

Svobodne umetnosti Jacopa Amigonija, lepljenka in slika na steklo iz Strahlove zbirke v Narodnem muzeju Slovenije

MAJA LOZAR ŠTAMCAR

V Neaplju¹ rojeni beneški slikar Jacopo Amigoni (1682–1752)² je bil svetovljan, ki je v dvajsetih letih 18. stoletja³ kot freskant zgodovinskih in mitoloških scen deloval na Bavarskem, med drugim tudi v gradu Nymphenburg pri Münchnu. V tridesetih letih je bil v glavnem kot portretist v službi aristokracije in dvora v Angliji, od koder je obiskal Pariz, v štiridesetih letih je za domače in tuje naročnike spet delal v Benetkah, umrl pa je kot dvorni slikar v Madridu, kjer je bil tudi prvi direktor umetniške akademije Sv. Ferdinanda. Ukvarjal se je tudi z izdelavo predlog za uporabne predmete, na primer za ure, in za manufakturo tapiserij Gobelins pri Parizu. Amigoni se je od Antoina Watteauja in njegovega kroga navzel lahkotne francoske barvne palete in elegance slikanja. Odlikoval se je tudi v značilni motiviki časa, v *conversazioni* oziroma »pogovorih«, idealiziranih žanrskih motivih. Velja za enega prvih in najpomembnejših italijanskih rokokojskih umetnikov.

Umetnostni slog, nastal v prvi polovici 18. stoletja in v 19. stoletju, poimenovan rokoko po romantično sestavljenih skalnjakih in s školjkami obdanih jamah, delno kot posledica nove očaranosti nad naravnimi oblikami ter modnega sistematičnega zbiranja kamnin in konhilij, se je s krašenja vsakdanjih predmetov in bivalnega okolja elit ter meščanov hitro razširil tudi na arhitekturo in slikarstvo. Zaznamovali so ga lahkotno in dinamično vzdušje, iskanje harmonije med čustvenostjo in razumom, duhovitost, igrivost, prikriti pomeni gibov, pretanjena čustva, svetli in intimnejši prostori ter oprema, eleganca, ženskost, nežne barve, neugnanost, radoživost, prefinjenost. Umetnost upodabljanja in krašenja se je usmerila v minia-

¹ Večino 18. stoletja je Neapeljsko kraljestvo spadalo neposredno pod špansko krono, razen obdobja med letoma 1714 in 1734, ko so ga prevzeli avstrijski Habsburžani.

² Giuseppe Maria PILO, s. v. Jacopo Amigoni, *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, 3, München – Leipzig 1992, pp. 216–220; Martina MANFREDI, Jacopo Amigoni: a Venetian painter in Georgian London, *The Burlington Magazine*, CXLVII/1231, 2005, pp. 676–679.

³ Preden je nalogo prvega rokokojskega umetnika tam prevzel Belgijec François de Cuvillies.

turizacijo, v drobne mojstrovine, portretne miniature, grafične liste, krhko steklo in porcelan, tobačnice in nešteto drugih predmetov. Živahne rokokojske forme so izvrstno odsevale dobo, v kateri so evropski narodi dodobra razširili svoja gospodarstva na druge celine, izkoriščali njihova naravna bogastva, trgovali z daljnimi deželami in doma začeli razvijati industrijo. Množično so raziskovali tudi naravo in kulture novoodkritih krajev in nastajale so enciklopedične zbirke predmetov, ki so jih spremljali sistematični opisi in raziskave.

Vedno bolj izobraženi in hedonistično razpoloženi evropsko plemstvo in meščanstvo sta se še posebej zanimali za na drugi strani sveta odkrito kulturo, ki se je lahko kosala z zahodno, da, zdela se je celo višje razvita. Kitajsko cesarstvo, iz katerega so prihajali novi in novi ladijski tovari luksuznih reči, svile, začimb, čaja, porcelana, lakiranih predmetov, eksotičnih rastlin in živali, je bilo idealizirano kot dežela obilja, najbolj izbranega vedenja in najvišjih etičnih standardov. Evropski umetniki so začeli posnemati kitajske motive, oblike in okrasje v upodabljaljoči umetnosti, arhitekturi, vrtnih ureditvah in na uporabnih predmetih. Z vztrajnostjo in inovativnostjo se je postavila na noge evropska, predvsem francoska svilarška industrija, v zgodnjem 18. stoletju so končno razvili postopek za izdelovanje pravega porcelana. Sprva je nemško, avstrijsko in francosko porcelansko posodje, v katerem so postregli eksotične napitke, čaj, kavo in čokolado, tako v oblikah kot okrasju posnemalo izvirno kitajsko, kmalu pa so umetniki, na primer nemški slikar na porcelan Johann Gregorius Höroldt v Meissnu, razvili svojstven evropski slog. Izumljena je bila tudi vrsta postopkov, ki so z uvoženimi in domačimi materiali dobro posnemali občudovano kitajsko lakirano pohištvo in druge lakirane predmete za vsakdanjo rabo.⁴ Lakirane površine so morale biti poslikane s poznanimi kitajskimi motivi, kakršne si je denimo zamislil Francoz Jean-Baptiste Pillement. Za vse izdelke in umetnine s kitajskim pridihom, ki so si jih lahko privoščili vedno širši krogi, se je uveljavil izraz *chinoiseries*,⁵ kitajčerije.

Kot vzporednico občudovanemu idealiziranemu vzhodnjaškemu pogledu na svet je Rousseaujevo in Voltairovo stoletje razsvetljenstva izpostavljalo še en evropski sistem vrednot. Kot pendant ali alternativa krščanskim so nastajali novi posve-tni kodificirani poskusi odgovorov na večna eksistenčna vprašanja o človeški nara-

⁴ Cf. *Lacke des Barock und Rokoko / Baroque and Rococo Lacquers* (edd. Katharina Walch, Johann Koller), München 1997 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 81).

⁵ Ulrika KIBY, *Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Orientalismus in Bayern und Europa*, Hildesheim – Zürich – New York 1990; Günter BERGER, *Chinoiseries in Österreich-Ungarn*, Frankfurt am Main 1995; Dawn JACOBSON, *Chinoiserie*, London – New York 2007; Francesco MORENA, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Firenze 2009.

vi, povezavah z drugimi živimi bitji in vesoljem, z umetnostjo, moralno in etiko, kot so jih od antike naprej v vsakokratnem kulturnem okolju stoletja povzemali filozofi, znanstveniki in umetniki. Bistveni nagib je bil seveda vedno enak – ljudi naučiti živeti drug z drugim –, poudarki pa so bili drugačni, predvsem glede raziskovanja in uživanja življenja, ob čemer so se še spraševali, kako se izražati v družbi, kako uravnovežiti vljudnost in pristnost in podobno. Povsod pa je bilo vzporedno čutiti še večno igro med moškim in žensko, od spolne privlačnosti do ljubezni, spoštovanja in prevlade, kakor so jo živeli in skušali razumeti v tistem stoletju. V iskanju idealnega tuzemskega sveta so se spomnili na antično utopijo Arkadijo. Prijazna zelena grška pokrajina naj bi bila po rimskem pesniku Vergiliju (*Eclogae*)⁶ kraj, kjer naj bi v zlati dobi ljudje živeli v popolni harmoniji drug z drugim in z Naravo, se na neskončnih poletnih pašnikih veselili življenja ter se ukvarjali z umetnostjo in znanostjo. V Franciji so strogi etiketi absolutističnega kralja dvorjani radi uhajali v gledališča, kjer so se lahko zabavali in zamislili ob ogledalu resnice, ki so jim ga nastavljali dramatik. V skrbno negovanih romantično zasnovanih vrtovih so lahko privilegirani sloji, preoblečeni v pastirje in pastirice ali mitološka bitja, tudi sami uprizarjali maškarade, v katerih so lahko izražali svoja prava čustva in misli, ali pa so se po parkih zgolj sprehajali v svojih elegantnih sodobnih oblačilih. Tako v plemiških kot meščanskih krogih so jih posnemali tudi drugod po Evropi.

V umetnosti se je posvetni baročni repertoar žanrskih motivov, prizorov iz vsakdanjega življenja, razvil v idealizirano upodabljanje sodobne družbe, v kateri naj bi elite živele čisto in preprosto, le v prizadevanju za ljubezen, umetnost in znanost. Upodabljanje elegantnih parov, ki se mimo dekorativnih ruševin brezskrbno sprehajajo po parkih, uživajo v muziciranju, spogledovanju, kartanju in drugih intimnih prijetnostih, t. i. uglajene zabave na prostem, *fêtes champêtres* oziroma *fêtes galantes*, so prvi proslavili francoski slikarji Claude Gillot, Antoine Watteau, Nicolas Lancret, François Boucher. Precej profanih ikonografskih motivov rokokojske dobe, povezanih z antičnimi temami, se zdi frivolnih in naivnih, a prav popolna odsotnost temnih plati življenja odseva prizadevanja, hrepenenja in kompleksnost tedanje družbe. Antične teme so ob vedno bolj dosegljivi klasični izobrazbi postajale del miselnega sveta vedno širšega kroga prebivalstva.⁷ Vsak nov izšolani rod je ta sistem sintez absorbiral in jih v kodificiranih podobah znal tudi prebrati. Med najpomembnejšimi tovrstnimi kodifikacijami pre-

⁶ Cf. *Latin Literature. An Anthology* (ed. Michael Grant), Harmondsworth 1978, pp. 333–334.

⁷ Pri nas so se skozi 18. stoletje višje šole razvijale od jezuitskih, uršulinskih in drugih samostanskih do francoskega liceja v Ljubljani na prelomu stoletja.



1. Giuseppe Wagner po Jacopu Amigoniju, alegorija *Astronomije*, jedkanica, 1740 / Giuseppe Wagner after Jacopo Amigoni, allegory of *Astronomy*, etching, 1740

učevanja narave in človeške ustvarjalnosti ter zato tudi priljubljen ikonografski motiv je *Sedem svobodnih (prostih) umetnosti*. Cicero v prvem stoletju pred našim štetjem in Kvintilijan v prvem stoletju našega štetja sta na podlagi antičnega znanja o človeku in Naravi oblikovala sistem višjega izobraževanja in vzgoje,⁸ ki ga je cerkveni oče sv. Avguštin v sredini četrtega stoletja povzel kot gramatiko, logiko, retoriko, glasbo, geometrijo, aritmetiko in filozofijo. Martianus Capella in Izidor iz Seville, zgodnesrednjeveška učenjaka iz petega stoletja našega štetja, sta razvila dve skupini prostih umetnosti, trojico – *trivium*: gramatiko, retoriko, dialektiko oziroma logiko; in četverico – *quadrivium*: aritmetiko, muziko, geometrijo in astronomijo. To so bila področja, na katerih so se morale uriti prihodnje elite in ki so jih raziskovali ter razvijali največji talenti dobe. Kar najbolje so jih skušali upodobiti tudi najslavnejši umetniki. Renesansa je pozneje dala večjo veljavo še upodabljajočemu umetniku in arhitektu, tako da so tej osnovni sedmerici pridružili še slikarstvo, kiparstvo in arhitekturo, pozneje pa še druga

⁸ GRANT 1978, cit. n. 6, pp. 127–128.



2. Založba Remondini po Jacopu Amigoniju, alegorija *Astronomije*, jedkanica, 1748. Milano, Castello Sforzesco, zbirka Bertarelli / Remondini publishing house, after Jacopo Amigoni, allegory of *Astronomy*, etching, 1748. Milano, Castello Sforzesco, Bertarelli Collection

področja, na primer poezijo.⁹ Običajno v upodobitvah posamezne pojme predstavljajo figure, mitološke, putti, bogovi in boginje, pa tudi običajni ljudje, ki so opremljeni z ustreznimi atributi.¹⁰ Tudi Jacopo Amigoni se je posvetil temu tematskemu sklopu, ki ga poznamo zgolj v Wagnerjevi prevedbi v serijo šestih jedkanic. Pojme Arhitekturo, Astronomijo, Kiparstvo, Glasbo, Poezijo in Slikarstvo je predstavil na modni rokokojski način, kot šest *conversazioni*, uglajenih družabnih prizorov.

Grafike so postale ključne razširjevalke priljubljenih ikonografskih motivov, poleg kitajčerij zlasti arkadijskih scen. V novem veku se je grafična upodablajoča umetnost vzporedno s tiskano knjigo pospešeno tehnično, vsebinsko in komercialno razvijala ter v 18. stoletju dosegla še izjemno širino.¹¹ Velike naklade bakrorezov, jedkanic, lesorezov in drugih grafičnih zvrsti so omogočile hitro širjenje novih idejno-vsebinskih in slogovno-oblikovnih zamisli. Kot množični medij so grafični listi dosegli dotlej nepredstavljivo število ljudi vseh slojev in grafika je postala velika povezovalka v času in prostoru, posredovalka med ljudmi in umetninami ter navdihovalka novosti. Njen obsežen kvaliteten razpon se je gibal med zgolj informativnim na eni skrajnosti in najzlahtnejšim umetniškim na drugi.¹²

⁹ Luc MENAŠE, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, pp. 1958–1959; James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Oxford 1979, p. 278; Jutta TEZMAN-SIEGEL, *Die Darstellungen der Septem Artes Liberales*, München 1985.

¹⁰ Gregor Martin LECHNER – Werner TELESKO, *Barocke Bilder- Eythelkeit. Allegorie-Symbol-Personifikation*, Stift Göttweig 1993, cat. 36–40.

¹¹ Med drobnim tiskom so med drugim sodili novičarski listi in karikature, igralne karte, namizne družabne igre, pahljače, miniaturna gledališča, kukalnice. Tiskalo se ni samo na papir, ampak npr. tudi vzorce na tekstil za opremo domov in za obleko.

¹² Cf. Michel MELOT, *L'estampe, entre l'objet d'art et l'objet éditorial, Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural trans-*

Največji slikarji in umetniki svoje dobe so po vsem svetu zasloveli z grafičnimi reprodukcijami svojih del, ki so bile precej cenejše kot oljne slike. Velike in male grafike so postale privlačne za zbiralce tudi zaradi lastne umetniške vrednosti ter večinoma krhke in elegantne monohromnosti. Med zbiralci so bili tako gosposki ljubitelji lepote, ki so uživali v ogledovanju grafičnih map ali si omislili posebne grafične sobe, katerih stene so bile prekrite z uokvirjenimi grafičnimi serijami, kot tudi manj premožni ljudje, v mestih in na podeželju. Glavna evropska središča tiskanja podob so skrbela za najširšo paleta kvalitete in motivike. Razvila se je gosta mreža mestnih trgovcev s tiskanimi podobami in krošnjarjev,¹³ ki so lahko ustregli vsakemu okusu in žepu. V povezavi s pariškimi in lyonskimi grafikami sta se v srednji Evropi vzpostavili dve veliki središči grafične umetnosti, v južnonemškem, starobavarskem cesarskem mestu Augsburgu,¹⁴ južno od Alp pa v severnoitalijanskih Benetkah in okolici. Tesne povezave med središčema so nihale med tekmovalnostjo in sodelovanjem.¹⁵ Pomemben trg za obe so predstavljale tudi notranjeavstrijske – slovenske dežele. Poleg Dunaja in bližnjega Gradca je Augsburg ob razcvetu domačih in tujih božjih poti na primer pomagal zadovoljiti povpraševanje po nabožnih grafičnih podobah, posebej na primer družina Klauber.¹⁶ Med posvetnimi tiski so znane za ustanove natisnjene likovno opremljene visokošolske razprave, na primer delo Bartolomeja Kiliana.¹⁷ Zaželeno pa so bile tudi modne teme, kakršne so bile *fêtes champêtres*, po katerih so v Augsburgu najbolj slovele

fer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aus 18e et 19e siècles (edd. Philippe Kaenel, Rolf Reichardt), Hildesheim – Zürich – New York 2007, pp. 577–590.

¹³ Z grafikami največje italijanske založniške hiše Remondini so poleg Ticincev in Furlanov krošnjarili tudi Beneški Slovenci; cf. Oskar MOSER, Die Bilderhändler von Tesino und der Verlag Remondini zu Bassano im alten Venezien, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 89/4, n. s. 15, 1986, pp. 309–327; Carmen Rossi, Il commercio ambulante, *Remondini. Un Editore del Settecento* (edd. Mario Infelise, Paola Marini), Milano 1990, pp. 337–339; *Guziranje: dalla Schiavonia veneta all'Ongheria con le stampe dei Remondini – z Beneškega na Ogrsko s tiskovinami Remondini – from Venetian Schiavonia to Hungary with the Remondini prints* (edd. Donatella Ruttar, Alba Zanini), Srednje 2009.

¹⁴ *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (ed. Helmut Gier, Johannes Janota), Wiesbaden 1997; *Augsburg, die Bilderfabrik Europas: Essays zur Augsburger Druckgraphik der frühen Neuzeit* (ed. John Roger Paas), Augsburg 2001.

¹⁵ Alberto MILANO, Die Graphikenmetropolen Bassano und Augsburg. Ein Vergleich zwischen den von der aus Bassano stammenden Familie Remondini im 18ten Jahrhundert hergestellten Drucken und den Blättern der Augsburger Drucker, *PASS* 2001, cit. n. 14, pp. 227–234.

¹⁶ Maja LOZAR ŠTAMCAR, Prispevek k preučevanju grafičnih božjepotnih podob iz 18. stoletja na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXVI, 1990, pp. 57–84.

¹⁷ Cf. Sibylle APPUHN-RADKE, Dokumente europäischer Bildung in der Barockzeit. Augsburger Thesenblätter für slowenische Lehranstalten, *Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Architektur. Skulptur. Malerei* (edd. Janez Höfler, Frank Büttner), Regensburg 2006, pp. 145–169.

založniško-tiskarske družine Göz, Hertel, Habermann, Hertz, Pfeffel, Probst in Will ali na primer Johann Esaias Nilson.¹⁸

Grafike so kot vir navdiha ali neposredne predloge za lastno delo zbirali tudi umetniki sami. Včasih so bile posebej njim in umetnim obrtnikom namenjene številne posamezne grafike in serije priljubljenih ikonografskih motivov kot predloge za upodabljanje vseh vrst, v olju, freskah, na platnenih stenskih oblogah, za jedkane, oljne in tempera slike na steklo, kipe in kipce iz različnih materialov. Po grafičnih predlogah iz Augsburga so na primer posegali poslikovalci sten, stenskih open in stropov v notranjščinah gradov na Slovenskem.¹⁹ Ornamentalne grafične predloge so bile splošne ali posebej prilagojene posameznim izdelkom, kočijam, orožju, pahljačam, kasetam, poslikavi skodelic in drugega porcelanastega posodja. Podobe so bile lahko naslikane na različne površine, na les, steklo, blago, keramiko, usnje itd. Grafike za steklom, jedkano steklo in tudi slike na steklo ali ogledala so bili lahko kot okras vstavljeni v šatulje in pohištvene kose.²⁰ Cenejša od prave poslikave je bila še ena vrsta krašenja, za katero se je prijel italijanski izraz *lacca povera*, ki ga lahko prevedemo s *skromnejša vrsta laka*. V francoščini se je za isti okras sprva uveljavila beseda *poutiche*,²¹ pozneje pa *decoupage*, torej izrezanka. Gre za steklene ali lesene površine, polepljene z izrezanimi (in koloriranimi) grafikami ter večkrat prelakirane v posnemanju daljnookazijskega (kitajskega in japonskega) poslikanega porcelana oziroma lakiranih predmetov.²² Krašenje z izrezanimi grafikami izvira iz Francije, kjer je že v zadnjih desetletjih 17. stoletja postalo konjiček privilegiranih slojev in nov vir zaslužka za bakrorezce, tiskarje in založnike, ter se je hitro razširilo še po drugih evropskih deželah. Najbolj znani so tovrstni artefakti iz Benetk in njihovega

¹⁸ Gun-Dagmar HELKE, *Johann Esaias Nilson (1721-1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor, Beiträge zur Kunstwissenschaft*, 82, München 2005.

¹⁹ Cf. npr. Barbara MUROVEC, Alegorija petih čutov na freskah v gradu Jablje in na slikanih tapetah iz gradov Dornava in Zaprice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXIX, 1993, pp. 133–148; EADEM, Grafični listi po Simonu Vouetu in Charlesu Le Brunu kot predloge za baročne stropne poslikave na Kranjskem in Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 1, 1996, pp. 7–33; EADEM, Ikonografska analiza smledniških fresk in likovni viri zanje. Eustachius Gabriel med Augsburgom in Dunajem, *Acta historiae artis Slovenica*, 9, 2004, pp. 117–135.

²⁰ Gisella HAASE, Zwei Spiegelbekrönungen aus dem Schloss zu Dresden, *Patrimonia*, 39, 1992, figg. 1, 3–5.

²¹ Izraz označuje japonske ali kitajske poslikane porcelanaste vaze, pa tudi posnemanje poslikanega daljnookazijskega porcelana in lakiranih predmetov z uporabo izrezanih grafik.

²² Frances S. WING, *The Complete Book of Decoupage*, London 1962; Sigrid METKEN, Ein Zeitvertreib des Rokoko: mit ausgeschnittener Graphik dekorieren, *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, München 1978, pp. 101–112.



3. Založba Remondini po Jacopu Amigoniju, alegorija *Arhitekture*, jedkanica, 1748. Milano, Castello Sforzesco, zbirka Bertarelli / Remondini publishing house, after Jacopo Amigoni, allegory of *Architecture*, etching, 1748. Milano, Castello Sforzesco, Bertarelli Collection



3a. Giuseppe Wagner po Jacopu Amigoniju, alegorija *Arhitekture*, jedkanica / Giuseppe Wagner after Jacopo Amigoni, allegory of *Architecture*, etching



4. Založba Remondini po Jacopu Amigoniju, alegorija *Poezije*, jedkanica, 1748. Milano, Castello Sforzesco, zbirka Bertarelli / Remondini publishing house, after Jacopo Amigoni, allegory of *Poetry*, etching, 1748. Milano, Castello Sforzesco, Bertarelli Collection



5. Založba Remondini po Jacopu Amigoniju, alegorija *Glasbe*, jedkanica, 1748. Milano, Castello Sforzesco, zbirka Bertarelli / Remondini publishing house, after Jacopo Amigoni, allegory of *Music*, etching, 1748. Milano, Castello Sforzesco, Bertarelli Collection



6. Založba Remondini po Jacopu Amigoniju, alegorija *Kiparstva*, jedkanica, 1748. Milano, Castello Sforzesco, zbirka Bertarelli / Remondini publishing house, after Jacopo Amigoni, allegory of *Sculpture*, etching, 1748. Milano, Castello Sforzesco, Bertarelli Collection



6a. Giuseppe Wagner po Jacopu Amigoniju, alegorija *Kiparstva*, jedkanica / Giuseppe Wagner after Jacopo Amigoni, allegory of *Sculpture*, etching

zaledja.²³ V slovenskih javnih zbirkah je več večjih kosov pohištva te vrste z delno na les, delno na steklo nalepljenimi grafikami.²⁴ Čeprav so se vneti ljubiteljski izrezovalci lotevali tudi visokokvalitetnih grafičnih mojstrov, ²⁵ je bila večina v ta namen uporabljenih bakrorezov in jedkanic natisnjena nalašč za izrezovanje. Na grafičnih listih je zbranih več manjših motivov, ki so lepo zaokroženi, da se lažje izrežejo. Vsebinsko je šlo za pestro paleto tipičnih rokokojskih motivov, ki se jih je dalo po lastnih interesih in okusu sestavljati v najrazličnejše kombinacije. Take serije so denimo tiskali Louis Crépy po Watteauju in še drugi Parižani Jacques Langlois, François Poilly, Jacques-François Chéreau ter Lyončana Jean-Louis Daudet in Robert-Menge Pariset (po Alexisu Peyrottu). V Augsburgu je bilo prvo ime za tovrstne grafike tiskar-založnik Martin Engelbrecht,²⁶ poleg njega pa še Jeremias Wolff in Jeremias Wachsmuth, v Nürnbergu pa na primer Christoph Weigel in Paul Decker. Južno od Alp je bilo najplodnejše družinsko tiskarsko-založniško podjetje Remondini v Bassanu del Grappa.²⁷ Po načelih prave umetniške industrije, s skrbno raziskavo trga, hitro dobavo, predvsem pa z velikimi količinami je zalagalo velikanski trg od Južne Amerike prek vse Evrope do Rusije. Ob lastni produkciji grafik z najrazličnejšimi nabožnimi in posvetnimi motivi, tudi za izrezovanje, so Remondiniji posegali po delih francoskih, nemških in italijanskih slikarjev, ki so jih uporabljali kot predloge za svoje različno kvalitetno izpeljane lastne bakroreze in jedkanice v različnih cenovnih razredih.

²³ Elena VILLANI, In un mobile ad arte povera la sintesi dei modelli decorativi più in uso nel Settecento, *Rassegna di studi e di notizie*, 13, 1986, pp. 735–826; Elena VILLANI, Tre scatole del XVI-II secolo decorate al arte povera, *Rassegna di studi e di notizie*, 14, 1987/1988, pp. 413–453; Clara SANTINI, *Le lacche dei veneziani. Oggetti d'uso quotidiano nella Venezia del Settecento*, Modena 2003, passim; Elisabetta BARBOLINI FERRARI, *Mobili dipinti. Tempera, Lacca ed Arte povera nelle botteghe italiane dal XVII al XVIII secolo*, Modena 2004.

²⁴ Na pisalni omari v Narodnem muzeju Slovenije (inv. št. N 292) sta na primer zastekljeni polnili zgornjih dveh vratnic okrašeni z izrezanimi grafikami, ozadja pa so naslikana. Cf. tudi Maja LOZAR ŠTAMCAR, *The Allure of China: Eighteenth Century Interior Decoration and Lacca Povera Furniture in Slovenia*, http://www.icom-icdad.com/annual_abstracts_test.htm, n. 8, povzetek referata na svetovni konferenci ICOM ICDAD na temo Orientalism in East and West oktobra 2011 v Istanbulu; EADEM, referat na 13. svetovnem kongresu preučevalcev 18. stoletja julija 2011 na univerzi v Gradcu z naslovom *Lacca povera Furniture in Slovenia. Telling Stories about Utopic Far-away (China) and Romantic (Arcadian) Places*, v pripravi za objavo.

²⁵ Daniëlle O. KISLUK-GROSHEIDE, Cutting up Berchems, Watteaus, and Audrans: A Lacca Povera Secretary at the Metropolitan Museum of Art, *Metropolitan Museum Journal*, 31, 1996, pp. 81–96.

²⁶ Erik Ernst VENHORST, s. v. Martin Engelbrecht, *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, 34, München – Leipzig 2002, pp. 24–25.

²⁷ *Remondini* 1990, cit. n. 13; Carlo Alberto ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza 1994; Anton W. A. BOSCHLOO, *The Prints of the Remondinis. An Attempt to Reconstruct an Eighteenth-Century World of Pictures*, Amsterdam 1998.



7. Založba Remondini po Jacopu Amigoniju, alegorija *Slikarstva*, jedkanica, 1748. Milano, Castello Sforzesco, zbirka Bertarelli / Remondini publishing house, after Jacopo Amigoni, allegory of *Painting*, etching, 1748. Milano, Castello Sforzesco, Bertarelli Collection

Neposredno pa so kopirali tudi izdelke konkurenčnih grafičnih hiš. Stalno in občasno so sodelovali z mnogimi umetniki in založniki-tiskarji, tudi z Giuseppejem Wagnerjem v Benetkah.

Wagner (1706–1780), Nемец iz okolice Konstanc ob Bodenskem jezeru, je bil Amigonijev učenec,²⁸ ki je učitelju sledil na evropskih poteh in se razvil v izvrstnega rezca. Bolj ali manj tesno sta sodelovala več desetletij. Wagner je skrbel za odlično prevajanje Amigonijevih slik v grafiko in je s svojo tiskarno nasploh zaslužen za vnovičen dvig kvalitete grafične umetnosti v Benetkah.²⁹ Amigonijeve kompozicije in njihove remodelacije v Wagnerjevih jedkanih so postale priljubljene predloge za delo številnih drugih umetnikov, tudi slikarjev na keramiko, porcelan in

²⁸ Zato navedba v članku Maja LOZAR ŠTAMCAR, Bakrorezi na tabernakeljski omari v Narodnem muzeju Slovenije, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXV, 1999, pp. 214–246, hic p. 221 (cit. po VILLANI 1986, cit. n. 23), da je bil Amigoni Wagnerjev rezec, ne drži ali pa morda le v nekaj primerih.

²⁹ Leslie HENNESSY, Notes on the Formation of Giuseppe Wagner's *bella maniera* and his Venetian Printshop, *Ateneo Veneto*, 28, 1990, pp. 211–228.

steklo. Njuna serija šestih svobodnih umetnosti³⁰ je bila deležna več interpretacij v različnih medijih. Med več tisoč grafičnimi listi, ki so jih kot predloge za poslikave na porcelanske izdelke uporabljali v tovarni porcelana v Meissnu, najdemo njuno alegorijo *Slikarstva*.³¹ Alegorijo *Astronomije* iz iste serije je pri poslikavi keramične ploščice uporabil na primer Holandec Jan Aelmis (1744–1799); na steklo jo je leta 1759 preslikal ravno tako kot Wagner pri Konstanci ob Bodenskem jezeru rojeni Niklaus Michael Spengler (1700–1776), dvorni slikar deželnega grofa Hessen-Darmstatskega.³² To Amigoni-Wagnerjevo serijo so tudi večkrat ponatisnili, na primer v petdesetih letih nürnberški založnik Georg Daniel Heumann (1691–1759)³³ in Carington Bowles (1724–1793) iz znane londonske tiskarske družine,³⁴ oba z zrcalno obrnjenimi prizori. Ista serija je bila natisnjena tudi v Bassanu in se v Remondinijevih prodajnih katalogih prvič pojavi leta 1764 in drugič leta 1785.³⁵ Alegorijo *Astronomije* je najti na pahljači, razstavljeni v Muzeju Remondini (Bassano del Grappa, palača Sturm). Na podlagi korespondence z Gianbattisto Remondinijem je mogoče domnevati, da sta jo leta 1748 po Wagnerjevih jedkanicah na novo urezala dva, hišni graver Giovanni Cattini ter rezec in neke vrste nadzornik v Remondinijevi službi Giovanni Volpato. Če sta to storila drug za drugim, morda prav zato novi listi nimajo zrcalno obrnjenih motivov.³⁶

Amigonijeva ustvarjalnost tudi pri nas ni bila neznana. Ena prvih študij o umetnosti na Slovenskem navaja, da sta vidna kranjska umetnika brata Layer

³⁰ V Plymouthu v Angliji se je ohranil natisnjeni seznam grafik, ki jih je Giuseppe Wagner v Benetkah prodajal okrog leta 1760. Na njem so serije krajin, puttov in basni po Amigoniju, ni pa (več) serije svobodnih umetnosti, najbrž je bila tedaj že davno razprodana. Cf. Antony GRIFFITHS, *The Rogers Collection in the Cottonian Library, Plymouth, Print Quarterly*, 10/1, 1993, pp. 19–36, hic p. 34.

³¹ Maureen CASSIDY-GEIGER, *Graphic Sources for Meissen Porcelain: Origins of the Print Collection in the Meissen Archives*, *The Metropolitan Museum Journal*, 31, 1996, pp. 99–126; pp. 117–118.

³² Cf. Wolfgang STEINER, *Hinterglas und Kupferstich. 100 bisher unveröffentlichte Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen aus drei Jahrhunderten (1550-1850) / Reverse Painting on Glass. 100 previously unpublished reverse paintings on glass and the engravings on which they were based, from 1550 to 1850*, München 2004, p. 104 (fig. 37b), p. 105 (fig. 37).

³³ STEINER 2004, cit. n. 32, p. 104.

³⁴ List hrani Britanski muzej v Londonu (inv. št. 1856, 0308.96), cf. muzejska spletna stran.

³⁵ V obeh katalogih je umeščena v rubriko *Popolari profane* (n. 5, p. 45 oziroma n. 592, p. 91). Serijo hranijo v znameniti grafični zbirki Bertarelli v Castello Sforzesco v Milanu. Cf. Domenico PRIMERANO, *Le stampe popolari a soggetto profano*, cf. *Remondini* 1990, cit. n. 13, pp. 188–190 (cat. 21–26: črno-bele reprodukcije sicer s tempero koloriranih listov); ZOTTI MINICI 1994, cit. n. 27, nrs. 584–589; BOSCHLOO 1998, cit. no. 27, pp. 167–168 (figg. 148–149: črno-bele reprodukcije sicer s tempero koloriranih listov); Vittoria GOSEN, *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa 1999, pp. 16–26.

³⁶ BOSCHLOO 1998, cit. n. 27, pp. 37–56, 244 (n. 72), 268 (n. 18).

8. Carington Bowles po Jacopu Amigoniju, alegorija *Slikarstva*, grafika, 1759 / Carington Bowles after Jacopo Amigoni, allegory of *Painting*, print, 1759



med drugim posegala po Amigonijevih predlogah, in sicer s posredovanjem grafik Augsburžana Filipa Andreja Kiliana oziroma Münchenčana Frana Ksaverja Jungwiertha.³⁷ Pisec te študije Edvard pl. Strahl (1817–1884)³⁸ je imel tudi sam doma na gradu Stara Loka pri Škofji Loki domnevno dve Amigonijevi olji.³⁹ Njegov oče je bil sin rentnega mojstra mainškega volilnega kneza v Erfurtu v srednjenemški Turingiji. Služba v avstrijski vojski proti Napoleonu ga je pripeljala v naše kraje, kjer se je priženil v domačo trgovsko družino Demšar, ki je bila lastnik starološkega gradu. Tako po erfurtski kot po gorenjski strani so bili v družini pravniki, tudi razgledani stric, ki je po zgodnji smrti obeh staršev skrbel za Edvarda. Ta si je prav tako izbral sodniški poklic, se poročil s hčerko predsednika deželnega sodišča v Ljubljani Pettegga in končno je tudi njun sin Karl (1850–1930) postal sodnik. Za umetnost so se zanimali že stric Demšar in tudi v ženini družini, žena se je celo sama ukvarjala s slikanjem. V vsesplošnem historističnem navdušenju dobe je tudi Edvarda Strahla zanimalo raziskovanje umetnosti in zgodovine, prijateljeval je z muzealcem Karlom Dežmanom in zgodovinarjem Avgustom

³⁷ Edvard STRAHL, *Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderte. Eine Kulturhistorische Studie* kot podlistek v *Laibacher Wochenblatt*, 178–189, in samostojno v samozaložbi v Gradcu, oboje izšlo v letu avtorjeve smrti 1884. Prevod in komentar objavil Emilijan ČEVČ, Spis Edvarda Strahla o umetnostnih razmerah na Kranjskem, *Loški razgledi*, XVII, 1970, pp. 80–107, spec. p. 93.

³⁸ Janko POLEC, Edvard in Karl Strahl, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, X, 1930, pp. 45–83; IDEM, Karla Strahla zgodovina starološkega gradu in njegova avtobiografija, *ibid.*, pp. 84–106; *id.*, Katalog Strahlove galerije slik, *ibid.*, pp. 107–210; France STELE, Varstvo spomenikov (1. 7. 1929–1. 7. 1930). Stara Loka, Strahlova zbirka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XI, 1931, pp. 90–91; France ŠTUKL, Umetnostnozgodovinska zbirka Edvarda in Karla Strahla, *Loški razgledi*, 56, 2009, pp. 110–126; Arhiv Republike Slovenije, Gr Stara Loka, Katalogi umetnin in starin, fasc. 42; Renata KOMIČ, Po sledih Stahlove zbirke, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XLV, 2009, pp. 185–216.

³⁹ Glavi mladih deklic, cf. POLEC 1930, cit. n. 38, p. 151.



9. Niklaus Michael Spengler po Amigoni-Wagnerju, alegorija *Astronomije*, slika na steklo /
Niklaus Michael Spengler after Amigoni-Wagner, allegory of *Astronomy*, painting on glass

Dimitzem. V šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja sta s sinom ustvarila eno največjih domačih zbirk umetnin in starin, predvsem pohištva in slik. Razvila sta se v odlična poznavalca sodobnega domačega slikarstva in za restavriranje starih mojstrov in angažirala domače umetnike in obrtnike. Enako sta cenila tako kvaliteto in lepoto velikih slikarskih platen kot drobnih predmetov za vsakdanjo rabo. Zavedala sta se pomena provenienc in zato skrbno zabeležila vse, kar sta izvedela o življenjskih zgodbah posameznih pridobitev, ter sta tako zaslužna za neprecenljiv korpus podatkov o pri nas narejeni in rabljeni umetnosti ter stanovanjski opre. Večino predmetov je Karl še kot mladenič v družbi z grajsko gospodinja Nepomuceno Strupi, sicer sestrično kranjskega podobarja Karla Götzla, kupoval vsenaokrog po deželi. Od očetove do svoje smrti leta 1930 je za zbirko skrbel, jo rade volje kazal obiskovalcem in končno tudi natančno popisal ter poskrbel, da je njen pomemben del prišel v domače muzeje.

V tretji četrtini 19. stoletja, ko je v habsburški monarhiji v umetnosti in notranji opremi oživel (novi) rokokojski slog,⁴⁰ sta se Strahla tudi živo zanimala za t. i. *lacca povera* okras in slike na steklo⁴¹ iz časa prvega rokokoja v 18. stoletju. Narodni muzej je iz Strahlove zbirke leta 1930 med drugim pridobil izjemno skupino mojstrov in z okrasom *lacca povera*, namreč tabernakeljsko omaro,⁴² kabinetno omarico⁴³ in štiri od šestih uokvirjenih sličic – lepljenk,⁴⁴ pa tudi izjemno sličico na steklo. Ena od lepljenk in ta slika na steklo imata za predlogo nekatere izmed Amigonijevih alegorij svobodnih umetnosti, kot jih poznamo po Wagnerjevih jedknicah.

Lepljenka izrazito podolgovatega pravokotnega formata je v Strahlovem popisu označena kot *Vrtna zabava plemstva v fantastični pokrajini* in pridobljena v Škofji Loki, v muzejski inventarni knjigi pa kot *Veselica*.⁴⁵ Še vedno je v prvotnem izrezljanem lesenem okvirju z motivom akantovega listja.⁴⁶ Na prostem pred romantičnim kamnitim mostom in ruševinami palače s še stoječimi žlebljenimi stebri, med katerimi rastejo slikovita drevesa, se je kot na odru v skupinah ritmično razvrstilo trideset, večinoma gosposko oblečenih figur. Z uglajenimi gibi rok spremljajo vladno pomenkovanje, ko se na levi strani ukvarjajo z daljnogledi in

⁴⁰ Na Dunaju je že v poznih tridesetih letih ob treznem bidermajerju zaživel dinamični novi rokoko (cf. Marianne ZWEIG, *Zweites Rokoko: Innenräume und Hausrat in Wien um 1830-1860*, Dunaj 1924). Žena francoskega vladarja Napoleona III. Evgenija se je sredi 19. stoletja še posebej navduševala nad okusom svoje predhodnice izpred dveh generacij, žene francoskega kralja Ludvika XVI. Marije Antoinete, sicer hčerke avstrijske cesarice Marije Terezije (cf. Maja LOZAR ŠTAMCAR, S cvetjem posliskana pariška miza iz časa drugega cesarstva v soboškem muzeju, *Zbornik soboškega muzeja*, 6, 2001, pp. 37–47; Maja LOZAR ŠTAMCAR, A Porcelain Marquetry Table Painted by Pierre Joseph Guèrou of Paris, *Furniture History Journal*, XXXVIII, 2002, pp. 144–149).

⁴¹ V popisih Karla Strahla sta obe skupini predmetov dobili svoji rubriki, *Poutiche-Bilder* in *Hinterglasmalereien*.

⁴² LOZAR ŠTAMCAR 1999, cit. n. 28.

⁴³ Popravek navedbe v članku LOZAR ŠTAMCAR 1999, cit. n. 28, p. 216 (n. 10): Pri selitvi muzejskih depojev na Metelkovo leta 2007 in reviziji fonda je bila kabinetna omarica z *lacca povera* okrasom najdena.

⁴⁴ Popravek navedbe v članku LOZAR ŠTAMCAR 1999, cit. n. 28, p. 216 (n. 10): Pri selitvi muzejskih depojev na Metelkovo leta 2007 in reviziji fonda je bila najdena še četrta *lacca povera* sličica z motivom prenosa skrinje zaveze.

⁴⁵ Cf. POLEC 1930, cit. n. 38, p. 200: *Gartenfest des Adels in einer phantastischen Landschaft. Glass 33 cm hoch, 61 cm breit; im geschnitzten Originalrahmen*. V staro muzejsko inventarno knjigo je vpisana kot kolorirani bakrorez, z merami 640 x 340 mm, inv. št. 9923; v elektronski inventarni knjigi inv. št. N 17811.

⁴⁶ Izvirne in tudi sekundarne okvirje je vsekakor vedno treba šteti kot pomemben dodatek slik. Ne samo da jih lahko dopolnjujejo v vsebinskem, slogovnem in estetskem smislu, ampak lahko pričajo tudi o njihovi umeščenosti v določen čas in prostor.

modelom osončja ter globusom, na desni pa zbirajo okrog slikarke. Sestavljalec je kolaž spretno zgradil iz dveh osrednjih prizorov, alegorij *Astronomije* in *Slikarstva*, izrezanih iz dveh Wagnerjevih⁴⁷ jedkanic po Amigonijevih predlogah in ročno koloriranih. Dodal je še nekaj figur iz alegorij *Arhitekture* (stoječa trojica v ospredju) in *Kiparstva* (stoječa dvojica na skranji desni) ter še nekatere manjše in večje figure iz za zdaj še neidentificiranih grafičnih listov (drobni pastirji z glasbenimi inštrumenti, ovčami in psi na mostu ter sključena ženska figura pod njim, četverica na sredini slike, ki se igra slepe miši, in galantni pastirski par na desni). Na kvalitetno modeliranih in skrbno izrezanih miniaturnih postavah ter precej bolj shematično obrežanem zelenju je zaznati obledelo koloriranje, modro, rdeče in črno na oblačilih ter zeleno in rjavo na rastlinju. Ročno koloriranje, poudarjanje in senčenje oblačil (obrisi in gube modrih oblačil so denimo črni) se je pridružilo že na jedkanih globinsko zastavljenim ozadjem in plastično modeliranim figuram. Vendar pa učinkovitejši vtis prostora kvari perspektivno nelogična razpostavitve večjih oziroma manjših figur. Na notranjo stran stekla so bili izrezani fragmenti nalepljeni po načelu slikanja na steklo, najprej tisti, ki so najbolj v ospredju, nazadnje pa je bilo v smetanasto nebo pobarvano še nepolepljeno steklo.

Z razrezom Amigoni-Wagnerjevih jedkanic *fêtes galantes*, ki niso bile posebej namenjene in zato tudi ne prilagojene izrezovanju, se je na miniaturnih prizorih marsikaj izgubilo: ni več z okoljem zlitih figur, izvrstno podane globine, ljubkih obrazkov, elegantno izproženih prstov, podrhtajočih senc, ki padajo na obleko in na drobno listje grmov ter dreves ob razpadajočih zidovih. *A lacca povera* lepljenke so del popolnoma novega pogleda na umetnost. Visokokvalitetno umetniško delo, unikatno in drago, je bilo mogoče užiti v grafični različici, še več, po načelu sam svoj mojster ga je bilo mogoče prilagoditi svojemu okusu. Še vedno popolnoma jasna vsebina in slog sta ostajala del istega umetniškega jezika kot miniaturne sličice na slonovino ali porcelan, poslikave keramičnega in porcelanastega posodja ter figurine. V Benetkah so si nekateri s tovrstnim krašenjem vsakdanjih predmetov in izdelovanjem slik služili kruh, drugi so se v družbi ob bolj ali manj spretnem barvanju, izrezovanju, sestavljanju in lepljenju lahko prav prijetno kratkočasili. Serija šestih jedkanic na temo svobodnih umetnosti je morala nastati v štiridesetih letih, ko sta Amigoni in Wagner skupaj delovala v Benetkah. Izvirni okvir iz rezljanega akantovja, v katerem je muzejska izrezanka, kaže na čas okrog

⁴⁷ V primerjavi z listi iste serije iz tiskarne Remondinijev, ki so svoj poslovni uspeh zgradili na hitrosti prilagajanja trgu in kvantiteti, so Wagnerjevi listi grafične mojstrovine, likovno odlično artikularne in natančnejše v podrobnostih. Za našo lepljenko so bili verjetneje uporabljeni Wagnerjevi.



10. Alegoriji *Astronomije* in *Slikarstva*, lacca povera slika. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. NMS N17811 /
 Allegories of *Astronomy* and *Painting*, lacca povera picture. Ljubljana, National Museum of Slovenia, acc. no. NMS N 17811

sredine 18. stoletja. To je tudi okviren čas njene izdelave v Benetkah ali v Škofji Loki, kjer je bila najdena in kjer naj bi se po besedah Karla Strahla s tovrstnim krašenjem ukvarjale uršulinke.⁴⁸

V Strahlovi zbirki so bile ob času dražbe leta 1930 tudi tri slike na steklo, *Slikarstvo*, *Pesništvo* in *Arhitektura*.⁴⁹ V muzeju je danes le alegorija *Slikarstva*⁵⁰ v razgibanem kovinskem okvirju s cvetličnim okrasom.⁵¹ Sliki je za osnovo služila Amigoni-Wagnerjeva ali Amigoni-Remondinijeva jedkanica in najbrž lahko domnevamo, da

⁴⁸ POLEC 1930, cit. n. 38, p. 200.

⁴⁹ Ti dve sliki je tako kot še nekaj drugih kupil Ljubljčan Rozman. Za ta podatek se zahvaljujem kolegici Renati Komič, ki pripravlja doktorsko disertacijo z naslovom *Strahlova zbirka v Stari Loki in njena usoda po letu 1918*. Verjetno gre za tovarnarja Ivana Rozmana, ki je leta 1923 postal solastnik tovarne čistil in sveč Ilirija na Viču.

⁵⁰ Cf. POLEC 1930, cit. n. 38, p. 188: *Allegorie der Dichtkunst. 2. Allegorie der Baukunst. 3. Allegorie der Malerei. Dargestellt durch Figurengruppen im Barockkostüme. Glas 20 cm hoch, 25 cm breit. Auf der Rückseite der Bilder, auf dem Brettchen befindet sich die Aufschrift »Savoy Schlechter 26/9 1791«. Ob dies der Maler sei, lässt sich nicht feststellen. Wahrscheinlich in Laibach erworben.* V staro muzejsko inventarno knjigo je vpisana kot Rokoko slika na steklo v pozlačenem okvirju, z merami 260 x 200 mm, inv. št. 9821; v elektronski inventarni knjigi pa jo najdemo kot *Tri dame*, inv. št. N 17809. Na hrbtu slike *Slikarstvo* v resnici ne piše *Savoy*, ampak *Lorenz (Schlechter)*.

⁵¹ Njen okvir ni prvoten, ampak prej Strahlov dodatek, saj ima enakega tudi ena izmed lepljen iz njegove zbirke. Izdelan je v novorokokojskem slogu v tretji četrtini 19. stoletja.



11. Alegorija *Slikarstva*, slika na steklo. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. NMS N 17809 / Allegory of *Painting*, painting on glass. Ljubljana, National Museum of Slovenia, acc. no. NMS N 17809

sta bili tudi preostali dve iz iste serije. V nasprotju s prej omenjeno lepljenko in grafično predlogo je prizor omejen le na tri figure. Sproščene dame v bogato nagubanih belih oblekah so naslikane v parku pred razvalinami, s čez drevo vrženo draperijo in palačo v ozadju. Slikarka sedi na nizkem stolčku in na ovalno platno na štafelaju zarisuje nežne poteze portretiranke v udobnem širokem naslanjaču s kužkom pri nogah, za njo pa tretja figura opazuje, kako napreduje slikanje. Motiv je v nasprotju z jedkanico zrcalno obrnjen, ker je bila grafična predloga položena na zunanjo stran stekla, slikalo se je na notranjo, zdaj pa sliko gledamo skozi steklo. Gre za delo izurjenega poklicnega slikarja, ki je znal z grafične predloge prevzeto kompozicijo ne samo barvno domodelirati, ampak tudi oživiti, in to s pričaranjem vzdušja prijetnega poletnega dne, ko barve zažarijo v svetlobi in v drevesnih krošnjah v sapi šumi listje, s slutnjo gibkih teles pod lahkim blagom in s prijetnimi izrazi na obrazih.



12. Založba Remondini po Jacopu Amigoniju, alegorija *Slikarstva*, jedkanica, detajl / Remondini publishing house, after Jacopo Amigoni, allegory of *Painting*, etching, detail



13. Giuseppe Wagner po Jacopu Amigoniju, alegorija *Slikarstva*, jedkanica, detajl / Giuseppe Wagner after Jacopo Amigoni, allegory of *Painting*, etching, detail

Na lesenem hrbtu uokvirjene slike je napis s črnilom *Laibach 26 7ber 1791 Lorenz* in neberljiva prečrtana beseda. S svinčnikom je dodano še: *na 2 pendantih 7ber 1791 Lorenz Schlechter no. 9 no. 10*.⁵² Kako je torej naša slika na steklo povezana z Ljubljano, z imenom Lorenz Schlechter in z dokumentirano letnico? V popisih zbirke je Karl Strahl dodal, da je bila mogoče pridobljena v Ljubljani. Čeprav je bilo v kranjski prestolnici v 18. stoletju nekaj steklarjev in nekaj slikarjev, za zdaj ni objavljenih arhivskih podatkov, ki bi v tem času dokazovali kakega slikarja, ki bi slikal tudi na steklo. Slika na steklo iz tega časa z ekspresivno Kristusovo podobo s trno-vo krono, pridobljena v Ljubljani in danes v Avstrijskem etnografskem muzeju na Dunaju,⁵³ pa kaže na to, da našemu okolju take slike niso bile tuje. Za zdaj je znan en sam Ljubljčan z omenjenim imenom: Lovrenc Schlechter je bil sin iz ljubljanskega šentpeterskega predmestja na Marijin trg priženjenega irharja Franca Ignacija, ki se mu je kot tretji otrok rodil enkrat v petdesetih letih (vsekakor pred očetovo smrtjo leta 1763). Leta 1796 je po smrti očima Jakoba Perlesa z brati in sestrami podedoval hišo na Wolfovi ulici 1, že drugič ovdovela mati pa je med drugim podedovala tudi gledališko ložo v stanovskem gledališču in več izbranega pohištva, kar razkriva do-

⁵² In še nalepljen papirček s Strahlovim grbom (z grajsko inventarno številko 350).

⁵³ Leopold SCHMIDT, *Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst*, Salzburg 1972, cat. 9.



14. Alegorija *Slikarstva*, slika na steklo, detajl. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. NMS N 17809 / Allegory of *Painting*, painting on glass, detail. Ljubljana, National Museum of Slovenia, acc. no. NMS N 17809

kaj visoko družabno in kulturno raven družine.⁵⁴ Isto ime, zelo verjetno gre za isto osebo, najdemo še na dokumentu v dunajskem arhivu. Ljubljanski davčni uradnik Lorenz Schlechter je leta 1812, še v času Napoleonovih Ilirskih provinc, cesarju na Dunaj poslal predlog za ustanovitev skrivne družbe, ki bi se lahko kosala s francosko ložo prostozidarjev.⁵⁵ Vsekakor je mogoče, da se je davčni uradnik Schlechter iz

⁵⁴ Rudolf ANDREJKA, *Strojarji na forštatju. Donesek k zgodovini obrtov v stari Ljubljani*, *Kronika*, IV, 1937, pp. 193–200, hic pp. 193–196; Jože SUHADOLNIK, *Kongresni trg z okolico do Prešernovega trga. Arhitekturni in zgodovinski oris mestnega predela in objektov, lastniki hiš in arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana*, Ljubljana 2009, pp. 122–123, 156–157.

⁵⁵ *Internationales Freimaurer-Lexikon* (edd. Dieter A. Binder, Eugen Lennhaff, Oskar Posner), München 2000, p. 748.

premožne meščanske družine zanimal za umetnost in v domačem ali kakem drugem srednjeevropskem mestu kupil serijo (najbrž vseh šestih) slik na steklo z motivom svobodnih umetnosti. Letnica 1791 lahko predstavlja čas nakupa in/ali izdelave.

Slike na steklo so bile namreč v 18. stoletju – tako kot grafike – predvsem med evropskim meščanstvom zelo priljubljene,⁵⁶ posebej tiste z moderno rokokojsko motiviko. Barvite umetnine, naslikane na krhko steklo in enakih majhnih formatov kot grafike, ki so jim bile za predloge, so se tako kot manjši gracilni kosi pohištva lepo podale v meščanska stanovanja. Obešali so jih ob vitrine, v katerih so ponosno razkazovali svoje zbirke porcelanastega posodja. Zahtevno tehniko vzvratnega slikanja s tempero oziroma oljem na stekleno površino, včasih tudi podlaganje folij in papirjev ali zlatenja, so poklicni slikarji obvladali šele po več letih vaje. Postopek je bil tudi zamuden, saj se je vsak svež nanos barve pred novo plastjo moral nekaj dni sušiti, zato tovrstne slike na steklo niso bile poceni. Največji razmah je slikanje na steklo v neposredni povezavi z razvojem grafične umetnosti in sprva pod vplivom neapeljskih slik na steklo iz 17. stoletja doživelo v srednji Evropi oziroma v širšem alpskem prostoru, na Tirolskem, v Švici, v južnonemških deželah, na Dunaju in na Češkem.⁵⁷ Med delavnicami so se stkale umetniške povezave, se izmenjavale grafične predloge in večkratno se je kopiralo. V zadnjem času je sistematično umetnostnozgodovinsko delo odkrilo mnoge grafične predloge in obilo dragocenih arhivskih podatkov, ki so bili dopolnjeni z natančnimi analizami ohranjenih slik, vse od debeline stekla, okvirjev, pigmentov, vodnega tiska na papirju do različnih metod poslikav. Nova dognanja omogočajo natančnejše opredeljevanje slogovnih značilnosti posameznih geografskih področij.⁵⁸ V Narodnem muzeju Slovenije imamo na primer sliko na steklo z motivom pastirčka v rokajski kartuši, ki jo med drugim uporaba značilne travnato zelene barve izdaja kot tipično severnotirolsko

⁵⁶ Množiti so se začele že v renesansi, vendar so si jih tako kot ravno steklo samo lahko privoščili le višji sloji. V 18. stoletju so doživele izenačen kvalitetni in kvantitetni razcvet tako nabožnih kot posvetnih vsebin. Za prvo polovico 19. stoletja pa so značilne ljudsko občutene slike na steklo praviloma nabožnega značaja, ki so krasile kmečke domove, tudi v Sloveniji. Cf. Josip MAL, *Zgodovina slovenskega naroda*, Celje 1928, p. 115: »Kakor na Tirolskem, Koroškem in na Gorenjskem (npr. v Kamni gorici in Poljanski dolini), so tu /na Goriškem/ slikali svetniške podobe na steklene šipe in so jih potem Kočevarji razprodajali križem sveta«; Gorazd MAKAROVIČ, Slikanje ljudskih slik na steklo na Slovenskem, *Slovenski etnograf*, 15, 1962, pp. 107–118; IDEM, Slike na steklo, *Slovenska ljudska umetnost*, Ljubljana 1981, pp. 254–259; IDEM, s. v. Slika na steklo, *Slovenski etnološki leksikon*, Ljubljana 2004, p. 541.

⁵⁷ Frieder RYSER, Gedanken zur Hinterglasmalerei der 18. Jahrhunderts in süddeutschen Sprachraum, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1995, pp. 63–99, spec. pp. 64–66.

⁵⁸ STEINER 2004, cit. n. 32; Yves JOLIDON, Alte Quellen in neuem Licht. Betrachtungen zur Schweizer und Ausburger Hinterglasmalerei des späten 17. und 18. Jahrhunderts, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 2009, pp. 63–72.

delo. Hkrati pa se navezuje na južnonemški Augsburg, najznamenitejše središče tako umetniške grafike kot rokokojskih slik na steklo, saj je bila slika pastirčka posneta po bakrorezu dveh Augsburžanov, založnika Johanna Georga Hertla (1700–1775) ter avtorja predloge in rezca Franca Ksaverja Habermanna (1721–1796).⁵⁹

Augsburg je v nasprotju s središči izdelovanja slik na steklo v drugih delih srednje Evrope na tem umetnostnem področju postal pomemben zelo pozno, šele v drugi polovici ter z vrhuncem kvalitete in kvantitete v zadnjih dveh desetletjih 18. stoletja. Verska toleranca, ki je v tem svobodnem cesarskem mestu vladala med protestanti in katoličani, je zelo ugodno vplivala na razvoj obrti in umetnosti za cerkvene in posvetne naročnike. V dokumentih mestnega arhiva se v tem obdobju omenja več deset imen slikarjev, ki so se ukvarjali tudi ali samo s slikanjem na steklo.⁶⁰ Prevladovale so slike s posvetnimi ikonografskimi motivi v takrat sicer že staromodnem rokokojskem slogu. Na splošno je velika večina slik na steklo, menda zaradi izdelave za trg, nesignirana. Tudi Augsburžani so se na svoja dela le redko podpisali.⁶¹ Preučevalci slikanja na steklo se strinjajo, da je mogoče v okviru bavarskega rokokoja⁶² augsburškim slikarjem pripisati dokaj veliko skupino v enaki maniri ustvarjenih anonimnih slik. Njihove odlike so sijoča in bogata lestvica svetlih pastelnih barv, prepričljiv vtis globine in zračnost prostora, v katerem se gibljejo živahne figure. Metoda vzvratnega slikanja je zahtevala veliko znanja, vaje in discipline, saj retuše niso bile možne. Najprej so prišle na vrsto sence in osvetlitve. Sledile so kratke, pretrgane poteze v nežnih pastelnih tonih. Prostorski vtis so znali pričarati z bistveno temnejšimi sencami, osvetljene pa se zdijo ploskve z več plastmi tankih nanosov prosojnih barv. Muzejska alegorija *Slikarstva* v rjavih, oranžnih, smetanastih in zelenih tonih kaže vse značilnosti augsburškega načina slikanja, zato njeno avtorstvo lahko pripišemo enemu izmed tamkajšnjih slikarjev, ki so delovali v zadnji četrtini 18. stoletja.⁶³

⁵⁹ Inv. št. N 9966, z neznano provenienco; cf. Wolfgang STEINER, *Verborgene Schätze. Tiroler Hinterglasmalerei 1550-1850*, Brixen 2009, pp. 65–67 (cat. 43 in pendant list s pastirico na p. 66); Wolfgang STEINER, ... *eine andere Art von Malerey. Hinterglasmalerei und ihre Vorlagen 1550–1850*, Augsburg 2012, pp. 154–155 (cat. 66: pastir), 152–153 (cat. 65: pastirica).

⁶⁰ RYSER 1995, cit. n. 57, p. 71.

⁶¹ Npr. cf. Berno HEYMER, *Der zünftige Hinterglasmaler Franz Joseph Bisle (1760–1810)*, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1998, pp. 87–92; Berno HEYMER, *Johann Wolfgang Baumgartner und die Augsburger Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts*, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 2010, pp. 51–61.

⁶² RYSER 1995, cit. n. 57, pp. 76–79.

⁶³ V širšem obdobju, ko je nastala muzejska slika na steklo, so tam delovali slikarji oziroma družine slikarjev na steklo Anwander, Bersauter, Bisle, Gruis, Lederer, Mayr, Paur, Scheel, Schmon, Stapf, Valentin, Walter st. Berno HEYMER, *Augsburger Hinterglasmaler des 18. Jahrhunderts*, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 2004, pp. 83–95.

Slikarji, ki pogosto niso bili rojeni Augsburgžani, so se praviloma izobraževali na mestni slikarski akademiji in so bili vključeni v slikarski ceh.⁶⁴ Ogromen, raznovrsten in izjemno kvaliteten nabor v mestu samem nastale umetniške grafike⁶⁵ so dodobra izkoristili kot predloge slik na steklo za izvoz, na primer v Italijo, Španijo in na Portugalsko. Pri tem so morali računati ne samo s konkurenco iz drugih evropskih dežel, ampak tudi s Kitajske.⁶⁶ Poleg domačih sodobnih nemških predlog so včasih zajemali celo iz holandskih manierističnih grafičnih mojstrov, delno iz francoskih in angleških, v veliki meri pa predvsem iz italijanskih, sodobnih ali do nekaj desetletij starih grafičnih virov.⁶⁷ Amigoni in Wagner sta bila že od dvajsetih let 18. stoletja, ko sta delovala na Bavarskem, stara znanca. V Augsburgu so za slike na steklo radi uporabljali njune predloge in predloge iz njunega kroga sodelavcev. Jedkanico Francesca Bartolozzija, ki se je učil v Bassanu pri Remondiniju in potem sodeloval z Wagnerjem,⁶⁸ je po Amigonijevi sliki z Marijo in sv. Frančiškom Saleškim okrog leta 1760 za predlogo na primer uporabil slikar Anton Marquart Bersauter.⁶⁹ Nesignirana serija slik na steklo *Štiri kontinenti* je nastala na osnovi grafik Giovannija Volpata iz Bassana, ravno tako učenca Remondinija in Wagnerja, pa tudi Bartolozzija. Giuseppe Wagner sam je podpisan na nekaterih grafikah, ki so postale predloge za slike na steklo, na primer na dveh svetniških podobah.⁷⁰ In končno, tandem Amigoni-Wagner je na primer zaslužen za starozavezni prizor⁷¹ in za dve seriji, *Štiri letne čase* in *Štiri elemente*.⁷² Odslej lahko k tej skupini anonimnih slik na steklo prištejemo tudi v Sloveniji evidentirano serijo *Svobodnih umetnosti* po Amigoni-Wagnerjevih ali Remondinijevih predlogah.

⁶⁴ RYSER 1995, cit. n. 57, pp. 79–80; Berno HEYMER, Augsburgger Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1995, pp. 101–108; HEYMER 2004, cit. n. 63, pp. 79–101, spec. pp. 83–95.

⁶⁵ Poleg grafikov, ki sem jih našela kot ustvarjalce grafik z galantnimi prizori in za izrezovanje, še drugi, npr. Ridinger in Rugendas.

⁶⁶ STEINER 2004, cit. n. 32, pp. 154–155.

⁶⁷ RYSER 1995, cit. n. 57, p. 80.

⁶⁸ Alessandro TOSI, s. v. Francesco Bartolozzi, *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, 7, München – Leipzig 1993, pp. 299–301.

⁶⁹ HEYMER 2004, cit. n. 63, p. 81.

⁷⁰ STEINER 2004, cit. n. 32, pp. 328–329, 358–359.

⁷¹ Ta prizor je ponatisnil še augsburško-dunajski rezec Johann Christoph Winckler, *ibid.*, pp. 234–235.

⁷² *Ibid.*, pp. 82–103.

Obe, lepljenka na steklo in slika na steklo, ki posnemata poslikani porcelan na vrhuncu njegove priljubljenosti, sta tipična primera svetovne in evropske umetnostne dediščine, katere del je tudi slovenska. Vsaka umetnina je zlitje ustvarjalnosti in skrbi mnogih ljudi na raznih koncih sveta in v raznih časih. Drobni sličici v muzeju danes pričata o rokokojskem času, v katerem sta bili narejeni, o ljudeh, ki so pripomogli k njuni eksistenci, pa tudi o ljudeh, ki so v njiju kdaj uživali in ki sta jih morda navdihovali. Rdeča nit povezav se prepleta skozi prostor, čas in različne oblike ter intenzitete ustvarjalnosti. Tako kot od nekdaj so tudi v 18. stoletju elite s svojim denarjem in potrebo po najkvalitetnejšem privlačile umetnike, ki so na njihovih dvorih odpirali ustvarjalnosti nova obzorja, a v tem stoletju so se jim enakovredno pridružili tudi srednji sloji. Vedno več ljudi se je zanimalo za umetnost in s tehnološkim razvojem je bilo tudi vse več na voljo. Ustvarjalnost je bila kot vedno cenjena in zaščiten s privilegiji, a cenjeno je bilo tudi obvladovanje tehnike, prav tako umetnostnih tehnik, v našem primeru grafičnih tehnik in slikanja na steklo. Stoletje razsvetljenstva je vedno bolj zahtevalo tudi dostop do znanja. K izobrazbi je sodilo poznavanje starodavnih spoznanj, a v privlačni sodobni preobleki. V taki preobleki je t. i. svobodne umetnosti predstavil slikar Jacopo Amigoni, ki je v prvi polovici 18. stoletja svoj genij delil po vsej Evropi, z njim pa tudi njegov ustvarjalni tovariš Wagner in mnogi drugi. Dobimo vpogled v vedno prepleten svet umetnosti, trgovine in politike, skozi katerega so se bolj ali manj uspešno prebijali ustvarjalci slikarji, grafiki, obrtniki, posredniki trgovci in kupci, zbiralci, poznavalci. Ista podoba je zato, ker je prejkone na nezavedni ravni izvrstno zajela hotenja svoje dobe, skozi daljše časovno obdobje na različnih kvalitetnih ravneh lahko prehajala iz enega umetniškega medija v drugega. Manj vpadljive mojstrovine morda celo bolj neposredno ustvarjajo in odsevajo duha evropske družbe kot velike. Obravnavani miniaturi sta nam odprli novo okno v tesno povezani (umetniški) svet 18., pa tudi 19. in 20. stoletja, tako da smo med Benetkami in Augsburgom spet enkrat ugleдали tudi Ljubljano in Škofjo Loko.⁷³

Viri ilustracij: Narodni muzej Slovenije, foto: Tomaž Lauko (10–11); po starejši literaturi (1, 8–9 [STEINER 2004, pp. 104–105]; 2 [INFELISE – MARINI 1990, p. 189]; 3, 4, 6 [GOSEN 1999, pp. 19–21, 23–25]; 5 [BOSCHLOO 1998, str. 168]).

⁷³ Johann Lederer (1732–1785), eden augsburških slikarjev na steklo, je v dvorni službi umrl v Freisingu pri Münchnu (cf. HEYMER 2004, cit. n. 63, p. 90), na sedežu Brižinske škofije, ki je imela vse do Napoleonovih vojn več stoletij v lasti Škofjo Loko.

The Artes Liberales of Jacopo Amigoni on a *Lacca Povera* Picture and a Reverse Painting on Glass from the Strahl Collection of the National Museum of Slovenia

SUMMARY

Jacopo Amigoni (1682–1752) was a cosmopolitan Venetian painter born in Naples. In the 1720s, he worked in Bavaria as a fresco painter of historical and mythological scenes. In the 1730s, he served as a portrait painter to the court and nobility of England, whence he visited Paris. In the 1740s, he again worked in Venice for Italian and foreign patrons. He died as a court painter in Madrid, where he was the first director of the Royal Academy of St. Fernando. He also made designs for useful objects, such as watches, and for the Gobelins Manufactory in Paris. From Antoine Watteau and his circle, Amigoni adopted the light French colour palette and elegance of painting. He also excelled in the characteristic motifs of the time, the *conversazioni* or 'conversations', idealised genre motifs. He is considered one of the first and most important Italian Rococo artists.

Giuseppe Wagner (1706–1780), a German from the vicinity of Lake Constance, was Amigoni's student; he followed his master on his European journeys and developed into an excellent engraver. They worked more or less closely for several decades. Wagner provided the excellent translation of Amigoni's paintings into prints, while his print shop was solely responsible for the renewed increase in the quality of graphic arts in Venice. Amigoni's compositions and their remodelling in Wagner's etchings became popular sources for the work of numerous other artists. Their series of six liberal arts was subject to several reinterpretations. It was reprinted several times, for example, by the Nuremberg publisher Georg Daniel Heumann, Carington Bowles from the well-known London printing family and the famous Remondini publishing house in Bassano del Grappa. It served as an artistic source for porcelain painters in Meissen, Dutch ceramics painters and glass painters.

Amigoni's creativity was not unknown in Slovenia. In one of the first studies on art in Slovenia, we read that two prominent Carniolan artists, the Layer brothers, also used Amigoni's works as sources, via the prints of Philipp Andreas Kilian from Augsburg and Franz Xaver Jungwirth from Munich. The author of this study, Eduard von Strahl (1817–1884), who worked as a judge in Ljubljana, had two of Amigoni's oil paintings in his home, Stara Loka Castle in Škofja Loka. His father was the son of a *Rentmeister* of the Prince-elector of Mainz in Erfurt, Thuringia in the central part of Germany. His service in the Austrian army in the war against Napoleon brought him to Carniola, where he married into a local merchant family, Demšar, who owned the Castle. Eduard Strahl was interested in researching art and history; he was friends with museologist Karel Dežman and historian Avgust Dimitz. In the 1860s and 1870s, he and his son created one of the largest Slovenian art and antique collections, consisting especially of furniture and paintings. The collection also included several exceptionally interesting pieces of Rococo furniture with *lacca povera* decoration (cut-out prints glued on wood or glass imitating Chinese and Japanese painted porcelain or varnished objects) and paintings on glass. In 1930, the National Museum obtained, among other things, a bureau-cabinet and a cabinet decorated in this manner and four out of six framed paintings – *lacca*

povera pictures – and a high-quality painting on glass. One of the *lacca povera* pictures and the painting on glass are based on some of Amigoni's allegories of the liberal arts as we know them from Wagner's etches.

The *lacca povera* picture is in its original carved wooden frame, which bears a motif of acanthus leaves. In the open, in front of a romantic stone bridge and the ruins of a palace, among whose still standing fluted pillars grow picturesque trees, thirty, mostly nobly dressed figures have been rhythmically arranged in groups as if on stage. With elegant hand movements they follow the courteous chitchat, while the figures on the left are busy with telescopes, a model of the solar system and a globe, and the figures on the right flock around a painter. The assembler skilfully built the collage out of two central scenes, the allegories of *Astronomy* and *Painting*. A few figures from the allegories of *Architecture* and *Sculpture* were added, as well as smaller and larger figures from as yet unidentified prints. The well-modelled and carefully cut out miniature figures and the much more schematically cut greenery exhibit faded coloration. The *lacca povera* pictures and decoration reflect an entirely new view on art. A high-quality artwork, unique and expensive, could be enjoyed through its graphic variant; even more, it could be adapted to one's own taste via the do-it-yourself method. The still perfectly clear content and style shared the same artistic language with miniatures on ebony or porcelain, and paintings on ceramic and porcelain ware and figurines. In Venice, some people earned their living by decorating everyday objects and producing pictures in such a manner, while others pleasantly amused themselves in company with more or less skilful colouring, cutting out, combining and gluing. Our *lacca povera* picture was bought in Škofja Loka, where, according to Karl Strahl, the Ursulines engaged in such decoration.

The Strahl collection also included three paintings on glass, *Painting*, *Poetry* and *Architecture*. Today, the museum holds only the allegory of *Painting*, in a dynamic neo-Rococo metal frame with floral decoration. On the back, we find the name Lorenz Schlechter, and the place and date: Laibach, 26 September 1791. It was probably Lorenz Schlechter, a Ljubljana tax official from the famous family of wealthy tanners, who bought the series of (probably all six) pictures on that date, for paintings on glass especially those with Rococo motifs – like prints – were very popular with the European bourgeoisie in the 18th century. Like smaller, graceful pieces of furniture, colourful artworks painted on fragile glass and in the same small formats as the prints that served as their sources fitted well in bourgeois apartments. The greatest expansion of painting on glass in its immediate relation to the development of graphic art took place in Central Europe, that is, the broader Alpine area, in the Tyrol, Switzerland, Southern German lands, Vienna and Bohemia. Augsburg, which already had a reputation as the most important centre of artistic graphics, attained the greatest quality and quantity in creating Rococo paintings on glass, peaking in the last two decades of the 18th century. Augsburg glass painters can be credited with quite a large group of anonymous paintings made in the era of Bavarian Rococo. In the glass picture from the Strahl collection, a work of a skilled, professional painter, we find a composition taken from a graphic source, which was not only skilfully coloured, but also brought to life in a way that evokes the atmosphere of a pleasant summer day when colours glow up in the light, while the treetops rustle in the wind, with a hint of supple bodies under light fabric and pleasant facial expressions. This is why we think that the *Artes Liberales* series after Amigoni-Wagner or Remondini sources, which has been registered in Slovenia, can be added to this group of anonymous paintings.



[LOZAR ŠTAMCAR 10] Alegoriji *Astronomije* in *Slikarstva*, lacca povera slika. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. NMS N17811 /
Allegories of *Astronomy* and *Painting*, lacca povera picture. Ljubljana, National Museum of Slovenia, acc. no. NMS N 17811



[LOZAR ŠTAMCAR 11] Alegorija *Slikarstva*, slika na steklo. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, inv. št. NMS N 17809 /

Allegory of *Painting*, painting on glass. Ljubljana, National Museum of Slovenia, acc. no. NMS N 17809