

## UMETNIŠKI RAZVOJ IVANE KOBILCE\*

Ljerka Menaše, Ljubljana

Žena-umetnica! Njen pomen v razvoju zapadno-evropskega slikarstva je kljub številnim znanim imenom malenkosten. Prvi pojavi žene-umetnice v zapadni Evropi so razumljivo povezani s celo vrsto splošnih družbeno-kulturnih činiteljev. V srednjem veku je bila žena domala povsem izključena od javnega in kulturnega življenja. V tem stoji krščanski srednji vek v ostrem nasprotju z antiko, iz katere ne vemo le za precejšen kulturno-družabni pomen grških heter in veliko vlogo žene v rimskem javnem življenju, od prvih še legendarnih početkov do republikanske in še posebej cesarske dobe, ampak tudi za mnoga slavna imena žena-umetnic, ki so s svojim delom včasih celo prekašale moške sodobnike. Aspazija kot primer za prve, Sapho in kyziška Jaia za naslednje, so le najbolj znamenite. Njim nasproti poznamo v srednjem veku slavne žene skoraj dosledno le v njihovi mučeniški in dobrodelni povezanosti s cerkvijo. Seveda se sklada tudi srednji vek s splošnim pravilom starostnega razvoja posameznih kultur. Tudi srednjeveška kultura zadobi v svoji poslednji fazi, ko prejšnjo strogo fevdalno-poljedelsko podlago že vedno močnejše presnavlja meščanski element, neke feminilne poteze. Široko vzeti »dolce stil nuovo« se združi z že iz visokega srednjega veka tradicionalnim kultom žene in doseže svoj poseben izraz v izrazitem lepotnem idealu, ki se uveljavi v tako imenovanem mehkem stilu. Vendar za sam pojav žene-umetnice logično takrat še ni družbeno-družabnih pogojev.

Te ustvari šele na humanizmu sloneča in z antiko se oplajajoča renesansa. Razumljivo stoji tedaj na prvem mestu Italija. V samem slikarstvu pa se tu žene uveljavijo pozneje kot v literaturi. Seveda so tudi to še redke posameznice in ne moremo postaviti ob pojav Sofonisbe Anguisciole (1527—1625) z njenimi manj pomembnimi petimi sestrami iz Cremona in Jacopove hčerke Mariette Tintoretto (ok. 1550/60 do ok. 1590) v Benetkah, drugod po svetu ničesar sličnega. Tudi v naslednjem, 17. stoletju najdemo žene slikarice samo v eni, to pa naravno družbeno in kulturno najnaprednejši deželi Evrope, v Holandski. Holandsko slikarstvo 17. stoletja ustreza ženski psihi že samo po sebi. Na eni strani s svojim izrazito intimno meščanskim značajem, po drugi s svojimi specializiranimi in detajliranimi nalogami tihožitja, zlasti cvetličnega, pa tudi portreta in žanra. Delo vseh poznejših žensk

\* Leta 1952 nagrajeno s Prešernovo nagrado na univerzi v Ljubljani.

slikark priča o tem, da so se žene uveljavljale izven miniaturnega slikarstva, ki jim je s svojim nežnim značajem vedno pač najbolj ustrezalo, predvsem v tovrstni motiviki. Tu, v holandskem slikarstvu 17. stoletja, bi navedla samo znano Halsovo učenko Judith Leyster (okoli 1610 do 1660), ki je slikala pretežno portrete, pa tudi tihožitja in žanrske podobe, ter poznejšo Rachel Ruysch (1664—1750) kot slikarico cvetličnih tihožitij, ki jo bom morala v tej razpravi omeniti še v drugi zvezi. Nadaljnji pomembnejši nastopi žensk slikark v novejši zgodovini zapadno evropske umetnosti niso več tako krajinsko vezani. 18. stoletje je v svoji celoti zopet eno izrazito feminilnih obdobj, ki ga moremo v njegovem splošnem družbeno kulturnem pomenu primerjati že omenjenim pojavom poznega srednjega veka in kasni rimski cesarski dobi, zlasti druge polovice drugega stoletja, v kasnejšem umetnostnem razvoju pa večer evropske meščanske kulture odsevajočemu »fin-de-siècle-u«. Na prvem mestu stoji Louis XV-Style v Franciji, pod imenom rokoko razširjen tudi v drugih deželah, zlasti v Nemčiji, Avstriji in severni Italiji z Benetkami. V tem času postane pastel izrazito modna tehnika, ki jo moram tu poudariti v zvezi z delom slikark, kot sem to poprej storila glede na posamezne ikonografske naloge. Pastel je priljubljen v drugi polovici 18. stoletja v vseh evropskih kulturnih državah, njegovo žarišče pa je v Franciji, kjer ga je napravil popularnega šele nastop Rosalbe Carriere (1675—1757) v Parizu. Rosalbi se pridružuje v tem veku dolga vrsta slikaric: Elisabeth Vigée-Lebrun (1755 do 1842), Angelica Kaufmann (1741—1807), Adélaïde Labille-Guiard (1749 do 1803), Anna Dorothea Lisiewska (1721—1782), »angleška Rosalba« Catherina Read (1723—1778), Susanne Roslin (1734—1772) in mnoge druge se uveljavljajo kot modne slikarice tedanje višje družbe. Njihova velika popularnost bi nam bila skoraj nerazumljiva, če se ne bi zelo povprečna ravan njihovega dela, ki obsega predvsem tabelne portrete v pastelu in tudi olju ter miniature, s svojim sladkobno idealizirajočim značajem tako zelo prilegala splošnemu okusu pomehkuženih naročnikov tistega časa.

Spremenjena družbena struktura 19. stoletja vpliva v njegovi prvi polovici, ki jo karakterizira predvsem malomeščanski bidermajer, sprva zaviralno na uveljavljanje žene v umetnosti. Druga polovica pa kaže že spremenjen položaj in sedaj nastopajo poleg že prej znanih diletantk vse pogosteje tudi na akademijah redno izšolane slikarke. Njihov sicer dosledno sekundarni pomen v zgodovini umetnosti se večja v zadnjih treh desetletjih preteklega stoletja, ko opazamo večje število umetniških spremljevalk znanih impresionistov in njihovih naslednikov (Eva Gonzalès, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Marija Baškirčeva, Marie Laurencin, Susanne Valadon itd.). Dve odličnejši umetnici, kot sta Rosa Bonheur (1822—1899), ki jo moremo stilno opredeliti še k realitom barbizonske šole, in morda do danes najpomembnejša, Käthe Kollwitz (1867—1945), Kobilčina sodobnica in dobra znanka, ki sega s svojim delom že v polpreteklo in našo dobo, pa moremo imeti le za dovolj redki izjemi.

V toliko revnejši slovenski družbeni sredini se žena slikarka uveljavi seveda dosti pozneje. Kot vidnejše sodobnice številnim vrstnicam

na zapadu poznamo na slovenskem ozemlju v desetletjih po sredi 19. stoletja le Langusovo nečakinjo Henriko, ki je skupaj z generacijo svojega strica že deležna formalne akademske izobrazbe, njeno učenko Ido Künlovo in narodnostno tujo diletantko Marijo Auersperg. Ivana Kobilca jim neposredno sledi in obenem že predstavlja s svojim delom do danes neprešeneži višek udejstvovanja žene v slovenskem slikarstvu.

19. stoletje, klasična doba zapadnoevropskega meščanstva, stoji pred nami še danes komaj pregledno v vsem svojem bogastvu splošno družbene, ekonomske, tehnične in kulturne problematike. Izredni tehnično gospodarski napredek jasno odraža družbena razgibanost vodilnih evropskih narodov, tem pa se sedaj pridružujejo novi, ki so bili doslej v evropski politični areni skoraj ali povsem nepomembni in ki jim je šele družbeno politični razvoj na prelomu 18. in 19. stoletja odprl možnosti samostojnejšega ekonomskega in kulturnega izživiljanja. Nacionalna trenja vse bolj vidno preraščajo v razredno socialna nasprotja, vso komplicirano dialektiko družbeno gospodarskega razvoja pa razločno zreali do tedaj neopažena mnogoličnost kulturne nadstavbe, ki jo v tem pogledu prekaša le še naš čas. Nas mora v navidez tako neorganškem likovno umetnostnem razvoju 19. stoletja zanimati le slikarstvo, ki je v tej dobi zaradi njene likovno konstantne težnje k skrajno slikovitemu naturalizmu logično tudi vodilna umetnostna stroka. Z notranjo preobrazbo velikih in manjših absolutističnih monarhij in z zmanjševanjem splošno kulturnega pomena cerkve, torej z oslavitvijo obeh do takrat vodilnih družbeno političnih faktorjev in hkrati dveh najvažnejših umetnostnih naročnikov, pa nujno odpadejo ona velika idejno in stilno povsem enotna dela, ki so povezovala v času baroka vse tri glavne stroke likovne umetnosti, arhitekturo, kiparstvo in slikarstvo, v eno samo neločljivo umetnino. Novi vodilni družbeni razred, meščanstvo, prevzema sedaj nalogo naročnika. V svojih zahtevah je sprva še skromno, njegov okus je, kolikor se ne naslanja več zaupno na starejše vzore, strogo stvaren. Meščan želi olupšati svoj dom s slikami in kipi, ki naj črpajo svoje preprosto oblikovane motive iz najbližje in najljubše mu okolice. Tako srečujemo sprva predvsem posamezne in skupinske družinske portrete, s temi se tesno povezuje krajina in počasi ter v vse večji meri slede še žanrske in zgodovinske podobe in slednjič tudi ponovno oživljeno tihožitje. V stilnem oziru je nova umetnost seveda v mnogem oziru derivat zadnjega še celoto objemajočega stila, klasicizma, ki ga prilagodi malomeščanskemu okolju. Med likovnimi panogami vodilno slikarstvo se je že na početku 19. stoletja, torej še v klasicizmu, izvilo iz podrejene vloge napram arhitekturi ter se popolnoma emancipiralo. Tak pojav sicer lahko ugotavljamo v vseh k vedno večjemu naturalizmu težočih obdobjih, toda nikjer se ta osamosvojitve ni izvršila tako dosledno in nikoli ni imela tako dalekosežnih posledic. Rousseaujev klic »Nazaj k naravi« je našel sedaj svoj odmev tudi v slikarstvu. Narava in vsakdanje življenje človeka v vseh njegovih oblikah postanejo vse česče objekt slikarskega upodabljanja, s tem pa je zvezana težnja po prepričljivejši iluziji naravne resničnosti upodobljenega predmeta, ki vodi vedno bolj smelo od rea-

lizma sredi 19. stoletja preko plenerizma do le na optičnem zajetju vidnega sveta slonečega impresionizma.

Če se sedaj na kratko ozremo na one činitelje, ki so tako značilni za 19. stoletje ter tudi nedvomno važni za razumevanje umetnostnega razvoja te dobe, moramo na prvem mestu omeniti vlogo muzejev, umetnostnih galerij in razstav. Naloge vseh teh so izredno številne in raznolike. Muzeji in umetnostne galerije so obenem nekaj trdno v tradiciji zakoreninjenega in nekaj povsem novega. Nastali so iz knežjih umetnostnih zakladnic, ki jih poznamo zlasti od burgundskih vojvod in italijanske renesanse dalje, postajajo pa v novih družbenih okolnostih vse bolj dostopni javnosti. Skrb zanje prevzamejo strokovna in ljubiteljska društva in država, razširjajo se in pridružujejo se jim druge privatne zbirke. Če je vse to v bistvu le nadaljevanje že obstoječega, pa je zdaj funkcija vseh teh ustanov mnogo širša. Ne le, da zdaj posredujejo spoznavanje likovnega razvoja preteklih stoletij in komaj minulega časa širšemu in vse širšemu krogu. Skupaj s prav tako vedno bolj številnimi in obsežnimi razstavami omogočajo vsem umetnikom brez razlike, da se oplajajo z vzori najrazličnejših časov in provenienc. Poleg tega pa nudijo zdaj vsaj za slikarstvo in kiparstvo tudi neko umetno skupno podobo namesto poprejšnje vsepovsod uveljavljene organske povezanosti umetnostnih strok, arhitekture, slikarstva, kiparstva in umetne obrti, povezanosti, ki se je za nekaj časa nujno razbila že zaradi prehoda manufakture v strojno industrijo. S propadom obrti dobimo namreč šele tip tako imenovanega »svobodnega« umetnika, ki mu morajo zdaj razstave nadomeščati nekdanji neposredni stik z naročnikom, da ne govorimo o nenormalnih izrednih primerih, ko grede dela naravnost iz ateljeja v galerijo. V splošnem ustvarjajo sedaj umetniki dela, ne da bi zanje vedeli, kje bo njihovo končno nahajališče.

Če bom skušala sedaj v kratkih potezah označiti slikarski razvoj preteklega stoletja, bo to nujno v prvi vrsti oris francoske umetnosti, ki si je priborila vodilno vlogo v Evropi že sredi vlade Ludovika XIV. in predstavlja od takrat hrbtenico celotnega umetnostnega in še posebej slikarskega razvoja v Evropi. Izven francoskega žarišča je evropsko razvojno važno le delo dveh Angležev, Johna Constabla (1776—1837) in Williama Turnerja (1775—1851), ki ustvarita most med nizozemsko krajino 17. stoletja in plenerom barbizoncev in od katerih je prvi pomemben tudi s svojo razstavo v Parizu leta 1824, drugi pa kot eden najbolj neposrednih prednikov impresionizma, kar je v prav zadnjem času lepo pokazala tudi beneška biennale 1948. — Najvažnejši predstavnik slikarske smeri, opirajoče se na dediščino klasicizma, ki je s svojim glavnim predstavnikom Davidom (1748—1825) obvladoval konec 18. in začetek 19. stoletja, je Ingres (1780—1867). Njegovo slikarstvo stoji v ostrem nasprotju z delom drugega, za nadaljnji razvoj slikarstva mnogo pomembnejšega Delacroixa (1798—1863). Le-ta je dal s svojo »Dantejevo barko« leta 1822 prvi znak za romantično revolucijo proti klasicizmu. Vse njegovo kasnejše delo pomeni vrsto blestečih zmag čistega slikarstva nad deli, v katerih je stala barva le kot enakopraven ali pa celo manjvreden element poleg risbe. Od Delacroixa vodijo vrhunci slikarskega razvoja h Corot-ju (1796—1875) z njegovimi

razpoloženski krajinami, ki so včasih še poživiljene s plesočimi nimfami, k »intimnemu pejzažu« barbizonske šole ter slednjič h Courbet-ju (1819—1877), ki sam še kaže s svojim delom vse prehode med le formalnim realizmom avtoportretov z močnim romantičnim obeležjem in vsebinsko ter oblikovno skladnimi deli, kot sta v letih 1850 in 1851 nastali podobi »Pogreb v Ornansu« in »Drobilci kamenja«. Približno dvajset let mlajši od Delacroixa nadaljuje Courbet njegovo borbo proti Ingresu, ki v ostalem tedaj, v petdesetih letih, še vedno predstavlja eno najpomembnejših osebnosti oficialne umetnosti. V razliko z Delacroixom pa zavrže Courbet pobude literature ter zgodovinsko in eksotično motiviko. Že Delacroix je opuščal ateljejski način slikanja, toda medtem ko so njegova vodilna dela nastala v mnogem po fantaziji, kateri se je podredila tudi barva, je Courbet že predstavnik doslednejšega plenerizma, ki ga opazamo tudi v novem pomenu barve, ki sedaj ustvarja tonsko povezanost upodobitve ob vedno manjšem upoštevanju lokalnih barv. Poleg Courbet-ja moram med realisti omeniti še utemeljitelja tudi vsebinsko nove podobe iz kmečkega življenja Jeana François Milleta (1814—1875) in njegovih že z impresionisti sodobnih naslednikov Léona L'Hermitta (1844—1925) in Julesa Bastien-Lepagea (1848—1884), ki so posebej vredni omembe že zaradi vtisa, ki so ga napravila njihova dela tako na Petkovška kot na Kobilco. V letih od konca šestdesetih tja v sredo sedemdesetih let izvrši skupina najnaprednejših francoskih slikarjev umetniško in umetnostno revolucijo impresionizma, ki ne prihaja več neposredno v okvir moje obravnave, ki pa se ga bom morala še dotakniti, ko bom označevala naprednost in konservativnost Kobilčinega slikarskega dela v njeni dobi in še posebej pri Slovencih. Če je impresionizem celo v Franciji sprva le umetnostni nazor in novi način slikanja male peščice umetnikov, je v prvih letih še toliko bolj brez odmeva v akademskem slikarstvu sosednjih nemških dežel. Bolj kot sovenskim deželam geografsko bližji Dunaj in le počasi se uveljavljajoči Berlin je bil po propadu svobodnih nemških držav München v 19. stoletju tisto mesto, ki je naslanjajoč se na bogato baročno tradicijo reprezentiralo nemško umetnost tudi navzven, pa imelo obenem od časov mecenstva Ludovika I. tudi značaj mednarodnega umetnostnega središča, lahko rečemo, edinega v srednji Evropi.

Münchenski drugi polovici 19. stoletja daje pečat zdaj tišja, zdaj glasnejša borba med uradnim akademskim svetom in svobodnejšimi umetniki poedinci. Piloty (1826—1886) contra Diez (1839—1907), je starejša, Lenbach (1836—1904) proti Leibl (1844—1900) pa stilno mlajša, pomembnejša in izrazitejša dvojica najodličnejših nasprotujočih si predstavnikov »patine in resničnosti«, kot včasih poetično označujejo obe smeri.<sup>1</sup> Ko Kobilca kot prva med slovenskimi umetniki prične redno šolanje v Münchenu, so se tam glavna nasprotstva že razrešila, daleko najnaprednejši Leibl se je kmalu po svoji vrnitvi iz Pariza umaknil na deželo. V mestu, ki je štel med svojimi umetniškimi gosti pripadnike skoraj vseh evropskih narodnosti, pa je kraljeval Lenbach in z njim akademska smer. Ta se je odlikovala z razmeroma solidno tehnično podlago, v evropskem razvoju pa postajala čedalje manj pomembna. Slednjič, ko se je z Liebermannom (1847 do

1935), Corinthom (1858—1925) in Slevogtom (1868—1932) tudi v Nemčiji uveljavil impresionizem, je po svoje pripomogla k temu, da je München na prelomu stoletja prepustil vodstvo nemške umetnosti Berlinu. Kobilca, ki se šola v Münchenu pri Diezovem učencu Aloisu Erdtelu (1851—1911), je tako po svoji neposredni šolski vzgoji povezana z vrsto najvažnejših münchenskih slikarjev, ki jim moram slednjič prišteti tudi izvenšolske vzornike in pobudnike, na prvem mestu vsekakor Fritza von Uhdeja (1848—1911).

Kratek pogled na slovenski likovno umetnostni razvoj v razdobju, ki je bilo pravkar predmet naše obravnave, zadošča za ugotovitev, da so potekale tu glavne silnice v isti smeri, le z značilnimi zakasnitvami umetnostno provincialnih dežel. Tudi pri nas je slikarstvo v 19. stoletju vodilna umetnostna stroka, še več, arhitektura in kiparstvo vobče izgubita pomen, ki sta ga imela v 18. stoletju in se ne povzpeta preko obrtniškega zadoščevanja gmotno razmeroma šibkih in umetnostno konservativnih naročnikov. V samem slikarstvu sledi dobi baročnega razcveta na prehodu v 19. stoletje obdobje krize. Na eni strani je tu vrsta slikarjev, ki epigonsko posnemajo svoje baročne vzornike, le brez njihovega visoko kakovostnega znanja in brez globljih umetniških ambicij; njihova delavnost zdrkne že v naslednjem rodu na ravan šablonskega diletantizma. Na drugi strani stoji osamljeni lik Franca po Sassoferratu). Leta 1879 gre slikarka na Dunaj, kjer kopira zlasti Kavčiča, že akademsko šolanega umetnika, ki pa je s svojim delom značilno iztrgan iz ožje domačega okvira ter ostane tudi vse do smrti v tujini. S konsolidacijo novega družbenega razreda, meščanstva, ki je v stari Avstriji sicer še značilno tesno povezano s fevdalizmom in cerkvijo, dobi svojo osnovo tudi umetnost, ki jo zelo široko povzamemo z oznako bidermajer. To je doba, ko se v glavnem goji portret, doba Matevža Langusa, Josipa Tominca in Stroya. Nekoliko pozneje se portretu enakovredno pridruži še krajina, ki se zlasti po sredi stoletja razmahne v delu Karingerja in Pernharta kot glavni predmet upodabljanja. Sredi 19. stoletja, ko se v Franciji z deli Courbet-ja že uveljavi v slikarstvu realizem, še dolgo potem pri nas povsem prevladuje romantika, saj umreta Langus in Tominc, ki ju oba vsaj deloma lahko prištevamo k njej, 1855 in 1860. Karinger, Pernhart in Stroy pa še kasneje, v začetku sedemdesetih let. Praznino, ki zazija v našem slikarstvu po smrti romantikov za dobro desetletje, izpolnjujeta le dve pomembni osebnosti, Janez in Jurij Šubic. Obema je izhodišče Wolfova delavnica, kasneje pa se njuni poti ločita. V klasiki trdnije zakoreninjenega Janeza vodi pot preko Benetk, Rima, Dunaja in Prage v provincialno nemško mesto Kaiserslautern, umetniško revolucionarnejši Jurij pa se šola na Dunaju, od koder gre za naročilom v Atene in od tod v umetnostno vodilni Pariz. Če Janez s pretežno večino svojega dela navezuje na tradicijo, moramo nasprotno o Juriju reči, da predstavlja najnaprednejše težnje slovenskega slikarstva svoje dobe in v nekaterih delih celotni domači razvoj močno prehitil. 1882 v Normandiji nastale slike so znanilci novega stilnega obdobja impresionizma. V začetku osemdesetih let pa se že formira nov rod, ki skoraj v celoti izbere za kraj svojega šolanja München. To velja z izjemo

Petkovška, ki se ustavi tu le prehodno, enako za Kobilco, za Vesela, za Ažbëta. Čeprav so študirali skoraj vsi istočasno, ni preko splošnih vplivov münchenske šole skoraj opaziti med njimi kakih večjih sorodnosti. Že v naslednjem desetletju se je vsak od trojice pokazal kot izrazito individualna osebnost. Omeniti pa je treba še nekaj: medtem ko Ažbë ustanovi leta 1891 svojo znano slikarsko šolo in postavi s tem temelj za zблиžanje teženj sledeče generacije naših impresionistov, ki bodo zdaj drug za drugim prišli semkaj in ko ostane tu tudi Vesel, se Kobilca v istem času odpravi iz Münchena v Pariz. S tem začrta že smer svojemu nadaljnjemu, od vodilnega slovenskega močno oddaljenemu razvoju.

Ko sem na ta način podala Ivani Kobilci zgodovinski okvir kot ženi slikarici in umetniški osebnosti vobče, se mi zdi potrebno, da preden preidem na jedro razprave, obrazložim nagibe, ki so me privedli do izbire te teme: O življenju in delu Ivane Kobilce se je pri nas razmeroma dosti pisalo. Razen drobnih priložnostnih beležk je po časnikih in revijah raztresena kopica člankov, ki so pretežno popularizatoričnega značaja. Važnejši so za nas oni, ki nam dajejo dragocene ože življenjske podatke, med njimi moram na prvem mestu imenovati slikarkine spomine, ki jih je zapisal Stanko Vurnik (Ivana Kobilca. Spomini. ZUZ III. 1924. Str. 100—112) in za Zbornik za umetnostno zgodovino pripravljene spis Silve Trdine, ki izhaja istočasno z mojim. Drugo, po obsegu revnejšo stran predstavlja predvsem članek Franceta Mesesnela (Kolektivna razstava Ivane Kobilce. LZ 1928. Str. 446—448) z glavnim težiščem na orisu umetničnega slikarskega razvoja in z odlično karakterizacijo posameznih obdobij. Povsem neobdelana pa je ostala Kobilčina slikarska zapuščina glede na kronološko razvrstitev posameznih del v okvirju v glavnem že določenih slikarskih faz. Tako so ostale datacije nekaterih Kobilčinih najuspelejših del v najboljšem primeru ne le približne, ampak tudi nesigurne, kot je to najbolj pokazala zadnja razstava, na kateri so se pojavila slikarkina dela v nekoliko večjem številu, razstava slovenskega slikarstva v dobi realizma februarja 1950 v Moderni galeriji v Ljubljani (prim. katalog razstave in zadevni članek Izidorja Cankarja v Likovnem svetu 1951, str. 111). Iz teh razlogov sem se lotila naloge, katere prvotni namen je bil: čim natančneje pregledati slikarkino umetniško zapuščino ter zbrati danes še dostopne podatke o nastanku posameznih del in Kobilčinega umetniškega delovanja vobče. Ob delu pa so se mi porajali problemi, ki jih bom v nadaljnjih vrsticah nakazala in vsaj deloma tudi odgovorila nanje. V svojih izvajanjih se bom omejila predvsem na Kobilčin slikarski opus, ker se mi zdi nepotrebno ponavljanje do danes že ugotovljenih biografskih podatkov, kolikor to seveda ni neobhodno potrebno kot okvir slikarske problematike.

Slikarski razvoj, kot se nam kaže v umetniški zapuščini Ivane Kobilce, je organičen in miren, brez rezkih prelomov med posameznimi slikarskimi periodami. Njena dela lahko razdelimo v naslednja obdobja: m ü n c h e n s k o (1882—1891), ki ga moremo natančneje deliti v dobo šolsko še ože vezanega dela od 1882—1889 in v nadaljnji dve leti do odhoda v Pariz leta 1891, p a r i š k o (1891—1897), ki bi strože de-

terminirano obsegalo le čas Ivaninega bivanja v Parizu do leta 1895, ki pa mu zaradi stilne povezanosti lahko priključimo še delo, ki je nastajalo v domovini do leta 1897, s a r a j e v s k o (1897—1906), ki mu torej prištevam še leto 1905/06 v Ljubljani, b e r l i n s k o (1906—1914) ter končno o b d o b j e p o n j e n i v r n i t v i i z B e r l i n a leta 1914 do smrti 1926. Pri tem bi poudarila, da taka delitev ni utemeljena le s samim umetničinim bivanjem v teh krajih, temveč je upravičena tudi po stilski in tehnični sorodnosti del, ki so nastala v navedenih obdobjih.

Glede na te je najzanimivejše in najbogatejše münchensko obdobje, čeprav nosi pečat izrazito študijske dobe, ki pa preseneča tako po formalno tehnični kvaliteti kot po umetniški dovršenosti posameznih del. Münchensko obdobje se že ob koncu ože študijske dobe zgosti v Kobilčino najplodovitejšo ustvarjalno dobo, saj so v tej in njej sledeči pariški fazi nastale domala vse najboljše slikarske stvaritve. Bosensko obdobje, za čigar točnejšo oznako mi še manjka pregled nad precejšnjim številom slik ter s tem v zvezi tudi oporišča za datacijo, kaže v nekaterih slikah pečat secesije (zlasti portreti in rože), v drugih spet značaj narodopisnega žanra, v celoti pa razodeva že neko pusto brezosebno, lahko bi rekli, akademsko noto. Ta se v berlinskem času, ki je v njem Kobilčina življenjska eksistenca odvisna od obrtniškega zadoščevanja naročniških zahtev, še stopnjuje. Njeno zadnje dobro desetletje doma pa poteka v navidez še posebno mirnem delovanju, ki se docela prilagaja meščanski sredini tedanje Ljubljane.

Početki Kobilčinega študija in dela segajo seveda še v dobo pred vpisom na akademijo v Münchenu. Ivana je prejela prvi pouk o slikarstvu pri Idi Künlovi, toda iz te dobe ni ohranjenega ničesar. Kot poroča S. Trdinova, je kasneje uničila okoli dvesto takih začetniških risb in slik in izjemoma je ostala le neka kopija Matere Božje (verjetno v galeriji Umetniške akademije. Za njeno kasnejše delovanje je značilen njen izbor. Kopira med drugim cvetlična tihožitja in tako kaže n. pr. ena njenih najboljših ohranjenih kopij Roža in sadje od Rachel Ruysch (sliko glej v Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1927. Taselbd., Tabla 188). Ostalo motiviko, portret in genre, zastopajo še kopije naslednjih del: dveh Tintoretovih portretov dožev, Teniersa ml. genrskega interieura in J. B. Greuza deklinške glave, slednjič še Rubensove popularne podobe malega Jezusa z Janezom Krstnikom in dvema angelecema (sliko glej Klassiker d. Kunst V, P. P. Rubens, 1906, tabla 123). Zname mi kopije kažejo za manj kot dvajsetletno dekle, ki se je poprej učila samo pri tako malo pomembni slikarki, kot je bila Ida Künl, kar presenetljivo obvladanje formalno tehničnih sredstev. Zelo verjeno sodijo še v to dobo ali vsaj na začetek münchenskega obdobja tudi dve študiji belobradatih starčevskih glav (S. št. 3 in 4) in deklica z ruto z volančastim vstavkom (S. št. 5), ki bi jih vse lahko imeli za kopije po mojstrih 17. stoletja, če ne bi nekatere hibe kot nesigurna risba konstrukcije glav in barvno nezadostno zdiferenciranost obraznih partij kazali verjetnost še neokretnega začetniškega študija po modelih z reminiscencami na stare mojstre (za kar je najbolj značilen na Rubensa spominjajoči rožnatj inkarnat). V istem času je bržkone nastal tudi slikarsko zelo skromni, skoraj diletantsko



okorni, po fotografiji delani portret slikaričine sestre Marije, poročene Pintar (S. št. 2). V Münchenu se je Kobilca, kot je znano, prvotno — 1881 — vpisala na šolo za umetno obrt, 1882 pa že prešla na akademijo ter tu slikala sedem let pri profesorju Erdtelu, na kar sta sledili še dve leti šolanja v Münchenu »brez korektur«. Obsežno gradivo iz te dobe, ki je še številnejše v neposrednejših in svobodnejše tretiranih študijah, ki povedo o slikarčinem razvoju mnogo več kot manj številni in do potankosti izdelani portreti, pa lahko časovno razporedimo v neke skupine le s pomočjo del, ki zanje vemo čas nastanka. Skrajno spodnjo mejo predstavlja portret slikarkine sestre Marije por. Pintar (sl. 21 — S. št. 6) iz l. 1883 (KPR št. 221) ter nedvomno istega leta nastali portret njenega moža dr. Luke Pintarja (S. št. 7). Za obe deli je značilna še polna signatura Ivana Kobilica, ki ji bo pozneje dosledno<sup>2</sup> sledil skrajšani podpis I. Kobilca, ki predstavlja za vse slikarice one dobe značilno namerno skrivanje ženskega imena. Za gornjo mejo pa nam odlično služi Kobilčina prva razstava leta 1889 v ljubljanski realki. S pomočjo seznama razstavljenih del in fotografij interieura morem za marsikako razstavljeno delo določiti vsaj datum ante quem. Leta 1883 nastala prikupna podoba sestre Marije kaže že precejšnjo risarsko spretnost, slikarsko pa je še dokaj enostavna. Barva je skoraj povsem enakomerno nanešena na platno, v posameznih delih — zlasti na obrazu — svetlobno zelo malo zdiferencirana in značilen je slonokoščnemu približajoči se barvni ton kože ter še posebej v istem tonu pastozno višane osvetljave čela, kar bomo odslej v še stopnjevani meri opazili pri skoraj vseh kasnejših študijah in portretih iz münchenske dobe. Svetloba je enakomerno razlita in se spreminja le toliko, da je varovana plastika obraza. Druga taka časovno opredeljena skupina je bila zbirka sedemnajstih slik na gradu Fužine pri Ljubljani, kjer je Kobilca kot hišna prijateljica poučevala v slikanju Baumgartnerjevi hčerki Josipino in Marijo. Kot pravi France Mesesnel, so ta dela, večinoma portreti in študije, nastala v letih 1883—1885. Tega časovnega okvira pa verjetno ne smemo jemati preveč strogo, ker nosi portret fužinskega gospodarja Janeza Baumgartnerja letnico 1886 (S. št. 15). Ista letnica je tudi na hrbtni strani odlične in s temperamentom slikane študije ženske glave (S. št. 12), ki je pred kratkim prispela v Narodno galerijo v Ljubljani. Od fužinske zbirke, ki je bila malce pred drugo svetovno vojno razprodana (glej zadevni Mesesnelov članek v Kroniki slovenskih mest VII, 1940, str. 97—102) sem mogla do sedaj zaslediti poleg pravkar imenovanih še naslednja dela: dvojni portret kontes Mary in Josipine Baumgartner (prva por. Paumgartner, druga Wenckheim) v pastelu (sl. 22) portretno skico »fužinske lepotice« Korbarjeve (S. št. 9), poroč. Flerè, doprsno podobo deklice s telovnikom (S. št. 8) ter študijo starke z ruto (S. št. 10). Od imenovanih del sta manj zanimiva močno akademsko uradni portret Baumgartnerja ter v nekih pogledih še nesigurna študija deklice s telovnikom, vso pozornost pa zasluži skoraj v naravni velikosti izvršeni dvojni dokolenski portret obeh kontes v pastelu (S. št. 11), ki je glede na format redek ne le v našem, ampak tudi v svetovnem gradivu. Če bi se držala popreje imenovanega razdobja 1883 do 1885, bi ga morala vsekakor pomakniti na skrajno zgornjo časovno

mejo. Med fužinskim gradivom se posebej odlikuje že omenjena portretna skica Korbarjeve, prav tako že imenovane dekliške glave iz Narodne galerije in do zdaj še neizsledena skica kontese Mary Baumgartner. Prva, predvsem pa zadnja, sta označeni le v glavnih zunanjih in notranjih obrisih obraza, vse pa označuje neposrednost in živost izraza ter za ta čas izredno svobodna poteza čopiča, ki v tem pogledu spominja na francoske impresioniste, le da se tu ne uveljavlja barvito, temveč v pretežno rjavih tonih. Kot nadaljna opora pri dataciji nam služi razstava v mesecu marcu leta 1888 v Künstlerhausu na Dunaju, kjer po poročilih S. Vurnika in S. Trdinove Kobilca prvič razstavlja tri slike: Holandsko dekle (S. št. 13), Citrarico (S. št. 22) in dvojne portretev. Nastanek podobe dekleta lahko še točneje determiniram s pomočjo datuma na fotografiji slike, ki jo je Kobilca poslala dr. Sadnikarju v Kamniku (4. 6. 1886 — nedvomno datum predaje ali prejema pisma) in ki nam tako predstavlja čas, pred katerim je morala slika nastati. Na sami sliki je datirana tudi mala študija moške glave (S. št. 14), ki je po sivkastih tonih in le-tu načetem problemu direktne osvetlitve od strani v ožji sorodnosti s preje imenovano sliko ter me dokaj spominja na Veselovega Moža z brkami, ki je verjetno spet identičen s Slovenskim kmetom, s Holandskim dekletom istočasno razstavljenim na Dunaju. Ni mi potrebno še posebej pripominjati, da se je mogla tu Kobilca Veselu še najbolj približati. Citrarica, ki je bila prav tako marca 1888 razstavljena v Künstlerhausu, pa je verjetno nastala 1887 ali še poprej iz naslednjih razlogov: Dr. Sadnikar hrani fotografijo Kofetarice (sl. 23) z datumom 28. 3. 1888, to je iz časa, ko je slikarka razstavljala na Dunaju. Ker je vse svoje življenje imela Kobilca Kofetarico za svoje najboljšo delo, se mi zdi najverjetneje, da jo je v času odprtja razstave šele dokončevala, za kar bi govorila tudi omenjena fotografija, ki kaže del ozadja na levi strani še nedovršen, če ne gre le za okvaro plošče. Ker je Kobilco podoba Kofetarice pri njenem znano skrupuloznem načinu dela z mnogimi predštudijami (glej tudi fotografiji študij glave v različnih obratih) izredno zaposlevala, je več kot verjetno, da je mnogo bolj šolsko okorna Citrarica nastala dosti pred ono. Kot tretjo razstavljenjo sliko navajata omenjena pisca dvojne portretev, kar pa se mi zdi po dosedanem poznavanju gradiva le nerodna formulacija za dvojni pastelni portret Baumgartnerjevih hčera Mary in Josipine. S tem pa bi bil mogoč tudi kasnejši nastanek te slike, za kar bi govorilo: prvič, da se je Kobilca po poprejšnjih omejitvah na glavo in poprsje šele v teh letih lotevala zahtevnejših figuralnih nalog (prim. Citrarico), drugič, da kaže pastel kljub izredno svetlim pastelnim barvam v obdelavi golih teles z rahlimi sivovijoličastimi sencami sorodnost z obdelavo rok Citrarice. Tu bi navedla še med leta 1886 (KPR št. 240) in 1887 (datacija na hrbtu slike) datirano doprsko podobo sestre Fani (S. št. 17) s pastozno in v širokih potezah naslikano belo ruto preko glave in prsi, ki bi ji zaradi slikarsko enake obdelave bele bluže ter obraza postavila ob stran podobe Kobilčine sestrične Micke Blekove iz Podbrezj (S. št. 18). Leta 1886 je nazadnje nastal tudi portret Ivaninega očeta Jakoba (KPR št. 229) in njegove žene Marije (glej fotografijo iz l. 1889). — Odprto vprašanje ostane še točnejša določitev dveh slik, ki ju je



Sl. 21. I. Kobilca, Podoba Marije Pintar (1885); lastnik dr. Pintar v Ljubljani

Kobilca poslala na veliko junijsko umetnostno razstavo v Münchenu leta 1889. S. Vurnik piše, da je bila ena veliki portret baronice Moltkejeve v kostumu Thekle Wallenstein, S. Trdina pa navaja portret Sestre Fani in Rose Pfäffingerjeve. O tej razstavi pa je beležil recenzent *Münchener Neueste Nachrichten*<sup>3</sup> o Kobilci, ki jo je imel seve za



Sl. 22. I. Kobilca, Podoba Mary Paumgarten in Josipine Wenckheim (1885—1888);  
lastnik ing. P. Krže



Sl. 23. I. Kobilca, Kofetarica (okr. 1888); lastnik Predsedstvo vlade LRS

moškega, da je vzbudila med podobami modernih zanimanje poleg celopostavnega damskega portreta tudi študija ljubke ženske glave, ki je pri njej obžalovati le to, da so svetlobe obraza nanese predebelo in da je možno zato sliko ogledovati le iz neke oddaljenosti. Ali naj sedaj pod navedenim celopostavnim portretom domnevamo sestro Fani ali Moltkejevo, je težko ugotoviti in je za samo datacijo Fani (ker Moltkejeva ni dostopna) na vse zadnje nevažno, ker je tako že datirana v to leto (KPR št. 212). Nemogoče pa se mi zdi, da bi bil pod študijsko



Sl. 24. I. Kobilec, Razstava leta 1889 na realki v Ljubljani

glavo mišljen portret Rose Pfäffingerjeve, ki ga sicer poznam le po slabo ohranjeni fotografiji, ki pa jasno kaže doprsno podobo z izdelano obleko. Tudi so vsi Kobilčni portreti v razliko s študijami zelo natančno izdelani v gladki tehniki. Vedno bolj se mi vsiljuje domneva, da je šlo pri tej študiji za tako imenovano Damo z ogrinjačo (S. št. 30), ki je v tehnični obdelavi obraza zaradi svojih v neenakomernih kopicah nanesenih osvetljenih mest ter nekako grafično izpraskanih senc dokaj svojevrstna. Tudi če opazka münchenskega kritika ne zadeva Dame z ogrinjačo, je dragocena, ker je dan tako čas, ki se v njem uveljavlja umetničina manira tovrstnih pastoznih višanj in vrezanih senc in gub. Ta tehnika sicer ni odmevala v kasnejših Kobilčinih delih, dobro pa karakterizira vpliv münchenskega miljeja vobče, saj zanj dobro vemo, da so tu baš v tej dobi slikarji obilo tehnično eksperimentirali. Okoli vseh teh omenjenih del bo potrebno razporediti dokaj številno zbirko münchenskih študij, med katerimi naj omenim le skupino pretežno starčevskih glav (prim. S. št. 10, 25 itd.) s krepko modeliranimi obrazi v izrazitem chiaro-scuro.

Važen dogodek pomeni Kobilčina prva samostojna razstava v Ljubljani na realki (15.—20. decembra 1889), ko je umetnica prvič javno nastopila pred domačim občinstvom in mu prikazala rezultate svojega več kot sedemletnega študija. Dogodek ni bil pomemben le v zvezi s Kobilčinim delom, saj je predstavljal vobče prvo tovrstno prireditve v Ljubljani. Razstava je zanimiva tudi po svoji ureditvi, ki jo poznamo



Sl. 25. I. Kobilca, Babičina skrinja (okr. 1888); lastnik Zelenik, Celje

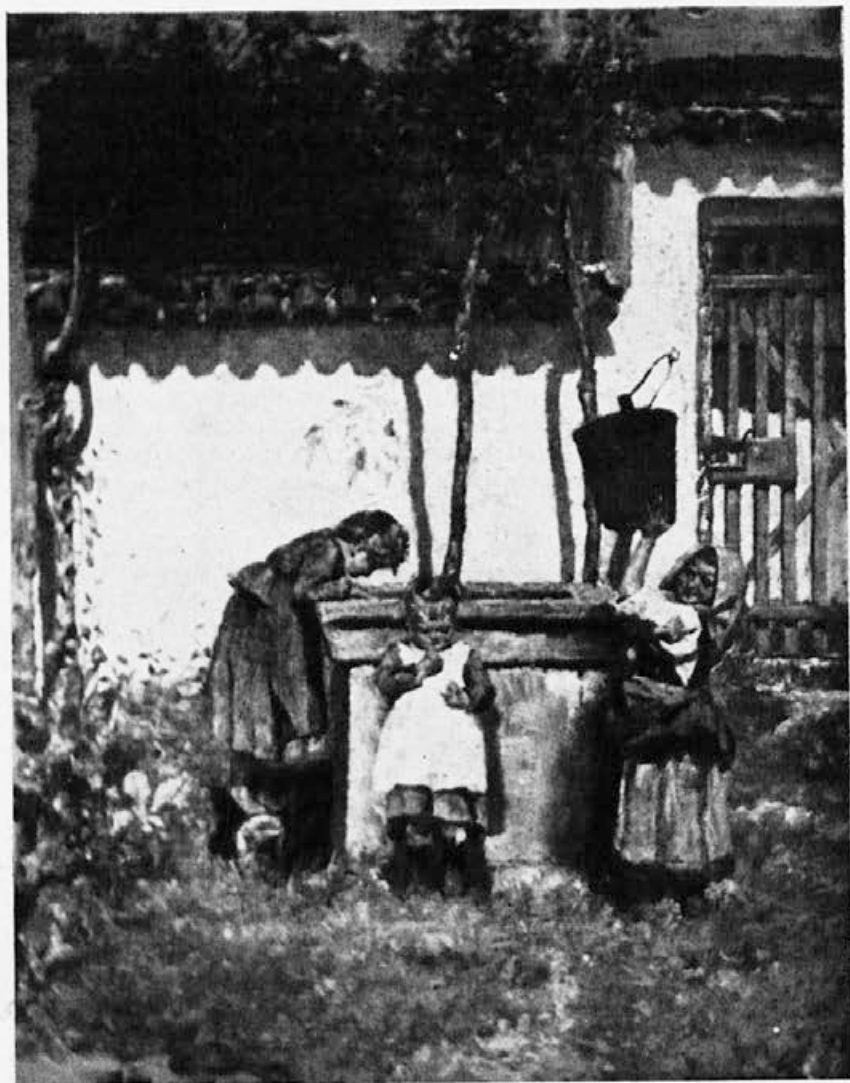
po dveh ohranjenih fotografijah. Kot je razbrati iz ohranjenega seznama del, omenjenih fotografij (sl. 24) in poročila Vatroslava Holza v Ljubljanskem Zvonu (1890, str. 54), so bile razstavljene v prvem oddelku naslednje slike v oljni tehniki: portret Baumgartnerja (1886), očeta Jakoba in matere Marije (oba 1886), portret Marijane Souvanove, por. Kump (S. št. 16), ki ga moram zaradi nesigurne risbe prav tako šteti med zgodnejša dela, odlični celopostavni portret sestre Fani iz leta 1889 (S. št. 31) ter slednjič meni še neznana portreta prijateljice

Roze Pfäffinger in »neke gospodične Schilling«. Študij je bilo po seznamu razstavljenih 12, po tem pa, kar mi govori fotografija, moram njihovo število zvišati na 14. Ostala dela so predstavljale Madono z otrokom (S. št. 68) in poleg portreta Fani najpomembnejše žanrske podobe: poleg že prej imenovanih — Holandskega dekleta, Citrarice in Kofetarice — je tudi najstarejša Babica z vnukinjo (S. št. 19), za katero je bila starka delana po modelu v Münchenu (ohranjena je mnogo večja študija iste glave s havbo), deklica pa je bila dodana kasneje v Podbrezju in je Ivani tu stala za model sestrična Micka Blekova (pri čemer bi to »dopolnilo« zaradi sorodnosti z že navajano — S. št. 18 — podobo Blekove postavila v leti 1886 in 1887). Naštetim žanrom sta na razstavi drugovali še dve tovrstni deli: Babičina skrinja (sl. 25) in Pri vodnjaku (sl. 26). Narodopisno poudarjena Babičina skrinja (S. št. 24) ima barvno še neke sorodnosti z Babico z vnukinjo, vendar so tu barve svetlejše in izrazitejše, tam pa se vtapljajo v rjavini ozadja. S posebno pozornostjo je naslikano tihožitje: skrinja z deli narodne noše in predmeti na steni za figurama. Zadnje delo Pri vodnjaku (S. št. 34) je obenem slikarsko najnaprednejše. Ta mala pleneristična slika je bila narejena v Ilirski Bistrici, verjetno v počitnicah leta 1889. V drugem oddelku je bilo razstavljenih pet pastelnih damskih portretov: Marijane Souvan-Kumpove (S. št. 21a), dvojni portret Mary in Josipine Baumgartner ter slednjič do danes še neizsledeni portreti Razingerjeve, Rakteljeve in Schäfferjeve. Na fotografiji je vidna še prav tako v pastelu izvršena otroška glavica Kobilčinega nečaka, zdravnika dr. Ivana Pintarja (1889, S. št. 32).

Če se ob tej priložnosti ozremo po umetniški žetvi in rezultatih, ki jih je mogla Kobilca pokazati po več kot sedemletnem šolanju v tujini, moramo priznati, da si je slikarka pridobila izredno spretnost v obvladanju slikarskih sredstev, da je bilo težišče njenega dela predvsem na človeški figuri in to zlasti glavi, da je pri tem kazala od začetka nesigurnost v oblikovanju ostalega telesa, ki pa proti našemu datumu — 1889 — že postaja zadovoljivejše. Portret sestre Fani predstavlja višek v združitvi portretnega in figuralnega in nakazuje v barvnem pogledu zaradi izbire delikatnih svetlih tonov že preokret k svetlejši paleti. Istočasno pa se — nedvomno ne brez vplivov Vesela, s katerim je Kobilca nabirala narodno blago po Gorenjskem — že pojavlja zanimanje za žanr, kot to najbolje kažejo Babičina skrinja in Pri vodnjaku.

Zadnjega že ne morem več razložiti, če poprej ne opozorim na dogodke, ki se v tem času vrše v münchenskem umetniškem svetu. Že v uvodu naznačeni prevladujoči in konservativni akademski smeri se šele zdaj postavijo nasproti mladi, ne več le kot posamezniki, ampak v pravi organizaciji. München, ki je v osemdesetih letih pričel dobivati velemesten značaj, je bil tako prvo nemško mesto, v katerem se je izoblikovala tesnejša zveza mladih, moderneje usmerjenih slikarjev, ki so leta 1889 že skupno razstavili pod geslom secesije. Slikarsko je nova smer v glavnem zastopala plenerizem ali se vsaj k njemu nagibala. Na Kobilco je vplivala ta smer predvsem z deli svojega glavnega in obenem najstarejšega predstavnika, Fritza von Uhdeja. Tako





Sl. 26. I. Kobilca, Pri vodnjaku (1889); lastnik dr. Pintar v Ljubljani

v Kobilčinih interieurih kot v njenih slikah iz narave, ki so vedno povezane s figuralnimi upodobitvami, opazamo takrat, da je povsem prekinila z ateljejskim načinom slikanja in da se je pričela zanimati tudi za svetlobne probleme. Rezultat tega umetniškega preloma z akademijsko tradicijo, izvršenega v smeri tako imenovane moderne, pomenijo že poprej omenjena slika Pri vodnjaku (S. št. 34) in prav tako v Ilirski Bistrici, verjetno tudi poleti 1889, naslikana podoba Iz malega sveta (S. št. 35) ter slednjič dve v značilnih sivih tonih podani notranj-

ščini notranjskih kuhinj (Kmečka kuhinja S. št. 37 in Kmečko ognjišče S. št. 36) in mala pa izredno sveže učinkujoča skica sedeče žene s posodo v rokah (S. št. 35). Od obeh vrtnih plenerističnih slik iz Ilirske Bistrice se mi zdi Pri vodnjaku barvno bolj sveža in prepričljivejša. Iz malega sveta pa je kljub bogastvu svetlobnih refleksov slikarsko manj dosledna, ker se v celoti še vedno oglašča nek rjavkast ton, ki je še nedvomen odsev ateljeja. Isto leto 1889 prične slikati Kobilca v Podbrezju veliko platno, imenovano Poletje (sl. 27), ki ga dokonča naslednje počitnice, 1890. Ohranila se je fotografija (sl. 28), ki zanimivo pričuje o umetniškem delovnem postopku. Predstavlja nam isto glavno skupino, sestro Fani in oba otroka, v približno istem okolju.<sup>4</sup> Na vlogo fotografije v Kobilčinem delu bom opozorila še v končnem povzetku. Drži, da je fotoposnetek tudi tu nadomeščal ali vsaj podpiral pri Kobilci značilno slabotno notranjo predstavo bodoče dispozicije kompozicionalno in po obsegu zahtevnejšega dela. To dokazujejo tudi razlike med fotografijo in sliko: v celoti pričajo o tem, da je fotografija služila le kot kompozicijska opora, ki jo je umetnica spremenila povsod, kjer so to zahtevali slikarski razlogi in želje po večji življenjski prepričljivosti. Figure, ki na fotografiji značilno togo pozirajo, so se na sliki razgibale in se povezale med seboj. Fani, ki ima na fotografiji enobarvno obleko, je na sliki, kot glavni predmet upodobitve dobila belo bluzo, ki srka vase vse obilje dane svetlobe in tako tudi slikarsko prihaja do večjega izraza. Zelja po pripovednosti pa je prvotno prizorišče še razširila in ga v ozadju poživila s tipično žanrsko skupino vaških otrok. Slika je v svojem času žela precejšen uspeh, bila je skupaj z Likaricami razstavljena tako v pariškem Salonu kakor tudi na drugih razstavah, pri vsem tem pa kaže zaradi svojega velikega formata tudi Kobilčina slabosti v večji meri. Pravzaprav je slika napredna le v tehnično slikarskem pogledu, kjer se odlikuje s pastoznejše nanesenimi svetlimi barvami, kar opazamo najbolj v krajinskem okolju, celotni vtis pa vendar trpi tudi s stališča do takrat doseženega slikarskega razvoja zaradi očitnega nesoglasja med velikostjo zajetega prostorskega izreza in optično neutemeljeno podrobnostno obdelavo posameznosti. Po vsej verjetnosti je še leta 1890 nastala tudi slika V lopi (S. št. 47), ki jo je Kobilca slikala v Novem mestu. Delo kaže najtesnejšo stilno sorodnost s Poletjem in bi ga zaradi tega glede na dejstvo, da je preživela Kobilca prihodnje počitnice v domovini že po nekajmesečnem bivanju v Parizu, zelo težko postavila v kasnejši čas, to je v edino še možno leto 1891. Če se ozremo še na ostala pomembnejša dela koncem Münchenske dobe, morajo v prvi vrsti pritegniti našo pozornost Likarice (S. št. 51), ki so nastale v Münchenskem ateljeju pred odhodom v Pariz marca 1891. Zanje so ohranjene tri študije: celotna kompozicija v manjšem formatu, ki se v vsem ujema z dogotovljeno podobo in je zaradi večje barvne in formalne sproščenosti skoraj zanimivejša od te (S. št. 50), ter dve detajlni skici stare žene v ozadju (S. št. 49). Podoba likaric, ki sodi med Kobilčina najboljše figuralna dela, je obenem izvrsten primer rešitve svetlobnega problema v interieuru z vsemi posledicami za plenerista še sprejemljivega razkranjanja lokalnih barv in mehčanja risbe. Poleg del, ki tako ozna-



Sl. 27. I. Kobilca, Pomlad (Narodna galerija v Ljubljani)

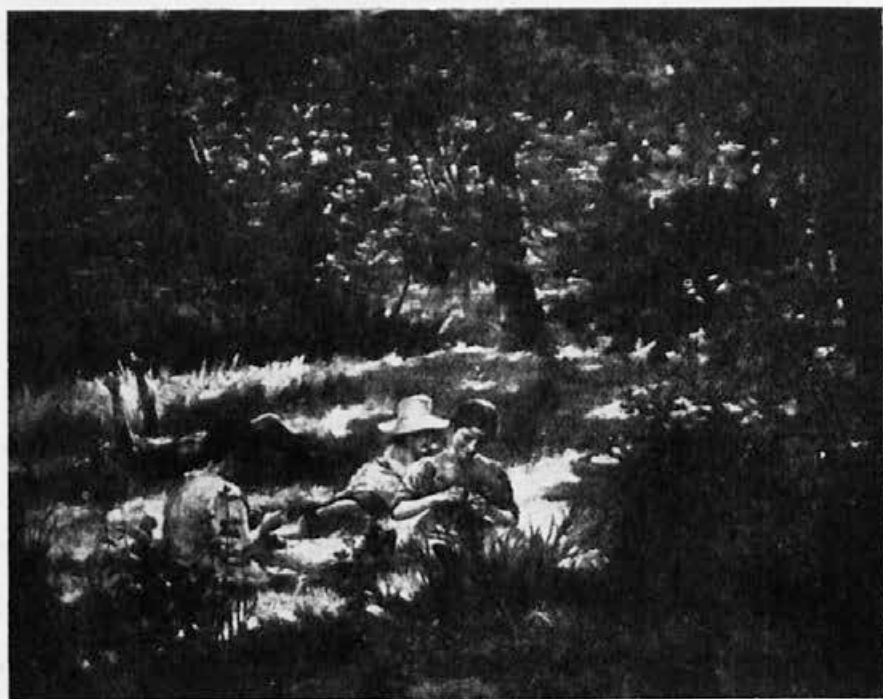
čujejo slikarkina umetniška zanimanja in so zanjo razvojno važna, pa naj imenujem iz istega časa še vrsto slikarsko konservativnejših portretov. To sta zlasti portreta dr. Vidrića (S. št. 42) in njegove hčerke Jele (S. št. 43) in za njima portreta profesorja Josipa Stareta (S. št. 45) in njegove žene Amalije (S. št. 44). Oba moška portreta sta izvršena v olju in v ničemer ne segata preko povprečne akademske ravni. Boljša

sta oba pastelna ženska portreta, posebno izrazno živi deklice Jele. Tem delom bi morala pridružiti še istočasno v Zagrebu nastali portret škofa Račkega. V leto 1889 (eventualno 1890) datiram tudi dokolenska portreta Josipine in Feliksa Stareta (S. št. 40 in 41). Podobi lastnikov Kolovca in Ruprečvrha, kjer je bila slikarica priljubljen in dokaj reden gost, se medsebojno dopolnjujeta in predstavljata dva dobra primera reprezentativnejšega meščanskega portreta konca prejšnjega stoletja. V zaključek münchenskega obdobja bo končno potrebno prišteti še tihožitje z buketom cvetočih mirt v vazi ter poročno obleko, vencem in rokavicami v ozadju (S. št. 46). Sliko je Kobilca izvršila za Marijano Kumpovo, ki se je poročila leta 1890, in jo moramo zaradi tega tudi takrat datirati ter tako predstavljata za zdaj najstarejše znano samostojno cvetlično tihožitje.

Marca leta 1891 se Ivana Kobilca preseli iz Münchena v Pariz, od koder se 1895 vrne v Ljubljano, preživi vmes 1891 počitnice doma, 1892 pa se v mesecu juliju mudi nekaj časa v Barbizonu. Iz te dobe je preostalo relativno malo del. Iz Gervexove šole, kjer je kmalu po prihodu v Pariz slikala poldrug mesec, so se ohranile le tri, kasneje spodaj prizrezane študije. Dve odlični v profilu podani glavi z golimi rameni (S. št. 76 in 77), prej verjetno celopostavna akta, še kažejo bližino münchenskega načina slikanja. Šlo je bila umetnica, kot vemo, nezadovoljna in ji je dalo več pariško umetniško ozračje samo. Za Kobilco je značilno, da je šla v Parizu mimo impresionistov (čeprav je zapisal Vurnik v njenih spominih, da je videla Manetjevo Olimpijo in pač lahko domnevamo, da tudi druga in značilnejša impresionistična dela) ter se je najbolj navdušila ob Bastien-Lepagea »Ob košnji«. Zanimivo bi bilo ugotoviti, kaj oziroma kdo je nanjo vplival, da je spremenila svojo paletu. V celotni pariški dobi namreč opazamo izrazito prevladovanje modrih tonov, sprva v celoti, kasneje, tja do odhoda v Sarajevo, pa vsaj v osenčevanju golih delov telesa. To modro senčenje se včasih, zlasti po ožji pariški dobi, preliva v vijoličasto, oboje pa se kdaj pa kdaj meša z zelenimi toni. Za prvi način prevladujočih modrikastih barv sta značilna umetniško najbolj dognana Pariška branjevka (S. št. 85) in koloristično njej sorodni Deček v modri mornarski obleki (S. št. 79), oba iz leta 1891 ali 1892. Isto barvno obdelavo kažejo v ostalem še svobodnejše slikane študije (S. št. 80/I—II in 82), med katerimi je zadnja nastala kot priprava za Branjevko. Od 1891. leta naslikane portretne študije mlade Parižanke, ki je bila štiri leta pozneje kupljena na razstavi v Budimpešti, baje za tamošnjo galerijo, se nam je ohranila le fotografija. Preobrat k mnogo svetlejšim tonom razodeva podoba Parižanke s pismom (S. št. 84), v belem plašču s prav tako belo bojo, ki vsebuje prav tako značilno modro osenjava. V podreditvi figure krajini je Kobilca dosegla višek z Otroci v travi (sl. 29) (S. št. 81), ki so nastali poleti leta 1892 v Barbizonu. Delo je edinstveno med slikarkinimi stvaritvami tudi po svojem impresionističnem odnosu do motiva, v katerem je poudarek le na spreminjajoči se barvni in svetlobni intenzivnosti zelenja, ki pa je v formalnem pogledu kljub temu še podano z izrazito realističnim interesom za detajl. Na etiketi knjige »Paris 1893« datirano Cvetlično tihožitje (S. št. 85) je zanimivo

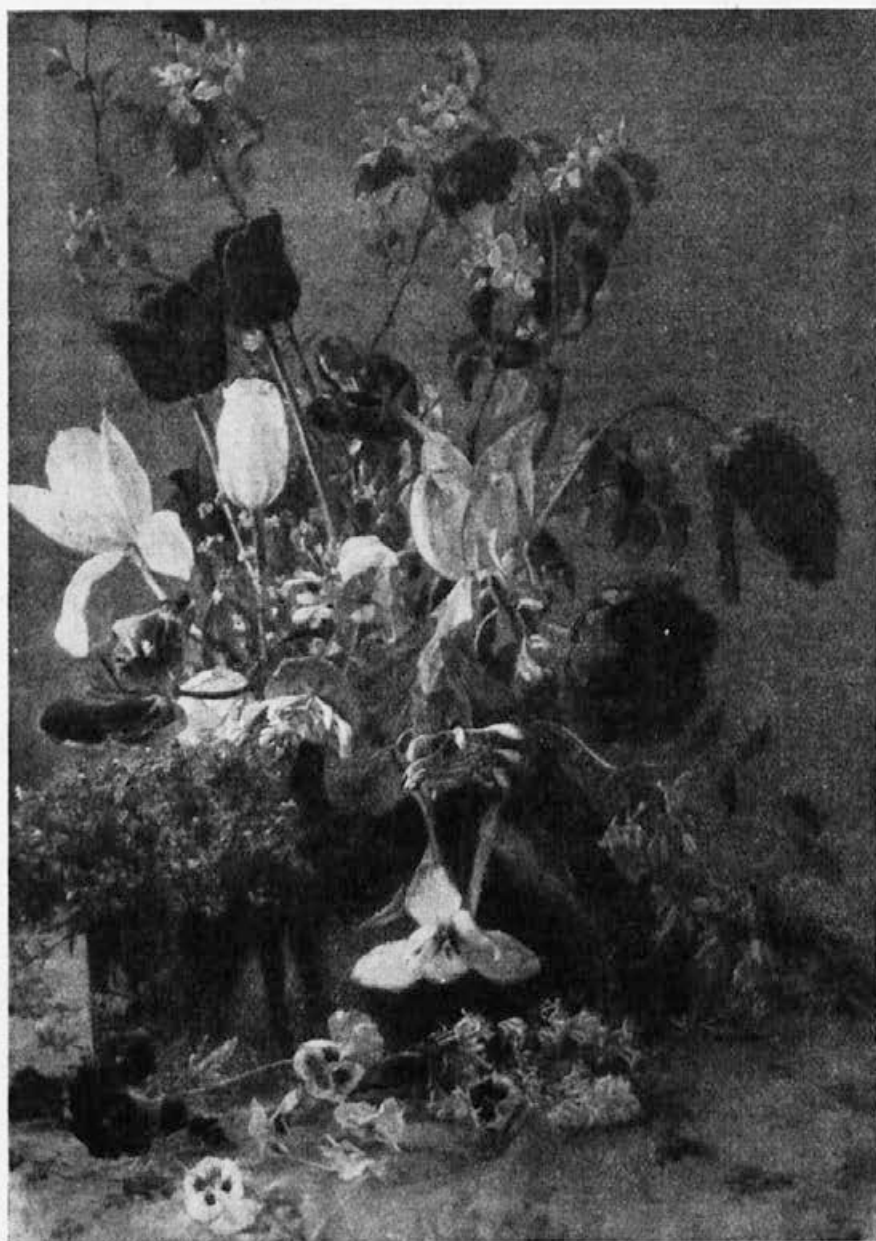


Sl. 28. I. Kobilca, Fotografija motiva za sliko Poletje



Sl. 29. I. Kobilca, Otroci v travi (1891); lastnik M. Pintar v Ljubljani

in karakteristično zaradi aranžmaja cvetlic, ki so raztresene tudi okoli vaze po mizi in obeh zvezkih. Po celotni ureditvi spominja na drugo cvetlično podoba, Tulipane (sl. 30 — S. št. 48), le da so pri tem posamezni cvetovi ostreje izrisani, ureditev bližja dobro znanim starejšim vzorom in bi jih zato opredelila kot starejše. Od slik, ki so nastale na Kranjskem do odhoda v Sarajevo, bi omenila le poglobitve. Vedeževalko (sl. 31 — S. št. 88) datiram v leto 1895. Slikana je bila na gradu Kolovcu in je nastala po zelo vestnih predpripravah. Ohranjena je končni original po merah in izrezu presegajoča in skoraj v potankosti izdelana študija (S. št. 87), druga pa je bila pozneje razrezana v več delov. Presenetljiv je že sam izrez podobe, ki bi nam bil brez pariških vplivov skorajda nerazložljiv. Narava, zajeta na dovolj slikovit način v skoraj povsem slučajnem izseku, je podana celotnostno, telesa figur sicer niso izgubila individualne pomembnosti (kot je bil primer pri Otrocih v travi), toda s prvo jih povezuje vsaj skozi vejevje prosevajoča sončna svetloba. Nekoliko pomanjkljivega znanja formalne perspektive se je Kobilca sama dobro zavedala. Na naši sliki se zrcali v nesorazmerni velikosti deklice (portret Hele Staretove, pozneje por. Rus) v primeri s prednjima dvema figurama. Od ostalih del moram na prvem mestu omeniti formalno nekam strogi in enostavni, v izrazu pa skoraj presunljivi avtoportret, ki je po vsej priliki nastal ne dolgo pred budimpeštansko



Sl. 50. I. Kobilca, Tulipani (okr. 1890); lastnik M. Pintar v Ljubljani

razstavo. Dodam naj mu otroški pastelni portret Stane Kumpove (S. št. 94) iz leta 1895 ali 1896 ter veliki, v skoraj pretirano poudarjenih vijoličastih tonih rok in obraza podani Portret sestre Fani (S. št. 95).

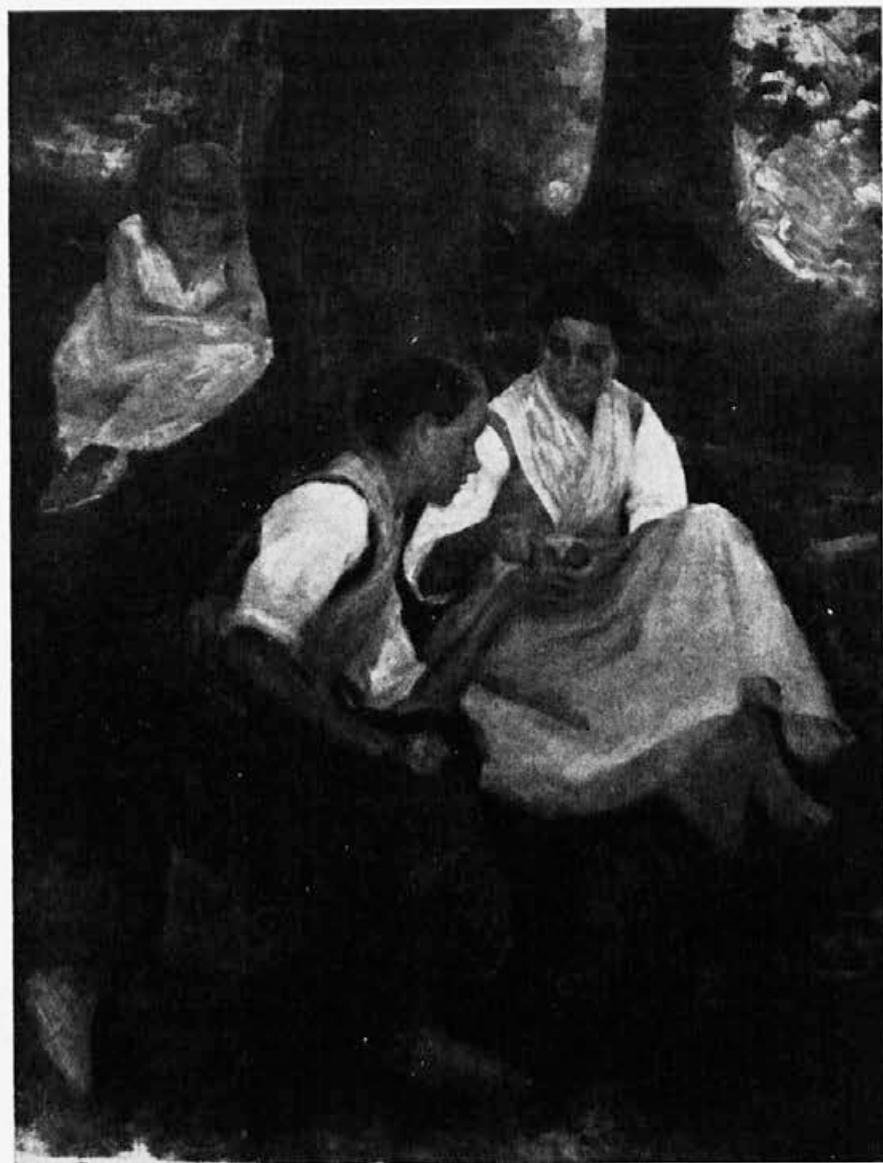
Barvna skala pa nazadnje le še krepí žalostni obraz in prosevajoči inkarnat sušične žene, ki je malo za tem podlegla svoji bolezni (1898).

Za sledeče obdobje mi manjka, kot sem že uvodoma pripomnila, pregled čez večje število slik, druga dela pa sem si mogla često ogledati le tako bežno, da jih nisem mogla medsebojno primerjati, zagadelj se bo oris teh treh decenijev zaenkrat omejil le na nekaj pripomb. Sarajevsko obdobje predstavlja čas, ko se je Kobilca že čutila doraslo tudi večjim in zahtevnejšim slikarskim problemom. Baš kompozicionalno težavnejša dela, ki so vsa nastala v tej dobi, pa dokazujejo, da se Kobilci veliki format in monumentalna kompozicija nista najbolj prilagala in da se njenemu realističnemu konceptu slikarstva z izrazito ljubeznijo za detajl bolj ustrezale druge, po formatu skromnejše naloge.

Slikaričin slikarski oevre moremo v tej dobi v glavnem razdeliti na velike figuralne kompozicije, izvršene v oljni in fresko tehniki, kjer je bila umetnica po tematiki logično močno vezana na željo naročnika, na vrsto portretov, ki moramo pri njih razlikovati zopet po naročilu nastale portrete vidnejših osebnosti z jasno težnjo po reprezentanci (po večini so ti dokaj pusto akademsko pojmovani) in v razložek z njimi skupino bolj svežih, intimnejših, zlasti ženskih portretov iz kroga slikarkinih sarajevskih znank, ki brez izjeme mnogo bolje označujejo Kobilčine slikarske težnje v tej dobi. V Sarajevu pa najde plodna tla že poprej obujeni smisel za narodopisno gensko podobo. Tudi ta se sedaj enako kot reprezentativna figuralna kompozicija razmahne do svojega največjega obsega.

Od večjih monumentalnih del zaslužitá poglobitno pozornost obe freski v cerkvi sv. Cirila in Metoda (v Sarajevu običajnejši naziv kot pri nas udomačeni jezuitska) iz okoli leta 1900. Da za datum nastanka navajam ta čas in ne letnice 1902, ki se je utrdila v naši literaturi, je vzrok preprosto dejstvo, da so v knjigi »Spomen-knjiga iz Bosne« (Zagreb 1901, str. 75, 76) že reproducirane fotografije notranjščine imenovane cerkve in sta tam vidni tudi obe Kobilčini freski. Prav tako je brati v uradnem listu Vrhbosna iz leta 1901, da so bila tedaj vsa dela v notranjščini stavbe že povsem dokončana. Obe freski opazimo precej visoko nad polkrožno zaključenima oltarnima nišama, ki izpolnjujeta spodnji del zaključnih sten okrnjenih stranskih ladij, oklepajočih s kupolo pokriti prostor centralne arhitekture. Obe freski ustrezata i po velikosti i po svoji obliki s polkrožnim zaključkom nišama pod seboj. S tako oblikovanim in močno poudarjenim okvirom pa delata bolj vtis oljne podobe kakor s steno neposredno povezane stenske slikarije. Evangeljsko stran krasí prizor zedinjenja katoliške in pravoslavne cerkve. Nad zastopniki obeh je upodobljen Kristus s sv. Klaro na svoji desni in arhangelom Mihaelom na levi. Na nasprotni strani plava v oblakih Marija, pod njo so v dveh tesno strnjenih skupinah zbrani jezuitski svetniki. Umetnica pravi v svojih spominih, da je naredila za obe freski več fiziognomičnih predštudij. Od vsega tega ni ostalo ničesar. Ohranili sta se le dve barvni študiji celote, ki ju smemo smatrati za zadnji pred končnim delom (sl. 32). Študiji sta vestno realistični, drobna poteza čopiča oblikuje vsak detajl. V glavnem smemo reči, da se enako v barvni kot formalni kompoziciji skladata s freskama, le da so tu





Sl. 31. I. Kobilca, Vedeževalka (1893); lastnik M. Pintar v Ljubljani

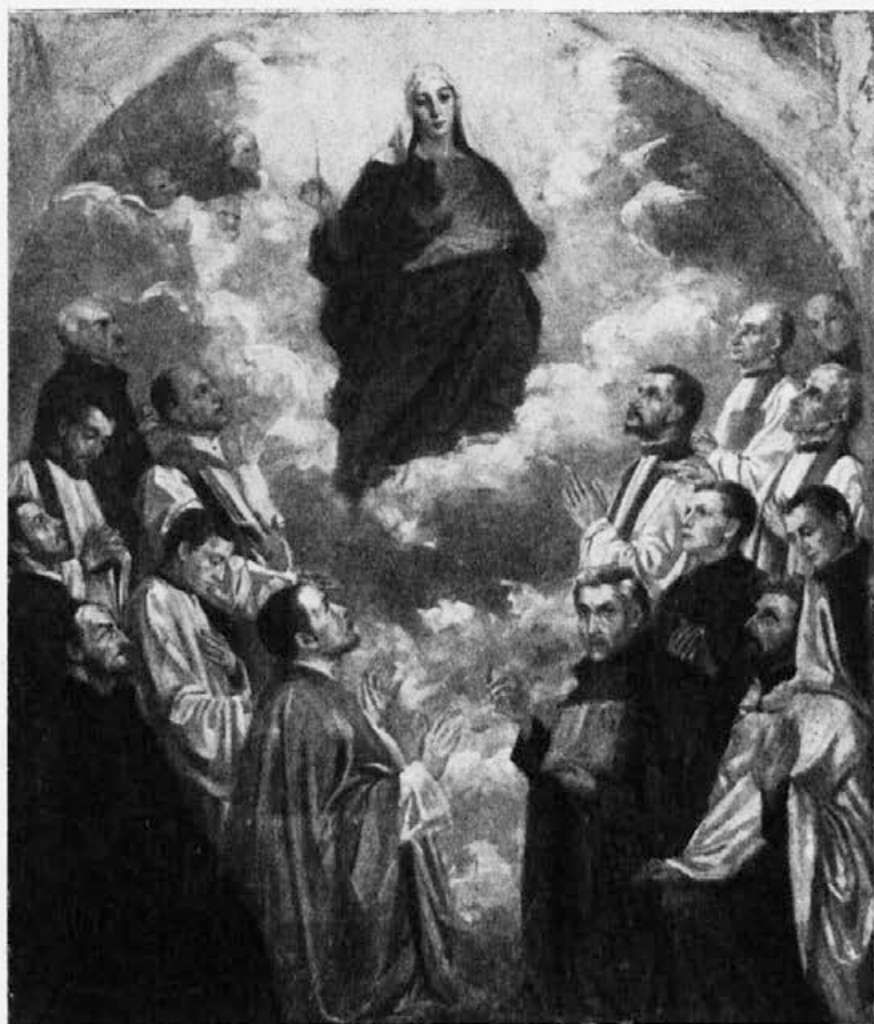
barve izrazitejše, bolj žive, tam pa že zaradi same tehnike nujno nekoliko nežnejše in bolj uglašene med seboj. Edina sprememba je v številu oseb na sliki jezuitskih svetnikov. (Medtem ko si stoje v osnutku nasproti v razmerju 7 : 8, je na freski umetnica povečala njih število za tri, da dobimo razmerje 9 : 9)! Kompozicijsko stremi Kobilca bolj po

polnitvi ploskve, kakor pa po prodiranju v globino. Zgodovinsko slogovno bi lahko za samo razporeditev oseb ugotovili vzore vse do 16. stoletja, pri sliki jezuitov pa se še posebej spomnimo na skupine donatorjev Domenica Tintoretta. Kljub razgibanim pozam posameznih figur učinkuje celota strogo statično.

Od slike »Kristus na Oljski gori« v sarajevski protestantski cerkvi, ki jo sedaj uporabljajo kot gledališko kulisarno in je zato bilo zaenkrat nemogoče ugotoviti, ali se je ohranila, je prav tako ostala barvna študija. Podana je v težkih, nenaravnih barvah, ki naj bi podčrtale vsebinski moment dogodka. Krajina je skrajno enostavna. Način razpostavitve figur in njih povezave z okoljem nam dá misliti, da je umetnici pri tem delu lebdel pred očmi enkrat tudi likovni spomin na njenega najbolj spoštovanega vzornika Puvis de Chavannea. Rezultat je enostavni red vertikal in horizontal.

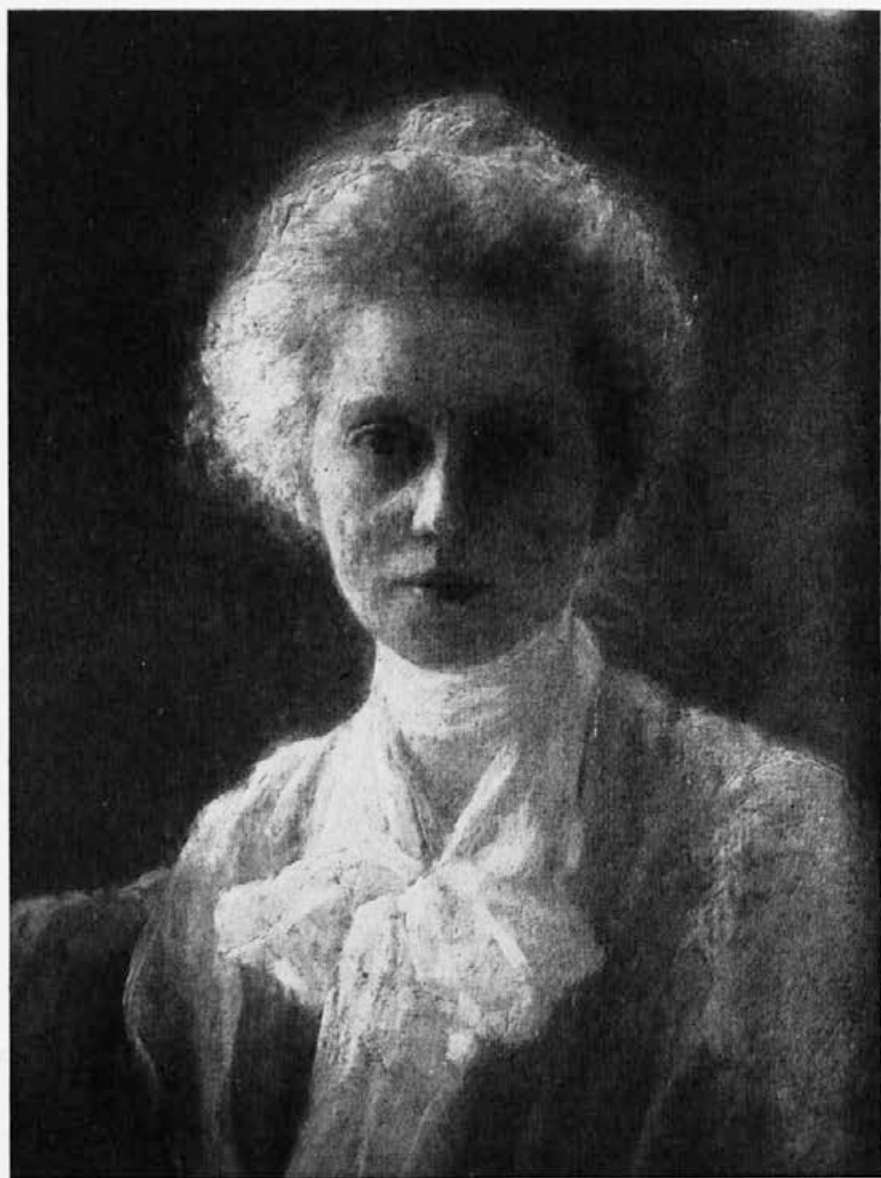
Med večja portretna naročila iz te dobe spada portret nadškofa dr. Josipa Stadlerja iz leta 1897. Delo, ki so ga, kakor vemo, po sekundarnem napisu na portretu in po opazki v Nadi (leto 1898, str. 95) poklonili portretirancu sarajevski katoliki o priliki njegovega ozdravljenja, je za nas skupaj s freskami zanimivo v dvojnem pogledu: kot historičen dokument prodiranju Avstro-Ogrske paralelne ekspanzije katoliške cerkve proti vzhodu, obenem kot značilno prvo in glavno naročilo, ki je Kobilco privedlo v Sarajevo. Celopostavni portret je izvršen v naravni velikosti in je pri tem tako po pozi konvencionalen kakor barvno pust in neambiciozen. Obraz je bil kasneje preslikan, bojda na ljubo večji podobnosti. V to obdobje spada tudi portret škofa Juraja Strossmayerja, ki ga je slikala leta 1899 v Đakovem. Od ostalih portretov iz tega obdobja, ki so hranjeni v Ljubljani, bi omenila le najizrazitejše. Portret žene Kobilčinega sarajevskega prijatelja, slikarja Arndta (sl. 33), je narejen v drobnih, pri osvetljenih mestih pastozno nanesenih čopičevih potezah. Prevladujejo svetli toni in dobro vidimo, da je umetnico zanimala predvsem igra svetlobnih žarkov v plavolaskinih bujnih laséh (to zanimanje je razvidno tudi iz drobnih risb, ki so se ohranile v slikarkinih skicirkah in ki kažejo reševanje iste naloge, čeprav skromneje in s svinčnikom). Delo (S. št. 102) bi lahko označila kot lep primer plenerističnega portreta, čeprav je nedvomno delano v ateljeju. Sledita še prikupni, v nežnem svetlem koloritu podani dekliški portret, baje kasnejše slikarke Rite Passini, ter za čas preloma iz 19. v naše stoletje najbolj karakteristični portret violinistke Bussjägerjeve, ki ustreza secesionističnemu okusu tako po barvah in izrazu kakor po aranžmaju in seve po kostimu upodobljene.

V zvezi s sodelovanjem pri obširnem, v vrsti monografij habsburških dežela izvedenem delu »Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild«, je ponovno prišlo do izraza zanimanje za narodopisni žanr. Čeravno nam manjkajo trdnjša oporišča za čas nastanka posameznih slik, smemo sklepati, da gre razvoj od drobnih fiziognomičnih študij s postopnim vključevanjem noše k večjim izrezom in celopostavnim upodobitvam v interieuru ali exterieuru, dokler ne pridemo do žanrske kompozicije z večjim številom oseb, ki stoje do nje prejšnja dela v odnosu nujnih predštudij. Ta vrstni red bi potrjevala tudi



Sl. 52. I. Kobilca, Študija za sliko v jezuitski cerkvi v Sarajevu (okr. 1900);  
lastnik Mira Pintar v Ljubljani

zaporednost reprodukcij v že omenjeni reviji Nadi. Med zanimivejšimi naj omenim med drugo svetovno vojno na Ruperč vrhu pri Novem mestu uničeno Bosanko s služkinjama (sl. 54), ki se je zanjo ohranila vsaj izvrstna, povsem impresionistično učinkujoča skica ozadja: Pogled (v originalu skozi okno) na zasnežene in v soncu lesketajoče sarajevske strehe in minarete. Poznam le eno delo, ki je kompozicionalno še bogatejše, pa se žal ni ohranilo. To je kompozicija »V cerkvi«, ki je nastala leta 1905, ko je sarajevski umetniški klub priredil študijsko ekskurzijo v Trnovo — Treskavico. V cerkvenem interieru je upodobljenih devet oseb v značilnih nošah. Omenjenima deloma in drugim



Sl. 33. I. Kobilca, Podoba žene slikarja Arndta; lastnik Mira Pintar v Ljubljani

figuralno enostavnejšim, čeprav narodopisno zanimivim, ki jih poznam le po reprodukcijah v Nadi, se pridružujejo v Ljubljani Bosanec z guslami iz leta 1900 (S. št. 106), Deček z violino in Turka pri molitvi (S. št. 99). Močno secesionistična pa je še edina podoba rož, ki jo lahko z gotovostjo uvrstim v sarajevsko dobo — šopek roza vrtnic pred



Sl. 34. I. Kobilca, Sarajevski motiv

modrim ozadjem. Močno »modna« poteza, ki ga karakterizira, je tipična tudi za portrete s cvetličnim tihožitjem, aranžma, ki je bil v literaturi že omenjen. — Večinoma doma pa dela medtem Kobilca na veliki, leta 1903 dovršeni sliki za ljubljansko magistratno dvorano — Slovenija se klanja Ljubljani.

Opozorila sem že na izredno svetlo paletu nekaterih sarajevskih del. Nadaljevanje te značilnosti moremo zasledovati tudi v berlinsko obdobje. Tu se še celo stopnjuje svetlost palete, ki se zdaj mnogokrat približuje skoraj povsem sivobelim odtenkom. Kot najznačilnejši primer moram navesti oljnato lastno podobo (S. št. 121), v skromnejši meri pa izražajo iste težnje tudi sledeči pastelni portreti: leta 1906 nastali Nade in Nevenke Šlajmerjeve (S. št. 114), Hele Rusove iz istega leta (S. št. 115) in gospe Krajčeve iz leta 1909. Kobilčine slike, ki so nastale v Berlinu in so hranjene v Ljubljani, poznam z izjemo nekaterih manj pomembnih študij žal le po fotografijah. To so izrazito feminilno učinkujoči portret inž. Vladimirja Stareta, portretna študija istega ob knjigi, slikana v svrhu reševanja umetne osvetlitve obraza, dokolenski portret nečakinje Mire Pintarjeve iz leta 1913 in slednjič odlična, po mnenju avtorice, nedokončana lastna podoba iz leta 1914 (sl. 55). Kobilca se je pričela v Berlinu intenzivneje baviti s slikanjem cvetlic in tihožitja. Za

prve nimam, vsaj dokler ne bo prilike videti skupaj zbranih originalov, nobenega kriterija za določitev časa nastanka. Od tihožitij se je ohranila v Ljubljani le podoba bakrene posode, za ta čas presenetljivo svobodno tretirane v širokih, temperamentnih potezah čopiča (S. št. 134). Od slikanih študij te dobe se je ohranilo nekaj aktov (S. št. 117, 116/I—II), ki značilno kažejo še v tem času le pusto šolsko, včasih celo zelo okorno prizadevnost. Končno bi bilo še zanimivo preveriti, koliko drži izjava gospe Šlajmerjeve, ki je Kobilca obiskala v Berlinu, da je bila umetnica tedaj močno zaposlena z izdelovanjem portretnih miniatur. Da se je Kobilca s to umetnostno panogo res ukvarjala, nam v ostalem dokazuje na slonovi kosti izvršeni miniaturni portret matere arhitekta Osolina, ki je bil narejen po fotografiji l. 1923 (S. št. 151), ter še manjši v zlat medaljon vdeleni portret Kobilčinega očeta, ki je verjetno nastal po slikarkinem tabelnem portretu istega iz leta 1886.

V zadnji, ljubljanski, dobi vedno bolj prevladujejo podobe cvetlic, ki jih je pa tudi tu zaenkrat še nemogoče časovno točneje opredeliti. V glavnem moremo reči le, da gre pri tovrstnih upodobitvah razvoj od relativno točne risbe, podajanja detajlov in tonske vrednosti k vedno večji barvitosti ter svobodnejši, risarsko skoraj neomejeni potezi čopiča. Okoli konca prve svetovne vojne in po njej se zopeč budi zanimanje za žanr, kar dokazujejo podobe Kranjica lupi jabolka (S. št. 136), Žena lupi jabolka (S. št. 139) ter slikarsko najpomembnejša med njimi, koloristično odlična Kranjica pri šivanju (sl. 36 — S. št. 146). Poudariti moram, da se značaj teh del močno razlikuje od žanrskih slik prejšnjih dob. Medtem ko je takrat slikarki šlo v precejšnji meri za sam motiv in so rešitve tako predstavljale tradicionalni žanr, v katerem sta si zanimivost motiva in slikarska forma — če slednja ni kar prevladala — vsaj enakopravna, stoji zdaj nesporno na prvem mestu čista slikarska problematika. V dvajsetih letih je imela Kobilca v načrtu še precej žanrskih podob, vendar do njihove ostvaritve ni prišlo. Sem bi sodila tudi na Dolenjskem nastala študija lovca (S. št. 153), ki je ostala neporabljena. — Od portretov, ki so v tej dobi poleg cvetlic najpogostejši motiv, bi omenila le najvažnejše, ki kot ostali po večini predstavljajo Kobilčine ljubljanske znance. Leta 1917 nastali portret Ane Župančičeve, roj. Kessler, učinkuje v lepi barvni pretehtanosti sivih in rumenkastih tonov kot pastel in bi ga zato kljub pomanjkljivi anatomiji telesa uvrstila med boljša dela tega časa (S. št. 145). Po letu 1920 nastali portreti kažejo po večini težnjo k barvno zabrisanemu, tonskemu podajanju. Kot primer naj navedem le dva: portret župana Hribarja (S. št. 186) v Mestnem muzeju v Ljubljani in med deli zadnjih let verjetno najboljši Mice Čop-Kesslerjeve (S. št. 150). Vrsto naj zaključí portret arhitekta Osolina (S. št. 154), ki tvori s svojo živahnejšo barvno lestvico ter tehnično svobodnejšo obdelavo precejšnje nasprotje večini ostalih znanih del ljubljanske faze.

\*

Temu nepopolnemu in zato tudi neproporcioniranemu pregledu Kobilčinega slikarskega oevra v posameznih razdobjih, ki se je pri münchenski dobi ustavljal pri detajlnih problemih, kasneje pa bil kar preveč sumaričen, bi rada dodala še nekaj pripomb o problematiki



Sl. 35. I. Kobilca, Lastna podoba (1914); lastnik L. Pouh v Ljubljani

umetničinega slikarstva vobče. Kot smo mogli ugotoviti že iz pregleda, je ležalo težišče Kobilčinega slikarskega udejstvovanja v figuraliki, prav posebno še v upodabljanju individualno določene osebnosti — v portretu. Temu se od berlinskega bivanja naprej enakopravno pridružuje cvetlično tihožitje, ki bo v zadnji dobi skoraj prevladovalo. Naloge postavitve cele figure v prostor, naj je to interieur narodopišno ali meščansko žanrskega značaja ali pa izrez iz narave s skupino ljudi, se loti Kobilca ob koncu študijske dobe. V bosenskem obdobju nastopi še problem mnogo zahtevnejše monumentalne kompozicije, katere re-



Sl. 36. I. Kobilca, Kranjica pri šivanju (1917—20); lastnik M. Pintar v Ljubljani

šitev pa je za slikarko Kobilčinega značaja in formata le pretežavna. Njen izraziti intimno slikarski značaj, povezan s smislom za detajlno podajanja celote, ki se mu pridružujejo še nesigurnost v podajanju anatomije zlasti pri celih figurah ter težave v obvladanju perspektivnih sredstev — vse te lastnosti so morale v svoji vsoti privedi do nezadovoljivega rezultata. Da se je tega umetnica sama zavedala, priča dejstvo, da se je odslej zopet in celo dosledneje omejila na posamezno figuro. Pri tej je vedno veljala Ivanina pozornost v prvi vrsti oblikovanju glave, kar kažejo že študije iz Münchena, ki je tudi nanjo v tej





Sl. 57. I. Kobilca, Študija za Citrarico (okr. 1885)

smeri s svojim takratnim portretnim slikarstvom (Lenbach pa tudi Leibl!) nedvomno usodno vplival. Razumljivo je, da se je v tako specializiranem študiju nadarjena slikarka izurila do prave virtuoznosti, da pa ji je nasprotno oblikovanje cele postave še slej ko prej delalo težave. Tu in tam vendar srečamo izven obligatne doprsne podobe večji (običajno dekolenski) izrez in samo enkrat, in to značilno v najkrepkejši zgodnji dobi, reši Kobilca tudi problem celopostavnega portreta (Sestra Fani 1889). Pri tem je nad vse zanimiv sam delovni

postopek njenih figuralnih upodobitev. Ali se je prav v začetku posluževala pri svojih ožje slikarskih delih kot predštudije risbe, ne vem, vendar dvomim v to možnost. O umetniškem načinu slikanja nas dobro pouče nekatere nedokončane münchenske študije; da se tudi kasneje v bistvu ni spremenil, potrjujejo izjave portretirancev iz mnogo poznejšega časa. Kobilca si je na grundirano platno s čopičem naznačila v glavnih potezah zunanje in notranje obrise obraza in telesa, takoj nato pa že prešla na izdelavo posameznosti kot oči, ust, nosu in tudi las. Ozadje okoli glave si je le rahlo naznačila in ko je dovršila fiziognomijo, je pričela poprsje, ki je pri študijah večinoma ostalo le bolj naznačeno. Šele za tem je dokončno obdelala tudi ozadje. — V Kobilčini zapuščini je ostalo sedem drobnih skicirk izredno malega formata, ki vsebujejo brez običajno varovane časovne kontinuitete in precej razmetano zlasti študije iz münchenske dobe ter kasnejših let vključno sarajevsko obdobje, kar vse kaže, da umetnica risbe ni sistematično sarajila. Vsebina skicirk ne predstavlja kakega sistematičnega slikarskega dnevnika, ampak jo moremo imeti le za skupek zelo sporadičnih in slučajnih opazovanj in domislekov. Poleg raznih žanrskih podob iz münchenskega časa, kjer sta še najzanimivejša osnutek za Citrarico (sl. 37) ter Dekle s kolovratom, najdemo več drobnih risbic glav oseb, ki jih je portretirala v olju. Že zaradi njihovega nepomembnega formata jih ne moremo imeti za resne predštudije, ampak le za bežnejše določitve slikarskih vtisov, ki so se ji zazdeli važni ali zaradi nadaljnjega dela kakorkoli vredni svinčnika. Pri Kobilčinih portretnih delih je igrala kot pripomoček mnogo važnejšo vlogo fotografija. Kot pričujejo nekatere ohranjene kopije zadevnih posnetkov in tudi pripovedovanja raznih še živčih portretirancev, se je umetnica posluževala fotografije iz dveh razlogov. Ali ji je služila za izbiro kompozicije ali pa kot delen nadomestek živega modela, kadar ji ta ni mogel stalno pozirati. V kasnejši dobi si je iz istega vzroka kdaj pa kdaj pomagala z nadomestnimi modeli. Ko je izgotovila glavo, ji je sedel v obleki portretirane osebe izmenoma tudi kak znanec ali znanka. Tako sta nastala n. pr. portret župana Hribarja in Evgenije Hribarjeve. — Po večini so Kobilčini portreti slikani v olju, že zgodaj pa se pojavijo tudi pastelni. Pastelni portret, ki je tako važen in značilen za 18. stoletje, ne igra v razvojno važnem slikarstvu 19. stoletja vse do impresionizma nobene vloge in ostane v tem razdobju popularen le med diletanti. Ne ve se, od kod je Kobilca dobila pobudo za pastel, v katerem se je uveljavila kot prva med slovenskimi umetniki, gotovo ne na akademiji, kjer pastel tudi pozneje ni bil predmet posebnega pouka. V njenem ustvarjanju ga lahko zasledujemo od srede münchenske dobe do približno leta 1910. Ni potrebno še posebej pripominjati, da ji je služil le pri dekliskih in otroških modelih. Pa tudi dosti kasneje najdemo v oljnih portretnih odmeve pastelne tehnike (ga. Župančič 1917, Lea Ješe [S. št. 158]). — Cvetlične podobe, katerih prve samostojne realizacije moremo ugotoviti pri Kobilci že okoli 1890, zanimanje zanje pa že v kopijah, ki jih je izvršila na Dunaju, predstavljajo ikonografsko zvrst, ki je v 19. stoletju do impresionistov brez večjega pomena. Kot samostojen motiv se pojavi cvetlično tihožitje šele v 16. stoletju, svoj prvi višek pa doseže

v specializiranem holandskem slikarstvu 17. stoletja. Tu leže tudi Kobilčini prvi vzori (Rachel Ruysch), ki odmevajo vsaj v ureditvi najzgodnejših umetniških zadevnih upodobitev (S. št. 85 in 48).

Važnejše, kot je do tu nakazana problematika njenega slikarskega dela, pa se mi zdi vprašanje, zakaj se Kobilica ni mogla razviti od plenerizma do impresionističnega upodabljanja sveta, čeprav si je tekom let prisvojila vsaj del grobo tehničnega izražanja impresionistov in bi brez njih tudi njene palete v marsikaterem delu ne mogli razložiti.

Tudi na to poslednje vprašanje odgovarjata samo delo in življenje Ivane Kobilce.

V njenem umetniškem interesu v zadnji instanci vedno prevladujeta snov in vsebina nad formo. Njeno umetniško zanimanje se kaže zato v izrazito portretnem dojemaju omejene, snovno zanimive motivike. Na prvem mestu stojita figura in cvetlični šopek: figura tudi v delih, ki niso mišljena kot portreti in niso portretno izrazita, cvetlice nikoli le barvno zanimive. Poleg cvetic in portreta se uveljavlja žanr, krajina pa redko in ne brez zveze s figuro, ki jo običajno prevlada.

V okviru take in tako pojmovane motivike Kobilca ne more do kraja izvesti niti vseh zahtev plenerizma, kar velja celo za njeno umetniško najbolj revolucionarno dobo 1889—1893. Plenerizem je v nasprotju s prejšnjim realizmom zavrgel risanje detajlov, iluzijo snovi upodobljenih objektov in absolutnost predmetne barve. Kobilca mu je v vseh teh glavnih njegovih zanikanjih le deloma sledila, še najbolj v lokalni barvi, najmanj pa v njegovi negaciji risanja detajlov in v njegovi pozitivni zahtevi po upodabljanju zraka in atmosfere. Da ji je bil zato impresionizem, ki je vse te težnje stopnjeval do skrajnosti, tuj in za dogotovljeno sliko neporaben, je jasno.

Težnje, ki jih nosi Kobilca že iz domovine, le podpirajo vzori starih mojstrov in vplivi umetniškega okolja, ki sprejme Kobilco tako v Münchenu kot v Parizu.

Kot človek in ženska je Kobilca s svojo energijo vredna vsega občudovanja. Kot človek in ženska pa je tudi tako močno zasidrana v konservativni meščanski sredini Ljubljane, da svojim le nekaj mlajšim sodobnikom, slovenskim impresionistom, tudi tedaj ne bi bila mogla slediti po njihovih življenjskih in umetniških poteh, če bi ji to dovoljevali njeni lastni umetniški ideali.

## SEZNAM DEL IVANE KOBILCE

### I. Predmünchensko obdobje:

Dunaj 1879/1880.

München 1881.

1. **Rože in sadje** (kopija slike Rachele Ryschove). — Šopek pisanega cvetja s sadjem, ki ga obletavajo razne žuželke. — O. pl. — 84 × 68. 1879. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
2. **Portret Marije Pintar, roj. Kobilca** (slikano po fotografiji). Doprna, en face podoba mlade deklice v modri obleki. — O. pl. — Ok. 1880. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15

3. **Študija starca z belimi lasmi in brado.** — Sign. ni. — O. pl. — Približno  $46 \times 36$ . — Dunajsko ali začetek münchenskega obdobja. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
4. **Študija glave bradatega starca.** — Sign. ni. — O. pl. —  $46 \times 45$ . — Dunajsko ali začetek münchenskega obdobja. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
5. **Študija dekliške glave z volančasto ruto.** — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — ca.  $57 \times 47$ . — Dunajsko ali začetek münchenskega obdobja. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15

## II. Münchensko obdobje:

### a) ože datirana dela:

1882—1891.

6. **Portret Marije Pintar, roj. Kobilca.** — Doprna, en face podoba slikaričine sestre, rahlo obrnjene v desno. — Sign. l. zg. Ivana Kobilca. — O. pl. —  $51 \times 41$ . — 1885. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
7. **Portret prof. Luke Pintarja.** — Doprnen portret bradatega moža z očali. — Sign. l. zg. Ivana Kobilca. — O. pl. —  $51 \times 41$ . — 1885. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1
8. **Poprsje deklice s telovnikom.** — Sign. ni. — O. pl. —  $42 \times 34$ . — 1885—1885. — Ga. Pavlin, Levstikova ulica (prej fužinska zbirka).
9. **Skica za portret ge. Fleretove, roj. Korbar.** — Le z glavnimi potezami čopiča naznačena portretna skica mlade črnolase žene. — Sign. ni. — O. pl. —  $50 \times 40$ . — 1885—1885 (verjetno ok. 1885). — Bruno Stare, Ljubljana, Komenskega 10 (prej fužinska zbirka).
10. **Študija starke z ruto.** — Doprna en face podoba stare brezrobe ženice. — Sign. ni. — O. pl. — ca.  $46,5 \times 37$ . — 1885—1885 (verjetneje ok. 1886). — Gabrijel Erzin, Ljubljana, Zrinjskega 8 (prej fužinska zbirka).
11. **Portret komtes Mary Paumgarten in Josipine Wenckheim.** — Dvojni, skoraj celopostavni portret mladenk, oblečenih v bele obleke iz tenke tkanine. Desna sedi, leva stoji. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel. —  $150 \times 85$ . — 1885—1888. — Ing. Pavel Krže, Ljubljana, Vodovodna 36 (prej fužinska zbirka).
12. **Študija ženske glave.** — Z nekaj potezami čopiča naznačena portretna študija. — Sign. ni. — O. pl. —  $53 \times 42,5$ . — Na hrbtni strani napis: Kobilca 1886 Kalkenbrunn. — 1886. — Narodna galerija (prej fužinska zbirka)
13. **Holandsko dekle.** — Doprna, v profilu podana podoba deklice s holandsko čepico na glavi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. —  $56 \times 46,5$ . — 1886. Narodna galerija
14. **Študija moške glave.** — Obrnjena v levo, v  $\frac{3}{4}$  profilu. Gleda navzgor. — Sign. l. zg. Ivana Kobilca, 1886 Monakovo. — Olje-les. —  $19 \times 14$ . — 1886. — Dr. N. Sadnikar, Kamnik.
15. **Portret g. Baumgartena.** — Doprni portret bradatega, črnolasega moža. — Sign. d. zg. Ivana Kobilca / 1886. — O. pl. —  $69 \times 55,5$ . — 1886. — Narodna galerija (prej fužinska zbirka).
16. **Portret ge. Marijane Kumpove, roj. Souvan.** — Podoba mlade žene v čipkasti obleki, vidne do pasu. — Sign. ni. — O. pl. — ca.  $76 \times 60$ . — Ok. 1886. — Marjana Kump, Ljubljana, Selenburgova ulica 1.

17. **Portret sestre Fani.** — Doprnsna, en face podoba sestre Fani z belo ruto preko glave in prsi. — Sign. ni. — O. pl. — 45 × 35 (oval). — 1886 (KPR, št. 240). — 1887 (na hrbtu slike). — Dr. N. Sadnikar, Kamnik.
18. **Blekova Micka.** — Doprnsna podoba Kobilčine sestrične iz Podbrezij. Sign. ni. — Olje-les. — ca. 25 × 20. — Ok. 1886/87. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
19. **Babica z vnukinjo.** — Sedeča starka, ki lupi jabolko, na njeni desni mala deklica. — Sign. ni. — O. pl. — 29 × 23. — 1886/87. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
20. **Študija ženske glave z belo avbo.** — Isti model kot na sliki št. 19. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 40 × 33. — 1886/87. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
21. **Študija deklinške glave.** — Doprnsna podoba deklice, rahlo obrnjene na desno s povešenim pogledom. — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 46. — 1886/1887. — Narodna galerija
- 21 a. **Portret ge. Marijane Kump, roj. Souvan.** — Doprnsna podoba mlade črnolase žene v roza obleki. Glava podana v profilu. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — 66 × 54. — 1887—1889. — Marjana Kump, Ljubljana, Selenburgova ulica 1.
22. **Citrarica.** — Mlado svetlolaso dekle sedi ob mizi, na kateri leže citre. Z desnico si podpira glavo, levico pa je položila na citre. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 97 × 82. — Ok. 1887. — Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
23. **Kofetarica.** — Starka s kozuhovino obrobljenim pokrivalom sedi, v rokah pa drži skodelico kave. — Sign. ni. — O. pl. — 100 × 70. — 1888. — Predsedstvo vlade LRS.
24. **Babičina skrinja.** — V kotu sobe stoji odprta skrinja, v kateri so razni deli narodne noše. V sredi sobe sedi na stolu deklica, ki ji nekoliko starejše ob njej stoječe dekle pomerja avbo. — Sign. l. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 55 × 46. — Ok. 1888. — Ga. Zelenik, Celje.
25. **Glava starke z ruto.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 40. — Ok. 1888. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
26. **Poprsje dečka z rdečim klobukom.** — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 42. — Ok. 1888/1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
27. **Poprsje dečka z rdečim klobukom II.** — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 44. — Ok. 1888/1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
28. **Stara Papavka.** — Stara ženica čepi ob kmečkem ognjišču. — Sign. ni. — O. pl. — 34 × 28. — Ok. 1888/1889. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
29. **Študija ženske glave.** — Starejša žena s črno ruto na glavi. — Sign. ni. — O. pl. — 56,5 × 46. — Ok. 1888/1889. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
30. **Žena z ogrinjačo.** — Študija ženske glave s črno ogrinjačo. — Sign. ni. — O. pl. — 58 × 43. — Ok. 1889. — Narodna galerija.
31. **Portret Fani Kobilce.** — Celopostavni portret sedeče deklice s črnimi lasmi, spletenimi v dolgo črno kito, v rožnati obleki in z golimi rokami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 156 × 62. — 1889. — dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
32. **Portret otroka (dr. Ivan Pintar).** — Doprnsna podoba ca. enoletnega otroka. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — ca. 65 × 51. — 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1

33. **Iz malega sveta.** — V ograjenem vrtu pred hišo se igrata dve mali deklici. — Sign. ni. — O. pl. —  $40 \times 30$ . — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
34. **Pri vodnjaku.** — Pred kamenito ograjo z lesenimi vrati stoje pri vodnjaku tri male deklice. — Sign. ni. — O. pl.  $40 \times 30$ . — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
35. **Skica ob ognjišču sedeče žene s skodelico v rokah.** — Sign. ni. — O. pl. — ca.  $23 \times 18$ . — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
36. **Kmečko ognjišče.** — Sign. ni. — O. pl. —  $28 \times 45,5$ . — Ok. 1889. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
37. **Kmečka kuhinja.** — Značilen interieur obokane, kmečke kuhinje. Desno delno vidno ognjišče. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. —  $41,5 \times 47,5$ . — Ok. 1889. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
38. **Stari šibar.** — Skica sedečega moža s suknjičem, ogrnjenim preko ramen. — Sign. ni. — O. pl. —  $31 \times 24$ . — Ok. 1889. — Narodna galerija.
39. **Poletje.** — Na ograjenem travniku sedi na klopi slikaričina sestra Fani s klobukom na glavi ter plete cvetlični venec. Pomagata ji ob njej stoječa deklica ter na travi sedeči deček. V ozadju se izza plotu prikazujejo glave vaških otrok. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. —  $180 \times 142$ . — 1889/1890. — Narodna galerija.
40. **Portret ge. Josipine Stare.** — Dokolenski portret črnolase žene, sedeče na zrezljanem stolu. V rokah ima čipkast robček, na stolu leži boa. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. —  $116 \times 80$ . — 1889/1890. — Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
41. **Portret gospoda Stareta.** — Pendant k prejšnjemu. Dokolenska podoba bradatega moža. V levici drži smotko. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. —  $116 \times 80$ . — Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
42. **Portret dr. Vidriča.** — Dokolenska en face podoba bradatega moža v črni suknji. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. —  $118 \times 82$ . — 1890. — Vera Šlajmer, Zagreb, Gajeva ulica.
43. **Portret Jele Vidričeve.** — Portret ca. pet let stare deklice v rdeči obleki. — Sign. ni. — Pastel —  $60 \times 50$ . — 1890. — Narodna galerija.
44. **Portret Amalije Stare.** — Doprnsna, en face podoba žene v rožnati obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel —  $67 \times 53$ . — 1890. — Dr. I. C. Oblak.
45. **Portret prof. Josipa Stareta.** — Doprnsna en face podoba moža v črni suknji. — Sign. d. sp. I. Kobilca/1890. — O. pl. —  $67 \times 53$ . — 1890. — Mestni muzej, Ljubljana.
46. **Mirte v vazi.** — Tihožitje z buketom cvetočih mirt v vazi ter poročno obleko, vencem in rokavicami v ozadju. — Sign. ni (?) — O. pl. — ca.  $125 \times 90$ . — Ok. 1890. — Marjana Kump, Ljubljana, Šelenburgova 1.
47. **V lopi.** — Med zelenjem sedita na klopici dve deklici ter se držita za roke. Leva drži v rokah punčko. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. —  $100 \times 70$ . — Ok. 1890. — Ing. arh. Gizela Suklje.
48. **Tulipani.** — Šopek tulipanov in cvetočih vejic v vazi. Pred vazo na mizi leže mačehe. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. —  $70 \times 50$ . — Ok. 1890 (?) — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.

49. Študija za »Likarice«. — Študija stare žene iz ozadja. — Sign. ni. — O. pl. — 1891. — Študija ženskega polakta (zgodnejše delo). — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
50. Študija za »Likarice«. — Tri ženske figure iz ospredja. — Sign. ni. — O. pl. — 1891. — Študija ženskega polakta (zgodnejše delo). — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
51. Likarice. — V kotu prve sobe tri mlade žene likajo in zlagajo perilo. Skozi odprta vrata se vidi v sosednjo sobo, kjer sedi ob oknu stara ženica ter si ogleduje kos opranega perila, ki ga drži v rokah mlada deklica. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 100 × 80. — 1891. — Dr. Ivan Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.

b) Časovno še ne natančneje določena dela:

1882—1889.

52. Študija rdečelase deklice. — Študija rdečelase deklice s prekrižanimi rokami na prsih. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 75 × 61. — (Verjetno precej zgodnje delo.) — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
53. Študija ženske glave s holandsko čepico. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 43 × 36. — (Precej zgodnje delo.) — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
54. Glava opatinje (študija). — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 37. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
55. Glava deklice. — Sign. ni. — O. pl. 53 × 44. — Narodna galerija.
56. Nedokončana študija ženske glave. — Sign. ni. — O. pl. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
57. Študija rdečelasega dečka v profilu. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 38. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
58. Glava starke s črno ruto (študija). — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. ca. 44 × 31. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
59. Študija dekliške glave s kostanjevo-rdečimi lasmi. — Sign. d. v. sr. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 55 × 40. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova cesta 15.
60. Študija ženske glave z ruto. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 42 × 33. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
61. Študija dekliške glave. — Sign. ni. — O. pl. — 58 × 45. — Ing. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra cesta 4
62. Glava brkatega moža s klobukom. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 50 × 35. — Dr. Drago Hočevar, Ljubljana, Šubičeva 3
63. Glava kmetice z ruto na glavi. — Sign. ni. — O. pl. — 28 × 22,5. — Saša Mesesnel, Ljubljana, Slomškova ulica.
64. Nedokončana študija ženske glave. — Sign. ni. — O. pl. — 70 × 60. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
65. Glava orientaleca. — Doprna podoba brkatega moža s turbanom na glavi. — Sign. ni. — O. pl. — 61 × 50. — Svet za znanost in kulturo LRS.
66. Študija dekliške glave, nagnjene v desno. — Sign. ni. — O. pl. — 59 × 43. Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
67. Študija ženske glave. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 62 × 49. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15

68. **Marija z Jezusom na rokah.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 100 × 70. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
69. **Glava starega Šibarja.** — Sign. ni. — O. pl. — 38 × 28. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1
70. **Študija glave rdečelase deklice.** — Sign. ni. — O. pl. — 52 × 46. — Dr. Drago Hočevar, Ljubljana, Šubičeva 3
71. **Sedeče deklice s kitami.** — Sign. ni. — 70 × 54. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
72. **Glava Gorenjke z ruto.** — Sign. ni. — O. pl. — 41 × 30. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
73. **Študija ženske glave s črno ruto.** — Sign. ni. — O. pl. — 40 × 30. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
74. **Črnolaska.** — Poprsje črnolase deklice, obrnjene v desno. — Sign. ni. — O. pl. — 48 × 39. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
75. **Črnolaska s kranjsko ruto (Spela).** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. 57 × 43. — Ivanka Leskovec, Ljubljana, Jurčičev trg 1.

### III. Pariško obdobje:

1891—1897.

76. **Študija ženskega polakta.** — Prvotno celopostavni akt, katerega je slikarica kasneje prirezala. Glava je podana v profilu, telo s hrbtne strani. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 39 × 49. — 1891. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
77. **Študija ženskega polakta.** — Isto kot prejšnja, bila kasneje prirezana. Telo do ramen podano s prednje strani, glava v profilu. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 57 × 58. — 1891. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
78. **Dekle s prekrizanimi rokami in baretko na glavi (študija).** — Sign. ni. — O. pl. — 27 × 28. — 1891—1893. — Mirjam Ilc-Jakopič. — K. št. 36.
79. **Deček v mornariški obleki.** — Deček z nakodranimi lasmi v mornariški obleki sedi s prekrizanimi rokami. — Sign. ni. — O. pl. — 80 × 60. — 1891—1893. — Ivan Zorman.
80. **Študija dekliške glave I.** — Glava male deklice iz Barbizona. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 56. — 1892. — **Glava dečka II** (na hrbtne strani). — Doprsna podoba malega kodrolasega dečka svetlih las. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 56. — 1892. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
81. **Otroci v travi.** Na travi sredi drevja se nahaja skupina štirih otrok. — Sign. ni. — O. pl. — 80 × 100. — 1892. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
82. **Študija za »Pariško branjevko«.** — Študija glave in poprsja. — Sign. ni. — O. pl. — 60 × 50. — Ok. 1892. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
83. **Pariška branjevka.** — Mlado deklice s svetlo čepico na glavi stoji pred desko, na kateri je naložena zelenjava. — Sign. l. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 82 × 60. — Ok. 1892. — Narodna galerija
84. **Parižanka s pismom.** — Podoba mlade žene v profilu s pismom v rokah. Vidna do pasu. — Sign. l. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 81 × 60. — 1892—1893. — Narodna galerija



85. **Cvetlično tihožitje.** — Vaza s šopkom pisanega cvetja stoji na mizi. Desno od nje leži knjiga, na njej in okoli nje pa so raztresene posamezne cvetlice. Na etiketi knjige napis: Paris 1895. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. 58 × 41. — 1895. — Vera Bulatović, Ljubljana, Vegova 6.
86. **Prizezana študija za »Vedeževalko«.** — Vidna je leva sedeča figura. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 35 × 47. — 1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
87. **Vedeževalka (študija).** — Študija je skoraj v potankostih izdelana ter presega original tako po merah kot izrezu. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 105 × 85. — 1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
88. **Vedeževalka.** — Na travi pod drevesom sedita dve ženski. Desna, nekoliko više sedeča, gleda levi v dlan. Izza drevesa jih opazuje čepeča deklica. — Sign. ni. — O. pl. — 84 × 77. — 1895. Ing. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6
89. **Glava deklice z razpuščenimi lasmi I.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 42. — 1894. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
90. **Glava deklice z razpuščenimi lasmi II.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 56 × 28. — 1894. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
91. **Lastna podoba.** — Doprnsna, en face podoba slikarice v temni obleki z visokim belim ovratnikom. — Sign. I. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 56 × 43. — 1894/1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
92. **Študija glav dveh zidarjev iz Furlanije.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 68 × 80. — 1895. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
93. **Portret Fani Kobilce.** — Dokolenski portret sestre Fani v zeleni taftasti obleki. Sedi na stolu, ki je obrnjen v desno, v roki drži pahljačo. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 110 × 80. — Ok. 1896. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1
94. **Portret Stane Kumpove.** — Podoba male deklice z velikim rumenim klobukom, vidna do pasu. V obeh rokah drži dva rjava zajčka. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — 67 × 55. — Ok. 1896. — Marjana Kump, Ljubljana, Šelenburgova 1
95. **Portret Alme Urbančeve, roj. Souvan.** — Doprnsna, en face podoba mlade žene z bidermajerskim klobučkom. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel — 67 × 55. — 1896/1897. — Svet za znanost in kulturo.

#### IV. Sarajevsko obdobje:

1897—1906.

96. **Študija glave bradatega gologlavega moža.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 45 × 38. — Ok. 1897. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
97. **Študija glave za portret nadškofa dr. Josipa Stadlerja.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 82 × 61. — 1897. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
98. **Portret nadškofa dr. Josipa Stadlerja.** — Celopostaven en face portret nadškofa v slavnostnem oblačilu. Z desnico blagoslavlja, z levico drži križ, ki mu visi okoli vratu. Desno zgoraj grb ter daljši napis: Katoliško gradžanstvo sarajevsko svomu ljubljenumu nadpastiru, presvetlom gospodinu doktoru Josipu Stadlerju, prvomu nadbiskupu vrhbosanskom na uspominu njegova ozdravljenja 1897. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 250 × 145. — Škofijska pisarna, Sarajevo. — 1897.

99. **Turka pri molitvi.** — Dva muslimana pri molitvi. Slikano na platno s pretežno sivimi barvami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 38 × 30. — 1897—1905. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
100. **Študija Strossmayerjeve glave.** — Sign. ni. — O. pl. — 67 × 48. — 1899. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
101. **Portret Mehmedbega Gavrana Kapetanovića-Ljubušaka.** — Doprni portret moža z rdečim fesom na glavi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 90 × 59,5. — Sarajevo, Mestni muzej. — 1900—1905.
102. **Portret žene slikarja Arndta.** — Doprna en face podoba svetlolase žene. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 50 × 40. — Ok. 1900. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
103. **Portret violinistke Julije Bussjägerjeve.** — Podoba žene s širokim klobukom ter cveticami na desni strani. Vidna do pasu. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 66 × 50. — 1900—1905. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
104. **Študija za sliko nad desnim stranskim oltarjem jezuitske cerkve v Sarajevu.** — Kristus v oblakih, pod njim prizor zedinjenja katoliške in pravoslavne cerkve. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 69 × 57. — Ok. 1900. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
105. **Študija za sliko nad levim stranskim oltarjem jezuitske cerkve v Sarajevu.** — Marija v oblakih, pod njo dve skupini jezuitskih svetnikov. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 76 × 59. — Ok. 1900. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
106. **Bosanec z guslami.** — Star Bosanec s turbanom na glavi po turško sedi na travi. Pred njim leže gusli, v roki drži dolgo pipo. — Sign. d. sp. S. I. Kobilca. — O. pl. — 92 × 53. — Ok. 1900. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
107. **Pogled na sarajevske strehe in minarete pozimi.** — Študija za sliko »Bosanka s služkinjama«. — Sign. ni. — O. pl. — 24 × 38. — 1900 do 1905. — Mirjam Ilc-Jakopič.
108. **Kadivčeva rojstna hiša.** — Pogled na hišo s travnikom. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 32 × 43. — 1900—1910. — Narodna galerija.
109. **Madona.** — Doprna podoba Marije z zlatim ozadjem. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 60 × 46. — 1901/1902. — Rudež, Ribja ul. 3.
110. **Slovenija se klanja Ljubljani.** — Večfiguralna alegorična podoba. — Sign. ni. — O. pl. — 150 × 270. — 1903. — MLO Ljubljana.
111. **Študija sadežev za sliko »Slovenija se klanja Ljubljani«.** — Sign. ni. — O. pl. — 81 × 64. — 1902. — Študija za sliko »Kristus na Oljski gori« (na hrbtni strani). — V ospredju spijo trije apostoli, za njimi na vrhu gore kleči Kristus. — Sign. ni. — O. pl. — 81 × 64. — Ok. 1904. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
112. **Študija apostola za sliko »Kristus na Oljski gori«.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 58 × 43. — Ok. 1904. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.

## V. Berlinsko obdobje:

1906—1914.

113. **Portret Hele Rusove, roj. Stare.** — Doprna en face podoba mlade svetlolase žene v beli obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel. — ca. 56 × 46. — Ok. 1906. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.

114. **Portret Nade in Nevenke Slajmerjeve.** — Dvojni portret svetlolasih deklic v belih oblekah. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Pastel. — 56 × 66. — 1906. — Narodna galerija
115. **Travnik v Žirovnici (študija).** — Pogled na travnik z belim cvetjem. V ozadju vidna streha hiše in kozolec. — Sign. ni. — ca. 36 × 44. — 1906—1907. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
116. **Ženski polakt I.** — Sign. ni. — O. pl. — ca. 84 × 56. — 1906—1914. — **Stoječi ženski akt v profilu. II.** (na hrbtni strani). — Sign. ni. — O. pl. — ca. 84 × 56. — 1906—1914. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
117. **Ženski akt.** — Skica sedečega ženskega akta. — Sign. ni. — O. pl. — 75 × 56. — 1906—1914. — Dr. Leo Hribar, Staničeva 7.
118. **Šopek narcis.** — Na mizi v ospredju stoji vaza za belimi in rume-nimi narcisami. Za njo vidimo naslonjalo modrega fotelja. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 50 × 58. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1. — 1906—1914.
119. **Portret starejše žene.** — Starejša žena v temni obleki sedi v fotelju ter plete. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — ca. 61 × 45,5. — 1906—1914. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
120. **Študija za portret očeta in hčerke.** — Portretna študija Kobilčinega hišnega gospodarja v Berlinu, gradbenika Schnocka ter njegove hčerke. — Sign. ni. — O. pl. — 63 × 50. — 1906—1914. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
121. **Lastna podoba.** — Doprna podoba slikarice v beli obleki z visokim ovratnikom. — Sign. ni. — O. pl. — 45 × 35. — 1906—1914. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
122. **Deklica z modro petljo v lasih.** (Doprna študija.) — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 54 × 46,5. — 1906—1914. — Narodna galerija.
123. **Deklica z avbo.** — Doprna podoba svetlolase deklice z avbo na glavi. V rokah drži odprto knjigo. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 39 × 35. — Ok. 1908. — Dr. Anka Fajfer, Puharjeva 16.
124. **Portret gospe Krajčeve.** — Doprna podoba mlade črno laske v beli obleki. — Sign. ni. — Pastel. — 1909. — Ing. Krajc, Komenskega ul.
125. **Študija deklice z rdečo ruto.** — Podoba mladega svetlolasega dekleta z rdečo ruto na glavi, vidnega do pasu. — Sign. ni. — O. pl. — 39 × 24. — Ok. 1910. — Rudež, Ljubljana, Ribja ul. 3.
126. **Portret Ninke Lenarčič.** — Doprna podoba žene v vijoličasti obleki. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 61 × 51. — 1910—1914. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
127. **Pokrajina z resjem.** — Pogled na travnik v poznem poletju, v ozadju gričevje. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 50 × 65. — 1910—1920. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15
128. **Šopek cvetlic.** — Šopek raznovrstnih cvetlic, urejen tako, da se cvetlice upogibajo navzdol ter tako prekrivajo vazo. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 65 × 54. — Ok. 1912. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
129. **Vrtnice.** — Posamezne vejice vrtnic na škrljasti tablici. — D. sp. nečitljiv napis. — Olje na škrljasti tablici — 37 × 23. — 1912. — Inž. Krajc, Komenskega ul.

150. **Vrtnice.** — Vejice vrtnic na škrljasti tablici. — Na hrbtni strani napis: Ivana Kobilca 10/I 1912—† 4/12 1926. — Olje na škrljasti tablici — 36 × 21. — 1912. — Dr. Anka Fajfer, Ljubljana, Puharjeva ulica 16.
151. **Študija za portret Vladimirja Stareta.** — Doprna en face podoba mladega moža, ki si z levico podpira glavo ter čita knjigo, ki leži pred njim. — Sign. ? — O. pl. — 60 × 50. — 1912. — Inž. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
152. **Portret Vladimirja Stareta.** — Doprna podoba mladega moža s pipo v roki. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 62 × 54. — 1912. — Inž. Vladimir Stare, Ljubljana, Novi trg 6.
153. **Portret Mire Pintarjeve.** — Dokolenski portret mlade žene v beli obleki, sedeče v fotelju. — Sign. ? — O. pl. — 92 × 81. — 1913. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
154. **Tihožitje z bakreno posodo in oranžami.** — Sign. ni. — O. pl. — 55 × 65. — Ok. 1913. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
155. **Lastna podoba.** — Podoba slikarice s paletto v rokah. Vidna do pasu. — Sign. l. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 64 × 52. — 1914. — Leopold Posch, Ljubljana, Kongresni trg 15

## VI. Ljubljansko obdobje:

1914—1926.

156. **Kranjica lupi jabolka.** — Ob mizi, na kateri se nahajajo jabolka, vrč in krožnik, sedi dekle v narodni noši ter lupi jabolka. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 73 × 95. — Ok. 1914—1916. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
157. **Slive na vejicah.** — Mišljeno kot vstavki za gredenco. — Sign. ni. — Olje — les — ca. 37 × 25. — 1914—1918. — Dr. Janko Polec, Puharjeva 16.
158. **Breskve na vejicah.** — Mišljeno kot vstavki za kredenco. — Sign. ni. — Olje-les. — ca. 37 × 25. — 1914—1918. — Dr. Janko Polec, Ljubljana, Puharjeva 16.
159. **Žena lupi jabolka.** — Starejša žena z ruto na glavi sedi ob mizi ter lupi jabolka, ki leže na krožniku. — Sign. ni. — O. pl. — 1914—1918. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
140. **Sopek z vrtnicami.** — Ob vazi stoji kozarec iz zelenega stekla ter rdeča ruta. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 40 × 50. — 1914—1919. — Vera Albrecht, Ljubljana, Poljanska c. 15
141. **Krizanteme.** — Sopek raznobarnih krizantem v porcelanasti vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 58 × 44. — 1914—1920. — Ela Kalan, Celje.
142. **Tihožitje z vrčem in jabolki.** — Sign. ni. — Olje-karton. — 17 × 50. — Ok. 1916. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
143. **Deček z rdečo čepico** (arh. Župančič). — Doprna podoba dečka z rdečo čepico na glavi. — Sign. ni. — Olje-les. — 23 × 16,5 (oval). — Ok. 1916. — Dr. Janko Žirovnik, Ljubljana, Knafljeva 2.
144. **Dekle z avbo.** — Svetlolasa deklica v modrem lajbiču ter z avbo na glavi. — Sign. ni. — Olje-les. — 19,5 × 15. — Ok. 1916. — Dr. Janko Žirovnik, Ljubljana, Knafljeva ul. 2.

145. **Portret Ani Zupančič.** — Doprna podoba črnolase žene. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 68 × 48. — 1917. — Ani Zupančič, Ljubljana, Nunska 4.
146. **Kranjica pri šivanju.** — Starejša žena z očali ter zavijačko na glavi sedi pri šivanju. — Sign. ? — O. pl. — 65 × 51. — 1917—1920. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
147. **Portret Brede Rusove.** — Doprni portret svetlolase deklice. — Sign. ni. — O. pl. — 59 × 51 (oval). — 1919. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
148. **Portret Ksenije Gorjupove.** — Doprna podoba žene v črni, močno dekoltirani obleki. — Sign. I. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 65 × 55. — Ok. 1922—1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
149. **Šopek dalij in hortenzij v stekleni posodi.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 69 × 80. — 1922/1925. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
150. **Portret Mice Čopove, roj. Kessler.** — Doprna podoba mlade žene v črni, precej dekoltirani obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 61 × 49. — 1922/1925. — Mica Čop, Ljubljana, Poljanski nasip 14.
151. **Portret matere arhitekta Osolina.** — Miniaturni doprni portret žene v modri obleki. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — Olje na slonovi kosti. — 10 × 7,5. — Na hrbtni strani napis 6/7 1925. — 1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
152. **Cvetje.** — Šopek pisanega cvetja v kozarcu. — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 35 × 24. — 1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra cesta 4.
153. **Lovec** — skica. — Skica lovca, ki sedi na klopi. V levici drži palico, v desnici pa puško. — Sign. I. K. — O. pl. — ca. 55 × 40. — Ok. 1925/1924. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
154. **Portret arhitekta Osolina.** — Doprni, en face portret moža v temnomodri obleki z rumeno kravato. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 65 × 55. — 1925—1925. — Dr. Leo Hribar, Ljubljana, Staničeva 7.
155. **Portret Serafine Posch.** — Doprna en face podoba starejše žene. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 65 × 52. — 1924. — Leopold Posch, Ljubljana, Kongresni trg 15.
156. **Študija za portret Hele Rusove.** — Doprna en face študija žene v precej dekoltirani obleki. Roke ima pred seboj ter izgleda, kot da bi se nanje naslanjala. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 75 × 62. — Ok. 1924. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15.
157. **Poljski šopek.** — Šopek poljskih cvetlic v vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 48 × 43. — 1925. — Inž. arh. Miha Osolin, Ljubljana, Sv. Petra c. 4.
158. **Portret Lee Ješetove.** — Doprna, en face podoba svetlolase deklice v rožnati obleki. — Sign. ob d. robu nekoliko pod sr. I. Kobilca. — O. pl. — 45 × 58,5. — 1925/1926. — Dr. Leopold Ješe, Župančičeva 14.
159. **Portret gospe Ješetove.** — Dokolenski portret sedeče žene v črni žametni obleki. — Sign. ni. — O. pl. — 1926. — Dr. Leopold Ješe, Ljubljana, Župančičeva 14.

## VII. Nedatirana dela, v glavnem iz ljubljanskega obdobja:

160. **Tihožitje s tulipani in citronami.** — Sign. d. sp. I. K. — O. pl. — 25 × 45. — Šlajmar, Poljane 21.
161. **Tihožitje s sadjem.** — Na ovalnem pladnju leži raznovrstno sadje. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 32,5 × 52. — Narodna galerija.
162. **Astre na oknu Kolovškega gradu.** — Na okenski polici stoji majolika, v njej je šopek aster. Skozi okno se vidi na grič. — Sign. ni. — O. pl. — 56 × 47. — Dr. Anka Fajfer, Ljubljana, Puharjeva 16.
163. **Krizanteme.** — Šopek raznobarnih krizantem v vazi. Ob vazi stoji porcelanasta figura. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — 64 × 47. — Josipina Ham, Ljubljana, Komenskega 36
164. **Krizanteme.** — Šopek raznobarnih krizantem v beli vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 71 × 55,5. — Josipina Ham, Ljubljana, Komenskega 36
165. **Dva šopka krizantem.** — Dva šopka raznobarnih krizantem v vazah, postavljenih v diagonali od desne proti levi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 95 × 74. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
166. **Bele krizanteme.** — Na mizi stoji v majoliki šopek belih, domačih krizantem. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 56 × 46. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
167. **Šopek roza vrtnic v stekleni vazi.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 45 × 35. — Magdalena Jerman, Ljubljana, Hudovernikova 39.
168. **Anemone.** — Šopek anemon v beli vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 40 × 28. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
169. **Šopek teloha.** — Šopek teloha, mešanega z resjem in mačicami v stekleni vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 45 × 40. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
170. **Mak.** — Šopek razcvetelih makov v stekleni vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 87 × 77. — Prezidij Ljudske skupščine.
171. **Anemone.** — Šopek anemon v prozorni vazi. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 50 × 40. — Iljana Ješe, Ljubljana, Župančičeva 14.
172. **Poljske cvetlice.** — Šopek poljskih cvetlic v zelenem kozarcu. — Sign. ni. — O. pl. — 38 × 26. — Dr. Leopold Ješe, Ljubljana, Župančičeva 14.
173. **Teloh v vazi.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 37 × 24. — Josip Dostal, trnovsko župnišče.
174. **Šopek pisanega cvetja.** — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — ca. 55 × 44. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
175. **Rumene vrtnice.** — Šopek rumenih vrtnic v prozorni vazi. Levo ob vazi leži vrtnica. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. ca. 42 × 34. — Hela Rus, Ljubljana, Bleiweisova 15
176. **Rumene vrtnice v porcelanasti vazi.** — Sign. ni. — O. pl. — 47 × 41. — Narodna galerija.
177. **Cinije s hruškami.** — Šopek cinij v zeleni vazi. Desno ob njej krožnik s hruškami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 40 × 35. — Dr. Janko Polec, Puharjeva 16.
178. **Šopek španskega bezga.** — Šopek lila in belega španskega bezga z magnolijami. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 70 × 60. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.

179. Šopek rdečih vrtnic v zelenem kozarcu. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 39 × 30. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska cesta 1.
180. Šopek belih vrtnic. — Sign. d. zg. I. Kobilca. — O. pl. — 45 × 39. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
181. Vaza z rdečim makom in belimi perunikami. — Sign. ni. — O. pl. — 46 × 52. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
182. Šopek rumenih vrtnic v vazi. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 38 × 47. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1
183. Šopek roza razcvetelih potonk. — Sign. ni. — O. pl. — 39 × 50. — Dr. I. Pintar, Ljubljana, Gosposvetska c. 1.
184. Dvorana na Vagenšpergu. — Pogled v obokano dvorano. — Sign. ni. — O. pl. — ca. 47 × 55. — Mira Pintar, Ljubljana, Prule 15.
185. Skica za portret Ivana Hribarja. — Doprnsna skica moža v črni obleki. Čez prsa, na srajci vidna lenta odlikovanja. — Sign. ni. — O. pl. — 60 × 48. — Narodna galerija.
186. Portret Ivana Hribarja. — Dokolenska podoba moža, sedečega na fotelju s prekrizanimi nogami. Na levi se vidi skozi odprta vrata v drugo sobo. — Sign. d. sp. I. Kobilca. — O. pl. — 125 × 100. — Ljubljana, Mestni muzej.
187. Portret očeta slikarice Jakoba Kobilce. — Miniatura na slonovo kost.

#### KRATICI

S = Seznam del I. Kobilce.

KPR = Katalog portretne razstave 1925 v Ljubljani.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. Hans Karlinger, München u. d. dtische Kst., München 1935, str. 151.

<sup>2</sup> Izjemno predstavljata le portrete K. št. 9 in št. 148.

<sup>3</sup> Cit. po ZVZ III, str. 112.

<sup>4</sup> O modelih za sliko gl. natančneje v Mladiki XII, 1931, str. 194.

<sup>5</sup> Nekaj podatkov o tej podobi je v Mladiki IX, 1928, str. 393.

#### LITERATURA

##### A. Važnejša za splošni oris:

Emil Waldmann: Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert (Propyläen-Kunstgeschichte XV.), Berlin 1927.

Hans Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft) Wildpark-Potsdam 1924.

Histoire de la peinture moderne, Tome II. (Le fauvisme et l'expressionisme), Introduction, Genève 1950.

Hans Karlinger: München und die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. München 1935.

France Stelè: Slovenski slikarji. Ljubljana 1949.

## B. O Ivani Kobilci:

- F. Mesesnel: Ivana Kobilca. Slovenski biografski leksikon, 3. zv., Ljubljana 1928, str. 477.
- France Stelè: Slovenski slikarji, Ljubljana 1949. (Biografija slovenskih slikarjev, str. 145.)
- Mila Dobova: Upodabljačice umetnice novejšje dobe. (Slovenska žena, Ljubljana 1926, str. 72—73.)
- S. Vurnik: Spomini Ivane Kobilce. Zbornik za umetnostno zgodovino III., str. 100—112.
- Silva Trdina: Ivana Kobilca. (ZUZ n. v. II.)
- S. Vurnik: Ivana Kobilca in njena umetnost. Dom in svet XL., str. 85—86.
- France Mesesnel: † Ivana Kobilca, Zbornik za umetnostno zgodovino VI., str. 236—237.
- France Mesesnel: Kolektivna razstava † Ivane Kobilce. Ljubljanski zvon XLVIII., str. 446—448.
- France Mesesnel: Ivana Kobilca. (1862—1926.) Posmrtna kolektivna razstava slik, Ljubljana 1928.
- I. Klemenčič: Ivana Kobilca. Ženski svet 1924, str. 169 (št. 8). Ljubljanski zvon 1890, 54; 1891, 508; 1901, 144; 1903, 252 703; 1925, 62; 1926, 793—795.
- Slovan 1905/04, 113, 268, 321.
- Slovenka 1898, 205.
- Slovenski narod 1888, 130; 1889, 247, 286, 290; 1890, 43, 45, 49; 1891, 156, 157; 1893, 176; 1903, 54; 1926, 277.
- Jutro 1924, 264; 1926, 280.
- Slovenec 1899 (14. IV.); 1903, 76; 1926, 279.
- Narodni dnevnik 1926, 274.
- Nada 1898, št. 6; 1900, št. 5; 1901, št. 7, 9; 1903, št. 20.
- Bildermappe des Sarajewoer Maler-Clubs. Dunaj 1901.
- Laibacher Zeitung 1889, 290; 1890, 45; 1891, 97; 1892, 168.
- Laibacher Wochenblatt 1889, 489.
- Obzor, Zagreb 1890, 48.
- Agramer Zeitung 1890, 44.
- Stane Mikuš: Slovenska slikarica Ivana Kobilca. Naša žena 1947, str. 25 do 25.

## IVANA KOBILCA

### Résumé

Dans son étude sur Ivana Kobilca (1862—1926), la plus remarquable des femmes peintres slovènes, l'auteur trace les détails plus ou moins connus de sa vie et essaie de caractériser son évolution artistique à base de la chronologie et de l'analyse de son œuvre. Dans une introduction, l'auteur étudie d'abord le problème des femmes peintres, leur apparition et leur importance dans l'évolution de la peinture de l'Europe occidentale. Après avoir constaté que, dans l'art slovène, la femme peintre n'apparaît que dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle où elle représente pourtant toujours une rare exception, l'auteur esquisse l'évolution de l'art du 19<sup>e</sup> siècle et surtout celle de la peinture française, la plus importante de cette époque-là. Suit un bref aperçu sur la peinture à Munich où, dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, font leurs études les peintres slovènes les plus remarquables et, parmi eux, aussi Ivana Kobilca.



L'œuvre peinte de Kobilca se divise en cinq périodes: celle de Munich (1882—1891), de Paris (1891—1897), de Sarajevo (1897—1906), de Berlin (1906 à 1914) et de Ljubljana (1914—1926). Cette répartition correspond en grandes lignes aux voyages et séjours de l'artiste, elle est cependant justifiée aussi par la parenté stylistique et technique des toiles créées dans chacune de ces périodes. Les œuvres de la période de Munich qui porte l'empreinte des études faites par l'artiste, surprennent par leurs qualités de forme et de technique et par la perfection artistique de certaines d'entre elles. La fin de cette période et la période parisienne qui lui fait suite représentent l'apogée de la création artistique de Ivana Kobilca.

Kobilca apprit les premiers éléments de son art à Ljubljana chez Ida Kūnl. En 1879, elle part pour Vienne où elle exécute nombre de copies dans la Galerie de l'Académie. Les copies qui se sont conservées attestent une maîtrise surprenante dans l'emploi des moyens formels et techniques. La chronologie des travaux de cette époque ne peut être établie qu'à l'aide de rares œuvres datées ou d'autres dont la date de naissance a été constatée d'une autre manière. L'année 1889, année de sa première exposition à Ljubljana, est particulièrement importante du fait que cette exposition fut la première manifestation de ce genre à Ljubljana, qu'elle nous donne des repères précieux pour l'établissement de la chronologie, et que, pour l'artiste, elle représente le trait tiré sous ses sept ans d'études chez le professeur Erdtelt à Munich et, en même temps, le tournant décisif dans sa création. Parmi les toiles exposées il y a des œuvres qui sentent encore l'école, et d'autres dont la conception est déjà très personnelle. Celles-ci prouvent que Kobilca s'est acquis déjà une maîtrise remarquable des moyens techniques et qu'elle centre son intérêt sur la peinture figurale. La peinture figurale et l'art du portrait s'unissent à la perfection dans deux portraits: le double portrait des deux comtesses du château de Fužine, et celui de la sœur de l'artiste, Fani. Le premier surprend, en tant que pastel, par son grand format qui est rare même en dehors des frontières de la Slovénie. Le second est un exemple du passage à une palette plus claire qui s'étend aussi au portrait à l'huile, passage que l'auteur n'hésite pas à attribuer à l'influence du groupe des jeunes peintres munichois dont le chef fut Fritz von Uhde, le maître que Kobilca estimait entre tous. Ce groupe s'était fait le défenseur des principes de la peinture de plein air contre la vieille peinture académique. Les résultats de ces influences sont visibles sur quelques petites toiles de plein air exécutées à Ilirska Bistrica. La même année, Kobilca se met à une grande toile représentant un groupe dans la nature — «L'Été». Deux photographies qui se sont conservées sont intéressantes en ce qu'elles illustrent le procédé de travail de l'artiste. Kobilca cependant ne se sert de la photographie qu'en tant qu'elle lui facilite la composition; elle n'hésite pas à changer celle-ci dès que son intuition de peintre le demande. Cette toile fut très remarquée et eut l'honneur d'être admise au Salon en même temps que ses «Repasseuses» qui lui sont, du point de vue du métier, bien supérieures. En 1891, Kobilca s'installe pour deux ans à Paris. Il est caractéristique que les impressionnistes la laissent indifférente et qu'elle s'enthousiasme pour la peinture de Bastien-Lepage. Dans cette période et jusqu'à son départ pour Sarajevo, on remarque un autre changement de la palette où les bleus prévalent, ce qui, plus tard, produit les ombres violacées sur la chair de ses modèles. Avec les «Enfants dans l'herbe», peint à Barbizon, Kobilca réalise la plus grande subordination de la figure humaine au paysage, et s'approche le plus de l'impressionnisme bien qu'elle lui soit restée toujours étrangère du fait de son intérêt prononcé pour le détail. En 1897 des commandes importantes l'appellent à Sarajevo où elle séjourne jusqu'en 1906. A cette époque, elle ose s'attaquer déjà à des grandes compositions (fresques

dans l'église des St. Cyrille et Méthode, et le tableau d'autel du temple protestant). Ce sont cependant ces œuvres mêmes qui prouvent que, par sa conception réaliste de la peinture, elle n'est pas faite pour le grand format et la composition monumentale. A Sarajevo, elle exécute aussi de nombreux portraits et des tableaux de genre aux quels la porte son penchant naturel que stimule encore le milieu intéressant par son côté ethnographique. Tout son œuvre de cette époque porte cependant en général une empreinte monotone et impersonnelle qui ne fait que s'accroître pendant la période berlinoise qui suit. Kobilca exécute alors surtout des commandes de portraits et des natures mortes, pour la plupart des fleurs. Au commencement de la première guerre mondiale, elle retourne à Ljubljana où elle restera jusqu'à la fin de sa vie. Il est significatif que dans cette dernière et calme période, elle s'adapte aussi dans sa création artistique au goût du milieu bourgeois de Ljubljana de ce temps-là. Elle peint une série de portraits de ses amis de Ljubljana, elle s'intéresse de nouveau au genre, et se consacre surtout aux tableaux de fleurs auxquelles va tout son amour.

Après avoir passé en revue l'œuvre de Kobilca dans les différentes périodes de sa vie, l'auteur étudie la répartition des différents sujets de peinture dans ces périodes. Les albums d'esquisses, bien que peu nombreux, sont précieux pour l'étude de son procédé de travail tel qu'il nous apparaît dans les œuvres inachevées et dans les souvenirs recueillis auprès de personnes dont elle a fait les portraits. Ces albums prouvent que l'artiste n'a jamais cultivé systématiquement le dessin. L'auteur arrive à la conclusion que le caractère personnel et le tempérament artistique de Ivana Kobilca ne lui ont pas permis de suivre l'évolution de la peinture de plein air vers la conception impressionniste de la nature bien qu'elle eût fait sienne au moins une partie des moyens d'expression techniques des impressionnistes dont l'absence rendrait inexplicable sa palette dans certaines de ses toiles.