

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

Č 113314

87

ZBORNIK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXXI/XXXII

1995/1996



LJUBLJANA
1996

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNİK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VIRSLA

XXIX/XXII

1991/1992

IZIDAJA OKUPLENE DEPUIS

1921 (n. 1-XX)



L'ART ET L'ARTISTE

1991



0 115314 4

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXXI/XXXII

1995/1996

IZHAJA OD / PUBLIÉES DEPUIS

1921: s.a.: I-XX



LJUBLJANA

1996



999704046

VSEBINA
TABLE DE MATIERES

Stane Bernik

Bralcem in članom Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva 9

Cene Avguštin

Nace Šumi – sedemdesetletnik 13

Nace Šumi

Ksenija Rozman – šestdesetletnica 27

Razprave in članki
Etudes et articles

Dušan Koman

Breški novci 12. stoletja
Die Friesacher Phennige des 12. Jahrhunderts 49

Tanja Zimmermann

Sv. Lovrenc v Dragomeru in nasledstvo t. i. »vojvodske« delavnice na Slovenskem
Die Nachfolge der obersteirischen "Herzogswerkstatt" aus Bruck a.d. Mur in der Wandmalerei von St. Lorenz in Dragomer/Slowenien 67

Metoda Kemperl

Maksimiljan Leopold Rasp in vsebina poslikave v prezbiteriju župnijske cerkve na Šutni v Kamniku
Maksimiljan Leopold Rasp and the iconographic concept of the decoration of the presbytery of the parish church at Šutna in Kamnik 83

Ksenija Rozman

- Slikarja Carlo Cignani in Matevž Langus
Maler Carlo Cignani und Matevz Langus 103
-

Matej Klemenčič

- Prispevek k opusu Francesca Rottmana
Contributions to the oeuvre of Francesco Rottman 109
-

Tine Germ

- Slovenski tarok Hinka Smrekarja
Hinko Smrekar's Slavic Tarock 119
-

Jelka Pirkovič

- Morfološka analiza mest in njena »fiziognomija«
The Morphological Analysis of Cities 127
-

Lev Menaše

- Teme poznega devetnajstega stoletja v opusu Mateja Sternena
Late 19th century themes in the works of Matej Sternen 149
-

Primož Lampič

- Fotografija in umetnost, fotografija kot umetnost, fotografija 70-tih let
Photography and Art, Photography as Art, the Slovene Photography
in the 70's 155
-

Ocene in poročila
Notes et comptes rendus

Nataša Golob

- Amsterdamski kongres je mimo, živel London 2000! 193
-

Nataša Golob

- Lev Menaše: Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske
marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne. 197
-

**Bibliografija
Bibliographie**

Jana Intihar-Ferjan

- Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1990
Bibliographie d'histoire de l'art pour l'année 1990 203
-

In memoriam

Cene Avguštin

- Andrej Pavlovec (1929–1995) 245
-

Mirko Kambič

- dr. Helmut Gernsheim (1913–1995) 249
-

**Slikovne priloge
Planches**

BRALCEM IN ČLANOM SLOVENSKEGA UMETNOSTNOZGODOVINSKEGA DRUŠTVA

ZUZ + SINTEZA

Dvojna številka zbornika, ki vam z zamudo prihaja v roke, se bistveno ne razlikuje od polpreteklih letnikov in tako nosi s seboj prejkone ustaljeno sporočilnost. Jasno jo je mogoče razbrati v kazalu in vsebini prispevkov in je vsekakor odsev novodobnega izročila stroke, ki je pač zbornik ukrojila po svoji podobi, se pravi po svojih hotenjih in svojih zmožnostih. Zato Zbornik za umetnostno zgodovino že dolgo učinkuje prej kot eden vzporednih sporočilnih kanalov umetnostnozgodovinske stroke, a že dolgo ne kot to, kar je v svoji petinsedemdesetletni zgodovini že bil, se pravi niti kot poglavitni in izčrpan glasnik raziskovalno-znanstvene in kritiške usmerjenosti stroke niti kot temeljni vir, v katerem se je mogoče seznaniti z najpomembnejšimi dosežki takšnih prizadevanj. Kar precej je izgubil, lahko bi povsem upravičeno rekli, svojo povezovalno in pospeševalno vlogo, ki je temeljila na nedvoumni vzpostavitvi kritičnega vrednotenja. Temu so bila samo po sebi umljiva izhodišča znanstvena relevantnost in vsebinska poglobljenost razprav, tematska aktualnost, metodološka dorečenost, a tudi primerljivost dognanj s sodobnimi dosežki umetnostnozgodovinske vede v svetu. Nikakor pa ne mislim, da zbornik tega tudi v novejšem času ni počel, saj je bilo objavljenih veliko utemeljenih in inovativnih prispevkov, ki jih moramo ovrednotiti s temi merili in ki vendarle govorijo o vitalnosti naše stroke. Tako so v zborniku najpogosteje objavljeni raziskovalni izsledki, ki so bili rezultat dela na umetnostnozgodovinskem oddelku Filozofske fakultete, tudi zgovorni označevalci uspešne pedagoške prakse, dasiravno na straneh zbornika ni mogoče razbrati kontinuitete, ki bi jo takšna usmeritev zatem tekoče sprožala. Stik s prakso pač naredi svoje, a ta je takšna, da praviloma ne spodbuja in ne omogoča posebej poglobljenega dela.

Spet drugače nam govorijo samostojno objavljena umetnostnozgodovinska znanstvena in strokovna dela ter razprave v kar bogati strokovni periodiki in razstavnih katalogih, ki se čedalje bolj, tako kot drugod po svetu, uveljavljajo kot kompleksni in zavezujoči viri. Množičnost teh objav kajpak presega pričakovanja o celovitih možnostih vsebinsko primerne informativnega osredotočenja v enem samem glasilu, toda zavzetejši odnos raziskovalcev

in razpravljalcev nasploh, ki bi bili za zbornik pripravljene prispevati argumentirane, primerno zgoščene razprave o svojih aktualnih znanstvenih in strokovnih raziskovanjih in dognanjih, bi zbornik lahko vzpostavile kot vsebinsko pomembno in po učinkovitosti verodostojno glasilo stroke. S tem bi dosegli tisto pričakovano programsko in delovno transparento, ki je pogoj za učinkovit diskurz stroke, tako znotraj nje same kot tudi v mnogoobraznih povezavah meddisciplinarnih raziskav, posebej tistih v organskem prepletu z umetnostno kritiko, konservatorstvom, muzealstvom, sociologijo umetnosti, kulturno zgodovino, etnologijo, arheologijo idr.

Razmišljanje o vzporedni objavi najbolj tehničnih prispevkov v angleškem ali drugem ustreznem svetovnem jeziku govori o tem, da vidimo zbornik tudi v odmevno razsežnejši vlogi. Z izpopolnjeno vsebino naj bi tako zagotovili izdatnejšo odprtost naše stroke v svet in si s kritično predstavitvijo pomembnih poglavij našega umetnostnega izročila in modernih stvaritev prizadevali k njihovem polnejšemu upoštevanju in včlenitvi v mednarodni znanstveni in strokovni dialog. Da je to nuja, ki se kaže tudi z drugih strani, imamo vse več očitnih dokazov. Spoznanje, da lahko zgolj takšna odmevnost zbornika zagotovi tudi ustrezna mednarodna priznanja in njegovo upoštevanje pri obdelavi mednarodnih bibliografskih pregledov in včlenitvi v aktualne elektronske informativno-dokumentacijske sisteme, je več kot na dlani. Seveda pa je s tem povezano tudi formalno strokovno in znanstveno napredovanje v stroki, saj sta obe slovenski univerzi in z njima tudi država izrazito postavili v ospredje veljavo mednarodnega ovrednotenja.

Vsebinski prerež skozi stroko bodo temeljiteje izrisale prav tako polnejše rubrike, ki jih sicer zbornik ima, žal pa na njegovih straneh preveč pogosto zaman iščemo ocene in prikaze tudi najpomembnejših knjižnih izdaj, razprav in priročnikov, znanstvenih in strokovnih srečanj, velikih zgodovinskih, retrospektivnih, monografskih in problemskih razstavnih projektov in tudi že elektronskih podatkovnih baz in predstavitev. Tako se zgodi, da gredo ključna dogajanja, ali takšna, ki bi to morala biti, povsem neopazno mimo stroke.

Zbornik za umetnostno zgodovino je bil že od samega začetka – spomnimo se, da je prvi izšel l. 1921! – pozoren tudi do sprotne umetniške produkcije. Zdaj, ob izteku dvajsetega stoletja in drugega tisočletja, ko bomo prav umetnostni zgodovinarji komaj spočete umetniške stvaritve že čez nekaj let opredeljevali s temi korenitimi zgodovinskimi prelomnicami, bi kazalo zborniku vrniti, če ne drugače, pa vsaj po teh že utečenih kolesnicah, tudi moderno umetnost in njeno izročilo. Kar precejšnje število pripadnikov naše stroke je namreč posvetilo svojo raziskovalno in kritično vnetje tem stvaritvam in to v tistem razponu, ki se je od kompleksnega opredeljevanja likovne umetnosti, kot jo je v teoriji in praksi naše stroke utemeljil Izidor Cankar, razširil tudi k t. i. mejnim likovnim področjem, ki so kajpak tudi v svetu trden predmet sodobno pojmovane umetnostne zgodovine.

Ko sem lani, po stoti številki in tridesetih letih urejanja *Sinteze*, revije za likovno kulturo, kot so jo l. 1963 poimenovali njeni ustanovitelji ob združitvi

Arhitekta in Likovne revije (prva številka je izšla 1. 1964), moral revijo zaradi nezadostne družbene podpore in popolne negotovosti dokončno zapustiti, s tem pa je dejansko nehala izhajati, sem se kajpak zavedal, da grozi resna nevarnost, da revija kaj kmalu izgine tudi iz zgodovinskega spomina te družbe. Zato sem videl v naključju časovno sovpadno ponujene mi vloge glavne in odgovornega urednika zbornika možnost, da umetnostnozgodovinska izkušnja s Sintezo, se pravi moja in kolegov, ki so jo z menoj uresničevali, preživi v simbiozi z Zbornikom za umetnostno zgodovino. Prof. dr. Nace Šumi, z nekaj uredniškimi odbori je zbornik uspešno in zavzeto vodil 23 let, mi je ob zaupanju svoje funkcije, ki sem jo sprejel kot novi izziv, a po temeljitem premisleku, saj naloga urednika osrednje strokovne publikacije nikakor ni lahka, je moji pobudi prisluhnil. Imam občutek, da mi je dal docela prav, za kar se mu kolegialno zahvaljujem. Mislim, da so ta predlog na podoben način sprejeli tudi udeleženci občnega zbora Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva v Vipavi (na pomlad 1995), ki so mi z izvolitvijo zaupali to vlogo. Takrat sem jasno povedal, da združitev Zbornika za umetnostno zgodovino in Sinteze pomeni zgolj povezavo in vpeljavo izkušenj, ki smo si jih v tridesetih letih umetnostni zgodovinarji nabrali ob večplastnem ukvarjanju s t. i. umetnostjo XX. stoletja, če smem tudi sam nekoliko preuranjeno izrabiti sicer še virtualno ikono 2000. Predlagal sem pravzaprav nekakšno sobivanje, kajti, če se denimo kdaj najdejo utemeljeni razlogi in sredstva za to, da Sinteza nadaljuje pot samostojno, tudi prav, kajti za stroko je tako razširjen publicistični prostor lahko samo koristen, zbornik pa bo prejkone ohranil tudi vnaprej povečano občutljivost do moderne likovne umetnosti. Ta izhodišča so bila predstavljena in potrjena na izvršilnem dboru SUZD (25. 10. 1995), ki je na moj predlog imenoval nov uredniški odbor, v katerem so prof. dr. Tomaž Brejc, prof. dr. Nataša Golob, doc. dr. Sonja A. Hoyer, mag. Marjetica Simoniti, dr. Ksenija Rozman in Jadranka Šumi; slednja je kot članica in tajnica odbora prevzela tudi koordinacijo s sedežem na Znanstvenem inštitutu Filozofske fakultete v Ljubljani. V njem je, kot ste lahko ugotovili, več izkušenih članov prejšnjega uredništva.

Naslednja številka zbornika bo imela za spoznanje spremenjeno podobo. Njeno vizualno prenovu pripravljava z našo kolegico in izvrstno oblikovalko Nevo Štemberger. Poskus gre v smeri tipografske posodobitve in večje grafične sproščenosti, zlasti pri postavitvah slikovnega gradiva, a vse to je zbornik navsezadnje že imel ob svojem začetku. Bojazni, da bi spremenili njegovo velikost, zares ni. Duh Sinteze bo mogoče občutiti, upam, da bo tako, tudi v grafični dorečenosti zbornika, ki se je z leti, kot vemo, kar precej porazgubila. Vsebinska podoba zbornika in njegov ugled pa bosta kajpak odvisna predvsem od kakovosti in sporočilnosti vaših prispevkov. V uredništvu bomo skupaj z recenzenti storili zanesljivo vse, da bodo besedila, vredna objave, zares tudi primerno priobčena.

Sprejmite ta zagotovila kot iskreno vabilo k plodnemu vsestranskemu sodelovanju. Ravno tako pričakujemo vaše utemeljene predloge, pripombe in

ocene, saj upamo, da ste Zbornik za umetnostno zgodovino že zdavnaj sprejeli za svoje glasilo. Vemo pa tudi, da je zbornik bolj obetavno, če objavljanje v njem jemljete predvsem kot svojo pravico in ne kot dolžnost.

Stane Bernik

PROF. DR. NACE ŠUMI OB SEDEMDESETLETNICI



Foto: B. Reya

Še danes, po več kot štiridesetih letih, ga vidim, kako na že malce odsluženem mopedu vsako jutro in ob vsakem vremenu z usnjeno kapo na glavi brzi skozi Kranj proti Ljubljani. Ljubljana in njen Mestni muzej predstavljata prvo službeno mesto našega jubilaranta, kjer je bil po diplomi na umetnostnozgodovinskem oddelku Filozofske fakultete (1950) nastavljen kot konservator za Ljubljano. To je bil čas širokih posegov v spomeniško podobo Ljubljane. Nace Šumi se je že na začetku lotil reševanja spomeniške problematike tega našega tako pomembnega urbanističnega spomenika. S številnimi prispevki v strokovnih in dnevnih glasilih (npr. Ljubljana, spomenik zgodovinskega urbanizma in

arhitekture, Kronika 1959) je utemeljeval njegov pomen in s konkretnimi predlogi nakazoval ustrezne rešitve. Dobro se še spominjam njegovega boja za ohranitev baročne Kozlerjeve hiše v nekdanji Šelenburgerjevi ulici blizu ljubljanske glavne pošte. Pomanjkanje trdnih konservatorskih načel in ustrezne spomeniškovarstvene metodologije v času razvejane urbanizacije in spreminjanja mestne podobe je skušal Nace Šumi zapolniti s tehtnimi razmišljanji in predlogi v tisku (Spomeniško vprašanje v Ljubljani, VS, 1955, Aktualne naloge in perspektive spomeniškega varstva, NR, 1962 itd.) ter na različnih konservatorskih posvetovanjih (Ljubljana, Murska Sobota, Piran itd.). Ko je bil leta 1962 imenovan za docenta na umetnostnozgodovinskem oddelku ljubljanske Univerze, se njegov odnos do umetnostne dediščine ni prav nič spremenil. Nasprotno, prek Ljubljane je njegov interes zajel vso Slovenijo. Postal je pravi glasnik sodobnih spomeniškovarstvenih načel, ki

jih je prenašal tudi na svoje učence. Ko se je na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta začela prenova mestnih naselij, je prof. Šumi nastopil kot eden najvidnejših zagovornikov njihove po sodobnih spomeniških načelih urejene podobe, najprej Ljubljane (npr. Prenova Ljubljane, NR 1978) nato pa tudi drugih mest (Aktualni vidiki prenove naselbin na Slovenskem, Sinteza 1982). Ni pa ostal le pri urbanih naseljih, spomeniškovarstveno zanimanje je na posvetu o gradovih leta 1982 v Celju raztegnil tudi na grajsko arhitekturo (Mesto gradov in dvorcev v zgodovinski znanosti in naši družbeni zavesti, VS 1983) in vzporedno tudi na etnološke spomenike, ko je opozoril na tragično izginjanje in spreminjanje njihove arhitekturne podobe v krajini (VS 1984). Prav varovanje kulturne krajine kot celote z njenimi naselbinami, gradovi, dvorci, cerkvami in drugimi značilnostmi je imel za eno prvih nalog spomeniškega varstva (npr. Varstveni vidiki kulturne krajine, VS 1983) še posebej v povezavi z varstvom narave, kar je postalo predmet posveta o stičiščih varstva narave in kulturne dediščine leta 1982 v Mariboru (VS 1983). Tako je Nace Šumi obvladoval vsa področja spomeniškega varstva, poznal njihovo problematiko in jo poskušal reševati. Vprašanj v zvezi z njimi nikoli ni obravnaval površno, temveč vedno načelno in globalno, pri čemer se ni opiral le na lastno stroko, temveč iskal stike tudi z drugimi varstvenimi področji, še posebej z restavratorstvom, ki mu je v nasprotju z nekdanjimi gledanji pripisal kot temelj delovanja – ustvarjalnost. Temeljito poznavanje in dolgoletno proučevanje spomeniškega gradiva, njegova popularizacija v obliki strokovnih vodstev, predstavitev na TV, v obliki številnih, tudi večjezičnih vodnikov po Ljubljani (1958, 1975, 1980) in Sloveniji (1990, 1992), iskanje vedno novih poti pri varovanju spomeniškovarstvene dediščine in še posebej odločnost pri njeni obrambi, mu je leta 1990 naklonila Steletovo nagrado za konservatorstvo. Na Šumijevo konservatorska prizadevanja in delo na Univerzi se tesno navezuje njegovo raziskovalno delo pri obdelavi umetnostnozgodovinskih spomenikov in njihovih obdobj. Leta 1954 izide njegova knjiga Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani, v kateri je obdelal eno najpomembnejših razdobj v razvoju mesta in obenem zaoral ledino na nekaterih dotlej skoraj prezrtih dogajanjih v umetnostni zgodovini Slovenije. Še v čas Šumijevega zgodnjega konservatorskega obdobja sodijo tudi drugi prispevki o Ljubljani. Ti se po eni strani dotikajo spomeniškovarstvenih vprašanj, po drugi pa obravnavajo urbanistični razvoj mesta. Že leta 1959 je v Kroniki objavil prispevek Ljubljana, spomenik zgodovinskega urbanizma in arhitekture, naslednje leto je izšel Zgodovinsko-urbanistični profil Ljubljane. Svoje izsledke je kasneje združil v publikaciji Ustroj ljubljanske mestne podobe, ki so ji kasneje sledile še druge. V zvezi z Ljubljano je potrebno omeniti tudi Šumijevo vseskozi živo zanimanje za sodobno oblikovanje urbanistične podobe mesta. (Ob novem predlogu generalnega načrta za Ljubljano, 1953, Oblikovanje mestnega središča, 1968 itd.). Ob študiju Sittejevih in Fabianijevih regulacijskih načrtov Ljubljane je širšo strokovno javnost seznanjal z nekaterimi njihovimi idejami in morebitnimi možnostmi njihove apli-

kacije v sodobni organizaciji mesta. Široko seže tudi njegovo zanimanje za vprašanja naselbinske kulture na Slovenskem, ki vključuje vse možne oblike urbanističnega razvoja in ki Nacetu Šumiju ne pomeni samo sklopa oblikovnih prvin, temveč ima mnogo širše razsežnosti. Ta tema se je prek predavanj na Filozofski fakulteti in prek serije predstavitev naselbinskih organizmov na TV ter obravnave posameznih urbanskih celot sintetizirala leta 1994 v obliki obsežne publikacije z naslovom Naselbinska kultura na Slovenskem. Bogato gradivo, ki ga knjiga vsebuje, pomeni idealno izhodišče tudi za delne raziskave naselbinskih sestavov na naših tleh.

Osrednje mesto v Šumijevih znanstvenih prizadevanjih pa zavzema arhitektura, še posebej baročna. Njeno raziskovanje je postavil na nove metodološke osnove in z izrednim občutkom za njene prostorske in plastične vrednote ustvaril dela trajne vrednosti. Po njegovi zaslugi smo danes poučeni tudi o celi vrsti ustvarjalcev, ki so jih njegove knjige odkrile ali na novo opredelile njihovo delo in mesto v slovenski umetnosti. Še kot konservator za Ljubljano je izdal knjigo Gregor Maček, ljubljanski baročni arhitekt, ki predstavlja monografsko obdelavo ene najbolj ustvarjalnih osebnosti arhitekture 18. stoletja pri nas. Leta 1960 je zagovarjal doktorsko disertacijo Ljubljanska baročna arhitektura, ki je leto pozneje izšla v knjigi. Ko je bil leta 1962 izvoljen za docenta, so si druga za drugo sledile obdelave posameznih arhitekturnih obdobij: 16. stoletje (1966) in 17. stoletje (1969). V nasprotju z baročno arhitekturo 18. stoletja, v kateri je osrednjo vlogo namenil Ljubljani kot izhodišču, je v obeh naslednjih knjigah še posebej opozoril na pomen ostalih slovenskih regij, ki se bolj ali manj enakopravno vključujejo v umetnostni kalejdoskop Slovenije. Tej usmeritvi je ostal zvest tudi kasneje z vrsto obdelav t. i. »regionalnih« spomenikov. Pozornost, ki jo je namenil tem vprašanjem, je okronal posvet, ki ga je v okviru Znanstvenega inštituta organiziral leta 1982 z naslovom Regionalni vidiki slovenske umetnosti. Svoje izsledke s področja arhitekture je tudi kasneje objavljajal v vrsti različnih znanstvenih edicij, v revijah in zbornikih. Leta 1969 je Šumijeva baročna arhitektura doživela predstavitev v ugledni in reprezentančni knjižni zbirki ARS SLOVENIAE, katere pobudnik in urednik je bil vrsto let. S prispevkom o arhitekturi je prof. Nace Šumi sodeloval na dveh velikih razstavah Narodne galerije v Ljubljani: Barok na Slovenskem (1961) in Umetnost 17. stoletja na Slovenskem (1968). V okviru prikazov novejšje arhitekture na Slovenskem ne moremo mimo Šumijevih temeljnih prispevkov o treh velikih imenih: Fabianiju, Vurniku in Plečniku. Svoje vedenje o arhitekturi 20. stoletja je poleg orisa renesančne in baročne arhitekture na Slovenskem strnil v široko zasnovani knjižni izdaji Umetnost na tlu Jugoslavije (Beograd, 1985). Sodobna prizadevanja v arhitekturi je Šumi orisal v monografskih prikazih del nekaterih znanih arhitektov: Marjana Mušiča, Svetozarja Križaja in še posebej Marka Mušiča. Pri proučevanju arhitekture na Slovenskem se prof. Šumi ni zadovoljeval z navajanjem golih dejstev, iskal je vzore in silnice, ki so jo oblikovali, tla, iz katerih je zrasla. Arhitekturo kot spomenik je vedno doživljal

osebno, kot doživljamo privlačno likovno delo. Kar vidimo ga, kako stopa skozi prostore in jih z besedo oblikuje. Prav v razumevanju arhitekture, njene pojavnosti in oblik sodi Nace Šumi med naše največje poznavalce.

V zvezi z raziskovanjem arhitekture so zoreli tudi Šumijevi teoretski pogledi na umetnost. Zanimanje za ta vprašanja je Nace Šumi bolj kot kdorkoli drug kazal že v umetnostnozgodovinskem seminarju. Spominjam se bučnih debat, ki so z napetostjo napolnjevale nekdanji seminarski prostor v vrhnjem nadstropju Narodne in univerzitetne knjižnice. Čeprav se Nace Šumi s tezami Izidorja Cankarja, ki jih je razvil v Uvodu v umevanje likovne umetnosti (1926) in jih je France Stele v določeni meri prenašal tudi na področje slovenske umetnosti, v marsičem ni strinjal, je kljub temu prevzel kategorije stila obeh predhodnikov kot ključne in kot izhodišče pri proučevanju umetnostnega dogajanja. To je pri Šumiju vodilo do zaznavanja in apostrofiranja določenih pojavov, še preden so se ti pojavili v konkretni, čistejši obliki. Ob takem proučevanju notranje zgradbe arhitekture mu ni bilo težko ugotoviti silnic in stopenj arhitekturnega razvoja, četudi so bili viri zanj pomanjkljivi.

Delo na Univerzi, kjer je Nace Šumi deloval kot dolgoletni predstojnik katedre za slovensko in jugoslovansko umetnost, je zahtevalo vsestranski pregled gradiva in poznavanje njegove problematike. Njegov raziskovalni pogled je segel do zadnje slovenske regije in prek meja na staro slovensko ozemlje. Širok zorni kot, s katerim je gledal na umetnostno dogajanje na naših tleh, razgrinjajo tudi teme, ki jih je obravnaval: o problemu renesanse na Slovenskem (1961), o profilu umetnosti na Slovenskem (1965), o regionalnem in nacionalnem v likovni umetnosti, o likovni umetnosti protestantske dobe (1983), o koroški umetnosti v slovenskem okviru (1979) itd. V člankih in monografskih prikazih nekaterih vidnih osebnosti v novejši slovenski umetnosti (impresionisti, Petkovšek, Tratnik, Mihelič, Jakac, France Kralj, Zoran Mušič itd.) je poudarjal ustvarjalnost kot enega temeljev nacionalne kulturne zavesti.

Prizadevanja za razvoj umetnostnozgodovinske stroke spremljamo pri profesorju Šumiju že v času njegove konservatorske službe v Mestnem muzeju. Leta 1960 je na 1. simpoziju slovenskih umetnostnih zgodovinarjev v Radovljici nastopil z referatom Aktualne naloge in metode slovenske umetnostne zgodovine. V svoji knjigi Pogledi na slovensko umetnost (1975) je navedene teze še bolj jasno in obsežno formuliral in tako ustvaril izhodišča za nadaljnji razvoj stroke. Vsi poznamo Šumijeva prizadevanja za utrditev položaja stroke v okviru Univerze in Raziskovalne skupnosti Slovenije, pa tudi za njeno predstavitev v svetu: v Internacionalnem komiteju za umetnostno zgodovino in Evropski komisiji za barok itd. S svojim širokim konceptom, s svojim globalnim, ne drobnjakarskim pogledom na umetnostno dogajanje in ob vedno prisotni težnji po sintezi je postal najbolj viden predstavnik povojnega razvoja umetnostnozgodovinske stroke pri nas.

S Šumijevimi prizadevanji za razmah stroke je tesno povezana funkcija dolgoletnega predsednika Umetnostnozgodovinskega društva in urednika

njenega glasila Zbornika za umetnostno zgodovino. To je bil čas številnih simpozijev, zborovanj, predavanj, seminarjev, okroglih miz in razgovorov o najrazličnejših vprašanih slovenske umetnostne zgodovine, čas številnih strokovnih ekskurzij, ki jih je organiziralo društvo. Raziskovalno delo je bilo razdeljeno po sekcijah, od katerih je s svojo aktivnostjo posebej izstopala baročna. Nace Šumi je bil neutrujen organizator ne samo v slovenskem, temveč tudi v državnem jugoslovanskem okviru, še posebej v času, ko ga srečamo kot predsednika umetnostnozgodovinskih društev Jugoslavije. Kot urednik ZUZ je želel dati temu društvenemu glasilu ugled, ki ga je imelo nekdanj. Razširil je obseg tematskih področij, ki se v zborniku doslej niso pojavljala. K sodelovanju je pritegnil vrsto novih sodelavcev, med njimi tudi mlade raziskovalce in jim omogočil objavljati dela, ki bi sicer prejkone obležala v tem ali onem predalu.

Kot predstojnik oddelka za umetnostno zgodovino in kot profesor na Univerzi je imel do svojih učencev prijateljski odnos, vedno pripravljen za pomoč. Znal jih je spodbujati k delu, razmišljanju in proučevanju tudi tistih umetnostnozgodovinskih področij, o katerih sam ni predaval. Tako je moderna umetnost prav v »Šumijevem času« prvikrat dobila enakopravno mesto pri izboru tem za diplomske naloge. Podobno je na profesorjevo spodbudo vedno bolj raslo število nalog, ki so se dotikale doslej malo proučenih mejnih področij med umetnostno zgodovino in drugimi humanističnimi vedami, kot so arheologija, zgodovina, etnologija, sociologija itd. Ob tej široki svobodi izbora tem, ki jih je študent ocenil za sebi najbolj ustrezne in pomembne, ni čudno, da je večina današnje generacije umetnostnih zgodovinarjev diplomirala prav pri profesorju Šumiju. Tako kot njegov učitelj France Stele je poznavanje spomenikov na terenu, njihovo opredeljevanje in vrednotenje štel za nepogrešljivi del študija. Študente je vodil na ekskurzije, jih učil opazovati in samostojno obravnavati spomeniško gradivo. Bil jim je prizadeven in dober vodnik tudi pozneje, ko jih je kot mentor spremljal in spodbujal na njihovi poti k magisteriju ali doktoratu.

Kot dekan Filozofske fakultete je opravil pionirsko delo pri organizaciji raziskovalnega dela na fakulteti. Zavzemal se je za interdisciplinarni pristop k znanstvenemu delu, za skupen korak pri uveljavitvi humanistike kot celote. O tej temi je Nace Šumi pisal že leta 1969 v reviji *Anthropos* (Sodelovanje in vloga humanističnih ved) ali leta 1986 v *Naših razgledih* (Položaj in aktualne naloge humanistike itd.). Privrženost ideji povezovanja humanističnih ved zasledimo še posebej v njegovem sodelovanju na vsakoletnih seminarjih slovenskega jezika, literature in kulture, v katerih se njegovi prispevki na zelo jasen način vključujejo v splošen kulturološki razvoj. Na teh osnovah je skupaj s predstavniki drugih humanističnih panog na Filozofski fakulteti ustanovil leta 1979 Znanstveni inštitut, katerega namen je raziskovanje celotne kulturne dejavnosti na Slovenskem. K sodelovanju je pritegnil številne sodelavce, tudi tiste, ki se z raziskovalnim delom ukvarjajo zunaj Univerze. Humanistika je s tem dobila trden temelj in se s svojo odlično organiziranostjo

in izjemnimi znanstvenimi dosežki enakopravno uvrstila med ostale raziskovalne panoge na Slovenskem.

Kot znanstvenik, univerzitetni učitelj, konservator in javni delavec je Nace Šumi kot široko kulturno razgledana osebnost znal razširiti raziskovalni okvir proučevanja domače umetnosti, ugotovitve združiti v sintezo, dojeti zakonitosti njene zunanje in notranje podobe, njen današnji in zgodovinski pomen ter jo povezati z ostalim kulturnim razvojem Slovenije. Ob njegovi sedemdesetletnici mu čestitamo v želji, da bi nas še dolgo spremljal s svojo iskričastostjo in zavzetostjo za proučevanje in ohranjanje nam vsem skupnih vrednot.

Cene Avguštin



Avstrijska Štajerska, 1989, ekskurzija »Baročni dnevi«. Foto: I. Premov



Jakopičevo razstavišče, 1994, z mag. M. Kambičem in dr. S. Bernikom.

Foto: B. Reya



Mestni muzej, 1994, na sprejemu ob praznovanju 70-letnice.

Foto: B. Reya



Vipavski Križ, 1994, ekskurzija – občni zbor SUZD.

Foto: M. Kambič



Dublin, 1994, Ekскурzija društva, z dr. Milčkom in Miklavžem Komeljem.

Foto: Lj. Menaše



Cankarjev dom, 1994, otvoritveni nastop.

Foto: B. Reya

BIBLIOGRAFIJA (OD 1984* DO VKLJUČNO 1995)

I. SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

1
France Slana. Akvareli. Ljubljana: Mladinska knjiga: Delavska enotnost, 1987, (predstavitve) 199 str. (izšlo tudi v angleškem in nemškem jeziku).

2
Valovanje v svetlobi. Marko Mušič, arhitektura nove draveljske cerkve. Ljubljana: Župnijski urad Dravlje: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1988, 167 str.

3
Nove Žale. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1990, 56 str.

4
Slovenija : umetnostni vodnik. Ljubljana: Marketing 013 ZTP, 1990, 209 str. (izšlo tudi v italijanščini, angleščini in nemščini, 1991).

5
Negovan Nemeč. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete; Nova Gorica: Goriški muzej; Bilje: Galerija Nemeč, 1991, 244 str.

6
Slovenija : umetnostni vodnik. Ljubljana: Marketing 013 ZTP, 1992, dopolnjena izdaja. (izšlo tudi v italijanščini, angleščini, nemščini, madžarščini in francoščini).

7
Po poti baročnih spomenikov Slovenije. Ljubljana: Zavod Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine, 1992, 116 str.

8
The Baroque in Central Europe. Plances, Architecture and Art. Venise: Marsilio Editori, 1992, 23 str.

9
Naselbinska kultura na Slovenskem : urbana naselja. Ljubljana: Viharnik: ZIFF, 1994, 291 str.

10
Znak v prostoru : arhitektura nove avtobusne postaje v Novem mestu = A sign in the space : architecture of the new bus station in Novo Mesto. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994, 95 str.

II. RAZPRAVE IN ŠTUDIJE V STROKOVNIH PUBLIKACIJAH IN RAZSTAVNIH KATALOGIH

11
Ocena spomeniškovarstvene dejavnosti Slovenije, v: Ocena kulturne dejavnosti na področju Slovenije v letu 1983. Ljubljana, 1984, str. 1-7, 206-214.

12
Varovanje stavbne dediščine, v: Likovni odsevi, III, 1984, str. 13-14.

13
France Kralj: Umetnikova družina v delavnici (1926), v: Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984, str. 601-605.

14
Smeri in spomeniki likovne umetnosti na Slovenskem v 16. stoletju, v: Zbornik pre-

davanj. 20. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnost, 1984, str. 65–68.

15

Teze o Plečnikovi arhitekturi, v: *Sinteza*, 1984, št. 65, str. 14–17.

16

Zaton etnoloških pričevanj v krajini, v: *Varstvo spomenikov*, 1984, št. 26, str. 29–32.

17

Ocena spomeniške dejavnosti za leto 1984 v Sloveniji, v: *Ocena kulturne dejavnosti na področju Slovenije v letu 1984*, Ljubljana: KKS, 1985, str. 195–207.

18

Barokna arhitektura v Sloveniji, v: *Barok*, Beograd: »Jugoslavija«; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1985, (Umjetnost na tlu Jugoslavije) str. 34–41.

19

Renesansa umjetnosti u Sloveniji, v: *Renesansa u Hrvatskoj i Sloveniji*, Beograd: »Jugoslavija«; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1985, (Umjetnost na tlu Jugoslavije) str. 93–100.

20

Arhitektura XX veka u Sloveniji, v: *Arhitektura XX vijeka*, Beograd: »Jugoslavija«; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1985, (Umjetnost na tlu Jugoslavije) str. 47–56.

21

Renesansa v arhitekturi na Slovenskem. Zunanja forma in notranja struktura, v: *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Mednarodni simpozij, Ljubljana 27–29. 6. 1984, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1986, str. 93.

22

Svetozar Križaj, arhitekt: razstava, Ajdovščina: Pilonova galerija, 1986, b.p. /r.k./

23

V počastitev nove draveljske cerkve Marka Mušiča, v: *Nova cerkev v Dravljah*: Mala galerija Ljubljana, 13. 11. 1986 – 4. 1. 1987, Ljubljana: Moderna galerija, 1986, str. 1–3. /r.k./

24

Likovna umetnost protestantske dobe na Slovenskem = Die Bildende Kunst des Protestantismus in Slowenien, v: *Simpozij = Symposium. Slovenci v evropski reformaciji šestnajstega stoletja = Die Slowenen in der europäischen Reformation des sechzehnten Jahrhunderts*, Ljubljana, 6–8. 10. 1983, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1986, str. 255–259.

25

Spremna beseda, v: *ZUZ*, n.v., XXII, 1986, str. 9–10.

26

La miniatura in Slovenia, v: *Miniatura in Friuli*. Crocevia di civietà, Pordenone, 1987, str. 35–41.

27

In memoriam Stane Mikuž, v: *ZUZ*, n.v., XXIII, 1987, str. 21–22.

28

In memoriam Ivan Komelj-Drago, v: *ZUZ*, n.v., XXIII, 1987, str. 23–24.

29

In memoriam Milan Železnik, v: *ZUZ*, n.v., XXIII, 1987, str. 25–26.

30

Izidor Cankar, ob stoletnici rojstva, v: *ZUZ*, n.v., XXIII, 1987, str. 9–11.

31

Janez Kobe, v: *Intart 87*, Ljubljana, 1987, b.p. /r.k./

32

Likovna umetnost na stičišču kultur, v: *23. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 1987, str. 121–128.

33

Med tradicijo in novinami, v: *Vida Slivnikar Belantič*, Ljubljana, 1987, str. 9. /r.k./

34

Negovan Nemeč: Beneška galerija, S. Pietro al Natisone, 13. feb. – 28. feb. 1987, A. Pietro al Natisone, 1987, str. 12. /r.k./

35

Socialni vidiki slovenske arhitekture med obema vojnama, v: *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kul-*

- turi, Ljubljana, 1987, str. 613–616. (Obdobja 7)
- 36
Stolp v Lokvi pri Divači, v: Lokev skozi čas, Ljubljana, 1987, str. 80–83.
- 37
Ob Jakčevem domu, novi nenavadni umetniški zbirki, v: Jakčev dom v Novem mestu, Novo mesto: Dolenjski muzej, 1988, str. 2.
- 38
Riko Debenjak: katalog ob veliki pregledni razstavi 1934–1985. Nova Gorica: Goriški muzej, 1988, 78 str. /avtor uvoda v r.k./
- 39
Očetje in sinovi slovenske umetnostne znanosti, v: Zbornik prispevkov. Simpozij Slovenski jezik v znanosti 2. Ljubljana: ZIFF, 1989, (Razprave Filozofske fakultete) str. 51–54.
- 40
Oddelek za umetnostno zgodovino, v: Zbornik 1919–1989, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, str. 85–90.
- 41
Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, v: Zbornik 1919–1989. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1989, str. 257–261.
- 42
Vzorčni pomen Fabianijevega načrta za Ljubljano, v: Maks Fabiani: Regulacija deželnega stolnega mesta Ljubljana, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1989, str. 46–50.
- 43
Pismo Maksa Fabijanija iz leta 1955, v: ZUZ, n.v., XXVIII, 1991, str. 121–122.
- 44
Cerkvena arhitektura 17. stoletja na Slovenskem, v: Bogoslovni vestnik, LII, 1992, št. 1/2, str. 93–98.
- 45
Motivni svet. – v: Stane Bernik: TV scena Jožeta Spacala, Ljubljana: EWO, 1993, str. 5–6.
- 46
Moje bregače, v: Tone Kuntner : Moje bregače, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993, (Besedilo v mapi).
- 47
Ustvarjalnost in konservatorstvo : S posvetovanja Slovenskega konservatorskega društva – Piran 1989, v: Varstvo spomenikov, 1991, št. 33, str. 7–11.
- 48
Vida Slivnik Belantič, Ljubljana, (samozal.) 1993, 47 str. /r.k./.
- 49
France Slana : slike in akvareli, München: Landesbank Galerie, 1994, 4 str. /r.k./.
- 50
Ivan Vurnik, v: Ivan Vurnik: 1884–1971, Ljubljana: Organizacijski odbor projekta Vurnik, 1994, str. 59–63.
- 51
Uvod, v: Marjan Mušič : risbe, Ljubljana (samozal.), Marko Mušič, 1994, 15 str.
- 52
Nekateri problemi slovenske umetnosti 20. stoletja, v: Zbornik predavanj. 31. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 26. 6.–15. 7. 1995, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1995, str. 233–238.
- 53
Obnovljeni dvorec na Vogrskem : prispevek k bogatitvi sodobnega življenja, v: Kras, II, 1995, št. 10, str. 16–17.
- 54
Oris zgodovine likovne umetnosti pri Slovencih do leta 1900, v: Informativni kulturološki zbornik / ur. Martina Orožen / Ljubljana : Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1995, str. 211–225.
- 55
Začetki delovanja spomeniškovarstvene službe na obali, v: Annales V, 1995, št. 6, str. 17–20.
- 56
Zgodovina in kultura slovenskih izseljencev, v: Kulturno ustvarjanje Slovencev v Južni Ameriki, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete: Slovenska izseljenska matica, 1995, (Razprave Filozofske fakultete), str. 11–13.

III. ČLANKI V DRUGIH REVIJAH IN ČASNIKIH

57

Vloga zgodovinskih spomenikov v naši družbeni zavesti. – Borec, XXXVI, 1984, št. 6–7, str. 429–431.

58

Uveljaviti modele prihodnosti. – Komunizem, 1984, št. 12, str. 19.

59

Temelji, zaledje in ozadje. – Naši razgledi, XXXIII, 1984, št. 5, str. 144.

60

Položaj in aktualne naloge humanistike. – Naši razgledi, XXXV, 1986, št. 2, str. 41.

61

Izidor Cankar – umetnostni kritik. – Naši razgledi, XXXV, 1986, št. 7, str. 199–200.

62

Barok v mejnih okoljih Evrope. – Naši razgledi, XXXVIII, 1989, št. 21, str. 626.

63

Mesto mrtvih. – Naši razgledi, XXXVIII, 1989, št. 5, str. 130–131.

64

Slovenska umetnostna zgodovina in moderna umetnost. – Naši razgledi, XXXVIII, 1989, št. 24, str. 100–102.

65

Humanistika (beseda na strateški konferenci). – Naši razgledi, XLI, 1992, št. 10, str. 286.

66

Ad »Urbano = nacionalno«? – Razgledi, XLIII, 30. 9. 1994, str. 34.

67

Les XVIIe et XVIIIe siècles slovènes : l'épanouissement du baroque. – L'Oeil, 1995, št. 473, str. 48–53.

68

Službe nedorečene, stroka obglavljena. – Razgledi, 31. 3. 1995, št. 7, str. 21.

69

Stroka se žal ni zganila. – Delo, XXVII, (3. 10. 1995) št. 29, str. 7.

IV. OCENE IN POROČILA

70

Prvo poglavje slovenske arhitekture: ob razstavi romanske arhitekture na Slovenskem. – NRazgl., XXXVII, 27.5.1988, št. 10, str. 320.

71

Slike in vzorci Vide Slivnik-Belantič. – NRazgl., XXXVIII, 1989, št. 21, str. 624.

72

Djurdjica Cvitanović : Sakralna arhitektura baroknog razdoblja: knjiga I. Gorički i Gorsko-Dubički arhidiakonot. – ZUZ, n.v., XXVII, 1991, str. 138–139.

73

Erich Hubala: Balthasar Neumann (1687–1753): Der Barockbaumeister aus Eger. – ZUZ, n.v., XXVII, 1991, str. 139.

74

Zoran Mušič in slovensko slikarstvo: ob postavitvi stalne zbirke v galeriji na gradu Dobrovo. – NRazgl., XL, 1991, št. 17, str. 488.

75

Anton Ramovš : Glinčan od Emone do danes. – ZUZ, n.v., XXVIII, 1993, str. 175–176.

76

Temeljno delo o Plečniku (P. Krečič : Jože Plečnik). – Naši razgledi, XLI, 1992, št. 18, str. 614.

* Bibliografija do leta 1984 je objavljena v ZUZ, n.v., XX, 1984.

KSENIJA ROZMAN – ŠESTDESETLETNICA



O Kseniji Rozman razmišljam vselej z veseljem, saj sva preživela kar nekaj let v skupnem delu. Tudi pišem o njej brez bremena slabih spominov. Zakaj bila je vselej naravnost vzorna delavka, kolegialna v vsakem pogledu in kar se da ostra v neprizanesljivih sodbah do vsega in do vseh, ki so kakorkoli škodovali najini stroki, umetnostno zgodovinski vedi.

Skupna službena leta so tekla v referatu za spomeniško varstvo, ki je imel tedaj sedež v ljubljanskem Mestnem muzeju. Bila je to njena prva zaposlitev in jemala jo je skrajno resno. Ne le z rednim prihodom v službo, v

prvi vrsti z veliko odgovornostjo do dela, to je do spomeniške posesti Ljubljane in ljubljanskega okraja, ki je pomenil najbogatejše spomeniško področje v Sloveniji. Spominjam se, s kakšno neverjetno delavnostjo se je vsekozi odlikovala. Ne le z delovnostjo, marveč tudi z naravnost pikolovsko natančnostjo. Ljubljano oziroma delovno področje Urada je razumela domala kot svojo posest, ki jo je bilo treba skrbno evidentirati, o njej tudi pisati in skrbeti, da noben poseg ne uide budnim očem konservatorice. Dobro mi je v spominu njeno prizadevanje, da bi čim bolj popolno zaznamovala denimo slikarsko dediščino v ljubljanskih cerkvah, ki jo je skrbno popisala. Skrbela je, da se ne bi o ljubljanskih spomenikih napisalo karkoli, kar bi lahko okrnilo našo vednost o njih ali kar bi škodovalo ugledu službe. V spominu imam nekaj takih zapletov okrog Valvasorjevega spomenika, pravitako neko po njenem mnenju zgrešeno interpretacijo stavbe Narodnega muzeja v Ljubljani in še več podobnih reči.

Njena zaposlitev v Mestnem muzeju ni bila dolgotrajna, nakar se je preselila kot kustodinja v delovni kabinet ljubljanske Narodne galerije.

Naslednji daljši utrinek spomina se mi potem ustavi pri njeni doktorski disertaciji na temo Prostor v srednjeveškem stenskem slikarstvu. Ob tem ne smem zamolčati, da mi je tako temo že pred leti še kot študentu ponujal France Stele. Toda bil sem pregloboko v raziskavah baročne arhitekture, da bi jih mogel odložiti, čeprav je bila tema mikavna. Ksenija Rozman se je pri študiju prostora v srednjeveškem slikarstvu prebila do zanimive, poučne in nazorno predstavljljive podobe: naši poslikani prezbiteriji naj bi bili na svoj način skrajšave resničnih katedralnih prostorov, tamkajšnje kapele pa so se seveda prelevile v vsaj deloma perspektivčno naslikane skrajšave. Znano je, da so bili poslikani prezbiteriji – z atributom kranjski – ena najbolj priljubljenih tem Franceta Steleta, ki je bil tudi član komisije za obrambo disertacije. Jasno je, da je teza kandidatnje presejala Steletovo videnje, vendar je pobudo in izziv sprejel, ker je bil rezultat dovolj očiten in prepričljiv.

Doktorska disertacija je bila na znanstveni poti naše slavljenke seveda šele eden prvih resnih korakov samostojnega dela. Še prej pa se je lotila med drugim Janezove cerkve ob Bohinjskem jezeru, ki jo je obdelala v posebnem spomeniškem vodniku. Zanimivi so bili odmevi te knjižice, ki so ji nekateri skušali očitati naravnost šolsko vestnost, čeprav je jasno, da je bila ta lastnost zgolj odlika besedila.

Kaže, da se nikoli več ni popolnoma znebila srednjega veka, tudi če ni o njem izrecno pisala. V spominu imam celo vrsto razgovorov, v katerih je dala vedeti, da tekoče spremlja vse, kar je s srednjim vekom kakorkoli povezano. Posebej jo je jezilo, če so se nekateri mlajši motili pri atribucijah, zakaj bila je izredno dobra ikonografinja.

Vendar so ji službene naloge v veliki meri preusmerile raziskovalno pot v novejšje obdobje. Sčasoma se je morala lotiti študij, ki so potem nazorno opredelile značaj slikarstva v prvi polovici 19. stoletja. Te raziskave so nam razkrile profile naših bidermajerskih portretistov bodisi v celoti ali z bistvenimi prispevki k delu drugih raziskovalcev. Tako so nastala njena besedila, posvečena Jožefu Tomincu in Mihaelu Stroju, s katerimi je bistveno dopolnila podobo teh slikarjev v naši zavesti. Zlasti besedilo o Mihaelu Stroju je popolnoma zaokrožena upodobitev razvoja in dosežkov tega odličnega slikarja, ki je stoloval v Zagrebu in Ljubljani.

Popolnoma novo poglavje v delu Ksenije Rozman pa se je odprlo z njenim vsestranskim raziskovanjem našega prvega klasicista in občasnega romantika Franca Kavčiča. Lahko rečem, da je ta slikar dobesedno njen življenski sopotnik in njen glavni junak. Potrudila se je, da je zvedela kar največ tudi o njegovih slikarskih kolegih in o okoliščinah, ki jih je treba poznati in upoštevati za presojo njegovega dela. V ta namen je zasnovala obsežne poizvedbe po vsem svetu, kamor so zašla Kavčičeva dela. Ksenija Rozman je razkrila, da je naš slikar tako zelo pomemben za široki svet, ker je marsikatero v galerijah zastopano delo dokazljivo samo s Kavčičevim prispevkom. Nekateri imajo Kavčiča sicer za dolgočasnega slikarja, če govorim brez dlake na jeziku, vendar delo Ksenije Rozman razkrije njegove nedvomne visoke kvalitete. Sodi v

tisto vrsto slikarjev, o katerih je svojčas Izidor Cankar pravtako brez dlake na jeziku zapisal, da jih je treba meriti z evropskimi merili, ne z domačimi pomanjšavami. Najbrž je prav ta svetovljanskost kriva, da nekateri domačijsko usmerjeni ocenjevalci pri nas njegovih kvalitet ne razberejo dovolj jasno.

Ksenije Rozman to seveda niti najmanj ne moti, v dolgih letih samostojnega razvedanja pa svetu si je pridobila dovolj trdna merila za oceno kvalitete. To velja tudi za ocenjevanje cele vrste pri nas ohranjenih del t.i. »tujih« mojštrov, ki so živela komaj kaj znana v naših depojih in nekaterih javnih ali zasebnih prostorih zainteresiranih inštitucij in posameznikov. Ni čuda, da se zlepa nismo mogli prebiti do dovoljšnjega vedenja o kvaliteti teh del, ki danes sodijo med ključna v Narodni in drugih galerijah in muzejih. Z njimi si ji Narodna galerija pridobila pravico do evropske inštitucije, ki si lahko omisli ob razstavljanju umetnin tudi posebne prikaze nacionalnih šol. Sicer pa smo se končno prebili do spoznanja, da je delitev na domače in tuje – razen če gre za časovne distance – nasploh neustrezna. Vse, kar je kdajkoli nastalo za naročnike na naših tleh, sodi v sestav Narodne galerije kakor drugih ustreznih zavodov po domovini.

Prve objave tega gradiva so nam jasno pokazale, da se je težko lotiti raziskav brez zadostne priprave, kamor sodi najmanj tudi pritegnitev ekspertov za tako delo. In prav Kseniji Rozman gre zasluga, da je navdušila evropsko in svetovno znanega Federica Zerija za našo slikarsko posest »tujih«, torej evropskih mojštrov. Nove objave tega gradiva dokazujejo, kako pomembne skupine umetnin bogatijo naše galerije in muzeje, skupine, ki bodo v bližnji prihodnosti še bolj promovirale slovensko kulturo po svetu. Ravno zdaj, ko si z vso glasnostjo prizadevamo za pot v Evropo, nam označena umetnostna dediščina z drugimi prvinami vred dokazuje, da smo spregledali Evropo na Slovenskem.

Zavedam se, da s tako kratkimi besedami ni bilo mogoče v polnosti zajeti pomena Ksenije Rozman, kakor si ga je ustvarila s svojim delom. Za sklep naj zato navedem imenitno oznako, ki jo je prispeval moj kolega, ko je našo slavljenko pozdravil kot prvo damo – muzealko pri nas. Tako oceno si Ksenija Rozman v polni meri zasluži. Ker pa dopolnjuje šele šestdeset let, lahko mirno upamo, da bo postorila še kaj več. Sam bi si želel, da vendarle dokonča veliko monografijo o svojem Francu Kavčiču kot našem evropskem junaku.

Naj mi Ksenija dovoli, da ravno ob Kavčiču, slikarju obdobja, ki je častilo državljsanske in osebne čednosti, spomnim tudi na nam vsem znane lastnosti Ksenije Rozman, ki se dobro skladajo z državljsko moralo Kavčičevega časa: njeno neomajno poštenost, odkritosrčnost in njen mnogokrat izpričani pogum.

Nace Šumi

P.S. Skoraj bi pozabil, da je bila in da je Ksenija Rozman še zmeraj dejavna pri urejanju osrednjega glasila slovenske umetnostne zgodovine, Zbornika za umetnostno zgodovino, in da še zmeraj tudi piše zanj. Naša slavljen-

ka je bila tudi med najbolj glasnimi sodelavci, ki je terjala bolj evropsko podobo glasila, tako s pritegnitvijo tujih raziskovalcev kakor tudi s čim lepšo zunanjo podobo revije. Kaže, da ji bo oboje uspelo.

Dobro se namreč zaveda, da brez uspešnega in za svet zanimivega glasila ne more biti dobre promocije ne našega gradiva in ne pisanja o njem. Nič kolikokrat smo že načenjali to vprašanje, vendar je zaradi različnih razlogov ostalo še kar naprej odprto. Vendar ima naša slavljenska voljo in srečo, da še naprej sodeluje v redakciji zbornika. Zato ne dvomin, da bodo uredniki njeno navzočnost in razgledanost pametno izkoristili.



Boreča, 1956, seminarska ekskurzija s prof. Steletom v Prekmurje



Rim, 1957, seminarska ekskurzija. Foto: M. Kambič



Zavod za spomeniško varstvo SRS, 1958, restavriranje Muljavskega oltarja, z Zorko Jezeršek



Pri Mraku, 1959, proslava diplome, s prof. Steletom, L. Menašejem, St. Mikužem in N. Zupaničem



Narodna galerija, 1961, otvoritev razstave Barok na Slovenskem, s prof. Steletom in kolegi



Vrh nad Želimljami, 1974, konservatorski ogled, dr. B. Fučič, dr. L. Komelj



Narodni muzej, 1975, podelitev diplome muzejskega svetovalca, dr. P. Petru in dr. B. Kuhar



Narodna galerija, 1978, otvoritev Kavčičeve razstave



Rim, 1987, v družbi prof. Michel Berger in dr. Minna Heinburger



Ljubljana, 1990, doma



Narodna galerija, 1993, otvoritev razstave Evropski slikarji iz slovenskih zbirk



Narodna galerija, 1994, predstavitev Zerijeve knjige, prof. Federico Zeri in prof. Niko Košir

ŽIVLJENJEPIS

- 29.12.1935 rojena v Ljubljani
1943–1955 obiskovala osnovno šolo in maturirala na Klasični gimnaziji v Ljubljani
1955–1959 študij umetnostne zgodovine in diploma na Filozofski fakulteti univerze v Ljubljani
1959 diplomirala pri prof. dr. Francetu Steletu na univerzi v Ljubljani in prejela Prešernovo nagrado za študente
1959–1962 konservator pri Referatu za spomeniško varstvo OLO Ljubljana
od 1962 kustos Narodne galerije v Ljubljani
1961 opravila strokovni izpit iz muzealsko konservatorske stroke
1965 promovirala za dr. phil. s temo »Stensko slikarstvo od 15. do sredine 16. stoletja na Slovenskem: Problem prostora«
1974 Univerza v Ljubljani podelila naslov znanstvene sodelavke
1974 Skupnost muzejev Slovenije podelilo naslov muzejske svetovalke
1979 Univerza v Ljubljani podelila naslov višje znanstvene sodelavke
1989 Univerza v Ljubljani podelila naslov znanstvene svetnice
1996 Ministrstvo za kulturo podelilo naslov muzejske svetnice

NAGRADE, PRIZNANJA IN ODLIKOVANJA

- 1974 Red Antona Janša I. stopnje
1978 Župančičeva nagrada
1986 Častni srebrni znak Turistične zveze Slovenije
1987 Priznanje Zveze muzejskih društev Jugoslavije
1989 Valvazorjeva nagrada
1993 Mestni pečat Maribora
1994 Spominsko priznanje mesta Ptuj

BIBLIOGRAFIJA

SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE IN S SODELOVANJEM

1

Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru. Ljubljana: Spomeniški vodnik, zv. 4, 1962, str. 1-79 + 44 črno-belih repr. + 4 barvne repr.

2

Mihael Stroj: 1803-1871. Ljubljana: Narodna galerija, 1971, str. 1-64 + 120 repr. /r.k./.

3

Breg pri Preddvoru. Ljubljana: Zavod za spomeniško varstvo; Maribor: Obzorja, 1971, (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 81), str. 1-31 + 18 črno-belih repr. + 1 barvna repr. + 1 tloris + 5 skic + 2 repr. na ovitku. (...)

4

Franc Kavčič/Caucig: 1755-1828. Ljubljana: Narodna galerija, 1978, str. 1-320 (prevod v angleščini str. 229-316), + 151 črno-belih repr. + 1 barvna repr. + 1 barvna repr. na ovitku /rk/.

5

Franz Caucig/Kavčič: 1755-1828: Zeichnungen aus der Nationalgalerie in Ljubljana/SFRJ. Weimar, 1982, str. 1-87 + 62 črno-belih repr. + 1 repr. na ovitku /rk/.

6

Splošna pravila za delo v muzejih in galerijah SR Slovenije. Ljubljana: Društvo muzealcev Slovenije. Muzeološka knjižnica VI, 1983, str. 1-65 (uvod Peter Petru).

7

Cerkev sv. Janeza v Bohinju. Ljubljana: Zavod za spomeniško varstvo; Maribor: Obzorja, 1984, (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, Zbirka vodnikov, 129), str. 1-34 + 12 črno-belih reprodukcij + 4 barvne repr. + tloris cerkve + 5 skic + 1 zemljevid + 2 repr. na ovitku (1000 primerkov z angleškim prevodom. - Samostojna publikacija v nemščini *Die Kirche des hl. Johannes in Bohinj*, str. 1-38 + 12 črno-belih repr. + 4 barvne repr. + 1 tloris + 5 skic + 1 zemljevid + 2 repr. na ovitku. (...)

8

Franc Caucig 1755-1828: Drawings from the Narodna galerija in Ljubljana. Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1984, str. 1-62 + 62 črno-belih repr. + 1 repr. na ovitku (uvod Michael Jaffé).

9

Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja / Federico Zeri, Ksenija Rozman. Ljubljana: Narodna galerija, 1983, str. 176, 105 črno-belih repr. + VIII barvnih repr. (besedilo tudi v it.); 1 barvna repr. na ovitku.

10

Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk / Federico Zeri, Ksenija Rozman. Ljubljana: Narodna galerija, 1989, str. 162, + 72 črno-belih repr. + VIII barvnih + 1 barvna na ovitku (besedilo tudi v it.).

11

Evropski slikarji iz slovenskih zbirk / Federico Zeri, Ksenija Rozman. Ljubljana: Narodna galerija, 1993, str. 202, + 81 črno-belih repr. + 12 barvnih + 1 barvna na ovitku (besedilo tudi v it.).

12

Slikar Almanach: Odkupljena slika Kvar-topirci II / Ksenija Rozman. Ljubljana: Narodna galerija, 1996, str. 16, 5 barvnih repr. + 2 barvni na ovitku.

PRISPEVKI V RAZSTAVNIH KATALOGIH

13

Razstava ikon. Ljubljana: Narodna galerija, 1963, str. 35 passim.

14

Jožef Tominc. Ljubljana: Narodna galerija, 1967, str. 186–189.

15

Slovenačko slikarstvo 19. veka. Beograd: Narodni muzej, 1967, str. 25–40 (le literatura o umetnikih).

16

Arhitekt Maks Fabiani. Ljubljana: Narodna galerija, 1966, b.p. (del literature in del seznama del).

17

Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I. Ljubljana: Narodna galerija, 1968, str. 133–149.

18

Novopridobljene umetnine Narodne galerije 1965–1975 / Anica Cevc, Ksenija Rozman. Ljubljana: Narodna galerija, 1976, str. 97–111, 112–147, 154.

19

Schönes altes Salzburg: XIII. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg. Salzburg, 1989, str. 49–56, 61–64, 118–119, sl. 1, 2, 4, 5, 20, 22, 32–40, 47, 48 (Ksenija Rozman, besedilo o slikarju Kavčiču).

20

Die Eroberung der Landschaft: Semmering, Rax, Schneeberg, v: Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung, Schloss Gloggnitz, 1992, ed. Wolfgang Kos, Wien 1992, str. 138, 164–165 (besedilo K. Rozman).

21

The Metamorphosis of Themes, Budapest: Szépművészeti Museum, 1993, str. 263, 310, 357, 364–365, .

ČLANKI IN RAZPRAVE V STROKOVNIH PUBLIKACIJAH

22

Priprave in misli o izdaji spomeniške topografije, v: Kronika, VII, 1960, št. 1, str. 56–58.

23

Ljubljanski javni spomeniki, v: Kronika, XIII, 1965, št. 2, str. 94–97.

24

Ljubljanski javni spomeniki (nadaljevanje), v: Kronika, XIII, št. 1965, 3, str. 196–203.

25

Alte Wandmalerei, v: Ciba Rundschau, Basel, 1966, 1, str. 6–10.

26

K profilu poznogotskega stenskega slikarstva, v: ZUZ, n.v., VII, 1965, str. 231–242.

27

Sondiranje barvnih plasti na plastikah glav Janeza Krstnika, v: VS, X, 1966, str. 77–84.

28

Mladostno delo in življenje slikarja Jožefa Tominca, v: Srečanja, 1969, št. 19, str. 37–39.

29

Freske 16. stoletja v Kranju in okolici, v: Kranjski zbornik 1970, 1970, str. 207–222.

30

Ali je slikal Jožef Tominc v Ljubljani?, v: ZUZ, n.v., VIII, 1970, str. 223–242.

31

Restavriranje umetnin in ohranitev njihovih podatkov, v: VS, XIII–XIV, 1970, str. 125–128.

32

Stensko slikarstvo XV. stoletja v Slovenski Istri, v: Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo: slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v slovenski Istri. V Kopru 14. in 15. aprila 1971, Koper, 1972, str. 9–19.

- 33
Rimsko šolanje slikarja Fortunata Berganta, v: *Sinteza*, 1972, št. 24–25, str. 81–82.
- 34
Štirje Tominčevi portreti, v: *ZUZ*, n.v., IX, 1972, str. 125–129.
- 35
Rod čebelarja in slikarja Antona Janša, v: *Slovenski čebelar*, LXXV, 1973, št. 3, str. 67–72.
- 36
Delavnica Mojstra bohinjkega prezbiterija, v: *ZUZ*, n.v., XX, 1973, str. 5–12.
- 37
Der Maler Josef Tominz, v: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, XIX, XX, 1975/76, št. 63/64, str. 111–132, sl. 108–119.
- 38
Freske na Jamniku, v: *Kranjski zbornik* 1975, 1975, str. 185–196.
- 39
Strojev portret Jurija Grabrijana, v: *Goriški letnik*, 1975, str. 120–123.
- 40
Goriški slikar Karel Kebar, v: *Goriški letnik*, II, 1975, str. 129–130.
- 41
Slikar Franc Kavčič/Caucig in njegove risbe po slikah starih mojstrov, v: *ZUZ*, n.v., XI/XII, 1976, str. 9–38, sl. 1–49 (prevod v angleščini str. 39–69).
- 42
Slikar Domenico Conti Bazzani, v: *Goriški letnik*, III, 1976, str. 192–198.
- 43
Slikar Fortunat Bergant. Dela v Liki in šolanje v Rimu, v: *ZUZ*, n.v., XIII, 1977, str. 73–74, sl. 12–59.
- 44
Caucigs Veduten von Passau und Umgebung, v: *Ostbayerische Grenzmarke Passau*, 1978, str. 27–34, sl. 2–8.
- 45
Slikar Ferdinand Runk in njegove upodobitve slovenskih krajev, v: *Sinteza*, 1978, 43, 44, str. 91–94, sl. 1–5.
- 46
Runkove vedute slovenskih krajev, v: *ZUZ*, n.v., XIV/XV, 1979 (izšlo 1980), str. 115–139, sl. 68–83.
- 47
The Roman Views of Felice Giani and Francesco Caucig, v: *Master Drawings*, 18, 1980, št. 3, str. 253–257, sl. 30–39 b.
- 48
Maria auf der Mondsichel in der Österreichischen Galerie in Wien, v: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 1980/1981, št. 68/69, str. 5–18, sl. 1–7.
- 49
Prošnji slikarja Tominca, v: *ZUZ*, n.v., XIX, 1983, str. 49–53.
- 50
Profesor dr. Sergej Vrišer. Ob petinšestdesetletnici, v: *ZUZ*, n.v., XXI, 1985, str. 9–14, sl. s. p.
- 51
Gli affresci di Podnanos e di Dolenja vas, v: *Il Pordenone. Atti del convegno internazionale di studio*, Pordenone, 23–25 agosto 1984, str. 205–208, sl. 28.1.–28.10. (uredila Caterina Furlan), Pordenone 1985.
- 52
Stari kiparski modeli i odlivanje u bronci, v: *Informatica museologica*, 3–4, 1985, str. 6–7.
- 53
Cerkveni spomeniki v Bohinju, v: *Bohinjski zbornik*, Radovljica 1987, str. 139–147.
- 54
Künlova slika obrežja Ljubljance, v: *ZUZ*, n.v., XXIII, 1987, str. 113–115, sl. 37–40.
- 55
Caucigs Gemälde »Esther vor Ahasverus«, v: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, XXXI, 1987, 75, str. 73–79.
- 56
In memoriam: Anka Simić-Bulat (1899–1987), v: *ZUZ*, n.v., XXIV, 1988, str. 160–162.

57

Profesor dr. Luc Menaše: ob petinšestdesetletnici, v: ZUZ, n.v., XXV, 1989, str. 9–18.

58

Novoklasicistično slikarstvo: slikarstvo od ok. 1760 do 1830 – slikarstvo med rokokom in romantiko, v: Mozart – kdo je to, Ljubljana, 1991, str. 37–40.

59

Portreti temnopoltih modelov v slovenskem slikarstvu okoli 1890, v: ZUZ, n.v., XXVIII, 1992, str. 85–90, sl. 57–62.

60

Slikar Simone Pomardi in potopisec Edward Dodwell, v: Prijatelj zbornik, II, Split 1992, str. 511–516.

61

La pittura bolognese nell'opera di Francesco Caucig, v: Atti del Colloquio Cesare Gnudi, Bologna, 1993, str. 267–273, sl. 1–15.

62

Slika Obglavljanje sv. Janeza Krstnika in stranska oltarja v cerkvi Sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, v: ZUZ, n.v., XXX, 1994, str. 43–48, sl. 5–9.

LEKSIKALNI PRISPEVKI

63

Štefci Anton, str. 683. V: SBL, 11, 1971.

64

Tominc Jožef, str. 352. V: Enciklopedija Jugoslavije, 8, Zagreb, 1971.

65

Caucig (Caucigh, Causich, Cauzio, Kauzig, Kauzich, Kauzig, Kauzio, Kavčič), Francesco (Franz, Franc) Saverino Antonio Nicolò, str. 534–537. V: Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XXII, Roma, 1979.

66

S.v. Tominc (Tominz) Alfred, str. 113–114. – s.v. Tominc (Tominz) Avgust, str. 114. – s.v. Tominc (Tominz) Jožef Jakob (Josip Giusestre), str. 114–116. SBL, 12, 1980.

67

Tominc Alfred, str. 113–114. V: SBL, 12, 1980.

68

Tominc Avgust, str. 114. V: SBL, 12, 1980.

69

Tominc Jožef, str. 114–116. V: SBL, 12, 1980.

70

Urbanija Josip, str. 301–302. V: SBL, 13, 1982.

71

Domenico Cotni Bazzani, str. 3–4. V: Dizionario biografico degli italiani, vol. XXVIII, Roma 1983.

72

Andrej iz Ottinga, str. 15. – Aquila Johannes de Rakespurga, str. 32. – Batič (Battig) Josip, str. 82. – Bodešče, str. 140. – Bodovlje, str. 146. – Bolfgangus de.. cz, str. 153. – Breg pri Preddvoru, str. 189. – Crngrob, str. 225–256. – Dobida Karel, str. 317. – Dolenja vas, str. 326. – Famlje, str. 404. – Friderik Beljaski, str. 432. – Goropeč, str. 468. – Gradišče pri Lukovici, str. 488–489. – Gradišče pri Divači, str. 488. – Jamnik, str. 675. – Janez Ljubljanski, str. 676–677. – Johannes iz Brunecka, str. 696. – Janša Lovro, Valentin, str. 681. V: Likovna enciklopedija Jugoslavije, 1, Zagreb 1984.

73

Wolf (Wolff) Edvard (Edoardo), str. 716. – Wolf(f) Elias, str. 716–717. – Wolf Elias, sin, str. 717. V: SBL, zv. 14, 1986.

74

Bidermajer, str. 266–267. – Bodešče, str. 294. – Breg, str. 365. V: Enciklopedija Slovenije, 1, Ljubljana 1987.

75

Kavčič (Caucig) Franc, str. 32–33. – Kranjski oltar, str. 125. – Krška vas, str. 14. V: Likovna enciklopedija Jugoslavije, 2, Zagreb 1987.

76

S.v. Famlje, str. 83–84. – Goljevica, str. 260. – Goropeč, str. 297. – Gosteče, str. 314. – Gradišče pri Divači, str. 365–366. V: Enciklopedija Slovenije, 3, Ljubljana 1989.

77

S.v. Jamnik, str. 259. – Janez Ljubljanski, str. 263–264. – Janša Anton, Lovro, Valentin, Franc, str. 267. – Kamni vrh, str. 386. V: Enciklopedija Slovenije, 4, Ljubljana 1990.

78

S.v. Kavčič, Franc, str. 29. – S.v. Klasicizem, str. 84–87. V: Enciklopedija Slovenije, 5, Ljubljana 1991.

79

S.v. Menaše, Helena, str. 65. – Ljerka, str. 65. – Luc, str. 65–66. V: Enciklopedija Slovenije, 7, Ljubljana 1993.

80

S.v. Ažbe, Bergant, Flurer, Jelovšek, Karinger, Caucig/Kavčič, Kobilca, Ljubljana, Metzinger, Pernhart, Remb, Robba, Jožef Straub, Stroj, Janez in Jurij Šubic, Tominc, Slovenia – Painting, Slovenia – Sculpture. V: The Dictionary of Art, London: Mackmillan, 1996.

OCENE IN POROČILA

81

O muzejskih zbirkah na Blejskem otoku. – NRazgl, IX, 1960, št. 16, str. 30.

82

Podoba Ljubljane v 19. stoletju. – NRazgl, X, 1961, št. 13, str. 317.

83

Razstava ur v ljubljanskem Narodnem muzeju. – NRazgl, XX, 1961, št. 16, str. 387.

84

Anton Ažbe i njegova škola. – Danas, št. 29, Beograd 1962.

85

Anton Ažbe i njegova škola. – Telegram, 1962, št. 131, str. 8.

86

Sestanek konservatorjev od 6. do 7. julija 1962 v Ljubljani. – Likovna revija, I, 1962, 4–5, str. XXIII.

87

Konservatorska poročila za leti 1960–61. – VS, VIII, 1962, str. 92 pass.

88

Seminar o likovni vzgoji v dneh od 22. do 23. marca v Slovenjem Gradcu. – Likovna revija, 1963, II/6. (na ovitku).

89

Mestni muzej v Ljubljani (poročilo o Razstavi rimskih izkopanin in razstavi ljubljanskih vodnjakov). – Likovna revija, II, 1963, 6. (na ovitku).

90

Posvetovanje konservatorjev. – Likovna revija, II, 1963, 7–8, str. XXI.

91

Izložba »Stari tuji slikarji II«. – Umetnost, I, Beograd 1965, str. 109.

92

Marjan Zadnikar: Znamenja na Slovenskem; Slovenska matica 1864–1964; Franc Zupan: Votivne podobe. – Umetnost, II, Beograd 1965, str. 161–162.

93

Poročilo o razstavi Grafika starih majstora. – Umetnost, III–IV, Beograd 1965, str. 182–183.

94

Poročilo o razstavi Portretna minijatura. – Umetnost, V, Beograd 1966, str. 122.

95

Zaštita spomenika. – Umetnost, V, Beograd 1966, str. 142–143.

96

Zbornik istorije umetnosti. – Umetnost, VII, Beograd 1966, str. 153–154.

97

Pregled istorije umetnosti kod Slovenaca. – Umetnost, IX, Beograd 1967, str. 161 in v isti številki še: *Slovenačka umetnost*, str. 161–162; *Ptujska gora*, str. 165; *Arhitektura šestnaestog veka u Sloveniji*, str. 165–166; *Slovenj Gradec*, str. 166; *Razprave V, Hauptmanov zbornik*, str. 166–167; *Časopis za istoriju i etnografiju*, str. 167; *Zaštita spomenika*, X, str. 167–168 (poročila o teh publikacijah).

98

Emilijan Cevc: Slovenska umetnost – Sin-teza, II, 1967, 7, str. 66–67.

Barokna skulptura u slovenačkoj Štajerskoj. – Umetnost, XIII, Beograd 1968, str. 133–134 in v isti številki poročilo *Vajarstvo baroka*, str. 144.

100

Ocena revije Cultura Atesinay XX. – VS, XII, 1969, str. 155–156.

101

Branko Fučič: Istarske freske, str. 298–309. *Narodna galerija v Ljubljani* – ZUZ, n.v., VIII, str. 292–293, 1970.

102

Narodna galerija v letih 1968–71. – ZUZ, n.v., IX, 1972, str. 159–162.

103

Narodna galerija v letih 1972. – ZUZ, n.v., X, 1973, str. 203–204.

104

Risbe Sebastiana Riccija. Ob razstavi v Vidmu. – NRazgl, XXIV, št. 21, 1975, str. 560.

105

Risbe Sebastiana Riccija v Uidmu. – Delo, XVIII, 1975, št. 27, str. 8.

106

Ob petstoletnici beramskih fresk. – Sinteza, september 1975, št. 33–35, str. 128–129.

107

Razstavi v Passarianu. – NRazgl, XXV, 1976, št. 17, str. 459.

108

Slikar imenitnega stila in oblikovanja. – Ob 150 letnici smrti Franca Kavčiča, Delo, XX 18.2.1978, št. 40, str. 27.

109

Tri spominske razstave v ZDA: Pompeji 79, Rufino Tamayo, Bernard Berenson. – NRazgl, XXVIII, 1979, št. 18, str. 536–537, sl. na str. 533, 534, 536, 537, 538.

110

Razstava tujih slikarjev v Narodni galeriji. – Sinteza, 1984, št. 65–68, str. 77–88, sl. 1–20.

111

Renesansni umjetnici antičke skulpture. Priručnik izvora. – Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 1986, št. 3/4, str. 38 (recenzija knjige str. str. Bober – R. O. Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford – London 1986), izšlo 1987.

112

Phyllis Pray Bober & Ruth Rubinstein: Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources, Oxford University Press, 1986. – ZUZ, n.v., XXIII, 1987, str. 124–125.

113

La sculture nel Friuli Venezia Giulia: I. Dal epoca romana al Gotico, Pordenone 1989, II, Dal Quattrocento al Novecento, Pordenone 1988. – ZUZ, n.v., XXV, 1989, str. 133.

114

Natura morta in Italia, Milano 1989. – ZUZ, n.v., XXV, 1989, str. 133–134.

ČLANKI V DRUGIH REVIJAH IN ČASNIKIH

115

Srednjeveški slikarji pri Sv. Primožu nad Kamnikom. – Obzornik, 1965, št. 2, str. 133–138.

116

Slikar Matevž Langus. – Obzornik, 1965, št. 4, str. 272.

117

Slikar Anton Karinger. – Obzornik, 1965, št. 7, str. 522–527.

118

Slikar Marko Pernhart. – Obzornik, 1965, št. 8, str. 601–604.

119

Slikar Franc Kavčič. – Obzornik, 1978, št. 6, str. 450–457.

120

The British, Kugy, and Western Slovenia. – The Alpine Journal, London 1987, str. 182–187, sl. 69–72.

121
Kugy in Angleži. – Planinski vestnik, 1985, št. 8, str. 343–346.

122
Bohinj, Bled in Julijske Alpe. – Lipov list, XXVII, 1985, št. 6, str. 174–175.

123
Zerjevi spisi. Povedal resnico, zaprl vrata in ostal. – Delo, XXVIII, 24. 7. 1986, št. 170, str. 9.

124
Sergej Vrišer – sedemdesetletnik. – Delo, XXXII, 9. 11. 1990, št. 262, str. 7.

125
Luc Menaše, sedemdesetletnik. – Delo, XXXVII, 4. 4. 1995, št. 78, str. 8.

RAZSTAVE – SAMOSTOJNE POSTAVITVE, STROKOVNO IN TEHNIČNO SODELOVANJE DOMA IN V TUJINI

126
1963 Ljubljana, *Razstava ikon iz Jugoslavije*.

127
1965 Ljubljana in Čačak, *Memorial prve jugosl. umetnostne razstave*.

128
1965 Ljubljana, *Srbsko slikarstvo 19. st.*

129
1965 Ljubljana, *Grafike starih mojstrov iz Pokrajinskega muzeja v Celju*.

130
1966 Trst in Ljubljana, *Maks Fabiani*.

131
1966 in 1967 Gorica (Gorizia) in Ljubljana, *Jožef Tominc*.

132
1968 Ljubljana, *Umetnost 17. st. na Slovenskem, I*.

133
1969 Ljubljana, *Stari mojstri iz Ermitaža*.

134
1971 Ljubljana in Zagreb, *Mihael Stroj*.

135
1974 Ljubljana, *Mojstri beneškega slikarstva*.

136
1975 Ljubljana, *Češko slikarstvo 19. st. in začetka 20. st.*

137
1976 Ljubljana, *Nove pridobitve Narodne galerije*.

138
1978 Ljubljana, *Franc Kavčič/Caucig*.

139
1987 Ljubljana, *Holandija 17. st. v očeh svojih umetnikov*.

140
1979 Ljubljana, *Barvna grafika nemške demokratične republike*.

141
1979 Ljubljana, *Češka gotska umetnost od 14. do 16. st.*

144
1980 Ljubljana, *Secesija na Madžarskem*.

143
1981 Ljubljana, *Dunajski bidermajer*.

144
1982 New York, San Francisco, München, *Vasilij Kandinsky* (razstavljena Ažbetova dela).

145
1982 Weimar, *Risbe Fr. Kavčiča iz zbirk NG v Lj.*

146
1983 Ljubljana in Maribor, *Tuji slikarji od 14. do 20. st.*

147
1984 Cambridge/Anglija, *Risbe Fr. Kavčiča iz zbirk NG v Lj.*

148
1987 Ljubljana, *Svetovni mojstri moderne umetnosti iz jugoslovanskih zbirk*.

149
1988 Ljubljana, *George Romney*.

150
1988 Salzburg, *Das schöne alte Salzburg*.

151
1989 Ljubljana in Maribor, *Evropska tihožitja iz slovenskih zbirk*.

152
1992 Grad Gloggnitz pri Dunaju, *Die Eroberung der Landschaft*.

153
1993 Budimpešta, *The Metamorphosis of Themes*.

154
1993 Ljubljana in Maribor, *Evropski slikarji iz slovenskih zbirk*.

Počujočo razstavo *Slov. umetnost 19. stol.* je spremljala in postavljala ali podirala v: Berlinu, Pragi, Bratislavi, Portu, Madridu, razstavo *Slovenski impresionizem* pa na Dunaju.

V raznih slovenskih krajih je od 1962 do 1978 postavljala in spremljala ter odpirala potujoče razstave: *Janez in Jurij Šubic, Hinko Smrekar, Franc Kavčič, Slovenska umetnost v fotografijah*.

PREDAVANJA NA UNIVERZAH, MEDNARODNIH SREČANJIH IN TUJIH INŠTITUCIJAH

155
1979 Firenze, Istituto Roberto Longhi.

156
1979 New York, Cooper-Hewitt, Museum.

157
1979 Philadelphia, Philadelphia Art Museum.

158
1979 Charlottesville, USA, University of Virginia Art Museum.

159
1979 East Orange, Upsala College, USA.

160
1980 East Orange, Upsala College, USA.

161
1980 New York, University of New York, oddelek prof. Rosenbluma.

162
1981 Sacramento, USA, The E. B. Croker Art Gallery.

163
1983 Ljubljana, Univerza, Odd. za umetnostno zgodovino.

164
1984 Ljubljana, Univerza, Odd. za umetnostno zgodovino.

165
1984 Pordenone, Convegno internazionale di Studio "Il Pordenone e il suo tempo".

166
1986 Bologna, Colloguio Internazionale.

167
1987 Ljubljana, Univerza, Odd. za umetnostno zgodovino.

PEDAGOŠKO DELO

Od leta 1962 do 1978 opravljala pedagoško delo z rednimi vodstvi za mladino in odrasle po razstavah in stalnih zbirkah Narodne galerije in s številnimi predavanji o slovenski, jugoslovanski in evropski umetnosti po vsej Sloveniji.

Od 1978 dalje vodstava po stalnih zbirkah in razstavah Narodne galerije (zlasti za ugledne goste) in po Ljubljani.

Od 1964 do 1978 organizirala in delno tudi vodila ogleda umetnostnih spomenikov v Sloveniji in Jugoslaviji ter tujini (Anglija, Škotska, Švedska, Danska, Holandija, Nemčija, Francija, Portugalska, Španija, Italija, Madžarska, Švica, Belgija, Izrael).

BREŠKI NOVCI 12. STOLETJA*

Dušan Koman, Škofja Loka

Tema breških novcev 12. stoletja sicer sodi tudi na področje numizmatke, vendar si umetnostnozgodovinsko obravnavo zaslužijo likovno zanimive podobe na njih, čeprav so take obravnave v stroki redkost. Res je, da so novci serijski izdelek, ki – vsaj v primeru breških novcev 12. stoletja – odraža bolj ali manj skromno kvaliteto pečatorezca, vendar motivov na njih ne moremo prezreti in obiti njihovega pomena. V svoji diplomski nalogi sem širše predstavil numizmatično gradivo 12. stoletja iz jugovzhodnih Alp v luči razvoja likovne podobe na novcih. Pri tem sem zaradi motivike ločeno obravnaval vsako stran novca, seveda pa sem upošteval zaključene skupine, ki predstavljajo bodisi posamezno obdobje bodisi posameznega kovnega gosпода.

Umetnostnozgodovinska stroka lahko osvetli nekatera vprašanja, na katera numizmatika ne odgovarja. Tako prispevek te naloge k poznavanju numizmatičnega gradiva jugovzhodnih Alp v 12. stoletju zaobsega tri ravni: opredelitev mojstrskih rok, ikonografsko razlago in stilno analizo motivov. Zato v tem prispevku obravnavam poleg novcev iz kovnice v Brežah le tiste novce, ki so k razvoju podobe na novcih v 12. stoletju prispevali kak nov element.

Izdelava novcev v srednjem veku je bila zelo enostavna, zato je za to delo zadostovala že oprema, ki jo je imela vsaka kovačnica, če je le imela primerno topilnico za kovine¹. Naloga kovnega mojstra je bila izdelati iz določene količine srebra določeno število novcev. Srebro so najprej skovali v ploščo debeline kartona, iz katere so izrezali izrezke, velike približno 2 x 2 cm. Tako so dobili ploščice, ki so imele odgovarjajočo težo, vendar pa so imele ostre vogale, ki so jih potolkli in s tem dobili okroglasto obliko. V tak prazen novce so potem vtisnili s kovnim pečatom podobo prednje in zadnje strani. Pri tem je bil pečat za aver pritrjen v nakovalo, pečat za rever pa je mojster držal v roki in po njem udaril s kladivom. Na koncu so novce, ki je zaradi oksid-

* Pričujoči prispevek je izvleček iz diplomske naloge z naslovom *Breški novci 12. stoletja*, ki sem jo zagovarjal v februarju 1995. leta pri prof. dr. Nataši Golob.

¹ Vladimir Travner, Egon Baumgartner, *Naši srednjeveški novci*, ČZN, XXV, Maribor 1930, pp. 146–181 (od tod citirano Travner – Baumgartner, *Naši novci*), p. 154.

diranja dobil črno prevleko, še z različnimi sredstvi belili, da je dobil sijaj, ki je značilen za srebro.

V numizmatski stroki je gradivo, ki ga obravnavam, z zgodovinskega, epigrafskega in kronološkega stališča že obdelano. Prvi je breške denariče sistematično obravnaval Arnold Luschin², njegovo delo pa je nadaljeval Egon Baumgartner s študijami o zgodnjih breških denaričih³, novcih »eriacensis«⁴ in o času razcveta breških denaričev⁵. S temi deli je védenje o breških novcih dobilo današnji obseg. Skupaj z Vladimirom Travnerjem je napisal tudi temeljno delo o teh novcih v slovenščini⁶, v katerem je vzpostavil tudi slovensko terminologijo za srednjeveško numizmatiko. Najnovejšo razvrstitev breških novcev in njihovo mesto v širšem avstrijskem prostoru pa opredeljuje katalog avstrijskih novcev⁷, ki ga je v letu 1994 izdal Umetnostnozgodovinski muzej na Dunaju.

Zgodovinski okvir

Z izrazom »breški denariči« označujemo v ožjem smislu besede srebrne novce, ki so jih kovali salzburški nadškofi od začetka 12. do sredine 14. stoletja v Brežah in v še nekaterih drugih kovnicah⁸. Zaradi polne vrednosti so se ti novci kmalu udomačili in se za časa križarskih vojn razširili daleč naokoli⁹, zato so jih posnemali mnogi posvetni in cerkveni veljaki. Vse te novce označujemo z istim imenom v širšem smislu.

Do ustanovitve kovnic v Vzhodni marki so plačilni promet na tem območju obvladovali regensburški novci. Prvo kovnico v Salzburgu je v začetku 10. stol. ustanovil vojvoda Arnulf Bavarski v soglasju s kraljem Henrikom II., kjer je koval novce na podlagi regensburške teže. 996. leta pa je cesar Oton III. izdal v Rimu listino, s katero je podelil salzburškemu nadškofu Hartwigu (991–1023) kovno pravico.

² Arnold Luschin-Ebengreuth, Friesacher Pfennige, *Numismatische Zeitschrift*, 15 (55), pp. 89–118; 16 (56), pp. 33–144, Wien 1922/23 (od tod citirano Luschin, Friesacher).

³ Egon Baumgartner, Die Frühzeit der Friesacher Pfennige, *Carinthia I*, Klagenfurt 1952, pp. 256–286 (od tod citirano Baumgartner, Die Frühzeit).

⁴ Egon Baumgartner: *Eriacensis-kovi in njihovi prikovi*, tipkopisni prevod Vladimirja Tlakerja, Ljubljana 1985 (od tod citirano Baumgartner: *Eriacensis*).

⁵ Egon Baumgartner, Die Blütezeit der Friesacher Pfennige, *Numismatische Zeitschrift*, 73, Wien 1949, pp. 1–32.

⁶ Travner–Baumgartner, Naši novci.

⁷ B. Koch: *Corpus Nummorum Austriacorum, Bd. I. Mittelalter*, Wien 1994 (od tod citirano CNA).

⁸ Za pregled kovnic breških novcev 12. stoletja glej CNA.

⁹ Najdbe novcev (zakladne najdbe v Detti pri Temišvaru, Ostrovu pri Vukovarju, Aba Puszti ...) dokazujejo, da so z breškimi denariči trgovali na celotnem področju jugovzhodnih Alp in na vzhodu do Madžarske, Slavonije in Dalmacije. (Prim. Travner–Baumgartner, Naši novci, p. 157).

Začetek delovanja kovnice v Brežah (Friesach) lahko postavimo med leti 1125 in 1130, ko je salzburški nadškof Konrad prenovil svoj grad na Petrovi gori (Petersberg) pri Brežah. Prvi mojstri so v to kovnico prišli iz Kölna, prvi znani mojster pa je bil Conradus Colonensis (od tu dalje: Konrad iz Kölna). Tako so bili tudi prvi breški kovanci kovani po kölnskem izkovu in po kölnski teži¹⁰.

Kmalu po ustanovitvi kovnice v Brežah so se pojavili prvi posnemovalci – koroški vojvode. Ti so pričeli s kovanjem okrog l. 1130, vendar spočetka niso kovali v Št. Vidu (St. Veit an der Glan)¹¹, saj je bilo to območje od leta 1147 do 70. let 12. stoletja v posesti bamberskih škofov. Verjetno so sprva kovali v Brežah, v kovnici salzburških nadškofov, v Št. Vidu pa so morali začeti kovati v začetku vlade vojvode Bernharda (1202–1256)¹². Da so se koroški vojvode pri kovanju denarja zgledovali po kovih salzburških nadškofov, nam dokazujejo novci Spanheimov Engelberta (1124–1135), Ulrika I. (1135–1144) in Henrika V. (1141–1161). Vsi ti novci pa so predniki novca, ki se je pojavil okoli časa smrti nadškofa Eberharda I. (1164) in se ohranil do nastopa Eberharta II. (1200), čeprav so se med tem nadškofi zamenjali štirikrat¹³. Te novce označujemo po napisu za kove »eriacensis«. Ti s svojo stalno podobo in težo dokazujejo, da so salzburški nadškofi vodili dosledno finančno politiko in vzdrževali stalno vrednost svojega denarja, medtem ko so drugi kovni gospodje novce obnavljali in, na škodo Salzburga, posnemali prave breške kove. Zaradi teh zlorab je Adalbert III. leta 1195 pri cesarju Henriku VI. izposloval rabsodbo državnega sodišča, da ne sme nihče na ozemlju, ki je spadalo pod salzburško cerkveno oblast, posnemati novcev nadškofije, če mu tega nadškof izrecno ne dovoli. Dovoljenje so imeli le koroški vojvode, oglejski patriarhi in Babenberžani. Na podlagi ponarejenih listin so si to pravico prisvajali tudi krški škofi¹⁴.

¹⁰ Za težo in s tem vrednost posameznih vrst denarja ter sisteme preračunavanja med različnimi denarnimi enotami skozi ves srednji vek glej Sergij Vilfan, Temelji in razvoj denarnih sistemov v slovenskih deželah do 17. stoletja, *Zgodovina denarništva in bančništva na Slovenskem*, Ljubljana 1987, p. 23.

¹¹ Baumgartner je tudi za najstarejše novce koroških vojvod domneval kovnico v Št. Vidu (Baumgartner, *Die Frühzeit*).

¹² *CNA*, p. 132.

¹³ Eberhard I (†1164), Adalbert III. (1164–1174), Henrik (1174–1177), Konrad III. (1177–1184) in druga vlada Adalberta III. (1184–1200).

¹⁴ Novci krških škofov niso dokazani, verjetno pa so jih kovali med 1180 in nekaj po 1200.

LIKOVNE PODOBE IN FORMALNA ANALIZA

Averi najstarejših novcev iz kovnice Breže¹⁵

Breže – kovi za salzburškega nadškofa (tabela 1)

Na averih najstarejših kovov iz Brež lahko razlikujemo štiri skupine:

1. Škof z dvignjeno roko (aver 1)
2. Škof s knjigo (averi 2–4)
3. Škof s črko A (averi 5–7)
4. Škof in zvezda (averi 8–13)

Razvoj in časovna sosledica kovov sta najbolj vidna na shemi¹⁶, ki pa poleg štirih skupin, ki jih je pri teh kovih razlikoval že Baumgartner, pokaže še nekaj značilnosti averov teh novcev. Najprej lahko predpostavimo v tem času v Brežah dva pečatorezca, ki sta delovala sočasno.

Prvi mojster – nemara prav Konrad iz Kölna, ki je prvi znani pečatorezec iz Brež in ki je prišel iz Kölna – je tako izdelal pečate za aver novcev 1 (najstarejši novc iz Brež), 3 in 5. Pri tem kaže najstarejši novc (novec 1) naslon na aver kölnskega novca nadškofa Friedricha (1110–1131) (novec 59); na njegovem averu je upodobljen nadškof, ki z desnico blagoslavlja¹⁷. Na kovanju iz Brež nadškof blagoslavlja z levico.

Za drugega mojstra so značilne srčaste glave. Srčasta oblika glave je nastala tako, da je pečatorezec poudaril obrvi, iz pričeske pa je nastal priznak nad glavo. Ta mojster, ki bi mu lahko dali zasilno ime Pečatorezec srčastih glav, je izdelal pečate za avere novcev 4, 7 in vse škofove z zvezdo (novci Eberharda I.) Med slednjimi zbujajo dvom časovno sosledje, kot ga podaja Baumgartner, ki je razvrstil kove po linearnem zaporedju: 8, 9, 10, 11, 12. Glede na razvoj priznaka nad škofovo glavo bi bilo bolj logično sosledje: 8, 10, 9, 11, 12. Ob tem pa je treba povedati, da je Baumgartner svojo relativno kronologijo teh kovov utemeljil z reveri.

Breže (?), najstarejši novci za koroške vojvode (tabela 2)

Baumgartner averom teh kovov ni posvečal posebne pozornosti. Novc 30 postavlja na začetek kovanja novcev za koroškega vojvodo v tej kovnici, kar utemeljuje z reverom, pa tudi sosledje nadaljnjih kovov temelji na risbi revera¹⁸. Novca 32 in 33 kažeta na averu sorodnost risbe z breškimi nadškofijskimi kovi, ki jih je oblikoval Konrad iz Kölna. Tema risbama časovno sledi ris-

¹⁵ Številke novcev v nadaljnjem tekstu so prirejene za ta prispevek. Za oznako posameznega novca po *CNA* gl. popis gradiva v prilogi.

¹⁶ Cilj sheme ni razvrstitev VSEH novcev, ampak shematična predstavitev RAZVOJA KOVA. Zato tudi niso upoštevani vsi novci, ampak le tisti, ki so za ta razvoj zanimivi.

¹⁷ Našim novcem moramo iskati primerjave in vzore v novcih iz nemškega prostora, saj je od tam prišel na Koroško tudi prvi pečatorezec in s seboj prinesel nemške predstave o tem, kakšna mora biti podoba na novcu.

¹⁸ Baumgartner, *Die Frühzeit*, pp. 264–266.

ba avera na novcu 34, ki ima izrazito srčasto glavo. Temu kovu sledita novca 35 in 36, na katerih obrisi glave na averu ni več narejen z eno sklenjeno linijo, ampak z dvema, spodnjo in zgornjo. Medtem ko ima novce 35 še vedno izrazito srčasto oblikovano glavo in se s to obliko naslanja na novce 34, pa je pri poslednjem kovu tega tipa, novcu 36, brada oziroma spodnji del obrisa glave veliko ožji.

Reveri najstarejših novcev iz kovnice Breže

Na reverih najstarejših novcev iz Brež se pojavijo štiri ikonografski motivi:

1. ladja [kov 30; Breže (?) (vojvodski novce)]
2. cerkev [kovi 1–7; Breže (škofovski kovi),
31–36 – Breže (?) (vojvodski kovi)]
3. križ [kovi 8–10; Breže (škofovski kovi)]
4. trije stolpi na oboku [kovi 11–13; Breže (škofovski kov)]

Motiv ladje in cerkve

Ta motiv je na breških kovih najstarejši. Na starejših novcih iz Brež (?), kovanih za koroške vojvode, pa je to, z izjemo novca 30, ki ima na reveru upodobljeno ladjo, motiv, ki ga na reveru opazimo kot edinega. Tako kot pri averu se tudi tu iz sheme lepo vidi razvoj in relativna kronologija kovov.

Za škofovske novce iz kovnice Breže (*tabela 3*) bi tudi pri oblikovanju reverov lahko domnevali dve roki, ki pa se ne ujemata vedno z averi. Tako lahko enemu mojstru pripišemo revere novcev 1, 2, 5 in 6. Na teh kovih je linija preprosta, močna in ravna, brez odvečnih okraskov. Mislim, da lahko revere teh novcev pripišemo pečatorezcu Konradu iz Kölna, saj se tudi na averih novcev, ki smo jih pripisali njemu, kaže tak stil risbe. Poleg tega je logično, da je novce 1, ki je bil v tej kovnici kovan prvi ali vsaj med prvimi, v celoti izdelek pečatorezca, ki ga je salzburški nadškof Konrad poklical iz Kölna. Revere novcev 3, 4 in 7 lahko pripišemo drugemu pečatorezcu, verjetno istemu, ki sem ga označil za Pečatorezca srčastih glav. Zanj je značilna linija, ki teče bodisi kot biserni niz (kova 3 in 4) ali pa je narezana (kov 7). Tako so novci 1, 2 in 5 iz Brež delo Konrada iz Kölna, novca 4 in 7 pa delo Pečatorezca srčastih glav. Za novce 3 je pečat za aver izdelal Konrad iz Kölna; njegovo delo je tudi pečat za rever novca 6, medtem ko sta pečata za rever za novce 3 in aver za novce 6 delo Pečatorezca srčastih glav.

Pri reverih vojvodskih novcev iz Brež (?) (*tabela 4*) se kot najstarejši pojavi rever z motivom ladje (novce 30). Naslednji novci, ki imajo na reveru motiv cerkve, povzet po novcih iz kovnice Breže, kažejo najmanj dva načina risbe in tako vsaj dva pečatorezca, ki sta delovala tu. Tako kot pri škofovskih kovih se tudi tu odlikujejo štiri novci (30, 31, 56 in 36) s strogimi in čistimi linijami¹⁹. Med njimi bi lahko vsaj novca 35 in 36 pripisali Konradu iz Kölna,

¹⁹ Med te novce sem kljub drugačnemu motivu uvrstil tudi najstarejši vojvodski novce (novce 30), saj je pečat zanj gotovo izdelal isti pečatorezec kot za rever novca 31.

morda pa tudi novca 30 in 31. Spričo domnevno iste kovnice je isti pečatorezec za obe vrsti novcev logičen. Logična pa je tudi razlika, saj pri kovih za koroške vojvode ni šlo za neposredno kopiranje breških denaričev. Reveri, ki sem jih pripisal Konradu iz Kölna, se po načinu risbe naslanjajo na kölnski kov (novec 59), ne glede na to, ali so bili kovani kot vojvodski ali kot škofovski.

Za Pečatorezca srčastih glav in za izdelovalca reverov, ki jih nisem pripisal Konradu iz Kölna, pa lahko predvidevamo, da s kölnsko kovnico ni imel nikakršne zveze, saj kölnski kovi ne poznajo ne srčastih glav ne linije, ki bi bila izdelana kot biserni niz ali celo narezana. Zato smemo domnevati, da gre pri tem pečatorezcu (ali pečatorezcih) za domačina, izučenega v Brežah.

Motiv križa

Križ se pojavi na reverih novcev 8, 9 in 10 iz Brež, ki naj bi si v tem vrstnem redu sledili tudi kronološko. V tej liniji se vidi razvoj risbe od fino oblikovanega križa z razširjenimi kraki do močne in grobe strukture ter od majhnih pik med kraki do velikih²⁰. Vendar pa je absolutna datacija za vse tri novce enaka in je zato mogoče, da so pečati za aver in za rever nastali v zelo kratkem časovnem razmaku in bi bilo morda bolje na tem mestu govoriti o variantah kova kot pa o časovnem zaporedju.

Motiv treh stolpov na oboku

Ta motiv se na kovih iz Brež pojavi le na novcih 11 in 13. Motiv je za breško kovnico nov, zaradi razmeroma pozne absolutne datacije pa bi šlo morda lahko za modifikacijo reverov vojvodskih kovov iz Brež (novci 37–47).

»Stari« in »mladi vojvoda« iz kovnice Breže (?)

Če primerjamo najmlajše novce prve skupine vojvodskih kovov iz Brež (?) (34–36) z novci, ki imajo na averu celopostavno upodobitev vojvode (37–47), vidimo, da med njimi stilne povezave ni. Baumgartner sodi, da je za to kriv časovni razkorak, v katerem se ni kovalo ali pa vmesni kovi niso znani²¹. Ob tem pa ne gre pozabiti na možnost, da je želel Ulrik I. (1135–44) z drugačnim oblikovanjem novcev ustvariti svoj tip novcev, ki bi se že na prvi pogled razlikovali od Engelbertovih.

Averi (tabela 5)

Averi teh novcev kažejo izjemno enotnost. Opazimo pa, da se celopostavna figura vojvode na averih novcev Ulrika I. (novca 39 in 42) skuša približati naravnim razmerjem, medtem ko se z novcem 43, ki je bil kovan že za Henrika V., ta proporcionalnost figure začne rušiti in glava postane v primerjavi

²⁰ Baumgartner, Die Frühzeit, p. 260.

²¹ Baumgartner, Die Frühzeit, p. 266.

z ostalim telesom prevelika. To nesorazmerje je najbolj očitno na novcu 44, kjer glava meri več kot polovico vse figure. Na novcu 46, ki že predstavlja drugo izdajo za Henrika V., pa je figura zopet bliže naravnim razmerjem. V primerjavi s prejšnjimi averi je tu postava drugače izrisana: linije niso čiste, ampak so narejene v obliki bisernega niza. To pomeni, da gre za drugega pečatorezca, ki je delal enako kot pečatorezec, ki je avtor pečata za rever škofovskega novca 3 iz Brež.

Reveri (tabela 6)

Pri reverih sta navzoča dva motiva. Prvi je motiv treh palic ali žezel (kovanci 37–45), drugi pa trije stolpi na zidu (kova 46 in 47).

Prvo skupino reverov lahko nadalje razdelimo v tri podskupine, ki kažejo razvoj motiva in si sledijo tudi kronološko. Vzor za motiv treh žezel moramo bržkone iskati v madžarskem novcu Ladislava Svetega (1077–1095) (novec 60). Pečatorezec, ki je izdeloval pečate za novce koroških vojvod, je ta aver obrnil na glavo in tako dobil risbo za rever novca 40, na desni strani pa je dodal še priznak križa. Na novcu 39 je risba žezel skoraj identična, pojavi pa se še križ na drugi strani kot priznak. Zaradi načina risbe je zanimiv rever novca 37. Žezla, ki se na vrhu razširijo, kot da gre za čašaste kapitele nad preklado, so namreč enako narezana kot cerkev na reveru škofovskega novca 7. Ker sta oba pečata nastala kmalu drug za drugim (v razmaku največ 10 let), lahko za oba domnevamo, da gre bodisi za deli istega pečatorezca, torej Pečatorezca srčastih glav, ali za deli njegovega neposrednega naslednika. Zadnji novec v tej skupini (novec 38) ima poleg dveh križev še priznake; ti že nakazujejo cepljenje noge žezel, kar je ena izmed dveh značilnosti druge skupine.

Drugo skupino reverov (kovi 41–45) predstavljajo novei mlajše izdaje vojvode Ulrika I. in starejše izdaje Henrika V. Zanje je značilna razcepljena noga srednjega žezla in dve profilni maski, ki lebdita med žezli in sta obrnjeni proti sredini. Znotraj te skupine ne moremo slediti razvoju risbe, saj gre le za spremembe priznakov.

V tretji skupini (kova 46 in 47) sta edina povezava s prejšnjimi reveri maski na reveru novca 46. Podoba je že toliko spremenjena, da gre za nov motiv, tri stolpe, stoječe na vodoravnem frizu, ki je najbrž iluzija zidu, ali za njim. Stilno že napovedujejo naslednjo veliko skupino novcev – kove »eriacensis«.

Novci eriacensis

Novce, ki jih glede na legendo imenujemo »eriacensis«, so izdajali v Brežah od 1164. leta pa vse do l. 1200. Za starejše obdobje izdajanja teh novcev poznamo tudi kovnega mojstra. V tem času sta v Brežah delovala Heinrich Takstel (1162–1173) in Ulrich (ok. 1173 – ok. 1182)²². V Brežah teh novcev od

²² Baumgartner: *Eriacensis*, p. 2.

začetka pa vse do nastopa druge vladavine salzburškega nadškofa Adalberta (1183–1200) niso obnovljali, potem pa se je zaradi mnogih neupravičenih kovov v drugih kovnicah politika izdajanja teh novcev spremenila. Z Adalbertovo smrtjo leta 1200 v Brežah prenehajo kovati novce »eriacensis«, zato je logično, da se je v ostalih kovnicah kvaliteta tovrstnih novcev po letu 1200 močno znižala.

Tako kot se je dogajalo že pri starejših novcih, se tudi tu kmalu srečamo s takimi, ki so breške kopirali. Pri tem je za vse kovnice značilno, da so kot prvi prikov izdale kopijo novca 14, kar je še posebej očitno na reverjih. Tako poznamo vsaj šest kovnic, v katerih so kovali tovrstne novce²³.

Averi

Na vseh averih novcev »eriacensis« je upodobljen nadškof, le izjemoma na poznih novcih tudi vojvoda. Legenda je sestavni del teh averov, vendar pa je posebno na kasnejših novcih večkrat nepravilna ali celo nesmiselna.

Kovnica Breže (tabela 7)

Najstarejši novci tega tipa sodijo v čas pred letom 1183. Na njihovih averih je risba škofa izdelana na dva načina, ki ju najdemo v vseh letih kovanja novcev »eriacensis«. Pri prvem (novec 14) je telo oblikovano stožčasto, pri drugem (novec 15) pa srčasto ali elipsasto. Ker imamo za čas od 1162 do 1182 v tej kovnici izpričana dva pečatorezca, lahko spričo ohlapne datacije domnevamo, da novca 14 in 15 nista nastala sočasno; v različnem pristopu k oblikovanju telesa lahko vidimo deli obeh nam znanih pečatorezcev. Opozorim naj še na razliko v okrasu kazule, ki je pri novcu 14 oblikovan kot črka Y, pri novcu 15 pa v obliki križa. Zanimivo je, da se oblikovanje telesa v glavnem ne ujema z oblikovanjem okrasa kazule. Ta je do okoli 1190 večkrat izrisan z bisernim nizom.

Leta 1183 je salzburški nadškof postal Adalbert (1183–1200). Njegov pečatorezec (Ulrich je deloval do ok. 1182) se je povečini naslanjal na Ulrichove risbe, le osnovne linije so pri njem bolj jasne in praviloma močnejše. Novec 17, prvi, ki ga je izdal Adalbert, nosi na averu legendo z njegovim imenom. Istemu pečatorezcu lahko pripišemo tudi novce 18, katerega aver se odlikuje po izredno jasni in preprosti risbi, kakršne pri kovih »eriacensis« ne zasledimo več ne na novcih iz breške kovnice ne na drugih. Morda je novce 21 zadnji, za katerega je pečat za aver izdelal ta pečatorezec; datiramo ga tik pred leto 1190.

Iz časa okoli leta 1190 je novce 22, katerega risba za aver zarisuje stožčasto postavo škofa. Ta risba je zanimiva zaradi okrasa kazule, ki ima obliko črke V. To je značilno prav za ta leta, tako da bi smeli govoriti o novem pe-

²³ Te kovnice so: Breže, Strassburg ali Krka na Koroškem (kovnica ni dokumentirana), Beljak, Kamnik, Slovenj Gradec in Oglej.

čatorezcu²⁴. Enak okras je tudi na oblačilu škofa na averu novca 23, za katerega velja enaka časovna opredelitev. Tu je telo elipsasto, zopet pa je občutna močna in jasna linija. Nekako po letu 1190 se obšitek v spodnjem delu podaljša. Aver novca 25 je torej že izhodišče za ponovno obliko okrasa v obliki črke Y, ki jo vidimo spet na novcih 27 in 29, ki sta bila kovana že v drugi polovici zadnjega desetletja 12. stoletja, ko je bila doba kovov »eriacensis« že v svojem zatonu.

Neznana kovnica (krških škofov?)²⁵ (tabela 8)

Najstarejši novci, ki jih lahko pripišemo tej kovnici, so iz časa po letu 1180. Risba avera na novcu 48 je nastala pod vplivom avera novca 14 iz Brež. Baumgartner postavlja v isti čas novce 49, za katerega pravi, da je »prikov k breškemu novcu« št. 19²⁶. Pri teh dveh novcih je šlo očitno vsaj za vpliv oziroma kopiranje, če že ne za enega pečatorezca, ki je delal za različne kovne gospode. Ta se seveda ni kaj dosti menil za legalnost početja kovnega gospoda²⁷. Novca 48 in 49 pomenita začetek dveh različnih tipov avera, ki ju, podobno kot v Brežah, lahko spremljamo skozi ves čas kovanja v tej kovnici.

Razvoj risbe, ki mu lahko sledimo pri prvem tipu avera (poteka od novca 48 prek novca 50, ki je že datiran v čas po letu 1190, do novca 51) kaže spremembo v obliko črke Y, ki zaznamuje telo. Tako je videti, da nadškof ne nosi kazule, temveč dalmatiko. Novce 51 je nastal že po letu 1200, ko risba postaja vedno bolj shematizirana in površno izdelana. To nazadovanje risbe nam lepo kažejo aver novca 53, še bolj pa avera na novcih 52 in 56, kjer risba sploh ne sledi več tradiciji kovov »eriacensis«.

Na drugi tip avera, ki se v tej kovnici pojavi na novcu 49, naletimo v tej kovnici ponovno dobrih 10 let kasneje na novcih 54 in 55. Oba sta nastala po letu 1200, ko so bili novci »eriacensis« že v zatonu. Na averu novca 54 je nerodno izrisana figura škofa od pasu navzgor, pri novcu 55 pa gre očitno za celopostavno figuro z močnimi nogami in zadnjico, ostali deli telesa pa so zgolj nakazani. Nerodnost risbe je tolikšna, da je videti kot pikapolonica in ne škof.

Reveri novcev iz te kovnice se zelo tesno naslanjajo na tiste, ki so bili kovani v Brežah. Njihova posebnost je glavica na zaključku žleba, ki je izrisana le na najstarejših novcih (rever novca 48) in jo lahko razlagamo kot bruhalnik.

²⁴ Averi vseh novcev, ki jih Baumgartner uvršča v svoji skupini 8 in 9 in jih datira ok. 1190, imajo obšitek, izveden na enak način. (Cf. Baumgartner: *Eriacensis*, p. 8ss)

²⁵ Baumgartner jo postavlja v Krko na Koroškem (Gurk) ali v Strassburg (Baumgartner: *Eriacensis*, p. 19).

²⁶ Baumgartner: *Eriacensis*, p. 18.

²⁷ Verjetno so bili prav krški škofi vzrok, da je Adalbert III. leta 1195 izposloval sodbo, po kateri ni smel nihče na ozemlju salzburške nadškofije posnemati salzburških novcev, če mu nadškof tega ni izrecno dovolil.

Kovnica Beljak (Villach)

Posebnost med novci »eriacensis« predstavljajo kovanci iz kovnice Beljak, saj je bilo to mesto, z njim pa tudi kovnica, v posesti bamberških škofov in ne salzburških. Beljaško kovnico v tem prispevku predstavljam le z novcem 57, saj oblikovno ti novci sledijo breškim. Zanimivi pa so ikonografsko, saj ima na averu škof okroglo mitro, namesto knjige in palice pa drži v rokah meč in vrtnico, ki je povzeta po grbu bamberškega nadškofa Otona II. (1177–1196)²⁸. Tudi na reveru so namesto križa nad streho upodobili vrtnico.

Reveri

Risbe na reverih so veliko bolj enotne kot na averih. Motiv je zatrep cerkve z dvema zvonikom, ki je bil očitno že v času veljavnosti teh novcev njihov razpoznavni znak, saj bi si drugače težko razlagali tolikšno enotnost risbe revera ob razmeroma svobodnih upodobitvah likov na averih.

Kovnica Breže (tabela 9)

Najstarejši novci »eriacensis« iz Brež (novec 14) imajo že vse elemente risbe revera, ki so obvezni za vse kasnejše različice tovrstnih novcev. Ostrešje je obrobjeno z močno linijo, strešne opeke pa so nakazane z mrežo. Ostrešje se spodaj zaključuje z žlebom, ki ima ob straneh izlivke. Ta novc Baumgartner postavlja v čas pred 1183²⁹. Še bolj izrazito mrežo, s katero so ponazorjene strešne opeke, srečamo na novcu 16, ki je bil kovan le nekaj kasneje. Mrežena je tudi streha stolpov, kar je redko in priča o zelo skrbni izdelavi kovnega pečata. Žlebovi ob straneh za nekaj časa izginejo.

V čas druge vlade nadškofa Adalberta (1183–1200), oziroma na njegov začetek, uvrščamo novc 17. Mreža, ki ponazarja streho, je izrisana z močnimi linijami, ki že napovedujejo punciranje namesto mreženja ostrešja. Pred letom 1190 se ponovno pojavijo žlebovi (novec 19, 20). Pri novcu 20 je streha puncirana, okna na zgornjem delu pročelja pa so izdelana zelo površno. Sočasen je novc 19, ki pa se v risbi revera naslanja na najstarejše tovrstne novce in ga tudi odlikuje zelo natančna risba. Za revere novcev 19, 21 in 24 se zdi, da so sicer delo istega pečatorezca, pri čemer je verjetno prvi nastal kot nekakšno izpitno delo in delno pod mojstrovim vodstvom, drugi in tretji pa sta že povsem samostojna izdelka, vendar pa slabše kvalitete. To razliko v kakovosti risbe gre morda pripisati tudi času, saj je novc 19 časovno opredeljen pred leto 1190, novc 24 pa v sredino zadnjega desetletja 12. stoletja.

Najbolj očitno poenostavitev pri risbi strehe vidimo na novcu 22, kjer so s punciranjem ponazorjene le opeke, obroba ostrešja pa izgine. Tudi sicer je risba tega avera bolj groba. Da je čas okoli 1190 ali malo po tem letu v Bre-

²⁸ Baumgartner: *Eriacensis*, p. 37.

²⁹ Baumgartner: *Eriacensis*, p. 3; Kot predhodnika tega novca omenja Baumgartner le en novc, ki ga postavlja v čas med letoma 1164 in 1183, vendar se od novca 14 praktično ne razlikuje.

žah že pomenil zaton pri oblikovanju novcev »eriacensis«, kaže tudi risba na reveru novca 27. Streha je stisnjena med oba zvonika, okna na zgornjem delu pročelja pa kažejo nezanesljivo roko. Še bolj svobodno oblikovanje, predvsem strehe, pa kažeta risbi na reverih novcev 26 in 28. Na prvem je streha oblikovana kot satje, na drugem pa kopasto, medtem ko okna na pročelju spominjajo na ščite.

IKONOGRAFSKA ANALIZA³⁰

Na breških novcih 12. stoletja so averi ikonografsko dokaj enotni. Podoba nadškofa³¹ skoraj nikdar ni celopostavna. Na starejših novcih je navadno doprsna, na kovih »eriacensis« pa je škof večkrat upodobljen od pasu navzgor. Na novcih, ki so bili kovani za koroškega vojvodo, je namesto nadškofa navadno upodobljen vojvoda. Tudi ta podoba je sprva doprsna, kasneje pa celopostavna. V času novcev »eriacensis« podoba vojvode izgine.

Reveri kažejo nekoliko večjo raznolikost. Prevladuje motiv cerkve, vendar srečamo tudi križ, žezla ali tri stolpe. Enkrat samkrat je na reveru podoba ladje. Z nastopom novcev »eriacensis« reveri niso več tako raznoliki; poslej je upodobljeno le pročelje cerkve z dvema zvonikoma kot edini motiv.

Pri opredeljevanju pomena upodobitev na novcih moramo upoštevati funkcijo denarja. Ta je bil namenjen razmeroma širokemu krogu ljudi. Zato so morale biti podobe na njem karseda jasne, sporočila pa nedvoumna in preprosta. Pri nekaterih motivih bi lahko iskali zapletene in skrite pomene, vendar pa se moramo zaradi namembnosti novcev tu omejiti na preprostejše razlage.

Podobe na averih

Podoba škofa

Najstarejši tip upodobitve vladarja je tudi na pečatnikih, ki so novcem po namenu in likovni tehniki najbližji, omejen na frontalno doprsje. Škofi so se v 11. stoletju dali za pečatnike upodobiti doprsno, po letu 1100 pa so se, sprva posamič, od druge četrtine 12. stoletja pa v Nemčiji na splošno, za pečate dali upodobiti celopostavno na prestolu in v popolni opravi (z mašnim plaščem, mitro, palico in knjigo v drugi roki)³². Na novcih se v nemškem pristo-

³⁰ Pomen posameznih upodobitev ali znakov na novcih je poskušal opredeliti že Baumgartner (Travner-Baumgartner, Naši novci pp. 147–152), vendar so te opredelitve zgolj površne in včasih celo zavajajoče.

³¹ V splošnem velja, da se podobe vladarjev na srednjeveških novcih pojavijo razmeroma pozno (ok. leta 1000), pa še te so splošne in ne predstavljajo *določenega* vladarja, temveč *splošen pojem* vladarja.

³² Rainer Kahnsnitz, *Imagines et signa: Romanische Siegel aus Köln, Ornamenta ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, Köln 1985 (od tod citirano Kahnsnitz, Siegel), p. 22; knjiga je tu napačno označena kot evangelij, saj ima knjiga ta pomen le pri apostolih (Cf. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neuman: *Wörterbuch zur*

ru tip škofa kot motiv za aver izoblikuje v času Salijcev (1024–1125)³³. Obe varianti tega motiva (škof s knjigo in škof, ki blagoslavlja) prevzamejo najstarejši novci iz Brež.

Na naših novcih predstavlja najstarejši aver (novec 1) nadškofa, ki blagoslavlja. Taki podobi je prav gotovo botrovala kölnska tradicija, ki jo tu predstavlja novc kölnskega nadškofa Friedricha. V razliko od kölnskega vzora na breškem novcu nadškof blagoslavlja z levico. Sodim, da je do te spremembe prišlo zato, ker pečatorezec (verjetno Konrad iz Kölna) pri izdelavi pečata za aver tega novca ni upošteval dejstva, da pri odtisu nastane zrcalna podoba pečata. Blagoslov se navzven namreč izraža tako, da blagoslavljajoči, v našem primeru škof, iztegne *desno* roko in z njo blagoslavlja.

Palica je kot škofovska insignija skoraj vedno upodobljena na averih novcev skupaj s podobo nadškofa. Ta jo, razen izjemoma, drži v desnici. Pastirska palica je bila prvotno znak oblasti, enako kot žezlo. V liturgiji so jo začeli uporabljati šele ob koncu 11. stoletja³⁴, ima pa pomen škofove pastirske moči nad svojo cerkveno občino.

Knjiga se pojavi že na averih najstarejših novcev iz Brež (novca 3 in 4), na novcih »eriensis« pa je skoraj nujen del nadškofove upodobitve. škofove, tako kot tudi papeže in duhovnike, označuje knjiga za razširjevalce božje besede, lahko pa jo interpretiramo kot pontifikale, samo njim dovoljene liturgične knjige.

Črka ali del abecede. Že na averih novcev 5 in 7 iz Brež naletimo na črko A, ki v kompoziciji nadomešča knjigo. Ta je zelo verjetno okrajšava za *ARCHIEPISCOPUS*, lahko pa ima še kak drug pomen. V mističnih predstavah je črka nosilka prikrite resnice, ki jo lahko razumejo le učenjaki³⁵. Črka A je lahko tudi znamenje sv. Mavricija³⁶, kar moramo v tem primeru upoštevati kot možno, saj je bil sv. Mavricij poveljnik tebajske legije, ki je bila pokončana v času Maksimiljana Herkuleja, Dioklecijanovega sovladarja, in v kateri naj bi bili vsi vojaki kristjani. Ob dejstvu, da so krščanstvo v jugovzhodni prostor Alp prinesli salzburški misionarji, bi lahko to črko ob nadškofovi glavi lahko razumeli tudi kot znamenje poveljarja škofije, ki je v te kraje prinesla krščansko vero. Vendar je to le domneva.

Na novcih »eriensis« je legenda na averu nujna, vendar pa je včasih nerazumljiva, lahko pa je sestavljena iz prvih črk abecede (novec 22 iz Brež). Prvih nekaj črk abecede je na novcu prav gotovo pomenilo celotno abecedo,

christlichen Kunst, Hanau s.a. (od tod citirano Sachs–Badstübner–Neuman: *Wörterbuch*), p. 73).

³³ Bernd Kluge: *Deutsche Münzgeschichte von der späten Karolingerzeit bis zum Ende der Salier*, Sigmaringen 1991 (od tod citirano Kluge: *Die Salier*), p. 83.

³⁴ Sachs–Badstübner–Neuman: *Wörterbuch*, p. 67.

³⁵ Sachs–Badstübner–Neuman: *Wörterbuch*, p. 73.

³⁶ *Ibid.*

vendar so jo zaradi skopo odmerjenega prostora morali skrajšati na prve črke. Tako lahko v teh črkah vidimo znamenje kozmične harmonije. Abeceda je njen simbol že od zgodnjekrščanskega časa.

Križ se pojavi nad glavo nadškofa že pri najstarejših novcih (novci 8–12 iz Brež). Kljub zelo raznoliki in bogati simboliki križa gre tu najverjetneje za sistem priznakov, s katerimi so označevali posamezne emisije novcev³⁷. Seveda pa lahko v tem križu vidimo tudi znak, da gre pri upodobljencu za duhovno osebo, v našem primeru za salzburškega nadškofa. Tudi priznak nad glavo podobe na averih novcev 9, 11 in 12 moramo razumeti kot križ, čeprav so kraki stlačeni in razširjeni v krožec. To je še posebej očitno na novcu 11, kjer bi, če ne bi poznali razvoja priznaka na averih teh novcev, lahko govorili o štirih krožcih in ne o križu.

Pri kasnejših novcih križ kot priznak na averih izgine, na novcih »eriacensis« pa se pojavi kot okras kazule (npr. novc 15 ali novc 18). Kot tak na novcih nadomešča pektoralo, ki je tudi škofovska insignija. Pektoralo ne srečamo na nobenem izmed naših novcev, kar je posledica skopo odmerjenega prostora za upodobitev nadškofa, pa tudi nekoliko slabše kvalitete pečatorezcev³⁸.

Dve piki se pojavita na istih averih kot križ. Predstavljata Sonce in Mesec kot planeta, ki sta že v antiki pomenila vladarsko insignijo, pomenita pa tudi Kristusa in Cerkev ali Kristusa in Marijo. Sonce in Mesec seveda lahko nosita tudi pomen dneva in noči³⁹.

Zvezda se pojavi na istih averih kot križ nad glavo in dve piki ob njem. Že sama zvezda je lahko simbol božanskega vodstva ali pa Marije. Vendar pa moramo na averih naših novcev videti zvezdo vsaj v povezavi s Soncem in Luno. Takšna povezava označuje celotno vesolje in je prasimbol nebes⁴⁰. Če pa k temu pritegnemo še križ, nam vse skupaj ponuja pomen Cerkve, v kateri je združeno vse stvarstvo. Celoten aver novca tako lahko razumemo kot sporočilo ljudem, da je škofa (v tem primeru salzburškega nadškofa Eberharda I.) postavila Cerkev za njihovega duhovnega vladarja. Ta je dana od Boga in v sebi združuje vse, kar je Bog ustvaril. Ta motiv (škof, nad njegovo glavo križ, levo in desno dve piki kot znamenje Sonca in Meseca, na škofovi levi pa zvezda) imajo vsi averi novcev Eberharda I., na drugih novcih pa ta-

³⁷ Označevanje različnih emisij novcev s križem poznamo že iz časa Konstantina Velikega. Pri teh novcih je križ rabil izključno kot oznaka emisije in ni nosil nikakršne krščanske simbolike.

³⁸ Razliko v kvaliteti upodobitve na novcu vidimo na prvi pogled, če primerjamo novc kölnskega nadškofa Friedricha z novci, ki jih je izdelal pečatorezec (Konrad iz Kölna) v kovnici Breže.

³⁹ Ta pomen zasledimo na reliefu oranta iz kapele sv. Jurija s Svetih gor nad Sotlo (prim. Milan Sagadin, *Krščanska motivika na staroslovanskih najdbah*, *Pismo brez pisave*, Ljubljana 1991, p. 42).

⁴⁰ Alfons Rosenberg: *Odkrivajmo simbole*, Celje 1987, p. 134.

kega avera ni. Tako imamo prvič v zgodovini novcev našega prostora opraviti s podobo, ki označuje novce enega izdajatelja.

Mitro na škofovi glavi kot eno izmed insignij so na naših novcih začeli upodabljati po 1164, ko so začeli kovati novce »eriacensis«. Na vseh je mitra obvezna. Mitro so škofi začeli nositi po 11. stoletju. Sprva je imela obliko stožca, kasneje pa se je vrhni del razcepil v dva roga, ki pomenita staro in novo zavezo⁴¹. Očitno pa je bil razvoj mitre zelo hiter, saj je na novcih »eriacensis«, ki so jih kovali od 1164 dalje, redno upodobljena dvoroga mitra. Pri tem je zanimiva podoba škofa na novcu 29 iz Brež, kjer mitro nadomešča črka M iz legende. Izjemo v tipu mitre predstavljajo le novci iz beljaške kovnice (novec 57), kjer ima škof na glavi stožčasto mitro. Ob tem pa ne smemo prezreti dejstva, da je bil Beljak takrat v posesti bamberških škofov in da je torej na teh novcih upodobljen bamberški škof.

Meč je poleg vrtnice druga posebnost, ki je povezana z averi novcev »eriacensis« iz Beljaka. Ta je sicer nepogrešljiv del opreme na averih vojvodskih novcev, tu pa ga moramo razumeti kot meč, ki simbolizira boj za pravo vero.

Podoba vojvode

Podobo vojvode na averu srečamo le na novcih, ki so bili kovani v Brežah (?) za koroškega vojvodo (novci 30–47). Te lahko razdelimo na dve veliki skupini. Prvo predstavljajo novci vojvode Engelberta (1124–1135) (novci 30–36), na katerih je vojvoda predstavljen doprsno, drugo pa novci Ulrika I. (1135–1144) in Henrika V. (1144–1161), kjer je podoba vojvode celopostavna (novci 37–47). Celopostavno, vendar sedé na prestolu in z vsemi insignijami, so se posvetni vladarji začeli upodabljati na pečatnikih okrog leta 1000 – z nemškima cesarjema Otonom III. (983–1002) in Henrikom II. (1002–1024). Ta tip so v naslednjih dveh stoletjih prevzeli vsi evropski posvetni vladarji⁴². Na novcih pa je celopostavna podoba stoječega vladarja (vojvode) na averu novost, ki jo na srednjeveških novcih zasledimo prvič ravno na naših averih. Celopostavno podobo na novcih je sicer poznala že antika, vendar pa je bila ta vedno na reveru, medtem ko je na averu le cesarjeva glava.

Meč je edini znak dostojanstva na novcih vojvode Engelberta, nosi pa dvojno simboliko. Po eni strani je vladarski simbol in znak sodne oblasti, po drugi pa ima pomen vojvode kot branitelja vere in Cerkve. Na novcih visokega plemstva, kovanih v nemškem prostoru, postane meč običajen simbol dostojanstva po letu 1100.

Zastava je pravzaprav bojni prapor, ki navadno vsebuje krščansko simboliko in tistega, ki jo nosi, označuje za Kristusovega bojvniknika. Značilna je za drugo skupino vojvodskih kovov iz Brež (?). V našem primeru zastava poudarja pomen vojvode, ki je na teh novcih oblečen v bojno opremo, kot Kris-

⁴¹ Majda Pungerčar, *Cerkveni tekstil kapiteljske cerkve sv. Miklavža v Novem mestu, Dragotine kapiteljske cerkve v Novem mestu*, Novo mesto 1993, p. 63.

⁴² Kahnsnitz, *Siegel*, p. 22.

tusovega vojaka. To je še posebej logično za novce Henrika V., saj je v času njegove vlade potekala druga križarska vojna (1147–49).

Podobe na reverih

Motiv cerkve

Motiv cerkve na reveru novca poznamo že od karolinških kovov dalje. Prvotno gre za škatlasto podobo stavbe s štirimi ali šestimi stebri, ki ima koničast zatrep. V otonskem času se ta podoba skoraj ni spreminjala, 11. stoletje pa prinese nove oblike. Iz škatlaste podobe arhitekture se najprej dvigneta stranska stolpa, mesto zatrepa pa prevzame križ.

Podoba cerkve je pomenila nebeški Jeruzalem, torej Cerkev v duhovnem smislu, lahko pa je zaznamovala tudi mesto⁴³. Ravno zaradi tega pomena in podobnosti v upodobitvi je včasih težko določiti, ali je na novcu upodobljena cerkvena stavba ali pa utrjeno naselje.

Pomen Cerkve kot celotnega občestva nosi tudi ladja, ki je upodobljena na reveru novca 30. Da je ta pomen še bolj jasen, je pečatorezec jambor oblikoval kot stolp, ki nadomešča upodobitev celotne cerkvene stavbe⁴⁴. S tem ko je Cerkev predstavljena kot ladja, pa je na novcu poudarjen pomen upanja, saj ladja kot prevozno sredstvo v krščanstvu pomeni pot do zveličanja po smrti.

Drugi motivi

Med motivi na reverih breških novcev, ki ne predstavljajo cerkve, ima najdaljšo tradicijo motiv **križa**. Ta se v nemškem prostoru pojavi že na karolinških novcih, v otonskem času pa se motivika na novcih skoraj ni spremenila. Prevladuje enakokraki križ, ki ima med kraki štiri pike. Ta motiv ostane vse do risb na breških novcih (novci 8–10) nespremenjen. Križ na novcih kot samostojen motiv moramo razumeti kot znamenje odrešenja, predvsem pa kot znak krščanske vere v najširšem pomenu. Štiri pike, ki izpolnjujejo prostor med kraki, zelo verjetno pomenijo štiri evangelije ali pa svet in sv. Trojico⁴⁵.

Kot samostojen motiv imata revera novcev 11 in 13 iz Brež **tri stolpe na oboku**, ki bi lahko označevali mestno obzidje ali pa cerkev, pri čemer bi morali v njih videti tudi pomen sv. Trojice. Vzor za te novce bi lahko našli v reveru novca Konrada II. (1024–1039) (novec 58), ki ima ob straneh še dva stolpa. Tega revera Kluge ne opredeljuje z gotovostjo, predlaga pa opredelitev motiva kot krono⁴⁶. Prav gotovo pa predstavljajo mestno obzidje reveri novcev 46 in 47 iz Brež (?).

⁴³ Stolpi in portal pomenijo obzidje in vrata, zatrepi venec pa več stavb (Sachs–Badstübner–Neuman: *Wörterbuch*, p. 211).

⁴⁴ Kot nadomestilo za podobo celotne cerkve je stolp znan že iz zgodnjekrščanskih upodobitev.

⁴⁵ Travner–Baumgartner, *Naši novci*, p. 152.

⁴⁶ Kluge: *Die Salier*, p. 160.

Na mlajših vojvodskih novcih iz Brež (?) je reveru namenjen motiv **treh žezel**. Vzor za ta motiv je Baumgartner videl v madžarskem novcu 60, motivu pa je pripisal pomen sv. Trojice⁴⁷. Na novcih 41, 45 in 46 sta med žezli še dve glavi v profilu, ki bi ju lahko opredelili kot vojvodo in nadškofa, torej posvetno in cerkveno oblast.

PRILOGA: Legenda v prispevku obravnavanih novcev⁴⁸

1. Škofovski kovi iz kovnice Breže:

1 = Ca 1	16 = Ca 8 (E 3)
2 = Ca 2 (B Fz. 2a)	17 = Ca 8 (E 4)
3 = Ca 2 (B Fz. 2b)	18 = Ca 8 (E 7b)
4 = Ca 2 (B Fz. 2c)	19 = Ca 8 (E 9)
5 = Ca 3a	20 = Ca 8 (E 9b)
6 = Ca 3b (B Fz. 4)	21 = Ca 8 (E 13)
7 = Ca 3b (B Fz. 5a)	22 = Ca 8 (E 16c)
8 = Ca 5 (B Fz. 6a)	23 = Ca 8 (E 18)
9 = Ca 5 (B Fz. 6b)	24 = Ca 8 (E 22)
10 = Ca 5 (B Fz. 6f)	25 = Ca 8 (E 23)
11 = Ca 6 (B Fz. 7a)	26 = Ca 8 (E 25)
12 = Ca 6 (B Fz. 7b)	27 = Ca 8 (E 26)
13 = Ca 6 (B Fz. 10)	28 = Ca 8 (E 28)
14 = Ca 8 (E 2)	29 = Ca 8 (E 29)
15 = Ca 8 (E 2b)	

2. Vojvodski kovi iz kovnice Breže (?)

30 = Cb 1	39 = Cb 3 (B Fz. 19)
31 = Cb 2 (B Fz. 12)	40 = Cb 3 (B Fz. 20)
32 = Cb 2 (B Fz. 13a)	41 = Cb 4 (B Fz. 22)
33 = Cb 2 (B Fz. 13b)	42 = Cb 4 (B Fz. 21)
34 = Cb 2 (B Fz. 14)	43 = Cb 5 (B Fz. 24)
35 = Cb 2 (B Fz. 15)	44 = Cb 5 (B Fz. 25g/25f)
36 = Cb 2 (B Fz. 16)	45 = Cb 5 (B Fz. 25k/25d)
37 = Cb 3 (B Fz. 17)	46 = Cb 6 (L Fr. 180)
38 = Cb 3 (B Fz. 18)	47 = Cb 6 (L Fr. 181)

⁴⁷ Travner–Baumgartner, Naši novci, p. 152.

⁴⁸ Oznake vseh novcev, razen novcev 58–60, so povzete po CNA. Oznake so sestavljene iz osnovne oznake za skupino novcev, v oklepajih pa so, kjer so potrebne, podrobnejše opredelitve novca. Slednje so povzete po delih E. Baumgartnerja in A. Luschina: B Fz. = Baumgartner, Die Frühzeit; E = Baumgartner: *Eriacensis*; L Fr. = Luschin, Friesacher.

3. Novci iz neznane kovnice (krških škofov?):

48 = Cq 1 (E 34)

53 = Cq 1 (E 45)

49 = Cq 1 (E 35)

54 = Cq 1 (E 46)

50 = Cq 1 (E 41)

55 = Cq 1 (E 47)

51 = Cq 1 (E 43)

56 = Cq 1 (E 49)

52 = Cq 1 (E 44)

4. Ostali novci:

57 = Cd 5A (E 62) (kovnica Beljak)

58 = Kluge: Die Salier, novac 111

59 = Kluge: Die Salier, novac 372

60 = novac C.N.H. 33 (cit. po: Baumgartner, Die Frühzeit)



Rever novca 8



Rever novca 9



Rever novca 10



Rever novca 11



Rever novca 13



Rever novca 48



Aver novca 57



Rever novca 58

1:1



Aver novca 59

1:1

DIE FRIESACHER PFENNIGE DES 12. JAHRHUNDERTS

Den Ruf einer vertrauenswürdigen und nachahmenswerten Währung genossen bereits die ältesten in Friesach geprägten Pfennige, bei denen allerdings die Ausgestaltung des Münzbildes nicht an den Geldwert heranreichte. Der vom Salzburger Erzbischof Konrad in die Friesacher Münzstätte berufene Stempelschneider Konrad aus Köln (Conradus Colonensis) hatte zwar einiges von der Kölner Tradition (Prägung und Gewicht) beibehalten, doch in ihrer künstlerischen Ausgestaltung bleiben die Friesacher Münzen weit hinter ihren deutschen Vorbildern zurück (T. 1, Nr. 1). Dies gilt auch für die späteren Prägungen, für die die Stempel von heimischen, womöglich von Konrad aus Köln selbst ausgebildeten, Stempelschneidern geschaffen wurden.

Bei einer genaueren Betrachtung der ältesten Friesacher Pfennige ist festzustellen, das bald nach Konrad noch ein weiterer Schneider tätig wurde, den der Verfasser wegen der eigentümlichen Ausformung der Köpfe als »Meister der herzförmigen Köpfe« bezeichnet (T. 1, Nrn. 4, 7 – 12). Ob sein Lehrmeister Konrad aus Köln gewesen war, ist nicht erwiesen. Sein Ausdrucksmittel war vor allem die Zeichnung, während er die Ausgestaltung der Flächen, zumindest im Vergleich zu Meister Konrad, eher vernachlässigte.

Bei der künstlerischen Ausgestaltung der ältesten Friesacher Pfennige ist in der Zeichnung die deutsche Überlieferung deutlich zu erkennen, was für die in Friesach für die Kärntner Herzöge Ulrich I. und Heinrich V. geprägten Münzen (T. 5) nicht zutrifft. Dies gilt sowohl für die Schauseite mit dem ganzfigurigen Bild des Herzogs, als auch für die Rückseite mit dem, wohl von den Münzen König Ladislaus des Heiligen von Ungarn (T. 6, Nr. 60) übernommenen, Motiv dreier Zepter. Die spätesten Münzen zeigen bereits eine neues, für die folgende große Gruppe der »eriacensis« Münzen kennzeichnendes Gepräge.

Die »eriacensis« Münzen (T. 7 – 9) wurden wenigstens am Anfang recht einheitlich gestaltet. Die im Vergleich mit den vorangegangenen Prägungen verbesserte Zeichnung ist wohl der Verdienst der neuen Stempelschneider, des von 1162–1173 tätigen Heinrich Takstel und seines Nachfolgers Ulrich (1183–1200). Ihre Nachahmer in anderen Münzstätten konnten ihre Qualität meist nicht erreichen. Für das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ist – außer der starken Entwertung – auch ein deutlicher technischer und künstlerischer Qualitätsrückgang zu bemerken.

Die Zeit nach 1164 kennzeichnen nicht nur zahlreiche Neugründungen von Münzstätten sondern auch häufige Mißbräuche des angesehenen Friesacher Geldes. Letztere wurden nach 1195, zumindest de jure, unterbunden, als Erzbischof Adalbert III. beim deutschen Kaiser Heinrich VI. den gerichtlichen Bescheid erwirkte, nach dem im Machtbereich des Erzbistums Salzburg kein Geld nach dem Vorbild des Friesacher Pfennigs geprägt werden durfte, außer mit einer ausdrücklichen Genehmigung des Erzbischofs selbst.

Die für die Friesacher Münzstätte arbeitenden Stempelschneider gestalteten die Münzbilder nach den ihnen geläufigen deutschen Vorbildern des 11. und des beginnenden 12. Jahrhunderts. Der Avers zeigt stets das Bildnis des Bischofs, der Revers zumeist eine Kirche. Dieses Schema wurde bis an das Ende des 12. Jahrhunderts beibehalten, wobei es außer eines Kreuzes auf der Rückseite (die Münzen 8, 9 und 10), keine weitere Ausnahmen gab. Die Münzen der Kärntner Herzöge Ulrich I. und Heinrich V. weichen hingegen von dieser Regel ab, denn sie zeigen auf der Schauseite die ganzfigurige Gestalt des Herzogs und auf der Rückseite das Motiv dreier Zepter.

NASLEDSTVO ŠTAJERSKE »VOJVODSKE« DELAVNICE IZ BRUCKA OB MURI V SV. LOVRENCU V DRAGOMERU

Tanja Zimmermann, München

Poslikava ladje podružnične cerkve sv. Lovrenca v Dragomeru pri Brezovici pomeni pomemben prispevek k podobi stenskega slikarstva 15. stoletja na Slovenskem.¹ Opozarja, da se je internacionalni gotski slog na slovenskem ozemlju izoblikoval ob še bolj kompleksnih pobudah, kakor je bilo do sedaj znano. Kaže nam štajersko komponento, ki je poleg furlanskih delavnic in koroško obarvanega slikarstva kot tretja ustvarjalna sila prispevala k izoblikovanju domače tradicije. Štajerski vpliv se v tem primeru ne omejuje le na osamljen import brez odmeva, kakor to velja za poslikavo Marijine kapele v Celju iz ok. 1420–30. Freske v Dragomeru nekoliko zakasnelo posredujejo slogovne težnje »mehkega« sloga iz kroga t. i. »vojvodske« delavnice v Brucku ob Muri (Bruck a. d. Mur) in njegove okolice na avstrijskem Štajerskem v slovensko poznogotsko slikarstvo. Njihov odmev pa je v rustificirani obliki zaznati v delavnici Mojstra bohinjkega prezbiterija.

Prizori Pohoda in poklona sv. treh kraljev (sl. 7) ter Kristusovega pasijona (sl. 1, 2, 4, 8, 9, 12), ki se razprostirajo po stenah ladje dragomerske cerkve, so delo delavnice, kjer je mogoče razlikovati več različno usposobljenih rok.² Prvi, šibkejši, lahko skoraj v celoti pripišemo Pohod in poklon kraljev

¹ V *KLS I: Zahodni del Slovenije*, Ljubljana 1968, p. 450 beremo, da je bila cerkev sv. Lovrenca, ki stoji vrh Cerkvenga nad Dragomerom, pregrajena v letih 1840–1843. Prvotno je tu stala cerkev sv. Miklavža, posvečena leta 1631. Freske, odkrite leta 1979, ki jih lahko postavimo v trideseta leta 15. stoletja, dokazujejo, da cerkev v jedru izvira vsaj iz 15. stoletja.

² Doslej sta bili objavljeni le dve sličici – detajl Kristusa na Kronanju s trnovo krono in Herod z ženo Herodiado ob oknu – v okviru članka Izidorja Moleta, Poskus analize tehnologije gotskih fresk (I), *Varstvo spomenikov*, XXVI, 1984, p. 90 (sl. 25), p. 93 (sl. 26) kot delo neznanega srednjeveškega slikarja. Fotografije J. Gorjupa za Zavod republike Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine iz 1979 ne kažejo končnega stanja po odkritju fresk, temveč v fazi odkrivanja. Zato se na tem mestu zahvaljujem družinama Čuden in Kocbek, ki sta me opozorili na dragoceno poslikavo v svojem kraju, me seznanili s potekom odkrivanja in opozorili na ogroženost ter hitro propadanje fresk zaradi vlage in svetlobe. Še posebej se zahvaljujem ing. Marjanu Kocbeku za barvne fotografije fresk.

(sl. 7) ter nekatere preprostejše figure na drugih prizorih. Po obraznem tipu in slogovnih značilnostih prepoznamo Mojstra bohinjaškega prezbiterija. Drugemu, kvalitetnejšemu slikarju pa pripadajo v celoti Kronanje s trnovo krono (sl. 1), Obešeni Judež (sl. 2) in bolj dinamične figure na ostalih prizorih pasijona.³ Njegovo izhodišče najdemo v štajerskem internacionalnem gotskem slogu konca 14. in prvih dveh desetletij 15. stoletja, obarvanem s češkimi in francoskimi elementi prek dunajskega posredništva, ki ga zastopajo stenske slikarije v Brucku in njegovi okolici. Te navezujejo na slikana okna t. i. »vojvodske« delavnice, razširjene konec 14. in v začetku 15. stoletja prek pretežnega dela habsburške dežele, od Spodnje Avstrije in Štajerske do Koroške in Tirolske.⁴

Tej obsežni delavnici s serijsko produkcijo, a kljub temu visoke kvalitete in obrtne spretnosti, je Eva Frodl-Kraft pripisala skupino vitražnega slikarstva s pričetkom ob koncu 14. stoletja na Dunaju v vojvodski oz. Jernejevi kapeli cerkve sv. Štefana in koru cerkve Maria am Gestade.⁵ Delavnica se je razširila po Spodnjem Avstrijskem z oknom z gradu v Wiener Neustadtu, vitraži dvorne kapele v Ebreichsdorfu in Freisinške kapele v Klosterneuburgu. Zajela pa je tudi Štajersko z vitraži župnijske cerkve St. Erhard in der Breitenau in segla celo na Koroško s slikanimi okni samostanske cerkve v Vetrinju (Viktring). Pripisuje se ji še vrsta vitražev, katerih proveniencije danes ni več mogoče ugotoviti. Delavnica je v začetku 15. stoletja že imela lokalne posnemovalce, npr. v Gratweinu in Leobnu na Štajerskem.

ŠTAJERSKA »VOJVODSKA« DELAVNICA IZ BRUCKA OB MURI

Štajerske stenske slikarije v Brucku ob Muri in njegovi okolici so visoke kvalitete in v precejšnji meri navezujejo na spomenike vitražnega slikarstva. V

³ Freske omenja Ida Maček Kranjc, Mojster bohinjaškega prezbiterija in suško-bodeško-prileška skupina, v: *Gotika v Sloveniji*, Ljubljana 1995, razstavni katalog, p. 265. Sodelavec je pri tem omenjen kot pomočnik in naslednik Mojstra bohinjaškega prezbiterija.

⁴ Termin »vojvodska« delavnica (Herzogswerkstatt) je v več pogledih problematičen. Že Eva Frodl-Kraft: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien, Corpus vitrearum medii aevi, Österreich I: Wien, Graz-Wien-Köln* 1962, (od tod citirano Frodl-Kraft 1962), pp. XXV-XXIV je poudarila, da pojem, ki ga je Franz Kieslinger izpeljal iz kiparstva, ni enopomenski in natančneje določen. Kaže sicer ozko zvezo delavnice s Habsburžani in naročila visokega socialnega sloja, pri čemer pa ne gre v vsakem dvornem naročilu iskati tudi dvorne delavnice. Gerhard Schmidt, *Bildende Kunst: Malerei und Plastik, Die Zeit der frühen Habsburger*, razstavni katalog, Wiener Neustadt 1979, p. 89, govori o dveh različnih »vojvodskih« delavnicah, eni, ki je v šestdesetih letih 14. stoletja ustvarila rudolfinsko arhitekturno plastiko, in drugi, ki ji pripada vitražna produkcija zadnje četrtine 14. stoletja. Od tod se je termin prenesel na stensko slikarstvo v Brucku ob Muri in njegovi okolici, ki kaže vzore in izhodišče v vitražnem slikarstvu.

⁵ Frodl-Kraft 1962, p. XXV; id.: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich I: Albrechtsberg und Klosterneuburg, Corpus vitrearum medii aevi, Österreich II: Niederösterreich, 1. Teil*, Wien-Köln-Graz 1972, p. XXXVII.

literaturi se jih je zato prav tako oprijel naziv »vojvodske« delavnice.⁶ Na začetek sodi ena najpomembnejših avstrijskih stenskih poslikav tega obdobja, nastala ok. 1395–1400, Ahačevo mučeništvo ali Mučeništvo desetisočernih Armencev na gori Ararat na južni (sl. 11, 13) ter Pohod, pravzaprav Srečanje in Poklon sv. treh kraljev na severni steni ladje nekdanje minoritske cerkve v Brucku. Ok. 1400–1410 sledijo Križanje na zunanji strani slavoločne stene podružnične cerkve sv. Ulrika v Utschu (sl. 3, 5, 14) ter Poklon sv. treh kraljev in sv. Dionizij na vzhodni zunanjščini prezbiterija župnijske cerkve sv. Dionizija (St. Dionysen) pri Brucku (fragmenti sneti in shranjeni v Mestnem muzeju v Leobnu). Do pred kratkim zadnje znano delo te skupine je bila freska Poslednje sodbe na notranji strani slavoločne stene v podružnični cerkvi sv. Ruprehta (St. Ruprecht) pri Brucku, nastala ob posvetitvi kora 1415. Ob novem odkritju Pohoda in poklona sv. treh kraljev v župnijski cerkvi sv. Lovrenca v dolini reke Mürz iz 1420–1430, pa je postalo jasno, da je delavnica s svežimi močmi delovala še naprej.⁷ Prek dinastičnih zvez se je razširila celo na Južno Tirolsko s poslikavo podružnične cerkve sv. Jurija v Sceni (St. Georg in Schenna), nastale že konec 14. stoletja.⁸

Prvi je na zgled za slog poslikave minoritske cerkve v Brucku v dunajski »vojvodski« delavnici opozoril Walter Frodl.⁹ To zvezo je utemeljeval z Leopoldom III. Habsburškim. Mlajši vojvoda se je po delitvi dežele med brata leta 1379 in prestavitvi dela rezidence v Gradec (Graz), pa do svoje smrti leta 1386 pogosto zadrževal v tem kraju. Prav tako bi poslikava lahko nastala po naročilu visokega plemstva iz vojvodskega kroga, kot npr. družine grofov Montfort, ki so imeli v minoritski cerkvi svojo grobnico in bili donatorji starejše, ok. 1370–1380 nastale poslikave Marijinega oznanjenja v prezbiteriju izpod čopiča nekega potujočega tirolskega mojstra. Zaradi čeških elementov, ki kažejo slogovne značilnosti dveh obdobj, poslikave križnega hodnika v Emausu v Pragi in Vencljeve biblije, je poslikavo v minoritski cerkvi datiral ok. 1385 in jo razdelil med dva mojstra – glavnega, starejšega in bolj konvencionalnega, ki tesneje navezuje na češke vzore (sv. Ahac, stari kralj na Poho-

⁶ Frodl-Kraft 1962, pp. XXXI, XXXII; Walter Frodl: *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich: Originale, Kopien, Dokumentation*, razstavni katalog, Wien 1970, pp. 117, 118, 121–123; F. Koreny, E. Lifsches-Harth, U. Ocherbauer, Steiermark, *ÖZKD*, XXIII/3–4, 1969: *Mittelalterliche Wandmalerei: Funde 1959–1969*, pp. 176–178; Skupno delo različnih avtorjev, *Entdeckungen und Restaurierungen mittelalterlicher Wandgemälde*, *ÖZKD*, XII/4, 1958, pp. 156–161; Ulrich Ocherbauer, *Wandmalerei, Gotik in der Steiermark*, razstavni katalog, St. Lambrecht 1978, pp. 94–102.

⁷ Elga Lanc, *Bedeutende Funde mittelalterlicher Wandmalereien in der Steiermark*, *Berichte zur Denkmalpflege*, *ÖZKD*, XLVII, 1993, (od tod citirano Lanc 1993), pp. 87–90.

⁸ Josef Weingartner: *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, pp. 42, 43, sl. 100–107; Nicolo Rasmus: *Affreschi medioevali atesini*, Venezia 1971, (od tod citirano Rasmus 1971), p. 216, sl. 242; Frodl-Kraft 1962, p. XXXI.

⁹ Walter Frodl, *Italienisches und Böhmisches in der steirischen Trecentomalerei*, *ÖZKD*, V, 1951, pp. 99–112.

du) in mlajšega, temperamentnejšega, z osebnim ekspresivnim slogom (mučenci, mlajši kralj na Pohodu). Heribert Hutter je zaradi slogovne oddaljenosti od čeških vzorov prestavil datacijo za deset let kasneje, ok. 1395.¹⁰ Tako je postal razumljivejši nastanek sorodnih, delavniško odvisnih fresk v Ruprechtovi cerkvi 1415.

Ulrich Ocherbauer se je natančneje lotil utemeljitve dunajskega značaja slikarij.¹¹ Naslonil se je na zbrane arhivske vire Karla Oettingerja, ki poroča o Leopoldovem »pictor ducis« Heinrichu Sternseherju. Ta je 1379 prodal svojo posest na Dunaju in sledil mlajšemu vojvodi v Gradec.¹² Tako je bila možnost o delitvi dunajske delavnice ali vsaj prihodu kakšnega dunajskega mojstra na Štajersko podkrepljena še z arhivskimi viri. »Vojvodski« značaj tega slikarstva je videl v plešočih drži in lebdenju vitkih figur, manieriranosti izraza obrazov z visoko v loku potegnjenimi obrvmi in naprej pomaknjenimi bradami, modelaciji s pretanjenimi potezami čopiča in izvrstnem koloritu z drznimi vijoličastimi, zelenimi, modrimi in rjavimi toni. Podobne manieristične pojave je opazil v dunajskem kiparstvu šestdesetih let 14. stoletja. Pri tem ni mislil na neposredno odvisnost, temveč na določen »vojvodski«, dvorni značaj delavnic, ki so prehajale z enega potomca habsburške družine na drugega.

Eva Frodl-Kraft, ki je težišče svoje raziskave usmerila na vitražno slikarstvo, je orisala visoko kvaliteten, a sčasoma vse bolj eklektičen značaj delavnice.¹³ Štajerskim slikarjem je pridružila poslikavo sv. Jurija v Sceni in tako povezala obe Leopoldovi deželi, Tirolsko in Štajersko. Ernst Bacher je v štajerskem vitražnem slikarstvu ugotovil uporabo istih predlog kakor v dunajskem miniaturnem slikarstvu Rationala Durandi in tako še dodatno podkrepil zvezo Štajerske z Dunajem.¹⁴ Opozoril je, da so tesne zveze z Dunajem obstajale že sredi 14. stoletja, ko so nastali vitraži v koru romarske cerkve v Strassenglu. Slogovnega značaja »vojvodske« delavnice pa ni izpeljeval zgolj iz češkega, temveč tudi frankoflamskega slikarstva tretje četrtine 14. stoletja.

Kljub vsem podobnostim z dunajskim vitražnim slikarstvom bi freske v Brucku in njegovi okolici težko označili za »dvorne« ali »vojvodske«. Ta na začetku nedvomno izjemno kvalitetna dela, ki so sprejela dunajske pobude,

¹⁰ Heribert Hutter: *Italienische Einflüsse auf die Wandmaleri in Österreich im 14. Jahrhundert*, Wien 1958, doktorska disertacija, pp. 106–108.

¹¹ Ulrich Ocherbauer, *Die Kreuzigung von Utsch: Zur Einordnung eines gotischen Wandgemäldes*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 2, 1966/67, pp. 94–102.

¹² Karl Oettinger, *Wiener Hofmaler um 1360–80: Zur Entstehung des ersten deutschen Porträts*, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VI, 1952, pp. 137–154.

¹³ Frodl-Kraft 1962, p. XXXI.

¹⁴ Ernst Bacher: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 1. Teil: Graz und Staßengel, Corpus viterarum medii aevi: Österreich II: Steiermark, 1. Teil*, Wien-Köln-Graz 1979, pp. XXXVII–XXXIX.

ne pa tudi umirjenega in uglajenega dvornega značaja, pripadajo drugemu temperamentu. Njihov »dvorni« značaj gre tako razumeti predvsem kot pripadnost internacionalni gotiki okoli leta 1400, saj njihova drastičnost, ekspresivnost in pripovednost gotovo niso ustrezali dvornemu miljeju. Prej gre za obsežno lokalno delavnico pod dunajskimi vplivi ali pa morda za dunajsko lokalno nasledstvo, ki kaže vitražemu slikarstvu sorodno rutiniranost in omogoča ponavljanje že preizkušenih formul. Število ohranjenih spomenikov, ki so nastali v kratkem časovnem razmiku, in način dela, govori za številne mojstre z dolgotrajnim nasledstvom. Na Štajerskem je mogoče zasledovati razvoj delavnice in njenega nasledstva, ki se naslanja na različne vzore.

Konec 14. stoletja kaže ta visoko kvalitetna delavnica poznavanje tako češkega kakor tudi francoskega slikarstva. češka nota odmeva predvsem v obraznem tipu poganskega kralja na Mučeništvu desetisočernih, francoska pa pri starem kralju na Pohodu, v samem motivu njihovega srečanja in pravljичno učinkujoči, hriboviti skalnati krajini, izza katere prihaja spremstvo.¹⁵ Po prelomu stoletja jo nadomesti mlajša, markantnejša, s številnimi manierizmi in prefinjenimi perspektivničnimi sredstvi, n. pr. v oblikovanju nimbov na Poklonu kraljev v sv. Dioniziju in okvirne obrobe Križanja v Utschu (sl. 14). Figure zaživijo v notranji napetosti. Opaziti je večjo ploskovitost in do skrajnosti prignano rutiniranost kot posledico prilagoditve risbe množični produkciji. Večje spremembe doživi delavnica v drugem desetletju 15. stoletja v sv. Ruprehtu. Opaziti je spajanje štajerskih z italijanskimi, tirolskimi elementi, ki se kažejo v profilu arhangela Mihaela, oblikovanju arhitekture nebeških vrat, modno oblečenih ženskih figurah, ki stopajo v Leviatanovo žrelo, in temnejšem toniranju obrazov. Prvotne delavniške značilnosti se postopoma izgubljajo. Delavnica kaže »utrujenost«, neinovativnost, izgubo manieriranosti in notranje napetosti figur ter sodelovanje šibkejših pomočnikov. Prizor se izgubi v prebogati pripovednosti in nadrobnostih. Draperija prične otrdevati in opaziti je zametke »torbastih« gub, npr. na prsih pri Kristusu v mandorli, Marijinem kronanju in rokavu Janeza Krstnika na Poslednji sodbi.

Narašča zanimanje za poglobljanje prostora s pomočjo arhitekturnega ambienta, ki kaže odvisnost od trecentističnih vzorov. S svojim italijanizirajočim značajem se freske približujejo poslikavi sv. Jurija v Sceni s konca 14. stoletja, katere slogovna usmeritev spaja poznotrecentistične tirolske elemente (San Vigilio al Virgolo)¹⁶ s štajerskimi (Utsch, St. Dyonisen). V tem konglomeratu prevladuje tirolska nota v oblikovanju arhitekturnega ambienta, dekorativni členitvi in figuraliki do take mere, da gre poslikavo prej pripi-

¹⁵ Na francoski motiv Srečanja sv. treh kraljev v starejši beljaški delavnici je opozoril Janez Höfler. Janez Höfler, Das Treffen der heiligen Drei Könige – ein verkanntes Thema der gotischen Wandmalerei der östlichen Alpenländer, *Carinthia I*, 169, 1979, pp. 111–141.

¹⁶ Rasmø 1971, p. 216.

sati tirolskemu mojstru, ki je uporabljal štajerske predloge iz »vojvodske« delavnice. Končno pa bi lahko v delavnici že konec 14. stoletja prišlo do razcepa in odhoda enega dela v bližino rezidence v Meranu, kjer se je prilagodila tamkajšnjemu poznorečentističnemu slikarstvu. Na Tirolskem se je sorodna, a kvalitetnejša spojitev poznorečentističnega arhitekturnega ambien- ta in izrazito češko obarvane figurallike obdržala še v prvi tretjini 15. stoletja s poslikavo pokopališke kapele v Rifianu (Riffian), ki jo je podpisal in datiral nek mojster Venčeslav (Wenclaus) 1415.¹⁷ Spoj čeških in italijanskih form kaže tesno povezanost Tirolske s Srednjo Evropo. Italijanizirajoče ele- mente v sv. Ruprehtu pa bi si potemtakem lahko razložili s stiki štajerske delavnice s tirolsko. Novo stopnjo v razvoju in pomemben preobrat prinese poslikava cerkve sv. Lovrenca v dolini reke Mürz 1420–1430. V plastičnem oblikovanju služabnikov in konj, njihovi postavitvi poševno v prostor ali z zadnjo stranjo proti gledalcu, prekrivanju figur, modni uglajenosti, bogati ar- hitekturi in komponiranju v geometrične skupine se poslikava približuje rea- lizmu Mojstra votivne table iz St. Lambrechta, le da se v sv. Lovrencu okre- pijo plastični elementi pozne internacionalne gotike.¹⁸

Odmev delavniških predlog ali pa vsaj slog časa tega prostora je najti tudi v štajerskem kiparstvu na izjemno kvalitetnem Oswaldovem doprskem relikviariju iz okolice Leobna ok. 1400–1410 (sl. 6), ki je videti kakor kopija centurija na Križanju v Utschu (sl. 5).¹⁹ Slikarstvo sorodne dunajsko-štajers- ke usmeritve odmeva na Slovenskem še v rotundi sv. Nikolaja v Selu v Prek- murju ok. 1400–1420. Pri bolj štajersko obarvanem mojstru pasijonskega cikla od dveh, ki sta izvedla poslikavo, je Denes Radocsay opazil v oblikova- nju priček in obraznih črtah poznavanje fresk v minoritski cerkvi v Brucku (sl. 10).²⁰ V to skupino je Janez Höfler uvrstil še domnevno kasneje presli- kano poslikavo Poklona kraljev v prezbiteriju opatijske cerkve v Celju, ki naj bi nastala po gotski prezidavi kora 1379.²¹ Ob novoodkritih freskah v župnij- ski cerkvi sv. Lovrenca v dolini reke Mürz iz 1420–1430, kjer so prav tako naslikani masivni konji in človeške figure s poznavanjem italijanskih pozno- rečentističnih pridobitev, pa jih lahko prej postavimo v prvo tretjino 15. sto- letja. Kako dolgotrajna je bila ta slikarska tradicija, bomo videli na drago-

¹⁷ Rasmø 1971, pp. 216, 247.

¹⁸ Lane 1993, p. 8, sl. 109, 110.

¹⁹ Karl Garzarolli-Thurnlack: *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, p. 53, sl. 65.

²⁰ Denes Radocsay: *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Budapest 1977, pp. 28, 164–157, sl. 77.

²¹ Janez Höfler, Steiermark und Osteuropa zwischen Italien und Böhmen: Kunstgeograp- hisches zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts, *Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 24, Graz 1990, Hrsg. Götz Pochat, Brigitte Wagner, pp. 127–134.

Da je upodobljen Poklon kraljev in ne Pohod – vsi trije kraljevi konji so namreč brez jezdecev – je prva opozorila Marjeta Kambič v okviru še nedokončane diplomske na- loge o ikonografiji pohoda in poklona sv. treh kraljev.

merski poslikavi, ki navezuje na izročilo delavnice v Brucku in okolici. Opaziti je neposreden naslon na štajerske vzore brez posredništva in ožjih delavniških zvez s poslikavama v Prekmurju in Celju.

SLIKARSKI CIKEL V DRAGOMERU

Poslikava se prične na severni steni ladje, kjer se prek večjega dela površine razprostira **Pohod in poklon sv. treh kraljev**. Levo stoji stolpasta arhitektura oranžnorjave barve z dvojnimi, nelogičnim ostrešjem, ki ga podpirajo ponekod napačno postavljene konzole. Skozi polkrožni okenski odprtini gledata kralj Herod in njegova žena Herodiada (sl. 7). Poglobljanje prostora kaže nepravilno razumevanje »perspektivčnosti«. Ploskve so rahlo senčene, ne pa tudi arhitekturni členi, kot strešni korci, zobčasti zidec, konzole in ločni venec, ki so podani zgolj z risarskimi sredstvi ter služijo le kot ornamentalna aplikacija. Tudi pri obeh figurah so v ospredju risarska sredstva – ornamentalno izrisana krona in obrazne poteze z jajčastimi, dvojno obrobljenimi očmi, polkrožnimi obrvmi ter nos s poudarjenim nosnim krilom. Ohranjeni so tudi različni deli sprevoda, ki se vije iz imaginarnega ozadja s skupino vojakov s praporjem, ki ga krasi polmesec z zvezdo. Odeti so v običajno nošo poznega 14. in 15. stoletja – koničaste čelade, tunike z vzporednimi, plastično poudarjenimi gubami in visokimi ovratniki, ki pokrivajo spodnji del obraza. Pred njimi jezdi bradati belolasi stavec na belcu, ki je frontalno obrnjen proti gledalcu. Sprevod se pomika v desno z brkatim najmlajšim kraljem na rjavcu, odetim v ogrinjalo z rombastim vzorcem brez kakršnihkoli poskusov plastičnega podajanja. V ozadju je videti fragment črnske figure, običajne na pohodih od tretje četrtine 14. stoletja dalje.

Motiv ne sega niti v ikonografskih niti v oblikovalnih ambicijah prek 14. stoletja. Globinsko učinkovanje je minimalno, saj je sprevod podan brez krajinske kulise, figure pa so večinoma v tričetrtinski postavitvi in nespretno senčene. Le njihova nagnetenost in frontalna postavitev starca na belcu kažejo na 15. stoletje. Motiv slovesa od Heroda je podan v izrazito štajerski varianti druge polovice 14. stoletja, kjer se pojavi najprej v Elizabetini cerkvi v Oberzeiringu sredi 14. stoletja, nato pa v tretji četrtini stoletja se v sv. Ceciliji pri Murau (St. Cäcilien ob Murau) in Marii Pfarr na Salzburškem pod štajerskimi vplivi.²² Ta zasnova odmeva še v prvi četrtini 15. stoletja, n. pr. v sv. Egidiju v Zweinitzu na Koroškem in sv. Petru na Kammersbergu na Štajerskem, vendar že obogatena z bogato krajinsko veduto.²³ Značilna je tudi

²² Ulrich Ocherbauer, Der Freskenzyklus in der Knappenkirche zu Oberzeiring, *ÖZKD*, XI, 1957, pp. 62–69; Margarethe Witternigg, Freskenfund in der Filialkirche St. Ruprecht in Weispriach und Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche in Maria Pfarr im Lungau, *ÖZKD*, II, 1948, pp. 25–37.

²³ Karl Garzarolli-Thurnlack, Der Maler des Königszuges in Zweinitz und seine Werke in der heutigen Obersteiermark, *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag*, Graz 1956, pp. 68–78.

postavitev figure v vratno odprtino, v našem primeru del konjskega trupa. Obrazni tip figur kaže rokopolis delavnice Mojstra bohinjkega prezbiterja. V primerjavi s poslikavo kora Janezove cerkve ob Bohinjskem jezeru ok. 1440 (sv. Ožbolt, dopasne svetnice, apostoli) je risba las in obraznih potez v Dragomeru (Herod, Herodiada) preciznejša in manj shematična, globinsko učinkovanje (stolpasta aritektura) in plastično podajanje draperije (najmlajši kralj v ornamentiranem ogrinjalu) pa šibkejše. Linija poteka v Bohinju bolj tekoče, a hkrati tudi manj natančno, kot posledica delavniške rutiniranosti, tako da so obrazi še bolj brezizrazni. Opaziti je razlike med plastično podanimi svetnicami in apostoli, odetimi v mehka ogrinjala, »suh« podanimi oblačili sv. Ožbolta, Volbenka in Janeza Krstnika ter trdo oblikovanimi haljami angelov na oboku, kjer je tudi v obraznem tipu zaznati odmik od »bohinskega« mojstra. Te razlike govorijo za večje število pomočnikov v delavnici, kjer se osebne poteze skrijejo za delavniškim izročilom.

Nad delom prizora s Herodom in njegovo ženo v Dragomeru se je ohranil del bordure, sestavljen iz rozet, obrobljenih s krogi, ki se izmenjujejo z zvezdami. Fragment sprevoda se nadaljuje naprej vzdolž severne stene. Ohranil se je del dveh vojakov, naslikanih v preprostem profilu, in srednji kralj v ogrinjalu z vzporednimi gubami, ki jezdi na belcu. Ob nogah konja teče lajajoč pes. V ozadju je opaziti obrise se večjega števila konj. Povsem na začetku sprevoda stoji bogato opravljen konj najstarejšega kralja, ki je že razjahal in se poklonil Mariji z detetom. Od prizora Poklona lahko razberemo le še fragment spodnjega dela Marijinega oblačila, ki je sede sprejela kralje. Za Marijo je stal Jožef, od katerega sta se ohranila pastirska palica in sodček s pijačo. Zasnova Pohoda in poklona kraljev tako sledi starejšemu ikonografskemu modelu, kjer sta srednji in najmlajši kralj še na poti, najstarejši pa je že prispel na cilj in se poklanja Mariji z detetom. Ta model se je obdržal v južnoavstrijskem in slovenskem prostoru do ok. 1440, ko ga je v St. Gandolfu na Koroškem med 1435–1440 izpodrinil nov, z vsemi tremi kralji naslikanimi najprej na pohodu in nato skupaj v poklonu.²⁴

Prizoru epifanije sledi v tipološkem smislu evharistija, povezava, ki jo pogosto srečujemo v srednjeveški umetnosti.²⁵ **Zadnja večerja** (sl. 8, 9) se v rokopolisu že oddaljuje od Mojstra bohinjkega prezbiterja. Pripisemo mu lahko le še skrajno levo figuro golobradega apostola z nimbom, kjer je v pričeski in oblikovanju draperije v dolgih vzporednih gubah opaziti podobnost z Janezom Krstnikom v Bohinju, le da na bohinjskih freskah učinkuje draperija še bolj »suh« in trše. Ovijanje plašča okoli apostolove roke je v Dragomeru nelogično zaradi napačnega razumevanja predloge. Poteka od spodaj navzgor, kakor da bi apostol skrival hlebec kruha pod plaščem in ne od zgo-

²⁴ Janez Höfler: *Die gotische Malerei Villachs, 1. Band, Neues aus Alt-Villach*, 18, Villach 1981, pp. 50–52.

²⁵ Ursula Nilgen, *The Epiphany and the Eucharistic motifs in medieval Epiphany scenes*, *Art Bulletin*, XLIX/4, December 1976, pp. 311–316.

raj navzol z navojem prek komolca. Na klopi poleg njega sedi še drugi apostol brez nimba, naslikan v profilu z velikim, rahlo privihanim nosom in strlečo brado (sl. 9). Ker sedi figura v spodnji vrsti, odsotnost nimba še ne pomeni, da je upodobljen Juda Iškarijot. V »grafičnem« oblikovanju las, ki padajo v strenah na ramena, in »češko« učinkujočem obraznem tipu, se figura približuje mučencem na južni steni ladje v minoritski cerkvi v Brucku na prizoru Mučeništva desettisočerih (sl. 11) in spodnji vrsti apostolov na Zadnji večerji v Selu (sl. 10). Sključena drža in gestika okrajšano upodobljenih rok ter oblikovanje prstov se ujema s sv. Petrom pred nebeškimi vrati v sv. Ruprehtu. Figura izraža preveč notranje energije in dinamike, da bi jo lahko pripisali Mojstru bohinskega prezbiterija. Prav tako pri njem nikoli kasneje ne srečujemo profilne postavitve figur in svobodnejše pričeske. Nedvomno pa kaže dragomerski apostol smer, ki je bila bohinskemu mojstru za izhodišče. Tudi ikonografski tip Zadnje večerje prihaja po vsej verjetnosti iz štajerskega umetnostnega prostora, saj je sorodna predloga služila tudi štajersko obarvanemu mojstru na pasijonskem ciklu rotunde v Selu. Posebno lepo plastično z odtenki je oblikovana okrogla skleda z ribami sredi mize, ki učinkuje kot pravo tihožitje. Na mizi so stali še drugi predmeti, od katerih je mogoče razbrati le steklenico z vinom.

Cikel se je nadaljeval na južni steni nasproti Zadnje večerje v smeri od kora proti vhodu z neohranjenim prizorom, kjer je razbrati le še posvetilni križ. To mesto je bilo najverjetneje namenjeno **Judeževemu poljubu**.

Sledi manj kvaliteten prizor **Zaslišanja Kristusa pred Pilatom**, od katerega se je ohranil le na prestolu sedeč Pilat, oblečen v tuniko do kolen in s prekrizanimi nogami. Tudi tu motiv ne presega dosežkov 14. stoletja. Prestol se nerodno poglablja, saj stranice svojevoljno in brez usklajenega sistema uhajajo v globino. Oblikovanje, ki sledi italijanski trecentistični shemi, preneseni v severni slikarski jezik, močno spominja na nebeška vrata v sv. Ruprehtu.

Naslednji, le v obrisih ohranjeni pasijonski prizor **Bičanja** kaže Kristusa, oblečenega v ledveno opasico, ki stoji z rokami privezan ob stebru s podstavkom. Levo in desno stojita biriča, ki jima je odmerjen nekoliko globlji prostor. Figuri ga ne znata izrabiti in tako nemočno lebdita v zraku.

Sledi najkvalitetnejši in najbolje ohranjen prizor **Kronanja s trnovo krono** (sl. 1, 4), ki se odvija v skatlasto poglobljenem prostoru z ravnim stropom. Prvotno so ga zapirale tri stranice stene s podolgovatimi, polkrožnimi okenskimi odprtini, zgoraj obrobene z ločnim vencem. Zaradi kasneje dozidanega pilastra se je ohranil le še eden od prvotno dveh biričev. Ta polaga v razgibani drži s palico trnovo krono na glavo sedečega Kristusa. Njegovo nagnjeno obličje obdaja pričeska s poudarjeno risbo posameznih pramenov, ki padajo na prsi. Podolgovat obraz z visoko izbočeno krivuljo obrvi in spodaj senčeno partijo, poševno postavljenimi očmi s poudarjenimi vekami in dolgim ravnim nosom ima najbližjo paralelo pri centuriju v cerkvi sv. Ulrika v Utschu (sl. 3, 5) ter nekoliko bolj oddaljeni pri Mariji z detetom v

sv. Dioniziju in Kristusu kralju na Marijinem kronanju v sv. Ruprehtu. Okrogel biričev obraz, ki se brez jasnega prehoda nadaljuje v vrat, pa je soroden obrazu opazovalca pod križem v Utschu, pokritim s potlačenim, visečim pokrivalom (sl. 3). Način premikanja, oblikovanja nog in oblačila, ki se v krilnem delu od pasu navzdol razpira, je identičen kakor pri centuriju in Židu z napisnim trakom v Utschu. Neroden obrat, lebdenje figure in nelogična drža rok, ki se jim ne posreči prijeti tudi druge palice, uhajajoče za biričevim hrbtom, kažejo na nespretno posnemanje kvalitetne predloge. Že pri mojstru v Utschu opazimo pomankljivost plastičnega in globinskega podajanja pri Židu z napisnim trakom, ki upira eno roko v bok, dragomerski mojster pa je v tem pogledu še bolj nespreten. Tudi sama predloga prihaja verjetno iz »vojvodske« delavnice. Sorodna je uporabljena na Kronanju s trnovo krono v Marii am Gestade na Dunaju, le da je tam figura biriča v identični drži obrnjena s hrbtom proti gledalcu. V primerjavi s štajerskimi freskami se v Dragomeru izgubi ostrina in manierirana nervoznost ter omili notranja napetost in temperament, kar lahko opazimo že na poslikavi v sv. Ruprehtu. Tudi v tršem gubanju draperije, »testastem« nabiranju v pasu pri biriču, »mokrem« lepljenju pri tleh in »torbastem« oblikovanju ob Kristusovem vznožju se kažejo znamenja poznega »mehkega« sloga in njegovega zamiranja ok. 1430–1435. Ni pa še znamenj novega »realizma« v obrazih, ki ga je na Štajersko zanesel z Dunaja ok. 1430 Mojster votivne table iz St. Lambrechta. Njegova obsežna delavnica z lokalnim nasledstvom se je do okoli 1440 že uveljavila na Štajerskem. Podoben način otrdevanja draperije kakor v Dragomeru srečujemo proti letu 1440 npr. na 18. oknu z Marijinim označenjem v Tamswegu na križišču Štajerske, Koroške in Salzburške, kjer so se starejši štajerski elementi že spojili z novimi, ki kažejo poznavanje Mojstra sanktlambrechtske votivne table.²⁶ Tudi za oblikovanje škatlastega prostora najdemo povsem identično ozadje na slikanih oknih dvorne kapele v Graffenegu na Spodnjem Avstrijskem iz ok. 1440 na prizorih Oljske gore, Kronanja s trnovo krono in Nošenja križa.²⁷ Ta je v tem času že stereotipen rekvizit, saj se je razvil že v drugi polovici 14. stoletja.

Številne slogovne elemente, ki se v Dragomeru šele nakazujejo, prevzame v popreproščeni obliki Mojster bohinskega prezbiterija v Janezovi cerkvi ok. leta 1440. Ohrani za ta čas že konservativne cevaste gube, poživljene tu in tam z ušescem, skledasto ali »torbasto« gubo. Koliko elementov »mehkega« sloga drugega desetletja 15. stoletja ohranja bohinski mojster, lahko vidimo ob primerjavi apostolov v Bohinju in velikega duhovna skrajno desno v Utschu (sl. 3), Marije zaščitnice s plaščem v Bohinju in Marijinega kronanja v sv. Ruprehtu. Ni pa prevzel drastične razgibanosti figur, saj ta ni ustrezala liričnemu značaju slikarstva na Slovenskem, ki je zraslo v tradiciji furlanskega in uveljavljajočega se koroškega slikarstva. Stojee svetniške figure »bohinske-

²⁶ Frodl-Kraft 1972, p. 82.

²⁷ Frodl-Kraft 1972, pp. 80–82. Njihov mojster kaže poznavanje vitražev v Wiener Neustadtu in Mojstra votivne table iz St. Lambrechta.

ga« mojstra, nanizane druga ob drugi, otrpnejo v trši, a vseeno harmonično oblikovani draperiji, obraz pa zajame brezizrazna idealizacija. Zadnji ostanek razgibanosti presenetljivo srečujemo na prizoru Kristusovega krsta pri Janezu Krstniku v Bohinju. Ta z odločnim korakom in plapolajočim plaščem, sorodno angelom v sv. Ruprehtu, stopa proti Kristusu, kar ne sodi v tradicijo tega prizora. Figure apostolov niso postavljene v prostor, temveč pred poglobljene niše z ravnim stropom in tremi stranicami stene, pri čemer zadnje skoraj povsem skrrije za figuro. Ornamentirano ozadje niš in njihova oblika spominjajo na dekoracijo ozadij v vitražnem slikarstvu, ki se je preneslo tudi v medij stenskega slikarstva. Tudi podstavek pri Mariji zaščitnici s plaščem v Bohinju srečujemo že od srede 14. stoletja, n. pr. na vitražih romarske cerkve v Strassenglu pri Gradcu, v 15. stoletju pa se ponovi na Marijinem kronanju v sv. Ruprehtu. Nad sv. Ožboltom in Volbenkom na spodnji strani slavoločne stene v Bohinju se dviguje arhitekturni nastavek s stolpičem in kupolicama, ponovno motivom, ki ga poznamo iz vitražnega slikarstva v Strassenglu. Pri tem ne gre na ožjo odvisnost bohinske delavnice od zgledov v vitražnem slikarstvu, temveč za določene arhitekturne detajle, katerih izvira ni potrebno iskati v italijanskem trecentističnem slikarstvu Furlanije. Ob tem se pokaže, da je delavnica Mojstra bohinskega prezbiterija tesno povezana s starejšo in mlajšo severno, predvsem štajersko tradicijo. Navezovanje delavnice na Dragomer se kaže končno tudi v šabloni, uporabljeni za dekoracijo Kristusovega oblačila, ki se ponovno pojavi pri angelu z lutnjo na oboku in sv. Juriju v boju z zmajem v Bohinju. Uporaba ornamenta je v Dragomeru še skopa. Šablona je uporabljena le za okrasitev Kristusovega plašča in bordure, ki obrobja zgornji pas prizorov, medtem ko je plašč najmlajšega kralja z rombastim vzorcem slikan »na roko«. V kasnejših delih delavnice Mojstra bohinskega prezbiterija se ornament pretirano razbohoti, verjetno po zgledu t. i. furlanskih delavnic pri nas, pri čemer je skoraj brez izjeme uporabljena šablona.

Kronanju s trnovo krono sledi **Obešeni Judež** (sl. 2), prizor, ki ga le redko srečujemo v okviru pasijonskih prizorov v monumentalnem slikarstvu.²⁸ Preseneča s svojo uvrstitvijo v dragomerski cikel, ki je že tako ali tako skrčen na najosnovnejše dogodke. Motiv sledi severni tradiciji z izvirom v francoskem miniaturnem slikarstvu, kjer je Judež upodobljen na samostojnem prizoru v okviru pasijona, in ne italijanski trecentistični, z začetkom pri Giotto, kjer visi v okviru Poslednje sodbe med drugimi pogubljenimi grešniki v peklju.²⁹ V Dragomeru visi z vrvo okoli vratu na drevesu, katerega veje se

²⁸ Da je prizor najti v okviru pasijonskega cikla tudi v furlanskem slikarstvu in njihovem nasledstvu v Sloveniji, npr. v sv. Lovrencu nad Škofjo Loko in sv. Klemenu v Tupaličah, sta me opozorila prof. dr. Janez Höfler in Adela Zeleznik. Kljub prisotnosti tega motiva v »furlanskem« slikarstvu se ta ni razvil v italijanskem trecentu, temveč je prišel s severa.

²⁹ Wilhelm Porte: *Judas Ischariot in der bildenden Kunst*, Jena 1883, doktorska disertacija, pp. 98, 105. Osamljena izjema je mrtev Obešeni Judež v okviru pasijonskega cikla pri Pietru Lorenzettiju v spodnji cerkvi v Assisiju iz ok. 1320 (cf. Chiara Frugoni: *Pietro und Ambrogio Lorezetti*, Milano 1994, p. 19, sl. 23).

upogibajo pod težo njegovega grešnega telesa. Upodobljen je še živ, z odprtimi očmi, navzdol ukrivljenimi usti, njegov bled obraz pa obrobljajo kontrastni rdečkastorjavi lasje. Ker spodnji del poslikave ni ohranjen zaradi kasneje dozidanih stopnic, ki vodijo na pevski kor, ne moremo razbrati, ali se je drobovje že vsulo iz telesa in če se figura s konicami prstov dotika tal. Vseeno pa vidimo, da prizor navezuje na dve različni francoski slikovni tradiciji poznega 13. in 14. stoletja. Po prvi, ki se je uveljavila v miniaturnem slikarstvu, se živi Judež, ki pa se je že razpočil, grabi za vrv, po drugi v okviru portalne plastike pa visi mrtev z omahlimi rokami.³⁰ Na ohranjenih vitražih »vojvodske« delavnice s pasijonskimi prizori v Marii am Gestade in St. Erhardu in der Breitenau tega prizora ni najti, kar pa še ne pomeni, da ga delavnica ni poznala. Prav freske v minoritski cerkvi v Brucku kažejo poznavanje številnih francoskih elementov. Če se mojster ni seznanil s tem ikonografskim motivom prek delavnice v Brucku, pa mu je bil ta lahko posredovan iz kakšnega drugega severnega vira. Prizor se je namreč že ok. 1330 pojavil v avstrijskem Lekcionarju iz Schaffhausna, Msc. Gen. 8 (Stadtbibliothek, Schaffhausen) in češkem Liber pictus, Cod. 370 (Nationalbibliothek, Dunaj),³¹ tako da je že v 14. stoletju postal del češko-avstrijske tradicije.

Od **Nošenja križa** na zahodni steni, ki se prav tako skriva za stopniščem, se je ohranila le poševno postavljena stolpasta arhitektura mesta Jeruzalema. Ob vratih stojita dve ženski figuri, Marija in verjetno Marija Magdalena, pokriti z oglavnima rutama. Dlje proti desni je videti fragmente množice vojakov s sulicami in Kristusove glave s trnovo krono, ki je kakor zvit kos blaga ovita okoli glave, tako kot pri Trpečem Kristusu v sv. Lovrencu v dolini reke Mürz.³² Pod tem fragmentom se skriva spodnja, še starejša plast, od katere je razbrati del ornamentirane bordure v obliki gotskega krogovičja.

Nekoliko bolje je ohranjeno **Križanje** (sl. 12), zadnji prizor dragomerskega cikla na stiku zahodne stene s severno. Ohranjeni fragmenti kažejo, da je bil križani Kristus upodobljen med razbojnikoma, Marijo in Janezom Evangelistom ob vznožju ter soncem in luno ob obličju. Danes lahko razberemo le še luno, del Kristusove roke, Janeza in levega, hudobnega razbojnika Gesto. Ta visi zvit od zadaj naprej prek križa v obliki črke T, iz ust pa mu uhaja duša, ki jo je pograbil hudič. Glava s štrnastimi lasmi je omahnila navzdol, roki in nogi sta oviti okoli križa. Njegova fizično nemogoča drža in oblikovanje pretirano dolgih udov se ujema s figurami na Mučeništvu desetisočerih v minoritski cerkvi v Brucku (sl. 11, 13) in levem razbojniku v Utschu (sl. 14), kjer ta visi podobno zvit prek križa s poudarjenim, izbočnim prsnim košem. Križanje v Dragomeru je v primerjavi s štajerskim poenostavljeno in konservativnejše, saj kombinira starejšo mistično interpretaci-

³⁰ Oswald Goetz, Hie hencktt Judas, *Festschrift Otto Schmidt: Form und Inhalt*, Stuttgart 1950, (od tod citirano Goetz 1950), pp. 105–137.

³¹ Goetz 1950, pp. 111, 112, op. 13.

³² Lanc 1993, p. 89, sl. 111.

jo z modernejšo, realistično-pripovedno »kalvarijsko« varianto. Tako je nastal hibriden tip, kjer zalujoča planeta ter osamljena Marija in Janez pod križem brez stranskih akterjev pripadata prvi, trpeče zvita razbojnika pa drugi varianti. Kalvarijski tip se je v avstrijskem slikarstvu zasidral sredi 14. stoletja z znamenitim Kaufmannovim Križanjem in odmeval tako v avstrijskem kakor tudi češkem slikarstvu zgodnjega 15. stoletja.³³ Oblikovanje uhlja hudobnega razbojnika v Dragomeru, ki je neanatomsko prilepljen na senca, kaže nevesče zgledovanje pri figurah Kristusa otroka v sv. Dioniziju, centurija in gledalca s potlačenim pokrivalom v Utschu (sl. 3) ter Kristusa kralja v sv. Ruprehtu. V delavnici Mojstra bohinjskega prezbiterija takšnega oblikovanja ušes ne srečujemo. Vseeno pa razbojnikov podolgovat obraz z visokim čelom, jajčastimi očmi, kratko, koničasto prstriženo brado in brki odmeva pri sv. Ožboltu in apostolih v Bohinju. Tudi kodrasta pričeska dragomerskega Janeza, ki jo v vitražnem slikarstvu »vojvodske« delavnice srečujemo zlasti pri angelih in mlajših osebah, se pojavlja tudi v bohinjski delavnici, npr. pri apostolu Jerneju.

POMEN POSLIKAVE SV. LOVRENCA ZA SLOVENSKO STENSKO SLIKARSTVO »MEHKEGA« SLOGA

Poslikava sv. Lovrenca v Dragomeru tako predstavlja pomembno pobudo v razvoju »mehkega« sloga na Slovenskem. Pokaže nam, da začetkov internacionalne gotike ne gre iskati zgolj v posredovanju koroško vplivanega slikarstva iz kroga starejše beljaške delavnice, ki se je uveljavila tostran Karavank v tridesetih letih 15. stoletja in odmevala še sredi stoletja pri Janezu Ljubljanskem, Mojstru Srednje vasi pri Šenčurju in Žirovniškem mojstru.³⁴ Prav tako je že v tridesetih letih 15. stoletja neki štajerski mojster iz nasledstva delavnice v Brucku zanesel tostran Alp v Dragomer štajersko različico »mehkega« sloga. Njegove razmeroma aktualne rešitve so izvedene poljudno in obrtno nevesče, a se vseeno lahko merijo z dosežki koroškega slikarstva pri nas. Čeprav štajerska usmeritev ni doživela tolikšnega odmeva kakor koroška, pa poslikava v Dragomeru vseeno kaže, da gre štajerskim vplivom pripisati pomembno vlogo ne samo na štajerskem ob posredovanju Celjskih grofov v svoji rezidenci ali v sosednjem Prekmurju, temveč tudi v osrednjem slovenskem prostoru.

Ok. 1440 odmevajo elementi pozne internacionalne gotike v poljudni delavnici Mojstra bohinjskega prezbiterija, ki predstavlja popreproščeno, zapozneno sintezo mehkega sloga pri nas. Na močno severno obarvanost mojstra in delavnice je opozoril že Janez Höfler, ki je elemente »mehkega« sloga,

³³ Gerhard Schmidt, Die Vehrdenener Kruzigung der Sammlung Hirsch und die Kölner Malerei, v: *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Malerei von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums*, Köln 1974, Hrsg. Gerhard Bott, Köln 1977, pp. 11–27.

³⁴ Janez Höfler: *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc*, Ljubljana 1985, pp. 11–15.

kot npr. krajinski pejzaž in stoječe svetniške figure, povezoval s Koroško, kjer je njegovo roko na poslikavi dela prezbiterija župnijske cerkve sv. Jerneja v Reberci (Rechberg) prepoznala Ksenija Rozman.³⁵ Zveze s koroškim slikarstvom so pojasnjevale nekatere češke motive v delavniškem opusu, ki jih ni bilo mogoče izpeljevati iz furlanskega slikarstva, kakor npr. Marijino zadnje molitev v Šmartnem ob Paki in stoječe apostole v Bohinju. Zaradi sodelovanja »bohinskega« mojštra s štajerskim predstavnikom »mehkega« sloga ter odvisnosti tako od starejših kakor tudi mlajših štajerskih vzorov pa bi posredniška vloga lahko prav tako lahko pripadla Štajerski.

Prav pri stoječih apostolih v Bohinju je videti, kako majhen je pravzaprav delež furlanske dediščine. Figure resda učinkujejo monumentalno in plastično, a to ni furlanska kompaktnost telesa, kjer so le-te ujete v kubus, draperija pa razgibana na površini. Monumentalnost figur ustvarjajo plastično oblikovana, a vseeno harmonična oblačila, ki zaživijo v svojem lastnem ritmu, kar je značilnost severne pozne internacionalne gotike. Ne gre mu zanikati neke daljne »furlanske« podlage »tretje« generacije, na katero je opozoril že France Stelè.³⁶ Ta se kaže le še v preobilni uporabi ornamenta, ki se z obrobe razširi v arhitekturni prostor in preprostem shematizmu obraznih potez, ki označuje poljudna dela tako »furlanske« kako tudi koroške smeri. Že v prvih dveh desetletjih 15. stoletja se kaže v vrsti t. i. »furlanskih« spomenikov močna obarvanost s severnimi elementi štajerske internacionalne gotike, opuščanje mehkega »furlanskega« toniranja in zahtevnejšega prostorskega komponiranja, kot npr. v Bregu pri Preddvoru, Tupaličah, in Vrzdencu pri Horjulu. če te spomenike še lahko uvrščamo v pozno »furlansko« nasledstvo, pa to za delavnico Mojstra bohinskega prezbiterija ne velja več, saj je ta zveza postala preohlapna. Pri sprejemanju pobud se je bohinski mojster izkazal kot preprost eklektik. Različne slogovne usmeritve je združil v značilen slog slovenskega prostora, ki je široko odmeval v gorenjskem stenskem slikarstvu suško-bodeško-prileške skupine. Vsaj v času, ko je nastala poslikava v Dragomeru v tridesetih letih 15. stoletja, pa je bil zapisan prej severni kakor italijanski tradiciji.

³⁵ Ksenija Rozman, Delavnica Mojstra bohinskega prezbiterija, *ZUZ*, X, 1973, pp. 5–12; Janez Höfler, Nekaj opomb k Mojstru bohinskega prezbiterija, *ZUZ*, XVIII, 1982, pp. 9–16.

³⁶ France Stelè, Freske v Šmartnem ob Paki, *ČZN*, XXXII/1–4, Maribor 1937, pp. 61–74; id., Die friulanische Gruppe in der gotischen Wandmalerei Sloweniens, *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, Wien–Wiesbaden 1959, pp. 265–272; id.: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 1969, pp. 136, 137; id.: *Gotisko stensko slikarstvo*, *Ars Sloveniae*, Ljubljana 1972, pp. XI, XII; Janez Höfler, Die Wandmalerei der Gruppe Suha-Prilejsje und die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Friaul und Slowenien im 15. Jahrhundert, *Cultura in Friuli: Omaggio a Giuseppe Marchetti*, Udine 1988, pp. 467–483.

DIE NACHFOLGE DER OBERSTEIRISCHEN "HERZOGSWERKSTATT" AUS BRUCK A.D. MUR IN DER WANDMALEREI VON ST. LORENZ IN DRAGOMER/SLOWENIEN

Stilistische Analysen erlauben es, die im Jahre 1979 entdeckten Fresken in der Filialkirche St. Lorenz in Dragomer westlich von Ljubljana teilweise einem obersteirischen Maler zuzuschreiben. Er stand in der Nachfolge der sogenannten "Herzogswerkstatt" mit Sitz in Bruck a.d. Mur, die ihrerseits der Wiener Glasmalerei verpflichtet war. Obersteirische Fresken in der Minoritenkirche und in St. Ruprecht in Bruck, in St. Ulrich in Utsch, in St. Dionysen in der Nähe von Bruck sowie in St. Lorenzen in Mürztal bezeugen die kontinuierliche Tätigkeit dieser Werkstatt, die über einen großen Zeitraum imstande war, bedeutende Zyklen zu realisieren.

Drei weitere malerische Ausstattungen in Slowenien dürfen mit dieser Schule in Verbindung gebracht werden, deren Wirkung auch in den Fresken in St. Georgen in Schenna/Tirol faßbar ist: der Passionzyklus in St. Nikolaus in Selo in Prekmurje, die Anbetung der Hl. drei Könige im Chor der Abteikirche in Celje und die Fresken im Schiff der Filialkirche in Dragomer. Von dem gut erhaltenen Zyklus in Dragomer konnten folgende Darstellungen freigelegt werden: der Zug und die Anbetung der Hl. drei Könige sowie das letzte Abendmahl an der Nordwand, Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, der Selbstmord des Judas an der Südwand, schließlich der Einzug in Jerusalem und die Kreuzigung Christi zwischen den beiden Schächern mit der trauernden Maria und St. Johannes an der Westwand.

Nur die besonders herausragende Dornenkrönung und der Selbstmord des Judas können aufgrund der Stilmerkmale eindeutig einem zwischen 1430–40 tätigen obersteirischen Meister zugeschrieben werden. In anderen zonen zeigt sich der Duktus einer in Nordwestslowenien und in Kärnten (Rechberg) tätigen, volkstümlich-eklektizistischen Werkstatt des Meisters des Presbyteriums von Bohinj. Dieser Meister, dessen Tätigkeit bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfolgt werden kann, wurde wahlweise mit der Malerei der älteren Villacher Werkstatt und mit der sogenannten "friulanischen" bzw. Görzer Malerei in Verbindung gebracht. Nach der hier nachgezeichneten Entwicklungslinie scheint er eher der älteren, obersteirischen Tradition des 14. Jahrhunderts, letztlich vor allem der Brucker Werkstatt verpflichtet zu sein. Der Kontakt mit der obersteirischen Malerei, der eine Bereicherung der internationalen Gotik durch neues Formengut zu verdanken ist, ist hier jedoch nicht erstmals nachweisbar, vielmehr ging ihm eine frühere Einflußnahme voraus. Schon etwa zehn bis zwanzig Jahre ältere Fresken, die einer Spätgruppe der Görzer Malerei in Slowenien zugerechnet werden (Vrzdenc pri Horjulu, Tupaliče), wurden durch nördliche Elemente aus der selben Quelle bereichert. Im Ergebnis darf man resümieren, daß die Wandmalerei der recht spät einsetzenden internationalen Gotik in Slowenien nicht nur von Kärntner Vorbildern, sondern auch von fortschrittlicheren Anregungen aus der Obersteiermark ausging.

MAKSIMILJAN LEOPOLD RASP IN VSEBINA POSLIKAVE V PREZBITERIJU ŽUPNIJSKE CERKVE NA ŠUTNI V KAMNIKU*

Metoda Kemperl, Stahovica

Kamniška župnijska cerkev stoji sredi predmestja Šutne ob glavni cesti. Na tem mestu je bil prvotno špital sv. Janeza Krstnika, ki sta ga ustanovila patriarh Bertold in njegov brat vojvoda Oton VII. Meranski. Sedež stare župnije je bil pri cerkvi sv. Jurija v Nevljah, od koder so ga leta 1232 prenesli v Kamnik in na tem mestu zgradili cerkev Blažene Device Marije.¹ Župnija je bila v popolni patriarhovi oblasti do leta 1448, ko si je patronat nad njo pridobil Friderik III. Habsburški, vendar ostane v upravljanju patriarhata do njegove ukinitve leta 1751. Za ozemlje cesarstva so ustanovili nadškofijo s sedežem v Gorici, ki mu je kamniška župnija pripadala do leta 1787, odtlej pa ljubljanski škofiji.² Leta 1700 je prišel za župnika v Kamnik Maksimiljan Leopold Rasp,³ ki je štirideset let odločilno vplival na kulturno življenje v mestu. Ko je Rasp obnovil in na novo opremil podružnične cerkve, se je leta 1730 začel posvečati župni cerkvi na Šutni. Stara gotska cerkev, ki je stala severneje od sedanje, se je po njegovih besedah že rušila, a najbrž je bil to samo izgovor,

* Podlaga za članek je bila seminarska naloga, nastala pod mentorstvom prof. dr. Milčka Komelja, ki se mu zahvaljujem za pomoč, prav tako tudi Ferdinandu Šerbelju. Posebno zahvalo pa sem dolžna dr. Nataši Golob, ker brez njene pomoči, kritičnih pripomb in potrpljenja, prispevek ne bi bil objavljen.

¹ France Stelè: *Politični okraj Kamnik: topografski opis*, Ljubljana, 1929 (od tod citirano Stele: *Kamnik*), p. 5; Janez Höfler, Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem, *Miscellanea, Acta Ecclesiastica Sloveniae* 14, 1992 (od tod citirano Höfler, 1992) p. 83; Božo Otoresec, Listina iz 1232 in starejša zgodovina Kamnika, *Kamnik 1229–1979*, zbornik razprav s simpozija ob 750-letnici mesta, Ljubljana 1985, pp. 23–32.

² Höfler, 1992, p. 83; Anton Ožinger: *Vizitacije savinjskega arhidiakonata goriške nadškofije 1751–1773*, Ljubljana 1991, p. 12.

³ Rudolf Andrejka, Maks Miklavčič, Maksimiljan Leopold Rasp, *Slovenski biografski leksikon*, 3, Ljubljana 1960 (od tod citirano *SBL*, 3) p. 34.

da si je lahko postavil novo baročno.⁴ Na mestu sedanje je bilo nekaj mestno pokopališče, ki ga je Rasp s tem namenom prestavil na Žale.⁵ Napis nad portalom nam sporoča, da je bila cerkev leta 1734 dokončana in 27. junija 1735 jo je posvetil ljubljanski knezoškof Feliks grof Schrattenbach.⁶ Rasp je za gradnjo cerkve in stranske oltarje porabil 2000 goldinarjev, potem ko je za ta namen prodal svoje posrebrno in pozlačeno pohištvo.⁷ Kakor so se ljubljanski operozi proslavili z gradnjo stolnice, njeno poslikavo, gradnjo in poslikavo semeniške knjižnice, si je tudi Rasp postavil trajen spomenik. Za gradnjo si je pridobil uglednega ljubljanskega arhitekta Gregorja Mačka.⁸ Od arhitekta je najbrž zahteval, da se cerkev vsaj v osnovi približa zasnovi ljubljanske stolnice.⁹ Cerkev je bila leta 1734 dograjena in do posvetitve 27. junija 1735 je Rasp poslikavo naročil Francu Jelovšku¹⁰, ki je imel v tem času za sabo že svoje največje delo – poslikavo šempetrske cerkve.¹¹ Zakaj je Jelovšek v Kamniku poslikal samo prezbiterij, saj je bil obok za poslikavo pripravljen tudi v ladji, ostaja uganka.¹² Najbrž je Jelovšek naslikal tudi oltar, saj vemo, da je bil prvotno oltar naslikan na steno, pred njim pa je stala menza s kipi¹³, le da je bil ob požaru tako uničen, da so ga prebelili. Obstoje na steno naslikanega oltarja kaže tudi ostanek le tega, to je baldahin z Marijinim monogramom naslikan na skrajnem vzhodnem delu oboka nad oltarjem.

Požar leta 1788 je uničil cerkveno streho, zvonik in veliki oltar. Sredi 19. stoletja je Franz Kurz von Goldenstein poslikal stene prezbiterija, takrat je verjetno tudi očistil in »popravil« od dima potemnele freske na stropu, podobar Matija Ozbič pa moderniziral baročne stranske oltarje. Leta 1882 je Matija Koželj preslikal Goldensteinove freske in med leti 1908 in 1909 poslikal cel strop ladje. Potres leta 1895 je poškodoval deloma prezbiterij in takrat je Matija Koželj »restavriral« Jelovškove freske. Tako je poslikava v ve-

⁴ Stelè: *Kamnik*, p. 6; Emilijan Cevc, Umetnostni vzponi in upadi kamniškega mesta, *Kamnik 1229–1979*, zbornik razprav s impozija ob 750-letnici mesta, Ljubljana 1985 (od tod citirano Cevc: *Kamnik*) p. 72.

⁵ Stelè: *Kamnik*, p. 6.

⁶ Ibid.

⁷ *Mrliška knjiga Kamnik 1731–47*, 12. december 1742; J. Lavrenčič: *Spomenica nadžupnije Kamnik*, 1905 (rokopis) (od tod citirano Lavrenčič: *Spomenica*) p. 12.

⁸ Nace Šumi: *Gregor Maček, ljubljanski baročni arhitekt*, Ljubljana 1958 (od tod citirano Šumi: *Maček*) pp. 24–26.

⁹ Ibid.

¹⁰ Stelè: *Kamnik*, p. 12; Stane Mikuž, Ilovšek Franc, baročni slikar, *ZUZ* 16, 1939/40 (od tod citirano Mikuž: Ilovšek), pp. 21–22; Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966 (od tod citirano Cevc: *Slovenska umetnost*) p. 136.

¹¹ Mikuž: Ilovšek, pp. 15–17; Cevc: *Slovenska umetnost*, p. 136.

¹² Šumi: *Maček*, p. 26.

¹³ Stelè: *Kamnik*, p. 16.

liki meri preslikana, zlasti cerkveni očetje in evangelisti. Leta 1909 je bila spremenjena prej preprosta fasada in na njeno sleme so postavili pet kamnitih kipov¹⁴.

Prvi je freske opisal France Stelè v topografskem opisu političnega okraja Kamnik, glede vsebine pa pravi, da freske predstavljajo vse tri dele rožnega venca in alegorije na cerkev in vero.¹⁵ Stane Mikuž v članku objavljenem v *ZUZ*-u piše, da so freske posvečene Marijinemu vnebovzetju, alegorične figure pa ponazarjajo cerkveno dogmo, nauk in krščanske čednosti¹⁶, nato pa o njih govori še dve leti kasneje v reviji *Dom in svet*.¹⁷ Velik prispevek k razumevanju vsebine teh fresk pa so ugotovitve Leva Menašaja v monografiji o ikonologiji slovenske Marijanske umetnosti, kjer pravi, da je Jelovšek s to poslikavo naredil eno svojih najbolj impresivnih del. Večina personifikacij se ujema s podobami v različnih izdajah Ripovega dela »Iconologia« in od tu nadaljujem svojo predstavitev.¹⁸

¹⁴ Ibid. p. 7.

¹⁵ Stelè: *Kamnik*, pp. 12–15.

¹⁶ S. Mikuž, Ilovšek Franc, baročni slikar, *ZUZ* 16, 1939/40, pp. 21, 22.

¹⁷ »Preprosta snov Marijinega kronanja je miselno povezana v sklop religioznih premisslavljanj, kakor so skrivnosti rožnega venca; vsak prizor, ki se rodi povsem realno v naravni pogojnosti, skriva v sebi važno versko resnico, če že ne dogmatične, pa vsaj moralizujuče vsebine. Poleg prizorov, ki služijo za posodo verski izpodbudi in čustvovanju, pa se je na venčnem zidcu posedla še vrsta alegorij, ki skrivajo v sebi ponekod prav temno in nerazložljivo versko simboliko.« (Stane Mikuž, Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška, *Dom in svet* 54, 1942, p. 32)

¹⁸ Menaše program razlaga takole: »Na temenu oboka je kot osrednji prizor upodobil *Marijino kronanje*, mu dodal prizore vseh treh delov rožnega venca (pri tem se je pretanjeno poigraval z iluzionističnimi učinki, saj jih je deloma naslikal kot »resnične dogodke«, ki potekajo po robu venčnega zidca, delno kot »slike« v posebnih okvirjih in delno kot v rjavkastih tonih naslikane »medaljone«, ki jih nosijo angeli), mednje pa je pomešal dvanajst, od Ripa prevzetih alegoričnih figur. Zanimivo je, da teh tokrat s pomočjo francoske, pa tudi drugih izdaj *Iconologie*, ki jih poznam, ni mogoče dokončno pojasniti: podatek je pomemben, saj kaže, da se je vsaj pri poslikavi Codellijeve kapele Jelovšek ravnal po knjigi, ki jo je imel naročnik (ki je morda Jelovška nanjo sploh prvi opozoril), v drugih pa po neki drugi izdaji *Iconologie*, ki jo je verjetno imel sam – v nasprotnem primeru bi se že od začetka držal istih predlog. Kljub temu zapletu pa je vsaj splošni pomen kamniških personifikacij mogoče določiti: prva figura na severni strani ob slavoloku, žena s plaščem prek glave in s srcem v levici, predstavlja *Molitev*, razgaljena žena z biseri v laseh ter blazino s krono in pavom je nedvomno *Oholost*, ki ji je pav prava »grbovna« žival. Sledi figura, ki drži v levici strgan list papirja z upodobitvijo pod (s kačo ovitim) drevesom spoznanja ležečega Adama – personifikacije v *Iconologiji* nisem našel, vendar njenega pomena ni težko razumeti, v smislu pozitivnega nasprotja pa jo dopolnjuje žena, ki (med drugim) tehta križ in cvet in bi morda predstavljala *Božjo pravičnost*. Strašljiva figura, ki ji iz ust sika plamen, nedvomno pooseblja *Krivoverstvo*, žena z zvezanimi rokami in jarmom za vratom pa *Potrpežljivost*. Prva figura na južni strani, ki ima prek glave potegnjen pajčolan, morda predstavlja *Razumno in srečno dušo*; sledi zlasti po žezlu, na katerem opazimo motiv očesa na razprtih dlani, določljiva *Pridnost*, v oklep in čelado odeta žena s knjigo z Jagnjem Božjim v levici predstavlja *Božansko znanje*, ki dobesedno razkriva drugo, *Spoznanje*, zadnji dve, prva z

MAKSIMILJAN LEOPOLD RASP

Naročnik Jelovškovih fresk v prezbiteriju župnijske cerkve na Šutni je bil Maksimilijan Leopold Rasp. Izhaja iz rodbine Rasпов, ki je bila leta 1501 priseljena na Kranjsko, ko je Pavlu Raspu cesar Maksimilijan I. zaupal deželno skrbništvo.¹⁹ Rasp se je rodil 19. novembra 1673 v Škofji Loki v zelo verni družini. Tri njegove sestre in brat so vstopili v samostan in tudi njemu so namenili božjo službo. Humaniora je obiskoval v Ljubljani, filozofijo v Gradcu, nižje redove je prejel v Ljubljani 19. septembra 1693, takoj nato pa odšel v Rim, kjer je bil do leta 1697 gojenec nemškega zavoda *Collegium Germanicum*. Tam je prejel duhovniško posvečenje, na univerzo *La Sapienza* se je vpisal kot klerik dunajske škofije, doktorat iz teologije je dosegel 2. septembra 1697 kot duhovnik oglejske škofije. Naslednji dve leti je bival na Dunaju in po raznih evropskih mestih, da bi si izpopolnil izobrazbo. Dne 22. septembra 1699 je po vrnitvi v domovino prosil za župnijo Kamnik in tedanji škof Žiga Krištof Herberstein mu jo je takoj podelil; službo je nastopil v marcu 1700 in jo ohranil vse do smrti leta 1742. Da je prosil ravno za to župnijo ni čudno, saj je bil Kamnik vedno na nek način povezan z Ljubljano, zanjo je predstavljal predvsem zaledje in pa Kamnik je še toliko blizu Ljubljane, da je Rasp lahko nemoteno sodeloval z Akademijo Operozorum in prijatelji. Njegova rodbina pa je bila že prej povezana s tem območjem. Janez Sigfrid Rasp (umrl leta 1622) je oskrboval gornji grad v Kamniku in je bil prijatelj s tedanjim kamniškim župnikom Boštjanom Trebušanom. Njegov sin Elija Rasp, se je naselil na Krumperk, ki ga je podedoval njegov brat Janez Ludvik (umrl 1646), kot tudi grad Jablje, kupil pa je posestvo Perovo pri Kamniku in si tu zgradil nov dvorec.²⁰ Ves čas je bil med vodilnimi izobraženci na Kranjskem. Dne 2. decembra 1699 ga je stolni prošt Janez Prešeren skupaj s kanoniki Janezom Antonom Dolničarjem, Janezom Pichijem, Frančiškom Gottfriedom in baronom Billichgrazom povabil k sebi, kjer je Dolničar predlagal, da se začne graditi nova stolnica; vsi so predlog sprejeli in med prvimi dobrotniki, ki so ponudili pomoč, je bil tudi Rasp z deležom 500 goldinar-

Možesovima tablama ter zakrito glavo in druga s snetim jarmom in s križem v desnici, pa gotovo predstavljata nasprotje med židovsko in krščansko vero ali med Staro in Novo zavezo.« (Lev Menaše: *Marija v slovenski umetnosti: Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1993 (od tod citirano Menaše: *Marija*), pp. 295–296.)

¹⁹ *SBL*, 3, p. 29.

²⁰ Janez Parapat, Doneski k zgodovini slovenskih mest III., Kamnik, *Letopis matice slovenske za leto 1876*, p. 141; *SBL*, 3., pp. 31, 32, 34; Franc Ksaver Lukman, Dva dokumenta za življenjepis Maksimilijana Leopolda Raspa, *Bogoslovni vestnik*, 1940 (od tod citirano *BV* 1940) pp.185, 186; Josip Benkovič, Maksimilijan Leopold Rasp in njegova šola, *Dom in svet* XII, 1899, (od tod citirano Benkovič, Rasp) pp. 291, 292 .

jev.²¹ Leta 1701 je umetniška *Academia Operosorum*, ki se je naslanjala na sočasne italjanske akademije, zlasti na rimsko, vstopila v javnost. Za simbol so si izbrali čebele, zato si je moral vsak član izbrati simbol, povezan s čebelami in si nadeti akademsko ime.²² Raspa je akademija sprejela med svoje člane z nazivom *Indefessus* (Neutrudljivi)²³. Program, ki si ga je zastavil ob vstopu v članstvo Akademije, je vestno uresničeval. Kmalu po prihodu v Kamnik je kupil hišo in jo predelal za šolske namene. Tu je sam in svojimi sodelavci učil dečke in deklice branja, računanja in naprednega gospodarstva. Nadarjene dečke je nato učil latinščine in glasbe, jih pošiljal na jezuitski kolegij in jih pripravljaj na duhovniško delo; s tem je zelo dvignil glasbeno kulturo v okraju. Druge je pripravljaj za učiteljsko in organizatorsko službo. Prosvetno delo je povezal z intenzivno versko vnemo, kjer je bil Rasp sam najboljši zgled prizadevnosti in je tako užival veliko spoštovanje.²⁴ Župljane in otroke je ob nedeljah in praznikih sam poučeval verouk, prav tako je ob istih dneh spovedoval že ob štirih zjutraj. Odpravil je vse napake, ki so ostale v župniji po protestantskem času. Za oddaljene župljane, ki se niso mogli pravočasno udeleževati maš, je ustanovil beneficij *Raspinianum*.²⁵ Leta 1725 je imel v Kamniku od 18. do 26. avgusta ljudski misijon, prvi te vrste na Kranjskem; sklepne procesije se je udeležilo nad 17000 ljudi. Podobne prireditve je pospeševal tudi drugod. Za to delo je bil odlikovan z naslovom apostolski protonotar. Ob priliki misijona je dal na žalskem hribu postaviti kalvarijo: lesene križe, na koncu pa zidano kapelo, ki jo je opremil. Da je bil Rasp velik častilec Kristusovega trpljenja, kaže tudi veliko število slik s to motiviko, ki jih je naročil za cerkve (Purtscherjeve in Metzingerjeve postne

²¹ *SBL*, 3, p. 34; Benkovič, Rasp, p. 291; Josip Gruden: *Zgodovina slovenskega naroda*, Celovec 1928, p. 1051.

²² *Academia operosorum Labacensium: Akademске čebele ljubljanskih operozorov*, Ljubljana 1988, pp. 13–18.

²³ »Indefessae ut apes Saltus, Sylvasque peragrant

Purpureisque ruunt in sola culta rosis:

Cerea castra locant, cava dum cunabula colant

Ut mellis tumulent, quos cumulare, favos

Herorum stirpes cavat Indefessus humatos

Ut roseo fessos stipite stipet Avos.«

(»Kot neutrudne čebele čez pašnik in gozd poletijo

ali hite v cvetličnik, vrtnic škrlatnih nasad,

tabor iz voska grade, bivališče opremljajo votlo,

da bi bil zvrhoma poln sat od nabrane strdi,

rajnkih junakov grobove tako Indefessus odkriva,

da mrtvih dedov bi rod v knjigah oživel nam zbran.«)

Academia operosorum Labacensium: Akademске čebele ljubljanskih operozorov, Ljubljana 1988, pp. 20, 53)

²⁴ *SBL*, 3, p. 34; Benkovič, Rasp, pp. 191, 192; Janez Lavrenčič: *Spomenica mestne nadžupnije Kamnik*, 1905 (rokopis) (od tod citirano Lavrenčič: *Spomenica*) pp. 12, 28.

²⁵ *Mrliška knjiga Kamnik 1731–47*, 12. december 1742; Lavrenčič: *Spomenica*, pp. 12, 28.

slike na Šutni, Padec pod križem na Sv. Primožu, Metzingerjeve postne slike na Žalah). Za *Academio Operosorum* je spisal *Oratio in congregatione S. Crucis et S. Philippi Nerei habita*. Rasp je umrl 12. decembra 1742 v Kamniku in bil na lastno željo pokopan v cerkvi na Šutni, kjer mu je prijatelj grof Žiga Gallenberg postavil spominsko ploščo.²⁶

Kakor so skušali člani *Academie Operosorum* spremeniti Ljubljano v baročno prestolnico, tako se je Rasp namenil storiti s Kamnikom. Znatno premoženje, ki mu je bilo na voljo po izumrli rodbini loških Raspov, je uporabil za zidavo, predelavo in umetnostno opravo cerkva v Kamniku. Podpiral je domače arhitekta (Gregor Maček), vodilne slikarje (Franc Jelovšek, Valentin Metzinger) in kvalitetne obrtnike kamniških cehov.²⁷ Najbrž je on leta 1703 naročil popis vikariata Nevlje, da se je potem lažje odločal, katera cerkev je potrebna obnove ali nove opreme.²⁸ Vse cerkve v njegovi župniji je obnovil ali na novo pozidal, jih bogato obdaril z opremo, mašno opravo, freskami in oljnimi slikami. S svojim delovanjem pa je spodbudil tudi svojega nekdanjega učenca Franca Mihaela Paglovca, ki mu je leta 1705 dal v upravljanje župnijo Spodnji Tuhinj.²⁹

OPIS POSLIKAVE

Jelovšek je arhitekturo prezbiterija iluzionistično podaljšal in dokončal z naslikanim venčnim zidcem, nad katerim nam odpira pogled v krajino in nebo. Na sredini stropa je naslikan glavni in hkrati največji prizor – Marijino kronanje. Na oblakih, ki jih nosi skupina angelov, kleči Marija, glavo pa ji krasi velik zlat nimb in venec zvezd. Nad njo na oblakih sedita Kristus na levi strani, na desni pa Bog Oče, ki ji nad glavo drži krono. Nad kompozicijo kronanja je nebo zlato ožarjeno. Svetloba prihaja od Sv. Duha v podobi goloba, okrog njega pa so angeli. Okrog in okrog kompozicijo kronanja obkroža venec vrtnic, ki ga v rokah držijo angeli. Po dva angela držita v diagonalnih smereh od središča štiri ovalne medaljone. Na slavaločni strani sta upodobljena Kristusovo vstajenje in vnebohod, na drugi strani pa prihod Binkošti in Marijino vnebovzetje. Pri vnebohodu angel drži v roki križ s praporom, pri prihodu Sv. Duha pa dve goreči srci. Nad glavnim oltarjem je naslikan baldahin z Marijinim monogramom (ostanek oltarja, naslikanega na steno).

Nad naslikanim venčnim zidcem na severni strani se nizajo prizori Kristusovega trpljenja. Prvi ob slavaloku je upodobljen Jezus na Oljski gori, angel mu ponuja kelih trpljenja. Za skalo, na katero se opira Jezus, je upodob-

²⁶ Lavrenčič: *Spomenica*, pp. 12, 28; Stele: *Kamnik* pp. 20, 21, 42; *BV* 1940 pp. 185, 186; *SBL* III., pp. 34, 35.

²⁷ Lavrenčič: *Spomenica*, p. 12, 28; Benkovič, Rasp, pp. 191, 192; *SBL*, 3, 34, 35; Ceve: *Kamnik*, p. 21.

²⁸ Stelè: *Kamnik*, p. 208.

²⁹ Benkovič, Rasp, p. 294; Stelè: *Kamnik*, pp. 222, 250, 252; *SBL*, 3, pp. 246–249.

ljena klečeča žena z oglavnico, ki drži srce ter ga pobožno gleda. Sledi prizor Kristusovega kronanja in zasmehovanja. Za prizorom se do neba dviga zidan stolp. Nato so upodobljene tri žene, ki sedijo na naslikanem venčnem zidcu. Prva ima razgaljen zgornji del telesa, v lase ima vpletene bisere, v naročje ima položeno rdečo blazino, na kateri ponosno stoji pav, pred njim pa leži krona. Naslednja žena ima na glavi lovorov venec, v desnici drži cedrovo vejico, v levici pa pretrgan kos papirja, na katerem je upodobljen izvirni greh. Za njo je skala, na kateri stoji raca. Obrača se k ženi, ki ima na glavi krono, ob nogah ji leži modra zemeljska krogla, v desnici ima meč, v levici drži tehtnico, na kateri je križ prevagal jabolko. Za njo je naslikan potoček z majhnim slapom. Sledi skala, za katero se skriva ženska nerazločna figura z razkuštranimi lasmi, grozečim obrazom, iz ust ji šviga plamen, okrog levice se ji ovija kača, pred seboj ima krokodila oziroma neko podobno žival. Sledi prizor, ko se Jezus opoteka pod težo križa, Veronika pa mu podaja potni prt. Za kompozicijo je naslikana stavba s konkavno fasado in okroglim, s kupolo pokritim stolpom. Zadaj pa se vidi zgornji del neke druge stavbe. Sledi na naslikanem zidcu sedeča žena v sivi obleki, z oglavnico preko glave. V naročje ima položene zvezane roke, okrog vratu ima jarem. Zadnji prizor v tej vrsti je bičanje, ki se dogaja pod slavolokom. Zgodbo Kristusovega pasijona zaključuje prizor križanja, ki je naslikan na izbočenem delu pod banjo, ki raste iz kapitela, med sosvodnicama. Pod križem, na katerem je razpet Kristus, omedleva Marija, za njo stoji Janez, žalostna Magdalena Kristusu objema noge, na levi pa vojak drži plapolajoč prapor. Nad naslikanim zidcem na južni strani so prizori iz Jezusovega otroštva. Prvi pri slavoloku je prizor Oznanjenja. Za zidcem je v polležečem položaju naslikana žena z oglavnico preko glave, nad glavo ima plamen s tremi zublji, s kazalcem levice kaže navzgor, desnico, na kateri ima iztegnjene tri prste, pa ima položeno na prsi. Sledi prizor Jezusovega rojstva. Za kompozicijo je rustikalen portal iz opeke, iz njega raste lestev v nebo. Sledijo štiri na naslikanem venčnem zidcu sedeče ali ležeče žene. Prva ima na glavi krono in nad njo sončni obraz, obdan z žarki, v desnici dviguje modro zemeljsko kroglo, v levici pa drži žezlo, ki se končuje z roko, na dlani je oko. Nad pilastrom ležita dve druga k drugi obrnjeni ženi. Leva z oklepom na prsih in s čelado na glavi z levico drži knjigo, na kateri leži jagnje, z desnico pa vleče zastor nase iznad druge žene. Ob nogah ji leži majhen angelček, ki gleda navzdol in v rokah drži papeško tiaro. Za njim je naslikana baročna cerkev. Desna dviga pogled od knjige proti drugi ženi. Desnico ima iztegnjeno nazaj, v njej drži gorečo svečo, ob kateri si angelček prižiga svojo. Nad ženama leti od svetlobe ožarjen golob. Sledi na desni bok zleknjena žena z oglavnico. V desnici drži Mojzesove table postavene tako, da se vidijo prve tri zapovedi, v levici pa drži gorečo palico in z njo kaže na naslednji prizor, to je Darovanje v templju. Za kompozicijo se dviga lep kamnit portal, na vrhu katerega kamnita angela držita tabli postavene in kažeta s prsti na drugo in šesto zapoved. Pod Jožefom sedi na naslikanem zidcu žena z oglavnico, ki si je z levico snela jarem z vratu in si ga polo-

žila v naročje in z navdušenjem gleda križ v desnici. Zadnji prizor je Marijino obiskovanje, ki se dogaja pod stebrno arhitekturo. Prizore iz Jezusove mladosti zaključuje upodobitev dvanajstletnega Jezusa v templju, ki se nahaja na izbočenem delu pod banjo, ki raste iz kapitela pilastra. Jezus sedi na stopnicah, pod njim pa osupljiva učenjaka s knjigami. Zadaj že prihajata Jezusova starša. Na štirih kotnih zidcih so naslikani angeli. Pod prizorom Oljske gore angel drži v roki vrtnice, pod Bičanjem palmovo vejico, pod Oznanjenjem lilijo, pod Obiskovanjem oljčni vejici. Ob oknih, ki dele polkrožna polja ob vzhodu banjastega oboka, so naslikani v prvi traveji ob slavaloku štirje cerkveni očetje, v drugi traveji ob oltarju pa štirje evangelisti s svojimi simboli in atributi.

RAZLAGA VSEBINSKEGA PROGRAMA

Umetnost v protireformacijski dobi odigra veliko vlogo. Reformatorji so imeli častilce Marije (njene brezmadežnosti, vnebovzetja, kronanja, priprošnjstva itd.) za poganske malikovalce in so uspešno ustavili Marijino čaščenje.³⁰ Osrednji problemi, s katerimi so se v razpravah zaradi tega ukvarjali številni protireformacijski pisci, so bili povezani z vprašanjem, kdo je nosilec prave vere in veljavnega nauka ter kakšna je vloga Marije.³¹ Po Tridentinskem koncilu (1545–1563) se samozavest katoliške cerkve in papeštva povečuje in teme (Zmagoslavje Božje modrosti, Marijino brezmadežno spočetje, Vnebovzetje in Kronanje), o katerih so razpravljali njihovi pisci, so bogato odmevale v sodobni umetnosti, na katero vpliva tudi sofistični program, ki je podlaga krščanske doktrine tistega časa.³²

Pri nas protireformacija dokončno zmagala med leti 1628–1630³³ in se v umetnosti začne odražati šele proti koncu 17. stoletja. Pri tem se ločita dva temeljna tipa: poslikava romarske cerkve in poslikava zasebne ali bolj izobraženemu krogu namenjene kapele ali cerkve. V prvem primeru morajo biti motivi poljudni in razumljivi, na primer legende svetnikov, v drugem pa prevladuje zapletena, samo eliti razumljiva simbolika.³⁴ Po zapletenih programih so pri nas znani zlasti Ignaz Marija Attems na Štajerskem, na Kranjskem pa Avguštin Codelli in Maksimiljan Leopold Rasp.³⁵

Rasp je na enem mestu mojstrsko združil svoje potrebe po zapleteni in

³⁰ Menaše: *Marija*, p. 31

³¹ Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst* IV. 1, Gutersloh 1976 (od tod citirano Schiller), p.107; Menaše: *Marija*, p. 35.

³² Menaše: *Marija*, p. 35; Schiller 107; Bernard Wolfgang Lindemann, Maria, *Ikonographisch, Theologische Realenzyklopedie*, XVI, Berlin 1987, p. 74.

³³ Menaše: *Marija*, p. 31.

³⁴ Menaše: *Marija*, pp. 292, 293.

³⁵ Menaše: *Marija*, pp. 43, 293–295.

samo ozkemu krogu razumljivi vsebini in vsebini, ki je bila primerna in je služila preprostim vernikom.

Gre za tri vsebinske sklope, ki se med sabo tako vsebinsko kot likovno dobro povezujejo. To so:

- Rožnovenska Mati Božja
- *Tota pulchra*
- Zmagoslavje modrosti

Rožnovenska Mati Božja

Rasp je za vernike izbral skrivnosti vseh treh delov rožnega venca.³⁶ Na severnem delu oboka nad naslikanim venčnim zidcem so upodobljene skrivnosti žalostnega dela, in sicer ne tako, da bi si sledile po vrsti, ampak se glede na pomen stopnjujejo proti sredini. Tako je prvi prizor »ki je za nas krvavi pot potil« ob slavoloku, naslednja skrivnost »ki je za nas bičan bil« pa je upodobljena zadnja – nad oltarjem, skrivnosti »ki je za nas s trnjem kronan bil« in »ki je za nas težki križ nesel« sta upodobljeni vsaka na eni strani zadnje skrivnosti »ki je za nas križan bil«, ki je za ta del najpomembnejša, zato je naslikana na sredini v posebnem naslikanem okvirju nad pilastrom.

Skrivnosti veselega dela rožnega venca so naslikane nad naslikanim zidom na južnem delu oboka in sicer spet po enakem načelu kot žalostni del. Proti sredini si na slavoločni strani sledita prva in tretja skrivnost »ki si ga Devica od Svetega Duha spočela« in »ki si ga Devica rodila«, od oltarne strani pa druga in četrta »ki si ga Devica v obiskovanju Elizabete nosila« in »ki si ga Devica v templju darovala«. Na sredini nasproti Križanja pa je spet v posebnem naslikanem okvirju upodobljena peta skrivnost »ki si ga Devica v templju našla«.

Po sredini oboka pa so upodobljene skrivnosti častitljivega dela. Prve štiri so predstavljene v naslikanih okvirjih, ki jih držijo angeli okrog osrednje kompozicije – Marijinega kronanja. Skrivnost »ki je od mrtvih vstal« je upodobljena nad Kristusovim rojstvom, »ki je v nebesa šel« nad Kristusovim kronanjem, »ki je Svetega Duha poslal« nad Nošenjem križa in »ki je tebe, Devica, v nebesa vzela« nad Darovanjem v templju. Peta skrivnost »ki je tebe, Devica, v nebesih kronala« pa je glavni in zato največji motiv celotne kompozicije, upodobljen na sredi oboka. Obdaja jo venec, spleten iz vrtnic – rožni venec, ki ga držijo angeli.

Ponavadi je ta ikonografski motiv Rožnovenske Matere Božje upodobljen tako, da je na sredi upodobljena Marija z otrokom, ki v rokah drži rožni venec, ali pa ga podaja sv. Dominiku in sv. Katarini Sienski ali sv. Dominiku in sv. Frančišku, okrog in okrog tega glavnega prizora pa je nanizan venec medaljončkov, v katerih je upodobljenih vseh petnajst skrivnosti rožnega

³⁶ Stelê: *Kamnîk*, p. 15; Stane Mikuž, Slogovni razvoj Franca Ilovška, *Dom in Svet* 54, 1942, p. 32; Menaše: *Marija*, p. 296.

venca³⁷. Rasp vzame za osrednji motiv kar Marijino kronanje, okrog njega pa se vrstijo ostale skrivnosti, deloma v naslikanih okvirih (častitljivi del, saj se je res dogajal na nebu) deloma pa kot realni prizori nad naslikanim venčnim zidcem (žalostni in veseli del, ki sta se res dogajala na zemlji). Rasp da tu večji poudarek na same prizore rožnega venca, saj so namenjeni preprostim vernikom, ki naj ob njim molijo in premišlujejo, ob njih pa se lahko tudi »nadihajo ozračja vere, upanja in ljubezni. Pa tudi verniki z najvišjo izobrazbo morejo tukaj najti neizčrpno bogastvo snovi za oblikovanje svojega krščanskega življenja.«³⁸

Za osrednji motiv je Rasp moral izbrati Marijino kronanje tudi zato, ker je potreboval lik Marije za formiranje tipa Brezmadežne, ki nastopa v ikonografskem motivu *Tota pulchra*. Oba, Marijino kronanje in Brezmadežna, pa sta osrednja mariološka tipa katoliške obnove.³⁹ Lik Marije v kompoziciji Kronanja ni običajen za ta motiv⁴⁰, ampak ima tu Marija okrog glave venec zvezd, kar je značilno za Brezmadežno.⁴¹

Tota pulchra

Brezmadežna, ki je združena z Marijo v prizoru Marijino kronanje, tvori s simboli njenega brezmadežnega spočetja, ki so deloma upodobljeni v krajini med prizori rožnega venca, deloma pa jih nosijo angelci, upodobljeni na kotnih zidcih pod obokom, ikonografski tip *Tota pulchra*. Cerkev je bila namreč posvečena Materi božji brez madeža spočeti.⁴² Zakaj je Rasp posvetil cerkev ravno njej? Dne 14. januarja 1664 je Kranjska storila, kar je od nje pričakoval že Ferdinand III., ko so v času vojne s Turki deželni stanovi sklenili, da bodo večno praznovali praznik Marijinega spočetja in tako lahko na Slovenskem od tedaj dalje sledimo vrsti upodobitev Brezmadežne⁴³, leta 1708 pa je papež Klement XI. ukazal, naj se brezmadežno Marijino spočetje obhaja v vsej Cerkvi kot zapovedan praznik⁴⁴. Problem Marijinega brezmadežnega spočetja je bil še zlasti aktualen v ožjem avstrijskem okviru, saj je bila 8. maja 1647 v hudih vojnih razmerah Brezmadežni posvečena vsa dežela.⁴⁵ Ti dogodki so najbrž spodbudili Raspa za tako posvetitev.

³⁷ Menaše: *Marija*, pp. 180–186, repr. 142–150.

³⁸ Anton Strle, Rožnovenska Mati Božja, *Leto svetnikov IV*, Ljubljana 1973 (od tod citirano Strle: *Mati Božja*), p. 54.

³⁹ Glej supra.

⁴⁰ Menaše: *Marija*, pp. 278–281, repr. 274–280.

⁴¹ Ibid. p. 98.

⁴² Stelè: *Kamnik*, p. 5.

⁴³ Menaše: *Marija*, p. 116.

⁴⁴ Strle: *Mati Božja*, p. 486.

⁴⁵ Menaše: *Marija*, p. 42.

»Tota pulchra est, amica mea, et macula non est in te« (»Vsa si lepa prijateljica moja in madeža ni na tebi«). Ta verz se že od nekdanj povezuje z Marijo, njeno brezgrešnostjo in krepostjo. To primerjavo naprej razvijajo cerkveni očeti in tako se pojavlja ta zveza v pesmih in himnah v vsem srednjem veku.⁴⁶ Na naslovnici neke študentske knjižice iz 15. stoletja je upodobljena Marija devica, ki jo obdajajo simboli brezmadežnosti, v glavnem prevzeti iz Visoke pesmi. Knjižica prinaša verz »Tota pulchra ...« kot vzklik božjega ženina, ki namiguje na Marijino izvoljenje.⁴⁷ V 16. stoletju so romarji, ki so potovali v Loreto, brali t.i. Lavretanske litanije Matere Božje (znane že v 12. stoletju).⁴⁸ Ilustracije litanij so vsebovale včasih prav zapletene prisposode Marijine brezmadežnosti, povzete po Visoki pesmi in iz Stare zaveze.⁴⁹ To so zrcalo brez madeža (*Speculum sine macula*), oljčna in palmova vejica (*Oli-va speciosa et Chamaerops*), lilija (*lilium inter spinas*, Vp 2,2), vrtnica (*Plantatio rosae*), cedra (*Cedrus exaltata*), cipresa, Vrata nebeška (*Porta coeli*), Stolp Davidov (*Turis Davis*, Vp 4,4), Zlata hiša, Hiša modrosti, Hiša božja, Skrinja zaveze, Zlata urna z mano (*urna aurea*), Zaprti vrelec, Zapečaten studenec (*fons signatus*, Vp 4,12), Zaprti vrt (*Hortus conclusus*, Vp 4,12), Vrelec mojega vrta (*fons hortorum*, Vp 4,15), Studenec žive vode (*puteus aquarum viventium*, Vp 4,15), Zarja (*sol aurura*, Vp 6,12), Luna (*pulchra ut luna*, Vp 6,10), Sonce (*electa ut sol*, Vp 6,10), Stolp slonokoščeni (*turis eburnea*, Vp 7,4), Božje mesto (*Civitas Dei*), Zaprta vrata (*Porta clausa*, Ezek 44,2), Gedeonovo runo (*Vellus Gedeonis*, Sodn 6,37), Jakobova lestev (*Scala Iakob*), Zvezda morja (*Stella maris*), Jesejeva korenika (*Virga Iesse*), Posoda duhovna, Goreči grm (*Rubus igneus incombustus*) itd.⁵⁰

Motiv *Tota pulchra* se je v slikarstvu razvil šele v poznem 15. stoletju in je v baroku kar pogost.⁵¹ Pri nas so nastale samo tri upodobitve Marije v tipu *Tota Pulchra*, ki so zelo pozne, saj datirajo šele v 17. stoletje. Ena slika je v crngrobški cerkvi, druga v škofjeloškem kapucinskem samostanu, tretja pa freska na stropu ladje nekdanje koprške cerkve sv. Frančiška in je pripisana Angelu Trevisaniju⁵² in vsebujejo nekaj tipičnih simbolov brezmadežnosti.

⁴⁶ G. M. Lechner, *Tota pulchra*, *Marienlexikon* VI, Regensburg, 1994, p. 457.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Luc Menaše: *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, (od tod citirano Menaše: *Leksikon*) p. 1302; Schiller VI, 1, p. 170.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Schiller, pp. 14, 121, 168, 169–173; Menaše: *Leksikon*, pp. 1302–1303; A. Badurina: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, (od tod citirano Badurina) p. 345; E. Kirschbaum: *Lexikon der christlichen Ikonographie* III, Freiburg am Breisgau 1973 (od tod citirano Kirschbaum), pp. 27–31.

⁵¹ Kirschbaum 27–31.

⁵² Menaše: *Marija*, p. 112.

Rasp in Jelovšek sta Marijo predstavila na način, ki je bližje Brezmadežni in tudi Svete Trojice z napisnim trakom: »Tota pulchra...«, ni najti, saj njun namen ni bil, da bi motiv vsak prepoznal, zato sta Brezmadežno zaznamovala le z vencem zvezd.

Simbole brezmadežnosti sta vključila v celotno kompozicijo, tako da so komaj opazni kot simboli, saj so del realnega ozadja. To so:

- Stolp Davidov za prizorom Kristusovega kronanja (Visoka pesem 4, 4)⁵³
- Studenec žive vode za personifikacijo Pravičnosti (Visoka pesem 4, 15)⁵⁴
- Božje mesto za prizorom Nošenje križa (Psalm 87(86) in še bolj 87(86), 3)⁵⁵
- Zaprta vrata za Jezusovim rojstvom (Ezekiel 44, 2)⁵⁶
- Jakobova lestev nad Zaprtimi vrati⁵⁷
- Sončno obličje nad glavo personifikacije Nesmrtnosti (Visoka pesem 6, 10)⁵⁸
- Hiša božja ali Hiša zlata kot cerkev za personifikacijo Modrosti (1. Mojzesova knjiga 28, 17 in Druga knjiga letopisov 3.⁵⁹

Bolj kot ti simboli pa so vidni angelci, ki nosijo simbole brezmadežnosti in so tudi bolj značilni za baročne upodobitve⁶⁰. Angeli so upodobljeni pod naslikanim venčnim zidcem v štirih kotih:

- angel pod Kristusovim krvavim potom drži v roki vejo z vrtnicami,⁶¹
- angel pod Bičanjem nosi palmovo vejico v roki,⁶²

⁵³ Menaše: *Leksikon*, p. 2184; Schiller, p. 168; Kirschbaum, p. 394.

⁵⁴ Badurina, p. 460; Menaše: *Leksikon*, p. 1302; Schiller, p. 168.

⁵⁵ Schiller, p. 168; Menaše: *Leksikon*, p. 1302.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.; Kirschbaum II, pp. 338–343.

⁶⁰ Badurina, p. 145; Kirschbaum, pp. 27–31.

⁶¹ O njej piše sv. Ambrož, da je preden je postala navaden cvet na zemlji, rasla v zemeljskem raju brez trnja. Šele po padcu prvega človeka pa je dobila trnje, da ljudi spominja na grehe, ki jih je naredil in na izgubo božje milosti. Najbrž se je na podlagi te zgodbe Mariji večkrat reče »vrtinica brez trnja«, kajti ona je bila izvzeta iz vseh posledic izvirnega greha (Badurina, p. 516).

⁶² Palma je seveda prastari simbol zmage nad smrtjo, a v tem primeru je simbol Marijine brezmadežnosti. »Palma virginea« (Deviška palma) je Janez Ludvik Schonleben (Salzburg 1671) imenoval svoje najpomembnejše teološko delo, v katerem se je ukvarjal z Marijinim brezmadežnim spočetjem. Palma pa pomeni tudi Marijino smrt, saj ji nadangel Mihael tri dni pred smrtjo prinese »palmo smrti«, ki je bila odsekana v raju in naj jo bi branila od demonskih zased. Seveda pa se tu palma ujema tudi s Kristusovim trpljenjem in njegovo zmago nad smrtjo. (Menaše: *Marija*, p. 42. Badurina, p. 171).

- angel pod Oznanjenjem drži v roki lilijo,⁶³
- angel pod Obiskovanjem pa ima oljčno vejico v roki.⁶⁴

Zmagoslavje božje modrosti

Rasp je med prizore rožnega venca umestil dvanajst personifikacij, ki skupaj predstavljajo alegorijo Božje modrosti, njene dobre lastnosti oziroma kreposti in zmagoslavje nad grehom, oholostjo in krivoverstvom. Pri tem se je naslonil predvsem na Knjigo modrosti, Knjigo pregovorov, Knjigo psalmov in Sirahovo knjigo, Jelovšek pa na Ripovo *Iconologia*.⁶⁵

V monumentalni umetnosti katoliške obnove 17. in 18. stoletja so reprezentativne upodobitve zmagoslavne rimsko-katoliške cerkve zelo razširjene. Zlasti gre za upodobitve zmage modrosti nad krivoverstvom, zmagoslavja evharistije in apoteoz svetnikov kot predstavnikov zmage vere. Bistvo pa je zmaga vere nad nevero.

Rasp ni imel prostora, da bi Sveto modrost postavil na prestol pod tempelj, zgrajen iz sedmih stebrov, kot je to pogosto pri drugih upodobitvah, ampak je personifikacije, ki tvorijo to alegorijo, posedel na naslikan venčni zidec med skrivnosti rožnega venca, in sicer tako, da se med seboj vsebinsko dopolnjujejo. Gre za zmagoslavje Božje modrosti s spremljajočimi krepostmi in za zmago Modrosti nad oholostjo in herezijo.

Nad prizorom Dvanajstletni Jezus med učenjaki v templju ležita druga k drugi obrnjeni personifikaciji Znanja ali Razuma in Spoznanja.⁶⁶ Znanje je oblečeno v oklep in na glavi ima čelado.⁶⁷ Namesto meča ima Znanje v naročju kar knjigo – evangelij, saj je to edini pravi nauk in je prisproda znanja in spoznanja,⁶⁸ na njej pa jagne božje,⁶⁹ kar se ujema s prizori iz žalostnega

⁶³ Lilija zaznamuje njeno devištvo in brezmadežnost, hkrati pa opozarja tudi na njeno materinstvo in s tem na položaj »soodrešenice«. Simbol pa se veže na Visoko pesem 2,2: »Jaz sem saronka narcisa, lilija v dolinah. Kakor lilija med trnjem, tako je moja prijateljica med mladenkami.« (Menaše: *Marija*, p. 98. Badurina, pp. 387–388).

⁶⁴ Kirschbaum, pp. 27–31; oljčna vejica je tudi simbol brezmadežnosti in se veže na Sirahovo knjigo 24, 14: »kakor lepa oljka v ravnini«.

⁶⁵ Cesare Ripa: *Iconologia*, New York 1976, (od tod citirano Ripa: *Iconologia*).

⁶⁶ Cf. Menaše: *Marija*, p. 296; Kirschbaum, p. 40; Schiller, pp. 68–771, 168; Badurina, p. 433.

⁶⁷ »Zaradi tega si vzemite vso božjo bojno opravo, da se boste mogli v hudem dnevu v bran postaviti, vse premagati ter obstati. Stojte torej, opasani okoli svojega ledja z resnico in obdani z oklepom pravice in na nogah obuti s pripravljenostjo na evangelij miru; k temu si vzemite ščit vere, s katerim boste mogli ugasiti vse ognjene puščice hudega duha; vzemite tudi čelado odrešenja in meč Duha, kar je božja beseda;...« (Ef 6, 13–17).

⁶⁸ Schiller, p. 107, 111, 113.

⁶⁹ Badurina, p. 433.

dela rožnega venca, zlasti s Križanjem.⁷⁰ Znanje z desno roko dobesedno razkriva Spoznanje, ki je dvignilo pogled od knjige – božje besede v desni roki pa drži gorečo svečo, ob kateri si angel za njo prižiga svojo svečo. In on bo potem to sprejeto spoznanje odnesel naprej izbrancem. Gre za razodetje resničnega božjega spoznanja, ki je dano od Boga, ki ga simbolizira golob v soju božje luči, ki plava nad njima.⁷¹ Ob nogah Znanja leži angelček, ki v rokah drži tiaro – simbol papeštva in modrosti⁷², zadaj pa stoji še Hiša modrosti, ki je hkrati Marijin simbol.⁷³ O razumu in spoznanju govori cela Knjiga modrosti, v Knjigi pregovorov pa zlasti poglavje Razprava o modrosti 1, 8–9, 18 in Salomonovi pregovori 12, 15; 13, 1, 14, 16, 20; 14, 8; 24, 3–7.

Levo od Znanja leži personifikacija Katoliške vere⁷⁴, saj je ona identična s pravo vero in veljavnim naukom. Zaznamovana je s tablami postave, v levi roki pa drži dolgo palico s plamenom na koncu in z njo kaže na Kristusovo darovanje v templju, nad katerim se dviga kamniti lok, na katerem dva angela držita Mojzesovi tabli.

Na desni od spoznanja sedi na zidu žena, ki ima zaradi različnih atributov več pomenov. Zaradi krone in žezla z Božjim očesom je to Božja modrost⁷⁵, zaradi motiva razprte dlani je lahko Pridnost, saj je pridnost ena od kreposti Modrosti⁷⁶, je pa tudi Nesmrtnost⁷⁷, ki drži nad glavo zemeljsko kroglo, saj kdor doseže spoznanje, si zasluži večno življenje.⁷⁸ Hkrati pa je ta figura za-

⁷⁰ To lahko povežemo z verzom: »Verbum in carne abbreviatum in cruce extensus in coeli immensum.« (Beseda (Logos-Modrost) je meso postala, bila na križ razpeta, v nebesih neskončno velika). Cf. Schiller 115.

⁷¹ Sv. Duh je poslan od Boga, je zmagoslavje luči nad temo in s tem zmaga vere nad nevero, modrost pa »je odsvit večne Luči...« (Knjiga modrosti 7, 16). O tem govori poglavje Bog je učitelj modrosti v Knjigi modrosti 7,15–21, Cf. Schiller. 111, 112, 115.

⁷² Ibid. 111, 113.

⁷³ glej supra.

⁷⁴ Ripa: *Iconologia*, p. 163; Cf. Menaše: *Marija*, p. 296.

⁷⁵ Schiller, p.112; Cf. Menaše: *Marija*, p. 296.

⁷⁶ Pridnost se v Knjigi pregovorov omenja kar nekajkrat, npr. 10, 4: »Lena roka dela uboštvu, roka pridnih pa bogati.«; 12, 24: »Roka pridnih bo gospodovala, malomarni bo tlako delal.«; 12, 27: »Lenuh ne speče svoje divjačine, marljivemu človeku pa pripade dragoceno imetje«; 13, 4: »Lenuh želi, a brez uspeha, želja pridnih pa se spolni.«.

⁷⁷ Ripa: *Iconologia*, p. 242.

⁷⁸ »Nauk modrega je vrelec življenja, da se človek izogne zadrugi smrti.« (Knjiga pregovorov 13,14), »Zaradi nje bom dosegel nesmrtnost in zapustil večen spomin pri potomcih.« (Knjiga modrosti 8, 13), »Ko sem to sam pri sebi premislil in v svojem srcu preudaril, da je nesmrtnost v sorodu z modrostjo in v njenem prijateljstvu plemenito razvedrilo in v delih njenih rok neizčrpen zaklad in v vednem občevanju z njo razumnost in slava v udeležbi pri razgovorih z njo: sem hodil okrog in iskal, kako bi si jo pridobil« (Knjiga pregovorov 8,17–18), »... in spoznavati tvojo moč je korenina nesmrtnosti.« (Knjiga modrostosti 15,3).

radi izstopajočega pasu tudi personifikacija Resnice⁷⁹ hkrati pa za Resnico govori tudi sončno obličje in zemeljska krogla.⁸⁰ Te štiri personifikacije so z namenom razporejene okrog prizora Dvanajstletni Jezus med učenjaki, saj je Jezus pravo utelešenje Božje modrosti: »In Beseda (Logos – Modrost) je meso postala in med nami prebivala.«⁸¹

Pri prizoru Kristusovega rojstva sedi personifikacija Razumne, srečne in čiste duše⁸², hkrati pa je zaradi ognjenega plamena nad glavo personifikacija Gorečnosti⁸³, njeni trije izstegnjeni prsti na prsih pa so namig na Sveto Trojico (ta se ponavadi upodablja kot ženska s trianglom v roki⁸⁴) in zato je to hkrati tudi personifikacija Božanskosti.⁸⁵

Pod prizorom Darovanja v templju sedi ženska s snetim jarmom, ki zamaknjeno gleda križ v desnici, ki je najbrž personifikacija Poslušnosti (Pokornosti) ali Pobožnosti.⁸⁶

Na severni strani oboka je prva ženska z oglavnico in srcem v roki, ki je personifikacija Molitve.⁸⁷ Druga je personifikacija Oholosti⁸⁸ in Bogastva z biseri v laseh in s pavom in krono in kroju, saj je to ena največjih slabosti, ki nas odvrča od spoznanja.⁸⁹

⁷⁹ Schiller, p. 113; Ripa: *Iconologia*, p. 529; »Stojte torej, opasani z resnico ...« (Pismo Efežanom 6, 14), »Kdor reče resnico, pove, kar je zanesljivo, lažnjiva priča pa prevaro.« (Knjiga pregovorov 12,19), »Resnične ustnice so stanovitne za vedno, lažniv jezik pa le za trenutek« (Knjiga pregovorov 17, 19).

⁸⁰ Ripa: *Iconologia*, p. 529.

⁸¹ Schiller, p. 115; glej supra.

⁸² Ripa: *Iconologia*, p. 24; Schiller, pp. 112, 113; Menaše: *Marija*, p. 296; »V njej je namreč duh: ... nepremagljiv, dobrotljiv, človekoljuben, trden, varen, brezskrben, vsega zmogel, vse nadzirajoč in prešinjajoč vse duhove: razumne, čiste in najtanjše; zaradi svoje čistosti prosira in prešinja vse.« (Knjiga modrosti 7, 22–24) in »... in ne priznavajo nagrade za čiste duše.« (Knjiga modrosti 2, 22).

⁸³ »Vzel si bo za bojno opravilo svojo gorečnost...« (Knjiga modrosti 5, 17).

⁸⁴ Schiller, p. 111, 113.

⁸⁵ Ripa: *Iconologia*, p. 124; Schiller, p. 112.

⁸⁶ Ripa: *Iconologia*, p. 387; Cf. Menaše: *Marija*, p. 296.

⁸⁷ Cf. Menaše: *Marija*, p. 296; Ripa: *Iconologia*, p. 44.

⁸⁸ Cf. Menaše: *Marija*, p. 296; Ripa: *Iconologia*, p. 29.

⁸⁹ »Kaj nam je pomagala prevzetnost, in kaj nam je prineslo bogastvo z oholostjo?« (Knjiga modrosti 5, 8), v poglavju Modrost je neizčrpen zaklad Pravi Knjiga modrosti takole: »Bolj sem jo cenil kakor žezla in prestole, in bogastva nisem nič cenil v primeri z njo; tudi je nisem izenačeval z žlahtnim kamnom, ker je vse zlato spričo nje le malo peska in srebro se pred njo šteje za blato.« (7, 8–9), Knjiga pregovorov pa pravi takole: »Blagor človeku, ki najde modrost, in možu, ki dobi razumnost! Zakaj nje pridobitev je boljša kot pridobitev srebra, in njen sad boljši kot zlato. Dragocenejša je kakor biseri, nobena dragocenost ji ni enakovredna.« (Knjiga pregovorov 3, 14–15), »Zakaj modrost je boljša od biserov; nobena dragocenost se ne da primerjati z njo.« (Knjiga pregovorov 8, 11), »... prevzetnost, napuh, hudobno pot in hinavska usta mrzim.« (Knjiga pregovorov

Nad prizorom Križanja sedita personifikaciji Usmiljenja in Pravičnosti. Usmiljenje⁹⁰ je zaznamovano z lovorjevim vencem na glavi in s cedrovo vejo v desnici, za njo na skali pa bi morala stati vrana.⁹¹ Usmiljenje je tudi eno od kreposti Božje Modrosti.⁹² Hkrati pa ima Usmiljenje v roki tudi strgan list papirja s prizorom izvirnega greha. Ta detajl se ponavadi pojavlja na upodobitvah »Izbrisan je dolg«, ki jih pri nas poznamo kar nekaj⁹³, kjer Marija stoji na obli in kači, ob njej pa je list papirja s tem prizorom in angel ga briše z gobo.⁹⁴ Marija tu nastopa kot Nova Eva, ki izbriše dolg izvirnega greha. V primeru te poslikave pa Jelovšek ni mogel tega motiva naslikati Brezmadežni pod noge, ker ona nastopa v motivu Kronanja, in zato ima Usmiljenje ta list v roki, ker je naslikano nad Križanjem, kajti Kristus nas je s svojo žrtveno smrtjo na križu odrešil večnega pogubljenja in ponavadi se zato pod križem upodablja Adamova lobanja, tu pa je ni. Zraven Usmiljenja sedi personifikacija Božje Pravičnosti⁹⁵, zaznamovana s tehtnico, na kateri je križ prevagal jabolko – spet namig na Križanje in izvirni greh, v desnici pa drži meč.⁹⁶

Pod Pravičnostjo se za skalo skriva personifikacija Krivoverstva⁹⁷, ki tu pooseblja protestantstvo, kajti pravi katoliški nauk, ki se tu identificira z Božjo modrostjo, jo je premagal.⁹⁸

13, 19), »Moj sad je boljši kot zlato, ko čisto zlato, moj pridelek je boljši ko prečiščeno srebro.« (Knjiga pregovorov 11, 4), »Bogastvo ne koristi na dan jeze, pravičnost pa rešuje smrti.«, »V napuhu je le prepir, pri njih, ki sprejemajo svet, pa je modrost.« (Knjiga pregovorov 13, 10).

⁹⁰ Cf. Menaše: *Marija*, p. 296; Ripa: *Iconologia*, p. 359.

⁹¹ Ripa: *Iconologia*, p. 359.

⁹² »Usmiljen človek sam sebi dobro stori, krut človek pa sam sebe muči« (Knjiga pregovorov 11, 17), »... zakaj milost in usmiljenje dosežejo njegovi izvoljeni.« (Knjiga modrosti 3,6), »Neznatni namreč zasluži odpuščenje in usmiljenje, mogočni pa bodo hudo kaznovani.« (Knjiga modrosti 6,6), »Ti pa imaš usmiljenje z vsemi, ker vse premoreš, in spregleduješ ljudem grehe, da se spokore.« (Knjiga modrosti 11,13).

⁹³ Menaše: *Marija*, pp. 127–129, slike 70–74.

⁹⁴ Menaše: *Marija*, p. 127–129.

⁹⁵ Cf. Menaše: *Marija*, p. 296; Ripa: *Iconologia*, p. 202; Schiller, p. 113.

⁹⁶ O pravičnosti kot o kreposti, s katero tudi dosežeš modrost, govori celo poglavje v Knjigi modrosti z naslovom Blaženost pravičnih, nesreča hudobnih (3, 1–19; 4, 1–6) in 8, 7: »In če kdo ljubi pravičnost, njeni sadovi so kreposti; zakaj ona uči zmernost in razumnost, pravičnost in srčnost, mimo tega ni nič koristnejšega ljudem v življenju.« V Knjigi pregovorov je cela vrsta citatov, ki govorijo o pravičnosti: 10, 2, 20, 21, 24, 28–32; 11, 1–10, 18, 19, 23, 28, 31; 12, 7, 10, 13, 21, 26, 28; 13, 5, 6, 9, 11, 14, 23).

⁹⁷ Cf. Menaše: *Marija*, p. 296; Ripa: *Iconologia*, p. 233; Schiller, p. 113.

⁹⁸ »Zares, upanje brezbožnega je kakor pleva, ki jo veter odnese, kakor lahna pena, ki jo vihar podi;...« (Knjiga modrosti 5, 14), »Za nespametne misli njihove brezbožnosti, ki so jih zapeljale, da so molili ...« (Knjiga modrosti 11, 15), »Da, Bogu sta enako zoprna brezbožnež in njegov brezbožni izdelek;...« (Knjiga modrosti 14, 9), »Jezik pravičnega je izbrano srebro, srce brezbožnih malo velja.« (Knjiga pregovorov 10, 20).

Zadnja pa je personifikacija Potrpežljivosti – ženska z zvezanimi rokami in jarmom okrog vratu.⁹⁹

V lunetah pod obokom so upodobljeni štirje evangelisti in štirje cerkveni očetje, in to so tisti, ki jih je obsijala luč Sv. Duha, ki jim je bilo dano spoznanje in Božja modrost razodeta. Marijini simboli, ki jih nosijo angeli v kotih, so hkrati tudi simboli Modrosti, saj Modrost sama zase pravi: »Kakor palma v Engadiju sem zrasla, kakor rožni grmi v Jerihi, kakor lepa oljka v ravnini,...« (Sirahova knjiga 24, 14).

SKLEP

Ko je Rasp določal vsebino za poslikavo prezbiterijske župnijske cerkve na Šutni, je najbrž hotel zadostiti programom, ki jih je začrtala zmogovita protireformacijska Cerkev 17. stoletja, saj tem idejam sledijo naročniki in umetniki še skozi celo 18. stoletje.¹⁰⁰ Če so bila glavna vprašanja, s katerimi so se ukvarjali protireformacijski teologi in so močno odmevala tudi v sodobni umetnosti, vprašanja prave vere in veljavnega nauka, Marijinega brezmadežnega spočetja, njenega vnebovzetja, kronanja in vloge pri odrešenju in pa vprašanja, kako vernike pridobiti spet na katoliško stran,¹⁰¹ je Rasp tem programom odlično zadostil. Namreč umetnost je bila v protireformacijski dobi in dobi katoliške obnove v službi katoliške cerkve in je služila propagiranju in poveličevanju le te (upodobitve triumfa Cerkve, evharistije, božje modrosti, zmage nad herezijo itd.) in pa pridobivanju novih vernikov (upodabljanje svetovnih misijonov in življenja ter poveličanje pri vernikih priljubljenih svetnikov).

Rasp je za osrednji motiv izbral popularni tip Marijinega kronanja, okrog katerega je nanizal prizore iz vseh treh delov rožnega venca. S tem je zadostil preprostim ljudem, saj so ob pogledu na prizore razumeli Jezusovo življenje, njegovo trpljenje in odrešitev človeštva in lahko premišljevali o teh skrivnostih. Marijo je v motivu kronanja upodobil kot Brezmadežno in s simboli, ki jih je umestil v krajino med skrivnosti rožnega venca, deloma pa jih nosijo putti, tvoril motiv *Tota pulchra*. Ta motiv pa brez predhodnjega teološkega znanja ni bil razumljen in zato je bil namenjen le elitnemu delu gledalcev, da so razmišljali o Marijinih krepostih in o njenem že naprej napovedanem poslanstvu. Hkrati je Marijo upodobil kot Novo Evo, kot Zmagovalko nad grehom, saj je personifikaciji Usmiljenja v roke dal pretrgan list papirja z upodobitvijo izvirnega greha.

⁹⁹ Cf. Menaše: *Marija*, p. 296; Ripa: *Iconologia*, p. 404; »Kajti čeprav so po sodbi ljudi bili mučeni, je njih upanje polno neumrljivosti; in po kratkem trpljenju dobe velike dobrote. Zakaj Bog jih je preizkusil in našel, da so njega vredni.« (Knjiga modrosti 5, 4–5).

¹⁰⁰ Schiller, p. 107.

¹⁰¹ Glej supra.

S personifikacijami, ki jih je posadil med prizore rožnega venca, na venčni zidec pa je upodobil alegorijo Zmagoslavje Božje Modrosti. Cerkev se v tem času enači z znanostjo¹⁰², zato je ta motiv kar pogost, a se bolj omejuje na poslikave knjižnic kjer je to znanje skoncentrirano. Zelo podobna tej upodobitvi je poslikava knjižnice v Zwettlu, katere avtor je med leti 1732–1733 Paul Troger.¹⁰³ S tem povečanjem Modrosti pa je Rasp najbrž enačil sebe in Akademijo Operosorum, iz katere je izhajal. Glede na to, kakšne personifikacije je Rasp izbral za upodobitev zmagoslavja Božje modrosti lahko sklepamo, da poslikava ni posneta po neki drugi taki upodobitvi. Lahko je Rasp videl poslikave z isto vsebino, a je program za svojo poslikavo naredil sam na podlagi svojega znanja. Opisu, kako naj izgledajo, in kakšni atributi zaznamujejo posamezne kreposti, je sledil Jelovšek, tako, da je večino personifikacij povzel po Ripi, pri nekaterih pa se je najbrž oprl le na Rasprov opis. Ker je primanjkovalo prostora, je nekajkrat v eni osebi združil več personifikacij, a je vključil vse, ki se največkrat pojavljajo v zvezi z Modrostjo, manjka mogoče le Nedolžnost, a njo zaznamuje že Marijin lik Brezmadežne.

Prizori skrivnosti rožnega venca in upodobitve ikonografskega tipa *Tota pulchra* so se v naši umetnosti pojavljali že prej, saj je Ignaz Maria Attems naročal še težje razumljive programe tega tipa, na primer Johannu Casparju Wagingerju poslikavo cerkve Matere Božje v Slakah na Pesku¹⁰⁴, z vključitvijo zmagoslavja Božje modrosti pa je Rasp s pomočjo Jelovška pri nas ustvaril enkratno upodobitev.

S tem programom sta uresničila željo, ki jo je Gregor Dolničar izrazil v *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* o tem, kakšna bi morala biti cerkvena umetnina: snovna invencija mora biti bistroumna, duhovita, svojevrstna, redka, na prvi pogled nerazpoznavna, mora nuditi intelektualni užitek razbiranja snovnih detajlov in užitek doživetja celote.¹⁰⁵

MAKSIMILJAN LEOPOLD RASP AND THE ICONOGRAPHIC CONCEPT OF THE DECORATION OF THE PRESBYTERY OF THE PARISH CHURCH AT ŠUTNA IN KAMNIK

The article deals with the iconography of the decoration of the presbytery of the parish church at Šutna in Kamnik. The decoration was commissioned in 1734 from Franc Jelovšek, a fresco painter from Ljubljana, by Maksimiljan Leopold Rasp, one of the leading scholars of the time in Carniola who was ordained parish priest in

¹⁰² Schiller, p. 108.

¹⁰³ Schiller, slika 275.

¹⁰⁴ Menaše: *Marija*, p. 293, slika 192.

¹⁰⁵ Stanko Vurnik, K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje, *Skica stilnega razvoja*, *ZUZ*, VIII, 1.–2., 1928, p. 8.

Kamnik in 1700, and soon afterwards began carrying out his plan to introduce the Baroque into the Kamnik parish.

In determining the subject of the decoration, Rasp sought to act in keeping with the programmes instituted by the triumphant Counter-Reformation Church in the 17th century, to which patrons commissioning works of art continued to adhere throughout the 18th century. As the central motif Rasp chose the popular type of the *Coronation of the Virgin*, around which he arranged scenes from all the three parts of the Rosary. In the motif of the *Coronation*, the image of Mary is represented as *Immaculate Conception*, and the symbols set in the landscape or carried by putti show that the iconographic type Rasp introduced here is that of *Tota pulchra*. By including into the scheme of decoration twelve personifications, principally based on Cesare Ripa's *Iconologia*, Rasp developed a theme signifying the *Triumph of Divine Wisdom*, whereby he created – in association with Jelovšek – a representation that is unique in our country.

CAMBIAN CHINA

China's rapid economic growth since 1978 – following Deng Xiaoping's reforms – has led to a dramatic rise in living standards. China's economic growth has been remarkable, with the country's GDP rising from around \$200 billion in 1978 to over \$10 trillion in 2019. This growth has been driven by a combination of factors, including a large and growing labor force, a strong emphasis on infrastructure development, and a focus on export-led growth. However, the country's economic success has also been accompanied by a number of challenges, including a growing income inequality, a rising middle class, and a need to diversify its economy away from its heavy reliance on exports.

China's economic growth has also led to a significant increase in its global influence. The country has become a major player in international trade and investment, and its growing economic power has led to a rise in its political and diplomatic influence. This has led to a number of tensions with other major powers, particularly the United States, and has led to a growing concern about China's growing military power and its potential to challenge the global order.

China's economic growth has also led to a number of social and environmental challenges. The country's rapid industrialization and urbanization have led to a number of social problems, including a growing income inequality, a rising middle class, and a need to diversify its economy away from its heavy reliance on exports. Additionally, the country's rapid economic growth has led to a number of environmental problems, including air and water pollution, and a growing concern about the impact of climate change.

China's economic growth has also led to a number of political and diplomatic challenges. The country's growing economic power has led to a rise in its political and diplomatic influence, and this has led to a number of tensions with other major powers, particularly the United States.

China's economic growth has also led to a number of social and environmental challenges. The country's rapid industrialization and urbanization have led to a number of social problems, including a growing income inequality, a rising middle class, and a need to diversify its economy away from its heavy reliance on exports. Additionally, the country's rapid economic growth has led to a number of environmental problems, including air and water pollution, and a growing concern about the impact of climate change.

China's economic growth has also led to a number of political and diplomatic challenges. The country's growing economic power has led to a rise in its political and diplomatic influence, and this has led to a number of tensions with other major powers, particularly the United States.

SLIKARJA CARLO CIGNANI IN MATEVŽ LANGUS

Ksenija Rozman, Ljubljana

CARLO CIGNANI

Carlo Cignani se je rodil 1628 v Bologni. Znan je kot slikar fresk in oljnih slik, ki so še danes ohranjene v Bologni, Rimu, Forliju, Parmi in drugod. Slikarska naročila je opravljal tudi za druge dežele: leta 1674 je ustvaril veliko oltarno sliko *Sv. družina in kralj David* za Münchensko teatinsko cerkev, dunajski princ Liechtensteinski je pri njem naročil mitološki sliki; delal pa je tudi za poljskega kralja Stanislava. Učil se je pri Francescu Albaniju (Bologna 1578–1660), prevzel pa je mnoge Correggiove vzorce.

Bil je slikar religioznih in mitoloških motivov in alegorij. Med alegorijami so najštevilnejše različice *Caritas* (Ljubezen), ki je veljala za kraljico kreposti. Umrli je 1719 v Forliju.

Beatrice Buscaroli Fabbri je 1991 objavila monografijo o slikarju z naslovom *Carlo Cignani: Affreschi, dipinti, disegni*. Kot je navada, avtorica našteva tudi dela, ki jih omenja stara literatura, vendar so sledi za njimi izginile. Med izginulimi deli navaja *Caritas*, ki je bila nekoč na Dunaju v zbirki kneza Kaunitza,¹ bržkone pa ni vedela, da je bila po tem delu vrezana grafika (sl. 27).

Beatrice Buscaroli Fabbri je zbrala literaturo o Cignanijevi sliki, ki je bila nekoč v Kaunitzevi lasti² in je imela pozneje še dva lastnika.³

K dosedANJI literaturi, ki omenja sliko, dodajam, da je bil avtor poročila v *Repertorium*, 1890, znani poznavalec umetnin in pisec o dunajskih zbirkah Theodor Frimmel. Frimmel je Cignanijevo *Caritas* v Kaunitzevi lasti razen v

¹ Beatrice Buscaroli Fabbri: *Carlo Cignani: Affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991, p. 280 (od tod cit. Buscaroli-Fabbri, 1991).

² Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde – Gemäldesammlungen in Wien, v: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIII, 1890, p. 143 (od tod cit. Frimmel, *Repertorium*, 1890); omenja še geslo Tiborja Gerevicha v: U. Thieme – F. Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1912, p. 577 in monografijo Syrie Vitelli Buscaroli: *Carlo Cignani: 1628–1719*, Bologna 1953, p. 152.

³ Buscaroli-Fabbri, 1991, p. 280: »collezione Reissinger, Vienna, proveniente dalla Collezione Kaunitz«.

Repertoriju 1890 omenil še dvakrat, in sicer s podatki, ki dopolnjujejo vede-
nje o njej.⁴ Ti podatki v novejši in starejši literaturi o Cignaniju niso bili
upoštevani.

Frimmel je v Repertoriju 1890 zapisal, da so v katalogu Adamovicsevih
slik na Dunaju našli vrsto umetnin iz Kaunitzeve zbirke,⁵ med njimi Cignani-
jevo *Caritas*. Avtorica monografije podatka ni upoštevala pri izviru umet-
nin.⁶ Frimmel je 1899 ugotovil, da je *Caritas* iz Kaunitzeve galerije prešla v
zbirko Valentina Andreasa Adamovicsa in od tod v zbirko Andreasa von
Reisingerja (sic!). Frimmel je 1899 (*Geschichte der Wiener Gemaldesam-
mlungen*, I/3, 1899, str. 91) objavil Johnovo grafiko po tej Cignanijevi sliki.
Grafika je bila že l. 1825 objavljena v žepni izdaji »Aglaiia«.⁷ V opombi šte-
vilka dve omenja Frimmel še druge sorodne *Caritas*, pripisane Cignaniju,
med njimi tudi kopijo na dunajski Akademiji likovnih umetnosti. Slika z du-
najske Akademije je bila med drugo svetovno vojno uničena.⁸

Iz Frimmelovega Leksikona dunajskih zbirk, tiskanega 1913, izvemo, da je
Cignanijeva oljna slika *Caritas* v Kaunitzevi lasti merila 37 x 45 cm. Do okoli
leta 1820, ko so na Dunaju začeli razprodajati zbirko kneza Kaunitza, je bila
kneževa last, okoli 1825 pa že v posesti zbiralca Valentina Andreasa Adamo-
vicsa.⁹ Frimmel je l. 1899 sliko že videl v rokah tretjega zbiralca, slikarja An-
dreasa viteza von Reisingerja.

Primerek Johnove grafike po Cignanijevi *Caritas* kneza Kaunitza hrani
dunajska Grafična zbirka Albertina.¹⁰ Grafika ni omenjena ali reproducira-
na v nobeni Cignanijevi monografiji.

⁴ Theodor Frimmel: *Geschichte der Wiener Gemaldesammlungen*, I. Bd., III. Capitel, Berlin–Leipzig 1899, p. 90, sl. na str. 91 (od tod cit. Frimmel, 1899); Theodor Frimmel: *Lexikon der Wiener Gemaldesammlungen*, A–F, München 1913, p. 14 (od tod cit. Frimmel, 1913).

⁵ Frimmel, *Repertorium*, 1890, pp. 143 in 144.

⁶ Buscaroli–Fabbri, 1991, p. 280.

⁷ Pod reprodukcijo je podnapis: *Gemälde von C. Cignani; aus der Galerie Kaunitz. Nach dem John'schen Stiche im Taschenbuch »Aglaiia« von 1825.*

⁸ Kopija olje na platnu je merila 30 x 37 cm in je bila vpisana pod inventarno številko 419. Cf. Robert Eigenberger: *Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Textband, Wien–Leipzig 1927, p. 72. – Za podatek se zahvaljujem dr. Renate Trnek.

⁹ Frimmel, 1913, pp. 5–8, 14.– Valentin Andreas Adamovics je bil za življenja pople-
meniten in je prejel naslov: bavarski kraljevi dvorni svetnik.

¹⁰ Bakrorez, 10,3 x 14,9 cm, sign. l. sp.: Carlo Cignani, t. d. sp.: F. John sc., inv. št. O. K. John, p. 98, št. 255. – Na l. sp. robu lista je pripis s svinčnikom: s (iehe) Grossform. /Grossformat/ John 61; in drugi napis s svinčnikom: a. d. (aus der) Sammlung Adamov-
vicz (sic!). – Friedrich John je bil rojen 1769 v Marienburgu v zahodni Prusiji, umrl je 1789
potoval na Dansko in v Anglijo. Po stečaju te hiše se je v Londonu začel učiti grafično
tehniko pri Noirdemangenu in se zlasti izpopolnil v punktirni tehniki (»Punktierma-
nier«) v slogu Francesca Bartolozzija. Poljski kralj Stanislav Avgust mu je 1793 omogo-

Grafična zbirka Albertina na Dunaju hrani še eno grafiko Cignanijeve Caritas (sl. 29), ki jo je prav tako vrezal Friedrich John. Grafika je v tej različici pokončnega ovalnega formata, po kompoziciji in tipu figur pa je varianta številnih Cignanijevih sorodnih upodobitev alegorije Ljubezni in Mater z otroki. Mislim, da gre za neko zgubljeno Cignanijevo delo, ki je ohranjeno le prek Johnove grafike in ga stara literatura ne omenja.

MATEVŽ LANGUS

Slikar Matevž Langus še ni bil predstavljen monografsko. Največ podatkov o njem so zbrali Ivan Kukuljević Sakcinski, Viktor Steska, Lado Sagadin in Emilijan Cevc.¹² Izidor Cankar je obdelal slikarjeve risanke.¹³

Langus se je rodil 1792 v Kamni gorici, kjer je delal kot kovač žebjar. Med letoma 1811–1817 se je učil pri slikarju J. Schreiberju v Celovcu, od 1819 pa na Dunaju, kjer se je 1820 s posredovanjem slikarja Franca Kavčiča vpisal na tamkajšnjo Akademijo. Leta 1821 je prišel v Ljubljano, kjer se je preživil s sobnim slikarstvom in portretiranjem. Leta 1824 se je izpopolnjeval v Rimu, vendar zveza s Francosko akademijo v Rimu, kot trdijo razni pisci, ni jasna. Bržkone je tam, podobno kot slikar Franc Kavčič v osemdesetih letih 18. stoletja, smel kopirati razne akademijske predloge, antične kipe, mavčne odlitke in morda tudi akte. Od 1826 je živel v Ljubljani. Znan je kot freskant (Šmarna gora, 1842; kupola Ljubljanske stolnice, 1834–1844; frančiškanska cerkev v Ljubljani, 1845, 1845–1855 itn.), portretist (osebe iz Prešernovega kroga, plemiči, ljubljanski meščani) in slikar religioznih motivov. Pri religioznih motivih v olju in na freskah je posnemal Rafaela, Correggia in druga dela slavnih renesančnih in bolonjskih mojstrov ter Nazarencov, pri portretih pa vzorce dunajskih bidermajerskih slikarjev (Waldmüller, Eybl) in rimskega slikarskega kroga iz druge polovice 18. stoletja (Batoni, Mengs).

Viktor Steska¹⁴ je po podatkih iz Wurzbachovega *Biografskega leksikona* in Kukuljevičevega *Slovnika* omenil, da so bile v Langusovi zapuščini razne slike, med njimi *Caritas Romana* po Cignaniju. Med Cignanijevimi deli ni znan noben primerek *Caritas Romana*, t. j. upodobitev mlade žene Pero, ki

čil študij na dunajski Akademiji. Zaslovel je kot grafični rezec plemiških portretov ter del po starih in sodobnih mojstrih.

¹¹ Punktirna tehnika, list: 15,5 x 11,6 cm; plošča: 15 x 11 cm; upodobitev z robom: 11 x 8,5 cm, inv. št. O. K., str. 83, št. 213.

¹² Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovník umjetnika jugoslavenskih*, III, Zagreb 1859, pp. 213–219; Viktor Steska: *Slovenska umetnost: I. del: Slikarstvo*, Prevalje 1927, pp. 206–227; Lado Sagadin: *Matevž Langus: 1792–1855*, Ljubljana 1958, B–diplomska naloga (tipkopis); Emilijan Cevc, Matevž Langus, *Kroparski zbornik*, Kropa–Radovljica 1995, pp. 138–147.

¹³ Izidor Cankar: *Langusove risanke: Začetki romantičnega slikarja*, RSAZU 1. razred 4, Ljubljana 1957.

¹⁴ Steska, 1927, p. 225.

doji starca Kimona, svojega očeta, Miltiadovega sina, ki so ga Atenci obsodili na smrt z lakoto.

Langus je očitno poznal Cignanijevo sliko *Caritas* iz Kaunitzeve zbirke na Dunaju. Videti je mogel original, kopijo na dunajski Akademiji ali pa Johnovo grafiko po Cignanijevem delu. *Portret gospe Orlove z otroki* iz leta 1830¹⁵ (sl. 28) priča, da je slikar v glavnem posnel Cignanijevo kompozicijo in figure *Caritas*, ki je bila nekoč v Kaunitzevi zbirki, vendar je otrokom in materi naslikal prave portretne črte. Rahlo je spremenil tudi držo glav vseh štirih upodobljencev, materine razgaljene prsi pa bolj prekril kot Cignani.

Sliko, naslovljeno *Gospa Orlova z otroki*, je Narodna galerija kupila 6. junija 1956 od profesorja Mirka Honerleina, ki je stanoval Za gradom 1.¹⁶ Ulica Za gradom 1 je bila nekoč Karlovško predmestje 10. Lastnik te hiše je bil dr. Jožef Orel (Skopo pri Dutovljah 1797 – Ljubljana 1874),¹⁷ pravnik in zemljiški posestnik, ki je po mnogih poskusih šele 1848 postal advokat in notar. Leta 1838 je po nekem sorodniku (Frideriku Rudežu?) podedoval hišo v Karlovškem predmestju in velika zemljišča na ljubljanskem Barju. Bil je sošolec Matija Čopa in sorodnik Antona Rudeža. Navduševal se je nad Zoisom in Vodnikom. V slovenskem družbenem življenju se je uveljavil pri Kmetijski družbi, kjer je bil ustanovnik prve kmetijske šole s slovenskim učnim jezikom. Z novimi ustavnimi svoboščinami je menda prvi začel uradovati slovensko. Bil je pristaš Bleiweissove konservativne smeri in sodelavec *Kmetijskih in rokodelskih novic*. Ukvarjal se je tudi z vprašanjem izsušitve ljubljanskega Barja.

Jožef Orel se je 1826 poročil s sestro sošolca Leopolda Dolenca, z Alojzijo Dolenc. Med letoma 1827 in 1848 se jima je rodilo devet otrok. Vsem so bili botri Rudeževi. Na Langusovi sliki so upodobljeni trije Orlovi otroci: prvorojeni Matej Jožef (roj. 1827), Janez Evangelist (roj. 1828) in v zibelki Alojzija Jožefa (roj. 1829).¹⁸

Mirko (Friderik) Honerlein, ki je Langusovo sliko prodal Narodni galeriji, se je rodil 21. novembra 1892 v Gradcu. Bil je sin Jožefa, poštnega uradnika in Margarete, roj. Šmigovec. Iz poročne knjige župnije sv. Jakoba v Ljubljani je razvidno, da je Mirko Honerlein stanoval Za gradom 1, kjer je pričujoča slika očitno visela že od nastanka 1830. Dne 30. maja 1931 se je poročil z dvaindvajset let starejšo Minko Moos, vnukinjo dr. Jožefa Orla in hčerko Orlove sedmorojenke Julije. Honerlein je bil po poklicu glasbenik–violinist, član operne-

¹⁵ O. pl., 90,5 x 105,7 cm, sign. sp. v sredini: *Langus pinxit* 1830, Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 1190.

¹⁶ Račun Narodne galerija, št. 494/56, z dne 6. 6. 1956.

¹⁷ *SBL*, 2, 6, 1935, pp. 228–229 (geslo sestavil France Kidrič); pismi dr. Vlada Valenčiča Kseniji Rozman, dat. Ljubljana 14. sept. 1994 in 15. sept. 1994. – Gospodu dr. Valenčiču se zahvaljujem za posredovane podatke, ki so prihranili dolgo iskanje v arhivih.

¹⁸ *III. Rojstna in krstna knjiga župnije sv. Jakoba v Ljubljani*: 1. 9. 1812 – 11. 6. 1830, NŠKalj, pp. 233, 252 in 267.

ga orkestra, profesor violine in nazadnje knjižničar v Francoskem inštitutu. Leta 1931 je v domovinskem listu zapisan kot nezaposlen.¹⁹ Kot mnogi stari Ljubljančani je očitno tudi Mirko Honerlein v denarni stiski po drugi vojni leta 1956 prodal staro družinsko sliko.

Izviri umetnin počasi dopolnjujejo našo kulturno zgodovino, povezanost družin in naročila umetniških del pri istih mojstrih. Tako so Orlovi in Ruževeži naročali pri Langusu.

Langusova *Gospa Orlova z otroki* je bila včasih na ogled v stalnih zbirkah Narodne galerije, leta 1973 je bila razstavljena v Celovcu in brez posebnih pojasnil objavljena v tamkajšnjem katalogu.²⁰ Razreševanje porekla domačih slik s pomočjo naključno najdenih vzorcev – posnetki po originalnih slikah starih mojstrov, kopije ali grafični listi, ki so jih posnemali naši slikarji – razgrinjajo njihov interes, razgledanost in navezanost na stare slikarje, ki so bili ali pa so morali biti njihovi vzorniki na akademijah, medtem ko so mnoge sami izbrali tudi v zrelejših letih. Postopno ugotavljanje imen in primkov upodobljencev pa manjša preveliko število del v naših muzejskih in galerijskih inventarjih, kjer so vpisane dolge vrste umetnin kot Mož z brki, Mati z otroki, Žena s pahljačo itn.

DIE MALER CARLO CIGNANI UND MATEVŽ LANGUS

Carlo Cignani

Für das Gemälde *Caritas* (Abb. 27), ein Werk des Bologneser Malers Carlo Cignani (Bologna 1628 – Forlì 1719), das sich einst im Besitz des Fürsten Kaunitz in Wien befunden hatte und nun verschollen ist, werden Angaben über dessen einstige Besitzer und über das betreffende Schrifttum ergänzt, seine Maße, sowie der Stich nach dem Exemplar in der Kaunitz'schen Sammlung veröffentlicht, den der Kupferstecher Friedrich John (Marienburg 1769 – Maribor 1843) angefertigt hatte. Herkunft: das Bild befand sich in der Sammlung des Fürsten Kaunitz in Wien bis ungefähr 1820, als mit dem Verkauf der Sammlung begonnen wurde. Im Jahre 1890 war das Gemälde dann im Besitz Valentin Andreas Adamovics in Wien (Frimmel, 1890) und wurde 1899, ebenfalls von Frimmel, als im Besitz Andreas Ritter von Reisinger angegeben. Schrifttum: Das Bild erwähnt, außer den in der jüngsten Cignani-Monographie (Beatrice Buscaroli Fabbri: *Carlo Cignani: Affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991) angeführten Verfassern, auch Theodor Frimmel in seiner *Geschichte der Wiener Sammlungen I/III*, Berlin–Leipzig 1899, S. 90, Bild auf S. 91 und auch in seinem *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, A–F, München 1913, S. 19. Maße: nach Frimmel (1913) maß das Gemälde 37 x 45 cm. Stich: Friedrich John stellte einen Stich nach Cignanis Bild *Caritas* aus der Kaunitz'schen Sammlung her, der

¹⁹ Pismi dr. Vlada Valenčiča, dat. Ljubljana 14. in 15. sept. 1994. – Popis ljudskega štetja, 31. marec 1931, Zgodovinski arhiv, Ljubljana.

²⁰ Lee Springschitz: *Slowenische Malerei vom Barock bis zum Impressionismus: Aus der Nationalgalerie in Laibach*, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt, 9. november do 9. december 1973, pp. 3,17, sl. na str. 9.

1825 in Wien in der Taschenausgabe »Aglaja« und 1899 in Frimmels *Geschichte der Wiener Sammlungen I/III*, S. 91, betitelt: »Gemälde von Cignani; aus der Galerie Kaunitz«, veröffentlicht wurde.

Die Graphische Sammlung Albertina in Wien besitzt ein Exemplar von Johns Stich (Inv. Nr. K. John, S. 98, Blatt 255, Plattenrandmaße 103 x 149 mm). Kopien: die 30 x 37 cm große Kopie in Öl, einst in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Inv. Nr. 419 ist im zweiten Weltkrieg verlorengegangen. In der Graphischen Sammlung Albertina in Wien befindet sich ein weiterer Stich von F. John, darstellend Caritas oder Mutter mit Kindern (Abb. 29), Punktierstich, Blatt 155 x 116 mm, Plattenrand 150 x 110 mm, signiert l.u.: Carlo Cignani p., r.u.: F. John sc., Inv. Nr. K. S. 83, Blatt 213. Das Bild und auch der Stich wurde bisher in keiner der Cignani-Monographien erwähnt, anscheinend handelt es sich um ein verschollenes Werk Cignanins im Hochformat.

Matevž Langus

Der slowenische Maler Matevž Langus (Kamna gorica 1792 – Ljubljana 1855) studierte 1820 durch Vermittlung von Franz Caucig/Kavčič an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Im Jahre 1824 vervollständigte er seine Ausbildung in Rom. In Ljubljana wirkte er mit Unterbrechungen von 1821 an und schließlich seit 1826 bis zu seinem Tode im Jahre 1855. Er schuf Wand- und Ölgemälde, Porträte und religiöse Bilder; bei den letzteren waren seine Vorbilder Raffael, Correggio, die Meister der Bologneser Schule und die Nazarener, bei den Bildnissen die Maler des Wiener Biedermeiers (Waldmüller, Eybl) und die Meister aus dem Kreis der römischen Maler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Batoni, Mengs). Das signierte und datierte Bildnis der *Frau Orel mit Kindern* (Abb. 28) schuf Langus im Jahre 1830. Die Nationalgalerie erwarb es 1956 in Ljubljana von Prof. Mirko Honerlein.

Es wurde festgestellt, daß es sich bei den abgebildeten Personen um Alojzija Orel, geb. Dolenc und ihre ersten drei Kinder: Matej Jožef, Janez Ev. und Alojzija Jožefa handelt. Der Vater der abgebildeten Kinder und Ehemann der Alojzija Orel, Dr. Jožef Orel (1797–1847) war Jurist, Grundbesitzer, Stifter der ersten Landwirtschaftsschule mit slowenischer Unterrichtssprache und beschäftigte sich auch mit der Frage der Trockenlegung des Moors von Ljubljana. Er war ein Verwandter der für die fortschrittliche Bewirtschaftung bemühten und verdienstvollen Schloßherrnfamilie Rudež, für die Langus einige Porträts gemalt hatte. Der Verkäufer des Bildnisses, Prof. Mirko Honerlein war mit Minka Mohn verheiratet, einer Enkelin der Julija Orel, des siebenten Kindes des Ehepaares Alojzija und Dr. Jožef Orel. Die Komposition sowie die Figuren auf dem Bildnis *Frau Orel mit Kindern* erscheinen jenen auf Cignanis Bild *Caritas* nachempfunden, das sich einst in der Sammlung Kaunitz in Wien befunden hatte (Abb. 1). Der Maler Langus verlieh den abgebildeten Personen porträtähnliche Züge, änderte im übrigen nur geringfügig die Haltung der Köpfe und verhüllte die Brust der Mutter ein wenig stärker. Matevž Langus konnte Cignanis Originalwerk gekannt haben, das sich in seiner Studienzeit in Wien befunden hatte, oder die im zweiten Weltkrieg verlorengegangene Kopie in der Wiener Akademie der bildenden Künste, aber auch F. Johns Stich, der außerdem noch in der 1825 erschienenen Taschenausgabe »Aglaja« veröffentlicht worden war.

PRISPEVKI K OPUSU FRANCESCA ROTTMANA*

Matej Klemenčič, Ljubljana

Francesco Rottman se je rodil okoli leta 1710 v Benetkah,¹ v doslej objavljenih virih pa se prvič omenja šele leta 1740 v Ljubljani.² O prvih treh desetletjih njegovega življenja nimamo podatkov, vemo le to, da se je šolal v Benetkah pri Giuseppu Torrettiju (1661–1743).³ V Ljubljani naj bi sprva delal kot

* Članek je razširitev seminarske naloge *Nekaj mnenj o delih, pripisanih Francescu Rottmanu*, ki sem jo leta 1995 napisal v seminarju prof. dr. Milčka Komelja. Za številne pripombe in nasvete se zahvaljujem Stanku Kokoletu, Nataši Polajnar in Blažu Resmanu, za razumevanje in prijaznost pa tudi gospe Kristini Lazarini Stupica.

¹ Damjan Prelovšek, Kje se je šolal kipar Franc Rotman (okr. 1710–1788), *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 24, 1976 (od tod citirano Prelovšek, Franc Rotman), p. 106, n. 5. Italijansko obliko imena (in ne obliko »Franc«) je smiselno uporabiti zato, ker je bil Rottman Benečan (pa čeprav, glede na priimek, morda nemških prednikov) in je italijanščino očitno obvladal bistveno bolje kot nemščino, saj so ohranjene pogodbe napisane v italijanščini. Cf. Sergej Vrišer, Doneski k baročnemu kiparstvu na slovenskem Štajerskem, *ČZN*, 51 (n. v. 16)/1, 1980 (od tod citirano Vrišer, Doneski), p. 138; Barbara Kienzl, Altarentwurf für den Liebfrauenaltar in der Gurker Krypta – Vertrag für den Liebfrauenaltar in der Krypta des Gurker Domes, *Hemma von Gurk, Schloß Straßburg – Klagenfurt* 1988 (od tod citirano Kienzl, Altarentwurf), p. 367, cat. 4.13–4.14/r. k./.

² Cf. Viktor Steska, Ljubljanski baročni kiparji, *ZUZ*, V, 1925 (od tod citirano Steska, Ljubljanski baročni kiparji), p. 96. Na svečnico, 2. februarja tega leta, se je v Ljubljani poročil z Justino, hčerko Gašparja Rosei (verj. Rose), priči pa sta slikar Franc Jelovšek in kamnosek Franc Grabnik. Po Melita Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu, *ZUZ*, n. v. IV, 1957 (od tod citirano Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo), p. 56, je le-ta verjetno istoveten s kamnosekom Grumnikom, kar je bilo sprejeto tudi v mlajši literaturi (Prelovšek, Franc Rotman, p. 106, n. 7). Za Grumnika cf. Ana Lavrič – Blaž Resman, Oltar sv. Frančiška Ksaverja pri ljubljanskih jezuitih – nova dognanja, *Jezuiti na Slovenskem. Zbornik simpozija*, Ljubljana 1992, pp. 127–128.

³ Prelovšek, Franc Rotman, p. 106, n. 3. Za Torrettija cf. e. g. Paolo Goi, Giuseppe Torretti nella Cappella Manin di Udine, *Restauro nel Friuli – Venezia Giulia*, 2, 1990, pp. 9–63 (s starejšo literaturo). Rottmanu posvečena besedila so: France Stelè, s. v. Rotman, Franz, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Ulrich Thieme, Felix Becker ed.), 29, Leipzig 1935, p. 102; Melita Stelè, s. v. Rotman Franc, *SBL*, 9, 1960, p. 143; Luc Menaše, s. v. Rottman, Franc, *Evropski umetnostno-zgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, col. 1857; Emilijan Cevc, s. v. Rotman Franc, *Pri-morski SBL*, 13, 1987, p. 224. Za omembe Rottmana v pregledih ljubljanske in slo-

pomočnik Francesca Robbe.⁴ Prvo povezavo med njima najdemo v virih iz let 1752–1753, ko je Rottman od Robbe poskušal izterjati neki dolg.⁵ Po Robbovi smrti je leta 1757 prevzel njegovo kiparsko obrt in postal ljubljanski meščan.⁶ Dve leti kasneje mu je kurator Robbove zapuščine ponudil v odkup orodje in preostali kamen, prišlo pa je tudi do spora s cechovskim mojstrom Matijem Perskim in kranjskimi kamnoseki. Iz virov, povezanih s tem sporom, izvemo, da je Rottman zaposloval tudi kamnoseke, ki jim je prepuščal vso grobo obdelavo kamna.⁷

Arhivski viri o njegovem delu so ohranjeni šele iz šestdesetih let. Za cerkev sv. Janeza Krstnika v Matenji vasi (zaselek ob cerkvi se imenuje Štivan) je med letoma 1763 in 1765, najkasneje pa do leta 1770 naredil dva stranska oltarja (sl. 30, 34).⁸ Med letoma 1764 in 1766 je dokončal spodnji del glavnega oltarja za cerkev sv. Frančiška Ksaverija v Stražah pri Radmirju (sl. 41,

venske baročne plastike cf. Steska, Ljubljanski baročni kiparji, pp. 80, 96; Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo, pp. 56–59; Fran Šijanec, s. v. Barok. Slovenija, *ELU*, 1, 1959, p. 268; Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1963, (od tod citirano Vrišer: *Štajerska* 1963), pp. 114, 174; France Stelè, s. v. Slovenija. Skulptura, *ELU*, 4, 1966, p. 235; Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo*, Ljubljana 1967 (*Ars Sloveniae*, od tod citirano Vrišer: *Baročno kiparstvo*), p. X; id.: *Baročno kiparstvo v osrednji Sloveniji*, Ljubljana 1976 (od tod citirano Vrišer: *Osrednja Slovenija*), pp. 68–69, 212; id.: *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983 (od tod citirano Vrišer: *Primorska*), pp. 178–180, 207; id., s. v. Barok. Kiparstvo, *ES*, 1, 1987, p. 193; id., *Baročno kiparstvo na Slovenskem, Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana 1989 (*Obdobja*, 9), p. 450; id., s. v. Kiparstvo, *ES*, 5, 1991, p. 71; id.: *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992 (od tod citirano Vrišer: *Štajerska* 1992), pp. 170, 230. Za ostale citate, posvečene posameznim delom, cf. *infra*.

⁴ Edini podatek o tem, da je bil Rottman Robbov pomočnik, je šele iz 19. stoletja – v Erbergovem rokopisu *Versuch einer krainischen Literaturgeschichte*, p. 315, iz leta 1825 je omenjen »sein Gehilfe Rottmann, der denselben uiberlebte, setze dessen Arbeiten mit vieler Geschicklichkeit fort.« – (Njegov [Robbov] pomočnik Rottmann, ki ga je preživel, je njegova dela nadaljeval z veliko spretnostjo). Cit. po Milena Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*, Ljubljana 1975 (*Dela razreda za filološke in literarne vede SAZU*, 28; od tod citirano Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg*), p. 153.

⁵ Anton Vodnik, Gradnja Robbovega vodnjaka pred mestno hišo v Ljubljani, *ZUZ*, VII, 1927, p. 137.

⁶ Steska, Ljubljanski baročni kiparji, p. 96; Prelovšek, Franc Rotman, p. 106, n. 3.

⁷ Cf. Prelovšek, Franc Rotman, p. 106, n. 3; Vrišer: *Osrednja Slovenija*, pp. 212–213.

⁸ Dne 19. oktobra 1763 je bila z Rottmanom podpisana pogodba, da bo do sv. Janeza Krstnika (24. junija) 1765 ali že jeseni 1764 za to cerkev dokončal dva oltarja, ki bosta v popolnem soglasju z velikim oltarjem. Za vsak oltar je dobil 325 nemških goldinarjev. Oltarja sv. Tilna na južni in sv. Ahaca na severni strani ladje sta bila posvečena šele leta 1770. Cf. Janez Zabukovec: *Slavina. Prispevek k zgodovini župnij ljubljanske škofije*, Ljubljana 1910 (od tod citirano Zabukovec: *Slavina*), p. 134.

42, 45).⁹ Leta 1765 je podpisal pogodbo za oltar Matere Božje v krški stolnici na Koroškem in ga v dobrem letu tudi dokončal (sl. 31, 37, 38).¹⁰ Poleg tega sta znani še dve kamnoseški naročili: portal za grad Dol pri Ljubljani in leta 1769 nove cerkvene stopnice za ljubljanske avguštince.¹¹

Od leta 1765 do okoli leta 1770 se Rottman omenja kot lastnik hiše v Rožni ulici 27,¹² nato pa vse do njegove smrti ni nobenih podatkov več. Umrli je 11. januarja 1788 na Florjanski ulici 72, v 78. letu starosti.¹³

V starejši literaturi je bilo Rottmanu pripisanih več kiparskih del, ki jih ni bilo mogoče razvrstiti v opuse drugih umetnikov. Nekatere atribucije se ob skrbni formalni analizi in upoštevanju zgodovinskih virov izkažejo za neprepičljive. Če želimo ugotoviti značilnosti Rottmanovega osebnega stila, moramo torej nujno upoštevati le arhivsko izpričana dela. Tu pa se pojavijo težave. Gre namreč za oltarje s skromnim figuralnim okrasjem, večinoma omejenim na angelske glavice, izjema je le ležeča figura sv. Frančiška Ksave-

⁹ Ohranila se je tudi pogodba, po kateri je moral kipar narediti najprej spodnji del oltarja do menze (do konca leta 1764), nato drugi del nad menzo do stebrov (do septembra 1765), oltarna obhodna loka, kip svetnika pod menzo in ograjo s tlakom in stopnico. Kamnoseška dela razen portalov so bila dokončana spomladi 1766. Očitno je bil prvotno načrtovan ves oltar, za zgornji del je bilo predvidenih pet glavnih kipov (sv. Peter in Pavel, dva kipa nad portaloma in eden nad tabernakljem) ter dva sedeča angela, dva putta in tri angelske glavice. Pogodba je bila sklenjena med ljubljanskim vikarjem Karlom Peerom in Rottmanom in je ohranjena v italijanski in nemški različici (Vrišer, Doneski, pp. 136–138). Cf. tudi Sergej Vrišer, Nekaj podatkov o baročnih kiparjih in njihovih delih na slovenskem Štajerskem, *Kronika*, VIII/1, 1960, pp. 51–52; Vrišer: *Štajerska* 1963, pp. 114, 174, repr. p. 115; Vrišer: *Baročno kiparstvo*, cat. 16; Sergej Vrišer, Radmirska cerkev, *Radmirje*, Ljubljana 1979 (*Kulturni in naravni spomeniki Slovenije*, 92), pp. 6, 8; Vrišer: *Štajerska* 1992, pp. 170, 230, repr. p. 171.

¹⁰ Pogodba je bila 10. februarja 1765 napisana v Ljubljani v italijanščini in pečatena z umetnikovim pečatom, ohranjena pa je tudi Rottmanova skica oltarja (Kienzl, Altarentwurf, loc. cit.). Oltar je bil postavljen 26. junija 1766. Naročnika, prošta Jožefa Marjijo barona Rechbacha (1744–89), ki je moral po pogodbi sam poskrbeti za prevoz oltarja iz Ljubljane, je stal 635 fl. 30 kr., izplačanih v treh obrokih. Prošt je želel pri Rottmanu naročiti še en oltar, a je zanj zmanjkalo sredstev. Cf. F. G. Hann, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte des Gurker Domes nach archivalischen Aufzeichnungen in Archive des Domcapitels zu Gurk, *Carinthia I*, 86, Klagenfurt 1896, pp. 156, 172; Steska, Ljubljanski baročni kiparji, p. 96; Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo, p. 58; Siegfried Hartwagner: *Der Dom zu Gurk*, Klagenfurt 1969², pp. 41–42, cat. 94, repr. 94.

¹¹ Z avguštinskim samostanom se je 7. marca 1769 pogajal za nove cerkvene stopnice. Delo je očitno dobil, saj mu je bilo 23. julija 1769 izplačanih 50 goldinarjev, 4. septembra pa še 30 goldinarjev (Steska, Ljubljanski baročni kiparji, p. 96). Podatek o delu za graščino v Dolu pri Ljubljani je iz Erbergovega rokopisa *Lustthal* (Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg*, p. 207, repr. p. 198). Portal ni datiran, grad pa so začeli obnavljati leta 1752 (cf. e. g. Nace Šumi: *Ljubljanska baročna arhitektura*, Ljubljana 1961, pp. 119–121).

¹² Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo, p. 56.

¹³ Steska, Ljubljanski baročni kiparji, p. 96.

rija v Radmirju. Na oltarju v Krki sta dva angela adoranta in dve angelski glavici (sl. 37, 38), na oltarjih za Matenjo vas po dve angelski glavici (sl. 34), na radmirskem oltarju je angelska glavica na okvirju niše v oltarni mizi, dve glavici pa sta na stranskih portalih oltarnega obhoda (sl. 41, 47). Če povzamemo: dokumentiranih je devet angelskih glavic, dva celopostavna, a klečeča angela, in ležeča svetniška figura, vse nastalo med letoma 1763 in 1770.

Ker imamo ohranjenih kar devet oziroma enajst angelskih glavic, so te gotovo najprimernejše za iskanje kiparjevega »rokopisa«. Vendar nas, ko si jih ogledamo, preseneti dokaj neenotna kakovost kamnoseške obdelave. Tako so glavice v Matenji vasi dokaj natančno izdelane, prav tako glava na menzi v Radmirju, nekoliko slabši sta glavi adorantov v Krki, angelske glavice na portalih v Radmirju in krškem oltarju pa so že prav nerodne in trde. Pa vendar lahko pri skoraj vseh glavicah najdemo določene skupne fiziognomske značilnosti. Nad očmi, ki nimajo zarisanih zenic, se bočijo obrvi, ki se proti robu obraza močno, kapljičasto razširijo. Nos je prifrknjen in ne pretanek, lica so napihnjena, obraz je najširši v višini ust. Pod spodnjo ustnico običajno rahlo odprtih ust je jamica. Brada je majhna in nekoliko štrleča. Lasje so sicer povsod skodrani, a brez uporabe svedra. Nekoliko se razlikuje le glavica na menzi v Radmirju (predvsem njen očesni del), ki pa je bližje reliefu kot obli plastiki.¹⁴

Na podlagi značilnosti, ki povezujejo angelske glavice na Rottmanovih oltarjih, lahko istemu avtorju pripišemo tudi oltar v kapeli smledniškega gradu v Valburgi. Kapela je znana predvsem po freskah Antona Cebeja, nastalih okoli leta 1770,¹⁵ marmornat oltar brez nastavka, ki stoji ob zadnji steni kapele, pa v literaturi še ni bil omenjen (sl. 32). Trebušasto napihnjena noga oltarne mize, ki jo obstopata dva podstavka iz sivo-bele breče in z belim okvirjem, je sestavljena iz raznobarnega marmorja. Kamen ozadja je rdeč z belimi žilami, osrednje polje v kartuši zapolnjuje sivo-bela breča, okvir kartuše in ostala dekoracija pa sta iz belega marmorja. Na obeh podstavkih je edina plastična dekoracija oltarja – dve angelski glavici in girlandi iz sadja pod njima (sl. 39–40). Menza se tako po obliki kot po ornamentu ujema z menzo glavnega oltarja v ljubljanski šentjakobski cerkvi, ki jo je Francesco Robba postavil leta 1732.¹⁶ Prav obe angelski glavici pa dokazujeta, da oltar ni na-

¹⁴ Da ne gre le za neko splošno obliko angelske glavice v tem času, na primer v okviru Mislejeve in Robbove delavnice, je moč videti že na oltarjih v ljubljanski šentjakobski cerkvi.

¹⁵ Ferdinand Šerbelj: *Anton Cebej 1722–1774*, Narodna galerija, Ljubljana 1991, pp. 63–64, cat. 63 (s starejšo literaturo) /r. k./ V konservatorskem poročilu o obnovi gradu, ki je v teku, se kapela ne omenja (cf. Modest Erbežnik, *Smednik, Varstvo spomenikov*, 35, 1995, pp. 167–168, cat. 339).

¹⁶ Vera Horvat-Pintarić: *Francesco Robba*, Zagreb 1961 (od tod citirano Horvat-Pintarić: *Francesco Robba*), pp. 22–23, 80, repr. 19.

stal pod Robbovim dletom. Če ju primerjamo z Rottmanovimi glavicami, še posebej tistimi iz Krke, je očitno, da sta delo istega kiparja. Bolj nenavadna je sama oblika oltarne mize. Rottman je običajno uporabljal trapezaste oblike, tu pa se očitno naslanja na obliko Robbove menze iz Šentjakoba.¹⁷

Datacijo oltarja lahko povežemo z obnovo gradu in kapele. Leta 1763 je baron Franz Smledniški (von Flödnig) prevzel lastništvo nad spodnjim smledniškim gradom v Valburgi.¹⁸ V naslednjih letih je obnovil grad, olepšal vrt in leta 1779 zasadil drevored. Predračun za obnovo (šlo je le za manjša popravila), ki je bila zaupana ljubljanskemu arhitektu Candidu Zullianiju, je že iz konca leta 1763. Leta 1783 so smledniškemu gospostvu zaradi dolgov dodelili prisilno upravo in leta 1795 je morala družina grad prodati. Od takrat (z izjemo povojnega obdobja do 1991) je Smlednik last Lazarinijev.¹⁹ V literaturi sicer ni podatkov, da je po letu 1763 doživela prenovo tudi kapela, vendar to nakazuje sočasna Cebejeva poslikava.²⁰

Z upoštevanjem značilnosti Rottmanovega kiparskega »rokopisa«, ki smo jih razbrali na dokumentiranih delih, lahko natančneje ocenimo tudi nekate-

¹⁷ Oltarje, ki jih je izdelal Rottman, dokumentirane in pripisane, lahko glede na zasnovo celote razdelimo na dva tipa (cf. Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo, pp. 58–59). Od dokumentiranih del predstavljata prvi tip oltarja za Matenjo vas (sl. 44), drugi tip pa oltar za Krko (sl. 45). Prvi tip oltarjev ima še »tradicionalno« obliko nastavka. Ob oltarni niši so plastično stopnjevani pilastri. Pred njimi je na vsaki strani po en nekoliko nazven zasukan steber. Menza je trapezaste oblike in ima plastično oblikovano kartušo. Atika je tridelna. Drugi tip je t. i. »netektonski« tip. Nad običajno oblikovano trapezasto menzo (kot pri prejšnji skupini) se dviga oltarni nastavek z nišo, ob kateri ni ne pilastrov ne stebrov. Nad menzo se ob straneh bočita voluti, na katerih slonijo kipi, neposredno nad njima pa sta ob vrhu niše še dve voluti, ki nosita »ostanke« arhitrava. Na vrhu atike je krona, s katere se na obe strani spušča zavesa, ki je speljana za obe zgornji voluti, spodaj pa obdaja oltarno nišo. Poleg oltarja v Krki temu tipu ustrežata tudi pripisana oltarja v Gradcu in Celovcu, obenem pa je isti tip uporabil Robba za oltar sv. Križa v zagrebški stolnici (sedaj v Križevcih – cf. Horvat-Pintarič: *Francesco Robba*, pp. 32–35, 87, cat. 23, repr. 67). Gradčanski in Robbov oltar v Križevcih se od celovškega in krškega razlikujeta po bolj preišljeni in elegantnejši arhitekturni kompoziciji.

¹⁸ Ker je bil še mladoleten, je bil njegov varuh Leopold Schwab pl. Lichtenberg.

¹⁹ Vladimir Levec, Rodovina Flödnig, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, IV, 1894, p. 252; id., *Schloß und Herrschaft Flödnig in Oberkrain, Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, IX, 1896, pp. 271–272; Damjan Prelovšek, Ljubljanski baročni arhitekt Candido Zulliani in njegov čas, *Razprave SAZU I. razreda*, Ljubljana 1986, p. 122; Branko Reisp: *Grad Smlednik*, Ljubljana 1987 (*Kulturni in naravni spomeniki Slovenije*, 156), pp. 23 ss. (s starejšo literaturo).

²⁰ Med opremo smledniškega gradu je treba opozoriti še na kamnoseško bogato izdelane kamine, ki so jih morda namestili prav v času obnove v šestdesetih letih 18. stoletja, slogovno pa jih zaenkrat ne moremo povezati z Rottmanom. V kapeli so v steno nad oltarjem vzdane tri reliefne plošče s putti, ki držijo Veronikin prt, ter s simboli Kristusovega mučenja. Reliefi, nekoliko starejše baročno delo, so bili verjetno del antependija prejšnjega oltarja.

ra dela, ki so mu bila pripisana v literaturi. S primerjalno analizo lahko potrdimo oziroma natančneje opredelimo atribucijo oltarja sv. Alojzija v celovški stolnici²¹ ter oltarja sv. Janeza Nepomuka v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani.²²

Celovški oltar se po arhitekturi ujema z Rottmanovim oltarjem za Krko. Figuralni okras sestavljajo klečeča kipa sv. Alojzija (sl. 44) in Stanislava Kostke ter dve angelski glavici. Le-ti sta narejeni natančneje od večine dokumentiranih Rottmanovih del, vendar pa se v načinu oblikovanja z njimi povsem ujemata (sl. 35). Atribucijo Rottmanu pa dokončno potrjuje glava levega kipa, če jo primerjamo z glavo sv. Frančiška Ksaverija iz Radmirja (sl. 45).

Zgodovina ljubljanskega oltarja je po eni strani bolj dokumentirana, po drugi pa dosti bolj zapletena. Oltar je začel delati Robba leta 1721 in po Prelovšku naj bi bilo to pravzaprav njegovo prvo ljubljansko naročilo.²³ Postavljen je bil leta 1738, vendar brez obeh svetniških kipov. Za postavitev kipov sv. Florijana in sv. Roka (sl. 46), ki naj bi stala 500 goldinarjev, je rektor jezuitskega kolegija leta 1764 prispeval 25 goldinarjev.²⁴ Modelacija njunih glav kaže, da je kipa dokončal Rottman, čeprav je pri oblikovanju teles moč računati tudi na Robbovo udeležbo (vsaj z zasnovo kipov).²⁵ Prav tako lahko tri putte z napisnimi trakovi vrh atike glede na oblikovanje obrazov zanesljivo pripišemo Rottmanu in jih s pomočjo drugih dokumentiranih del datiramo v šestdeseta leta (sl. 36). Morda so bili nameščeni skupaj z obema svetnikoma.

V Rottmanov opus moramo na novo uvrstiti še en oltar, ki je tako kot vsi, ki smo jih omenjali doslej, nastal v šestdesetih letih 18. stoletja. Glavni oltar p. c. sv. Marjete v Kočah (sl. 33) je namreč oblikovan prav tako kot oba ma-

²¹ Ko je Steska leta 1935 poskušal opredeliti Robbovo delo v Celovcu, je za Alojzijeve oltar zapisal, da je Robba naredil menzo in »pročelni del (frontal)«, ostalo pa nek drug umetnik (Viktor Steska, Kipar Francesco Robba v Celovcu, *ZUZ*, XIII, 1934–35, p. 72). Šele Melita Stele je zapisala, da sta kipa na njem Rottmanova (Stelè, *Ljubljansko baročno kiparstvo*, pp. 57–58, repr. 10a). Vodnik *Dehio* ju ob navedbi Rottmana kot verjetnega avtorja postavlja v čas okoli leta 1760. Cf. Karl Ginhart et al.: *Kärnten. Die Kunstdenkmäler Österreichs*, Wien 1976 (*Dehio-Handbuch*), p. 269; Alois Maier: *Der Dom zu Klagenfurt*, Klagenfurt 1978, p. 14.

²² Steska, *Ljubljanski baročni kiparji*, p. 81; Stelè, *Ljubljansko baročno kiparstvo*, p. 58.

²³ Damjan Prelovšek: *Cerkev svetega Jakoba v Ljubljani*, Ljubljana 1985, pp. 16, 36.

²⁴ Blaž Resman: *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995 (od tod citirano Resman: *Barok v kamnu*), p. 44, n. 158. Po Steski (virov ne navaja) naj bi Robba že do leta 1730 izklesal ves kiparski okras razen dveh glavnih kipov (Steska, *Ljubljanski baročni kiparji*, p. 81). Za letnico 1764 cf. e. g. Anton Jellouschek, Beiträge zur Geschichte der vormaligen Jesuiten-, dermal. St. Jacobi-Stadtpfarrkirche in Laibach, *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain*, Laibach 1858, pp. 70–71; Viktor Steska: *Ob tristoletnici šentjabske cerkve v Ljubljani*, Ljubljana 1915, p. 12.

²⁵ To ugotavlja že Steska. Cf. *ibid.*, p. 81.

tenjska.²⁶ Vendar je vtis, ki ga naredi na obiskovalca cerkve, povsem drugačen, ker se razlikuje po barvi marmorja (stebri so belo-sivi, pilastri rjavo-rumeni, menza pa rdeča in siva) in ker so ga v 19. stoletju še temeljito predelali.²⁷ Angelska glavica nad oltarno nišo pa je primerljiva z Rottmanovim delom, čeprav je izvedena bolj reliefno kot oba matenjska para (sl. 43, prim. sl. 42). Tudi podatek, da je bil oltar plačan leta 1769,²⁸ priča Rottmanu v prid. Edino težavo predstavljata dva celopostavna svetniška kipa ob oltarni niši, sv. Magdalena (sl. 47) in sv. Leopold (sl. 49).²⁹ Doslej omenjene Rottmanove plastike, izpričani sv. Frančišek in štirje pripisani kipi v ljubljanski šentjakovski cerkvi in celovski stolnici, se že kot figuralni tipi preveč razlikujejo, da bi jih lahko primerjali. Poleg tega pa se koška kipa od ostalih razlikujeta tudi po velikosti – visoka sta le okoli tričetr metra. Že Emilijan Cevc je opozoril nanju, češ da sta delo neznanega avtorja, kažeta pa »močan naslon na Robbovo delo«,³⁰ kar lahko celo bolj določno potrdimo. Sv. Magdalena je očitno narejena po Robbovem kipu te svetnice na oltarju sv. Ane v ljubljanskem Šentjakobu (1723–1724), saj se z njo ujema tako po drži telesa kot po zasnovi draperije (sl. 48).³¹ Vprašanja avtorstva obeh kipov zaenkrat ne moremo dokončno pojasniti, oltar pa je gotovo Rottmanovo delo.³²

Za prihodnje raziskave Rottmanovega opusa je ključnega pomena Buntakova atribucija oltarjev v Marijini cerkvi v Zagrebu, kjer je vseh pet oltarjev opremljenih s po dvema svetniškima figurama. Ker pa mi ni dostopna

²⁶ Zabukovec: Slavina, str. 116, repr. p. 115.

²⁷ Mlajša sta oba (lesena) angela na volutah, prav tako tudi relief sv. Trojice v atiki, ki je delo J. Vurnika (Zabukovec: Slavina, str. 114). Oltarno arhitekturo v ozadju je naslikal Štefan Šubic leta 1866 (sign. in dat.).

²⁸ Tega leta je v računih zabeležen izdatek 212 fl. 20 kr. za marmornat oltar (Zabukovec: Slavina, p. 116).

²⁹ Vrišer: *Primorska*, p. 180, repr. p. 177 (sv. Magdalena).

³⁰ Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 127: ob tem omenja še Selce pri Slavini (cf. *infra*, n. 32) in Žeje (kjer pa so kipi iz štuka). Kasneje je oltar sv. Florijana v Selcah in veliki oltar v Žejah pripisal neznanemu Robbovem učencu, za Koče pa je zapisal, da sta kipa sprva veljala za Robbovo delo, a sta njegovemu stilu najbolj tuja (Emilijan Cevc, *Neznani Robba na Pivki*, *Delo*, 7. 1. 1967, p. 9). Cf. tudi id., *Umetnostna preteklost na Pivki*, *Ljudje in kraji ob Pivki*, Postojna 1975, p. 93, kjer je (slabši) stranski oltar sv. Helene v Selcah celo povezal z Rottmanom.

³¹ Cf. Horvat-Pintarič: *Francesco Robba*, pp. 12–13, 76, cat. 4, repr. 6.

³² Opozoriti moramo še na štiri kipe, ki bi lahko sodili v isti krog, pa čeprav jih verjetno ni izklesal isti kipar kot sv. Magdaleno in sv. Leopolda. V p. c. sv. Križa v bližnjih Selcah sta na stranskem oltarju sv. Helene kipa dveh svetnikov, na oltarju sv. Florijana pa dve svetnici. Oltarja se omenjata že v inventarju iz leta 1788 (Zabukovec: Slavina, str. 120). Glede na današnje postavitve vseh štirih kipov (pa tudi angelskih glav) je mogoče, da so bili na oltarja nameščeni pozneje. Oltarjev po obliki ne moremo povezati z Rottmanom, prav tako pa tudi ne angelske glavice na njih. Kipe, ki so še nekoliko manjši od koških, s slednjimi povezuje naslon na Robbo. Ena od selških svetnic (sv. Barbara, sl. 21) je varianta sv. Katarine iz ljubljanske uršulinske cerkve (oltar dokončan leta 1744 – cf. Horvat-Pintarič: *Francesco Robba*, pp. 25–27, 85, cat. 18, repr. 38–39).

natančna slikovna dokumentacija, se zaenkrat lahko le pridružim Buntakovemu mnenju, da se oltarne arhitekture štirih stranskih oltarjev povsem ujemajo z Rottmanovima oltarjema v Matenji vasi, datirani pa so v leti 1772 in 1773.³³

Med doslej pripisanimi deli so vsaj trije oltarji, ki so slogovno težko primerljivi z dokumentiranimi Rottmanovimi deli. Gre za stranski oltar Matere Božje v ž. c. v Moravčah³⁴ in oltar v p. c. sv. Trojice v Gradcu pri Slavini, ki ju je z Rottmanom prvi povezal France Stelè, ter glavni oltar v Matenji vasi, ki ga je Rottmanu z »vprašajem« pripisal Sergej Vrišer.³⁵

Pri moravškem oltarju pravzaprav sploh ni jasno, zakaj je bil pripisan Rottmanu. Kipa sv. Jožefa in jezuitskega svetnika, verjetno sv. Ignacija, je pred kratkim Blaž Resman, potem ko je uredil in prečistil opus Jacopa Contierija, prepričljivo pripisal temu umetniku in s tem premaknil njun nastanek v čas okoli 1720,³⁶ sama arhitektura oltarja pa z Rottmanom prav tako nima nobene zveze.

Oltarja v Matenji vasi in Gradcu ležita na ozemlju slavinske župnije. Prva stvar, ki nas odvrta od atribucije Rottmanu, je datacija obeh oltarjev. Matenjski je bil postavljen leta 1739,³⁷ gradčanski pa verjetno leto poprej,³⁸

³³ Franjo Buntak: *Župna crkva sv. Marije u Zagrebu*, Zagreb 1939, pp. 41 ss., repr. 3–15. Držo rok in delno tudi oblikovanje draperije sv. Leopolda iz Koč lahko celo primerjamo s kipom sv. Štefana na oltarju sv. Treh kraljev v zagrebški sv. Mariji (*ibid.*, p. 51, repr. 12). Atribucija zagrebških oltarjev je bila v literaturi enoglasno sprejeta, pri tem pa velja opozoriti, da niso arhivsko izpričano Rottmanovo delo, čeprav jih Vrišer omenja med »ugotovljenimi« deli (Vrišer: *Osrednja Slovenija*, p. 212). Buntak je Rottmanu pripisal še nekaj drugih del na Hrvaškem in v Sloveniji, vendar neprepričljivo ali vsaj trenutno nepreverljivo (Buntak: *op. cit.*, p. 42, n. 137, pp. 63–64). Cf. tudi Franjo Buntak, *Uz poznate, još neke nove misli i podaci o Marijinoj crkvi na Dolcu, Kaj*, 3–5 (*Umetničke znamenitosti Zagreba*), X, 1977, Zagreb 1978, pp. 32, 38–44.

³⁴ Za moravški oltar cf. France Stelè: *Terenski zapiski* (rokopis, Umetnostnozgodovinski inštitut ZRC SAZU), LV, 1936, p. 22 (cit. po Stane Stražar: *Moravska dolina. Življenje pod Limbarsko goro*, Moravče 1979, pp. 238, 811, n. 52, repr. p. 416/417 in Resman: *Barok v kamnu*, p. 69, n. 263); Stelè, *Ljubljansko baročno kiparstvo*, p. 62 (blizu Robbi); Vrišer: *Osrednja Slovenija*, p. 69; Barbara Jaki, s. v. Moravče. Umetnostni spomeniki, *ES*, 7, 1993, p. 216.

³⁵ France Stelè je leta 1960 za gradčanski oltar omenil, da gre morda za delo Rottmanove delavnice (France Stelè: *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, p. 125), Vrišer pa je z njim povezal še matenjski glavni oltar. Cf. Vrišer: *Baročno kiparstvo*, cat. 13, 15, p. XLII; Vrišer: *Primorska*, pp. 83–84, 123–124, 178–179, 207, repr. pp. 85, 118, 119, 177; id., s. v. Matenja vas. Umetnostni spomeniki, *ES*, 7, 1993, p. 22.

³⁶ Resman: *Barok v kamnu*, pp. 68–70, 148–149, repr. 26–27.

³⁷ Oltar je bil postavljen leta 1739 za 594 dukatov 4 lib. 8 kr. Tržaški škof ga je posvetil 10. avgusta 1739 (Zabukovec: *Slavina*, p. 132).

³⁸ Datiran je po napisu na menzi: »R. D. Gregorius Penko B. A. 1738«. Cf. Zabukovec: *Slavina*, pp. 156, 227.

torej dobri dve desetletji pred Rottmanovimi dokumentiranimi deli in leto oziroma dve preden je sploh prvič omenjen v Ljubljani. Poleg tega je pogodba, ki jo je Rottman sklenil za izdelavo stranskih matenjskih oltarjev, zahtevala, da ju naredi v popolnem soglasju z velikim oltarjem. Podobnost stranskih oltarjev s starejšim glavnim je torej posledica naročniške volje in kipar jo je dosegel zelo preprosto: stebre in zidce atike je opremil s črno in belo inkrustacijo, ne da bi se pri tem odrekel svojemu stalnemu tipu oltarja. Figuram na glavnem matenjskem oltarju (štirje evangelisti, Bog Oče in relief Kristusovega krsta) pa med izpričanimi Rottmanovimi deli ne moremo najti ustreznih primerjav.

Gradčanski oltar je Rottmanu nedvomno bližji. Arhitektura se ujema s t. i. »netektonskim« tipom (gl. op. 17), zato je bil pogosto navajen v povezavi z Robbovim oltarjem sv. Križa za zagrebško stolnico (danes v Križevcih).³⁹ Tudi kipa sv. Gregorja in sv. Antona Padovanskega nista brez primerjav v Rottmanovem opusu. Telesi in delno tudi oblikovanje draperije se ujemajo s svetniškima kipoma njegovega celovškega oltarja. Zdi se povsem mogoče, da sta nastala po isti predlogi, vendar je Rottman pri modelaciji obrazov in brad občutno manj slikovit, razlik pa ne moremo razložiti npr. le z vrsto uporabljenega kamna,⁴⁰ tako da mu kipov na podlagi njegovega osebnega stila iz šestdesetih let ne moremo pripisati.

Vprašanje avtorstva teh oltarjev tako zaenkrat ostaja odprto. O Rottmanovem delu pred 1760 ne vemo ničesar, prav tako pa ni podatkov o Robbovi delavnici. Smiselna pa se zdi, tudi na podlagi primerjalne analize, Vrišerjeva povezava gradčanskega in matenjskega glavnega oltarja. Njuna povezava z Ljubljano, kot jo je predlagal,⁴¹ seveda ne z Rottmanovo delavnico (ki takrat tudi ni mogla obstajati), bi tudi razložila določene skupne poteze z deli Robbe in Rottmana.

Kljub podatkom o Rottmanovem šolanju in domnevam, da je bil Robbov pomočnik, ostaja njegova umetniška formacija nejasna. V članku smo sicer poskušali nekoliko osvetliti naše zaenkrat še dokaj megleno vedenje o njegovem delu, temeljita analiza celotnega opusa pa bo mogoča šele potem, ko bo raziskano njegovo delo v Zagrebu, tako samostojno kot tudi v okviru (pozni) Robbovih del.

³⁹ Cf. e. g. Horvat-Pintarić: *Francesco Robba*, p. 34. Z gradčanskim oltarjem je verjetno povezan tudi spodnji del glavnega oltarja v slavinski župni cerkvi. Oltarni nastavek je iz 19. stoletja (Zabukovec: *Slavina*, pp. 98–99), menza in tabernakelj pa sta še baročna, a nista datirana. Menza ima inkrustirano dekoracijo, ki močno spominja na tisto v Gradcu, ornament pa lahko primerjamo tudi z nekaterimi Robbovimi deli, npr. z že omenjeno menzo glavnega oltarja v Šentjakobu (cf. *supra*, n. 16).

⁴⁰ Tako matenjski kot gradčanski kipi so prebeljeni, tako da ni moč reči, za kakšen kamen gre, vendar lahko sklepamo, da je manj kvaliteten in tudi mehkejši.

⁴¹ Vrišer: *Primorska*, pp. 178–180, kjer pa iz sobesedila sledi, da naj bi Gradec nastal po Robbovem odhodu iz Ljubljane (v leto 1738 pa ga datira v Vrišer: *Baročno kiparstvo*, cat. 13).

CONTRIBUTIONS TO THE OEUVRE OF FRANCESCO ROTTMAN

The sculptor Francesco Rottman (b. Venice, c. 1710 – d. Ljubljana, 1788) in his own words trained »in Venice under Giuseppe Torretti«. Rottman is first recorded in Ljubljana in 1740. Following the death of Francesco Robba in 1757 he took over his workshop and became a citizen of Ljubljana. His following works are documented: (1) two side altars for the Church of St. John the Baptist at Matenja vas (1763–1765/1770, Figs. 30, 34); (2) the lower part of the high altar for the Church of St. Francis Xavier at Straže near Radmirje (1764–1766, Figs. 41, 42, 45); (3) the Altar of the Virgin Mary in the crypt of the cathedral of Gurk in Carinthia (1765–1766, Figs. 31, 37, 38); (4) a stone portal for the castle at Dol near Ljubljana (not dated); (5) new staircase for the Augustine church in Ljubljana (1769).

Distinctive characteristics of Rottman's personal style in the period between 1763 and 1770 are evidenced by a small number of his authenticated figural sculptures: except for the recumbent figure of St. Francis Xavier at Straže near Radmirje they mostly consist of cherubs' heads. On this evidence two altarpieces can be attributed to Rottman.

The private chapel in the Castle of Smlednik at Valburga (better known for its frescoed ceiling by Anton Cebej of c. 1770), houses a marble altar (Fig. 32), which was presumably raised during the renovation of the castle in the 1760's. It is decorated by two cherubs' heads (Figs. 39, 40) which strongly indicate Rottman's authorship.

The high altar in the Church of St. Margaret at Koče dating from c. 1769 can also be added to Rottman's oeuvre (Fig. 33), for its architectural design closely resembles that of Matenja vas. Moreover, the cherub's head above the altar niche at Koče seems to betray all the characteristics of Rottman's personal style. The full-length statues of St. Mary Magdalen (Fig. 47) and St. Leopold find no direct parallels among Rottman's sculptures in terms of figure-type and size. However, given the fact that the Magdalen is obviously derived from Francesco Robba's figure of this saint on the Altar of St. Anne in the Church of St. James in Ljubljana (1723–1724, Fig. 48), Rottman's authorship of the two statues at Koče remains a distinct possibility. After all Rottman was Robba's »designated« successor.

Sculptural decoration of the Altar of St. Aloysius in the Cathedral of Klagenfurt confirms the traditional attribution to Rottman, whereas on the Altar of St. John of Nepomuk in the Church of St. James in Ljubljana (begun by Robba in 1721) Rottman seems to have completed the statues of St. Florian and St. Roch (Fig. 46), which were placed on it only in 1764. The scroll-bearing putti on the top of the attic are very likely also by Rottman (Fig. 36).

However, at least three altars among the works traditionally attributed to Rottman – at Moravče, Gradec, and Matenja vas – hardly bear out comparison with his documented sculptures. Recently two statues on the Altar of the Virgin in the parish church at Moravče have been dated around 1720 and convincingly attributed by Blaž Resman to Jacopo Contieri (see note 36). The altar in the Church of the Holy Trinity at Gradec near Slavina and the high altar at Matenja vas were both executed at the end of the 1730's, that is more than two decades earlier than Rottman's documented works. Yet, since nothing is known about Rottman's activities at that time, the authorship of these altars at present remains open to debate.

A more detailed future analysis of Rottman's oeuvre will necessarily involve a thorough analysis of his alleged works in Zagreb along with those by Francesco Robba.

SLOVANSKI TAROK HINKA SMREKARJA

Tine Germ, Ljubljana

Do nedavnega je bilo le redkim poznavalcem in zbirateljem znano, da smo Slovenci nekoč že imeli svoje, izjemno lepe in zanimive tarok karte. Pa ne samo to: med vsemi slovanskimi narodi se lahko prvi pohvalimo z izvirno zasnovanim in umetniško oblikovanim kompletom taroka.¹ V veliko veselje ljubiteljev (in nemalo razočaranje kvartopircev, ki so morali prekmalu spoznati, da zaradi slabe kvalitete papirja karte niso najbolj primerne za igro) je bil Slovanski tarok Hinka Smrekarja po osmih desetletjih znova priklican iz pozabe. Ponatis kart je pospremila ilustrativna knjižica,² ki prinaša prenekateri nov podatek in odpira številne zanimive poglede, v ovrednotenju umetniške in avtorske vrednosti pa v osnovi sledi stari (in do včeraj edini) oceni Karla Dobida, ki pravi: »V tem času je izdelal tudi zelo posrečene in izvirmo zamišljene osnutke za slovanske igralne karte, kjer je uporabil folklorne, zgodovinske in bajeslovne motive in pri tem pokazal prekipevajočo fantazijo in presenetljivo izvirnost.«³

Tako Dobida. A spoznanja, do katerih me je pripeljalo raziskovanje predmeta, kažejo, da so njegove besede preveč vznesene in žal slabo ustrezajo resnici. Smrekar, ki mu ne gre odrekati izvirnosti in bogate domišljije, je

¹ Res je sicer, da so na Češkem že pred sredo 19. stoletja izdelali prve komplete taroka, ki pa niso posebno izvirni, saj posnemajo sočasne Piatnikove žanrske taroke, ne umetniški, saj gre za preprost prepis motivov brez umetniških ambicij.

² *Smrekarjev tarok*, Ljubljana 1993, avtorji besedil so: Milček Komelj, Helena Ložar-Podlogar, Peter Vodopivec, Jasna Horvat in Lada Zei. Poleg navedene knjižice za Smrekarjeve karte tudi: Tine Germ, *Slovanski tarok Hinka Smrekarja*, Ljubljana 1992 (seminarska naloga, tipkopis na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete). Kratka informacija o razvoju taroka v Evropi: Tine Germ, *Tarok ali tarot?*, Razgledi, št. 15, avg. 1995. Oris ikonografije: Tine Germ, *Simbolizem taroka, Renesanci ni neoplatonizem in ikonografija zgodnjih italijanskih tarokov*, ZUZ n.v. XXX/1994. Širša in bolj poglobljena analiza: Tine Germ, *Simbolizem taroka, Ikonografija kart Visconti-Sforza*, primerjava z Marsejskim tarokom in njegovo ezoterično interpretacijo, Ljubljana 1992 (diplomska naloga) in Martin Germ, *Humanistične teme v ikonografiji taroka*, Ljubljana 1994 (magistrska naloga, oboje na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani).

³ Karel Dobida: *Hinko Smrekar 1883–1942*, Narodna galerija, Ljubljana 1952, p. 13.

namreč v oblikovanju kart pokazal skromno mero obojega, vsekakor veliko manj, kot bi pričakovali od avtorja imenitnih karikatur in likovnih satir. Zaradi vrste likovnega dela je naslonitev na obstoječo tradicijo razumljiva, celo nujna, in vsebinska zasnova upravičuje uporabo predlog, vendar se pomanjkanje izvirnih zamisli odraža tudi tam, kjer si Smrekarjevi občudovalci tega ne bi želeli.

Številni redki in neobičajni motivi ter drugi, ki se v gledalčevem *musée imaginaire* precej povežejo z znanimi slikami realistov druge polovice 19. stoletja, so me že na začetku nagnili k prepričanju, da se je Smrekar pri svojem delu v veliki meri posluževal predlog.⁴ Iskanje in prebiranje gradiva je takšno prepričanje potrdilo. Res je sicer, da je Smrekar motive praviloma prikrojil po svoje ter jih podredil zahtevam naloge, vendar je prepis velikokrat dobeseden tudi v detajlih, ki za razumevanje motiva niso ključnega pomena. To še zlasti velja za najpomembnejši vir, iz katerega je črpal: znamenito *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, ki je izšla na Dunaju med letoma 1887 in 1902. Monumentalna zbirka je bogato ilustrirana in da bi bila podoba dežel, ki jih posamezni zvezki obravnavajo, čim bolj verodostojna in pristna, so izdajatelji k sodelovanju pritegnili številne slikarje, doma iz predstavljenih dežel. Tako je nekaj ilustracij za Koroško, Kranjsko, Štajersko in Dalmacijo prispeval odlični slovenski realist Jurij Šubic. Prav na eno od njegovih risb se je naslonil Smrekar z motivom pustnega oranja, ki ga vidimo na tretjem adutu. Kurent, ki s plugom orje brazdo v zasnežena tla, je posnet po risbi Jurija Šubica in enako velja za del njegovih spremljevalcev z značilnimi pokrivali. (Glej ilustracijo št. 53.) Uporaba predloge v primeru tako domačega in avtorju dobro znanega prizora preseneča ter priča, da si je Smrekar v oblikovanju kart izbral najlažjo pot – namesto da bi izdelal izvirno podobo, je povzel in nekoliko prikrojil Šubičevo ilustracijo iz zvezka, posvečenega Štajerski.⁵ Podobno velja za motiv na dvanajstem taroku – *števvanje*, tekmovalno igro s Koroškega. Bodisi da je sam ni poznal bodisi da mu opis v knjigi *Koroška* ni zadostoval, pred nami je spet svobodno preoblikovana kopija ilustracije, ki v omenjeni knjigi spremlja besedilo. Osrednji prizor jezdeca, ki udarja po sodčku in zbija obroče, je dobesedno preisan in zanimivo je, da so tudi nekateri liki, ki se jih je odločil sprejeti v svojo deloma spremenjeno kompozicijo, posneti do potankosti. (Glej zlasti jezdeca na desni, ki se ozira k stebriču, ilustracija št. 54.) Enako velja za neobičajen prizor na petem taroku. Gre za prikaz krute vaške igre, značilne za nekatere predele Češke in Slovaške, t. i. ubijanje petelina, v kateri mora mladec zavezanih oči s palico, cepinom ali sabljo pobiti petelina, ki je privezan h količku. Ker lahko petelin odfrfota, kolikor mu pač dovoljuje dolžina vrvi, in ker lahko fant zavezanih oči sledi le (namerno napačnim) navodilom tekmeča, je petelina skoraj nemogoče zadeti. Ni znano, zakaj se je Smrekar odločil

⁴ Na to so me prijazno opozorili tudi nekateri starejši kolegi, tako prof. Nataša Golob in Ferdinand Šerbelj.

⁵ *Die österreichisch-ungarische Monarchie, Steiermark*, Wien 1890, p. 219.

predstaviti Čehe prav s tem običajem, ki ga je verjetno prvič srečal šele v omenjeni zbirki, brez dvoma pa je vzor za motiv na karti risba, ki ilustrira ustrezno besedilo v prvem zvezku, posvečenem Češki.⁶

Tudi motiv na šestem taroku – slikoviti korčulanski ples moreška – spada med folklorne posebnosti, ki jih Smrekar verjetno nikoli ni videl na lastne oči in si je zato še enkrat pomagal s predlogo iz ustreznega zvezka.⁷ Osrednjo skupino kraljev, ki se spopadata za nevesto, je deloma preoblikoval in poudaril vlogo ugrabljenega dekleta, ki odločneje kot na sliki E. Schulza posega v boj. Število vojskujočih se spremljevalcev je zmanjšano, a osnovna kompozicija ostaja in geste so skorajda identične. Zanimivo je, da je tudi arhitekturna kulisa zvesto prerisana, dasiravno je za predstavitev dogajanja obrobne pomena. Podobno lahko rečemo za sinjsko alko na desetem taroku, pa nošenje slamnate lutke na drugem in tepežkanje na osmem taroku. Še bi lahko naštevali, a ozrmo se raje k drugim virom, iz katerih je črpal avtor Slovanskega taroka. To so predvsem sodobni ilustrirani časopisi, med njimi zlasti z vseslovanskim navdušenjem obarvani *Dom in svet*, ki je v letih pred prvo svetovno vojno objavljala številne reprodukcije del znanih ruskih in srbskih realistov. Ilija Repin, Jaroslav Vešin, Vasilij Surikov, Igor Vasnecov, Pavle Jovanović, Uroš Predić in drugi so s številnimi slikami iz kmečkega življenja in ljudskih običajev nudili bogat izbor motivov, ki so bili za Smrekarja toliko zanimivejši, ker so slikali življenje slovanskih narodov zunaj Avstro-Ogrske in tako uspešno dopolnjevali že predstavljeni vir. Sodeč po eksotičnem motivu bojnega plesa, ki ga prinaša sedemnajsti tarok, smemo trditi, da se je Smrekar posluževal omenjenega časopisa, saj je plesalec prerisan s slike *Vojni ples* Pavla Jovanovića, objavljene v XXIV letniku *Doma in sveta*. Motiv ruske trojke na četrtem taroku to potrjuje: v letih 1909/11 je *Dom in svet* objavil kar nekaj tovrstnih motivov. Posebnost predstavlja prizor nastopa telovadnega društva, ki ga vidimo na petnajstem taroku in je povzet po sočasnih fotografijah sokolskih nastopov. Motiv je precej ponesrečeno izbran in je tako v formalnem kot vsebinskem pogledu popoln tujek, a vseslovansko navdušenje Sokolov, ki so v narodnem prebujanju Slovencev igrali pomembno vlogo, je bilo avtorju zadosten razlog, da se ga je odločil sprejeti med prevladujoče narodopisne motive.

Ob tako široki uporabi predlog se seveda zastavlja vprašanje, kateri – in če sploh kateri – prizori na tarokih so izvorno zasnovani ter torej resnično plod samostojne umetniške ustvarjalnosti. Ker je danes seveda nemogoče poiskati neposredne vzore za vse motive, se natančen in povsem zanesljiv odgovor izmika, sodeč po rezultatih dosedanjih iskanj in upošteva je značilnosti celotnega umetnikovega opusa, pa smemo z veliko gotovostjo reči, da so narodopisni motivi pretežno ali celo brez izjeme delani po predlogah. Kot kaže primer petnajstega taroka, je tudi edina upodobitev sočasnega dogodka

⁶ *Die österreichisch-ungarische Monarchie, Boehmen I*, Wien 1894, p. 439.

⁷ *Die österreichisch-ungarische Monarchie, Dalmatien*, Wien 1892, p. 167.

nastala po fotografiji in ne kot izviren slikarski zapis. Ostanajo le motivi, ki so na meji med narodopisnim in pravljničnim oziroma utegnejo izvirati tako iz ljudskega življenja kot iz (z njim najtesneje prepletenih) ljudskih pesmi, pripovedi in bajk. V tem pogledu nedoločljivi so prizori z gosjo pastirico in ovčjim pastirjem na prvem ter z nočnim čuvajem z arhaično helebardo na zadnjem taroku. Podobne motive najdemo v Smrekarjevem opusu pogosto in največkrat gre prav za ilustracije povesti ali pesmi, zato moremo domnevati, da so zasnovani izvirno. Pri tem je treba vseeno opozoriti, da sta pastirec in pastirica oblečena v balkanske narodne noše, zaradi česar obstaja možnost, da sta delana po predlogi.

Že prgišče predstavljenih primerov kliče po novi kritični oceni, ki pa nikakor ne želi razvrednotiti Smrekarjevih kart. Res je, da v njegovem opusu predstavljajo umetniško manj pomembno delo in se uvrščajo v skupino del po naročilu,⁸ kot so časopisne ilustracije, motivi za razglednice in nekatere karikature, z izdelovanjem katerih si je po sili razmer služil denar za preživetje, a njihova umetniška, zlasti likovno izrazna vrednost je precejšnja in Milček Komelj je upravičeno zapisal: »Njegova najboljša, zlasti zgodnejša dela dokazujejo, da je do potankosti obvladal risbo in bil občutljiv predvsem za zahteve likovne ploskve oziroma za dekorativno estetsko plat kompozicij. Vendar pa je svoj talent do kraja podredil upodobljeni ideji in očitno je prav tu zares našel sebe ... O vsem tem pričajo tudi Smrekarjeve vseslovenske igralne karte ...«⁹ Ocena velja le za likovno realizacijo vsakega posameznega prizora na tarokih oziroma za neohranjene Smrekarjeve predloge, kot opozarja Komelj, nikakor pa ne za komplet kot celoto, saj so dvojice prizorov na adutih v večini primerov kompozicijsko neuravnotežene. Temu se pridružuje še vsebinska neuskkljenost, kar kaže, da je Smrekar izdelal le predloge za prizore, medtem ko je bilo končno oblikovanje kompleta prepuščeno nevesčji roki, ki sta ji bili tako formalna kot vsebinska urejenost tuji.¹⁰

Če moramo priznati, da v opusu Hinka Smrekarja Slovanskemu taroku pripada nekoliko manj pomembno mesto in da umetnik pri tem svojem delu

⁸ Mnenje, da so karte nastale po naročilu, potrjuje tudi droben ikonografski detajl: pri motivu plesa na sedemnajstem taroku si je, kot rečeno, pomagal z nesrečno izbrano sliko *Vojni ples* Pavla Jovanovića, ne vedoč, da je predstavljeni ples albanska folklorna značilnost, ki ruši idejni koncept slovanskega taroka. To kaže, da je k nalogi pristopil nekoliko površno, kar se ne sklada s predstavo o avtorski idejni zasnovi.

⁹ Milček Komelj, *Življenje in delo Hinka Smrekarja*, objavljeno v: *Smrekarjev tarok*, Ljubljana 1993, pp. 15–16.

¹⁰ Le nekaj kart se odlikuje s srečno postavitvijo. Med najlepše primere vsebinske usklajenosti in oblikovne pretehtanosti spadajo taroki I (gosja pastirica in ovčji pastir), II (nošenje slamnate lutke in nošenje cvetne butare), III (pustno oranje in turov ples), VIII (tepežkanje in polivanje z vodo) ter XXI (nočni čuvaj in kozak na straži). Dvojice prizorov na nekaterih adutih so vsebinsko sorodne, kompozicijsko pa precej nepretehtane (na primer deseti tarok s sinjsko alko in nastopom kozakov). Spet drugod so taroki kompozicijsko uravnoteženi, medtem ko se prizora vsebinsko ne ujemata najbolje (ruski kazačok in črnogorski guslar na osemnajstem taroku). Večina tarokov pa je, kot rečeno, vsebinsko nepovezana in formalno neuravnotežena.

ni pokazal toliko izvirnosti in domišljije, kot je verjel Karel Dobida, pa drži, da je Slovanski tarok v prenekaterem pogledu komplet edinstvene vrednosti. Ni namreč samo najstarejši in najodličnejši slovenski tarok, ampak s svojo ikonografsko zasnovo začetnik nove tradicije in s tem pomemben člen v zgodovini razvoja tarok kart. Izvirno, zaradi zgodovinskih razmer celo revolucionarno vsebino moramo razumeti kot hoteno nasprotje značilnim avstrijskim žanrskim tarokom 19. in zgodnjega 20. stoletja, ki prinašajo poljubne, pretežno bidermajersko obarvane prizore iz meščanskega življenja, kmečke idile ali eksotične orientalske motive. V idejni zasnovi se Smrekar naslanja na staro (v osnovi prav tako žanrsko) tradicijo tematsko zaokroženih kompletov, kot so na primer vojaški ali lovski taroki, ki so prav konec 19. stoletja postajali vse bolj priljubljeni.¹¹

Smrekarjevemu najbližji je komplet taroka, ki ga je leta 1864 izdal Joseph Glanz in slika dežele avstroogrške monarhije. Vendar so motivi na adutih v celoti žanrski in izrazito bidermajerski. Narodna noša je edino, po čemer bi lahko v nekaterih primerih prepoznali prebivalce posameznih provinc, a še to le z veliko težavo,¹² zato ni čudno, da so karte opremljene z imeni dežel, ki naj bi jih predstavljale. Ni sicer verjetno, da bi Smrekar poznal omenjeni komplet, a tudi ko bi ga, je njegov tarok v veliki meri nasprotje prvega: značilne ljudske šege in običaji namesto bidermajerskih žanrskih prizorov, skrbno izbrane in verodostojno upodobljene narodne noše namesto malo značilnih in težko opredeljivih oblačil, velika pričevalna vrednost detajlov (glasbeni instrumenti, orodje, orožje, delci krajinskega ozadja ...) namesto osredotočanja na glavne figure, ki živijo zunaj slehernga širšega pripovednega okvira. Čeprav v osnovnem principu sorodno, je idejno sporočilo dveh kompletov diametralno nasprotno: medtem ko Glanzev tarok prikazuje enotnost v prostranem cesarstvu združenih provinc, zvesto vdanih cesarju, ki z ženo in prestolonaslednikom začenja niz tarokov (II, takoj za pagatom), je Smrekarjev tarok izraz revolucionarnih vseslovanskih idej in teženj po osvoboditvi izpod avstroogrškega jarma, zaradi česar je bil po izbruhu prve svetovne vojne tudi prepovedan. Primerjava med kompletoma je ilustrativna, saj kaže temeljno drugačnost Smrekarjevih kart od kateregakoli avstrijskega žanrskega taroka. Uveljavljeno žanrsko tradicijo je Smrekar povzel zlasti s svobodno preoblikovanimi motivi za karte škis, pagat in mond. Tako škis-muzikant živi v avtoportretno zaznamovanem veselem gajdašu, neločljivi par Harlekin in Kolombina s pagata je spremenjen v pastirja in pastirico, prizor

¹¹ Tematsko zaokroženi taroki (plesni, operetni, gledališki tarok, tarok mestnih vedut in spomenikov, različni stanovski taroki itd.) imajo bogato tradicijo, ki sega v 15. stoletje, svoj največji razevet pa so doživeli s produkcijo dunajskih izdelovalcev igralnih kart Josephom Glanzem, Ludwigom Jaegerjem in Ferdinandom Piatnikom v 19. in 20. stoletju.

¹² Hrvata na petem taroku bi še lahko prepoznali, a bi ga težko ločili od Madžara na osemnajstem, medtem ko zgolj po noši štajerskega ljubezenskega para na sedemnajstem taroku nikakor ne bi mogli ločiti od tirolskega na petnajstem niti prepoznati Kranjca in Kranjice na tretjem adutu.

na enaindvajsetem taroku pa se odvija pod nočnim nebom, ki mu vlada sijoči mesec, po katerem je karta v nemščini dobila svoje ime.

Kljub značilnostim, po katerih se razlikujejo od klasičnih avstrijskih žanrskih tarokov, se Smrekarjeve karte uvrščajo v širok tok srednjeevropskega žanrskega taroka, vendar znotraj njega predstavljajo novo razvojno stopnjo in z ikonografijo, ki jo uvajajo, predstavljajo pomemben člen v verigi razvoja. Predstavitev slovanskih narodov z značilnimi narodopisnimi motivi je namreč tema, s katero se Slovanski tarok postavlja na čelo nove tradicije. V izvorni ikonografski zasnovi je torej njegova prava vrednost, ki je bila pri nas spregledana, saj se v polni luči pokaže šele z umestitvijo kompleta v evropski okvir. (V tem mu je stroka v svetu že odmerila svoje, čeprav ne povsem ustrezno mesto.) Slovanski tarok Hinka Smrekarja je namreč eden redkih slovenskih umetnostnih spomenikov, ki jim posveča pozornost tudi svetovna strokovna javnost; niso ji namreč neznane imenitne karte z aduti, na katerih so: »*lepe podobe ljudi v narodnih nošah, ki pogosto slavijo praznike, med njimi nekatere s starodavnim poganskim izvorom*«. ¹³

INKO SMREKAR'S SLAVIC TAROCK

The article discusses new aspects of the oldest and finest Slovene tarock deck that have not been satisfactorily broached before. The iconographic features of Smrekar's *Slavic Tarock* are the basis for its position in the evolution of tarock in Europe.

Two key areas are singled out. The first set of issues discussed concerns the models (ideas and actual patterns) that Smrekar used in selecting his themes and his artistic pursuit of them, along with the related issue of the originality of card design. The second set of issues concerns the iconographic concept of the deck, examines how it is related to tarock decks of the time or the somewhat earlier Austrian genre decks, and evaluates its role within the framework of Central European playing-card production.

The first part of the article refutes the prevailing view – the artist's extraordinary inventiveness in his selection and treatment of motifs. Research has shown that the majority of the scenes in Smrekar's tarock cards are not the fruit of his artistic inventiveness, but rather taken from other sources. One of the sources he most frequently used as a model was the famous Viennese series describing the countries and peoples of the Austro-Hungarian Monarchy, *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. These richly illustrated volumes also portray folk customs, feasts, national costumes, and so on, offering a variegated palette of motifs excellently suited to the demands of Smrekar's ethnographically drafted tarock. Credibly reproduced national costumes and a masterly use of customs or folk games typical of indi-

¹³ »*The trumps and courts feature beautiful illustrations of people in folk costume, often celebrating festivals, some of ancient pagan origin.*« (Stuart R. Kaplan, *The Encyclopedia of Tarot*, Vol.II, U. S. Games Systems Inc., New York 1986, p. 468.) Omenjena enciklopedija posveča Slovanskemu taroku (*Patriotic Tarock*) obsežnejše geslo ter več črno-belih in barvnih fotografij, vendar na žalost prinaša napačne podatke o času nastanka, ne navaja avtorja in se ne loteva ikonografske analize kart.

vidual countries show that the creator of the *Slavic Tarock* undoubtedly knew this collection very well and made full use of it. This is evident in certain scenes, which are almost line-for-line copies of these illustrations: the carnival ploughing, for example, the Carinthian *štehvanje*¹⁴, or the island of Korčula morisco dance.

Another important source was paintings by Serbian and Russian Realists who often took their themes from folk life. Smrekar welcomed these as they showed Slav countries abroad, outside the Austro-Hungarian Monarchy. Motifs such as the *Russian troika* or the *Balkan war-dance* indicate that Smrekar most probably based his work on reproductions published in the illustrated press of the time.

The second part of the article briefly discusses the position of Smrekar's *Slavic Tarock* within the wider framework of Austrian decks of this type. In comparison with the genre tarock by Joseph Glanz, dated 1864, portraying the countries of the Austro-Hungarian Monarchy, Smrekar's cards are quite outstanding for their much more original content and their picturesque artistic accomplishment. Hinko Smrekar's *Slavic Tarock*, in using an authentic ethnographic portrayal of all the Slav nations with both their typical folk customs and their national peculiarities, introduced fresh subjects to tarock iconography and as a result acquired a leading role in forging a new tradition.

The critical review of Smrekar's cards contributed by this article by no means devalues them, rather, they are evaluated in a new light. Seen in the light of a wider context – the evolution of tarock – his deck, because of the originality of its iconographic concept, ranks among the most important.

¹⁴ Štehvanje: a game in which horsemen ride at full gallop trying to break a cask tied to a pole.

MORFOLOŠKA ANALIZA MEST IN NJENA »FIZIOGNOMIJA«

Jelka Pirkovič, Ljubljana

PROBLEMSKO PODROČJE ...

Pred več kot petnajstimi leti, na začetku svoje poklicne poti, sem se, ne po naključju, začela ukvarjati z vprašanjem, na kakšen način lahko umetnostna zgodovina prispeva k vedenju o oblikovanosti našega vsakdanjega okolja, to je k zgodovini stavbne in naselbinske dediščine. K temu so me napeljala predavanja mojega umiverzitetnega učitelja Naceta Šumija, ki je študentom predaval ne samo o klasičnih umetnostnozgodovinskih temah, temveč tudi o »mejnih področjih«, to je o zgodovini urbanih oblik in o sodobni arhitekturi in urbanizmu. Po drugi strani me je tudi moje prvo delovno mesto na Urbanističnem inštitutu usmerilo v proučevanje zgodovine mest in drugih naselij.

Tako sem si v svoji prvi raziskovalni nalogi, opravljeni v letih 1978 in 1979,¹ zastavila dvojno nalogo: prvič pregledati, kakšna je »zgodovina proučevanja mest in drugih naselij«, in drugič, s kakšno metodo naj se umetnostni zgodovinar loti analize teh območij. V nadaljevanju bom v grobem povzela glavne ugotovitve svojega tedanjega dela, seveda dopolnjene z novimi spoznanji in pogledi na to tematiko.²

¹ Jelka Pirkovič Kocbek: *Metoda morfološke analize mestnega prostora z aplikacijo na izbran primer*, (Raziskovalna naloga) Ljubljana: Urbanistični inštitut SR Slovenije, 1979. Rezultate raziskave sem delno objavila. Cf. Morfološka analiza mestnega prostora kot del strokovnih postopkov pri načrtovanju prenove, *Varstvo spomenikov*, 24 (1982), pp. 55–70. Oris morfološke analize Celja, *Arhitektov bilten*, 44–45 (1984), pp. 17–22.

² Historično morfološko metodo sem uporabljala pri analiziranju fizične zgradbe konkretnih mest in drugih naselij. Rezultati teh raziskav so bili objavljeni v delu z naslovom *Zgodovina urbanih oblik – Kostanjevica na Krki*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze Edvarda Kardelja, 1985 in kot članki v strokovni periodiki, e. g.: Oblikovni značaj Novega mesta, *ZUZ*, n.v. XIX (1983), pp. 55–66; Morfološka zasnova Krškega, *Sinteza*, 58–60 (1982), pp. 74–85; Grosuplje in njegov oblikovni značaj, *Zbornik občine Grosuplje*, 14 (1985), pp. 95–107; Glavni trg v Novem mestu in njegova gradbena zgodovina, *Dolenjski zbornik*, (1985), pp. 113–129; Šentvid, Stična in Ivančna Gorica: zgodovina naselbinskih oblik, *Kronika*, 35 (1986), 1–2, pp. 67–71; Značilnosti Kostanjevice kot urbanističnega spomenika, *Varstvo spomenikov*, 30 (1988), pp. 163–168.

Kaj je torej morfološka analiza mest in drugih naselij? To je poseben strokovni postopek, s pomočjo katerega analiziramo pozidano človekovo okolje v njegovi fizični pojavnosti. Sam izraz »morfološka analiza« sicer ni najbolj posrečen, ker je v pomenski zvezi s formalizmom. Zato bi bolj ustrezal širši, bolj deskriptiven izraz »historično–morfološka analiza«, ki pa je seveda predolg in zato manj primeren. Pri tem velja poudariti, da je izraz »urbana morfologija« dvoumen, ker lahko hkrati pomeni metodo in predmet proučevanja. Njegova dvoumnost je zasidrana že v dvojnem pomenu »morfologije«: hkrati pomeni vedo, ki se ukvarja z oblikami in z zgradbo določenih stvari, in oblike oziroma oblikovanost, ki so lastnosti teh stvari. Tudi v drugih jezikovnih okoljih se besedna zveza »urbana morfologija« uporablja v teh dveh pomenih. V anglo-ameriških besedilih je ta izraz redke³ in naj bi pomenil »urbani design« in ne metode oziroma tehnike analiziranja urbanege prostora.⁴ Zato bom v pričujočem zapisu dosledno uporabljala termin morfološka analiza kot oznako za metodo, morfologija pa kot oznako za lastnosti predmetnega sveta.

Naloga morfološke analize je »brati« fizično zgradbo naselij in jo uporabiti kot vir informacij. Namen tega »branja« je pojasniti procese, ki so povzročali in še povzročajo njeno spreminjanje. Površno rečeno, gre za raziskave gospodarskih, družbenih, zgodovinskih in antropoloških razsežnosti naselbinskega prostora. Prostor, ki je na določen način pozidan in uporabljen in v katerem so ohranjeni sledovi bivanja in delovanja ljudi v različnih predzgodovinskih in zgodovinskih obdobjih, ima vlogo artefakta oziroma bolje rečeno zgodovinskega vira. Razbiranje oziroma dešifriranje informacij iz tovrstnih tvornih virov seveda zahteva poseben znanstveni aparat, to je znanje, analitične in interpretativne metode in preverjanje rezultatov.

Fizična zgradba mest in drugih naselij in njeno spreminjanje v prostoru in času so tema, s katero se ukvarjajo vsaj štiri znanstvene discipline, in sicer zgodovina, geografija, umetnostna zgodovina in arheologija.⁵ Pogojno lahko v to vrsto štejemo tudi urbanizem in arhitekturo, če seveda pristanemo na tezo, da gre za znanstveni disciplini. V nadaljevanju bom skušala pojasniti,

³ Webstrov angleški slovar povezuje izraz morfologija le z jezikoslovjem in biologijo, med sestavljenkami pa omenja samo geomorfologijo. *Art and Architecture Thesaurus*, New York 1990, p. 641, morfologijo omenja le kot lingvistični pojem.

⁴ Takšen zaključek lahko potegnemo iz primerjalne tabele izrazov, ki se v francoščini, italijanščini in angleščini uporabljajo v zvezi z urbano morfologijo. Tabela je objavil Pierre Merlin v knjigi *Morphologie urbaine et parcellaire*, Saint-Denis 1988, p. 62. Avtor je očitno spregledal dejstvo, da sta britanska in ameriška urbana geografija že leta pred omenjeno raziskavo uporabljala izraz »urban morphology« v dvojnem pomenu postopka in strukture.

⁵ S problematiko urbane arheologije se v tej razpravi ne bomo ukvarjali. Opozorim naj le na sintetičen pregled tovrstnih dosežkov v zborniku razprav, ki jih je uredil M.W. Barley pod naslovom *European Towns: Their Archeology and Early History*, London, New York, San Francisco 1977.

kakšen je prispevek posameznih disciplin h konstituiranju problemskega področja, o katerem govorim.

... IN NJEGOVA ARHEOLOGIJA

Proučevanje morfologije mest in s tem povezane urbane zgodovine ima v svetu stoletno tradicijo. V drugi polovici devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja so oblikovne značilnosti mest zaposlovale predvsem urbaniste, deloma pa tudi zgodovinarje. Urbana zgodovina, to je zgodovina mest, naj bi po mnenju Françoise Choay⁶ pomenila le obrobno vprašanje v okviru širših zgodovinskih tem. Poleg tega se zgodovinarji niso ukvarjali z mestom kot s prostorskim pojavom, temveč z mestnimi institucijami in z njihovo politično in gospodarsko zgodovino. Choayeva kot primer odnosa zgodovinarjev do problematike mest navaja knjigo Fustela de Coulangesa *La cité antique* (1864) in razpravo Henrija Pirenna *Les villes du Moyen Age* (1927).⁷

Urbanisti poznega devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja so bili med prvimi proučevalci morfološke zgradbe starih naselij, vendar je bilo njihovo zanimanje zanjo predvsem instrumentalno. Zgodovina urbanih oblik naj bi namreč služila kot dokaz o pravilnosti njihove oblikovalske usmeritve.

Camillo Sitte je na primer v morfologiji mest poudarjal predvsem prilagajanje posameznih prvin mestne celote zemljišču in drugim okoliščinam. Takšne oblikovne vzorce je zagovarjal ne le zaradi njihove slikovitosti, temveč tudi iz komunalno-tehničnih in nacionalno-ekonomskih razlogov.⁸ Otto Wagner pa je, ravno nasprotno, zagovarjal težnjo k pravičnim oblikam, ki najbolj pridejo do izraza v kombinaciji pravokotnih in radialnih urbanih

⁶ Françoise Choay: *L'allégorie du patrimoine*, Pariz 1992, p. 138.

⁷ Pirenne je angleško verzijo knjige objavil leta 1925, francoska izdaja je izšla dve leti kasneje z naslovom *Le villes du moyen age: Essai d'histoire économique et sociale*. Zanimivo je, da je Pirennovo delo neposredno vplivalo na slovensko zgodovinopisje, konkretno na Frana Zwittera. Zwitter je že leta 1937 objavil razpravo, v kateri je podal kritičen pregled dotedanjih slovenskih in tujih dosežkov na področju zgodovine mest in obdelal problematiko nastanka meščanskih naselij na ozemlju današnje Slovenije v srednjem veku. V sklepu je nakazal tudi smeri nadaljnjih raziskav o kasnejšem razvoju naših mest in trgov. Fran Zwitter, Problemi zgodovine slovenskih mest, *Jugoslovenski istorijski časopis* (1937), p. 236–247.

Pirennova knjiga je v slovenskem prevodu in s Zwitterovo spremno besedo izšla leta 1956 z naslovom Henri Pirenne: *Srednjeveška mesta: Gospodarska in socialna zgodovina srednjeveške Evrope*, Ljubljana 1956.

⁸ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen: Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architectur und monumentaler Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Dunaj, 1889¹, 1909⁴. Tako Sitte pravi, da zaradi pridobitve nekaj kvadratnih metrov zemljišča ni treba žrtvovati sicer zanimivih nepravilnosti, brez katerih »... celo najlepše rešitve delujejo trdo, hladno in prisiljeno...« (str. 145). In druga misel: »Veliko je že bilo napisanega o narodno-gospodarskem pomenu likovne umetnosti ... mogoče bi lahko tudi trdosrčni mestni ekonomski končno spoznali, da bi se lahko denar, vložen v objekte umetniške narave, spremenil v domovinsko čustvo, v lokalni patriotizem in v turistično atrakcijo.« (p. 149.)

struktur.⁹ Pravilnost in načrtnost sta seveda sodili v Wagnerjev estetski credo, v njegovo vizijo moderne arhitekture in velemesta nove dobe, kar ga postavlja med pionirje modernega gibanja.

O Sitteju, proučevalcu estetike urbanizma in predhodniku varstva urbanističnih spomenikov, je bilo že veliko napisanega.¹⁰ Znana je tudi teza o tem, da je Sittejev analitični pristop mogoče šteti za znanilca sodobne vizualne analize mestnega prostora.

Sitte je bil tudi začetnik sodobne urbanistične diskurzivne oblike, to je priročnika. Priročnik naj služi strokovni in tudi širši javnosti pri razumevanju določene problematike.¹¹ Njegov namen je spremeniti odnos vseh, ki imajo v zadevi odločilno vlogo. Pri urbanističnem urejanju so seveda to arhitekti, urbanisti, inženirji, pa tudi investitorji in administracija na lokalni oziroma državni ravni. Zanimivo je, da je Max Dvořak v svojem delu *Katechismus der Denkmalpflege*¹² uporabil soroden pedagoško–popularizacijski prijem.

Širši evropski javnosti je morda premalo znano dejstvo, da je Sitte avtor prvega celovitega urbanističnega načrta za Ljubljano. Nastal je po velikem ljubljanskem potresu leta 1895 kot del popotresne obnove in izgradnje Ljubljane kot deželne prestolnice. Mestne oblasti sicer Sittejevega načrta niso odobrile, vendar so bili nekateri njegovi predlogi uresničeni. Kot pozitiven primer lahko navedem regulacijo v tistem času nove ulice, sedanje Miklošičeve, ki odpira pomembne poglede na frančiškansko cerkev in na Grad. Drug primer nakazuje, kako se celo Sitte sam ni vedno držal svoje teorije. V načrtu za Ljubljano je predvidel tudi regulacijo prej zavite srednjeveške ulice, ki je povezovala Mestni trg in most čez Ljubljano, kjer je Plečnik kasneje izgradil znamenito Tromostovje. Tudi ta Sittejeva zamisel je bila uresničena.¹³

Šele s Patrickom Geddesom, ki ga urbanisti štejejo za začetnika urbanizma kot znanosti,¹⁴ in z razvojem posebne veje geografije, s tako imenovano

⁹ Tako Wagner v svoji razpravi *Die Grosstadt: Eine Studie über diese*, Dunaj 1911, pravi, da z umetniškega stališča ni opravičila za oblikovanje neravnih ulic smo zato, da bi dosegli slikovite učinke.

¹⁰ Kolikor vem, je eno najbolj poglobljenih, čeprav ne najnovejših razprav na to temo objavila Françoise Choay, *Pour une nouvelle lecture de Camillo Sitte, Communications*, 27 (1977), pp. 112–121.

¹¹ Choay sicer za *Städtebau* meni, da gre za »hibridno diskurzivno obliko«, ki jo je prvi uporabil Idelfonso Cerdà v svojem delu *Teoria general de la urbanizacion* (1863) in ki v novo celoto spaja značilnosti znanstvenega diskurza, traktatov in utopije. Choay, op. cit., p. 121.

¹² Max Dvořak: *Katechismus der Denkmalpflege*, Dunaj 1916, 1918.

¹³ Glede podrobnosti o Sittejevih načrtih za Ljubljano glej Nace Šumi, *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, Ljubljana: Mestni muzej v Ljubljani 1954, predvsem str. 9–17; in isti, Sittejev regulacijski načrt za Ljubljano, *ZUZ*, n.v. IV (1957), pp. 211–220.

¹⁴ Eno najnovejših potrditev te teze zastopa Anthony Sutcliffe, *Naissance d'une discipline, La ville: Art et architecture en Europe, 1870–1993*, Pariz 1994, p. 128.

urbano geografijo, je bila dosežena nova stopnja v proučevaju morfološke zgradbe mest. Tako je Geddesov prispevek k razvoju urbane morfologije predvsem v tem, da je opozoril na povezavo med fizično zgradbo mest in njihovo »funkcionalno zgradbo«. Sicer pa Geddes in njegovo glavno delo *Cities in evolution* (1915) na razvoj urbanizma in na proučevanje urbanih pojavov v celinski Evropi v svojem času nista vplivala, saj so te ideje odmevale predvsem v anglo-ameriškem kulturnem prostoru. Njegov vpliv je k nam prišel šele od šestdesetih let dalje in to posredno prek knjige Lewisa Mumforda *Cities in History*.

V nadaljevanju bom podala kratek oris prispevka raziskovalcev, ki izhajajo iz nemškega jezikovnega in kulturega okolja, k poznavanju morfološke zgradbe mest. Menim namreč, da je bila ta tematika doslej premalo upoštevana.

Konec devetnajstega in v prvih desetletjih dvajsetega stoletja je v Nemčiji in Avstriji nastala vrsta razprav o zgodovini in morfologiji mest.¹⁵ Pomembno je, da njihovi avtorji niso bili le arhitekti oziroma urbanisti, kot so Werner Hegemann, Paul Wolf in Theodor Fischer, temveč tudi zgodovinarji, umetnostni zgodovinarji in geografi.

V nasprotju z razmerami v Franciji, kjer se po besedah Choayeve urbana zgodovina ni zanimala za morfologijo mest, so nemški zgodovinarji sorazmerno zgodaj začeli proučevati tudi prostorsko organizacijo mest. To velja že za Georga Belowa, ki je konec prejšnjega stoletja pisal o nemški urbani zgodovini in v tem okviru tudi o posameznih sestavinah srednjeveških mest.¹⁶ Christoph Klaiber in Karl Gruber sta že pred prvo svetovno vojno objavila razpravi o tlorisni strukturi oziroma o »spreminjajoči se sliki« nemških mest.¹⁷ Njuna prispevka sta pomembna zato, ker je v njiju že mogoče razbrati zanimanje za zakonitosti nastanka in razvoja ulične mreže, običajnega stavbnega tkiva, posebnih stavb v mestih in drugih morfoloških elementov. Res pa je, da se v tem času beseda morfologija v zvezi z mesti še ni pojavila.

V naslednjih desetletjih je sledila vrsta drugih protomorfoloških študij. V pričujočem pregledu se bom omejila na kratek prikaz le ene med njimi, to je na Wengertovo knjigo *Die Stadtanlagen in Steiermark*.¹⁸ Razlog za takšen iz-

¹⁵ Primerjaj opombo št. 1.

¹⁶ Below (1858–1927) je bil eden najpomembnejših nemških gospodarskih zgodovinarjev. Pisal je tudi o zgodovini mest. Eno njegovih zgodnejših del na to temo je *Das ältere deutsche Städtewesen und Bürgertum*. (Monographie zur Weltgeschichte), Bielefeld, Leipzig, 1898.

¹⁷ Christoph Klaiber: *Die Grundrißbildung der deutscher Stadt im Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung der Schwäbische Länder* (Beiträge zur Bauwissenschaft 20), Berlin 1912; Karl Gruber: *Eine deutsche Stadt: Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst*, München 1914.

¹⁸ Hermann Wengert: *Die Stadtanlagen in Steiermark: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Städtebaues*, Gradec 1932. Avtorjeva oznaka iz podnaslova, to je »izgradnja

bor je enostaven. Wengert je namreč v svoji razpravi obravnaval tudi mesta, ki so sicer del slovenskega nacionalnega ozemlja, vendar so bila do leta 1919 vključena v tedanjo avstrijsko Štajersko. Wengertova metoda je zelo blizu sodobnemu pojmovanju historične morfološke analize. Predmet njegovega zanimanja so fizične značilnosti konkretnih naselij oziroma načela, ki določajo celoten gradbeni program srednjeveških trgov in mest. Wengert je gradbeni program razdelil na osnovne in sekundarne elemente. Med osnovne elemente je prišteval posamezne enote parcela/stavba (tako imenovani Hofstätten), na stavbišča in stavbe za posebne namene (cerkve, samostane, gradove mestnih gospodov, rotovže), na nepozidane prostore v lasti mestnega gospoda ali mestne skupnosti (trge, obzidne ulice oziroma proste površine vzdolž obzidja) in na obrambne naprave (obzidja, utrjena vrata, obzidne stolpe). Za Wengerta so sekundarni elementi predvsem prometnice, ki so služile notranji komunikaciji (gase, gospodarske ulice), posredno pa je mednje prištel tudi izjemne elemente, ki niso obvezen sestavni del mestnega gradbenega programa, kot so na primer špitali, mestni potoki in komunski stolpi.¹⁹

V nasprotju s starejšo urbano geografijo, ki je mesta razvrščala v tipe predvsem glede na geografsko lego, je Wengert urbana naselja razdelil v tri skupine glede na njihov zgodovinski nastanek, in sicer v trge, v ustanovljena mesta in v mesta, ki so zrastle iz trgov. Pri trgih je ločil tri razvojne stopnje glede na to, kakšna je oblika tržnega prostora (tržna ulica, lijakast trg kot razširitev glavne prometnice, lijakast trg, ki je postavljen prečno na glavno prometnico). Tudi ustanovljena mesta je razdelil v tri podtipe, ki ponazarjajo, kako razvita je struktura posameznega mesta (mesta s pozidavo ob vzdolžnem trgu, mesta s pozidavo ob prečnem trgu in mesta s pozidavo v kvadratnih blokih).²⁰

Zakaj je Wengertovo metodo mogoče šteti le za predhodnico »prave« morfološke analize? Za to sta vsaj dva razloga: Wengerta kot zgodovinarja je zanimalo predvsem starejše obdobje, to je čas nastanka mest in njihovega razvoja v fevdalni dobi. V ozadju tega zanimanja seveda vidimo na delu na-

nemških mest«, je seveda obolol času. V obdobju nastanka mest na Štajerskem oziroma v zgodovinskem razponu, ki ga knjiga obravnava (to je v srednjem veku in prvih stoletjih novega veka), ni mogoče govoriti o nacionalni pripadnosti mest, čeprav je res, da je bilo plemstvo kot nosilec fevdalne kolonizacije skoraj v celoti germanskega izvora.

¹⁹ Pri tem je zanimivo, da so kar tri štajerska mesta, to je Hartberg, Judenburg in naš Ptuj, imela mestni stolp ob glavnem trgu. Njihova prvotna vloga ni v celoti pojasnjena. Poleg obrambe so ti stolpi verjetno služili tudi varstvu pred požari, v njih naj bi ob nevarnostih hranili listine, njihovo pritličje naj bi bilo zbirališče meščanov in hkrati sodišče, na njih naj bi bila nameščena komunska ura. Njihov nastanek je bolj razumljiv, če vemo, da so jih zgradili v obdobju, ko urbane naselbine še niso bile obzidane, torej pred 13. stoletjem. Kasneje, to je po 17. stoletju, se je njihova vloga spremenila – postali so cerkveni stolpi (Wengert, p. 32).

²⁰ Pri mestih, ki so se razvila iz trgov, Wengert upošteva kombinacijo podtipskih značilnosti trgov in na novo ustanovljenih mest.

cionalno ideologijo 19. in začetka 20. stoletja, ki v zgodovini išče opravičilo za sodobna nacionalistična hotenja.

Posledica Wengertovega zanimanja za starejša obdobja je ta, da ni analiziral sodobnega stanja mestnega prostora. Kot vir mestne zgodovine je sicer poleg klasičnih pisnih zgodovinskih virov upošteval starejše katastrske načrte mest in tudi splošne geografske podatke. Tako niti z besedo ni omenil, kaj šele skušal razložiti dogodkov in zgodovinskih procesov poznega osemnajstega in devetnajstega stoletja, ko se je vloga mest začela spreminjati, kar je seveda privedlo tudi do bistvenih sprememb v njihovi prostorski strukturi.

Poleg teh dveh ključnih pomanjkljivosti lahko Wengertu očitamo tudi nekatere napačne interpretacije, kot na primer tezo o tem, da je obzidje tisti element gradbenega programa, ki loči mesta od trgov. Poleg tega je pri analizi parcelacije, ki jo je seveda oprl na stanje v franciscejskem katastru, nastalem v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, videl le enakomerno mrežo dolgih, trakastih parcel. Podrobne analize nekaterih mest na ozemlju sedanje Slovenije so pokazale,²¹ da je bila večina parcelnih nizov vzdolž glavnih trgov strukturirana v parih ali v »trojčkih«. Ta poteza se je od 16. stoletja dalje postopoma zabrisovala, ker so parcele združevali, gradili hiše s širšimi fasadami in pozidavali požarne presledke.

Sočasno s študijami o zgodovini mest se je v Nemčiji in Avstriji izostroval tudi posluh geografov za urbanomorfološke teme. Ob koncu prejšnjega stoletja še ni bilo govora o posebni veji geografije, ki bi se ukvarjala le z mesti.²² Res pa je, da so geografi že proučevali vprašanja geografskega položaja mest v pokrajini, njihovega tlorisa in podobno.

Leta 1907 je izšla knjiga Karla Hasserta *Die Städte geographisch betrachtet*, ki jo geografi štejejo za prvo temeljno delo urbane geografije. Sledila je vrsta drugih raziskav, ki so se ukvarjale s prometnim, obrambnim in gospodarskim položajem mest v pokrajini in z njihovimi morfološkimi značilnostmi. Med njimi izstopa delo avstrijskega geografa Huga Hassingerja z nenavadnim naslovom *Umetnostnozgodovinski atlas Dunaja*.²³ Pomembna je zato, ker je na urbani mikroravni, to je na ravni posameznih stavb, dokumentirala stanje pozidanega okolja in pri tem povezala vedenje različnih strok, to je zgodovine, umetnostne zgodovine in geografije.

V splošnem se je nemška šola urbane geografije ukvarjala predvsem s tako imenovano tipološko klasifikacijo mest in drugih naselij. Kot klasifikacijske dejavnike so upoštevali formalne morfološke značilnosti, kot so lega na-

²¹ Tako v Celju, Kostanjevici na Krki in deloma v Novem mestu. Glede podrobnosti glej dela, citirana v opombi št. 1.

²² Proučevanje mest naj bi bilo del tako imenovane antopogeografije, katere »ustanovitelj« je bil F. Ratzel. Njegova *Anthropogeographie* je izšla leta 1891.

²³ *Kunsthistorische Atlas der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Verzeichnis der erhaltungswerten historischen Kunst- und Naturdenkmale der Wiener Stadtbildes* (Österreichische Kunsttopographie 15), Dunaj 1916.

selja v prostoru, oblika tlorisa, gostota in vrsta pozidave.²⁴ Raziskovali so tudi tiste pojave, ki neposredno vplivajo na morfološko podobo naselij, kot na primer prevladujoče dejavnosti v naselju, razdelitev prostora znotraj naselij glede na dejavnosti (coniranje) in različne demografske značilnosti. Druga velika tema je bila tako imenovana teorija centralnih krajev, ki jo je razvil Walter Christaller²⁵ in ki pojasnjuje zakonitosti v širši regionalni razmestitvi mest in drugih naselij.

Albert Erich Brinckmann je bil med umetnostnimi zgodovinarji prvi, ki si je za predmet svojega proučevanja izbral mesta in zgodovino njihovih oblik.²⁶ S to tematiko se je začel ukvarjati v času, ko je šele nastajala umetnostnozgodovinska teorija razvoja arhitekture. Formalna analiza je bila pri Aloisu Rieglu, še bolj pa pri Heinrichu Wölfflinu prikrojena značilnostim slikarstva in kiparstva.²⁷ Paul Frankl je bil prvi, ki je formalno analizo prilagodil monumentalnemu stavbarstvu.²⁸ Seveda pa formalno – slogovna analiza ni primerno orodje za razlago zakonitosti minorne arhitekture, ki predstavlja glavnino urbanega tkiva, kaj šele morfološke zgradbe mest, ki so nastajala in se razvijala v daljših zgodovinskih obdobjih.

Brinckmannov pristop k problematiki mestnih oblik je značilno umetnostnozgodovinski. Trditev lahko argumetniram z naslednjimi dejstvi: Brinckmannov glavni predmet zanimanja je »Stadtbaukunst« – v dobesednem prevodu »umetnost zidanja mest«. Naj navedem značilno Brinckmannovo krilatico: »Graditi mesta pomeni s hišami kot z materialom oblikovati prostor.«²⁹ Čeprav svoje misli ni eksplicitno razložil, je jasno, da je v oblikah mestnega prostora videl podoben umetnostni »namen«, kot naj bi ga imela arhitektura. Takšen namen je bilo najlažje razbrati pri oblikovanju renesančnih in ba-

²⁴ Kot primer razvejane in podrobne geografsko–morfološke tipologije mest lahko navedem študijo Walterja Gieslerja: *Die deutsche Stadt: Ein Beitrag zur Morphologie der Kulturlandschaft*, Stuttgart 1924. Giesler je razločeval 32 topografskih leg mest.

²⁵ Walter Christaller: *Die zentralen Orte in Süddeutschland*, Jena, 1933, Darmstadt, 1968.

²⁶ Naj naštejemo naslednja njegova dela: *Platz und Monument: Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuer Zeit*, Berlin: Wasmuth 1908 (od tod citirano: Brinckmann: *Platz und Monument*); *Deutsche Stadtbaukunst in Vergangenheit*, Frankfurt a.M.: Heinrich Keller 1911; *Stadtbaukunst von Mittelalter bis zum Neuzeit*, Potsdam: Wildpark 1920 (od tod citirano: Brinckmann: *Stadtbaukunst*).

²⁷ Riegl je pri pojasnjevanju razvoja arhitekture od starega Egipta do pozne antike uporabil enake razlagalne mehanizme kot pri kiparstvu oziroma natančneje pri reliefu. *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Dunaj, 1901. Wölfflin je pare likovnih konceptov, kot so linearnost in slikovitost, ploskovitost in globina, zaprta in odprta oblika, razčlenjenost in enotnost, jasnost in nejasnost, s katerimi je opisoval formalne zakonitosti slikarstva in kiparstva v različnih slogovnih obdobjih, pripisal tudi arhitekturi. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

²⁸ *Die Entwicklungsphasen der neuern Baukunst*, Stuttgart 1914.

²⁹ Brinckmann: *Platz und Monument*, p. 170.

ročnih mest, ki so bila ustvarjena »v enem zamahu« in ki so hkrati izražala enoten estetski program. Nekoliko ga je begalo dejstvo, da so srednjeveška mesta, tudi tista, ki so bila ustanovljena »na zeleni trati«, rasla in se spreminjala iz generacije v generacijo. Pri njih ni mogoče govoriti o stvariteljskih namenih umetnikov – posameznikov. Kljub temu pa s svojo slikovitostjo in z na videz preračunanimi prostorskimi razmerji nosijo v sebi izrazit estetski naboj.

Brinckmann je to protislovje skušal razrešiti. Zanj je mesto »arhitektonska skupinska kompozicija«,³⁰ ki deluje na gledalca s pomočjo psiholoških zakonov. Podobno kot je Riegl pri oblikovanju svojega optično–haptičnega slogovnega načela uporabil psihološko teorijo J. F. Herbarta, predelano s pomočjo Adolfa Hildebrandta v razlago percepcije likovne umetnosti,³¹ se je Brinckmann pri utemeljevanju percepcije urbanih oblik naslonil na H. Maertensa³² in njegov »zakon optičnega merila«. ³³ Poleg tega je svoj pregled zgodovine urbanizma uredil v obliki slogovnih zaporedij od zgodnje in visoke gotike, prek renesanse in baroka do devetnajstega stoletja, kar seveda sovпада s splošno umetnostnozgodovinsko periodizacijo.

Wölfflinov učenec, Josef Gantner je leta 1928 izdal knjigo z naslovom *Grundformen der europäischen Stadt*.³⁴ Gre za poskus, da bi formalno slogovno izhodišče umetnostne zgodovine prilagodili proučevanju zgodovine urbanih oblik. Molče se je moral odpovedati parom likovnih konceptov svojega učitelja, ker so se pač izkazali kot neuporabni pri razlaganju tovrstne genealogije. Eksplicitno je tudi relativiziral slogovne pojme, kot so gotika, renesansa in barok, ker »pri umetnosti zidanja mest o tem lahko govorimo le v omejenem smislu ... če ima določena generacija zavedno ustvarjalno voljo, ki lahko služi kot vodilo njihovega dela«. ³⁵ Poleg načela ustvarjalne volje je iz umetnostne zgodovine (in še katere od sorodnih »znanosti«) prevzel paradigmo »romanskosti« in njej nasprotne »germanskosti«, ki naj bi se izražala tudi v mestnih strukturah. Poleg tega je od geografov prevzel pojem tipa in ga uvrstil med osnovne pojme svoje formalne analize. V nasprotju z geografi, ki so mesta razvrščali v tipe predvsem glede na njihovo lego v prostoru, pa je Gantner upošteval dva osnovna tipa in sicer »nepravilno« in »pravilno« mesto. Znotraj slednjega je razločeval še »iracionalne« in »racionalne« tendence. S kombiniranjem vseh teh lastnosti je skušal razložiti genealogijo mest od grške antike do 19. stoletja.

³⁰ Brinckmann: *Stadtbaukunst*, p. V.

³¹ Adolf Hildebrandt: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Baden-Baden 1893.

³² H. Maertens: *Die optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in der bildender Künsten*, Bonn 1877.

³³ Brinckmann: *Stadtbaukunst*, p. 1–2.

³⁴ Podnaslov knjige je *Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogie*, Dunaj 1928 (od tod citirano: Gantner: *Grundformen*).

³⁵ Gantner: *Grundformen*, pp. 13–14.

Gantnerju sorodno smer v pojmovanju oblikovanja mest kot zvrsti likovne umetnosti je zastopal tudi arhitekt in umetnostni zgodovinar Paul Zucker.³⁶ Soroden je tudi njegov namen, to je določitev tipologije, historične kronologije in geneze mest. Pri tem je uporabil pojmovni aparat, ki je blizu Franklovi formalni analizi arhitekture. Zucker je tako mesta opisoval s pojmi, kot so linearnost, kubičnost, plastično aktivni in plastično nevtralni elementi, masa, prostor in njegova delitev, premikanje v prostoru.

Tako kot številni drugi nemški in avstrijski umetnostni zgodovinarji in arhitekti židovskega rodu je tudi Zucker v času nacizma emigriral v Združene države Amerike. Tako je obstajala neposredna povezava med nemško in ameriško urbanistično estetiko.

Poleg Brinckmanna in Zuckerja se je še nekaj nemških umetnostnih zgodovinarjev ukvarjalo z zgodovino mest, mestnih arhitektur in z zgodovino urbanizma v 19. in 20. stoletju.³⁷ Res pa je, da so se tako kot Brinckmann večinoma pritoževali nad tem, da gre za tematiko, ki je v umetnostnozgodovinskih krogih zapostavljena.

MORFOLOŠKA ANALIZA DANES

O razvoju pogledov na urbano morfologijo v drugih, nenemških kulturnih okoljih je bilo že veliko napisanega,³⁸ zato naj opozorim le na nekaj ključnih zadev. Izraza »urbana morfologija« in »morfološka analiza« kot oznaki za posebno metodo proučevanja mest sta se začela uporabljati razmeroma pozno.³⁹

³⁶ *Die Entwicklung des Stadtbildes: Die Stadt als Form*, München 1929.

³⁷ Izčrpan bibliografija razprav o antični in starejši zgodovini nemških mest in o posebnih nalogah gradnje v mestih je objavljena v knjigi Corda Meckseperja: *Kleine Kunstgeschichte der deutschen Stadt in Mittelalter*, Darmstadt 1982. Za nemško umetnostnozgodovinsko bibliografijo na temo zgodovina urbanizma glej Heinz Selig: *Stadtgestalt und Stadtbaukunst in München 1860 bis 1910*, München 1983, p. 166. Selig v tej vrsti poleg Brinckmanna omenja še naslednja imena: Cornelius Gurlitt, K. H. Clasen, Harald Keller in Wolfgang Braunfels.

³⁸ Med njimi naj omenim: Michel Veyrenche, *L'architecture urbaine: une utopie réaliste. Éléments d'analyse urbaine*, Bruselj 1980, pp. 171–192; Ilaria Valente, *Continuité et crise: les études morphologiques en Italie (1959–1975)*, *Morphologie urbaine et parcellaire*, Pariz 1988, pp. 75–80.

³⁹ Kolikor mi je znano, se je izraz »morfologija« v povezavi z mesti prvič pojavil v že omenjeni knjigi Walterja Gieslerja: *Die deutsche Stadt: Ein Beitrag zur Morphologie der Kulturlandschaft* iz leta 1924. Pet let kasneje je izraz našel pot v umetnostnozgodovinsko razpravo, konkretno v Zuckerjevo: *Entwicklung des Stadtbildes* (p. 52), vendar le kot neposreden odmev Gieslerjevih idej. Od nemških kolegov so si izraz v tridesetih letih izposodili britanski geografi, tako na primer H. J. Fleure, *City Morphology in Europe*, *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, 1931, 27, pp. 145–155. Šele v slednjem primeru pomeni »mestna morfologija« tudi metodo in ne le predmeta proučevanja.

Sodobno »gibanje« urbane morfologije je nastalo v Italiji. Njegovi začetki segajo v poznata petdeseta leta, utrdilo se je z deli Carla Aymonina in njegovega kroga v šestdesetih letih in v začetku sedemdesetih. V Franciji so prve morfološke študije nastale v prvi polovici sedemdesetih let, večji del tovrstnih razprav pa sodi na prelom sedemdesetih in osemdesetih let.

Značilnosti italijansko-francoske usmeritve so naslednje: z urbano morfologijo so se ukvarjali skoraj izključno arhitekti. Razlogi za takšno vnemo arhitektov so že bili delno pojasnjeni. Po eni strani je nanjo vplival presežek v produkciji arhitekturnih šol, zaradi česar so se nekateri arhitekti usmerili na raziskovalni trg.⁴⁰ Poleg tega je treba upoštevati tudi intelektualno ozračje na italijanskih in francoskih univerzah po letu 1968, ki se je v našem primeru izražalo v prizadevanjih za scientifikacijo urbanistične in arhitekturne prakse in v poskusih njenega teoretičnega utemeljevanja. Pri tem so protagonisti urbane morfologije uporabljali zgodovinske in tudi psevdozgodovinske interpretacije. Sadovi tega udejstvovanja so vidni na širšem arhitekturnem področju v razponu od projektov postmoderne arhitekture, kjer naj bi študij formalnih elementov mest dajal recepte za arhitekturno in urbanistično prakso,⁴¹ do »marksističnega strukturalizma«, ki je v mestih videl izraz kapitalističnih razmerij gospodstva.⁴² Takšna sodobna »operativna« zgodovina⁴³ je prinesla instrumentalizacijo drugačne vrste. Vedenje o urbanem pojavu sicer ni bilo vpreženo v voz neposredne arhitekturne in urbanistične prakse, temveč je služilo političnim ciljem.

Anglo-ameriška arhitektura in urbanizem sta v zadnjih desetletjih razvila tako imenovane »urbane študije«. Pri tem ne gre za enotno šolo, temveč za heterogeno gibanje, ki ima skupni imenovalac v proučevanju urbanih pojavov. Njegova predstavitev presega okvir pričujočega pregleda. Zato naj navržem le nekaj splošnih oznak, ki zadevajo našo tematiko.

V šestdesetih in sedemdesetih letih je bila ena najbolj odmevnih smeri tako imenovana percepcijska analiza, ki je izšla iz šole Gyorgyja Kepesa in

⁴⁰ François Chaslin, *Research: Making up for the Lost Time, Architectural Design*, (1978), 8–9, pp. 56–58, je tako povezal ustanovitev posebnega odbora za pospeševanje raziskav o arhitekturi, CORDA, ki je pričel delovati leta 1972 v Franciji, s povečano »teoretično« produkcijo francoskih arhitektov.

⁴¹ Značilen primer takšnega razumevanja morfološke analize je knjiga Roba Krierja, *Urban space*, London 1979¹, 1984³. Krier svojo argumentacijo utemeljuje na stari Albertijevi podmeni, da je mesto hiša v večjem merilu. Krier to tezo »razširja« na enačenje ulic in trgov v mestu s hodniki in sobami v hiši (p. 16).

⁴² Predstavnik takšne usmeritve je bil nedavno umrli Manfredo Tafuri.

⁴³ Tafuri je s tem izrazom opisal delovanje nekaterih privržencev beneške arhitekturne šole, ki ji je tudi sam pripadal. Cf. Manfredo Tafuri: *Theorie e storia dell'architettura*, francoski prevod *Théories et histoire de l'architecture*, Pariz 1976), p. 203.

sta jo razvila Kevin Lynch⁴⁴ in Donald Appleyard⁴⁵. Po Lynchevih besedah se metoda, ki je bila seveda zamišljena kot neposredni pripomoček pri urbanističnem oblikovanju, v praksi ni dovolj uveljavila.⁴⁶ S stališča morfološke analize, kot smo jo definirali za potrebe pričujoče razprave, vizualna analiza upošteva drugi, ahistorični del urbane realnosti – če seveda odmislimo splošno zgodovinsko določenost človekovega doživljanja prostora. S tega zornega kota se seveda pokaže ideološka naravnost vizualne metode. Privilegiran položaj urbanista kot »ustvarjalca« je v končni posledici zožen na pogled »konzumenta«, ki mesto doživlja kot hitro spreminjajočo se sliko, uokvirjeno v ekran avtomobilskega stekla.

Druga smer je bolj klasično oblikovalska, njen cilj je ustvarjanje zunanjih mestnih prostorov s pomočjo enakih estetskih norm, kot veljajo pri oblikovanju arhitekture. Zato je blizu umetnostnozgodovinskemu pojmovanju mestnega prostora, kot smo ga predstavili pri Brinckmannu in Zuckerju. Zanj je značilno, da morfološko zgradbo razume predvsem kot vzorec pozidanega in praznega prostora oziroma kot študij oblikovne kompozicije trgov in mest.

Tretja smer je razvila eksaktne metode analiziranja urbanega pojava in to predvsem njegovih gospodarskih, demografskih in funkcionalnih razsežnosti. Čeprav se tudi v teh krogih uporabljata izraza morfologija in morfološka analiza,⁴⁷ gre v teh primerih predvsem za oblikovne značilnosti abstraktnih pojavov, kot so območja prevladujočih dejavnosti, dostopnost, višina mestne rente in podobno.

⁴⁴ Kevin Lynch: *The Image of the City*, Cambridge 1960; Donald Appleyard; Kevin Lynch; John R. Myer: *The View from the Road*, Cambridge 1963.

Kot zanimivost pod črto, oziroma kot primer površnega povzemanja citatov, lahko v tej zvezi navedem, da je Philippe Panerai v knjigi *Éléments d'analyse urbaine*, Bruselj 1980, Lynchu pripisal, da »je prevzel in generaliziral pojme, ki so jih najprej uvedli nemški kritiki, predvsem A. E. Brinckmann ...« (p. 111). To trditev je sicer relativiziral tako, da se je sklical na Christiana Norberg-Schultza in njegovo knjigo *Existence, Space and Architecture*. Najprej človek preveri pri Lynchu, kjer Brinckmann in drugi nemški zgodovinarji urbanizma niso niti omenjeni, v bibliografiji pa nastopajo predvsem dela s področja psihologije in antropologije. Končno preveri pri Norberg-Schultzu, kjer v omenjenem delu (London: Studio Vista, 1971) piše: »Lynch vsekakor ni prvi definiral urbane strukture s pomočjo 'vozišč', 'poti' in 'območij'. Konvencionalni opisi mest običajno omenjajo trge (piazze, Platz, place), ulice in mestne četrti; pri tem lahko na hitro, le kot primer, citiramo razprave A. E. Brinckmanna in Paula Zuckerja.« (p. 34).

⁴⁵ Slednji je osnovno Lynchevo metodo razširil v smer, ki omogoča bolj podrobno analizo urbanega prostora. Appleyard je tudi prvi začel razvijati simulacijska oblikovalska orodja. Donald Appleyard et al: *The Berkley Environmental Simulation Laboratory: Its use in environmental impact assesment*, Berkley 1973 (Working Papers 206).

⁴⁶ Kevin Lynch, *Reconsidering the Image of the City*, v: Lloyd Rodwin: *Cities of the Mind*, Robert M. Hollister, (ed.) New York, London 1984, pp. 151–161.

⁴⁷ William Alonso je pri sodobnih ameriških teorijah urbanih oblik razlikoval celo dve šoli, »morfološko« in »razlagalno«. William Alonso, *The Form of Cities in Developing Countries*, *The Regional Scientists' Association Papers*, 13 (Philadelphia, 1964), p. 165.

V Evropi so že od šestdesetih let dalje poleg glasne in vplivne italijanske in francoske arhitekturne scene nastajale posamezne morfološke študije, ki so dopolnjevale mozaik našega vedenja o zgodovini konkretnih mest in drugih naselij. Pri tem ne smemo prezreti redkih, a dragocenih prispevkov umetnostnih zgodovinarjev in njihovih raziskovalnih skupin in prispevka britanske geografije, kjer je nastala prava šola »urbane morfologije«.

Kar zadeva zanimanje za historično geografijo mest, je od preloma petdesetih in šestdesetih let našega stoletja dalje britanska urbana geografija »prevzela štafetno palico« od nemške geografske šole med obema vojnoma.

Še leta 1951 je anglo-ameriški geograf Robert E. Dickinson zapisal, da študij urbane morfologije »... praktično ni bil deležen nikakršne pozornosti angleško govorečih geografov.«⁴⁸ Dve leti kasneje je britanski geograf Arthur E. Smailes v svoji razpravi *The Geography of Towns* nakazal smeri razvoja te veje geografije.

Vpliv predvojne nemške urbane geografije na povojno britansko je bil neposreden v primeru M. R. G. Conzena. Conzen je namreč po poreklu Nemec. Od tridesetih let dalje deluje v Veliki Britaniji.⁴⁹ Bil je eden prvih, ki so morfološko analizo postavili na trdnejše metodološke temelje. V tem pogledu je pionirska njegova študija o Alnwicku. V njej je uvodoma definiral osnovne in nekatere izpeljane morfološke elemente, v aplikativnem delu pa s pomočjo konsistentne metode rekonstruiral fizični razvoj mesta od sedmega stoletja do današnjih dni.⁵⁰

Whitehand je sicer nekaj let kasneje zapisal, da »historičnogeografski vidik (študija urbanih oblik) ni nikoli pritegnil dovolj zanimanja raziskovalcev in tako ni prišlo do osnovnih učbenikov ali pregledov literature..., prav tako pa se čuti pomanjkanje koherentnega teoretičnega korpusa«. In dalje, da pomanjkljivost dotedanjih raziskav v tem, da »so urbani morfologi tradicionalno postavljali samo (urbano) krajino v središče v vlogo ključnega vira podatkov«.⁵¹ V nadaljevanju je skušal postaviti okvir za »bolj znanstven« in »manj impresionističen« pristop, ki bi omogočal primerjavo podatkov za različna obdobja in geografska okolja in tako nudil podlago za znanstveno raz-

⁴⁸ Robert E. Dickinson: *The West European City*, London 1951. p. 8. Dickinson je mesta Zahodne Evrope razdelil na »naravno« in »načrtno« nastala mesta (pp. 268–269). Pri tem je osnovne sisteme mestnih tlorisov razdelil na nepravilne sisteme, radialno-koncentrične sisteme in pravokotne oziroma mrežaste sisteme (pp. 272–277). Pri tem naj opozorim na težave in omejitve, ki jih prinaša takšna, v osnovi ahistorična tipologija.

⁴⁹ Prvi dve desetletji svojega strokovnega udejstvovanja v Veliki Britaniji je posvetil predvsem praktičnemu delu pri regionalnem planiranju. Glej uvodno predstavitev njegove študije v nemščini *Geographie und Landesplanung* (Vorträge des Bonner Geographisches Kolloquiums, 2) Bonn 1952.

⁵⁰ M. R. G. Conzen: *Alnwick, Northumberland: a Study in Town-Plan Analysis*, 27, London 1960 (Publication No 27).

⁵¹ J.W.R. Whitehand, The basis for an historico-geographical theory of urban form, *Transactions*, (1977), vol. 2, št. 3, pp. 400 in 402.

lago razvoja fizične zgradbe mest. Tako pojmovana morfološka analiza seveda sodi bolj v ekonomsko in statistično geografijo in se je prenehala ukvarjati s fizično resničnostjo mest na mikro ravni, to je v merilu posamezni stavb, ulic in trgov. Hkrati se je omejila na obravnavanje krajšega zgodovinskega obdobja, ki v splošnem ne sega globlje v preteklost od dobrih sto let, ko so bile opravljene prve statistične raziskave. Še več, zaradi vse večje usmerjenosti v socialno in fizično geografijo je začelo usihati tudi zanimanje nemških geografov za zgodovinsko – geografska vprašanja. Tako je na primer Burkhard Hoffmeister v svojem učbeniku urbane geografije iz leta 1969 namenil zgodovinski in morfološki genezi mest več deset strani, medtem ko je v izdaji iz leta 1994 ta tema opuščena.⁵²

Pri tem predstavlja svetlo izjemo avstrijska geografinja Elisabeth Lichtenberger.⁵³ Predvsem je pomembna njena študija o razvoju prostorske in z njo povezane socialne strukture Dunaja. Študija je izšla istega leta, 1977, kot Whitehandova kritika morfološke metode in med njima ni neposredne povezave. Zanimivo pa je, da je Lichtenbergerjeva v svoji raziskavi Dunaja skoraj v celoti uresničila raziskovalni program, kot ga je pred urbano geografijo postavil Whitehand. Tako je njena metoda temeljila na povezovanju zgodovinskega pristopa, ki pojasnjuje razvoj mesta od njegovih srednjeveških nastankov (s primerno obravnavo antičnega obdobja) do dvajsetega stoletja, in kot to imenuje sama, »instrumentalizma v smislu kvantifikacije raziskanih struktur in procesov v obliki prostorsko–distribucijskih vzorcev«.⁵⁴

Res pa je, da se te strukture in procesi nanašajo bolj na socialne in gospodarske razsežnosti mestnega pojava in le deloma na njegovo fizično, prostorsko resničnost.

NALOGI IN POTENCIALI MORFOLOŠKE ANALIZE

Pričujoči pregled naj končam z naslednjo oceno. Kot sem deloma že omenila, je bila morfološka analiza na prelomu sedemdesetih in osemdesetih let, torej v času svoje največje popularnosti, deležna tudi ostre kritike na račun svoje neznanstvenosti oziroma zaradi zlorab v neznanstvene namene.⁵⁵ Kljub temu in kljub dejstvu, da se o morfološki analizi ne govori več veliko, menim, da gre za koristno metodo. Omogoča namreč, seveda skupaj z upo-

⁵² Burkhard Hoffmeister: *Stadtgeographie*, Braunschweig 1969/1, 1994/2.

⁵³ Med njenimi deli naj omenim: Elisabeth Lichtenberger: *Die Wiener Altstadt: Von der mittelalterlichen Bürgerstadt zur City*, Dunaj 1977 in eadem Wien – das sozialökonomische Modell einer barocken Residenz um die Mitte des 18. Jahrhunderts, *Städtliche Kultur in der Barockzeit*, Linz 1982, pp. 235–262.

⁵⁴ *ibid.*, p. 1.

⁵⁵ J. W. R. Whitehand je v razpravi, omenjeni na prejšnji strani, kritiziral morfološko analizo kot geografsko metodo. Choayeva je prispevala kritiko morfološke analize, kot so jo razumeli in prakticirali italijanski in francoski arhitekti. Cf. Françoise Choay, *Conclusion, Morphologie urbaine et parcellaire*, Pariz 1988, pp. 145–161.

rabo drugih virov in metod, bolj natančno in sorazmerno zanesljivo interpretacijo urbanih oblik.

Za morfološko analizo je značilno, da uporablja drugačen vir informacij kot zgodovina. Glavnino podatkov pridobi z razbiranjem fizičnega »vzorca« preteklih in sedanjih urbanih struktur. V tem je sorodna arheologiji, še posebej tistemu njenemu delu, ki temelji na uporabi »remote sensing« metod, kot so predvsem aerofotografija in njene izpeljave. Resnici na ljubo je treba dodati, da v vseh desetletjih, ko je morfološka analiza doživljala vzpone in padce, ni prišlo do konvencionalnega načina dokumentiranja raziskovalnih izsledkov. Tudi to je eden od bistvenih razlogov za to, da na morfološke raziskave letijo očitki o tem, da v njih prevladujejo »impresionistične«, torej neznanstvene metode.

Očitno morfološka analiza sodi v krog zgodovinskih ved in zato zanjo veljajo enaki načini dokazovanja in preverjanja rezultatov, kot so v veljavi v zgodovini in humanistiki. S tem lahko kot neutemeljeno zavrremo Whitehandovo kritiko, ker morfološko analizo napenja na kopito eksaktnih ved.

Poleg že omenjene Conzenove metode, ki temelji na definiciji morfoloških elementov in na historični rekonstrukciji posameznih morfoloških obdobj, ⁵⁶ lahko kot zgleden primer morfološke metode omenim raziskavo skupine francoskih umetnostnih zgodovinarjev, ki jo je vodil André Chastel in je bila objavljena pod naslovom *Système de l'architecture urbaine: quartier des Halles à Paris*.⁵⁷

Z metodološkega stališča je ta raziskava dragocena zato, ker je opozorila na pomen historične rekonstrukcije parcelne mreže. Zgodovinski viri, ki omogočajo rekonstrukcijo urbane strukture določenega mesta ali mestnega predela, so za starejša obdobja sila redki in hkrati omejeni na pomembnejše arhitekture, na obrambne naprave in podobno. Zato so katastrski podatki, vključno s katastrskimi kartami, edini vir za spoznavanje minorne arhitekture in mestnega tkiva v celoti. Poleg tega je raziskava prispevala tudi spoznanje, da obstajajo sorazmerno trdne zakonitosti in stabilnost pri morfologiji običajne parcelacije. Takšna parcelna mreža se tudi najbolj neposredno odraža v strukturi stavb. Izjemne stavbe in z njimi povezane velike parcele imajo drugačno usodo in puščajo v urbanem tkivu drugačne sledi.

Na podlagi ključnih raziskav, omenjenih v pričujočem pregledu, bom poskušala v grobih obrisih predstaviti tiste postavke, ki jih je mogoče uporabiti

⁵⁶ Conzen je bil, kolikor vem, prvi, ki je v morfološko analizo uvedel pojem »morfološko obdobje«. Tako pravi: »Vsako obdobje pusti v krajini svojevrstne materialne sledove in ga za potrebe geografske analize lahko imenujemo *morfološko obdobje*. V mestni krajini se vsako posamično obdobje izraža v talnem načrtu in tudi v stavbnem tkivu. V splošnem kažejo novejši predeli, ki so hkrati bolj na obrobju mesta, večjo homogenost in to zato, ker so tam ulice, parcele in stavbe novejšega nastanka.« Op. cit., p. 7.

⁵⁷ Françoise Boudon; André Chastel; Hélène Couzy; Françoise Hamon: *Système de l'architecture urbaine: quartier des Halles à Paris*, Pariz 1977.

kot izhodišče za strukturiranje in klasifikacijo morfoloških elementov in s tem za dokumentiranje rezultatov morfološke analize.

1. Fizična zgradba vsakega mesta oziroma naselja je individualna; v razliko od arhitekture, kjer je mogoče govoriti o tipih, modelih, replikah in kopijah, sta termina mest – tipov in mest – modelov vezana le na uporabo v urbanističnih traktatih in s tem omejena na posebne zgodovinske okoliščine.

2. Individualnost mest oziroma drugih naselij ni le poledica njihove topografske in fizične enkratnosti, temveč tudi posebnega sinhronega prepleta morfoloških elementov in individualne »življenjske zgodbe«, ki je pripeljala do sedanjega stanja konkretnega naselja.

3. V nasprotju z enkratnostjo vsakega naselja je pri morfoloških elementih mogoče govoriti o tipih. Morfološki elementi v različnih povezavah in pojavnih oblikah sestavljajo konkretne naselbinske strukture. Morfološki elementi so artefakti⁵⁸ in zanje veljajo enaka načela nastajanja, spreminjanja in odmiranja kot za vsa dela človeških rok.

4. Osnovna elementa vsakršnega poseljenega prostora sta zemljišče in pot. Naravno zemljišče se loči od zemljišča kot morfološkega elementa – artefakta v tem, da ima slednje meje. Meje so lahko fizično zaznamovane na zemljišču, lahko obstajajo le v mentalni podobi ljudi oziroma v drugih »preslikavah« fizičnega prostora v drug prostor (navadno v dvodimenzionalni prostor kart) ali oboje.

Pot je fizična povezava, ki omogoča dostop ljudi na zemljišče.

5. V zahodnem civilizacijskem okolju se je od časov fevdalne kolonizacije dalje uveljavilo lastniško merilo določanja zemljiških meja. Takšno osnovno celico izrabe prostora imenujemo parcela. Morfologijo konkretnih parcel določajo njene splošne značilnosti, na podlagi katerih parcelo lahko uvrstimo v določen tip, in njene posebnosti. Te posebnosti navadno zadevajo nepravilnosti oziroma »napake«. Nastale so ali zaradi prilagajanja topografskim danostim ali pa kot »ostanek« starih stavbnih struktur oziroma prejšnjih parcelnih meja.

6. V mestnih in v nekaterih vaških naseljih imajo poti posebno obliko in vlogo. Imenujemo jih ulice in trgi. Sodijo med osnovne morfološke elemente. Ulice in trge delimo glede na oblikovne in funkcionalne značilnosti v glavne in pomožne oziroma sekundarne.

7. Osnovni morfološki element naselij je poleg parcel in poti še enota stavba/parcela. Te enote je mogoče razvrstiti v tipološke vrste glede na velikost in obliko parcel, glede na položaj stavbe/stavb na parceli in glede na prisotnost/odsotnost druge vrste izrabe (dvorišče, vrt v ozadju parcele, predvrt itd).

8. Stavbe v določenem mestu oziroma naselju lahko razdelimo v dve skupini: v običajne stavbe in v stavbe za posebne namene.

⁵⁸ V načelu lahko med artefakte prištevamo tudi parke, vrtove, drevorede in drugo zelenje, ker gre za »kombinirane stvaritve narave in človeka«, oziroma za objekte, ki jih je ustvaril človek iz naravnih, živih elementov.

9. Morfološke značilnosti vsake posamezne stavbe, ki neposredno vplivajo na morfološke elemente višje ravni (predvsem na prostore ulic in trgov in na ulične otoke) so naslednje:

- enovitost oziroma členitev stavbnega telesa,
- shema notranje organizacije prostorov,
- vrsta in namestitve vhodov,
- etažnost,
- število okenskih osi,
- členjenost ulične fasade,
- vrsta strehe.

10. Poleg osnovnih morfoloških elementov, ki so sestavine vsakega naselja, so v posameznih mestih lahko še drugi, posebni morfološki elementi, kot na primer obzidja s svojimi sestavnimi deli, pristanišča, železnice, kanali, vrtovi in parki in podobno.

11. Osnovni morfološki elementi (in včasih tudi posebni elementi) se združujejo v morfološke elemente višje ravni, ki so lahko dveh vrst glede na to, ali:

- so sestavljeni iz enakovrstnih elementov,
- iz raznovrstnih elementov.

12. Enakovrstni sestavljeni elementi višje ravni so:

- stavbno tkivo,
- parcelna mreža,
- ulična mreža,
- železniška mreža,
- mreža vodnih poti,
- obrambni sistem,
- sistem parkov in drugih zelenih površin,
- sistem za oskrbo z vodo,
- kanalizacijski sistem itd.

13. Raznovrstni sestavljeni elementi so:

- prostori ulic in trgov,
- ulični otoki,
- četrti oziroma drugače imenovani mestni predeli (upravne in druge enote),
- in morfološka območja kot poseben element.

14. Posebno skupino sestavljenih morfoloških elementov tvorijo tako imenovana jedra prostorske organizacije. Jedra prostorske organizacije so hkrati lahko eden od osnovnih morfoloških elementov ali od morfoloških elementov višje ravni.

15. Atribut vsakega morfološkega elementa je tudi podatek o morfološkem obdobju. Podatek se lahko nanaša na:

- morfološko obdobje nastanka tega elementa,
- morfološko obdobje, v katerem je prišlo do bistvenih sprememb in dopolnitev tega elementa.

16. Poseben morfološki element je tloris celotnega mesta, to je zaris vseh morfoloških elementov na terenu. Njegova natančna preslikava je topografsko-katastrski načrt v ustrezno velikem merilu. Če za to mesto obstaja dovolj natančen starejši načrt, je te podatke mogoče s posebnimi metodami prenesti na sodoben topografsko-katastrski načrt v obliki oleate.

17. Na takšno grafično podlago, to je na sodoben topografsko – katastrski načrt, ki ima po možnosti eno ali več oleat, vnašamo podatke o prejšnjem stanju konkretnih morfoloških elementov.

Te podatke je mogoče dobiti iz treh različnih vrst virov in sicer:

- iz pisnih arhivskih virov,
- iz upodablajočih in kartnih virov (stare risbe, slike, grafike, fotografije, karte in načrti),
- iz arheoloških raziskovanj in drugih neposrednih raziskav na terenu.

LITERATURA

ALONSO, William, The form of cities in developing countries, *The Regional Science Association Papers*, 13 (Philadelphia, 1963);

APPLEYARD, Donald; LYNCH, Kevin, MYER; John R.: *The View from the Road*, (Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1963);

APPLEYARD, Donald, et al.: *The Berkeley Environmental Simulation Laboratory: Its use in environmental impact assessment* (Berkeley, Cal. : Institute of Urban and Regional Development, University of California, 1973);

BARLEY, M. W., ed., *European Towns: Their Archaeology and Early History* (London, New York, San Francisco : Academic Press, 1977);

BELOW, Georg: *Das ältere deutsche Städtewesen und Bürgertum* (Monographie zur Weltgeschichte) (Bielefeld; Leipzig : Verlag von Velhagen und Klasing, 1898);

BOUDON, Françoise; CHASTEL, André; COUZY, Hélène; HAMON, Françoise: *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles à Paris* (Paris : Editions du CNRS, 1977);

BRINCKMANN, Albert Erich: *Deutsche Stadtbaukunst in Vergangenheit* (Frankfurt a.M. : Heinrich Keller, 1911);

BRINCKMANN, Albert Erich: *Platz und Monument: Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuer Zeit* (Berlin : Wasmut, 1908);

BRINCKMANN, Albert Erich: *Stadtbaukunst von Mittelalter bis zum Neuzeit* (Potsdam : Wildpark, 1920);

CHOAY, Françoise: *L'allégorie du patrimoine* (Paris : Le Seuil, 1992);

CHOAY, Françoise, Pour une nouvelle lecture de Camillo Sitte, *Communications*, 27 (1977);

CHRISTALLER, Walter: *Die zentralen Orte in Süddeutschland* (Jena, 1933);

CONZEN, M. G. R.: *Alnwick, Northumberland: A Study in Town-Plan Analysis* (London : The Institute of British Geographers, 1960);

DICKINSON, Robert E.: *The West European City* (London : Routledge & Kegan Paul Lim., 1951);

- DVORAK, Max: *Die Kathedrikismus der Denkmalpflege* (Wien : Verlag von Julius Bard, 1916);
- FLEURE, H. J., *City Morphology in Europe, Proceedings of the Royal Institution of Great Britain*, 27(1931);
- FRANKL, Paul: *Die Entwicklungsphasen der neuern Baukunst* (Stuttgart : B. G. Teubner, 1914);
- GEDDES, Patrick: *Cities in Evolution* (1915);
- GIESLER, Walter: *Die deutsche Stadt: Ein Beitrag zur Morphologie der Kulturlandschaft* (Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf., 1924);
- GRUBER, Karl: *Eine deutsche Stadt: Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst* (München : F. Bruckmann A.-G., 1914).
- HASSERT, Karl: *Die Städte geographisch betrachtet* (1907);
- HASSINGER, Kurt: *Kunsthistorische Atlas der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Verzeichnis der erhaltungswerten historischen Kunst- und Naturdenkmale der Wiener Stadtbildes* (Österreichische Kunsttopographie 15) (Wien: Schroll und Co., 1916).
- HILDEBRANDT, Adolf: *Das Problem der Form in der Bildender Kunst* (Baden-Baden, 1893);
- HOFFMEISTER, Burkhard: *Stadtgeographie* (Braunschweig : Westermann, 1969, 1994);
- KLAIBER, Christoph; *Die Grundrißbildung der deutscher Stadt im Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung der Schwäbische Länder* (Beiträge zur Bauwissenschaft 20) (Berlin : Verlag von Ernst Wasmuth, 1912);
- KRIER, Robert: *Urban Space* (London : Academy Editions, 1979, 1984);
- KRAUTHEIMER, Richard: *Rome: Profile of a City: 312 – 1308* (New Jersey : Princeton University Press, 1980);
- LICHTENBERGER, Elisabeth: *Wien – das socialökonomische Modell einer barocken Residenz um die Mitte des 18. Jahrhunderts, Städtliche Kultur in der Barockzeit* (Linz, 1982);
- LICHTENBERGER, Elisabeth: *Die wiener Altstadt: Von der mittelalterlichen Bürgerstadt zur City* (Wien : Deuticke, 1977);
- LYNCH, Kevin: *The Image of the City*, (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1960);
- LYNCH, Kevin, *Reconsidering the Image of the City, Cities of the Mind*, Lloyd Rodwin, Robert W. Hollister (ed.). (New York, London : Plenum Press, 1984);
- MAERTENS, H.: *Die optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in der bildender Künsten* (Bonn 1877);
- MECKSEPER, Cord: *Kleine Kunstgeschichte der deutschen Stadt in Mittelalter* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982);
- MERLIN, Pierre: (ed.) *Morphologie urbaine et parcellaire* (Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1988);
- NORBERG-SCHULTZ, Christian: *Existence, Space and Architecture* (London : Studio Vista, 1971);
- PANERAI, Philippe; DEPAULE, Jean-Charles; DEMORGON, Marcelle;

- VEYRENCHE, Michel: *Éléments d'analyse urbaine* (Bruxelles : Archives d'architecture moderne, 1980);
- PIRENNE, Henri: *Les villes du moyen age: Essai d'histoire économiques et sociale* (1927);
- RIEGL, Alois: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Wien 1907);
- SELIG, Heinz: *Stadtgestalt und Stadtbaukunst in München 1860 bis 1910* (München : Peter Kirchheim, 1983);
- SIDARITSCH, Marian: *Geographie der bäuerlichen Siedlungswesen in ehemaligen Herzogtum Steiermark* (Graz : Universität Graz, Ulrich Moser, 1925);
- SIDARITSCH, Marian, *Die steierische Städte und Märkte in vergleichend-geographischer Darstellung, Zur Geographie der deutschen Alpen* (Wien : Verlag L.W. Seidel & Sohn, 1924);
- SITTE, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen: Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architectur und monumentaler Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien* (Wien 1889, 1909);
- SMAILES, Arthur E.: *The Geography of Towns* (1953);
- SUTCLIFF, Anthony, Naissance d'une discipline, *La ville: Art et architecture en Europe, 1870-1993* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1994);
- TAFURI, Manfredo: *Théories et histoire de l'architecture* (Paris : Éditions Sadg, 1976);
- WAGNER, Otto: *Die Grosstadt: Eine Studie über diese* (Wien, 1911);
- WENGERT, Hermann: *Die Stadtanlagen in Steiermark: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Städtebaues* (Graz 1932);
- WHITEHAND, J. W. R., The basis for an historico-geographical theory of urban form, *Transactions*, 2 (1977) 3;
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neuern Kunst* (München 1915);
- ZUCKER, Paul: *Entwicklung des Stadtbildes: Die Stadt als Form* (München: Drei Masken Verl., 1929).

THE MORPHOLOGICAL ANALYSIS OF CITIES

Quite a lot has been written on urban morphology. The last survey of the history of this method, its advantages and limitations was published in the work *Morphologie urbaine et parcellaire* (PUV 1988), complementing the views held by the French and Italian critics with a survey covering a wider geographical and historical background that also contributed to the emergence of various views of the physical space of cities.¹

Besides several urbanistic discourses of the late 19th and early 20th centuries (Sitte, Wagner, Geddes), the chapter on archaeology also brings contributions of German geography (Hassingier, Geisler, Geddes) and historiography (Below, Gruber, Wengert). The latter also wrote about the medieval concept of towns in the area of today's Slovenia.

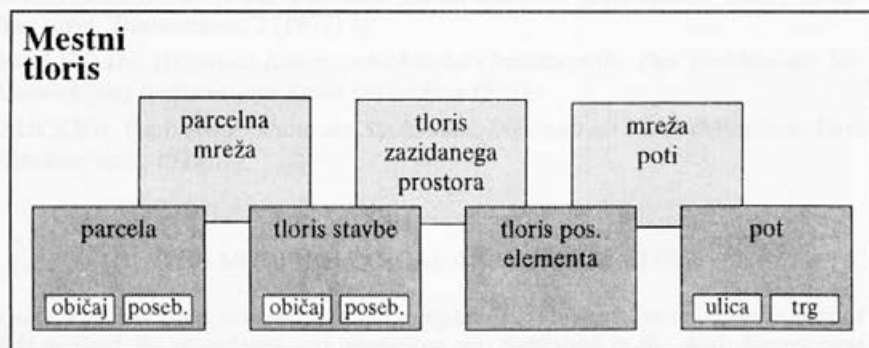
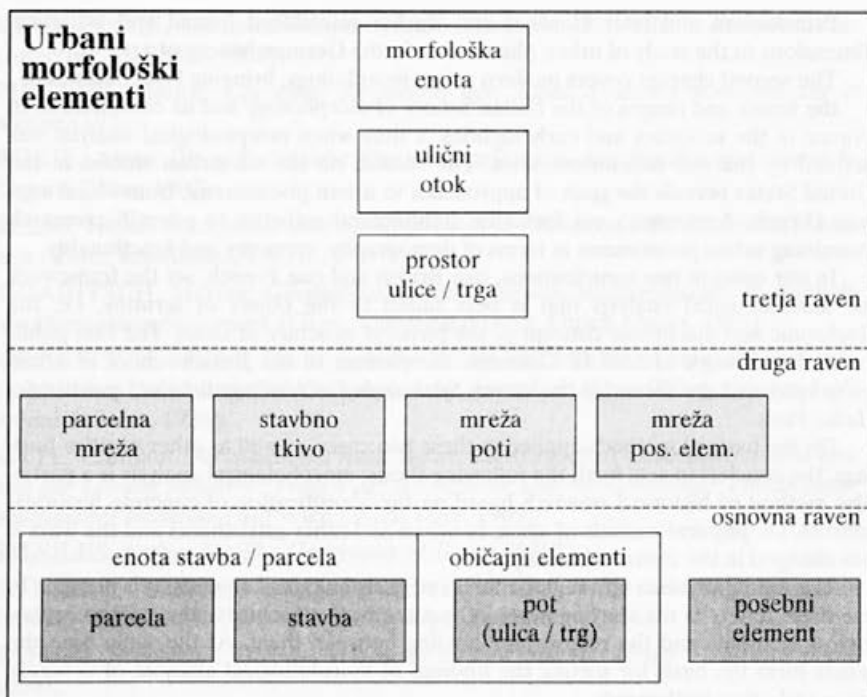
Brinckmann and later Gantner and Zucker introduced formal and esthetical dimensions to the study of urban phenomena in the German history of art.

The second chapter covers modern urban morphology, bringing brief outlines of the tenets and ranges of the Italian School of morphology and its continuation in France in the seventies and early eighties, a time when morphological analysis was defined by the two instrumentalities. The section on the s.c. urban studies in the United States reveals the span of approaches to urban phenomena, from visual analysis (Lynch, Appleyard), via formalist architectural esthetics to scientific research examining urban phenomena in terms of demography, economy and functionality.

In our opinion two contributions, one British and one French, set the framework for morphological analysis that is best suited to the object of scrutiny, i.e. the synchronic and diachronic concept of the physical structure of cities. The first publication is the work of M.R.G. Conzen, the pioneer of the British school of urban geography and the second is the survey *Système de l'architecture urbaine: quartier des Halles Paris*.

On the basis of methods applied in these two cases, as well as other positive findings, the conclusion sets forth the following thesis: morphological analysis is a particular method of historical research based on the identification of concrete historical sources, i.e. physical records of space in urban and other settlements and the ways it has changed in the course of history.

The final part sums up the basic tenets of morphological analysis; it is possible to use these tenets as the starting point in an attempt to structure and classify morphological elements and the relationships holding between them. At the same time the tenets form the basis for sorting the findings of morphological analyses of concrete cities and other settlements.



TEME POZNEGA DEVETNAJSTEGA STOLETJA V DELIH MATEJA STERNENA

Lev Menaše, Ljubljana

V začetku novembra leta 1996 se je v ljubljanski Zali galeriji pojavila skupina del iz zapuščine Mateja Sternena. Med njimi je nekaj slik in risb drugih avtorjev, večina pa je njegovih; narejena so v raznih tehnikah, nastajala pa so vse od zgodnjih devetdesetih let prejšnjega stoletja.¹ Glede na njihovo kvaliteto in neposrednost so vsa vredna pozornosti, vendar se bom v tem članku omejil samo na tista, ki so povezana z vprašanjem Sternenovega razmerja do umetnosti poznega devetnajstega stoletja, predvsem do simbolizma, s katerim se je sicer srečeval že ob študiju na Dunaju in v Münchnu,² vendar je doslej veljalo, da nanj ni pomembno vplival. Takšne ocene tudi »nova« dela ne bodo bistveno spremenila, saj gre za droben odlomek celotnega opusa, ki pa vseeno kaže, da so ga vsaj nekaj časa zanimali ali celo privlačili vsaj nekateri simbolistični motivi.

Glede na vse, kar vemo o Sternenovem razmerju do umetnosti Lovisa Corinth,³ ne preseneča, da ga je ena od poti k takšnim temam vodila prek tega slikarja. Leta 1899 je Corinth naslikal znamenito *Salomo* in z njo na razstavi berlinske Secesije (münchenska je delo odklonila) požel izjemen uspeh; ta ga je prepričal, da bo »kot rojen Prus« kariero najlaže nadaljeval v Berlinu, kamor se je preselil naslednje leto.⁴ Zgodbo je Sterneno gotovo dobro poznal, da je poznal tudi sliko, pa dokazuje njegova varianta Corinthove

Za pomoč pri delu se zahvaljujem gospodu Branetu Volkarju, lastniku Zale galerije.

¹ Praviloma gre za mešane tehnike (predvsem risba s svinčnikom, akvarel in gvaš) na papirju ali kartonu. Med datiranimi je najzgodnejše »neobidermajersko« cvetlično tihožitje iz leta 1891, najpoznejša pa sta osnutka iz leta 1921 (cf. *infra*); glede na slogovne značilnosti jih je nekaj nedvomno še novejših. Natančnejše provenience del nisem uspel izvedeti.

² Cf. predvsem Tomaž Brejc: *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, Ljubljana 1982, pp. 65 ss.

³ Cf. *ibid.*, pp. 77 ss.

⁴ Cf. *Lovis Corinth* / avtor (ur.), Klaus Albrecht Schröder, Dunaj–Hannover 1992, p. 213 [r. k.]. – Sliko hrani Museum der Bildenden Künste v Leipzigu.

kompozicije.⁵ Pravzaprav gre za redukcijo, saj se je na njej precej bolj ko Corinth osredotočil na Salomo, ki se sklanja k odsekani Jokanaanovi glavi, torej na ključni motiv zadnjega prizora slavne Wildove drame (1892), ki ga v likovni umetnosti najbolje poznamo po ilustraciji Aubreya Beardsleya (*J'AI BAISÉ TA BOUCHE / IOKANAAN / J'AI BAISÉ TA BOUCHE*, 1893). Corinthova slika je temeljila na istem literarnem viru,⁶ vendar je bila njegova interpretacija zaradi grobega naturalizma, ki še danes učinkuje odbijajoče,⁷ neustrezna, in tudi Sternеноvo varianto je treba razumeti kot kritiko takšnega načina upodabljanja. Sterneni ni dosegel večje psihološke napetosti samo tako, da je bistveno zmanjšal število figur, zožil izrez in Salomino glavo še bolj približal Jokanaanovi, ampak predvsem z likovnim jezikom, s skrajno slikovitostjo prelivajočih se barvnih ploskev, ki abstrahirajo prostor ter figure in poudarjajo edini ostro »zarisani« detajl, Salomine obrvi.

Na podlagi takšnega načina slikanja je bil Sterneni v času nastanka *Salome* menda znan kot »pristaš impresionizma, šlo mu je za atmosfero brez kontur«. Domnevno Jakopičeva označba⁸ je zanimiva, saj jo je mogoče uporabiti tako v zvezi s »pravim« impresionizmom (ki je Sternena tačas nedvomno najbolj zanimal) kakor z različnimi slikovitimi variantami simbolizma: ne gre namreč pozabiti, da so v poznem devetnajstem stoletju kot »impresionizem« še vedno označevali sleherno ne- oziroma protiakademsko slikarstvo in da je bilo tudi »atmosfero« mogoče razumeti tako v dobesednem kakor v prenesenem pomenu »vzdušja«. Takšno prepletanje osnovnih konceptov še danes povzroča težave, s katerimi se srečujemo ob pojmu »slovenski impresionizem«, neprestano pa je prisotno tudi v delih predstavnikov te smeri, seveda tudi v Sternenovih, v katerih se – znova podobno ko pri Corinthu – oba koncepta že na začetku našega stoletja prepleteta še s tretjim, običajnemu pojmovanju impresionizma še bolj tujim, z ekspresionizmom.

Takšen preplet je še bolj ko v primeru *Salome* očitno na najbolj zanimivem od »novih« del, na upodobitvi *Dekleta in Smrti*. Gre za hitro naslikano kompozicijo, ki pa sodi med Sternenove najboljše in v tem smislu tudi precej prekaša *Salomo*; očitno je bil avtor pri delu docela osredotočen. Levo je postavil v fantazijski kostim oblečeno Smrt, ki z levico grabi dekle za prsi, z desnico pa sega proti njenemu mednožju; te kretneje in predmeta, ki ga Smrt morda drži v desnici, Sterneni ni hotel dokončati, kljub temu pa je napeti

⁵ Sternenova varianta je signirana desno spodaj (Sterneni). Na zadnji strani je risba violinista in napis s črnilom (SALOMA), ki pa je nov.

⁶ Cf. *ibid.*, komentar k repr. št. 10.

⁷ Cf. npr. Rosenblumov komentar v: Robert Rosenblum – H. W. Janson: *Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture*, New York 1984, pp. 458 s.

⁸ Citiral jo je Jure Mikuž: cf. *Slikarstvo Mateja Sternena*, v: *Matej Sterneni*, r. k., Moderna galerija, Ljubljana 1976, p. 13, tudi *ibid.*, op. 4. Citat naj bi bil povzet po Jakopičevem članku, ki je bil ponatisnjen v katalogu Ažbetove razstave (cf. *Anton Ažbe in njegova šola*, Narodna galerija, Ljubljana 1962, pp. 85 ss), vendar ga na navedenem mestu nisem našel.

sadizem celote očiten. V smislu protiigre ga poudarja tudi hladna barvna skala, pri kateri se je slikar – drugače ko v varianti iz Gabrove zbirke (cf. *infra*), ki jo je dopolnil s simbolično rdečo ozadja in rumeno dekletovega oblachila – omejil predvsem na bistveni kontrast med temno, »črno« Smrtjo in med svetlim, »belim« dekletom.

Čeprav so takšni poudarki arhetipski in čeprav delo zveni izrazito osebno, pa je tudi na njem mogoče zaslutiti odmeve raznih zgledov. To velja tako za posamezne motive – kretnjo, s katero Smrt grabi dekletovo dojko, je Sternen morda povzel po Corinthovem *Avtoportretu z ženo in s kozarcem sekta* (1902; nahajališče ni znano), idejo za fantazijski kostim Smrti pa je še najverjetneje dobil pri lesoreznem ciklu Alfreda Rethla *Auch ein Totentanz* (1849) – kakor za osnovni koncept, ki ima med njegovimi simbolističnimi najstarejši rodovnik.⁹ Nanj opozarja tudi že omenjena druga varianta, ena od risb iz Gabrove zbirke, ki jo hrani ljubljanska Moderna galerija; ta kaže deklo, ki se slači pred ogledalom, v tem pa vidimo še Smrt, ki preži nanjo. Tudi tokrat je nekaj poudarkov, predvsem grobe poteze (morda znaki spolne bolezni?), ki jih lahko opazimo na dekletovem trebuhu in na njenih stegnih, precej nenavadnih, vendar delo bolj ko sadistični zaznamujejo moralistični poudarki, kakršne poznamo že iz krščansko-humanistične umetnosti petnajstega stoletja, ko so sorodne upodobitve opozarjale na naglavne grehe, predvsem na *Luxurio* in na *Superbio*, ter svarile pred njihovimi pogubnimi posledicami.¹⁰

Soroden rodovnik ima tudi Sternena »sadistična« varianta, ki v osnovi izhaja iz *Mrtvaškega plesa*, še bolj natančno iz tipa, pri katerem so plesalci razdeljeni na posamezne pare – Smrt s po enim smrtnikom ali smrtnico, med drugimi tudi z dekletom.¹¹ Ta skupina se je osamosvojila v južnonemškem slikarstvu zgodnjega šestnajstega stoletja, ko je najbolj znane variante naslikal Hans Baldung-Grien. Na njegovih slikah, npr. na tisti iz leta 1517 (Basel, Kunstmuseum), na kateri Smrt deklo z levico grabi za lase in jo z desnico opozarja na odprt grob (kretnjo dopolnjuje napis *HIE MVST DV YN*), že zvenijo značilni sadistični poudarki, ki so jih do skrajnosti stopnjevali poznejši avtorji, na primer Niklaus Manuel-Deutsch in še zlasti brata Beham. Po sredi šestnajstega stoletja je motiv postal redek in končno izjemen, obudil pa ga je simbolizem. Eno zgodnejših variant, po Baldungovi sliki iz leta 1517

⁹ Motiv Salome in Janeza Krstnika je seveda še starejši, vendar je Saloma v vlogi *femme fatale*, v kateri jo srečujemo pri Corinthu in Sternenu, predvsem po zaslugi Wildove drame zaživela šele v poznem devetnajstem stoletju.

¹⁰ Pomensko s tem tesno povezani motiv dekleta, ki se lišpa pred ogledalom, pri tem pa se ji prikazuje hudič, lahko med drugim najdemo tudi v slovenski umetnosti, na *Sveti Nedelji*, ki jo je delavnica Janeza Ljubljanskega okoli leta 1460 naslikala na fasado crngrobske cerkve.

¹¹ Pozen primerek tega tipa znova poznamo tudi v slovenski likovni umetnosti, po priljubljenem Holbeinovem grafičnem ciklu posneti *Mrtvaški ples*, ki ga je v svoji knjižici *Theatrum mortis humanae* leta 1682 izdal Janez Vajkard Valvasor.

povzeto risbo, je na primer naredil Max Klinger,¹² danes pa je nedvomno najbolj znana Munchova, ki jo je slikar – značilno – variiral v raznih tehnikah; med takšnimi izvedbami je najbolj znana grafika (suha igla) iz leta 1894.

Sternenova varianta *Dekleta in Smrti* seveda ni kopija Munchove, vsebinsko pa sta si tako blizu, da se vpliv zdi možen. Munchov grafični opus je Sternen vsekakor poznal: to najbolje dokazuje še ena od risb iz Gabrove zbirke, t. i. *Strastni poljub*, v katerem je glavo in levico ženskega lika posnel po znameniti *Vampirki II* iz leta 1895, pri čemer pa je glavno figuro nekoliko nespretno dopolnil z značilno bujnim telesom in temu ustrezno predelal tudi poljub – ne na vrat, ampak na usta. Tudi ta motiv ni rešen najbolj spretno in očitno je, da se mu je kompozicija pri (zdaj seveda na hrbet obrnjeni) moški figuri dokončno zataknila, kljub temu pa je smisel spremembe jasen. »Poljub smrti« je postal »poljub življenja«, novi pomen pa je poudarjen tudi z novim likovnim jezikom (drugače ko ploskovita Munchova je Sternenova upodobitev poudarjeno plastična) in končno še z drobnim, a značilnim detajlom – Munchovi *femme fatale* je pristrigel »krvave« lase. Takšna predelava kaže na sunkovit odmik od simbolistične »dekadence«, ki ga potrjujejo tudi druge risbe iz Gabrove zbirke in poznejše slike. Te sicer kažejo, da je Sternena in njegove kupce erotika (milo rečeno) še dolgo privlačila, simbolističnih likovnih in vsebinskih formul pa v njih ni najti; prav nasprotno, vse so poudarjeno naturalistične ali vsaj realistične.

Podobno je Sternen »ponašil« tudi druge, sicer vedno redkejša motive zadnjih desetletij devetnajstega stoletja, ki jih srečujemo v njegovih poznejših delih. Med tistimi iz zapuščine je v tej zvezi najprej treba omeniti skupino osnutkov za oltarno podobo sv. Jurija.¹³ Gre za tri skice, med katerimi je ena (morda prva, vendar si je mogoče zamisliti tudi drugačen vrstni red) po koloritu in kompoziciji tradicionalno baročna, skoraj rokokojska, drugi dve pa sta precej bolj dramatični, predvsem zaradi konja, ki se v nenavadno drzno strmi diagonali vzpenja nad gledalca. Ta motiv je Sternen pobral pri eni zgodnejših risb Maxa Klingerja, v sedemdesetih letih nastali *Kunstreiterin*, zanimivi personifikaciji (likovne) umetnosti; originala (Leipzig, Museum der Bildenden Künste) sicer verjetno ni poznal, gotovo pa je videl eno od številnih reprodukcij, morda tisto v Schmidovi monografiji, ki je med Klingerjevimi pri nas še danes najbolj pogosta.¹⁴

Proti koncu devetnajstega stoletja je Klinger sicer postal eden vodilnih predstavnikov nemškega simbolizma, vendar so njegova zgodnejša dela, med

¹² Risbo poznamo po reprodukciji v eni starejših Klingerjevih monografij: cf. Ferdinand Avenarius: *Klinger als Poet*, München 1917, p. 22.

¹³ Da gre za projekt velike oltarne podobe, dokazuje predvsem domnevno prva (cf. *infra*) varianta, ki ji je Sternen naslikal tudi značilno oblikovan, polkrožno zaključen okvir. V seznamu del njegovega retrospektivnega kataloga takšna slika ni omenjena.

¹⁴ Max Schmid: *Max Klinger, Künstler-Monographien* 41, Bielefeld-Leipzig; uporabljal sem peto izdajo (1926), ki jo je predelal Julius Vogel in v kateri je risba reproducirana na str. 11.

katera sodi tudi *Kunstreiterin*, še vedno nastajala v praviloma tradicionalnih akademskih okvirih, ki vanje vsaj po svoji vsebini sodita tudi Sternenova osnutka iz leta 1921. Temo prvega je lahko prepoznati – gre za *Venero z ogle-dalom*; tega nosi deček, ki bi se v končni redakciji verjetno spremenil v putta ali v Kupida. Z motivom se v zahodnoevropski likovni umetnosti najprej srečamo pri beneških slikarjih zgodnjega šestnajstega stoletja, od Giambellina in Tiziana pa se vrsta prek Veroneseja, Rubensa in (predvsem) francoskih rokokojskih slikarjev razteza vse do akademske umetnosti devetnajstega stoletja. Tudi v tem primeru so v nekaterih variantah, zlastih v zgodnjih, še zveneli moralistični toni, velika večina pa jih je odkrito erotičnih; med te sodi tudi Sternenova. – Tema drugega osnutka je nekoliko redkejša. Na njem vidimo skoraj golo žensko figuro, pred katero stoji v dolgo haljo oblečen moški; ta v desnici drži predmet, ki ga je mogoče razbrati kot kladivo. Takšen atribut omogoča identifikacijo vsebine – gre za legendo o Pigmalionu, ciprskem kiparju, ki je naredil tako lep slonokoščen kip, da se je vanj zaljubil, nakar je Venera uslišala njegove molitve in kip (ta trenutek kaže tudi Sternenov osnutek) oživila. Zgodba je bila znova priljubljena v raznih obdobjih, še posebej pa v akademskem slikarstvu devetnajstega stoletja, saj je odlično ilustrirala značilne težnje k čimbolj »življenjskemu« upodabljanju;¹⁵ ta vidik je – že zaradi njegovega neprestanega ukvarjanja z akti – nedvomno privlačil tudi Sternena.

Čprav provokativnih simbolističnih poudarkov v obeh upodobitvah ni najti, pa je ta projekt verjetno propadel,¹⁶ s tem pa so velike teme poznega devetnajstega stoletja dokončno izginile iz Sternenovega slikarstva. Kljub njegovim in drugim, včasih še precej bolj odločnim poizkusom tovrstna umetnost v slovenskem malomeščanskem okolju ni mogla zaživeti – zgodba, ki se je v času nastanka obeh osnutkov že začela ponavljati ob nastopu avantgardističnih tokov moderne umetnosti.

LATE 19TH CENTURY THEMES IN THE WORKS OF MATEJ STERNEN

In the beginning of November 1996 the Zala Gallery of Ljubljana hosted several paintings of Sternen, among which there is a group arousing special interest: it consists of works revealing the author's relationship with late 19th century art and with symbolism in particular. Probably the oldest member of this group is the reduction of

¹⁵ Vsaj v opombi se je vredno spomniti, da je tudi ta motiv končno zaživel še v gledališču – seveda pa gre pri *Pygmalionu* Georgea Bernarda Shawa (1913) za satiro na takšno pojmovanje umetnosti.

¹⁶ Glede na vsebino sta osnutka očitno par. Takšno domnevo potrjuje tudi enak, značilno pokončni format, ki slabo ustreza izbranim motivoma; to da misliti, da je bil prostor za sliki (morda celo freski?) vnaprej določen. *Venera* je desno spodaj datirana (1921) in na kartonu, ki je nanj prilepljena, tudi signirana (Sternen), kar morda kaže, da sta bila osnutka predana naročniku, potem pa vrnjena avtorju. Ustreznih del v katalogu Sternenove retrospektive znova nisem našel.

the famous *Salome of Lovis Corinth* (1899); the work has to be understood as a criticism of the naturalism of Nemeč, mostly owing to a far more powerful expression. Also included is *The Girl and the Death*, characterized by typical sadistic accents, which can be traced to moralist (at least in principle) motif variants of the North (as exemplified in works of Hans Baldung-Grien dating from the early 16th century), but are also present in the symbolist variations from the 19th century, notably those of Klinger or Munch. Another work of Sternen, the s.c. *Kiss of Passion*, belonging to the Gaber collection, reflects Munch's influence: based on the *Vampire Woman II* of 1895, Sternen's drawing has changed Munch's 'kiss of death' into the 'kiss of life'. This restructuring indicates a strong deviation from the path of symbolist 'décadence', featured in a number of Sternen's 'new' works: first, there is the group of drafts of an altar figure of St. George, where the horse is still based on Klinger's drawing from the 1870's, the so called 'Kunstreiterin', but the whole composition is organized in a completely traditional manner. Following this trend are also the two drafts of 1921, the *Venus with the Mirror* and the *Pygmalion*, both typical academic motifs with no tinges of symbolism. This is the end of the grand themes of the late 19th century in Sternen's work and it remains obvious that despite his and other's (sometimes even more impulsive) attempts the Slovene 'petite bourgeoisie' setting was not the place for this specific stream of art to thrive.

FOTOGRAFIJA IN UMETNOST, FOTOGRAFIJA KOT UMETNOST SLOVENSKA FOTOGRAFIJA SEDEMDESETIH LET

Primož Lampič, Ljubljana

UVOD

Tako umetnostni trg kot profesionalizacija ukvarjanja s fotografijo ob koncu šestdesetih let v slovenskem prostoru sicer nista dosegla takega obsega kot na Zahodu¹, do povečanega povpraševanja po fotografiji v proizvodnji, javnih obćilih, pri grafičnem oblikovanju, v reklamni industriji in še kje pa je vendarle prišlo. Nove materialne možnosti, predvsem pa večji pretok informacij o umetnostnih gibanjih po svetu so tudi doma spodbujal kakovostno »nenamensko« produkcijo, ki kaže nekatera znamenja, da odklanja vzpostavljajoče se tržne mehanizme kot omejevalce ustvarjalnega prostora.

Ustvarjalci so kritiško distanco izražali na različne načine, najkreativnejši del produkcije pa je jasno kazal težnje po temeljnem prevrednotenju pogledov na stvarnost in na status umetniškega dela ter vlogo umetnosti sploh. Pomemben delež je pri tem igrala tudi uporaba fotografije kot izraznega sredstva.

Odločilni novi impulzi so tudi tokrat prišli iz umetniške prakse. Fotografija ji je s svojim odslikovalnim potencialom ter zavezanostjo figuri nekaj časa celo služila kot zgolj dokumentacijsko sredstvo, v procesu postopnega osamosvajanja pa dognala tudi nekatere lastne mehanizme in postopke, s katerimi je zavestno obšla zapovedi in prepovedi »naročene slike«.

Razhod s privajeno »stvarnostjo« danes razbiramo v celi vrsti stopenj in nepreglednem številu odtenkov. Najprej naj omenimo nekatere vidike problematizacije objekta. Kot reakcija na reportažno »objektivnost« je denimo v portretni fotografiji prišlo do zanimanja za marginalne, posebne, nereprezentativne obrazne tipe. Tudi socialnokritična ost, do neke mere vedno prisotna, je bila v procesu ponovne estetizacije podobe bistveno omiljena. Od-

¹ Prim: Floris M. Neusüss, Renate Heyne, *Photography in the Art of the 'Seventies, Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie/Photography as Art, Art as Photography: Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Köln 1979, p. 15.

zivi na usodna družbena gibanja so izgubili angažirano neposrednost in iskali azil v umetniških projektih.

Samospraševanje je postalo ena temeljnih značilnosti kreativnejšega dela produkcije. Problematizacija je zajela vse nivoje fotografije, tako tehniko in materialni status izdelka kot tudi objekt, vsebino, ekspresijo in percepcijo podobe. Pomemben je postal sam akt njenega »pridobivanja« oziroma proces, avtorji so začeli analitično razmišljati o tehnologiji podobe, vplivih optike, uokvirjanju in prezentaciji, temeljito pa so prenovili tudi sam inventar podob. Objekt posnetka je lahko, seveda v okviru, ki ga je zmožni nadzorovati in osmisлити avtorjev koncept, načeloma in tudi dejansko postalo karkoli. Fotografija je postala razmišljujoča in glede na »zgodbo«, ki jo je prinašala, manj informativna in atraktivna. Ena skupina podob se je izživljala v ekspresiji, se ponotranjila, nekoliko utišala ter pri izbranem gledalcu iskala pretanjeno uglašenost in podporo, druga je razkrivala svoje bistvo le ob hladnem razumskem pristopu. Vse pogostejši so bili »umetni«, nameščeni prizori, nekakšne tihožitne ali celo »teatarske« postavitve, torej »realnost«, zasnovana po ustvarjalčevi nujni in želji. Podobe so se nekako zaprle, postale nepriljudne, na njih človeški liki niso bili več samoumeveni inventar, posnemovalno moč fotografije so omejevala negativistična in ironična stališča. Znova je oživel formalizem in redukcijonizem, hkrati pa so se vrstili vsakovrstni posegi v samo tkivo podobe. Fotografija je postala zavezujoča kot umetnost, »naključne najdbe« so izgubile vsakršno veljavo. Začeli so se vrstiti projekti, ki so govorili ne z eno, temveč z množico podob, pojavljale so se kolekcije, serije, multiplikacije, repetitive, variante in sekvence. Postopki so bili skrbno, skoraj znanstveno zasnovani in osmišljeni pred samim snemanjem, avtor koncepta pa ni bil nujno tudi izvajalec oziroma realizator projekta.

To je bil čas, ko so akademsko šolani likovni umetniki pogosto uporabljali fotografijo kot sredstvo za dokumentiranje svojih akcij ali kot svoj izrazni medij. Več se jih je družilo v skupine zaprtega ali odprtega tipa, z bolj ali manj sorodnimi ustvarjalnimi nazori. Poleg ohojevcev, ki so postali sinonim za slovensko konceptualno umetniško prakso, kjer pa fotografija kljub pomembnim dosežkom ni imela primarnega pomena, so pomembna fotografska dela nastajala tudi v okviru Grupe Junij, novi koncepti pa so združili v močnejše, ne več zgolj organizacijske, temveč predvsem idejne skupine tudi nekatere najvitalnejše avtorje v posameznih fotoklubih. V okviru FK Maribor se je tako oblikoval »mariborski krog«, skupno, čeprav manj povezano, pa je nastopila tudi ljubljanska Fotogrupa ŠOLT.

V slovenskem prostoru so bila sedemdeseta leta čas, ko si je fotografija znova začela utirati pot v osrednja likovna razstavišča.² Odprti sta bili prvi specializirani foto-galeriji: leta 1975 na pobudo Jožeta Kološe-Kološa Foto-

² Tone Stojko, (Uvodno besedilo), *XV. republiška razstava fotografije*, Razstavní salon Arkade, Ljubljana 1973, (p. 5) [r. k.].

galerija v Kopru³ in v začetku leta 1976 Galerija Focus v Ljubljani⁴. Slednjo je v okviru Fotogrupe ŠOLT v letih 1976–78 vodil fotograf Milan Pajk.

Ni naključje, da so se ti poskusi pojavili sočasno s občutnim zastarevanjem in vsakršnim nazadovanjem ocenjevalnega in razstavnega sistema republiške in tedanje zvezne fotoamaterske zveze. Reprezentativnost prireditev v teh okvirih je v sedemdesetih letih postajala vse bolj vprašljiva in posamezna okolja so na to ustrezno odgovorila. Rojevale so se tudi pobude za nove prireditve, ki bi obšle togost ustaljenih razstav. Oživele so ambicije po predstavitvi različnih vidikov najkreativnejšega dela sodobne fotografske ustvarjalnosti v Sloveniji, kasneje tudi v mednarodnem prostoru. Glavna novost teh prireditev v organizacijskem smislu je bilo načelo ekskluzivnosti. Dostop ni bil več odprt za vse in razstavljalci se niso več oglašali na javne natečaje kot pri dotodanjih fotoamaterskih razstavah, temveč so bili vabljeni osebno. S tem so prireditelji za svojo predstavitev pridobili večinoma že preverjen in kakovostno razmeroma izenačeno gradivo, hkrati pa je bilo tako lažje uveljaviti tudi koncept razstave kot kritiško-avtorskega dela.

V vrstah »mariborskega kroga« je leta 1973 vzniknila ideja o razstavi »Nova fotografija« (NF), ki jo je podprl tudi mariborski Razstavn salon Rotovž, kasneje pa tudi nekateri drugi kraji v tedanji SFRJ. Selektor slovenskega dela na NF 1 je bil Stane Bernik. Prireditve NF so bile nato še leta 1976, 1980 ter 1984, kmalu so prerasle v mednarodne in hkrati prinašale bolj ali manj reprezentativen izbor sodobne produkcije v Sloveniji in tedanji SFRJ. Zmago Jeraj, eden od pobudnikov, se je v uvodu v katalog prve razstave zavzel za uveljavitev »... avtentičnosti fotografskega jezika kot relevantnega sodobnega vizualnega medija, sodobnega nosilca tako avtorske interpretacije kot angažiranega dokumenta-raporta, medija čiste intelektualne inspiracije in vizualne estetske spekulacije (...), medija v celotnem tehniškem razponu od 'svetlobnih zapisov' do vseh avtorsko hotenih preureditev ob izkoriščanju fototehniškega specifikuma ...⁵«. Zelo široko zasnovo je nedvomno povezovala predvsem želja po predstavitvi tistih neformalnih fotolikovnih dosežkov, »... ki žive nespoznan izven današnjega standardiziranega sistema razstav tako imenovane umetniške fotografije ...⁶«.

Koristno je bilo tudi soočanje s podobnimi prizadevanji v svetu. V tem pogledu je bila še posebej pomembna druga razstava NF 2, ki sta jo zasnovala beograjska likovna in fotografska kritika Biljana Tomić in Ješa Denegri.

³ Jože Kološa-Kološ: *Moja fotografija*, Murska Sobota 1990, (od tod cit.: Kološa: *Moja fotografija*), p. 172.

⁴ P. P., Focus v Focusu: Ob otvoritvi galerije fotografij in razstave Milana Pajka, *Mladina*, 22. januar 1976, št. 3, p. 15.

⁵ Zmago Jeraj: Nova fotografija, periodična foto-likovna manifestacija, *NF 1: Nova fotografija/New Photography. Vidiki in usmeritve/Vidici i usmjerenja/Views and Trends*, Razstavn salon Rotovž, Maribor november 1973; Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb februar 1974; Muzej savremene umetnosti, Beograd 1974; (p. 3) [r. k.].

⁶ Ibid.

Med tujimi razstavljalci smo se srečali z imeni, ki so bili tedaj v samem vrhu konceptualno inspirirane fotografije, kot denimo Hilla in Bernhard Becher, Christian Boltanski, Pierre Boogaerts, Michael Druks, Jochen Gerz, Paul Armand Gette, John Hillard, Barbara in Michael Leisgen, Klaus Ritterbusch, Ulrike Rosenbach, Ulay, Franco Vaccari in drugi.⁷ Slovenski avtorji so bili tedaj žal razmeroma slabo zastopani, ponovno pa so se v večjem številu uveljavili šele na četrti razstavi leta 1984.⁸

Leta 1972 je Jože Kološa-Kološ v Kopru ustanovil skupino Neodvisni fotografi, v okviru katere se je oblikovala mednarodna kolonija Koštabona in istoimenska bienalna fotografska prireditev, kjer so razstavljali le vabljeni avtorji. Iz tega kroga je leta 1976 izšla tudi pobuda za mednarodno bienalno prireditev »Kombinirana fotografija«.⁹ Razstava, sicer odprtega tipa, je spodbujala raznovrstno produkcijo, katere skupna značilnost je bila, da je fotografijo obravnavala le kot gradivo oziroma kot površino za najrazličnejše posege in multimedijske raziskave.

V začetku leta 1975 je Galerija v Ajdovščini (danes Pilonova galerija) priredila prvo razstavo izbora fotografije iz tedanje SFRJ, kasneje preimenovala v Triennale, ki je bila zasnovana kot pregled pri nas in v tujini najuspešnejše razstavne fotografije¹⁰ in ki se je kasneje razvila v nekakšne omnibusne predstavitve malih monografij posameznih vabljenih avtorjev iz več tedanjih republik. Prvi izbor je napravil Ante Škrobonja, kasneje pa so pri predstavitvi slovenskih avtorjev sodelovali Aleksander Bassin, Stane Bernik, Oskar Dolenc, Brane Kovič, Peter Krečič in Franc Zalar.

Ob razmeroma dinamični razstavni dejavnosti od konca šestdesetih let dalje opazujemo tudi intenzivnejši odziv likovne kritike. Pogostejši so tudi primeri bolj poglobljene refleksije o mediju. V tem času je začela delovati vrsta piscev in kritikov, ki so imeli v sedemdesetih letih pomemben delež pri promociji kvalitetnih del kakor tudi pri vzpostavitvi trdnejših strokovnih kriterijev. Treba je bilo preseči tradicionalna klubska merila in vzpostaviti primerjave s sočasnim dogajanjem po svetu. Nekaj piscev je prišlo iz vrst samih ustvarjalcev, večinoma pa so bili umetnostni zgodovinarji in publicisti. Izstopali so slikar in fotograf Zmagor Jeraj, fotograf Milan Pajk ter umetnostni zgodovinarji in kritiki Marko Aljančič, Cene Avguštin, Aleksander Bassin, Stane Bernik, Tomaž Brejc, Janez Dobeic, Meta Gabršek-Prošenc, Brane Kovič, Peter Krečič in Matija Murko. Tehtnejši članki so izhajali predvsem v

⁷ *NF 2: Fotografija kao umetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb marec 1976; Muzej savremene umetnosti, Beograd junij 1976; Razstavni salon Rotovž, Maribor september 1976 [r. k.].

⁸ *NF 4: Fotografija osamdesetih*, Foto galerija FKK »Branko Bajić«, Novi Sad; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor; Galerija Koprivnica; CEFFT Galerije grada, Zagreba 1984 [r. k.].

⁹ Kološa: *Moja fotografija*, p. 171.

¹⁰ Marko Aljančič, *Izbor jugoslovanske fotografije, Izbor jugoslovanske fotografije, Galerija v Ajdovščini*, Nova Gorica 1975, (p. 3) [r. k.].

nekaterih kulturniških revijah in časopisih (*Dialogi, Naši razgledi, Snovanja*) ter delu specializirane nefotografske periodike (*Ekran, Sinteza*), vendar tudi v dnevnem časopisju (*Delo, Dnevnik, Gorenjski glas, Večer*) in nekaterih pomembnejših tednikih (*Katedra, Mladina, Teleks*).¹¹

Prostor za kakovostno objavlanje sodobne produkcije ob zatonu reportažne fotografije v svetu seveda niso več mogli biti ilustrirani tedniki. Delno je procesu selitve po novih ustvarjalnih načelih koncipirane fotografije v specializirane revije in kataloge mogoče slediti tudi v tedanji SFRJ. Ob starejši beograjski *Foto-kino reviji* je konec leta 1972 v Zagrebu začel izhajati v bakrotisku tiskan *Spot – časopis za fotografiju*, ki je približno enkrat letno prinašal izredno kvalitetne reprodukcije z različnih področij sodobne kreativne fotografije, med drugim pogosto tudi dela in kritiške prispevke slovenskih avtorjev. Revija je žal izhajala neredno in zamrla ob koncu sedemdesetih let.

Slovenski prostor, ki tega kvalitativnega preskoka v predstavitvi fotografije ni znal ali zmogel, se je moral zadovoljiti z bolj ali manj rednimi objavami v delno že citirani sodobni periodiki in razstavnih katalogih. Pomembno vlogo pri predstavitvi sprotne in pretekle produkcije je igral denimo tednik *Mladina*, ki je od leta 1971 z manjšimi presledki objavljaval razmeroma kvalitetno tiskane večinoma slovenske, občasno pa tudi tuje dosežke. Pri tem je imel nemajhne zasluge dolgoletni fotoreporter in urednik fotografije Tone Stojko.

Mlado, neobremenjeno in eksperimentalno naravnano fotografijo je v letih 1967–1970 tu in tam prinašala ljubljanska *Tribuna*, medtem ko so dokumentacijo, spremljajoča teoretična in kritiška besedila ter fotografije v okviru konceptualnih projektov v letih 1967–1971, kadar si skupaj z literarnimi in risarskimi projekti ni poiskala mesta v samostojnih knjižnih izdajah¹², objavljale poleg *Tribune* še slovenske revije *Problemi, Obrazi* in *Sinteza*, beograjski reviji *Rok* in *Umetnost*, zagrebški *Život umjetnosti*¹³ in še nekatere.

Pomembno je medij tedaj popularizirala Sobotna priloga *Dela*, ki je zavezujoče zvišala merila časopisne fotografije. Urejal jo je tako kot še danes Joco Žnidaršič.

Hkrati so se začeli kazati prvi znaki znanstvene in institucionalne skrbi za razvoj zavesti o slovenski fotografski preteklosti in o fotografiji nasploh. Čeprav vprašanje muzealske skrbi za tovrstno kulturno dediščino še kar nekaj let ne bo zadovoljivo rešeno, so se zametki nekaterih ustanov in javnih zbirk vendarle začeli oblikovati. Pomemben korak k temu je pomenil Kabinet slovenske fotografije, ustanovljen leta 1971 na pobudo kranjskega FKK Janez Puhar pri Gorenjskem muzeju v Kranju¹⁴, ki ima danes ugledno zbirko sodobne slovenske fotografije.

¹¹ Cf.: *Slovenska bibliografija* za leta 1968–1980.

¹² *Katalog 2*, Knjižna zbirka Znamenja, št. 11–12, Maribor 1969.

¹³ Cf.: Tomaž Brejc: *OHO 1966–1971*, (od tod cit.: Brejc: *OHO*), Ljubljana 1978, pp. 87–99.

¹⁴ Marko Aljančič, Kabinet slovenske fotografije, *Snovanja*, Kranj, V, 8. september 1971, št. 4, p. 14.

Skrbi za fotografijo se je ob arhitekturi ter industrijskem in grafičnem oblikovanju posvečalo več delavcev leta 1972 ustanovljenega Arhitekturnega muzeja Ljubljana. Stane Bernik, ki ima največ zaslug za njegovo ustanovitev in vsebinsko zasnovo, je skušal fotografijo kar najbolj enakopravno uvrstiti ob bok drugim že uveljavljenim zvrstem sodobne likovne kulture. Ob njem sta za to, da so se že tedaj začeli oblikovati tudi zametki reprezentativne zbirke slovenske fotografije, najbolj zaslužna še Matija Murko in Peter Krečič.

Na pobudo Grupe Junij, predvsem njenega vodilnega člana Staneta Jagodiča, je od leta 1980 začela nastajati »Mednarodna likovna zbirka Junij«, ki je v osemdesetih letih prerasla v mikaven, tudi v tujini odziven, za slovenski prostor pa enkratni izbor sodobne, predvsem evropske tvornosti. Gotovo sodi tudi med uglednejše fotografske zbirke srednjeevropskega prostora.

Gre predvsem za konceptualistične dokumente, postkonceptualno in eksperimentalno fotografijo, manjši del pa tvorijo grafike, satirične risbe, slike in plastike. Za zbirko so med drugimi svoja dela prispevali Heribert Burkert (Nemčija), Pierre Cordier (Belgija), Christo (ZDA), Franco Fontana (Italija), Joan Fontcuberta (Španija), Branko Lenart (Avstrija), Rafael Navarro (Španija), Floris M. Neusuess (Nemčija), Nils-Udo (Nemčija) Christian Vogt (Švica) in še nekateri, od slovenskih avtorjev pa so zastopani Božidar Dolenc, Marko Gosar, Stane Jagodič, Lado Jakša, Zmago Jeraj, Enver Kaljanac, Peter Kocjančič, Dušan Pirih-Hup, Marjan Smerke, Alenka Vidrgar, Cveto Zlate in drugi.¹⁵

Koncept Zbirke je bil tedaj v slovenskem prostoru daleč pred svojim časom. Nastajal je skupaj z osebnim zorenjem in iskanji članov Grupe Junij, celoten projekt pa je bil zastavljen izredno ambiciozno, saj je skušal z vabljenjem izbranih avtorjev z vsega sveta utirati nove poti iz konceptualističnega ikonoklazma. Že tedaj je tudi odpiral danes spet aktualna vprašanja, ki se porajajo v stikih med ustvarjalci, kustosi, muzeji in občinstvom.^{15a}

Na Filozofski fakulteti je leta 1974 Mirko Kambič uspešno zagovarjal prvi magisterij iz zgodovine slovenske fotografije pri nas.¹⁶ Prispevki na to temo so se od tedaj začeli vrstiti redneje. Poleg najstarejše slovenske fotografije, ki jo je največ zbiral, raziskoval in pisal o njej Mirko Kambič, se je po zaslugi nekaterih posameznikov začela razkrivati tudi produkcija drugih obdobj. Celo vrsto preglednih razstav fotografije iz časa od konca prve svetovne vojne do osemdesetih let je na podlagi lastnih raziskav in zbiranja gra-

¹⁵ Lev Menaše, Grupa Junij 1970–1985, *Mednarodna likovna zbirka Junij/International Art Collection Junij: Prva predstavitev/First presentation*, Likovno razstavišče Rihard Jakopič, Ljubljana 1985, p. 169 [r. k.].

^{15a} Leta 1996 jo je prevzel skupaj z bogatim dokumentarnim gradivom Arhitekturni muzej Ljubljana.

¹⁶ Bogomir Kambič: *Oris razvoja fotografije kot vizualnega medija na Slovenskem v 19. stoletju v okviru svetovnega razvoja fotografije*, Filozofska fakulteta – Oddelek za umetnostno zgodovino, Ljubljana 1974, tipkopis.

diva pripravil fotograf Stojan Kerbler. Začetki njegovega bogatega arhiva segajo v drugo polovico petdesetih let, prvotno gradivo za osebno uporabo pa je v sistematično zbrano dokumentacijo preraslo v drugi polovici šestdesetih let; odtlej je bilo na voljo za raziskave številnim študentom, strokovnjakom in ustanovam po Sloveniji in tujini. Arhiv je leta 1994 v celoti odkupil Arhitekturni muzej Ljubljana.

O fotografiji iz časa med drugo svetovno vojno sta med drugim pisala Iztok Durjava in Silvo Teršek.

Prvo večjo pregledno predstavitev povojne ustvarjalnosti je fotografija doživela v ugledni družbi z dosežki drugih likovnih zvrsti v okviru razstave Slovenska likovna umetnost 1945–1978. Avtor fotografskega dela postavitve je bil Stane Bernik.

Znak, da je medij kot kulturno dejstvo vendarle prodril v širšo slovensko javnost, so bile tudi prve nagrade Prešernovega sklada za dosežke na področju fotografije. Doslej so jih prejeli Joco Žnidaršič (1977), Stojan Kerbler (1979), Milan Pajk (1981) in Tone Stojko (1984).¹⁷

Od leta 1971 je revija *Mladina* nagrado Zlata ptica začela podeljevati tudi za fotografijo.¹⁸

Društvo slovenskih fotografskih delavcev je leta 1978 ustanovilo komisijo za zbirateljsko dejavnost. Iste leta poleti je v Ljubljani organiziralo prvi fotografski sejem Foto antika¹⁹, ki odtlej poteka vsako leto, od 1979 pa ga spremlja tudi letni bilten *Foto Antika*. Tako so se proti koncu sedemdesetih let izoblikovali tudi zametki trga s fotografskimi starinami.

FOTOGRAFIJA V UMETNOSTI. FOTOGRAFIJA UMETNIKOV

Interakcije umetnosti ter sočasne fotografije so bile v svetu ob koncu šestdesetih in v sedemdesetih letih raznovrstne. Med dvema skrajnostma, to je med popolno podrejenostjo fotografije umetniškemu dejanju in njeno redukcijo na dokumentacijsko orodje na eni strani ter fotografijo kot izvirnim slikotvornim medijem na drugi, se je odpirala paleta možnosti, ki so jih v nekoliko omejenem obsegu izkoriščali tudi ustvarjalci v slovenskem prostoru.

Take diametralne razmejitve fotografija ni poznala ob svojem rojstvu, ampak se je izoblikovala postopoma, spreminjanje njenega statusa pa je šlo predvsem v smeri vse večje emancipacije. Ta se je z obrobne pozicije pomikala v središnji položaj prek danes že razmeroma dobro definiranih, vendar ne vedno diahronih stopenj, izhodišče in cilj pa predstavljata omenjeni skrajnosti. Pot je torej vodila od pomožnega sredstva za dokumentiranje različnih sodobnih umetnostnih procesov (environment, body art, happening, kon-

¹⁷ Stojan Kerbler, Seznam fotografov; v: *150 let fotografije na Slovenskem, 1945–1990*, Mestna galerija Ljubljana, pp. 182–183 [r. k.].

¹⁸ Stojan Kerbler, *Kronologija*; v: op. cit., p. 178.

¹⁹ Anton Demšar, *Foto Antika*, *Foto Antika* (bilten), junij 1979, št. 1, (p. 1).

ceptualna umetnost) prek faze, ko so umetniki pri načrtovanju svojih akcij začeli skrbneje upoštevati karakteristike fotografskega aparata, do trenutka, ko so se vloge zamenjale in je bila torej fotografiji vrnjena vloga primarnega umetniškega sredstva ter je sama privzemala nekatere ustvarjalne metode drugih umetniških praks.²⁰

Medtem ko je za nadaljnji razvoj medija v slovenskem prostoru nekoliko manj pomembna uporaba fotografije kot slikarske predloge v nekaterih slikarskih in grafičnih izpeljavah »nove figuracije«, predstavlja nedvomno novost status in forma fotografije v dejavnosti skupine OHO. Kakor je danes še tvegano opredeljevati neposreden vpliv na sodobno in kasnejšo fotografsko produkcijo, vsekakor velja, da so ohojevci, čeprav manj racionalistično in analitično ter bolj transcendentalno usmerjeni²¹, s svojo prisotnostjo in delovanjem kljub relativni osamljenosti odločilno vplivali na prevrednotenje številnih predpostavk umetniške ustvarjalnosti in s tem k vzpostavitvi razmer za nadaljnje inovacije tudi znotraj fotografije. Mimo vpliva OHOJA in nekaterih sicer redkih drugih ustvarjalcev so seveda informacije prihajale tudi iz drugih virov, vsekakor pa je tu pomembno vlogo odigrala tuja strokovna periodika, katalogi razstav in potovanja v tujino. Stik s svetom, predvsem z zahodnoevropskimi državami, je bil vse bolj intenziven.

Dostopna fotografska dokumentacija o delovanju skupine OHO, o delu njenih posameznih članov in občasnih sodelavcev v slovenskem prostoru ponuja možnost analize odnosa do fotografije po navedenih fazah, čeprav nikakor ni bila njihov osrednji delovni medij. V primerjavi z OHOJEVO temeljno težnjo po integriranem čutnem dojetanju sveta je bil gotovo preveč posreden in rezultati v tem pogledu preveč enodimenzionalni. Ker pa poročila in kritiški prikazi prireditve večkrat kot del postavitve omenjajo tudi fotodokumentacijo²² in ker je ta tudi razmeroma dobro ohranjena in objavljena, kaže, da fotografija le ni bila docela nepomembna. Posebno številni so seveda tovrstni zapisi od konca leta 1968 dalje, ko so ohojevci opustili reistične pozicije in se približali stališčem »revne umetnosti«, land-arta in procesualne umetnosti.²³ Sama narava teh usmeritev je ob sebi potrebovala dokumentacijske medije, sprva ne toliko kot del umetniškega »dogajanja« samega kot za svojo javno, predvsem publicistično promocijo.

Vseh imen fotografov-dokumentaristov še ne poznamo, znano pa je, da je za to skrbel predvsem Naško Križnar, dolgoletni sodelavec OHOJA, film-

²⁰ Philippe Dubois, *Photography and Contemporary Art*, Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (ur.): *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, Cambridge 1987, pp. 246–247.

²¹ Tomaž Brejc, Poti k razslojevanju in nadomeščanju umetniškega predmeta, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978, I*, Moderna galerija Ljubljana, Arhitekturni muzej Ljubljana, Ljubljana 1979, p. 41, kat.

²² Tomaž Brejc, Opombe k prvi razstavi v Ateljeju 69, *Problemi*, 1969, VII, št. 77, (od tod cit.: Brejc, Atelje 69), p. 26.

²³ Tomaž Brejc: *OHO*, p. 19.

ski snemalec, režiser ter soustvarjalec happeningov in projektov²⁴, nekaj dokumentarnih posnetkov ohojevskih akcij pa sta objavila še Leon Dolinšek²⁵ in Miloš Švabić²⁶. Z Davidom Nezom se je več družil tudi Tone Rački, posnel marsikakšen eksperiment, vendar je negative oddal samemu Nezu^{26a}. Po informacijah Naška Križnarja naj bi bogato in doslej še neobjavljeno fotografsko dokumentacijo o dejavnostih OHOJA hranil tudi Karpo Godina^{26b}. Številne projekte se nedvomno fotografirali tudi avtorji sami.

Več projektov z izrazitejšimi vizualnimi učinki, ki so nato postali plen fotografije, ali pa akcij, ki so se bolj neposredno nanašale na fotografski medij, so izvedli David Nez²⁷, Milenko Matanović²⁸, Tomaž Šalamun²⁹, Drago Dellabernardina³⁰, Naško Križnar³¹, Andraž Šalamun³² in Marko Pogačnik³³.

Značilen primer dokumenta umetniškega dejanja je posnetek iz happeninga Milenka Matanovića, Davida Neza in Draga Dellabernardina *Triglav*. Podoba kaže vrhunec nekega »teatskega« dogajanja z močnimi ironičnimi in političnimi poudarki, ki se je osvobodilo zidov galerijskih inštitucij in prodrlo neposredno v urbani prostor.³⁴ Brez teh posnetkov bi podobno kot denimo gledališka predstava ostalo le v spominu neposrednih udeležencev in gledalcev.

Poleti 1969 je David Nez realiziral vrsto projektov z ogledali, katerih osnovno gonilo je bil razmislek o vizualnem dojetanju krajine in o interakciji naravnih elementov. Postavitve so bile zelo primerne za fotografsko registracijo, morda celo nekoliko preračunane nanjo, vsekakor pa optično izred-

²⁴ Op. cit., p. 87.

²⁵ Cf.: *Sinteza*, maj 1969, št. 13–14, p. 76; v zvezi s člankom: Aleksander Bassin, Vrenje med mlado generacijo, ibid.

²⁶ Cf.: *Sinteza*, december 1968, št. 12, pp. 33 ss., v članku: Braco Rotar, Struktura likovnih formulacij novega tipa, ibid.

^{26a} Telefonski pogovor s Tonetom Račkijem junija 1996.

^{26b} Telefonski pogovor z Naškom Križnarjem 20. maja 1996.

²⁷ David Nez, Projekt: *jaje, razbijeno jaje, Rok*, Beograd, 1. julij 1969, I, št. 2, pp. 94, 101–102.

²⁸ Milenko Matanović: Preskok, op. cit., pp. 102 in 103.

²⁹ Npr.: *Katalog 2*, Knjižna zbirka Znamenja, št. 11–12, Maribor 1969, pp. 39, 41, 43, 45, 47, 49.

³⁰ Drago Dellabernardina: *Fotoesej*, op. cit., pp. 140–142.

³¹ Naško Križnar: *51, 78g*; v: PU program za ureditev, v: *Problemi*, 1970, VIII, št. 85, s. p.

³² Andraž Šalamun, *Kama sutra*, *Problemi*, februar 1970, VIII, št. 86, pp. 25–29.

³³ Marko Pogačnik, *Družina vode, zraka in ognja*, *Problemi*, april 1970, VIII, št. 88, pp. 24–26.

³⁴ Brejc: *OHO*, p. 19.

no učinkovite (sl. 81). Skulpturalno zasnovane so zaživele v kontrastu med trdno optično risbo v zrcalu ter toplejšo in mehkejšo zemljo, med gladko površino stekla in grudasto prstjo. Poleg haptičnega učinka pa so vzpostavili svojevrsten trompe-l'oeilski učinek³⁵, ki je na fotografijah zaradi izgube detajlov verjetno še bolj izrazit, hkrati pa seveda tudi njegovo kritiko oziroma negacijo. Zrcalni odsevi »nasprotne strani« na paravanu ozadja so namreč povzročili pasasto členjenje in razpadanje podobe, kar, sprva zbegani, dojemamo kot preizkus zanesljivosti vida kot najpomembnejšega človekovega čuta pa tudi kot nenavadno izviren razmislek o naravi prostora.³⁶

Če *Triglav* še lahko označimo za razmeroma lahko berljivo, ekstrovertirano šalo in pri Nezu sproščeno registriramo odseve pokrajine na zrcalnih površinah, če so torej ti fotografski »odvodi« nekega dogajanja še bolj ali manj izčrpani in zadovoljujoči poročevalci o dogajanju, pa so dokumenti nekaterih drugih projektov vse prej kot zgovorni. Vizualna komponenta »prizora« iz *Nezove body-art* prezentacije *Kozmologija* (sl. 82), kakor nam jo ponuja posnetek, je sama po sebi popolna uganka, celo nesmisel, dokler bistva dogajanja ne prenesemo v sfero zavesti, na nivo mentalnega toka stanj, ki mu ni moč določiti pravega lika.³⁷

Ko se je konceptualizacija umetniškega dejanja zaostri in se je težnja po dematerializaciji umetnine še izraziteje profilirala ter in se v precejšnji meri umirila tudi sama akcija, je fotografija postala le kazalec, sled, ki vodi v »notranjost«, nikakor pa ne dokument, ki vsebuje vse bistvene podatke o dogajanju. Slej ko prej namreč velja, da fotografije »... lahko nudijo ogledovanju samo možnosti lastnega mediativnega prostora, nikakor pa ne morejo ustvariti zadostne iluzije podobnega mediativnega prostora kot ga predstavlja dogajanje projekta samega³⁸«.

Nezanesljivost fotografskega medija pri prikazovanju konceptualnih projektov se je še posebej jasno izkazala pri realizaciji *Nezovih Časovno-prostorskih struktur*, predvsem 4. idejne (sl. 83), izvedene aprila leta 1970 ponoči. Po načrtu so se svetlobna telesa prižigala zaporedoma, vsako naslednje ob ugasitvi predhodnega³⁹, s fotografskega zapisa pa razberemo potek celotnega procesa kot sočasno dejanje. Izvirne analize zaznavanja časovno-prostorskega kompleksa so neusmiljeno postavile meje objektivnosti fotografske produkcije.

Zadnjo fazo odnosa do fotografije, torej vrnitev izrazne suverenosti mediju, obogatenu z idejnimi inovacijami konceptualne umetnosti v najširšem smislu, najdemo v zgoščenem izboru na razstavi *Nova fotografija 2 (NF 2)* leta 1976. Tam so bili s svojim deli poleg celotne skupine OHO predstavljeni

³⁵ Op. cit., p. 25.

³⁶ Biljana Tomić: Grupa OHO, *Umetnost*, Beograd, januar-februar-marec 1970, p. 88.

³⁷ Brejc: *OHO*, p. 21.

³⁸ Brejc: *Atelje 69*, p. 26.

³⁹ Brejc: *OHO*, p. 67.

še nekateri njeni člani in sodelavci posebej, tako Milenko Matanović, David Nez ter Nuša in Srečo Dragan, od drugih pa le Zmago Jeraj, idejni vodja »mariborskega kroga«. Stroga selekcija je vključila le avtorje, ki so si že pridobili družbeni in poklicni status umetnikov, ki pa so fotografijo izbrali kot sredstvo izražanja, enakovredno vsem drugim likovnim tehnikam, ter so v njej videli možnost razširitve repertoarja sredstev za uresničitev umetniške formulacije. Odločilno je bilo merilo idejnosti. Prednost so imeli projekti, ki so poudarjali konceptualne in odklanjali morfološke lastnosti izraznega jezika, jasno je bila izražena težnja po približanju teh podob dogajanjem v sodobni umetnosti, hkrati pa so bila izložena vsa tista prizadevanja, ki so temeljila na raziskavi fotografije kot sredstva in fotografije kot slike (predstave). Smo torej na področju »fotografije kot dela umetnika«, pri čemer konceptualni pristop preglašuje vprašanje dejanskega avtorstva podob.⁴⁰

Razstava NF 2 je razprla široko področje tovrstne ustvarjalnosti, predstavljene ideje, katerih raznolikost je težko obvladljiva, pa je vednarle moč grobo opredeliti na tiste, kjer gre avtorjem za izrazito subjektivna sporočila, torej za uveljavljanje t.i. »osebnih mitologij«, in na druga, kjer je moč opaziti izrazito težnjo po objektivizaciji in razosebljeni konstataciji. Oba pristopa pa sta uporabljala specifične sintaktične vzorce, tako sekvence, serije, multiplikacije in druge vrste skupnih postavitev podob, sočasno in enakovredno uporabo fotografije ter besedila in podobno.⁴¹

Tako se zaporedje podob *Medialna oblika med očetom in sinom* Milenka Matanovića iz leta 1974 (sl. 84) neposredno nanaša na avtorja samega, avtobiografsko spekulacijo pa razlagajo tako fotografije, verjetno vzete iz družinskega albuma, kot tudi spremljajoči tekst. Gledalca o pomenu postavitve seznanjata dva vzporedna informacijska medija, slikovni del pa je hkrati brezbrizno odpravil tudi vprašanje avtorstva fotografije.

Bolj objektivizirana in neosebna je kalejdoskopska pomnožitev podobe v realizaciji Davida Neza. Lirični motiv, multipliciran in formatiran v trikotnik, izgubi ves morebitni čustveni naboj in prvotno slikovitost ter se spremeni v homogeno mrežasto strukturo, podobno kristalu. S tem pridobi drugotni vizualni učinek, ki ga skoraj ni mogoče več povezati z osnovnim elementom-zidakom podobe.

V okviru obče umetnostne klime začetka sedemdesetih let je bila leta 1970 kot skupina z neoekspressionističnimi tendencami ustanovljena Grupa Junij. Sprva so jo sestavljali Harald Draušbaher, Stane Jagodič, Milomir Jevtić, Viktor Gojkovič in Enver Kaljanac, vsi diplomanti ljubljanske Akademije za likovno umetnost, postopoma pa se je odpirala tudi novim članom in na svoje vsakoletne razstave vabila številne goste iz tujine. Od leta 1972 se je

⁴⁰ Ješa Denegri: Fotografija kot umetniško delo, *NF 2: Fotografija kao umjetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as Art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb; Muzeji savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor 1976, pp. 6 ss. [r. k.].

⁴¹ Op.cit., (pp. 8-9).

izrazni obseg skupine nenehno širil, poleg konceptualizma so znova aktualizirali dadaizem in nadrealizem, hkrati pa so člani začeli raziskovati tudi izrazne možnosti fotografije, lepljenke, asemblaža in posegov v prostor. Pri fotografskih projektih jim je pomagal fotograf Marjan Pal.⁴²

S fotografijo sta se ukvarjala predvsem Stane Jagodič in kasneje Enver Kaljanac. Oba lahko uvrstimo v širšo skupino likovnih umetnikov, ki so si kot izrazno sredstvo izbrali fotografijo, čeprav je predvsem Jagodič segal tudi po številnih drugih medijih. Jagodičev obširen in raznolik fotografski opus so zaznamovala predvsem nenehna želja po eksperimentiranju, izrazitejša je tudi težnja po obnovitvi forme ter hkrati po oživitvi vsebine slike, rezultati pa izrazno nihajo med skrajnostmi, kot so absurd, humornost, formalizem in simbolna humanistično ali politično angažirana pripoved (sl. 85). Avtor je pri delu pogosto uporabljal različne tehnike in prijeme, kot so fotomontaža, fotokolaž in sekvenca. Jagodičev vsekakor najpomembnejši prispevek je bila razširitev vsebinskega repertoarja fotografije, ki so jo prinesli s posebej za snemanje prirejeni ambienti in druge postavitve.

Kaljančeve iluzionistično-plastične multiplikacije (sl. 86), pridobljene pri igri z zrcalom in (ali) v kolažnem postopku, so kljub nekaterim erotičnim popartističnim konotacijam še bliže formi kot edini vsebini podobe. Na poseben način pa je problematiziral tudi institut perspektive kot temeljnega pripomočka za branje fotografije.

Podatek, da je tako z Jagodičem kot s Kaljancem pri realizaciji projektov sodeloval profesionalni fotograf⁴³, najjasneje razkriva naravo te produkcije. Pomen same izvedbe se je v celotnem procesu vse bolj minimaliziral, v nasprotju s tradicionalnim pojmovanjem fotografije kot obrti pa se je krepila vloga ustvarjalca-režiserja in njegove miselne obdelave ideje.

FOTOGRAFIJA FOTOGRAFOV

Mariborski krog

Ločitev na fotografijo umetnikov in fotografijo fotografov je v prostoru tedanje SFRJ najbolj radikalno vzpostavila razstava Nova fotografija 2 leta 1976, Ješa Denegri pa je to v že citiranem uvodnem besedilu tudi utemeljil.⁴⁴

Meje seveda nikakor niso bile jasno določljive, kriterij socialnega in poklicnega statusa, ki ga je med drugim izpostavil Denegri, pa je bil pomemben predvsem kot kazalec neke posebne izobrazbe ustvarjalca, malo ali nič pa ni

⁴² Lev Menaše: Grupa Junij 1970–1985, *Mednarodna likovna zbirka Junij/International Art Collection Junij, Prva predstavitev/First presentation*, Likovno razstavišče Rihard Jakopič, Ljubljana 1985, pp. 166 ss. [r. k.].

⁴³ Matija Murko, Nova Fotografija prvič, *Sinteza*, 1974, št. 30, 31, 32, p. 21.

⁴⁴ Ješa Denegri, Fotografija kot umetniško delo, *NF 2: Fotografija kao umjetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as Art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor 1976, (p. 6) [r. k.].

povedal o formalni in vsebinski zasnovi fotografije same. Nekateri avtorji so obe področji tudi povezovali, tako denimo Zmago Jeraj, katerega vzporedno ustvarjanje na področju treh medijev – fotografije, grafike in slikarstva – se je ob spoštovanju specifične govornice posameznega medija časovno, motivno in izrazno dopolnjevalo.⁴⁵

Kakor je Jeraj v tem pogledu vezna oseba, je prek njega kot idejnega vodje in glasnika tudi »mariborski krog« za slovenski prostor pomenil svojevrsten prevodnik, ki je nekatera nova, bolj zavezujoča načela umetniškega ustvarjanja posredoval na področje fotografije. Fotografija skupine OHO je nastajala zunaj ožjih fotografskih krogov, mariborsko produkcijo pa je v marsičem določala prav reakcija na dogajanja znotraj njih, zato so imeli fotografi za novosti, ki so jih ponujali »krogovci«, tudi več posluha.

»Mariborski krog« se je oblikoval v okviru FKK Maribor. Orientacija »kroga« je razvidna iz njegove predzgodovine, ki jo je opredelil Jeraj sam. V temelje usmeritve skupine je vgradil najprej program »črne fotografije«, ki jo je uvedla njegova razstava v Koncertnem ateljeju v Ljubljani leta 1968, nato še novo senzibilnost za mestni in predmestni eksterier, ki jo je pokazal Ivan Dvoršak na skupni razstavi s Petrom Lešnikom v mariborskem Rotovžu leta 1969 ter razmišljanja o parcialnosti in dvom o posnemovalni sposobnosti fotografije, kar je bilo moč razbrati s podob Janka Jelnicarja na razstavi v Malem salonu Rotovža leta 1970.⁴⁶ Med starejše predhodnike je Jeraj vštél še Simona Tiha in Dragošo Modrinjaka, oba zavezana life-fotografiji.⁴⁷

V jedru gibanja so bili torej od vsega začetka osmišljeni in lahko prepoznavni, vendar razmeroma avtonomni avtorski koncepti. Družila jih je potreba po konfrontaciji z vsaj dve desetletji vpeljanim, a neprevetrenim razstavnim sistemom republiške in zvezne fotoamaterske zveze ter njeni pretirani podpori idejno nereflektirani tako imenovani »umetniški fotografiji«, vzrajajoči na preživelih pozicijah subjektivne fotografije. Tako sta konceptualna rast in študiozen pristop, ki ju je kot akademsko izobražen likovnik spodbujal predvsem Jeraj, mariborskim avtorjem omogočala artikulacijo prepoznavnega avtorskega izraza, sistematičen neuspeh na raznih »salonih« pa pospešil njihovo popolno osamosvojitve. Sledil je avtonomen prodor v galerije in s tem v slovenski kulturni prostor sploh.

Kot nosilka tega dogajanja se je znotraj fotokluba postopoma izoblikovala skupina štirih avtorjev; poleg Jeraja, Dvoršaka in Jelnicarja se jim je pridružil še Hrvat Branko Jerneić.⁴⁸ Skupina se je ob podpori in sodelovanju nekaterih drugih članov kluba odločila za skupinsko razstavo, ki naj avtentično predstavi njihovo ustvarjalnost. Na njej je 13 fotografov pokazalo skup-

⁴⁵ Meta Gabršek-Prosenc, Zmago Jeraj – slikarstvo in fotografija, Monografska skica, *Sinteza*, št. 43, 44, 1978, p. 40 ss.

⁴⁶ Zmago Jeraj, Fotografija Mariborskega kroga, *Spot*, 1973, št. 2, p. 16.

⁴⁷ Zmago Jeraj, Novejša mariborska fotografija, *Sinteza*, 1970, št. 16, p. 61.

⁴⁸ V. V. (Vili Vuk ?), Predstavlja se mariborski krog, Nova umetniška fotografija, *Večer*, 12. februar 1971.

no 66 del, poleg naštetih štirih pa so razstavljali še Ivo Čerle, Stojan Kerbler, Peter Lešnik, Dragiša Modrinjak, Zora Plešnar, Marjan Stojko, Simon Tihec, Vinko Vedlin in Franjo Vršič.⁴⁹ Končni izbor so napravili Jeraj, Jelnikar in Jerneić, za oblikovanje razstave pa je poskrbel Dvoršak.

Prireditev in hkrati inavguracija novega združenja je na področju fotografije predstavljala na nek način tisto, kar je v umetnosti pomenila skupina OHO. Ponudila je vrsto novih pogledov na medij, pritegnila nov, mlajši krog kritikov, ki so pojav spremljali, in pustila daljnosežne, četudi ne vedno neposredne, posledice v kasnejši produkciji.

V pogovoru, ki so ga krogovci organizirali ob razstavi in katerega prepis magnetograma je ohranjen,⁵⁰ so sodelovali tudi gostje iz fotoklubov Ljubljana, Nova Gorica in Zagreb ter predstavnik tedanje FZJ iz Beograda. Ob tej priložnosti se je razkrila marsikatera podrobnost, ki je bolje osvetlila samo prireditev in celoten fenomen »mariborskega kroga«. Avtorji so tudi ob sami napovedi razstave čutili potrebo pojasniti svoje postopke in so zato oblikovali več sporočil za javnost, ki so sežeto povzemala dejstva v zvezi z dogajanjem v »krogu«.

Razstava je nastajala približno leto dni.⁵¹ Prvotna groba zasnova se je med pripravami izčiščevala ter narekovala ponovne preglede že znanih posnetkov, vplivala pa je tudi na sprotno produkcijo, iz katere se je nato postavitev dopolnjevala. Pri tem je prišlo do zanimivih pojavov kolektivizacije ustvarjalnega postopka, saj so nekateri avtorji, čeprav le izjamoma, celo privolili, da je bil v interesu večje enovitosti razstave spremenjen ali okrnjen njihov osebni fotografski izraz. Dogajalo se je tudi, da so avtorjev posnetek obdelali in kopirali drugi.⁵² Tako zastavljeno vprašanje avtorstva je logično pripeljalo do odločitve, da ostanejo posamezne podobe za javnost anonimne. Razstava naj bi namreč kot celota lažje uveljavila nova ustvarjalna stališča.⁵³

Ta so se začela, kot rečeno, oblikovati že leta 1968, ko je Jeraj kot edini iz kasnejšega »kroga«, ki je svoja (in »krogova«) ustvarjalna stališča sporočal tudi pisno, objavil svoje prve članke. Že tedaj se je zavzemal za ozaveščeno in spoštljivo ravnanje »s fizično ritmičnimi zakoni fotografije« ter odklanjal

⁴⁹ Dokumentacija iz arhiva Stojana Kerblerja, (rokopis v Arhitekturnem muzeju Ljubljana).

⁵⁰ (Več avtorjev): *Pogovor o fotografiji*, Salon Rotovž, Maribor 28.februar 1971, (od tod cit.: /Avtor/: *Pogovor ...*), pp. 1–24, (tipkopis iz arhiva Stojana Kerblerja v Arhitekturnem muzeju Ljubljana); sodelovali so: Zmago Jeraj, Slavko Tihec, Dragiša Modrinjak, Branko Jerneić in Vladimir Gajšek iz Maribora, Tone Stojko, Marjan Smerke in Oskar Dolenc iz Ljubljane, Milenko Pegan iz Nove Gorice, Djuro Griesbach, Vlado Solariček in Nino Vranić iz Zagreba, Stevan Ristić iz Beograda in še nekateri).

⁵¹ Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 13.

⁵² *Skupina mariborskih fotoamaterjev razstavlja svoje fotografije v salonu Rotovž v Mariboru pod naslovom FOTOGRAFIJA MARIBORSKEGA KROGA*, Maribor februar 1971, (p. 2), (spremni list k razstavi, tipk.).

⁵³ »*Fotografija mariborskega kroga*«, Maribor februar 1971, (vabilo).

naključni oziroma »intuicionistično empirični pristop«, kot ga je sam imenoval.⁵⁴ V že citiranem pogovoru pa so Jeraj in drugi »krogovci« izpostavljali tudi izrazno moč fotografije,⁵⁵ njen avtohtoni jezik in se zavzemali za uveljavitev skozi njo samo, torej brez posebnih tehničnih posegov ali morebitnih slikarskih vzorov.⁵⁶

Svoj ustvarjalni *credo* so v svojih delih realizirali z nekaj specifičnimi prijemi. Belo in črno so vrednotili in ju smiselno uporabljali kot sredstvi maksimalne stilizacije, k črniži težeča gosta sivina preekspoziranih povečav pa je vseskozi uspešno podpirala osnovno tendenco, to je neprivlačno, »navadno«, »vsakdanjo« fotografijo, ki naj se ne izživlja z vizualnimi, motivnimi ali tehnološkimi učinki.

Osnova tega pristopa je bila sicer »čista fotografija«, ki pa naj ne bi zapisovala trenutka, temveč izražala neko intelektualno stanje,⁵⁷ ali kot se je nekje drugje lapidarno izrazil Jeraj: fotografija »mariborskega kroga« je sinteza fotogeniziranja banalne, celo infrabanalne motivike, posnete v maniri »čiste fotografije« in odsotnosti »odločilnega trenutka«.⁵⁸

Pri tem se avtorji sicer niso izogibali navezav na mestni in primestni vsakdan, vendar pa so si prizadevali izraznost svojih podob tako potencirati, da bi primarno ne šlo več za vidno identifikacijo motiva, temveč za miselne povezave oziroma za »podaljšanje« miselnega procesa, izvirajočega in vračajočega se v dokumentarnost, kot je to opisal Aleksander Bassin.⁵⁹

V zvezi z »mariborskim krogom« se je odprlo še več vprašanj, nekatera med njimi formalne, druga spet vsebinske narave. Med prvimi so za medij sam vsekakor pomembna tri, katerih rešitve so v različnih pomenskih izpeljavah odslej postale stalnice slovenske fotografske produkcije. Tako se je kot pomembna, docela zavestna komponenta uveljavilo obvezno obdelovanje zamisli v večjem številu podob.⁶⁰ Ta pristop je seveda dodobra izločil možnost naključne, nezavedne »najdbe« in je avtorjevo delo, rezultat skrbnega in predanega prizadevanja, definiral kot premišljeno in zavezujočo umetniško izjavo.

Že na prvi razstavi so bile fotografije tudi brez vsakršnih podnaslovov, kar moramo razumeti kot logično posledico poudarjanja prisotnosti samega medija in avtohtonosti njegovega jezika. To značilnost so nekateri, predvsem Zmago Jeraj in Ivan Dvoršak, ohranili tudi v kasnejših predstavitvah in objavah. Naslovi kot denimo »Fotografija« pri Jeraju ali pa *G 12-1* pri Dvor-

⁵⁴ Zmago Jeraj, *Trenutek (mariborske) fotografije*, *Dialogi*, 1968, št. 4, pp. 200–201.

⁵⁵ Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 1.

⁵⁶ Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 13.

⁵⁷ Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 3.

⁵⁸ Zmago Jeraj, *Ob fotografiji mariborskega kroga*, *Foto-kino revija*, 1972, št.3, p.15.

⁵⁹ Aleksander Bassin, *Fotografije mariborskega kroga*, *Naši razgledi*, 26. februar 1971, (od tod cit. Bassin, *Fotografije ...*).

⁶⁰ Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 8.

šaku služijo kot tavnološko napotilo ali kot industrijsko hladna identifikacijska oznaka, nikakor pa ne pomenijo verbalne omejitve, ekspesivnega pomagala ali celo podrobnega navodila za branje vizualnih sporočil. Celoten prenos sporočila je prepuščen le podobam samim.

Tretji pojav je bolj neposredno vezan na vizualni učinek podob. Gre za črn, naraven okvir posnetka, ki ga je v fotografijo uvedel Henri Cartier-Bresson kot opomin in dokaz, da gre za povečavo celotnega na negativu zajetega kadra. V »mariborskem krogu« so ga uporabljali iz dveh razlogov. Prvi ga je vpeljal Janko Jelnikar, vendar s popolnoma drugih izhodišč. Širok temen rob je imel skupaj s perforacijo in industrijskimi oznakami na filmu na njegovih posnetkih najprej nalogo ironizirati pričevalno moč običajne fotografske podobe, zasejati dvom o njeni pomebnosti in ji odrediti realne pristojnosti, ki se slej ko prej gibljejo v okvirih ne preveč zanesljive dokumentarne sledi. Druga raba pa je bila bolj formalnega značaja. Temna obroba je služila kot poudarek in hkrati prvi plan kadra, podobno kot okvir pri sliki.⁶¹ Kaže, da je predvsem ta vidik črnega roba z dolgoletno rabo postal razmeroma pogosta manira v slovenski fotografiji, njegov prvotni posrednik pa je, tako kaže, prav »mariborski krog«.

V času razstave in dogajanj okrog nje so se pojavljali tudi posamezni poskusi obravnavanja mariborske fotografije v nekoliko širšem, psiho-socialnem in celo civilizacijskem kontekstu. Med vsemi je šel najdlje Branko Jerneić, ki je skušal racionalizirati depresivnost in pesimizem, ki so ga posamezniki tedaj, podobno kot danes, razbirali s podob. Jerneić razstavi nikakor ni odrekal stika z realnostjo, celo več, odkrito jo je označil kot abstrakt stvarnosti, rezultat kritične zavesti v trenutku, ko se je zavedala neustreznosti odgovorov, ki jih na življenjska vprašanja po ukinitvi religije ponujata znanost in tehnika. Sivina je zanj izraz temeljne deziluzije o človekovem mestu v svetu in kozmosu ter odsev soočanja posameznika z dehumaniziranim svetom, ki se je znašel v slepi ulici razvoja, čeprav ne brez znakov prihajajočega novega reda.⁶²

Jerneićeva razmišljanja razkrivajo neko plast mariborske in dela druge slovenske fotografije, ki ni bila neposredno stvar likovno-teoretskega razmisleka, pač pa je na svoj poseben način, posredno in previdno ter podprta z novo ikonografijo povzela družbeno angažiranost medija iz šestdesetih let. V mariborskem primeru je šlo predvsem pri najkvalitetnejših delih za izraz specifične, na urbano okolje vezane ekološke senzibilnosti, ki jo danes verjetno prepoznavamo še jasneje kot okrog leta 1970. Predstavljajo namreč povsem suvereno in dovolj zgodnjo, čeprav še nekoliko razčustvovano vzporednico t.i. novi topografiji, kakor jo je v zavest fotografske publike prva skušala umestiti razstava *New Topographics* v George Eastmann House v Rochesteru, ZDA, leta 1975.^{62a}

⁶¹ Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 20.

⁶² Branko Jerneić: *Pogovor ...*, p. 17–19.

^{62a} Lewis Baltz: *American Photography in the 1970s*, v: Peter Turner (ur.): *American Photography 1945–1980*, New York 1985, p. 163.

Urbani vidik, ki je postal razpoznavni znak »krogove« fotografije, je bilo najprej mogoče videti na sklenjeni vrsti fotografij Ivana Dvoršaka. Pri primerjavi dokumentacije o mariborskem fenomenu in slikovnega gradiva z razstave se je namreč izkazalo, da je bil Jeraj sicer idejni vodja, da pa se je kot fotograf najprej izoblikoval prav Dvoršak. Pod njegovim vplivom so nastale tudi kasnejše Jerajeve krajine.

Dvoršakovi mestni in predmestni eksterieri so spregovorili v temačnem, v slovenski fotografiji še nevidnim jeziku. Kvadratne, sivočrne, otrple podobe, mnogokrat dodatno zaprte s širokim, dve tretjini slike zavzemajočim ploskovitim pasom tal (sl. 87), so prve realizirale vse idejne in formalne postavke, kasneje spoznane kot značilnosti »kroga«. Ugotovitve o izredni ektonomičnosti pri uporabi izraznih sredstev⁶³ se najbolj upravičeno nanašajo prav na Dvoršaka. Posnetki z elementi, kot so izbira popolnoma obrobnega, malodane neopaznega motiva, urbana tematika, izpraznjeno središče podob in redukcija tonskega spektra predvsem na temno sivo in črno ter iz tega izvirajoča zatrta in hkrati preteča ekspresivnost, dejansko pomenijo neposredno nasprotje estetizirane in motivno šablonizirane »umetniške« fotografije, postavljajo pa se tudi nasproti obrtno-tehniškim standardom, ki so večinoma podpirali preprosti realizem uporabne fotografije.

Naslednjo fazo svojih razmišljanj je Dvoršak predstavil na razstavi »Nova fotografija 1«, kjer je serijo različnih, vendar druga druga prilagojenih podob sestavil v enotno sivo fronto, ki je le izsek iz neskončnih ponavljanih serijske »opreme« urbanega okolja. Ekspresivnost je tu do kraja utišana, suha, neafektirana odslikava pustih mestnih predelov pa je te podobe še bolj približala omenjenim novim topografom.

Jeraj je sodeloval že pri premenah figuralike ob koncu šestdesetih let in jo je večinoma objavil, še preden ga je zastopala na »krogovi« razstavi. Te zgodnejše podobe so bolj zavezane človeški podobi in so zasnovane kontrastno, vsekakor pa so že napovedovale neko gluho, zloveščo puščobnost, tako značilno za Jerajeve pokrajine iz začetka in srede sedemdesetih let (sl. 88).

V primerjavi z Dvoršakom, s katerim vsekakor deli mnogo skupnih potez, so Jerajevi krajinski kadri manj vezani na konkreten prostor in čas. Popolnoma izpraznjeni in malone dvodimenzionalni ne dajejo nikakršnih topografskih, pa tudi ne drugih vsebinskih opornih točk ter učinkujejo kot nekakšna vakuumirana območja, ki pomenske naložbe pritegujejo prav s svojo nedoločenostjo. Kasnejše Jerajeve podobe s konca sedemdesetih let pa so postale medij za vse glasnejša ekološka sporočila.⁶⁴

Nekoliko manj prisoten, pa zato nič manj samosvoj je opus Janka Jelničarja. Vgrajen v same temelje »mariborskega kroga« je posvečal največ po-

⁶³ Vlado Solariček: *Pogovor ...*, p. 20.

⁶⁴ Meta Gabršek-Prosenec, Pomen Mariborskega kroga v jugoslovanski fotografiji sedemdesetih let, *Sinteza-Ekran*, 1986, št. 73–74, (od tod cit.: Gabršek-Prosenec, Pomen mariborskega kroga), p. 67.

zornosti problematizaciji fotografije kot reprodukcijskega medija kakor tudi analizi dojemanja podobe kot celote.

Zajeta perforacija negativa pri povečevanju posnetka pri njem ni imela formalno-estetske funkcije, pač pa je dejavno podpirala dvom o mimetično kvaliteto fotografije kot bolj ali manj poljubnega izseka iz kompleksne stvarnosti. Jelnikarjev racionalni fotografski svet je sestavljen iz odlomkov (sl. 89) in zabrisov, podobe so redko zaokrožene in berljive brez zadržkov. Čeprav je večina podob figuralnih, je vsaka rekonstrukcija pripovedi nepotrebna, saj so zavestno formulirane kot antizgodbe, ki naj preusmerijo pozornost na pomembnejše medijske probleme. Gre za analizo osnovnih predpostavk fotografske podobe, s tem pa tudi za višji nivo ozaveščenosti pri njeni percepciji.

Po prvi predstavitvi, ki je v slovenskem prostoru tako po vsebinskih prispevkih kakor tudi po celovitosti zasnove pomenila precejšnjo novost, je nato razstava potovala še v novoustanovljeni Kabinet slovenske fotografije v Kranju, v koprsko galerijo Ložo, leta 1973 v Skopje kot spremljevalna prireditvev in diskusijska tema 5. pokalne razstave jugoslovanske fotografije⁶⁵ in leta 1974 v Mursko Soboto⁶⁶. Nekateri avtorji, tako Dvoršak, Kerbler in Jeraj, pa so se predstavili tudi s samostojnimi razstavami. Pomembna je bila tudi vključitev Dvoršakove in Jerajeve fotografije v razstavo Mladi slovenski likovniki 1972, ki jo je za Galerijo sodobne umetnosti v Zagrebu zasnoval Aleksander Bassin, kakor tudi njuno sodelovanje na Novi fotografiji 1 leta 1973 po izboru Staneta Bernika⁶⁷ ter Jerajevo v selekciji Biljane Tomić na Novi fotografiji 2 leta 1976⁶⁸.

Skupno nastopanje se je ohranilo še nekako do leta 1974, ko so se zadnjikrat predstavili skupaj, čeprav tedaj nista razstavljala Jelnikar in Kerbler. Iz Jerajevega besedila ob tej razstavi pa razberemo, da se skupina razpira in da je vse bolj heterogena.⁶⁹

Razlike med avtorji so bile vedno prisotne in priznane.⁷⁰ Vzrokov za prekinitev skupnega nastopanja zato ne moremo iskati samo v njih, temveč tudi v dejstvu, da so si posamezni ustvarjalci s skupnim delom in nastopi pridobili izkušnje, se dokončno izoblikovali in se začeli samostojno predstavljati. Faza kolektivizma je tako dokončno minila.

⁶⁵ Z(mago) J(eraj), Fotografije Mariborskega kroga, *Dialogi*, 1973, št.12, (od tod cit.: Jeraj, *Dialogi*, 1973), p. 830.

⁶⁶ *Fotografija Mariborskega kroga*, Mali salon, Razstavni salon Rotovž, Maribor 1974, (zgibanka).

⁶⁷ Jeraj, *Dialogi*, 1973, p. 830.

⁶⁸ Cf.: *NF 2: Fotografija kao umjetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as Art*, Centar za fotografiju, film i tv, Zagreb; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Razstavni salon Rotovž, Maribor 1976, (p. 27) [r. k.].

⁶⁹ Z(mago) Jeraj, (Uvodno besedilo), *Fotografija Mariborskega kroga*, Mali salon, Razstavni salon Rotovž, Maribor 1974, (zgibanka).

⁷⁰ Cf.: Jeraj: *Pogovor ...*, p. 3-4.

Prva razstava je privabila nekatere mlajše kritike, ki so nato redno spremljali delo »kroga« kakor tudi drugo kvalitetnejšo sprotno produkcijo.⁷¹ Od vsega začetka je skupino s svojimi članki usmerjal in uveljavljal Jeraj sam, od »zunanjih« kritikov pa je temeljne prvine »mariborskega kroga« prvi predstavil Aleksander Bassin⁷², za njim Vladimir Gajšek⁷³ in Marko Aljančič⁷⁴, v tekstih ob razstavi Nova Fotografija 1 pa sta o skupini poleg Bassina⁷⁵ pisala tudi Peter Krečič⁷⁶ in Matija Murko⁷⁷. Kvaliteten in zgoščen pregled je po Kerblerjevi dokumentaciji podala leta 1986 Meta Gabršek-Prošenc. Posebno pomembna je njeno umestitev »kroga« v sodobna umetnostna gibanja, in to na tisto točko postkonceptualističnih iskanj, ki so idejnimi postavkami konceptualizma iskale novih vsebin.⁷⁸

Končna ocena dejavnosti »kroga« ne more mimo sledov avantgardistične drže, ki jo zaznavamo v nekaterih njegovih postopkih. Vsekakor so bile razmere za to primerne. Napetosti, ki so nastajale med kvalitetno sprotno produkcijo in izostankom uradnega priznanja v »pristojskih« fotografskih okoljih, so bile očitno tako velike, da je preboj izolacije nujno zahteval združitev moči. Od tod nedvomno izvira za tedanje umetnostne razmere vznemirljivi kolektivizem. Prišlo je do blažje oblike notranje homogenizacija, ki jo je bilo navzven občutiti kot ekskluzivizem⁷⁹ in ki je nujno vodila do agresivnega negiranja obstoječih sistemov vrednotenja in predstavitve fotografije⁸⁰. Značilno je bilo tudi zavzemanje za osvoboditev medija, ki naj neposredno izrazi avtorjev izpovedni naboj.⁸¹

Premišljena prodornost in spretnost pri nastopanju v medijih pa »mariborskemu krogu« nikoli nista narekovala skrajnosti. Zmernejše reformistične poteze nakazuje že dejstvo, da se je skupina oblikovala znotraj FKK Maribor, dodobra prevetrla vso njegovo dejavnost, vendar pa upoštevala obstoječi organizacijski okvir. Prilagodljivost in zmernost »krogovih« stališč na

⁷¹ Stojan Kerbler, (Uvodno besedilo), *Razvojne poti slovenske fotografije (1945–1983)*, Cankarjev dom, Ljubljana 1984, (od tod cit.: Kerbler: *Razvojne poti ...*), (p. 15).

⁷² Bassin: Fotografije ...

⁷³ Vladimir Gajšek, Anonimnost osebnosti: Razstava fotografij v mariborskem salonu Rotovž, *Večer*, XXVII, 2. marec 1971, p. 10.

⁷⁴ Marko Aljančič, Fotografija danega trenutka: Mariborski krog v kranjski mestni hiši, *Dnevnik*, XX, 16. september 1971, p. 5.

⁷⁵ Aleksander Bassin, Nova fotografija I, *Naši razgledi*, 11. januar 1974.

⁷⁶ Peter Krečič, Vidiki in usmeritve: Ob prvi razstavi Nove fotografija v mariborskem Rotovžu, *Delo*, 17.11.1973.

⁷⁷ Matija Murko, Nova Fotografija prvič, *Sinteza*, 1974, št. 30, 31, 32, p. 21.

⁷⁸ Meta Gabršek-Prošenc, Pomen Mariborskega kroga, p. 65.

⁷⁹ Marjan Smerke: *Pogovor ...*, p. 9–13.

⁸⁰ Zmago Jeraj: *Pogovor ...*, p. 9, 11.

⁸¹ Branko Jerneić: *Pogovor ...*, p. 22.

eni, nedvomno pa tudi sprejemljivost okolja za to stopnjo novosti na drugi strani so omogočili skupini razmeroma hitro asimilacijo v razstavni sistem, s čimer so bile odpravljene napetosti, ki bi stopnjevale njihovo opozicijsko držo. Uspeh skupine gre vsekakor pripisovati tudi dejstvu, da so bila umetnostna stališča v slovenskem prostoru po nastopu OHOJA že dodobra relativizirana.

»Mariborski krog« je prenehal sklenjeno nastopati leta 1974, vključitev najpomembnejših avtorjev v pregled slovenske povojne likovne tvornosti leta 1978 pa je pomenila dokončno historizacijo skupine.

Fotogrupa ŠOLT

Uspeh mariborske razstave je vsekakor pomenil spodbudo tudi za drugi najmočnejši slovenski klub Fotogrupo ŠOLT (FG ŠOLT),⁸² ki so jo kot združenje razstavljalcev posameznih ljubljanskih študentskih fotoklubov ustanovili leta 1963 Oskar Dolenc, Miro Hojnik, Stojan Kerbler in Joco Žnidaršič.⁸³ V šestdesetih letih je tako nastala skupina amaterjev in profesionalcev, ki je dosegala izredne uspehe na preglednih razstavah amaterske fotografije v Sloveniji in tedanji SFRJ, nekateri avtorji pa so začeli tudi zgodaj samostojno razstavljalati, med prvimi denimo Tone Stojko že leta 1970.⁸⁴

Skupina je leto dni po pojavu »mariborskega kroga« priredila v ljubljanskem razstavišču Arkade svojo razstavo, kjer so se predstavili Oskar Dolenc, Janez Korošič, Milan Orožen-Adamič, Tihomir Pinter, Janez Pukšič, Marjan Smerke, Tone Stojko, Jendo Štoviček, Sonja Zalar, Joco Žnidaršič in še nekateri.⁸⁵ Janez Dobeic, ki je tedaj iskal skupne značilnosti ŠOLTOVE fotografije, je pisal o tehnično dognanih podobah, ki ne govorijo več neposredno o stvarnosti, temveč so izraz avtorjeve osebnosti. Hkrati je v poudarjeni zrnatosti podob, ki ji je pripisal največjo zaslugo za uspeh šoltovcev, zaznal še nevideno izpeljavo tradicionalnih vrednot slovenske fotografije, vendar jo je interpretiral v povsem drugačnem kontekstu. Opazil je namreč, da veliko zrno na fotografijah ukinja nekdanje bogastvo tonskega stopnjevanja kakor tudi ostrino risbe. Tako je nova tehnika omogočila tudi drugačno estetsko ekonomiko, to je izražanje le v večjih likovnih znamenjih, medtem ko so se detajli močno izgubljali.⁸⁶

Drugi elementi, Dobeic jih je imenoval netehniške, so pravzaprav izvirali iz analize posebnega vizualnega učinka. Šlo je za preraščanje fotografije v

⁸² FG ŠOLT = Fotogrupa Študentske organizacije Ljudske tehnike.

⁸³ Stojan Kerbler, *Kronologija, 150 let fotografije na Slovenskem, 1945–1990*, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana 1990, p. 178 [r. k.].

⁸⁴ Tihomir Pinter, *Traženje novih puteva*, (intervju s Tonetom Stojkom), *Foto-kino revija*, XXXIII, oktober 1980, št. 10, p. 12.

⁸⁵ Bogdan Pogačnik, *Slike pod arkadami*, *Delo*, XIV, 24. februar 1972, p. 6.

⁸⁶ Janez Dobeic, *Premiki v slovenski fotografiji: Z razstave ŠOLT 1972*, *Delo*, XIV, 4. marec 1972, p. 24.

avtonomen, od predmeta neodvisen objekt s svojo lastno stvarnostjo. Tako so šoltovci večinoma obšli dokumentarnost in angažiranost. Stvarnost jim je bila le gradivo za realizacijo predkoncipirane likovne matrice, rezultat pa je bila površinska netransparentna fotografija brez drugega, pomenskega plana, ki je za doseg izrazitih estetskih učinkov uporabljala razmeroma ozek tematski instrumentarij.⁸⁷

Od skupnih lastnosti je bila omenjena tudi podedovana romantično-meditativna dimenzija, za katero pa je Aleksander Bassin ugotovil, da so jo mladi avtorji uspeli ustvarjalno asimilirati in preinterpretirati.⁸⁸ Opazna je bila tudi pogostna miselna in stilna koncentracija na posamezne izbrane teme,⁸⁹ torej izražanje v sklenjeni vrsti podob, ki so podpirale druga drugo in učinkovale kot bolj ali manj enovita celota.

Izrazita zrnatost posnetkov, ki je bila najbolj viden formalni razpoznavni znak celotne razstave,⁹⁰ je bila, tako kaže, v celotnem prostoru tedanje SFRJ že zelo aktualna. Znani beograjski fotograf in fotografski zgodovinar Branibor Debeljković je tako že januarja 1972 v *Foto-kino reviji* ta pojav s precej kritičnosti analiziral. Izhajal je iz trditve, da sta ostrina in detajl najvažnejši lastnosti fotografije, oba elementa pa sta bila na zrnatem posnetku prizadeta. Čeprav je citiral Andreasa Feiningerja, ki je opozoril na ekspresivni potencial zrna, pa se je zavzel le za funkcionalno rabo tega pojava, številne druge poskuse pa ocenil kot uničevanje fotografskega videza slike. Prav tako je obsodil fotografe, da nezanimivim posnetkom stvarnosti skušajo dodati element, ki bi jim podelil status visokega umetniškega izdelka.⁹¹

Debeljkovičeva interpretacija se danes seveda zdi kaj nespodbudna. Predpostavke o »fotografski fotografiji« se namreč kažejo kot preveč okorele, da bi mogle nov pojav ustrezno umestiti v kontekst tedanje sodobne likovne umetnosti. Zdaj te podobe vsekakor razumemo kot svojevrstne glasnike medijeve samostojnosti, z lahkoto pa beremo tudi tedaj povsem aktualna opozorila na materialne osnove same fotografije. Obrtno sicer kakovostno izdelane, v fakturi pa zrnate podobe so polemizirale s tedaj uveljavljenimi standardi profesionalne fotografije ter hkrati omejevale vpliv vsebinske plasti oziroma mimetičnega potenciala medija.

Kljub navedenim združevalnim prvinam, ki v marsičem spominjajo na ustvarjalne koncepte »mariborskega kroga«, pa so kritiki le morali ugotoviti, da pri šoltovcih do podrejanja individualnih hotenj skupinskemu nastopu ni

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Aleksander Bassin, Pukšič, Stojko, Štoviček in nova ljubljanska šola, *Mladina*, 11. julij 1972, p. 32.

⁸⁹ Aleksander Bassin, Fotogrupa ŠOLT iz Ljubljane v galeriji v Mestni hiši od 28. julija do 24. avgusta, *Gorenjski glas*, XXV, 5. avgust 1972, p. 8.

⁹⁰ Kerbler: *Razvojne poti ...*, (p. 14).

⁹¹ Branibor Debeljković, Zrno i neostrina kao kreativni elementi, *Foto-kino revija*, XXV, januar 1972, št. 1, pp. 12–13.

prišlo.⁹² ŠOLT je bil kot prostor pretoka informacij, izmenjave izkušenj, razstavne dejavnosti in raznih drugih skupnih akcij od vsega začetka predvsem ugodno okolje za razvoj in začetno uveljavitev močnih avtorskih osebnosti, ki so prispevale pomemben delež ne samo na področju izraznih možnosti, temveč kasneje tudi pri profesionalizaciji in trženju fotografije.⁹³

Analiza tedanje klubske in njej bližje produkcije nesporno kaže pluralizem posameznih osebnih pristopov, ki jih družijo modernistični razmislek o naravi in zakonitostih medija. Srečujemo se z deli, ki se na različne načine odklanjajo od dokumentarizma šestdesetih let. Znotraj reportažnega pristopa je prišlo do marginalizacije vsebine. Fotografije nenadoma niso več ponujale podatkov, zanimivih za širok krog gledalcev, pač pa so detajli nenavadnih izsekov iz okolja vabili k aktivnemu osmišljanju njihovega pomena in nato k analizi vsebin tega osmišljanja.

Drugi močan tok tedanje šoltovske produkcije je prav tako zavezan problematizaciji vsebinskega nivoja podob, le da kaže v nasprotno smer. Šlo je za prizadevanja za popolno izpraznjenje njihove povednosti, za negacijo *trompe-l'oeilskih* učinkov in za izničenje prostorske dimenzije. Podobe so, tako reducirane, postale likovno razgibane površine brez pomenske plasti. Njihova edina vsebina je bila formalistična igra vizualnih elementov, ki tvorijo osnovo samega medija. V igro je kot interpretativni mehanizem stvarnosti spet stopil esteticizem.

Redkejši, zato pa nič manj pomembni so bili primeri posrednega vpliva fotografije, ki je spremljala različne konceptualistične prakse, kakor tudi raziskav materialne osnove fotografske podobe same.

V generaciji šoltovcev, rojenih v štiridesetih letih, se je najprej in najmočneje uveljavil Tone Stojko. Začel je z občasnimi objavami fotografij in foto-reportaž v *Tribuni* in *Tovarišu*, v začetku leta 1971 je postal stalni sodelavec, proti koncu leta pa urednik fotografije pri *Mladini*. Mnogo zaslug, da je revija v slovenskem prostoru počasi prevzela primat na področju ilustriranega tiska in postala eno glavnih žarišč kvalitetne fotografije, gre prav njemu.

Vzporedno s tem delom pa so nastajali obširni cikli life-fotografij, posnetkov plesa, glasbenih prireditev in gledaliških predstav, portretnih študij in aktov v gibanju. Njegov obširen in kulturni javnosti razmeroma dobro znan opus je določalo ne glede na tematiko, ki si jo je izbral, predvsem gibko razmerje med fotoreporterskim odnosom, katerega osnova je budno, a rezervirano spremljanje dogajanja, in željo po določanju okvirov temu dogajanju oziroma pri udejstvovanju v njem.

Če izvzamemo nekatere cikle, kjer je avtorju šlo za lov za pomenljivimi izseki življenja, katerih podobe pa so za poročevalsko fotografijo vsebinsko

⁹² Marko Aljančič, V korak s časom: Ob razstavi Foto-grupe ŠOLT v Kranju, *Dnevnik*, XXI, 4. avgust 1972, p. 5.

⁹³ Brane Kovič, Za fotografijo, v: *150 let fotografije na Slovenskem, 1945–1990*, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana 1990, (od tod cit.: Kovič, Za fotografijo), p. 14 [r. k.].

preveč obrobne in zasebne, po pristopu pa vsekakor pomenijo podaljšek njegovega reporterskega poklica, vse druge povezuje predvsem Stojkova nagnjenost do fotografiranja sekundarne, že režirane stvarnosti. To se na Stojkovih fotografijah kaže od samega začetka, tak je bil njegov delež na razstavi FG ŠOLT leta 1972 in taka je večina vsega njegovega dela, ki ga je v kvalitetnih izborih objavljala v fotografskih knjigah od leta 1978 dalje. Izčrpen prikaz svojega opusa med leti 1971–1979 je ponudil v knjigi *Okus po prahu*, ki je izšla leta 1980.

Najbolje je Stojkov pristop formuliral Peter Krečič, ko je v zvezi z njegovimi gledališkimi posnetki zapisal, »... da je njegov gledališki cikel temeljno konceptualno ogrodje, ki daje oporo drugim, predvsem tistim, ki jih je sam 'insceniral', medtem ko je številne druge, zajemajoče snov denimo iz sveta rockovske glasbe ipd., gledal podobno kot gledališke predstave«. ⁹⁴

Na plesnih prireditvah, na koncertih ali v gledališču je bil vsakokrat soočn z do neke mere že izdelanim, na zakonitostih posameznega medija preračunanim scenskim učinkom in s tem primoran k svojevrstni delitvi avtorstva s protagonisti in režiserji predstav. V marsikaterem projektu pa je bil fotograf sam tako režiser in scenograf kakor tudi snemalec, čeprav je do objekta večinoma obdržal neavtokratsko držo. Tako vsaj lahko interpretiramo njegov fotoreporterski odnos, podprt z dosledno uporabo širokokotnega objekta, ki je njegovim sekvencam in serijam v primerjavi s trdnim scenarijem kakega happeninga dajal svežino naključja in nevezanosti. Znotraj dogovorjenih okvirov je modelkam – njegov interes je namreč zavezan skoraj izključno ženskemu aktu in figuri nasploh – pustil prosto gibanje, ki ga je določala le notranja nuja, fotografov delež pa je pojmoval kot interpretacijo te interpretacije. Mediju je bilo tako omogočeno, da je v nerazmljivem sodelovanju s fotografom in skladu s svojo naravo k podobi prispeval kar največ, avtor pa si je seveda pridržal pravico do stroge selekcije posnetih zapisov.

Forma Stojkovih fotografij je pravzaprav dobesedna ponazoritev oziroma model te strategije. Znotraj strogega temnega okvira, ki varno razmeji podobe od okolja, hkrati pa priča o reportažnem odnosu do posnetka, se rade naselile megličaste, razsnovljene podobe–sled, ki so le bežne glasnice svojega materialnega izvora. Tako minljive, naključne in lebdeče so se spremenile v mentalne, podobam duhovnega spomina primerljive tvorbe. ⁹⁵

Vpis avtorja se je od cikla do cikla do stopnji in načinu nekoliko spreminjal. Pri reportažnih posnetkih je bil vsekakor najmanjši in omejen le na večfazno izbiranje, druge skupine podob pa kažejo avtorja kot celostnega oblikovalca (*Dogodek na nekem travniku*, 1975). Tu in tam se je njegova prisotnost udejanila kot »gesta«, kot poteg kamere med snemanjem ⁹⁶ (*Ptice*,

⁹⁴ Peter Krečič, Gledališki fotografski cikel Toneta Stojka, v: Tone Stojko: *Gledališka fotografija*, Ljubljana 1983, p. 2.

⁹⁵ Tomaž Breje, (Uvodno besedilo), v: Tone Stojko: *Okus po prahu/Ukus prašine/Taste of Dust*, Ljubljana 1980, (p. 5).

⁹⁶ Ibid.

1975), najvišjo stopnjo kontrole pa je dosegel v ciklu *Okus po prahu* (1977) (sl. 90), kjer ga ni več zanimalo naključje in so si avtorjeve ekspresivne težnje stvarnost že docela podredile.

Tudi narava erotičnega elementa, osnovnega gibala velike večine posnetkov, se je od zgodnejših do poznih sedemdesetih let spreminjala v lahko prepoznavni smeri. Prve podobe je močna estetizacija prevedla v sledi nekega notranjega iskanja izgubljene Arkadije, v kasnejših podobah pa gre za ekstremno sekularizacijo golega telesa⁹⁷, za dotik emocionalnega dna in za depresivna spoznanja o totalni materialnosti eksistence.

Jendo Štoviček je precej časa delal kot fotoreporter, najprej kot sodelavec *Mladine*⁹⁸ in nato *Jane*, vendar se, če ga primerjamo s Stojkom, poročevalski pristop njegovih najboljših podob, nastalih v prvi polovici sedemdesetih let, ni dotaknil. Od leta 1968 član FG ŠOLT se je, naveličan »lova na motive«, kmalu zavestno odločil za tisti vidik režirane fotografije, ki mu je omogočil osebni izraz in ki je tudi gledalca intenzivneje usmerjal v introspekcijo.⁹⁹ Za skrbno pripravljene študijske posnetke, nastale ob kar najtemeljitejši kontroli vseh elementov slike, bi sicer ne mogli reči, da so nekomunikativni, vsekakor pa v njih zaznavamo neko »notranjo« komponento, ki jasno odseva avtorjevo izjavo, da življenje, ki ga slika, projecira skozi sebe.¹⁰⁰

Tudi Štoviček je pri tem kot medij največkrat uporabljal ženski akt (sl. 91) in žensko figuro, ki je mnogokrat nastopila v aluzivnih žanrskih scenah, nekatere podobe pa so že nakazovale prehod med režirano izrazno in modno fotografijo. Slednji se je Štoviček ob drugih zvrsteh uporabne fotografije začel poklicno posvečati po letu 1976.¹⁰¹

Razpet med naročeno, največkrat reportažno fotografijo, in svojim razumevanjem »umetniškosti«, je videl rešitev prav v delu za modne revije, kjer gre sicer v omejenem obsegu, pa vendarle za skrben študijski pristop. Kot profesionalni fotograf je v tem, torej v ustvarjanju »ene« fotografije, videl odpravo neizogibne zagate ljudi, ki so izhajali iz medija kot izraznega sredstva, pristali pa v neurejenih tržnih in promocijskih razmerah celo za uporabno, kaj šele za ambicioznejšo avtorsko fotografijo.

Med vsemi iz FG ŠOLT je reporterski pristop najmočneje ohranjen na posnetkih Janeza Pukšiča, vendar je stvarnost tudi tu predstavljena z na moč bizarnimi segmenti (sl. 92). Soočeni smo z nekim marginalnim dogajanjem, katerega nepomebnost ne more vrniti truda, vloženega v določanje kraja, časa in smisla. Rekonstrukcija enoznačne »resnične« ali režirane zgodbe se iz-

⁹⁷ Op.cit., (p. 6).

⁹⁸ Mate Dolenc, Fotografije skritih misli, (pogovor z Jendom Štovičkom), *Mladina*, 12. junij 1973, p. 26.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Maja Konvalinka, Foto: Jendo Štoviček, (pogovor), *Jana*, 26. januar 1983, p. 12.

kaže kot nesmiselna. Pomembna je predvsem fotografova akcija, oziroma fotografiranje, torej delovanje, ostalo opravi mehanika sama. Vsakršna nadaljnja orientacija je stvar gledalca.

V seriji *Snapshots* so Pukšičeve fotografije pridobile nove, v pomenskem smislu še radikalnejše prvine. Bressonovski okvir, razširjen prav do zunanje- ga roba perforacije na filmu, ki tako še bolj podpira dokumentarnost posnetkov, je pravzaprav parodija samega sebe: zelo dobro namreč dokumentira skoraj-prazen nič. Ekspresivno izpraznjenje je popolno, saj se »vsebina« nanaša na nesmiseln performance v istem prostoru, v katerem bodo ti posnetki razstavljeni. Gre torej za svojevrstno tautologijo, ki je tudi edini pravi smisel tega projekta.

Milan Pajk se je v primerjavi z drugimi že omenjenimi šoltovci začel na področju fotografije uveljavljati razmeroma pozno, šele okrog leta 1974,¹⁰² prvič pa se je samostojno predstavil leta 1975.¹⁰³ Hiter, a skrbno načrtovan vzpon je leta 1981 kronala nagrada Prešernovega sklada za fotografijo,¹⁰⁴ kako leto kasneje pa se je zaključilo tudi najpomembnejše obdobje Pajkovega ustvarjanja. Kasneje je začel delati predvsem na področju komercialne fotografije, kjer je ne povsem brez težav¹⁰⁵ poskušal avtorski rokopis kreativno vključiti v oblikovalske naloge¹⁰⁶.

Med letoma 1976–78 je vodil galerijo Focus, ob Fotogaleriji Koper prvi specializirani razstveni prostor za fotografijo v Sloveniji, ki so jo ustanovili FG ŠOLT, OO ŠOLT in FORUM iz Ljubljane.¹⁰⁷ V treh letih delovanja se je v njej zvrstilo trideset domačih in tujih avtorjev,¹⁰⁸ med njimi Branko Lenart (Avstrija), Friedl Bondy (Anglija–Avstrija), Seiichi Furuya (Japonska–Avstrija), Franco Fontana (Italija), Christian Vogt (Švica), Heribert Burkert (Nemčija) in drugi.

Zgodnejše fotografije, kjer je Pajk močneje upošteval izrazni potencial medija, so kmalu zamenjali bolj racionalno zasnovani obširni projekti, vedno pa je šlo za bolj ali manj sklenjeno zaporedje podob. Sprva so bile le-te med seboj povezane sekvenčno, kar je kritika zaznala kot znamenje prehajanja konceptualistične izkušnje v formalno učinkovit izdelek,¹⁰⁹ kasneje pa kot

¹⁰² Cf. Tone Stojko, čutenje Milana Pajka, *Mladina*, 28. november 1974, pp. 8–9.

¹⁰³ Milan Pajk: *Photo by Milan Pajk*, Arkade Ljubljana 1979, (p. 4.), [r. k.].

¹⁰⁴ Nagrade Prešernovega sklada: Fotograf Milan Pajk za razstavo fotografij v razstavišču Arkade v Ljubljani, *Delo*, 7. februar 1981, p. 5.

¹⁰⁵ Brane Kovič, Tomaž Brejc, Jože Dolmark, Fotografija kot mentalna diverzija: Razgovor s fotografom Milanom Pajkom, letošnjim nagrajencem Prešernovega sklada 1981, *Ekran*, 1981, št. 8–9, (od tod cit.: Razgovor ..., 1981), p. 22.

¹⁰⁶ Kovič, Za fotografijo, p. 15.

¹⁰⁷ –, Fotogalerija pod cesto, *Delo*, 8. januar 1976.

¹⁰⁸ Janez Zadnikar, Milan Pajk, (pogovor), *Teleks*, 19. marec 1981, p. 12.

¹⁰⁹ Peter Krečič, Šest razstav fotografij, (mdr. Milan Pajk v galeriji Focus), *Naši razgledi*, 23. april 1976, p. 218.

zaokrožena skupina variant, ki podpirajo začetno avtorjevo idejo; ta se vedno dotika bistvenih vprašanj medija.

Vzporedno s fotografijami so se vrstili tudi članki in intervjuji, ki jih je Pajk objavjal v Mladini in Ekranu. Z njimi je pojasnjeval in branil svoja stališča, kar je bil tedaj v slovenski fotografiji razmeroma redek pojav. Poleg Jeraja in morda Pinterja bi namreč tedaj komajda še našli fotografa, ki bi svoje delo tudi teoretično utemeljeval in razmišljanja tudi objavljajal.

Prvi stik s Pajkovimi podobami razkrije tisti čas najpogosteje uporabljen interpretativni mehanizem, to je estetizacijo. Vendar pa je to le površinski nivo. Skrajno izčiščeni kadri se sicer prilegajo tedanjim šoltovskim merilom dobre fotografije, gledalčev razmislek, ki ga usmerjajo tudi avtorjevi teksti, pa zadene tudi na nove probleme in v slovenskem prostoru še nevidene rešitve.

Osnovna preokupacija Pajkovega zrelega opusa je vsekakor stvarnost. »Umetnost ni ustvarjanje lepih stvari, ni loščenje resnice. Problem umetnosti je problem definicije stvarnosti,« je zapisal leta 1976, hkrati pa pristavil, da posnetki njegove izkušnje sveta niso za nikogar obvezujoči.¹¹⁰ Pregled njegovega dela pokaže, da avtorja vse bolj zanima realnost medija, osebni izraz pa blede do popolne izpraznjenosti. Nekateri posnetki so podvrženi radikalni preureditvi, ki temelji na zavesti o fragmentarnosti in iz tega izhajajoči avtonomizaciji fotografskega posnetka,¹¹¹ posebej pa privlačijo barvni nizi *Tiger Balm Park, Bangkok* (sl. 93) in *TV*, ki jih je prvič pokazal na veliki razstavi v ljubljanskih Arkadah leta 1979.

Gre za cibachromne povečave barvnih diapozitivov, ki so večinoma nastali na potovanjih v letih 1977–78. Posnetki nekega singapurskega zabaviščnega parka pomenijo predvsem šokantno soočenje s »stvarnostjo«, katere konteksta ne poznamo. Prvotno avtorjevo popartovsko navdušenje se je osamosvojilo v podobe, ki so za gledalca popolna enigma, nesmisel pa povečuje še dejstvo, da so protagonisti nekakšne kičaste mavčne figure, tudi same iztrgane iz večjih pripovednih celot. Sofistično pojasnilo dobimo kar v nekem kasnejšem avtorjevem intervjuju: »Fotograf ničesar ne slika, kar ne bi bilo res; drugo vprašanje pa je, na kakšen način je res.«¹¹²

Vsi posnetki z ulic Bangkoka vsebujejo neko zgoščino, ki šele prav zaostri branje podob. Gre za odslikavanje sugestivne moči reklamnih panojev, ki so s svojo pisanostjo najlepši del sivega mestnega vsakdana. Najpomembnejša točka fotografije je torej ploskovit artefakt, katerega estetika seveda sledi zakonitostim svojega medija; na tem fragmentu podobe se torej stvarnost pojavlja že kot drugostopenjska reprodukcija.

¹¹⁰ Milan Pajk, O fotografiji, *Foto-kino revija*, 1976, št. 3–4, p. 11; (podoben, a nekoliko manj prečiščen tekst Razmišljanje v besedi in sliki, *Mladina*, 29. januar 1976, št. 4, pp. 12–13.

¹¹¹ Op.cit., p. 10.

¹¹² Razgovor ..., 1981, p. 22.

Pri obeh naštetih nizih je bila iluzija tretje dimenzije še ohranjena. V ciklu *TV* pa se je avtor odpovedal tudi temu določilu realnosti. Interier televizijskega studia s številnimi izvori umetnih luči in slik je tokrat služil kot model za odslikavo novega, docela virtualnega »prostora«, ki ga določajo le svetlobne sledi. Vsebina se je povsem izgubila, ostala je le fotografija kot fotografija, t.j. svetlobna risba.

Spoznanja o dvodimenzionalni naravi fotografij ter hkrati zavest o materialnih osnovah medija se zrcalijo v barvnih kserografijah iz leta 1981, ki ustvarjajo vtis grafično-oblikovalskega izdelka. Za »model« je tokrat služila značilna ameriška popveduta, tudi tu pa gre za namige na virtualnost ne samo podob, temveč tudi (urbane) stvarnosti same.

Pajk je kmalu spoznal omejene možnosti za promocijo medija kakor tudi informacijsko zaprtost slovenskega prostora in je večkrat opozarjal na nujnost ohranitve stikov s sodobno fotografijo po svetu. Za to si je prizadeval tudi kot vodja galerije Focus.¹¹³ Že tedaj je veljal za dobro informiranega avtorja. Pazljivo spremljanje dogajanj na tujem – v sedemdesetih letih je bil denimo večkrat na fotografskem festivalu v Arlesu – je vsekakor vplivalo tudi na njegovo delo. Prej kot v neposrednem vplivu pozne umetniške konceptualne prakse moramo zato izvor zgodnejših ustvarjalnih impulzov iskati v sodobni ameriški fotografski produkciji, tako v njenem eksperimentalnem delu (Duane Michals, Les Krims) kot v tradiciji »direktne« fotografije (Ralph Gibson).

Pajk je izrazito zanimanje za urbani prostor izražal predvsem na posnetkih s potovanj v tujino. Bogata barvna lestvica sodobnega velemesta in eksotičnih pejsažev mu je nudila impulz, ki ga v domačem okolju ni zaznaval.¹¹⁴ Te podobe zato danes beremo kot svojevrstne dokumente o begu pred fotografsko izčrpano stvarnostjo kakor tudi kot dokaze o ekspanzivni, ekstrovertirani naravi avtorjevega fotografskega koncepta. Iz posnetkov je izvzeta vsakršna čustvena prvina, saj je avtor raje izpostavljaj površinskost, tej pa dodal še racionalno jedro, ki nudi snov za razprave o (ne)moči fotografije pri reprodukciji vidne stvarnosti.

Pri spremljanju dogajanj po svetu in med bivanjem v tujini, predvsem v ZDA, je Pajk naletel na nekatere novejšje fotografske tehnike mnogo prej, preden smo se z njimi srečali v slovenskem prostoru. Med prvimi, vsekakor pa prvi v takem obsegu, je pri nas v razstavno fotografijo uvedel cibachromni postopek, barvni kseroks in polaroid, nesporne pa so tudi njegove zasluge pri oblikovanju strožjih kriterijev v profesionalni fotografiji, grafičnem oblikovanju in tiskarskih izdelkih.¹¹⁵

Esteticizem kot stalnica slovenske klubske fotografije je ob koncu šestdesetih let, ko je figuralika izgubljala primat, znova dvignil na površje obliko

¹¹³ Milan Pajk, Ukinjanje razlik.: Fotografija: Tip 75 Fribourg, *Mladina*, 24. julij 1975, p. 18.

¹¹⁴ Razgovor ..., 1981, p. 20.

¹¹⁵ Kovič, Za fotografijo, p. 14.

kot edino »vsebino« podobe. V načelu je šlo za oživitev in radikalizacijo abstrakističnih prizadevanj iz druge polovice petdesetih let. Tedaj je vlogo motivne opore igrala predvsem ruralna krajina, avtorji pa so pri izdelavi podob uporabljali tudi različne manipulativne parafotografske tehnike. Sedemdeseta leta so se tem postopkom pod vplivom purističnega vala, ki je ob koncu šestdesetih let zajel tudi druge veje likovne umetnosti, večinoma odrekla. Močno je vplivala tudi sodobna ameriška fotografija, ki se je opirala na fotoreportažo in topografske projekte iz 19. stoletja. Posnetki so bili vedno iztrgani iz stvarnosti, le da jih je, povsem marginalne, posebno kadriranje dodatno atomiziralo. Reistični urbani in industrijski detajli pa tokrat niso bili nekakšni neonovostvarnovski glasniki samih sebe. Zavest o dvodimenzionalnosti podobe je potisnila v stran plasticizem, pomensko in inventarno minimalizirani posnetki pa so se spremenili v razgibane površine, ki so našle opravičilo le v napetostih med zajetimi likovnimi elementi.

Najpomembnejši predstavniki formalističnega toka so bili Tihomir Pinter, Dragan Arrigler in Marjan Smerke, vsi člani FG ŠOLT.

Ko se je Tihomir Pinter leta 1970 vključil v FG ŠOLT, je njegovo dotdanje delo že vsebovalo izdelan koncept, ki je avtorja vodil tudi v pozneje. Istega leta je namreč v beograjskem Salonu fotografije razstavil vrsto podob detajlov, ki jim je že tedaj posvečal največ pozornosti.¹¹⁶

Posnetki, tematsko navezani predvsem na materialnost in oblikovne čare kovine, so v začetku še iskali kritje v nekaterih asociativnih prvinah,¹¹⁷ kasneje pa so se popolnoma osamosvojili in nastopili kot avtonomni dvodimenzionalni likovni organizmi (sl. 94). Razvoj v tej smeri je razumljiv, saj so že poročila z njegovih prvih razstav ugotavljala navezanost na pionirje abstraktnega slikarstva,¹¹⁸ povezave s sodobno likovno umetnostjo pa so potrdile tudi avtorjeve izjave¹¹⁹ in izjave njegovih likovnih sodobnikov samih.¹²⁰ Od fotografskih imen svetovnega slovesa se kot možna Pinterjeva vzora omenjata Aaron Siskind in Ralph Gibson.¹²¹ Znano je, da se je predvsem Siskind veliko družil s slikarji, predstavniki abstraktnega ekspresionizma.¹²²

¹¹⁶ Ivan Đorđević, Izložba Tihomira Pintera, *Foto-kino revija*, julij-avgust 1970, št. 7-8, (od tod cit.: Đorđević, Izložba ...), p. 212.

¹¹⁷ –: Naš gost Tihomir Pinter, *Mladina*, 10. avgust 1971, (od tod cit.: Naš gost ...), p. 16.

¹¹⁸ Đorđević, Izložba ...

¹¹⁹ Branko Sosič, Umetniki v fotografovih očeh: Pogovor s Tihomirjem Pinterjem ob njegovi razstavi v Moderni galeriji, *Delo*, XXXII, 28. februar 1990, p. 10.

¹²⁰ Andrej Jemec, (Uvodno besedilo), v: Tihomir Pinter: *Fotografije: Pregledna razstava*, Moderna galerija, Ljubljana 1990, p. 6, [r. k.].

¹²¹ Milan Pajk, Fotografija estetskega ali estetika fotografije?, *Mladina*, 16. december 1976, št. 46, (od tod cit.: Pajk, Fotografija estetskega ...), p. 18.

¹²² Colin Osman, *Photography sure of itself (1930-50)*, v: Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (ur.): *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, Cambridge 1987, p. 176.

Pinterjev opus kaže homogenost, ki je v slovenski produkciji razmeroma redka. Izbrani segment likovnega dojemanja sveta je do popolnosti brusil vsa sedemdeseta leta. Študioznega pristopa pa ne odsevajo le njegovi posnetki. Avtor se je problema sredi sedemdesetih let lotil tudi teoretično in je v daljšem članku v *Foto-kino reviji* z izborno razgledanostjo analiziral svoje poglede na fotografijo ter jih umestil v zgodovinski kontekst.¹²³

Razpredmetenje fotografije, ki ga je navajal kot enega temeljnih principov svoje usmeritve, je opazal v vseh umetnostnih vejah, pri čemer se je v svojem razmišljanju posebej opiral na literaturo, glasbo in likovno umetnost. Predvsem je domiselna primerjava med fotografijo detajla in tistim delom moderne književnosti, ki je uporabljala besede le kot zvočno gradivo in ne več kot nosilce pomenov. S podobnimi težavami kot beseda v literaturi, kjer smisel zastira njeno zvočnost, naj bi se srečevala tudi fotografija, kadar skuša gledalca opozarjati nase le z likovnimi kvalitetai. Vsekakor pa naj bi igra likovnih elementov, kot so linija, ploskev in njena struktura, kontrast ter tonško stopnjevanje, dodobra potisnila v stran gledalčevo potrebo po razpoznavanju predmeta. Prisotnost objekta v kadru naj bi bila sicer neizogibna, vendar naj bo z različnimi postopki, med katerimi je najpomembnejše kadriranje, kar najbolj reducirana.¹²⁴

Vendar naj to ne bi bil osnovni motiv usmeritve, ki jo je predstavljal Pinter. Njegovo globalno ustvarjalno strategijo je najbolje izrazila trditev, da njegova fotografija »... ne prikriva obstoja predmetov, se ne bori za njihovo absolutno neprepoznavnost in sploh ne želi prikazovati niti sveta, kakršen je, niti drugačnega od tega«. ¹²⁵ Formulacijo je mogoče razumeti samo v eni smeri. Gre za načelno razglasitev fotografije za avtonomen, v Pinterjevem primeru estetski objekt brez kakršnih koli drugih sopomenov, za pristanek na tisti likovno-teoretični ravni, ki je skupna vsem podobam ne glede na likovno zvrst in vsebino.

Milan Pajk je v tehtnem članku opazil Pinterjev trden ustvarjalni koncept, prav tako je občudoval vztrajno delo in izbrušenost nepreglednega števila variacij na isto temo, ki so iz tega izšle, nekoliko skeptičen pa je bil do močne estetske komponente kakor tudi do popolne ideološke izpraznjenosti podob. Zato se je morda upravičeno spraševal o smiselnosti takih prizadevanj,¹²⁶ čeprav je mogoče najti tudi pozitivnejšo interpretacijo.

Tako tehnološka kot kompozicijska perfekcija Pinterjevih del sta namreč nedvomno rezultat izredno marljivega, sistematičnega dela v temnici, dolgotrajnega tehtanja izreza, osvetlitve in drugih parametrov podobe. Očitno je, da je avtor težišče pomena od vsebine prenesel na samo izdelavo povečave, da je

¹²³ Tihomir Pinter, Detajl u fotografiji: Likovne vrijednosti fotografije, *Foto-kino revija*, april 1975, št. 3–4, pp. 7–13.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Op.cit., p. 8.

¹²⁶ Pajk, Fotografija estetskega ..., p. 18.

najbolj intimno bistvo tega opusa minuciozno laboratorijsko delo, kjer je mogoče karseda učinkovito nadzorovati vse okoliščine nastajanja podobe in kjer v pretanjenem uglaševanju, ki daje največ zadovoljstva, nastaja končni izdelek. Gre za nekakšno pol kontemplativno pol razumsko »rokodelstvo«, za proces, ki bi ga, potem ko je bil trdno zavarovan s predpostavko o nujnosti estetske ureditve sveta, vsakršna čustveno poudarjena vsebina samo motila. To trditev dopolnjuje tudi avtorjeva izjava iz leta 1971: »Včasih sem fotografiral ljudi, toda zdi se mi, da se človeku težko približam. Rad imam objekte, ki jih lahko več časa študiram in se pripravljam na snemanje«. ¹²⁷ Pinterjeve podobe so torej primarno nastajale za avtorja samega, šele nato za morebitnega gledalca.

Dragan Arrigler se je FG ŠOLT pridružil leta 1974¹²⁸ in po približno dveh letih razvil dovolj profiliran osebni pristop. Odslej ga prepoznavamo po do skrajnosti nadzorovanih urbanih arhitekturnih detajlih in notranjščinah ter svojevrstnih tihožitjih, nekateri posnetki pa so tudi ekološko izostreni. Kljub navidezni motivni nevtralnosti sevajo Arriglerjevi kadri neko hladno ekspresivnost, ki so jo upravičeno primerjali z izrazom »mariborskega kroga«, ¹²⁹ čeprav ima v Arriglerjevih posnetkih esteticizem mnogo večji delež. Kader običajno zareže v stvarnost tako, da se videz celote izniči in plani zblížajo, detajli pa vendarle niso tako neznamni, da bi v njih ne prepoznali anonimnih lokacij vsakdanjega okolja (sl. 95). Gre za proces abstrahiranja, ki je, da bi podobe ohranile minimalen »spomin« na svoj izvor in s tem delček povednosti, v pravem trenutku zastal. Tako so fotografije lahko postale nosilke nekega zelo posrednega sporočila o odtujenosti urbanega okolja. Diktat ortogonalnih oblik in aseptična estetika sodobne arhitekture sta namreč odslkana kot avtonomna pojava, ki ne preneseta človeške figure. Videz zapuščenosti le še krepijo posamezni sledovi uporabe teh nenaseljenih in tudi pomensko povsem izsesanih, plitkih prostorov.

Formalno sorodne, v izrazu pa bistveno drugačne so podobe interierjev, pravzaprav stvari v interierjih. Oživljeni z nenavadnim vpadom svetlobe se ponujajo kot majhna doživetja-razsvetljenja, kar jih do neke mere približa novostvarnostnim dosežkom, čeprav je pri Arriglerjevih tihožitjih empirični, čisti retinalni moment mnogo bolj izrazit. Fotograf je sprva na vznemirljivo osvetljene predmete nedvomno naletel po naključju, kasneje pa jih je začel postavljati tudi sam. Izjemna senzibilnost zanje mu je pozneje tudi omogočila, da je prav s pomočjo tihožitja dosegel cilj, ki si ga je zastavil na začetku svoje profesionalne poti. Uspelo mu je namreč združiti svoj ustvarjalni potencial ter poenotiti oblikovna in izrazna merila, ne glede na to, ali je šlo za razstavno ali za uporabno, t.j. naročeno fotografijo. ¹³⁰

¹²⁷ Naš gost ...

¹²⁸ -: Srečanja druge vrste, *Media Marketing*, januar-februar 1984, p. 11.

¹²⁹ Matija Murko, *Fotografova zamisel arhitekture, Sinteza*, št. 43, 44, 1978, p. 46.

¹³⁰ Cf. Milan Pajk, Sekunde, ki ostanejo: Zlata ptica revije »m« za fotografijo – Dragan Arrigler, (pogovor), *Mladina*, 23. september 1976, št. 34, p. 19.

Pinterjevi in Arriglerjevi posnetki kljub skrajni redukciji še omogočajo vsaj minimalno identifikacijo stvarnosti, laserogrami Marjana Smerketa, ki predstavljajo najpomembnejši del njegovega fotografskega opusa, pa v tem pogledu ne nudijo nobene opore več. Sklenjena vrsta nenavadnih barvnih podob (sl. 96), ki so, kar zadeva tehnik, tudi v primerjavi s svetom nastale zelo zgodaj, prve že leta 1968,¹³¹ omogočajo razmislek v več smereh.

Tako je zanje težko trditi, da predstavljajo kakršenkoli predmet v običajnem pomenu te besede. Podobe so nastale v laboratorijskih razmerah kot posledica interference laserskih žarkov, potem ko ti zadenejo na kos prosojne snovi.¹³² Končne slike človekovemu očesu brez zaslona niso dostopne. O »stvarnosti« teh posnetkov sicer ni mogoče dvomiti, nimajo pa nič skupnega z običajno podobo sveta. Vprašljive postanejo vse predstave o fotografskem prostoru, perspektivi in času, nenavadna izguba objekta in s tem skoraj povsem odpravljene možnosti za njegovo razpoznavanje pa nas vodijo predvsem do samih materialnih temeljev fotografije. V igri so optični in fotokemični procesi, ki omogočajo realizacijo podob, v žarkastih in trepetajočih opnah pa morda najdemo tudi nenavadno ponazoritev »snovnosti« svetlobe.

Njihov drugi pol temelji na izrednem estetskem in nekoliko prikritem, pa tudi manj pomembnem asociacijskem potencialu. Pri analizi vizualnih učinkov seveda naletimo na temeljna vprašanja tako človekove percepcije in koncepcije kakor tudi estetike same. Avtorjev ustvarjalni delež se na prvi pogled sicer kaže kot skupek tehničnih in prezentacijskih inovacij, umetnostno najpomembnejša faza pa je nedvomno bila prepoznavanje estetskega potenciala teh megličastih tvorb ter njihova selekcija in prezentacija.¹³³ Iz strogo znanstvenega okolja jih je v svet umetnosti pravzaprav prenesla šele avtorjeva odločitev, da jih kot estetska dejstva postavi v galerijo. Tu pa se je že navezal na tradicijo likovne avantgarde, ki je programatično porabljala tehnične in tehnološke dosežke za lastno, novo umetnostno zgradbo.¹³⁴

Smerke je svoje laserograme prvič razstavljal leta 1971.¹³⁵ Tako je že na samem začetku povzel in radikaliziral koncept formalistične in estetsko poudarjene fotografije, ki je v sedemdesetih letih doživela nekatere v slovenskem prostoru še nevidene izpeljave, implicitni »materializem« laserogramov pa je moč interpretirati tudi kot fotografsko analogijo analitičnega slikarstva.

¹³¹ Sandi Sitar, Na stičišču znanosti in umetnosti: Ob razstavi Smerke – Spacal – Tihec, *Življenje in tehnika*, junij 1979, (od tod cit.: Sitar, Na stičišču znanosti...), p. 22.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Peter Krečič, Smerketovi laserogrami, *Delo*, 17. februar 1982.

¹³⁵ Sitar, Na stičišču znanosti ...), p. 22.

SKLEP

Razstava Nova fotografija 3, ki je bila odprta decembra 1979 v Zagrebu, v Mariboru pa julija 1980 in naj bi po svojem osnovnem konceptu prinesla vpogled v novejšo jugoslovansko produkcijo, je našla slovensko fotografijo v nekoliko nenavadnem stanju. Tomaž Brejc, eden od selektorjev slovenskega dela, ga je opredelil kot puritanski esteticizem, ki se zrcali v urejeni kompoziciji, odsevu urejenosti mentalnih predstav, izrazno pa kot nasledek protestantske zadržanosti, ki si nikoli ne dovoli ekscesov. Opažal je tudi perfekcijo v izdelavi, problematično potezo pa je videl v obravnavani snovi, ki se je s svojo obrobno stjo skušala rešiti tradicijo tako imenovane umetniške fotografije.¹³⁶

Podobe, izbrane med deli članov FG ŠOLT, so ponujale tudi mračne interpretacije. Brejc jih je videl kot osebne vizije, ki odsevajo »...s krčeno, vase zbito eksistenco, ki na zunaj sploh ne utriplje več ...«, šlo naj bi »... za psihotično presnovo percepcije, zapažanj, ki so sedaj skrita in sublimirana v estetski red, višjo vizualno kategorijo, ki iz podob osamljenosti, otopelosti, strahu in melanholije ustvarja likovne kompozicije ...«. Ta fotografija se mu je kazala kot koprena, kot »... zaslon ki zamegljuje, zakriva brutalno realno izkušnjo bivanja in jo – iz umetniških razlogov – nobilitira nad golo analogijo, podobnost s konkretnim svetom pojavov, ki jih odslikuje.« Hkrati je v procesu registracije pojavnega sveta opazil tudi nekakšno maniro in jo interpretiral kot znak koristne, ustvarjalne krize, »... ki bo sedanjo urejenost vizij pretresla, ki bo posegla globlje v zavarovanost fotografije s podobo realnosti, ki bo načela jedro teh analogij in obenem dosegla nov, zavezujoči eksistenčni učinek fotografovega dela¹³⁷«.

Kriza, ki jo je zaznal T. Brejc, pa ni bila samo stvar ustvarjalne sfere. Estetizirane, mizantropske, afiguralne, reistične in na sodobno oblikovalsko tehnologijo navezane podobe niso bile najprimernejše za soočanje z napetimi razmerami, v katere so bili ujeti vsi sloji družbe in ki so v začetku devetdesetih let eskalirale v vojaški spopad. Avtarhičen in v formalistično smer že precej deformiran lokalni dialekt poznomodernističnega jezika ni bil sposoben verodostojno izraziti velikih premikov v družbi in vseh njenih javnostih in kulturah.

Zaporedja bleščečih, tehnično izbrušenih posnetkov, tako značilnih za šoltovsko produkcijo sedemdesetih let, je seveda mogoče razumeti tudi kot bolj ali manj zavestne »obvezne vaje« nekaterih najvidnejših avtorjev v skupini, s katerimi so si ob izostanku drugih možnosti za fotografsko izobrazbo nabirali potrebno znanje in si postopoma krčili pot med poklicne fotografe. Izkušnje z izrazno fotografijo, s katero je večina začela svojo ustvarjalno pot,

¹³⁶ Tomaž Brejc, Arhitektura, »atmosfera«, sence, eksistenca, v: *Nova fotografija 3*, CEFFT Galerija grada Zagreba, Zagreb 1979; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd 1980; Razstavni Salon Rotovž, Maribor 1980, s. p. [r. k.].

¹³⁷ Ibid.

so jih izučile, da se z njo ne bodo mogli uveljaviti, saj je bila muzejsko-galerijska podpora bistveno prešibka, ustreznega tržišča in promocijskih možnosti za tovrstno ustvarjalnost pa slovenskemu prostoru ni bilo mogoče vzpostaviti še vse do srede devetdesetih let.

Možnost za osebno uveljavitev in eksistenčni obstoj so torej nekateri najambicioznejši avtorji videli v sodelovanju z industrijo in grafičnimi oblikovalci, za kar pa je bila tehnološka brezhibnost prvi pogoj. V tej novi simbiozi pa ustvarjalne svobode niso več dušile materialne in promocijske težave, temeč odločujoča volja naročnikov. Tudi v tem smislu so se možnosti za izrazito izvirne, za ves medij pomembne dosežke zelo zmanjšale. Kreativna fotografija si je za uveljavitev morala poiskati druge poti in prostore.

To je v okvirih fenomena »ljubljske alternativne scene« predvsem v osemdesetih letih storila naslednja fotografska generacija.¹³⁸

PHOTOGRAPHY AND ART, PHOTOGRAPHY AS ART: SLOVENE PHOTOGRAPHY IN THE SEVENTIES

Evolution of photography in the Slovenia was not quite as flourishing as in Western Europe and the United States, mostly owing to the particularity of the Slovene situation: beside the creativity leap the appropriate supporting infra-structure had to be established. Still, the path of photography in some of Slovene most creative authors is comparable to that of their colleagues in the West.

The first signs of awakening were several recurrent retrospective exhibitions, e.g. 'New Photography' held in Maribor (from 1973 on), the international photographic workshop in Koštabona (from 1972 on), the Biannual Exhibition of combined photography (from 1976 on) and the Triannual of Ajdovščina (from 1975 on). The critics' world saw the emergence of following experts: Aleksander Bassin, Stane Bernik, Meta Gabršek-Prošenc, Zmago Jeraj, Brane Kovič, Peter Krečič, Matija Murko, Milan Pajk and some others. Articles of relevance to the field were published in magazines of culture-related content (e.g. *Dialogi*, *Naši razgledi*, *Obrazi*, *Problemi*, *Snovanja*), art magazines (e.g. *Ekran*, *Sinteza*), political weekly publications (e.g. *Katedra*, *Mladina*, *Teleks*), as well as in the daily press (e.g. *Delo*, *Dnevnik*, *Gorenjski glas*, *Večer*). Since there were no specialized photographic periodicals published in Slovenia at that time, some articles appeared in the Belgrade-based magazine *Foto-kino* magazine or the *Spot* of Zagreb. Among editors who greatly contributed to the role and position of photography the following need to be mentioned: Stane Bernik (*Sinteza*), Tone Stojko (*Mladina*) and Joco Znidaršič (*Delo*).

The seventies were also the time when the first independent photogalleries emerged. In 1975 the Fotogalerija of Koper was open and a year later the Galerija Fokus of Ljubljana, which was the first attempt to keep up with the novelties in Europe. The emergence of the first specialized public photographic collections followed: in 1971 the Chamber of Photography was founded within the Museum of the Gorenjsko region in Kranj. Next year saw the foundation of the Museum of Architecture,

¹³⁸ Brane Kovič, (Spremnno besedilo), v: *NF 4: Fotografija osemdesetih: 1984.*, Foto galerija FKK »Branko Bajič«, Novi Sad; Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd; Razstavní salon Rotovž, Maribor; Galerija Koprivnica, Koprivnica; CEFFT Galerije grada Zagreba, Zagreb; 1984, s. p. [r. k.].

also specializing in photography, next to architecture, industrial and graphical design, of course. In 1980 the 'Grupa Junij' group launched the initiative to form the International Art Collection Junij, featuring a nice selection of photography from Slovenia and abroad, satirical drawings and graphics. Since 1996 the collection is in custody of the Ljubljana Museum of Architecture.

The first MA with a photographic topic (i.e. the history of the Slovene photography) was defended in 1974 by Mirko Kambič at the Faculty of Arts of Ljubljana. It is to Mirko Kambič and Stojan Kerbler that credit has to be given for the first retrospective exhibitions. Stojan Kerbler's private archives even used to fill the void in some central museums and galleries of Slovenia and has been in custody of the Ljubljana Museum of Architecture since 1994.

The big retrospective »Slovene Fine Arts from 1945 to 1978« finally put photography on par with the other branches of artistic expression.

The first Prešeren Award for achievements in the field of photography was given to Joco Žnidaršič in 1977. Later Prešeren Award winners among photographers are Stojan Kerbler (1979), Milan Pajk (1981) and Tone Stojko (1984).

Since 1978 the »Slovene Association of Photographers« has regularly organized the Photography Fair, also issuing a bulletin *Foto Antika*. The Fair thus laid the foundation of the photographic antiquities market in Slovenia.

The medium of photography received its most creative impulses from two not strictly divided sources. One was the OHO Group together with the 'Grupa Junij', representing the academic sphere of fine arts, while the other, more focused on photography, consisted of the »Maribor circle« formed around the »Foto klub Maribor«, and the »Fotogrupa ŠOLT«. The interaction of photography and art basically followed the international trends, vacillating between two extremes: one was the complete subjection of photography to art, reducing photography to a means of documentation; the other saw photography as an autonomous medium of artistic expression.

Among the members of the OHO it was Milenko Matanović and David Nez that shared the greatest interest in photography, accompanied by a number of photographers and film-cameramen like Naško Križnar, Miloš Švabič, Karpo Godina and some others; their work was concentrated on recording works of art containing either a perceptive, socially-committed message (e.g. *Triglav* of 1968) or an ecological/transcendental one. These works would have left no material traces of their existence, which is why their work was even more important. In the early seventies Matanović and Nez embarked on a number of projects in which photography played an important, sometimes even central role, for instance *Time-spatial Structure* and *In the Triangle* by Nez, or *Medial Shape between Father and Son* by Matanović.

In 1970 a group of painters and sculptors gathered to form the 'Grupa Junij', using past (dadaism, surrealism) and present (conceptualism) avantgarde as their guidelines, but also seeking to reach more people with their social impact. They mostly explored the potentials of photography, collage, assemblage and installation; Stane Jagodič and Enver Kaljanac are the two artists who mostly covered photography. Jagodič used the absurd and the humorous to express his cosmopolitan commitment, while Kaljanac studied the illusionist-plastical effect of mirrored multiplication, often with elements of popart. Marjan Pal, a professional photographer, worked with both of them.

Both examples, the OHO and the 'Grupa Junij', indicate the strengthening of the creator's role as the author of the concept, i.e. the director, while the significance of the materialization of a work of art was more and more left aside.

When we speak about the 'Maribor Circle', there are two authors who formed the initial creative nucleus: Ivan Dvoršak, whose works reflect a sophisticated minimalist sensitivity of the urban space, and Zmago Jeraj, who aside from being an author himself, also acted as the man behind the ideas, profile and image of the 'Circle'. Under the trademark of 'Black Photography' and marginal iconography at the ground-breaking exhibition in the Maribor Rotovž in 1971 they succeeded to combine the totally autonomous works of their club-mates into a relatively unified, recognizable and extremely powerful creative force, deliberately by-passing the then petrified institution of amateur 'artistic photography', which had for decades been active from the positions of the anecdotic genre, and - at its best - of the 'subjective photography'.

The avantgarde features of the circle can be seen in the collectivization of the creative process, anonymous joint presentations and the accompanying written elucidations having the character of a manifesto. In their writings and public appearances Jeraj, Branko Jerneić and others stood for respecting the physical laws of the medium, total lack of manipulation in the process and an expressively calmed, 'ordinary', i.e. visually unattractive photography, which should no longer depict the course of events, but turn to reflecting the intellectual state of authors in the urban environment in an age when people have only begun to understand the threat to the environment and the inability of science and technology to give all the right answers. Authors produced numerous images thus resolving the suspicion of recording 'chance finds' and creating a clearly defined point of view. Their exhibitions of untitled works stressed the autonomy of the visuality of the medium. In retrospect, today we find that the 'Maribor Circle' was an early, autonomous and still somewhat emotionally charged parallel to the so called 'new topography', first given its place in the history of photography by the 'New Topographics' Exhibition, held in the George Eastmann House in Rochester, USA, in 1975. The 'Maribor Circle' dissolved as a group in 1974.

The success of the 'Maribor Circle' motivated the authors of the Ljubljana-based Fotogrupa ŠOLT, with their first public appearance in 1972 in the Ljubljana gallery Arkade. As they were first of all a group of independent authors, their common treats were not as easily recognizable as those of the Maribor Circle, but some critics - Janez Dobeic being one of the most insightful - nonetheless spotted several common areas. The grainy copying technique became the trademark of the group, reducing the tonal abundance and detail. Today this particular feature is looked upon as a reminder of the basics of the medium as well as an act of disapproval with the standards of professional photography. Thus loosely defined the group still provided enough room for personal poetics and reflections.

Some authors (Tone Stojko, Jendo Štoviček, Janez Pukšič) chose to stick to figural themes and the related expressive material, while others (Tihomir Pintar, Dragan Arrigler, Marjan Smerke) turned to depicting simple artistic elements, by-passing documentarism and social commitment and preferring non-transparent, autonomous objects, where contents gives way to a cold play of simple shapes. One author, namely Milan Pajk, surpasses all his colleagues when it comes to urban sensibility.

During his many years as the editor of photography with the 'Mladina' magazine Tone Stojko undoubtedly greatly contributed to the fact that in the seventies the magazine became the meeting point of promising authors. Although based in the reporting style, his main topics were not those arousing wide interest, but entire series of shots covering alternative (sub-)cultural events, expressive dance sessions, rock concerts, theater productions or female nudes in motion. One must notice Stojko's inclination to the 'secondary' reality, i.e. the environment already transformed

into an artistic product/space by another medium (e.g. dance, music, theater). Even more important are several series in which Stojko appeared as the scriptwriter and the director. In 1980 the *Taste of Dust* was published, offering an exhaustive retrospective of Stojko's work in the seventies.

Dragan Arrigler used his refined feel of architectural detail in a more expressive way. His cold, geometrically arranged objects may seem a subjective, but nevertheless authentic record of the alienated, anomic urban space of the Slovene capital of the seventies.

In terms of abstracting photography greatest credit has to be given to Marjan Smerke. Access to laser technology made it possible for him to create a number of laserograms, i.e. traces of reflected laser beams on color prints. Using his innovative, even pioneering (in Europe) processes, he created numerous decorative objects with no reference to the material world, but which can in some cases still be ascribed some meaning. The images, representing a creative fusion of science and art, are close to the 'engineering' directions of historical avantgardes and at the same time a parallel to the modern neo-constructivist tendencies.

Turning to Milan Pajk, although the source of his images has always been the real world, the images themselves are no more intelligible. Pajk introduced context as the obligatory key for decoding the photographs, following his early post-conceptualist attempts, urban sensibility and pop-artistic tendencies; he also launched the awareness of a photograph as a surface painting. Also notable is his contribution in introducing new techniques (cibachrome, color xerox): due to his numerous worldwide links he has always been regarded as a knowledgeable author, also known for his regular photography-related articles.

In the early 80's the critics perceived a halt in the Slovene production. This was partly caused by the underdeveloped infrastructure in terms of museums/galleries and market, which led to its inability to absorb the most creative productions. Several promising authors consequently preferred to turn professionals, while the young generation was not quite ready to take over. The other important reason is the grave social crisis that the prevailing esthetic code could not critically cope with, being too concentrated on modernist puritanism and the ideology of alienation. It was not until the mid-eighties that the young generation succeeded in breaking through.

OCENE IN POROČILA NOTES ET COMPTES RENDUS

ASSTENTIA ANGLICA
MEL STUCLIONA

Faculty of Arts, University of Ljubljana
Institute of English Studies
Ljubljana, Slovenia

Abstract: This article discusses the role of the English language in the process of globalization and the impact of English on the Slovenian language. It also discusses the role of English in the process of internationalization of higher education and the impact of English on the Slovenian educational system.

Abstract: This article discusses the role of the English language in the process of globalization and the impact of English on the Slovenian language. It also discusses the role of English in the process of internationalization of higher education and the impact of English on the Slovenian educational system.

Abstract: This article discusses the role of the English language in the process of globalization and the impact of English on the Slovenian language. It also discusses the role of English in the process of internationalization of higher education and the impact of English on the Slovenian educational system.

This article discusses the role of the English language in the process of globalization and the impact of English on the Slovenian language. It also discusses the role of English in the process of internationalization of higher education and the impact of English on the Slovenian educational system.

OCENE IN POROČILA

AMSTERDAMSKI KONGRES JE MIMO, ŽIVEL LONDON 2000!

XXIXth International Congress of the History of Art »Memory and Oblivion«, Amsterdam 1. – 7. september 1996

Ko so se v skisanem nedeljskem popoldnevu 1. septembra 1996 v dvoranah amsterdamskega kongresnega centra začeli zbirati prvi udeleženci 29. mednarodnega kongresa umetnostne zgodovine in se je pogovor razvijal, je kmalu postalo jasno, da je vsak med nami sicer prišel prepričan, da je krovna tema »Spomin in pozaba« izjemno široka in da poleg lastne predstave o tem polju obstaja še mnogo drugih pogledov, a hitro smo začeli ugotavljati, da je tema več kot mnogobrazna: dobila je neulovljivo podobo duha iz steklenice.

»Memory and Oblivion« sta bili najpogosteje slišani besedi in – tako kot je bilo zapisno v uvodu programske knjižice – menda res vsi vemo za ti dve temeljni okoliščini našega strokovnega delovanja. Sleherna analiza ali sinteza, poseg ali reševanje se k spomeniku vrača z izhodiščem, da tisto, kar je iztrgano pozabi, osvetlimo z novim pogledom, vrednotenjem, predstavitvijo. Zavest, da je sta ti dve kategoriji bolj diskurzivni, odprti, kot se na prvi pogled vidi, je vodila organizacijski komite, da je kot okvir postavila enajst sekcij. Te so bile opora, miselno jedro, ki naj bi vodilo kolege pri prijavljanju predlogov; vseeno se je izkazalo, da so zaradi razsežnosti teme in osebnega umevanja prispevki načenjali nove, nepredvidene vidike. Ponujene sekcije so se glasile: 1. Spomin umet-

nostnega zgodovinarja, 2. Zbiranje in spominjanje, 3. Reproduciranje, preživetje in pozaba, 4. Kulti preteklosti, 5. Umetnost spominjanja, 6. Oblike čaščenja, 7. Vizualni spomin, 500–1500, 8. Delovanje spominov, 1500–1900, 9. Pozaba v moderni umetnosti, 10. Zaprti poti?, 11. Moderni spomeniki: zmagovalci in žrtve.

Tem napovedanim sekcijam se je skušalo prilagoditi približno tisoč poslanih predlogov in skupaj z vnaprej povabljenimi predavatelji je bilo napovedanih 130 nastopov (pa jih je približno 10 odstotkov odpadlo) in organizatorji so uvedli novo, na umetnostnozgodovinskih kongresih še neuporabljeno obliko posredovanja teme: to je bila »poster session«, na panojih v sliki in besedi predstavljene zaključene raziskave, še nedokončane teme, provokativne misli, reinterpretacije, opozorila o novih, še neovrednotenih odkritjih. Tu je bilo napovedanih 144 udeležencev, a je kakih 10 odstotkov uporabilo računalniške možnosti (kar je bilo slabo, ker je bilo računalnikov premalo in so bili zaradi mnogih slik prepočasni), naslednjih 10 odstotkov panojev pa je ostalo praznih. Še vedno pa je bilo napovedanih približno 230 do 250 govornih in zapisanih prispevkov. Seveda je to bilo preveč, pričakovali smo, da se bodo zanimiva predavanja pokrivala, in tako se je tudi zgodilo. Obetavno pa je obvestilo, da bodo vsa predavanja že do konca leta 1996 dosegljiva na zgoščenki in natisnjena knjiga nedolgo zatem. Takrat bomo zamujeno lahko prebrali in se z nekaterimi že nekoliko pozabljenimi referati – govornjena oblika naglo uide – ponovno srečali.

Nedvomno je znanstveni odbor nekaterim udeležencem *bona fide* dodelil čast, da v obliki predavanja povedo svoje misli, in s prav takimi nagibi je na panoje potisnil nekaj tem, ki so bile imenitne in jih bomo lovili po revijah. A tovrstna presenečenja so nujni delež neizrekljive negotovosti, ki spremlja odločitve pri tako široko zastavljenih srečanjih. Bilo je tudi nekaj napak, ki so vsaj nekaterim sprožile nelagodne občutke. Kazale so npr., da je nekdo v svoji mladosti predavanja geografije prespal, španska vas pa mu je tudi sedanja poltična ureditev Evrope in Južne Amerike še celo. Vsaj v evropskih dimenzijah se je jasno pokazalo, da železna zavesa še ni padla in da so v glavah ostali predsodki in neznanje, Evropa pa je razdeljena med tiste, ki so v vseh pogledih tesno povezani, in one, ki so na drugi strani praga.

Izkazalo se je tudi, da je – kakšna ironija – na mednarodnem kongresu prav mednarodnostni utrip umetnostnozgodovinske srenje šel rakom zvižgat in da je multijezikovnost dota nedavne preteklosti, ki naglo kopni. Dasi je bilo nekaj referatov v nemščini (v francoščini komaj kateri, v italijanščini menda noben, v španščini zatrdno niti eden), se je zgodilo, da so poslušalci zapuščali dvorane ob neangleških predstavitvah. V Londonu bo leta 2000 kljub uradni multijezikovnosti prevlada angleščine še očitnejša.

Toliko k utripu in neposrednemu doživljanju tega srečanja, ki je bilo *per definitionem* tudi priložnost za veselje ob snidenju s starimi kolegi in ustvarjanje novih stikov.

V vsebinskem prerezu je bil najobsežnejši delež tistih prispevkov, ki so osvetljevali en sam spomenik (ali ožjo skupino) in ga reinterpreterali, npr. rimski ženski portret, carigrajska ikona Marije Hodegetrije, kipi čuvarjev na strehah južnofrancoskih romanskih cerkva, klasična retorika v Albertijevih spisih, motiv Apelovega obrekovanja, hoteno spreminjanje legende sv. Tomaža Becketta, Arca San Domenico v Bologni, *fortuna critica* in Tizianov oltar Sv. Petra Mučenca, Corre-

ggiova Leda, ruševine v italijanski umetnosti ok. 1500, odnos Leonarda, Michelangela in Dürerja do risanja kot nosilca spomina, Zuccarove kuliserije, igralne karte Thomasa Murnerja in njihova mnetehnika, cilji profanih romanj itd. Vsekakor so ostale v spominu tri skupine razmišljanj, o teoriji spomina, o spominu 20. stoletja in poseganju umetnostnega zgodovinarja.

Če smem parafrazirati naslov referata Lotharja Schmitta (Bonn), je tema »spominskega reda« oz. »reda v spominu« pravzaprav nadaljevala Warburgovo izhodišče za umetnostnozgodovinsko biblioteko, kjer je »dobra sosesčina knjig« v svoji prostorski ureditvi spodbuda za spominjanje, ki lahko navdihne nove raziskave, pokaže povezave med spomeniki in idejami. Taka spominska nit je v drugih dimenzijah lahko umetnostnozgodovinski priročnik, lahko so spominski parki, galerije nesmrtnikov, vsakovrstni izrazi monumentomanije (Arjan R. de Koonan – Amsterdam, Malcolm Baker – London, Lars Berggren – Lund, Nadine Pantano – London), lahko so diateke, fototeke in tudi svet računalniške resničnosti (Hubert Locher – Bern, Derrick W. Dreher – München), kakor kaže mdr. Gettyjev izobraževalni program. Na eni strani se je torej pokazal umetni paradiz, ki ga ustvarja umetnostna zgodovina, kot skorajda nevaren selektivni spomin, ki si zastavi kvalitativne ali specifične vsebinske kriterije in jim sledi, vse drugo je izprto. Ali je umetnostnozgodovinska dokumentacija lahko tudi metoda za pozabljanje?

Elektronski mediji v umetnostni zgodovini so se prvič v takem globalnem okviru izrazili kot resničnost, za katero še ne vemo prav dobro, ali naj se je veselimo ali naj jo z vzdihom sprejmemo na znanje. A nedvomno je bilo jasno, da bo umetnostna zgodovina morala upoštevati določena pravila glede zakonskih okvirov, ki govorijo o avtorskih pravicah do digitaliziranih tekstov in slik; pričakujemo lahko nekakšen univerzalni, po vsem svetu veljavni zakonik. Skoraj nobena država oz. univerza še ni dorekla

svojega odnosa do objav na svetovnem medmrežju (Internet ali World Wide Web); dobila pa sem občutek, da breme zbiranja točk za posamezno objavo, ni nikjer tako moreče kot v Sloveniji. Citiranje podatkov, pridobljenih z računalniškega zaslona, pa navajanje lastnih prispevkov za potrebe bibliografskih leksikonov (RILA oz. BHA ali Slovenska bibliografija itd.) je tudi ostalo nedorečeno polje; stališča, kako naj bi na elektronskih medijih delovala strokovna kritika, ki spremlja objave in bi ji lahko rekli dolžnost »klasičnega« uredniškega odbora, se nikakor niso razpletla. Moralni kodeks stroke bo v takih primerih vsaj še nekaj časa lahko obstajal le na ravni osebne zavesti, poštenja.

To je le ena pretnja teh novih medijev, po svoje pa znajo biti možnosti, ki jih ponujajo računalniki in podobne tehnike za obravnavanje stvaritve ali njenega detajla, prav subverzivne – polje manipulacij je brezmejno. Ne nazadnje je vprašanje Karla Clausberga (Lüneburg) »Video, ergo sum?« opozorilo na izginjanje refleksivnosti, ki ji računalniška tehnologija na svojem dobesednem, vsakdanjem nivoju še ni naklonjena, na informacijo o podobi, ki je v svoji zgodovini od *camerae obscurae* prek episkopov in diapozitivov prišla do sedanje navidezne veselice. Bakhanal informacij, slikovnih in tekstovnih, ima tudi temno plat, s katero se je vsak od nas že srečal, namreč »naloženi« podatki postanejo nedostopni, se izgubijo v računalniku, ki je njihov grob, slike in besedila so labilne stvaritve in končna posledica utegne biti osiromašena vizualna izkušnja. Vsaj zaenkrat.

Pričakovati je bilo, da bo dokaj referatov načelo prezrte, neprijetne teme, teme, ki so težko ulovljive zaradi svojega intimističnega konteksta, kot so nelagodnost povzročajoča homoseksualnost, teme vulgarnega, rasističnega, seksističnega, še vedno živega suženjstva, teme, ki pripadajo nedavnim političnim dogodkom in obetajo, da bodo poniknile v temni žep zanikanega spomina. Diskusij je bilo mnogo, žal razpršenih.

Že naslov »Mesto kot besedilo«, ki ga je postavila Anja Kervanto (Helsinki), je odprto pokazal na spomin in pozabo v ikonografiji urbanega in konzervatorstva. Gre za opozorilo, kako poseganje in spreminjanje malenkosti, urbanih citatov, povzročča izginjanje cele vrste spominskih plasti v sociološki in antropološki zgodovini, ki jih nikoli ne bomo mogli več priklicati. Brisanje starih oblik in nadomeščanje z novimi je videti kot jasno, linearno razmerje med dvema situacijama včerajšnjega in današnjega mesta, kjer spremembe v arhitekturnem/bivanjskem okviru odnesejo specifično populacijo, skupine ljudi z določenimi navadami, subkulturami, z določeno ikonografijo vsakdanjika. Novo je lahko višja kakovost, razglašeni napredek, enako tudi manipulirani spomin, *damnatio memoriae*. Obče veljavnega vatla ni; umetnostnozgodovinska stroka stoji naproti drugim strokam in drugim interesom. Kako je denimo mogoče gledati na izginuli berlinski zid, katerega padeč je pospremilo prekipevajoče veselje, navdušenje, češ da se je »normalno mesto vrnilo v normalno življenje« (lepo prosim, kaj sploh pomeni beseda »normalno« ?). A izginil je, kljub temu, da je bil eden bistvenih vizualnih pridevnikov zgodovine v drugi polovici 20. stoletja. Projekt, da bi z betonskimi bloki zaznamovali linijo, kjer je stal, me je pri priči spomnilo na obrise emonskih insul v Vegovi ulici. Ali je tako »nadomeščanje« lahko alternativa, ko bil lahko ohranili del resničnosti in mu, kot dokumentu, pomniku, omogočili neko kontinuiteto? – Berlinski dogodki so navrgli sintagmo o »recikliranju spomina«. Bizarna, kot je, vseeno orisuje težnje po profanaciji ambientov, ki smo jim tudi pri nas pogosto priče. (»Reciklirani spomin« pa se je pojavil ob referatu o modernih poenostavitvah starejše umetnosti, v tem primeru ljudske ustvarjalnosti, ter dodajanju teh abstraktov živega duha v polivinilasti kakovosti sedanje urbane sredine).

Razmerje med spominom in pozabo se je dotaknilo tudi takih situacij, kot je postopno umiranje spomenikov, nemarno prepuščanje do dokončnega propada

ali zanikrnost restavratorsko-konzervatorskih posegov, ko fizično izginotje povečini pomeni tudi izbrisanje iz zavesti; dotaknilo se je situacij, ki jih kot etična dilema postavlja razstava predmetov s Titanica (ali je Titanic možen muzejski objekt ali ne?); situacij, ko restavratorski poseg zavestno pre-vrednoti stvaritev itd.

Rita Eder (New Mexico) je ob srednjeameriški umetnosti izpostavila občo resnico, da je za obstoj, ohranjanje spomina izjemno pomembno zasebno nagnjenje posameznika in njegovo osebno vrednotenje zgodovine. Doslej smo bolj govorili o vlogi zbiralcev in njihovih strasteh kot o usodnih odločitvah raziskovalcev, znanstvenikov, ki so spet usodno povezane z državnimi politikami: vsi vemo, da je spričo prevlade zahodnoevropskega koncepta umetnostne zgodovine tudi drugod prevladalo raziskovanje sakralnih objektov pred profanimi, zgodovinskih upodobitev pred žanrskimi, velikih obredij pred preprostimi – v kolonialnih deželah je ta razklanost med izbranimi (in zapomnjenimi) ter manj primernimi temami (in zato na robu izginotja) še očitnejša.

Amsterdamski »Memory in Oblivion« bo ostal, vsaj zame, zapisan kot srečanje, kjer so bila etična vprašanja o spomenikih in o vesti umetnostnega zgodovinarja postavljena pred stilkokritične, ikonografske probleme, dasi je bilo nekaj rezultatov lepih, zanimivih. Zapomnila si ga bom tudi po veselem, provokativnem vprašanju, izobešenem v »plakatem vesolju«, ko je nekdo (v programski knjigi ime ni zapisano) postavil naslednje vprašanje: ali so Giorgionejevi »Trije filozofi« nemara spominska slika na srečanje Leonarda (starega filozofa), Petra Brueghla (filozof srednjih let) in Giorgioneja (mladi filozof) v Benetkah okoli leta 1500, in je to hipotezo dodatno razburkal z njihovimi avtoportreti. Provokacija je bila – glede na zgodovinske okoliščine – malone popolna. Amsterdam si bom zapomnila tudi po tem, da je prevladala angloameriška umetnostno-zgodovinska šola, francoska pa je kar izginila, zapomnila si ga bom po nastopu

kolegov iz Srbije (in nihče jih ni mogel prezreti), ki so kot falanga prikorakali s temo novejše spomeniške plastike. Amsterdamski kongres pa si velja zapomniti tudi kot primerjalni nivo s sedanjo umetnostnozgodovinsko mislijo pri nas: nedvomno dosega raven vrhnje skupine pravkar slišanih predavanj.

Nigel Llewellyn z Univerze v Brightonu je bil zadnji govornik: »Art History for the Millenium: The Theme of Time and the London Conference in the Year 2000«. To je bilo povabilo in oris tem, ki jih bomo mogoče spoznali čez slaba štiri leta na 30. kongresu umetnostne zgodovine. Ker bo obvestilo o sekcijah londonskega srečanja in vabilo za oddajo predlogov šlo na sedeže umetnostnozgodovinskih društev v letu 1998, rok za prijavo pa spet ne bo preveč radodaren, si dovoljujem na kratko povzeti nekaj besed. *Zgodovina umetnostne zgodovine* se bo nemara glasil naslov ene od tematskih skupin, kjer je pričakovati poglede na nacionalne prispevke, obračune z razvojem stroke, terminologijo, potjo v prihodnost. In sploh, ali gre stroka vedno naprej? Vemo, da razvoj ni vedno logičen, ne kadar govorimo o umetnosti, niti kadar govorimo o umetnostni zgodovini. – Čas je tudi prinesel nove okvire spomenikom, ki so v spremenjenem politično-zgodovinskem kontekstu dobili *decorum* novega obdobja. – *Ikonografija časa* je samoumevna tema, kjer simboličnih vsebin, aluzij in alegorij ne manjka, in počakati je treba, ali bo londonski Čas odkril občo Resnico. V tem sklopu je Nigel Llewellyn posebej citiral teme plesa, glasbe, igre, pogleda, luči in sence (kar je, kot vemo, trenutno izjemno modna tema). Ikonografska je navsezadnje tudi povezava med Časom in Priložnostjo, Trenutkom: bolj kot številne predloge o funkciji dela in geste v posameznem trenutku, pa Času v času poroke, smrti, posvetitve, se bo vrnila ikonografija dobrih in slabih časov oz. apokalipse, ki bo ob izteku drugega tisočletja nekaterim mrtvila dušo. V spominu mi je ostal tudi nagovor o *Času in Stvaritvi*: za kateri in kakšen čas je delo nastalo in koliko naj traja, kaj je čas skice in čas

ideje, čas nedokončanega; kaj je dokončano in dokončno; kako se stvaritev odziva na tiranijo časa in kako na svoje ponovitve; multipli in serigrafije, montaže in moderne aberacije. – Spet bo pomembno zastopam segment z izrazito restavratorsko-konzervatorskimi problemi, ki bo namenjen materialom, restavriranju, rekonstrukcijam in »počutju« spomenika.

Letošnje srečanje je pokazalo, da so krovne teme tako široko odprte, da je vselej dovolj prostora za kakovosten umetnostnozgodovinski prispevek. In nihče, prav nihče ni ob predavanjih razmišljal o vprašanju (to pa je značilno za slovensko umetnostno zgodovino), ali je osredje prispevka veličastna stvaritev ali ne. Šlo je zgolj za kvaliteto umetnostnozgodovinske misli. In ta je le pri avtorju.

Nataša Golob

Lev Menaše: MARIJA V SLOVENSKI UMETNOSTI. IKONOLOGIJA SLOVENSKE MARIJANSKE UMETNOSTI OD ZAČETKOV DO PRVE SVETOVNE VOJNE.

Mohorjeva družba: Celje 1994. 686 strani, od tega 373 strani besedila in 309 barvnih ilustracij.

Potem ko sem nekajkrat sem in tja slišala drobce o nastajanju knjige in njenem prelivanju v natisnjeno obliko, ki smo jo 7. aprila 1994 na tiskovni konferenci v Narodni galeriji smeli zagledati v dokončni podobi, sem se spomnila na avtorjev tako pogosto uporabljen privednik »brezupno«. Nedvomno ima beseda lahko različne pomene, jasno tudi take, kot jih poznamo iz lastnih izkušenj. Pričujoča monografija je vsekakor sijajen rezultat večletnega raziskovalnega dela; brezupno pa bi bilo menda pričakovati, da bi po pomenu in tehtnosti predstavitev lahko v doglednem času dočakali podobno delo še za kakšno drugo temo.

Prvi vtis ponavadi izvira iz pogleda na likovno, grafično-oblikovalsko delo; tokrat je ocena razdeljena na dvojce. V so-

seščino temeljnega besedila postavljene opombe (kar je za branje tako prikladno) so se znašle v vertikalnem stolpcu, ne pa pod črto, in so zato terjale ne prav priročno obliko strani: nastal je že kar pozabljeni oblikovalski ekskurz. To je pravilen kvadrat, tako da je ta redko uporabljena oblika idealnega geometrijskega liks stran delila v razmerja po zlategem rezu. To je pogosto prav lepo koristilo tudi umestitvi ilustrativnega gradiva, ki so kot fotografski posnetki delo mojstra Marjana Smerketa seveda vsehibni. Ob nedvomno upravičenem veselju nad (skoraj brez izjeme) odličnimi fotografijami se seveda porodijo pomisli, zakaj take ravni posnetkov ne moremo pogosteje oz. vselej užiti. Precej manj osrečujoča pa je odločitev, da so ilustracije umeščene na drugačen tip zrcala, kot ga je dobilo besedilo, da jih obrobijo »okvirji« v peščeni barvi (le zakaj?), da so pri nekaterih ilustracijah dodani črtni okvirji, ki v bistvu nič ne prispevajo k občasn, a tedaj očitni težnji, da bi se izenačila velikostna nesinhronost med dvema ilustracijama na eni strani, in da je prenekateri spomenik izgubil svoj ambient, ko so ga »izrezali« iz (neprikladnega, nelepega) ozadja, tako da plava na strani brez podlage in brez ozračja. Slednje je neprijetno zlasti pri posnetkih kiparskih stvaritev in stenskih slikarij (npr. portal župnijske cerkve sv. Pankracija na Gradu pri Slovenjem Gradcu); nemara bi bilo bolje z retušo omiliti nezaželeno okolje, kot pa stvaritev izrezati iz njega.

Ko se bralec ustavi ob realnih okvirih knjige, ki povedo, kakšna je razdelitev vsebine, kako je oblikovana struktura ikonološke študije, kakšne vire in literaturo je avtor pritegnil v obravnavo, kako vsebinsko tehtne so opombe (po obsegu in izčrpnosti obravnavanega detajla nekatere mejijo na samostojne članke), je seveda lahko razložen del avtorjeve skepse. K sreči se zavemo, da se je na koncu vseh naporov beseda »brezupno« nanašala na avtorjeve dvome, ali bo delo natisnjeno. Največ zaslug, da je monografija pred nami, ima dr. Marjan Smolik, zato smo mu tudi mi hvaležni.

Vsekakor bi bilo pridevnik »brezupno« umestneje uporabiti v povezavi z obsežnostjo teme, ki je zahtevala levji pogum in brezmejno energijo. Vse se pričinja pri podatku, da pričujoča knjiga temelji na kartoteki, ki obsega 3558 enot (oz. jih je obsegala v času, ko je avtor delo zaokroževal) in da so v njej dobila mesto zgolj tista dela, ki so lahko orisala pogostost in razširjenost posameznih marijanskih tipov v Sloveniji. S kartoteko je nastal razvid o tipih in pogostosti Marijinih upodobitev v posameznih stoletjih, nastala pa je tudi rdeča nit o kakovosti stvaritev.

V naslovu zapisano oznako, da delo obravnava Marijine upodobitve v slovenski umetnosti, je avtor v uvodu razložil, da zajema stvaritve, ki jih je mogoče videti na današnjem ozemlju Republike Slovenije, in da v upodobitvah ne išče narodnostnih oznak, posebnih pridihov. Koliko problemov je v nacionalni zavesti spročalo vprašanje, kaj je »domače«, posebej slovensko, do katere meje so »naši« tudi tisti spomeniki, ki so v nekem trenutku pač prišli med nas, pa vendar niso povsem »naši« in še celo ne »slovenski«, vsi dobro vemo; to se je izražalo zlasti v trenutkih, ko je bilo prepričanje o lastni identiteti omajano in je vplivalo na značaj humanističnih razprav. Dejansko so marijanski motivi v svoji idejni vsebini ohranili nadnacionalni značaj tja do Langusovega časa in so šele v 19. stoletju oživeli motivi, ki vsebujejo nacionalne elemente ter se oblikujejo v ikonografske motive Slovencev kot »Marijinega naroda«. V tej povezavi so več kot zanimiva (saj opozarjajo na ikonografsko plat ljudske umetnosti, zlasti besedne, pa marijanskih predpodob v starejših, predkrščanskih religioznih plasteh) avtorjeva opozorila na širše kulturnozgodovinske obravnave, ker jih umetnostnozgodovinska dela ponavadi kar preskočijo.

Ob poglavju »Mejniki in okoliščine razvoja marijanske umetnosti v Sloveniji« se resnično velja ustaviti. V nekaj besedah povedano: gre za besedilo, ki v enem zamahu oriše razmere v naših kra-

jih, stanje duha, vpliv zgodovinskih dogodkov in cerkvenopolitičnih okoliščin na sprejemanje in spreminjanje Marijinih podob, na literarne stvaritve itd. To poglavje je v bistvu pogled na zgodovino cerkvene umetnosti na Slovenskem, v katerem so dobile prostor, svoj zakaj in zato vse osebnosti, ki so zaznamovale versko življenje na Slovenskem od visokega srednjega veka do nedavno minulih let.

To poglavje bi lahko bilo samostojna umetnostnozgodovinska študija, saj ima značaj zaokrožene razprave, ki je samozadostna spričo podatkov in ocen. Vendar je v resnici ostala le razširjena podstat za troje osrednjih poglavij, v katerih je avtor predstavil marijanske upodobitve glede na namen, s katerim so nastale: to so dogmatične Marijine podobe, poleg nabožne in končno še zgodovinske upodobitve. Medtem ko dogmatične upodobitve predstavljajo oz. nadomeščajo nekatere verske resnice in so dobile svojo ključno vlogo v trenutku, ko je bilo potrebno krščanstvo predstaviti, razložiti in uveljaviti, torej v časih kriz, so nabožni motivi predvsem spodbujali, podpirali vernika v njegovem iskanju neposrednega stika z vero, jasnega odgovora na dilemo. V tretjem poglavju, ki govori o zgodovinskih upodobitvah, so predstavljeni motivi, ki so orisali Marijino življenje in so seveda prenekateri apokrifnega izvora.

Ta tri poglavja so – če povemo nekoliko poenostavljeno – v študijo preliti dokumentacijski temelj z že navedenimi 3558 enotami. Nedvomno se posledaj pri vprašanju, kateri so npr. bratovščinski tipi, kakšne so milostne podobe ali kakšna je podoba npr. Kamenjane Matere Božje ali katere upodobitve pripadajo tipu »Izbrisan je dolg«, katere pa ne in zakaj ne, pač ne bomo več obračali po nasvet h kateremukoli ikonografskemu delu. Monografija Leva Menašaja je zgledno podala celovit pregled upodobitev v njihovem vseobsegajočem značaju. Dasi na koncu knjige, kot poslednje poglavje, je pred nami oris lepotnega tipa, ki so ga izražale Marijine upodobitve. Po svoje

so te misli prikrito prisotne skozi vso knjigo, razpršene skozi citate različnih del, ki pa seveda ne določajo dimenzij recepcije vseobsegajoče Marijine lepote. Ideal, ki ga Marija ponazarja, je v vseh zgodovinskih slogih hkrati pomenil zrcalo najčistejše in najpopolnejše telesne lepote, povezane s podobo njenih kreposti; zlitje obojega se je izražalo s slogovno skladnimi dosežki, ki so jih podpirali literarni, teološki teksti in teoretična, lahko bi rekli umetnostna (ali v službo umetnosti zapisana) besedila, pa seveda želje naročnikov. Marsikaj od tega se zlasti nestrokovnjaku za posamezna stoletja nekoliko izmuzne izpred oči in hvalevredna so taka opozorila, ki povedo kaj več o celoti umetnostnega življenja pri nas kot pa npr. le o prevzemanju umetnosti nazarencov in o naklonjenosti do Bougeraujevega realizma. Prav ta nadgradnja upodobitev z novimi in starimi ideali, ki so zares odločilno oblikovali posebno vzdušje in družbeno okolje za slovenske Marijine podobe, ustvarja v monografiji stalno napetost in dinamiko teksta, ki se – kljub častivrednemu obsegu – prenašlo konča.

Nataša Golob

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1990

UVOD

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1990 je še vedno obsežna, čeprav smo se tokrat odločili za temeljitejšo selekcijo člankov. Tako smo se skušali izogniti skoraj vsem t.i. informativnim člankom, dnevnim novicam, katerih poznavanje včasih dopolni bistvenejše umetnostnozgodovinske izsledke. Izpostavili smo le vidnejše polemike po časopisju.

Največji izbor je opravljen pri razstavah: objavili smo le tiste, ki so vzbudile odziv v strokovnem časopisju oz. v štirinajstdnevniku Naši razgledi. Ta izbor ne pomeni, da so bile to najboljše razstave v letu 1990, pač pa pokaže naključnost kritiškega pisanja o razstavah, pa še to največkrat ostaja na ravni poročila. Za drastično selekcijo smo se lahko odločili, ker so podatki o razstavah, katalogih, odzivih zbrani in računalniško obdelani v dokumentaciji Moderne galerije in torej dostopni tistim, ki jih zanimajo. Za osnovno informacijo naj navedemo, da je v letu 1990 registriranih 876 razstav v Sloveniji, če prištejemo še razstave s slovensko udeležbo v tedanji Jugoslaviji in tujini, številka naraste na 1084. Po teh podatkih je bilo izdano v Sloveniji okrog 160 katalogov (v Regitru Slovenske bibliografije za leto 1990 jih je 66), da ne štejemo zloženek in drugih priložnostnih zapisov ob posamezni razstavi ter odzivov po časopisju, pri katerih je sodelovalo kar okrog 400 imen avtorjev (šteti so tudi oblikovalci in fotografi).

Zavedamo se, da je sestaviti popolno bibliografijo tako širokega spektra skoraj nemogoče, zato prosimo uporabnike ter tiste pisce, ki smo jih (res ne-hote) spregledali, za razumevanje.

- 1
Ranuccio Bianchi Bandinelli, Od helinizma do srednjega veka /prevod in spremna beseda Bojan Djurić. – Ljubljana: ŠKUC; Znanstveni inštitut FF, 1990. – 322 str.: ilustr. – (Studia humanitatis).
Rec.: Jože Kastelic, Delo 20. 12. 1990, št. 295, str. 6; Slavko Gaberc, *Primorski dnevnik* 24. 1. 1991, št. 20, str. 13.
- 2
Metod Benedik, Marko Benedik, Kranjska gora: 600 let župnije, 1390–1990. – Kranjska gora: Župnijski urad, 1990.
- 3
Ciril Cesar: steklena skulptura /besedilo Milena Koren-Božiček, Zoran Kržišnik. – Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, 1990. – 42 str.: ilustr. – (Umetniki Velenja).
- 4
Jean Clair /izbral, prevedel in kratek uvod napisal Bojan Gorenc, Diva vulva. Zbegani planet. Jean Clair, Meduse (Contribution à une anthropologie des arts du visuel), Paris 1989. – *Mars* II, 1990, št. 2, str. 43–49; ilustr.
- 5
Jože Curk, Ljutomer in njegova oklica. – Maribor: Obzorja, 1990. – 72 str.: ilustr. – (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 172).
- 6
Jože Curk, Ana Lavrič: Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti. SAZU Dela 32/1. Ljubljana 1988. – *Časopis za zgodovino in narodopisje* L. 61, n.v. 26, zv. 1, 1990, str. 128–134.
- 7
Jože Curk, Vodnik po Ptuju in okolici ter več sočasnih publikacij /1989/. – *Časopis za zgodovino in narodopisje* L. 61, n.v. 26, zv. 2, 1990, str. 280–281.
- 8
Jože Curk, Zbirka vodnikov Kulturni in naravni spomeniki Slovenije. – *Časopis za zgodovino in narodopisje* L. 61, n.v. 26, zv. 1, 1990, str. 135–137.
- Jože Curk, Zbornik Minoritski samostan na Ptuju 1239–1289 in njegove spremne publikacije /1989/. – *Časopis za zgodovino in narodopisje* L. 61, n.v. 26, zv. 2, 1990, str. 276–279.
- 10
Alberto Ferlenga, Sergio Polano, Jože Plečnik. Progetti e città / v antološkem delu tudi izbor pisem Antonu Suhadolcu in izvlečki iz esejev P. Krečiča in D. Prelovška. – Milano: Electa, 1990.
Rec.: Tatjana Wolf, *Delo* 7. 11. 1990, št. 260, str. 6.
- 11
Peter Fister, Arhitektura Zilje, Roža, Podjune. – Celovec: Mohorjeva družba, 1989.
Rec.: Ester Sferco, *Celovski Zvon* VIII/28, str. 91–93.
- 12
Forma viva: Jugoslavija 1987–1989 /uvod Mojca Drčar Murko; dokumentacija Sonja Ana Hoyer. – S.l.: Izvršilni odbor mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva, 1990. – 68 str.: ilustr.
- 13
Nataša Golob, Arhitekturni elementi na naslovnicaх srednjeveških rokopisov. – Ljubljana, 1990.
- 14
Ernst H. Gombrich, Spisi o umetnosti /prev. Nataša Golob in Klementina Jurančič; spremna bes. Nataša Golob, Jure Mikuž. – Ljubljana: ŠKUC; Znanstveni inštitut FF, 1990. – 518 str.: ilustr. (Studia humanitatis).
- 15
Janez Höfler, Ignacij Voje, et alii, Svetovna dediščina v Jugoslaviji: Unesco – naravne in kulturne znamenitosti. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. – 174 str.: ilustr.
Izdaje tudi v angl. in hrv.
- 16
Tine Hribar, Sveta igra sveta. Razprave o umetnosti v post-moderni dobi. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. – 443 str. – (Nova slovenska knjiga).

- 17
Barbara Jaki-Mozetič, Georg Skalecki: Deutsche Architektur zur Zeit des dreißigjährigen Kriegs: Einfluss Italiens auf das deutsche Bauschaffen (Regensburg, 1989). – *Argo* 29/30, 1990, str. 138–140.
- 18
Barbara Jakše, Stane Jeršič, Iluzija besede. – Ljubljana: Papirografika, 1990. – 106 str.: fotografije.
- 19
Jože Kokalj, Frančišek Ksaver, Ignacijev prijatelj. – Ljubljana: Župnijski urad Dravljje, 1990. – 215 str.: ilustr. – Vsebuje tudi: Emilijan Cevc, O Frančiškovih svetiščih in podobah na Slovenskem; Matej Metlikovič, Nekaj misli o likovni kompoziciji z motivom sv. Frančiška Ksaverija; Damjan Prelovšek, Ksaverjeva kapela pri ljubljanskih jezuitih; Jože Vratinar, Podružnica sv. Jakoba v Okonini.
- 20
Jože Kološa-Kološ, Moja fotografija /bes. Aleksander Bassin, Sava Stepanov. – Murska Sobota: Pomurska založba, 1990. – 173 str.: fotografije.
Rec.: Janez Balazic, *Separatio* (Murska Sobota), zima 1991, str. 36–37.
- 21
Milček Komelj, Slovensko slikarstvo kot spremljava Jenkove poezije, str. 163–181 v: Simon Jenko, *Pesmi*. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.
- 22
Milček Komelj, uvod v: Boris A. Novak, Vida Slivnik-Belantič, Vrtinar tišine. Gardener of Silence. – Ljubljana: Mladinska knjiga, Koprodukcija, 1990. – 92 str.: ilustr.
Rec.: Tadej Čater, *Dnevnikova Podmornica* 14. 7. 1990, št. 3, str. 13: ilustr.; Barbara Habič, *Naši razgledi* 17. 8. 1990, št. 15, str. 436; Peter Kolšek, *Delo* 28. 6. 1990, št. 149, str. 17; Milček Komelj, *Delo* 10. 5. 1990, št. 107, str. 14; Vida Slivnik-Belantič /int. zap. Marijan Zlobec, *Delo* 14. 7. 1990, št. 162, str. 24.
- 23
Mateja Kos: Oblikovanje na prelomu stoletij. Kirk Varnedoe: Vienna 1900: Art, Architecture and Design (New York, Boston 1986). Jane Kallir: Viennese Design and the wiener Werkstätte (New York 1986). – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 151–155.
- 24
Mateja Kos, Razširjena monografija. Peter Krečič: Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri. Založba Obzorja, Maribor 1989. – *Naši razgledi* 7. 12. 1990, št. 23, str. 678–679.
- 25
Fedja Košir, »Cum gloria et laetitia«. – *List* 08, november 1990, str. 14–15.
Cf. še: Arhitektura «po moderni» (Tomaž Valena: Stadt und Topographie, Berlin 1990). – *Dnevnikova Podmornica* 4. 9. 1990, št. 8, str. 3: ilustr.
- 26
Katja Kranjc, Novosti v knjižnici Moderne galerije. – *M'ars* II, 1990, št. 1–4.
- 27
Kraški rob in Bržanija: zbornik v počastitev 500-letnice fresk v Hrastovljah. – Koper: Obratovalnica IMO–Turistično posredovanje; Skupščina občine, 1990. – 152 str.: ilustr.
- 28
Peter Krečič, Monumentalni (nerealizirani) načrti za Ljubljano Jožeta Plečnika /ureditev dokumentacije Peter Krečič in Matija Murko. – Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990. – 44 str.: ilustr.
- 29
Tine Kurent, Slovenska zavarovalnica. Plečnikovi simboli. – Ljubljana: Zavarovalna skupnost Triglav, 1990. – 71 str.: ilustr.
Tudi izdaja v angl.
Rec.: Damjan Prelovšek, Med znanostjo in psevdoznanostjo. – *Demokracija* 4. 9. 1990, št. 34, str. 12.
Polemika: Tine Kurent, Odgovor na Prelovškovo politično obsodbo mojega dela. – *Demokracija* 13. 11. 1990, št. 44, str. 14 in Damjan Prelovšek, prav tam; Tine Kurent, II. odgovor Prelovšku. – *Demo-*

- Kracija* 18. 12. 1990, št. 49, str. 14 – v tej št. na str. 12 je tudi objavljen Kurentov članek Kaj je gematrija. 30
- Jakčev dom v Novem mestu: umetnostna zbirka podarjenih Jakčevih del v Dolenjskem muzeju /uredil Milček Komelj. – Ljubljana: Slovenska knjiga; Novo mesto: Dolenjska založba, 1990. – 670 str.: ilustr.
- Bes. v slov. in angl. Dodatek: Zbirka podarjenih Jakčevih del z motiviko NOB v oddelki NOB v Dolenjskem muzeju. 31
- Stanko Kokole, Ciriano d'Ancona v Dubrovniku: renesančna epigrafika, arheologija in obujanje antike v humanističnem okolju mestne državnice sredi petnajstega stoletja. – Ljubljana, 1990. 32
- Leonardo (da Vinci) /bes. Maria Luisa Rizzatti, prev. Maks Veselko. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. – s.p.: ilustr. – (Geniji v umetnosti). – Prev. dela iz 1975.
- 33
- Marjana Lipoglavšek: Peter Oluf Krueckmann: Federico Bencovich 1677–1753 (Hildesheim, Zürich, New York 1988). – ZUZ n.v. XXVI, 1990, str. 149–151.
- 34
- Maja Lozar-Štamcar, Bent Wood and Metal Furniture: 1850–1946. (New York, 1987). – *Argo* 29/30, 1990, str. 140–145.
- 35
- Karolina Mlakar, Nekaj literature s področja kiparstva v knjižnici ALU. – *Likovni odsevi* 8–9, 1990, str. 129–130.
- 36
- Novo mesto skozi čas: kulturnozgodovinski vodnik. – Novo mesto: Dolenjski muzej, 1990. – 205 str.: ilustr.
- Por.: Zdenko Picelj, *Rast* (Novo mesto) I, oktober 1990, št. 3, str. 271–273.
- 37
- Mojca Oblak, W. J. T. Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology (Chicago in London 1986). – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 77–78.
- 38
- Ormož in okolica: vodnik /bes. Marjeta Ciglencečki et. alii. – Ormož: Skupščina občine, 1990. – 92 str.: ilustr. Izdaji tudi v angl. in nem.
- 39
- Magda Petrič, Rateče. – Maribor: Obzorja, 1990. – 112 str.: ilustr. – (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 173).
- 40
- Marko Pogačnik, Türrnich kot primer zdravljenja zemlje. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 3–13: ilustr.
- Predelano in razširjeno 2. poglavje knjige *Die Erde heilen – das Modell Türrnich*, München 1989.
- 41
- Prenova Ljubljanskega gradu /bes. Majda Kregar, Majda Freljih Ribič, Vladimir Mušič, Oskar Dolenc, Bojan Zakeršnik (zloženska).
- Cf. še: *Dnevnik*: 26. 7. 1990, št. 201, str. 1+8; Darinka Kladnik, 31. 7. 1990, št. 206, str. 8, 7. 8. 1990, št. 213, str. 1+9, 20. 9. 1990, št. 257, str. 9; Vladimir Mušič, 17. 8. 1990, št. 223, str. 9; Gregor Moder, 7. 9. 1990, št. 244, str. 8; Okrogla miza (mdr. Miha Kerin, Dušan Kramberger, Vladimir Mušič, Damjan Prelovšek), 15. 10. 1990, št. 282, str. 8.
- Delo*: Saša Vidmajer, 30. 7. 1990, št. 175, str. 3, 20. 9. 1990, št. 220, str. 7, 22. 9. 1990, št. 222, str. 9; Jože Biščak, 26. 9. 1990, št. 226, str. 7. Melita Zajc, *Mladina* 25. 7. 1990, št. 27, str. 32–33: ilustr.
- 42
- Anton Ramovš, Gliničan od Emone do danes. – *Geološki zbornik* 9, 1990. – Spremna bes. Emilijan Cevc.
- Rec.: Sandi Sitar, *Dnevnik* 24. 10. 1990, št. 291, str. 11: ilustr.
- 43
- Branko Reisp, Grad Kostel. – Maribor: Obzorja, 1990. – 80 str.: ilustr. – (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 141). Bes. tudi v nem.
- 44
- Tomaž Schlegl, Grad Zaprice – včeraj, danes, jutri. – Ljubljana: Fakulteta za arhitekturo; Kamnik: Kulturna skupnost, 1990.

- Rec.: Dušan Lipovec, *Naši razgledi* 14. 9. 1990, št. 17, str. 489–490. 45
- Ivan Stopar, Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji: I: Območje Maribora in Ptuja. – Ljubljana: Partizanska knjiga, 1990. – 167 str.: ilustr. 46
- Ivan Stopar, Joseph Leopold Wiser pl. Berg – ljubljanski vedutist, kaligraf in miniaturist. – Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1990. 47
- Ivan Stopar, Slomškova Ponikva. – Celje: Mohorjeva družba, 1990. – 48 str.: ilustr. 48
- Nace Šumi, Nove Žale: monografija o razširjenem ljubljanskem pokopališču /izbor gradiva Dalija Tanšek. – Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1990. – 56 str.: ilustr. (Marko Mušič) 49
- Rec.: Saša Vidmajer, *Delo* 21. 12. 1990, št. 296, str. 9 in 10. 1. 1991, št. 7, str. 14 ter replika Tomaž Brate, *Delo* 17. 1. 1991, št. 13, str. 14. 50
- Nace Šumi, Slovenija – umetnostni vodnik. – Ljubljana: Marketing 013 ZTP, 1990. 51
- Drago Vidmar /besedilo, dokumentacija, bibliografija Iztok Durjava. – Ljubljana: Mestni muzej; Partizanska knjiga, 1990. – 76 str., 40 str. pril. – (Borci umetniki). 52
- Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 12. 7. 1990, št. 160, str. 6. 53
- Tomislav Vignjević, Oskar Baetschmann, Einführung in die Kunstgeschichtliche Herrmeneutik (Darmstadt 1984) ... Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920 (Köln 1989). – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 50–51. 54
- Sergej Vrišer, Petnajst let Goriškega letnika. – *Časopis za zgodovino in narodopisje* L. 61, n.v. 26, zv. 1, 1990. 55
- Tatjana Wolf: Giovanni Gerolamo Savoldo. Tra Foppa, Giorgione e Caravaggio (Milano 1990). – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 147–149. 56
- Marijan Zadnikar, Cerkevna umetnost v prevalski fari, str. 61–94 v: Bodi pozdravljena, Devica Marija. – Prevalje: Župnijski urad, 1990. 57
- Marijan Zadnikar, Rotunda sv. Janeza Krstnika na Spodnji Muti. – Ljubljana /Maribor/: Obzorja, 1990. – 72 str.: ilustr. – (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 174). Bes. tudi v nem. 58
- Marijan Zadnikar, Stična: znamenitosti najstarejšega slovenskega samostana. – Ljubljana: Družina, 1990. – 276 str.: ilustr. 59
- Marijan Zadnikar, Stična (Sittich) in Sloweinen – eine unzisteriensische Zisterzienserkirche, str. 239–248 v: In Tal und Einsamkeit III. – Fürstenfeldbruck, 1990. 60
- Zavod za urbanizem Maribor 1960–1990. Ob tridesetletnici /urednik Igor Recer. – Maribor: Zavod za urbanizem, 1990. – 43 str. 61
- Zbornik občine Slovenska Bistrica 2 /zbral in uredil Ferdo Šerbelj. – Slovenska Bistrica: Skupščina občine; Kulturna skupnost, 1990. – 522 str. 62
- Zbornik župnije sv. Janeza Krstnika v Ljutomeru. – Ljutomer, 1990. Vsebuje mdr.: Sergej Vrišer, Umetnostno pričevanje ljutomerske župnijske cerkve. 63

ČLANKI

SPLOŠNO, SLIKARSTVO, KIPARSTVO, GRAFIKA, RISBA

- Damir Babić, Sandro Djukić /int. zap. Krešimir Purgar, prev. Andrej Lutman, 61

- Intervju. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 50–53: ilustr. 62
- Janez Balažič, Prispevki k razreševanju umetnostnozgodovinske problematike soboškega prezbiterja. – *Zbornik soboškega muzeja* 1, 1990, str. 33–57: ilustr. 63
- Aleksander Bassin /int. zap. B.B., T.V. (Barbara Borčić, Vesna Teržan), Umetnostna kritika. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 145–149. 64
- Jean Baudrillard, Gesta in podpis. Semiurgija sodobne umetnosti. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 68–71: ilustr. 65
- Jean Baudrillard /prev. Polona Tavčar, uvod Alenka Pirman, Zgodba o kloniranju. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 65–67. 66
- Yve-Alain Bois /prev. Mojka Žbona, Pitoreskni sprehod okrog Clara-Clare. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 27–39: ilustr. 67
- Rajko Bratož, Vpliv oglejske cerkve na vzhodnoalpski in predalpski prostor od 4. do 8. stoletja. – *Zgodovinski časopis* 1990, 44, št. 3 in 4. 68
- Tomaž Brejc, Idiolekti pluralizma: tri eseja o savremeni slovenski likovni umjetnosti. – *Putevi* (Banja Luka) 1990, št. 5, str. 111–118. 69
- Norman Bryson, Francosko slikarstvo «Ancien Regime». Transformacije v rokokojskem prostoru. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 72–81: ilustr. Besedilo (1970) iz knjige *Word and Image*. 70
- Milan Butina, Likovna umetnost in teorija komunikacij. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 13–20: ilustr. 71
- Milan Butina, O prostoru. – *Likovni odsevi* 8–9, 1990, str. 3–7. Z literaturo. 72
- Emilijan Cevc, Francoski slikar Charles Le Brun in slika iz Slap pri Šmarjeti. – *Dolenjski zbornik* 1990. 73
- Špelca Čopič, Oris kiparstva. – *Likovni odsevi* 8–9, 1990, str. 8–48: ilustr. 74
- Slavko Gaberc, Rok Zelenko o slovenskih umetnikih v Grožnjanu. – *Primorska srečanja* 110, 1990, str. 432–436: ilustr. 75
- Vladimir Gajšek, Petdeset in več črnin. Posvečeno Janezu Berniku, Lojzu Logarju, Zmagu Jeraju ... fotografom, (slikarjem) ... – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 10–14 in *Naši razgledi* 23. 3. 1990, št. 6, str. 164–165. 76
- Alenka Gerlovič, Premišljevanje o kvadratni enačbi. – *Likovne besede* 12,13, marec 1990, str. 64: ilustr. 77
- Michael Gibson /int. zap. Evgen Bavčar, Meje in svoboda umetnostne kritike. – *Ars vivendi* 9, 1990, str. 130–131. 78
- Nataša Golob, Folknandova podoba: zgledi in posnetki. – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 33–50: slike 1–15 (str. I–X). 79
- Nataša Golob, O srednjeveški subjektivnosti in naši objektivnosti. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 135–143. 80
- Vida Golubović, Constructivism and the Slovenian Model. – *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Miami, Florida) 17, Fall 1990, str. 60–69: ilustr. 81
- Bojan Gorenc, Biti oseben. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 15.

- 82
Bojan Gorenc, O manku v podobi (risba kot teorija). – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 37–42: ilustr.
- 83
Bojan Gorenc, Podoba brez nostalgije. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 36.
- 84
Marina Gržinić, O pogojih produkcije (Jože Barši, Mare Kovačič, Roman Makše, Matjaž Počivavšek, Marjetica Potrč, Duba Sambolec, Dušan Zidar). – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 26–30: ilustr.
Pod naslovom Slovensko kiparstvo za devetdeseta izšlo tudi: *Ars vivendi* 9, 1990, str. 136–145: ilustr.
- 85
Janez Höfler, Steirmark und Mitteleuropa zwischen Italien und Böhmen – Kunstgeographisches zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts. – *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV/1990*, str. 127–134.
Internationale Gotik in Mitteleuropa.
- 86
Vida Hudoklin Šimaga, Alenka Vidrgar, Mavec in bron v kiparstvu. – *Likovni odsevi* 8–9, 1990, str. 80–128: ilustr.
- 87
Jana Intihar Ferjan, Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1986. – *ZUZ* n.v. XXVI, str. 163–206.
- 88
Iz pričevanj o novomeški pomladi. – *Rast* (Novo mesto) I, oktober 1990, št. 3, str. 202–219.: ilustr.
Vsebuje: iz spominov R. Jakopiča, A. Podbevška, J. Vidmarja; Franc Šali, Človek z bombami; Lev Kreft, Rekviem za avantgardo.
Rast I, december 1990, št. 4, str. 325–331: Janez Vrečko, Novomeška pomlad kot slovenski literarnoumetniški puč; Peter Simič, O novomeški pomladi in Marjanu Mušiču.
- 89
Barbara Jaki Mozetič, Štukatura v samostanski cerkvi na Kostanjevici v Novi Gorici. – *Goriški letnik /Zbornik goriškega muzeja* 17, 1990, str. 5–11: ilustr.
- Referat s srečanja IX. pogovori o baročni umetnosti, 7.–8. 8. 1989.
- 90
Barbara Jaki Mozetič, Štukatura in poslikava stropa stolpne sobe na gradu Grm v Novem mestu. – *Dolenjski zbornik* 1990.
- 91
Zmago Jeraj, Likovni delež kot celovit umetnostni drobec. – *Otrok in knjiga* 29–30, 1990, str. 80–82: ilustr.
- 92
Sergej Kapus, Podoba in gospostvo. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 11–14.
- 93
Sergej Kapus, Podoba in prostor. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 17–23: ilustr.
- 94
Taras Kermauner, Čut za trpljenje in neznanska radoživost. – *Srce in oko* 21, november 1990, str. 634–642: ilustr. (J. Boljka)
- 95
Taras Kermauner, Današnji slovenski pluralizem je utemeljen že v tradiciji. – *Srce in oko* 16, maj 1990, str. 303–311: ilustr. (J. Ciuha)
- 96
Taras Kermauner, Imeti moč za obstoj v dvojnosti. – *Srce in oko* 17, junij 1990, str. 375–378.
- 97
Taras Kermauner, Različne oblike meščanstva. Kako Slovence vrniti h kulturi. – *Srce in oko* 12, januar 1990, str. 54–57.
- 98
Taras Kermauner, Sprava temelji na križanju. – *Srce in oko* 19, september 1990, str. 514–521: ilustr. (M. Sedej ml.)
- 99
Taras Kermauner, Stopnja povojne slovenske zavesti. – *Srce in oko* 18, julij 1990, str. 459–462.
- 100
Taras Kermauner, V čem so si kipi Valvasorja, Prešerna in Cankarja različni. – *Srce in oko* 20, oktober 1990, str. 569–576: ilustr.

- 101
Joan L. Kirsch in Russell A. Kirsch /prev. Sanja Nešović, Anatomija slikarskega sloga: Opis s pomočjo računalniških pravil. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 21–27: ilustr.
Prev. iz *Leonardo* Vol. 21, No. 4, 1988.
- 102
Stanko Kokole, Opomba k Robbovemu angelu adorantu v ljubljanski stolnici. – *Goriški letnik /Zbornik goriškega muzeja* 17, 1990, str. 13–20: ilustr.
Referat s srečanja IX. pogovori o baročni umetnosti, 7.–8. 8. 1989.
- 103
Milček Komelj, »O metodi in metodah slovenske umetnostne zgodovine«. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 35–37.
Polemičen odziv na pisanje J. Höflerja v *M'ars* I, 1989.
- 104
Milček Komelj, Slovenska nacionalna sprava in likovna ustvarjalnost. – *Delo* 10. 7. 1990, št. 158, str. 11.
Polemika: Dušan Lipovec, *Delo* 14. 7. 1990, št. 162, str. 25 (Stane Cuderman); Milček Komelj, *Delo* 21. 7. 1990, št. 168, str. 25; Joža Mahnič, *Delo* 2. 8. 1990, št. 278, str. 5 (brata Kralj).
- 105
Želimir Koščević, Notice o geometrijski abstrakciji na Hrvaškem. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 100–103: ilustr.
- 106
Brane Kovič, Diskretni šarm geometrije. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 92–94: ilustr.
- 107
Lev Kreft, Postmoderni subjekt in umetnost. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 6–9: ilustr.
- 108
Judita Krivec-Dragan, Krajina v slovenskem slikarstvu 20. stoletja (1). – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 11–24: ilustr.
- 109
Raymond Guido Lanzana in Lynn Poccia Williams /prev. Jana Oštir, Sistem pravil za analizo v likovni umetnosti. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 28–35: ilustr.
Prev. iz *Leonardo* Vol. 21, No. 4, 1988.
- 110
Maja Lozar Štamcar, Božjepotne grafične podobice v 18. stoletju na Primorskem in v njegovem zaledju. – *Goriški letnik /Zbornik goriškega muzeja* 17, 1990, str. 21–28: ilustr.
Referat s srečanja IX. pogovori o baročni umetnosti, 7.–8. 8. 1989.
- 111
Maja Lozar Štamcar: Prispevek k preučevanju božjepotnih grafičnih podobice v 18. stoletju na Slovenskem. – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 57–84 (str. 71–84: Seznam bakrorezcev in njihovih del), slike 18–39 (str. XIII–XXX).
Glej še: Veselka Šorli–Pucova, podobe, podobice ... – *Tretji dan* marec 1990, št. 6, str. 22–23: ilustr.
- 112
Thomas McEvilley /prev. Sanja Nešović, Empironsko premišljevanje (in zakaj je Kant prišel na kant). – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 48–55.
- 113
Stanko Medvešček, Zgodovina in opis idrijskih cerkva. – *Mohorjev koledar* 1990, str. 40–43.
- 114
Lev Menaše: Marijin relief na Hrenovem križu. – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 51–56, sliki 16 in 17 (str. XI–XII).
- 115
Jure Mikuž, Aktualnost in »aktualnost« v umetnosti danes. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 8–10.
- 116
Ivan Mrak, Moj res, tvoj prav. (Dnevnik 4.1.1949 – 15.7.1950) – *Srce in oko* 14 do 17, marec do junij 1990, str. 186–193; 247–253; 316–323; 387–391.
- 117
Jožef Muhovič, Razmislek o mestu in vlogi (likovne) teorije v likovni praksi. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 36–46.

- 118 Jožef Muhovič, Torišče likovne prakse: Razmislek o odnosu med površinsko in globinsko strukturo v likovnem oblikovanju in razmislek o hermenevtičnih konsekvencah, ki nam jih struktura tega odnosa narekuje. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 7–12.
- 119 Nagrade:
Prešernove nagrade (mdr. Drago Tršar, Bojan Gorenc, arh. Lojze Drašler): Pre-soja lastne ustvarjalnosti. – *Naši razgledi* 9. 2. 1990, št. 3, str. 72–73.
- 120 Mojca Oblak, Minimalizem. – *M'ars* II, 1990, št. 4, str. 8–11: ilustr.
- 121 Mojca Oblak, Možnost interpretacije. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 16–17.
- 122 Klaus Ottmann, Kaotični prizor. – *Likovne besede* 12,13, marec 1990, str. 56–57: ilustr.
- 123 Craig Owens /prev. Henrik Ciglič, Alegorični impulz: k teoriji postmodernizma (2). – *Likovne besede* 12,13, marec 1990, str. 25–31: ilustr.
- 124 Alenka Pirman, Konstrukcija in destrukcija (ali konceptualne in oblikotvorne konsekvence transformacij pojmovanja slike). – *Likovne besede* 12,13, marec 1990, str. 32–41: ilustr.
- 125 Alenka Pirman, Marija Mojca Pungerčar, Leteči študentje. Izmenjava študentov: Ljubljana – Groningen (NL). – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 140–145: ilustr.
- 126 Marko Pogačnik, Freske v Hrastovljah – spomenik matriarhalne kulture. – *Primorska srečanja* 113, 1990, str. 799–802. Glej še: Zdenka Lovec, Hrastovlje – umetnostni in zgodovinski spomenik. – *Primorska srečanja* 106/107, 1990, str. 241–244: ilustr.; Marko Pogačnik, Du-hovne silnice človeka nove dobe. – *Primorska srečanja* 108/109, 1990, str. 392–394.
- 127 Marjetica Potrč, Glasno razmišljanje ob pojavu »novega« kiparstva na Slovenskem. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 24–25.
- 128 Matjaž Potrč, Vsebina estetskega. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 5–7.
- 129 Anda Rottenberg, Sindrom kralja Vac-lava. Zahodna umetnost – vzhodna umetnost. – *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str. 346–347.
- 130 Guy Scarpetta /prevedeno iz Globe (april 1990), Smrt umetnikov. – *Dnevnikova Podmornica* 30. 6. 1990, št. 2, str. 11.
- 131 Maksim Sedej ml., Darijan Božič, Primož Ramovš /zap. Damjana Pintar, Intervju. – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 2–5.
- 132 Branko Sosič in Alenka Zgonik, Likovni trg pri nas in na tujem. – *Delo* od 31. 7. 1990, št. 176, str. 6, izhajalo v 27 nadaljevanjih s presledki do 14. 9. 1990, št. 215, str. 5.
Replika: Boris Jesih, *Delo* 19. 9. 1990, št. 213, str. 9 in odg. Branko Sosič, 22. 9. 1990, št. 222, str. 28.
- 133 Charles Stephens, Devetdeseta leta: ob-nova modernizma. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 20–30.
Vzpor. bes. v angl. in prev. Igor Maver.
- 134 Lučka Stojan, Status verbalnega diskur-za o likovnem. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 33–35: ilustr.
- 135 Janez Strehovec, Boj za umetniško delo. – *Naši razgledi* 25. 5. 1990, št. 10, str. 292–293.

- 136
Janez Strehovec, Umetnost postindustrijske družbe. – *Teorija in praksa* 6–7, 1990.
- 137
Rudi Šeligo, Postopek kot avtopoetika. (Povzetek predavanja na ALU, maja 1989). – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 3–4.
- 138
Samo Štefanac, Bilješke o Ivanu Duknoviću. – *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* (Split) 30, 1990, str. 187–194: ilustr.
- 139
Samo Štefanac, Jacopo Contieri: nekaj odprtih problemov. – *Goriški letnik /Zbornik goriškega muzeja* 17, 1990, str. 29–32: ilustr.
Referat s srečanja IX. pogovori o baročni umetnosti, 7.–8. 8. 1989.
- 140
Samo Štefanac, Una proposta per Agostino di Duccio a Venezia. – *Antichità viva* XXIX/4, 1990, str. 31–38.
- 141
Samo Štefanac, Ein unbekanntes Werk des Niccolo di Giovanni Fiorentino: Die Ceres-Figur im Kunsthistorischen Museum in Wien. – *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLIII, 1990, str. 169–173, 255–258.
- 142
Bojan Štokelj, Umjetnost u totalitarizmu. – *Rival* (Rijeka) III, 1990, št. 3–4, str. 163–169.
- 143
Borko Tepina, Na konici svinčnika. – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 65–69: ilustr.
- 144
Goran Tomčić /prev. Ivo Antič, Andy Warhol & Pat Hackett: POPism. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 92: ilustr.
- 145
Goran Tomčić, Malevičeva Črna dežela in sedanost (okrog nje). – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 88–89: ilustr.
- 146
Goran Tomčić /prev. Ivo Antič, Od karnevala do metroja. Esej o osvobojeni pohujšljivosti. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 82–84: ilustr.
- 147
Tomislav Vignjevič, Gustave Courbet in nekatera načela akademskega slikarstva. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 15–17: ilustr.
- 148
Primož Vitez, Vpliv staroruskih ikon na figuraliko in abstrakcijo v slikarstvu 20. stoletja. – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 131–141, slike 59–66 (str. XLIX–LII).
- 149
Vprašanja sodobne slovenske sakralne umetnosti. – *Tretji dan* junij/julij 1990, št. 9,10, str. 31–35. – Avtorji besedil: Marta Kunaver, Jože Marinko, Matej Metlikovič, Janez Pogačnik, Marko Pogačnik, Veselka Šorli-Puc.
- 150
Igor Zabel, Subjekt kot konstitutivna instanca slike po modernizmu. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 2–5: ilustr.
- 151
Jure Zupan, Kaos: ali bo znanost dohitela umetnost? – *Likovne besede* 12,13, marec 1990, str. 58–63: ilustr.
- 152
Sonja Žitko, Izbrana dela slovenskih kiparjev iz okrog 1900. Akademska umetnost. – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 6–10: ilustr.
- OBLIKOVANJE, FOTOGRAFIJA, VIDEO, DRUGI MEDIJI**
- 153
Lenka Bajželj /int. zap. Branko Sosič, Oblikovanje, razpeto med strgalom za sir in avtom. Svetovni oblikovalski dosežki za nagrado Baden–Württemberg. – *Delo* 19. 12. 1990, št. 294, str. 5: ilustr.
- 154
Stane Bernik, Vpetost v izročilo oblikovalske kakovosti. – *MM /Media marketing* 1990, št. 112/3, str. 38.

- 155
Marko Crnkovič, Renesansa fotografije, tukaj in zdaj. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 16–21: ilustr. (J. Štravs, S. Lopojda, M. Modic, H. Pivk, B. Radovič)
- 156
Boštjan Debelak, Ciklus del pet stolov. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 78–79: ilustr.
- 157
Srečo Dragan, Slovenska video umetnost druge polovice 80-ih let. – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 92–93: ilustr.
- 158
Jan Fabre /int. zap. Emil Hrvatin, Terorji zgodovin. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 54–58: portret.
- 159
Andreja Gabrovec, Predstava Odisej & sin ali svet in dom. Scenograf: Dalibor Laginja. – *List* 08, november 1990, str. 9: ilustr.
- 160
Marina Gržinič /int. zap. Jelka Šutej Adamič, Izziv »mejnih kultur«. Multi-medijsko sodelovanje. – *Delo* 9. 8. 1990, št. 184, str. 7.
- 161
Marina Gržinič, Video. Jeanne C. Finley: nova kritičnost ameriškega videa. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 110–111: ilustr.
- 162
Emil Hrvatin, Rekonstrukcija. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 20–26: ilustr.
- 163
Mateja Kos, K zgodovini ljubljanskih tovarn beloprste keramike. – *Kronika* 1990, št. 3, str. 105–108: ilustr.
- 164
Brane Kovič, Fotografija je vedno v preteklem času. – *Ars vivendi* 1990, št. 8, str. 11: ilustr.
- 165
Niko Kralj, Iščemo dobro obliko (slovenskega) denarja. – *Naši razgledi* 9. 2. 1990, št. 3, str. 69–70.
- 166
Peter Krečič, Kaj je manufaktura. – *Ars vivendi* 9, 1990, str. 113: ilustr. na str. 110–113.
- 167
Peter Krečič, Vipotnikovo oblikovanje knjig za založbo Wieser iz Celovca. – *Naši razgledi* 23. 3. 1996, št. 6, str. 169: ilustr. in popravek 6. 4. 1990, št. 7, str. 200.
- 168
Maja Lozar Štamcar, Fotografije predvojnih grajskih interierjev, dragocen vir za proučevanje notranje opreme, zlasti pohištva. – *Kronika* 1990, št. 3, str. 147–155: ilustr.
- 169
Julijan Miklavčič /zap. Mateja Mahnič, Knjiga je orožje duha. – *MM /Media marketing* 1990, št. 114, str. 22–23.
- 170
Jure Mikuž, Dizajn temnih globočin. – *Dnevnikova Podmornica* 30. 6. 1990, št. 2, str. 2.
Odgovor: Dnevnikova Podmornica /Jurij Kocbek, Miljenko Licul, Zvone Kosovelj/ 14. 7. 1990, št. 3, str. 15.
- 171
Ivan Molek, Artefakti. Kanon medijskega rituala. – *Ars vivendi* 9, 1990, str. 78–79: ilustr. (in Dejan Kršič, str. 80–83; Irwin, NSK).
- 172
Milan Pajk, Profesionalnost v glavi. Kaj je profesionalnost v fotografskem poklicu. – *MM /Media marketing* 1990, št. 115, str. 14 (str. 13–29: MM Dossier profesionalne fotografije).
- 173
Rafael Podobnik, Razmišljanja o fotografiji. – *Idrijski razgledi* 1989, št. 1–2, str. 120–122.
- 174
Ida Radan, Slovenski design v IDCO. – *Demokracija* 6. 3. 1990, št. 9, str. 6.
- 175
Dan Reisinger /int. zap. Mojca Dariš, Londonski pogovor z izraelskim oblikovalcem. – *Ars vivendi* 9, 1990, str. 86–89: ilustr.

- 176 Peter Skalar /zap. Meta Dobnikar, Naša oblikovalska šola kos mednarodni konkurenci. – *MM /Media marketing* 1990, št. 115, str. 33.
- 177 Peter Skalar, Hranilnik za devetdeseta? – *Ars vivendi* 9, 1990, str. 84–85: ilustr.
- 178 Janez Strehovec, Elektronski medij in umetnikova kreativnost. Pred simpozijema v Hamburgu in Gronigenu. – *Delo* 25. 10. 1990, št. 250, str. 6.
Zapisi po simpozijih: Interaktivnost in računalniški orkester. – *Delo* 23. 11. 1990, št. 274, str. 7; Srečanje z Vitom Oražmom. Po sledih holografije. – *Delo* 7. 12. 1990, št. 283, str. 8; Užitek v elektronski priključenosti. Stelarcev performance. – *Delo* 22. 12. 1990, št. 297, str. 27: ilustr.
- 179 Janez Strehovec, Estetika zapeljanega pogleda. Likovna oprema Bojana Štoklja v novogoriški igralnici Luxor odpira vprašanja bogate, recimo kar yuppijevske, do slovenske sedanjosti provokativne kulture. – *Delo* 11. 7. 1990, št. 159, str. 7: ilustr.
- 180 Janez Strehovec, Retrovizija iz NSK sodeluje v mednarodnem projektu. – *Delo* 10. 7. 1990, št. 158, str. 11.
Glej še: Pierre Ponant /int. zap. Melita Zajc, *Mladina* 25.7.1990, št. 27, str. 46–47: ilustr.
- 181 Janez Strehovec, Subjekt umetniške prehodnosti. – *Nova revija* 104, december 1990, str. 1631–1640.
- 182 Janez Strehovec, Tretja in četrta narava. – *Literatura* 9, 1990, str. 133–151.
- 183 Janez Suhadolc, Za stole in paradigme. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 75–77: ilustr.
- 184 Matija Žargi, Železarna na Dvoru in Prešernov nagrobnik v Kranju. – *Kronika* 1990, št. 3, str. 108–113: ilustr.
- ARHITEKTURA, URBANIZEM**
- 185 Peter Bassin, Kritično o zapisih o arhitekturi in urbanizmu. – *Naši razgledi* 14. 9. 1990, št. 17, str. 490.
- 186 Peter Bassin, »Visoka dopisna šola o žiriranju« na primeru natečaja za NUK II. – *List* 08, november 1990, str. 17–18.
- 187 Stane Bernik, Slovene Architecture from Secession to Expressionism and Functionalism. – *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (Miami, Florida) 17, Fall 1990, str. 42–53: ilustr.
- 188 Dušan Blaganje, Predlog za ustanovitev zbornice arhitektov in inženirjev–projektantov ... – *List* 08, november 1990, str. 18–19.
- 189 Miloš Bonča, Arhitektura i istorija. – *De re aedificatoria* (Srbija) 1990, št. 1, str. 83–95.
- 190 Miloš Bonča, Ljubljanska banka v Celju, Vodnikova 2 (tekst Peter Pahor). Narodna in univerzitetna knjižnica II. Hram likovne umetnosti Narodna galerija, Klub delegatov in povezava. – *List* 09, december 1990, str. 21–24: ilustr.
Listov izbor novejšje slovenske arhitekture.
- 191 Tomaž Brate, Arhitektura – kaj lahko beremo. – *Dnevnikova Podmornica* 28. 8. 1990, št. 7, str. 13.
- 192 Tomaž Brate, Arhitektura pod kombinizo. – *List* 08, november 1990, str. 8: ilustr. (Ekspozitura Eurocard)
- 193 Tomaž Brate, Barcelona. – *AB* 103/104, marec 1990, str. 12–19: ilustr.
- 194 Tomaž Brate, Bogovi so padli na glavo, I & II. – *List* 08, november 1990, str. 4–5: ilustr. (avtobusni postaji Maribor in Novo mesto).

- 195
Tomaž Brate, Ko trinajst prinese srečo!
– *List* 08, november 1990, str. 3: ilustr.
(Ciril Metodov trg 13, Lj.)
- 196
Anton Capitel /prev. Jerca Kos, Kritična
obnova. Dva primera: cerkev Montse-
rrat in trg Puerta del Sol v Madridu. –
AB 105/106, september 1990, str. 46–51:
ilustr.
- 197
Raffaele Cavadini, Formalna redukcija,
projekti, realizacije. – *AB* 105/106, sep-
tember 1990, str. 28–35: ilustr.
- 198
Marko Cotič, Arhitektura med analog-
nim in stvarnim. – *List* 07, 1990.
Odziv: Tomaž Brate, Pri kritiki, s kriti-
ko. – *List* 08, november 1990, str. 16–17.
- 199
Jože Curk, Gradbeni oris Malečnika in
njegove okolice. – *Časopis za zgodovino
in narodopisje* L. 61, n.v. 26, zv. 1, 1990,
str. 115–123.
- 200
Evgen Čargo, Ljubljanski ring. – *List* 08,
november 1990, str. 10–11: ilustr.
- 201
Ilka Čerpes, Žensko vprašanje – ali res
obstaja? – *List* 08, november 1990, str.
19–20.
- 202
Marinka Dražumerič, Nova odkritja v
šentjernejški cerkvi. – *Rast* (Novo mes-
to) I, maj 1990, št. 2, str. 131–134.
- 203
Aleš Erjavec, Zakaj arhitektura v post-
moderni dobi? – *Filozofski vestnik* 1990.
- 204
Sverre Fehn, Steza v nordijsko pokraj-
no. – *AB* 105/106, september 1990, str.
12–19: ilustr.
- 205
Martin Fišer, Kronološka bibliografija
člankov o Lentu v obdobju med 1967 in
1987. – *Dialogi* 1990, 4–5–6, str. 123–
128.
- 206
Pavel Gantar, Drago Kos, Preureditev
Prešernovega trga v Ljubljani. – *Urbani
izziv* 1990, št. 12–13, str. 29–33.
- 207
Andrej Hrausky, Izkušnje neke zamisli.
– *AB* 103/104, marec 1990, str. 2–11:
ilustr. (DESSA v Ljubljani).
- 208
Radovan Ivančević, Arhitektura iz arhi-
tekture. – *AB* 105/106, september 1990,
str. 2–5: ilustr.
- 209
Niko Jurca, Natečajji in Nova Gorica (ob
natečaju za novo pošto). – *Primorska
srečanja* 106/107, 1990, str. 220–223.
- 210
Andrej Kemr, Prenova gradu Tabor nad
Laškim. Prenova stare varilnice v pivov-
arni Laško. – *List* 09, december 1990,
str. 12–13: ilustr.
Listov izbor novejšje slovenske arhitek-
ture.
- 211
Ante Josip von Kostelac, Štirje projekti.
– *AB* 105/106, september 1990, str. 6–11:
ilustr.
- 212
Fedja Košir, «...razloži mene in mojo
stvar / vsem, ki je ne vedo.» Ob knjigi, o
kenotafu (žrtvam dachauskih procesov).
– *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str.
320–321.
- 213
Fedja Košir, Zob za zob. – *List* 08, no-
vember 1990, str. 17.
- 214
Janez Koželj, Poslovno-stanovanjska hi-
ša na Poljanski 22 v Ljubljani (tekst Mi-
loš Florjančič). Natečajni projekt nove
stožiške cerkve Svetega duha v župnij-
skim domom v Ljubljani (tekst Janez
Koželj). – *List* 09, december 1990, str.
8–11: ilustr.
Listov izbor novejšje slovenske arhitek-
ture.
- 215
Tine Kurent, Om mani padme hum, Pla-
tonska duša, Tao i grški krst su arhitek-

- tonsko sredstvo. – *Delo* (Beograd), maj-jul 1990, št. 5–6–7, str. 300–317: ilustr. Prevod iz angleščine. 216
- Villen Kuennapu, Arhitektura kristjanov, arhitektura poganov. – *AB* 105/106, september 1990, str. 36–41: ilustr. 217
- Janez Lajovic, Poslovno-birojska hiša SOP Krško v Ljubljani (tekst Miloš Florjančič). Institut Jožef Stefan. Gostinski lokal Slavija Moste v Ljubljani (tekst Janez Lajovic). Poslovna stavba Inles–Ribnica. – *List* 09, december 1990, str. 14–17: ilustr. Listov izbor novejšje slovenske arhitekture. 218
- Mladen Lukas, /Hiše/. – *List* 09, december 1990, str. 6–7: ilustr. Listov izbor novejšje slovenske arhitekture. 219
- Maribor. Foto reportaža. – *List* 08, november 1990, str. 6–7: ilustr. 220
- Jože Marinko, Arhitekturne rešitve za novo cerkev v Stožicah. – *Delo* 2. 6. 1990, št. 127, str. 30. (Razstava v galeriji DESSA: Janez Koželj, Milan Mihelič, Vojteh Ravnikar). 221
- Vladimir Mušič, Prolazno i trajno u arhitekturi grada. – *De re aedificatoria* (Sr-bija) 1990, št. 1, str. 69–82. 222
- Natečaj:
- Muzej Trigon Gradec (V. Ravnikar; A. Vodopivec, M. Vozlič; B. Siladin; M. Kregar, M. Kerin). – *AB* 103/104, marec 1990, str. 62–67.
 - Luksuzni hotel na novem Južnem trgu v Ljubljani (B. Podrecca; Heinz Hilmer in Christoph Sattler; Peter Podsedensek; Andrej Černigoj, Jadranka Grmek ...). – *AB* 103/104, marec 1990, str. 68–81.
- 223
- Borut Pečenko, Ivo Goropevšek /int. zap. Darko Kores, Ivo Žnidaršič, – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 66–69: ilustr. 224
- Andrej Pogačnik, Bodoča urbanistična zasnova Nove Gorice. – *AB* 103/104, marec 1990, str. 86. 225
- Andrej Pogačnik, Inovativno mesto. – *Urbani izziv* št. 14, 1990, str. 31–33. 226
- Damjan Prelovšek, Chi ha «fatto» Trieste? – *Demokracija* 25. 9. 1990, št. 37, str. 11. 227
- Damjan Prelovšek, Kdo je bil Adolf Loos? – *Demokracija* 13. 2. 1990, št. 6, str. 12: ilustr. Primerjava z J. Plečnikom. 228
- Damjan Prelovšek, Ob natečaju za Narodno galerijo. – *Demokracija* 6. 2. 1990, št. 5, str. 12: ilustr. (E. Ravnikar). 229
- Damjan Prelovšek, Pokopališče postmoderne. – *Demokracija* 8. 5. 1990, št. 17, str. 12. Ob novih Žalah arh. Marka Mušiča. 230
- Peter Rau, Kamen v vodo je spregovoril v srcu mesta Ljubljane, na zemlji Prešernovega trga. – *List* 08, november 1990, str. 12: ilustr. 231
- Marjan Ravbar, Urbanizem. 1: Kako naselje postane mesto. 2: Meje mest niso ne trdne ne dokončne. – *Delo* 12. 9. 1990, št. 213 in 19. 9. 1990, št. 219, str. 5. 232
- Edo Ravnikar ml., Pismo. – *List* 08, november 1990, str. 16. 233
- Vojteh Ravnikar, Arhitektura iz arhitekture. – *AB* 105/106, september 1990, str. 20–27: ilustr. 234
- Vojteh Ravnikar /zap. Saša Vidmajer, Čas, ko stopa v ospredje misel, izgublja pa se forma. – *Delo* 28. 11. 1990, št. 278, str. 10.

- 235
Vojteh Ravnikar, Stanovanjska hiša na Resljevi cesti v Ljubljani (tekst Miloš Florjančič). Narodna in univerzitetna knjižnica II. – *List* 09, december 1990, str. 25–26: ilustr.
Listov izbor novejšje slovenske arhitekture.
- 236
Renato Repše, «Mala mesta» Mirenske doline. O centrih trških naselij. – *Rast* (Novo mesto) I, oktober 1990, št. 3, str. 243–246.
- 237
Blaž Resman, Nova gotika na novomeškem kapitlju. – *Dolenjski zbornik* 1990.
- 238
Božidar Rustja, Med izvornostjo in izvornostjo Nove Gorice. – *AB* 103/104, marec 1990, str. 82–85.
- 239
Marijan Slabe, Raziskave na cerkvenem stolpu v Šentrupertu na Dolenjskem. – *Dolenjski zbornik* 1990.
- 240
Janez Suhadolc, Devet arhitektonskih parafraza. – *Čovjek i prostor* (Zagreb) 10, 1990, str. 14–18: ilustr.
Predstavitev diplomskih nalog svojih študentov: Boštjan Debelak, Davor Grigčević, Julijan Krapež, Evita Lukež, Vida Ogorelec, Vladimir Perunčič, Silva Volk-Kete, Judita Zver-Thaler, Metka Žerovnik.
- 241
Vladimir Šlapeta, Adolf Rading: hiša družine Rabe Zwenkau pri Leipzigu. – *AB* 103/104, marec 1990, str. 20–39: ilustr.
- 242
Gigetta Tamaro /prev. Jožica Pirc, Arhitektura iz arhitekture. – *AB* 105/106, september 1990, str. 42–45.
- 243
Marjan Tepina, Južni trg v kontinuiteti urbanizma in arhitekture iz arhitekture. – *Naši razgledi* 26.1.1990, št. 2, str. 41–43: ilustr. (Razstava v Cankarjevem domu).
Cf. še: Damjan Prelovšek, »Južni trg«. – *Demokracija* 20. 2. 1990, št. 7, str. 11: ilustr. (B. Podrecca). Andrej Černigoj, *Dnevnik* 31. 1. 1990, št. 29, str. 5; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 2. 2. 1990, št. 31, str. 12, 13: ilustr.; Janez Lajovic, *Delo* 10. 3. 1990, št. 58, str. 28: ilustr.; Marjan Tepina, *Dnevnik* 26. 1. 1990, št. 24, str. 14; Saša Vidmajer, *Delo* 26. 1. 1990, št. 21, str. 7 in 2. 2. 1990, št. 27, str. 7.
Polemika: Grega Košak, *Demokracija* 17. 4. 1990, št. 15, str. 13 in Damjan Prelovšek, *Demokracija* 15. 5. 1990, št. 18, str. 11.
Glej še: Natečaji.
- 244
Vinko Torkar, Dve Gorici – eno mesto. Ena Gorica – dve mesti. – *Urbani izziv* št. 14, 1990, str. 51–52.
O problematiki Nove Gorice v tej reviji še: Niko Jurca, Vladimir Mušič, Božidar Rustja, Mladen Treppo, Tomaž Vuga.
- 245
Andrej Valič, Ruševine cerkvice sv. Marjete na Šmarjetni gori. – *Loški razgledi* 37, 1990, str. 33–42: ilustr.
- 246
Juša Vavken, Paviljon dveh cesarjev v Mestnem logu v Ljubljani. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 103–109: ilustr.
- 247
Aleš Vodopivec, Aktivna rekonstrukcija Festivalne dvorane na Bledu (tekst Peter Pahor). Depandansa hotela Jezero, Bohinj (tekst Miloš Florjančič – Glej tudi: *List* 08, november 1990, Arhiv 06: ilustr.). Trije projekti – tri teme. – *List* 09, december 1990, str. 18–20: ilustr.
Listov izbor novejšje slovenske arhitekture.
- 248
Aleš Vodopivec, Istorija kao temelj arhitektonskog stvaranja. – *De re aedificatoria* (Srbija) 1990, št. 1, str. 49–56.
- 249
Aleš Vodopivec, Utopičnost inovativnih mest. – *Urbani izziv* št. 14, 1990, str. 27–28.

- 250 Matej Vozlič, Dva projekta (Most čez reko Livenzo v Sacilu v provinci Pordecone; Tovarna pohištva DUAL, Roncade, Treviso, upravni prostori, skladišče). – *AB* 103/104, marec 1990, str. 58–61: ilustr.
- MUZEOLOGIJA,
KONSERVATORSTVO**
- 251 Staša Blažič-Gjura, Mojca Arh, Fužinski grad v Ljubljani. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 111–121: ilustr.
Glej še: Damjan Prelovšek, Žalostinka za Plečnikovo ustanovo. – *Demokracija* 6. 3. 1990, št. 9, str. 12: ilustr.
O selitvi Plečnikove razstave v grad Fužine še: int. zap. Darinka Kladnik, Sredi kulturnega močvirja. Postavitvev Plečnikove razstave v Fužinskem gradu je velika napaka. – *Dnevnik* 7. 9. 1990, št. 244, str. 9; Miroslav Slana-Miros (cit. Mojca Arh, Peter Krečič), *Večer* 28. 7. 1990, št. 174, str. 23.
- 252 Bojan Božič, Štirideset let dela Dolenjskega muzeja. – *Rast* (Novo mesto) I, december 1990, št. 4, str. 342–344.
- 253 Marjeta Ciglencečki, Predlog izrabe ptujskih grajskih stavb v muzejske namene. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 71–79: ilustr.
- 254 Iva Curk, »Žive slike« in srečanje z daljno preteklostjo. – *Naši razgledi* 27. 7. 1990, št. 14, str. 408.
- 255 Ralf Čeplak, Muzeji kot generatorji kulture. 15. generalna konferenca ICOM. – *Naši razgledi* 12.1.1990, št. 1, str. 29–30.
- 256 Ralf Čeplak, Prelom. Nove poti muzejske politike v Srednji Evropi. – *Naši razgledi* 9. 11. 1990, št. 21, str. 633.
- 257 Danilo Goriup, Prenova naselij. – *Urbaniziv* št. 14, 1990, str. 63–65.
- 258 Eva Gspan, Jana Intihar Ferjan, Tomislav Kokalj, Računalniški program INFO. – *Mars* II, 1990, št. 2, str. 83–84.
- 259 Jasna Horvat, Nekaj misli o muzeologiji. – *Argo* 29/30, 1990, str. 19–23.
- 260 Bojan Klemenčič, Obnova in revitalizacija stavbe št. 8 v Pionirski ulici v Kanalu. Način prezentacije utrdbene arhitekture, predelane v kmečko domačijo. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 123–133: ilustr.
- 261 Želimir Koščević, V muzej skozi garažo. Muzeji v post-postmodernem obdobju. – *Naši razgledi* 7. 12. 1990, št. 23, str. 698.
- 262 Brane Kovič, Sotova fondacija – muzej s predznakom. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 94–97: ilustr. (Ciudad Bolivar, Venezuela)
- 263 Peter Krečič /int. zap. Darinka Kladnik, Ne merim na človeka, premerjam njegovo delo. – *Dnevnik* 16. 8. 1990, št. 222, str. 9.
- 264 Iva Mikl-Curk, K razmerju med posameznikom in skupnostjo v varstvu dediščine. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 23–29: ilustr.
- 265 Janez Mikuž, Restavriranje ptujkega Mestnega stolpa. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 81–89: ilustr.
- 266 Muzeji in arhivi /avtorja prispevkov Janez Kopač, Branko Šuštar. – *Argo* 29/30, 1990, str. 23–38.
- 267 Jelka Pirkovič, Vrste opravi v spomeniškem varstvu. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 11–21.
- 268 Miha Pirnat /int. zap. Darinka Kladnik, Zdravnik za umetnine. – *Dnevnik* 17. 8. 1990, št. 223, str. 10.

- 269
Poročila: Narodni muzej, Narodna galerija, Slovenski šolski muzej, Pokrajinski muzej Maribor, Muzeji radovljiške občine, Grafični muzej Zdravilišča Rogaška Slatina. – *Argo* 29/30, 1990, str. 98–130. V prilogi še: Seznam strokovnih delavcev slovenskih muzejev.
- 270
Damjan Prelovšek, Spomeniki ali dediščina? – *Demokracija* 20. 3. 1996, št. 11, str. 12: ilustr.
- 271
Kruno Prijatelj, Miha Pirnat, Ivan Bogovčič, Josip Korošec, Ivo Nemeč, Tizian – restavriranje poliptiha iz dubrovnike katedrale. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 5–10: ilustr.
- 272
Denise Rene /int. zap. Brane Kovič, Galerija Denise Rene. – *Ars vivendi* 8, 1990, str. 97–100: ilustr.
- 273
Marjan Slabe, Varstvo naše dediščine. Ob treh jubilejih. – *Naši razgledi* 11. 5. 1990, št. 9, str. 260–261.
- 274
Lado Smrekar /int. zap. Franc Šali, Rad bi doživel razcvet kostanjeviškega otoka. – *Rast* (Novo mesto) I, oktober 1990, št. 3, str. 248–261.: ilustr.
- 275
Veselka Šorli-Pucova, Stiški muzej – slovenski verski muzej. – *Tretji dan* april 1990, št. 7, str. 22–23: ilustr.
- 276
Nataša Štupar-Šumi, Grajzarjeve hiše v Štanjelu. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 91–96: ilustr.
- 277
Nataša Štupar-Šumi, Štanjelski grad – palacij iz 16. stoletja. – *Varstvo spomenikov* 32, 1990, str. 97–101: ilustr.
- 278
Lidija Tavčar, Izobraževanje v muzejih in galerijah. – *Argo* 29/30, 1990, str. 39–40.
- 279
Lidija Tavčar, Možnost uporabe videa v muzejih in galerijah. – *Argo* 29/30, 1990, str. 43–45.
- 280
Sergej Vrišer, »Še nikdar kaj jednacega«. Ob petindvajsetletnici slovenske kostumske zbirke. – *Naši razgledi* 21. 12. 1990, št. 24, str. 712.
- 281
Vili Vuk, Muzealija kot spominek. – *Naši razgledi* 7.12.1990, št. 23, str. 687–688.
- 282
Melita Zajc, podirajoče se nove gradnje. V Sloveniji imamo 4500 spomenikov NOB. – *Mladina* 3. 10. 1990, št. 34, str. 32–36: ilustr.
Glej še: Darinka Kladnik, Po tihem odstranjeni (nekdanji) oblastniki. – *Dnevnik* 25. 9. 1990, št. 262, str. 7: ilustr.
- RAZSTAVE**
- 283
Jana Intihar Ferjan, Sabina Povšič, Eva Gspan, Pregled razstav za leto 1988. Nagrade in priznanja 1988. – *M'ars* II, 1990, št. 4, str. 69–92.
- 284
Janez Lenassi, 30 let mednarodnih delovnih srečanj kiparjev. – *Likovni odsevi* 8–9, 1990, str. 49–52: ilustr. – *Z literaturo*.
Glej še: Janez Lenassi /zap. Neva Zajc, Kiparstvu vrniti javno funkcijo. – *Naši razgledi* 9. 3. 1990, št. 5, str. 137–138.
- 285
Dušan Lipovec, Hipertrofija. *Naši razgledi* 12. 1. 1990, št. 1, str. 13.
- Benetke**
44. Biennale di Venezia
- 286
Giovanni Carandente, Laura Cherubini, Achile Bonito Oliva /int. zap. Lilijana Štepančič, Bienale '90. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 49–57: ilustr.
Glej še: Aleksander Bassin, *Naši razgledi* 12. 10. 1990, št. 19, str. 570–571: ilustr.; Jože Hudeček, *7D* 20. 6. 1990, št. 24, str.

15; Mojca Kumerdej, *Mladina* 1. 6. 1990, št. 21, str. 44–45: ilustr.; Jure Mikuž, *Dnevnikova Podmornica* 16.6.1990, št. 1, str. 11: ilustr.; Goran Tomić, *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 86–91: ilustr.; Saša Vidmajer, ... Arhitektura na Beneškem bienalu. – *Delo* 10. 8. 1990, št. 185, str. 5; Mitja Visočnik, *Večer* 30. 6. 1990, št. 151, str. 22: ilustr.; Igor Zabel, *Delo* 30. 5. 1990, št. 124, str. 5; Janez Zalaznik, V pričakovanju devetdesetih. – *Demokracija* 5. 6. 1990, št. 21, str. 12: ilustr.

Marina Gržinić, Razširjeni internacionalizem. Ob posvetovanju o mednarodnih razstavah, ki je bilo v okviru letošnjega beneškega bienala. – *Delo* 10. 7. 1990, št. 158, str. 11.

Doževa palača

287

Marjana Cimperman Lipoglavšek, Prvak med slikarji. Razstava del Tiziana Vecellia ... – *Naši razgledi* 27. 7. 1990, št. 14, str. 427: ilustr.

Palazzo Grassi

288

– Arte Italiana 1900–1945.

Alen Kos, Najvišja umetnost v palači Grassijevih. – *Teleks* 18. 1. 1990, št. 3, str. 38–39: ilustr.

289

Lev Menaše, Od Van Gogha do Picassa – od Kandinskega do Pollocka. Zbirka Guggenheimovega muzeja v beneškem Palazzu Grassi. – *Naši razgledi* 23. 11. 1990, št. 22, str. 666–667.

Palazzo Vendramin Calergi

290

Leonida Kovač, Il Gioco dell'Amore. Beneške kurtizane od 14. do 18. stoletja. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 93.

Palazzo Fortuny

291

Aleksander Bassin, Forma in njena funkcija. Ob razstavi fotografij Edwarda Westona. – *Naši razgledi* 21. 12. 1990, št. 24, str. 732: ilustr.

Beograd

292

Risto Vitanov, (Beograjsko kulturno pismo). – *Naši razgledi*: Pridobivanje zavesti o nacionalnem in moderen izraz. Likovno dogajanje v Beogradu decembra in januarja. – 26. 1. 1990, št. 2, str. 53–54; Primera avtorske doslednosti (Stojan Čelić, Marko Krsmanović). – 27. 7. 1990, št. 14, str. 420–421: ilustr.

293

Tatjana Pregl-Kobe, 32. Zlato pero Beograda. – *Naši razgledi* 12. 10. 1990, št. 19, str. 561: ilustr.; ead., *Delo* 11. 9. 1990, št. 212, str. 8, 27. 9. 1990, št. 226, str. 14 in 15. 11. 1990, št. 267, str. 15.

Berlin

294

Sonja Ana Hoyer, Bismarckova razstava v Berlinu. Celostna predstavitev pruskega kanclerja Otta von Bismarcka in njegovega časa v Martin-Gropius-Bau (arh. Boris Podrecca). – *Naši razgledi* 28. 9. 1990, št. 18, str. 537: ilustr.

Dubrovnik

295

– Celestin Medović, retrospektiva. Milček Komelj, Darilo dalmatinskega poletja. – *Naši razgledi* 14. 9. 1990, št. 17, str. 495–496: ilustr.

Dunaj

Albertina, Zgodovinski muzej mesta Dunaj in Looshaus

296

– Adolf Loos.

Saša Vidmajer, Loosova razstava na treh mestih. – *Delo* 4. 1. 1990, št. 2, str. 6: ilustr.; Alen Kos, O človeku čistih gradbeniških načel. – *Teleks* 11.1.1990, št. 2, str. 46–47: ilustr.; Tomaž Brate, Med ornamentom, zločinom in Josephine Baker. – *Teleks* 15. 2. 1990, št. 7, str. 48–49: ilustr.

Albertina

297

Blaženka First, Srečanja – razstava risb in grafik v dunajski Albertini, oktober–november 1989. – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 145–147; Blaženka First, Dunajska srečanja. – *Naši razgledi* 20. 4. 1990, št. 8, str. 251.

298

Peter Tomaž Dobrila, ...Egon Schiele – zgodnja zrelost, večno otroštvo. – *7D* 21. 7. 1990, št. 29, str. 19–20: ilustr. Glej še: Marjetica Gregorčič, *Večer* 2. 10. 1990, št. 230, str. 14; Nives Klinc, *Tribuna* 26. 11. 1990, št. 18, str. 40–41 in 10.12.1990, št. 19, str. 38–39: ilustr.

Künstlerhaus

299

Helena Pivec, O umetniški naravi in mrtvi fantaziji. Razmišljanja ob koncu pred (raz)stavitve realnosti narave in fantazije v Messepalastu in Künstlerhaus ter ob začetku novega narcisizma starega »štetla«. – *Večer* 4. 8. 1990, str. 22. Glej še njen tekst v: *Dnevnikova Podmornica* 21. 8. 1990, št. 6, str. 5.

Kunstforum Länderbank Wien

300

Emil Hrvatin, Objekt modne fotografije. – *M'ars* II, 1990, št. 4, str. 60–61: ilustr.

Gradec /Graz

301

Peter Tomaž Dobrila, Litografije, neznan umetnikova obzorja. – *Teleks* 1. 2. 1990, št. 5, str. 47–49: ilustr. (Kulturhaus, Picasso).

302

Peter Tomaž Dobrila, Dan na tretji način. Štajerska jesen 1990 – dan galerij. – *7D* 21. 11. 1990, št. 46, str. 18–19: ilustr.

303

Andreja Vrišer, Na sprehodu z modo skozi štiri stoletja. Graška razstava »Garderobe & Co«. – *Večer* 2. 10. 1990, št. 230, str. 14: ilustr. (Museum Joanneum).

Idrija

304

– Rudi Skočir. Hommage à tous les mineurs d'Idrija. Rk.: bes. Janez Kavčič, Branc Kovič, Andrej Pavlovec, Ivan Sedej. Tatjana Pregl Kobe, Likovni zapiski. – *Naši razgledi* 23. 11. 1990, št. 22, str. 648.

Kamnik

305

Dušan Lipovec, Ob razstavah slikarja in grafika Rajka Čubra; Kamniška fotografa Franc in Stane Aparnik. – *Naši razgledi* 17. 9. 1990, št. 17, str. 489.

306

– Kamniška fotografa Franc in Stane Aparnik. Rk.: bes. mdr. Mirko Kambič.

Koper – glej Piran

Kostanjevica

307

Janez Boljka, retrospektiva. Rk.: bes. Aleksander Bassin, Jože Javoršek, Taras Kermauner. Tatjana Pregl Kobe, Zavidljivo velik opus. – *Naši razgledi* 27. 7. 1990, št. 14, str. 412: ilustr.; int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 14. 7. 1990, št. 189, str. 10; Aleksander Bassin, Delo 19. 9. 1990, št. 219, str. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 8. 1990, št. 229, str. 9.

Kranj

Gorenjski muzej

308

– Valentin Oman. Zlož.: bes. Cene Avguštin. Cene Avguštin, Valentin Oman v Radovljici in Kranju. – *Naši razgledi* 25. 5. 1990, št. 10, str. 297.

309

Cene Avguštin, Trije umetniki v Gorenjskem muzeju v Kranju. Josip Gorinšek. Hua Qing. Herman Pivk. – *Naši razgledi* 14. 9. 1990, št. 17, str. 489.

310

Cene Avguštin, Trije hrvaški koloristi v Kranju. – *Naši razgledi* 12. 10. 1990, št. 19, str. 554.

Ljubljana

Narodna galerija

311
Alenka Klemenc, Narodna galerija v letu 1989. – *ZUZ* n.v. XXVI, str. 156–159.

312
Izbor člankov–polemik ob predvideni gradnji nove galerije:

Anica Cevc, Pregled projekata obnove ljubljanske Narodne galerije. – *Informatica museologica* (Zagreb) 1990, št. 1–2, str. 29–32; Damjan Prelovšek, Ob natečaju za Narodno galerijo. – *Demokracija* 6. 2. 1990, št. 5, str. 12; ilustr.; Gojko Zupan, Prestolnica s slikami v depojih. – *Delo* 17. 1. 1990, št. 13, str. 6; Saša Vidmajer, *Delo* 16. 1. 1990, št. 12, str. 6; 20. 7. 1990, št. 167, str. 4 (Kaj bo z drevesi in kaj bo s slikami Narodne galerije), 19. 9. 1990, št. 219, str. 11 in odg.: Draga Ahačič, *Delo* 28. 9. 1990, št. 277, str. 6, 20. 11. 1990, št. 271, str. 7; Saša Vidmajer, *Delo* 17. 10. 1990, št. 243, str. 11; anketa (T. Brejč, A. Cevc, C. Zlobec), *Delo* 13. 11. 1990, št. 265, str. 7 in (D. Ahačič, A. Gerlovič, B. Gombač) 15. 11. 1990, št. 267, str. 7; Ilka Čerpes, Odprto pismo, *Delo* 19. 11. 1990, št. 272, str. 10; Vladimir Braco Mušič, Škodljive in žaljive skrajnosti v polemiki, *Delo* 7. 12. 1990, št. 283, str. 8; Marko Pozzetto, Problem Narodne galerije, *Delo* 12. 12. 1990, št. 288, str. 10.

Narodni muzej

311a
– Ure skozi stoletja. Rk.: bes. Vesna Bučič.

Vesna Bučič, *Kronika* 1990, št. 3, str. 114–127; Sergej Vrišer, *Naši razgledi* 8. 2. 1991, št. 3, str. 77 (še več odzivov v letu 1991).

Moderna galerija (MG)

313
Helena Pogačnik-Grobelšek, Nove pridobitve MG v letu 1989. – *Mars* II, 1990, št. 1, str. 60–64; ilustr.

314
Adela Železnik, Razstave, ki jih je pripravila MG v letu 1989. – *Mars* II, 1990, št. 1, str. 56–59.

315
– Dela jugoslovanskih avtorjev iz zbirke Moderne galerije. Rk.: tekst in podatki Igor Zabel, seznam del Helena Pogačnik-Grobelšek.

Igor Zabel, Od klasičnih do modernih del. – *Naši razgledi* 13. 7. 1990, št. 13, str. 395; ilustr.

316
– Vidiki minimalnega: minimalizem v slovenski umetnosti 1968–1980. Rk.: bes. Igor Zabel.

Aleksander Bassin, Minimalizem v slovenski umetnosti 1968–80 (ob razstavi v Moderni galeriji v Ljubljani). – *Naši razgledi* 12. 10. 1990, št. 19, str. 554; Ješa Denegri, *Oko* (Zagreb) 20. 9. 1990, št. 19, str. 20; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 10. 1990, št. 273, str. 10; *Likovne besede* januar 1991, št. 17, 18, str. 28–77; sklop Minimalizem (pisici: Barbara Borčič, Ješa Denegri, Leonida Kovač, Alenka Pirman, Vesna Teržan, Dušan Zidar).

317
– Ferdinand Kulmer. Rk. iz 1989.
Sonja Klemenc, Vračanje v prihodnost. – *Mars* II, 1990, št. 1, str. 48–49; ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 3. 1990, št. 77, str. 9.

318
– Bernd Zimmer. Rk.: bes. mdr. Jure Mikuž.

Nadja Zgonik, Tomislav Vignjevič, Intervju. – *Mars* II, 1990, št. 1, str. 31–35 (vzpor. v nem. in slov.); Aleksander Bassin, *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str. 330; ilustr.; Nadja Zgonik, *Delo* 10. 5. 1990, št. 102, str. 6.

319
– Tihomir Pinter, pregledna razstava. Rk.: bes. Andrej Jemec, Jure Mikuž; dokumentacija Eva Gspan.
Marijan Tršar, Likovni zapiski. – *Naši razgledi* 9. 3. 1990, št. 5, str. 138; int. zap. Branko Sosič, *Delo* 28. 8. 1990, št. 49, str. 10.

- 320
– Pablo Picasso, litografije.
Marijan Tršar, Misterij Picasso. – *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str. 348; Jure Mikuž, *Delo* 26. 5. 1990, št. 121, str. 28; Jure Mikuž, *Start* (Zagreb) 9. 6. 1990, št. 558, str. 44–45: ilustr.
- 321
– Helen Mayer Harrison, Newton Harrison. Rk.: bes. mdr. Jure Mikuž. Int. zap. Igor Zabel, *M'ars II*, 1990, št. 3, str. 40–48: ilustr.; Alenka Puhar, *Delo* 11. 4. 1990, št. 85, str. 5: ilustr.
- 322
– Bojan Gorenc, slikarstvo, 1982–1990. Rk.: bes. Bojan Gorenc, Jure Mikuž; dokumentacija Eva Gspan.
- 323
– Jože Kološa Kološ. Glej monografijo. Rec.: Andrej Medved, Jože Kološa-Kološ. Razmišljanje o bistvu fotografskega posnetka. – *M'ars II*, 1990, št. 4, str. 2–7: ilustr.
- MG – Mala galerija
- 324
– Franci Purg. Lesresrakete. Rk.: bes. Aleksander Bassin, Mojca Dimec, Meta Gabršek-Prosenc, Nevenka Šivavec. Prenos v Maribor, Celje, Ptuj. Nadja Zgonik, Lesresrakete – ali res? – *M'ars II*, 1990, št. 1, str. 47: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 3. 1990, št. 7, str. 201.
- 325
– Susana Solano. Rk. bes. Igor Zabel. Lilijana Štepančič, Razstava Susane Solano. – *M'ars II*, 1990, št. 1, str. 40–42: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 4. 1990, št. 94, str. 7.
- 326
– Richard Deacon. Rk.: bes. Michael Newman. *M'ars II*, 1990, št. 4: Zdenka Badovinac, Uvodnik, str. 1; Marjetica Potrč, Na koncu izkušnje perspektivno urejenega sveta, str. 12–19: ilustr.; Nadja Zgonik, Jure Mikuž, To Lock the Look. To Look through the Lock, str. 20–32; Predavanje Richarda Deacona, str. 33–41; Intervju zap. Marjetica Potrč in Dušan Zidar, str. 41–48: ilustr.
- MGLC – Galerija Tivoli
- 327
1. velika nagrada risbe Alpe–Jadran. Rk.: bes. Zoran Kržišnik, Jure Mikuž. France Mesesnel, *Delo* 10. 7. 1990, št. 158, str. 11; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 22. 6. 1990, št. 168, str. 10: ilustr.
- 328
– Zoran Mušič. Rk.: bes. Humbert Fink, Paolo Rizzi, Bertram Karl Steiner. Prenos v Celovec, Künstlerhaus in Zagreb, Galerija Gradec. Nadja Zgonik, Magija preprostega. – *M'ars II*, 1990, št. 4, str. 63–64: ilustr.; Marijan Tršar, Slikar brez sence. – *Naši razgledi* 23. 11. 1990, št. 22, str. 648: ilustr.
- LRRJ – Likovno razstavišče Rihard Jakopič
- 329
Stane Bernik, Sadovi in svarila. Ob razstavi oddelka za oblikovanje Akademije za likovno umetnost ... – *Naši razgledi* 20. 4. 1990, št. 8, str. 234; Peter Krečič, *Delo* 12. 4. 1990, št. 86, str. 6.
- 330
– Le Courbusier in Švica. Peter Krečič, *Delo* 28. 3. 1990, št. 73, str. 10.
- 331
– 150 let fotografije na Slovenskem. II. Rk. 2 (284 str.): 1919–1945: besedila Stane Bernik, Mirko Kambič, Stojan Kerbler, Primož Lampič; dokumentacija Barbara Dolinar Ovsenic, Stojan Kerbler, Primož Lampič, Matija Murko. Stane Bernik /int. zap. Branko Sosič, Razstava z resnim opominom. – *Delo* 23. 11. 1990, št. 274, str. 7.
- Mestna galerija
- 332
– 6. BAJ. Jugoslovanski bienale akvarela (Karlovac). Mateja Gale, *Teleks* 8. 2. 1990, št. 6, str. 46: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 7. 2. 1990, št. 31, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 2. 1990, št. 45, str. 7.
- 333
– Leon Koporc, pregledna razstava. Rk.: bes. Aleksander Bassin.

Milček Komelj, Slikarski panoptikum Leona Koporca v ljubljanski Mestni galeriji. – *Naši razgledi* 23. 3. 1996, št. 6, str. 169; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 19. 3. 1990, št. 65, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 3. 1990, št. 81, str. 10.

334

– Hans Staudacher.

Aleksander Bassin, Nostalgija za materijo. – *Naši razgledi* 11. 5. 1990, št. 9, str. 283; ilustr.

335

– Bard Iucundus, spominska razstava. Rk.: bes. Aleksander Bassin, Bard Iucundus, Denis Poniž, Ivo Svetina.

Milček Komelj, Theatrum mundi Barda Iucundusa. – *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str. 329; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 21. 5. 1990, št. 116, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 6. 1990, št. 151, str. 5.

336

– Franc Novinc. Rk.: bes. Aleksander Bassin.

Aleksander Bassin, Novinčeva in Zimmerova krajina. – *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str. 330; ilustr.; Meta Gabršek-Prosenč, *Večer* 3. 8. 1990, št. 179, str. 16; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 4. 1990, št. 102, str. 10.

337

– Alenka Gerlovič, retrospektiva. Rk.: bes. Alenka Gerlovič, Breda Misja; dokumentacija Beba Jenčič, Judita Krivec-Dragan.

Milček Komelj, Tihotni red slikarsko kultivirane narave ... – *Naši razgledi* 9. 11. 1990, št. 21, str. 617; ilustr.; int. zap. Branko Sosič, *Delo* 24. 10. 1990, št. 249, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 11. 1990, št. 299, str. 11.

338

– 150 let fotografije na Slovenskem. III. Rk. 3 (198 str.): 1945 – 1990. Rk.: besedila Aleksander Bassin, Marko Crnkovič, Brane Kovič, Milan Pajk; dokumentacija Stojan Kerbler.

Stojan Kerbler /int. zap. Branko Sosič, *Delo* 11. 12. 1990, št. 287, str. 8; Branko Sosič, *Delo* 4. 12. 1990, št. 281, str. 8; Želimir Košćević, *Vjesnik* (Zagreb) 2. 2. 1991, št. 15579, str. 13.

Polemika: Marko Aljančič, *Delo* 20. 12. 1990, št. 295, str. 11; Rafael Podobnik, *Delo* 29. 12. 1990, št. 302, str. 31; Brane Kovič, *Delo* 5. 1. 1991, št. 3, str. 27; Rafael Podobnik, *Delo* 12. 1. 1991, št. 9, str. 29; Bogo Čerin, prav tam; Jože Kološa Kološ, prav tam; Brane Kovič, *Delo* 19. 1. 1991, št. 15, str. 30; Bogo Čerin, *Delo* 26. 1. 1991, št. 21, str. 30.

Bežigrajska galerija

339

– Izidor Urbančič. Rk.: bes. Franc Zalar. Milček Komelj, Črna sonca, zimske pravljice ... – *Naši razgledi* 6. 4. 1990, št. 7, str. 200; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 3. 1990, št. 85, str. 12.

340

– Rudolf Kotnik. Čas informela. Rk.: bes. Maja Vetrih. Prenos v Maribor.

Maja Vetrih, Rudolf Kotnik v ljubljanski Bežigrajska galeriji. – *Naši razgledi* 11. 5. 1990, št. 9, str. 265; ilustr.; ead., *Večer* 14. 4. 1990, št. 88, str. 22; ilustr. in 22. 5. 1990, št. 117, str. 6; Jože Hudeček, *7D* 16. 5. 1990, št. 19, str. 20; ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 25. 4. 1990, št. 97, str. 10.

341

– Zmago Lenardič. Rk. bes. Igor Zabel. Igor Zabel, Celota in drugost. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 45–46; ilustr.; Tomislav Vignjevič, *Teleks* 8. 2. 1990, št. 6, str. 46; ilustr.

342

– Mirsad Begić.

Jure Mikuž, Meditacija je dominacija, *Delo* 28. 6. 1990, št. 149, str. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 6. 1990, št. 162, str. 10.

Cankarjev dom

343

– Zakladi frančiškanskih samostanov v Bosni in Hercegovini.

Emilijan Cevc, Kultura med Severom in Mediteranom. – *Naši razgledi* 11. 5. 1990, št. 9, str. 272; ilustr.; Veselka Šorli-Puc, *Tretji dan*, maj 1990, št. 8, str. 18–19; ilustr.

344

– Marc Chagall. La Fontainove Basni. 100 litografij. Rk.: bes. Otto Breicha.

- Marijan Tršar, Ilustracije kot likovna poezija. – *Naši razgledi* 14. 9. 1990, št. 17, str. 507: ilustr.; Janez Zalaznik, *Demokracija* 31. 7. 1990, št. 29, str. 10: ilustr. 345
- A.R. Penck. Prenos iz Obalnih galerij. Andrej Medved, Ob razstavi A. R. Pencka v Obalnih galerijah Piran in Cankarjevem domu v Ljubljani. – *M'ars* II, 1990, št. 4, str. 64–65: ilustr.; id., *Naši razgledi* 9. 11. 1990, št. 21, str. 635: ilustr. 346
- Profili. 6. trienale jugoslovanske fotografije. Sodelovanje s Pilonovo galerijo Ajdovščina, Galerijo KC M. Kranjec Murska Sobota (1990/91). Rk.: bes. Stane Bernik. 347
- David Ramon, fotografija. Igor Gedrih, *Sodobnost* 1990, št. 5, str. 558.
- Galerija Ars 348
- Blaženka First, Večno in minljivo. Vedute Giovannija Battiste Piranesija. – *Naši razgledi* 31. 8. 1990, št. 16, str. 474–475: ilustr.
- Galerija Equurna 349
- Dragica Čadež. Aleksadner Bassin, Sarkofagi-gomila v Pilonovi galeriji v Ajdovščini in ljubljanski galeriji Equurna. – *Naši razgledi* 23. 2. 1990, št. 4, str. 105: ilustr. 350
- Jiři Bezlaj. Tatjana Pregl-Kobe, Razstava Jiřija Bezlaja v Debenjakovi galeriji in Equurni. – *Naši razgledi* 11. 5. 1990, št. 9, str. 265: ilustr. 351
- Tadej Pogačar. Bojan Gorenc, Za Wall to wall. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 43–44: ilustr.; Tomislav Vignjevič, Tadej Pogačar. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 42.
- Galerija ŠKUC 352
- All Pirman. Tomislav Vignjevič, Alenka Pirman v galeriji ŠKUC. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 46: ilustr. 353
- Slike? Z. Lenardič, S. Plotajs, A. Pirman, T. Pogačar, M. Tušek. Tomislav Vignjevič, Slike? – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 76–77: ilustr.
- Galerija ZDSLJU 354
- Zdenko Huzjan, ciklus Molka. Zlož.: bes. Jure Mikuž. Igor Gedrih, Dve razstavi Zdenka Huzjana. – *Sodobnost* 1990, št. 6–7, str. 719–720; Milček Komelj, *Delo* 23. 4. 1990, št. 95, str. 4; J. Mikuž (cit.), *Likovne besede* januar 1991, št. 17, 18, str. 91. 355
- Rene Rusjan. Rk.: bes. Igor Zabel. Tatjana Pregl-Kobe, Ob razstavi kiparke Rene Rusjan v Galeriji ZDSLJU v Ljubljani. – *Naši razgledi* 22. 6. 1990, št. 12, str. 360–361; Jure Mikuž, *Delo* 28. 6. 1990, št. 149, str. 10. 356
- Mojca Smerdu. Rk.: Bes. Brane Kovič. Tatjana Pregl-Kobe, Kiparska razstava »Skice za potovanje skozi čas« Mojce Smerdu v galeriji ZDSLJU. – *Naši razgledi* 9. 11. 1990, št. 21, str. 617: ilustr.; Brane Kovič, *Delo* 2. 11. 1990, št. 256, str. 7. 357
- Andrej Jemec. Rk.: bes. Zoran Kržišnik. Tatjana Pregl Kobe, Ob razstavi slik Andreja Jemca v ljubljanski galeriji ZDSLJU in v Švici. – *Naši razgledi* 7. 12. 1990, št. 23, str. 680.
- Galerija Krka 358
- Marijan Tršar, Krajine Milana Butine v Galeriji Krka. – *Naši razgledi* 23. 11. 1990, št. 22, str. 649.

- London 359
 Zdenka Badovinac, London Report. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 70–72; Adela Železnik, London v juniju. – *M'ars* II, št. 3, str. 58–59.
- 360
 M.E. Gordon-Johns, Umetnik za naš čas. Prva londonska razstava del Rudija Španzla. – *Naši razgledi* 9. 3. 1990, št. 5, str. 136: ilustr.
- 361
 Želimir Koščević, Aleksander Rodčenko, Varvara Stepanova in potomci. – *Naši razgledi* 9. 2. 1990, št. 3, str. 85.
- Maribor
 Pokrajinski muzej 362
 Sergej Vrišer, Vojaki v svetu otroških igrač. – *Naši razgledi* 22. 6. 1990, št. 12, str. 361.
- Razstavni salon Rotovž 363
 – Eliza C. Wong.
 Lev Menaše, Na stičišču večnega. – *Naši razgledi* 12. 1. 1990, št. 1, str. 30–31: ilustr.
- 364
 – Željko Kipke, Mundus Subterraneus. Meta Gabršek Prosenc, Mundus subterraneus. – *Naši razgledi* 9. 3. 1990, št. 5, str. 146–147: ilustr.; Helena Grandovec, *Večer* 12. 1. 1990, št. 9, str. 16: ilustr.
- 365
 – Sodobna slovenska in hrvaška risba. (skupni projekt galerij iz Maribora, Ljubljane, Reke in Zagreba). Rk.: bes. Edita Mileta, Zdenko Rus, izjave umetnikov.
 Zdenko Rus, Visoka stopnja konvergence. – *Naši razgledi* 26. 10. 1990, št. 20, str. 585: ilustr.; Melita Forstnerič-Hajnšek, *Večer* 26. 4. 1990, št. 98, str. 5; Meta Gabršek-Prošenc, *Delo* 18. 10. 1990, št. 244, str. 7; Edita Mileta, *Večer* 27. 9. 1990, št. 226, str. 14 in 3. 10. 1990, št. 231, str. 14; Marlen Premšak, *Večer* 6. 10. 1990, št. 239, str. 28.
- Razstavni salon Tehniške fakultete 366
 – Štefan Galič, lesorezi.
 Mitja Visočnik, Ob mariborski razstavi lesorezov Štefana Galiča. – *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str. 330; id., *Večer* 12. 2. 1990, št. 35, str. 6.
- Murska Sobota 367
 Franc Obal, Vladimir Potočnik v soboški galeriji Kulturnega centra Miško Kranjec. – *Naši razgledi* 23. 2. 1990, št. 4, str. 105.
- 368
 Franc Obal, Mala plastika Zorana Bogdanovića. – *Naši razgledi* 23. 11. 1990, št. 22, str. 658: ilustr.
- New York 369
 Tatjana Pregl-Kobe, Gledališki plakati Biljane Unkovske in Rudija Španzla. – *Naši razgledi* 17. 8. 1990, št. 15, str. 437: ilustr.; ead., *Delo* 18. 6. 1990, št. 140, str. 3.
- Nova Gorica
 Galerija Meblo 370
 – Erotika v slovenski umetnosti. Kiparstvo. Rk.: bes. Tatjana Pregl-Kobe.
 Tatjana Pregl-Kobe, Erotika v slovenskem kiparstvu. – *Naši razgledi* 25. 5. 1990, št. 10, str. 296–297: ilustr.; ead., *Primorski dnevnik* 6. 6. 1990, št. 130, str. 9; ead. /int. zap. Branko Sosič, *Delo* 13. 6. 1990, št. 136, str. 10.
- 371
 – Slavko Tihec. Rk.: bes. Nelida Silič-Nemec.
 Tatjana Pregl-Kobe, Razstava del Slavka Tihca v novogoriški Galeriji Meblo. – *Naši razgledi* 12. 10. 1990, št. 19, str. 554: ilustr.; Nelida Silič-Nemec, *Primorski dnevnik* 25. 10. 1990, št. 242, str. 9; ead., *Delo* 8. 11. 1990, št. 260, str. 6.

Novo mesto

Dolenjska galerija

372
– Slovenski likovni ustvarjalci po svetu: starejša generacija iz obeh Amerik in Avstralije (F. Ahčin, F. Gorše, B. Grom, I. Jager, B. Kramolc, G. Perušek, S. Rapotec, B. Remec, V. Sulčič). Rk.: bes. Aleksander Bassin, Nace Šumi, Marijan Tršar; dokumentacija Irene Mislej (bes. tudi v angl. in špan.). Leta 1991 prenos v Ljubljano, Mestna galerija.

373
– Lamutovi ženski akti. Zlož.: bes. Milček Komelj.
Milček Komelj, Ženski akti Vladimira Lamuta v novomeški Dolenjski galeriji. – *Naši razgledi* 7. 12. 1990, št. 23, str. 680.

Pariz

374
Želimir Košćević, František Kupka. Razstava v Muzeju moderne umetnosti mesta Pariza. – *Naši razgledi* 23. 3. 1990, št. 6, str. 187.

375
Brane Kovič, Izsledki temeljitih raziskav. Fotografski bienale v Parizu. – *Delo* 31. 10. 1990, št. 255, str. 10.

376
Jure Mikuž, YUKIC. – *Dnevnikova Podmornica* 28. 7. 1990, št. 4, str. 10.

377
– Marko Modic. Razstava v Centre Culturel et d'information Yougoslave. Rk.: bes. Jure Mikuž, Igor Ž. Žagar. /int. zap. Esad Babačić, *Dnevnik* 15. 5. 1990, št. 130, str. 12–13.

378
Risto Vitanov, Svet mask in okostnjakov. Po retrospektivni razstavi Jamesa Ensorja v pariškem Petit Palaisu. – *Naši razgledi* 26. 10. 1990, št. 20, str. 603: ilustr.

Piran

379
Minljivo v arhitekturi. Mednarodni arhitekturni seminar (Suzana in Dimitris

Antonokakis, Patrick Berger, Bogdan Bogdanović, Vangel Božinoski, Pasquale Culotta, Meta Hočevar, Boris Podrecca, Luciano Semerani) in razstave. Predstavitve arhitektov in teksti: Bogdan Bogdanović, Vojteh Ravnikar, Pino Scaglione, *List* 09, december 1990.

Obalne galerije (razstavišča tudi v Kopru!) 380

– Bora Iljovski. Rk.: bes. Ješa Denegri. Ješa Denegri, Slikarstvo Bore Iljovskega. – *Naši razgledi* 6. 4. 1990, št. 7, str. 208–209: ilustr.; Slavko Gaberc, *Primorski dnevnik* 30. 3. 1990, št. 73, str. 9.

381
– Dubravka Matić Mandić. Rk.: bes. Kosta Bogdanović.
Aleksander Bassin, Razporejanje organoidnih form. – *Naši razgledi* 20. 4. 1990, št. 8, str. 243: ilustr.

382
– Dušan Kirbiš. Rk.: bes. Andrej Medved. Prenos v Maribor.
Andrej Medved, Melanholične podobe. – *Naši razgledi* 13. 7. 1990, št. 13, str. 390: ilustr.; Milojka Kline, *Večer* 27. 12. 1990, št. 300, str. 6: ilustr.

383
– Cveto Maršič. Rk.: bes. Cveto Maršič, Andrej Medved. Prenos v Ljubljano, Equrna.
Sonja Klemenc, Labirint (ne)znanega. – *Mars* II, 1990, št. 3, str. 62: ilustr.; Andrej Medved, »Pavji otok« Cveta Maršiča v koprskih galeriji Loža in Meduza. – *Naši razgledi* 31. 8. 1990, št. 16, str. 461: ilustr.

Reka / Rijeka

Moderna galerija

384
– Geometrije (skupni projekt galerij: Skopje, Beograd, Subotica, Koprivnica, Maribor, Reka in Ljubljana). Rk.: bes. Jovan Despotović, Mladen Lučić, Zoran Petrovski, Marijan Susovski, Berislav Valušek, Igor Zabel, Nermina Zildžo. Aleksander Bassin, Geometrije. – *Naši razgledi* 7. 12. 1990, št. 23, str. 689: ilustr.

385
Aleksander Bassin, Soočenje sodobnosti in preteklosti. Ob razstavi suprematističnega slikarstva in sovjetske male plastike. – *Naši razgledi* 23. 11. 1990, št. 22, str. 665: ilustr.

Sarajevo

386
Tatjana Alvdaj, »Sarajevski new primitiv«. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 154.

387
Danka Damjanović, Umetnost BiH v letih 1896–1985. – *Naši razgledi* 12. 1. 1990, št. 1, str. 21.

388
Nina Pirnat-Spahić, Galerija Kamenega teatra. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 151: ilustr.

389
Nina Pirnat-Spahić, »A 4« – mladi sarajevski arhitekti. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 152–153.

Snežnik

390
Ivan Sedej, Razstava Vladimirja Pirnata v gradu Snežnik. – *Naši razgledi* 13. 7. 1990, št. 13, str. 389–390: ilustr.

Trst/Trieste

391
– Abitare le periferia dell'impero nell'800. Rk.: bes. mdr. Mateja Kos. Mateja Kos, Na periferiji muzealstva. Razstava »Bivalna kultura na obrobju habsburške monarhije v 19. stoletju«. – *Argo* 19/30, 1990, str. 86–89; ead., V gradovih in palačah. – *Naši razgledi* 25. 5. 1990, št. 10, str. 315.

Zagreb

Muzej suvremene umjetnosti:

392
Leonida Kovač, Dimitrije Bašičević Mangelos. Razstava v Muzeju suvremene umjetnosti v Zagrebu, december 1989. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 63–64: ilustr.

– Kazimir Malevič.

Aleksander Bassin, Kazimir Malevič. – *Naši razgledi* 23. 3. 1990, št. 6, str. 187; Meta Gabršek Prosenec, Malevičeva depersonalizacija revolucije. Od črnega kvadrata do postsuprematistične figurlike. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 73–75: ilustr.; Meta Gabršek Prosenec, Kazimir Malevič ali kontinuiteta absolutnega v slikarstvu. – *Večer* 3. 3. 1990, št. 52, str. 22: ilustr.; Emil Hrvatinić, Pustite njegove kroge! – *Teleks* 11. 1. 1990, št. 2, str. 48–49: ilustr.; Mojca Oblak, Malevič. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 39–40.

394
– AAA: American Abstract Artists.

Mateja Gale, Ameriški abstraktni umetniki. – *Teleks* 22. 2. 1990, št. 8, str. 46: ilustr.; Berislav Valušek, *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 98: ilustr.

395
Aleksander Bassin, (Poročila o razstavah v Zagrebu), *Naši razgledi* 23. 3. 1990, št. 6, str. 179–180 (N. Koydl, D. Ružić); 25. 5. 1990, št. 10, str. 304 (16. razstava jugoslovanske grafike); 8. 6. 1990, št. 11, str. 338 (N. Opačić); 22. 6. 1990, št. 12, str. 369 (25. zagrebški salon); 17. 8. 1990, št. 15, str. 445 (E. Murtić); 9. 11. 1990, št. 21, str. 626 (P. Bogdanović, Z. Vrkljan); 21. 12. 1990, št. 24, str. 721 (Z. Keser).

Zürich

396
Blaženka First, Stare ilustrirane knjige in grafika. Mednarodna antikvarna razstava v Zürichu (oktober 1989). – *Kronika* 1990, št. 3, str. 166–169; *Naši razgledi* 26. 1. 1990, št. 2, str. 62–63.

397
Igor Gedrih, Dali v blišču in sijaju. – *Sodobnost* 1990, št. 2, str. 215–219.

BIOGRAFIJE

398
ADAMIČ, Peter, ob smrti: Janez Mesešnel, *Delo* 20. 2. 1996, št. 42, str. 6.

- 399
 AMALIETTI, Marjan: Maruša Avguštin, V spomin Marjanu Amaliettiju. – *Otrok in knjiga* 29–30, 1990, str. 83–87: ilustr.
- 400
 APOLLONIO, Zvest: Josip Belamarić, Novejša dela Zvesta Apollonia. – *Primorska srečanja* 104/105, 1990, str. 150: ilustr.; str. 152–153: tekst umetnika, Pesniško-grafična mapa Nika Župana.
- 401
 BAMBIČ, Milko: Lojze Abram, Milko Bambič. – *Jadranski koledar* 1990 (Trst 1989), str. 89–93: ilustr.
- 402
 BERNARD, Emerik: Igor Zabel, Fotografija, avra, objekt. – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 42–47: ilustr.
- 403
 BRATUŠA, Mirko: Janez Balažič, Doneski k razpravam o sodobni likovni umetnosti. – *Separtaio* (Murska Sobota) jesen 1990, str. 40–43: ilustr.
- 404
 BULOVEC-MRAK, Karla: Valentinov (Ivan Mrak), Sedmero vizij Karle Bulovecve Mrakove. – *Borec* XLII, marec–april 1990, št. 3–4, str. 379–388: ilustr. na str. 374–378 (Kristusovo trpljenje 1941–42).
 Ponatis iz revije *Nova pot*, november 1957.
- 405
 CEVC, Emilijan: Nace Šumi, Akademik dr. Emilijan Cevc sedemdesetletnik. – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 9–11; na str. 12–16 fotografije; str. 17–29: Vida Stanovnik, Bibliografija akademika dr. Emilijana Cevca.
 Glej še: Dušan Mevlja, *Večer* 13. 11. 1990, št. 265, str. 13.
- 406
 CIUHA, Jože: Jože Volfand, Intimni svet slikarja Jožeta Ciuhe. – *Slovenija* Winter 1990.
- 407
 ČERVEK, Sandi: Janez Balažič, Na koncu linije. Intervju. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 115–116: ilustr.
- 408
 DAKSKOFLER SAVINŠEK, Marjanca: Int. zap. Andrej Capuder, Vode, gozd in gora so resnični samo v domovini ... – *Celovski Zvon* VIII/28, str. 62–65: ilustr. (pril.)
- 409
 DEMŠAR, Daniel: Maruša Avguštin, Daniel Demšar. – *Otrok in knjiga* 29–30, 1990, str. 68–73. Z bibliografijo.
- 410
 DIDEK, Zoran: Milček Komelj, Pesnik vizualnega uma. Ob 80-letnici rojstva in 15-letnici smrti Zorana Didka. – *Naši razgledi* 22. 6. 1990, št. 12, str. 360: ilustr.
- 411
 FABIANI, Maks: Rosana Petaros, Identiteta in kultura: Fabianijev Narodni dom (Trst). – *Primorski dnevnik* 4. 7. 1990, št. 153 in 5. 7. 1990, št. 154, str. 4: ilustr.
- 412
 GODEC, France: Mirko Juteršek, Osemdeset let slikarja Franceta Godca. – *Dnevnik* 28. 11. 1990, št. 325, str. 7: ilustr. Glej še: Emil Frelih, *Delo* 13. 12. 1990, št. 289, str. 11.
- 413
 GORJUP, Tomaž: Lev Menaše, Tomaž Gorjup. Opus 1975–1989. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 136–139: ilustr.
- 414
 GWARDJANČIČ, Herman: Judita Krivec Dragan, Portret umetnika. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 2–6: ilustr.
- 415
 HAJNC, Miro: Andrej Capuder, Metamorfoze Mira Hajнца. – *Celovski Zvon* VIII/26, marec 1990, str. 51–53: ilustr. (pril.)
- 416
 HLAVATY, Robert: Peter Krečič, *Zdravstveni vestnik* 1990, 7–8.

- 417
HRANITELJ, Alan: Zvonka Makuc, Alanova nostalgija. – *Demokracija* 6. 3. 1990, št. 9, str. 14: ilustr.
- 418
IVANŠEK, France: Marcel Kronegger, Tom in Jerry v naši arhitekturi. – *Primorska srečanja* 103, 1990, str. 86–87.
- 419
JAKAC, Božidar: Uroš Dular, Božidarju Jakcu v slovo. – *Rast* (Novo mesto) 1, 1990, št. 1, str. 46–49: ilustr.
- 420
Vanda Ekl, Božidar Jacac. – *Vjesnik* (Zagreb) 21. 4. 1990, št. 15298, str. 7.
- 421
KALIN, Zdenko, ob smrti: M. Z., *Delo* 12. 11. 1990, št. 264, str. 1; Nelida Silič Nemeč, *Naši razgledi* 7. 12. 1990, št. 23, str. 679; Marijan Tršar, *Delo* 14. 11. 1990, št. 266, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 11. 1990, št. 311, str. 12: ilustr.
- 422
KIRILI, Alain: Alain Kirili, kipar /int. zap. Evgen Bavčar, Prisotnost nekega drugega telesa. – *Ars vivendi* 9, 1990, str. 132–135: ilustr.
- 423
KLEE, Paul: Branislav Dimitrijević, Paul Klee – Pogled vase. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 16–7: ilustr. (prevod iz *Knjževna reč* (Beograd) 25. 10. 1989).
- 424
KOLBIČ, Gabrijel: Gema Hafner, Likovni rapsod Gabrijel Kolbič. – *Naši razgledi* 11. 5. 1990, št. 9, str. 265.
- 425
KOONS, Jeff: Anita Hlačan, Pornografija in nedolžnost Jeffa Koonsa. – *Demokracija* 7. 8. 1990, št. 30, str. 12: ilustr.
- 426
KRALJ, France: Igor Kranjc, Pisma, umetniško in organizacijsko delovanje Franceta Kralja v času formiranja Kluba mladih. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 59–69: ilustr.
- 427
Igor Kranjc, Preplet večplastne sporočilnosti Kralja Matjaža. – *M'ars* II, 1990, št. 4, str. 49–59: ilustr.
- 428
KRAMOLC, Božidar (Ted): Ivan Sedej, Umetnost Teda Kramolca. – *Celovski Zvon* VIII/29, december 1990, str. 40–44: ilustr. (pril.).
- 429
KUMPREJ, Benjamin: Milena Zlatar, Benjamin Kumprej. – *Odsevanja* 19, 25. 8. 1990, str. 32: ilustr.
- 430
LAMUT, Vladimir: Milček Komelj, Pogled na usodo in aktualnost Vladimirja Lamuta. Ob 75-letnici umetnikovega rojstva. – *Rast* 1, december 1990, št. 4, str. 332–341: ilustr.
- 431
LANC, Aladin: Dušan Lipovec, V spomin Aladinu Lancu. – *Naši razgledi* 23. 11. 1990, št. 22, str. 649.
- 432
LAYER, Leopold: Beba Jenčič, Leopold Layer (1752–1828). – *Kranjski zbornik* 1990, str. 108–114.
- 433
LOGAR, Jože: Dušan Benko, Jože Logar, arhitekt. – *MM /Media marketing* 1990, št. 112/3, str. 52.
- 434
MÄCHTIG, Saša: Maja Megla, (serija predstavitev posameznih del). – *Mladina* od 5. 9. 1990, št. 30, str. 48, do 10. 10. 1990, št. 35, str. 42: ilustr. (intervju).
- 435
MAGRITTE, Rene: Branislav Dimitrijević, Rene Magritte – Slike stvari in slike besed. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 18–19: ilustr. (prevod iz *Knjževna reč* (Beograd) 10. 12. 1988).
- 436
MAKUC, Vladimir: Nelida Silič-Nemeč, Slikarski opus Vladimira Makuca. – *Primorska srečanja* 113, 1990, str. 796–798: ilustr.; Nelida Silič-Nemeč, Vladimiru Makucu Bevkova nagrada. – *Primorski dnevnik* 21. 9. 1990, str. 9.

- 437
MARINKO, Jože: Veselka Šorli-Pucova, Rezervirano za arhitekturo. – *Tretji dan* februar 1990, št. 5, str. 20–21: ilustr.
- 438
MODIC, Miroslav: Tatjana Badovinac, *Celjski zbornik* 1990.
- 439
MONET, Claude: Tomislav Vignjevič, Nekaj besed o poznem opusu Clauda Moneta. – *M'ars* II, 1990, št. 1, str. 18–19: ilustr. in Monet v devetdesetih. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 59–60 (ob razstavi v Royal Academy of Arts, London).
- 440
NOVI KOLEKTIVIZEM: Brane Kovič, Novi kolektivizem. – *MM /Media marketing* 1990, št. 112/3, str. 32–34: ilustr.
- 441
OMAN, Valentin: Taras Kermauner, O Omanovem cerkvenem slikarstvu. – *Naši razgledi* 31. 8. 1990, št. 16, str. 461: ilustr.
- 442
PAPIČ, Julij: Andreja Brancelj, Juliju Papiču v spomin. – *Rast* (Novo mesto) I, oktober 1990, št. 3, str. 230–231.
- 443
PERKO, Anton: Milena Moškon, (Ne)znani slikar Anton Perko. – *Celjski zbornik* 1990.
- 444
PERŠIN, France: France Peršin, Apokalipsa danes. – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 94–98: ilustr.
- 445
PETRIC, Franc: Ješa Denegri, Franc Petric: Izgubljene in znova najdene korenine. – *M'ars* II, 1990, št. 3, str. 14–15: ilustr.
- PLEČNIK, Jože
- 446
Tatjana Cirnski, Tine Kurent, Molitve za umrle na Plečnikovih nosilih za krste na Žalah. – *Tretji dan*, november 1989, št. 2, str. 18–19: ilustr.
- 447
Rudolf Klein, Plečnik, moderna i post-moderna. – *Čovjek i prostor* (Zagreb) 1990, št. 2, str. 21–23.
- 448
Peter Krečič, Jože Plečnik and Art Deco. – *The Journal of Decorative and Propaganda Arts /DAPA* (Miami, Florida) 17, Fall 1990, str. 26–35: ilustr. (Yugoslavian Theme Issue).
- 449
Tine Kurent, Nada Obersnel, Plečnikovo okno v prezbitერიju cerkve v Stranjah. – *Celovski Zvon* VIII/29, str. 45–50: ilustr.
- 450
Tine Kurent, Aleksander Vidmar, Plečnikov kandelaber za Rogaško Slatino. Duhovna vsebina utilitarnega objekta. – *Mohorjev koledar* 1990, str. 83–85: ilustr.
- 451
Marko Pogačnik, Piramida stoji na pravem mestu. – *Dnevnik* 30. 8. 1990, št. 236, str. 8.
Odgovor Janezu Lesarju, *Dnevnik* 21. 8. 1990, št. 227, str. 7; Peter Krečič, *Dnevnik* 28. 8. 1990, št. 234, str. 6 in Andrej Lenarčič, prav tam.
Glej še: Fotogrametrična izmera /P/lečnikove piramide na rimskem zidu v Ljubljani. – *AB* 103/104, marec 1990, str. 87: ilustr.
- 452
Damjan Prelovšek, Kako ravnamo s spomeniki. – *Demokracija* 17. 7. 1990, št. 27, str. 12.
Prenova nekdanje Zbornice za trgovino, obrt in industrijo v Beethovnovi ul. v Ljubljani.
- 453
Damjan Prelovšek, Plečnik in Havel. – *Demokracija* 15. 5. 1990, št. 18, str. 10.
Glej še: Bogdan Pogačnik, Plečnik in Masaryk na Hradčanih. Iz pogovora z dr. Damjanom Prelovškom, ki pripravlja novo knjigo o Plečniku. – *Delo* 13. 7. 1990, št. 161, str. 4.
- 454
Damjan Prelovšek, Zakaj so Plečnikove Žale slabo obnovljene. – *Demokracija* 28. 8. 1990, št. 33, str. 12.

- Glej še: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 14. 8. 1990, št. 220, str. 1+9; Peter Krečič, *Dnevnik* 18. 8. 1990, št. 224, str. 9; Vlasto Kopač, *Dnevnik* 15. 8. 1990, št. 221, str. 9; Bojan Štih (bes. iz 1986), *Dnevnik* 25. 8. 1990, št. 231, str. 9; okrogla miza (Vlasto Kopač, Marjan Ocvirk, Staša Blažič, Mojca Arh, Damjan Prelovšek), *Dnevnik* 28. 9. 1990, št. 265, str. 9.
- 455
Branko Šuštar, Pot do Plečnikove cerkve v Šiški. – *Mohorjev koledar* 1990, str. 141–145: ilustr.
- 456
PLESTENJAK, Karel: Barbara Plestenjak, Življenje in delo muzealca in slikarja Karla Plestenjaka (1914–1963). Prispevek k petdesetletnici Loškega muzeja. – *Loški razgledi* 37, 1990, str. 204–205.
- 457
PODRECCA, Boris: int. zap. Toni Perič, Sentimentalna simbioza. – *Dnevnik* 23. 10. 1990, št. 290, str. 8.
- 458
Damjan Prelovšek, Galerija Sv. Donata v Piranu. – *Demokracija* 13. 11. 1990, št. 44, str. 11: ilustr.
- 459
POGAČAR, Tadej: Tomaž Vignjevič, Intervju. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 113–114: ilustr.
- 460
POGAČNIK, Marko: Polona Malovrh, Romarska pot v Kelmorajnu je lahko tudi pot k ljubezni. – *Delo* 24. 7. 1990, št. 170, str. 6; Marko poskuša spraviti človeka in svet. – *Delo* 24. 8. 1990, št. 197, str. 6. Polemika: Rudi Koncilija, *Delo* 18. 8. 1990, št. 192, str. 26 in Marko Pogačnik, 1. 9. 1990, št. 204, str. 16.
- 461
POTOČNIK, Štefan: int. zap. Slavko Kvas, Sam sebi naproti. – *Dnevnik* 18. 1. 1990, št. 16, str. 7. Ob smrti: Slavko Kvas, *Dnevnik* 5. 9. 1990, št. 242, str. 10; Doro Hvalica, *Delavska enotnost* 14. 9. 1990, št. 38, str. 12.
- 462
PRANČIČ, Ivo: Alma Popovska Stjepić, Intervju. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 117–118: ilustr.
- 463
PRELOG, Milan: Kruno Prijatelj: Milan Prelog (1919–1988). – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 209–210.
- 464
PUHAR, Janez: Mirko Kambič, Novi prispevki k biografiji Janeza Puharja (1814–1864). – *Kranjski zbornik* 1990.
- 465
RAY, Man: Peter Tomaž Dobrila, Stoletnica svobode. Man Ray 1890–1990. – *7D* 12. 12. 1990, št. 49, str. 50–51: ilustr.
- 466
RAVNIKAR, Ljubo: Barbara Boltar: Ljubo Ravnikar, življenje in delo. – *Kranjski zbornik* 1990.
- 467
ROB, Ivan: Marko Vuk, Duhovno bistvo umetnosti Ivana Roba. – *Primorska srečanja* 111, 1990, str. 638: ilustr.
- 468
ROJEC, Lojze: Braco Mušič, Lojze Rjec (1913–1990). – *Dnevnik* 19. 12. 1990, št. 344, str. 9.
- 469
ROZMAN, Ksenija: Valvasorjeve nagrade (za leto 1989). – *Argo* 29/30, 1990, str. 60–61.
- SAVINŠEK, Marjanca: glej DAKSKOF-LER-SAVINŠEK, Marjanca
- 470
SCHIELE, Egon: Igor Gedrih, Miran Jarc in Egon Schiele. – *Naši razgledi* 20. 4. 1990, št. 8, str. 232–233: ilustr.
- 471
SELJAK, Ivan - ČOPIČ, Ob smrti: Iztok Durjava, *Delo* 29. 5. 1990, št. 123, str. 8: portret; Tomaž Pavšič, *Naši razgledi* 8. 6. 1990, št. 11, str. 328; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 5. 1990, št. 144, str. 15: ilustr.; Bojana Žokalj Jesih, *TV-15* 7. 6. 1990, št. 11, str. 16: ilustr. Vida Gorjup Posinkovič, Pregledna in klasična slikarjeva

- Istra. – *Primorski dnevnik* 28. 9. 1990, št. 219, str. 9: ilustr.
- 472
STRAUSS, Franc Mihael: Marjana Lipoglavšek, Franc Mihael Strauss. Slovenj Gradec 11. 9. 1674 – 1. 3. 1740. – *Mohorjev koledar* 1990, str. 101–103: ilustr.
- 473
STUPICA, Gabrijel, ob smrti: Luc Menaše, *Delo* 22. 12. 1990, št. 297, str. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 12. 1990, št. 350, str. 12; Meta Gabršek Prosenec, *Večer* 7. 1. 1991, št. 4, str. 6: ilustr.; Zvonko Makovič, *Oko* (Zagreb) 10. 1. 1991, št. 27, str. 18: ilustr.
- 474
SULČIČ, Viktor: Miha Dešman, dr. Irene Mislej, Arhitekt Viktor Sulčič: 1895–1973. – *AB* 103/104, marec 1990, str. 40–53: ilustr.
- 475
ŠALAMUN, Tomaž: int. zap. Tea Štorka, Jezik je ena najnevarnejših drog. – *Literatura* 9, 1990, str. 47–65.
- 476
ŠORLI-PUC, Veselka: Veselka Šorli-Pucova, Plašč. – *Tretji dan*, november 1989, št. 2, str. 16–17: ilustr.
- 477
ŠPANZEL, Rudi: int. zap. Darinka Kladnik, Svoboda je za tiste, ki si upajo. – *Dnevnik* 8. 8. 1990, št. 214, str. 12: ilustr.
- 478
Taras Kermauner, Slikarstvo civilne družbe. – *Likovne besede* 12, 13, marec 1990, str. 99–103: ilustr.
- 479
ŠTOVIČEK, Vladimir: Jožef Matijević, Vladimir Štoviček (1896–1989) – mojster medaljerske umetnosti in kipar. – *Rast* (Novo mesto) I, maj 1990, št. 2, str. 125–129: ilustr. (lik. priloga)
Glej še nekrologa: Gema Hafner, *Naši razgledi* 26. 1. 1990, št. 2, str. 44; Ivo Ivačić, *7D* 26. 9. 1990, št. 38, str. 20: ilustr.
- 480
ŠTRAVS, Jani: Esad Babačić, Naj se stvari dotaknejo tebe. – *Dnevnikova Podmornica* 4. 9. 1990, št. 8, str. 6.
- 481
ŠUBIC, slikarji: Anton Ramovš, Kamnita pestila v zapuščini slikarjev Šubicev. – *Loški razgledi* 37, 1990, str. 47–49: ilustr.
- 482
ŠUBIC, Ive, ob smrti (december 1989): Vladimir Kavčič, *Naši razgledi* 12. 1. 1990, št. 1, str. 12; Ladislav Lesar, *Nedeljski Dnevnik* 14. 1. 1990, št. 12, str. 7; Andrej Pavlovec, *Delo* 5. 1. 1990, št. 3, str. 7; Ivan Sedej, *Žirovski občasnik* 17, 1990; Branko Sosič, *Delo* 8. 2. 1990, št. 32, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 1. 1990, št. 2, str. 7.
- 483
ŠUBIC, Jurij: Tomaž Brejc, Slikar Jurij Šubic. – *Mohorjev koledar* 1990, str. 118–119: ilustr.
- 484
TERPIN, Rafael: (o sebi) – *Idrijski razgledi* 1989, št. 1–2, str. 101.
- 485
TRPIN, Jože: Franc Zalar, Slikar Jože Trpin (1910–1990). – *Dnevnik* 22. 3. 1990, št. 79, str. 7: ilustr.
- 486
TUTTA, Klavdij: Lučka Čehovin, Klavdij Tutta – njegovi biki in menhirji. – *Primorska srečanja* 112, 1990, str. 749–750.
- 487
VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG (Janez JORDAN, Alen OŽBOLT): Esad Babačić, Pod sliko se je nemogoče podpisati. – *Dnevnikova Podmornica* 11. 8. 1990, št. 5, str. 14: ilustr.
- 488
Napisana slika. – *M'ars* II, 1990, št. 2, str. 31–32.
- 489
Jordan /Ožbolt, Kako je ime obliki. – *Ars vivendi* 9, 1990, str. 66–69: ilustr.

- 490
 VIPOTNIK, Matjaž: int. zap. Zdravko Duša, *Ars vivendi* 8, 1990, str. 50–53: ilustr.
- 491
 VOGELNIK, Eka: Jelka Šutej Adamič, Sodelovanje s piscem in režiserjem. Pogovor z ilustratorko in scenografko. – *Delo* 8. 11. 1990, št. 261, str. 6.
- 492
 VREČIČ, Ludvik: Janez Balažič, Ludvik Vrečič (1900–1945). – *Zbornik soboškega muzeja* 1, 1990, str. 125–127: ilustr.
- 493
 VRHUNC, Polonca: Valvasorjeve nagrade (za leto 1988). – *Argo* 29/30, 1990, str. 58.
- 494
 VRIŠER, Sergej: Jože Curk, Ob življenjskem jubileju dr. Sergeja Vrišerja. – *Časopis za zgodovino in narodopisje* L. 61, n.v. 26, zv. 2, 1990, str. 263–265. Ob 70-letnici še: Jože Curk, Večer 10. 11. 1990, št. 263, str. 28; Vili Vuk, *Naši razgledi* 9. 11. 1990, št. 21, str. 616.
- 495
 WARHOL, Andy: Andy Warhol /prev. Tanja Lesničar-Pučko. – *Dnevnikova Podmornica* 9. 10. 1990, št. 13, str. 4–5: ilustr.
- 496
 ZAJEC, Edvard: Janez Strehovec, Računalniška grafika Edvarda Zajca. – *Delo* 21. 7. 1990, št. 168, str. 23.
- 497
 ZAJEC, Valentin: Sonja Žitko, Kipar Valentin Zajec. – *Loški razgledi* 37, 1990, str. 43–46: ilustr.
- 498
 ZRINŠČAK, Mirko: Berislav Valušek, Mirko Zrinščak – pot in vrnitev. – *Likovne besede* 14, 15, 16, avgust 1990, str. 122–124: ilustr.
- 499
 ZUPET, Franc Krištof: Janez Zupet, Prešeren in slikarska izpoved Krištofa Zupeta. – *Kristjanova obzorja*, marec 1990, str. 71–73: ilustr.
- 500
 Pavel Bračko, Pogovor s slikarjem Krištofom Zupetom. – *Tretji dan* november 1990, št. 2(161), str. 23: ilustr.
- 501
 ŽMITEK, Peter: Barbara Zupančič, Slikar Peter Žmitek. Življenje in delo. – *ZUZ* n.v. XXVI, 1990, str. 85–130, slike 40–58 (str. XXI–XLVIII).

IMENSKO KAZALO

A

Abram, Lojze: 401
Adamič, Peter: 398
Agostino di Duccio: 140
Ahačič, Draga: 312
Ahčin, France: 372
Aljančič, Marko: 338
Alvadj, Tatjana: 386
Amalietti, Marjan: 399
Antič, Ivo: 144
Antonokakis, Suzana in Dimitris: 379
Aparnik, Franc in Stane: 305
Apollonio, Zvest: 400
Arh, Mojca: 251, 454
Avguštin, Cene: 308 - 310
Avguštin, Maruša: 399, 409

B

Babačić, Esad: 377, 480, 487
Babić, Damir: 61
Badovinac, Tatjana: 438
Badovinac, Zdenka: 359
Baetschmann, Oskar: 51
Bajželj, Lenka: 153
Balažic, Janez: 20, 62, 403, 407, 492
Bambič, Milko: 401
Barši, Jože: 84, 127
Bassin, Aleksander: 20, 63, 286, 291,
307, 316, 318, 324, 333-336, 338, 349,
372, 381, 384, 385, 393, 395
Bassin, Peter: 185, 186
Baudrillard, Jean: 64, 65,
Bavčar, Evgen: 77, 422
Begić, Mirsad: 84, 127, 342
Belamarić, Josip: 400
Bencovich, Federico: 33
Benedik, Metod in Marko: 2
Benko, Dušan: 433
Berger, Patrick: 379
Bernard, Emerik: 402
Bernik, Stane: 154, 187, 329, 346
Bezljaj, Jiři: 350
Bianchi Bandinelli, Ranuccio: 1
Blagajne, Dušan: 188
Blažič-Gjura, Staša: 251, 454
Bogdanović, Bogdan: 379
Bogdanović, Kosta: 381
Bogovčič, Ivan: 271
Bois, Yves-Alain: 66
Boljka, Janez: 94, 307

Boltar, Barbara: 466
Bonča, Miloš: 189, 190
Borčić, Barbara: 63, 316
Božič, Bojan: 252 :
Božiček, Milena: glej Koren-Božiček,
Milena
Božinoski, Vangel: 379
Bračko, Pavel: 499
Brancelj, Andreja: 442
Brate, Tomaž: 48, 191 - 195, 198, 296
Bratož, Rajko: 67
Brejc, Tomaž: 68, 312, 483
Bryson, Norman: 69
Bratuša, Mirko: 84, 127, 403
Bučić, Vesna: 311a
Bulovec-Mrak, Karla: 116, 404
Butina, Milan: 70, 71, 358

C

Capitel, Anton: 196
Capuder, Andrej: 408, 415
Carandente, Giovanni: 286
Cavaldini, Raffaele: 197
Cesar, Ciril: 3
Cevc, Anica: 312
Cevc, Emilijan: 19, 42, 72, 343, 405
Chagall, Marc: 344
Cherubini, Laura: 286
Ciglencčki, Marjeta: 38, 253
Ciglič, Henrik: 123
Cirnski, Tatjana: 446
Ciuha, Jože: 95, 406
Ciriano d'Ancona: 31
Clair, Jean: 4
Contieri, Jacopo: 139
Coubert, Gustave: 147
Cotič, Marko: 198
Crnkovič, Marko: 155, 338
Cuderman, Stane: 104
Curk, Iva: 254, 264
Curk, Jože: 5 - 9, 199, 494

Č

Čadež, Dragica: 316, 349
Čargo, Evgen: 200
Čater, Tadej: 22
Čehovin, Lučka: 486
Čeplak, Ralf: 255, 256
Čerin, Bogo: 338
Černigoj, Andrej: 222
Černigoj, Avgust: 24
Čerpes, Ilka: 201, 312

Červek, Sandi: 365, 407
Čoh, Zvonko: 365
Čopič, Špelca: 73
Čuber, Rajko: 305

Č

Čelić, Stojan: 292

D

Dakskofler-Savinšek, Marjanca: 408
Dali, Salvador: 397
Damjanović, Danka: 387
Dariš, Mojca: 175
Deacon, Richard: 326
Debelak, Boštjan: 156, 240
Dekleva, Milan: 307
Demšar, Danijel: 409
Denegri, Ješa: 316, 380, 445
Dešman, Miha: 474
Didek, Zoran: 410
Dimec, Mojca: 324
Dimitrijević, Branislav: 423, 435
Djukić, Sandro: 61
Djurić, Bojan: 1
Dobnikar, Meta: 176
Dobriča, Peter Tomaž: 298, 301, 302, 465
Dolenc, Oskar: 41
Dragan, Judita: glej Krivec-Dragan, Judita
Dragan, Srečo: 157
Drašler, Lojze: 119
Dražumerič, Marinka: 202
Duknovič, Ivan: 138
Dular, Uroš: 419
Durjava, Izток: 50, 471
Duša, Zdravko: 490

E

Ekl, Vanda: 419
Ensor, James: 378
Erič, Milan: 365
Erjavec, Aleš: 203

F

Fabiani, Maks: 411
Fabre, Jan: 158
Fehn, Sverre: 204
Ferjan, Jana: glej Intihar-Ferjan, Jana
Ferlenga, Alberto: 10
Fink, Humbert: 328
Finley, Jeanne C.: 161

First, Blaženka: 297, 348, 396
Fister, Peter: 11
Fišer, Martin: 205
Florjančič, Miloš: 214, 217, 235, 247
Frančišek Ksaverij: 19
Freljih, Emil: 412
Freljih, Majda: 41

G

Gaberc, Slavko: 1, 74, 380
Gabrovec, Andreja: 159
Gabršek-Prosenč, Meta: 324, 336, 364, 365, 393, 473
Gajšek, Vladimir: 75
Gale, Mateja: 332, 394
Galič, Štefan: 366
Gantar, Pavel: 206
Gedrih, Igor: 347, 397, 470
Gerlovič, Alenka: 76, 312, 337
Gibson, Michael: 77
Giorgione: 53
Gnamuš, Gustav: 316
Godec, France: 412
Golob, Nataša: 13, 14, 78, 79
Golubović, Vida: 80
Gombrich, Ernst. H.: 14
Gorenc, Bojan: 4, 81 - 83, 119, 322, 351
Gorinšek, Josip: 309
Goriup, Danilo: 257
Gorjup, Tomaž: 413
Gorjup-Posinkovič, Vida: 471
Goropevšek, Ivo: 194, 223
Gorše, France: 372
Grandovec, Helena: 364
Gregorčič, Marjetica: 298
Grgičević, Davor: 240
Grom, Bogdan: 372
Gržinić, Marina: 84, 157, 160, 161, 286
Gspan, Eva: 258, 283, 319, 322
Gumilar, Marjan: 365
Gvardjančič, Herman: 365, 414

H

Habič, Barbara: 22
Hackett, Pat: 144
Hafner, Gema: 424, 479
Hajnc, Miro: 415
Harrison, Helen Mayer in Newton: 321
Hlačan, Anita: 425
Hlavaty, Robert: 416
Hočevar, Meta: 379
Höfler, Janez: 15, 85, 103
Horvat, Jasna: 259

Hoyer, Sonja Ana: 12, 294
Hranitelj, Alan: 417
Hrausky, Andrej: 207
Hren, Tomaž: 6
Hribar, Tine: 16
Hrvatini, Emil: 158, 162, 300, 393
Hudeček, Jože: 286, 340
Hudoklin-Šimaga, Vida: 86
Huzjan, Zdenko: 354, 365

I

Iljovski, Bora: 380
Intihar-Ferjan, Jana: 87, 258, 283
Irwin: 171
Iucundus Bard: 335
Ivančević, Radovan: 208
Ivanšek, France: 418

J

Jager, Ivan: 372
Jakac, Božidar: 30, 419, 420
Jaki-Mozetič, Barbara: 17, 89, 90
Jakopič, Rihard: 88
Jakše, Barbara: 18
Javoršek, Jože: 307
Jemec, Andrej: 316, 319, 357
Jenčič, Beba: 337, 432
Jenko, Simon: 21
Jeraj, Zmago: 91, 365
Jeršič, Stane: 18
Jesih, Boris: 132
Jurančič, Klementina: 14
Jurca, Niko: 209, 244
Juteršek, Mirko: 412

K

Kalin, Zdenko: 421
Kallir, Jane: 23
Kambič, Mirko: 306, 331, 464
Kapus, Sergej: 92, 93
Kastelic, Jože: 1
Kavčič, Janez: 304
Kavčič, Vladimir: 482
Kemr, Andrej: 210
Kerbler, Stojan: 331, 338
Kerin, Miha: 41, 222
Kermauner, Taras: 94 -100, 307, 441
Kirbiš, Dušan: 382
Kirili, Alain: 422
Kirsch Joan L. in Russell A.: 101
Kladnik, Darinka: 243, 251, 268, 327,
454, 477

Klee, Paul: 423
Klein, Rudolf: 447
Klemenc, Alenka: 311
Klemenc, Sonja: 317, 383
Klemenčič, Bojan: 260
Kline, Milojka: 382
Kocbek, Jurij: 170
Kokalj, Jože: 19
Kokole, Stanko: 31, 102
Kolbič, Gabrijel: 424
Kološa, Jože-Kološ: 20, 323, 338
Kolšek, Peter: 22
Komelj, Milček: 21, 22, 30, 103, 104,
295, 333, 335, 337, 339, 373, 410, 430
Koons, Jeff: 425
Kopač, Janez: 266
Koporc, Leon: 333
Koren-Božiček, Milena: 3
Kores, Darko: 223
Korošec, Josip: 271
Kos, Alen: 288, 296
Kos, Drago: 206
Kos, Mateja: 23, 24, 163, 391
Kosovelj, Zvone: 170
Kostelac, Ante Josip von: 211
Košak, Grega: 243
Koščević, Želimir: 105, 261, 338, 361,
374
Košir, Fedja: 25, 212, 213
Kotnik, Rudolf: 340
Kovač, Leonida: 290, 316, 392
Kovačič, Marko: 84
Kovič, Brane: 106, 164, 262, 272, 304,
338, 356, 375, 440
Koželj, Janez: 214, 220
Kralj, France: 104, 426, 427
Kralj, Niko: 165
Kralj, Tone: 104
Kramberger, Dušan: 41
Kramolc, Božidar: 372, 428
Kranjc, Igor: 426, 427
Kranjc, Katja: 26
Krapež, Julijan: 240
Krečič, Peter: 10, 24, 28, 166, 167, 251,
263, 329 - 331, 416, 448, 451, 454
Kreft, Lev: 88, 107
Kregar, Majda: 41, 222
Krivec-Dragan, Judita: 108, 337, 414
Kroengegger, Marcel: 418
Krsmanović, Marko: 292
Kršić, Dejan: 171
Krueckmann, Peter Oluf: 33
Kržišnik, Zoran: 3, 327, 357

Kulmer, Ferdinand: 317
Kumerdej, Mojca: 286
Kumprej, Benjamin: 429
Kunaver, Marta: 149
Kunnapu, Villen: 216
Kupka, František: 374
Kurent, Tine: 29, 215, 446, 449, 450
Kvas, Slavko: 461

L

Lajovic, Janez: 217, 243
Lampič, Primož: 331
Lamut, Vladimir: 373, 430
Lanc, Aladin: 432
Lanzana, Raymond Guido: 109
Lapajne, Tone: 316
Lavrič, Ana: 6
Layer, Leopold: 432
Le Brun, Charles: 72
Lenarčič, Andrej: 451
Lenardič, Zmago: 341, 353
Lenassi, Janez: 284
Leonardo da Vinci: 32
Lesar, Ladislav: 482
Lesničar-Pučko, Tanja: 495
Licul, Miljenko: 170
Lipoglavšek, Marjana: 33, 287, 472
Lipovec, Dušan: 44, 104, 285, 305, 431
Lopojda, Siniša: 155
Logar, Jože: 433
Logar, Lojze: 316
Loos, Adolf: 227, 296
Lozar-Štamcar, Maja: 34, 110, 111, 168
Lukas, Mladen: 218
Lukež, Evita: 240
Lutman, Andrej: 61

M

Maechtig, Saša: 434
Magritte, Rene: 435
Mahnič, Joža: 104
Mahnič, Mateja: 169
Makovič, Zvonko: 473
Makše, Roman: 84, 127
Makuc, Vladimir: 436
Makuc, Zvonka: 417
Malevič, Kazimir: 145, 393
Malovrh, Polona: 460
Marinko, Jože: 149, 220, 437
Maršič, Cveto: 383
Matijević, Jožef: 479
McEvilley, Thomas: 112

Medović, Celestin: 295
Medved, Andrej: 323, 345, 382, 383
Medvešček, Stanko: 113
Meglja, Maja: 434
Menaše, Lev: 114, 289, 363, 413
Menaše, Luc: 473
Mesesnel, Janez: 50, 327, 332, 333, 335, 340, 398
Metlikovič, Matej: 19, 149
Mevlja, Dušan: 405
Mihelič, Milan: 220
Mikl-Curk, Iva: glej Curk, Iva
Miklavčič, Julijan: 169
Mikuž, Janez: 265
Mikuž, Jure: 14, 115, 170, 286, 318 - 322, 326, 327, 342, 354, 355, 376, 277
Mileta, Edita: 365
Misja, Breda: 337
Mislej, Irene: 372, 474
Mitchell, J.T.: 37
Mlakar, Karolina: 35
Modic, Marko: 155, 377
Modic, Miroslav: 438
Molek, Ivan: 171
Monet, Claude: 439
Moškon, Milena: 443
Mozetič, Barbara: glej Jaki-Mozetič, Barbara
Mrak, Ivan: 116, 405
Muhovič, Jožef: 117, 118
Murko, Matija: 28, 331
Mušič, Marko: 48, 194, 229
Mušič, Vladimir-Braco: 41, 221, 244, 312, 468
Mušič, Zoran: 328

N

Nemec, Ivo: 271
Nemec, Nelida: glej Silič-Nemec, Nelida
Newman, Michael: 326
Novak, Boris A.: 22
Novi kolektivizem: 440
Novinc, Franc: 336
NSK (Neue slowenische Kunst): 171, 180 (glej še Irwin, Novi kolektivizem)

O

Obal, Franc: 367, 368
Obersnel, Nada: 449
Oblak, Mojca: 37, 120, 121, 393
OHO: 316
Oliva, Achile Bonito: 286

Oman, Valentin: 308, 441
Oražem, Vito: 178
Ottmann, Klaus: 122
Owens, Craig: 123
Ožbolt, Alen: glej Veš slikar svoj dolg

P

Pahor, Peter: 190, 247
Pajk, Milan: 172, 338
Papič, Julij: 442
Pavlovec, Andrej: 304
Pavšič, Tomaž: 471
Pečenko, Borut: 223
Penck A.R.: 345
Perić, Toni: 457
Perko, Anton: 443
Peršin, France: 444
Perušek, Gregor: 372
Petaros, Rosana: 411
Petric, Franc: 445
Petrič, Magda: 39
Picasso, Pablo: 301, 320
Picelj, Zdenko: 36
Pinter, Tihomir: 319
Piranesi, Giovanni Battista: 348
Pirkovič, Jelka: 267
Pirman, Alenka: 65, 124, 125, 316, 352, 353
Pirnat, Miha: 268, 271
Pirnat, Vladimir: 390
Pirnat-Spahić, Nina: 388, 389
Pivec, Helena: 299
Pivk, Herman: 155, 309
Plečnik, Jože: 10, 28, 29, 227, 446 - 455
Plestenjak, Barbara: 456
Plestenjak, Karel: 456
Plotajs, Silvester: 353
Počivavšek, Matjaž: 84, 127, 316
Podbevšek, Anton: 88
Podobnik, Rafael: 173, 338
Podrecca, Boris: 207, 222, 243, 294, 379, 457, 458
Pogačar, Tadej: 351, 353, 459
Pogačnik, Andrej: 224, 225
Pogačnik, Janez: 149
Pogačnik, Marko: 40, 126, 149, 451, 460
Pogačnik-Grobelšek, Helena: 313, 315
Polano, Sergio: 10
Popovska-Stjepić, Alma: 462
Potočnik, Štefan: 461
Potočnik, Vladimir: 367
Potrč, Marjetica: 84, 127, 326
Potrč, Matjaž: 128

Povšič, Sabina: 283
Pozzetto, Marco: 312
Prančič, Ivo: 462
Pregl-Kobe, Tatjana: 304, 307, 350, 355 - 357, 369 - 371
Prelog, Milan: 463
Prelovšek, Damjan: 10, 19, 29, 41, 226 - 229, 243, 251, 270, 312, 452 - 454, 458
Premšak, Marlen: 365
Prijatelj, Kruno: 271, 463
Puhar, Alenka: 321
Puhar, Janez: 464
Pungerčar, Marija Mojca: 125
Purg, Franci: 324
Purgar, Krešimir: 61

R

Radan, Ida: 174
Rading, Adolf: 241
Radovič, Bojan: 155
Ramovš, Anton: 42, 481
Rapotec, Stanislav: 372
Rau, Peter: 230
Ravbar, Marjan: 231
Ravnikar, Edvard: 228
Ravnikar, Edvard, ml.: 232
Ravnikar, Ljubo: 466
Ravnikar, Vojteh: 220, 222, 233 - 235, 379
Recer, Igor: 58
Reisinger, Dan: 176
Reisp, Branko: 43
Remec, Bara: 372
Rene, Denise: 272
Repše, Renato: 236
Resman, Blaž: 237
Rizzi, Paolo: 328
Rizzatti, Maria Luisa: 32
Rob, Ivan: 467
Robba, Francesco: 102
Rojec, Lojze: 468
Rottenberg, Anda: 129
Rozman, Ksenija: 469
Rus, Zdenko: 365
Rusjan, Rene: 355
Rustja, Božidar: 238, 244

S

Sambolec, Duba: 84, 127, 316
Savinšek, Marjanca: glej Dakskofler-Savinšek, Marjanca
Savoldo, Giovanni Gerolamo: 53

Scarpetta, Guy: 130
Schiele, Egon: 298, 470
Schlegl, Tomaž: 44
Sedej, Ivan: 304, 390, 428, 482
Sedej, Maksim ml.: 98, 131
Seljak, Ive-Čopić: 471
Semerani, Luciano: 379
Silič-Nemec, Nelida: 371, 421, 436
Simič, Peter: 88
Sitar, Sandi: 42
Skalar, Peter: 176, 177
Skalecki, Georg: 17
Skočir, Rudi: 304
Slabe, Marijan: 239, 273
Slana, Miroslav-Miros: 251
Slivnik-Belantič, Vida: 22
Smerdu, Mojca: 356
Smrekar, Lado: 274
Solano, Susana: 325
Sosič, Branko: 132, 153, 319, 337, 338, 370, 482
Spahić, Nina: glej Pirnat-Spahić, Nina
Stanovnik, Vida: 405
Staudacher, Hans: 334
Steiner, Bertram Karl: 328
Stepančič, Lilijana: 286, 325
Stepanov, Sava: 20
Stephens, Charles: 133
Stojan, Lučka: 134
Stopar, Ivan: 45 - 47
Strauss, Franc Mihael: 472
Strehovec, Janez: 135, 136, 178 - 182, 496
Stupica, Gabrijel: 473
Suhadolc, Anton: 10
Suhadolc, Janez: 183, 240
Sulčić, Viktor: 372, 474

Š

Šalamun, Tomaž: 475
Šali, Franc: 88, 274
Šeligo, Rudi: 137
Šerbelj, Ferdo: 59
Šivavec, Nevenka: 324
Šlapeta, Vladimir: 241
Šorli-Puc, Veselka: 111, 149, 275, 343, 437, 476
Španzel, Rudi: 360, 369, 477, 478
Štamcar, Maja: glej Lozar-Štamcar, Maja
Štefanac, Samo: 138 - 141
Štoka, Tea: 475
Štokelj, Bojan: 142, 179

Štoviček, Vladimir: 479
Štravs, Jane: 155, 480
Štupar-Šumi, Nataša: 276, 277
Šubic, Ive: 482
Šubic, Jože: 365
Šubic, Jurij: 481, 483
Šumi, Nace: 48, 49, 372, 405
Šušnik, Tugo: 316
Šuštar, Branko: 266, 455
Šutej, Jelka: 160, 491

T

Tamaro, Gigetta: 242
Tanšek, Dalija: 48
Tavčar, Lidija: 278, 279
Tavčar, Polona: 65
Tepina, Borko: 143
Tepina, Marjan: 243
Terpin, Rafael: 484
Teržan, Vesna: 63, 316
Tihec, Slavko: 371
Tizian: 271, 287
Tomčič, Goran: 144 - 146, 286
Torkar, Vinko: 244
Treppo, Mladen: 244
Trpin, Jože: 485
Tršar, Drago: 119, 365
Tršar, Marijan: 319, 320, 328, 358, 372, 421
Tušek, Marko: 353
Tutta, Klavdij: 486

U

Urbančič, Izidor: 339

V

Valena, Tomaš: 25
Valič, Andrej: 245
Valušek, Berislav: 384, 394, 498
Varnedoe, Kirk: 23
Vavken, Juša: 246
Veselko, Maks: 32
Veš slikar svoj dolg: 487 - 489
Vetrih, Maja: 340
Vidmajer, Saša: 41, 48, 234, 243, 286, 296, 312
Vidmar, Aleksander: 450
Vidmar, Drago: 50
Vidrgar, Alenka: 86
Vignjevič, Tomislav: 51, 147, 318, 341, 351 - 353, 439, 459
Vipotnik, Matjaž: 167, 490

Visočnik, Mitja: 286, 366
Vitanov, Risto: 292, 378
Vitez, Primož: 148
Vodopivec, Aleš: 222, 247 - 249
Vodopivec, Lujo: 127, 316
Vogelnik, Eka: 491
Volfand, Jože: 406
Vozlič Matej: 222, 250
Vratanar, Jože: 19
Vrečič, Ludvik: 492
Vrhunc, Polonca: 493
Vrišer, Andreja: 303
Vrišer, Sergej: 52, 60, 280, 311a, 362,
494
Vuk, Marko: 467
Vuk, Vili: 282, 494
Vuga, Tomaž: 244

W

Warhol, Andy: 495
Weston, Edward: 291
Williams, Lyn Pococa: 109
Wiser pl. Berg, Joseph Leopold: 46
Wolf, Tatjana: 10, 53
Wood, Bent: 34

Z

Zabel, Igor: 150, 286, 315, 316, 321, 325,
341, 355, 384, 402
Zadnikar, Marijan: 54 - 57
Zajc, Melita: 41, 180, 282
Zajec, Edvard: 496
Zajec, Valentin: 497
Zalar, Franc: 316, 317, 324, 325, 332,
333, 335 - 337, 339, 342, 421, 471, 473,
482, 485
Zalaznik, Janez: 286
Zelenko, Rok: 74
Zgonik, Alenka: 132
Zgonik, Nadja: 318, 324, 326, 328
Zidar, Dušan: 84, 127, 316, 325
Zimmer, Bernd: 318, 336
Zlatar, Milena: 429
Zlobec, Marijan: 22
Zrinščak, Mirko: 498
Zupan, Gojko: 312
Zupan, Jure: 151
Zupančič, Barbara: 501
Zupet, Franc-Krištof: 499, 500
Zupet, Janez: 499
Zver, Judita: 240

Ž

Žargi, Matija: 184
Žbona, Mojka: 66
Železnik, Adela: 314, 359
Žerovnik, Metka: 240
Žigon, Bojana: 538
Žitko, Sonja: 152, 497
Žmitek, Peter: 501
Žokalj, Bojana: 471



ANDREJ PAVLOVEC
(1929–1995)

V nepričakovanem, usodnem trenutku se je 14. novembra 1995 izteklo življenje umetnostnemu zgodovinarju, muzealcu in likovnemu kritiku Andreju Pavlovcu. Rodil se je 15. aprila 1929 v Ljubljani kot sin slovenskega slikarja Franceta Pavlovca. Po opravljeni diplomii na umetnostnozgodovinskem oddelku Filozofske fakultete v Ljubljani l. 1956 je nastopil službo v Škofji Loki kot ravnatelj loškega muzeja, ki je takrat še domoval v tesnih prostorih Puštalskega gradu. Ko so bili l. 1959 muzeju dodeljeni prostori na loškem gradu, se je z vso mladostno zagnanostjo lotil ureditve in dopolnjevanja muzejskih zbirk. Ob sodelovanju domačinov sta se loški zbirki nekoliko pozneje pridružili specializirani zbirki v Železnikih in Žireh, kmalu zatem pa se je Andreju Pavlovcu posrečilo zbrati tudi vrsto Groharjevih mladostnih del in jih predstaviti v slikarjevem rojstnem kraju Sorici (1960). Že leta 1962 je bila na loški grajski vrt prenesena iz Puštala Škoparjeva kmečka hiša kot prvi zarodek muzeja na prostem v slovenskem prostoru. Hišo so v naslednjih letih dopolnili tudi drugi objekti, značilni za kmečko gospodarstvo loškega okoliša. Muzej v Škofji Loki se je tako v nekaj letih razvil v eno najbolj obiskanih in po sodobnih načelih urejenih muzejskih ustanov pri nas, ki naj bi proučevala in prikazovala življenje na tleh nekdanjega loškega gospodstva, pri čemer je veljal poseben poudarek pedagoškemu delu. Urejene zbirke, stalna vodstva po muzeju in občasnih razstavah in še posebej t. i. pedagoške učne ure so privabljele obiskovalce iz vse Slovenije in od drugod.

Z ureditvijo galerijskih prostorov na loškem gradu l. 1965 se je muzejski dejavnosti pridružila tudi galerijska, ki je počasi zorela že od l. 1960 in je postala najpomembnejše področje Pavlovčevega dela. S številnimi dobro pripravljenimi razstavami se je muzej v Škofji Loki razvil v eno najpomembnejših likovnih središč pri nas. V galeriji na loškem gradu so se desetletja dolgo vrstile razstave del naših in tujih likovnih umetnikov. V času Praške pomladi so npr. v Loko prihajali številni češki umetniki in našli v Andreju Pavlovcu še

danes nepozabljenega sogovornika. V letih, ko so se mnoge galerije pritoževale nad slabim obiskom, so otvoritve na gradu privabljale številne ljubitelje likovne umetnosti iz vse Slovenije, še posebej iz Ljubljane.

Galerijskih prostorov Andrej Pavlovec ni namenjal samo poklicnim umetnikom, v njih so razstavljali in se oblikovali tudi nadarjeni samorastniki, ki jim je Andrej rad posredoval svoje znanje in izkušnje. Nekateri, danes priznani likovni ustvarjalci, so zrasli prav ob njegovem mentorstvu, ki se je udeleževalo po vsej Sloveniji. Tako poklicne kot samorastniške likovnike je povezal v Veliki Groharjevi koloniji in s tem ustvaril eno najbolj odmevnih likovnih kolonij pri nas. Pozabil ni niti na najmlajše, ki so v Mali Groharjevi koloniji našli idealen prostor za svoje stvaritve.

Ob stalnem stiku z ustvarjalci, ob razstavah, v številnih likovnih kolonijah, ki jih je vodil v najrazličnejših krajih Slovenije, in ob drugih likovnih srečanjih se je Andrej Pavlovec razvil v enega najvidnejših likovnih kritikov pri nas. Poznamo ga kot pisca komaj preštevanih člankov, likovnih ocen, razmišljanj, uvodov v kataloge itd. Do likovnikov, o katerih je pisal, je imel vedno lep odnos. V nekem razgovoru z Olgo Ratej (Delo) je dejal: »Če pišeš o umetniku kritično, piši pošteno, poišči v njegovem delu tisto, kar je dobro. Najlaže je pisati zafrkljivo in zviška.« Zato se nikoli ni izogibal poglobljene- mu razgovoru z razstavljalcem, saj je bilo le tako mogoče prav razumeti in oceniti njegovo delo. V likovnih prispevkih, ki jih je objavjal v različnih revijah, časopisih in samostojnih publikacijah (Loški razgledi, Snovanja, Naši razgledi, Sinteza, Sodobnost, Dolenjski razgledi, Delo, Glas, Dnevnik, Železar itd.) je zaobjel izredno širok krog naših in tujih ustvarjalcev, s katerimi se je srečeval v Škofji Loki in v številnih drugih slovenskih galerijah in razstaviščih. Naj omenim le tiste, ki jih navaja SB do leta 1976, v času Pavlovecovega najbolj aktivnega delovanja: Peter Adamič, Miroslav Adlešič, Zvest Apollonio, Milan Batista, Marjan Belec, Dragica Belković, Gvidon Birolla, Pavle Bozovičar, Jure Cihlař, Jože Ciuha, Dragica Čadež, Franc Čadež, Alojz Čampa, Peter Černe, Ladislav Danč, Barbara Demšar, Anton Dolenc, Janko Dolenc, Miligoj Dominko, Marjan Dovjak, Danilo Emeršič, Jože Eržen, Rudi Gaberc, Jože Gašperšič, France Godec, Jože Gorinšek, Boštjan Jančar, Janez Hafner, Štefan Hauko, Joseph Hauser, Gabrijel Humek, Marija Kajzar, Janez Kališnik, Marjan Keršič, Alenka Kham-Pičman, Lojze Kirbiš, Skupina Klas, Dore Klemenčič-Maj, France Kokalj, Silvester Komel, Leon Koporc, Gojmir A. Kos, Janez Kovačič, Tone Kralj, Zorana Kristan, Tomaž Kržišnik, Saša Kump, Viljem Jakopin, Gustav Januš, Stane Jarm, Ivan Jenko, Alojz Jerčič, Boris Jesih, Peter Jovanovič, Aladin Lanc, Tone Lapajne, Boris Lavrič, Kamilo Legat, Lojze Logar, Tone Logonder, Jovan Lukič, Viktor Magyar, Marino Mahnič, Ž. Majstorović, Henrik Marchel, Jože Meglič, Franc Mesarič, Kiar Meško, France Mihelič, Miha Maleš, Meččin Novak, Franc Novinc, Dora Novšak, Polde Oblak, Marija Orthaber, France Pavlovec, Werner Tatschl, Jože Tisnikar, Greta Pečnik, Rudi Pergar, Lojze Perko, Dušan Petrič, Jože Peternel, Konrad Peternel, Anton Plemelj,

Dora Plestenjak, Igor Pleško, Marjan Pliberšek, Marko Pogačnik, Albin Polajnar, Tanja Premk, Dušan Premrl, Polonca Puja, Janez Ravnik, Ljubo Ravnikar, Anton Repnik, Ignac Ribič, Evgen Sajevec, Boris Sajovic, Kurt Schmidt, Janez Sedej, Maksim Sedej, Edi Sever, Rudi Simčič, Štefan Simonič, Stella Skopal, France Slana, Nejc Slapar, Viktor Snoj, Lojze Spacal, France Stare, Ive Šubic, Rajko Šubic, Lojze Tarfila, Tone Tomazin, Jaka Torkar, Vinko Tušek, Roman Ukmar, Viktor Unger, Janez Vidic, Zora Vladen-Zavrnik, Melita Vovk, Eva Wasikiewicz Wolnicka, France Zupet – Krištof, Stane Žerko.

Pavlovec umetnikovega dela nikoli ni ocenjeval s suhim razumom. Po duši je bil slikar tako kot njegov oče France Pavlovec. Znal se je vživeti v psiho ustvarjalca. Imel je redke dar neposrednega podoživljanja in razumevanja umetniškega dela. Za oblikami je iskal vsebino, čustveno in razpoložensko ozračje, v katerem je neko likovno delo nastalo. Prav v tem je bila moč njegove besede, ki jo je zaradi njene nezapletenosti razumel vsakdo. Tako je tudi njegovo zadnje besedilo o slikarju in prijatelju Henriku Marchlu, ki ga je napisal dva dni pred svojo smrtjo ob slikarjevi razstavi v Vodnikovi domačiji v Ljubljani, a njene otvoritve ni dočakal. Ko ocenjuje umetnikovo delo, Pavlovec zopet govori o odgovornosti likovnega kritika: Odnosa kritika do skritih in velikih stvari slikarskega poklica ni mogoče razumeti, če ne poznaš slikarjevega dela, njegovega razmišljanja, premišljevanja in njegove izpovedne moči. In če umetnik dolga leta vztraja na pozicijah iskrenega izpovedovanja svojega umetniškega creda, potem mora tudi kritik verovati v slikarjevo izpoved, ki jo moramo vrednotiti zaradi njene osebne iskrenosti in zvestobe ustvarjanju. Oris Marchlovega dela ob omenjeni razstavi je eden najbolj doživetih v Pavlovčevem likovnokritičnem opusu in obenem zgleden primer njegovega načina pisanja. Umetnikov abstraktni impresionizem je na svoj poseben, razumljiv način skušal približati gledalcu. Slikarjevo kompozicijsko zgradbo, ki jo sestavljajo po platnu razpršene barvne lise in gmote, Andrej slikovito primerja z raznobarno drobnico, ki jo pastir žene po bregih in dolih in nadaljuje: »To, da nas slikar s svojo impresivno abstrakcijo vrača v naših mislih, v našem dojemanju nazaj v realni svet, je njegova umetniška čarovnija, ki gledalcu nudi vedno nova sporočila in spodbuja nove poglede in iskanja prispodob. Tako je, ko se vračam iz Crngroba in mi pogled uhaja v oblačno nebo in nehote iščem tam na nebesnem svodu, prikrite mase z oblaki, skozi njih pa jih preseva oddaljena sončna svetloba – umetnikove slike. In jih najdem. Te slikarjeve lirične abstrakcije kot jih najdem v drevesnih krošnjah in vejah, obloženih z listjem. Kajti če odmisliš predmetno realnost, ti v očeh ostanejo le barvne lise, barvni madeži, ki jih ustvarjajo drevesni listi in modrine, ki razgrinjajo svoja oblačila, jih širijo nad globinami prosojnosti in poudarjajo moč barv. Zelenja gostijo razpoložena hladne vrtoglavosti od svoje gostote. Tam žari sonce. Ni še dragulj, prej sadež, ki dozoreva sredi tolike speče snovi, barv, sredi tolikih barvnih lis, ki iščejo svojo težo, svojo drugo obliko. Sonce je sožitje rumenih, oranžnih in rdečih barv, da, celo beline. In to sonce je zatemnjeno z

večplastnim nanašanjem modrih barv, ki so racionalno preišljene geste in vnašajo v sliko ritem in napetost.«

Kot v slutnji končuje Andrej Pavlovec svoje razmišljanje ...

»Moji koraki odmevajo po ulici, na kateri je samo megla resnična ...«

dr. Cene Avguštin



DR. HELMUT GERNSHEIM
(1913–1995)

Helmut Gernsheim, rojen leta 1913 v Münchnu, je v drugi polovici našega stoletja zaslovel kot izjemno uspešen pionir zgodovine fotografije. Z osnovnim znanjem iz umetnostne zgodovine je postal sistematičen zbiralec, raziskovalec, plodovit strokovni pisatelj z mednarodno odmevnostjo in obenem priljubljen univerzitetni predavatelj. Svojo slikovito življensko pot je zaključil julija 1995 v Luganu.

Gernsheim je neposredno povezan tudi z zgodovino fotografije na Slovenskem, zato je prav, da mu posvetimo delček svoje pozornosti, ki je predvsem informativnega značaja, pa tudi znamenje spoštljive hvaležnosti.

Gernsheim je bil že od mladosti usmerjen v dojemanje vizualnih vrednot, odlikovala pa ga je tudi vztrajna raziskovalna žilica. Sprva se je na Münchenski univerzi posvetil umetnostni zgodovini. V praktično fotografijo se je uvažal na ugledni bavarski ustanovi za svetlobno sliko. Leta 1937 se je spretno, kot udeleženec neke kulturne prireditve, umaknil nacizmu in ostal v Londonu. Tam mu je prišla prav dvojna izobrazba. Zaposlitev je dobil na nekem inštitutu, obenem se je ob konkretnem fotografskem delu začel poglobljati tudi v likovno teorijo. Vzor mu je postal Beaumont Newhall, ki je prirejal v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku dobro zasnovane fotografske razstave.

Gernsheima je začelo zanimati predvsem zbirateljsko delo in odkrivanje najstarejših izvornih primerkov fotografske motivike. London in s fotografsko tradicijo bogata Anglija sta mu že med vojno, ko so še padale bombe, in takoj po maju 1945 odpirala hvaležno področje za stroko, ki se je šele začela uveljavljati. Postal je neke vrste fotografski arheolog, bogato najdišče pa je našel v razdobju viktorijanske Anglije, ko je bila fotografija v naglem razvoju in tesno povezana z vsemi takratnimi družbenimi sloji, vse do kraljevske družine in Londonskega fotografskega združenja, ustanovljenega leta 1853.

Pri Phaidon Press (London, New York) je izšla leta 1951 Gernsheimova knjiga *Masterpieces of Victorian Photography*, toda pred tem je avtor izdal že sedem svojih knjig. Njegovo prvo delo iz leta 1942 je bilo *New Photo Vision*, s katero je začel v Veliki Britaniji propagirati fotografsko zvrst nove stvarnosti, ki je imela v stari gardi zanimive nasprotnike. V tem času je ustvaril Gernsheim s svojim aparatom svetlobno slikovite detajle stare arhitekture in kiparstva. Leta 1950 je objavil lastne motive v knjigi *Beautiful London*, ki je izšla v poveč ponatisih.

Kot uvajanje v obširno zgodovino fotografije v Evropi in Ameriki šteje mo tri njegove monografije, osredotočene na sedaj že dobro znane ustvarjalce fotografske podobe: Julio Margaret Cameron, Lewisa Carrola in Rogera Fentona. Monografije so izšle med letoma 1948 in 1954. Pri zadnji, ki opisuje življenje in delo reporterja iz krimske vojne, je kot soavtorica navedena Gernsheimova žena Alison. Pozneje jo srečamo še pri osmih knjigah. Gernsheim mi je osebno omenil, da je imela pomembno vlogo zlasti pri prvi izdaji obširne *The History of Photography*, ki je izšla leta 1955 (Oxford University Press), deset let pozneje pa v skrajšani obliki z naslovom *A Concise History of Photography*. Prevedena je bila v osem jezikov. Razširjena izdaja večjega formata te zgoščene zgodovine je bila natisnjena leta 1986.

Prva obširna izdaja zgodovine fotografije, delo Helmuta in Alison Gernsheim iz leta 1955, je izšla kot revidirano in razširjeno delo leta 1969. Nemško jezikovno področje pa je dobilo navedeno delo v ugledni izdaji propilejk (Frankfurt, Berlin, Dunaj) leta 1983. Zanimivo sodelovanje med avtorjem, založbo Electa v Milanu in založbo Thames and Hudson (London, New York) je rodilo med letoma 1981 in 1989 ponovne izdaje Gernsheimove zgodovine fotografije, vendar to pot v reprezentančnih izdajah in v več zvezkih. Knjige so opremljene z reprodukcijami v odlični tiskarski tehniki, s preglednim in lahko berljivim oblikovanjem strani, v velikem formatu in na dobrem papirju. Bogata snov je razvrščena v tri knjige.

Prva – z naslovom *The Origins of Photography* – obravnava predzgodovino fotografije, delo pionirjev-izumiteljev in oba prva praktična postopka, dagerotipijo in kalotipijo, tako v Evropi kot v Ameriki. Electa je vstavila samostojno poglavje o začetkih fotografije v Italiji avtorice Daniele Palazzoli. Dodane so opombe, bibliografija in abecedni seznam imen. Okus po izvornih fotografijah nam sugerirajo reprodukcije v srebrnih, črno-belih in sepija tonih, v barvah pa so natisnjene kolorirane dagerotipije. Slikam je dodeljena samostojna vloga, vseh fotografij je 171.

Enako pohvalo lahko izrečemo drugi knjigi z naslovom *The Rise of Photography – The Age of Collodium*, ki obsega razvoj fotografije med letoma 1850 in 1880.

Tretja knjiga, oziroma zvezek, osnovan na prvotnem Gernsheimovem delu iz leta 1955, je naslovljena *The Popularisation of Photography*. Gernsheim se je posvečal predvsem odkrivanju, dokumentiranju in objavi konkretnih dejstev, slik, tehničnega razvoja, avtorjev, zaslug posameznih držav

in kronoloških preglednic. S tem je postavil trdne temelje za likovne analize fotografske slike v vseh fazah njenega razvoja. Tudi sam se je lotil nekaterih estetskih vidikov. Leta 1962 je izdal knjigo *Creative Photography – Aesthetic Trends 1839–1960*. Avtor je v 21 poglavjih, ob 244 reprodukcijah orisal posamezna obdobja fotografije na njeni poti zблиževanja z likovno umetnostjo. Knjiga je izšla v prenovljeni obliki ponovno leta 1991 (Dover Publications, New York).

Med Gernsheimovi uspešnimi deli je razen omenjene zgodovine še 25 izvirnih del, od katerih sem omenil le nekatera. Dodati je treba še kakšnih 280 strokovnih člankov. Uspeh Gernsheimovega dela je v široki odmevnosti v vseh kulturnih okoljih sveta.

Sloves si je pridobil tudi z razstavami izvirnih slik in predmetov iz svoje bogate fotografske zbirke, ki mu je bila skupaj s pisnimi viri temelj za stvarno opisovanje fotografske tehnike in za objektivno analizo originalne podobe.

Z odmevno razstavo je nastopil Gernsheim že leta 1951, ob stoletnici prve svetovne industrijske razstave v Kristalni palači v Londonu. Predstavil je originalne mojstrovine viktorijanske fotografije. Ta razstava, dopolnjena z novimi eksponati, je z naslovom *Sto let fotografije (1839–1939)* ponesla Gernsheimovo ime po številnih evropskih mestih, vse do leta 1964, ko je avtor svojo dragoceno zbirko izročil univerzi v teksaškem mestu Austin.

Najdragocenejši eksponat je slovita fotografija *Nicéphora Niépce* iz leta 1827, *Pogled z okna*, ki jo je Gernsheim iskal z detektivsko spretnostjo in jo končno odkril v Angliji leta 1952.

V Združenih državah Amerike si je Gernsheim že leta 1971 pridobil ugled kot prvi evropski profesor za zgodovino fotografije na ameriškem kolidžu. Po letu 1980 je bil gostujoči profesor na številnih univerzah, predvsem v Teksasu, Arizoni in Kaliforniji. Univerza v Bradfordu (Anglija) mu je leta 1989 podelila naslov častnega doktorja, deležen pa je bil tudi številnih drugih časti. Odlikovanje za zasluge mu je podelila nemška vlada, češka pa Sudekovo medaljo. Kot predavatelj je vse do pozne starosti nastopal na mednarodnih srečanjih. Postal je častni kurator znanega Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari v Firencah, bil član American Photographic Historical Society, prav tako podobnega evropskega združenja za fotografijo in Kluba Daguerre v Frankfurtu.

Široka razgledanost, znanstvenokritična radovednost in živahen temperament so usmerili Gernsheima tudi na področje fotografije na Slovenskem. Ob njegovem stališču, da so opravili pionirsko delo večji evropski narodi, je ohranil prijazno pozornost tudi do uspehov, ki so nastajali zunaj znanih znanstvenih in umetnostnih centrov.

Slovenskega izumitelja Janeza Puharja (1814–1864) je uvrstil v svojo Zgodovino fotografije že leta 1955 in pozneje v vse izdaje tega celovitega dela. Posvetil mu je okrog dvajset vrstic besedila. Vir podatkov je dobil v Almanahu mednarodne fotografije, ki je izšel ob 4. mednarodni razstavi fotografije v Ljubljani leta 1952. Članek o Puharju je napisal Janko Branc.

Gernsheim navaja te podatke zvesto in priznava Puharju vlogo zgodnjega in samostojnega mojstra za fotografiranje na steklo z lastnim postopkom, ki ga je Puhar sam postavil v leto 1842. Puharjevo ime piše v obliki Pucher in Puhar. Na kratko oriše postopek za izdelavo Puharjevih heliotipij. Ob njegovi pariški diplomi izraža pomislek, češ da bi imela pravo vrednost le diploma Akademije znanosti. Gernsheim omenja, da je bil Puharjev izum svetu neznan vse do leta 1851, do objave v glasilu dunajske akademije, kar navaja podrobno v opombi. Prav tako ne zamolči, da se je Puhar udeležil Velike razstave v Londonu. Ne soglaša pa z Brančevim stališčem, da bi šlo pri Puharju za projekcijo prosojnih slik (laterna magica) in da bi bilo v zvezi s tem mogoče govoriti o povečavi fotografske slike.

Gernsheim je torej akademsko dostojno sprožil kritične pomisleke o nekaterih vidikih Puharjeve metode in prioritete izuma. Bil je dobro razgledan in poznal je več dejstev o začetkih fotografije, ki slovenskim občudovalcem Puharja niso bila znana, razen tega pa jih je zaneslo čustveno občudovanje slovenskega izumitelja.

Gernsheimovo kritično stališče me je že leta 1970 prepričalo, da je Puharjev izum zaradi svetovne odmevnosti hvaležen problem, ki zahteva več kot le nam prijetno ponavljanje znanih osnovnih postavk. Te je treba znova preveriti in dopolniti z raziskavo virov, upoštevati Gernsheimova izhodišča in se osredotočiti predvsem na prioriteto Puharjevega izuma, torej na leto 1842 in 1843. Ob soočenju s svetovno zgodovino fotografije na podlagi novejših raziskav se je pokazal Puharjev problem kot mnogo zahtevnejši, sestavljen iz vrste vprašanj, ki zahtevajo natančno analizo in dokaze. Svoje rezultate raziskav sem podrobno utemeljil in objavil v razstavnem katalogu 150 let fotografije na Slovenskem, I. del, 1989, kjer sem argumentirano navajal svoja in Gernsheimova stališča o začetkih fotografije na steklu. V svojem uvodnem delu pa sem Gernsheima predstavil kot znanstvenika, ki je svetu priporočal ustanovitev narodnih inštitutov in muzejev za fotografijo, s katerimi naj bi postala zgodovina fotografije dinamična in znanstvenokritična stroka.

Vse to me je vabilo v svet Gernsheimove stroke in želel sem, da bi ga spoznal osebno. Prijazne okoliščine so mi naklonile tudi to nepričakovano srečanje.

Italo Zannier, profesor na oddelku za zgodovino arhitekture na Univerzi v Benetkah, uspešen raziskovalec in publicist, sodelavec projekta za zgodovino fotografije v Italiji in urednik odlične revije Fotologia, me je povabil kot predavatelja na mednarodno srečanje o fotografskem zbirateljstvu v slikovitem mestecu Spilimbergo (Provincia Pordenone). Na skupni večerji 1. junija 1990 sva si z Gernsheimom prvič segla v roke. Presenetila me je njegova naravna prijaznost, sproščenost in živahnost v pogovoru. Njemu pa je ugajala moja radovednost in iskreno zanimanje za konkretna vprašanja o njegovem znanstvenem delu.

Najin pogovor je bil tako zagret, da sva skoraj pozabila na krožnik in kozarec. Vmes je posegala še njegova žena Irena, ki mu je postala skrbna za-

konska spremljevalka po smrti prve žene Alison. Zvedel sem, da bo imel Gernsheim naslednji dan zanimiv referat o iskanju in odkritju Niépceove fotografije iz leta 1827 in sicer v angleščini, besedilo pa da bo sproti prevajala v italijanščino gospa Irene. Malo drzno sem jo poprosil, če bi hotela prebrati moj referat, pisan v angleščini in ga ob mojem nastopu prevajati v italijanščino.

Ta večer sem Gernsheimu poklonil angleški izvod kataloga 150 let fotografije na Slovenskem, I. del. Začel ga je pregledovati z velikim zanimanjem. Obljubil je, da se bo v poglavje o Puharju pozneje resno poglobil.

Gostitelji so nam na večerji podarili izvode najnovejše knjige Itala Zanniera Effemeride, neke vrste fotografski dnevnik s sto reprodukcijami fotografskih motivov raznih avtorjev po originalnih delih iz Zannierove osebne zbirke. Ista dela so bila predstavljena tudi na sočasni razstavi v Spilimbergu. V moj izvod sta se Irene in Helmut Gernsheim podpisala. Slednji pa je dodal še besede, napisane v nemščini: »Veliko veselje, da sem Vas srečal tukaj.«

Naslednji dan, 2. junija, so se zvrstili vsi referati. Irene Gernsheim je tekoče in živahno prevajala ves moj govor o fotografski dediščini in o starejših zbiralcih fotografij na Slovenskem, kar je vodilo tudi do razgibane debate. Vsi nastopi so se zvrstili v razkošni dvorani v Teatro Castello na Piazza Duomo. Sproščeni strokovni pogovori so se nadaljevali med slavnostnim kosilom, ki nam ga je naklonil Ettore Rizzotti, župan občine Spilimbergo. Pri mizi so dodelili častno mesto dr. Gernsheimu in njegovi ženi Irene, na desni strani pa sem bil sam njegov neposredni sosed, kar nama je omogočilo živahen pogovor in debato. Dobra kapljica nama je razvezala jezik in srce, meni pa tudi roko, s katero sem si sproti zapisoval zanimivejše podatke. Pogovor se je namreč sam od sebe spremenil v sproščen intervju. Odgovore navajam le v povzetku.

»Ali ste kdaj slišali za Slovenijo?«

Gernsheim me je presenetil z nasmeškom in pripovedjo, da je bil v Sloveniji že leta 1936 ali 1937. Z dvema študentoma iz Washingtona je obiskal Celovec, potem so prišli celo brez viz čez mejo z izgovorom, da želijo videti kraljevo rezidenco na Bledu. Videl je Bled in nadaljeval pot skozi Ljubljano proti Zagrebu. Dobil je lepe vtise in spominja se še, da mu je pred leti nekdo pisal v zvezi s Puharjem, ne spominja pa se podrobnosti.

»Zgodovino fotografije sta obravnavala tudi Aaron Scharf in Beaumont Newhall. Ste bili kaj povezani?«

Scharf se je poslužil njegovih odkritij. Z Newhallom pa ga družijo pravo prijateljstvo še iz vojnega časa. Newhall je prebral knjigo *New Photo Vision*. Takrat se je mudil v Kairu, potem sta se o Božiču 1943 srečala v Londonu. Ob filozofskih razpravah se je rodila ideja, da je tudi fotografija del umetnosti in da je to tezo dobro raziskovati. Newhall je zbiral stare fotografske motive in navdušil za to potezo tudi njega. Takrat je bilo v Londonu mnogo gradiva in po zmernih cenah. Dogajalo se je, da so kupci vzeli le dragocen okvir, same dagerotipije, ki so bile zanj vredne še mnogo več, pa so pustili

kot nepomembne sličice. Za Gernsheima so bile zaklad. Takrat je našel kakšnih 40 stereodagerotipij. Antikvariate je obiskoval v času, ko so na London padale še bombe. Ustvarjal si je lastno zbirko, medtem ko je Newhall zbiral za Muzej moderne umetnosti v New Yorku. Gernsheimu je zbirka narasla na okrog 35.000 primerkov. Ob tem je posvetil posebno pozornost pisnim virom, ki so mu pomagali opredeljevati predmete in slediti razvojni poti fotografske tehnike in likovnosti. Izdal je knjigo *Incunabula of British Photographic Literature 1839–1975*.

»Fotografija še zdaleč nima takšnega ugleda kot slikarstvo. Kako so gledali na vaše delo?«

Zbirka je postala zanimiva tudi priznanim kulturnim veličinam. Tako mu je na primer Kenneth Clark rekel: »Doslej nisem vedel, da lahko fotografija ustvari tako lepe stvari.« Sicer pa se ob sedANJI poplavi slik navdušijo za fotografsko dediščino le izbranci. Stare fotografije imajo svoj čar. Kje pa je kvaliteta sodobne produkcije? In koliko dobrih sodobnih fotografij sploh pride v zbirke muzejev in galerij? Zelo malo!

»Koliko vam je pomagala prva žena Alison?«

Veliko. On sam je raziskoval, iskal, zbiral, ona je pridno zapisovala, sodelovala z veliko vnemo. Upravičeno je navedena kot soavtorica knjig.

»Kakšen je vaš odnos do sodobne fotografije?«

Začel je zbirati tudi sodobne motive, predvsem dela mladih fotografov. Galerije vse preveč vztrajajo izključno pri starih znanih imenih. Mladim je treba pot šele odpirati, posebno če imaš znanje in lasten okus, če poznaš tehnične značilnosti in estetska načela. Vse to pomeni več kot denar.

»Sodelovali ste tudi na znanih dnevih v Arlesu v Franciji. Vaši vtisi?«

Stiki z mladino so hvaležni. Mladi so samozavestni. Neki fotografinji je ponudil sto dolarjev za njen motiv. Samo nasmehnila se je in rekla: »Za ta denar je ne morem dati. Imam visoko ceno, rada pa vam svojo sliko podarim.« Gernsheim pravi, da se na univerzah v ZDA širi zanimanje za fotografijo in da se mladi dobro odzivajo.

»Mojo razpravo o Puharju v katalogu bova odložila za drugič. Vesel bom, če se boste v pisanje poglobili in odkrito povedali svoje stališče.« sem zaključil intervju.

Gernsheim je obljubil, da bo to storil z veseljem.

Popoldanski ogled Zannierove razstave v Palazzo Tadea je udeležence srečanja še bolj zblížal, večer pa se je znova spremenil v sproščen debatni klub. Posebne pozornosti je bil deležen Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari v Firencah, ki hrani izjemno zbirko plošč in slik, posnetkov umetnostnih spomenikov Italije. Muzeju je pridružen bogat arhiv. Sloves si je pridobil s strokovnimi razstavami, s publikacijami in z odličnimi reprodukcijami.

Na srečanju sem prvič slišal za Fondazione Sella v Bielli. Fotograf Vittorio Sella (1859–1943) je bil izjemen alpinist in planinski fotograf. Leta 1888 je snemal zimske motive v masivu Montblanca, sodeloval je v ekspedi-

cijah na Kavkaz, na Himalajo, na Aljasko in na zasnežene vrhove Afrike. Svojim fotografijam velikega formata je podelil izjemno tehnično popolnost in bogato tonsko lestvico. Njegovo številno fotografsko zapuščino hrani navedena fondacija.

Gernsheim je bil ves večer živahen sogovornik. Ob slovesu mi je izrazil željo, da bi si rad ogledal katero od izvirnih Puharjevih fotografij na steklu in to v Sloveniji.

V nedeljo, 26. julija 1990 se je Helmut Gernsheim res pojavil v Ljubljani. Obvestilo sem prejel hitro, zato mu nisem mogel izkazati posebne gostoljubnosti. Na srečo sta mi dr. Evgen Vavken in g. Vladimir Furlan v naglici posodila vsak svoj primerek izvirne Puharjeve slike na steklu, ki si ju je Gernsheim skrbno ogledoval in presojal. Po kratkem obisku mestnega središča se je veselo razpoloženi gospod Gernsheim poslovil pred univerzo na Kongresnem trgu. To je bilo njegovo drugo in zadnje srečanje z Ljubljano, kolikor je meni znano. Pozneje se je še enkrat oglasil iz Lugana z željo, da bi ga spremljal v Beograd, kjer so mu znanci iz Nemčije organizirali predavanje. Zaradi takratnih političnih napetosti sem sodelovanje z obžalovanjem odpovedal. Ni mi znano, ali je v Beograd odpotoval ali ne.

Pionir svetovne zgodovine fotografije dr. Helmut Gernsheim je s svojim globokim občutjem za stvarno dokumentacijo, za odkrivanje fotografske zapuščine in za znanstveno sistematiko močno vplival na posameznike in skupnosti v številnih državah. Njegove publikacije v velikih nakladah so seme, zaslužno za dobro rast na področju, ki mu je Gernsheim posvetil vso svojo energijo in simpatijo. Tudi Slovenci ga bomo ohranili v lepem spominu, posebno vsi tisti, ki jim je pri srcu naša fotografska dediščina in z njo povezano raziskovalno delo.

Mirko Kambič

Opomba: Portret dr. H. Gernsheima je posnetek M. Kambiča 26. julija 1990 v Ljubljani.

**SLIKOVNE PRILOGE
PLANCHES**



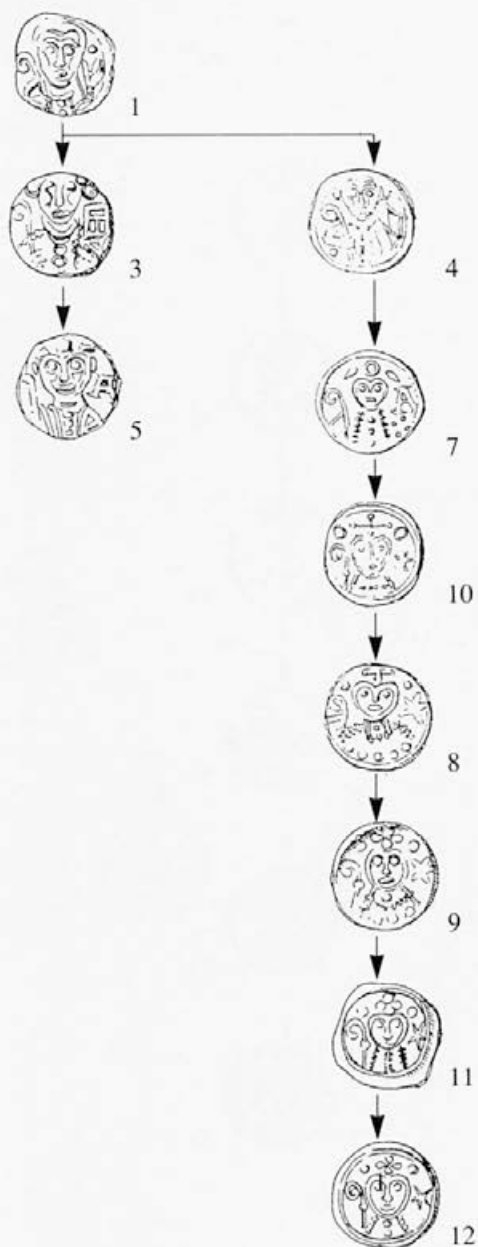


Tabela 1: Averi najstarejših novcev iz Brež, kovanih za salzburškega nadškofa

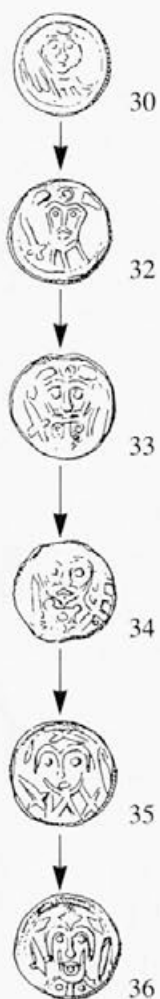


Tabela 2: Averi najstarejših novcev iz Brež (?), kovanih za koroškega vojvodo

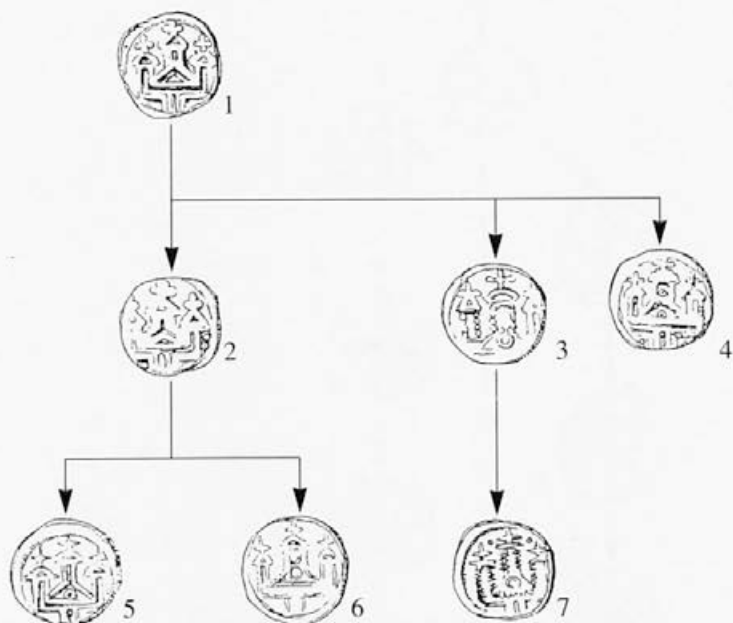


Tabela 3: Reveri najstarejših škofovskih novcev iz Brež z motivom cerkve

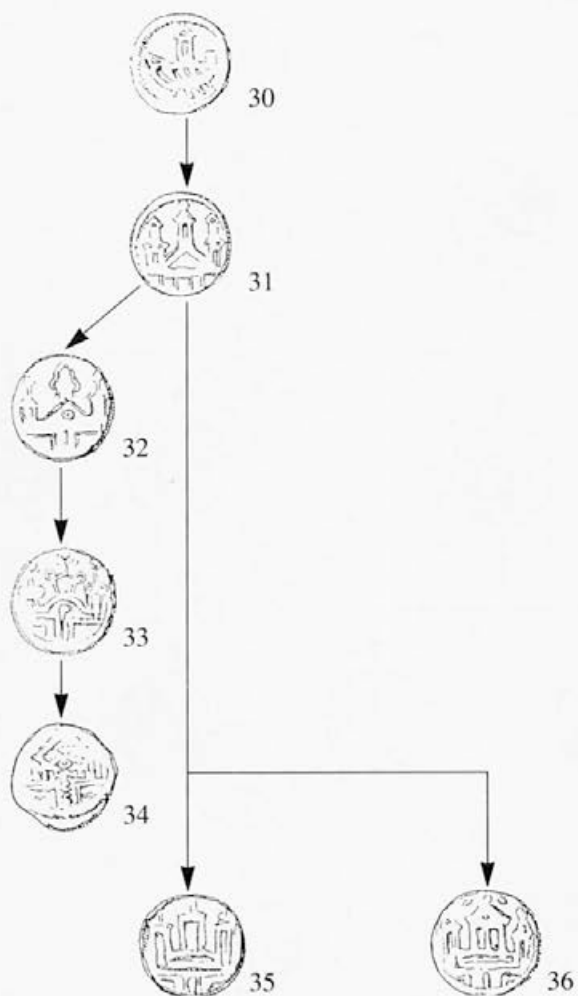


Tabela 4: Reveri najstarejših vojvodskih novcev iz Brež (?)



Tabela 5: Averi novcev s »starim« in »mladim« vojvodo iz Brež

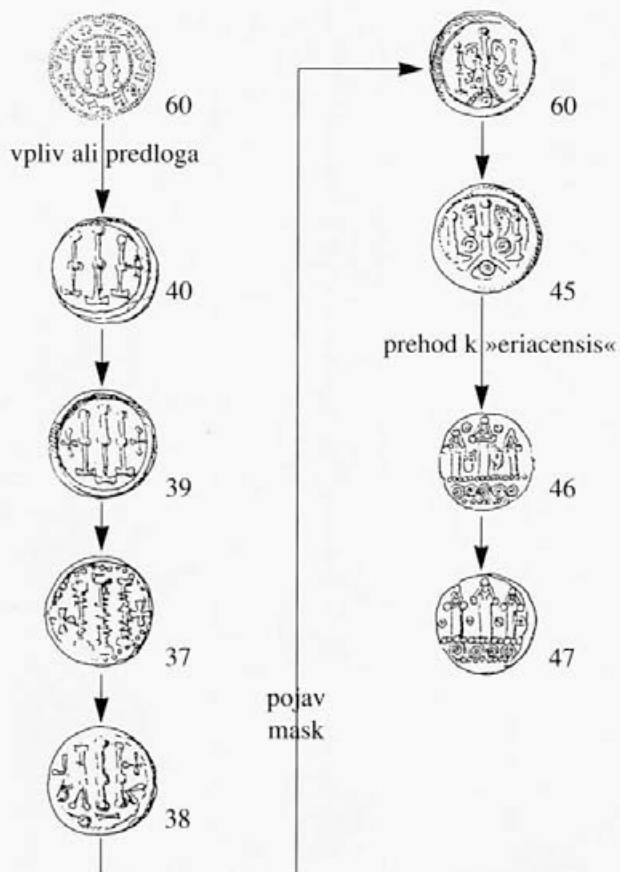


Tabela 6: Reveri najstarejših vojvodskih novcev iz Brež (?)

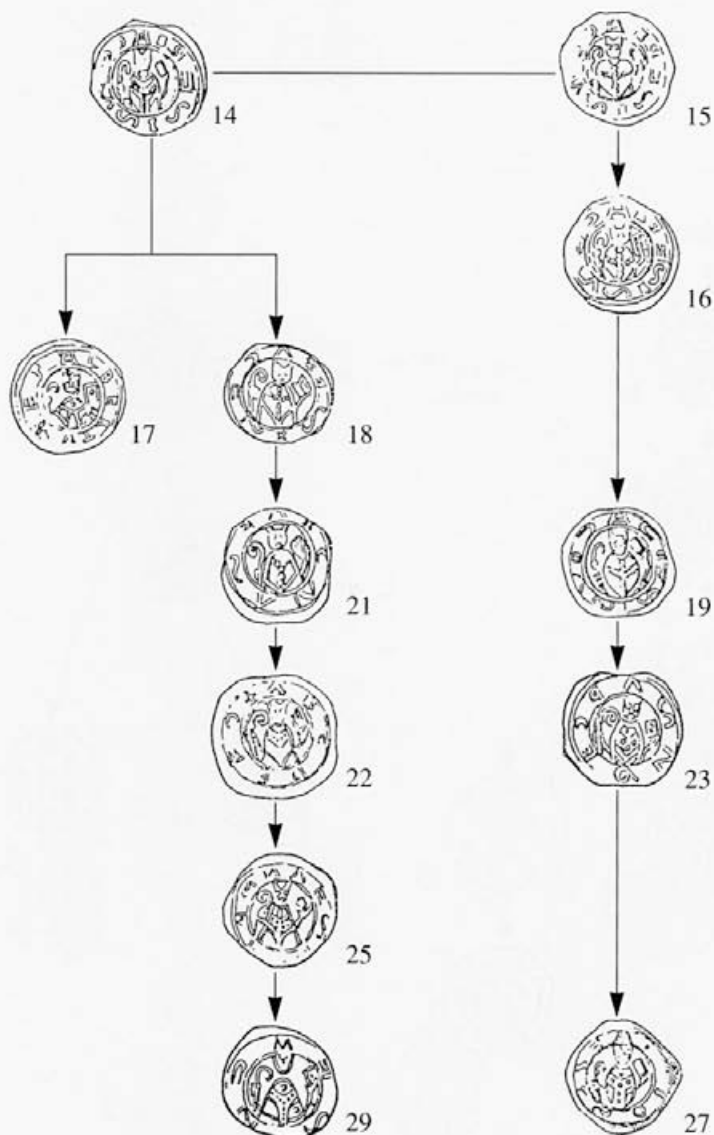


Tabela 7: Averi »eriacensis« novcev iz Brež

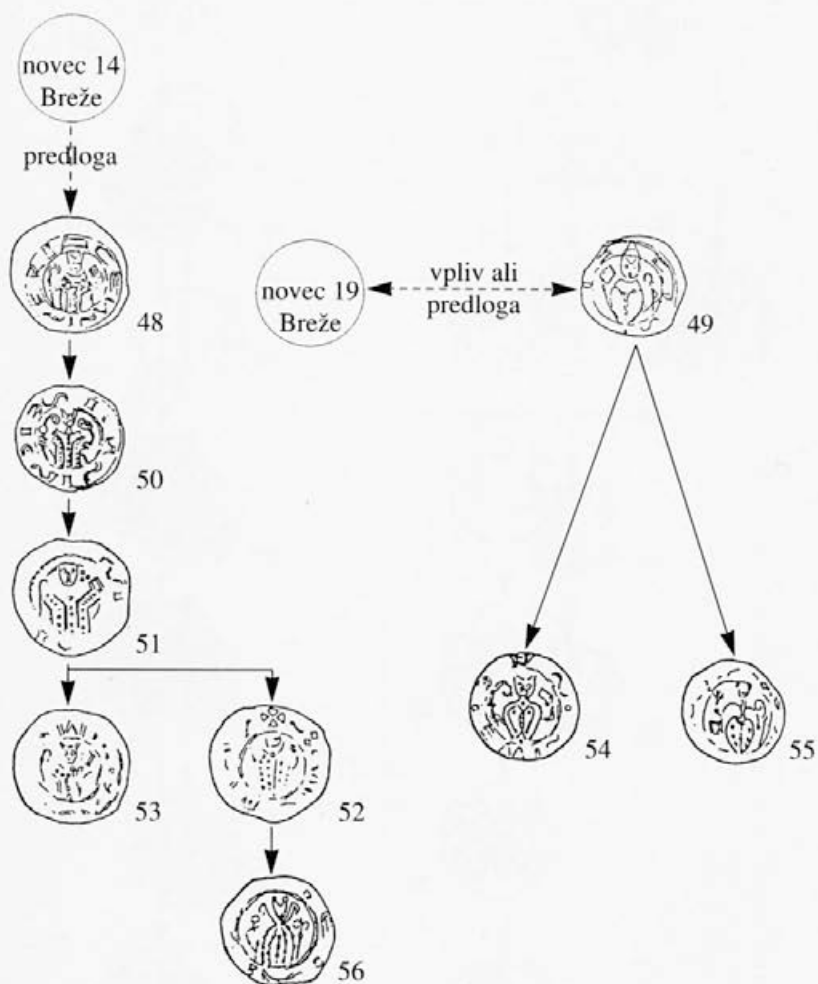


Tabela 8: Averi »eriacensis« novcev iz neznane kovnice (krških škofov)

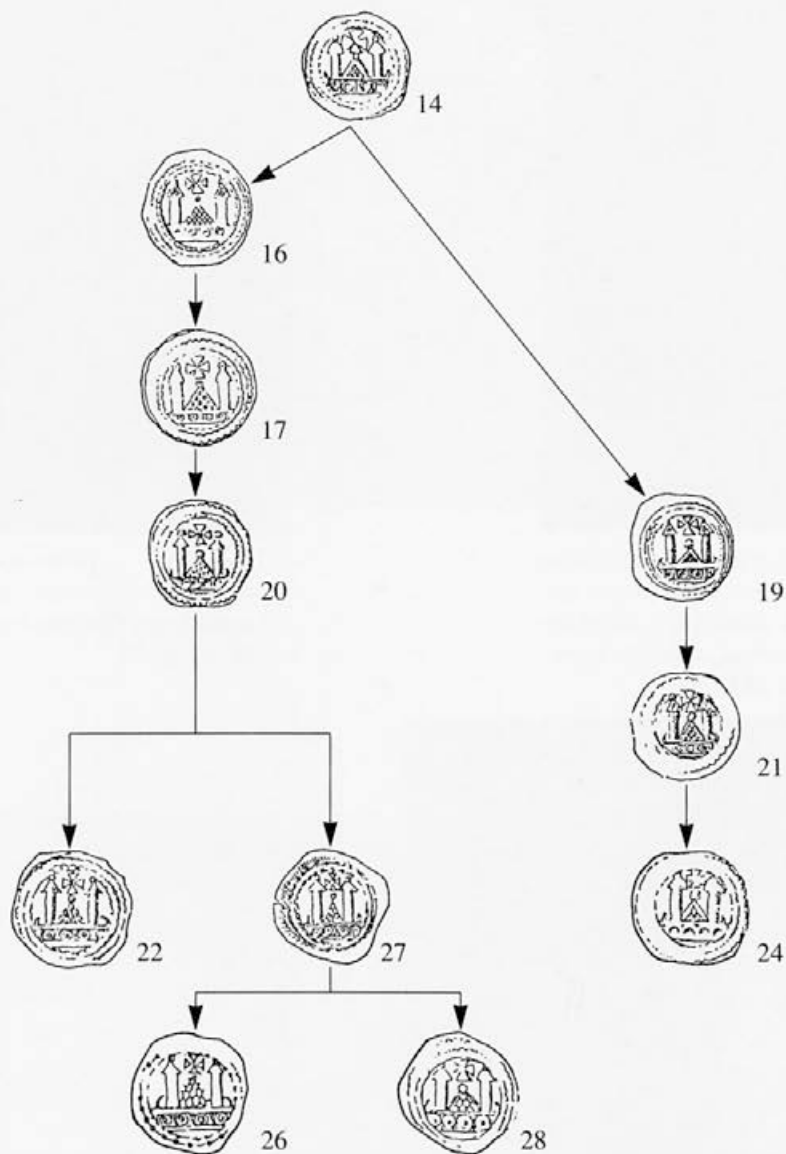


Tabela 9: Reveri »eriacensis« novcev iz Brež



1 Dragomer, podružnična cerkev sv. Lovrenca, južna stena ladje, Kronanje Kristusa s trnovo krono, ok. 1430–40



2 Dragomer, podružnična cerkev sv. Lovrenca, južna stena ladje, Obešeni Judež, ok. 1430–40



3 Utsch, podružnična cerkev sv. Ulrika, slavoločna stena, detajl Križanja, ok. 1400–1410



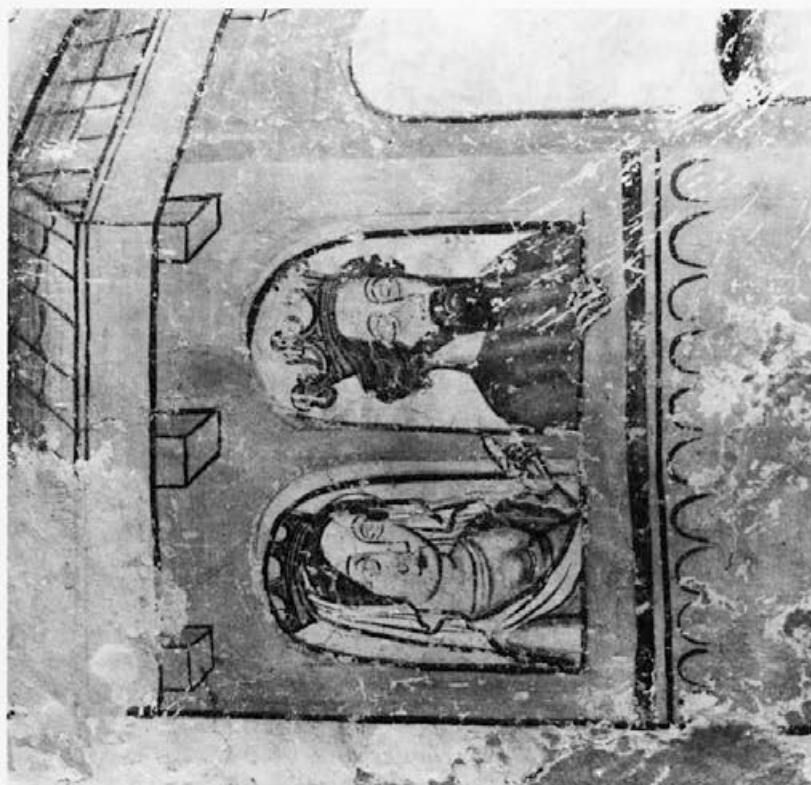
5 Utsch, podružnična cerkev sv. Ulrika, slavoločna stena, detajl centurija s prizora Križanja, ok. 1400–1410



4 Dragomer, podružnična cerkev sv. Lovrenca, južna stena ladje, detajl Kristusa s prizora Kronanja s trnovo krono, ok. 1430–40



7 Dragomer, podružnična cerkev sv. Lovrenca, severna stena ladje, detajl Heroda in njegove žene s prizora Pohoda in poklona sv. treh kraljev, ok. 1430–40



6 Oswaldov doprnsni relikvijar iz okolice Leobna, Mestni muzej v Leobnu, ok. 1400–1410



8 Dragomer, podružnična cerkev sv. Lovrenca, severna stena ladje, Zadnja večerja, ok. 1430–40



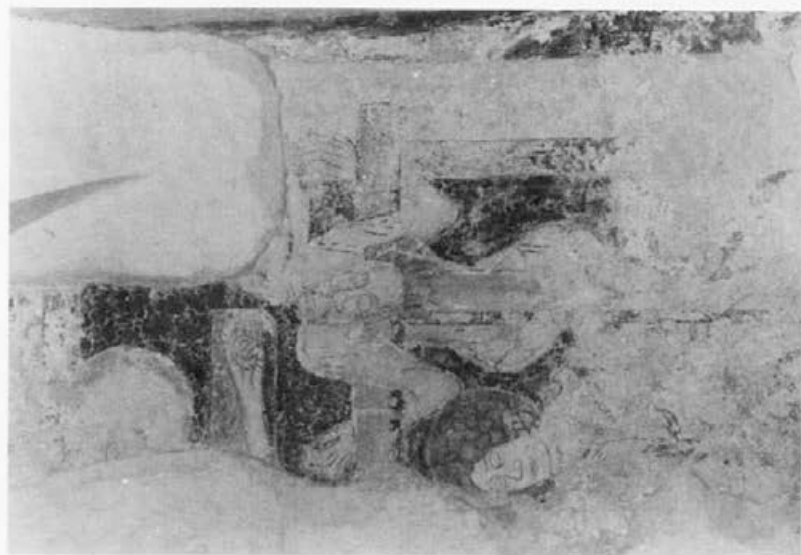
9 Dragomer, podružnična cerkev sv. Lovrenca, severna stena ladje, detajl apostola s prizora Zadnje večerje, ok. 1430–40



10 Selo v Prekmurju, podružnična cerkev sv. Nikolaja, obok, Zadnja večerja, ok. 1400–1420



11 Bruck ob Muri, mino-
ritska cerkev, južna stena
ladje, detajl mučenca s
prizora Ahačevega mu-
čeništva, ok. 1395–1400



13 Bruck ob Muri, minoritska cerkev, južna stena ladje, Alahačevo mučeništvo, ok. 1395–1400



12 Dragomer, podružnična cerkev sv. Lovrenca, zahodna stena ladje, Križanje, ok. 1430–40



14 Utsch, podružnična cerkev sv. Ulrika, slavoločna stena, Križanje, ok. 1400–1410



15 Franc Jelovšek, Poslikava prezbitarija župnijske cerkve na Štutni v Kamniku, 1734–35



16 Personifikacija Molitve



17 Personifikacija Oholosti in Bogastva



18 Personifikacija Usmiljenja, ki drži v roki strgan list papirja s prizorom Izvirnega greha



19 Personifikacija Pravičnosti



20 Personifikacija Potrpežljivosti



21 Personifikacija Poslušnosti in Pobožnosti



22 Personifikacija Znanja in Razuma s tiaro ob nogah



23 Personifikacija Spoznanja



24 Personifikacija Božje modrosti,
Pridnosti in Resnice



25 Personifikacija Katoliške vere



26 Personifikacija Razumne, srečne in čiste duše



- 27 Carlo Cignani: Caritas, grafika Friedricha Johna, Dunaj, Graphische Sammlung Albertina, originalna slika nekoč v zbirki kneza Kaunitza na Dunaju



28 Matevž Langus: Gospa Orlova z otroki, 1830, Ljubljana, Narodna galerija



29 Carlo Cignani: Caritas, grafika Friedricha Johna, Dunaj, Graphische Sammlung Albertina, nahajališče slike neznano



30 Francesco Rottman: stranski oltar sv. Tilna, 1763–1765/1770, Matenja vas, ž. c. sv. Janeza Krstnika



31 Francesco Rottman: oltar Matere Božje, 1765–1766, Krka (Gurk), stolnica



32 Francesco Rottman: oltar, po 1763, Valburga, kapela gradu Smlednik



33 Francesco Rottman: glavni oltar, okoli 1769, Koče, p. c. sv. Marjete



34 Francesco Rottman: dve angelski glavici, stranski oltar sv. Ahaca, 1763–1765/1770, Matenja vas, ž. c. sv. Janeza Krstnika



35 Francesco Rottman: angelska glavica, stranski oltar sv. Alojzija, Celovec, stolnica



36 Francesco Rottman: putto na atiki, oltar sv. Janeza Nepomuka, okoli 1764, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba



37 Francesco Rottman: angelska glavica, oltar Matere Božje, 1765–1766, Krka (Gurk), stolnica



38 Francesco Rottman: angelska glavica, oltar Matere Božje, 1765–1766, Krka (Gurk), stolnica



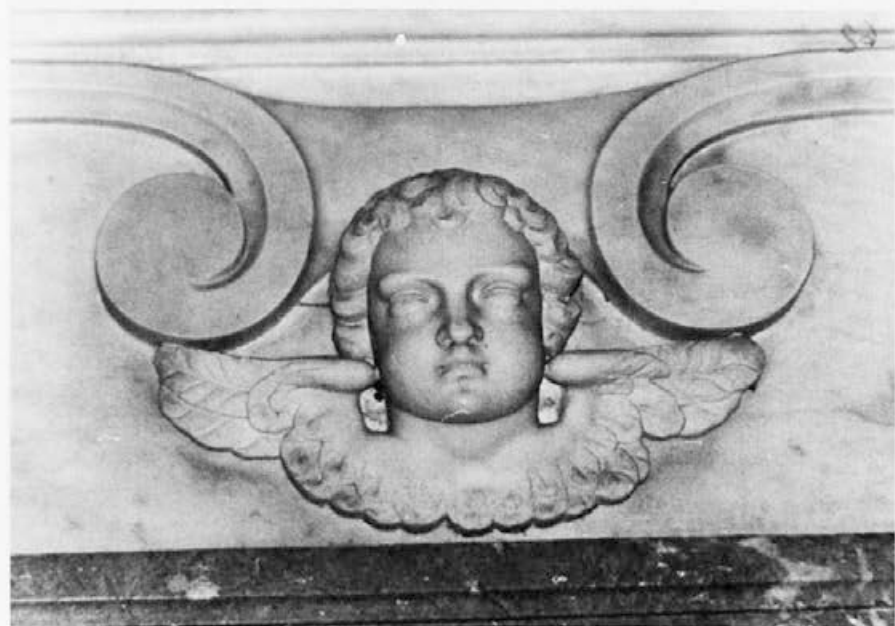
39 Francesco Rottman: angelska glavica, oltar, po 1763, Valburga, kapela gradu Smlednik



40 Francesco Rottman: angelska glavica, oltar, po 1763, Valburga, kapela gradu Smladnik



41 Francesco Rottman: angelska glavica na menzi, glavni oltar, 1764–1766, Straže pri Radmirju, ž. c. sv. Frančiška Ksaverija



42 Francesco Rottman: angelska glavica na portalu oltarnega obhoda, glavni oltar, 1764–1766, Straže pri Radmirju, ž. c. sv. Frančiška Ksaverija



43 Francesco Rottman: angelska glavica, glavni oltar, okoli 1769, Koče, p. c. sv. Marjete



44 Francesco Rottman: glava sv. Alojzija Gonzage, stranski oltar, Celovec, stolnica



45 Francesco Rottman: glava sv. Frančiška Ksaverija, glavni oltar, 1764–1766, Straže pri Radmirju, ž. c. sv. Frančiška Ksaverija



46 Francesco Rottman: glava sv. Roka, oltar sv. Janeza Nepomuka, 1764, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba



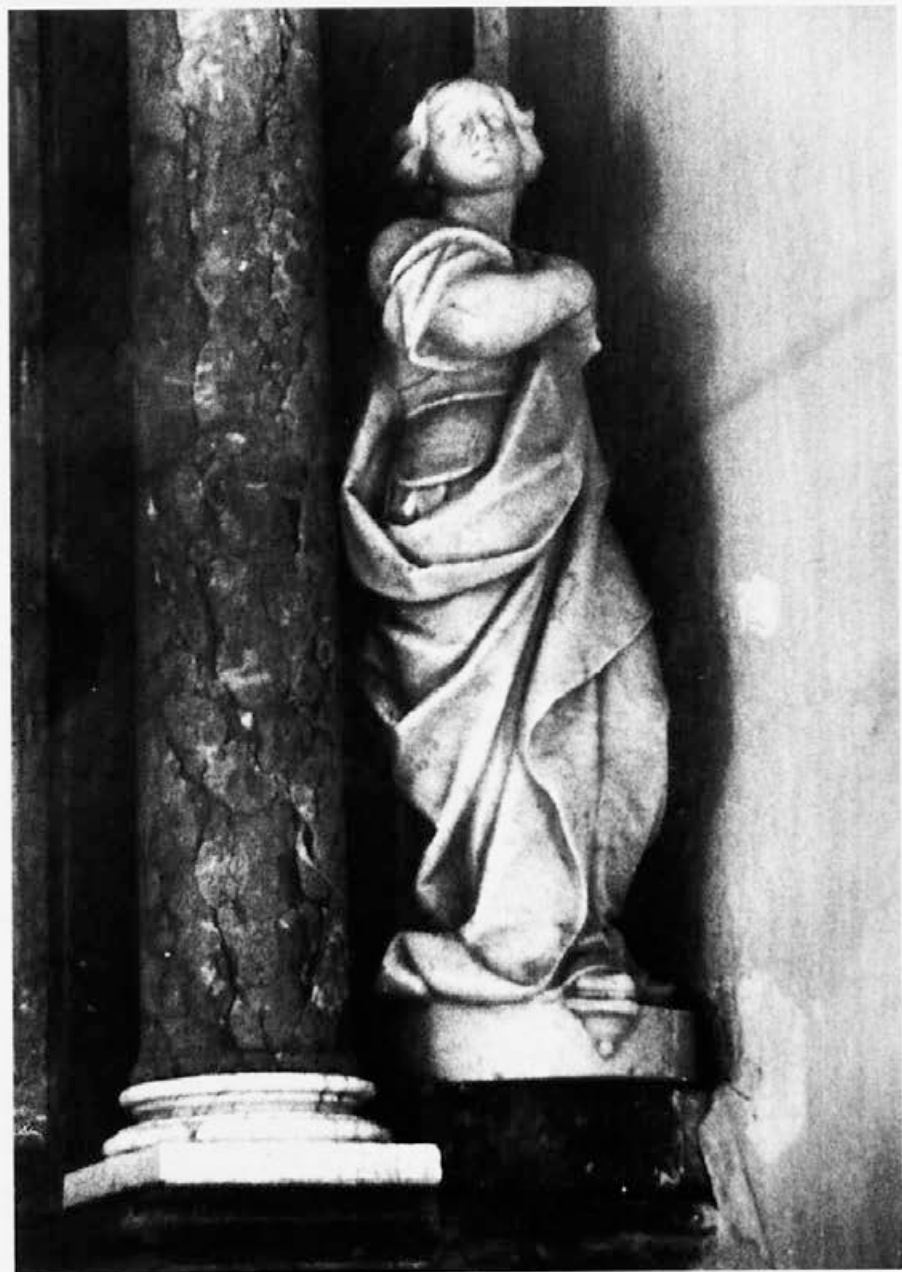
47 Francesco Rottman (?): sv. Magdalena, glavni oltar, okoli 1769, Koče, p. c. sv. Marjete



48 Francesco Robba: sv. Magdalena, oltar sv. Ane, 1723–1724, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba



49 Francesco Rottman (?): sv. Leopold, glavni oltar, okoli 1769, Koče, p. c. sv. Marjete



50 Sv. Barbara, stranski oltar, Selce, p. c. sv. Križa



51 Pustno oranje – tretji adut Slovanskega taroka, Ljubljana 1911/12, grafični kabinet Narodnega muzeja, Ljubljana



52 Koroško štehanje – dvanajsti adut Slovanskega taroka, Ljubljana 1911/12, grafični kabinet Narodnega muzeja, Ljubljana



53 Pustno oranje – knjižna ilustracija, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Steiermark, Wien 1890, p. 219



54 Koroško štehanje – knjižna ilustracija, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Krain, Wien 1891, p. 117



55 Češka igra »petelina ubiti« – peti adut Slovankega taroka, Ljubljana 1911/12, grafični kabinet Narodnega muzeja, Ljubljana



56 Korčulanska moreška – šesti adut Slovanskega taroka, Ljubljana 1911/12, grafični kabinet Narodnega muzeja, Ljubljana



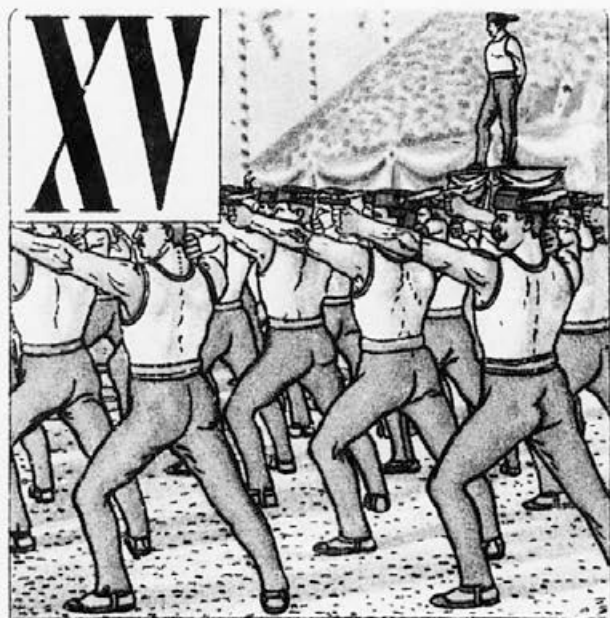
57 Češka igra »petelina ubiti« – knjižna ilustracija, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Böhmen I, Wien 1894, p. 439



58 Korčulanska moreška – knjižna ilustracija, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Dalmatien, Wien 1892, p. 167



59 Bojni ples – sedemnajsti adut Slovankega taroka, Ljubljana 1911/12, grafični kabinet Narodnega muzeja, Ljubljana



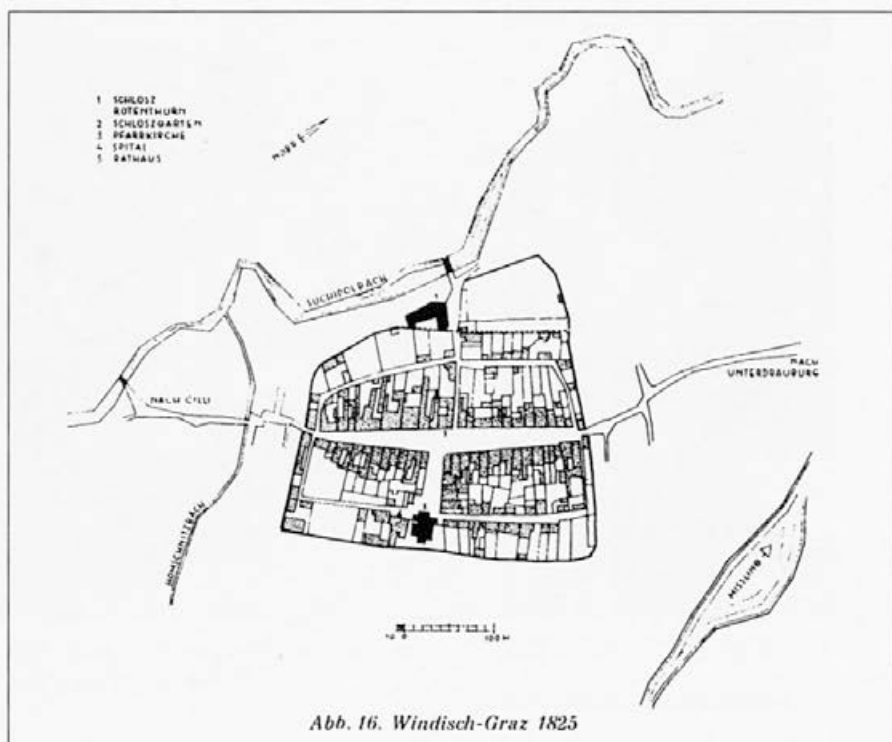
60 Telovadni nastop – petnajsti adut Slovankega taroka, Ljubljana 1911/12, grafični kabinet Narodnega muzeja, Ljubljana



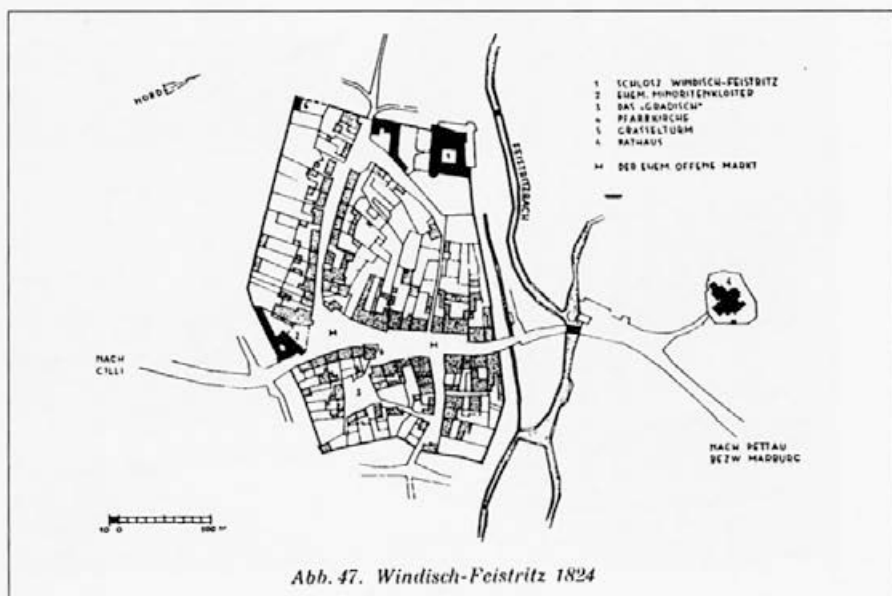
61 Vojni ples – reprodukcija istoimenske slike Pavla Jovanovića, Dom in svet, XXIV (1911), p. 49



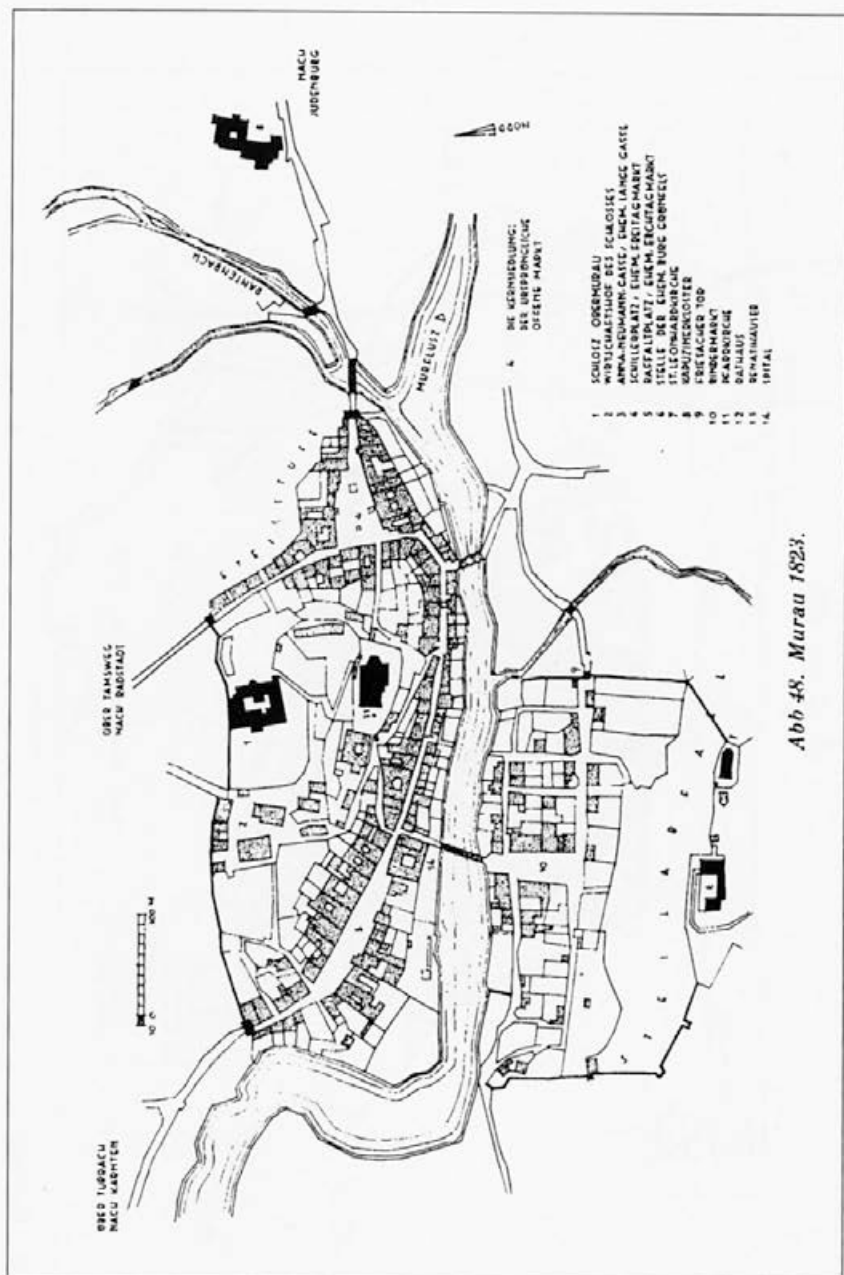
62 Telovadni nastop v Ljubljani – razglednica, ok. 1910, inv. št. 1171, grafični kabinet Narodnega muzeja, Ljubljana



65 Slovenj Gradec



66 Slovenska Bistrica



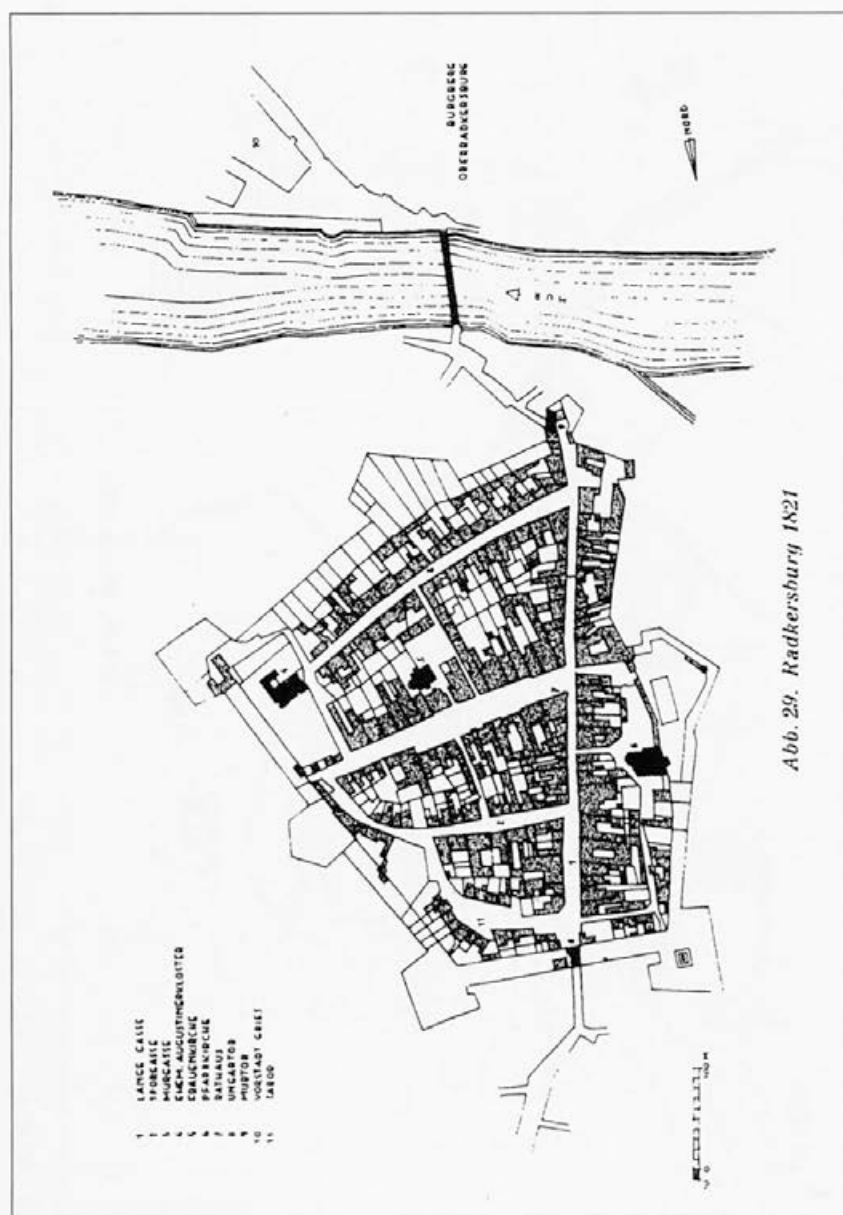
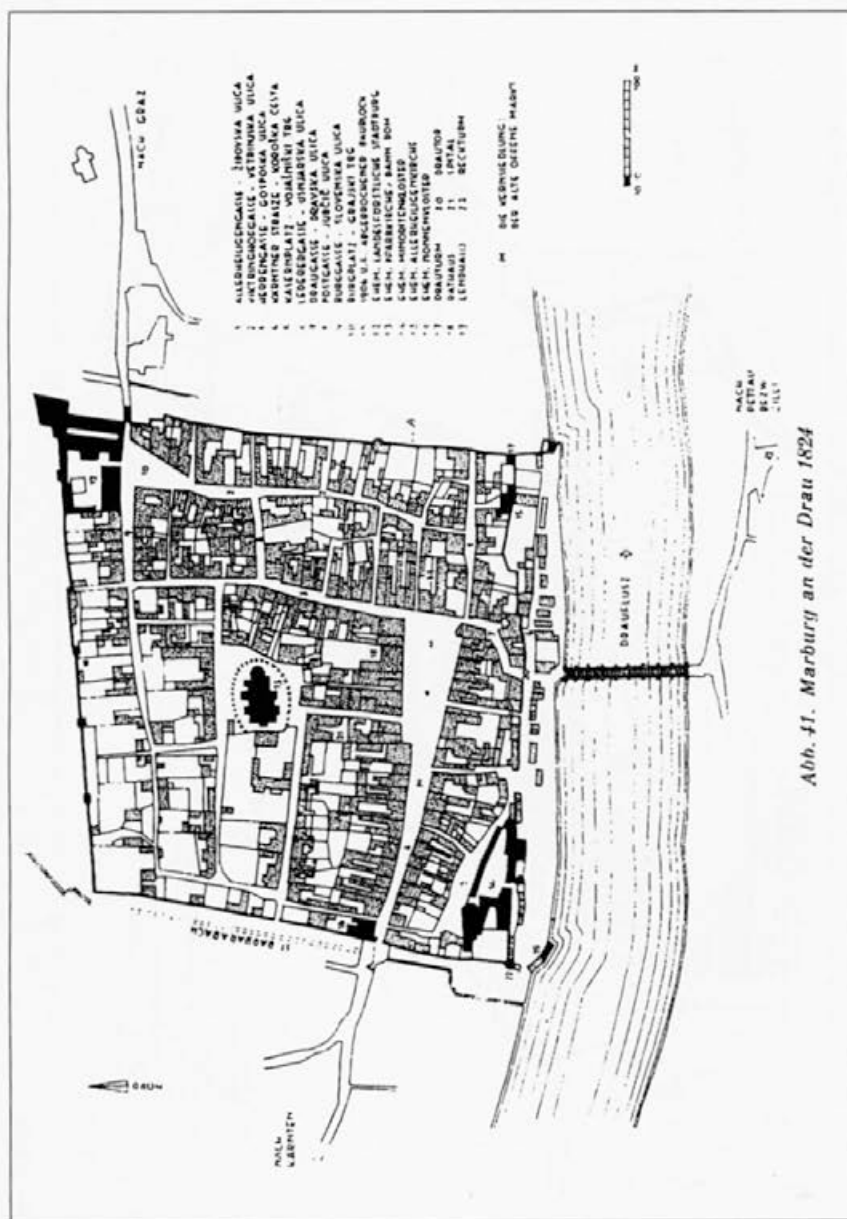
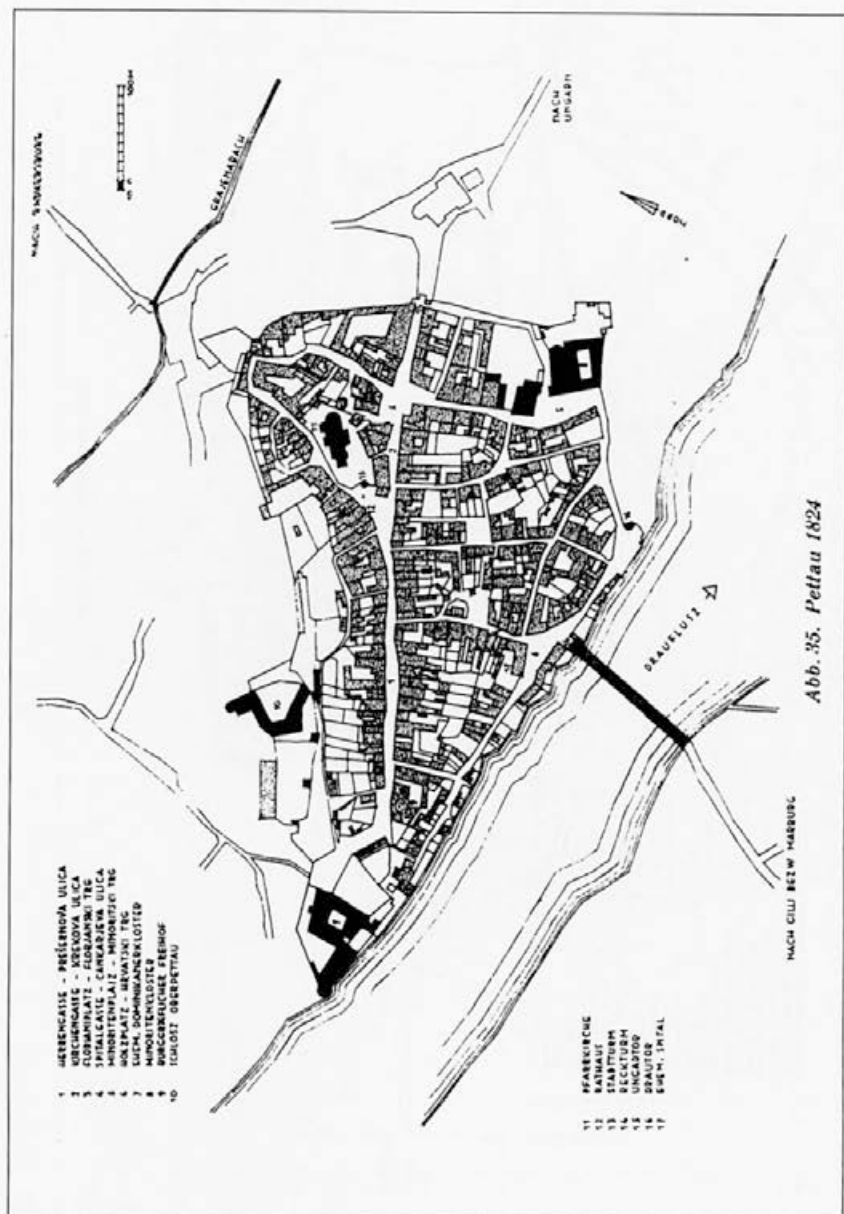


Abb. 29. Radkersburg 1821





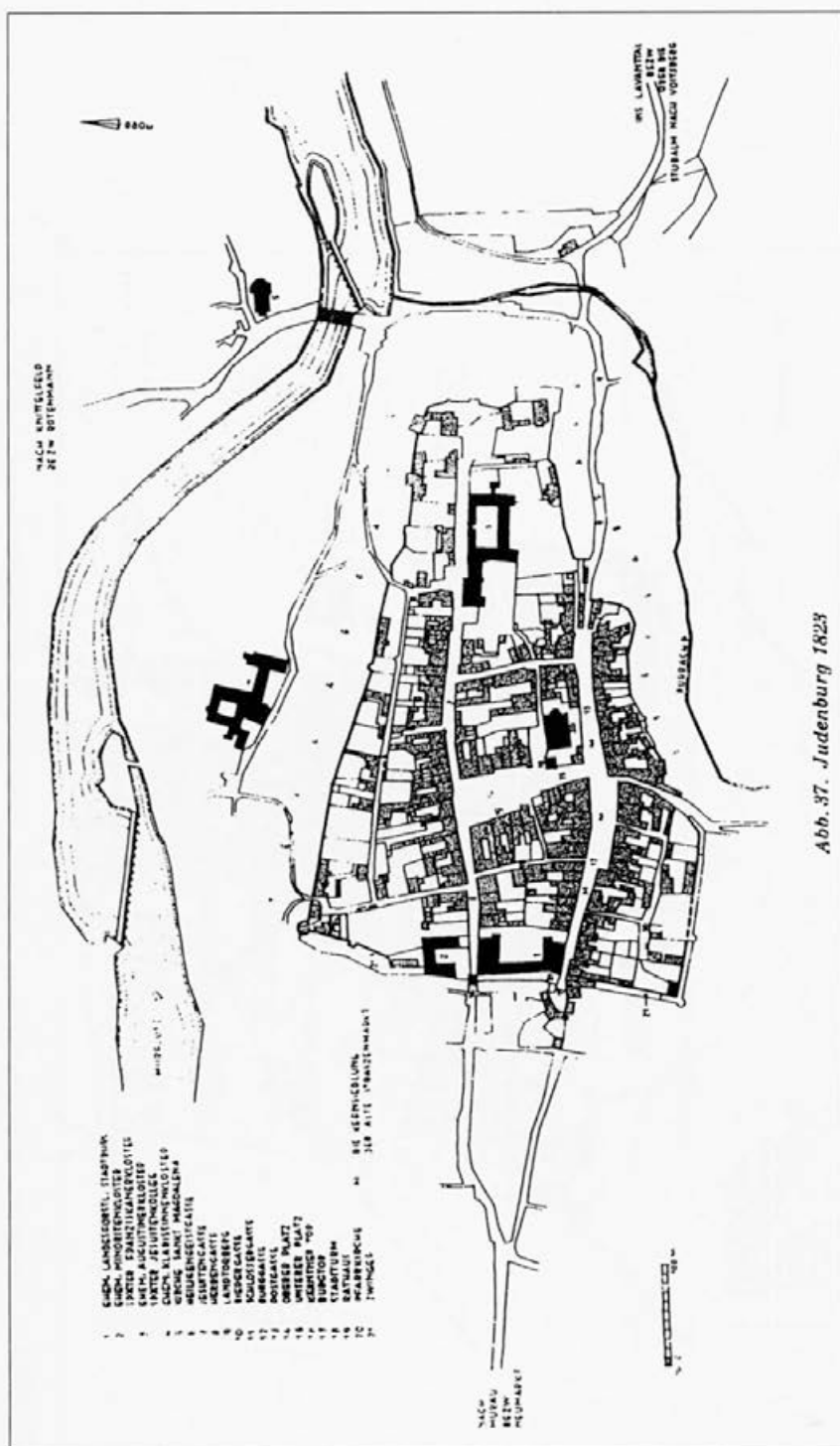


Abb. 37. Judenburg 1823



74 Matej Sternen, Saloma, Ljubljana, Zala galerija



75 Matej Sternen, Dekle in smrt, Ljubljana, Zala galerija



76 Matej Sternen, Dekle in smrt, Ljubljana, Moderna galerija (Gabrova zbirka)



77 Matej Sternen, Strastni poljub, Ljubljana, Moderna galerija (Gabrova zbirka)



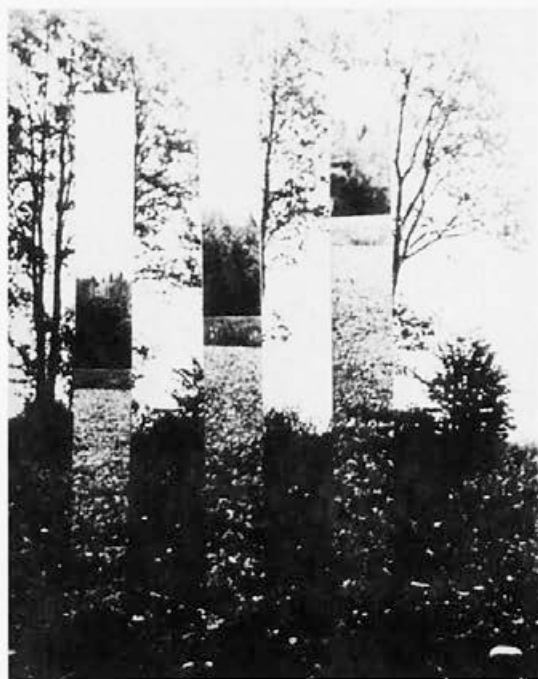
78 Matej Sternen, Sv. Jurij, Ljubljana, Zala galerija



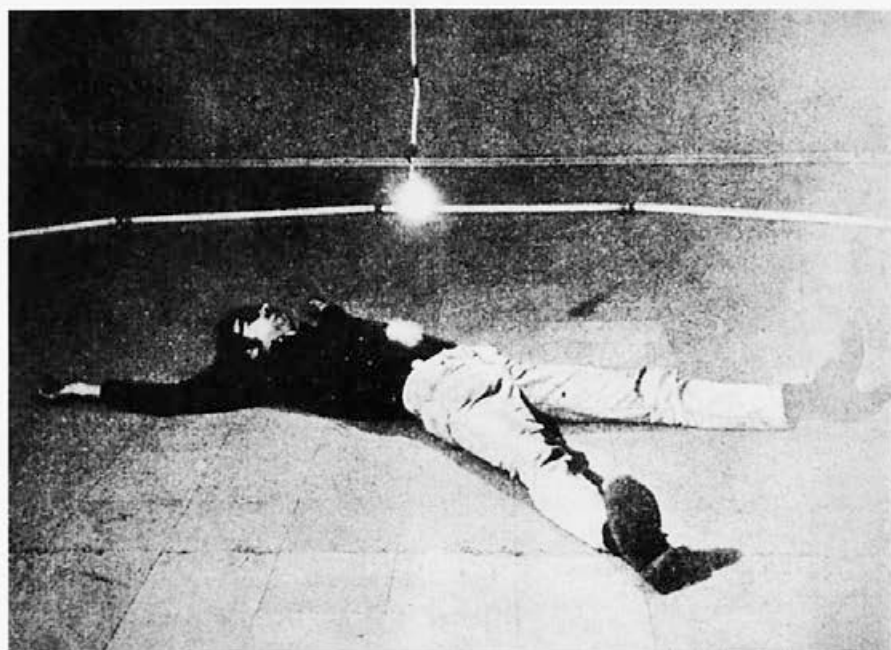
79 Matej Sternen, Venera z ogledalom, dat. 1921, Ljubljana, Zala galerija



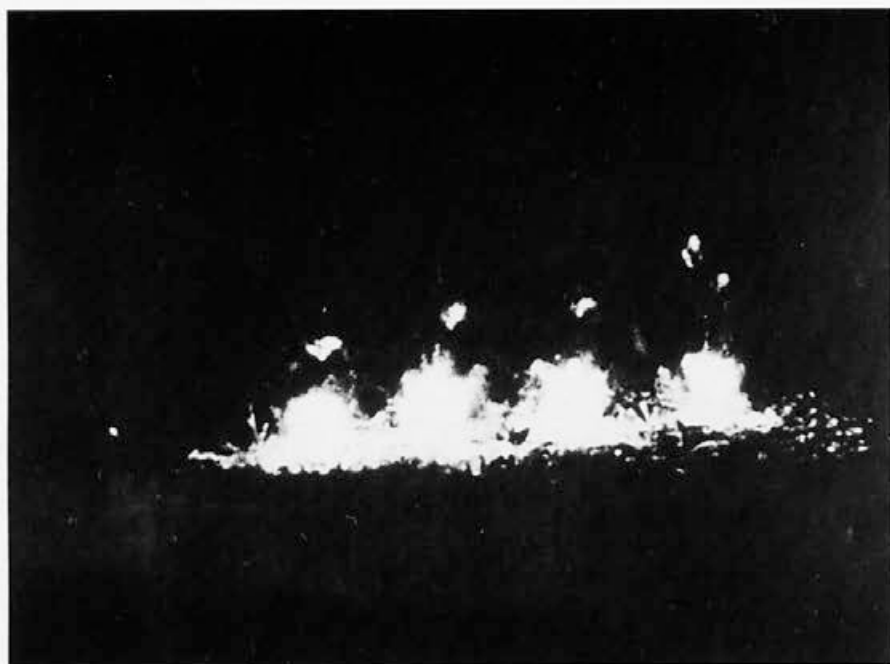
80 Matej Sternen, Pigmalion, Ljubljana, Zala galerija



81 David Nez (zasnova), David Nez (?) (fotografija): Zrcala, poleti 1969, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



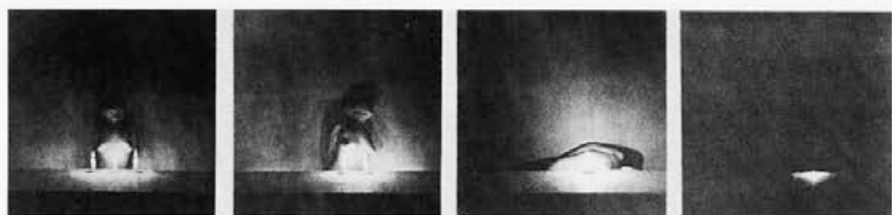
82 David Nez (projekt), Marko Švabić (fotografija): Kozmologija, spomladi 1969, kader iz projekta, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



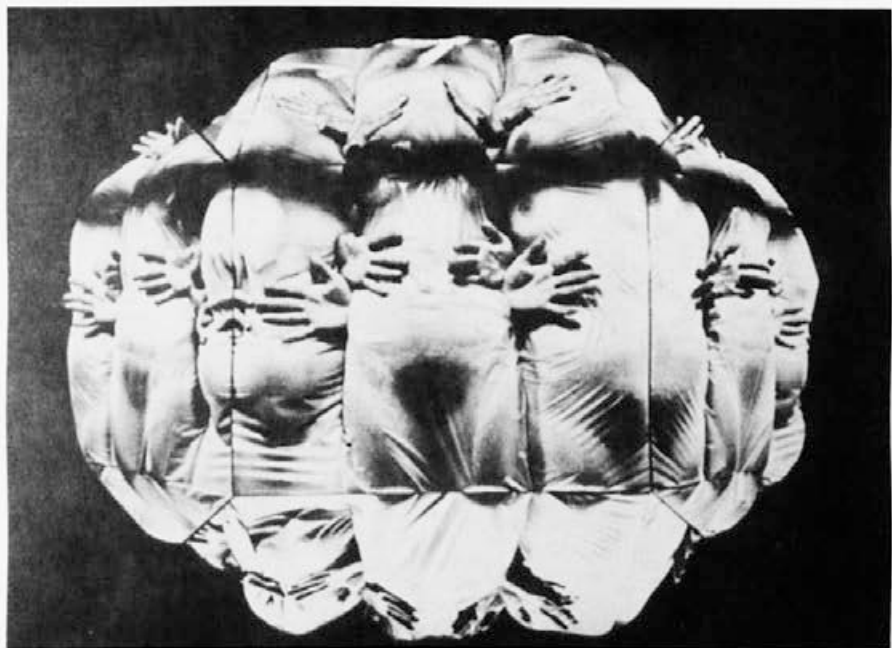
83 David Nez (projekt): Časovno-prostorska struktura, Idejna, št. 4, april 1970, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



84 Milenko Matanović (postavitev), (fotograf neznan): Medialna oblika med očetom in sinom, 1974, celota 30 x 40 cm, skupina 3 fotografij in besedilo, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



85 Stane Jagodič (projekt), Marjan Pal (fotografija): Čile 73, I-IV, 1973, celota 70 x 70 cm, sekvenca 4 fotografij, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



86 Enver Kaljanac (projekt), Marjan Pal (fotografija): Koncept figura, 1978, 70 x 100 cm, multiplikacija z zrcali, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



87 Ivan Dvoršak: Glinokop-T, 1971, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



88 Zmago Jeraj: Brez naslova, 1973, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



89 Janko Jelnikar: Človek brez glave, 1971, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



90 Tone Stojko: Okus po prahu, 1977, iz cikla Okus po prahu, 24 x 36 cm, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



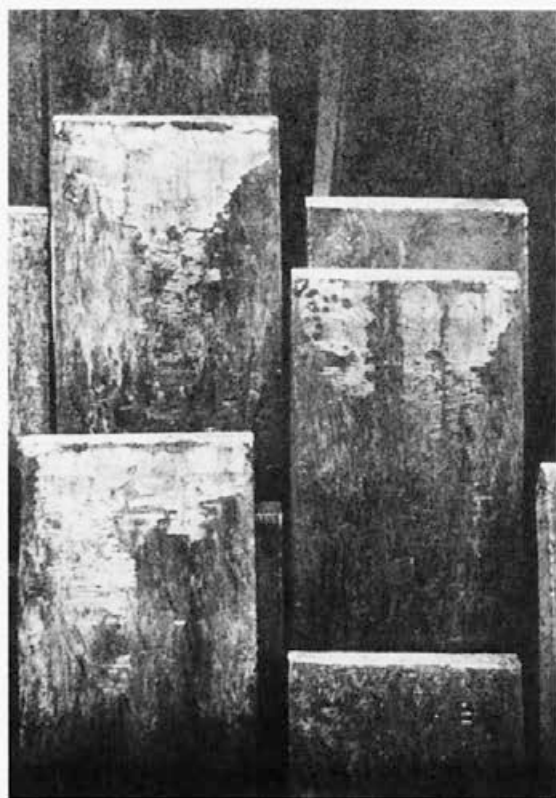
91 Jendo Štoviček: Jesen, obj. 1973, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



92 Janez Pukšič: Brez naslova, 1974, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



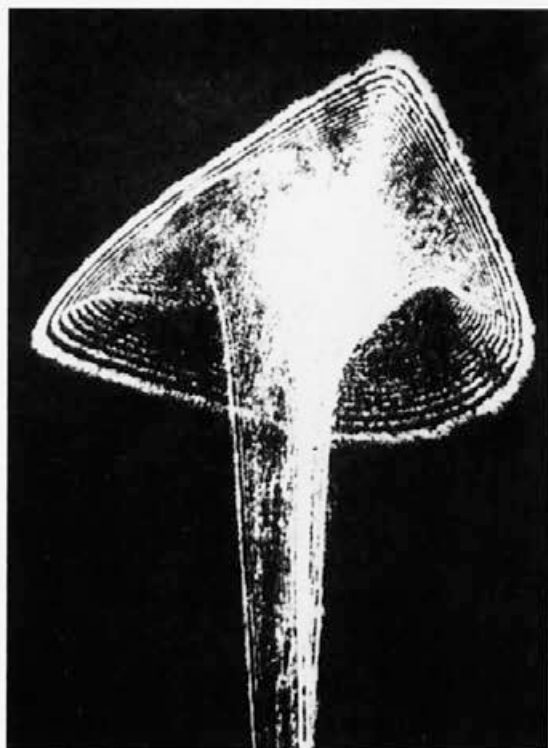
93 Milan Pajk: Bangkok, 1977/1979, cibachrome.



94 Tihomir Pinter: Jeklo I, 1975, želatinsko-bromsrebrova fotografija, papir.



95 Dragan Arrigler: Iz cikla »1984«, 1975, želatinsko-brom-srebrova fotografija, papir.



96 Marjan Smerke: Lasero-gram, 1969/4/, barvna fotografija, papir.

IZVIR FOTOGRAFIJ: Marjan Kocbek: 1, 2, 8, 12; J. Gorjup: 4, 7; France Stele: Politični okraj Kamnik, Topografski oris, Ljubljana 1929: 15; Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino, Plečnikov trg 2, Ljubljana, avtor Jože Gorjup 1965: 16–26; Graphische Sammlung Albertina, Dunaj: 27,29; Narodna galerija, Ljubljana: 28; Matej Klemenčič: 30, 32–50; po starejši fotografiji: 31; iz knjige Hermann Wengert, *Die Stadtanlagen in Steiermark: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Städtebaues*. – kot osnova za risbe je služil franciscejski kataster iz dvajsetih let devetnajstega stoletja: 63–73.

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XXXI/XXXII

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Izdajateljski svet
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Špelca Čopič, Peter Fister, Peter Krečič, Damjan Prelovšek,
Nace Šumi (predsednik novega izdajateljskega sveta), Hanka Štular

Uredniški odbor
Stane Bernik (glavni in odgovorni urednik), Tomaž Brejc, Nataša Golob,
Sonja A. Hoyer, Ksenija Rozman, Marjetica Simoniti,
Jadranka Šumi (tajnica)

Številko XXXI/XXXII tehnično uredila Jadranka Šumi
s sodelovanjem Vesne Krmelj

Naklada
600 izvodov

Uredništvo in uprava
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

Édité et publié
par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Conseil d'édition
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučič, Anica Cevc,
Špelca Čopič, Peter Fister, Peter Krečič, Damjan Prelovšek,
Nace Šumi (présidente du nouveau comité d'édition), Hanka Štular

Comité de rédaction
Stane Bernik (rédacteur principal et responsable), Tomaž Brejc, Nataša Golob,
Sonja A. Hoyer, Ksenija Rozman, Marjetica Simoniti,
Jadranka Šumi (secrétaire)

Numéro XXXI/XXXII rédaction technique Jadranka Šumi
en collaboration de Vesna Krmelj

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovénie

Zbornik za umetnostno zgodovino izhaja ob finančni podpori Ministrstva za znanost in tehnologijo R Slovenije, Ministrstva za kulturo R Slovenije in Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete.

Lektorica: Nada Šumi

Prevajalci: Hanka Štular, Mika Briški, Primož Jurko

Grafična priprava: Studio Signum d.o.o. Ljubljana

Tisk: Birografika Bori

Na podlagi mnenja Ministrstva za kulturo Republike Slovenije št. 415-710/97
z dne 21.5.1997 šteje knjiga med proizvode, od katerih se plačuje 5 % davek od prometa
proizvodov (Ur. list RS, št. 18/90, 33/90, 9/91, 20/91, 33/91).

UDK 737.1(436.5)711*

Izvirno znanstveno delo

Dušan Koman

BREŠKI NOVCI 12. STOLETJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 49–66, tab. 1–9

Članek obravnava numizmatično gradivo – breske novce 12. stoletja – z umetnostnozgodovinskega stališča. Pri tem mi je bilo vodilo razvojni motiv na avreri in na reverzu novcev, s pomočjo česar sem upošteval različne pečatnozorce, ki so delovali v 12. stoletju v breški kovnici. Prvi med njimi je bil Konrad iz Kolna, vsi pa so bili bistveno manj kvaliteten od svojih predhodnikov iz Porenja. Ob koncu podajam še ikono-grafsko analizo teh novcev, ki osvetljuje pomen likovne podobe na njih.

UDK 75.052(436.1:497.4)713*

Izvirno znanstveno delo

Tanja Zimmermann

SV. LOVRENC V DRAGONERU IN NASLEDSTVO T. I. »VOJVODSKE« DELAVNICE NA SLOVENSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 67–81, sl. 1–14

Freske v podružnični cerkvi sv. Lovrenca v Dragomeru iz ok. 1430–40 so nastale v sodobnavanju nekoga gornjelijerškega mojstra iz nasledstva T. I. »vojvodske« delavnice iz Brucka ob Murzi z delavnico Mojstra bohinjskega prezbitera. Kabzo nam sajensko komponento, ki je poleg furlanskega in koroskega obravnava slikarstva kot tretja ustvarjalna sila prispevala k izoblikovanju domače tradicije »melikega« sloga. V to skupino se uvrščajo še pasijonski cikeli v podružnični cerkvi sv. Nikolaja v Selu v Prekmurju in Foklon kraljev v prezbiteriju opatjske cerkve v Celju.

UDK 75.052.046(497.4 Kamnik)717*

Izvirno znanstveno delo

Metoda Kemprl

MAKSIMILIJAN LEOPOLD RASP IN VSEBINA POSLIKAVE V PREZBITERIJU ŽUPNIJSKE CERKVE NA ŠUTNI V KAMNIKU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 83–101, sl. 15–26

Članek govori o ikonografiji poslikave prezbiterija župnijske cerkve na Šutni v Kamniku, ki jo je tamkajšnji župnik Maksimilijan Leopold Rasp leta 1734 naročil ljubljanskemu freskantu Francu Jelovšku. Rasp, eden vodilnih izobražencev na Kranjskem, je v Kamnik prišel leta 1700 in kmalu začel z načrtno barokizacijo kamniške župnije.

Ko je Rasp dočel vsebino za poslikavo, je hotel zadostiti programom, ki jih je zahteval zmagovalna protireformacijska Cerkev 17. stoletja in jim naravniki sledijo še celo 18. stoletje. Za osrednji motiv je izbral popularni tip Marijinega kronanja okrog katerega je nanzal prizore iz vseh treh delov ružnega venca. Marijo je v motivu kronanja upodobil kot Brezmadežno in s simboli, ki jih je umestil v pokrajino, delo na pa jih nosijo prsti, tvoril motiv Tiba Pušbira. Z dvonajstimi personifikacijami, ki so v glavnem posnate po Reporem delu »ikonologija« je upodobil Zmagoslavje Božje Modrosti. S tem je Rasp s pomočjo Jelovška pri nas ustvaril enkratno upodobitev.

UDK 75(450) Cignani:75(497.4) Langus*18*

Izvirno znanstveno delo

Ksenija Rozman

SLIKARJA CARLO CIGNANI IN MATEVŽ LANGUS

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 103–108, sl. 27–29

Dopolnjeni so podatki o sliki Cignanija (1628–1719) Caritas (sl. 1), nekot del zbirke kneza Kaunitza na Dunaju. Slika je merila 37 x 45 cm. Do okoli 1. 1820 je bila v zbirki kneza Kaunitza, 1. 1890 ali že prej v zbirki V. A. Adamovca na Dunaju, 1899 v zbirki A. vitezja Reisingera na Dunaju. Umetnino omenja tudi T. Frimmel: Geschichte d. W. Gemäldesammlungen, A – F, München 1913, 19. – Dances je obranjen na le grafika po tej sliki, ki jo je vrezal F. John (1769–1843). Grafika je bila prvič objavljena 1. 1825 v izdaji »Aglata« na Dunaju, drugič jo je 1. 1899 objavil Frimmel (Geschichte d. W. Sammlungen, 91), pri- merek pa hrani Albertina na Dunaju, inv. št. O. K., John, 98, n. 255. Oljna kopija v Galerie der Akad. Albertina na Dunaju hrani še otro Johnovo grafiko, vrezano po Cignanijevi sliki Caritas (sl. 3), inv. št. O. K., str. 83, št. 213. Niti Ciganjevceva originala niti grafike ne omenja nobena monografija o Cignaniju. Slovenski slikar Matevž Langus (1792–1855) je ustvarjal portrete za številne pomembne slovenske naročnike, med njimi tudi za pravnika in kmetijskega strokovnjaka J. Orta. Slovenski portreti Gospa Ortova z otroki je iz leta 1830 (sl. 2). Langus je obsejal poznal Ciganjev original, kopijo na dinjanski Akademiji ali pa Johnovo grafiko, po kateri je posnel kompozicijo in figure, vendar je portretirancem naslikal portretne črte, nekoliko spremenil držo figur in razgaljene maternice prsi bolj prekril kot Cignani.

UDK 75.052(436.1:497.4)713*

Original scientific work

Tanja Zimmernann
THE CHURCH OF ST. LAWRENCE IN DRAGONER AND THE HERITAGE OF THE S.C.
DUCAL WORKSHOP IN SLOVENIA

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5. sv. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 67-81, fig. 1-14

The frescoes of the St. Lawrence's church in Dragomer, dating from 1430-40, are the product of co-operation between a certain maestro of Upper Styria, contributing the s.c. 'local' workshop of Bruck an der Mur, and the Maestro of the Bohlin presbytery workshop. These frescoes all feature the Styrian component, which was - together with the Friuli- and Carinthia-based painting - the third creative force in the formation of the local 'soft' style tradition, observed also in the passionist series in the subsidiary church of St. Nicholas of Seča, located in the Prekmurje region, as well as the image of the Gift of Kings in the presbytery of the church of the Celje abbey.

UDK 75(490) Cignani:Zs(497.4) Langus718*

Original scientific work

Kecija Rozman
THE PAINTERS CARLO CIGNANI AND MATEVŽ LANGUŠ

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5. sv. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 103-108, fig. 27-29

This article complements information on *Caritas* (Fig. 27) by Cignani (b. 1682, d. 1719), once part of the collection of Prince Kamnitz of Vienna. The measurements of the painting were 37 by 45 centimeters and it belonged to the collection of Prince Kamnitz until around 1820, not later than 1899. It became part of the collection of V. A. Adamovics of Vienna, and in 1899 that of A. von Reisinger of Vienna. The painting is also noted in L. Firminger's book *Geschichte d. K. Großherzoginmalerz. A. F. Adamovics* (Vienna, 1915, 17). Presumably, there is only one copy of the painting, namely the graphics by F. Schön (b. 1769, d. 1843), first published in 1821 in the *Abgata* publication of Vienna, and then in 1899 by Firminger (*Geschichte d. K. Großherzoginmalerz.*, 91). Currently the copy is in custody of the Albertina der Vienna, item number: O. K., John, 86, n. 245. The copy made in 1819, was destroyed during WW II.

The Attribution of Vienna scores another graphics by John based on Cignani's *Caritas* (Fig. 29), item number O. K., page 53, No. 215. Neither the graphics nor its source, however, are not mentioned in any monograph on Cignani. The Slovene painter Matvez Langus (b. 1772, d. 1857) painted portraits of numerous important Slovenes, among them also the laws and architecture expert J. Ordo. The portrait of his wife titled *Mrs. Ordo* with children was painted in 1790. It is obvious that Langus knew either Cignani's original, the copy at the Academy of Vienna or the graphics by John, on which he based the composition and the figures in his painting, introducing some changes: the faces naturally have portrait lines, the postures of the figures are different, and the mother's bare breasts are more covered than in Cignani's work.

UDK 737.1(436.5)711*

Original scientific work

Dusan Komar
12TH CENTURY COINS OF FRIESACH (BREZJE)

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5. sv. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 49-66, tab. 1-9

The topic of the article is an art-historian's analysis of numismatic material, i.e. the coins of Friesach, dating from the 12th century. The analysis itself was based on the development of the motifs represented on avers and revers of the coins and led to the conclusion that several signet-carvers were active in the mint of Friesach in the 12th century. The first among them was the Conrad of Cologne, but all were invariably inferior craftsmen to their Rhineland-based predecessors. An iconographic analysis of the coins is given in the conclusion, revealing the meanings of depicted motifs.

UDK 75.052:046(497.4) Kamnik717*

Original scientific work

Mercida Kempf
MAKSIMILIJAN LEOPOLD RASP AND THE ICONOGRAPHIC CONCEPT OF THE
DECORATION OF THE PRESBYTERY OF THE PARISH CHURCH AT SUTINI IN KAMNIKU

Zbornik za umetnostno zgodovino, 5. sv. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 83-101, fig. 15-26

The article deals with the iconography of the decoration of the presbytery of the parish church at Šturna in Kamnik. The decoration was commissioned in 1734 from Frnk Jelovšek, a fresco painter from Ljubljana, by Maksimilijan Leopold Rasp, one of the leading scholars of the time in Carniola who was ordained parish priest in Kamnik in 1700, and soon afterwards began carrying out his plan to introduce the Baroque into the Kamnik parish.

In determining the subject of the decoration, Rasp sought to act in keeping with the programmes instituted by the triumphant Counter-Reformation Church in the 17th century, to which patrons commissioning works of art continued to adhere throughout the 18th century. As the central motif Rasp chose the popular type of the *Coronation of the Virgin*, around which he arranged scenes from all the three parts of the Resery. In the motif of the *Coronation*, the image of Mary is represented as *Immaculate Conception*, and the symbols set in the landscape or carried by putti show that the iconographic type Rasp introduced here is that of *Zlata jantarna*. By including into the scheme of decoration twelve personifications, principally based on Cesare Ripa's *Iconologia*, Rasp developed a theme signifying the *Triumph of Divine Wisdom*, whereby he created - in association with Jelovšek - a representation that is unique in our country.

UDK 73.023.2 Rottman

Matej Klemenčič

PRISPEVEK K OPUSU FRANCESCA ROTTMANA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 109–118, sl. 36–50

Izvirno znanstveno delo

Kipar Francesco Rottman (Benetke, o. 1710 – Ljubljana, 1788), ki se je po lastnih besedah solat pri benediktinskem kiparju Giuseppeu Torrettiju (1661–1743), se v Ljubljani prvič omenja leta 1740. S pomočjo analize osebnega stila kipaškega okrasa dokumentiranih del – stranskih oltarjev v Matenji vasi, glavnega oltarja v Strazah pri Radmirju in Marijinega oltarja v kripti katedrale v Kfki na Koroskem – sta mu v članku pripisana še oltarja v grajski kapeli smilendinskega gradu v Valburgi in glavni oltar v Kočah. Na podlagi teh izsledkov lahko potrdimo tudi njegovo avtorstvo stranskega oltarja v celoski stolnici in nekaj figur na Rokbovem oltarju sv. Janeza Nepomuka v ljubljanski cerkvi sv. Jakoba, zavrniti pa moramo neutemeljene atribucije stranskega oltarja v Moravčah (pred kratkim pravilno pripisane Jacopu Costieriju, gl. op. 36) ter glavnih oltarjev v Matenji vasi in Gradcu pri Slavinu.

UDK 711.43(497.4)

Jelka Prtkovič

MORFOLOŠKA ANALIZA MEST IN NJENA »FIZIOGNOMIJA«

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 127–148, sl. 63–73

Izvirno znanstveno delo

Razprava podaja zgodovino odnosa do mest kot fizičnih artefaktov in bližati kot posebne vrste zgodovinskih virov. Služi kritični presojo tega odnosa se kažejo prednosti in omejitve posameznih obdobj ozroma posameznih zornih kotov, ki so jih ali jih še zastopajo arhitekti in urbanisti, zgodovinarji, geografi in umetnostni zgodovinarji. V zaključku so predstavljeni osnovni pojmi morfološke analize. Pojme je mogoče uporabiti kot zbirniške za struktuiranje in klasifikacijo urbanih morfoloških elementov in povezav med njimi.

UDK 75.04 Smrekar:794.41

Tine Germ

SLOVENSKI TAROK HINKA SMREKARJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 119–125, sl. 51–62

Izvirno znanstveno delo

Članek prinaša novo oceno Smrekarjevega taroka, opredeljuje vire in neposredne likovne predloge, ki se jih je posluževal avtor kart, ter predstavlja vsebinske in formalne novosti kompleta. Na osnovi ikono-grafske analize in primerjave z avstrijskimi žanrskimi taroki 19. stoletja je Slovenski tarok prvič ustrezno umekšen v evropske okvire produkcije igralnih kart in opredeljena je vloga, ki mu zaradi izvirne narodno-dopisne predstavitve slovenskih narodov pripada v razvoju taroka.

UDK 75.036.2.04 Sternern

Lev Menšič

TEME POZNEGA 19. STOL. V OPUSU M. STERNENA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXXI/XXXII, 1995/1996, str. 149–154, sl. 74–80

Novembra leta 1996 se je v ljubljanski Zali galeriji pojavila skupina Sternenovih del, med katerimi so še posebej zanimiva tista, ki so povezana z vrhulnim avtorjevega razmerja do umetnosti poznega devetnajstega stoletja, predvsem do strahobizma; ta najbolj očitno odmeva v redukciji znamenite Salome Louise Corintha (1899) in v upodobitvi *Debita in Sordis*. Pozneje se je slikar znova vrnil k tradiciji, ki zaznamuje skupino osnutkov za oltarno podobo sv. Jurija in osnutka iz leta 1921, *Venera z ogledalom*; ter *Pignatolar*, s katerimi pa so velike teme poznega devetnajstega stoletja dokončno izginile iz njegovega slikarstva.

IDK 75.04 Smrekar/794.41

Original scientific work

Tine Germ

THE SLOVENE/SLAVIC TAROK BY HINKO SMREKAR

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.vn. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 119–125, fig. 51–62

The article is a new assessment of Smrekar's tarok, defining author's sources and direct pictorial inspirations, as well as presenting novelties in terms of both content and form of this tarok pack. On the basis of an iconographic analysis and a direct comparison to several 19th century genre-based Austrian taroks, now for the first time the Slavk tarok has been given its appropriate place within the European playing card production; also, mostly due to the original ethnographic presentation of the Slavk nations, the evaluation highlights the role of Smrekar's creation in the development of tarok in general.

IDK 75.036.2.04 Sternem

Original scientific work

Lev Menace

LATE 19th CENTURY THEMES IN THE WORKS OF MATEJ STERNEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.vn. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 149–155, fig. 74–80

In November of 1996 the Zala Gallery of Ljubljana hosted several works of Sternem; those deserving special attention are works related to the author's relationship with the art of the late 19th century, in particular with symbolism, e.g. the reduction of the famous Salome of Louis Cornich (1899) and the rendering of *The Card and the Death*. In his later stages the author returns to traditionalism, as featured in the group of drafts of an altar figure of St. George and the two drafts of 1921, the *Items with the Mirror* and the *Agony*, which mark the definite disappearance of the grand themes of the late 19th century from Sternem's work.

IDK 73.023.2 Rottman

Original scientific work

Marek Klemenčič

CONTRIBUTIONS TO THE BODY OF WORK OF FRANCESCO ROTTMAN

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.vn. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 109–118, fig. 30–50

The sculptor Francesco Rottman (b. Venice round 1710, d. Ljubljana 1788), who was – according to himself – a student of the Venetian sculptor Giuseppe Torretti (b. 1681, d. 1743), is first mentioned in Ljubljana in 1740. Based on an analysis of the personal style observed in the sculptural decorations on documented works (i.e. the lateral altars of the church in the Materija vas village; the main altar of the church in the village of Straz; near Radmirje; and the altar of St. Mary in the crypt of the cathedral of the Koka na Korodkem village), the article also ascribes Rottman the authorship of two altars in the chapel of the Smedlaski castle in Valburga and the main altar in the church of the village of Koče. On the basis of these findings Francesco Rottman is also confirmed as the author of the lateral altar in the cathedral of Klagenfurt as well as several details on Robb's altar of St. John of Nepomuk in the St. James' Church of Ljubljana. On the other hand, Rottman has to be denied authorship of the lateral altar in Mozorje (only recently justly ascribed to Joaop Contini, cf. note 36) and the main altar of Matelja vas and Gradec near Slavina, respectively.

IDK 711.43(497.4)

Original scientific work

Jelka Prtkovič

THE MORPHOLOGICAL ANALYSIS OF CITIES AND ITS "PHYSIOGNOMY"

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.vn. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 127–148, fig. 63–73

The essay brings a view at the history of the reception of cities as both physical artifacts and a special kind of historical source. Through a critical evaluation of this reception the advantages and limitations of individual periods and/or past or present views held by architects, town planners, historians, geographers and art historians. The final part contains the basic tenets of the morphological analysis, which might well serve as the starting point in an attempt to set up the structure, classification and inter-relationships of the elements of urban morphology.

Primož Lampič

FOTOGRAFIJA IN UMETNOST. FOTOGRAFIJA KOT UMETNOST.
SLOVENSKA FOTOGRAFIJA SEDEMESETHI LET

Zbornik za umetnostno zgodovino, n.v. XXXLXXXII, 1995/1996, str. 155-190, sl. 81-96

Ohranavano obdobje je bilo za fotografsko ustvarjalnost izredno plodno. Ujgodno se je razvijala tudi spremljajoča profesionalna in kritična infrastruktura. Konceptualistično fotografijo je zaskopala skupina OHO, neodadastične provine in družbeno angažiranost pa Grupa Junij. Šlo je preobčnem za združenja akademsko izobraženih umetnikov. Tudi objefotografski krogi so pokazali izredno vitalnost in so kmalu presegli okoreli sistem amaterske fotografije. Najaktivnejša sta bila mariborski krog, ki se je odlikoval po novi, okolško prostretni urbani senzibilnosti, in ljubljanska Fotografna ŠOLTA kjer sta bila močna subjektivizirana repornata in rafinirani formalizem. Hermetični, poznomoderistični jeziki je v začetku osemdesetih let po kretivnosti preglašala narativna in družbeno-kritična fotografija t.i. subkulturne scene.

Primoz Lampe
PHOTOGRAPHY AND ART PHOTOGRAPHY AS ART THE SLOVENE PHOTOGRAPHY IN THE 70'S

Zbornik za umetnostno zgodovino, S.vn. XXXI/XXXII, 1995/1996, pp. 155-190, fig. 81-96

The period under discussion proved extraordinary fruitful in terms of photographic creativity and provided favorable circumstances for the development of the accompanying professional and critical infrastructure. While the group OHO engaged in conceptual photography, the Group Lunj used anecdotalist elements and social commitment. In most cases, groups like the two mentioned were formed by academically educated artists. Groups of more specifically photographic orientation also showed enormous vitality and soon outgrew the rigid concept of amateur photography. Among these the Maribor group was distinguished for their new, ecologically tuned and critical urban sensibility, while the Fotografski SOLT of Ljubljana concentrated on a powerful, subtextualized report and sophisticated formalism. In the early eighties the hermetic, late-modernist language was lost in the creative upsurge of the narrative and socially-committed photography associated with the s.c. sub-cultural scene.