ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA XIII

LJUBLJANA 1977

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTORIE DE L'ART

NOVA VRSTA XIII

LJUBLJANA 1977

VSEBINA
TABLE DES METIÊRES

Razprave in članki
Études et articles

Breda Ilich-Klančnik
Slikar Matej Sternen. Oljno slikarstvo
Le peintre Matej Sternen. Sa peinture à l'huile 9

Ksenija Rozman
Slikar Fortunat Bergant. Dela v Liki in šolanje v Rimu
Le peintre Fortunat Bergant. Ses oeuvres en Lika et ses études à Rome 73

Lev Menaše
Žanrski motivi peterih čutov v italijanskem slikarstvu ter Bergantovi sliki Ptičar in Prestar
Les motifs de genre des cinq sens dans la peinture italienne et les tableaux de Bergant L'Oiseleur et Vendeur des craquelins 97

Ferdinand Šerbelj
Slikar Anton Cebej
Le peintre Anton Cebej 109

Branko Fučić
Hibridno i folklorno u ikonografiji
Les éléments hybrides et folkloriques dans l'iconographie 135

Branko Fučić
Biblia pauperum i istarske freske
Biblia pauperum et les fresques d'Istrie 143

Anđelko Badurina
Prijedlog za rješenje nekih ikonografskih problema
Proposition pour la solution de certains problèmes iconographiques 153

Gregor Cevc
Jožef Kogovšek 165

Hanka Štular
Domače vedute na gravirani steklovini 18. in 19. stoletja
Vues de pays slovènes sur le verre gravé des 18ème et 19ème siècles 183

Branka Primc
Poročilo o odkritju baročnih fresk v Podčetrtku
Rapport sur la découverte des fresques baroques à Podčetrtek 197

Marjana Cimperman Lipoglavšek
Novo ime med baročnimi freskanti na Štajerskem
Un nom nouveau parmi les peintres de fresques baroques en Styrie 199

Franco Firmiani
Giuseppe Tominz e il Ritratto di Petar II Petrović Njegoš del Njegošev muzej di Cetinje
Joseph Tominz et le portrait de Petar II Petrović Njegoš au Musée Njegoš à Cetinje 205

Kruno Prijatelj
Dodatak Juanu Boschetusu
Une contribution à Juan Boschetus 209

Profesor Mirko Šubic
Nekrolog
Nécrologie 214

Poročila in ocene
Notes et comptes rendus

Luc Menaše
Tuji umetnostni zgodovinarji in drugi pisci umrli 1967—1976
Historiens d'art et autres étrangers morts de 1967 à 1976 217

Tomaž Brejc
Johannes Wilde, Venetian Art from Bellini to Titian
Johannes Wilde, Venetian Art from Bellini to Titian 226

Polonca Vrhunc
Narodna galerija v letih 1975 in 1976
La Galerie Nationale en 1975 et 1976 228

Bibliografija
Bibliographie

Maja Krulc
Umetnostnozgodovinska bibliografija za leta 1972 in 1973
Bibliographie d'histoire de l'art pour les années 1972 et 1973 239

RAZPRAVE IN ČLANKI
ÉTUDES ET ARTICLES

SLIKAR MATEJ STERNEN
OLJNO SLIKARSTVO

BREDA ILICH-KLANČNIK, MARIBOR

UVOD

Že zdavnaj nam je prešlo v navado, da povezujemo ime umetnika Mateja Sternena s predstavo o slovenskem impresionizmu. Vendar je ta povezava le deloma upravičena, saj se nanaša samo na kratko obdobje umetnikovega ustvarjanja. Prav tako nam impresionizem kot stilna oznaka ne more opredeliti celotnega opusa preostalih treh slovenskih impresionistov. Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama in Matej Sternen govore skupen jezik le malo časa. Steletu se zdi zato potrebno razlikovati med »slovenskim impresionizmom«, ki je časovno grobo omejen na prvo desetletje XX. stoletja, in »slovenskimi impresionisti«, ki imajo vsi predimpresionistično preteklost in dosežejo poimpresionistično osebno zrelost, oboje pa se logično vključuje v zgodovino slovenskega impresionizma.[1]

Impresionizem pomeni končno stopnjo umetnostnih hotenj, ki so želela v sliki podati to, kar je človeško oko dojelo v naravi. V bistvu je to zadnja beseda realističnega ali, bolje, naturalističnega slikarstva, ki skuša predstaviti svet v zaporedju vtisov, svet, ki se nenehno spreminja v odvisnosti od svetlobe in okolja. Impresionistična podoba doživlja spremembe predvsem v barvi, ki postane svetlejša in čistejša, ter v svetlobi, ki je kot fizikalna resničnost spremenila tradicionalno gledanje predmetov. Umetnik, ki skuša ujeti na platno trenutek, je prisiljen kar najhitreje zapisati stanje narave, ki je časovno zelo omejeno, to pa pogojuje tudi nov tehnični pristop. Hitra poteza čopiča nalaga čiste barve na platno drugo ob drugo in šele oko gledalca te barvne madeže znova zlije v zaželeni ton barve. Do popolnosti se je razvil nauk o barvnih kontrastih. Ugotovili so namreč, da je najučinkovitejši kontrast dveh komplementarnih barv (ene osnovne in mešanice dveh ostalih čistih barv), tradicionalno upoštevanje »lokalnega tona« pa je izgubilo svojo veljavo. Tudi linije so doživele spremembo: utapljati so se začele v barvnih lisah, ki so počasi zabrisale oprijemljive oblike predmetov ter pozneje prešle v svobodno barvno

* Razprava je nastala kot diplomsko delo 1974 na oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani. Rabila je kot temelj za pripravo in postavitev razstave Sternenovih del 1976 v Moderni galeriji v Ljubljani. Delo v razstavnem katalogu ni omenjeno. — Opomba uredništva.

[1] France Stele: *Slovenski impresionisti*, Ljubljana 1970.

igro. S tem pa je impresionizem že prestopil mejo verjetne in možne podobe sveta ter izgubil pravico do tega naslova.

Iz svoje matične dežele Francije, kjer je dosegel svoj vrh že v sedemdesetih letih 19. stoletja, se je impresionizem le polagoma razmahnil po Evropi. Pariški impresionizem pa ni mogel neposredno vplivati na slovenski kulturni prostor. Slovenci in prav tako Srbi so prišli prej v stik s Münchnom in tam posredno ali neposredno sprejeli francoske vplive.

Pri nas se je razvil impresionizem s četrtstoletno zamudo, ki pa je nujna in logična posledica zgodovinskega, političnega in umetnostnega položaja našega majhnega naroda v okviru avstroogrske monarhije. Če označuje ta razmeroma velika časovna razlika v svetovnem merilu naš impresionizem kot zapoznel, mu moramo v slovenskem merilu priznati, da je v primeri s starejšimi obdobji precej izravnal čas v tekmovanju z vodilnimi evropskimi središči.

Slovenska likovna umetnost je dosegla v tem času presenetljivo kvaliteto, ki pa ni osamljen primer. Književniki moderne in glasbeniki Novih akordov ter ne nazadnje prvi poustvarjalci odrske besede so vtisnili temu obdobju neizbrisen pečat. Zato vrednotimo prvo desetletje našega stoletja kot najplodnejši in najkvalitetnejši vrh v kulturni zgodovini Slovencev. »Bil je to hip naše zgodovine, ki se je čudno odlikoval po popolnosti življenja,« pravi Izidor Cankar, ki se mu ob tako nenadnem vzponu po množici in kakovosti darov vsiljuje primerjava s koncem 17. stoletja, obenem pa komaj verjame v naključnost tega pojava.[2]

Umetnost četverice impresionistov, ki je tako nenadoma vzniknila v sredini, kjer ni bilo sledu o kakem kulturnem življenju in kjer je imela glavno besedo politika, je morala nujno naleteti na odpor. Ko so se mladi umetniki leta 1900 prvič predstavili javnosti, se je nerazumevanje še skrivalo za navdušenjem, le Jakopič kot najmodernejši ni bil deležen pohvalne besede. Vse drugačno je bilo vzdušje dve leti pozneje, ko so ob Jakopiču izstopali še Grohar, Jama in Sternen ter si s svojo umetnostjo nakopali pravcato sovraštvo občinstva. Umetniki, ki so prihajali iz širokega svobodnega sveta, so v stoječem jezeru, ki je prispodoba tedanjega kulturnega življenja, razburkali duhove. »Prinašali smo umetnost, govorili smo o umetnosti,« se je spominjal Jakopič, »toda javnost je bila kakor zaklenjena hiša — mrzla in negostoljubna... Domovina je bila strašno daleč od nas, namreč domovina duhovnega življenja, ki mu je neposredno veljalo naše delo... V likovni umetnosti je bil Grilc merilo in vrednota... Politika je bila pravzaprav glavna življenjska os — kulturni takratni credo...«[3]

Zgodilo se je, da je tujina dve leti zatem z navdušenjem sprejela umetnike, ki jih je domovina označila za tujce. Razstava pri Mieth-

[2] Izidor Cankar: Jakopičeve skrivnosti, Jakopičev zbornik, Ljubljana 1929, p. 18.
[3] Ferdo Kozak: Iz pogovorov z mojstrom Jakopičem, *Jakopičev zbornik*, p. 52.

keju leta 1904 je bila za Dunajčane pravo presenečenje. V platnih mladih Slovencev so odkrivali kritiki globoko čustvo in nacionalni moment. Tako se je v domačih krogih vnel prepir o vlogi slovenskega v umetnosti in o tem, ali je impresionizem res prva zavestno slovenska umetnost. To, kar je naglašala avstrijska kritika, sta razumela, občutila in literarno poudarila Cankar in Župančič. V sestavku, ki je bil objavljen v Slovanu, poudarja Cankar slovensko »štimungo« in priznava tudi »skici« umetniško vrednost, pejsaž pa se mu zdi enakovreden figuralni podobi. Pozneje pa skuša v članku »Naši umetniki« dognati, kaj je v umetnosti impresionistov domačega, slovenskega. »Težko je z besedo povedati, kaj je narodna umetnost,« pravi, »kdo naroden umetnik. Ponavadi smatrajo za našo narodno umetnost stare ornamente, risbe na skrinjah, panjih in piruhih, avbe, peče, pasove itd. To je res bila naša narodna umetnost, toda ni več. Stvar je po mojem taka: vsaki narod, ki ima resnične umetnike, ima že zategadelj svojo narodno umetnost. Resničen umetnik poje, piše, slika, modelira čisto nezavedno iz duše svojega naroda in svojega časa.«[4] Narodne umetnosti torej ne pogojuje slikarska snov, temveč izvira iz slikarjevega čustvovanja, ki je najože povezano s časom in prostorom, v katerem umetnik ustvarja. Župančič pa je občutil v delih impresionistov »trepetanje slovanske duše in turobno melanholijo«. Zdelo se mu je, da sta čez njihova dela razlita svit in otožnost domače zemlje.[5] Te besede so Župančiču gotovo narekovale v prvi vrsti Groharjeve podobe, podprle pa so jih tudi slike drugih, ne nazadnje tudi Sternenove, čeprav je izmed vseh najmanj liričen.

Ne Cankar ne Župančič nista mogla s svojimi besedami dokončno razrešiti problema o narodni slovenski umetnosti. Hrepenenje, turobna melanholija in otožnost, te značilne poteze, ki jih navaja Župančič, so ob vrednotenju dediščine prejšnjih stoletij, ki jo je skušala leta 1922 zbrati in predstaviti zgodovinska razstava slovenskega slikarstva, odpovedale. »Turobna melanholija«, pravi Izidor Cankar, »ob zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva, ko se je obravnavalo vprašanje, ali ima to slikarstvo kakšno narodnostno posebnost, ni mogla rabiti kot kriterij slovenstva, in kakor tedaj, moramo tudi danes odgovoriti na ono vprašanje le s ponižnim priznanjem svoje nevednosti.« Ko pa Cankar na vprašanje poskuša odgovoriti, si pomaga z Jakopičevimi besedami: »Umetnost postane slovenska tedaj, kadar nam postane življenjska potreba, kadar bomo iskali sebe v njej.«[6]

Razstava pri Miethkeju je bila za slovenske impresioniste šele začetek priznanja in uspehov. Sledile so razstave v Beogradu, Londonu, Sofiji, Trstu, Varšavi in Krakovu. Leta 1909 so impresionisti v novo zgrajenem Jakopičevem paviljonu spet razstavili svoja dela, to pa je pomenilo dokončno spravo z ljubljanskim občinstvom. To je obenem čas, ko so vsi štirje umetniki že izoblikovane osebnosti. Čas škofjeloškega »Barbizona«, prijateljstva in sorodnih platen je za njimi. Že

[4] Ivan Cankar: Naši umetniki, *Slovenski narod*, št. 67, 24, marca 1910.
[5] Slovan 1903—1904, pp. 182—184.
[6] Izidor Cankar: Jakopičeve skrivnosti, *Jakopičev zbornik*, p. 23.

po letu 1906 so krenili vsak svojo pot. Leto 1909 obenem v grobem zaključuje obdobje slovenskega impresionizma. Vendar je bilo vsem, razen Groharju, ki je že dve leti zatem končal svojo umetniško in življenjsko pot, namenjeno dočakati razmeroma visoko starost, tako da so se lahko soočali tudi z deli in pogledi novih generacij, ki so pripadale različnim stilnim tokovom.

Ocene o mojstrih slovenskega impresionizma se več ali manj ponavljajo. Raziskovalci jih skušajo deliti v dvojice, potem spet ugotavljajo lastnosti posameznikov in jih, kot je pri nas že navada, skušajo primerjati z literati. Cevc postavlja Jakopiča in Groharja kot novoromantično ubrana mojstra v skupino zase, ki je precej različna od Jamove in Sternenove stvarnosti. Po drugi strani ga barvni svet navaja na drugo delitev, kjer se srečujeta Jakopič in Sternen z žarenjem barv, Jama in Grohar pa se povezujeta v svetlobnih in atmosferskih učinkih. Sternen in Jakopič se mu zdita barvno polifona, Jama in Grohar pa svetlobno prežarjena.[7]

Brez dvoma je Grohar največji lirik — »poet slovenske krajine«, Jama najdoslednejši impresionist in zavzet teoretik slovenskega impresionizma, Jakopič najbolj dinamičen umetnik ter obenem tudi idejni in organizacijski vodja, Sternena pa odlikuje najbolj realistično razpoloženje. Grohar in Jama sta se izražala predvsem v krajini, ki ima tudi v Jakopičevem opusu pomembno mesto, Sternena pa so najbolj zanimali ljudje.

»Poetične vzporeditve so se pri nas že davno udomačile,« meni Herbert Grün. Že Steletu se zdi poezija kmečkega življenja značilna tako za Groharja kot za Murna. Pri Jakopičevih dekletih in ženah med brezami, med borovci in gabri obuja Grün spomine na Župančičeve verze iz »Mladih potov«, in ko pripoveduje Cankar o Vrhniki, prečudovitem kraju, se mu zdi, kakor da bi zagledal pred sabo Jamovo pokrajino. »In kadar trubadur Kette poje o svoji gospe — ali je ne vidim pred seboj, kakor da jo je naslikal ikonopisec Sternen,« je zaključil Grün.[8]

Tudi Karel Dobida primerja Groharja z Murnom, Jakopiča z Župančičem, Jamo s Kettejem, le za figuralika Sternena ne najde primere med štirimi velikimi književniki naše moderne.[9]

Nerazrešeno je končno ostalo vprašanje o ustreznosti termina »impresionizem« in vprašanje, ali pridevnik »slovenski« dovolj modificira oznako »impresionizem«, ki združuje tako različne umetnike, kot sta npr. Jakopič in Sternen.[10] Oznako impresionizem zasledimo že v zgodnjih kritikah okoli I. slovenske umetniške razstave, ko je beseda za tedanje umetnostno stanje še neustrezna. Termin pa se je kljub temu uveljavil in dokončno obdržal, ko je tudi avstrijska kritika leta 1904 potrdila, da je svet slovenskih umetnikov občutje barv, »impresija«.

---

[7] Emilijan Cevc: *Začetki slovenskega impresionizma*, Ljubljana 1955, uvod v katalog, p. 12.

[8] Herbert Grün: Iz dnevnika (Razstava slovenskih impresionistov v Moderni galeriji), *Nova obzorja*, 1949, p. 280.

[9] Karel Dobida: Začetki slovenskega impresionizma, *Ljudska pravica*, št. 114, 17. maja 1955.

[10] Zoran Kržišnik: *Rihard Jakopič*, Katalog Moderne galerije, p. 27.

Predvsem Jakopič se je temu izrazu upiral in ljubši bi mu bil sicer posmehljivi vzdevek »kozolčarji«. S tem je hotel poudariti, kako termin »impresionizem« ne more označiti specifičnega slovenskega izraza ter da je med francoskim in slovenskim impresionizmom vendarle kak razloček. Poleg tega je bil mnenja, da impresionizem sam ne more biti umetnost, ker je sprejemanje vtisa, podajanje pa je že ekspresionizem. Prava umetnost je zanj impresionizem in ekspresionizem skupaj.[11] Tudi Sternen je bil prepričan, da oznaka ni dovolj široka. »No, naslov je napačen, kar se tiče moje umetnosti in tudi na splošno,« pravi, »treba bi bilo najti kak bolj splošen izraz... Sicer pa je umetnost impresionizma le umetnost vtisa. Kdo pa ostane le pri tem?«[12]

Tudi Cevc se sprašuje, ali smemo slikarje naše moderne kar kratko imenovati »impresioniste«. Bistveno razliko med francoskimi in našimi slikarji tega obdobja vidi v tem, da francoski impresionist uresničuje na platnu slikani objekt tako, kot ga s svojimi očmi dojema, slovenski pa tako, kot ga doživlja.[13]

France Stele je dal poglavju o impresionizmu v svojem Orisu zgodovine umetnosti pri Slovencih naslov Impresionizem in njegovo območje«, v svoji knjigi iz leta 1970 pa govori o »slovenskem impresionizmu« in »slovenskih impresionistih«, kar pomeni le neznatno korekturo termina »mojstri slovenskega impresionizma«, ki se je uveljavil v štiridesetih letih. Na vprašanje, ki si ga zastavlja Kržišnik, ali pridevnik »slovenski« dovolj modificira oznako »impresionizem« s tako različnimi predstavniki, kot sta Jakopič ali Sternen, pa odgovarja špelca Čopičeva, da bi bila podobna pripomba upravičena tudi pri francoskem impresionizmu ali pa impresionizmu kakega drugega naroda. Tudi francoski impresionisti so ob nastopu veljali za takratne kritike za zelo sorodne umetnike, kasnejše globlje raziskave pa so pokazale, kako se med seboj razlikujejo. Prav taka je bila tudi usoda slovenskega impresionizma.[14]

Ivan Grohar, ki je umrl več kot trideset let pred drugimi impresionisti, že dolgo ni več uganka. Njegov opus je bil pregledan in ocenjen. Jakopiču smo po retrospektivni razstavi, ki je zajela skoraj popolno gradivo, za korak bliže. Jami je že posvečena monografska študija, na retrospektivni razstavi pa nam je umetnik spregovoril še s svojimi deli. Ostaja Sternen: svojevrstna osebnost z motiviko, ki se od drugih močno razlikuje, in z barvnim svetom, ki bi ga vsaj včasih lahko primerjali z Jakopičevim. Literatura o njem ni ravno bogata. Omenjajo ga zmeraj v zvezi s preostalimi tremi in več ali manj ponavljajo sodbe, ki so se rodile še za časa njegovega življenja. Zapustil nam je vrsto del v različnih tehnikah in materialih. Vrsto njegovih delovnih dni je napolnilo restavratorsko poustvarjanje, toda kljub temu ob-

[11] Ferdo Kozak: Iz pogovorov z mojstrom Jakopičem, *Jakopičev zbornik*, p. 47.
[12] Stane Mikuž: Pogovor s slovenskim slikarjem — 70-letnikom, *Obisk*, 1941, p. 212.
[13] Emilijan Cevc: *Začetki slovenskega impresionizma*, Katalog, p. 9.
[14] *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900—1920*, Katalog, p. 50.

sega njegova zapuščina lepo število oljnih del. Številka, ki je v katalogu, seveda še zdaleč ni popolna. Slike so razkropljene v veliki večini po zasebnih zbirkah, mnoge pa je doletela usoda, ki bi jo težko uganili. Pri vrsti znanih, neštetokrat omenjenih podob nisem imela sreče: izginile so brez sledu ali pa so se pojavile težave z lastniki. Tako bodo potrebne še korekture in nadaljnje iskanje.

Ker je bila ta diplomska naloga napisana pred retrospektivno razstavo v Moderni galeriji, vanjo niso vnesene ustrezne korekture, ki jih ta razstava prinaša k obravnavi Sternenovega opusa.

UMETNIKOVA ŽIVLJENJSKA POT

Umetnik Matej Sternen (Strnen) se je rodil 20. septembra 1870 na Verdu št. 22 pri Vrhniki. Bil je pravzaprav Petkovškov sosed. Ta soseščina in pa bližina Vrhnike, Cankarjevega rojstnega kraja, se marsikomu ni zdela le naključje. Vavpotič je govoril o slikoviti vrhniški okolici kot o »srcu slovenstva«. Profesor Stane Mikuž pa pravi, da je to tisti konec slovenske zemlje, kjer so menda vsi ljudje skeptični in imajo, kakor se pravi po domače, »svoj prav«.[1] Tak je bil tudi Matej Sternen.

Otroštvo je Sternen preživel v številni družini gostača Janeza in Marije (rojene Šivic). Bil je enajsti izmed štirinajstih otrok. V njem se je začel že zgodaj prebujati likovni čut. Posebno rad je risal, in to njegovo nagnjenje je zbudilo pozornost očetovega delodajalca Franca Kotnika, ki je fantu omogočil, da je po osnovni šoli obiskoval še meščansko šolo v Krškem. Pozneje mu je svetoval, naj se odpravi v Gradec. Tu je bil Sternen med leti 1888—1891 vpisan na Državni obrtni šoli. Od tod ga je pot vodila na Dunaj, kjer je bil najprej leto dni na umetnoobrtni šoli, nato pa od leta 1893 do 1896 na Akademiji za upodabljajočo umetnost pri profesorju l'Allemandu. Zatem je v šolskem letu 1898/1899 absolviral še specialko za zgodovinsko slikarstvo pri Poljaku profesorju Pochwalskem. Že v Gradcu se je Sternen srečal z Josipom Plečnikom in skupaj sta risala načrte za arhitekta Theyerja, graditelja nekaterih ljubljanskih hiš.[2] Tudi risanje ilustracij in kopiranje je pomenilo za študenta občasen vir zaslužka v počitnicah, ki jih je preživljal doma, pa so nastajali prvi portreti (Franc Kotnik), naročene cerkvene podobe *(Sv. Cecilija)* in diplome. Leta 1898 se je v Skaručni prvič srečal z restavriranjem fresk. Sternen je že med študijem v pogovoru s tovariši vneto zagovarjal novo smer v slikarstvu. Ko pa se je okrog leta 1893 ali 1894 na Dunaju srečal z deli francoskih impresionistov (verjetno gre za isto razstavo, ki jo je v Münchnu videl Jakopič), je jasneje spoznal svojo nadaljnjo pot. Impresionistična platna Francozov so odkrivala tisto, kar je mladi

[1] Dr. Stane Mikuž: Spominu Mateja Sternena, *Mladinska revija*, 1949—1950, pp. 7—10.
[2] F(ran) Šijanec: Matej Sternen, *Slovenski poročevalec*, št. 155, 5. julija 1949.

Sternen želel doseči in kar je dosegel na poseben način šele veliko pozneje.

Sloves Ažbetove šole je leta 1899 privabil v München tudi Sternena. V Ažbetovem krogu je srečal Jakopiča, Jamo in Groharja, ki ga je poznal že iz Gradca. Tukaj je preživel pet let ali pravzaprav pet zim; poleti so ga zaposlovala restavratorska potovanja in delo za Centralno komisijo. Čeprav je imel Sternen za seboj dunajsko akademijo, je zahajal v Ažbetovo privatno šolo, ker so bili v njej učencem na voljo modeli, ki bi jih sicer težko plačevali. V Münchnu je spoznal rojakinjo slikarko Rozo Klein in se tam z njo poročil (civilno leta 1907). Po Ažbetovi smrti leta 1905 je s Fritzom Radlerjem odprl risarsko šolo, ki pa zaradi gmotnih težav ni dolgo delovala. Nato se je preselil v Ljubljano, v zimah pa se je do leta 1914 še vedno vračal v München. V poletnih mesecih od leta 1906 do leta 1908 je živel in slikal v okolici Škofje Loke, Gorenje vasi in v Godešiču. V tem obdobju se je Sternen zbližal z Jakopičem in Groharjem. Slikali so sicer vsak na svojem koncu, na skupnih sestankih v kavarni v Škofji Loki pa so obujali spomine na münchensko preteklost, izmenjavali vtise in ocenjevali svoje dosežke. V tem obdobju so bila njihova dela tako sorodna, da so se pozneje prepirali, kdo je avtor te ali one slike.[3] Po tem kratkem obdobju pa so se njihova pota razšla.

V jeseni leta 1907 je Sternen skupno z Jakopičem odprl zasebno risarsko in slikarsko šolo, leto zatem pa je zaradi gmotnih težav prenehal sodelovati. Pozno v tem letu je odpotoval v Italijo do Firenc in nato v Pariz, kjer je leta 1909 preživel še zimo. Sam pravi, da ga je bolj zanimalo življenje mesta in ljudi kot pa francoska umetnost, ki jo je poznal že prej z razstav. 1910. leta se je z družino preselil v Devin, leta 1911 pa se je vrnil v Ljubljano. Sledijo potovanja, ki so povezana z restavriranjem. V Šibeniku ga je presenetila prva svetovna vojna, ki je začasno prekinila njegovo delo v Ljubljani. Ta čas je risal in fotografiral na fronti in v zaledju za vojni arhiv in vodil restavratorska dela v minoritski cerkvi v Brucku ob Muri in Ennsu ob Donavi. Po vojni se je ustalil v Ljubljani, kjer si je na Mirju postavil hišo s svetlim ateljejem. Že zdavnaj si je pridobil sloves odličnega portretista. Poleg naročnikov, ki so želeli njegove portrete, so se oglašali v ateljeju tudi učenci, ki so se želeli izpopolniti v slikarstvu in restavriranju. Od leta 1921 je bil honorarni učitelj risanja na oddelku za arhitekturo tehnične fakultete v Ljubljani, leta 1924 je postal redni profesor, hkrati pa je poučeval na slikarski šoli Probuda. Leta 1934 je odpotoval v Benetke, leta 1937 pa do Rima. Večkrat je obiskal Dunaj, mesto svojih študijskih spominov, poleti pa potoval in restavriral po Sloveniji, Primorju in Dalmaciji. Dve leti (1934 do 1936) je potreboval, da je s freskami prekril strop v prezbiteriju in glavni ladji frančiškanske cerkve v Ljubljani. V letih 1939/1940 ga srečamo v Mariboru, kjer je bil zaposlen s freskami v grajski kleti in z restavriranjem tamkajšnje viteške dvorane. Freskam pa vojna ni prizanesla, prekrili so jih z beležem. Druga svetovna vojna je spet

[3] France Stele: *Slovenski impresionisti.*

prekinila slikarjevo terensko delo, v ateljeju pa so nastajali skoraj do smrti portreti, akti in druge podobe. Sternen sam pravi, da je v zadnjih letih postal »privatnik«, ali kakor pravijo temu ljudje, »slovenski umetnik«. Ko se je ob svoji sedemdesetletnici ozrl na prehojeno življenjsko pot, je ugotovil: »Dela je bilo dosti, za eno človeško življenje in še tri vatle čez...«[4] Pa vendar mu je bilo namenjeno še skoraj polnih devet let plodnega življenja. Kot zadnji med slovenskimi impresionisti je umrl 28. junija 1949 v Ljubljani.[5]

Kratek oris Sternenove življenjske poti kaže na razmeroma mirno življenje, ki ni bilo zaznamovano s posebno burnimi dogodki. Veliko je potoval, kar pa je bilo povezano predvsem z njegovim restavratorskim poklicem. V družbo ni zahajal pogosto in prijateljev v umetniških krogih ni imel veliko. Zbližal se je z Ažbetom in pozneje z Jakopičem, toda tudi njuno sodelovanje ni bilo posebno dolgotrajno. Z Jamo si nista bila nikoli posebno blizu. V svojem predavanju »Tovariši in jaz« ga je Jakopič označil kot zmernega in treznega človeka, ki ne ljubi fantastičnih avantur ne v življenju ne v umetnosti. O njegovi umetnosti pa pravi, da temelji v bistvu na realnem gledanju in na izrazito slikarskem prikazovanju življenjskih pojavov. Na koncu je še zapisal: »S preudarkom, upoštevajoč lepoto materiala in tehnike ter ogibajoč se malenkostnih podrobnosti, ustvarja z njemu lastno vnemo umotvore velike slikarske lepote.«[6]

OLJNO SLIKARSTVO

Kritiki pri Sternenu ponavadi ne govore o fazah njegove ustvarjalnosti. Njegov razvoj se jim zdi nepregleden. Razlikujejo sicer njegove realistične začetke in impresionistično obdobje, ki ga običajno razširijo na celo prvo desetletje tega stoletja, pozneje pa ga obravnavajo kot zrelo, svojsko razvito umetniško osebnost, ki se spet vrača k realizmu oziroma naturalizmu.

Špelca Čopič je v Biografskem leksikonu časovno razmejila Sternenovo umetniško pot v štiri obdobja. 1. — Zgodnja münchenska leta, ki trajajo od leta 1899 do 1904. V tem času zaznamuje Sternenovo delo münchenska realistična tradicija, ki jo je doživel prek Ažbetove šole. 2. — Impresionistična doba, ki se razteza od leta 1904 do 1911. V tej fazi se je umetnik zavestno lotil reševanja slikarskih problemov impresionizma ter si prizadeval, da bi dosegel pripravno slikarsko tehniko za podajanje optičnih vtisov, ki jih ponuja narava oziroma interier. 3. — Obdobje tik in med prvo svetovno vojno med leti 1913 in 1918. V tem času se okrepijo kontrasti med svetlimi in temnimi površinami, kar daje podobam skoraj dramatičen izraz, razkriva pa

[4] Dr. Stane Mikuž: Pogovor s slovenskim slikarjem — 70-letnikom, *Obisk*, 1941, p. 212.
[5] Življenjski podatki so vzeti povečini iz Slovenskega biografskega leksikona, Ljubljana 1971, II. zvezek, p. 476.
[6] Rihard Jakopič: Tovariši in jaz, *Ljubljanski zvon*, 1931, p. 257.

nam tudi čustvo, ki je v Sternenovem slikarstvu sicer redko prisotno. 4. — Čas med obema vojnama — od leta 1919 do 1939 — je Sternenova zrela slikarska doba, polna mladostne energije in veselja do eksperimentiranja.[7]

Med drugo svetovno vojno in po njej je naslikal Sternen še celo galerijo portretov, majhnih interierskih študij in aktov, ki vedno znova odkrivajo slikarjevo zanimanje za človeško figuro in nove barvne probleme.

Sternenovi umetniški začetki so povezani z risbo in ilustracijo. Risbe ni umetnik tudi pozneje nikoli zanemaril. Za beleženje nenavadnih domislic in vtisov je izrabil vsak kos papirja, kuverto, gostilniški račun ali tramvajsko vozovnico. Njegove začetne študijske risbe razkrivajo realistične upodobitve s poudarjeno in trdno modelacijo. V münchenskem obdobju so risbo obogatila nasprotja med svetlimi in temnimi površinami. Umetnik je uporabljal oglje, ki je mehkejše od svinčnika ter zapušča na papirju prašno in megleno sled, kar ustvarja izredne vizualne učinke. S tršimi in mehkejšimi potezami ter vrsto vmesnih nians je dosegal posebno slikovitost (*Na razstavi*, 1902). Pozneje risba to slikovitost izgubi, še vedno pa živo in neposredno, v skopih, vendar močno stopnjevanih obrisih, ohranja vtis ob srečanju s figuro ali krajino. Sternen je gojil risbo, ki je čustvena in zadene značaj predmeta, njegovo razgibanost in kretnjo.

Že sodobniki so Sternena cenili zaradi izredne risarske sposobnosti. Ko je Matija Jama leta 1900 obiskal slovenske slikarje v Münchnu, je rekel o Sternenu tole: »Matej Sternen je najmlajši slovenski umetnik v Monakovem, a vendar uživa vsled svojih risb in ilustracij ter nekaterih izloženih slik v domovini že prav časten ugled.«[8]

Sternen se je v študijskih letih ukvarjal tudi z ilustracijo, ki je bila v tistem času pri nas še v povojih. Njegove prve ilustracije srečamo v reviji Dom in svet, k sodelovanju pa ga je verjetno pritegnil tedanji urednik Frančišek Lampe, ki si je prizadeval uvrstiti v revijo čim več ilustracij domačih slikarjev. Med avtorji srečamo tudi Ivana Groharja, Jurija Šubica, Josipa Germa, najpogosteje pa Matija Jamo. Prva Sternenova ilustracija je bila natisnjena v Domu in svetu leta 1890. Gre za *Izvirek Ljubljanice*, ki ga je urednik označil kot »črtico po prirodi«. Zaradi slabega tiska in majhnega formata pa bi njeno vrednost le težko ocenili.[9] Pet let zatem zasledimo v isti reviji žanrsko podobo *Kraške kuhinje* s podpisom M. Stržen. Stele pripisuje ilustracijo Sternenu, čeprav v njegovo avtorstvo ni povsem prepričan.[10] Za X. letnik Doma in sveta je Sternen prispeval naslovno stran. Risba za leto 1897 ne učinkuje sodobno, temveč se vrača v čas historičnih slogov. V arhitekturo, ki je bogato okrašena z girlandami in rastlinjem ter ki jo podpirata ženska in moška kariatida, je postavljena

[7] Slovenski biografski leksikon, p. 477.
[8] Artifex (Matija Jama), Slovenski slikarji v Monakovem, *Ljubljanski zvon*, 1900, pp. 166—171.
[9] *Dom in svet*, 1890, p. 324.
[10] *Dom in svet*, 1895, p. 604.

alegorija umetnosti, ki dviga desnico z lovorjevim vencem. Ob vznožju ji leži paleta s čopiči, v krilo pa je postavljena antična glava.[11]

Popolnoma ustrezata tedanjemu okusu Sternenovi ilustraciji iz leta 1900: *Harfinistinja*, podoba osamljene umetnice, ki ima nasledstvo v Gvajčevi *Zapuščeni pevki* iz leta 1893, in *Prvo sveto obhajilo*. Cerkveno usmerjeni list Dom in svet je toplo pozdravil zlasti drugo sliko. V njej odkriva umetnikovo sposobnost za kako večje cerkveno delo.[12] Slika, ki je bila razstavljena na prvi slovenski umetniški razstavi, je danes izgubljena. Ostal nam je le Jamov opis iz leta 1900. »Gospod Strnen izdeluje še žanrsko podobo: deklice pri prvem sv. obhajilu. Snov je zamišljena prav poetično; obrazki deklic se odlikujejo z neizrečeno milobo in ginljivo nedolžnostjo. Belina njih oblekc s cerkvenim interierjem daje vrlo simpatično barveno harmonijo.«[13] Odstavek o podobi je sicer skromen, ne skriva pa Jamovega občudovanja. Poleg tega Jama ne želi ostati le pri naštevanju in opisovanju, temveč omenja tudi barvno harmonijo. V istem sestavku hvali Jama tudi cesarja *Franca Jožefa I. na konju*, ki ga je naslikal Sternen po naročilu Mestne občine ljubljanske za Mestni dom. Cesarjeva drža v paradni uniformi se zdi Jami dobro pogojena in glava izvrstno karakterizirana.[14] Tudi Aškerc govori o cesarju na konju z velikim navdušenjem.

Figuralna kompozicija Sternenu očitno ni povzročala težav. Znanje in spretnost v reševanju večjih figuralnih skupin si je gotovo pridobil v specialki za zgodovinsko slikarstvo pri profesorju Pochwalskem.

Že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja je Sternen opozoril nase z vrsto portretov. Na področju portreta sta v tem času blesteli imeni Ludvika Grilca (1851 do 1910) in Antona Gvajca (1865 do 1935), ki sta s svojimi akademsko zajetimi realističnimi portreti povsem zadovoljevala povprečen meščanski okus. Proti koncu stoletja sta se uveljavila v portretiranju tudi Matija Jama in Ivan Grohar, toda njun prispevek na tem področju je v primeri s Sternenovim neznaten. Značilen primer Sternenove portretne umetnosti v tem času je podoba akademskega kiparja *Ivana Žnidarja*, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani in je po vsej verjetnosti nastal na Dunaju. Slikarjevi prvi portreti so na kvalitetni ravni Sternenovih starejših sodobnikov. Portretu *Ivana Žnidarja* bi lahko mirno pripisali tudi drugega avtorja, na primer Franketa.

Realistično podani portret sicer ne skriva skrbne modelacije in slikarjevega truda, da bi dosegel portretno zvestobo. Barvna skala je temna, omejena v glavnem le na rjave in sive odtenke. Za Sternenovo portretno umetnost tega časa je zgovorna tudi njegova lastna podoba. Umetnik se je postavil pred zrcalo in potem pred gledalca v majhnem

[11] *Dom in svet*, 1897, naslovna stran.
[12] *Dom in svet*, 1900, p. 329.
Harfinistinja je iz leta 1896, *Prvo sv. obhajilo* pa iz 1897.
[13] Artifex: Slovenski slikarji v Monakovem, *Ljubljanski zvon*, 1900, pp. 166—171.
[14] ibidem.

doprsnem izrezu skoraj popolnoma en face, le ramena so obstala v liniji tričetrtinskega zasuka. Želel je odkriti do najmanjše podrobnosti vsako potezo, vsako senco — nič ni smelo uiti ostremu pogledu opazovalca in natančnega risarja z razvitim posluhom za plastičnost oblik. Ob utrudljivem preverjanju se mu je zarisala med obrvi guba, kar še poudarja napetost iskanja. Topla barva inkarnata, ki se nadaljuje v belino ovratnika, se ostro odraža od sivega ozadja in še temnejše obleke. Barva kože je na licih in ušesu močneje rdeča, najtemnejši odtenek pa doseže na ustnicah. Lokalna osvetljava poudarja senco slikarjevega nosu, še posebej pa ustvarja igro svetlobe in sence v laseh. Podoba kaže trdno modelacijo in izglajeno fakturo.

Portret Vide Avramovič iz leta 1900 kaže določene spremembe in odkriva slikarjevo željo, da bi na sliki pokazal kaj več kot le obraz. Že tukaj se srečamo s Sternenom kot zapisovalcem sodobne ženske noše. Format in izrez slike se povečata, obdelava pa postane svobodnejša. Barvna skala se je le malo obogatila. Velika površina bele obleke, ki je prepredena s številnimi sivo vijoličastimi sencami, pa kljub temu ustvarja občutek svetlobe. Obraz je pojmovan še zmeraj realistično, poteza pa ni več izlizana kot poprej. Tudi ozadje ni več gladka monotona sivina, temveč jasneje slutimo poteze čopiča, ki so nanašale rjavo sive in temno zelene odtenke. Predstava meščanskega interierja je fotografsko skopa; v desni del slike je postavljen naslonjač, na katerega je sedla upodobljenka. Sternen ni posadil modela v sredino podobe, temveč je z njegovo držo ustvaril diagonalno kompozicijo, ki jo bomo srečali v umetnikovem opusu še pogosto. Posebno pozornost je posvetil ženski obleki. Igra svetlobe in sence v gubah na bluzi se še stopnjuje na ženskem krilu. Svetloba še ni načela jasnih obrisov figure. Sivo vijoličaste sence na obleki in temno zelene poteze čopiča v ozadju pa ustvarjajo novo barvno harmonijo. Sternenov razvoj šele slutimo. Stopnja, na kateri je bilo v tem času Jakopičevo slikarstvo, je bila za Sternena še nekaj let nedosegljiva. Vendar so občinstvo in kritiki mislili drugače. Dokaz za to nam ponujajo ocene ob I. slovenski umetniški razstavi. Jakopičeve nedokončane slike je kritika odklonila, njegovo ravnanje z barvo pa je bilo za večino nerazumljivo. Sternen je bil nasprotno deležen laskavih priznanj in obetali so mu lepo prihodnost. Aškerc ocenjuje Sternenov *Grintovec* kot krajino z lepo perspektivo in z naravnimi barvami. Nič manj ni bil navdušen nad žanrsko podobo *Med potjo*.[15] Doktor Evgen Lampe pa ugotavlja v Domu in svetu, da je tudi Sternen malo podoben Jakopiču, vdan novodobnemu impresionizmu, čeprav je mirnejši. Njegove barve se mu zde mnogokrat celo premedle, zlasti v pokrajini. Tudi Lampe hvali cesarja v Mestnem domu.[16] Miljutin Zarnik pa se v Slovenskem narodu navdušuje zlasti nad Sternenovo tehniko. *Franc Jožef* mu najmanj ugaja in prav tako odkriva pomanjkljivosti pri *Grintovcu*. Dobra se mu zdita ozadje in »medlo sonce, ki sije skozi

[15] A(nton) Aškerc: Prva slovenska umetniška razstava, *Ljubljanski zvon*, 1900, pp. 673—680.
[16] Dr. E(vgen) L(ampe): Prva slovenska umetniška razstava, *Dom in svet*, 1900, p. 670.

razdeževane oblake«. »Ospredje pa je vsled prehude polnozračne manire nekaj preplosko, najbližje drevje nekako zmečkano.« Posebej uspele se mu zdijo majhne žanrske podobe.[17]

V katalogu I. umetnostne razstave zasledimo več naslovov, ki govore o krajinah *(Cerkljansko polje, Vas Podgora, Za vasjo)*, toda *Grintovec* je edini, ki nam danes lahko pripoveduje o Sternenovem krajinarstvu v tem času. To je pleneristična krajina z natančno topografsko označbo. V prvem planu je umetnik uredil drevje v nekakšen okvir, ki se poglablja v ozadje do Grintovca. Ubranost zelenih tonov nam kaže, koliko je Sternen napredoval v osvetljevanju palete. Umirjeno razpredanje zelenila na slikarski površini še zmeraj prekriva nadah sivine, kljub temu pa krajina materialno ni nič manj prepričljiva in čvrsta. Mogočna gorska pokrajina je rahel odmev heroične krajine 19. stoletja in je še močno oddaljena od intimnega izreza iz narave, ki ga uveljavlja impresionizem.

Odmev plenerističnega žanra, ki ga srečamo v münchenskem okolju že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, se je dotaknil tudi Sternena. Vsakdanji svet z delavci, kmeti in njihovimi opravili so vsak po svoje predstavili pri Francozih Courbet, Millet in J. Bastien-Lepage. Zlasti zadnji si je v Münchnu pridobil mnogo občudovalcev, med pomembnejšimi Fritza von Uhdeja, ki je pod Lepagevim vplivom zapustil zamolklo paleto in se predal reševanju kolorističnih problemov svetlobe in atmosfere. Bastien-Lepagevo slikarstvo je vplivalo na našega Petkovška in tudi na Ivano Kobilco, vpliv, ki ga zasledimo pri Sternenu, pa je zelo kratkotrajen. Kasneje je zaživel spomin na tega slikarja in njegovo istoimensko sliko le še na platnu *Ob košnji*.

Plenerizem ima svoje zgodovinsko mesto med akademskim realizmom in impresionizmom. Izhaja torej iz resničnosti, ki jo je obsijala jarka dnevna svetloba, obenem pa še zmeraj spoštuje risbo, ki natančno opiše tisto, kar je videlo oko. V izbiri motiva ima svoje mesto tudi žanr, ki se zdaj zadovoljuje tudi z najmanjšimi izrezi; včasih mu zadošča le človeška glava. Z dnevno svetlobo prihaja na platna tudi bolj živa barva, ki pogosto omogoča veristični opis predmeta — *plein air* je zato še korak dalje v razvoju naturalizma. To pa še zmeraj ne pomeni impresionizma, ki je svetlobo razstavil na spektralne barve in predstavil svet vtisov, ki so v nenehnem gibanju in odvisnosti od svetlobe in okolice.[18]

Podobe z žanrsko vsebino sta kritika in občinstvo na prvi slovenski umetnostni razstavi ugodno sprejela. Povprečen okus obiskovalcev sta najbolj zadovoljila razumljivost in prikupna vsebina. Zato ni čudno, če si je majhna skrbno naslikana Sternenova podoba deklice, ki se je med potjo ustavila, da bi si zavezala čevelj, pridobila velik krog občudovalcev. Deklica v kmečki noši, z belo ruto na glavi, v beli bluzi in belem predpasniku, je sama napolnila majhno platno. Odprtemu prostoru sta odmerjeni le stena v ozadju, razdeljena v tri

[17] Miljutin Zarnik: Prva slovenska umetniška razstava (Jakopič, Sternen), *Slovenski narod*, št. 230, 6. oktobra 1900.
[18] *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, p. 9.

barvne ploskve, in peščena pot, ki jo je razgibala dekličina senca. Na sliki je prevladala praznična bela barva, spremlja pa jo sivo rjavo obarvano krilo in peščena barva tal. Bela barva je našla svoje mesto tudi v ozadju med sivo modro in rjavo sivo ploskvijo. Deklica, ki je v sklonjeni drži skrila pred gledalcem svoj obraz, je v odprtem prostoru zaživela popolnoma drugače. Slikarjevo zanimanje tokrat torej ne velja obrazu, ampak umetnika zanimata telo, ki je pri določenem opravilu v posebni drži, in draperija. Barva, ki jo je presvetlila svetloba, nima samostojne moči — ob njej sta še zmeraj ohranjena tonsko načelo in odnos svetlobe in teme. Namaz barve je postal pastoznejši, poteza čopiča pa je zaradi formata podobe precej kratka in ozka. Sternenov svet predstavlja na tej sliki literarno občuten žanr, ki je bil zanj v tem obdobju značilen. Zato, ker se več platen s sorodno vsebino ni ohranilo in pa zaradi pozornosti, ki jo je podobi namenila takratna kritika, je slika dragocen dokument. Časovno sodi v Sternenovo zgodnje münchensko obdobje, saj srečamo umetnika že leto pred prvo ljubljansko umetnostno manifestacijo v Münchnu. Letnica njegovega prihoda v bavarsko prestolnico sicer še zmeraj ni natančno dognana, kajti Sternen sam, za njim pa vsi pisci, navaja dve letnici: 1897 in 1899. Bolj verjetna se mi zdi druga letnica, ki jo je Sternen leta 1924 zapisal v spominih na Ažbeta v Zborniku za umetnostno zgodovino.

Sternen je torej prišel v München zadnji od slovenskih impresionistov, ostal pa je tam najdlje — s presledki do Ažbetove smrti leta 1905 in pozneje v zimah vse do leta 1914.

V tem času je bil München, ki se ga je oprijel vzdevek »Izarske Atene«, pomembno umetnostno središče. Utrip mu je dajala vesela slikarska bohemska druščina, ki so jo sestavljali pripadniki najrazličnejših narodnosti in umetniških smeri. Poleg akademije je uživala velik sloves vrsta privatnih slikarskih šol, med katerimi si je pridobila zveneče ime tudi šola našega rojaka Antona Ažbeta. Umetnost, ki se je rojevala v teh zasebnih šolah, je bila običajno mnogo naprednejša od tiste, ki je nastajala v oficialnih delavnicah. Vzrok za veliko priljubljenost privatnih delavnic pa bi lahko iskali tudi drugje. Sternen navaja kot glavne prednosti take šole precejšnjo svobodo v postavljanju modela in individualno svobodo v nasprotju z avtoritativnim poukom na akademiji.[19] Sternenova odločitev za Ažbetovo šolo je torej popolnoma razumljiva. Umetnik, ki se je bližal svojemu tridesetemu letu in je imel za seboj že dunajsko akademijo in specialko za zgodovinsko slikarstvo, bi se težko odločil za drugo pot.

Münchensko obdobje je zapustilo v Sternenovem opusu izrazito sled. Nanj ni vplivalo le vzdušje v Ažbetovi šoli, temveč je bil za umetnikov nadaljnji razvoj še pomembnejši stik z münchenskim slikarstvom, ki je končno sprejelo revolucionarne pobude francoskega impresionizma. Nemški impresionizem pa ima svojo govorico in je pogosto le varianta plenerizma. Sprva je bil München žarišče novega stila v Nemčiji, toda

[19] M. Sternen: Spomini na Ažbeta, ponatisnjeno v katalogu *Anton Ažbe in njegova šola*, p. 102.

še preden je prišel tja Sternen, se je poglavitna trojica nemških impresionistov — Max Liebermann (1847—1935), Lovis Corinth (1858—1925) in Max Slevogt (1869—1932) — preselila v Berlin. V Münchnu pa je še zmeraj živel spomin nanje in njihov vpliv še ni izgubil svoje moči.

Sternen je prišel k Ažbetu z Dunaja že kot pristaš impresionističnih gesel. Ukvarjal se je z mislijo, kako bi naslikal atmosfero brez konture. To pa se ni ujemalo z Ažbetovimi principi.[20] Sternen se je sprijaznil s poukom v tej šoli in je postal celo Ažbetov sodelavec, ki ga je mojster namenil za svojega naslednika v šolskem vodstvu, vendar je ubral svojo umetniško pot.

Ažbe je ostal do kraja realist münchenske smeri. Njegove podobe odlikuje dovršena slikarska tehnika in skrbna modelacija, ki uveljavlja plastičnost glave. Ažbetova slikarska dediščina ni bogata, nekaj slik je ostalo nedokončanih, veliko zamisli pa ni nikoli uresničil. Nemara je pomembnejše njegovo pedagoško delo, ki ga je skušala ovrednotiti razstava, pripravljena v Narodni galeriji v Ljubljani ob stoletnici slikarjevega rojstva. Pri slikarskem pouku se je Ažbe naslanjal predvsem na dvoje: na svoj princip krogle (*»Kugelprinzip«*) in kristalizacijo barv (*»Kristallisierung der Farben«*). Ažbe je učil, da se lahko naslika sleherna stvar v prostoru, ki se plastično uveljavlja, po načelu krogle. »Vse plastično je oblo in je podrejeno zakonom plastičnega upodabljanja idealnega oblega predmeta — krogle.« Zato so se učenci najprej učili slikati kroglo, nato so lahko slikali glavo, akt, drevo, lonec, draperijo in tudi oglate predmete. Vaje v slikanju in risanju so potekale istočasno, ker se je Ažbetu zdelo nujno potrebno razviti pri učencu najprej ostrino zaznavanja barv. Da pa bi dosegli čim popolnejši barvni izraz, je učitelj zahteval uporabo čistih barv, ker naj bi samo tako ostala barva tudi na platnu lepa in bi vibrirala dalje, kot je prej vibrirala na paleti. Ta zahteva je bila v nasprotju z dotedanjo akademsko maniro, ki je mešala barve v kolobarju na paleti.[21]

Ažbetov opus je glede na münchensko okolje, v katerem je nastajal, konservativen. Njegova pedagoška načela pa se zdijo neverjetno napredna. Ažbetov princip krogle so primerjali s Cézannovimi dognanji, da je treba naravo obravnavati kot valj, stožec ali kroglo, in sicer tako, da se vsaka stranica kakega predmeta ali ploskve perspektivično usmeri na osrednjo točko. Ažbetov princip krogle je torej izrazito protiimpresionističen in vodi tako kot Cézannova dognanja k ponovnemu uveljavljanju trdne strukture predmetov v slikarstvu. Ažbetova kristalizacija barv, ki pomeni slikanje s čistimi, drugo ob drugo nanešenimi barvami, pa je po drugi strani osnova impresionizma.

Obdobje, ki ga je preživel Sternen pri Ažbetu, odpira v njegovem slikarstvu novo motiviko — ženski akt. Še pred nekaj leti bi bil to za domače razmere neodpusten greh. Spomnimo se samo, kakšno negodovanje je izzvala Kobilca, ko je razgalila roke sestre Fani. Frančišek

[20] F. Stele: Anton Ažbe — učitelj, Katalog, p. 18.
[21] ibidem, p. 5.

Lampe je leta 1897 v Domu in svetu povedal, kakšno je njegovo mnenje o upodabljanju golote. »Naga, naslikana ali vdolbljena človeška postava je po naših pojmih naravno slab umotvor, ker ni v tem izražena nobena dobra misel ali ideja. Kakor zahteva spodobnost, da je človek pri nas popolnoma, v vročih krajih pa vsaj deloma odet, tako zahteva tudi nravnost, da je kip odet ali ima naslikana postava obleko. Saj ne slika noben slikar in ne kleše noben kipar svoje podobe samo zato, da bi se učil na njej sestave človeškega telesa.«[22]

V tujem svetu, ki je živel brez predsodkov, pa se je lahko umetnik poglabljal v študij golega ženskega telesa, ki ga je impresionizem vključil med svoje teme. Razgaljeno žensko telo je postalo Sternenov priljubljen motiv. Razkrivalo mu je možnosti likovnega oblikovanja, ki so bile njegovim izpovednim hotenjem zelo blizu. To je bil svet naravnih sil, svojstvene barvitosti, rasti in gibanja, ki je ponujal raznotere možnosti. Akti, ki so nastali v Sternenovem zgodnjem münchenskem obdobju, pa so le nekak uvod v obsežno galerijo golih ženskih teles. Postave razgaljenih žensk v najrazličnejših izrezih in držah govore o slikarjevem natančnem študiju anatomije in prizadevanjih, da bi kar najbolj zvesto prenesel na platno plastično substanco gole gmote.

Večino Sternenovih aktov in polaktov iz Ažbetove šole hrani Narodna galerija v Ljubljani. Dva izmed njih, *Klečeči ženski akt* in *Ženski polakt*, sta datirana v leto 1902, *Ženski akt do pasu v profilu* in *Ženski polakt v postelji* pa sta prvima dvema časovno zelo blizu. Tudi *Ženski akt z dvignjenimi rokami* bi, če sodimo po paleti, uvrstili približno v ta čas. Razen ženskega polakta v postelji (slika je v zasebni lasti) so vsi goli modeli postavljeni v ateljejski prostor. V vseh podobah se nam odkriva okrasto rjava paleta, faktura je še gladka in barva je nanesena v tanjši plasti. V datiranem *Ženskem polaktu* (1902) se je Sternen še posebej posvetil svetlobnemu problemu. Rdečelaska, model iz Ažbetove šole, ki so jo ohranila tudi dela drugih učencev, je sedla ob okno in kaže gledalcu le hrbet z razpuščenimi lasmi. Del zidu na levi, ki je ostal v temi, je nasprotje osvetljenemu razgaljenemu telesu. Svetloba se je uprla v levi del telesa in ga poudarila. Nasprotje med svetlobo in temo pa poudarjata poleg temnega zidu, ki je kot nekakšen okvir, še sedež in rdeča draperija, s katero si je ženska zakrila noge. Hrbet, ki je v senci, predstavlja spet temnejšo partijo, ta pa se jasno odraža od osvetljene stene v czadju. Rdeče blago z ostrimi, temnejšimi gubami še najmočneje kaže, kako vse drugačna snov je bleščeča površina kože. Podobna paleta in obdelava se nam razkriva tudi na drugih aktih iz tega obdobja. Tudi pri klečečem ženskem aktu služi kot podlaga rdeča draperija, telo pa je v neobičajni klečeči pozi in modelirano malo trše, kar kaže na napetost mišic. *Ženski polakt v postelji* nas prestavi v drug, žanrski svet. Soba in belina rjuh pogojujeta drugačno paleto. Okraste tone je zamenjala nevtralna sivina. Bele rjuhe s sivimi sencami in bledi inkarnat ženskega telesa obrobljajo rjave ploskve postelje, nočne omarice in

[22] F. Lampe: Cvetje s polja modroslovnega, *Dom in svet*, 1897, p. 741.

odeje. Tu gre že za barvno lestvico z močno poudarjenimi sivimi odtenki, ki je prekrivala Sternenova platna vse do leta 1904.

Zanimiv primer Sternenove portretne umetnosti v tem času, ki kaže obenem na zahteve in vzore Ažbetove šole, je portret *Arabke*. Vse naloge Ažbetove šole so bile namreč namenjene proučevanju živega telesa. V programu je bilo risanje in slikanje glave, golega telesa in portreta. Ob srečanju s Sternenovo *Arabko* se nehote spomnimo na Ažbetovo *Zamorko*, ki je kot zgleden dosežek visela med »originali« v Ažbetovi šoli in služila učencem kot primer barvnega realizma, ki ga je šola gojila. Sternen je to Ažbetovo podobo visoko cenil in pogosto je govoril o njej kot o najpopolnejši slikarski umetnini pri Slovencih.[23] Sternenova *Arabka*, *Mulatka* Lojzeta Šubica in *Mulat*, ki ga je naslikal Jakopič, so zgovorni dokazi, da je imel Ažbe v svojem ateljeju rad temnopolte modele.

Sternen je naslikal svojo *Arabko* v tričetrtinskem profilu. Odeta je v belo ogrinjalo, ki ji pokriva glavo, tako da prihaja temni obraz s svetlečo poltjo še bolj do izraza. Skrbna modelacija in odlična risba govorita o Sternenovem izrednem znanju in smislu za portret. Življenjska neposrednost in občutek za eksotični obraz se na podobi srečno spajata. Narahlo dvignjena glava s priprtimi očmi, izrazitim nosom in čutnimi ustnicami je ujeta v belo blago kot v okvir, ki se proti spodnjemu robu slike razrašča kot piramida. Nasprotje, v katerem živita obraz in tkanina, pa ni le barvno nasprotje, ki mora poudariti temnopolto žensko obličje, temveč kaže tudi različne poteze čopiča. Obraz je izdelan s skoraj fotografsko natančnostjo, ki opisuje nadrobnosti, na blagu pa postane poteza čopiča spet lahko berljiva in vodi s širokimi olivnimi sencami gledalčev pogled spet navzgor proti obrazu. Tako govori podoba z enostavno in mirno kompozicijo, ki je postavljena pred enotno rjavkasto ozadje.

Poleg golega ali temnopoltega modela je bil v Ažbetovem ateljeju skoraj zmeraj kak moški model v meniški halji. Pri oblečenih figurah pa je Ažbe izbiral zmeraj preprosto široko obleko, ki je obdajala telo v širokih, lepo položenih gubah. Tudi Sternen je upodobil meniha; o tem se lahko prepričamo v katalogu II. umetniške razstave, slike pa žal nisem našla.

Če v letu 1902 zapustimo Ažbetov atelje in se preselimo v samozadovoljno, provincialno Ljubljano, smo priče pomembnemu dogodku. Dvajsetega septembra 1902 so v Narodnem domu odprli za javnost II. slovensko umetnostno razstavo. Severjeva napoved iz članka »O secesiji in drugem«, da bodo na razstavi prevladovale nove smeri in da bo še tisto, kar je bilo na I. razstavi historičnega, izginilo, se je izkazala za resnično. Sever je skušal občinstvo na to pripraviti in je po svojih najboljših močeh na dolgo in široko razložil pojem secesije, ki je bila takrat primerna beseda za oznako vsakovrstnih novosti.[24] Na I. razstavi je občinstvo presenetila in zbodla predvsem Jakopičeva

[23] F. Baš: Matej Sternen v Mariboru, *ZUZ*, nova vrsta I, 1951, p. 177.
[24] R. Sever: O secesiji in drugem, *Slovenski narod*, št. 212, 16. septembra 1902.

umetnost, zdaj, dve leti pozneje, pa mu s kritikami spet niso prizanašali in so celo ugotavljali, da je najbolj osovražen umetnik. Obenem so opazili, kako močan vpliv ima na svoje kolege, Sternena, Jamo in Groharja, katerih dela so na razstavi posebej izstopala. Njihova skupna prizadevanja, da bi ustvarili umetnost v »modernem slogu«, so dala po mnenju kritikov razstavi enoličen videz. Vsi časopisi so mlade umetnike enodušno odklonili, najostrejše pa so bile Novice, ki so jih označile kar za »tujce«, posebej Jakopičevo umetnost pa za izrodek mode, efemeren pojav, ki je tod in tam že opuščen in ki ni občinstva nikjer ogrel. Malovrh končuje svoj članek v Novicah z ugotovitvijo, da je uspeh II. slovenske umetnostne razstave mučno razočaranje.[25] Že ob I. slovenski razstavi, ki je izzvenela predvsem kot politična manifestacija, je bil govor o začetkih impresionizma. Zdaj ko se je njegovo jedro pokazalo še v jasnejši obliki, pa je bil odpor »vodilne družbe« do nove slovenske umetnosti najmočnejši. Prizanesljivo kritiko je objavil edinole »Laibacher Zeitung«, ki je realno ocenil prizadevanja mladih slovenskih slikarjev in skušal najti odgovor celo na negodovanje kritike. Krivdo je našel v pomanjkljivi jasnosti in trdnosti oblik, česar naj bi nezrelo občinstvo pač ne moglo na mah osvojiti. Ko je našteval posameznike, se je na prvem mestu ustavil ob Sternenu in dejal, da je ta poleg Jame mogoče edini slikar, ki obliko popolnoma obvlada. Kritik opaža, da je Sternen izvrsten risar in da se izraža svobodno, skoraj drzno in velikopotezno. Pri izbiri motivov pa se mu zdi od vseh razstavljalcev najbolj raznovrsten.[26] Tudi drugi časopisi pri Sternenu niso skoparili s pohvalo in zdel se jim je najboljši in najbolj obetaven umetnik. Te ocene je gotovo pogojila Sternenova zadržanost. Njegovo slikarstvo v tem času še ni doseglo impresionistične stopnje in umirjeno ateljejsko ozračje, ki veje iz njegovih podob, je gotovo prijalo okusu gledalcev te sicer neuspele razstave.

Dr. Evgen Lampe je v Domu in svetu zapisal: »Sternen slika s širokimi drznimi potezami in je jasen v oblikah. Njegove barve se ravnajo po resnici in ne kažejo hlepenja po posebnih izrednih efektih. Njegov ‚*Menih*' na primer nas spominja starih italijanskih portretov; drugo staro moško glavo je naslikal s širokimi, skoro sirovimi potezami, vendar s krepko karakteristiko. En akvarel in več risb nam kaže njegovo spretnost tudi v drugih slikarskih načinih.«[27]

Simplicissimus, ki je v Slovenskem narodu označil Jakopiča za najbolj osovraženega umetnika, je našel za Sternena pohvalne besede. »Sternen je izboren tehnik, virtuoz v slikanju,« to pa se »najbolj kaže na portretni študiji starega gospoda (št. 95), ki je slikana skoro brutalno, a s prepričevalno silo.« »Vsaka poteza je zadela, rezko in temeljito, kakor udarci sabljaškega mojstra.« Poseben poudarek daje Simplicissimus Sternenovim žanrskim slikam in se znova spominja

[25] R.: Tujci, *Novice*, št. 40, 3. oktobra 1902, p. 392.
[26] II. slowenische Kunstausstellung, *Laibacher Zeitung*, št. 228, 4. oktobra 1902.
[27] Dr. E(vgen) L(ampe): Druga slovenska umetniška razstava, *Dom in svet*, 1902, p. 694.

Deklice, ki si zavezuje čevelj, slike s I. umetniške razstave. Le častna diploma se mu ne zdi vredna pohvale, ker je slabo risana in dolgočasno komponirana.[28]

V Slovanu pa je o slovenski umetnosti na II. razstavi spregovoril slikar, cesarski svetnik prof. Ivan Franke. Še enkrat je skušal zbrati vse kritike in jih oceniti. Za njegovimi besedami pa se skriva strokovno zavidanje in obenem nerazumevanje za drzno umetnost mlajše generacije.

Sternen po njegovi presoji ne potrebuje do dognanosti več, kakor da svoj drzni rokopis v slikanju nekoliko ublaži, da barve in poteze bolj poenoti ali pa da postavi svoja dela v tako daljavo, da bi se lahko združile v očesu gledalca. Pohvalil je *portret starca*, ki dosega učinek dodelanosti, sicer pa se mu zdi, da Sternen svobodno obvlada različne predmete, tako figure kot pokrajino, ter da ima v oblasti oblike predstavljenih stvari, njih plastiko in telesnost. Končno Sternenu svetuje, naj opusti »študije«, ker je doštudiral in bi se lahko lotil slike večjega obsega.[29]

Po neuspeli razstavi so se mladi umetniki zagrenjeni umaknili z zavestjo, da se bodo lahko predstavili doma šele takrat, ko jih bo sprejela tujina. Jakopič, Grohar in Jama so se odselili na deželo, Sternen pa se je prek zime spet vrnil k Ažbetu v München.

Iz naslednjih let se nam je ohranilo nekaj portretov, ki že govore s svetlejšimi barvami. Leta 1903 je nastal portret slikarjeve žene *Roze Sternen v naslonjaču*. Slika se kompozicijsko podreja diagonali, ki ji po drugi strani ustvarjata ravnotežje večja ploskev ženskega krila in slika, ki visi nad portretirankino glavo. Drža sedeče ženske je popolnoma neprisiljena in zdi se, kot bi žena ne sedla na stol zato, da bi slikar prenesel njeno podobo na platno. V mirnem razmišljanju se je popolnoma sprostila in nam kaže obraz le v profilu. Sklenjene roke počivajo na krilu, od tod pa nam zdrsne pogled na bogato nagubano in s sencami razgibano krilo. Preseneča nas pretanjena elegantna barvitost, ki je že rahlo prepojena s svetlobo. Le s sliko naznačeni meščanski interier se razlikuje od poprejšnjih nevtralnih in nezanimivih ozadij. Na sivo steno so legle zamolkle vertikalne zelene poteze, ob rob pa se je ujelo celo nekaj madežev rdeče. Svečana bela bluza s žabojem in sivkasto krilo sta dokument tedanje noše, za slikarja pa izvrstna priložnost, da spregovori o življenju draperije. Bela barva je še zlasti občutljiva za spremembe, ki jih ustvarja okolje, saj vsrkava vase sleherni odtenek in zaznamuje tudi najdrobnejšo senco. Uporaba bele barve, njenih nians in njene globine ter študij medsebojnih odnosov med svetlobo in modrikastimi sencami sta še posebej pritegnila slikarje impresioniste. Slikar barve ne nanaša več tako previdno in neosebno kot prej, namaz je pastoznejši, poteza pa krepkejša in daljša, čeprav še zmeraj urejeno drsi po platnu. Podobo bi le težko uvrstili med Sternenova študijska platna, pa čeprav se v tem času še zmeraj vrača v Ažbetovo šolo.

[28] Simplicissimus: Naša druga umetniška razstava, *Slovenski narod*, št. 235, 13. oktobra 1902.
[29] Ivan Franke: Slovenska umetnost, *Slovan*, 1902—1903, p. 153.

Korak naprej pomeni *Portret gospe Müler*, kjer se je umetnik spet odločil za manjši izrez. Barvna skala ponuja že znane sivkaste in bledo vijoličaste odtenke, le da so konture izgubile del svoje trdnosti in da odloča o bivanju obraza samo ta hip, v naslednjem trenutku pa se bo zdelo, da ni bila podoba nič drugega kot privid ali sen. Portret napoveduje Sternenovo impresionistično obdobje. Počakati je treba le toliko, da bo slikar prenesel stojalo s platnom v naravo in se odkrito spogledal s sončno lučjo.

Posebno pomembno in srečno je bilo v umetnikovem ustvarjanju leto 1904, pa ne zaradi razstave pri Miethkeju, ki mu je prinesla le zadržane kritike, temveč zaradi popularne slike *Rdeči parazol*, o kateri bi lahko rekli, da je podoba srečnega trenutka.

Dunajski kritiki Sternena sicer niso prezrli, imeli so ga za umetnika, ki mnogo obeta, in sodili, da je predvsem imeniten portretist, pri katerem pa se najbolj čuti München. Opažajo tudi, da je Sternenov delikatni način v krajini pravo nasprotje Groharjevi krepki potezi.[30] Ivana Cankarja Sternen ni posebej navdušil. Ugotavljal je, da na Dunaj ni poslal svojih najboljših stvari. Izvrstno risana in slikana sta se mu zdela portret dame v sivi bluzi (verjetno portret Roze Sternen v naslonjaču) in fino občutena mala krajina s kozolci, vse ostalo pa po njegovi presoji ni sodilo v odlično družbo. »Na sumu ga imam,« piše dalje, »da ni imel o nameravani razstavi že koj od začetka nič velikih misli in da je pograbil, kar mu je prišlo v roke ter poslal na Dunaj.«[31]

Tudi Župančičevo navdušenje je bilo namenjeno bolj Jakopiču, Jami in Groharju, medtem ko pravi Župančič za Vesela in Sternena, da nič ne motita.

Sternenov *Rdeči parazol* je prvo platno, ki vključuje v intimni izrez iz narave človeško figuro; vendar je ta le objekt, na katerem se poigrava svetloba z barvitimi sencami. Motiv dekleta s sončnikom je bil posebej priljubljen v klasičnem francoskem impresionizmu; srečamo ga pri Monetu v večjih kompozicijah piknikov, kot samostojno upodobitev pa na primer pri Renoirju. Nove življenjske navade, ki jih je pogojevalo življenje na prostem, na plažah, promenadi in vrtovih, je zahtevalo obvezen ženski rekvizit — sončnik; ta pa je znal pričarati na ženske obraze mikavno igro svetlobe in sence. Barva rdečega sončnika je Sternenovemu modelu spremenila barvo obraza, svojo senco pa je pridal še beli slamnik. Modelacijo, ki je sicer značilna za Sternenove figure, je tukaj zamenjala ploskovita barvna shema. Čopič, ki nanaša barve, tokrat v večjih in manjših ploskvah, zapisuje obrise ženskega telesa. Najmočneje sta izraženi komplementarni barvi: rdeča, ki je zavzela veliko površino sončnika in se nato ujela še na obrazu in deloma na bluzi, ter zelena, ki se kaže v številnih svetlobnih stopnjevanjih, od rumene do temno zelene. Na krilu pa je umetnik spet ponovil svojo skalo sivih in vijoličastih odtenkov. Sončnik je skoraj

[30] I. R. Sever: Glasovi dunajske kritike o razstavi slovenskih umetnikov, *Ljubljanski zvon*, 1904, pp. 510—511.
[31] Ivan Cankar: Slovenski umetniki na Dunaju, *Slovan*, 1903—1904, p. 187.

enotna rdeča ploskev, naslikana z umirjenimi potezami čopiča, na zelenih površinah pa je postala poteza nervozna in se giblje kot migotajoče ozračje poletnega dne. S stopnjevanjem zelenih odtenkov, ki so na travniku svetlejši, v ozadju na drevju pa temno zeleni, je umetnik dosegel vtis globine.

Druga programska impresionistična podoba je nastala v istem letu v Postojni in prikazuje tamkajšnjo železniško postajo. *Železniška postaja* je moderna slikarska tema, ki so se je lotili skoraj vsi impresionisti od Moneta do Pissarroja. Vendar Sternenova podoba ne zajema iz sveta velemestnih kolodvorov. Slika odkriva primorski, kraški svet z značilnimi nevtralnimi peščenimi toni, ki jih je impresionistovo oko zajelo v koloristično skalo.

Prehod Sternenovega tonskega slikarstva v koloristično spremlja tudi spremenjena poteza čopiča, ki je zdaj daljša, gostejša, pa spet ožja in krajša, tako kot to zahteva hipna osvetljava.

V impresionistični repertoar sodi tudi *Ulica v Münchnu*. To je eden redkih primerov urbane krajine v slovenskem slikarstvu. Oživil je spomin na boulevarde, katerih podobo so želeli ohraniti francoski impresionisti, le da nas je prestavil v bavarsko prestolnico, ki je v jutranjih urah še neobljudena in so njene visoke stavbe še zavite v meglo. Barvna skala spominja na Jamo (v mislih imam njegov *Most čez Dobro*), le da pri Sternenu ne srečamo tako izrazitih okrastih partij in ostro razmejenih ploskev. Rožnato vijoličasti in modrikasti toni popolnoma prevladujejo: preplavili so ulico, fasade z okni vred in še strehe se kopljejo v bledi modri luči. Le najbližja stavba ob levem robu slike je sprejela nase nežno rumenkasto svetlobo in iz nje so pogledala okna, ki jih na nasprotni strani ulice le slutimo. Barva je nanesena v tenki plasti in skoznjo tu in tam proseva struktura platna. Sternen je tukaj mojstrsko zajel atmosfero münchenske ulice.

S podobno paleto se srečamo pri portretu *Dekle s slamnikom*, ki je datiran z letnico 1905. Podoba kaže značilen Sternenov pristop. Razpoloženje se je umaknilo ostremu opazovanju in spoštovanju do objekta. Tu ne gre samo za optični vtis, temveč za modelacijo objekta in plastičnost glave. Umetnik modelira s pomočjo barve in risbe. Pastelne barve obleke, kože na obrazu in slamnika ter sivo modrega ozadja se spajajo v harmonično celoto. Model za to sliko naj bi bila po pripovedovanju Nika Županiča Wally Ach, ki jo je Sternen srečal na Ažbetovem balu.

Ko se je Sternen vrnil v domovino, se je v poletnih mesecih naselil v okolici Škofje Loke ter slikal v Godešiču in Gorenji vasi. To je bilo v času med leti 1906 in 1908, ko se je prijateljsko srečeval z Jakopičem in Groharjem v pokrajini, ki so jo poimenovali »slovenski Barbizon«. Veliko Sternenovih krajin iz tega časa, ki so bile tako do nespoznavnosti sorodne Jakopičevim, se ni ohranilo. Ena takih je bržčas tudi podoba z brezami, ki jo danes hrani beograjski Narodni muzej. Potem se vrste slike s kozolci, zaradi katerih so si impresionisti prislužili posmehljivi vzdevek »kozolčarji«. V ta čas sodi podoba, ki jo je

Sternen imenoval *Jutro*, na razstavi Začetki slovenskega impresionizma pa je bila razstavljena pod naslovom *Zelnik*. Pred nami je krajina, zavita v jutranjo meglo, ki je zmehčala obrise predmetov. Pojavlja se obvezni kozolec, v ospredju pa zeljna njiva, ki se kaže kot mlečno zelena ploskev z nejasnimi obrisi. Pojavljajo se značilne vijoličaste sence, ki so legle v vrsto zelenih odtenkov od mlečno do modro zelene. Značilnejše za Sternenov temperament pa so krajine iz leta 1907: *Gozd*, *Pomladno sonce* in *Kozolec*, ki razkrivajo umetnikovo značilno potezo čopiča, obenem pa barvno skalo s številnimi vijoličastimi sencami.

Sternenov *Gozd* živi predvsem v barvah. Majhen izrez, ki ga je slika zajela, ne ponuja veliko: nekaj debel v ozadju, skozi katera si je priborila prostor sončna luč, nekaj smrekovega zelenja ob straneh in suho zveriženo deblo v ospredju. Rob slike odločno reže vrhove dreves. Pod drevjem pa tisočero senc in nešteto barv, ki so v krepkih vzporednih zamahih napolnile večino podobe. Vijoličasta v vseh odtenkih, od rjavkaste do sive, vmes pa zelena, ki ponekod prehaja v rumeno. Tople barve v ozadju pomenijo svetlobo, pomenijo sonce in imajo moč, da ozadje približajo gledalčevim očem. Občutje, ki ga vzbuja ta slika, še najbolj spominja na Trübnerja, na njegovo varianto nemškega kolorizma v impresionističnem obdobju. Trübnerjevo slikarstvo je slikarstvo razuma, v katerem čustva nimajo prostora. Prav tako je Sternenova značilnost razumsko spoštovanje objekta, kjer skoraj nikoli ne zaživi čustvo.

Pomladno sonce ponuja več okrastih odtenkov, ki nehote spominjajo na Jamo. Oker pa se spet druži s že znano sivo vijolično senco. Pred kočo v ozadju je postavljeno drevje, ki je razmetalo po beli steni svoje barvite sence. Čopič nanaša barvo spet v krepkih vzporednih zamahih.

Kozolec ima za ozadje širši razgled na pokrajino, kjer se v valovitih barvnih pasovih kažejo njive in travniki. Ob kozolcu se pojavlja človeška postava, ki pa jo zaznamujejo le barvne lise. Motiv, ki bi ga Grohar pesniško povzdignil, je pri Sternenu le realnost; podana je sicer z živo govorico barv, vendar pa ji manjka čustvena prizadetost. Zato je upravičena Mikuževa misel, da Sternenu krajina nikoli tako ne zapoje kot njegovim tovarišem.[32]

Močneje od pokrajine je privlačila Sternena figuralika. Že leta 1907 se je slikar spet odločil za interier in naslikal *Ženo pri mizi* ter *Jutro*. *Žena pri mizi* je vsa modra, Roza Sternen na *Jutru* pa se koplje v svetlo vijoličasti luči.

Žena v modrem se sklanja nad mizo in bere. Z močnimi, širokimi zamahi je Sternen zajel njeno figuro, z belimi lisami pa dopolnil vtis telesnosti. Obrisi so zrahljani, pa vendar sta bivanje in prisotnost te ženske v prostoru resnična. Ozadju je umetnik namenil le še nekaj modrih barvnih lis, za prt na mizi mu zadošča le bela lisa, okoli nje pa je platno nepokrito. Slikar je tematsko blizu Jakopičevim razli-

[32] Dr. Stane Mikuž: Matej Sternen, *Ljudska pravica*, št. 118, 21. maja 1949.

čicam motiva *Pri klavirju*, le da se je Jakopič odločal za drznejše eksperimente in vključeval v svoje podobe svetlobna telesa, ki spreminjajo barve, hkrati pa povečujejo intenzivnost izraza. Tudi interier je pri Sternenu veliko manj bogat — vso svojo pozornost je umetnik osredotočil na človeško postavo, okolje pa je pri tem manj pomembno. Za Sternena je značilno, da malo motivov ponavlja in da zmeraj izbira nove izreze, nove drže in nove motive. Večkrat je predstavil samo motiv čitajoče, pa še tukaj ni moč govoriti o ciklu.

Podobo *Jutro* označuje sanjav videz. Ženska glava med blazinami je zavita v prozorno meglico, ki jemlje obrisom njihovo trdnost. Predstavljen je kratek trenutek, ki ga je zaznamovala posebna svetloba, svetloba, ki jo sprejemajo oči samo zjutraj, in to le malo časa. Umetnik kaže v tem obdobju svojo sposobnost za hiter in neposreden zapis: jutro se tako naglo prevesi v poldan in trenutki tako hitro izginjajo v preteklost.

Drobna Sternenova impresionistična umetnina je slika *Golobi*, kjer spet prevladujejo že znane barvne kombinacije: večinoma vijoličaste barve, ki se družijo z zeleno in modro. Linije so zabrisane, namaz je pastoznejši, motiv pa je le pretveza za barvni in svetlobni študij.

V tem plodnem letu je Sternen naslikal še znani *portret Tončke Gaber*, ki so ga že slikarjevi sodobniki visoko cenili. Vladimir Levstik je zapisal: »Portret ge. A. G. se v svoji krasni, sigurni zrelosti, mehkobi tonov in luči postavlja nad vse, kar je sličnega na razstavi.«[33] Po velikosti formata bi sodili, da slika ni nastala v enem samem zamahu, pa vendar izdaja tako neposreden in hipen vtis, da bi nikoli ne pomislili, da je bilo zanjo potrebno mučno in dolgotrajno poziranje. Upodobljenka se kaže gledalcu v običajnem meščanskem okolju. Njena drža je neprisiljena. Sternen je portretirancem ponavadi sugeriral obleko ali vsaj barvo in tu se je spet odločil za impresionistom tako ljubo belino, ki pričara nežnost in svetlobo. Ustvarjanje portretov ni lahka naloga. Poleg risarske in koloristične sposobnosti zahteva še mnogo več: približanje človeku, ne da bi ga zmotil v njegovih mislih in ne da bi mu vsilil svojo voljo. Sternen dosega pri svojih modelih izredno portretno zvestobo, kaže se izkušenega psihologa, obenem pa si privošči svoje razkošje — strast prikazovanja bogatih oblek v najrazličnejših materialih. In ta možnost je pri ženskih portretih neprimerno večja kot pri moških. Koketno razkazovanje bogatih oblačil ponuja možnosti, ki jih umetnik ne more nikoli do kraja izčrpati. Na portretu Tončke Gaber se je začelo njegovo tekmovanje s tkaninami, z njihovim življenjem v svetlobi in senci, ki ga je slikar do popolnosti razvil mnogo pozneje.

Mehke, rahlo zabrisane linije so vsrkale vase vso svetlobo, ki jo ponuja okolje. Slika diha neko slovesnost, ki jo ustvarja umirjena monumentalna ženska pojava. Ozadje je malo zabrisano in nejasno, pa vendar s svojo bleščavostjo pomenljivo dopolnjuje podobo. Tukaj je Sternen dosegel vrh impresionističnega portreta.

[33] Vladimir Levstik: Slovenska umetniška razstava v Ljubljani, *Ljubljanski zvon*, 1909, pp. 524—528.

Medtem se je nadaljevala razstavna dejavnost impresionistov, ki so, združeni v klubu Sava, želi nova in nova priznanja. Sternen je z ostalimi predstavil svoja platna leta 1906 v Sofiji, naslednje leto v Trstu in še leto zatem v Varšavi in Krakovu. Pomen vseh teh razstav, ki so sicer utrdile veljavo mlade slovenske umetnosti v tujini, pa presega slovenska umetniška razstava v novozgrajenem Jakopičevem paviljonu ob robu Tivolija leta 1909. Vladimir Levstik ugotavlja, da so središče in užitno jedro te razstave kakor vedno Jakopič, Jama, Grohar in Sternen, skupina zrelih, močnih umetniških osebnosti, poleg katerih izginjajo vsi ostali, če izvzamemo Tratnikove risbe. Nadalje opaža, da je figuralika zdaj močneje zastopana od krajine. Umetnike poskuša deliti v dve skupini: v prvo Sternena in Jakopiča, ki jima vse pomeni slikarski problem, v drugo pa lirsko navdahnjena Groharja in Jamo. Na koncu Levstik ugotavlja, da so se začeli umetniki, za katere so tuji kritiki predpostavljali isto šolo, med seboj razlikovati. Posebej za Sternena pravi, da se predstavlja predvsem s portreti, čeprav je odličen krajinar. Hvali podobo *Somrak:* fin interier z damo v beli obleki, ki sedi pred oknom, okoli nje pa se mehko tope predmeti v sinjkastem mraku. »Sternenove krajine«, piše dalje, »se odlikujejo poleg odličnega znanja s simpatično, objektivno poštenostjo.« *Sadni vrt* in *Kozolce* označuje kot pariška pejsaža v najboljšem pomenu besede.[34] Na tej razstavi je Sternen pokazal tudi svoje grafike. V istem letu je naslikal Sternen podobo *Na divanu* (1909), ki je po barvitosti sorodna Jakopičevim Spominom. Njegova paleta se je obogatila. Platno je kot prepredeno z barvastimi sencami. Ženska v belem oblačilu je pol legla pol sedla na divan, ki ga obrobija barvita bordura, na kateri se spet srečujeta komplementarni barvi: rdeča in zelena. Čopič nanaša barvo v potezah, ki se zde prvi hip neurejene in razmetane, v resnici pa vendar oklepajo figuro in divan ter ustvarjajo plastično otipljivost. Belina ne pomeni brezbarvnosti, marveč sprejema v svetlobni transformaciji nase barvne sence, ki se kot mavrica razlivajo od okra do vijoličasto modre. Tudi tukaj prihaja do izraza Sternenova naklonjenost telesnosti, čeprav bi se prvi hip morda zdelo, da je bogastvo barv in potez uničilo plastičnost telesne oblike.

Sternenovo impresionistično obdobje zaključujejo platna, ki jih je umetnik naslikal v Devinu. *Veliki Devin* je umirjena kompozicija z značilnim kraškim svetom, kamenjem in hišami ter z morjem, ki se v močni modrini v ozadju spaja z nebom. Barvna lestvica s prevladujočimi okrastimi površinami, prav tako kot večje enotno obarvane ploskve, spominja na Jamo. Vse drugačen pa se pokaže umetnik v majhni podobi Devina, ki jo odlikuje večja barvna pestrost in za Sternena mnogo značilnejša poteza. Platno so spet prekrile vijoličaste lise, ki se družijo z modro, rumeno in belo barvo. Na desni se dviga grad, na levi pečina, v sredini pa spolzi oko do tiste meje, kjer se stika morje s kopnim in kopno z nebom. Trepetajoče ozračje je narekovalo čopiču vijugaste poteze, ki se ponekod umirijo in se naj-

[34] ibidem, pp. 496—501.

rahleje in v najtanjši plasti dotikajo platna tam, kjer je dobilo svoj prostor nebo. Krepki zamahi čopiča so jasno približali tisto, kar je spredaj, umirjene poteze pa so odmaknile ozadje. Prostor je v Sternenovih krajinah zmeraj določen in ločevanje planov po globini je jasno nakazano.

V to obdobje sodi še nekaj pokrajin, potem pa se je umetnik skoraj za celo desetletje preselil v interier; osnovna vsebina njegovega umetniškega snovanja je znova postalo golo žensko telo.

Z velikim platnom *Ljubljane*, ki odkriva obširen razgled z gradom, hišami pod njim in hribi v ozadju, se je umetnik še enkrat pomudil ob zapisovanju tega, kar mu je ponujalo mesto. Velik format je naslikal z največjo lahkoto, ni se mudil v podrobnostih, ampak je podal tisto, kar prinaša določeni trenutek dneva, to je povsem določeno občutje in svojevrstno barvitost. Mesto je zavito v prosojno rožnato meglico in vse sprejema nase to barvo, ki se v globini pretaplja v rahlo vijolični ton. Ospredje kaže bogato lestvico zelenih odtenkov, ki pa v jutranjem ozračju ne dosežejo svežine jasnega dneva. Razločna kompozicija in barvna zgradba Sternenovih krajin je čisto posebne narave. S formatom ter prav tako izrezom te podobe ne sodijo med značilne impresionistične stvaritve, čeprav so izraz umetnikovih prizadevanj, da bi dosegel slikarsko tehniko, ki bi zmogla zapisovati optične vtise.

Leto 1913 je prineslo v Sternenovo slikarstvo očitne novosti. Resda že v zgodnjem münchenskem obdobju slutimo slikarjevo posebno nagnjenje do slikanja ženskega telesa, toda takrat bi težko z gotovostjo trdili, da botruje tem platnom še kaka globlja želja od tiste, da bi umetnik do nadrobnosti posnel značilnosti modela. Navsezadnje je šlo tedaj za študijska platna, ki jih je označevala pretirana strogost, nedvomno povezana s potrebno vajo. Zdaj pa se je rodilo nekaj povsem novega, nekaj, čemur bi v zgodovini slovenskega slikarstva zaman iskali podlago in tradicijo. Še v 19. stoletju so razgaljene ženske našle svoje mesto le v mitoloških zgodbah, vse drugo se je zdelo ljudem nespodobno, če ne celo opolzko. Strojevi akti so na primer prispodobe »štirih kontinentov« ali jih srečamo v *Vilinskem plesu*, pri Tomincu pa odkrijemo *Venero s Kupidom*. Tudi akti Jurija Šubica imajo mitološko podlago. Šele Ažbetova šola je dala slikanju golega telesa poseben poudarek, Sternen pa od vseh učencev, ki so iz nje izšli, na tem področju najpomembnejši prispevek.

Čudna zmes barve, ki ni niti bela niti rožnata, ampak vselej spremenljiva, ki vsrkava svetlobo in jo obenem odseva — ta vznemirljiva lastnost polti je zmeraj zastavljala umetnikom nove in nove probleme, obenem pa jih je zmeraj privlačila. Ženska golota je navdahnila nešteto slik, po mnenju Kennetha Clarka pa so njen problem uspešno rešili le trije umetniki: Tizian, Rubens in Renoir.[35]

Vsaj za prva dva vemo zagotovo, da ju je Sternen visoko cenil. Njegov odnos do Tiziana je večkrat mejil na odnos človeka do božanstva in nemalokrat je Sternen poudarjal Tizianovo dognanost in učinkovitost

[35] Kenneth Clark: *The Nude*, London 1956, p. 137.

barve.[36] Med Rubensovimi slikami pa si je v svojih zapiskih posebej označil tele akte: *Puščavnik in speča Angelika* (Dunaj), *Venerin praznik* (Dunaj) in *Helene Fourment* (München). V Sternenovem opusu je zapustilo svoje sledi tudi občudovanje Velazqueza. V mislih imam *Ležeči akt*, ki ponavlja pozo Velazquezove Venere. Še najbolj pa se je Sternen s svojimi akti približal umetnosti vzhodnega Prusa Lovisa Corintha. Tudi Corinthova umetnost je docela navezana na zemljo: nikoli ne ostaja na površju in se ne zadovoljuje z videzom stvari, temveč hoče občutiti njeno snov. Zato so nam njegova platna tako blizu in vse, kar je priklenil s svojim čopičem na površino, je tako telesno in prepričljivo. Navidez kaotično razmetane barvne lise oklepajo predmete in pričarajo njihovo resničnost. S sorodnim temperamentom se loteva vznemirljive naloge tudi Sternen. Njegova umetnost je obvladana tudi pri slikanju golih ženskih teles in čustva ga tudi pri tem le redko zapeljejo. Z barvami razmetava v močnih in dolgih potezah, pri tem pa je njegovo ustvarjalno delo samo zapisovanje vidnih danosti. Barva vsebuje obenem jedrnatost risbe. Da bi zajel bistveno in značilno, pa sta mu potrebni bliskovito presojajoče oko in urno rišoča roka. Oboje združuje Sternen v polni meri. Bolj kot kjerkoli drugje čutimo pri njegovih golih ženskih podobah umetnikovo prizadevanje, da bi z nekaj bogatimi potezami dosegel vtis resničnosti.

Od »lautrecovsko« občutenega akta s črnimi nogavicami pa do *Akta* iz leta 1914 se stopnjuje barvna napetost, ki doseže svoj vrh na *velikem Aktu*, kjer se spet srečata komplementarni barvi rdeča in zelena. *Akt s črnimi nogavicami* se bohoti na belih rjuhah, črna barva nogavic pa ustvarja ob dotiku z okrastim pregrinjalom močan barvni kontrast. Sence na tej podobi še niso vsrkale vase vse barvitosti, ki bo na *Malem Ležečem aktu* že zasijala v vsem razkošju. Značilna Sternenova kombinacija zelene in vijoličaste pride tukaj spet do izraza. Belá rjuha je pod množico barvastih senc zgubila svojo osnovno barvo, na njej zleknjena ženska, ki je proti gledalcu obrnila hrbet, pa s svojo poltjo spet odseva vse odtenke, ki jih je v prostoru sprejela nase. *Veliki Akt* iz leta 1914 je barvno še bogatejši. Sled vijoličaste je neznatna — slikar jo je položil samo na boke in prsi — zato pa je toliko bolj oster spopad žareče rdeče in zelene barve, ki je prekrila ozadje in noge. Barva se tu bohoti na večjih površinah, še vedno pa izrisuje plastičnost objekta. Močnejši je postal tudi kontrast med toplimi in hladnimi barvami, obenem pa začenja slikar modelirati tudi s pomočjo črne barve.

V istem letu je naslikal Sternen svojo znano *ženo s korzetom*. Umetnik se je spet osredotočil na model, ozadje pa je le barva, ki poudarja žensko figuro. Barvne linije omejujejo objekt, obenem pa ustvarjajo njegovo plastičnost. Ožje vzporedne poteze zarisujejo obliko ženskega telesa, ki si zapenja korzet, in v isti smeri spremljajo telo v ozadju. Barvni svet podobe je ujet v okrasto rjave odtenke v ozadju in zelenkaste sence na ženskem perilu. Ob to barvno sožitje pa je postavljen

[36] F. Baš: Matej Sternen v Mariboru, *ZUZ*, nova vrsta I, 1951, p. 177.

še kontrast močnejše okraste površine ozadja in vijolićaste tkanine na levi. Tudi na obrazu in laseh govore barvaste sence. Tako sta svetloba in senca le še barva sama in s tem je barva zadobila vrednost materije.

Posebno skrbno je Sternen namestil draperijo in ozadje, svoje akte pa je postavljal v zmeraj nove poze. Pomembna pri nastanku teh aktov, ki podajajo trenutek, svetlobo in gib, je vloga fotografije. Fotografija fiksira trenutek, prav tako kot si to prizadevajo slikarji impresionisti. Zato jim je dragocen pripomoček za študij gibov in analizo njihovih elementov. Sternen sam je modele večkrat fotografiral. V njegovi zapuščini je nič koliko fotografij aktov, te pa kljub temu, da so zvesta podoba življenja v določenem trenutku, ne pričarajo tistega občutja, ki ga je umetnik pozneje vnesel v svoja platna. S fotografijo si je pomagal tudi pri pokrajinah in pri svojem znanem *Hodniku* z arkadami.

Na XII. umetniški razstavi v Jakopičevem paviljonu leta 1916 je Sternen razstavil večinoma akte. Izidor Cankar je ob tej razstavi zapisal: »Sternen ni napravil name še nikoli tako enotnega in krepkega vtisa ... je skladen v barvah, siguren v risbi, *Magdalena* pa ima tudi svojo tehtno duševno vsebino.«[37] Ivan Zorman pa je videl v Sternenovi »ekscentrični vervi pendant koncentrični umetniški sili Jakopiča«.[38] Tudi on hvali predvsem Magdaleno, ki jo je Sternen tri leta zatem poslal na jugoslovansko razstavo v Pariz in ki je bila edina od slovenskih podob reproducirana v katalogu. Slovanov kritik pa odkriva v Magdaleni le literarno vsebino.

Leta 1919 in v začetku dvajsetih let se je Sternen spet posvetil krajini. Leta 1919 je naslikal *Mlin* in *Izvir Ljubljanice*. Obe platni nas popeljeta v sveži zeleni svet, ki se razprostira v okolici slikarjevega rojstnega kraja. Umirjena kompozicija na *Izviru Ljubljanice* samo stopnjuje lestvico zelenih odtenkov od najnežnejše na travniku do najtemnejše v gozdu na obzorju. Ob vodi se zrcali drevje, grmičevje in rastlinje je preraslo travnik. Nič se ne dogaja, ubrano zelenje ne zbuja drugega občutka kot mir. Tudi pri *Mlinu* umetnik ni imel drugih ambicij kot zvesto podati podobo kraja, ki kaže v svojem izrezu le potok, ki se diagonalno poglablja, mlin ob njem ter drevje in hribe v ozadju. Barvna skala spet posnema zeleno in »vlažno ozračje« določenega kraja.

Vse drugačne so slike, ki jih je Sternen naslikal ob morju. Kolikor mu je čas ob restavratorskem delu to dopuščal, je slikal manjša in večja platna v Martinščici in njeni okolici ter na Rabu. Vendar te obmorske krajine ne prinašajo bistvenih novosti in sonce se zdi na njih marsikomu manj sončno in bleščavo, kot je v Primorju v resnici. Ob impresionistih, ki so še vedno ustvarjali s polno močjo, se je začela po prvi svetovni vojni uveljavljati nova generacija — mladi rod ekspresionistov, ki je sprva spet vznemiril slovensko javnost. Trdna

[37] Izidor Cankar: XII. umetniška razstava, *Dom in svet*, 1916, pp. 216—217.
[38] I. Zorman: XII. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Ljubljanski zvon*, 1916, pp. 381—382.

linija je dobivala v novem slikarstvu spet svojo veljavo, ploskovitost, deformacije naravnih oblik in barve pa so stopnjevale izraz podobe do skrajnih možnosti. Izhodišče te umetnosti je duhovno pomembna resničnost predmeta in iskanje »absolutne forme«. Za skupino impresionistov je pomenil čas, ko so merili mladi umetniki, ki so se izšolali na akademijah v Pragi ali Zagrebu, svoje moči pred občinstvom, posebno preizkušnjo. V tujini živeči Jama je ostajal impresionist in skušal tudi s pisano besedo prepričati javnost, da impresionizem nikakor ni preživel pojav, pri Jakopiču pa so bile opazne ekspresionistične težnje, pa čeprav samo v pojmovanju barve, ki se stopnjuje in odmika od narave. Zato govorimo pri Jakopiču o posebni varianti ekspresionizma — barvnem ekspresionizmu. Sternen pa ostaja pri svoji interpretaciji realnosti, ki pa mu vendar odkriva nove izrazne možnosti. Predvsem je nastopila odločilna sprememba v slikarjevem barvnem svetu. Umetnik se je povrnil v interier, v njem pa se mu je spet zbudila želja po eksperimentiranju.

Ko se je že zdelo, da je mlajša generacija trdno zavzela svoje položaje in da je impresionizem le še zgodovina, s katero se lahko srečamo v Narodni galeriji, je odkrival Stele pri impresionistih določene novosti, ki pa vendar niso mogle biti popoln umetniški izraz tedanje umetnostne situacije. Ob vrednotenju likovne žetve v letu 1926 je zapisal: »Pa še eno dejstvo je pomembno za sedanje lice slovenske umetnosti, kakor ga je pokazalo leto 1926, to namreč, da je vodilna generacija iz predvojne dobe doživela nedvomno pomladitev in ojačitev svoje produkcije v novejših delih Jakopiča in Sternena. Tako je Jakopič ustvaril letos v svojem *Slepcu* eno svojih najznačilnejših del, v Sternenu pa se je vzbudil nov štadij zrele produktivnosti, ki se javlja v oljnatih slikah in posebno tudi v monotipiji.«[39]

Ob velikem platnu, ki kaže celopostavno *Violinistko* v dolgi beli obleki s tančico (pred letom 1925), bi skoraj verjeli, da se je slikar umiril in da ga je začel zanimati detajl, toda že leto zatem je nastopila odločilna sprememba. Paleta je ponovno odkrila črno barvo, ji odkazala mesto ob okru, rdeči in zeleni ter ustvarila v tej kombinaciji vznemirljive kontraste. Nastala je vrsta značilnih platen, ki so si barvno sorodna, pa vendar živi vsako zase.

Platno *Pred zrcalom* iz leta 1926 je podoba, ki spet preseneti z barvno igrivostjo. Čopič, ki je lahkotno drsel v vse smeri, je prekril platno s črno in zeleno, ki v svoji temini vendar izžareva svetlobo in polnovredno živi ob okrastih in modro zelenih lisah. Kot bi oživele misli, ki jih lahko beremo med Sternenovimi zapiski: »Če se dotakneš papirja ali platna s svinčnikom ali čopičem, naj bi že nastala umetnina. To se pravi, naj bi bilo vse naslikano s polnim premislekom in občutkom. Delali naj bi tako, da bi samo naznačili z nekaj pikami ali linijami in že bi bila pred nami najbolj polna iluzija.«

Tudi pri motivu *dekleta s knjigo* (1927), ko je vse temno pred okrastim ozadjem, slutimo, kako ovija figuro svetloba. Dekle pri branju,

[39] Dr. F. Stele: Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti, *Dom in svet*, 1927, pp. 156—158.

to je že od nekdaj priljubljen Sternenov motiv. Prvič se je umetnik z njim srečal ob kopiranju Petkovškovega *Pisma*, pozneje pa se je spet in spet vračal k njemu z novimi domislicami. Dekle, ki se mirno sklanja nad svoje branje, ustvarja vzdušje miru in zbranosti. To zbranost še podčrtuje temna barva. Sence imajo še vedno svojo moč, pa čeprav se je njihova barvitost skrčila le na nekaj modro zelenih in rahlo vijoličnih lis.

Še nekaj oljnih slik, ubranih v temne barve, priča o umetnikovem ustvarjanju v teh dveh letih. Motiv ležeče ženske, ki se ogleduje v zrcalu ali pa je zatopljena v branje, se ponavlja na platnih različnih razsežnosti. Zmeraj je prisotna črna, temnomodra, temnozelena ali temnovijoličasta barva, ki se povezuje z rumeno in oranžno ali rdečo v učinkovita nasprotja. V črnem je tudi velika *Maska* (1927), ki jo je Sternen vpletel med bleščeče rdeče in oranžne poteze čopiča. V bogatem izobilju barv, ki stopajo iz ozadja, se ogleduje v zrcalu ležeča temna dama na velikem platnu, ki nosi naslov *Dama pred ogledalom*. Ženska in ozadje, pred katero je postavljena, sta kot prenesena v barvni motiv in zreducirana na barvni učinek. Slovenčev kritik ugotavlja, da se je Sternen s temi podobami približal modernim — »k brutalni plastiki, ki jo danes išče oko, k statični kompoziciji, celo v izbiri konkretnega nesentimentalnega sujeta.«[40] Stele pa je mnenja, da odlikuje celo serijo slik, ki pripadajo isti fazi, neposrednost sprejetega vtisa, podanega večinoma z osredotočenostjo na najvažnejši del motiva, ostalo pa je samo naznačeno.[41]

Sternenovo bogato in mladostno snovanje so spet prekinile restavratorske naloge. Leta 1928 in 1929 je bil zaposlen v Turnišču.

Gotovo je bilo Sternenu praznovanje 60-letnice leta 1930 povod za to, da je umetnik znova prisluhnil svojemu obrazu in podobo, ki mu jo je pokazalo zrcalo, prenesel na platno. Tokrat se srečamo s starejšim moškim, ki je oblečen v bel delovni plašč, naslikanim v majhnem izrezu in tričetrtinskem profilu. Minilo je več kot trideset let, odkar se je umetnik prvič srečal s samim seboj in resnicoljubno preveril svoj obraz. Tudi tokrat se je lotil naloge z največjo strogostjo, čeprav je poteza čopiča, ki je v preteklih letih oživila na platna nič koliko obrazov, postala lahkotna, gibkejša in zanesljiva. Tako kot pri drugih Sternenovih moških portretih barve tu ne kažejo tistega razkošja kot pri ženskih likih.

Platna, ki jih je Sternen naslikal v Dubrovniku (1930), so podobna tistim, ki so nastala deset let prej v Martinščici. Barvno sozvočje zelenih, modrih in bledo rumenih odtenkov ter jasna kompozicija in še tako natančen prepis resničnosti ne pričarajo posebnega doživetja in razpoloženja. Umetnik sam je sicer čutil, da mu krajina ni tako blizu kot človek, pa vendar ga je morje znova in znova pritegovalo. Leta 1934, ko se je Sternen mudil v Benetkah, je nastalo šest platen, ki odkrivajo različne poglede na kanale in življenje ob njih. Benetke ležijo severneje in imajo popolnoma drug značaj kot na primer Du-

[40] S. V.: XI. razstava Narodne galerije, *Slovenec*, št. 108, 14. maja 1927.
[41] Dr. F. Stele: Umetniško življenje v letu 1927, *Dom in svet*, 1928, pp. 90—91.

brovnik. Vlažnost v ozračju je zadel Sternen mnogo prepričljiveje kot jarko južno sonce. V *Benetkah* je čutiti vlago in migetajoče ozračje. Morsko gladino prekrivajo transparentne sivo-zelene vodoravne poteze čopiča. Med morje in nebo, ki je sprejelo vase poleg svetlomodrih več rožnatih odtenkov, se vriva silhueta arhitekture. Ob kanalu se zibljejo čolni, ki so naslikani s hitrimi in bežnimi potezami čopiča, kar ustvarja vtis gibanja.

Z dolgoletnim reševanjem starih fresk in s samostojnimi deli si je Sternen poglobil tehnično znanje v tej slikarski zvrsti. Tako se je leta 1934 lotil zahtevne naloge in jo do leta 1936 uspešno rešil. S freskami je prekril strop prezbiterija in glavne ladje v frančiškanski cerkvi v Ljubljani. V glavnem je ohranil okvirno kompozicijo svojega prednika Mateja Langusa, vanjo pa je vnesel poznobaročni iluzionizem Tiepolove tradicije, ki ga je prilagodil svojemu dojemanju barve in svetlobe. Odločil se je za baročni iluzionistični princip in s tem ohranil baročni značaj frančiškanov, v izročilo osemnajstega stoletja pa je znal vplesti dosežke sodobnega slikarstva. S tem je dokazal, da je tudi impresionizem zmožen ustvariti monumentalno delo, kar so mu sicer odrekali.[42]

Temu velikemu delu sledijo predvsem portreti in pa ženske podobe, ki stopajo pred nas v vsej barvni bahavosti, ki jo zmore ustvariti spreminjajoča se svila.

Sedeča pred ogledalom (1938) ima obleko iz spreminjastega tafta in na njej se prelivajo odtenki zelene, modre, rožnate in vijolične barve. Poteze čopiča so ujele blesk tkanine, obenem pa podajajo tudi njeno trdoto, ki je vse drugačna kot mehka polt na obrazu ali mrzla gladkost zrcala. Slikar virtuozno obvlada barvne kombinacije in svojstvene lastnosti določene materije. Tkanina se je široko razmahnila in živi enakovredno ob obrazu, ki se zamaknjeno ogleduje v zrcalu. Črnina nogavic in čevljev ima svojo svetlobo in lesk, prav tako kot tla, na katerih je svetloba podčrtala rjavo barvo, in czadje, iz katerega je izvabila zeleno ploskev. Slikar je spet posvetil večjo pozornost prostoru: tokrat okolje ni le barva, ki naj bi spremljala življenje objekta, temveč ima svojo izpovedno moč. Zrcalo je postalo pomembno pomagalo, ki ponuja umetniku možnost, da opazuje svoj objekt z več strani hkrati.

Razkošno obilje barv se kaže tudi na podobi *V spreminjasti židi*, ki na obleki ponavlja barvno skalo s prejšnje slike. Ženska, ki stoji pred zrcalom, je naslikana v nadnaravni velikosti. Obraz v zrcalu ni tako natančno izrisan, pa vendar je čutiti vso polnost in življenje. Podoba je ob robu zajela še stoječo in peščeno uro, ki ob zrcalu merita čas in opominjata na minljivost. Čar mlade žene v razkošni dolgi obleki je znal slikar ujeti v barvah in svetlobi, v posameznih barvnih lisah tako kot v celoti. Notranjščina in življenje v njej, pa če je še tako brezpomembno in vsakdanje, brez vznemirljivih dogodkov, zadošča

[42] F. Stele: Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani, *Kronika slovenskih mest*, 1935, p. 226.

slikarju, da razgrne barve, ki imajo svojo vsebino, ne da bi pripovedovale o velikih stvareh. S svojim slikarskim programom, človeško figuro v interierju in prav tako svojevrstno barvitostjo spominjajo te Sternenove podobe na francoske nabiste, ki ustvarjajo v postimpresionističnem obdobju.

Za ekspresionisti, ki so se združili v »Klubu mladih« (1922), in za skupino, ki se je po impresionistični, vesnanski in ekspresionistični generaciji poimenovala »Četrta generacija« (1928), so nastopili leta 1937 »Neodvisni«. Obe zadnji skupini povezujejo v bistvu sorodna prizadevanja, ki se ozirajo za ideali povojne pariške oziroma cézanske ali pocézanske evropske umetnosti. Te novosti in težnje mlajših generacij pa se Sternenovega opusa niso mogle več dotakniti. Umetnik je šel po svoji izhojeni poti. Z nič manjšo energijo kot prej se je loteval novih kolorističnih problemov. Spreminjajočo se svilo so zamenjale tkanine v svetlejših barvah. *Sedeča v rožnati obleki* je postavljena v svet nežnih barv. Rožnata se veže z modro, po drugi strani pa prehaja v belo, v potezah, ki se tako hitro menjavajo, da jim oko komaj sledi. Navidez razmetane pa te poteze čopiča natančno in jasno oklepajo objekt in obenem nakazujejo njegovo plastičnost. Barvno tkivo je prepojeno s svetlobo, ki se enakomerno razliva prek vse slikarske površine in zabrisuje ostre barvne prehode. Plastičnost je dosegel slikar z modelacijo svetle barve in ne s sivimi sencami. S pretanjeno barvno lestvico se je tu približal Tiepolu, ki je izšel iz Tizianove in Veronesejeve tradicije.

Sorodna je barvna govorica na *Rožah*. Iz oblaka barvnih potez je vzcvetel šopek barv in rož. Sleherna poteza, ki je nanesla barvo na platno, ima svojo osnovno vrednost. Zeleni listi in rožnatordeči cvetovi, krhka vaza in z barvnimi sencami zastrta podlaga, vse je pretopljeno v barvno govorico.

Kako drugačni so njegovi *Maki*, žareče rdeči cvetovi ob kontrastno zelenih steblih in listih, ali pa maki na nekem drugem platnu, ki jih je skrbna roka skupaj z belimi marjeticami uredila v vazo. Cvetlična platna so v Sternenovem opusu redkost, pa še takrat se nam dozdeva, da gre slikarju le za barvno doživetje.

Vsaka razstava impresionistov je za kritike ponovna priložnost, da primerjajo in vrednotijo dela pionirske generacije slovenskega slikarstva. Tako je profesor Mikuž ob razstavi Jamovih platen leta 1940 zapisal: »Izredno skladna in zaokrožena je podoba, ki nam jo nudi delo treh najpomembnejših stebrov slovenskega impresionizma in slovenske umetnosti sploh. Jakopič in Sternen sta ekstrema, Jama s svojimi deli pa tvori nekako sintezo, nekak most med obema skrajnostima. Mističen zanos, daljni odmev slovenskega baročnega čustvovanja, idealistična pomembnost, patos, so znaki Jakopičeve umetnosti. Hladen, »znanstveno« impresionističen, le nad čarom zunanje oblike predmetov, sklonjen in opojen koraka z železno doslednostjo k cilju Matej Sternen. In nekje na sredi poti je Jama ...«[43]

[43] Dr. Stane Mikuž: Matija Jama, član akademije razstavlja, *Slovenec*, št. 65, 19. marca 1940.

V teh letih se je pomembno obogatil predvsem Sternenov portretni opus. Že v letih pred drugo svetovno vojno in med njo se vrstijo ženski in moški portreti, ki bi lahko napolnili samostojno galerijo. Umetnik je moral na tem področju nemalokrat prisluhniti željam meščanskih naročnikov, pa vendar je velikokrat sugeriral portretirancu vsaj barvo obleke. Portretni program moških oseb je barvno mnogo bolj zadržan, skorajda skop. Sternenova poteza se zdi še bolj razumska in obenem manj krepka. Kot da si je umetnik zastavil le en cilj: doseči portretno zvestobo in nič več. Barvna lestvica je na teh portretih zamolkla; pretežno vsebuje le rjave in sive odtenke, ozadja pa so kot splet značilnih Sternenovih naglih potez, ki so spoznavne kot umetnikov podpis. Taki so portreti *Jakoba Isopa* (1938), *Ivana Keržeta* (1941), *Alojzija Krajca* (1942), *dr. Vladimira Šukljeta* (1944) in vrsta drugih. Redkokdaj se je umetnik pri moških portretih odločil za večji izrez in bogatejši interier. Tako je prikazal *profesorja Steleta* (1928) v njegovem delovnem okolju med knjigami in s kipcem v rokah, *gospoda Weilgunyja* (1938) pa s Putrihovo plastiko v ozadju. Še večja redkost je skupinski portret, ki vključuje tudi umetnikovo lastno podobo. Na platnu so upodobljeni profesor Stele, novinar Gaber in Sternen, slika pa je ostala žal nedokončana.

Tudi pri starejših ženskih portretirankah je umetnikova barvna skala umirjena in ubrana v rjave in črne tone. Poteza čopiča ni tako vihrava, prilagaja se resnosti in starosti portretiranke. Opisovanje človeka kot živega bitja se vselej spreminja v skladu s čustvi, ki ga prevzemajo ob srečanju z neznanimi ljudmi. Spoštljiv, realističen pogled zapisuje tisto, kar vidi, in se pri tovrstnih portretih odloča celo za skrbnejšo obdelavo detajlov. Slovesne staromodne obleke, obrobljene z belimi čipkami in obogatene z žaboji, so kot korak v včerajšnji svet, v mladostne spomine portretirank, ki kažejo zdaj svoje zrelo, staro lice. Taka sta na primer *portreta gospe Sonc* (1935—1936) ali pa gospe *Zorke Krajc* (1942).

Sternen pa je bil predvsem mojster mlajših ženskih portretov, kjer je lahko raztresel svoje barve na oblačilih in v notranjščinah v zapravljivem bogastvu. V svobodni impresionistični tehniki je pričaral na platna podobe mladih žensk v barvah in luči, v neponovljivem trenutku.

Dama v modrem (1941) počiva v naslonjaču v svetlem in bogatem prostoru. Belina stene, pozlata na okvirju in bogato žametno oblačilo z vsemi finesami gub podpirajo karakterizacijo naslikane osebe in kažejo na njeno odličnost. Pri portretu *Lidije Bahovec* (1941), oblečene v slovesno črnino, je slikar obogatil ozadje s špansko steno z japonskim motivom in bogato tapeto. Ta aranžma sprejemamo kot daljni odmev Manetovega portreta Zolaja in spomin na ljubezen francoskih impresionistov do japonske grafične umetnosti. *Portret Mare Šuklje* (1943) ima spet drugo barvno govorico. Celopostavna sedeča ženska je oblečena v dolgo vijoličasto obleko. Vijoličasta barva je bila umetniku še posebej pri srcu; tu se razgrinja na veliki površini in je močno izrazilo tega portreta. V Sternenovem portretnem opusu je našlo svoje mesto tudi zrcalo z dvojno podobo. *Žena v naslonjaču* (ok.

1943) se ozira k slikarju, za njo pa je zrcalna podoba z vsemi odbleski notranjščine in ob njej stena, značilno prekrita z bogastvom barvnih lis. O umetnikovi koloristični spretnosti govori tudi *portret gospe Mal* (1943—1944). Spreminjasta rožnata tkanina obleke in bela tančica, ki si jo je portretiranka ogrnila okoli ramen, se zlivata še z neštetimi barvnimi odtenki, ki preplavljajo prostor.

Profesor Stane Mikuž je ob teh ženskih podobah zapisal: »Upodobljenke so oblečene v razkošne obleke, počivajo v bogatih naslonjačih, vse zato, da more slikar do skrajnosti razviti študij svetlobe in barve. Nekaj močnega je v teh ženah, kopajočih se v morju luči in barv, zavedajočih se svoje pomembnosti in moči. Sternen je v resnici v teh reprezentativnih portretih nadaljevalec naše baročne portretne tradicije.«[44]

Ob portretih se vrste majhne študije notranjščin s predvsem ženskimi figurami, zaposlenimi z običajnimi opravili. Slikar je zapisal njihove drže in kretnje ob oblačenju, ob razgovoru ob kavi, ko se ogledujejo v zrcalu, ko berejo ali razmišljajo. Na majhne formate je z bliskovito naglico prenesel značilno barvno in svetlobno občutje. Številne barvne skice, ki so osnova za večje portretne upodobitve, so izraz umetnikovega prvega vtisa, ki hipoma preceni vrednost barve in linije.

Veselje do oblikovanja golega ženskega telesa je kazal Sternen tudi v starosti. *Sedeča gola ženska* iz leta 1944 in serija drugih aktov kažejo umetnikovo spretnost v modeliranju in smisel za barvne učinke. Draperija igra pomembno vlogo kot zmeraj, v njene gube so legle barvite lise, ki odsevajo tudi na prosojni koži. Umetnik kaže večji smisel za detajl in posveča več pozornosti kot prej pri teh aktih obrazu. Z uporabo bogatih in prefinjenih kolorističnih sredstev ter skrbno modelacijo dosega tudi pri teh ženskih aktih močan realističen izraz. Od četverice slovenskih impresionistov je Sternen največkrat upodobil svoj obraz. Najbolj svojstvena pa je *Podoba žene z lastno podobo v zrcalu* (1942), ki se navezuje na slavno tradicijo, še posebej na Velazqueza. Lahkotna in zanesljiva poteza čopiča ponekod ni niti prekrila platna, barve pa v tankem namazu žare v vsej presvetljenosti. Izrazili te podobe sta plastičnost objektov brez ostrih obrisov in stopnjevana barvitost. Pred nami je vsa pisana paleta barv od rdeče, ki žari na gladki ploskvi zrcala, do zelene in rumene, ki je posijala skozi okno, ter hladnih modrikastih senc na umetnikovem delovnem plašču, pa modrih in vijoličastih potez na okvirjih slik in rožnatih ter rjavih lis na tleh. Poleg telesno otipljivega modela, ki se ogleduje v zrcalu, se nam tokrat predstavi ob robu na ogledalu še sam umetnik. Njegovo telo se je ob tem, ko preverja, kako se ujemata resničnost v prostoru in na platnu, nagnilo nazaj, pri tem pa smo priče njegovemu tehtajočemu pogledu. Še enkrat srečamo slikarjev obraz kot zrcalno podobo ob naslikanem polaktu (ok. 1944), nato pa se je umetnik še nekajkrat upodobil v majhnem izrezu v značilni delovni halji, tako da bo podoba njegovega življenja sklenjena: od mladeniškega avtoportreta pa tja do zadnjega srečanja s svojim lastnim staranjem,

[44] Dr. Stane Mikuž: Matej Sternen, *Ljudska pravica*, št. 118, 21. maja 1949.

z vsemi vmesnimi postajami od zrele moškosti do konca plodne in žilave starosti, ko je treba s hitrimi zamahi čopiča še enkrat povedati nekaj o sebi, o svojem času in prostoru, o trenutku, ki se ne bo več ponovil.

Sternenova smrt pomeni skrajno mejo slovenskega impresionizma.

SKLEP

Med štirimi slovenskimi impresionisti je Matej Sternen samosvoja umetniška osebnost. V prvi vrsti ga razlikuje od ostalih treh izbira tematike. Krajina in tihožitje igrata v Sternenovem opusu obrobno vlogo, človeška figura pa je ves čas v ospredju. Brez pretiravanja bi lahko trdili, da je Sternen rojen portretist. Obenem je nadvse pomemben slikarjev doprinos na področju slikanega akta. Človeška figura, bodisi gola ali pa oblečena, je dosledno povezana z notranjščino. *Rdeči parazol* je osamljeno platno, ki bi mu lahko dodali nekaj skupinskih portretov na prostem (na primer *Bahovčeve otroke*, 1941), vendar pa ti ne dosegajo njegove izjemne kvalitete.

Sternenov oblikovni svet ostaja do kraja v mejah realnosti in umetniku je vselej potrebna prisotnost modela. Slikar in risar sta v njegovem bogatem in seveda nikakor vseskozi enakovrednem delu glede pomena v ravnotežju. Barva in linija enakovredno ustvarjata njegove podobe. Prisotnost risbe občutimo v Sternenovi dolgi potezi, s katero slikar barvo tako rekoč »nariše« na platno.[45]

Umetnik se nam razkriva kot pretanjen kolorist, ki z barvo modelira plastičnost figure, obenem pa zapisuje optični vtis. Podajanje čistega optičnega vtisa pa pri Sternenu ne izhaja iz znanstvene osnove, temveč je plod natančnega opazovanja in izkušenj. V letih od 1904 do 1907 se je Sternen tehnično pa tudi tematsko približal prostalim slovenskim impresionistom, malo pred prvo svetovno vojno pa je ubrala njegova umetnost svojo pot. Barva mu postaja vse pomembnejše izrazno sredstvo. V določenih obdobjih je uporabljal značilno barvno lestvico. V letih 1926 in 1927 ga je pritegnila črna barva, ob katero postavlja oranžno, rdečo in rumeno. Deset let zatem pa ga je vznemirila spreminjasta svila z zeleno-vijoličnimi kontrasti. Sicer pa je vsak portret, vsaka podoba notranjščine barvni svet zase, le značilna poteza čopiča izdaja umetnika. Navidez brez reda razmetane barvne lise priklepajo na platna ženske obraze, njihova gola telesa ali bogata oblačila, ki zažive v prostoru z vso plastičnostjo.

Sternen pa ni slikal le z oljnimi barvami, ampak se je ukvarjal tudi z grafiko (jedkanico, crayonom, monotipijo), zgrafitom in fresko. V stenskem slikarstvu je brez dvoma najpomembnejša poslikava frančiškanske cerkve v Ljubljani. Doma, v ateljeju, pa je izdeloval tudi prenosne freske (z dvema takima freskama se je predstavil leta 1937 na svetovni razstavi v Parizu).

[45] Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, p. 133.

Na koncu omenimo še Sternenov prispevek v pisani besedi. Umetnik je malokdaj začutil potrebo, da bi povedal svoje mnenje o umetnosti in umetnikih — bil je slikar, in to scela.

Med članki, raztresenimi po sočasnem časopisju, odkrijemo le nekaj polemičnih vrstic z Jakopičem v Slovencu iz leta 1911, ki so povezane s problemi kluba Sava. Zanimiva je kritika XIX. umetnostne razstave v Jakopičevem paviljonu iz leta 1921, ki kaže Sternenovo odklonilno stališče do nove umetnosti. Slikarja Franceta Kralja je označil kot diletanta, četudi se poslužuje v svojih delih izključno le futurističnih oblik. »Njegova poslikana platna,« pravi, »ne dodajajo naši umetnosti nič bistvenega. So le igračkanje z dekorativnimi sredstvi.« Tudi nad Tratnikovim slikarstvom se ne navdušuje. Hvali le *Portret dame* G. A. Kosa in pa Vavpotičev portret, »kateremu je umetnik vdahnil več duše, nego more ves ekspresionistični aparat Kraljev, ki je zgolj literaren ali pa iskana poza Tratnikova.«[46] Dokumentarno vrednost pa ima tudi spis »Spomini na Ažbeta«, ki je bil prvič objavljen v Zborniku za umetnostno zgodovino leta 1924.

Tudi sicer Sternen ni našel skupnega jezika z mlajšo generacijo, tako kot na primer Jakopič. Le z nekaterimi učenci, ki so obiskovali njegov atelje na Mirju, je ohranil tudi pozneje prijateljski stik (France Godec, Jelica Žuža). Ekspresionizem, ki nasilno spreminja podobo figur, je zavračal, približal pa se je barvnemu realizmu mlajšega rodu med obema vojnama.[47] Tako je ostal do kraja zvest zapisovalec tistega, kar je sprejemalo njegovo oko.

PREGLED RAZSTAV

1899	**Berlin**
1900	**Ljubljana**, Mestni dom; I. slovenska umetniška razstava
1901	**Zagreb**, Umjetnički paviljon; Druga izložba Društva hrvatskih umjetnika (Izložba slovenskog umjetničkog društva)
1902	**Ljubljana**, Izložbeno okno pri Schwentnerju (skupaj z Vavpotičem)
	Ljubljana, Mestni dom; II. slovenska umetniška razstava
1903	**München**, Glaspalast
1904	**Dunaj**, Galerie Miethke; Ausstellung der Künstlervereinigung »Sava«
	Beograd, I. jugoslovenska umetnička izložba
1906	**Sofija**, II. jugoslovenska umetnička izložba (»Lada«)
1907	**Trst**, Narodni dom; Prva slovenska umetniška razstava
1908	**Varšava**
	Krakov
1909	**Ljubljana**, I. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča

[46] Matej Sternen: XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Vesna*, 1921, p. 15.
[47] France Stele: *Slovenski impresionisti*, Ljubljana 1970.

1910 **Ljubljana**, Umetniški paviljon R. Jakopiča; 80 let upodabljajoče umetnosti na Slovenskem (Umetniška razstava v proslavo 80. rojstnega leta Njega Veličanstva cesarja Frana Jožefa I.)

1911 **Hannover**

1912 **Beograd**, IV. jugoslovenska umetnička izložba
Ljubljana, Umetniški paviljon R. Jakopiča; Slovenska umetniška razstava

1913 **Ljubljana**, Umetniški paviljon R. Jakopiča; Slovenska umetniška razstava
München, Mednarodna umetniška razstava

1915 **Ljubljana**, Umetniški paviljon; Božična razstava

1916 **Ljubljana**, Umetniški paviljon; XII. umetniška razstava

1917 **Ljubljana**, Umetniški paviljon; XIV. umetniška razstava

1918 **Ljubljana**, Umetniški paviljon; XV. umetniška razstava

1919 **Pariz**, Petit Palais; Exposition des artistes yougoslaves

1922 **Beograd**, II. beogradska gimnazija; V. jugoslovenska umetnička izložba

1925 **Ljubljana**, Jakopičev paviljon; Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI. stol. do danes

1926 **Philadelphia**, Mednarodna razstava
Zürich, Sankt Gallen, Basel; Razstava jugoslovanske grafike in male plastike
Plzen; razstava moderne jugoslovanske grafike SHS

1927 **Ljubljana**, Jakopičev paviljon, XI. razstava Narodne galerije; Rihard Jakopič, Matija Jama, Matija Sternen, Ferdo Vesel
Ljubljana, Ljubljanski velesejem, Paviljon K; II. razstava umetnin na ljubljanskem velesejmu
Novi Sad; VI. jugoslovenska umetnička izložba

1930 **London**, National Gallery, Millbank; Exhibition of Yugoslav Sculpture and Painting

1931 **Celje**, Ljudski dom; Ilustrativna razstava ob priliki poseta mojstra Riharda Jakopiča v Celju
Škofja Loka; Razstava mesta Škofje Loke

1934 **Maribor**; Razstava ljubljanskih likovnih umetnikov

1935 **Ljubljana**; I. razstava sodobne cerkvene umetnosti

1936 **Celje**, dvorana hotela »Union«; Razstava likovnih umetnikov (prenos razstave v **Maribor**)

1937 **Ljubljana**, Velesejem, Paviljon G; Razstava slik in kipov
Pariz, Jugoslovanski paviljon; Svetovna razstava

1938 **Maribor**, Prva reprezentativna slovenska razstava likovnih umetnikov
Ljubljana, Ljubljanski velesejem, Paviljon G; »Ljubljana v jeseni«
Ljubljana, Jakopičev paviljon; Otrok v sliki in plastiki

1940 **Ljubljana**, Jakopičev paviljon; Jubilejna umetnostna razstava ob priliki štiridesetletnice I. slovenske umetnostne razstave leta 1900 v Mestnem domu v Ljubljani

1941 **Ljubljana**, Galerija Obersnel; Razstava Jakopič, Jama, Sternen, Vesel

1943 **Ljubljana**, Jakopičev paviljon; Umetniška razstava navdihnjena od športa

1944 **Ljubljana**, Galerija Obersnel; Prodajno trgovska razstava

1946—1948 Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije XIX. in XX. stoletja
Beograd (Umetnički muzej), **Zagreb**, **Ljubljana** (Narodna galerija), **Moskva** (Muzej Puškina), **Praga** (Manes), **Varšava** (Muzeum Narodowe), **Budimpešta**

1949 **Ljubljana**, Moderna galerija; Razstava del slovenskih impresionistov

1950 **Ljubljana**, Moderna galerija; Razstava slovenskega slikarstva v dobi realizma

1952 **Ljubljana**, Moderna galerija, Narodna galerija; Slovenski impresionisti (prenos razstave v **Zagreb**)

1953 **Ljubljana**, Moderna galerija; Petdeset let jugoslovanskega slikarstva — 1900—1950 (razstava v **Beogradu**, **Zagrebu**, **Ljubljani**, **Skopju**)

1955 **Ljubljana**, Jakopičev paviljon; Začetki slovenskega impresionizma

1956 **Ljubljana**, Jakopičev paviljon; Ljubljana v podobi
Celovec, Künstlerhaus; Slowenische Impressionisten

1962 Ljubljana, Narodna galerija; Anton Ažbe in njegova šola

1963 **Celje**, Likovni salon; Ivan Grohar, Rihard Jakopič, Matija Jama, Matej Sternen

1965 **Čačak**, Umetnička galerija »Nadežda Petrović«; Memorial prve jugoslovenske izložbe 1904 (prenos razstave v **Beograd** in **Ljubljano**)

1967 **Krško**, Galerija Krško; Jakopič, Jama, Sternen

1968—1969 **Ljubljana**, Moderna galerija; Slovenski impresionisti (razširjena zbirka slovenskih impresionistov iz fundusa Moderne galerije)

1969 **Štandraž**, Župnijski prosvetni dom; Slovenski umetniki v goriških zasebnih zbirkah

1972 **Beograd**, Narodni muzej; Impresionizam iz zbirki narodnog muzeja

1972 Od baroka do impresionizma (potujoča razstava Narodne galerije v Ljubljani v letu 1972):
Škofja Loka, Loški muzej
Kostanjevica, Lamutov likovni salon
Žalec, Spominska hiša Rista Savina
Zagorje, Steklena dvorana
Ptuj, Pokrajinski muzej
Murska Sobota, Razstavni paviljon ing. Franca Novaka

1972—1973 **Beograd**, Muzej savremene umetnosti; Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900—1920

1973 Od baroka do impresionizma (potujoča razstava Narodne galerije v Ljubljani v letu 1973):
Sevnica, Galerija Sevnica
Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon
Maribor, Umetnostna galerija
Rogaška Slatina, Razstavišče Pivnica
Celovec, Kärntner Landesgalerie

1974 Od baroka do impresionizma (potujoča razstava Narodne galerije v Ljubljani v letu 1974):
Ajdovščina, Galerija Ajdovščina
Nova Gorica, Goriški muzej
Novo mesto, Dolenjski muzej
Brežice, Posavski muzej

1975 Od baroka do impresionizma (potujoča razstava Narodne galerije v Ljubljani v letu 1974):
Ribnica, Petkova galerija
Kranj, galerija v Prešernovi hiši in galerija v Mestni hiši
Krško, Galerija Krško
Ljubljana, Galerija Labirint; »Razstava umetnin starih mojstrov«
Vrhnika, Dom JLA; Razstava del Mateja Sternena iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani

1976 Slovenski impresionisti (potujoča razstava Narodne galerije v Ljubljani v letu 1976):
Vrhnika, Dom JLA
Tržič, Paviljon NOB, Galerija
Krško, Galerija Krško
Ajdovščina, Galerija Vena Pilona
Od baroka do impresionizma (potujoča razstava Narodne galerije v Ljubljani v letu 1976):
Velenje, Kulturni center, Galerija
Rogaška Slatina, Razstavni salon; Razstava del Mateja Sternena iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani
Sevnica, Galerija Sevnica; Razstava del Mateja Sternena iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani
Žalec, Razstavni salon Rista Savina; Razstava del Mateja Sternena iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani
Ljubljana, Narodna galerija; Nove pridobitve Narodne galerije 1965—1975

LITERATURA O UMETNIKU

1890 1 Izvirek Ljubljanice — Retovje pri Vrhniki [Ilustracija]
Dom in svet, III, 1890, p. 324

1895 2 Kraška kuhinja [Ilustracija]
Dom in svet, VIII, 1895, p. 604

1897 3 Naslovna stran v Domu in svetu
Dom in svet, X, 1897

1898 4 Pri malici [Ilustracija]
Dom in svet, XI, 1898, p. 329

1900 5 Artifex (Matija JAMA):
Slovenski slikarji v Monakovem,
Ljubljanski zvon, XX, 1900, pp. 166—171

6 an (Anton AŠKERC):
Sternenov cesar na konju
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XX, 1900, pp. 261—262

7 A(nton) AŠKERC:
Prva slovenska umetniška razstava,
Ljubljanski zvon, XX, 1900, pp. 625—630, 673—680

8 Sodbe drugih časopisov o naši umetniški razstavi
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XX, 1900, pp. 707—710

9 Prvo sveto obhajilo [Ilustracija]
Dom in svet, XIII, 1900, p. 329

10 Dr. E(vgen) L(AMPE)
Prva slovenska umetniška razstava
(v rubriki »Umetnost«),
Dom in svet, XIII, 1900, pp. 694—695

11 Prva razstava slovenskega umetniškega društva,
Glasbena zora (Ljubljana), II, št. 9, 16. septembra 1900, p. 35

12 Die Kunstausstellung in Laibach
(v rubriki »Feuilleton«)
Laibacher Zeitung, letnik 119, št. 226, 3. oktobra 1900

13 Miljutin ZARNIK:
Prva slovenska umetniška razstava (Jakopič, Sternen),
Slovenski narod, XXXIII, št. 230, 6. oktobra 1900

14 Vatroslav HOLZ:
Umetniška razstava v Ljubljani (imenik razstavljalcev),
Edinost (Trst), XXV, št. 229, 6. oktobra 1900

15 Milan MARJANOVIĆ:
U Ljubljani koncem septembra 1900. Prva slovenska umjetnička izložba, 15.—28. septembra 1900,
Nada (Sarajevo), VI/1900, št. 22, 15. novembra, 346—347

16 PLAVŠIĆ:
Slovenska umetnost,
Život (Zagreb), 1900, p. 144

17 (Iso) KRŠNJAVI:
Druga izložba društva hrvatskih umjetnika
I. Slovenski slikari,
Narodne novine (Zagreb), 1900, št. 299, 31. decembra 1900

1901 18 Rajko PERUŠEK:
I. slikarska izložba,
Nova iskra, 1901, p. 303

19 Fran GOVEKAR:
Z Lublane (Prvni slovinska umelecka výstava),
Slovenský Přehled, III, 1901, p. 88

20 Ljuboje TUGOMIRSKI (Franjo Šojat?):
Druga izložba društva hrvatskih umjetnika. I. Slovenski umjetnici,
Hrvatska (Glasilo stranke prava), 1901, št. 18, 22. januarja 1901

21 Vladimir LUNAČEK:
Slovenska umetnost,
Život (Zagreb), III, 1901, januar—junij, št. 1, pp. 6—12

22 Občni zbor »slovenskega umetniškega društva«
Slovenski narod, XXXIV, št. 253, 4. novembra 1901

23 Čitajoča deklica [Ilustracija, po Petkovšku],
Dom in svet, XIV, 1901, p. 120

24 Slikar Sternen dovršil svoja slikarska dela v predmestni cerkvi trnovski v Ljubljani,
Ljubljanski zvon, XXI, 1901, p. 866

1902 25 an (Anton AŠKERC):
Naši slikarji: I. Vavpotič in M. Sternen (sta bila razstavila preteklega meseca par svojih slik),
Ljubljanski zvon, XXII, 1902, p. 142

26 A(nton) A(ŠKERC):
II. slovenska umetniška razstava v Ljubljani
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXII, 1902, pp. 714—715

27 Beležka o Sternenovem portretu
(v rubriki »Domača umetnost«),
Dom in svet, XV, 1902, p. 126

28 Dr. E(vgen) L(AMPE):
Druga slovenska umetniška razstava,
Dom in svet, XV, 1902, pp. 694—695

29 Iv(an) FRANKE:
Pisma: Slovenska umetnost,
Slovan, I, 1902—1903, št. 4, pp. 75, 153

30 Druga slovenska umetniška razstava
(v rubriki »Dnevne vesti«),
Slovenski narod, XXXV, št. 213, 17. septembra 1902

31 Druga slovenska umetniška razstava,
Slovenski narod, XXXV, št. 216, 20. septembra 1902

32 Druga slovenska umetniška razstava,
Slovenec, XXX, št. 222, 27. septembra 1902

33 R. (Miroslav MALOVRH):
»Tujci« (II. slovenska umetniška razstava),
Novice, LX, št. 40, 3. oktobra 1902, p. 392

34 II. slowenische Kunstausstellung
(v rubriki »Local-und Provinzial-Nachrichten«),
Laibacher Zeitung, letnik 121, št. 228, 4. oktobra 1902

35 Simplicissimus:
Naša umetniška razstava,
Slovenski narod, XXXV, št. 235, 13. oktobra 1902

1904 36 Razstava slovenskih umetnikov pri Miethkeju na Dunaju
(beležka v rubriki »Umetnost«),
Slovan, II, 1903—1904, p. 126

37 Razstava slovenskih umetnikov na Dunaju
(beležka v rubriki »Umetnost«),
Slovan, II, 1903—1904, p. 159

38 Oton ŽUPANČIČ:
Naši slikarji v tujini,
Slovan, II, 1903—1904, pp. 182—184

39 Ivan CANKAR:
Slovenski umetniki na Dunaju,
Slovan, II, 1903—1904, pp. 185—187

40 Ante GABER:
Slovenska umetniška razstava na Dunaju,
Ljubljanski zvon, XXIV, 1904, pp. 243—246

41 J. R. SEVER (Josip REGALI):
Glasovi dunajske kritike o razstavi slovenskih umetnikov,
Ljubljanski zvon, XXIV, 1904, pp. 445—447, 510—511, 571 do 573

42 Dr. Hugo HABERFELD,
Die Zeit (Wien), 28. februarja 1904

43 (STERN)
Neues Wiener Tagblatt, št. 60, 29. februarja 1904

44 S. (Franz SERVAES),
Neue Freie Presse, 2. marca 1904

45 Dr. ABELS,
Wiener Morgen Zeitung, št. 59, 29. februarja 1904

46 Eisenmenger, Reichswehr, 5. marca 1904

47 *Fremdenblatt*, 8. marca 1904

48 A(ntun) G(ustav) MATOŠ:
Jugoslovanska umetniška razstava,
Slovan, II, 1903—1904, pp. 382—384

49 J. R. SEVER (Josip REGALI):
Jugoslovanska umetniška razstava v Belgradu
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXIV, 1904, p. 637

50 Josip REGALI-SEVER:
Prva jugoslovanska umetniška izložba v Belgradu,
Ljubljanski zvon, XXIV, 1904, pp. 730—746

51 Slovenska umetniška razstava na Dunaju
(v rubriki »To in ono«),
Dom in svet, XVII, 1904, p. 284

52 Die erste südslavische Kunstausstellung,
Laibacher Zeitung, letnik 123, št. 216, 22. septembra 1904

53 Otvoritev jugoslovanske umetniške razstave,
Slovenski narod, XXXVII, št. 215, 21. septembra 1904

1905 54 O. K.:
Prodane slike slovenskih umetnikov v Beogradu
(beležka v rubriki »Splošni pregled«),
Ljubljanski zvon, XXV, 1905, pp. 62—63

1906 55 Razstava v Sofiji
(v rubriki »Splošni pregled«),
Ljubljanski zvon, XXVI, 1906, p. 576

56 ARTIST:
Jugoslovanska umetniška razstava v Sofiji,
Slovan, V, 1906—1907, pp. 51—52

1907 57 V(ladimir) LEVSTIK:
Risarska in slikarska šola
(v rubriki »Umetnost«),
Slovan, V, 1906—1907, pp. 318—319

58 Vladimir LEVSTIK:
Zasebna risarska in slikarska šola Rih. Jakopiča in M. Sternena
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXVII, 1907, pp. 574—575

59 Dr. Iv(an) MERHAR:
Prva slovenska umetniška razstava v Trstu
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXVII, 1907, p. 697

60 Dr. Henrik TUMA:
Umetniška razstava v Trstu,
Naši zapiski, V, 1907, pp. 190—192

61 Otvoritev prve slovenske umetniške razstave v Trstu
(v rubriki »Dnevne vesti«),
Edinost (Trst), XXXII, št. 290, 20. oktobra 1907

62 -tuvi-:
Prva slovenska umetniška razstava v Trstu,
Slovenec, XXXV, št. 246, 24. oktobra 1907

63 ARTIST:
I. slov. umetniška razstava v Trstu,
Slovenija, I, št. 2, 24. oktobra 1907

64 A. H. O.:
Prva slovenska umetniška razstava v Trstu in misli ob njej
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXVII, 1907, pp. 761—763

65 H. H.:
Bilderausstellung slowenischer Künstler
(v rubriki »Lokal- und Provinzial-Nachrichten«),
Laibacher Zeitung, letnik 126, št. 249, 29. oktobra 1907

66 Slovenska umetniška razstava
(v rubriki »Književnost in umetnost«),
Edinost (Trst), XXXII, št. 297, 27. oktobra 1907 in št. 316, 16. novembra 1907

67 -avi-:
Kaleidoskop: Nekaj reminiscenc s I. slovenske umetniške razstave v Trstu,
Slovenec, XXXV, št. 278, 2. decembra 1907

68 V košnji (Ilustracija),
Dom in svet, XX, 1907, p. 387

1908 69 Slovenski umetniki na tujem
(v rubriki »Upodabljajoča umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXVIII, 1908, p. 122

70 Sava,
Tygodnik illustrowani (Waršava), 7. marca 1908

71 Dr. L(eopold) L(ENARD):
Razstava kluba slovenskih umetnikov »Sava« v Varšavi
(v rubriki »To in ono«),
Dom in svet, XXI, 1908, pp. 574—576

72 Fr(ance) K(OBAL):
Dve novi sliki Primoža Trubarja,
Slovenski narod, XLI, št. 91, 17. aprila 1908

1909 73 Milan PUGELJ:
Umetniška razstava
(v rubriki »Listek«),
Slovenski narod, XLII, št. 131, 12. junija 1909

74 Slovenska umetniška razstava. Otvoritev umetniškega paviljona,
Slovenec, XXXVII, št. 131, 12. junija 1909

75 Kunstausstellung
(v rubriki »Theater, Kunst und Literatur«),
Laibacher Zeitung, letnik 128, št. 132, 14. junija 1909

76 Fr(ance) KOBAL:
Razstava slovenskih umetnikov,
Slovenski narod, XLII, št. 143 in 176, 26. junija in 6. avgusta 1909

77 Die Kunstausstellung in Pavillon Richard Jakopič in Laibach,
Laibacher Zeitung, letnik 128, št. 146, 1. julija 1909

78 Vladimir LEVSTIK:
Prva umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča: Slovenski umetniki,
Ljubljanski zvon, XXXIX, 1909, pp. 496—501, 524—528

79 Nakup umotvorov iz slovenske umetniške razstave v Ljubljani za državo
(beležka v rubriki »Splošni pregled«),
Ljubljanski zvon, XXXIX, 1909, p. 768

80 Razstava slovenskih umetnikov
(v rubriki »To in ono«),
Dom in svet, XXII, 1909, p. 286

81 Josip REGALI:
Prva razstava v Jakopičevem umetniškem paviljonu: Slovenski umetniki,
Dom in svet, XXII, 1909, pp. 326—330, 369—375

82 -e-:
III. slovenska umetniška razstava v Ljubljani (v rubriki »Umetnost«),
Slovan, VII, 1909, pp. 288, 289

83 Hinko SMREKAR:
I. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu: Slovenski umetniki,
Naši zapiski, VI, 1909, zv. 9, pp. 205—209

1910 84 I. H. Z. (Ivan ZORMAN):
I. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča: Slovenski umetniki,
Omladina, VI, 1909—1910, pp. 99—103

85 Fr(ance) KOBAL:
Jubilejska umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani
(v rubriki »Umetniška poročila«),
Ljubljanski zvon, XXX, 1910, p. 759

86 Ivan CANKAR:
Naši umetniki,
Slovenski narod, XLIII, št. 65, 67, 69, 74, 79 in 89, 22., 24. in 26. marca in 2., 9. in 21. aprila 1910

87 Ke-:
Die Restaurierung alter Frescogemälde in der Filialkirche zu Bodešče,
Laibacher Zeitung, letnik 129, 1910, št. 228, 1. oktobra 1910

88 (š):
Prenavljanje starih fresk v Bodeščah,
Slovenec, XXXVIII, št. 233, 13. oktobra 1910

89 V. PODGORC:
Umetniška razstava v Ljubljani,
Koledar družbe sv. Mohorja 1910, pp. 76—77

1911 90 Izidor CANKAR:
Jubilejna umetniška razstava
(v rubriki »To in ono«),
Dom in svet, XXIV, 1911, pp. 41—42

91 Slovenski umetniki v tujini,
Dom in svet, XXIV, 1911, p. 288

92 Ante GABER:
VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča,
Dom in svet, XXIV, 1911, pp. 323—324

93 M. Sternenov portret (radiranka) Primoža Trubarja,
Edinost (Trst), št. 123, 5. maja 1911

94 Ljubljana (umetniška priloga v trobarvnem tisku)
Slovan, IX, 1911

95 R. JAKOPIČ:
V odgovor gospodu slikarju M. Sternenu,
Slovenec, XXXIX, št. 217, 22. septembra 1911

1912 96 R(ihard) JAKOPIČ:
IV. jugoslovanska umetniška razstava v Belgradu,
Ljubljanski zvon, XXXII, 1912, p. 391—392

97 Joso JURKOVIČ:
Umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu,
Ljubljanski zvon, XXXII, 1912, pp. 612—614

98 Fran GOVEKAR:
Slovenska umetniška razstava,
Slovan, X, 1912, pp. 377—378

99 Dr. Vlad(imir) R. PETKOVIĆ:
četvrta jugoslovanska izložba umetnosti u Beogradu,
Delo (Beograd), 1912, knj. 63, zv. 1, pp. 446—454

100 M(oša) S. P(IJADE):
Kroz jugoslovensku izložbu,
Mali žurnal (Beograd), 21. maja 1912, št. 138;
22. maja 1912, št. 139; 23. maja 1912, št. 140

101 Nadežda PETROVIĆ:
četvrta jugoslovenska izložba u Beogradu,
Bosanska vila, 1912, št. 17—18, pp. 250—251, št. 19—20,
pp. 274—275

102 Fr(ance) STELE:
IV. jugoslovanska umetnostna razstava
(v rubriki »To in ono«),
Dom in svet, XXV, 1912, p. 350

103 A(nte) G(ABER):
Jesenska umetniška razstava,
Slovenec, XL, št. 224, 30. septembra 1912

104 Die Kunstausstellung im Pavillone R. Jakopič
(v rubriki »Lokal- und Provinzial-Nachrichten«),
Laibacher Zeitung, letnik 131, št. 263, 15. novembra 1912

105 Fran GOVEKAR:
Slovenska umetniška razstava,
Slovan, X, 1912, pp. 377—378

1913 106 Dr. Vojeslav MOLE:
Junijska slovenska umetniška razstava v Jakopičevem
paviljonu v Ljubljani
(v rubriki »Umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXXIII, 1913, p. 390

107 Milan PUGELJ:
Umetniška razstava
(v rubriki »Umetnost«),
Slovan, XI, 1913, p. 253

108 Dr. Fr(ance) STELE:
Slovenska umetniška razstava,
Dom in svet, XXVI, 1913, pp. 37—38

109 J(osip) DOSTAL:
Slovenska umetniška razstava,
Dom in svet, XXVI, 1913, p. 319

110 Ivan VAVPOTIČ:
Jesenske misli ob letošnji »pomladni« razstavi
v Jakopičevem paviljonu,
Veda (Gorica), III, 1913, pp. 432—433

111 Umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu
(v rubriki »Dnevne vesti«),
Slovenski narod, XLVI, št. 128, 7. junija 1913

112 Die slowenische Kunstausstellung im Pavillon Jakopič
(v rubriki »Theater, Kunst und Literatur«),
Laibacher Zeitung, letnik 132, št. 172, 29. julija 1913

1915 113 Ivan ZORMAN:
Božična razstava v Jakopičevem paviljonu,
Ljubljanski zvon, XXXV, 1915, pp. 127—128

114 Fr(ance) KOBAL:
Weinachtausstellung,
Laibacher Zeitung, letnik 134, št. 8 in 9, 12. in 13. januarja 1915

1916 115 I(van) ZORMAN:
XII. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu
(v rubriki »Umetnost«),
Ljubljanski zvon, XXXVI, 1916, pp. 381—382

116 P.:
Dvanajsta umetniška razstava
(v rubriki »Listek«),
Slovan, XVI, 1916, p. 237

117 M. Sternen: Primož Trubar [Priloga Doma in sveta],
Dom in svet, XXIX, 1916, priloga št. II

118 Izidor CANKAR:
XII. umetniška razstava
(v rubriki »To in ono«),
Dom in svet, XXIX, 1916, pp. 216—217

119 V umetniški razstavi,
Slovenski narod, XLIX, št. 138, 17. junija 1916

1917 120 I(van) ZORMAN:
XIV. umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu,
Ljubljanski zvon, XXXVII, 1917, pp. 664—666

121 Fr(ance) KOBAL:
Nove domače umetniške razglednice
(v rubriki »Listek«),
Slovan, XV, 1917, p. 141

122 G(ABER) A(nte):
XIV. umetniška razstava
(beležka v rubriki »Listek«),
Slovan, XV, 1917, p. 253

123 Izidor CANKAR:
XIV. umetnostna razstava
(v rubriki »To in ono«),
Dom in svet, XXX, 1917, pp. 353—354

124 XIV. umetniška razstava,
Slovenski narod, L, št. 216, 21. septembra 1917

125 Kunstausstellung
(v rubriki »Lokal- und Provinzial-Nachrichten«),
Laibacher Zeitung, letnik 136, št. 216, 21. septembra 1917

1918 126 J(anez) ZORMAN:
XV. umetniška razstava,
Ljubljanski zvon, XXXVIII, 1918, pp. 801—805

127 E. A. PITTERMANN-LONGHEN:
Umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu,
Slovenski narod, LI, št. 299, 17. decembra 1918

1919 128 Exposition des artistes yougoslaves, Pariz,
12. IV.—15. V. 1919
(katalog razstave, Petit Palais, Paris)
Uvod André MICHEL; prevod Pavla Brežnika objavljen
v *Ljubljanskem zvonu*, XXXIX, 1919, pp. 591—598

129 Dr. Jos(ip) REGALI:
XV. slovenska umetniška razstava v Ljubljani,
Dom in svet, XXXII, 1919, p. 47

1920 130 I(van) VAVPOTIČ:
Epilog »Jugoslovanski razstavi« v Parizu,
Ljubljanski zvon, XL, 1920, pp. 14—20

1922 131 Slovenska moderna umetnost, I. Slikarstvo
Ljubljana, Narodna galerija (1922), besedilo
Izidor CANKAR (repr. XX, XXI)

132 Karel DOBIDA:
Naše umetniške razglednice,
Svoboda (Ljubljana), 1919—1922, 13—15 in 35—36

1923 133 K(arel) DOBIDA:
Slovenska moderna umetnost: I. Slikarstvo, Narodna
galerija v Ljubljani 1922 (ocena),
Ljubljanski zvon, XLIII, 1923, p. 525

134 Fr(ance) STELE:
Umetnost in Slovenci: b) Impresionizem in njegovo
območje,
Dom in svet, XXXVI, 1923, pp. 287—290

1924 135 France STELE:
Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturno
zgodovinski poskus,
Ljubljana 1924, nova izdaja Ljubljana 1966

136 Imenovanja na ljubljanski univerzi,
Narodni dnevnik, št. 188, 28. avgusta 1924

137 N. N.:
Razvoj slovenskega slikarstva do najmodernejše dobe,
Mladost II, 1924, broj 10, p. 226

138 F(rance) MESESNEL:
Moderno slovenačko slikarstvo,
Nova Evropa (Zagreb), 1924, p. 217

1925 139 Slavnostna otvoritev portretnega slikarstva na Slovenskem,
Narodni dnevnik, št. 175, 31. avgusta 1925

140 Razstava portretnega slikarstva na slovenskem ozemlju,
Ilustrirani Slovenec, št. 37, 6. septembra 1925 [repr.]

141 St(anko) VURNIK:
Od impresionistov do zastopnikov najmlajše struje (K portretni razstavi pri Jakopiču),
Jutro, VI, št. 224, 27. septembra 1925

142 Jos(ip) MANTUANI:
Razstava portretnega slikarstva (razmišljanja in refleksije),
Slovenski narod, LVIII, št. 229, 230 in 231, 30. septembra, 1. in 2. oktobra 1925

1926 143 K(arel) DOBIDA:
Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem,
Ljubljanski zvon, XLXI, 1926, pp. 40—48

144 Dr. Fr(ance) STELE:
Portret: Povodom zgodovinske razstave portretnega slikarstva na Slovenskem,
Dom in svet, XXXIX, 1926, pp. 85—89

145 M. Sternen: Podoba deklice z violino [repr.],
Dom in svet, XXXIX, 1926

146 Dr. France STELE:
Die bildende Kunst in Slowenien,
Morgenblatt (Zagreb), letnik 41, št. 152, 26. junija 1926

147 Slovenska upodabljajoča umetnost: Matej Sternen,
Ilustrirani Slovenec, II, št. 18, 1. maja 1926, pp. 140, 144 [9 repr.]

148 STRAJNIĆ Kosta:
Jugoslavija i filadelfijska izložba,
Jugoslavenska njiva, X, 1926, št. 13, pp. 100—105

149 Božo LOVRIĆ:
Razstava kolegija jugoslovanskih grafikov v Pragi,
Jutro, VI, št. 222, 26. septembra 1926

150 Sternenove restavracije starinskih slik v dubrovniški katedrali,
Jutro, VI, št. 222, 26. septembra 1926

1927 151 Dr. Fr(ance) STELE:
Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti,
Dom in svet, XXXX, 1927, pp. 156—158

152 Karel DOBIDA:
Prošlogodišnja umetnička sezona u Slovenačkoj,
Letopis Matice Srpske (Novi Sad), 1927, knj. 311, zv. 3, p. 433

153 Slovinské moderni malířství »Manes«, Praga, september—oktober 1927
[katalog razstave, Obecni dům, Praga],
Uvod dr. France MESESNEL, pp. 9, 10, 11

154 K(arel) DOBIDA:
Revija slovenskega impresionizma: XI. razstava Narodne galerije,
Ljubljanski zvon, XLVII, 1937, pp. 442—447

155 A(nte) G(ABER):
Ob XI. umetnostni razstavi N. G.,
Življenje in svet, I, 1927, št. 18, 14. maja, pp. 498—501
[fotografija na naslovni str., 1 repr.]

156 S(tanko) VURNIK:
Umetnostna razstava Jakopiča, Jame, Sternena in Vesela,
Jutro, VIII, št. 91, 16. aprila 1927

157 F(rance) MESESNEL:
Štirje mojstri našega impresionizma,
Jutro, VIII, št. 103, 1. maja 1927

158 St(anko) V(URNIK):
XI. razstava Narodne galerije,
Slovenec, LV, št. 108, 14. maja 1927

159 A(nte) G(ABER):
Razstava umetnin na velesejmu,
Jutro, VIII, št. 161, 10. julija 1927

160 Slovenski umetniki v srbskem tisku,
Jutro, VIII, št. 161, 10. julija 1927

161 V.:
K II. velesejemski razstavi
(v rubriki »Kulturni pregled«),
Slovenec, LV, št. 159, 19. julija 1927

162 Boško TOKIN:
šesta jugoslovenska izložba u Novom Sadu,
Letopis Matice Srpske (Novi Sad), 1927, knj. 312, zv. 1, p. 108

163 Mih(ailo) S. PETROV:
Aprilske izložbe naših umetničkih centara,
Letopis Matice Srpske (Novi Sad), 1927, knj. 312, zv. 2/3, p. 364

164 M(ilan) KAŠANIN:
Umetnički pregled: šesta umetnička izložba,
Srpski književni glasnik, Nova serija, XXI, št. 6, 1927, p. 452—453

165 Srbska kritika in slovenski umetniki
(v rubriki »Kulturni pregled«),
Jutro, št. 202, 28. avgusta 1927

166 Slovensko moderno slikarstvo v Pragi,
Slovenski narod, LX, št. 210, 17. septembra 1927

167 Slovensko moderno slikarstvo,
Slovenec, LV, št. 219, 28. septembra 1927

168 Razstava slovenskega modernega slikarstva v Pragi,
Zbornik za umetnostno zgodovino, VII, 1927, p. 193

169 V.:
Petdeset let slovenskega slikarstva
(v rubriki »Prosveta«),
Slovenec, LV, št. 277, 7. decembra 1927

170 A(nton) PODBEVŠEK:
Razstava slovenskega modernega slikarstva v Jakopičevem paviljonu,
Slovenski narod, št. 278, 8. decembra 1927

1928 171 Dr. Fr(ance) STELE:
Umetniško življenje v letu 1927: Splošni položaj,
Dom in svet, XXXXI, 1928, pp. 90—91

172 Matej Sternen: Mlin (repr.),
Dom in svet, XXXXI, 1928, p. 165

173 France MESESNEL:
Petdeset let slovenskega slikarstva,
Dom in svet, XXXXI, 1928, pp. 145—148

174 VI. jugoslovenska umetnička izložba,
Letopis Matice Srpske (Novi Sad), 1928, knj. 317, zv. 3, p. 352

1929 175 Jakopičev jubilejni zbornik,
Ljubljana 1929

176 Beležka o Sternenovi skici za sončno uro na grofiji
Slovenec, LVII, št. 223, 1. oktobra 1929

177 F(rance) S(TELE):
Matej Sternen;
Prof. S. Stanojević: Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka, Zagreb 1929, IV. knjiga, p. 485

1930 178 Exhibition of Yugoslav Sculpture and Painting, London, 10. IV.—31. V. 1930
(katalog razstave, National Gallery, Millbank)

179 Razstava jugoslovanske umetnosti v Londonu,
Slovenski narod, LXIII, št. 10, 14. januarja 1930

180 Slovenski udeležniki umetniške razstave v Londonu,
Slovenec, LVIII, št. 50, 1. marca 1930

181 Konservator Fr(ance) STELE:
Slikar Matej Sternen 60-letnik,
Slovenec, LVIII, št. 213, 18. septembra 1930 (fotografija)

182 (Ante) GABER:
Slikarju Mateju Sternenu ob 60-letnici,
Slovenski narod, LXIII, št. 214, 20. septembra 1930 (fotografija)

183 Šestdesetletnica rojstva slikarja Mateja Sternena,
Mariborski večernik »Jutra«, IV, št. 214, 20. septembra 1930

184 Slikar Matej Sternen šestdesetletnik,
Jutro, XI, št. 219, 21. septembra 1930 (fotografija)

185 Ob priliki 60-letnice,
Ilustrirani Slovenec, VI, št. 40, 5. oktobra 1930 (fotografija)

186 F(ran) Š(IJANEC):
Matej Sternen (ob šestdesetletnici),
Jugoslovan, št. 108, 5. oktobra 1930

1931 187 R(ihard) JAKOPIČ:
Tovariši in jaz (predavanje v Celju),
Ljubljanski zvon, LI, 1931, pp. 250—259
Ponatis v knjigi R. Jakopič v besedi, Ljubljana 1947

188 Rajko LOŽAR:
Slovensko slikarstvo v letu 1930
(v rubriki »Likovna umetnost«),
Dom in svet, XXXXIV, 1931, p. 90

189 Karel DOBIDA:
Dekle s knjigo (besedilo ob Sternenovi barvni prilogi),
Mladika, XII, 1931, št. 7

190 Frst (France STELE):
Razstava mesta škofje Loke,
Zbornik za umetnostno zgodovino, XI, 1931/1932, zv. 1—4, p. 115

191 A(nte) G(ABER):
Renovirana mestna hiša. Pod roko našega velikega umetnika Mateja Sternena je zopet oživelo delo njegovega slavnega prednika (s fotografijo),
Slovenski narod, LXIV, št. 202, 7. septembra 1931

1932 192 I(van) KOS:
Razstava jugoslovanskega slikarstva in kiparstva v Londonu,
Zbornik za umetnostno zgodovino, XII, 1932/1933, zv. 1—4, p. 108

1935 193 A(nte) G(ABER):
Pred sezono pomladanskih slikarskih razstav. Po obisku pri slikarju Mateju Sternenu,
Slovenski narod, LXVIII, št. 63, 16. marca 1935

194 A(nte) G(ABER):
Mojster Sternen slika frančiškansko cerkev (1. repr.),
Glas naroda, I, št. 88, 28. julija 1935

195 A(nte) GABER:
Sternenov strop v frančiškanski cerkvi je gotov,
Glas naroda, I, št. 143, 1935

196 R(ajko) LOŽAR:
Sternenov strop pri Frančiškanih,
Slovenec, LXIII, št. 225, 1. oktobra 1935

197 D-J. R-i (Josip REGALI):
Veliko slovensko slikarsko delo,
Slovenija (Kranj), IV, št. 33, 18. oktobra 1935, p. 3—4

198 Fr(ance) STELE:
Marijino vnebovzetje pri Frančiškanih v Ljubljani,
Kronika slovenskih mest, II, 1935, št. 3, pp. 221—226 (2 sliki)

1936 199 Fr(ance) STELE:
Muzej kneza Pavla v Belgradu,
Slovenec, LXIV, št. 15, 19. januarja 1936

200 K(arel) DOBIDA:
Novo slikarsko veledelo (5 slik),
Mladika, XVII, 1936, pp. 389—390

201 Jubilejno delo mojstra Sternena (s fotografijo),
Slovenski narod, LXX, št. 185, 14. avgusta 1936

202 D-J. R-l (Josip REGALI):
Velika slovenska ustvaritev,
Slovenija (Ljubljana), V, 21. avgusta 1936, št. 34, p. 1—2

203 MIKUŽ Stane:
K novi freski M. Sternena v frančiškanski cerkvi,
Slovenec, LXIV, št. 202 a, 4. septembra 1936

204 Sternen Matej (s sliko),
Leksikon Minerva, Zagreb 1936, kolona 1340

205 F. K. KOS:
Razstava ljubljanskih likovnih umetnikov v Mariboru,
Zbornik za umetnostno zgodovino, XIV, 1936/1937, zv. 1—4, p. 71

206 F. K. KOS:
Razstava sodobne cerkvene umetnosti,
Zbornik za umetnostno zgodovino, XIV, 1936/1937, zv. 1—4, p. 73

1937 207 France STELE:
Marijino kronanje pri Frančiškanih v Ljubljani,
Kronika slovenskih mest, IV, 1937, št. 1, pp. 32—39 (14 slik)

208 K(arel) DOBIDA:
K pariški razstavi
(v rubriki »Kritika«)
Ljubljanski zvon, LVII, 1937, pp. 392—393

209 Stane MIKUŽ:
Dva portreta,
Slovenec, LXV, št. 297 a, 30. decembra 1937

210 Ljubljanski tiskar Mandeljc izroča mecenu Kieslu odtis prve slovenske knjige. Tiskar Egger prinaša baronu Zoisu in njegovemu krogu krtačni odtis Vodnikovih »Lublanskih Noviz«
(repr. dveh osnutkov za freske),
Življenje in svet, X, 1937, pp. 164, 165

1938 211 Ante GABER:
Razstava slovenskega novinarstva,
Kronika slovenskih mest, V, 1938, št. 1, p. 31 (2 repr., p. 32)

212 Matej Sternen: Jurij Vega (umetniška priloga),
Kronika slovenskih mest, V, 1938, št. 3, p. 176

213 S(tane) MIKUŽ:
Umetnostna razstava na velesejmu,
Slovenec, LXVI, št. 209, 11. septembra 1938

214 Fr(ance) STELE:
Sternen Mathaus,
Thieme-Becker: *Künstler-Lexikon*, XXXII, Leipzig 1938, p. 10

215 F. K. KOS:
Razstava likovnih umetnikov v Celju,
Zbornik za umetnostno zgodovino, XV, 1938, zv. 1—4, p. 103

216 Motiv v umetnosti,
Umetnost, III, 1938/1939, p. 81

1939 217 Milan KAŠANIN:
L'art Yougoslave des origines à nos jours,
Beograd, Musée du Prince Paul, 1939, pp. 60, 82 (tabla 134)

218 Fr(ance) STELE:
Kako nastane portret,
Kronika slovenskih mest, VI, Ljubljana 1939, pp. 138—143

219 Notica o imenovanju Sternena za podpredsednika Umetnostnozgodovinskega društva,
Umetnost, IV, 1939/1940, p. 90

1940 220 F(rance) MESESNEL:
Sedemdesetletnica Mateje Sternena,
Sodobnost, VIII, Ljubljana 1940, pp. 525—526

221 F(rance) MESESNEL:
Matej Sternen,
Umetnički pregled, III, Beograd 1940, knj. III, br. 10, pp. 289—293 (v cirilici)
Ponatisnjeno v *Umetnost in kritika*, Ljubljana 1953, pp. 184—191

222 -l.:
Slovenska umetnost po štiridesetih letih
(v rubriki »Kulturni pregled«),
Jutro, XXI, št. 13, 30. marca 1940

223 V Jakopičevem paviljonu je bila danes odprta jubilejna umetniška razstava,
Slovenski dom, št. 74, 1. aprila 1940

224 MIKUŽ Stane:
Jubilejna umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu,
Slovenec, LXVIII, št. 81, 10. aprila 1940

225 F. K. KOS:
Sternenove freske v mariborski Grajski kleti,
Kronika slovenskih mest, VII, Ljubljana 1940, št. 3, pp. 166—172 (8 slik)

226 Franjo GOLOB:
Sodobni in zgodovinski Maribor v freskah,
Večernik, XIV, št. 135, 17. junija 1940

227 Slikanje grajske kleti končano,
Slovenec, LXVIII, 4. avgusta 1940

228 Ob 70-letnici mojstra Matije Sternena,
Slovenski narod, LXXIII, št. 214, 19. septembra 1940 (fotografija)

229 Sedemdesetletnica Mateja Sternena,
Jutro, XX, 20. septembra 1940

230 Fr(ance) ST(ELE):
Slikar Matej Sternen — sedemdesetletnik,
Slovenec, LXVIII, št. 216, 20. septembra 1940 (slika)

231 Slikar M. Sternen 70-letnik,
Večernik, XIV, 21., 22. septembra 1940, št. 214

232 K(arel) DOBIDA:
Matej Sternen — sedemdesetletnik,
Ljubljanski zvon, LX, 1940, pp. 522—523

233 Dr. S(tane) MIKUŽ:
Matej Sternen — sedemdesetletnik,
Dom in svet, LII, 1940, pp. 569—570

234 Matej Sternen (3 repr.),
Umetnost, V, 1940/1941, pp. 82, 83, 208

235 K. Tr.:
Rojak Sternen — sedemdesetletnik (s fotografijo),
Močilnik, I, 1940, št. 2, p. 42—43

236 N. O.:
Sternen Matej,
Ottuw slovnik naučny, Dodatky, VI/I, p. 375, Praha 1940

1941 237 Dr. MIKUŽ Stane:
Pogovor s slovenskim slikarjem — 70-letnikom,
Obisk, II, Ljubljana 1941, št. 7—8

238 Dr. Stane MIKUŽ:
Impresionisti. Ob razstavi Jakopič — Jama — Sternen — Vesel v »galeriji Obersnel«,
Slovenec, LXIX, št. 283 a in 294 a, 3. in 17. decembra 1941

239 -mir-:
Razgovor z Rihardom Jakopičem: Sedanja razstava umetnin Jakopiča, Jame, Sternena in Vesela je pravzaprav spomin na stare čase,
Slovenski narod, LXXIV, št. 281, 5. decembra 1941

240 Rajko LOŽAR:
Mojstri slovenskega impresionizma,
Umetnost, VI, Ljubljana 1941/1942, pp. 168, 176 (5 repr.)

241 Motiv v umetnosti,
Umetnost, VI, 1941/1942, pp. 78, 79 (1 repr.)

1943 242 Fran ŠIJANEC:
Slovensko slikarstvo in kiparstvo od impresionizma do novejše dobe,
Umetniški zbornik, I, Ljubljana 1943, p. 148

243 Matej Sternen,
Umetniški zbornik, I, Ljubljana 1943, pp. 245—246

244 Umetniki o umetnosti in življenju: Matej Sternen,
Umetniški zbornik, I, Ljubljana 1943, pp. 273—274

1944 245 Portretna razstava mojstra Sternena (s fotografijo)
Slovenec, LXXII, št. 99, 30. aprila 1944

246 Fr(ance) STELE:
Slikar Matej Sternen
[Katalog razstave portretov Mateja Sternena, Ljubljana, maja—junija 1944, Jakopičev paviljon]

247 Gospod prezident — pokrovitelj Sternenove razstave,
Jutro, XXIV, št. 111, 14. maja 1944

248 Za Sternenovo razstavo,
Slovenec, LXXII, št. 116, 21. maja 1944

249 Fr(ance) STELE:
Slovenski impresionisti,
Slovenec, LXXII, št. 119, 25. maja 1944

250 Ante GABER:
Pred 40 leti (Spomini),
Slovenec, LXXII, št. 119, 25. maja 1944

251 t. d.:
Pogovor z mojstrom Sternenom,
Slovenec, LXXII, št. 119, 25. maja 1944

252 Razstava portretov Mateja Sternena
(v rubriki »Kulturni pregled«, s fotografijo),
Jutro, XXIV, št. 121, 27. maja 1944

253 Fr(ance) STELE:
Sternenova razstava
(v rubriki »Kulturni obzornik«),
Slovenec, LXXII, št. 132, 29. maja 1944

254 Slikar Matej Sternen
[odlomki iz razstavnega kataloga],
Jutro, XXIV, št. 124, 30. maja 1944

255 Ob razstavi portretov Mateja Sternena
(v rubriki »Kulturni pregled«),
Jutro, XXIV, št. 132, 11. junija 1944

256 Sternenov portret g. prezidenta L. Rupnika (repr.),
Slovenec, LXXII, št. 137, 17. junija 1944

257 Na Sternenovi razstavi,
Jutro, XXIV, št. 137, 17. junija 1944

258 Sternenovi cerkveni mojstrovini v Ljubljani,
Slovenec, LXXII, št. 132, 11. junija 1944

259 Vrhničani na Sternenovi razstavi,
Jutro, XXIV, št. 138, 18. junija 1944

260 Prisrčna slovesnost v Jakopičevem paviljonu. Vrhničani so izročili mojstru Sternenu diplomo častnega občanstva vrhniške občine,
Slovenski narod, LXXVI, št. 25, 19. junija 1944

261 Vrhnika rojaku — mojstru Sternenu (o podelitvi častne diplome),
Slovenec, LXXII, št. 139, 20. junija 1944

262 Mojster Sternen na pragu 75. leta,
Slovenec, LXXII, št. 215, 20. septembra 1944

263 Razstava portretov Mateja Sternena,
Umetnost, IX, Ljubljana 1944/1945, pp. 28—30
(p. 39 barvna priloga Umetnosti: Dama v modrem)

264 Jubilejna razstava mojstra M. Sternena,
Dom in svet, LVI, 1944, p. 160

1947 265 Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije XIX. in XX. stoletja, Ljubljana, marec—april 1947
[katalog razstave Narodne galerije]

1949 266 Razstava del slovenskih impresionistov,
Ljubljana, april—maj 1949
[katalog razstave Moderne galerije, tekst France STELE, pp. 7—10, 21—23] (4 repr.)

267 Odprta je razstava slovenskega impresionizma,
Slovenski poročevalec, X, št. 88, 14. aprila 1949
(ponatis uvoda v katalogu)

268 F(ran) ŠIJANEC:
Slovenski impresionisti,
Tovariš, V, št. 16, 22. aprila 1949, p. 288 (p. 296 fotografija in repr.)

269 Dr. Stane MIKUŽ:
Praznik v Moderni galeriji. Ob razstavi slovenskih impresionistov,
Ljudska pravica, X, št. 97, 24. aprila 1949

270 Č(oro) ŠKODLAR:
Razstava slovenskih impresionistov,
Slovenski poročevalec, X, št. 101, 1. maja 1949 (repr.)

271 Dr. Stane MIKUŽ:
Matej Sternen,
Ljudska pravica, X, št. 118, 21. maja 1949 (repr.)

272 K(arel) DOBIDA:
Slovenski impresionisti: Ob razstavi v ljubljanski Moderni galeriji,
Novi svet, IV, II. knjiga, 1949, št. 7—8, pp. 791—799

273 Herbert GRÜN:
Iz dnevnika (Razstava slovenskih impresionistov v Moderni galeriji),
Nova obzorja, II, št. 6, 1949, pp. 280, 282, 289, 290 (2 repr.)

274 Matej Sternen (umrl),
Slovenski poročevalec, X, št. 150, 29. junija 1949 (fotografija)

275 Umrl je slikar Matej Sternen,
Ljudska pravica, X, št. 152, 29. junija 1949 (fotografija)

276 Matej Sternen — umrl,
Delavska enotnost, št. 26, 1. julija 1949

277 F(ran) ŠIJANEC:
Matej Sternen,
Slovenski poročevalec, X, št. 151, 5. julija 1949

278 F. S.:
Slovenski impresionisti — slikarji Primorja,
Ljudski tednik (Trst), št. 169, 170, 10. in 17. junija 1949 (repr.)

279 Matej Sternen, zadnji predstavnik starih impresionistov, je umrl,
Ljudski tednik (Trst), št. 173, 8. julija 1949

280 Dr. Stane MIKUŽ:
O slovenskem impresionizmu (ob razstavi v Moderni galeriji),
Obzornik, 1949, št. 6—7, pp. 246—247 (2 repr.)

281 Matej Sternen nas je zapustil,
Tovariš, V, št. 28, 15. julija 1949 (5 fotografij)

282 Fr(ance) STELE:
Slovenski slikarji,
Ljubljana, Slovenski knjižni zavod 1949, pp. 112—113, 154 (z bibliografijo in 3. fotografijami, 13. repr. in 1 barvno prilogo)

283 Matej Sternen je umrl,
Koledar osvobodilne fronte Slovenskega naroda za tržaško ozemlje 1950, Trst 1949, p. 100 (s sliko)

284 Dr. Stane MIKUŽ:
Spominu Mateja Sternena,
Mladinska revija, 1949/1950, V, št. 1, pp. 7—10 (repr. in posmrtna maska Staneta Dremlja)

1950 285 France STELE:
Slovenački impresionist,
Jugoslavija, Beograd 1950, pp. 71—76 (2 repr.)

1951 286 Fr(anjo) BAŠ:
Matej Sternen v Mariboru,
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., I, Ljubljana 1951, pp. 176—184

287 France STELE:
Matej Sternen: slikar in restavrator,
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., I, Ljubljana 1951, pp. 194—197

1952 288 Slovenski impresionisti Grohar — Jakopič — Jama — Sternen, Zagreb 1952
[katalog razstave, Moderna galerija]
besedilo dr. France STELE (4 repr.)

289 D. B.:
Pred izložbu slovenskih impresionista,
Narodni list, VIII, 2137, 4. maja 1952

290 M.:
Nova izložba u Modernoj galeriji,
Naprijed, IX, 9. maja 1952

291 D. B.:
Povodom otvaranja izložbe slovenskih impresionista,
Narodni list, VIII, št. 2143, 11. maja 1952

292 L. A. (Karel DOBIDA):
Slovenski impresionisti v Zagrebu,
Slovenski poročevalec, XIII, št. 117, 18. maja 1952

293 -a-:
(Matej Sternen: Dekliška glava — repr.),
Ljubljanski dnevnik, II, št. 187, 9. avgusta 1952

294 -a-:
(Matej Sternen: Ležeče dekle — repr.),
Ljubljanski dnevnik, II, št. 193, 16. avgusta 1952

295 -a-:
Iz risarske zbirke Narodne galerije
(Matej Sternen: Ženska glava),
Ljubljanski dnevnik, II, št. 199, 23. avgusta 1952

296 Nove pridobitve Narodne galerije,
(Matej Sternen: Dekliška glava — repr.)
Ljubljanski dnevnik, II, št. 305, 27. decembra 1952

1953 297 Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva 1900—1950, Zagreb 9. V.—9. VI. 1953
[katalog razstave, Moderna galerija]
besedilo dr. France STELE, pp. VII, X, XVIII (5 repr.)

298 Fr(ance) STELE:
Contemporary Painting in Slovenia,
The Studio (London), 146. knjiga, št. 724, julij 1953, pp. 2, 8 (repr.)

299 Petdeset let jugoslovanskega slikarstva 1900—1950, Ljubljana, september 1953
[katalog razstave, Moderna galerija],
uvod dr. France STELE

300 Dr. France STELE:
50 let jugoslovanskega slikarstva v Moderni galeriji,
Slovenski poročevalec, XIV, št. 220, 17. septembra 1953

1955 301 Vida VIDMAR:
Sava, klub slovenskih impresionistov,
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., III, Ljubljana 1955, pp. 7—54

302 Začetki slovenskega impresionizma, Ljubljana, maj 1955
[katalog razstave, Narodna galerija],
uvod dr. Emilijan CEVC, pp. 8, 10, 12, 13, 15, 27 (fotografija in 3 repr.)

303 K(arel) DOBIDA:
Začetki slovenskega impresionizma,
Ljudska pravica, XVI, št. 114, 17. maja 1955

304 Jelisava ČOPIČ:
Impresionizem na Slovenskem,
Socialistična misel, III, Ljubljana 1955, št. 4, pp. 178—184 (2 repr.)

1956 305 B(ranko) RUDOLF:
Slovenski impresionisti — Matej Sternen,
7 dni, Večerov družinski tednik (Maribor), VI, št. 27,
20. julija 1956

306 Slowenische Impressionisten. Aus der Modernen Galerie in Laibach, Celovec, julij 1956,
[katalog razstave, Künstlerhaus],
besedilo dr. France STELE (4 repr.)

307 Melita STELE:
Izmenjalni razstavi med Koroško in Slovenijo,
Naši razgledi, V, št. 15 (110), 11. avgusta 1956, p. 370

1957 308 Momčilo STEVANOVIĆ:
Vreme impresionizma od beogradske izložbe do sarajevskog atentata,
Jugoslavija, Beograd 1957, zv. 14, pp. 17—25 (repr.)

309 Dr. Kruno PRIJATELJ:
Slike slovenskih impresionistov v Splitu,
Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta IV,
Ljubljana 1957, pp. 233—238

1958 310 Avtoportret na Slovenskem, Ljubljana, oktober 1958
[katalog razstave, Moderna galerija],
besedilo Luc MENAŠE, pp. 29, 30, p. 102 (življenjski podatki in bibliografija), p. 141 (seznam del), (4 repr.)

311 Fr. STELE:
Sternen, Matthäus,
Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts von Hans Vollmer, Leipzig 1958

1959 312 Matej Sternen: 12 barvnih reprodukcij,
Koledar Ljudske pravice za leto 1959

313 Dr. Niko ŽUPANIČ:
Spomini na slikarja Antona Ažbeta,
Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., V, VI,
Ljubljana 1959, p. 608

1960 314 F(rance) S(TELE):
Impresionizam: Slovenija,
Enciklopedija Jugoslavije, 4, Hil — Jugos, Zagreb,
Leksikografski zavod FNRJ 1960, pp. 359—360 (repr.)

315 Dr. Fran ŠIJANEC:
Sodobna slovenska likovna umetnost,
Maribor, *Založba Obzorja 1961*, pp. 66—67, 501 (repr.)

316 Karel DOBIDA:
Sprehod po Narodni galeriji: Impresionizem,
Ljubljana, *Mladinska knjiga 1961*, p. 38 (repr.)

1962 317 Luc MENAŠE:
Zahodnoevropski slikani portret,
Maribor, *Založba Obzorja 1962*, (sl. 90)

318 Wojslaw MOLE:
Sztuka Slowian poludniowych,
Wroclaw—Warszawa—Krakow 1962

319 Anton Ažbe in njegova šola, Ljubljana, Narodna galerija 1962 (katalog razstave), pp. 18, 102—106 (4 repr.)

1964 320 Moderna galerija: Vodnik, Ljubljana 1964, besedilo Ljerka MENAŠE: seznam del 13—18, (3 repr.)

321 Joža MAHNIČ: Zgodovina slovenskega slovstva, V, Obdobje moderne, Ljubljana, *Slovenska matica 1964*, pp. 381, 382

322 Sternen Matej, Enciklopedija leksikografskog zavoda, 7, Sind — Žu, Zagreb 1964, p. 190 (repr.)

1965 323 Vojeslav MOLE: Umetnost južnih Slovanov, Ljubljana, *Slovenska matica 1965*, pp. 373, 401, 408 (repr.)

324 Muzej savremene umetnosti: Vodnik, Beograd 1965, besedilo Draga PANIĆ: Slikarstvo od 1900—1945, p. 23, (repr.)

325 Muzej savremene umetnosti: Katalog izložbenih dela, Beograd 1965

326 Aleksa ČELEBONOVIĆ: Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji, Beograd, *Jugoslavija 1965*, pp. IX, LIX

1966 327 France STELE: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturno zgodovinski poskus (druga izdaja), Ljubljana, *Mladinska knjiga 1966*, pp. 125, 131—132, 133, 134, 135, 137 in repr. 124

328 Slovensko slikarstvo, Ljubljana, *Cankarjeva založba 1966*, pp. 132—136, 241—242, (besedilo špelca ČOPIČ, biografski in bibliografski podatki Melita STELE-MOŽINA, 3 barvne repr.)

329 Emilijan CEVC: Slovenska umetnost, Ljubljana, *Prešernova družba 1966*, pp. 176, 177, 178 (1 barvna priloga)

330 L(uc) ME(NAŠE): Portret: Slovenija, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 4, Zagreb 1966, p. 4

331 F(rance) ST(ELE): Slovenija: Slikarstvo, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 4, Zagreb 1966, p. 238

332 J. Čč. (Jelisava ČOPIČ): Sternen (Strnen) Matej, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 4, Zagreb 1966, p. 325 (z lit., 1 repr. in 1 barvno prilogo)

333 L. S. ALEŠINA — N. V. JAVORSKAJA: Iskusstvo Jugoslavii, *Moskva 1966*, pp. 224, 225, 309, 310

1967 334 Nace ŠUMI:
Likovna moderna in slovstvo,
Problemi, V, 1967, pp. 1537—1542

335 Breda MISJA:
Impresionizem (barvni diafilm),
Ljubljana, *Sava film 1967*

1968 336 Tinca STEGOVEC:
Slovenski impresionisti v Moderni galeriji: Matej Sternen,
Pionirski list, XXII, 1968/69, št. 20, 1. februarja 1968

1969 337 Tomaž BREJC:
O modelu slovenskega impresionizma,
Sodobnost, XVII, št. 10, 1969, pp. 994—997

338 Tomaž BREJC:
O modelu slovenačkog impresionizma,
Umetnost, Beograd, oktober—december 1969, št. 20, 86—92

339 Reprodukcije Ricordi,
Ljubljana, *Državna založba*, Zagreb, *Naprijed*, Milano 1969,
(besedilo o jugoslovanskih umetnikih napisala
Ljerka MENAŠE),
Matej Sternen: Rdeči parazol, p. 38, 1541

1970 340 France STELE:
Slovenski impresionisti,
Ljubljana, *Državna založba 1970*, Milano (18 barvnih repr.)

341 Rihard Jakopič, retrospektivna razstava, Ljubljana,
Moderna galerija, 23. maja—5. julija 1970
(razstavni katalog), besedilo Zoran KRŽIŠNIK

1971 342 J. Čč. (Jelisava ČOPIČ):
Sternen (Strnen) Matej,
Enciklopedija Jugoslavije, 8, Srbija—Ž, Zagreb,
Leksikonografski zavod FNRJ 1971, pp. 148—149 (repr.)

343 Tomaž BREJC:
Legenda o srečnem impresionizmu: »Krajina kot
tihožitje«,
Problemi, VIII, št. 98—99, februar—marec 1971, pp. 31—32

344 (špelca) ČOPIČ:
Sternen (Strnen) Matej,
Slovenski biografski leksikon, III, 11. zv., Ljubljana 1971,
pp. 476—479 (z lit. in bibl.)

345 Luc MENAŠE:
Sternen Matej,
Evropski umetnostnozgodovinski leksikon, Ljubljana,
Mladinska knjiga 1971, kolona 2051 (z lit.)

1972 346 Tomaž BREJC:
Slovenski impresionizem v premenah modernega okusa:
od impresionizma in ekspresionizma do informela,
Sinteza, september 1972, št. 24, 25, pp. 86—88

347 Počeci slovenačkog modernog slikarstva 1900—1920, Beograd, decembar 1972 — januar 1973 (katalog razstave, Muzej savremene umetnosti) besedilo Špelca ČOPIČ, pp. 46—55, 81, 246—247 (z lit., 7 repr.)

1973 348 Sternen, *Leksikon Cankarjeve založbe*, Ljubljana 1973, p. 925 (repr.)

349 Miodrag B. PROTIĆ: Jugoslovensko slikarstvo 1900—1950, Beograd 1973, pp. 14, 33, 36, 37, 43, 56, 153 (2 repr.)

1974 350 Božo PODKRAJŠEK: Na obokih Sternenove freske, *Večer*, XXX, št. 7, 10. januar 1974

1975 351 Akademija za likovno umetnost Ljubljana 1945—1975, Ljubljana 1975 [jubilejni almanah ob 30-letnici] pp. 42—43

352 Katalog umetnin starih mojstrov [razstavni katalog, Labirint, Ljubljana], februar 1975, (3 repr.)

1976 353 Nove pridobitve Narodne galerije 1965—1975, Ljubljana 1976 [razstavni katalog, Narodna galerija] Anica CEVC, Ksenija ROZMAN, pp. 15, 63—70, 136—144 (življenjski podatki in izbor iz bibliografije, 23 repr.)

354 Sternenove umetnine, *Dolenjski list*, št. 16 (1395), 15. aprila 1976

355 Vabilo lastnikom Sternenovih del, *Delo*, XVIII, št. 90, 16. aprila 1976 (repr.)

356 (Prošnja lastnikom Sternenovih del), *Dnevnik*, XXVI, 16. aprila 1976 (repr.)

Razen tega še:

357 Gabrovo gradivo v Moderni galeriji v Ljubljani

358 Veselovo gradivo, Rokopisni oddelek Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (Sternenova pisma Veselu, izrezki iz časopisja in fotografije)

359 Steletovo gradivo, Slovenska akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, sekcija za umetnostno zgodovino

360 Sternenova korespondenca Steletu, Slovenska akademija znanosti in umetnosti

361 Dokumenti in rokopisi o restavratorstvu, zapuščina slikarjeve hčerke Rozi Sternen, Ljubljana

362 Fototeka Narodne in Moderne galerije v Ljubljani

DODATEK K LITERATURI O UMETNIKU

Zloženke, ki jih je izdala Narodna galerija v Ljubljani ob svojih potujočih razstavah:

1973 1 Od baroka do impresionizma, Galerija Sevnica, 7. 2.—21. 2. 1973
2 Od baroka do impresionizma, Umetnostna galerija Maribor, 2.—23. marca 1973, besedilo Anica CEVC
3 Od baroka do impresionizma, Celovec, Kärntner Landesgalerie, 9. 11.—9. 12. 1973

1974 4 Od baroka do impresionizma, Brežice, Posavski muzej, 25. 10.—20. 11. 1974

1975 5 Slovensko slikarstvo od baroka do impresionizma, Kranj, Galerija v Prešernovi in Mestni hiši, 2. 7.—31. 7. 1975, besedilo dr. Anica CEVC
6 Slovensko slikarstvo od baroka do impresionizma, Krško, Galerija Krško, 19. 9.—10. 10. 1975, besedilo dr. Anica CEVC
7 Razstava del Mateja Sternena iz zbirke Narodne galerije v Ljubljani, 10. 12.—15. 12. 1975, besedilo Polonca VRHUNC

1976 8 Slovenski impresionisti, Vrhnika, Dom JLA, 6. 2.—12. 2. 1976, besedilo Polonca VRHUNC
9 Matej Sternen, Sevnica, Galerija Sevnica, 9. aprila do 22. aprila 1976, besedilo Polonca VRHUNC
10 Razstava del slovenskih impresionistov, Tržič, Paviljon NOB, 23. aprila do 23. maja 1976, besedilo Silva RAKOVEC
11 Slovenski impresionisti, Krško, Galerija Krško, 3. 9.—19. 9. 1976, besedilo Polonca VRHUNC
12 Slovenski impresionisti, Ajdovščina, Galerija Vena Pilona, 24. 9.—17. 10. 1976, besedilo Polonca VRHUNC

IZ UMETNIKOVE BIBLIOGRAFIJE

1 O polemiki Gaber — Jakopič, *Slovenec*, XXXIX, št. 204, 6. septembra 1911
2 Med umetniki, V odgovor slikarju g. R. Jakopiču, *Slovenec*, XXXIX, št. 229, 6. oktobra 1911
3 XIX. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu, *Vesna*, 1921 — 1, št. 3, pp. 14—17
4 Spomini na Ažbeta, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, IV, 1924, pp. 14—18 (ponatisnjeno v katalogu Anton Ažbe in njegova šola, Ljubljana 1962, pp. 102—106)
5 *Tabor*, št. 106, 9. maja 1924

6 Restavratorjevo potovanje po Dalmaciji,
Zbornik za umetnostno zgodovino, VI, 1926, pp. 214—222
7 Slovenski umetniki v srbskem tisku,
Jutro, VIII, št. 167, 17. julija 1927
8 K dr. Cankarjevemu poročilu,
Slovenski narod, LXIII, št. 121, 28. maja 1930
9 Slovenstvo in oblikujoča umetnost,
Slovenija, I, Ljubljana, 1932, št. 24, 29. decembra 1932
10 Še enkrat »Sternenov strop pri frančiškanih«,
Slovenec, LXVIII, št. 233 a, 10. oktobra 1935

RÉSUMÉ

Dans le patrimoine artistique des quatre «impressionnistes slovènes» la part du peintre Matej Sternen représente un apport spécifique, pour deux raisons surtout. En premier lieu, Sternen se distingue des autres trois par le choix de ses motifs. Le paysage et la nature morte ne jouent dans son oeuvre qu'un rôle secondaire, tandis que le premier plan est occupé toujours par le portrait et la figure humaine, soit nue, soit vêtue, et faisant presque sans exception partie d'un intérieur. Ce qu'il faut souligner surtout, ce sont les qualités exceptionnelles de Sternen dans le domaine du nu. En second lieu, son oeuvre pictural se maintient entièrement dans les limites de la réalité, et il ne peut jamais se passer de la présence du modèle.
Si on voulait définir la création artistique de Sternen dans toute son étendue, le terme «impressionnisme slovène» ne pourrait désigner qu'une partie de ses efforts limitée à une période assez brève. En parlant de Sternen, les critiques, tout en trouvant son évolution assez confuse et ses phases peu distinctes, discernent dans son oeuvre néanmoins ses débuts réalistes, sa période impressionniste — comprenant à peu près toute la première décennie du XXème siècle — et son retour aux principes réalistes ou bien naturalistes. Les débuts artistiques de Sternen sont marqués par la tradition réaliste munichoise qu'il a connue surtout par l'intermédiaire de l'école de peinture d'Ažbe. Plus important encore est son contact avec la peinture munichoise qui a fini par accepter les impulsions révolutionnaires de l'impressionnisme français. Entre 1904 et 1907, Sternen se rapprocha, par sa technique ainsi que par ses thèmes, des autres impressionnistes slovènes. L'artiste se révèle comme un coloriste raffiné qui sait modeler avec la couleur le plastique de la figure et enregistrer en même temps son impression optique. La présentation de l'impression optique pure ne résulte pourtant pas d'une base théorique; elle est le fruit de l'expérience et d'une observation minutieuse. Au cours de cette période, la palette du peintre s'épanouit d'une manière luxuriante, éliminant presque entièrement les nuances sombres. A la veille de la première guerre mondiale, l'art de Sternen s'oriente dans une voie tout individuelle. La couleur devient un moyen d'expression encore plus important, et le contraste entre les surfaces claires et sombres s'accentue, ce qui donne aux images une expression presque dramatique. Au cours de certaines périodes, le peintre utilise une échelle des couleurs caractéristique. En 1926 et 1927, il est attiré par la couleur noire qu'il oppose à l'orangé, au rouge et au jaune. Dix ans plus tard, il se passionne pour la soie changeante aux reflets verts et violets. D'ailleurs chaque portrait, chaque image d'un intérieur est un monde des couleurs distinct, l'artiste n'est révélé que par le trait caractéristique de son pinceau, reconnaissable comme une signature. Des taches de couleur jetées ça et là apparemment sans ordre fixent sur la toile des visages de femmes et leurs corps nus entourés de riches vêtements en étoffes éclatantes qui s'animent dans l'espace avec un effet saisissant. Il est vrai que Sternen est alors déjà en pleine maturité, ce qui n'exclut pourtant pas une énergie toute juvénile et une grande joie d'expérimenter. Sa

légèreté particulière et son aisance étonnante unies aux effets décoratifs se manifestent surtout dans la galerie de ses portraits. Par son intérêt pour la figure humaine qui anime toute une série d'intérieurs, et par sa recherche des problèmes de couleur nouveaux, le peintre nous fait penser plus d'une fois aux efforts des nabis français.

Dans l'oeuvre si riche de Sternen, dont la qualité bien entendu n'est pas toujours égale à elle-même, les rôles du peintre et du dessinateur sont en équilibre. La couleur et le trait ont une part équivalente dans la création de ses images. La présence du dessin se manifeste dans le trait long si caractéristique de Sternen qui, pour ainsi dire, «dessine» la couleur sur la toile. Sternen n'a pas peint seulement à l'huile, il a fait aussi des gravures (eaux-fortes, crayons, monotypies), des sgraffites et des fresques. Dans le domaine de la peinture murale, son oeuvre la plus importante sont sans doute les compositions dont il a décoré l'église des franciscains à Ljubljana. Son oeuvre littéraire est modeste. L'artiste n'a senti que rarement le besoin d'exprimer par écrit son opinion sur l'art et les artistes: il n'était que peintre, mais il l'était totalement.

SLIKAR FORTUNAT BERGANT DELA V LIKI IN ŠOLANJE V RIMU

KSENIJA ROZMAN, LJUBLJANA

Čeprav slikar Fortunat Bergant »po svojih duševnih in slikarskih kvalitetah visoko kraljuje nad njegovimi sodobniki«[1] in »je izrazita prikazen v našem slikarstvu«[2] ter je »med vsemi štirimi glavnimi predsatvniki baročnega slikarstva le najbolj naš, najbolj nevsakdanji in najbolj oseben«[3], o njegovem delu in življenju še do danes ni bila napisana popolnejša monografija. Četrt stoletja je minilo, odkar je bilo v Narodni galeriji v Ljubljani razstavljeno le izbrano število njegovih slik. Šest let za tem, leta 1957, pa je izšlo zadnje daljše besedilo o Bergantovem delu.[4]

O Bergantovem šolanju in vplivih na njegovo umetnost smo večkrat poučeni s trditvami in domnevami, manjkrat pa z dokazi ali vsaj s prepričljivimi dokazi. »Ker se je na križevem potu v Stični podpisal Academicus (sic!) Capitolinus, smemo sklepati, da se je učil v Rimu. Ker se je rad francoski podpisoval in ker sta mu način risanja in izbira barv francoska, smemo trditi, da se je v Rimu pridružil francoski slikarski bratovščini in si je prisvojil njene lastnosti.« je zapisal Viktor Steska.[5] Marijan Marolt je razmišljal: »Če je Bergant obiskoval francosko akademijo, je moral priti tja iz Pariza. Če je obiskoval Lukeževo akademijo, je bil prav tako tam le gost, recimo izreden gojenec, kajti niti v seznamu ene niti druge šole njegovo ime ni ohranjeno.«[6] Marolt se je zanašal na pismeno sporočilo in zgrešil podatek iz arhivskega vira.[7] Marolt je tudi zapisal: »Klasicistične težnje v smislu tedanjih rimskih akademij so pri Bergantu zaznavne le pri nekaterih Madonah (Battoni). Dosti ožji je njegov odnos do starejše (gotika, Georges de la Tour, Le Nain, Le Sueur, Philippe de Cham-

[1] France Mesesnel, Preteklost slovenskega slikarstva, *Mladika*, III, 1922, p. 352.
[2] Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I; Slikarstvo* (od tod citirano Steska: Slovenska umetnost), Prevalje 1927, p. 91.
[3] France Stelè, Fortunat Bergant — slovenski umetnik (od tod citirano Stelè, *Bergant*, 1951); Anica Cevc: *Fortunat Bergant: 1721—1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951, p. 5, rk.
[4] France Stelè: *Slikar Fortunat Bergant: Umetnik in njegov stil* (od tod citirano Stelè *Bergant*, 1957), SAZU, Razprave, IV/2, Ljubljana 1957.
[5] Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, pp. 85—86.
[6] Marijan Marolt, Iz monografije o Bergantu (od tod citirano Marolt, *Bergant*, 1944), *ZUZ*, XX, 1944, p. 90.
[7] *Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848 (Scuola del Nudo)*, Accademia di S. Luca, Rim, arhiv.

paigne, Bourdon) in sodobne (Restout, Aved, Nattier, Largilliere, Boucher, Dumont, Tocque, Van Loo) francoske umetnosti, kar pa bi že dalo sklepati na bivanje v Parizu. Toda tudi Benetke je moral poznati, zlasti Tiepola in Piazzetta, pa Piazzettovega naslednika Angelija...«[8] France Stelè pa je ugotavljal, da je »v petem desetletju življenja in v kratki dobi osmih let (1761—1769) ustvaril svoja glavna dela«, »da je osebno poznal sodobno italijansko slikarstvo, da pa se ni naslonil toliko nanj, da bi ga mogli kar kratko prištevati tej ali oni šoli.« »Najbližje so mu vsekakor Benetke. Tiepolo, Piazzetta, Angeli so imena, mimo katerih ne moremo, če ga gledamo s te strani... Vendar tudi Benečanom, katerim je najbližji v stiškem križevem potu, ne sledi v smislu učenca, ampak samo v smislu sorodno uglašenega umetnika, ki mu je tuja prefinjenost velikega kulturnega središča. Po svojem končnem učinku je Bergant vendarle bolj srednjeevropski, celo alpski, če hočete, kakor beneški. In tisti zadnji najodločilnejši vir njegovega umetniškega značaja je nedvomno njegova mladost, ljudsko umetnostno ozračje, ki ga je doživljal v Kamniku, v mizarski delavnici svojega očeta.«[9] — Anica Cevc je ugotovila: »Noben poskus določitve tujih mojstrov, ki bi bili nanj vplivali, doslej še ni v celoti uspel«[10] in nadaljevala: »V času po rimskem šolanju opažamo nekoliko formalnega naslona na italijanske renesančne mojstre... ne smemo pa prezreti francoskega deleža, ki ga je Bergantov čopič črpal predvsem iz del slikarjev Philippe de Champaigne — prim. lomljene gube in izrazite kontraste med globokimi gubami in njih svetlimi vrhovi — pri portretih je važen vpliv Georgesa La Toura, Maurice Quentin La Toura, Van Looa, medtem ko je v modelaciji mogoč lahen vpliv Eustachea Le Sueura. M. Marolt, ki navaja še več bolj ali manj verjetnih francoskih vzornikov, med drugim tudi Bouchera, dopušča celo možnost, da je Bergant obiskal sam Pariz, kar pa ni z ničimer podkrepljeno. Vsekakor pa je Bergant lahko spoznal nekatere francoske mojstre že v krogu, v katerem se je gibal v Rimu.«[11] Pozneje je A. Cevc še omenila: »Opazni so tudi vplivi srednjeevropskega, zlasti bavarskega slikarstva.«[12]

Zadnja informacija o številu in nahajališčih Bergantovih del je še vedno razstavni katalog Narodne galerije iz leta 1951. Ta našteva 104 oljne slike, med njimi sedem Bergantu napačno pripisanih,[13] in pa vrsto izgubljenih ali uničenih. Koliko del šteje Bergantov opus danes, ne vemo. Nove slike so evidentirali Ivan Komelj, Anica Cevc in Milan Železnik (na Koroškem v današnji Avstriji), vendar jih niso objavili. Slike, ki so bile znane do leta 1951, so bile v razstavnem katalogu na-

[8] Marolt, *Bergant*, 1944, pp. 90, 92.
[9] Stelè, *Bergant*, 1951, pp. 6—7.
[10] Anica Cevc: *Fortunat Bergant: 1721—1769* (od tod citirano A. Cevc: *Bergant*, 1951), Narodna galerija, Ljubljana 1951, p. 26.
[11] A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 26—27.
[12] Anica Cevc, Baročno slikarstvo na Slovenskem, I, Slike: *Barok na Slovenskem*, Narodna galerija, Ljubljana 1961, p. 23 [rk]; Anica Cevc, Bergant Fortunat, *ELU*, I, 1959, p. 343: »...vidljiv je također utjecaj austrijskog baroknog slikarstva...«
[13] Stelè: *Bergant, 1957*, pp. 17—20.

štete, opisane in delno opremljene z literaturo. Danes pogrešamo izpopolnitev podatkov, literature o njih, popravke, predvsem pa kritično in kataloško obdelavo posamičnih slik.

Vprašanje o Bergantovem šolanju je nerešeno; prav tako vprašanje o njegovih zgodnjih delih. O delih v Liki — štejemo jih med zgodnja dela — je zapisano, da jih je oz. da jih je bilo trinajst. Na pet slik je opomnil že Kukuljević,[14] na druge Marolt, vendar ni za vse navedel naslovov. Pripomnil je, da so dela zelo preslikana. Te preslikave so menda prestrašile tudi prireditelje razstave, da slik nanjo niso vključili, razen *Škapulirske Marije* iz Sinca (sl. 19), ki je takrat že bila last Narodne galerije. V katalogu so le še reproducirali sliko *Sv. Elija* iz Sinca (sl. 15). V galerijskem razstavnem katalogu (kat. št. 5) je bilo kratko zapisano: »Devet slik, popolnoma preslikanih. — Na eni od teh, *Škapulirski Materi božji*, naj bi bil po Kukuljeviću glagolski napis: Malana est ova figura po Fortunatu Bergantu v ljet 1751. Danes napisa ni več. Last: Otočac v Liki, ž. c.« Tudi F. Stelè je opomnil ob ocenjevanju razstave in ob nadaljnjem razpravljanju o Bergantovem delu: »... Od celotnega števila 125 v katalogu evidentiranih del je bilo razstavljenih 83, kar je vsekakor rekorden uspeh, saj je bilo do zadnjega primera zbrano vse, kar je bilo v takratni evidenci, manjkajoča dela pa so bila označena kot zgubljena ali v zadnji vojni uničena, 11 pa jih je bilo preslikanih, da v takem stanju sploh ne bi prišla za razstavo v poštev.«[15]

BERGANTOVA DELA V LIKI

Na Bergantova dela v Liki je prvi opomnil Ivan Kukuljević-Sakcinski v *Slovniku umjetnikah jugoslavenskih* leta 1858. Kako je bilo dopolnjeno znanje o teh in še drugih delih, ki so jih pozneje spoznali za Bergantova, in kako je s temi deli danes, naj priča seznam del. Določnejšo besedo o njih pa bo moč izreči, če bodo kdaj restavrirana. Le restavriranje — zlasti snemanje preslikav — bo pokazalo, koliko je ostalo od Bergantovih originalov in če morda katero od domnevnih Bergantovih del ni delo mlajšega slikarja.

Sinac, ž. c. sv. Elija

Sv. Elija (sl. 15)

o. pl., 214,5 × 136 cm, sign. l. sp. na hrbtu Elizejeve knjige:
Fort. Wergant / pinxit 1751 / Renov. Carl Warth / 1846.
Iz Elizejevih ust gre napis: *Pater mi, Pater mi, Currus Israel et Auriga ejus. / 4. Requm. c. 2. v. 12.*
veliki oltar, glavna niša

[14] Ivan Kukuljević-Sakcinski: *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih* (od tod citirano Kukuljević: *Slovnik*, 1858), Zagreb 1858, p. 29.
[15] Stelè: *Bergant*, 1957, p. 6.

Kukuljević je zapisal, da »s traga stoji novijom rukom napisano: »*Fort. Wergant pinxit 1751. Renov. Carl Warth 1846.*« Če je pri tem mislil na hrbet slike ali morda na hrbet Elizejeve knjige, ni jasno. Vsekakor je Bergantova signatura z letnico 1751 originalna in Warthova že po pisavi popolnoma drugačna od tipične Bergantove. Kaj je na hrbtni strani slike, ni moč videti, ker bi bilo treba razdreti del oltarja. Čeprav je bila slika že za časa Kukuljevićevega poročanja preslikana, je Bergantovo delo še vedno dobro vidno: kolorit je svetel in pust. A. Cevc je opomnila, da gre za skoraj freskantske tone. Mislim, da obrazi vendarle niso tako boječi in šolski,[16] temveč že delo izurjenega slikarja. S karakternimi črtami sta podčrtana Elijev in Elizejev obraz. Obraza sta poudarjena s svetlimi in temnejšimi rožnatimi prehodi na licih, čelu in nosu. Tu še ni hladnih zelenih tonov, kot jih poznamo z obrazov Bergantovih portretov baronov *Volfa Danijela* (sl. 44), *Ane Marije* (sl. 56) in *Terezije Erberg*.

Elijev in Elizejev obraz zaznamujejo šilasta nosova, poudarjeni lični mišici in košata brada. Tipična je drža Elizejeve glave v profilu, značilne so njegove temne oči, poudarjena veka, gube na čelu in gube ob očesnem kotičku. Ko je Bergant naslikal sliki za Sinac, je bil star trideset let. Kar je ustvaril v teh letih, tudi pozneje ni zavrgel. Elizejevemu obrazu je npr. soroden obraz levega kralja na sliki *Trije kralji* na Križni gori pri Ložu (1763), (sl. 43), medtem ko desni kralj na Križni gori spominja na Elija v Sincu. Eliju in Elizeju je soroden *Sv. Jožef* iz leta 1763 iz Polhovega Gradca (danes last Narodne galerije) (sl. 30) itn. Na Elijevi sliki je značilno gubanje halj. A. Cevc je omenila, da v načinu gubanja halj najdemo že v Sincu črte, ki jih je Bergant ponovil tudi na poznejših delih: greben gube loči izrazito osvetljen in osenčen del. Bržkone je imela bolj v mislih sinško *Škapulirsko Marijo*, ko je ugotovila, da »viharna draperija, zdrobljena v mehkem, nekam črevastem gubanju, pri poznejših delih nič več ne nastopa«. Poleg tega grebena gub si je treba zapomniti tudi halje obeh svetnikov z ostrimi, a valovitimi robovi, ki so nagubane kot v trikotnih skladih. Tudi te je Bergant ohranil na poznejših slikah in jih še bolj poudaril. Za primer naj bo *Sv. Ana uči Marijo brati* iz Rečice pri Bledu, 1761, *Križani* s Križne gore pri Ložu, 1763, ali katera koli druga slika na Križni gori, pa tudi *Križev pot* v Stični leta 1766. Dosedanji pisci in raziskovalci Bergantovega dela — Marolt, A. Cevc, F. Stelè, Špelca Čopič[17] — so opozarjali na Jelovškovo in Metzingerjevo delo, ki je nastajalo v času Bergantove mladosti, in na delo frančiškanske kiparske delavnice. A. Cevc je za drugo stopnjo slikarjevega dela (po letu 1759) omenila kot eno od značilnosti »lomljene, kamnite (prim. kipe Francesca Robba!) gube, združene s plastično neizrazitostjo in s slikovitim izrazom, pri čemer smemo domnevati vpliv Italije«.[18] Vprašanje je, po kateri poti je ta vpliv prišel do Berganta. Ali je Bergant res moral iti prav v Italijo, da bi ga tam spoznal in se ga naučil? Bergantovo trikotno gubanje halj v skladih,

[16] A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 12.
[17] Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 232.
[18] A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 22.

z ostrimi robovi in zavihki halj se mi zdi bližje številnim plastikam Francesca Robba v Ljubljani, kot pa vzorom, ki bi jih morali iskati drugod po svetu. Ko je bil Bergant 1721. leta rojen, je bil v Mislejevi delavnici v Ljubljani naročen kip *sv. Trojice,* ki ga je leto dni pozneje izdelal Francesco Robba; ko je bil star 17 let (1738), so bila že dokončana velika kiparska dela v šentjakobski (nekdanji jezuitski) in frančiškanski (nekdanji avguštinski) cerkvi v Ljubljani. Kakšna in kolikšna je bila Bergantova povezava s slikarjem Valentinom Metzingerjem, ni dokumentirano.

Vsekakor je v času Bergantove mladosti v Kamniku (Žale, Šunta) in okolici (Sv. Primož nad Kamnikom, 1742, Tuhinjska dolina) nastajalo večje število Metzingerjevih del in nič manj v Ljubljani (uršulinke, frančiškanska cerkev, c. sv. Petra). Nihče bržkone ne bo verjel, da je Bergant potoval do Benetk ali pa na Avstrijsko, ne da bi umetnine, ki so ga obdajale doma, ne zapustile vsaj rahlo sled v njegovem delu. Primerjamo Elijev obraz (sl. 15) z obrazom bradatega starca, ki ga opira žena na levi strani Metzingerjeve slike *Sv. Antona* iz leta 1729 v Posavskem muzeju v Brežicah (sl. 14); Elizeja s starcem-beračem na Metzingerjevi sliki *Sv. Notburga* s Slapa pri Vipavi, 1754 (sl. 12); ženo z otrokom in bolnikom v spodnjem delu Bergantove slike *Sv. Volbenk,* 1766 (sl. 13), z ženo in bolnikom na Metzingerjevi sliki *Sv. Anton Padovanski,* 1729, iz Brežic itn. Za sorodne primerjave bi pač mogli priklicati na pomoč tudi tuje vzore, saj je npr. mati z otrokom v profilu vztrajni motiv beneških in tudi avstrijskih slik v 18. stoletju in prej, vendar, zakaj bi morali segati vedno na tuje?

Bergantova slika *Sv. Elija* razkriva še neko nadrobnost, ki jo je slikar pozneje ponavljal: nesoglasje med spretno naslikanimi rokami preroka Elija in disproporcioniranimi, širokimi, grabljastimi rokami Elizeja. Stane Mikuž je ob oceni Bergantove razstave med vrsticami zapisal: »... ogromno znanje in čudno, pretresljivo neznanje.«[19] Tudi ta dvojnost znanja in neznanja spremlja Bergantovo delo od prvih začetkov do zadnjih del. Primerjajmo Kristusove roke na sliki *Kristus na Oljski gori* na gori Oljki na Štajerskem ali roke *Bernarda Corleonskega* v Narodni galeriji v Ljubljani iz leta 1768.

K ikonografski upodobitvi sv. Elija z vozom in parom konj, Elijezejem in reko Jordan v ozadju[20] ne bi bilo kaj reči, če ne bi bili slapovi reke tako poudarjeno naslikani. V desni spodnji polovici slike je Bergant upodobil krajino in reko, ki se v slapovih razliva čez dva visoka skalnata previsa. Reka Jordan s slapovi je bila mnogokrat naslikana. Spomnimo se npr. Jordana z jezom in nizkim slapom na Tizianovi sliki *Sv. Janeza Krstnika* v Gallerii dell'Accademia v Benetkah. S popolno verjetnostjo ne bo moč dokazati, da je Bergant v Elijevo sliko

---

[19] Stane Mikuž, Fortunat Bergant (1721—1769): (Ob razstavi v Narodni galeriji), *LdP,* XII, št. 167, 13. 10. 1951, p. 8.

[20] Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien,* Tome II, I. *Ancien Testament,* Paris 1956, pp. 357—358; *Lexikon der christlichen Ikonographie,* I, Rom—Freiburg—Basel—Wien 1968 (uredil Engelbert S. Kirschbaum), pp. 610—611.

vnesel mogočne slapove, na katere je v Liki moral naleteti, če je tam bival in slikal. Kljub temu pa mislim, da ta motiv ni izbran po naključju, temveč posnet po tamkajšnji pokrajini.

Kompozicija slike *Sv. Elija* je baročna, diagonalna, vendar je leva polovica očitno »težja« kot desna, saj niti reka s slapovi ne daje enakovredne nasprotne teže. Taka neuravnoteženost, kjer naslikana krajina ne more premagati teže figur na nasprotni strani, je znana tudi z Metzingerjevih del (*Sv. Notburga*, 1754, Slap pri Vipavi, sl. 12, *Smrt sv. Uršule*, 1755, Škofijska palača v Ljubljani).

Napis na predeli oltarja pove, da je bil oltar postavljen in pozlačen v stari cerkvi leta 1758, sem pa prenesen leta 1842;[21] zapis v stari župnijski kroniki pa omenja, da je bil veliki oltar izdelan leta 1754.[22] Slika *Sv. Elija* je jasno in nedvomno datirana z letom 1751.

Lit.: Kukuljević: *Slovnik*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 33 (Steska omenja Lešac! kot nahajališče slike); Marolt, Fortunat Bergant v Liki (od tod cit.: Marolt, *Bergant v Liki*, 1938—1939), *Umetnost*, III, zv. 2, Ljubljana 1938—1839, pp. 130, 132 (repr.); Marolt, Bergant, 1944, pp. 71, 94; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 41, repr. kat. 2 (recte 3).

Škapulirska Marija (sl. 18)

o. pl., 126,5 x 99 cm. ok. 1751

Nad glavo Simona Stocka napis: *Indumentejus*, na škapulirju: *Fortitudo / et decor*, na škapulirju, ki ga drži Simon Stock pa: *S. Maria* iz Sinca, danes v Narodni galeriji v Ljubljani, inv. št. 16

Tudi to sliko zaznamuje svetel, pust in skoraj hladen kolorit. Kot ugotavlja A. Cevc, je dolgi Marijin obraz z ravno črto na nosu na poznejših upodobitvah spremenjen v okroglejšega. Ta sprememba obraznega tipa je res nastopila, vendar najdemo podolgast obraz kljub vsemu tudi pozneje: angelski obraz na sliki *Kristusa na Oljski gori* na gori Oljki, Marijin obraz na sliki *Sv. Antona Padovanskega* v Cerknem itn. Na sliki *Škapulirska Marija* gre za značilno gubanje Marijinega plašča in Simonove pelerine. Vihravo zavihan škapulir z ostrim, belo naslikanim robom in zavihanim koncem pa je skoraj enako ponovljen na zavihanem škapulirju sv. Dominika na sliki *Rožnovenska Marija* iz leta 1767 na čemšeniku (sl. 39). Simonova drža in oblika roke je ponovljena pri sv. Dominiku. Dobro pa je zaznamovan razloček med Simonovim in Dominikovim obrazom: Dominikov obraz je čustveno poglobljen in slikoviteje podan. Oglejmo si še Metzingerjevega *Sv. Florijana, 1738*, iz cerkve Sv. Petra v Ljubljani (sl. 16). Plašč Metzingerje-

[21] *Altare hoc in cultum magni prophetae Eliae /opera Simonis/ de Goritia parochi in antiqua ecclesia erectum et inau /ratum 1758. In hanc novam ecclesiam translatum 1842) ecclesia haes nova cum majori ara consecrata a sua /excel: Illmo. et resmo. DD. LB Ožegović de Barla/ baševec episcopo Signiensi et 29. a septb. 1846 /Altare idem antiqum cura indefessa parochi Mathei Matasić/ ope aerar. 456 fl. et populi 134 fl. Restauratum in summitate /auctum, ornationibus pluribus decoratum, noviter inauratum, ac/ mensa eiusdem amplicicata 1862 S S. Pio IX. papa et Fr. Jos. A. Imp.*

[22] *Urbarium Parochiae Ottocensis. Ab anno 1740 die 21 July*, Pars II, p. 43: »*Hoc /1754/ Anno ecclesia in Sinacz altare maius, crypta, constructa sunt latereque veneta strata, ac cum altari consecrata*«, — Arhiv župnijskega urada, Otočac.

vega *sv. Florijana* z vihravimi zavihki in ostrim robom, oblike gub Florijanovega plašča in podobni motivi na Bergantovi figuri Simona Stocka kažejo na sorodnosti; prav tako splošna v baročnem slikarstvu so tudi Florijanova bandera in Simonov škapulir, ki je pri tleh zavihan, nadalje pari angelskih glav na Metzingerjevi in Bergantovi sliki, patetične drže razprtih prstov, položenih na prsi, ter v nebo zagledani obrazi ali obrazi s povešenimi očmi. Kljub temu pa mislim, da nudi primerjava Metzingerjevega *Sv. Florijana* z Bergantovo *Škapulirsko Marijo* iz Sinca in *Rožnovensko Marijo* s Čemšenika eno bližjih poti k rešitvi vprašanja, kaj je vplivalo in kateri mojster je tudi vplival na Berganta v njegovi zgodnji mladosti.

Motiv škapulirske Marije je Bergant v nekoliko spremenjeni obliki ponovil za Otočac v Liki (zadnji oltar na levi strani).

Lit.: Marolt, *Bergant v Liki*, 1938—1939, pp. 130, 131 (repr.); Marolt, *Bergant*, 1944, p. 71; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 13, 41—42 (repr. kat. št. 3, recte 4; sv. Simona Stocka imenuje sv. Dominika).

Lešće, ž. c. Marije sv. rožnega venca

Kukuljević poroča, da sta v Lešću »dvie dobre Bergantove slike«, in sicer *Sv. Anton* in *Sv. Jožef*. Steska je podatke ponovil. Marolt se je pozneje prepričal, da slik ni več in da visita v stranskih oltarjih dve novi z istim motivom. Cerkovnik mu je povedal, da so stari pred leti zažgali.[23]

Lit.: Kukuljević: *Slovnik*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 86; Marolt, *Bergant v Liki*, 1938/1939, p. 130; Marolt, *Bergant*, 1944, pp. 78, 82; A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 54 (kraj imenuje Lešac).

Sv. Ana uči Marijo brati (sl. 20)

o. pl., okoli 70 × 50 cm
veliki oltar, atika

V atiki velikega oltarja je v štirilistnem okviru slika v svetlem, hladnem in pustem koloritu. Ozadje je sivomodro. Zapolnjuje ga naslonjalo (preslikanega ali doslikanega) stola. Sivomodre barve je tudi Anina halja. Del ogrinjala, ki sega Ani do kolen, je okrasto in pomarančno rumen, sorodno kot Elizejev plašč v Sincu. Marijina obleka je svetla, skoraj bela. V gubah je senčena z rožnato barvo. Ta barva je znana s sija okoli Elijevega ognjenega voza v Sincu. Marijin obraz je podolgast, nos je koničast in oči so temne. Anin obraz zaznamuje trpek izraz, ki ga med Bergantovimi deli najdemo tudi na obrazu levega kralja na sliki *Poklon treh kraljev* v Otočcu (sl. 29). Značilni sta tudi poudarjeni lični mišici in trikotna, otrdela guba z ostrim robom na Aninem kolenu. Svetel in pust kolorit, gubanje Aninega ogrinjala, Marijin obraz in Anin obraz (prim. ga z Aninim obrazom v Otočcu, sl. 22 ali z obrazom tamkajšnje *Škapulirske Marije*), okrasto rumena in kovinsko svetlo modra barva opozarjajo, da je v Lešću brzkone le ostalo še eno Bergantovo, vendar preslikano delo.

[23] Marolt, *Bergant v Liki*, 1938—1939, pp. 130, 131.

Motiv sv. Ane, ki uči Marijo brati, je Bergant naslikal še za atiko levega stranskega oltarja v Otočcu in leta 1761 za Rečico pri Bledu.

Otočac, ž. c. sv. Trojice

Za Otočac poroča Kukuljević, da sta tam ohranjeni dve Bergantovi sliki, vendar obe preslikani: *Sv. Pavel Puščavnik* in na istem oltarju še *Sv. Ana uči Marijo brati*. Steska je podatke ponovil. Marolt je omenil, da so ga »samo nenavadno graciozne drže, kompozicije, duplikat škapulirske MB in sv. Florijana iz Loža in druge podobnosti« prepričale, »da se skrivajo pod surovo barvno navlako nežni toni Bergantovega čopiča«. Mislil je tudi, da so signature skrite pod novo barvo ali pa na hrbtih slik. O slikah v Otočcu tudi v razstavnem katalogu iz leta 1951 ne izvemo kaj več.

Prav tako podatki iz stare župnijske kronike niso ravno spodbudni. Kroniko so začeli pisati 1740. leta. Na strani 27 so podatki iz leta 1752, pred tem, na strani 14, torej med leti 1740 in 1752, je zapisano,[24] da ima cerkev pet oltarjev: oltar sv. Trojice, Treh kraljev, sv. Križa, škapulirske Marije in sv. Antona Padovanskega. Pozneje, ko sta omenjena še oltarja sv. Fabijana in Sebastijana in sv. Nikolaja, je govor o sedmih oltarjih.[25] Za leto 1868 je zapisano:[26] »1868 udari grom u župnu crkvu te je izgorjelo sve osim zidina.« Tako beremo tudi leta 1902 pri E. Laszowskem:[27] »Otočac Crkva sv. Trojstva sagrađena 1684, obnovljena 1773, 1868 zapalila strijela te je sasvim pogorjela.«
Kljub tem poročilom in kljub omenjenim preslikavam velja slike posamično pregledati.

Lit.: Kukuljević: *Slovnik*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 86; Marolt: *Bergant v Liki*, 1938/1939, pp. 130, 131; Marolt: *Bergant*, 1944, pp. 71, 82; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 42.

Škapulirska Marija (sl. 18)

o. pl., 129 × 76 cm, ok. 1751

na odprti knjigi napis: *Annunciato / et juda, et in / Jerusa/lem auditu / facite loq / uimi/ni et cani/te tuba in / terra / clamate / fortiter / et dicite / congregamini / Jerem. 4*

srednji stranski oltar na levi strani, glavna niša

Kukuljević je zapisal, da kleči *Sv. Pavel puščavnik* pred Marijo z Jezusom, ki mu skupaj z angelom natika škapulir. Pod njima drži drug angel odprto knjigo. Kukuljević tudi poroča, da ima slika glagolski napis: »Malana est ova figura po Fortunatu Bergantu v ljet 1751.« Obžaluje, da je slika »od njekoga ponovitelja izkvarena«, vendar dodaja, da je »risarija liepa i umna«. Marolt[28] je spoznal, da gre za zmoto in da je *Škapulirska Marija* slika, ki jo je Kukuljević imenoval *Sv. Pavel puščavnik*. Pozneje Maroltovega popravka niso jasno upo-

[24] *Urbarium Parochiae Ottocensis Ab anno 1740 die 21 July*, p. 14, — Arhiv župnijskega urada, Otočac.
[25] Ibidem, p. 63.
[26] Ibidem, p. 78.
[27] E. Lszowski: *Hrvatske povjesne građevine*, Zagreb 1902, p. 85.
[28] Marolt, *Bergant*, 1944, p. 82.

števali.[29] Ob razstavi leta 1951 je bilo ugotovljeno, da glagolskega napisa ni več. Res ga ni na hrbtni strani slike, ne vemo pa, kaj se skriva na tej sliki in tudi na drugih pod preslikavami, kot je omenjal že Marolt.

Čeprav je slika preslikana, vendarle razberemo iz celotne kompozicije značilno Bergantovo oblikovanje figur: Marijina glava z lasmi za ušesi (kot pri *Škapulirski Mariji* iz Sinca, danes v Narodni galeriji, Magdaleni na sliki *Križani* v Ložu, Mariji na sliki *Sv. Anton Padovanski* v Cerknem, *Rožnovenska Marija* iz Čemšenika iz leta 1767 itn.); tipičen za Berganta je otrok z rahlo razmršenimi lasmi in motiv, da se Jezus poigrava s škapulirjem (prim. soroden motiv na sliki *Rožnovenska Marija* na Čemšeniku) ter debeloglavi angeli (prim. angele na čemšeniški sliki, na sliki *Sv. Florijan* v Ložu, na sliki *Brezmadežna*, nekoč v Nazarjih itn.); primerjamo pa lahko tudi držo roke in zamaknjen obraz sv. Simona Stocka ter obliko noge in sandala z istimi motivi na sliki *Škapulirska Marija* iz Sinca.

Čeprav gre za isti ikonografski motiv kot v Sincu, je Bergant na tej sliki spremenil kompozicijo in mnoge nadrobnosti. Že v mladosti je bil poln domislic in bržkone je tudi marsikaj posnemal. Mar so figura Jezusa, Marijin podolgovati obraz, oblika ust in motiv las za ušesi, gubanje Simonovega škapulirja na Metzingerjevi sliki Škapulirske Marije iz tridesetih let 18. stoletja (danes v Narodni galeriji, inv. št. 117) (sl. 17) v primerjavi z istimi motivi na Bergantovi sliki res samo sorodnosti, ki jih je poln baročni čas?

Lit.: Kukuljević: *Slovnik*, 1858, p. 29; Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 36; Marolt, *Bergant v Liki*, 1938/1939, pp. 130, 131; Marolt, *Bergant*, 1944, p. 82; A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 42.

Sv. Ana uči Marijo brati (sl. 22)

o. pl.

srednji stranski oltar na levi strani, atika

Slika je močno preslikana. Sivomodra Anina halja in svetlorožnata Marijina obleka sta v soglasju s svetlim koloritom, ki ga poznamo s slik *Sv. Elija* in *Škapulirska Marija* iz Sinca. Anina naglavna ruta, obraz, drža, Marijin okroglasti obraz in zviti lasje so skoraj popolna ponovitev obraznega tipa in motiva las, kot ju je upodobil Valentin Metzinger na sliki Sv. Ana, ki uči Marijo brati v Ljubnem na Štajerskem (sl. 23). Metzingerjeva slika je le večja po dimenzijah in obogatena še s figuro sv. Jožefa, s puttoma in cvetjem v ozadju.

Lit.: Kukuljević: *Slovnik*, 1858, 29; Steska, *Slovenska umetnost*, 1927, p. 86; Marolt, *Bergant v Liki*, 1938/39, p. 130.

Poklon treh kraljev (sl. 29)

o. pl., 200 × 100 cm

zahodni stranski oltar na desni strani, glavna niša

Slika je precej preslikana, zlasti vse halje figur in obrazi. Ostalo pa je dovolj detajlov, ki govore za Bergantovo delo: oblike in drže na

[29] A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 12, 42.

prsi položenih rok (Sv. Jožef in levi kralj), Marijin obraz, Jožefov obraz, ki je prednik obraza *Sv. Jožefa* iz Polhovega Gradca iz leta 1763, krona levega kralja, ki jo s koničastimi roglji in vloženimi »dragimi« kamni najdemo še enkrat v Otočcu na sliki *Sv. Alojzij*, pri desnem kralju na sliki *Trije kralji* na Križni gori nad Ložem itn. Rožnato ozadje, ki prehaja v svetlo modro nebo, pa po barvi in barvnih prehodih močno spominja na ognjeni sij okoli Elijevega voza in na modro nebo slike v Sincu. Tudi okroglasto in široko glavo črnega kralja v ozadju je Bergant pozneje ponovil, vendar z nekoliko spremenjenim pokrivalom (Križna gora nad Ložem).

Sv. Anton Padovanski (sl. 24)

o. pl., 130 × 77 cm

srednji stranski oltar na desni strani, glavna niša

Jezusovi kratki in mesnati prsti ter kuštrava otroška glava z rahlimi kodri in značilno obliko oči in ust, kakršno je Bergant ponavljal do svojih zadnjih let, so kar slikarjev podpis.[30] Primerjajmo npr. Jezusa na sliki *Sv. Jožef* z Jezusom iz Polhovega Gradca, 1763, ali angele z vedrom na sliki *Sv. Florijan* v Ložu itn. Na tleh ob klečečem svetniku so odprta knjiga in cvetovi lilije — motiv, ki je znan z neštetih kompozicij Antona Padovanskega v 18. stoletju, zlasti v Italiji in Avstriji. Valentin Metzinger je motiv odprte knjige na tleh in lilij upodobil vsaj dvakrat: na sliki *Sv. Anton Padovanski* v Polhovem Gradcu leta 1736 (sl. 25) in na Malečniku pri Mariboru. Zlasti s polhograjsko sliko moremo primerjati Bergantovega *Sv. Antona*. Čeprav gre za uveljavljen svetnikov tip obraza, ki so ga ponavljali nešteti mojstri, nas primerjava Metzingerjeve in Bergantove slike vseeno sili k razmišljanju. Primerjajmo Jezusovo telo in glavo z Jezusom in angelom na Metzingerjevi sliki ter Antonov obraz, svetnikovo poklekujočo držo in obliko svetnikovih rok (tokrat z dolgimi prsti) z istimi detajli na Metzingerjevi sliki. Na desni strani Bergantove slike zapolnjuje prostor visok pilaster, del pilastra je tudi na isti strani na Metzingerjevi sliki *Sv. Anton* v Polhovem Gradcu, enak visok pilaster pa končuje sliko *Sv. Anton* na Metzingerjevi sliki iz leta 1757 v uršulinskem samostanu v Ljubljani.

Sv. Alojzij (sl. 27)

o. pl., oval

srednji stranski oltar na desni strani, atika

Primerjava *Sv. Alojzija* iz Otočca (sl. 27) in *Sv. Alojzija* iz Šmartnega ob Paki (sl. 26)[31] navrže sorodno vsoto elementov: na obeh slikah je upodobljen sanjav mladenič s povešenimi vekami, z obrvmi, zarisanimi z ozko in poševno postavljeno črto, s pogledom tipičnih črnih oči, sorodno oblikovanimi usti in nosom ter z značilno obliko ušesa,[32] ki zaznamuje Berganta. Značilne so poudarjene sence v ušesni duplini

[30] Stelè: *Bergant*, 1957, p. 16.
[31] Sliko je registrirala in atribuirala A. Cevc.
[32] Stelè, *Bergant*, 1957, p. 17.

in v karakteristično oblikovanem gornjem zavoju uhlja. Sorodni sta roki, položeni na prsi z dolgimi prsti, stisnjenim sredincem in prstancem, rahlo odpet ovratnik in oblika cvetov lilij. Križani na razpelu *Sv. Alojzija* v Otočcu je s svojim mišičastim telesom ter z obrazom z ozko brado in šilastim nosom prava replika Kristusa na križu na sliki *Križanje* na sosednjem oltarju, na sliki *Sv. Angela* v uršulinskem samostanu v Ljubljani (sl. 31) pa tudi na I. in IV. postaji *Križevega pota* v Stični iz leta 1766. Preslikave, ki jih na tej sliki bržkone ni mnogo, niso ubile moči živordeči barvi prta, ki poživi in preseka s fineso podanih črnih in belih ploskev svetnikovih halj, okrasto barvo krone in modrega neba z rumenkastimi oblaki v ozadju. Te rezke poudarke z živordečo barvo najdemo v tej cerkvi tudi na sliki *Sv. Ana uči Marijo brati,* mnogo bolj pa pozneje na *Križevem* potu v Stični.

Križanje (sl. 28)

o. pl., 130 × 76 cm, d. sp. (sekundarna) signatura: Math Schieder 1867

vzhodni stranski oltar na desni strani, glavna niša

Bergant je zapolnil prostor na desni strani v ozadju z naslikano utrdbeno arhitekturo. Podobno je oblikoval prostor leta 1766 na II., III., V. in VI. postaji *Križevega* pota v Stični. Čeprav je slika preslikana, je vendarle moč spoznati delež Bergantovega čopiča. Primerjajmo rožnato ožarjeno nebo v ozadju z rožnatim sijem okoli Elizejevega voza v Sincu, Kristusov obraz s povešenimi vekami z obrazom sv. Simona Stocka na sliki *Škapulirska Marija* iz Sinca (sl. 19), napihnjene gube Magdalenine halje z gubami na pelerini sv. Simona ter profil Magdaleninega in Marijinega obraza, dolgega obraza s šilastim nosom s sorodnim obrazom Marije ali preroka Elija na sinških slikah ali z obrazom Veronike na VI. postaji stiškega *Križevega* pota itn.

Bog oče (sl. 21)

o. pl.

vzhodni stranski oltar na desni strani, atika

Napihnjene gube, okrast, vihrajoč prt, ki sega z levega kota izza božje roke čez spodnji rob slike navzgor do srede ozadja, spominja po obliki in barvi na Bergantovo delo. Take so gube na sliki *Škapulirska Marija* ali *Sv. Elija* iz Sinca. Resna in trpka podoba starca s povešenimi vekami pa kar šteje v seznam Bergantovih obrazov: spomnimo se sv. Ane iz Lešča, levega kralja na sliki *Trije kralji* v Otočcu in tudi Kristusovega obraza na sliki *Križanje* v Otočcu. široka obraza angelov na levi strani kompozicije sta prav tako znana z Bergantovih del (npr. pri angelih na sliki *Bernarda Korleonskega* iz okoli leta 1768). Marolt je v Otočcu naštel devet Bergantovih slik. Glede na to bi manjkali še dve. Na velikem oltarju je zelo preslikana (ali pa novo naslikana?) podoba *sv. Trojice.* V vzhodnem oltarju na levi strani je v oltarni niši slika *sv. Nikolaja,* v atiki pa *sv. Elizabete.* Brkat, v profilu naslikan berač na tej sliki s poudarjenimi naturalističnimi črtami spominja na temnooke, surove obraze na Bergantovem stiškem *Križevem* potu. Z nadrobnejšo primerjavo cvetličnega vzorca na Eli-

zabetini halji s sorodnim vzorcem na halji desnega kralja na sliki *Trije kralji* na Križni gori, s primerjavo oblike krone, ki jo Elizabeta drži v rokah, s primerjavo grabljaste oblike prstov njene levice, nadalje ozadja, ki ga zapira utrdbena arhitektura, bi se po snetih preslikavah bržkone dalo določneje odgovoriti, če ni tudi ta slika Bergantovo delo. — Preostane nam še oltarna slika *Sv. Fabian in Sebastian* na levem stranskem oltarju, v atiki pa *Sv. Florijan*. Bližnji Bergantovemu delu bi mogel biti *Sv. Florijan*, a tudi to vprašanje ostaja odprto. Natančno bo treba pregledati tudi sliko *Sv. Trojica* v atiki velikega oltarja v Sincu.

Kako je Bergant prišel do naročil v Liki, še danes ne vemo. Ko je slike naslikal, je bil star okoli trideset let. To nam z gotovostjo potrjuje originalna signatura z letnico 1751 na sliki *Sv. Ilija* v Sincu. S podatki iz župnijske kronike cerkve v Otočcu, moremo za slike v Otočcu postaviti datum *ante quem* leto 1752. Opustiti moramo misel, da so slike v Otočcu kakega pol desetletja mlajše od sinških,[33] saj je bil Bergant leta 1756 že v Rimu.[34] Slika v Sincu, slika v Narodni galeriji v Ljubljani (nekoč v Sincu), slika v Lešću ter sedem slik v Otočcu je preveliko število del, da bi v prihodnje mogli mimo njih, pa naj bi bil govor o Fortunatu Bergantu ali o slovenskem baročnem slikarstvu od štiridesetih let 18. stoletja naprej.

Za Berganta raziskovalci soglašajo, da je prve vtise in umetnostne nauke prejel pri očetu, ki je bil izdelovalec skrinj in umetni mizar v Kamniku. Za cerkev na Grebenu v Tuhinju, kjer je Bergantov oče leta 1724 postavljal oltar, poslikal pa ga je Jelovšek, je Bergant leta 1746 naslikal bandersko sliko (danes ni več ohranjena). A. Cevc omenja Jelovškova in Metzingerjeva dela v okolici Kamnika iz tridesetih let 18. stoletja, ko je Bergant doraščal in ko so nastajala kiparska dela frančiškanske kiparske delavnice.[35] Bergantova zgodnja in poznejša dela pa kažejo, vsaj tako mislim, mnogo večjo navezanost na kiparska dela, ki so v tridesetih in štiridesetih letih 18. stoletja nastajala v Ljubljani. Bolj očitna je tudi Bergantova navezanost na dela Valentina Metzingerja kot pa na Jelovška. Da je Bergant poznal Metzingerjeva dela, priča grafika s *portretom župnika Raspa*. Bergant jo je izrisal po Metzingerjevi sliki, na kar je opomnil V. Steska.[36] Stanko Vurnik pa je ob tem jasno zapisal: »Ta dva slikarja sta bila oba krepki individualnosti.«[37] Vurnikova opredelitev nam prihaja na um, kadarkoli primerjamo Bergantova dela z Metzingerjevimi. Sorodnosti med njima so, ne moremo pa govoriti, da bi bil Bergant Metzingerja popolno, suženjsko posnemal. Metzingerju je zlasti tuj Bergantov svetel kolorit, znan z njegovih zgodnjih del pred odhodom v Rim.

---

[33] A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 12—13.
[34] *Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848*. (Scuola del Nudo). Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'anno 1754 al 1848, April 1756, — Accademia di S. Luca, Archivio, Rim.
[35] A. Cevc: *Bergant*, 1951, pp. 10—11.
[36] Steska: *Slovenska umetnost*, 1927, p. 393, sl. 39.
[37] Stanko Vurnik (priredil Marijan Marolt): K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, XII, 1932—1933, p. 34.

Na sliki *Sv. Elija* v Sincu so na Elizejevi halji široke, skladaste, trikotne gube. Tudi kapuca je razpotegnjena kvišku v obliki tristrane piramide. Njeni robovi so ostri in zaznamovani s svetlejšo barvo. Elijev plašč se v spodnjem delu končuje trikotno, zvonasto in z valovitimi, ostrimi robovi. Tu je začetek lomljenih, »kamnitnih« gub, kot jih je poimenovala A. Cevc.[38] Ko se je Bergant vrnil s šolanja v Rimu, so te gube prešle v pravilo. Še bolj jih je poudarjal, jih dekorativno razvrščal in oblikoval s še večjo fantazijo. E. Cevc jih je imenoval »s papirnatim šumom zlomljene gube«,[39] Špelca Čopič pa kar kratko »papirnate gube«.[40] V Liki najdemo te gube že v Lešću na sliki *Sv. Ana* in v Sincu na sliki *Sv. Elija*. A. Cevc je sicer v oklepaju, vendar dovolj zgovorno, spomnila na primerjavo teh gub z gubami na kipih Francesca Robba.[41]

Že od začetka štiridesetih let 18. stoletja je v Ljubljani nastala vrsta pomembnih Robbovih del: oltarji pri S.v Jakobu, veliki oltar v frančiškanski cerkvi in veliki oltar pri uršulinkah. Teh »papirnatih« gub je na Robbovih delih dovolj, prav tako pa tudi ostrih robov, naglavnih rut v piramidasti obliki, kot jih najdemo v Sincu in Lešću ter patetično položenih rok na prsi s stisnjenim sredincem in prstancem. In bržkone le ni predolga pot od Robbovega *Boga očeta* iz atike frančiškanske cerkve v Ljubljani iz leta 1738 (sl. 35) do Bergantovega *Sv. Petra* iz Loža na Notranjskem (sl. 32). Za sorodnost pričajo oblike gub, slikovitost upodobljenih figur in celo obrazni tip. Bolj kot na začetku dela je Berganta v zrelih letih prevzel »prek beneške province sporočeni nauk italijanskega baroka«.[42] Ob vrnitvi iz Rima, na začetku šestdesetih let, je lahko doma znova doživljal, kar je v originalu videl v Rimu in čemur se do smrti ni odrekel: razgibane, široke, zalomljene gube in zavihke z ostrimi robovi. Na Berganta je moglo vplivati tudi delo drugih baročnih kiparjev, ki so prišli k nam z beneškega ozemlja.

Glavni raziskovalci in pisci o Bergantovem delu — Marolt, A. Cevc, F. Stelè, E. Cevc in Š. Čopič — mislijo, da je ena komponent, ki je oblikovala Berganta, beneška. Marolt je za slike šestdesetih let ugotovil barvno pestrost s tiepolesknimi učinki« in nadaljeval: »... Toda tudi Benetke je moral poznati, zlasti Tiepola in Piazzetta, pa Piazzettovega naslednika Angelija, dočim je šla vsa ostala sodobna benečanska umetnost — Canalove vedute, Longhijevi genri in številni krajinarji — čisto brez vsake sledi mimo njega.«[43] F. Stelè ni dvomil, kot je bilo že na začetku omenjeno, da je Bergant osebno poznal sodobno italijansko slikarstvo, vendar je menil, da se ni toliko naslonil nanj, da bi ga mogli kar kratko prištevati k tej ali oni šoli. Za drugo polovico petdesetih let omenja A. Cevc,[44] da se je šolal v Italiji, »kjer so ga nedvomno najprej pritegnile Benetke ter mu obogatile zlasti kolorit.«

---

[38] A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 22.
[39] Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 139.
[40] Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 60.
[41] A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 22.
[42] Sergej Vrišer: *Baročno kiparstvo*, zb. Ars Solveniae, Ljubljana 1967, p. IX.
[43] Marolt, *Bergant*, 1944, p. 92.
[44] A. Cevc: *Bergant*, 1951, p. 25.

»Iz Benetk je odšel v Rim, kjer je ostal dalj časa.« Pri iskanju vzornikov in sodobnikov pa ugotavlja, da »tuje pobude zadevajo le površinsko mreno njegovega dela, nikoli pa ga ne prevzamejo v celoti. Tako bi lahko ugotovili nekoliko beneškega vpliva (zlasti kasnega Tiepola in Piazzetta), kar opažamo pri podobnem, toda pri Piazzettu bolj slikovitem načinu gubanja. Obenem pa so nam ti beneški momenti tudi dokaz, da se je Bergant moral muditi v Benetkah.«[45] — Nepojasnjen ostaja tudi namig, da je stiški *Križev pot* Bergant »posnel in svojemu načinu prilagodil po neznanem, verjetno beneškem vzoru.«[46] Špelca Čopičeva je razmišljala, da ima »v Bergantovem slikarstvu barva odločilno vlogo«, in je naštela izhodišča, iz katerih je izšlo baročno koloristično slikarstvo: to so Benetke, Flamska, Holandska, Španija, v 18. stoletju še Francija in za časa Tiepola spet Benetke in kot skromnejši primer Avstrija. Poudarila je, da »Berganta ne moremo spravljati v odvisnost od enega samega vpliva.«[47] V novejšem času spet beremo, da se je Bergant najprej učil v očetovi delavnici, »nato pri domačih umetnikih, potem še v Rimu in Benetkah, kjer ga je pritegnilo zlasti slikarstvo Piazzeta in Giambattista Tiepola.«[48]

Med beneškimi slikarji, ki naj bi bili Bergantu vzorniki, največkrat naštevajo imena Piazzetta, Tiepola in Angelija. Kolorit Giuseppa Angelija je sorodno svetel kot na Bergantovih zgodnjih delih. Zagovorniki Angelijevega vpliva na Berganta so se morda spominjali tudi Angelijevih halj s širokimi gubami ter obrazov s patetičnimi pogledi in izbuljenimi, »bazedovskimi« očmi, ki jih je ob Angeliju posebej omenil Rodolfo Pallucchini.[49] Vendar tudi delo Nicola Grassija (1682 do 1748), šolanega v Benetkah, aktivnega tudi v Furlaniji in Dalmaciji, vsebuje sorodne elemente: svetel kolorit, široke, z belimi robovi osvetljene gube, zavihane robove plaščev in obraze z izbuljenimi očmi. Široke, dekorativno, velikopotezno razvrščene gube halj, patetični obrazi in bržkone še kaj morda spominjajo na Piazzeta, a kaj naj bi spominjalo na Tiepola? Sorodnost s Tiepolovim delom oz. Bergantova odvisnost od njega doslej ni bila nadrobneje opredeljena in dokazana, temveč vedno le omenjena.

Kje so izviri Bergantovega šolanja? Ali se je Bergant res šolal prav v Benetkah ali pa je nanj samo posredno vplivala beneška umetnost 18. stoletja? Tri četrtine 18. stoletja — pred Bergantovim rojstvom in v dneh njegovega življenja — je bil zahodni del slovenskega ozemlja s središčem v Ljubljani poln umetnin beneško šolanih kiparjev in slikarjev, tujcev in domačinov (Metzinger, Jelovšek, Cussa, Pozzo, Contieri, Robba idr.).

Vpliv beneške umetnosti je v istem času zajel tudi širši srednjeevropski prostor. Michael Rottmayr (1653—1730), Daniel Gran (1694—1757), Paul Troger (1698—1762) in drugi so se šolali v Benetkah, pozneje v Rimu.

---

[45] eadem, o. c., p. 26.
[46] Stelè: *Bergant*, 1957, p. 10.
[47] Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 58.
[48] *Križev pot: Fortunat Bergant* (uvod: Emilijan Cevc), Stična 1974, p. (1).
[49] Rodolfo Pallucchini, Pitture Veneziane nel Settecento in Dalmazia, *Le tre Venezie*, XXII, N. 7—12, Venezia 1944, p. 51.

Neposredna povezanost Valentina Metzingerja z Benetkami je dokazana[50] in vanjo nihče ne dvomi: kompozicije, oblikovanje figur, kolorit, ikonografija in detajli pričujejo zanjo. Nasprotno pa se pri Bergantu takoj ustavimo s pomislekom, ker niti eno njegovih del ne priča za neposreden beneški vpliv. Katero Bergantovo delo bi npr. mogli s tako gotovostjo postaviti v beneški slikarski krog kot npr. Metzingerjevo *Čudežno nasičenje v puščavi* iz leta 1747 v frančiškanskem samostanu v Ljubljani, ki takoj razkrije beneške vire (krajina, kolorit, figure z beneškimi »rekviziti«, kot so turban, »sposojena« bassanovsko oblikovana figura sedečega bradatega starca v profilu, itn.).
Bergantova dela ob nadrobnejšem pregledu lahko približamo Metzingerjevim slikam. Ni pa moč najti vsaj toliko stičnih točk med slikami beneških mojstrov 18. stoletja in Bergantom, kot jih je bilo moč ugotoviti med Metzingerjevimi deli[51] in Bergantom.
Patetičnost figur, še prav posebej pa oblikovanje širokih skladov gub z ostrimi robovi pri Bergantu bolj spominja na posnemanje poznobaročnega, manieristično uglašenega stila poberninijevske smeri, ki jo je k nam zanesel Francesco Robba, kot pa na kateri koli drug slikarski ali kiparski vzor ali določenega vzornika v tujini.
Če se je Bergant šolal v Italiji — nekateri mislijo, da se je v Benetkah —, potem pride v poštev čas šolanja pred letom 1746, ko je za Greben v Tuhinju izdelal bandersko sliko, ali pa čas med leti 1746 do 1751, ko je že slikal za Liko. Da je slikal v Liki sami, bi govorilo število slik v Lešću, Otočcu in Sincu (skupaj najmanj 12) in motiv slapov na sliki *Sv. Elija* v Sincu. Ta motiv slapov skoraj ne more biti drugega kot posnetek okolice teh krajev, ki so polni brzic in slapov.

[50] Stanko Vurnik, III. K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, IX, 1929, pp. 65—109, zlasti p. 75.

[51] Spomnimo se Bergantove kompozicije *Sv. Elija* s krajino na desni strani in Metzingerjeve *Sv. Notburge*. Metzingerjeva slika je sicer za tri leta mlajša od Bergantove, vendar je s pregledom Metzingerjevega dela prav tako težko, kot Bergantovega, ker smo še vedno vezani na stare sezname in maloštevilne reprodukcije, ki jih je objavil Stanko Vurnik, v razpravah K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, IX, 1929, pp. 65—109; Stanko Vurnik (uredil Marijan Marolt), Metzingerjeva dela, *ZUZ*, XIII, 1934—1935, pp. 33—70. — Metzingerjev opus je bil pet let pred njegovo smrtjo zaokrožen, tako da moremo slika *Sv. Notburge* šteti za slikarjev princip, ki ima korenine dlje nazaj kot le v času leta nastanka slike. Slika v primerjavi z drugimi Metzingerjevimi deli ne pomeni nobene novosti v slikarjevem razvoju, temveč zrelo slikarjevo delo. — Med primeri Metzingerjevih del in Bergantovih se spomnimo Metzingerjevih (sl. 36) in Bergantovih (sl. 37) patetičnih obrazov, Metzingerjevih (sl. 16) in Bergantovih (sl. 18) drž prstov in oblik rok, Metzingerjevega bradatega starca s slike *Sv. Anton* iz leta 1729 (sl. 14) in Bergantovega *Sv. Jožefa* (sl. 30), Metzingerjeve sedeče žene z otrokom z obrazom v profilu (sl. 17) in Bergantove sedeče žene z otrokom na sliki *Sv. Volbenk* iz leta 1766 v Cerknem (sl. 13), figure Metzingerjevega *Sv. Jožefa* iz Zelš pri Cerknici (sl. 36) in Bergantovega *Sv. Janeza Kancija* iz leta 1768 iz Dolge vasi pri Kočevju (sl. 37), ikonografskega prizora *Sv. Ana uči Marijo brati* na Metzingerjevi sliki v Ljubnem (sl. 23) in na Bergantovi iz Otočca (sl. 22). Spomnimo se še duš v vicah in Marijine figure na Metzingerjevi *Škapulirski Mariji* (sl. 17) iz tridesetih let 18. stol. (v Narodni galeriji) in istih motivov na Bergantovi *Škapulirski Mariji* iz Sinca (zdaj v Narodni galeriji, sl. 19) ter Metzingerjevega *Sv. Antona* iz Polhovega gradca (sl. 25) in Bergantovega iz Otočca (sl. 24) itn.

Bergantova dela v Liki so dela izoblikovanega slikarja. Dela zajemajo elemente, ki jih bo do konca življenja ohranil pa tudi izpoponlil. Na slikah v Liki so kompozicije s poudarki na glavnih figurah, postavljenih v diagonalo, vendar so figure lahno premaknjene iz središč slik proti robovom (*Sv. Elija, Škapulirska Marija* v Otočcu itn.). Gube halj imajo že značilnosti skladastih gub in zavihkov z ostrimi robovi (Elizej) in piramidasto oblikovane naglavne rute (Elizej, Sv. Ana v Lešću).

Valoviti zavihek Simonovega škapulirja v Otočcu je predhodnik sorodno oblikovanega škapulirja pri Sv. Dominiku na sliki *Rožnovenska Marija* na Čemšeniku. Brkate figure duš v vicah s temnimi pogledi in belino oči izražajo grozljivost, ki jo je Bergant z veliko prepričljivostjo ponovil na divjih rabeljskih obrazih na Križevem potu v Stični. Obraz sv. Simona Stocka v Otočcu je začetnik patetičnih obrazov, ki jih je Bergant po vrnitvi iz Rima psihološko še poglobil in s slikovitim in plastičnim oblikovanjem poudaril (*Sv. Juda Tadej* s Save pri Litiji, *Kristus na Oljski gori* na Gori Oljki itn.). Nakazana je dvojnost »znanja« in »neznanja«, ki na sliki *Sv. Elija* da priložnost, da prepoznamo začetke »grabljastih rok«,, ki nastopajo vzporedno ob anatomsko pravilno upodobljenih. — Izoblikovani so obrazi širokih angelskih glav, tipov sv. Jožefa, Marijinih okroglastih obrazov in glav z lasmi za ušesom; dane so oblike kron z vloženimi »dragimi« kamni in nizkimi, šilastimi roglji (*Sv. Alojzij, Poklon Treh kraljev*), odprte knjige z malce zvitimi listi itn. Dan je tudi rezek »presek« kolorita z intenzivno, rdečo barvo sredi temnih in belih ploskev (*Sv. Alojzij*). S tem živordečim, včasih kar kričavim koloritom je Bergant zaslužil opombo, izrečeno ob stiškem Križevem potu, da je »nekaj kmečkega vdrlo na ta platna križevega pota.«[52] Izdelki ljudske umetnosti so polni te rdeče barve, pa tudi slikarstvo 18. stoletja — vendar ne v Benetkah, niti Rimu, temveč na freskah in na platnih avstrijskih in južnonemških mojstrov (Rottmayr, C. D. Assam, Troger itd.). S tem srednjeevropskim umetnostnim prostorom veže Berganta še ena nit: naturalistični — poudarjeno in pretirano grdi obrazi rabljev. Tolikšne naturalističnosti in včasih kar do karikiranja stopnjevanih upodobitev surovosti in nizkotnih efektov ni naslikal noben beneški slikar. Rablji na beneških slikah 18. stoletja so neizprosni velikani, predstavniki moči in uveljavitve sodb. Kot figure so oblikovani po lepotnem kanonu; rablji, ki jih srečujemo na trogerjevih slikah (recimo Obglavljenje sv. Barbare, olje, Salzburg muzej Carolino Augusteum), Rottmayerjevih freskah in drugod, so čustveno bolj potencirani. Njihova telesa so večkrat podobe grdote in so daleč od herojskih teles, ki jih srečujemo na italijanskih slikah tega časa. Ti poudarjeno naturalistične figure bi v Italiji zaman iskali, pri nas pa niso redkost. Že na Jelovškovih freskah v cerkvi Sv. Petra v Ljubljani iz leta 1734 na oboku v prezbiteriju najdemo tak primer (moška figura ob obsedenem). Po vsem tem lahko razumemo, zakaj je F. Stelè leta 1951 omenil, da je Bergant vendarle bolj srednjeevropski kot beneški, in zakaj je A. Cevc pozneje zapisala, da gre pri Bergantu tudi za vpliv avstrijskega slikarstva.[53] Brez dvoma

[52] Stane Mikuž, »Fortunat Bergant«, *LdP*, XII, št. 167, 13. 10. 1951, p. 8.
[53] Anica Cevc, Bergant Fortunat, *ELU*, I, 1959, p. 343.

je bil Bergant močna slikarska osebnost, vendar ne moremo podcenjevati nadarjenosti, spretnosti, znanja in moči Valentina Metzingerja in Franca Jelovška. Ponavljamo, da je pri obeh, pa tudi pri drugih srednjeevropskih slikarjih, šolanih v Benetkah, vpliv Benetk očiten, pri Bergantu pa v mnogo manjši meri. Vprašanje je, ali se je res šolal v Benetkah ali v bližnjem beneškem zaledju? Če nas pri Bergantu kaj spominja na beneško slikarstvo, je Bergant mogel pridobiti te elemente v srednjeevropskem, morda v avstrijskem krogu.

Znano je, da je v 18. stoletju na Avstrijskem aktivna vrsta italijanskih in italianiziranih slikarjev, kot so bili Martino Altomonte (1657 do 1745), Bartholomäus Altomonte (1693 ali 1700—1783), Carlo Carlone (1686—1775) in drugi. Altomonteju pripisana slika *Trem kraljem se prikaže zvezda* iz Joanneuma v Gradcu[54] (sl. 42) je primer, ki daje misliti, da bi pri iskanju zgledov, ki jih je Bergant posnemal ali se ob njih učil, morali iskati vzore severno od našega ozemlja. Z graško sliko primerjamo Bergantovo sliko *Trije kralji* s Križne gore nad Ložem (sl. 43).

BERGANTOVO BIVANJE V RIMU

Misel, da je Bergant študiral in živel v Rimu, je najbolj utrjeval napis na hrbtni strani slike Marije z Jezusom: *peint par Wergant a Rome 1759*. Slika je v zasebni lasti v Zagrebu. Risbi v Accademii di S. Luca v Rimu, za kateri je Bergant prejel nagradi, in zapis v seznamu nagrajencev leta 1758 so domnevo potrdili.[55] Nagrajena risba *Sedeč moški akt* s podpisom *Fortunatus Wergant Carniolus* je bila okvirno postavljena med leta 1755—1757. V *Registro di antichi premiati* dal 1754 al 1848 (Scuola del Nudo), shranjeni v arhivu Accademie di S. Luca, je zapisano, da je aprila meseca 1756 prejel prvo nagrado *Fortunato Wergant Tedesco*. Takrat je bil direktor šole slikar Placido Costanzi. Drugo nagrado je prejel *Vicenzo Stern Rom(ano)*, tretjo pa *Nepomuceno Steiner di Boemia*. Nagradi dokumentirata Bergantovo bivanje v Rimu za leti 1756 in 1758. Leta 1758 je namreč Bergant spet prejel prvo nagrado za *Moški akt v tričetrtinskem profilu*. Podatka iz knjige *Status animarum* rimske fare S. Andrea delle Fratte pa dokumentirata bivanje še za dve leti. Leta 1759 je Bergant stanoval v ulici Trinitá dei Monti št. 124 (danes Via Sistina). Vpisan je kot *Fortunat Mergant ted:° Pittore Cato°* 33.[56] Stanoval je sam. Leto dni pozneje, leta 1760, je vpisan v isti ulici na hišni številki 94 kot *Fortunato*

[54] o. pl., 61,6 x 45,6 cm, inv. št. 184. — Na sliko in primerjavo me je opomnil dr. Hans Aurenhammer, fotografijo pa mi je posredoval dr. Kurt Woisetschläger.

[55] Ksenija Rozman: »Rimsko šolanje slikarja Fortunata Berganta«, *Sinteza*, št. 24, 25, Ljubljana 1972, pp. 81—82.

[56] *Status animarum*, S. Andrea delle Fratte, An. 1759 (N. 124), Da P. della Trinità dei Monti, No. 92, — Archivio del Vicariato, Rim.

Margant Ted:° pittore 34.[57] To pot je stanoval skupaj s slikarjem *Antonio pittore Tedesco 24.*

Risbi, za kateri je prejel nagrado, sta akademski študiji aktov v držah, kot so jih desetletja risali po vseh akademijah. Tipična pa sta obraza teh risb. Pri prvem aktu gre za koščen obraz s šilastim nosom, ki ga je Bergant že pred Rimom izoblikoval (*Sv. Elija* v Sincu, Križani na sliki *Sv. Alojzija* v Otočcu). Pri drugem aktu je glava kuštrava, plastično naslikana, pogled je razmišljajoč, obrvi so stisnjene in čelo nagrbančeno. Tu je bržkone začetek poudarjenega patosa in psiholoških poglobitev obrazov, ki odlikujejo Bergantova dela po vrnitvi iz Rima. Primerjajmo risbo *Moškega akta v tričetrtinskem profilu* z angelom na sliki *Kristus na Oljski gori* na Križni gori, nadalje z glavo sv. Antona in Jezusa na sliki *Sv. Anton Padovanski* v Cerknem itn.

Oljna slika, ki kaže na študij v Rimu, je *Marija z Jezusom* iz leta 1759 (sl. 40). Kompozicija, ikonografski tip Jezusa, delno gubanje halje, sproščena, jasna in v širokih ploskvah naslikana podoba je eden nasledkov Marattove *Marije z Jezusom* v Pinakoteki v Vatikanu. Za primerjavo naj bo tudi risba *Marija z Jezusom*, ki jo hrani Albertina na Dunaju in ki je pripisana Marattu.[58] — Z naslovom na rimske vzore je Bergantovo slikarstvo dobilo novo merilo: klasično lepoten tip Marijinega obraza, polnost teles, ki so zajela skoraj vso površino platna, poudarek volumna in teže figur. Bergantova zgodnja dela so bila drugače oblikovana: figure so bile drobne, ne tako voluminozne, zgubljale so se v detajlih. Ko se je Bergant vrnil iz Rima, se je kljub šolanju na tujem spet vračal k svojim prvotnim kompozicijam (stiški Križev *pot, Sv. Anton* iz Cerknega, *Brezmadežna* iz Nazarij itn.). Tu je spet zavladala govorica manjših figur, oddaljenih od italijanskih, zlasti rimskih, ki so naslikane s širokimi ploskvami in v velikih dimenzijah.

Portrete baronov Erbergov so ob prodaji v Firencah prodajali kot delo Benečana Pietra Longhija.[59] Bržkone naj bi bil to namig, da so celo Italijani uvrstili Bergantova dela v beneški krog. Bergantove kompozicije, ikonografski motivi, način slikanja brez širokih potez čopiča(!), ki so značilne za Benečane 18. stoletja (Piazzetta, Tiepolo, delno tudi Angeli), pa tudi kolorit je vedarle drugačen. Arhivski viri, ki doku-

[57] *Status animarum*, S. Andrea delle Fratte, An. 1760 (N. 125), Strada Felice ritorno R. C. M. detta Trinità dei Monti, No. 94, p. 19, — Archivio del Vicariato, Rim. — Podatek za leto 1759 je registriral v svoji kartoteki Friedrich Noack; kartoteka v Bibliotheci Hertziani v Rimu. Ime je vloženo pod »Mergant«. Tudi pozneje, ko je Noack podatek objavil v knjigi *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, II. Bd, Berlin—Leipzig 1927, p. 394, je vpisan priimek »Mergant«. Noack je bržkone z odštevanjem let prišel do rojstne letnice 1726, saj je v *Status animarum* leta 1759 zapisano, da je bil Bergant star 33 let, v resnici je imel 38. let. — Podatka o slikarjevem bivanju v Rimu je objavil tudi Olivier Michel, Peintres Autrichienne à Rome dans la seconde Moitié du XVIIIème siècle, *Römische historische Mitteilungen*, 14. Heft, Rom—Wien 1972, p. (200). Pripomnil je, da je slikar Mergant, Morgant imenovan le pri Noacku.

[58] Rdeča kreda 23,9 x 18 cm, inv. št. 1053.

[59] Stelè, *Bergant* 1951, p. 6—7.

mentirajo Berganta v Rimu, dajejo oporo, da poiščemo vsaj del vplivov v Rimu.

Slikar Pompeo Batoni (1708—1787) je eno od imen, ob katerem se ustavimo. Sebastiano Conca, predsednik Accademije di S. Luca, ga je skupaj s Placidom Costanzijem[60] predlagal za akademika. Bil je Mengsov prijatelj, a tudi rival. Znan je kot portretist. Nanj so vplivala Raffaelova dela, antika, Correggio, francoski(!) in italijanski »klasicizem« 17. (Carracci, Poussin idr.) in 18. stoletja. Obvladal je principe baročnega slikarstva.[61] Od 40. let 18. stoletja pa do smrti je bil najslavnejši in najbolj iskan rimski slikar, zlasti v času, kadar Mengsa ni bilo v Rimu.[62] Na Accademii di Fracia je bil domač in direktor francoske akademije, Jean-François de Troy (direktor med leti 1738—1751) je bil njegov protektor.[63]

Ob ocenjevanju Bergantovih portretov je pomembna ugotovitev D. Honischa, pisca Mengsove monografije,[64] da je Anton Raphael Mengs (1728—1779) iz Francije(!) prevzel po posredništvu slikarja Silvestrea, Rigaudove in Largillierrove tipe reprezentativnih portretov. Poudarjanje figur in ne poudarjanje okolij, v katerih so figure upodobljene (notranjščine sob, krajine), je Mengs prevzel po Marattovih delih. Okoli leta 1750 je uveljavil sedečo figuro. Izoliral je glavni motiv, figuro, in se približal principom rokokoja.

Bergantov portret barona *Volfa Daniela Erberga* (sl. 44) zaznamuje tipična poza baročnega reprezentativnega portreta z izproženo roko, bogastvom naslikanih tkanin baročne noše in pregrinjala na zofi. Kolorit obraza je hladen, risba je jasna in dovolj ostra. Značilne so žive, temne in široko odprte oči s poudarjenimi robovi vek. Usta so rahlo stisnjena, zaradi česar so poglobljeni kotički ust. Ti so plastično naslikani in obarvani s sivkasto barvo. Če primerjamo s tem portretom Batonijev portret *Sira Deringa*[65] (sl. 45), najdemo polno sorodnosti: drža figur, drža izprožene roke, pogled obeh portretirancev, pričeska (čeprav je modna in splošno veljavna v tem času), obvladanje naslikanih svetlobnih odbleskov na suknjiču in telovniku. Tudi Bergantov kolorit je blizu Batonijevemu: je hladen, uglašen na zelene in rumene tone. Za uvrstitev Berganta-portretista v rimski slikarski krog in še ožje, v krog Batoni-Mengs, naj pričajo še Batonijev portret *Sira Ri-*

---

[60] Za časa predsednika Placida Costanzija je prejel leta 1756 Bergant prvič prvo nagrado.

[61] Isa Belli Barsali, Pompeo Batoni, v: *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1971, pp. 6, 7, 8.

[62] Antony M. Clark, »La carriera professionale e lo stile di Batoni«, v: *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, p. 23 rk.

[63] Isa Belli Barsali, »Il Battoni ritrattista«, v: *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, p. 82.

[64] Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus* (od tod citirano Honisch, Mengs, 1965), Recklinghausen 1965, pp. 17, 18, 23, 29, 36.

[65] Isa Belli Barsali datira portret (zasebna last, Rim) v petdeseta leta 18. stoletja, v Batonijevem razstavnem katalogu pa je bil datiran okoli leta 1760, cf. Isa Belli Barsali, »Aggiunte al Batoni«, *Paragone*, n. 211, 1967, p. 76, sl. 62 in barvna repr.; *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, p. 137, sl. 33.

charda Lytteltona[66] (sl. 47) in Mengsov portret *John 7th Earl of Galloway*[67] iz leta 1758.

Očitno je, da je Bergant prinesel iz Rima tudi vzore za portrete cerkvenih dostojanstvenikov. Za primer naj bo Bergantov *Kostanjeviški opat Buset* (sl. 48), Mengsov portret papeža *Klementa XIII.* (sl. 49) iz leta 1758 v Pinakoteki v Bologni[68], Batonijev portret *Klementa XIII.* (sl. 51) iz leta 1760 v Galleriji Corsini v Rimu[69] in pozni Batonijev portret *Pija VI.* (sl. 50) iz leta 1775 v Museo di Roma. Po drži je Bergantov *Portret kostanjeviškega opata Buseta* najbližji Mengsovemu Klementu XIII. in Batonijevemu *Piju VI* (sedeča figura v fotelju, tričetrtinski profil, držanje dokumenta v rokah, pogled v gledalca, na levi strani v ozadju zavesa). Po oblikovanju figure, zlasti obraza, in po oblikovanju obleke je soroden tudi Batonijevemu *Klementu XIII.* (plastičen obraz, svetel, vendar hladen kolorit obraza, žive oči s poudarjenimi vekami, robovi vek in podočnjaki, stisnjena usta z jamico ob konceh, kjer se slikovito ujame svetloba; razvrstitev draperije in oblika gub na Busetovi obleki in na obleki *Klementa XIII.*, delo Raphaela Mengsa; obvladanje slikanja čipkaste albe in svetlobnih odbleskov na opatovi črni halji, mitri, zlati verižici itn. in raznih sorodnih predmetov na omenjenih portretih.

Ko pregledujemo vrsto Bergantovih ženskih portretov, najdemo najbližje sorodnosti med Batonijevimi deli. Ta so sicer uvrščena v čas, ko je Bergant končeval svoja zadnja dela. Datacije Batonijevih portretov so mnogokrat postavljene z vprašanji, z okvirnim datiranjem ali z različnimi mnenji posamičnih strokovnjakov. Kljub poznim datiranjem nekaterih portretov pa moramo pričakovati, da je vrsta danes neznanih portretov nastajala v sorodnih oblikah tudi pred temi poznimi datumi in še v času, ko je bil Bergant v Rimu. Batoni svojega portretnega repertoarja ni bistveno spremenil. O tem pričajo moški in ženski portreti iz časa po 50. letih 18. stoletja do Batonijeve smrti. — Batonijeva *Vojvodinja Sforza Cesarini* (sl. 57) je z vprašanjem datirana v leto 1768,[70] drugič v leto 1765[71]. Razen tega tudi ne trdim, da je Bergant, ko je slikal *Ano Marijo Erberg* (sl. 56) in *Elizabeto Codelli* (sl. 52), imel pred očmi natančno Batonijeva portreta *Vojvodinje Sforza Cesarini* in *Cornelije Costanze Barberini* (sl. 53). Primerjave žele le opomniti na rimski slikarski krog sredi 18. stoletja, ki je vtisnil pečat Bergantovemu portretnemu slikarstvu, in sicer ne le njemu, temveč tudi mlajši generaciji rimskih slikarjev, med njimi npr. Pietru Labruzziju (Rim 1739—1805; *Portret Giacinte Orsini* v Museo di Roma v Rimu itn.). Moda tedanjega časa so bile ponavljajoče se in ne le

---

[66] Pompeo Batoni: *Sir Richard Lyttelton.* Isa Belli Barsali ga z vprašanjem postavlja v čas ok. 1762 *(Mostra di Pompeo Batoni)* p. 144, sl. 40.

[67] Mengsov portret *John 7th Earl of Galloway* (1736—1806), o. pl., 40 x 34 inch., sign. in dat.: Anton Raphael Mengs pinx Roma 1758, Škotska, zasebna last.

[68] Honisch: *Mengs*, 1965, p. 85 omenja po stari literaturi (Bianconi) še en izvod brez nahajališča. Morda je to portret, ki ga zdaj hrani Kress-Coll., New Orleans, Lousiana, 52 1/4 x 34.

[69] Honisch: *Mengs*, 1965.

[70] *Mostra di Pompeo Batoni*, Lucca 1967, sl. in kat. 45 in pa sl. kat. 47.

[71] Andrea Busiri Vici: *Le »donne« del Batoni*, Lucca 1968, p. 18, sl. 23.

v Rimu veljavne drže sedečih ali stoječih portretirancev, ki združujejo po zunanjem videzu baročnega časa in še posebej srede 18. stoletja. Značilnosti plastično naslikanih figur z inkarnatom hladnega kolorita, sem in tja z rdečico na licih in s sencami nad usti, slikovito, kar virtuozno upodabljanje blaga oblačil (svetlobni odbleski), sorodno risanje in oblikovanje obrazov — ženskih in moških z živahno odprtimi in svetlečimi očmi, z vekami s poudarjenimi robovi, galantne drže rok s cvetovi, načrti, pismi itn., gubanje širokih plasti oblek — povezuje slikarje rimskega kroga.

Leta 1963 je Narodna galerija odkupila štiri Bergantu pripisane portrete menda baronov Erbergov. Bergantu »tuje« so zlasti njihove gube: kačasto zaviti zavoji z osvetljenimi vrhnjimi deli. Bergantov slog je res najmanj enoten, kot je pred leti ugotovila Š. Čopič.[72] Pot k reševanju teh štirih portretov (sl. 54, 58) morda nakazujejo M a r a t t o v i primerki, originalni ali iz njegove bližine[73] (sl. 55), pa tudi grafične predloge istega mojstra (sl. 59). Eno teh je vrezal francoski grafik Masson.[74]

Bergantove slike v Liki — deset po številu, od teh ena danes v Ljubljani — so najstarejša, do današnjega dne ohranjena dela. Kljub preslikavam so preveč tipična, da bi jih tudi v prihodnje mogli prezreti. Zgovorno pričajo o tridesetletnem, šolanem slikarju. Stilno in ikonografsko že vsebujejo značilnosti, ki jih je Bergant upodabljal v poznih delih, ko se je vrnil iz Rima. Med slikami v Liki iz okoli 1751 in med slikami iz 60. let 18. stoletja najdemo elemente (kompozicije, ikonografske motive, oblikovanje posamičnih figur, obliko gubanja halj itn.), ki spominjajo na delo Valentina Metzingerja in na baročno kiparstvo prve polovice 18. stoletja v Ljubljani, zlasti na delo kiparja Francesca Robba. Nobeno slikarjevih del ne posnema v tolikšni meri sočasnega beneškega slikarstva (Piazzetta, G. B. Tiepolo, G. Angeli ali koga drugega) — kot so mislili nekateri avtorji —, da bi z gotovostjo mogli trditi, da se je Bergant šolal prav v Benetkah ali pa se je naslanjal na originalna dela omenjenih mojstrov. Poleg prvih vtisov in naukov v očetovi umetni mizarski delavnici v Kamniku je nanj vplivala baročna umetnost Ljubljane in njenega umetnostnega zaledja. Bergantove nabožne slike — starejše in mlajše — so bližje srednjeevropskemu slikarstvu kot pa beneškemu. Pozabiti pa ne smemo, da je bil ta slovenski geografski prostor kot del srednjeevropskega poln italijanskih, zlasti pa beneških vplivov in da so bili tu na delu številni italijanski mojstri. Bergant je bližji srednjeevropskemu slikarskemu krogu tudi po koloritu in naturalističnih upodobitvah. Podpis na *Križevem potu* v Stični »Accademicus Capitolinus« spominja na šolanje v Italiji le po napisu, nikakor pa ne po upodobitvah.

---

[72] Špelca Čopič: *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966, p. 60.

[73] Carlo Maratta: *Marchese Filippo Corsini*, Firence. V starem inventarju te galerije je slika vodena kot Marattovo delo.

[74] Carlo Maratta: *André Le Nostre*, grafika, sp. napis: *André Le Nostre. Con. er du Roy Controlleur genéral Ancien des Bastimens de sa Ma. te gardins, Arts et / Manufactures de France*, — 1. sp.: *Pint. par Carle Marat*, d. sp.: *Masson del et sculp ad viuum.*

Slikarjevo bivanje in šolanje v Rimu je izpričano za leta 1756, 1758, 1759 in 1760. Na Scuoli del Nudo, ki je bila v okviru Accademie di S. Luca, je 1756 in 1758 prejel dve prvi nagradi za risbi. Slika *Marija z Jezusom* iz Pavšlerjeve zbirke kaže na Marattov vzor, portreti *baronov in baronic Erberg* in *baronice Codelli, Portret opata Buseta* in drugih pa na vpliv rimskega portretnega slikarstva srede 18. stoletja, zlasti na dela Pompea Batonija in Antona Raphaela Mengsa.

SUMMARY

The Slovene painter Fortunat Bergant/Wergant was born in Mekinje near Kamnik in 1721 and died in Ljubljana in 1769. His father was a chests maker *(arcolarius)*, his grandfather a master builder. During his youth Bergant stayed in Kamnik near Ljubljana.

His father built an altar in cooperation with a painter Anton in church of St. Nicolas located in Greben (Tuhinj Valley) close to Kamnik. The pictures of this altar were furnished by a Slovene painter Franc Jelovšek/Illouschegg (1708—1764).

A number of authors (Steska, Marolt, Stelè, A. Cevc and others) assumed that Bergant received his first training in his father's workshop. They also pointed out the influence of the baroque painters on young Bergant. These painters, namely Jelovšek, Metzinger as well as the sculptors of the Franciscan Order were active in and around Kamnik in the thirties of 18th century — during Bergant's youth. Only Anica Cevc mentioned the name of the sculptor Francesco Robba (born in Trieste(?) 1698 — died in Zagreb 1757), commenting on a special style of folds and pleats characteristic of Bergant's work.

The oldest painting by Bergant (1746), originally in the church of Greben is lost, but is documented in the archives. The same holds for a painting *Christ on Mount of Olives* sometimes owned by Baron Erberg in Dol near Ljubljana. We have, however in the possession of the National Gallery in Ljubljana one painting of *Virgin Mary with a Scapulary* (originally in Sinac. Lika and another of *St. Elias* (still in Sinac).

Many researchers in this field agree that 13 paintings, presently in Lika (a province of Croatia), which are heavily and badly painted over, are originally Bergant's work — but are hard to identify. From all these paintings only the picture *Virgin Mary with a Scapulary* in Otočac and *St. Elias* in Sinac and *Virgin Mary with a Scapulary* (once in Sinac) were mentioned by the name. — The paintings in Sinac are of lighter colour-hue, resembling to some extent frescoes; when comparing Bergant's later works they are much darker. Researchers also refer to elongated faces with sharp, pointed noses. As far the figures and shapes are concerned some researchers indicate that they remind them of a style pointing to Bergant's studies and training in Venice. In this connection the works of G. B. Tiepolo, Angeli and Piazzetta are mentioned as having some influence.

France Stelè and Anica Cevc clerified that Bergant was more influenced by Central European artists than by their Venetian counterpart. This was because of the fact that the Venetian art dominated this part of Europe at time. One picture is in private hands in Zagreb with the inscription »Peint par F. Wergant à Rome 1759« and another one bears a signature »F. Wergant Accademicus Capitolinus pinx 1766.« — Some authors (Steska, Marolt) deduct from that, that Bergant received his training in France. Others claim the influence of Venice and to some extent of Rome.

The article is quoting Bergant's work in Lika and taking in consideration the relevent published literature. Nine paintings in Lika are enumerated allegedly done by Bergant: one painting in Sinac, one painting in Lešće, seven in Otočac, but all of them heavily painted-over. In spite of this the

pictures show some characteristics which can be traced back to Bergant's later work: broad faces of angels and saints (Fig. 18), specially of *St. Joseph, St. Elias* (Fig. 30, 15), further the figure of *St. Aloisius* (Fig. 27) and his colour treatement, *Adoration of the Kings* (Fig. 29) etc. The characteristic style is evident in the folds of skirt of *St. Anna* (Fig. 20) and the way the hands are formed: the one is anatomically correct, the other is not correctly proportioned.

The article mentions the correlations to Slovene baroque art, the similarity of style and iconography. There is a definite artistic affinity between Bergant and the painter Valentin Metzinger as well as some relationship to Francesco Robba's sculptures. Both artists lived and worked in Ljubljana about 1730—1740.

The assumption that Bergant's artistic developement was influenced by Venetian art is rejected. There is neither imitation nor a narrow resemblence to the masters like Tiepolo, Angeli and Piazzetta to be found in Bergant's work as it was quoted by some authors. In this respect we agree with France Stelè and Anica Cevc that the influence of the Central European painters is evident and has to be considered. — Bergant's naturalistic representation is very often coarse and crude, as well as his colour-range, sometimes dark, otherwise rough and harsh, his scarlet colour — to bright red are closer in conception to Central Erupean art and actually alien to Italian art.

This paper emphasizes that our knowledge of Bergant's work in Lika depends on restoration of his paintings (up to 13). Only then we shall be able to see them in their original state. So Bergant's art will be judged on its own merits. Perhaps, some of the paintings will be recognized as works of another painter.

According to the Archives of the Accademia di S. Luca and to the data from the *Status animarum* of the S. Andrea delle Fratte parish there is enough evidence of Bergant's residence in Rome. He lived there in 1756 and also from 1758 to 1760. He was a recipient of a first price conferred on him by the Scuola del Nudo for a drawing of a nude male model *Man in a Sitting Position* and he received again a first price in 1758 for a study of a *Man posing in profile.* — His name was quoted wrongly and recorded by the *Status animarum* as Fortunat Mergant in 1759 and Fortunato Margant in 1760.

The influence of the Roman artistic circle is evident in *Madonna with Jesus Child* now in Kranj (Collection Pavšler, Fig. 40). The classical beauty of Madonna's face and the plastic, three-dimensional figures, outlined in wide surfaces are characteristic of Roman school and familiar to us from the paintings of Maratta, Batoni and Mengs. The image of Jesus seems to be almost a replica of the some motives by Maratta.

The portraits of Barons Erberg (Fig. 44, 52, 56) and those of Church dignitaries (mentioned is only the *Abt of Kostanjevica,* Fig. 48) are dated in the sixties of 18th century. — There are some distinctive traits, showing the influence of the Roman portrait painting, specially of Pompeo Batoni and Anton Raphael Mengs. We find some similarity in the composition of the iconographic motives, e. g. the way the outlines of the body are formed, facial expressions with predominately cool colour arrangement and shading with gray-green hues, furthermore the artistic skill of painting in various woven fabrics and reflections of light and shadow.

Bergant's paintings are scattered all over Slovenia, in Lika in Croatia and in some parts of present Austria.

Taking a survey of Bergant's work — as far as we know it today — we have to establish two facts. It is impossible to see in Bergant's work only one source of influence. Further we have to acknowledge that his remarkable artistic work is a creation of his own strong personality.

ŽANRSKI MOTIVI PETERIH ČUTOV V ITALIJANSKEM SLIKARSTVU TER BERGANTOVI SLIKI PTIČAR IN PRESTAR

LEV MENAŠE, LJUBLJANA

Mali sliki Fortunata Berganta *Ptičar* (sl. 62) in *Prestar* (sl. 60) zavzemata v slovenski umetnosti prav posebno mesto. Z izjemo portretov in nekaterih stenskih slikarij v gradovih je posvetni motiv v našem slikarstvu vse do druge polovice devetnajstega stoletja zelo redko ohranjen — obe sliki sta izjemi tudi v samem Bergantovem delu. Izredni naturalizem pa jima v času, ko smo vajeni idealiziranja tako v večjem delu fresk kot v oltarnih podobah in končno tudi v večini portretov, zagotavlja popolnoma posebno mesto. In ne nazadnje je njuna usoda — še vedno sta morda najbolj tragičen plen tatvine v novejši slovenski umetnostni zgodovini — tista, ki nam ne dovoljuje, da bi nanju zlahka pozabili.

Zato ju je moral obravnavati ne le vsak Bergantu posvečen spis, ampak ju srečujemo tudi v številnih drugih delih o slovenski umetnosti. S svojim izrednim naturalizmom sta avtorje vedno znova presenečali, ker ikonografske razlage, ki je opravičevala npr. Jelovškov naturalizem na freskah na Sladki gori, zanju niso mogli najti. Tako sta ostali več ali manj nerazložljivi nepravilnosti v sicer jasnem umetnikovem razvoju.

Pa vendar se za analizo teh dveh del ponuja izjemno jasno, skoraj bi lahko rekli kar preveč očitno izhodišče. Sliki sta pár — po motivu, formalni obdelavi in naposled tudi po velikosti, obe merita 74 x 57 cm. Ne moremo si predstavljati, da bi v njunem času (*Prestar* je datiran v leto 1761) dve taki sliki nastali zgolj iz slikarjeve želje, da bi potomcem ohranil dva romantična lika iz ljubljanskega polsveta; še tako naturalistična upodobitev je morala služiti neki višji ideji, morala je presegati grobo registriranje vse preveč pomembne vsakdanjosti.

Tu pa se znajdemo pred novim problemom: v evropski baročni ikonografiji ne najdemo dveh Bergantovima ustreznih likov, ki bi imela kak simboličen pomen. Poznamo le serije štirih ali petih slik; torej sta Bergantovi deli nenavadni izjemi — ali pa le del danes nepopolne serije.

Možen odgovor nam daje Kukuljević-Sakcinski, ki na 29. strani svojega Slovnika umjetnika jugoslavenskih I omenja Bergantovo »maleno sliko njekog prosjaka na papiru« v Erbergovi zbirki, ki je danes izgubljena. Če ob vseh znanih netočnostih tega avtorja vendarle domnevamo, da je ta informacija pravilna, imamo opraviti že s tremi upodobitvami vsakdanjih likov, z dvema slikama in z domnevno risbo, ki je s prvima vsaj tematsko nedvomno povezana. Torej mogoče le gre za serijo, saj je risba lahko bila samo pripravljalna skica za tretjo sliko, ki je danes (tako kot končno tudi prvi dve) izgubljena ali pa mogoče z drugimi vred, o katerih ni sledu, sploh nikoli ni bila dokončana.

Odgovora na vprašanje, od kod naj bi bil Bergant dobil zamisel za takšno serijo, v Ljubljani ne moremo iskati; končno smo že poudarili, kako izjemno je mesto Ptičarja in Prestarja v naši umetnosti. Po znanih ugotovitvah dr. Ksenije Rozman o Bergantovem rimskem šolanju pa lahko svojo pozornost usmerimo v Italijo.

Žanr je ponavadi zadnja stvar, na katero pomislimo, kadar govorimo o italijanskem baročnem slikarstvu. Pa vendar je upodabljanje vsakdanjega življenja v italijanskem slikarstvu 17. in 18. stoletja povsem običajno. Pri tem ne mislim le na Caravaggia, ob katerem je že Wittkower opozoril, da pravzaprav ne slika pravega žanra, ampak le za aristokratsko rabo prirejeno — torej krepko polepšano — vsakdanje življenje, temveč na dve veliko bolj naturalistični smeri italijanskega slikarstva: na rimske bambocciante in na neapeljske naslednike Ribere. Obe smeri bomo morali z Bergantom povezati — prve zlasti po formalni, druge zlasti po vsebinski plati njegovih upodobitev.

V času, ko je Bergant prispel v Rim, ta ni bil več tista velika metropola umetnosti, ki je zavzemala tako izredno mesto pod velikimi papeži 17. stoletja, zlasti seveda pod Urbanom VIII. Bil pa je še vedno dovolj vabljiv za slikarje, ki so hoteli doseči kaj več v svoji umetnosti — zlasti če so prihajali iz tako izrazito proti Italiji usmerjenega mesta, kot je bila baročna Ljubljana. Ko je tak umetnik prispel v večno mesto, oborožen z verjetno ne preveč bogato podporo in z nekaj priporočilnimi pismi, ki naj bi mu odprla pot na akademijo sv. Luke (Accademia di S. Luca) in morda še h kakšnemu rimskemu plemiču, trgovcu ali cerkvenemu dostojanstveniku, se je kar hitro pomešal v množico umetniškega proletariata, ki se je zlival v Rim že od časa prvega velikega razcveta umetnosti na renesančnem papeškem dvoru. Vsi ti umetniki so bili prepuščeni več ali manj samim sebi in od njihove osebne iznajdljivosti je bilo odvisno, kako bodo preživeli svoje šolanje. Pot do bogatih palač jim je bila brez mogočnih zaščitnikov zaprta. Če so že slikali — in od česa drugega pač večinoma niso znali živeti —, so bili v veliki meri odvisni od skromnejših meščanskih kupcev in v 18. stoletju tudi že od prvih turistov v današnjem smislu besede, popotnikov tedaj zlasti angleškega rodu, ki so iz Italije želeli prinesti kak trajnejši spominek — morda portret ali pa tipično veduto —, pa niso imeli denarja ne za drage starine ne za to, da bi sliko naročili pri kakem priznanem umetniku.

Bamboccianti med temi revnimi umetniki zavzemajo posebno mesto. Beseda izvira iz italijanskega izraza »bamboccio«, kar pomeni »velik, krepak otrok«, pa tudi »butec«; to je bil vzdevek, ki so ga porogljivi Rimljani dali najpomembnejšemu med temi slikarji, Nizozemcu Pietru van Laeru, zaradi njegovega pokvečenega videza. Beseda »bamboccia-ta«, s katero so prezirljivo zametovali njegove slike in slike njegovih naslednikov, pomeni »otročarijo«. To je bila torej umetnost, ki je niso nikoli uradno priznali — Bellori jo je zaničeval, Andrea Sacchi se je nad njo razburjal in celo Salvator Rosa, ki ji sam ni bil zelo daleč, se je iz nje na dolgo in na široko norčeval. Pa vendar te sličice, ki so kazale vsakdanje prizore iz mesta in njegove okolice, nikakor niso šle slabo v denar: ne le meščanstvo, tudi plemenitaši so jih končno začeli kupovati kot nekakšno razvedrilo po utrujajoče bombastični »visoki« umetnosti. Pieter van Laer je postal celo član akademije sv. Luke, vendar je bil v tem izjema. Uspeh bambocciantov je le še bolj podžigal napade nanje, saj so »pravim« umetnikom odjedali v poznobaročnem Rimu vedno bolj redka naročila. Večina se jih nikoli ni mogla prebiti iz bede bohemskega življenja na Via Margutta in drugod v okolici španskega trga; svoje podobice so prodajali mešetarskim posrednikom ali pa so jih razstavljali na raznih sejmih ter se tako prebijali skozi življenje, dokler niso izginili v vrtncu velikega mesta — ali pa se vrnili v svoje domovine.

V začetku 17. stoletja so v njihovih vrstah prevladovali Nizozemci; kasneje so se jim pridruževali tudi drugi, zlasti podaniki svetega rimskega cesarstva, ki si je naposled opomoglo od tridesetletne vojne. Počasi pa je prišlo do tega, da tujci niso prihajali v Italijo samo kot učenci, ampak tudi že kot učitelji. Po smrti Urbana VIII. je bilo velikih papeških naročil skoraj konec in Sever je postal za italijanske slikarje veliko pomembnejši od njihove domovine. Njihovo delovanje na raznih koncih Evrope je pomenilo konec velikega baročnega rimskega stila, hkrati pa je omogočilo nastanek nacionalnih slikarskih šol, ki so po svoji kvaliteti Rim večkrat presegale in so zato nanj lahko vplivale. Tako je prišlo do tega, da je bil glavni rimski umetnik in princeps akademije sv. Luke v času, ko se je v Rimu šolal naš Bergant, tujec — Nemec Anton Raphael Mengs. Drugi znameniti severnjak v večnem mestu je bil Anton Maron, ki je prišel tja leta 1755 in se je deset let pozneje poročil z Mengsovo sestro Terezo. Tako kot Mengs je bil tudi Maron pomemben portretist, od leta 1772 naprej pa je bil odgovoren za to, da so celo vrsto umetnikov pošiljali na šolanje v Rim. Ta je torej postal le prikladna stična točka za severne umetnine, kraj, v katerem so si izmenjali izkušnje in kjer so lahko dokončno izpilili svojo obrt — velike nove ideje pa v njem niso nastajale.

Ljubljana sama je ta razvoj zvesto odsevala. Najprej je vabila na delo italijanske umetnike, nato pa je svoje pošiljala na šolanje na jug. Bila je središče majhne, a še kar dobre slikarske šole; značilno je, da Bergant svojega stila v Rimu ni bistveno spremenil — ostal je v okviru severnjaškega, ne zelo slikovitega baroka, ki ga je lahko spoznal že pred odhodom v tujino. V Rimu je svoje znanje sicer razširil, vendar samo v obrtnem pogledu, zlasti pa s številnimi novimi motivi — cerk-

venimi in posvetnimi —, ki mu jih je kazalo novo okolje. Njegova dela nam dokazujejo, da je bil odličen učenec. Kljub grobosti sta *Ptičar* in *Prestar* zelo dobri deli; tudi portreti so izvrstni, ne nazadnje pa tudi verske slike, kot so *žalostna mati božja* iz ljubljanske frančiškanske cerkve, *Sv. Jožef* iz Narodne galerije ali pa Pavšerjeva *Marija z otrokom*, ki kažejo, koliko je bil Bergant sposoben narediti.

Kaže pa, da slovensko okolje ni bilo pripravljeno na tak kvalitetni vrh. V Bergantovem delu iz teh let lahko zasledimo izrazito dvojnost: na eni strani imamo upodobitve, ki smo jih že omenjali in ki kažejo Berganta kot odličnega, izrazito »modernega« slikarja, medtem ko so na drugi strani sočasno nastajale podobe, kakršna je npr. *Sv. Ana z Marijo* z Rečice pri Bledu (nastala 1761, torej v istem letu kot oba žanrska lika), ki je s svojo shematiziranostjo tako v formalnem pogledu (npr. oblikovanje draperije) kot v psihološki obdelavi likov (npr. standardni Marijin pogled navzgor) na popolnoma provincialnem podobarskem nivoju: slikar se je pač moral podrediti okusu okolja, za katero je slika nastala. Žal so zahteve tega okolja vedno bolj prevladovale in posledica je bila, da je Bergant počasi, a zanesljivo umetniško propadal. Edinole v slikah, ki jih je ustvarjal za zasebnike — med te sodijo brez dvoma tudi nekatere verske, nastale za privatne kapele ali pa kot naročila zasebnikov za cerkve —, se je lahko zares izkazal.

Portreti, žanr in nekatere verske slike nam povedo tudi marsikaj o tem, kakšne vzore je Bergant občudoval v Rimu. O velikih rimskih portretistih tega časa tu ne bomo posebej govorili. Bolj nas bosta zanimala versko slikarstvo in žanr. Med slikarji, ki so vplivali na Bergantove verske podobe, moramo Murilla prav gotovo omeniti. Če primerjamo Bergantovo *Marijo z otrokom* (Ljubljana, Erzin, sl. 65) — motiv, ki ga je bolj shematično ponovil na sliki v škofjeloškem uršulinskem samostanu — z Murillovo *Madonno della Sedia* iz Woburn Abbey (sl. 63), takoj zapazimo izredno sorodnost kompozicije; res je Bergant s spremembo položaja Marijinih in otrokovih rok razrahljal kompozicijo, osnovni motiv otroka, ki se stiska k materi, pa je ostal nespremenjen. Seveda sta se spremenila tudi obraza — postala sta bolj »bergantovska«; vendar je na drugi sliki, na Pavšlerjevi *Mariji z otrokom* (sl. 64), Marijin obraz izrazito nebergantovski — hkrati pa izredno soroden tistemu na Murillovi sliki; ujema se vse od las s prečo na sredi (motiv, ki v kasnejših Bergantovih delih izgine) pa do mehkega loka obrvi in značilnega senčenja okoli ust. Zanimivo je, da otrok sam ne deluje murillovsko, ampak bolj correggiovsko, saj ni nežen in zasanjan, temveč bolj vesel in živahen. Ta vpliv je še bolj spoznaven v sliki *sv. Jožefa* iz ljubljanske Narodne galerije, saj je način, kako je otrok posajen v Jožefovo naročje, zelo soroden enakemu motivu v Correggiovih delih iz okoli leta 1525.

Druge Bergantove verske slike so zanj čisto preprosto preveč značilne, da bi jim lahko iskali zanesljive vzore; take primerjave kaj zlahka postanejo rahlo komične. Tako o Murillu v zvezi z Bergantom ne moremo več govoriti, čeprav nam še neobjavljene Bergantove Brezma-

dežne vzbujajo misli na možne zveze z španskim slikarjem, ki je bil morda največji mojster tega motiva. Vsaj na eno sliko pa bi le še rad opozoril: na nenavadno kompozicijo angela in Kristusa, ki se pri Bergantu dvakrat ponovi: na sliki *Oljske gore* s Križne gore pri Ložu (sl. 67) in na prav tem motivu z Gore Oljke nad Polzelo. V prvem primeru je kompozicija izrazito višinsko poudarjena, v drugem pa glede na format slike manj. Obakrat pa sta postavitev figur ene nad drugo in serpentinasta linija, ki ju povezuje v formalno celoto, za naše okolje dosti presenetljivi. Tak motiv je tako pri nas kot drugod precej redek. Iz Slovenije ga je Bergant lahko poznal, saj ga srečamo na sliki v škofjeloški župni cerkvi; vendar pa se to Frančišku Rembu pripisano delo od Bergantovega tako formalno kot ikonografsko kar precej razlikuje. Verjetnejše vzore spet najdemo v umetnikovem rimskem šolanju: Mengs je na soroden način obdelal ta motiv v zbirki pasijonskih prizorov, ki jo je naredil za spalnico Karla III. v kraljevski palači v Madridu; tudi tam imamo opraviti z angelom, ki stoji za Kristusom in ga bodri — le da je kompozicija bolj trikotniška, saj manjka za Berganta tako značilna poudarjena vertikala, pa tudi keliha ni na sliki. Še bolj je Bergantovi sorodna druga Mengsova kompozicija, *Jožefov sen* iz Dresdna; nad Jožefom je tukaj angel s poučno vzdignjeno levico, ki skupaj z draperijo daje sliki močnejši vzgon. Obe deli druži z Bergantovim tudi to, da imamo vedno opraviti z le po dvema osebama, saj so tudi speči apostoli tako v madridski kot v obeh Bergantovih slikah opuščeni, medtem ko jih na domnevni Rembovi sliki najdemo; Bergant na svojih slikah torej nikakor ne razlaga na dolgo in na široko, ampak se osredotoči na glavni motiv.

Če temu tipu kompozicije sledimo še nazaj, naletimo še na dve slavni varianti: na Berninijevega *Habakuka* v rimski cerkvi S. Maria del Popolo in na sliko *Sv. Cecilija* Bernarda Cavallina (sl. 68), ki je nastala leta 1645 — torej dobrih sto let pred Mengsovima in deset pred Berninijevim delom. V nasprotju z drugimi je na neapeljski sliki (ki je danes žal ohranjena le kot osnutek v muzeju na Capodimenteju) vertikala osrednje skupine angela in svetnice izrazito poudarjena — mučeniški venec v angelovi roki je soroden Bergantovemu kelihu —, in čeprav celota temelji na navpičnicah, so te že dopolnjene s cikcakasto povezanimi diagonalami. Tudi pogled Cecilije, uperjen v venec, se ujema s Kristusovim, ko ta v Bergantovem delu zre v kelih. Na splošno bi Bergantovo kompozicijo lahko označili kot kombinacijo Cavallinove in Mengsove; medtem ko je vertikalnost in motiv angela, ki drži v roki kelih, povzel po prvi, je motiv samega Kristusa bolj mengsovski. Dejstvo, da je Bergant Cavallinovo kompozicijo zelo verjetno poznal, je pomembno, saj moramo ob Bergantovih žanrskih podobah govoriti o odločilnem vplivu neapeljskega slikarstva; presenetljivo pa bi bilo, če bi se to odražalo le v dveh slikah. Poleg Cavallina samega — ki je resda živel in deloval zelo kratek čas, a je v neapeljskem slikarstvu zapustil zelo močan vpliv — sta bila Luca Giordano in Francesco Solimena tista umetnika, ki sta dala Neaplju zlasti v Avstriji sloves slikarskega središča. Tudi njune vplive bi lahko iskali pri Bergantu — Giordanovega npr. pri poznejši, zlasti v obdelavi glave dosti slikoviti

sliki *sv. Simona* s Save pri Litiji. Končno naj kot zadnjega izmed neapeljskih slikarjev omenim Sebastiana Conco, v prvi polovici 18. stoletja izredno slavnega, pozneje pa skoro popolnoma pozabljenega umetnika, ki tako kot prešnja dva pooseblja tesne zveze med Neapljem in Rimom, saj je dosegel najprej velik uspeh v Neaplju, potem pa še v Rimu. Tu je postal princeps akademije sv. Luke in tako rekoč zadnji pomembni italijanski baročni slikar — seveda z izjemo Benečanov. Kariero je zaključil v Neaplju, kamor se je vrnil okoli leta 1752. Bergant ga torej vsaj v Rimu ni mogel osebno spoznati, prav gotovo pa je poznal njegovo delo. Mogoče je ravno Conca tisti, ki mu je dal predlogo za Jezusa na Pavšlerjevi Mariji; sorodne drže otroka, ki blagoslavlja, namreč v delu tega slikarja večkrat srečamo, npr. na *Madoni z otrokom* v neapeljski univerzitetni zbirki (sl. 66). Takoj pa velja pripomniti, da je ta motiv v izrazito eklektičnem italijanskem slikarstvu zelo pogost; tako je bil Conca sam pod močnim vplivom Marattija in Solimene ter seveda še mnogih drugih slikarjev in zato nikakor ne moremo trditi, da je na Berganta vplival prav on. Vsekakor pa našega slikarja lahko označimo kot za svoj čas značilnega eklektika, ki si je izposojal motive tako v starejšem slikarstvu kot pri najslavnejših sodobnih rimskih in neapeljskih umetnikih.

Na vprašanje, ali je Bergant tudi zares bil v Neaplju, zaenkrat ne moremo zanesljivo odgovoriti. Možnost za to v vsakem primeru obstaja, saj vemo, kakšen sloves je Neapelj imel kot pomembno umetniško središče; mnogi slikarji so iz Rima vanj odpotovali vsaj za krajši čas — ali zaradi uka ali pa tudi zato, ker so upali na nova naročila in zaslužek. Bergant bi bil prav lahko eden izmed njih, ni pa to bilo nujno, saj so bile zveze med mestoma tako tesne, da se je z neapeljsko umetnostjo prav lahko seznanil tudi v Rimu samem. Vsekakor pa nanj ni vplivalo samo neapeljsko versko slikarstvo, ampak tudi posvetna umetnost, ki je nastajala v tem mestu.

Tradicija te umetnosti je bila dolga in bogata. Glavni mejnik njenega razvoja je bila umetnost Giuseppeja Ribere, Il Spagnoletta, španskega slikarja, ki je v Neaplju dosegel največjo slavo. Njegovo slikarstvo je povezovalo špansko askezo z italijanskimi formalnimi vplivi — zlasti seveda s Caravaggiom, pa tudi z Lodovicom Carraccijem; prvi je nanj vplival s svojim realizmom, drugi pa z značilno barvno tehniko. V Riberovi umetnosti so se v Italiji prvič pojavile značilne upodobitve asketskih likov, ki predstavljajo začetek tradicije slikanja t. i. filozofov in pesnikov, ki jim večkrat ne dajejo imena niti že tako skromni atributi, ampak le še tradicija. Vedno gre za doprsne moške like, ki z izrazito mimiko gledalcu predstavljajo svoja čustva — včasih jokajo, včasih se smejejo, doživljajo ekstazo ali obup. Vsi ti liki na nas, vajene slovesnih Rembrandtovih upodobitev, ne delujejo posebno filozofsko, ampak bolj kot osebe z neapeljskih ulic, ki se nam predstavljajo v svojih vsakdanjih čustvenih izlivih. In res: kmalu ne srečamo več naslovov »Filozof« ali »Pesnik«; nadomestili so jih napisi, ki nam slike predstavljajo kot upodobitve »petih čutov«.

Razvoj ikonografije petih čutov v zahodnoevropski umetnosti nam danes ne pomeni več samo razvoja nekega posameznega motiva, am-

pak nam na samosvoj način ilustrira osvobajanje celotne evropske misli iz srednjeveških verskih spon v popolno posvetnost 18. stoletja. Je torej nekakšna velika vzporednica razvoju, ki smo mu pravkar sledili v Neaplju 17. stoletja, razvoju od Riberovih asketskih menihov do popolnoma vsakdanjih likov kasnejših ciklov, ki so naposled dosegli za tak motiv že prav monumentalne mere — kot nam priča znameniti *Ključavničar* iz Dulwicha v Londonu. Glavne mejnike tega razvoja moramo na hitro označiti.

V srednjem veku so čuti vedno pomenili negativno plat človeške osebnosti; Hieronim jih je primerjal z dirkajočimi konji, ki jim duša-kočijaž drži vajeti — če popusti, seveda nujno sledi katastrofa. Sv. Avguštin je trdil, da čuti ne morejo pomagati pri iskanju boga — za to je potrebno notranje doživetje. Vse to so bile ideje, ki niti niso izvirale iz srednjega veka, ampak iz znanih antičnih nasprotij med epikurejci, ki so trdili, da nam čuti edini posredujejo resnico, in Platonom, ki je menil, da nam čuti posredujejo le mnenja, da pa samo razum lahko prodre do bistva. Srednji vek je to njegovo mišljenje sprejel več ali manj nespremenjeno, saj se je popolnoma skladalo s krščanskim odnosom do sveta.

Renesansa je bila s svojo posvetnostjo veliki mejnik v razvoju našega motiva, vendar pa nikakor ni mogla dokončno odpraviti nasprotja med grešnimi čuti in božansko dušo, saj še v 17. stoletju poznamo upodobitve, ki enačijo alegorije petih čutov z grešnim življenjem. Vendar pa je veliki razvoj znanosti opravil svoje in Locke je s svojo primerjavo — človek je kot bel list papirja, na katerega čuti pišejo izkušnje — zaključil ta razvoj. V 18. stoletju s čuti niso več povezani versko-moralni problemi, ampak jih najraje omenjajo v erotičnih pesmih, kot je bila *L'art de Jouir* La Mettriea, ki je izšla v Amsterdamu leta 1752.

Likovna umetnost je temu razvoju zvesto sledila. Ilustracije petih čutov so v srednjem veku redke in povsem alegorične. Skladno s Hieronimovo mislijo in njenimi kasnejšimi izpeljankami, kot je bila tista v *Anticlaudianu* Alana de Insulis iz okoli leta 1202, so se ponavadi omejevale na različne upodobitve petih konj. 16. stoletje je alegorijo sicer obdržalo, vendar je postala posvetna in verski elementi so se umaknili v ozadje — včasih prav dobesedno, npr. v grafični seriji Martina de Vosa iz okoli leta 1575, kjer imamo v ozadju alegorije vida prizor boga, ki Adamu in Evi kaže rajski vrt, ali pa Kristusa, ki zdravi slepca, ipd. V tem času se je upodabljanje petih čutov omejevalo predvsem na tri bistvene sestavine: na personifikacijo, to je žensko osebo, ki jo tako dobro poznamo ne le iz likovne umetnosti, ampak tudi iz gledališča tega časa; na žival, ki jo je tradicija že od srednjeveškega Physiologa naprej povezovala z določenim čutom (npr. orla z vidom ipd.); in končno na atribut, ki pa že izvira iz vsakdanjega življenja — ogledalo za vid, lutnja za sluh... Število teh atributov seveda ni bilo določeno in v seriji Jana Brueghla st. v madridskem Pradu, slikah, ki pomenijo hkrati vrh in konec tega načina upodabljanja, lahko občudujemo skoraj brezmejno bogastvo predmetov, povezanih s tem ali onim čutom.

Atributi in določene kretnje ter drže personifikacije — kot npr. gledanje v ogledalo — so bili prvi posvetni elementi, ki so se prikradli na alegorične upodobitve čutov. Počasi so se jim pridružili žanrski prizori, kot kuhinjski prizor Aertsenovega tipa na upodobitvi okusa iz Brueghlovega cikla. Naposled pa je žanrski način povsem prevladal: najprej so bili taki prizori vsaj po svojem aristokratskem okolju še nekoliko povzdignjeni nad popolno vsakdanjost, kot vidimo v grafikah Abrahama Bossa po slikah C. J. Lamena. Vendar pa že tu opravila plemenitih upodobljencev niso prav nič izjemna: muziciranje, ljubimkanje ipd. Končno pa se umetnikom tudi upodabljanje imenitnega okolja ni več zdelo potrebno in tako pridemo do Brouwerjevih kmečkih slik in nazadnje do primerov, ko je okolje že povsem zanemarjeno ter skupino nadomesti en sam lik — kot v delih Teniersa ml. na Flamskem, Steena na Nizozemskem in neapeljskih slikarjev v Italiji. Ali so omenjeni slikarji ta tip petih čutov razvili sami ali pa ga uvozili s severa, je težko reči; vsekakor pa so ga v svoji vedno večji težnji po profanizaciji z veseljem sprejeli, saj je navadnega človeka veliko laže upodobiti pri opravilu, ki opozarja na enega izmed čutov, kot pa ga predstavljati v filozofski ali celo verski preobleki.

Tako so začele nastajati slike moških, upodobljenih ponavadi do pasu (v nasprotju s severnjaki, ki so svoje upodabljali večinoma v izrezu prek kolen), s pipo, kozarcem ali vrčem, kosom kruha ali listom papirja v roki; njihova oblačila so kaj malo ugledna, večkrat kar očitno najdena na smetišču; na glavi jim čepi širok klobuk, baretka ali kapa čudne oblike — ali pa so kar razoglavi. So najrazličnejših starosti, čeprav taki okoli štiridesetih let prevladujejo, vsaj če jih presojamo z današnjimi merili. Včasih so veseli, včasih žalostni; na eni sliki gledalca na kaj opozarjajo, na drugi spet se zanj ne zmenijo. Vsem pa je skupno nekaj: so ljudje z ulice, pa naj bodo berači ali potepuški najemniški vojaki, ribiči ali na pol trgovci in obrtniki ter na pol tatovi in razbojniki. Slikar jih je na ulici spoznal in, če jih že ni povabil v svoj atelje, je prav gotovo kar na mestu samem naredil o njih številne študije.

Takih slik je nastalo v času Ribere pa nekako do Salvatorja Rose zelo veliko; kasneje se jih je veliko porazgubilo, pa tudi druge prej srečamo v muzejskih depojih kot pa v razstavnih dvoranah; več jih je v zasebnih zbirkah. Za te so tudi nastajale, saj so jih verjetno kupovali isti krogi, ki so se v Rimu zabavali nad bambocciatami: meščani in plemiči, ki so pač za spremembo želeli imeti v svojih »uradnih« zbirkah tudi kaj bolj lahkotnega. Morda je v kaki taki zbirki — ali pa na kakem sejmu — videl takšne slike tudi naš Bergant, si jih zapomnil in potem po njihovem vzoru naslikal v Ljubljani svoje žanrske podobe; mogoče pa jih je izdeloval celo že v Italiji in si z njimi služil denar za študij, saj — podobno kot njegovi portreti — niti *Ptičar* niti *Prestar* ne kažeta na to, da bi bil imel ob upodabljanju teh motivov kakšne začetniške težave. Obe sliki sta kompozicijsko zelo podobni svojim neapeljskim »sorodnikom«; opis, ki je veljal zanje, bi se lahko nanašal tudi nanju. Ena od neapeljskih slik iz Museo di Capodimonte,

t. i. *Smejoči se filozof*, anonimno delo 17. stoletja, pa je *Prestarju* že prav presenetljivo podobna (sl. 61).

Tudi ikonografsko nam Bergantovi sliki ne zastavljata kakšnega posebnega problema. *Ptičar*, ki z levico zgovorno kaže na ptico v svoji kletki, simbolizira sluh; *Prestar*, ki si je na verjetno ne posebno pošten način pridobil priboljšek, predstavlja okus. Drugih treh sicer ne poznamo, vendar nam Kukuljevićeva omemba *Berača* da misliti, da je šlo za prvima sorodno podobo moža, ki bi utegnil v roki držati kak novčič — torej bi v tem primeru šlo za tip. Za preostala dva pa lahko sklepamo iz številnih drugih primerov: vonj bi bil lahko možak s pipo, vid pa morda že omenjeni sliki iz Capodimonteja sorodna upodobitev moža, ki drži v roki popisan kos papirja ali pa ga celo prebira — tako kot Steenov *Kronani govornik* v münchenski Alte Pinakothek. Prva enačica se tu zdi verjetnejša, saj *Ptičar* in *Prestar* svoje atribute le kažeta in z njimi ničesar ne počneta. Ta razmišljanja pa seveda ostajajo le v meji domnev. Nobenega dokaza ni za to, da je Bergant svoj cikel dokončal, čeprav ga je očitno mislil nadaljevati.

Če smo že poudarjali sorodnosti med Bergantovimi in neapeljskimi upodobitvami glede kompozicije in ikonografije, pa se moramo ustaviti še ob očitni razliki: neapeljske slike so izrazito slikovite, Bergantove pa veliko bolj plastične.

Ob morfološkem razčlenjevanju smo seveda v Bergantovem primeru prikrajšani za barve. Vendar nam tudi razlike v odnosu do konture med njegovim *Prestarjem* in neapeljskim *Filozofom* lahko marsikaj povedo. Pri drugem z izjemo not na papirju ne najdemo ostre črte; zatemnjeni deli telesa se zlivajo s temnim ozadjem. Pri Bergantu je vsaka guba natančno izpeljana; značilna je primerjava rokavov pri njem in pri neapeljskem slikarju. Bergantovi so ostro in jasno izrisani, medtem ko se je Italijan zadovoljil z nekaj hitrimi, a odločnimi potezami čopiča. Tudi meja med upodobljencem in ozadjem je pri Bergantu popolnoma jasna. In za konec primerjajmo še oči obeh likov: Italijan je obraz zakril s senco klobuka, izpod katerega nas možak sicer opazuje, a nam njegov pogled ostaja precej prikrit; že spet je slikarju zadostovalo nekaj hitrih potez. Bergant pa ne pozabi na noben detajl okoli povsem osvetljenih oči, ne na gubice ne na odsev svetlobe na šarenicah. Ta način slikanja ga je sicer prikrajšal za učinkoviti razbojniški izraz, ki ga je s senco na obrazu lahko pričarati, vendar ga je uspešno nadomestil: Prestar nas gleda popolnoma postrani in z rahlo priprtimi očmi — da manjkajočega zoba (v čemer pa ga Napolitanec še krepko prekaša) niti ne omenimo.

Na vprašanje, kako je ob vseh drugih sorodnostih le prišlo do teh razlik, sta možna dva odgovora, ki se dopolnjujeta. Prvič je Bergant iz Ljubljane odšel na pot kot izoblikovan slikar, ki se je kasneje v Rimu sicer tehnično spopolnil, vendar pa svojih osnovnih značilnosti ni več spreminjal — in v Sloveniji pred odhodom kakšnega posebno slikovitega slikarstva seveda ni mogel spoznati. Razen tega pa je tudi v Rimu samem živel v krogu umetnikov, zlasti Nizozemcev in Nemcev, ki so imeli njemu sorodne umetniške ideje. Slike, ki so v njihovih deže-

lah nastajale pred letom 1750, so bile le redko zares slikovite — slikarjev, kot je bil Rembrandt, je bilo le malo; v Avstriji npr. so vsa pomembna slikovita dela, zlasti Maulbertscheva in Kremser-Schmidtova, nastala po tem datumu. In ne nazadnje je v času Bergantovega šolanja v Rimu vladal Anton Raphael Mengs, umetnik, čigar delo je temeljilo predvsem na črti. Bergant torej ni imel nobenega vzroka, da bi bistveno spreminjal svoj stil in ni čudno, da je motive, kot so bile Murillove verske slike ali pa neapeljski žanr, povzel na način, ki ga je bil vajen iz mladosti in ki je prevladoval tudi v njegovem rimskem okolju.

Zadnjega vprašanja — za koga naj bi bile Bergantove slike nastale — žal dokončno še ne moremo rešiti. Verjetno je šlo za katerega izmed Bergantovih plemiških podpornikov, saj motiv sam v njihovih krogih nikakor ni bil neznan. To nam dokazuje podatek v inventarju zapuščine Wolfa Daniela Erberga z dne 15. julija 1783, ki ga hrani Arhiv Slovenije v Ljubljani. V inventarju Dola so v eni od dveh sob, ki sta bili glede na število in raznovrstnost v njih hranjenih slik nekakšna kabineta umetnin, omenjene »5: lange bilder, die 5 sinne vorstellend«, pet dolgih slik, ki predstavljajo pet čutov. Čeprav se ta podatek ne more nanašati na Berganta, pa dokazuje, da je bila tematika pri nas znana in nam poleg tega odpira zanimivo možnost sklepanja, ki pa se žal opira le še na podatek, da je bila Bergantova risba berača nekoč v Erbergovi zbirki. Glede na poudarjeno obliko teh slik bi bilo mogoče, da bi šlo za kopije že omenjenega cikla Jana Brueghla st., ki so jih zaradi njihove slave zelo veliko kopirali. Če je Bergant take slike pri Erbergu videl, mu je morda prišlo na misel, da bi jim kot v nasprotje izdelal serijo petih čutov na žanrski način in tako pokazal, česa se je v tujini še naučil.

Čeprav s tem Bergant v evropskem merilu ni naredil ničesar novega, saj so take slike v Neaplju nastajale že sto let pred njegovim časom, pa je s tem, da je njihovega duha uspešno prenesel na slovenska tla, dodal slovenski umetnosti res drobno, a zato nič manj pomembno potezo.

LITERATURA

Iskanje literature za italijansko žanrsko slikarstvo predstavlja kar velik problem, saj je to območje ostalo vse do danes skoraj popolnoma neobdelano. Zato sem moral v glavnem uporabljati splošna dela, kot sta Wittkowerjevo ali pa Bellonzijevo; edino bolj specialno delo je bil katalog razstave bambocciantov, ki pa je po obsegu in vsebini dosti skromen. Podobne težave sem imel z neapeljskim slikarstvom, ki enotne obravnave ni doživelo že od de Rinaldisovega dela iz leta 1929, čeprav serija člankov raznih avtorjev v občudovanja vredni zbirki Storia di Napoli to praznino uspešno zapolnjuje — le da žal verjetno nikoli ne bodo izšli skupaj v eni sami knjigi. Od druge literature bi rad končno opozoril še na delo Louise Vinge, ki zapleteno snov obravnava na izredno jasen in inteligenten način.

Na tem mestu bi se za pomoč in nasvete pri delu rad zahvalil dr. Kseniji Rozman iz ljubljanske Narodne galerije in dott. Salvatoru Abita iz neapeljskega Museo di Capodimonte.

Rudolf Wittkower: *Art and Architecture in Italy: 1600—1750*, Harmondsworth 1969

Fortunato Bellonzi: *Pittura Italiana* (4. del), Milano 1960

Aldo de Rinaldis: *La Pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, Firenze 1929

Raffaello Causa, La Pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco, *Storia di Napoli*, V/2, Napoli 1972

Oreste Ferrari, Le Arti figurative, *Storia di Napoli*, VI/2, Napoli 1970
Nicola Spinosa, La Pittura napoletana di Carlo a Ferdinando IV di Borbone, *Storia di Napoli*, VIII, Napoli 1971

Giuliano Briganti: *I Bamboccianti*, Roma 1950 [rk]

Giancarlo Sestieri, Contributo a Sebastiano Conca I, II, *Commentari*, XX/4 in XXI/1—2, Roma 1966 in 1970

Razni avtorji: *Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Acquisizioni 1960—1975*, Napoli 1975 [rk]

Hans Kauffmann, Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, *D. Freyev zb.*, Breslau 1943

Chu-tsing Li: *The Five Senses in Art, An Analysis of its Development in Northern Europe*, State University of Iowa, 1955 (tipkopis disertacije)

Louise Vinge: *The Five Senses, Studies in Literary Tradition*, Lund 1975

Dieter Honisch: *Anton Raphael Mengs und die Bildformen des Frühklassizismus*, Recklinghausen 1965

Razni avtorji: *Artisti Austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione*, Roma 1972 [rk]

Anica Cevc: *Fortunat Bergant, 1721—1769*, Ljubljana 1951 [rk]

Ksenija Rozman, Rimsko šolanje slikarja Fortunata Berganta, *Sinteza*, 24, 25, Ljubljana 1972

SUMMARY

Two small paintings by the Slovene painter Fortunat Bergant (1721—1769), The Bird-catcher and The Man with a Pretzel, have a very special position in Slovene art because of their fate — they belong to the most precious stolen paintings in Slovenia — and also because of their still unexplained contents. After the ascertainings of Dr. Ksenija Rozman about Bergant's schooling in Rome had been published (Sinteza 24, 25, Ljubljana 1972), they offered a persuasive possibility to find the models for both works in Italy. It proved possible to connect them with the five senses series which had been appearing in the 17th century Naples.
The paintings mentioned above are series which, in a way very similar to that of Bergant, show busts of men belonging to lower social classes. Each of them represents with a characteristic gesture or attribute one of the sen-

ses. In our case the objects with which Bergant's figures stand in front of us — the pretzel and the bird in a cage — are characteristic enough for us to mark them as allegories of taste and hearing. Unfortunately other paintings from Bergant's cycle are lost, still there is one source that enables us to determine — presumably at least — another one, The Beggar, who might represent the touch.

The already mentioned schooling of the artist in Italy, as well as the extreme iconographic similarity of both figures with those of Naples, which he could have seen also in Rome, provide the possibility to mark them as clear, although late, descendants of the kind of painting which was in the 17th century Naples, full of Ribera's tradition, extremely popular.

Although the iconographic relationship is clear, the morphological analysis of both paintings showed that Bergant only followed the Naples painting as far as the contents are concerned, but not also the form. By his origin as well as by the environment which absorbed him in Rome he was an heir of the northern art, which was founded primarily on the line; the shade, which very often hides the line completely in Naples, never became his way of painting, just as he could never reconcile himself to omit a detail in order to achieve a more unitary composition.

At this point an interesting question arose: which other artists influenced Bergant during the time of his Roman schooling. Anton Raphael Mengs, the main Roman painter of the period, certainly provided one of the most important influences; this can among others be noticed on Bergant's painting The Mount of Olives at Križna gora near Lož. But we can find other models for this painting, as for example the well-known St. Cecilia by Bernardo Cavallini, the sketch of which is kept in the Museo di Capodimonte in Naples. Among other influences especially that of Murillo should be mentioned, as his Madonna della Sedia in Woburn Abbey provided the model for at least two Bergant's paintings of Madonna with Child.

All this told, we can characterize our painter as a typical eclectic who could deliberately choose his motifs from the best masters that he came to know during his schooling, and so enriched Slovene art with many an interesting detail.

SLIKAR ANTON CEBEJ*

FERDINAND ŠERBELJ, LJUBLJANA

UVOD

Z življenjem in delom slikarjev V. Metzingerja, F. Jelovška in F. Berganta smo se do zdaj že dobro seznanili. Strokovna literatura nam jih je predstavila kot izrazite osebnosti, ki so s svojo ustvarjalnostjo na slikarskem področju prispevali bistven delež k podobi baročnega slikarstva na Slovenskem. Četrti in najmlajši, ki pripada tej druščini, je Anton Cebej, po rodu s Primorske. O njem je napisanega bore malo. K njegovi anonimnosti so prispevala svoj delež zelo skopa arhivska poročila in redko datirana dela. V literaturi je omenjen bolj kot spremljevalec dogodkov, saj ga navadno navajajo samo z imenom in poudarjajo le njegovo pripadnost ljubljanskemu baroku.

O Antonu Cebeju prvi poroča J. Kalasanc Erberg v svojem rokopisu (1825), kjer ga napačno imenuje »Joseph«.[1] Zapis je kratek, toda zanimiv, saj govori o Cebeju predvsem kot o slikarju oljnih portretov in šele nato kot slikarju oltarnih slik. Zaman bi iskali ime našega slikarja v Pohlinovi *Bibliotheci*, kjer piše Pohlin o Metzingerju, o Cebeju pa molči. Vemo pa, da je Pohlin pri Cebeju naročil sliko za diskalceatski samostan v Ljubljani. V tisku je izšel najstarejši zapis o Cebeju leta 1848.[2] Tega leta se Cebej v *Mittheilungen des historisches Vereines für Krain* omenja kot avtor slikarij Izidorjeve kapele v cerkvi na Trški gori pri Novem mestu. Ta podatek, ki naj bi govoril o znanem Cebejevem delu, sta pozneje uporabila še P. v. Radisc (1880)[3] in I. Šašelj (1886).[4] Isti vir je uporabil tudi E. Strahl (1884), ki po Erbergovem rokopisu Cebeja ponovno imenuje »Joseph«.[5] Pomembno je poročilo, ki se nanaša na arhivski podatek v *Blätter aus Krain* (1865), iz katerega nekoliko razberemo Cebejev položaj med sodobniki.[6] Na našega slikarja naletimo še v Zgodovini dobrovske fare (1893).[7] O Cebeju ni ničesar zapisanega pri Wurzbachu in tudi ne pri

---

* Prispevek je prvi del diplomske naloge, ki je bila dokončana leta 1974.

[1] Milena Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*, razprave SAZU, 1975, II/28, p. 152.

[2] Franz Anton von Brekernfeld: Pfarvicariat St. Peter bei Werdl, nächst an der Gurk, *Mittheilungen des historisches Vereines für Krain 1848*, Ljubljana 1848, p. 76.

[3] Peter pl. Radics: Umételjnost in umételjna obrtnost Slovencev, *Letopis Matice slovenske 1880*, Ljubljana 1880, p. 37.

[4] Ivan Šašelj: *Zgodovina šentpeterske fare pri Novem mestu*, Ljubljana 1886, p. 23.

[5] Edvard Strahl, Kunstzustände Krains in den Vorigen Jahrhunderten, *Laibacher Zeitung*, 1884, pp. 178, 179, 180, 182, 183, 186, 187, 188. Primerjaj tudi: Emilijan Cevc, Spis Edvarda Strahla o umetnostnih razmerah na Kranjskem, *Loški razgledi* XVII, 1970, p. 91.

[6] A(nton) D(imitz): Zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Krain I, *Blätter aus Krain*, št. 11, Ljubljana 1865, p. 43.

[7] Anton Lesjak: *Zgodovina dobrovske fare pri Ljubljani*, Ljubljana 1893, p. 74.

Wastlerju.[8] Tudi J. Wallner v *Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII und XVIII Jahrhunderte* (1890) ne pozna Cebeja.[9] Žal ni izšel do konca Kukuljevićev *Slovnik*, ki bi verjetno pod črko »Z« obravnaval tudi Cebejevo ime.[10] V tolikšni meri nam ga torej predstavi 19. stoletje.

Ob uspešni restavraciji Cebejeve slike je bila leta 1908 v *Domu in svetu* objavljena fotografija slike *Marijinega vnebovzetja* iz Kopanja.[11] Na zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva v Ljubljani leta 1922 so med številnimi znanimi in neznanimi slikarji predstavili s šestimi slikami tudi Cebejev opus.[12] Odmev na to razstavo sta prispevka v *Mladiki* (1922) in v *Domu in svetu* (1922). V Mesesnelovem prispevku v *Mladiki* lahko preberemo nekaj zanimivih opazk tudi o Cebeju.[13] J. Mantuani pa je v *Domu in svetu* poskušal odgovoriti na vprašanje v zvezi s Cebejevim šolanjem in glede dveh slik, ki so ju pripisovali Cebeju.[14] Slovenski Vasari, V. Steska, je v knjigi *Slovenska umetnost I, slikarstvo* (1927) prvič obširneje predstavil Cebejeva dela.[15] To poglavje pa je tudi osnova za nadaljnjo obravnavo slikarjevega opusa. Nekaj »novih« Cebejevih slik pri uršulinkah v Ljubljani nam je leta 1944 predstavil J. Veider v *Zborniku za umetnostno zgodovino*.[16] Kratke stilne oznake o slikarju lahko preberemo še pri pregledih baroka v Steletovi knjigi *Slovenski slikarji* (1949)[17] in v knjižici Narodne galerije *Umetnost baroka na Slovenskem* (1957).[18] Omeniti velja tudi razstavni katalog Narodne galerije *Barok na Slovenskem* (1961), kjer je poleg že znanih biografskih podatkov navedenih nekaj novih Cebejevih del.[19] Barvno in razpoloženjsko pa je predstavil Cebeja E. Cevc v knjižici *Slovenska umetnost* (1966).[20] Na koncu omenimo še stilno

[8] Constant v. Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*, I—LX, 1856—1891; Josef Wastler: Steirisches Künstler-Lexikon, Graz 1883.

[9] Julius Wallner: Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhunderte, *Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, Ljubljana 1890, pp. 103—139.

[10] Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovnik umjetnikah Jugoslavenskih*, I—V, 1858—1860; izšlo od Agapić do Strahinjić.

[11] *Dom in svet*, XXI, 1908, pri p. 339, p. 383.

[12] *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*. Izdala Narodna galerija, Ljubljana 1922, pp. 20, 21, 24.

[13] France Mesesnel, Preteklost slovenskega slikarstva, *Mladika*, III, Gorica 1922, pp. 352—362.

[14] Josip Mantuani, Slikarska umetnost naših dežel v prošlih dobah, *Dom in svet*, XXXV, 1922, pp. 458—459.

[15] Viktor Steska: *Slovenska umetnost, I: Slikarstvo*, Prevalje 1927, pp. 93—100.

[16] Janez Veider, Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani, *ZUZ*, XX, 1944, pp. 98—136.

[17] France Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949; isti, Barok ali rokoko?, *Zbornik zimske pomoči 1944*, Ljubljana 1944, pp. 399—408.

[18] *Umetnost baroka na Slovenskem*, Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani, II. Uvod: France Stelè, katalog: Melita Stelè-Možina, Ljubljana 1957.

[19] *Barok na Slovenskem*, razstavni katalog Narodne galerije v Ljubljani, Ljubljana 1961.

[20] Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, pp. 138, 139, 141, 145, 148, 177.

oznako izpod peresa Š. Čopičeve (1966) in s tem je pomembnejša literatura o slikarju izčrpana.[21]

ŽIVLJENJE IN DELO

V ajdovskem župnijskem arhivu je v krstni matriki *Liber Baptizatorum Sturiensium* ob datumu 23. maj 1722 zapisano, da je bil tega dne krščen Anton, sin Matije in Marine Zebey. Krst je opravil Nicolao Rodeschini curato — capellano, botrovala pa sta Andrea Wattiz (Batič) in Apollonia Gregorizhin (Gregorička). Prvorojenemu Antonu so do leta 1732 sledile še štiri sestre in dva brata.[22]

Na običajna vprašanja kdaj, kje in kako, ki se postavljajo o mladostnih in šolskih letih mladega Antona, ne vemo odgovoriti ničesar. Tudi približno ne. Prav tako lahko samo ugibamo, kdaj natančno je Cebej začel samostojno slikati. Pri zgodnjih delih nam je v oporo le slika *Povišanje sv. križa* iz Vinice, ki je datirana z letnico 1750.[23] Iz primerjave z drugimi zgodnjimi Cebejevimi slikami je razvidno, da je slikar samostojno nastopal s svojimi deli že v drugi polovici štiridesetih let. Med prva dela lahko uvrstimo podobo *sv. Uršule* s področja župnije Šmarje pri Ljubljani. Slika, ki jo zdaj hranijo v depoju Narodne galerije v Ljubljani, je zgodnje Cebejevo delo, slikano v svetlih, prosojnih barvah. Prizor Uršulinega poveličanja je zasnovan preprosto: svetnica kleči na oblakih, ki so obenem edina predstavitev kraja, družbo pa ji delajo le zabuhli putti in angelske glavice, ki si dajejo opravka z njenimi atributi. Podoben kolorit in obrazni tip svetnice kot pri *sv. Uršuli* srečamo na manjši sliki *sv. Lucije* v podružni cerkvi v Malem Lipoglavu nad Šmarjem pri Ljubljani. Slika je bila del atike nekega oltarja. Zaradi velike podobnosti med slikama *sv. Uršula* in *sv. Lucija*, tako glede detajlov kot celotnega vtisa, je mikavna celo misel, da sta obe nekoč pripadali istemu oltarju.

Iz leta 1750 je znana prva datirana Cebejeva slika. Takrat je naslikal za glavni oltar viniške župnijske cerkve *Povišanje sv. križa*. Kljub poznejšim preslikavam je slika zanimiva zato, ker nam predstavlja slikarsko že izoblikovano osebo in nam pokaže, kaj je zmogel tedaj osemindvajsetletni Cebej. Na viniški sliki že opazimo obrazne tipe, ki jih bomo odslej srečevali v Cebejevih delih.

Okrog leta 1750 je verjetno nastala slika poveličanja *sv. Lovrenca* za Lokavec pri Ajdovščini. Prizor je postavil Cebej v isto okolje kot sv. Uršulo. Toda tu je oblikovno zahtevnejši v kompoziciji ter v obdelavi figur in draperije. Še je mogoče opaziti kakšno formalno težavo: na primer nelogično izboklino draperije nad Lovrenčevo levo nogo, ki pa v bistvu ne moti trikotniške kompozicije angela, diakona

[21] *Slovensko slikarstvo*, Ljubljana 1966. Spremna študija, Špelca Čopič, pp. 60—61, biografski in bibliografski podatki, Melita Stelè-Možina, p. 233.
[22] F(rance) M(esesnel), Anton Cebej, *ZUZ*, III, 1923, p. 78.
[23] Vsi podrobnejši podatki, ki se bodo nanašali na določeno sliko, bodo skupaj z literaturo navedeni v katalogu pri vsaki sliki posebej.

in dveh puttov, ki se na desni poigravata z baretom in knjigo. Posebno skrbno je izdelan vase zamišljen angel na levi.

Z vstopom v petdeseta leta začne število Cebejevih del naraščati. Nekatera so ohranjena, nekaj pa jih je znanih le na podlagi arhivskih poročil.

Frančiškanski diarij poroča, da so leta 1752 kamniški frančiškani naročili pri Cebeju poslikavo oltarčka, ob katerem bi se na praznik sv. Rešnjega telesa prepeval evangelij. Hkrati je Cebej naslikal še sliko *Brezmadežne*. Oboje je danes izgubljeno in niti ne vemo, kakšno je bilo videti to delo, za katero je bil Cebej »izplačan« z barvami v vrednosti 10 gld., ki so ostale samostanu po smrti njihovega slikarja brata L. Mayra (februarja 1752).[24] Naslednje leto, 1753, srečamo Cebeja prvič v Ljubljani. Pri bosonogih avguštincih je v mesecu avgustu poslikal strop letne obednice v samostanu. To bi morda izvršil F. Jelovšek, ki je pri teh redovnikih uspešno slikal že pred leti, toda prav takrat je bil zaposlen z obsežnim delom na Sladki gori. Cebej je na treh poljih stropa naslikal v *al fresco* tehniki tri prizore iz stare zaveze. V prvem polju je upodobil nadangela Rafaela z mladim Tobijem, ki se zgraža nad ribo, v srednjem polju Daniela v levnjaku, kamor mu angel prinaša preroka Habakuka s hrano, na tretje polje pa je naslikal Samuela in Savla v gosteh.

Uršulinski samostan v Ljubljani hrani mnogo slik, ki so ob raznih priložnostih prihajale iz razpuščenih ljubljanskih samostanov kapucinov, diskalceatov in jezuitov. Izmed kapucinskih slik je že Veider po Steski pripisal Cebeju sliki *sv. Frančiška Asiškega* in *sv. Antona Padovanskega*. Naslikani sta bili v prvi polovici petdesetih let. Obe svetniški postavi je slikar upodobil v ospredju, nad neizrazito pokrajino, ki se poglablja v ozadje do nizkih gora.

Okrog srede petdesetih let opazimo na Cebejevih slikah spremembo. Opazen je vpliv V. Metzingerja. Ta način slikanja nam lepo predstavljata podobi iz Malovš in Dvorij. Na malovški sliki *vseh svetnikov je* slikar množico oseb razvrstil v tri vodoravne pasove. Zaradi perspektivičnega učinka so svetniške postave v ozadju naslikane le bežno. Ikonografsko so določljive le osebe v ospredju, predvsem v spodnjem pasu.

Bolj domiselno je Cebej uredil skupino štirinajstih priprošnjikov na sliki v dvorski podružnici. S preračunanimi kretnjami jih je razporedil v obliki osmice. V to običajno skupino štirinajstih oseb je vpletel še patrona podružnice sv. Miklavža.

V dnevniku barona F. H. Raigersfelda (Rakovca) je zapisano, da je baron 19. maja 1755 poklical k sebi slikarja Cebeja.[25] Ali se je Cebej odzval povabilu, ni znano. Kljub skrbno vodenemu dnevniku ne zasledimo več njegovega imena. Zanimivo je dejstvo, da je imel baron v tem času živahne stike z raznimi slikarji, predvsem z V. Metzingerjem.

---

[24] Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, pp. 94, 113.

[25] Jože Šorn, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *ZUZ*, n. v. III, 1955, p. 255.

Iz dnevnika je še razvidno, da je naročal pri slikarjih predvsem portrete svojih družinskih članov.

Tega leta (1756) je Cebej slikal v romarski cerkvi na Trški gori pri Novem mestu. S freskami je okrasil severno, Izidorjevo kapelo s prizori iz življenja omenjenega svetnika. Freske so bile prebeljene že v drugi polovici prejšnjega stoletja. Ostal je le naslikani oltarni nastavek, ki pa je tako preslikan, da ne prispeva nobenega bistvenega deleža k boljšemu poznavanju Cebejevega opusa. Preslikani sta tudi sočasni oljni sliki *sv. Izidorja* in *sv. Notburge*, ki dopolnjujeta naslikani oltarni nastavek. Za Trško goro je Cebej naslikal v drugi polovici petdesetih let še manjšo sliko s prizorom umirajoče *sv. Rozalije*. Leta 1758 je naslikal Cebej za moravško župno cerkev *Marijino vnebovzetje*. Okrog 2,5 m visoka slika je bila med zadnjo vojno izgubljena. Na kratko jo je opisal V. Steska v Slovenski umetnosti: »Marija plava v višavo. Apostoli se deloma ozirajo za njo, deloma strme v prazen grob. Marijo obdajajo tri skupine angelcev«. Od takrat je bil Cebej še večkrat zaposlen z deli za moravško župnijo. Naslednje leto je za Moravče naslikal oltarno podobo *sv. Boštjana*. Nekoliko preslikana, vendar dobro ohranjena slika nam predstavlja mladeniča, privezanega ob drevo, v drži razgibanih kontrapostnih linij. Bolj kot na vseh dosedanjih slikah se je na tej uveljavila bujna narava, obravnavana z vso skrbnostjo in z velikim posluhom za naturalizem v smislu 18. stoletja. Pokrajini ni odmerjen ozek pas zemlje na spodnjem delu slike, na katerega bi se logično opiral prizor Boštjanovega mučeništva, temveč je zemeljski prostor poudarjen z obilno vegetacijo, ki je zaživela s svetniško postavo.

Ob koncu petdesetih let je Cebej naslikal freske na stropu Jožefove kapele kartuzijanskega samostana v Bistri. M. Marolt jih je pravilno opredelil v začetek druge polovice 18. stoletja kot delo slikarja, ki je bil »pod močnim vplivom V. Metzingerja«. Poznejši avtorji postavljajo nastanek fresk prepozno, po požaru, ki je leta 1773 prizadejal samostan. To pozno datiranje fresk postane nevzdržno, takoj ko jih primerjamo s Cebejevimi deli šestdesetih in sedemdesetih let. Freske se najbolje ujemajo z deli, ki so nastala na koncu petdesetih let. Skupen je način kompozicije gradnje, razgibanost figur, posebno pa vloga narave s sončno svetlobo, kot jo lahko vidimo na sliki *sv. Boštjana* iz Moravč. V Jožefovi kapeli ne gre za poslikavo celotnega stropa, temveč le petih posameznih polj, ki so vključena v štukaturni strop kapele. Vseh pet polj prikazuje in poveličuje dogodke iz Jožefovega življenja, od zaroke in dveh prizorov svete družine do njegove smrti in poveličanja. Lahkoten videz jim daje svetel kolorit v številnih odtenkih ali, kakor je zapisal E. Cevc, »prisrčna bukoličnost, ki diha iz teh fresk«.

Da je Cebej med kranjskimi slikarji v drugi polovici petdesetih let užival določen ugled, nam lepo dokazujeta sliki *sv. Benedikta* in *sv. Filipa Nerija* iz leta 1759. O danes izgubljeni sliki *sv. Benedikta*, ki je bila v frančiškanskem samostanu v Jastrebarskem na Hrvaškem, edini poroča S. Vurnik v svoji disertaciji o V. Metzingerju, v kateri je pri-

merjal *sv. Benedikta* z Metzingerjevo sliko *sv. Katarine* iz Polhovega Gradca in z goričansko *Brezmadežno*. Sliko *sv. Filipa Nerija* je Cebej naslikal za jezuitsko, danes župnijsko cerkev v Kutjevu v Slavoniji. Slika je podpisana in datirana v letu 1759. Signatura (Ant: Zebey: / pinx. Lab: 1759) potrjuje, da je bila naslikana v Ljubljani. Torej je moral Cebej bivati v Ljubljani vsaj že v drugi polovici petdesetih let. Pri tem, da so jezuitje naročili delo pri Cebeju, je treba upoštevati še dve okoliščini. Tega leta je umrl V. Metzinger (12. marca 1759), ki je zadnji dve leti slikal že bolj malo,[26] F. Bergant pa je bil še v Italiji.[27] Slika *sv. Filipa Nerija* je zaradi točnega datiranja dober primer, ki nam časovno bolj natančno predstavlja likovno govorico našega slikarja zadnjih let petega desetletja. Z njeno pomočjo lahko zanesljivo uvrstimo v ta čas nekaj drugih nepodpisanih slik. To sta že omenjena *sv. Rozalija* s Trške gore in *sv. Boštjan* iz Moravč, nadalje slika *sv. Vincencija Ferrerskega* iz Rudnika pri Ljubljani ter slika *sv. Notburge* iz Samobora. Na teh upodobitvah je Cebej popolnoma obvladal problem velikega formata. V primerjavi s prejšnjimi slikami z mirnim dogajanjem je na teh slikah več dinamike. Figure so čustveno živahnejše in intenzivnejše v kretnjah. Na slikah nastopa večje število oseb, nad prizorišče pa navadno priplavata še putta z atributi, s katerimi vsebinsko in kompozicijsko dopolnjujeta dogodek. Značilno za putte te dobe je, da imajo ožje in višje glavice.

Ohranjen je arhivski zapis, ki poroča, da je Cebej leta 1760 naslikal za ljubljanski magistrat sliko, ki je predstavljala mestno svetovalnico »abris von der Rath Stuben«. Iz naslova si bržčas ne moremo predstavljati mestne svetovalnice same kot prostor, temveč je slikar po vsej verjetnosti upodobil v njej še poglavitne predstavnike takratnega mestnega življenja. Slika je bila namenjena za spominski dar, ki ga je ljubljanski magistrat istega leta podaril deželnemu komisarju, grofu von Perlassu v Gradcu. Cebej je prejel za to sliko 16 gld. nemške veljave. Razen teh podatkov ni znanega o sliki ničesar več. Zdi se, da je bil Cebej v teh letih kar »dvorni slikar« ljubljanskega magistrata. Konec leta 1760 ali v začetku naslednjega leta je Cebej poslikal gledališko dvorano na ljubljanskem rotovžu. Verjetno se ni omejil samo na poslikavo preproste ornamentalne dekoracije, ampak je kot preizkušen iluzionist ustvaril scenarijo, ki je bila takrat nepogrešljiva sestavina tako posvetne kot cerkvene dekoracije, scenarijo, ki je živela med kulisami bogatih oltarnih zasnov, veličastnih slavolokov in tribun. Po ustanovitvi stanovskega gledališča leta 1765 je začela gledališka dvorana na rotovžu izgubljati na pomenu. S prezidavami za potrebe arhiva in pozneje za zapore so nekdanjo gledališko dvorano tako temeljito predelali, da ni od slikarij ostalo skoraj ničesar.

Leta 1761 se je Cebej podpisal na sliki *sv. Antona Padovanskega* in *sv. Lenarta*, ki krasita stranska oltarja cerkve v Moravčah. Na sliki

---

[26] Stanko Vurnik, II, K Metzingerjevemu življenjepisu, *ZUZ*, VIII, 1928, p. 122.

[27] Anica Cevc: *Fortunat Bergant 1721—1769*, Ljubljana 1951, razstavni katalog Narodne galerije, p. 42, št. kat. 19; Ksenija Rozman, Rimsko šolanje Fortunata Berganta, *Sinteza*, 24—25, 1972, pp. 81—82.

sv. Antona se je slikar razgovoril, saj je ustaljeni predstavi Antona z malim Jezusom dodal putte in angelske glavice. Iz postave deteta izvira močna luč ter ustvarja na razgibanih golih otroških telesih ostre svetlobne prehode. Rumenorjavi ton slike poživljata Jezusovo modro ogrinjalo in zelena zavesa na zgornjem delu slike. Pendant Antonovi podobi je slika *sv. Lenarta*, ki je razdeljena na dva dela: na zgornjo svetlo nebeško vizijo s sv. Lenartom, zaščitnikom jetnikov, in na spodnji temni zemeljski pas ječe, kjer je slikar z zanimanjem za akt in žanr upodobil gole postave uklenjenih jetnikov.

V tem letu je Cebej podpisal in datiral še sliko *vseh svetnikov* na Sladki gori. Zaradi množice upodobljenih oseb je slika prava galerija Cebejevih figur. Idealizirani ženski obrazni tip pride med množico svetnic še bolj do veljave, ko vidimo, kako so si te med seboj podobne. Nekoliko drugače je s predstavo moškega. V tem primeru se obrazni tip spreminja le v okvirih asketskega obraza, ki mu daje dokončno podobo kratka, redka brada pri mlajših in kratka, košata brada pri starejših svetnikih. Ob tej sliki je treba še posebno poudariti Cebejev način reševanja kompozicije in perspektive. Cebej je strnil svetniške postave v skupine in jih razvrstil na oblakih v krog, katerega vrh sklepa sveta Trojica, središče pa se mu poglablja v prostor. Iluzijo poglabljanja je slikar dosegel s postavami in svetlobo, ki se v globini vedno bolj stapljajo v zlatorumeno ozadje. Mesto, kjer visi slika *vseh svetnikov*, ji je bilo odmerjeno že v začetku, saj izbočena spremlja potek zidu in se natančno prilega med oba pilastra. Njen namen je, da ustvarja prostorsko ravnotežje prižnici na nasprotni strani ter s tem prispeva k popolnosti scenskega učinka te enkratne baročne notranjščine.

V začetek šestdesetih let uvrščamo še sliko *sv. Izidorja* iz Grobelj in sliki *sv. Boštjan* in *sv. Ludvik*, neznanega izvora, ki sta prišli iz Strahlove zbirke v Narodno galerijo.[28]

Iz leta 1762 ni znano nobeno Cebejevo delo. Tudi arhivskih poročil ni o njem.

Naslednje leto je bil Cebej zaposlen z delom v Ljubljani. Za šempetrsko cerkev je opravil pozlatarska dela na nekem banderu, bosonogim avguštincem (diskalceatom) pa je naslikal na platno takrat zelo priljubljen motiv *Marije dobrega svetà*, v obdobju okrog srede šestdesetega desetletja pa je naslikal po tej sliki še nekaj kopij. To so slike iz Sv. Vida nad Zg. Tuhinjem, iz Dednega dola in iz Moravč. Kljub zakonitostim, ki jih mora pri ustvarjanju določene kopije upoštevati, zapusti slikar na sliki še vedno dovolj tiste osebne note, ki spremlja njegov slogovni razvoj. Tak je na primer Bergant pri svojih številnih

[28] Podobo sv. Ludvika v literaturi običajno izenačujejo s cesarjem Konstantinom, kar pa ne bo držalo, ker Konstantina častijo kot svetnika le v Vzhodni cerkvi. Zahodna cerkev mu namreč ni priznavala svetniškega naslova. Na tej sliki pa gre nedvomno za svetniško osebo in atributi govore za francoskega kralja Ludvika IX., Svetega (1214—1270); Primerjaj: Josip Mantuani, Slikarska umetnost naših dežel v prošlih dobah, *Dom in svet*, XXXV, 1922, p. 458. V tem prispevku je namreč svetnik na sliki prvič enačen s podobo sv. Ludvika.

inačicah Marije dobrega svetà, kjer nam za vedno ostane v spominu topel materinski izraz Marije in malce hudomušen Jezusov izraz, poleg tega pa še značilno gubanje in izdelana modelacija inkarnata. V koloriranju in modelaciji otroških glav je vtisnil svoj izraz podobi Marije dobrega sveta[29] tudi A. Lerchinger, isto pa velja tudi za Cebejeve slike tega motiva. Njegove slike so precej podobne Bergantovim in zato veljajo za Bergantova dela. Vendar govorita Marijin ozek obraz in pogled, kakršnega srečamo na Cebejevih sočasnih slikah (Kamnik, Drtija), za Cebeja. Prav tako bi lahko našli vzporednico Jezusovi glavi v kaki lebdeči angelski glavici. Tudi čustveno se Cebejevi primeri nekoliko razlikujejo od Bergantovih po rahlo zadržani intimnosti. Dokaz, da lahko slike pripišemo našemu slikarju, pa sta tudi način gubanja draperije in uporaba barv v detajlih.

Leta 1763 je Cebej naslikal *sv. Roka in Boštjana* za cerkniško podružnico Sv. Roka. Oba zavetnika pred boleznimi je postavil na rob prizorišča, nad njima je naslikal na oblaku Marijo z detetom, ki sklepa trikotniško razvrstitev figur, središče slike pa je namenil pokrajini s cerkvijo globoko v ozadju.

Naslednje leto se predstavlja Cebej s *Krstom v Jordanu* iz Letuša na Štajerskem in s freskami v Ihanu, kjer je v župni cerkvi na poglobljenih poljih severne in južne ladijske stene naslikal oltarna nastavka. Morebiten podpis ni viden. Ohranjena je samo letnica 1764 na Matijevi sekiri. Freske so utrpele nekaj preslikav, dokler jih niso ob koncu prejšnjega stoletja končno prebelili. Na novo so bile odkrite leta 1969. Oltar na južni steni je bil naslikan za ihansko bratovščino Svete družine. Oltarni nastavek izpolnjujeta ob straneh na levi sv. Tomaž (Jakob?) in na desni sv. Matija. Zaradi poznejše vzidave okna manjka precej atike. Ugotoviti je še mogoče, da je sredo atike zavzemal sv. Anton z Jezusom, na volutah pa sta delno vidna na levi sv. Boštjan in na desni sv. Ambrož. Ali je bila podoba sv. družine v osrednjem polju nastavka izvedena v sliki ali plastiki, pa ni znano. Danes je na tem mestu plastična skupina kiparja Pengova. Ozadje oltarja je zastrto z bogato nagubanim baldahinom, ki ga podpirajo angelske glavice. Oltar na ženski, severni strani je kompozicijski pendant južnemu z razliko, da tukaj nastopajo svetnice mučenke. Na levi strani podstavka stoji sv. Apolonija, na desni sv. Agata. Nad njima sedita na volutah atike sv. Doroteja in sv. Neža. Osrednje mesto atike zavzema Bog oče z zemeljsko kroglo in dvema angeloma. Zasnova obeh oltarjev v podrobnostih ni popolnoma jasna. Očitno je moral slikar že med delom nekoliko spreminjati prvotni koncept. Najbolj so te spremembe vidne na kapitelih. Misel, da bi to delo opravila dva slikarja, ne pride v poštev, ker daje celotna slikarija kljub temu enoten videz. Koncept oltarja ustreza le Cebejevim primerom, kot recimo na Trški gori ali v poznejših delih. Tretjo oltarno arhitekturo je naslikal Cebej v vlogi sončne ure na južnem delu zunanjščine iste cerkve kot ozadje prizoru Svete družine z bolnikom in dvema priprošnjikoma. Že zveza

[29] Na primer oljna slika Marije dobrega svetà v glavnem oltarju župne cerkve sv. Jerneja v Rogatcu.

z vlogo sončne ure potrjuje, da gre za prizor »Svete družine priprošnjice ob zadnji uri«. Na spodnjem robu freske je bil pred leti še čitljiv kronogram z letnico 1764. Ikonografsko je prav tako zanimiva sočasna sončna ura na zahodni steni. Naslikana je smrt, ki je privihrala z zastavo nad druščino mož ob mizi in zabada mednje drog zastave s številčnico, ki tako opozarja na minljivost — *memento mori*. V letu ihanskih slikarij je 2. novembra slikarska bratovščina ljubljanskih slikarjev napisala vlogo, naslovljeno na deželno glavarstvo, v kateri se pritožuje nad nelojalno konkurenco nevčlanjenih slikarjev. V pritožbi sta omenjena tudi Bergant in Cebej, sta pa izvzeta, ker sta se že izkazala (... zwei bewährte Maler ...).[30]

V čas pred sredo šestega desetletja se uvrščata sliki *sv. Boštjana* iz Loga pod Mangrtom, ki je obenem najbolj severozahodna točka, do koder segajo Cebejeva dela, in slika podobnega formata *sv. Neže* iz Zg. Kašlja pri Ljubljani.

Med poglavitnimi Cebejevimi slikami je *Marija, kraljica angelov* iz Drtije pri Moravčah. Slikar se je podpisal na stopnico pod angelom s knjigo, kjer je v kronogram vpletel letnico 1765. Prizor Marije z Jezusom v naročju se odvija ali bolje miruje na tristopniščnem *suppedaneumu* pred bogatim ozadjem z zaveso, oblaki in stebriščno arhitekturo. Skupina Marije, Jezusa in dveh angelov je z odmaknjenimi pogledi in lirično zasanjanostjo po svojem razpoloženju prava *sacra conversazione*. Bolj razgibana je skupina angela, puttov in angelskih glavic v zgornjem delu slike, ki je v primerjavi s spodnjim delom v pretehtanem kompozicijskem ravnotežju.

Okrog leta 1765 in najbliže drtijski sliki se uvrščata *Marija z Jezusom* iz frančiškanskega samostana v Kamniku in podoba *Marijine zaroke* iz Planine pri Rakeku. Slika iz Kamnika je inačica slike v Drtiji, le da se je slikar pri njej omejil zgolj na upodobitev matere z otrokom. Pri obravnavi detajlov se kaže med slikama takšna podobnost, ki govori v prid le sočasnemu nastanku. Prizor Marijine zaroke iz Planine izstopa iz dosedanjega Cebejevega opusa po svoji monumentalnosti in ostaja kljub akciji zaroke statičen. Dogodek je predstavljen v slovesnem vzdušju, na stopnišču pred mogočno, ploskovito členjeno arhitekturo. Razen rahle globinske diagonale, ki poteka od Jožefove desnice v ozadje, je celotno prizorišče, podobno kot na drtijski sliki, pojmovano ploskovito. Gre za ozek pas prostora, kamor je slikar preračunano razvrstil večje število figur. Vlogo prostorskega poudarka igrajo putti na spodnjem in zgornjem delu slike. Eden je naslikan še v drznem skorcu. V bistvu je slika kompozicijsko zasnovana v mreži horizontal in vertikal. Trije glavni akterji zaroke, Marija, Jožef in Zaharija, pa so komponirani tako, da v obrisu tvorijo krog. Ti so središče dogajanja, posebno Jožefova desnica s prstanom, ki tako simbolično kot kompozicijsko predstavlja središče slike.

Okrog srede šestdesetih let je Cebej naslikal bandero *sv. rešnjega telesa* in manjšo oltarno sliko *sv. Urha*. V zbirko Narodne galerije sta obe prišli že iz druge roke, tako da ne vemo za njuno prvotno nahaja-

[30] Dimitz, Zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Krain, p. 43.

lišče. Na eni strani bandera je Kristusovo poveličanje, na drugi pa je čaščenje hostije. Kristus z bandera je precej podoben Kristusu iz Letuša. Njegova glava je, podobno kot na letuški sliki iz leta 1764, lepotno idealizirana. Kratka, komaj opazna puhasta brada in prav tako mehko naslikani do ramen padajoči lasje poudarjajo milino obraza. Toraks z vsemi anatomskimi pravilnostmi je obravnavan voluminozno. Apolinično Kristusovo postavo rožnatega inkarnata poudarja bogato razvihrano ogrinjalo modre barve. Na drugi strani bandera, na prizoru čaščenje hostije, zavzema osrednje mesto monštranca, naslikana s pravim veseljem do ornamenta. Idejno središče tvori hostija v monštranci, okrog pa so v razmakih razporejene angelske glavice in dva angela, ki s tkanino podpirata najsveteješe. Na obeh prizorih poveličanja evharistije se je Cebej z zanimanjem pomudil ob vprašanju barvne obdelave celote, anatomije teles in gubanja draperije. Lahko rečemo, da je mojster dano temo s slikarskimi sredstvi vsestransko obvladal. Sredi šestdesetih let pomenijo na njegovih platnih novost angelske glavice z razkuštranimi puhastimi lasmi in nekako mongolsko oblikovanimi očmi. Ta pojav smo srečali že na letuški sliki Janeza Krstnika. Tak način oblikovanja oči se je obdržal še na nekaterih poznejših delih ,nato pa je izginil.

Omenjena slika *Sv. Urh* iz Narodne galerije je kompozicijsko preprosta. Svetnik stoji v ospredju pred pokrajino. Na levi ob njem je igrivo gledajoč putto, ki ima v rokah škofov simbol — ribo. Na sliki je poudarjena vitka Urhova postava z mojstrsko naslikanim ornatom, katerega detajli se razkazujejo s pomočjo svetlobe.

Leta 1766 se je Cebej vpisal v Marijino bratovščino, ki so jo ustanovili jezuiti v Ljubljani že leta 1605 in je trajala do razpustitve jezuitskega reda leta 1773.[31] Patron bratovščine je bilo Marijino vnebovzetje, vsak njen član pa je v 18. stoletju dobil bakrorezno podobo s tem prizorom. Tako je znana podoba iz leta 1750, delo V. Metzingerja.[32] Bratovščina je imela za svoje člane poleg Metzingerjeve stvaritve še nekoliko mlajše delo z istim, le da z nekoliko spremenjenim motivom. Podrobnejši pregled tega bakroreza nas kmalu pripelje v bližino Cebejevih del in nas spomni na že omenjeni Steskov opis izgubljene moravške slike *Marijinega vnebovzetja* iz leta 1758. Misel, da je ta bakrorez delo našega slikarja, podkrepljuje oltarna slika *Marijinega vnebovzetja* (glej spodaj) iz Kopanja. Podobnosti so presenetljive. Za Cebeja govorijo še značilni tipi figur ter način obravnave svetlobe in senc na posameznih partijah. Bakrorez ni podpisan in ne datiran, nastal pa je verjetno v času po Cebejevem vpisu v Marijino bratovščino leta 1766.

Do podrobnosti podoben zgornjemu bakrorezu je manjši, verjetno prav tako Cebejev bakrorez *Marijinega vnebovzetja* v molitveniku »officium Rakoszianum sub titulo B. V. M., Labaci 1772«.

Leta 1766 je Cebej naslikal oltarno podobo *sv. Krištofa* za glavni oltar nekdanje pokopališke cerkve, ki je stala na prostoru ob današnjem

[31] Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, p. 94.
[32] Viktor Steska, Metzingerjev bakrorez Marijinega vnebovzetja iz leta 1750, *ZUZ*, X, 1930, p. 37.

Gospodarskem razstavišču v Ljubljani. Po odstranitvi cerkve so oltar s sliko vred prenesli v bližnjo bežigrajsko cerkev sv. Cirila in Metoda. V letih 1766—1767 je Cebej za 450 gld. »po lastnih osnutkih« poslikal *semeniško kapelo* in *obednico* v Ljubljani. Usoda slikarij v kapeli je neznana. Poznejše prezidave so opravile svoje. Nič bolje se ni godilo freskam v obednici. Obednica je bila pozneje opuščena in prezidana. Tako je bila stropna freska (3,5 x 10 m) morda že leta 1791 ali 1820 prebeljena, leta 1958 pa je bil odkrit in konserviran del slabo ohranjene freske.

Razen slikarij v semenišču ni iz 1767. leta znano nobeno Cebejevo delo. Obstajata pa dve kratki notici, ki nekoliko osvetljujeta položaj in zasebno življenje našega slikarja. Neka Barbara Fischerin je namreč tožila meščana Antona Cebeja pri ljubljanskem magistratu zaradi poravnave zaostalih obresti glede »sponsali« (contra Anton Zewey Burger : Mahler allhier).[33]

Leta 1768 se je mudil Cebej v Vipavski dolini, kjer je opremil z dvema oltarnima slikama Cerkev v Dobravljah in okrasil s freskami njen celotni prezbiterij in štiri polja v ladji. Na freskah se je s ponosom podpisal kot ljubljanski slikar in še dodal, da je po rodu iz bližnje Ajdovščine. Glede na razporeditev kipov glavnega oltarja je razporedil tudi prizore na oboku in stenah prezbiterija. Ker je cerkev posvečena sv. Petru, je na oboku naslikano njegovo poveličevanje. Leva stran prezbiterija je namenjena sv. Marku in desna sv. Štefanu. Južna stena ladje prikazuje iluzionistično arhitekturo niše s sv. Janezom Nepomukom, na baročnem zrcalnem svodu ladje pa so tri posamezna polja. Na prvem polju, če gledamo od prezbiterija proti zahodu, je naslikan sv. Peter, na drugem, večjem polju je Marijino kronanje, na zadnjem pa sv. Pavel.

Cebej je pri poslikavi prezbiterija upošteval realno arhitekturo. Danih oblik oboka in sten ni razveljavil v smislu baročnega iluzionizma, temveč jih je s slikarskimi sredstvi poudaril, tako da so se v svoji realnosti še bolj uveljavile. Na stenah in oboku ni množice figur, ni številnih dekorativnih in arhitekturnih členov, temveč so poslikani samo z drobnimi dekorativnimi elementi, ki ponazarjajo štukaturo. Tako je nastala lahka lupina prezbiterija, ki se odpira v zunanji svet na treh koncih s prizori Petrove apoteoze ter mučeništva sv. Marka in sv. Štefana. Ti prizori so mišljeni kot dogodki izven prezbiterija in se kompozicijsko ne navezujejo nanj. Njihovo izoliranost poudarjajo še naslikani okvirji, ki prispevajo k prepričljivejšemu videzu odprtin. Nekoliko sega iluzija zunanjega sveta v prezbiterij samo v prizoru Petrove apoteoze, kjer se del oblakov vali prek roba v notranjščino. S tem je namreč nekoliko ponazorjeno Petrovo dviganje nad prezbiterijem v nebesa. Pri mučeništvih je slikar na stenah prikazal bes rabljev, ki so z divje izbuljenimi očmi in divjimi kretnjami pravo nasprotje uso-

[33] Cod. I/106, fol. 38, 25. februar 1767; Cod. I/106, fol. 66, 29. april 1767. Izpis iz Mestnega arhiva se hrani v Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta pri SAZUju v Ljubljani.

di predanima mučencema. Prizor obrobljata naslikana okvirja, ki dajeta vtis, da gre za sliki, pripeti na steno.

Freskam delata druščino še sliki *sv. Janeza in Pavla* ter *sv. Apolonije* na stranskih oltarjih. Svetniški junaki so upodobljeni na oblakih med putti. Pokrajini je odmerjen ozek pas na spodnjem delu. Na sliki *sv. Janeza in Pavla*, priprošnjikov pred hudo uro, je prikazana nevihta, ki se je zgrnila nad polje z značilno primorsko hišo z latnikom. Na sliki *sv. Apolonije* je na spodnjem delu upodobljena hribovita pokrajina z naseljem na vrhu osrednjega hriba in z manjšo cerkvijo pod njim. Tukaj gre za konkreten del določenega pokrajinskega prizora, ki je bolj slikovito uglašen in predstavlja mesto Sveti Križ, današnji Vipavski Križ. Spodaj v dolini pa naj bi bila dobraveljska cerkev, ki še danes spada pod duhovnijo na Vipavskem Križu.

Leta 1769 je Cebej naslikal za glavni oltar kopanjske cerkve sliko *Marijinega vnebovzetja*. Ta nedvomno najboljša Cebejeva slika je žal med zadnjo vojno propadla. Ohranjena pa je fotografija, ki nam seveda ne more predstaviti slike v vsej njeni veličini. O barvah je Steska zapisal: »Marija, odeta v rdeče in modro ogrinjalo, se vzdiguje proti nebu . . ., barve so lahne, prijetne, sence precej močne, osenčevanje na obrazih je zelenkasto«. Zato je E. Cevc upravičeno zapisal: »Kakšno čudovito mehkobo smo občudovali na žal zgoreli — sliki Marijinega vnebovzetja v velikem oltarju na Kopanju«. Fr. Stele pa je o njej zapisal, da bi v Narodni galeriji dobro predstavljala protiutež Metzingerjevi sliki Poveličanje sv. Frančiška Saleškega. Fotografija prikazuje Marijo, ki kleči zamaknjena z razprtimi rokami na oblaku; obkrožajo jo številni putti in angelske glavice. Spodaj na levi vidimo del zemlje s cvetjem. Slikar pa se je na tej sliki odpovedal skupini apostolov ob sarkofagu in je uprizoril samo bistvo: Marijino vnebovzetje. Učinku dviganja ustreza v krogu razporejena glavna skupina, krog pa tvori skupaj z angeli tudi monumentalna postava Marije, ki se cikcakasto zalamlja. Angeli so razgibani, njihove drže se ne ponavljajo in vsak po svoje doživlja trenutek vnebovzetja. Marijino držo in rahel patos ponavlja putto na levi spodaj. Formalno so novost angelske glavice s perutmi, kajti peruti tu ne rastejo več takoj pod glavicami, kot je bilo to dotlej, temveč nekoliko nižje, iz vratu. Glavice s krilci so podane svetleje in bolj plastično.

Kompozicijsko in formalno sorodna kompanjski stvaritvi je slika *sv. Antona Puščavnika* iz Verda. Anton kleči z razprostrtimi rokami na oblaku in se zamaknjeno zazira navzgor. Ob njem so angelčki z njegovimi simboli. Zaradi vlage je slika v spodnji tretjini popolnoma razpadla. Na spodnjem delu je bil pod oblaki upodobljen pokrajinski prizor s pastirjem in počivajočo živino ob potoku, ki je pritekal s hribovitega ozadja. Poudarek je na veliki postavi puščavnika, ki z bradato glavo in zagorelim obrazom učinkuje realistično. Kompozicijska sestava figur in glavice s perutmi, ki so oblikovane podobno kot na kopanjski sliki, govorijo za čas okrog leta 1769.

Sočasno s sliko iz Kopanja in Verda je nastala še manjša in preprostejša slika *sv. Valpurge*, neznanega izvora, ki jo hranijo v Narodni galeriji.

Leta 1769 je Cebej napravil načrt glavnega oltarja za cerkev sv. Petra v Ljubljani (St. Peter in Laubacher Vorstatt). Obenem so mu naročili še sliko za ta oltar. Cebej je še istega leta prejel za načrt in sliko 8 goldinarjev in 24 krajcarjev, ni pa znano, če je bila slika res narejena in kakšna je bila videti.

Povrnimo se spet k ljubljanskim bosonogim avguštincem. Njihova kronika poroča, da je leta 1770 naročil njihov brat Marko Pohlin, ki je bil takrat nedeljski pridigar, pri Antonu Cebeju sliko *sv. Janeza Zlatousta (Krizostoma)*. Kot piše v kroniki, je bila slika istega leta na svetnikov god, 27. januarja, že v oltarju. Vendar se tudi ta slika, ki je znana samo iz omenjene kronike, uvršča med Cebejeva izgubljena dela. Iz leta 1770 sta sliki *poklona Treh kraljev* in *sv. Magdalene*, ki ju je Cebej naslikal za stranska oltarja Marijine cerkve v Zagrebu. Slika poklona je še na prvotnem mestu, medtem ko je slika *sv. Magdalene* v depoju Muzeja za umetnost in obrt v Zagrebu. Kompozicija obeh slik je premišljena, noben detajl ali predmet ni odveč. Trdno zgrajeni kompoziciji se podreja tudi okolje, da podre in okrepi držo figur. O sliki *sv. Magdalene* je leta 1779 ob vizitaciji cerkve poročal vizitator, da je »eleganter depicta«.[34]

V naslednjem letu ne zasledimo nobenega Cebejevega dela. Tudi arhivsko ni slikar nikjer omenjen.

Leta 1772 je Cebej ponovno slikal za Moravče. Upodobil je *Marijo, kraljico rožnega venca*, in sliko podpisal: Ant. Zebey 1772. O tej, danes izgubljeni sliki je Steska zapisal, da se »odlikuje po milem izrazu obličja in po lepih, ubranih barvah«.

Istega leta je Cebej naslikal tudi *sv. Ano* za Razguri na Primorskem. Podobno, kot je zapisal Steska o sliki Roženvenska Marija iz Moravč, bi lahko dejali tudi za to delo, da ga odlikujejo mil izraz obličja in svetle, skladne barve. Bogata draperija s širokimi zalomi gub ustvarja pri Ani in Mariji polnost teles, nasprotje tej plastični obravnavi teles s klasistično pojmovano arhitekturo pa je dimasto, mehko naslikana pokrajina, ki zastira del ozadja.

Leta 1773 je bil Cebej ponovno zaposlen z naročilom iz Zagreba. Za isto Marijino cerkev, za katero je pred tremi leti naslikal *poklon Treh kraljev* in *sv. Magdaleno*, je zdaj upodobil *smrt sv. Jožefa*. Motiv, posnet po C. Marattiju, ne prinaša v Cebejev opus nobenih novosti. Ustaljeni prizor je obogaten s puttom in z angelom, ki zaključujeta trikotno urejeno figuralno skupino.

Zadnje datirane slike našega slikarja so iz leta 1774. Takrat je Cebej za svoj rojstni kraj Ajdovščino naslikal oltarno podobo *Smrt sv. Jožefa*, za atiko istega oltarja pa ovalno sliko *sv. Marjete*. V prizoru z umirajočim sv. Jožefom je z nekaj spremembami v glavnem ponovil podobo, kakršna je na leto starejši Jožefovi sliki iz Zagreba. V isti cerkvi so Cebejevo delo še freske na oboku ladje. Tri poslikana polja predstavljajo dogodke iz življenja Janeza Krstnika, patrona ajdovske cerkve. Če gledamo od prezbiterija, je na prvem polju prizor, ko mali

[34] Franjo Buntak, Župna crkva Sv. Marije u Zagrebu, *Vjesnik hrvatskog arheološkog društva*, XVI—XVII, 1935—1936, p. 60.

Janez z materjo obišče Sveto družino, na drugem je cerkveni patron v nebeški slavi, na tretjem polju pa Krstnik pridiga zbranim ljudem. Freske so med prvo svetovno vojno utrpele precej škode, tako da je prizor Krstnikove pridige popolnoma obnovljen. Nekaj obnovitev je prestal tudi srednji prizor poveličanja. Nepoškodovano je ostalo le tretje polje pred prezbiterijem s prizorom Janezovega obiska pri Sveti družini. Takšno stanje slikarij precej otežkoča datiranje, toda na podlagi primerjav z drugimi Cebejevimi deli lahko postavimo freske v prvo polovico sedemdesetih let, morda v leto 1774, ko sta bili dokončani ajdovski sliki *sv. Jožefa* in *sv. Marjete*. Mogoče je šlo takrat za večjo obnovo cerkve in so tako poklicali še slikarja, da je prispeval k njenemu okrasu.

Morda sočasno z deli v Ajdovščini, vsekakor pa v prvi polovici sedemdesetih let, je Cebej naslikal oltarno podobo *sv. Bruna* za stransko kapelo cerkve na Planini pri Ajdovščini. Ta slika ima namreč veliko stilnih sorodnosti s Cebejevimi deli zadnjih let, posebej z zagrebško *Sv. Magdaleno* (1770) ter s sliko *Smrt sv. Jožefa* iz Ajdovščine (1774). Preračunljiv in izvirnejši kakor na sliki *Smrt sv. Jožefa* iz Ajdovščine je Cebej pri podobi *svete družine*, ki je nastala istočasno in je bila naslikana za župno cerkev v Žužemberku. Delo je bilo med vojno uničeno. Predvojni fotografski posnetek nam žal ne more predstaviti slike v vsej njeni barvni veličini. Pojmovana je bila precej klasicistično. Mirna, statično grajena figuralna skupina je bila organizirana v trikotniško kompozicijo, formalno središče slike pa je pomenila kontrapostna stoja Jezusa, ki je kot kaka statua na podstavku segal po Jožefovi liliji. Miren, skoraj negiben prizor družine sta poživljala v zgornjem delu slike razigrana putta z vencem cvetja. Arhitektura in narava, ki sta omejevali prizorišče, sta bili podobni ozadju na sliki *sv. Ane* iz Razgurija. Obe sliki imata dejansko mnogo skupnega, od zgradbe in načina obdelave celote do posameznih detajlov, ki so se na žužemberški sliki ponekod ponovili. Zato je lahko slika iz Razgurija v barvnem pogledu dober primer za to, česar ne more nuditi črnobela fotografija.

V prvo polovico sedemdesetih let se uvrščajo še tri nepodpisana, vendar pomembna Cebejeva dela. To sta sliki *sv. Leopolda* in *sv. Florijana* iz Narodne galerije v Ljubljani in poslikava oboka graščinske kapele v Smledniku.

Sliki *sv. Leopolda* in *sv. Florijana* sta med najbolj znanimi Cebejevimi deli. Obe sta enakega formata in sta bili nedvomno naslikani istočasno za istega naročnika. Prizor s sv. Leopoldom je aranžiran na podoben način kot slika sv. Magdalene iz Zagreba. Dvorsko okolje je pri Leopoldu v kompozicijskem pomenu podobno okolju, v katerem spokorniško živi Magdalena. Cebej je na naslikanih predmetih z mojstrskimi potezami čopiča uprizoril igro oblik, svetlobe in barv. Poigrava se s sencami in svetlobnimi učinki osvetljenih predmetov. Lep primer za to so svetlobni refleksi Leopoldovega oklepa, ki jih je slikar upodobil tako, da oklep deluje kar se da plastično. Črnina oklepa z belimi odsevi je v popolnem nasprotju s toplo in mehko naslikanim herme-

linskim plaščem. Ogrinjalo v svoji mehkobi kar drsi po trdih in gladkih površinah oklepa ter s širokimi zalomi gub navidez krepi Leopoldovo postavo.

Tudi na sliki *sv. Florijana* občudujemo dognanost naslikanega prizora. Florijan je pokleknil na dvignjeno ploščad. V ozadju, med plameni, je mogočna arhitektura. Svetnikovo avreolo nadomeščata ožarjeni angelski glavici, ki obenem poudarjata njegovo pokončno držo. Enkratna, lahkotna Florijanova drža v oklepu z razvihranim ogrinjalom izstopa iz ozadja ostro začrtane arhitekture. Svetnik ustvarja s svojo držo ter z rdečim plaščem in puttom trikotniško kompozicijo. Toda drža je le navidez svobodna, saj se v odnosu do okolice podreja geometrijskim kombinacijam horizontal in vertikal s povezavo globinskih diagonal. Cebej je tako na tej sliki ustvaril preračunano kompozicijo. Lahko bi rekli, da živi rokokojska figura v klasicistično pojmovanem okolju (sl. 93).

Med zadnja Cebejeva freskantna dela prištevamo poslikavo oboka kapele v smledniški graščini. Tedaj je bil lastnik smledniškega gradu Frančišek Jožef baron Smledniški (Flödnik).[35] Torej so freske nastale med leti 1763, ko je še mladoleten prevzel graščino, in 1795, ko jo je moral zaradi dolgov prodati Frančišku baronu Lazariniju. Fračišek Jožef baron Smledniški je dogradil graščino, ki so jo začeli obnavljati že njegovi predniki, nato pa je uredil park in leta 1779 zasadil še drevored pred graščino. Da so se gradbena dela odvijala skozi daljše obdobje, bi lahko sklepali po tem, ker so urejali okolico še ob koncu sedemdesetih let, in ne nazadnje zaradi baronove zadolženosti, saj je prav zaradi nje pozneje graščino prodal. Iz teh skromnih podatkov bi s precejšnjo verjetnostjo lahko ugotovili, da je Cebej poslikal kapelo šele v prvi polovici sedemdesetih let. Za časovno uvrstitev fresk v ta čas govorijo še primerjave z ostalim Cebejevim opusom. Verjetno je baronovo ime prispevalo k temu, da so kapelo posvetili njegovemu patronu, sv. Frančišku Asiškemu, saj motivika o sv. Frančišku, njegovih čednostih in krepostih, takrat vsebinsko ni najbolj ustrezala poslikavi grajskih kapel. Ker je kapela posvečena sv. Frančišku, se vsa slikarija vsebinsko nanaša nanj. Strop v celoti zavzema prizor poveličanja sv. Frančiška Asiškega, ki se, obdan z angeli in putti, dviga na oblaku proti sveti Trojici. Na obrobju, kjer prehaja obok v ostenje, je naslikan arhitekturni venec, na njem pa so upodobljene sedeče ženske, ki poosebljajo čednosti in kreposti, značilne za Frančiška in njegov red. Arhitekturni venec je razgiban z naslikanimi nišani, kartušami, upognjenimi gredami, konzolami in vazami s cvetjem v vogalih. Obok je z delom ostenja obravnavan dvodelno; dogajanje v cerkvenem prostoru je ločeno od dogajanja na oblikih. Odprta nebesa ne iščejo nobenih povezav z naslikano arhitekturo in ženskimi liki — personifikacijami, ki so kompozicijska opora stropu in vsebinska opora Frančiškovemu poveličanju. Freske niso utrpele preslikav in nam zato dobro predstav-

[35] Vladimir Levec, Schloss und Herrschaft Flödnig in Oberkrain, *Mittheilungen des Musealverein für Krain 1886*, pp. 271—280; isti, Rodovina Flödnig, *Izvestija muzejskega društva za Kranjsko*, IV, 1894, pp. 252—253; isti, Rodovina Lazarini, *Izvestija muzejskega društva za Kranjsko*, IV, 1894, p. 166.

ljajo v barvnem pogledu neokrnjeno Cebejevo slikarstvo. Mehki prehodi barv na oblačilih dajejo vtis mehke tkanine, ki se brez vihranja v širokih in polnih gubah mehko zalamlja. Skrbno je niansiran inkarnat, za katerega slikar uporablja paleto rožnatih barv, od rumenih prek rdečih do zelenih odtenkov. Da bi prišli naslikani deli arhitekture bolj do izraza, so obravnavani v dveh osnovnih barvah: rumeni in svetlozeleni. V primerjavi z Dobravljami barvna lestvica ni več tako svetla in tudi vedrina barv je nekoliko popustila. Upanje živahnosti lahko opazimo tudi pri pomanjkanju ornamenta, kot so na primer *rocaille* in angelske glavice oboje je bilo namreč običajno naslikano kot štukaterski oziroma kiparski dodatek — ali pomanjkanju punciranih površin, ki so bile na Cebejevih freskah dotlej običajne. Kolikor lahko govorimo o ornamentu, je ta v glavnem le na kartušah z besedilom, vsa slikarija pa je v primerjavi s freskami iz šestdesetih let izpeljana bolj resno. Na obeh bočnih kartušah z besedilom je Cebej uporabil nov dekorativni element, ki ga doslej pri njem nismo srečali in je pomemben s stilno-razvojnega vidika. To je zelena kita — klasicističen element —, ki je pripeta na okvir kartuše.[36] Uporaba takega okrasa sovpada z nastankom prvih primerov klasicističnega sloga v Ljubljani; omenimo samo kapelo, stopnišče in fasado Gruberjeve palače (Zvezdarska 1) iz začetka sedemdesetih let.[37] Pojav klasicizma opazimo v sedemdesetih letih tudi v kiparstvu, kjer nastopa klasicistični okras le kot površinski pojav novega sloga.[38]
Zadnja datirana Cebejeva dela so torej iz leta 1774 in tudi poznejših arhivskih poročil o njem ni. Ker je bil Cebej zadnjih dvanajst let z datiranimi deli ali arhivskimi omembami dobro izpričan in ker nastopi po letu 1774 o njem popoln molk, je po vsej verjetnosti leta 1774 ali kmalu potem umrl. Kje je umrl? Tudi ob tem vprašanju ostajamo zgolj pri domnevi, da je umrl v Ljubljani in nato kmalu utonil v pozabo. V svoji »Kranjski gramatiki« ga namreč ne omenja niti Marko Pohlin, za katerega je leta 1770 naslikal Janeza Zlatousta, omenja samo Metzingerja.

O CEBEJEVEM DELU V ČASU IN PROSTORU POVZETEK IN UGOTOVITVE

Poleg nekaj skopih arhivskih podatkov o Antonu Cebeju so poglavitni vir, ki nam omogoča, da se bolje seznanimo z umetnikovim delovanjem, njegova dela. Samo s podrobnejšo obravnavo oljnih slik in fresk je mogoče razbrati nekatere značilnosti, ki nam pomagajo vsaj ne-

[36] Motiv kite srečamo že na Jelovškovih freskah v prezbiteriju ž. c. v Lescah, po S. Mikužu iz leta 1736. Toda tega motiva Jelovšek pozneje ni več uporabljal.
[37] Nace Šumi: *Ljubljanska barocna arhitektura*, Ljubljana 1961, p. 45.
[38] Sergej Vrišer: *Barocno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1963, p. 82.

koliko osvetliti dejavnost našega slikarja. Doslej ugotovljeno Cebejevo delovanje spada v čas tretje četrtine 18. stoletja, to je od prve datirane slike iz leta 1750 (Vinica) do zadnjih datiranih del v letu 1774 (Ajdovščina, Žužemberk). Tak je torej časovni okvir, ki se verjetno ne končuje ostro pri mejnih letnicah.

S stilno-razvojnega vidika se v Cebejev opus zarezujeta dve pomembni prelomnici, ki delita njegovo delo na tri obdobja. V prvo obdobje spadajo najstarejša dela do sredine petdesetih let, drugo obdobje traja od sredine petdesetih let do leta 1762, tretje pa od tega leta do sredine sedemdesetih let, ko ni več del in podatkov o Cebeju.

Najstarejša datirana slika iz prvega obdobja je viniška oltarna slika *Povišanje sv. križa* iz leta 1750. Toda to ni prvo Cebejevo delo, ampak so njegova prva dela nastala bržčas že v štiridesetih letih (*Sv. Uršula* iz Narodne galerije in *Sv. Lucija* iz Malega Lipoglava). Po viniški sliki se je v petdesetih letih povečalo število del, med katerimi pa se jih je do danes precej ohranilo samo v sporočilu. Na zgodnjih slikah si slikar še oblikuje svoj rokopis. Pri detajlih prehaja iz oblike v obliko, na primer pri uporabi ostro lomljenih ali vzporedno padajočih oblik gub (slika *Sv. Uršule* in *Povišanje sv. križa*), ki mu včasih delajo tu in tam še težave. V glavnem pa se na teh slikah že kažejo oblike, ki napovedujejo poznejša Cebejeva dela. Glede izbora barv lahko rečemo, da uporablja slikar enotnejšo lestvico svetlih barv. V barvnem pogledu dajejo zgodnja dela svetlo zelen, oliven barvni vtis. Slike poživlja cinobrasto rdeča barva, s katero je umetnik slikal draperijo in inkarnat, zlasti pa jo uporabljal za poživitev lic in ustnic. Ta rdeča barva je postala na naslednjih Cebejevih delih pri slikanju draperije in zagorelih angelskih glavic kar nepogrešljiva.

Okrog srede petdesetih let je nastopilo v Cebejevem opusu novo obdobje. Pojavil se je nov način slikanja, ki precej spominja na delo V. Metzingerja. Metzingerjev vpliv je na Cebejevih delih opazen povsod; barve so postale krepkejše, draperija zdaj obilneje, v širokih in globokih, včasih ozkih gubah obdaja svetniško postavo in gubanje je postalo »pravilno«. Metzingerjevski so tudi asketski moški obrazni tipi z značilnimi navzgor obrnjenimi belimi pogledi. Ta značilni Metzingerjev pogled navzgor, pri katerem oseba obrača le oči, manj pa obraz oziroma glavo, je Cebej pozneje spremenil, tako da je pogled spremil v glavnem tudi z ustreznim zasukom glave. Toda čim bolj so se Cebejeva dela bližala šestdesetim letom, tem bolj se je slikar osvobajal Metzingerjevega vpliva. Tega vpliva pa seveda ne smemo jemati kot preprosto posnemanje starega mojstra, temveč le kot likovni vzor, ki ga je Cebej po svoje oblikoval. Slikar si je ustvaril na pridobljenih izkušnjah svoj izraz, ki je v primerjavi z Metzingerjevim vedrejši, manj patetičen in monumentalen ter manj pripoveden, zato pa bolj umirjen, lahkotnejši in drobnejši v formatu figur. V tem drugem obdobju raste pri našem slikarju zanimanje za naravo, ki obdaja svetniške figure, in prav njej je na slikah iz Kutjeva in Moravč (slika *sv. Boštjana*) ter na freskah v Bistri namenil prav toliko pozornosti kot svetniški postavi. Tako zaživijo figure skladno s prostorom, ki jih

obdaja. Vsekakor pa je ostala vloga krajine še naprej podrejena in je temeljila na splošni idealistični pomembnosti upodobljenega dogodka.

Za tretje stilno obdobje je zanimiva prelomnica leto 1762. Od leta 1758 do 1774 se je Cebej vsako leto posebej pojavil s kakim delom, samo iz leta 1762 ni znano nobeno njegovo datirano delo. Tudi arhivsko ni takrat nikjer omenjen. Vabljiva je misel, da je bil v tem letu odsoten in nekje na potovanju, kje in zakaj, pa bo ostalo bržčas neznano. Glede na poznejši Cebejev stilni razvoj bi kazalo, da se je mudil v Italiji. Ta misel postane sprejemljiva kmalu potem, ko primerjamo Cebejeva dela iz časa pred letom 1762 s tistimi, ki so nastala po tem letu. Razlika je očitna. Cebejev način slikanja se je spremenil. Če smo pred letom 1762 opazili na kaki Cebejevi sliki kaj takega, kar bi lahko imenovali italijansko ali beneško, je to prišlo do Cebeja posredno, morda prek Metzingerja, pa tudi Ljubljana kot kulturno središče Kranjske dežele je imela v splošnem dober posluh za vse tisto, kar je prihajalo iz Italije. Glede Cebejevih slik iz časa po letu 1762 pa lahko brez pridržka zapišemo, da so nastale pod vplivom italijanskega, bolj natančno beneškega slikarstva. Že ob koncu petdesetih let se je Cebej izkazal kot dober slikar, ki je popolnoma obvladal slikarsko znanje tudi na slikah velikega formata. To njegovo znanje se je po letu 1762 obogatilo še z novimi slikarskimi prvinami v barvnem, vsebinskem in formalnem pogledu. Odtlej je skušal doseči skladno lepoto v italijanskem pomenu besede. Nagibal se je k premišljeni harmonični kompoziciji gradnje figur v prostoru ter dajal naslikani snovi rahel čustven zanos. Če je nekaj let poprej naslikal *sv. Boštjana* iz Moravč močno razgibanega, v nenavadni drži in nekam oglatega od pet do glave, ima pri delih po letu 1762 raje umirjeno in svečano vzdušje. Telo oblikuje v skladnih proporcih in ga modelira v toplem, finem sfumatu. Obraz ostaja v mejah idealiziranega portreta. Figuralno kompozicijo v ospredju slike rešuje brez posebne diagonalne gradnje v prostor. Na nekaterih slikah (Cerknica, Drtija) pa je kompozicijsko in vsebinsko prvič pri nas bolj dosledno uveljavil motiv *sacra conversazione*.[39] Na slikah, nastalih po domnevni Cebejevi odsotnosti, pride bolj do izraza tudi arhitektura, »ki se v nasprotju s skoraj lirično pokrajino uveljavlja z novo geometrično trdoto«, v še večjem obsegu pa se ji pridružuje zastor, ki navadno zagrinja zgornji del slike ali ozadje prizorišča in ima vlogo prostorskega odrivala. Še posebno rad pa je Cebej prizor, ki je bil mišljen v interieru, zastrl v ozadju z oblaki ter samo ponekod odprl pogled skoznje na posamezne dele arhitekture; tako je vsaj približno predstavil kraj dogajanja. Vendar je zdaj pomen oblakov zmanjšal in jih naslikal le kot prosojno meglico, ki z angelci lebdi v prostoru. Vpliv italijanskega slikarstva je bil na njegovih delih opazen nekako do leta 1768, ko je datiral freske in oltarno sliko v Dobravljah. Na dobraveljskih slikarijah ni več tistega duha, ki

[39] Tudi na eni zadnjih Metzingerjevih podob, na sliki Sv. Marjete, Helene in Neže (1758) iz Bakra bi že lahko govorili o motivu *sacra conversazione*. Primerjaj: Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, *ZUZ*, XII, 1932—1933, pri p. 54, sl. 17.

je prispeval precej italijanskega okusa na slikah po letu 1762, še manj pa ga je bilo na zgoreli sliki *Marijinega vnebovzetja* iz Kopanja (1769), kjer ne moremo mimo nekaterih posebnosti, značilnih za ljubljansko baročno slikarstvo.

Cebejev slikarski razvoj je prešel v sedemdeseta leta brez večjih sprememb. Kolikor lahko govorimo o spremembah na poznih Cebejevih delih, so te manjšega pomena in so le kot členi v verigi stilnega razvoja. Gledano s formalnega stališča se odlikujejo Cebejeve slike po brezhibno naslikanih prizorih tja do natančne obravnave detajla. Na slikah iz sedemdesetih let je prizorišče zasnovano enostavneje in premišljeno, nobena stvar ni naslikana odveč. Okolje se podreja navidez lahkotni drži ene ali več figur, ki se v tem obdobju bolj izrazito podrejajo trikotniški kompoziciji. Poprej so bili številni angeli pri osrednjem prizoru nepogrešljivo navzoči, v sedemdesetih letih pa je Cebej njihovo število zmanjšal na minimum. V tem času največkrat nastopata dve angelski glavici ali putta na zgornjem delu slike kot vertikalna poudarka in poživilo trikotno urejeni glavni figuralni skupini. V ozadju za figuralno skupino je navadno naslikana arhitektura s stebrom in za njo se oko ustavi na bujnem, kot meglica rahlo naslikanem zelenju. Potem je tu še svetloba, ki ji je Cebej izmed vseh naših baročnih slikarjev namenil največ pozornosti. Močneje ga je pritegnila že v začetku šestdesetih let in njene učinke je na svojih platnih in freskah neprestano izpopolnjeval. Pri Cebeju je svetloba ostala le kot pojav, ki izvira iz enotnega vira, ta pa barvno ne razkraja oblik, ampak jih le osvetljuje in s tem oblikuje slikovite forme. Tako so nastali svetlobni kontrasti, ki jih je Cebej na poznih delih znal uporabiti v največji meri. Vse te navidezne malenkosti in detajli so ustvarili novo razpoloženje, ki veje iz Cebejevih poznih del. Slike so se stilno približale idealom klasicizma in omenil sem že, da je bilo sedmo desetletje že dovzetno za nove stilne impulze na likovnih področjih, ki so sledili burnim baročnim stvaritvam. Toda ti impulzi so ostali samo površinski odmev in pozna Cebejeva dela so še vsa bolj ali manj v poznobaročnem stilnem izročilu.

Zakonitosti Cebejevega slikarskega razvoja, ki so bile orisane v zvezi s tabelnim slikarstvom, veljajo v glavnem tudi za njegove freske. Pri tem je treba upoštevati specifičnost tehnike slikanja na moker omet, ki zahteva določena pravila in daje drugačne možnosti slikarski govorici kakor tabelna slika. Zato se tu ne bi ustavljal ob vprašanju barve in formalne obdelave ter pri drugih podrobnostih, pomembno pa se mi zdi poudariti vlogo in pomen Cebejevih fresk glede na razvoj stropnega slikarstva v okviru ljubljanskega baroka. Resnici na ljubo je treba zapisati, da se je doslej ob pregledu razvoja stropnega slikarstva 18. stoletja v osrednji Sloveniji vselej popolnoma izključeval pomen Cebeja kot freskanta, čigar dela spadajo v neločljiv člen stilnega razvoja iluzionističnega slikarstva na ozemlju nekdanje Kranjske. S Cebejevimi freskami se namreč na Kranjskem zaključi smer iluzionističnega slikarstva, ki je izhajala iz del G. Quaglia. Svoj vrh je ta smer dosegla s freskami F. Jelovška, Cebejeva dela pa pomenijo njen logični zaključek. Jelovškove zveze s Quaglievimi deli so prispe-

vale pomemben delež k iluzionističnemu slikarstvu na Kranjskem. Po Quagliu sprejeti tip iluzionističnega slikarstva je Jelovšek združil z domačimi likovnimi prvinami in s svojimi freskami spregovoril v bolj poljudni slikovni govorici. Po Jelovškovi smrti leta 1764 je ostal Cebej v Ljubljani edini pomembnejši freskant, ki je lahko s svojimi deli ugodil tudi zahtevnejšim naročnikom.[40] Fresko slikarstvo zavzema pri Cebeju pomembno mesto. Njegove ohranjene freske dokazujejo, da se Cebej ni mudil na tem področju priložnostno, temveč jim je v svojem opusu namenil ravno toliko prostora kot oljnim slikam. Ni znano, kdaj je začel slikati v *al fresco* tehniki, toda videti je, da ga je ta slikarska zvrst pritegnila že zgodaj. Prvo njegovo znano, a danes uničeno delo pri bosonogih avguštincih v Ljubljani je bilo iz leta 1753, poglavitna Cebejeva dela v fresko tehniki pa spadajo v čas od začetka šestdesetih let dalje, torej v obdobje, ko širokopotezni zamah baroka že stagnira, ko upadajo naročila velikih oltarnih slik in poslikav celotnih notranjščin in se naročniki vse bolj zadovoljujejo z delnimi poslikavami notranjščin. Iz ohranjenih in neohranjenih (arhivsko sporočenih) fresk je mogoče sklepati, da Cebej ni nikjer poslikal celotne notranjščine od tal do vrha oboka, ampak se je omejil le na dele prostora. Na freskah Cebej ne ustvarja iluzionističnega bogastva naslikane arhitekture, množice figur in okrasja, temveč vso slikarijo izpelje bolj ploskovito, bolj umirjeno, brez množice prizorov in nadrobnosti, tako da naslika krhko in tanko lupino, ki obdaja prostor (npr. prezbiterij v Dobravljah). Z načeli baročnega iluzionizma, ki si prizadeva za stapljanje cerkvene notranjščine z nebeško vizijo, se zabrišejo tudi meje med zemeljskim in nadzemskim prizoriščem z namenom, da bi nastal prepričljivejši vtis vseobsežnega in enotnega božanskega prostora. Toda Cebejeva dela se od tega ideala oddaljujejo in se v smislu razvoja v smeri od idealistično-spekulativnega pojmovanja sveta k vedno močnejšim naturalističnim težnjam poznega baroka uvrščajo bolj v zadnje obdobje. Pri upodabljanju nekega dogodka se Cebej nagiba k jasni delitvi naslikanih prizorov, ki so mišljeni znotraj cerkve, torej na zemlji, od prizorov zunanjega, nadzemskega sveta. Naslikane odprtine na oboku in na stenah so kot okna v zunanji svet, kjer se odvijajo razni dogodki brez povezave z notranjščino. Tako je na oboku smledniške kapele mišljen prizor poveličanja sv. Frančiška Asiškega, kjer je poveličani samo priplaval na oblakih nad »odprti« obok kapele. S tem je na oboku nastal prizor, ki ne išče nobenih opor ali povezav s kapelo in z naslikano arhitekturo ostenja.

Podoben prizor je v Dobravljah na prizorih mučenj sv. Marka in Štefana, kjer se dogodek odvija izven prezbiterija. Prizora učinkujeta celo kot sliki, pripeti na steno prezbiterija. Dober primer v smislu slike, ki je pripeta na steno ali obok, je strop Jožefove kapele v Bistri. Slikar je naslikal pet prizorov iz življenja sv. Jožefa na polja med štukaturo, ki freske uokvirja in ponekod »pridržuje« s štukiranimi palmetami, ki segajo prek roba na fresko. Drugod, kjer ni bilo takih

[40] Tukaj ne izključujem Jelovškovega sina Krištofa Andreja (1729—1776), ki je živel in umrl v Ljubljani, toda razen poslikave oltarne stene v Katarinini cerkvi v Zagrebu (1762) ni zapustil drugega pomembnejšega dela.

spojk, pa jih je Cebej kar naslikal (npr. pri freskah na slavoločnem oboku moravške župnijske cerkve).

Cebej je Jelovškova dela nedvomno poznal, saj so mu bila dostopna vsaj v Ljubljani ali pa v domači Vipavski dolini. Toda kljub časovnim križanjem poznih Jelovškovih del s freskami našega slikarja ni znamenj, ki bi dokazovala Jelovškov vpliv. Pri poslikavi oboka pojmuje na primer F. Jelovšek vse površine oboka za več ali manj enakovredne. Celoten obok je poln prizorov in daje vtis natrpanega prizorišča *(horror vacui)*, težišče prizora pa je težko določiti, ker so prizori razporejeni po celem oboku. Toda pri Cebeju že nastaja jasnejše težišče naslikanega prizora, ki se začne oblikovati na obrobju oziroma na podnožju oboka. Ta način, ki še bolj krepi težnjo po delitvi na zemeljski in nebeški prizor, se je začel uveljavljati v iluzionističnem slikarstvu že po sredini 18. stoletja. Cebej je bil tako samo prvi, ki je med ljubljanskimi slikarji načel ta problem, tega pa je nekaj let pozneje (1786) izraziteje uveljavil A. Herrlein v kupoli stopnišča Gruberjeve palače v Ljubljani.

Podobno kot je Cebej ubral drugo pot pri poslikavi obokov, tako je drugače, neodvisno od Jelovška, oblikoval oltarno arhitekturo. Jelovškova oltarna kuliserija na primer kaže vse bogastvo oblik, ki jih je takrat poznalo slikarstvo in tudi rezbarstvo. Oltarni nastavki so baročno polni in po zasnovi spominjajo na alpske lesene oltarje. Pri Cebeju je drugače. Ko ustvarja s čopičem oltarno arhitekturo, ima kot Primorec v mislih kamniti oltarni nastavek, pri katerem prevladujejo arhitekturna načela. Kljub možnostim, ki jih nudi iluzionistično slikarstvo, ostajajo Cebejevi oltarni nastavki tektonsko grajeni, v okrasju redkobesedni, lahko bi rekli mediteranski. Na poznih Cebejevih freskah prevladuje tiho in nekam vzvišeno, slovesno razpoloženje, podobno kot je bilo zapisano že v zvezi s tabelnimi slikami. Figure so mirne, vase poglobljene, brez močnejših čustvenih poudarkov. Tudi s freskami je Cebej dosegel poznobaročni klasicizem — prišel je do faze, do koder Jelovškova dela niso segla.

Tako smo do neke mere predstavili Cebejev odnos do Metzingerjevih in Jelovškovih slik. Ostalo je le še nekaj vprašanj v zvezi s slikarjem F. Bergantom, leto starejšim Cebejevim sodobnikom. Večkrat je bilo že zapisano, da je mogoče pri Cebeju opaziti kako bergantovsko gubo, bergantovski način uporabe barv ali da je Cebej z Bergantove slike kako figuro preprosto kopiral. Zato so na pogled podobni formalni elementi na njunih slikah privedli do tega, da so nekajkrat napačno pripisali Cebejevo delo Bergantu. Očitno sta si bili življenjski usodi obeh slikarjev v marsičem podobni, v slikarstvu pa sta ubrala vsak svojo pot. Upoštevati je treba, da sta bila sodobnika ter da sta črpala iz podobnega vira, na podlagi katerega sta s svojim temperamentom, izobrazbo in miselnostjo izoblikovala svojstven slikarski izraz. Za Berganta velja, da je v pogledu kvalitete slikar velikega formata, ki dokaj samovoljno in na izviren način oblikuje slikarsko snov in se pri tem ne ozira toliko na mnenje sodobnikov. Bergant se nagiba k zanesenim izrazom, sakralne teme pa so pri njem kljub temu večkrat žanrsko razpoložene. Kot samosvoj in bolj ločen od sveta si je Ber-

gant na slikah po svoje razlagal svet v duhovnem pomenu, dobrem in slabem. Cebej pa je na splošno upodabljal telesno skladne in vitke svetniške junake, ki jim oblačila niso samo sredstvo za voluminozno oblikovanje teles, ampak jim služijo tudi kot okras. Mistično zanesenost, kakršno vidimo pri Bergantovih svetnikih, pojmuje Cebej bolj blago in samo kot rahel nadih na svetniških licih. Cebejeva težnja k ubranemu in skladnemu videzu izključuje možnost, da bi se kje na freskah ali na oljnih slikah uveljavil žanrski prizor.

Ustrezno dobi in razmeram je Cebej kot vsestranski baročni slikar poleg tabelnih slik in fresk izdeloval še bakroreze, načrte za oltarne nastavke in po potrebi opravljal pozlatarska dela. Vsa do danes ohranjena njegova dela vsebujejo sakralno tematiko. Med deli posvetnega značaja je arhivsko znana poslikava gledališke dvorane na ljubljanskem rotovžu, ki je bila uničena že v 18. stoletju. V svoji slikarski karieri je Cebej nedvomno naslikal tudi nekaj portretov. Kot portretist se je bržčas uveljavil že v petdesetih letih, kar bi lahko sklepali na podlagi dnevnika barona Rakovca, kjer je zapisano, da je 19. maja leta 1756 baron Rakovec povabil k sebi Cebeja.[41] Iz dnevnika je razvidno, da je baron v tem času naročal pri slikarjih številne portrete članov svoje družine in iz tega bi lahko sklepali, da je Cebeja morda povabil prav s tem namenom. Iz leta 1760 je arhivsko sporočena slika *ljubljanske mestne svetovalnice*, kjer je Cebej bržčas upodobil še poglavitne predstavnike takratnega mestnega življenja.[42] Teh nekaj domnev o Cebeju kot portretistu pa dobi trdnejšo osnovo, ko poiščemo vzporednico z Erbergovim rokopisom iz leta 1825, kjer se omenja »Zebe Joseph. m. in ölfarben Portraiten / auch Altarblätter«.[43] Torej ga Erberg omenja na prvem mestu kot slikarja oljnih portretov in šele nato kot slikarja oltarnih podob!

Pri obravnavi Cebejevega opusa se vselej postavlja vprašanje o njegovem šolanju in likovnih vzorih. Mislim, da večkrat izrečena domneva o Cebejevem šolanju pri V. Metzingerju nima prave podlage. Zgodnja Cebejeva dela se precej razlikujejo od Metzingerjevih in šele, ko je imel Cebej že prek trideset let, se okrog srede petdesetih let pojavijo pri njem dela, ki kažejo močan Metzingerjev vpliv. Morda je Cebej v tem času stopil v Metzingerjevo delavnico, vendar ta domneva temelji zgolj na medsebojnih primerjavah del obeh slikarjev, manjkajo pa zanesljivejši arhivski podatki. Širše se je Cebej razgledal v začetku šestdesetih let, ko se v njegovih delih uveljavi močnejša italijanska govorica. Blizu mu je način slikanja, kakršen je na primer v delih N. Grassija (1682—1748), vpliv G. B. Tiepola (1696—1770) pa moramo obravnavati bolj kot vpliv beneškega slikarstva. Bolj konkretno se je Cebej približal Tiepolovim delom z drtijsko sliko *Marije*,

[41] Jože Šorn, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *ZUZ*, n. v. III, 1955, p. 255.

[42] Slika je bila namenjena kot spominski dar, ki ga je ljubljanski magistrat istega leta podaril deželnemu komisarju grofu von Perlassu v Gradec. Po pripovedi prof. B. Otorepca so o tej sliki v Avstriji zaman poizvedovali.

[43] Uršič: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*, p. 152.

kraljice angelov, kjer sta Marija, posebno pa Jezus, zelo podobna Mariji z Jezusom na sliki *Počitek na begu v Egipt* iz cerkve Sv. Massima in Osvalda v Padovi.[44] Tudi lirična zasanjanost figur je na obeh slikah enaka. Določen vpliv na Cebejevo slikarstvo je imel morda slikar A. Paroli (1688—1768) iz Gorice. Njegova dela najdemo pri nas po cerkvah na Krasu, v Vipavski in Vremski dolini, in so imela ugoden odmev med domačimi primorskimi slikarji v vsem 18. stoletju.[45, 46] Zaradi precejšnje podobnosti med Parolijevimi in Cebejevimi slikami so nekajkrat napačno pripisali Parolijeva dela našemu slikarju. Ta podobnost pa ne izhaja toliko iz morebitnih Cebejevih posnemanj kolikor iz dejstva, da je beneško slikarstvo z vodilnimi mojstri seglo s svojimi vplivi v širši geografski prostor. S tega stališča lahko razložimo veliko podobnost med slikami v dvorani *Le quattro maggiori Mappe* v doževi palači v Benetkah s Cebejevimi deli šestdesetih let.[47] Iz teh primerov lahko zaključimo, da se Cebej pri slikanju ni naslanjal na določene slikarje, temveč spadajo njegova dela v velik mozaik slikarjev, ki jim je skupni imenovalec beneško slikarstvo.

Že večkrat se je pojavilo vprašanje, kdaj je Cebej prišel v Ljubljano, natančneje, kdaj se je naselil v mestu. V strokovni literaturi najdemo o tem različna mnenja, ki pa so si enotna v tem, da se je Cebej naselil v Ljubljani šele v prvi polovici šestdesetih let. Vendar je treba Cebejevo naselitev v Ljubljani pomakniti v zgodnejši čas, in sicer že v prvo polovico petdesetih let. Temu v prid govori geografska razširjenost zgodnjih Cebejevih del. Leta 1752 je slikal za kamniške frančiškane, leto pozneje pa ga že srečamo v Ljubljani pri bosonogih avguštincih. Prvi zanesljiv podatek o Cebejevem bivanju v Ljubljani pa je iz leta 1759, ko je na kutjevski sliki *sv. Filipa Nerija* dodal letnici še kratico »Lab:« in s tem potrdil, da je bila podoba naslikana v Ljubljani.

O Cebejevem zasebnem življenju ne vemo ničesar. Njegov način življenja je bil morda podoben Bergantovemu. Videti je, da se Cebej ni aktivno vključeval v mestno življenje. Še leta 1764 ni bil včlanjen niti v slikarsko bratovščino, leta 1766 pa se je vpisal v Marijino bratovščino v Ljubljani. Razen ene pravne zadeve (1767) se ni pravdal ali kako drugače uveljavljal lastninsko-pravnih zadev. Posebnega premoženja si ni ustvaril, saj ga P. v. Radics v svoji knjigi o ljubljanskih hišah nikjer ne omenja. Tudi v Fabiančičevem popisu hišnih posestnikov v Ljubljani Cebeja ne najdemo. Morda je ves čas do svoje smrti ostal samski.

Za konec še o Cebejevem položaju v slovenski umetnostni zgodovini. Cebej je neločljiv del četverice najpomembnejših slikarjev tako imenovanega ljubljanskega baročnega slikarstva (Metzinger, Jelovšek, Bergant, Cebej), četverice torej, ki predstavlja s svojimi deli kvali-

[44] Slika je bila pred kratkim prenesena v Mestni muzej v Padovi.
[45] S terenskim delom je bilo doslej ugotovljeno, da je na Primorskem 17 slik, ki pripadajo temu slikarju.
[46] Tako je opazen vpliv Parolijevih del na sliki škofa svetnika, iz leta 1799 v p. c. v Volčjem gradu na Krasu.
[47] Oljne slike, delo slikarja G. Meneskardija, so iz 3. četrtine 18. stoletja.

teten vrh domačega slikarstva baročne dobe in ki je izšla iz baročne tradicije slikarstva s konca 17. in iz začetka 18. stoletja. Metzinger in Bergant sta se posvetila tabelnemu slikarstvu, Jelovšek pa predvsem freskam. Oboje je Cebej enakovredno združil in kvalitetno obvladal obe slikarski tehniki. Logično je nadaljeval in zaključil slikarski razvoj ljubljanskega baroka na razvojni stopnji više od Metzingerja in Jelovška.

Poleg Metzingerja, Jelovška in Berganta je prispeval tudi Cebej pomemben delež k profilu in vlogi, ki jo je imela takratna Ljubljana kot umetnostno središče na Kranjskem, pa tudi zunaj deželnih meja. Zunaj ljubljanskega območja so Cebejeva dela po Primorskem, nekaj pa jih je na Štajerskem, Dolenjskem, v Suhi in Beli Krajini ter na severnem Hrvaškem. Vpliv Ljubljane kot kulturnega središča pa se ni končal pri Zagrebu, temveč je segal še globlje do Slavonije (Bergant, Cebej).[48] Zagreb je bil v tem primeru samo posredovalec in naročnik. Usoda je pač hotela, da so vsi štirje slikarji v časovnem razmaku petih let odšli s prizorišča baročnega slikarstva. Nekaj časa so živeli v svojih delih pri mlajših slikarjih. Ko Cebej na eni strani zaključuje obravnavano obdobje, pa na drugi strani s svojimi poznimi deli napoveduje novo stilno razpoloženje v slikarstvu zadnje četrtine 18. in začetku 19. stoletja. Na slikah iz tega časa opažamo poteze, ki smo jih prej videli na Cebejevih delih. Ni znano, če je imel Cebej kakšne pomočnike ali učence. Slike, ki spominjajo na dela našega mojstra, so delo tistih slikarjev, ki so posnemali tako Metzingerjeva kakor Cebejeva dela. Mednje spadajo A. M. Fayenz, A. Tušek in J. Potočnik. Tuškova dela predstavljajo značilno slikarijo poljudnejše smeri, ki ji ne moremo odrekati solidne poznobaročne barvne obdelave in na več mestih spominja na Cebejeva dela. Zanimivejša je osebnost J. Potočnika. Ni znano, kje se je šolal, toda na svojih slikah s konca 18. in začetka naslednjega stoletja se močno naslanja na Metzingerjeva in Cebejeva dela. Nekaj Metzingerjevih podob je Potočnik tudi obnovil in kopiral. Vendar nas na tem mestu bolj zanima njegov odnos do Cebejevih del.

Zadnje Potočnikove slike so do neke mere podobne Cebejevim, kar lahko privede do napačnih opredelitev glede avtorstva. Tak primer sta sliki *sv. Angele Merici*, ki ju je Veider napačno pripisal Cebeju, a nista niti zgodnje Potočnikovo delo.[49] Na Cebejevo *Sv. Apolonijo* iz Dobravelj spominja slika iste svetnice iz atike stranskega oltarja pri sv. Florijanu v Ljubljani. Tudi tip starčevskega obraza in putte, kakršne vidimo na Cebejevi sliki *sv. Antona Puščavnika* iz Verda, je uveljavil Potočnik na svojih zgodnjih delih. Nerešeno je še vprašanje o predlogi, ki jo je Cebej nedvomno imel za svoj *Križev pot* iz Ajdovščine. Da gre za neznano grafično predlogo, dokazujejo ostali križevi poti iz druge polovice 18. stoletja. Tak tip križevega pota je naslikal

[48] Omenjena Cebejeva slika v Kutljevu in Bergantova slika Marija dobrega svetà, o. pl., 43 x 29 cm, ki je prišla v osiješki Muzej Slavonije že pred vojno. Njena prvotna pripadnost ni znana.

[49] Janez Veider, Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani, *ZUZ*, XX, 1944, p. 112, 132, št. 48, 221.

V. Metzinger,[50] pa tudi F. Bergant se kljub dokaj izvirni rešitvi na stiškem križevem potu ni mogel popolnoma izogniti predlogi, ki je bila na Kranjskem očitno precej razširjena.[51] Križevi poti se med seboj največkrat razlikujejo samo po oblikovnih kvalitetah in po različni obravnavi ozadja, ki je ponekod nepomembno, drugod pa ga obvladuje narava ali arhitektura mesta. Nespremenjena ostaja vedno le figuralna skupina in zato jih je na prvi pogled težko ločiti od Cebejevega primera. Tak je npr. križev pot A. Tuška, ki je v fresko tehniki naslikan na zunanjščini Križeve cerkve v Brezju pri Poljanah nad Škofjo Loko. Težko bi ločili zgodnja Potočnikova križeva pota od Cebejevega iz Ajdovščine, če ne bi bila podpisana ali samo datirana.[52] Samo zgodnja Potočnikova dela do okoli leta 1800 so precej podobna Cebejevemu križevemu potu, pozneje, v 19. stoletju, pa so pri kvaliteti zašla v vedno večjo poljudnost in so ohranila samo še precej razrahljano figuralno skupino. Enako velja za preostala Potočnikova tabelna dela, ki se po letu 1800 vedno bolj oddaljujejo od Metzingerjevih in Cebejevih vzorov.

RIASSUNTO

Il contributo su Anton Cebej (nato ad Ajdovščina, 1722 — morto a Ljubljana ?, dopo 1774) è il primo di trattare più detagliamente il lavoro di questo pittore che si inserisce tra le quattro rappresentanti più importanti della pittura barocca di Lubiana (V. Metzinger, F. Jelovšek, F. Bergant). Cebej, il più giovane fra loro, conclude con le sue opere la corrente stilistica della pittura barocca, la quale hanno introdotto G. Quaglio con gli affreschi e V. Metzinger coi quadri ad olio. Sugli studi di Cebej non ne sappiamo niente. Le prime opere dimostrano lo studio da un pittore dell'orientamento popolare. In seguito, le opere degli anni cinquanta indicano l'influsso del pittore V. Metzinger. Dall'inizio degli anni sessanta si osserva l'influsso forte della pittura italiana precisamente quella veneziana. Nonostante gli influssi diversi il pittore rimase fedele ai suoi principi. Gli influssi erano soltanto un mezzo nella ricerca degli orientamenti nuovi in pittura. Accanto ai quadri religiosi che prevalgono si trovano alcune pitture del contenuto profano, le quali non sono conservate. Le fonti lo menzionano anche come ritrattista. Gli affreschi ed i quadri ad olio, cioè oltre ottanta finora constatate opere sono sparse in Slovenia ed Croatia vicina.

[50] Samo VII. postaja, Jezus pade drugič, iz nekega Metzingerjevega križevega pota je ohranjena v zasebni lasti v Ljubljani.

[51] Na primer kompozicijska sestava figur, posebej pa rabelj, ki vleče Kristusa. II. postaja, Jezus sprejme križ.

[52] Na primer Potočnikovi križevi poti v p. c. na Vinjem vrhu nad Šmarjeto na Dolenjskem (dat. 1781); p. c. Slape na Dolenjskem, nedatiran; ž. c. Semič (sign. in dat. 1800).

HIBRIDNO I FOLKLORNO U IKONOGRAFIJI

BRANKO FUČIĆ, RIJEKA

ZAPAŽANJA NA SPOMENICIMA ISTRE, OTOKA KRKA I SLOVENIJE

U priručnicima iz povijesti umjetnosti navikli smo na oficijelnu, kanonsku, normativnu ikonografiju koja je vezana za određeno vrijeme i za određen prostor, tj. koja je karakteristična za pojedine kulturne krugove i za pojedine epohe.

Pod pojmom hibridnog u ikonografiji podrazumijevamo ukrštavanje ikonografskih elemenata jednoga kulturnog kruga s elementima drugoga kulturnog kruga ili elemenata jedne epohe s elementima druge epohe.

Do takvih ukrštavanja najlakše dolazi na kontaktnim područjima gdje se kulturni krugovi međusobno dotiču ili presijecaju. Ta je pojava izrazita na rubovima koji žive podalje od vodećih žarišta i gdje razvoj teče sporednim tokovima pa se u njima u pravilu javljaju tradicionalizmi i retardacije.

Jedno od najkarakterističnijih kontaktnih, prelaznih i retardiranih područja u našoj zemlji je Istra, a materija gdje pojave hibridnosti osobito dolaze do izražaja jesu srednjovjekovne istarske freske.

S obzirom na ograničeno vrijeme,[1] ograničit ću se samo na nekoliko primjera.

U prvom primjeru spomenut ćemo karakterističnu pojavu u sastavu centralne teme ikonografskih programa istarskih crkava romaničkog i gotičkog razdoblja, — teme u apsidi.

Najčešći motivi u istarskim apsidama su *Deisis* (— tema, preuzeta iz bizantinskog ikonografskog repertorija) ili *Majestas Domini* (— tema zapadnog ikonografskog repertorija, formulirana još u karolinško i otonsko doba).

[1] Ova studija iznesena je kao referat na Kongresu historičara umjetnosti Jugoslavije u Ohridu dne 21. IV. 1976.

Tema *Deisis* je utvrđena u apsidi Sv. Jeronima u Humu,[2] Sv. Elizeja u Draguću[3] i Sv. Marije Magdalene u Bazgaljima.[4]

Tema *Majestas Domini* je vrlo učestala na zidnim slikama gotičkog razdoblja (XIV i XV st.) u apsidama istarskih crkava. Bilježimo je u Sv. Križu u Butonigi,[5] Sv. Mariji Magdaleni u Šorićima,[6] Sv. Ivanu u Koromačnom,[7] Sv. Petru u Sorbaru,[8] Sv. Roku u Roču,[9] Sv. Mariji od Lokvića u Dvigradu.[10]

U Istri, međutim, poznajemo slučaj gdje su se ove dvije teme, različitog kulturno-geografskog porijekla, ukrstile i spojile. Takav se primjer hibriditeta očituje na romaničkim freskama iz kraja XIII stoljeća u crkvi sv. Vincenta na groblju u Savičenti, na kompoziciji srednje apside.[11] U sredini je prikazan lik Krista koji sjedi na prijestolju, optočen mandorlom i okružen tetramorfom, dok su mu sa strana suplikantski likovi Bogorodice i sv. Ivana (sl. 96).

Mlađu preradbu kompozicije *Deisis* nalazimo u apsidi crkve sv. Flora u Pomeru u Istri (oko god. 1400), gdje je lik Krista Posljednjeg suda supstituiran motivom Krista Uzašašća (koga anđeli nose u mandorli), a lik sv. Ivana zamijenjen je likom sv. Flora, dok Bogorodica, uzdignutih ruku, zadržava tipičnu molbenu pozu s Deisisa.[12]

[2] Branko Fučić: »Hum, ciklus romaničko-bizantinskih zidnih slikarija«, *Peristil* 6—7, Zagreb 1963—1964, pp. 13—22.
Branko Fučić: *Istarske freske*, Zagreb 1963, pp. 13, 16, sl. 5—10, kat. 3. Dalje: Fučić IF.
Nakon objavljivanja ovih radova otkriveni su u apsidi crkve sv. Jeronima u Humu fragmenti aureola po kojima zaključujemo da je u apsidi bila prikazana *Deisis*.

[3] Branko Fučić: »Romaničko zidno slikarstvo istarskog ladanja«, *Bulletin za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije* (dalje: *Bulletin*) XII/3, Zagreb 1964, pp. 50—85.

[4] Ibid.

[5] Branko Fučić: »Butoniga«, *Bulletin* VIII/2—3, Zagreb 1960, pp. 126—139.
Branko Fučić: Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri (doktorska disertacija), Rijeka—Ljubljana 1964, pp. 234—238, 392—396 (dalje: Fučić DIS).
Fučić IF, p. 19, sl. 25—26, kat. 9.

[6] Fučić DIS, pp. 214—215, 529—530.

[7] Branko Fučić: »Izvještaj o putu po Istri (Labinski kotar i Kras)«, *Ljetopis JAZU*, knj. 57, Zagreb 1953, pp. 113—114. (Dalje: Fučić *Izvještaj*) — Fučić DIS, pp. 241, 448.

[8] Fučić DIS, pp. 228, 512.

[9] Fučić IF, pp. 25—26, sl. 44, kat. 14. Fučić DIS, pp. 508—509.

[10] Iva Perčić: *Zidno slikarstvo Istre*. Katalog izložbe. Zagreb 1963, br. 25. (Dalje: Perčić *Kat.*).
Fučić IF, pp. 24, 25, 26, sl. 62—64, kat. 18.
Fučić DIS, pp. 269—279, 408—410.

[11] W. Arslan: »A series of thirteenth century frescoes at Sanvincenti«, *Art in America*, 1934.
France Stelè: »Le bysantinisme dans le peinture murale yougoslave«, *Atti dell' VIII Congresso di studi bizantini*, V, 1953.
Fučić IF, p. 16, sl. 13—17, kat. 5—7.
Fučić DIS, pp. 157—183, 523—528.

[12] *Mitt. Z. K.*, 1911, pp. 246—247 (Gnirs) i 1912, p. 12 (Gnirs).
France Stelè: *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, p. 82 (dalje: Stelè, *Primorje* 1960).
Fučić DIS, pp. 228, 493.

Na freski u apsidi crkve sv. Jelene u Oprtlju[13] (oko 1400) vidimo kako je središnji motiv *Majestas Domini* flankiran likovima sv. Jelene i jednog svetog biskupa, pa mi se čini da oni ovdje supstituiraju tradicionalne likove Bogorodice i sv. Ivana iz kompozicije *Deisis*.

Drugi karakteristični primjer hibriditeta je stapanje elemenata bizantinske *Bogorodice Platytere* sa zapadnjačkim tipom Bogorodice-zaštitnice s plaštem *(Schutzmantel-Madonna)*.

Bizantinska *Platytera* nosi na grudima u medaljonu mali lik Krista-Emanuela. Ona je »Platytera«, »širšaja nebes«, jer u sebi nosi Gospodina, vladara nebesa.

Zapadnjačka Bogorodica-zaštitnica, u duhu zapadnjačkog feudalnog pravnog običaja, štiti i zaklanja pod okriljem svoga plašta, kao svoje vazale: pojedince ili crkvene redove, bratovštine, korporacije, gradove ili cijelo čovječanstvo.[14]

U XV st. pojavljuje se u Istri zapadnjačka Bogorodica koja pod plaštem zakriljuje muške i ženske članove mjesnih bratovština ili blaženike, dok joj se na grudima nalazi ovalni medaljon s likom malog Krista, preuzet iz ikonografije *Platytere*.

U istoj formuli poznaje je ikonografija Venecije već u XIV st. Takvu hibridnu ikonografiju Bogorodice vidimo na freski u župnoj crkvi sv. Martina u Bermu[15] iz vremena oko godine 1431. (sl. 97) i na freski u crkvi sv. Jakova u Barbanu[16] iz vremena oko godine 1470. (sl. 98). Treći karakteristični primjer hibriditeta zapažamo na raspetom Kristu. Kad se u zidnom slikarstvu romaničkog razdoblja u Istri prikazuje Raspeće, lik raspetog Krista reproducira morfologiju bizantinskog agoničkog tijela, koje je uzgibano tipičnom »bizantinskom« krivuljom. Takav, u biti bizantinski Krist, prikazuje se na istarskim freskama sve do oko god. 1300.

Bizantinski raspeti Krist (kao i zapadnjački u periodu romanike) ima rastavljena stopala, i svaka noga pribijena mu je svojim čavlom; dakle, s *dva* čavla.

U zapadnoj ikonografiji, s novim sadržajem mrtvoga Krista, uvodi se oko godine 1200 novi morfološki motiv preklopljenih nogu, koje su pribijene samo *jednim* čavlom.

U kontaktnim i prelaznim područjima (u sjevernoj Italiji, u Trstu i u Istri) taj novi gotički motiv nakalamljuje se na staru, tradicionalnu morfologiju bizantinskog Krista, pa tako nastaje hibrid (estetski neprikladan i formalno neriješen), kakav vidimo na freskama u crkvi sv. Vincenta u Savičenti[17] iz konca XIII stoljeća (sl. 100) i u crkvi sv.

---

[13] Fučić IF, pp. 18—19, sl. 28, kat. 10. Fučić DIS, pp. 228, 493.

[14] O pojavi ovog motiva u skulpturi Istre i Primorja cf. Vanda Ekl, »Motiv Marije zaštitnice u istarskoj plastici«, *Bulletin* XI/1—2, Zagreb 1963, pp. 87—93.

[15] Stelè, *Primorje* 1960, p. 70. — Perčić *Kat.* br. 21. — Fučić IF, p. 18, sl. 32, 33, kat. 11. — Fučić DIS, pp. 241—243, 381—383.

[16] Perčić *Kat., br.* 22. — Fučić DIS, pp. 283—285, 366—368.

[17] Vidi bilješku 11.

Elizeja u Draguću[18] oko godine 1300. (sl. 99). To je raspeti Krist s bizantinskom krivuljom, ali s preklopljenim nogama, što su pribijene jednim čavlom.

Dok su se na hibridnim pojavama, koje smo pokazali, ukrštavali prostori i vremena, na pojavama folklornog u ikonografiji ukrštavaju se društveni slojevi, križaju se sistemi vjerovanja i svjetovi predodžaba. Folklornim sadržajima otvorena su vrata u ikonografiji onda kada se umjetničko stvaranje počinje demokratizirati, kada ono ponire u pučki sloj, kada stvaralačku dionicu na neposredniji način preuzima u svoje ruke pučki sloj.

Dok općenito možemo reći da se ta demokratizacija odvija na širokoj fronti u umjetnosti kasnoga srednjeg vijeka, na poseban način zapažamo je u to vrijeme u građanskim, u ladanjskim i u seoskim ambijentima, a osobito kada se ti ambijenti nalaze na rubu velikih kulturnih krugova, prepušteni vlastitim formulacijama i distancirani od neposredne i vodeće uloge teologa i erudita.

S obzirom na teme u kojima se folklorni elemenat uvlači u ikonografiju, on — već po naravi stvari — ima najlakši pristup ondje gdje su ikonografske teme najbliže sadržajima iz svakodnevnog života. U kršćanskoj ikonografiji srednjeg vijeka takve su teme *par excellence* prikazi kalendara — prikazi karakterističnih ljudskih radova i čovjekovih životnih situacija u cikličkom toku dvanaest mjeseci u godini. Evo nekoliko primjera što su nastali na našem zapadnom narodnom rubu.

1) Na freskama majstora Ivana iz Kastva i njegovih pomoćnika iz godine 1490. u Hrastovlju kraj Kopra, prikazan je na svodovima bočnih lađa *kalendar*.

Mjesec siječanj predočen je likom žene koja sjedi i pruža ruku prema djeci[19] (sl. 101).

U interpretaciji ove teme pomoći će nam jedan narodni običaj na Primorju, gdje djeca na Novu Godinu obilaze kuće i čestitajući traže od ukućana da ih nadare, da im daju — kako se to kaže — »*dobru ruku*«. »Dobra ruka«, taj novogodišnji dar djeci, negdje je šaka suhih smokava, negdje sitni novac, negdje kolačić.

Januarska tema na freskama domaćeg majstora u Hrastovlju usidrena je, prema tome, u samome ambijentalnom životu. Ona je personifikacija »dobre ruke«; ona je ikonografska formulacija starodrevnog primorskog folklora.

2) U iluminaciji glagoljskog misala iz Berma u Istri, što ga je godine 1425. napisao i vjerojatno iluminirao Bartol iz Krbave, također je prikazan kalendar.[20]

---

[18] Vidi bilješku 3.

[19] Marijan Zadnikar: *Hrastovlje*, Ljubljana 1961, pp. 48—49, sl. 58.
Fučić IF, pp. 28—29, sl. 71—77, kat. 22—24. — Fučić DIS, pp. 324—334, 420—428.

[20] Ljubljana, NUK, ms. 162, f. 134 v.
Ivan Milčetić: Hrvatska glagoljska bibliografija, I, *Starine JAZU* XXXIII, Zagreb 1911, str. 20—26.
Branko Fučić: »Glagoljski rukopisi« i kat. br. 72., *Minijatura u Jugoslaviji*, Zagreb 1964.

Mjesec svibanj predočen je muškim likom, što na leđima nosi posječeno zeleno stabalce, a u ruci drži čuturu s vinom (sl. 102). Tema je opet izravno preuzeta iz našeg folklora: stabalce je tako zvani »majić«, koji se usađivao pred kućom, a vino je dar kojim su na prvi dan maja čašćeni prijatelji.

U iluminaciji ovog istog kalendara mjesec prosinac je prikazan gozbom.[21] No, na našoj minijaturi sjede za stolom okrunjena lica, dok iza njih vise kobasice (sl. 103). To su kralj i kraljica. Ali to nisu lica iz nekog društvenog nadređenog sloja, to nije neka dvorska scena, već i ta okrunjena lica imaju svoje sijelo u folkloru našeg puka. To je ilustracija našeg narodnog običaja »koledve«, u kome se bira i kruni »kralj«. Taj se običaj sve do naših dana očuvao u Dubašnici na otoku Krku, dok povijesne potvrde za taj običaj imamo i za Dalmaciju i za Lošinj i za samu Istru.

Dok je kalendar — kao niz genre-prizora — bio iz razumljivih razloga lako otvoren folkloru, našu pozornost posebno privlače slučajevi kada folklor prodire u sakralnu ikonografiju.

3) Najkarakterističniji primjer za to zapazio sam na ikonografiji *sv. Jurja.*

Sv. Juraj bio je u srednjem vijeku jedan od najpopularnijih svetaca Istoka i Zapada. Prije nego se u XII stoljeću pojavila nova ikonografija Jurja, viteza, konjanika koji ubija zmaja, sv. Juraj bio je prikazivan samo kao mučenik i vjerovjesnik. U bizantinskom kulturnom krugu Juraj je prikazan prema ovim formulama:

a) kao mlad golobradi ratnik, odjeven u hlamidu i oklop s kopljem ili štitom u ruci,

b) u nevojničkoj nošnji — u dvorskoj ili neke vrsti liturgijskoj — s križem u ruci.

U ikonografiji Zapada bio je prikazan ponajviše prema ovim bizantinskim formulama, a poznat mi je svega jedan slučaj da ga je zapadna ikonografija prikazala u nevojničkoj nošnji, bradatog, kako u jednoj ruci drži palmu, atribut mučeništva, a drugom rukom blagoslivlje.[22] Palma je, prema tome, u ikonografiji sv. Jurja praktički zanemariv atribut.

Znamo da se kult sv. Jurja razmahao u nadređenim društvenim slojevima u jeku križarskih ratova, kad je on postao prototipom viteza, idealnim likom kršćanskog borca. Njegova se popularnost s ne manjim uspjehom širila i u najnižim društvenim slojevima, u stočarskim i agrarnim sredinama. Taj proljetni svetac (23. aprila) bio je zaštitnik stoke i ljetine. Juraj je i naš »pastirski svetac«, a on je bio kod nas i nosilac proljetnog zelenila, mlade paše, žita i uroda.

Marija Pantelić: »Glagoljski kodeksi Bartola Krbavca«, *Radovi Staroslavenskog instituta,* knj. 5., pp. 42—48 (Ljubljanski misal) i pp. 57—67 (Iluminacija Bartolovih kodeksa).

[21] Ljubljana, NUK, ms. 162, f. 137 v.

[22] Morgan Library, M. 645. Švicarski kodeks, kraj XII st. Cf. Millia Davenport: *The Book of Costume,* vol. I., New York 1956, sl. 418.

Etnološka istraživanja upućuju na to (a s njima se slažu i naša ikonografska zapažanja), da je kršćanski mučenik Juraj zaposjeo u pučkom kultu mjesto pradavnog, predkršćanskog proljetnog kultnog sadržaja, — da je bio ono što se u kulturnoj historiji zove supstitut. U narodnim običajima našeg puka (Turopolje, Bela Krajina) kršćanski sv. Juraj kontaminiran je s mitskim likom tako zvanog »zelenog Jurja«.[23]

U toj kontaminaciji treba računati ne samo s jednim starim slavenskim kultom, koji smo kod seobe na Jug donijeli iz pradomovine, nego i s kultovima poluromaniziranih Ilira, koje smo kod seobe zatekli i s njima se stopili. U tom okviru razmatranja postaju sada jasnija pitanja koja se već godinama postavljaju oko interpretacije muškog lika na glagoljskom Plominskom natpisu,[24] na jednom od najstarijih glagoljskih natpisa u Hrvatskoj i Jugoslaviji (XI stoljeće) (sl. 104). Muški lik, naime, na Plominskom natpisu je ilirsko-rimski *Silvan*, a atribut u njegovoj ruci je prolistala grana, mlado zelenilo. U zid stare romaničke crkve sv. Jurja u Plominu u Istri, taj je kasnoantikni, rustični reljef bio ugrađen zbog toga što ga je puk u XI stoljeću interpretirao kao sv. Jurja, zaštitnika proljetnog zelenila. Interpretaciju, da se na Plominskom natpisu zaista radi o Silvanu, podupire pojava reljefa s likom Silvana (koji također nosi u ruci vegetabilni atribut), a koji je uklesan na antiknoj ari iz Buzeta u Istri (danas u lapidariju Muzeja u Buzetu) (sl. 105). Tragom ovih spoznaja postaju sada jasni i atributi — a to su abrevijature vegetacije — što ih objema rukama nosi sv. Juraj, prikazan na fragmentima fresaka XII—XIII stoljeća u ruševinama crkve sv. Jurja kod Vrbnika na otoku Krku[25] (sl. 106). Koliko i kako dugo su te folklorne predodžbe o sv. Jurju trajale u našoj ikonografiji, pokazuju i freske u Turjaku u Sloveniji iz XV stoljeća. Na tim freskama sv. Juraj, u viteškom oklopu, nosi u jednoj ruci svoju zastavu s crvenim križem, a u drugoj ima razlistalu zelenu granu[26] (sl. 107).

Da ta razlistala grana u ruci sv. Jurja iz Turjaka nije neka slobodna i proizvoljna slikareva stilizacija palme, dovoljno uvjerljivo nam govori morfologija mučeničke palme, koju je taj isti turjaški anonimni slikar prikazao u rukama nekolicine svetih mučenika[27] (sl. 108).

Sve nam to otkriva kako se na našem zapadnom etničkom rubu, u pučkom ambijentu, kroz duga stoljeća srednjeg vijeka zadržala kontaminirana predodžba kršćanskog sv. Jurja s folklornim *»zelenim Jur-*

---

[23] Vlasta Huzjak: *Zeleni Juraj*. Publikacije Etnološkog seminara Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu, br. 2, Zagreb 1957.
Branko Fučić: »Sveti Juraj i zeleni Juraj«, *Zbornik za narodni život i običaje*, knj. 40, JAZU, Zagreb 1962, pp. 129—150. (Dalje: Fučić, Juraj).

[24] Fučić, *Izvještaj*, pp. 79—85. — Branko Fučić: »Plominski natpis«, *Riječka revija*, I/3, Rijeka 1952, pp. 146—149. — Ljubo Karaman: »O reljefu u Sv. Jurju u Plominu«, *Starohrvatska Prosvjeta*, S. III/4, pp. 201—205. — Fučić, *Juraj*, pp. 136—138. — Branko Fučić: »Najstariji hrvatski glagoljski natpisi«, *Slovo*, 21. Zagreb 1971, pp. 229—234.

[25] Fučić, *Juraj*, pp. 143—146, sl. VI i T. II.

[26] France Stelè: *Gotsko stensko slikarstvo*. Ars Sloveniae, Ljubljana 1972, sl. 75.

[27] Ibid., sl. 76.

jem«, kako je dugo i čvrsto trajalo ovo preklapanje i prožimanje dvaju kultnih sadržaja, kako je, u stvari, u našoj pučkoj sredini uporno živio jedan *sinkretizam*, koji je našao svoj izraz čak i u našoj sakralnoj ikonografiji.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Autor gibt seine Ansichten über ikonographische hybride Bildungen, die in der mittelalterlichen Wandmalerei vorkommen, wieder, in einem Land, das seiner geographischen Lage nach ein typisches Übergangs- und Berührungsgebiet für verschiedenartige Kulturkreise ist.

Das Hybride in der Ikonographie wird bewiesen z. B. durch

1) die Kreuzung der westlichen Formel Majestas Domini mit der byzantinischen Formel Deisis in der Freske aus dem Ende des 13. Jahrhunderts in der Kirche St. Vinzenz in Savičenta (Bild 96) und die jüngeren Derivate und Variationen dieser Kreuzung in den Fresken um das Jahr 1400 etwa in der Kirche St. Jelena in Oprtalj und in der Kirche St. Flor in Pomer;

2) die Kreuzung des westlichen Typus der Schutzmantelmadonna mit der byzantinischen Platytera in den Fresken aus der Zeit um das Jahr 1430 in der Pfarrkirche St. Martin in Beram (Bild 97) und um das Jahr 1470 in der Kirche St. Jakob in Barban (Bild 98);

3) die Kreuzung der byzantinischen Morphologie des Gekreuzigten mit der gotischen Innovation der nur mit einem Nagel ans Kreuz gehefteten Füsse auf den Fresken aus dem Ende 13. Jahrhunderts in der Kirche St. Vinzenz in Savičenta (Bild 100) und um das Jahr 1300 in der Kirche St. Elisäus in Dragué (Bild 99).

Des weiteren analysiert der Autor an den Beispielen aus Istrien, von der Insel Krk und aus Slowenien den Durchbruch des Folkloristischen in die Ikonographie der »Rand-« Räume und in das Volksambient und zwar

1) in der Kalenderdarstellung auf den Fresken des Meisters Johannes von Kastav im Jahr 1490 in der Kirche der hl. Dreifältigkeit in Hrastovlje, wo der Monat Januar mit dem folkloristischen Neujahrsbrauch, der Beschenkung der Kinder, dargestellt wird, die sogenannte »gutte Hand« (Bild 101);

2) in der Darstellung des Kalenders im chroatisch-glagolischen Missal aus dem Jahr 1424 aus Beram in Istrien (heute in Ljubljana, NUK, ms. 162, f. 1 4 v und f. 136 v), wo die Monate Mai und Dezember mit Volksbräuchen dargestellt sind. Der Mai trägt eine Beutelflasche, seinen Freunden Wein daraus einschenkend, und ein gefälltes Bäumchen mit frischem Grün, »majić« genannt, das zum ersten Mai vor das Haus gestellt wurde (Bild 102). Der Dezember wird mit dem Volksbrauch »koledva« (den weihnachtlichen Umzügen mit Gesang und Spiel) dargestellt; bei der Gelegenheit wurde der König gewählt und gekrönt und ein Festmahl veranstaltet (Bild 103). Den Einbruch des Folkloristischen in die sakrale Ikonographie beobachtet der Verfasser auch in den Darstellungen des hl. Georg, des Heiligen, der im Volkskult stellvertretend für ältere, mit dem Beginn des Vegetations-Zyklus verbundene Kultinhalte ist. Das Relief aus Plomin, nach einem der ältesten glagolischen Inschriften bekannt (die sogenannte »Plominer Inschrift« aus dem 11. Jahrhundert (Bild 104), wird vom Verfasser als eine rustikale antike Darstellung des Silvanus interpretiert, der später, im Mittelalter, vom Volk wegen seines Pflanzenattributes, das er in der Hand hält, als der hl. Georg betrachtet wurde. Wegen dieser Volksinterpretation wurde dieses heidnische Relief auch in die Wand der Kirche des hl. Georg »des Älteren« in Plomin eingebaut. Einen Beweis für seine Auslegung hat der Verfasser im komparativen Material in Istrien gefunden, und zwar im Relief des Silvanus auf einer antiken Ara aus Buzet (Bild 105), wo Silvanus ebenso ein Pflanzenattribut in der Hand hält.

Mit der Kontamination des hl. Georg mit dem folkloristischen »zeleni Juraj« (dem grünen Georg), wie ihn die Volksbräuche kennen (Turopolje, Bela Krajina), erklärt der Verfasser die Ikonographie des hl. Georg in der Freske aus dem 12.—13. Jahrhundert in der verfallenen Kirche des hl. Georg in Vrbnik auf der Insel Krk (Bild 106), wo der Heilige in jeder Hand ein Pflanzenattribut hält. Dasselbe bemerkt er auch zu den Fresken aus dem 15. Jahrhundert auf Turjak in Slowenien, wo der Maler ganz eindeutig das spriessende Grün, das Pflanzenattribut des hl. Georg (Bild 107), von der Palme unterscheidet, die die heiligen Märtyrer als das christliche Märtyrerattribut auf den Fresken in Turjak in der Hand halten.

BIBLIA PAUPERUM I ISTARSKE FRESKE

BRANKO FUČIĆ, RIJEKA

Dosadašnjim istraživanjima utvrđeno je da su se kasnogotički majstori zidnog slikarstva u Istri i u Sloveniji u svom radu služili predlošcima. Posizali su za slobodnim grafičkim listovima kasnogotičkih nizozemskih i njemačkih majstora i to za drvorezima i bakrorezima Majstora ES, Majstora sa svicima (Meister mit den Bandrollen) i Israela van Meckenema.

Predloške Majstora ES utvrdili su Stelè na freskama u Mačama i Prelog u Bermu.[1] Predloške Majstora sa svicima (Meister mit den Bandrollen) utvrdili su u Bermu Paškvan, Prelog i Fučić[2], a predložak tog istog majstora utvrdio je Fučić i u Hrastovlju.[3] Ksenija Rozman ustanovila je na slovenskom materijalu listove Israela van Meckenema.[4] Konstatacija o upotrebi kasnogotičke grafike u svrhu predložaka našem kasnogotičkom slikarstvu postala je jednim od temeljnih saznanja naše povijesti umjetnosti. Postala je stvar primarnog, principijelnog reda; ona je sada — ključ.

Stoga, kad je taj ključ utvrđen, svako daljnje otkrivanje i identificiranje novih grafičkih predložaka znači samo njegovu kvantitativnu potvrdu. U ovom članku[5] izvijestit ću da je i Biblia pauperum služila za predložak istarskim freskama, jer to otkriće predstavlja i kvantitativni i kvalitativni doprinos tom ključu.

Da bismo imali potpuno jasnu predodžbu o čemu je riječ, najprije moramo odgovoriti na pitanje, što je *Biblia pauperum,* a to stoga, jer

[1] Francè Stelè: »Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. st.«, *Šišićev zbornik,* Zagreb 1929, pp. 167—174.
Milan Prelog: »Neki grafički predlošci zidnih slikarija u Bermu«, *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti,* 3, Zagreb 1961.

[2] Branko Fučić: »Smrt i prolaznost na zidnim slikarijama u Bermu«, *Riječki list,* Rijeka 15. III. 1953.
Fedora Paškvan: »Prilog proučavanju beramskih zidnih slikarija«, *Bulletin za likovne umjetnosti JAZU,* VII/1, Zagreb 1959, pp. 53—57.
Milan Prelog: »Neki grafički predlošci«, op. cit.
Branko Fučić: »Grafički listovi „Majstora sa svicima" u kastavskoj radionici«, *Bulletin za likovne umjetnosti JAZU,* X/3, Zagreb 1962, pp. 177—186.
Branko Fučić: »Atribucije oko majstora Vincenta iz Kastva«, *Bulletin za likovne umjetnosti JAZU,* S. III, god. I, br. 1 (s. a., s. l.), Zagreb 1977, str. 37—45.

[3] Branko Fučić: »Grafički listovi „Majstora sa svicima"«, op. cit.

[4] Ksenija Rozman: Freske suško-prileške smeri, Ljubljana 1959, p. 46 (dipl. radnja, tipkopis).
Ksenija Rozman: »K profilu poznogotskega stenskega slikarstva«, *ZUZ,* n. v., VII, 1965, p. 232, sl. 111—112.
Ksenija Rozman: Stensko slikarstvo od 15. do srede 17. stoletja na Slovenskem. Problem prostora, Ljubljana 1964, p. 10 (inavg. disertacija, tipkopis).

nam iskustvo pokazuje da je to jedan od naziva koji kod mnogih izazivlje netočne predodžbe.

Biblia pauperum, naime, nije ilustrirana biblija.

Ona nije tekst *Sv. Pisma*, pretočen u sliku, i ona uopće nije biblija siromaha, jeftino stripovano izdanje biblije za mali, siromašni puk, za nepismeni svijet koji ne zna čitati.

Biblia pauperum jest teološki traktat.

Ona je sažet srednjovjekovni komentar teoloških zasada, namijenjen kao podsjetnik u prvom redu propovjednicima.[6]

U svom razvoju ona se najprije javlja kao tekst teoloških komentara bez slika, a zatim, negdje već u XIII stoljeću i kao crtežima ilustriran rukopis. Sačuvani primjerci rukopisnih, iluminiranih *Biblia pauperum* datiraju iz XIV stoljeća. U XV stoljeću (počevši oko godine 1440) ona dolazi u obliku drvorezima ilustrirane i tekstovno opremljene *tiskane* knjige, u tako zvanim *Blockbuch* izdanjima.[7]

Upravo na ta *Blockbuch* izdanja (a ne na starije rukopise) odnosi se i naša tema.

Ta su izdanja u stvari nadomještavala cijelu biblioteku traktata, te su u jednom jedinom, priručnom i ilustriranom svesku, list po list, točno određenim sistemom odabranih svetopisamskih citata, komentara i odabranih sklopova slika, razradile i odrazile *tipologiju* — jednu od temeljnih misli srednjovjekovne teologije. To je zasada o unutarnjoj, organskoj vezi, o paralelizmu i međusobnoj podudarnosti Staroga i Novoga Zavjeta.

---

[5] Tekst pročitan kao referat na Kongresu historičara umjetnosti Jugoslavije, dne 21. IV. 1976. u Ohridu.

[6] Nazivom *Bibliae pauperum*, doduše, označavali su se u srednjem vijeku i ilustrirani (i neilustrirani) sažeci sadržaja biblijskih dogadjaja, namijenjeni uglavnom učenju i memoriranju samostanskih djaka i klerika, no već od kasnog srednjeg vijeka suzio se taj naziv samo na tipološke prikaze Biblije te se u tome smislu do danas ustalio. Pod pojmom *pauperes (pauperes Christi, pauperes praedicatores)* većina autora podrazumijeva siromašni niži kler i propovjednike, pripadnike prosjačkih redova *(mendicantes)*, franjevce i dominikance.

[7] Njemački termin *Blockbuch* označuje tehniku tiskanja knjiga prije Gutenbergova iznašašća tehnike pokretnim slovima. Cijela stranica knjige otiskuje se pomoću svega jednog drvoreza, u jedinstvenom bloku, gdje su na površini drvene matrice izrezani crteži i svi tekstovi pojedine stranice.
Vidi osnovnu noviju literaturu o Blockbuch-izdanjima B. pauperum:
A. J. J. Delen: *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-bas et dans les provinces belges des origines jusq'à la fin du XVIII*e siècle, I, Paris—Bruxelles 1924, pp. 67—68.
Heinrich Theodor von Musper: *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia pauperum*, München 1961.
Arthur Mayger Hind: *An Introduction to a History of Woodcut*, I, New-York 1963, (Dover publ.), pp. 230—240.
Elisabeth Soltesz: *Biblia pauperum*, Berlin s. a. (poslije 1964.); faksimile primjerka 40-listovne B. pauperum iz Nadbiskupske biblioteke u Esztergomu.
E. Kirschbaum: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Rim—Freiburg i. B.—Basel—Wien 1968. (izdanje Herder), pp. 293—298, s. v. Biblia pauperum (sintetski prikaz).
Wilhelm Ludwig Schreiber: *Handbuch der Holz- und Metall-Schnitte des XV Jhs.*, IV, VI, VIII, (III izdanje), Stuttgart—Neudeln 1969.

Za srednjovjekovnog čovjeka Stari i Novi Zavjet predstavljaju jedinstvenu cjelinu koja je sastavljena od dva simetrična dijela, nalik na predmet i zrcalnu sliku tog predmeta, pri čemu je Stari Zavjet samo slika, samo nagovještaj i simbol onoga što će se u potpunosti i u savršenosti ostvariti tek u Novom Zavjetu. Polazeći od te teze, srednjovjekovna je teološka književnost pronalazila i utvrđivala u starozavjetnim osobama i događajima tipove i predslike (prefiguracije) osoba i događaja iz Novog Zavjeta, u prvom redu Krista, a *Biblia pauperum* je podudarnost i zakonitost tako shvaćene simetrije, prevela i prikazala sistemom slika i sažetih komentara.

No najbolje je da ovo što smo sada rekli, objasnimo na jednom konkretnom primjeru, npr. na listu br. 3 iz četrdesetlistovnog Blockbuch izdanja *Bibliae pauperum* (sl. 110).

Svaki drvorezom otisnuti list *Bibliae pauperum* idejno je zaokružena i likovno komponirana cjelina.

Ta je cjelina sastavljena od nekoliko slika koje su uvrštene u zajednički arhitektonski okvir (sl. 111).

Nosilac glavne teme je slika u sredini, a ona ilustrira jedan novozavjetni događaj, tako zvani antitip (*Antitypus*). Na našem listu takav je antitip POKLONSTVO TRIJU KRALJEVA (Epiphania, Bogojavljenje).

Lijevo i desno od te središnje slike nalazi se po jedan starozavjetni prizor. Ovi starozavjetni prizori su nagovještaji i predslike onog središnjeg prizora, oni su njegovi tipovi (*Typus*). U našem slučaju su starozavjetni tipovi Poklonstva triju kraljeva: ABNEROVO POKLONSTVO DAVIDU (slika lijevo) i POKLONSTVO KRALJICE OD SABE KRALJU SALAMONU (slika desno).

Gore, u lijevom i u desnom kutu lista br. 3, nad spomenutim starozavjetnim prizorima, nalaze se *lectiones*. To su parafraze i tipološki komentari onih starozavjetnih tekstova koje prizori ilustriraju.

Lijevo (nad slikom Abnerova poklonstva Davidu) piše:

Legitur in secundo libro Regum, tertio capitulo,
quod Abner princeps militie Sa-
ul venit ad David in Iherusolem
ut ad eum conducet totum
populum istum qui tunc sequebatur
domum Saul. Quod figurabat
adventum magorum ad Christum qui
cum misticis muneribus Christum
adorabant.

(Čita se u Drugoj knjizi kraljeva, u trećem poglavlju, da je Abner, vojskovođa Saulov, došao k Davidu u Jeruzalem, da mu privede sav onaj puk koji je tada slijedio dom Saulov. A to predstavlja dolazak Mudraca Kristu koji su se otajstvenim darovima Kristu poklonili.)

Desno (nad slikom *Poklonstva kraljice od Sabe kralju Salamonu)* piše:

Legitur in tertio libro Regum, decimo capitulo,
quod regina Saba, audita fama
Salamonis, venit in Iherusolem
cum magnis muneribus eum ado-
rando, quae regina gentilis erat.
Quod bene figurabat gentes qui
Dominum de longinquo muneribus veni-
ebant adorare.
(Čita se u Trećoj knjizi kraljeva, u poglavlju desetom, da je kraljica od Sabe, čuvši o slavi Salamonovoj, došla u Jeruzalem, da mu se s velikim darovima pokloni, a ta je kraljica bila poganka. To pak na prikladan način predočuje narode koji su iz daleka dolazili da se s darovima poklone Gospodinu.)

Ispod ovih triju slika ispisani su *tituli:* — njihova tumačenja, sastavljena u leoninskim stihovima. Tako pod slikom Abnerova poklonstva čitamo:

Plebs notabilis gentes
Cristo jungi cupientes.
(Ugledan puk označuje narode koji se žele pridružiti Kristu.)

Pod slikom *Poklonstva triju kraljeva* piše:

Cristus adoratur, aurum, thys, mirra locatur.
(Kristu se klanjaju, zlato, tamjan i miru polažu.)

Pod slikom *Poklonstva kraljice od Sabe Salamonu* stoji:

Hec typate gentem notat
ad Cristum venientem.
(Ova, tipom označuje puk, koji dolazi Kristu.)

Iznad ovih triju slika i ispod njih nalaze se još po dva lika (poprsja) proroka ili drugih starozavjetnih osoba (tzv. *auctoritates)* s *citatima ili s oznakama citata* njihovih riječi kojima se aludira na sadržaj centralnog prizora.
Tako je na našem listu gore lijevo prikazan lik *Davida* s citatom psalma 71,10:

Reges Tharsis et insulae munera offerent.
(Kraljevi Taršiša i otoka prinijet će darove.)

Gore desno je lik proroka *Izaije* i citat iz njegova proroštva (Iz. 60,14):

Et adorabunt vestigia pedum tuorum.
(Oni koji te prezirahu klanjat će se tragovima tvojih stopa.)

Dolje lijevo je prorok *Izaija* s citatom (Iz. 2,2—3):

Et fluent ad eum omnes gentes et ibunt populi multi.
(K njemu — tj. k brdu Gospodnjem — stjecat će se svi narodi, nagrnut će mnoga plemena.)

Desno dolje je *Mojsije* (u srednjem vijeku smatran je autorom IV knjige *Pentateuha*, tj. knjige *Brojeva, Numeri*) s citatom (Br. 24,17):

Orietur stella ex Jacob, et surget virga de Israel.
(Od Jakova će zvijezda isteći, od Izraela žezlo se dići.)

Sada, pošto smo upoznali sadržaj, smisao i kompozicijsku shemu listova iz tiskane *Bibliae pauperum*, i to na listu br. 3, kojem je središnja tema *Poklonstvo triju kraljeva*, lako ćemo upravo taj list prepoznati kao predložak na kasnogotičkim freskama u svetištu zborne crkve u Pazinu u Istri.

Freske su izvedene oko godine 1470, a slike koje su nastale oslanjanjem na ovaj predložak iz *Bibliae pauperum*, nalaze se na prvom polju južnog zida u svetištu (sl. 109).

Na tom polju pazinskih fresaka danas više ne postoji centralni prizor *(Poklonstvo triju kraljeva)*. Bio je uništen u XVIII stoljeću, kad je na tom zidu, usred toga polja, bio probijen novi prozor. No lijevo i desno od prozora prepoznajemo prizore: *Abnerovo poklonstvo Davidu* (lijevo) i *Poklonstvo kraljice od Sabe kralju Salamonu* (desno), a to u toliko detaljnoj podudarnosti s drvorezom iz tiskane *Bibliae pauperum* da možemo zaključiti kako je upravo list br. 3 bio predloškom slikaru u Pazinu. Te sličnosti su tolike da odudaranja zapažamo samo u onim malim pojedinostima koje su u najužem smislu riječi bile svojstvene pazinskom slikaru, a to su njegov slikarski rukopis, njegove sigle u detaljima na naborima odjeće ili u crtanju očiju, prstiju i sl.

S toga lista iz *Bibliae pauperum* preuzet je i raspored onih dvaju proroka što su ukomponirani pod ovim prizorima.

Isto tako na freski prvog polja sučelnog, sjevernog zida u pazinskom prezbiteriju utvrđujemo da je tu kao predložak služio drugi list iz tiskane *Bibliae pauperum*, i to list br. 4 (sl. 112). Središnji njegov prikaz (antitip) na temu PRIKAZANJE KRISTA U HRAMU na pazinskom je zidu uništen, jer je na njegovu mjestu naknadno bila ugrađena velika kamena ploča s epitafom obitelji Moscon.[8] No s obiju strana epitafa potpuno su sačuvani starozavjetni prizori: OBREDNO OČIŠĆENJE ŽIDOVSKE ŽENE NAKON PORODA (lijevo) i IZRUČENJE MALOG SAMUELA SVEĆENIKU ELIJU (desno). Ta su dva starozavjetna prizora u tipološkom sistemu *Bibliae pauperum tipovi* PRIKAZANJU KRISTA U HRAMU (sl. 113).

Podudarnost ove pazinske freske s predloškom možemo pratiti i u nebitnim pojedinostima, npr. u nošnjama likova, u oblicima žrtvenika, u pokrivalima glava dvaju proroka, i sl.

Međutim, ni na prvom ni na drugom zidu u Pazinu slikar nije ropski slijedio listove iz *Bibliae pauperum* kao kompozicijske cjeline. Na južnom zidu, u vrhu kompozicije, slikar je umjesto dvaju proroka uvrstio

[8] Epitaf XVI st. pazinskog kapetana Aleksija Moscon, njegove žene Eufrazije i sina Ivana bio je u XVIII st. prilikom obnove zborne crkve izvadjen iz poda i ugradjen na sjeverni zid prezbiterija.

motiv ROĐENJA KRISTOVA, motiv, koji nije bio prikazan na grafičkom predlošku (na listu br. 3) *Bibliae pauperum*, a u vrhu kompozicije na sjevernom zidu je umjesto dvaju proroka uvrstio drugu temu, koja je sada uslijed oštećenja freske postala gotovo nečitljivom.

Sve nam to pokazuje da se slikari fresaka u Istri nisu ropski i slijepo držali svojih grafičkih predložaka, nego da su ih slobodno odabirali i probirali, da su ih koristili kao putokaze i informatore. Odnos između predloška i srednjovjekovnog freskiste bio je uzajaman. Slobodno koristeći predložak, slikari su modificirali sastav predloška, a s druge strane predložak je modificirao samu slikarevu predodžbu i utjecao čak i na osnovna slikareva kompoziciona shvaćanja. Ovo posljednje najbolje vidimo upravo u Pazinu, u načinu kako je slikar organizirao velike zidne plohe.[9]

Slijedeći ovu misao upozorit ću kako su i drugi majstori u Istri koristili na još slobodniji i nezavisniji način *pojedine motive* s listova *Bibliae pauperum*, tj., kako su iz tih listova uzimali za predloške samo pojedine novozavjetne prizore, kako su ih, naime, izdvajali iz njihovih tipoloških sklopova.

Takav način korištenja samo pojedinih motiva utvrdio sam do sada u djelu anonimnog majstora koji je godine 1471. radio u crkvi sv. Trojstva u Žminju i u radu majstora Vincenta iz Kastva, koji je godine 1474. radio u crkvi sv. Marije na Škrilinah kod Berma.

Na žminjskim freskama zapažamo da je većina prizora iz života Kristova izrađena prema centralnim poljima s listova *Bibliae pauperum*, i to:

1. BIJEG U EGIPAT prema listu br. 5 (sl. 121)
2. PAD EGIPATSKIH KUMIRA prema listu br. 6 (sl. 122 i 123)
3. POVRATAK SV. OBITELJI IZ EGIPTA prema listu br. 8 (sl. 124 i 125)
4. KRŠTENJE KRISTOVO prema listu br. 9 (sl. 126 i 127)
5. KRIST IZGONI TRGOVCE IZ HRAMA prema listu br. 15 (sl. 128 i 129)

---

[9] To isto smo zapazili i u Bogorodičinoj crkvi u Božjem Polju blizu Vižinade u Istri, gdje su kao predlošci služili listovi iz *Bibliae pauperum* ili njoj srodnih tiskanih djela, i gdje je raspored slika na predlošku takodjer djelovao na etaznu kompoziciju fresaka u visokim, šiljastim lukom zaključenim poljima na zidovima kasnogotičkog prezbiterija ove nekada samostanske crkve.
Dok su freske na svodu prezbiterija ostale od svog postanka vidljive gledaocu, freske na okomitim zidovima prezbiterija bile su naknadno potpuno premazane vapnenim bjelilom i tek su posljednih godina zapažene. Kako su se u prvom sondiranju pojavili tek neki dijelovi tih slika, preuranjeno je dati u sadašnjem stanju (god. 1976.) o njima i o njihovu sastavu točan sud. Ipak, iz elemenata koji su se pojavili u sondama, smijemo zaključiti da se glavna njihova tema odnosi na tipologiju Bogorodice, na misao o njenu djevičanskom materinstvu, jer se već sada dadu identificirati idejno povezani prikazi: *Proroci — Navještenje — Napastovanje Eve — Gedeonovo runo — Vas electum — Gorući grm.*
Cf. Branko Fučić: »Božje Polje«, *Bulletin za likovne umjetnosti JAZU*, XV—XXVII, Zagreb 1975, pp. 137—148.

6. POSLJEDNJA VEČERA prema listu br. 18 (sl. 130)
7. MASLINSKA GORA prema listu br. 20 (sl. 131 i 132)
8. POLJUBAC JUDIN prema listu br. 21 (sl. 133 i 134)
9. PILAT PERE RUKE prema listu br. 22 (sl. 135 i 136)
10. KRISTA KRUNE TRNOVOM KRUNOM prema listu br. 23 (sl. 137)
11. USKRSNUĆE prema listu br. 29 (sl. 139)
12. SVETE ŽENE NA PRAZNOM KRISTOVOM GROBU prema listu br. 30 (sl. 140)
13. NOLI ME TANGERE prema listu br. 31 (sl. 141)
14. KRIST SE JAVLJA JEDANAESTORICI UČENIKA prema listu br. 32 (sl. 142)
15. NEVJERNI TOMA prema listu br. 33 (sl. 143 i 144)
16. UZAŠAŠĆE prema listu br. 34 (sl. 145 i 146)

Majstor u Žminju također nije doslovce prepisivao svaki detalj s predloška, nego se predloškom orijentaciono služio, modificirao ga, izbacivao iz njega neke pojedinosti ili je pak umetao svoje, nove motive.

Na BIJEGU U EGIPAT proširio je svoju kompoziciju s desne strane krajolikom, a s lijeve strane likom pratilje s košarom hrane na glavi i likovima apokrifnih progonitelja, Herodovih vojnika. U prizoru PAD EGIPATSKIH KUMIRA dodao je pozadinu s gradskim bedemima i kućama. U prizoru ISUS TJERA TRGOVCE IZ HRAMA pojednostavnio je baldahinsku arhitekturu. Na POSLJEDNJOJ VEČERI zamijenio je okrugli stol pačetvorinastim, a zbijenu kompoziciju uspravnog formata s predloška rastegnuo u svoj položeni format oslikanog polja. Na POLJUPCU JUDINU dodao je s lijeve strane slugu u liku Landsknechta što napinje samostrijel. Na prizoru KRIST SE JAVLJA JEDANAESTORICI UČENIKA pojednostavnio je sjevernjački kućni zabat i krov dajući im jednostavnije oblike primorske arhitekture, itd.

Pojedina polja iz listova tiskane *Bibliae pauperum* koristili su kao predloške majstor Vincent iz Kastva i jedan od njegovih suradnika pri izvedbi fresaka u Bermu godine 1474.

Tako je dio motiva na ROĐENJU KRISTOVU s lista br. 2 upotrijebio Vincentov suradnik za prizor ROĐENJA MARIJINA, pri čemu je iz predloška izbacio likove sv. Josipa, novorođenog Isusa u jaslama te likove vola i magarca, a uvrstio lik služavke; Bogorodicu s predloška pretvorio je u sv. Anu i u krilo joj položio golo čedo, malu sv. Mariju. Sam pak majstor Vincent iz Kastva naslikao je KRŠTENJE KRISTOVO prema predlošku s lista br. 9.

A kad je majstor Vincent na beramskom zidu slikao prizor PRIKAZANJE BOGORODICE U HRAMU, kao predloškom se poslužio listom br. 4, te je spojio motive s lijevog i s desnog polja tog lista. S lijevog polja, koji na tom listu *Bibliae pauperum* ilustrira OBREDNO OČIŠĆENJE ŽIDOVSKE ŽENE POSLIJE PORODA, uzeo je temeljni motiv (ženu, dijete, pratnju i dijagonalno postavljeni žrtvenik), dok je s desne strane svoje kompozicije umetnuo lik svećenika Elija, koji se na listu br. 4 nalazi na desnoj, starozavjetnoj sceni IZRUČENJA MALOG SAMUELA SVEĆENIKU ELIJU; uz to je na dijagonalno postavljeni

oltar prenio gotički triptih sa žrtvenika, koji se na predlošku nalazi u sceni IZRUČENJA MALOG SAMUELA.

Na beramskoj freski PRIKAZANJE KRISTA U HRAMU, majstor Vincent je za predložak upotrijebio središnje polje s tog istog lista br. 4, na kojem je prikazana istoimena tema. Svoju kompoziciju, medjutim, Vincent je proširio s lijeve strane umetanjem lika sv. Josipa, žene s košaricom i golubicama te većim brojem žena pratilja.

Sve što smo ovdje iznijeli budi u nama razmišljanja i zaključke. Prije svega, podsjećamo se kako je u srednjem vijeku, prije pojave tiskom umnožene grafike, umjetničku sliku — kao unikat — mogao posjedovati samo mogućnik: bila to crkva, bila to neka korporacija, bio to pojedinac.

Umnožena grafika, medjutim, učinila je svojevrsnu revoluciju u konzumu umjetničkog djela.

Sada, za novac dostupan širim slojevima, mehanički umnoženo djelo moglo je ući u samostansku, svećeničku, gradjansku, obrtničku pa i seljačku kuću. Tehnika umnožavanja drvoreza i bakroreza demokratizirala je umjetnost.

Umnoženi grafički listovi prodirali su k nama putem trgovine. Oni su — slikovito govoreći — dolazili k nama kao nekim zračnim mostom iz tada nama velikih daljina (iz Holandije i iz Njemačke), donoseći u naše umjetničke provincijalne ambijente sasvim novu umjetničku materiju.

Ulazeći u naše ladanje i u naše selo, grafika je udomaćivala kod nas nove predodžbe u svijesti konzumenata, ali podjednako je to činila i u svijesti slikara; pomoću grafike, kao posrednika, nova su kulturna dobra postajala i u našoj sredini našim općim dobrom. Naravno, grafički su nam listovi donosili u prvom redu nove ikonografske informacije.

No s novim ikonografskim informacijama, oni su istovremeno unosili i nove morfološke i stilske tekovine i ucjepljivali ih u našu regionalnu umjetnost. Grafika je podjednako djelovala na estetske ideale publike i slikara, a — kako smo vidjeli u Pazinu — utjecala je i na sama kompozicijska shvaćanja slikara.

Grafika je istarskim majstorima govorila odrešitim jezikom linije, sigurnim rezom oštrice, geometrizmima svojih sigli i šrafira. Odlučujuća orijentacija kasnogotičkih istarskih majstora zidnog slikarstva na sjevernjačke grafičke predloške urodila je onim izrazitim grafizacijama zidne slike, koje tako jako pečate značaj istarskih fresaka.

Ukratko, uloga importirane grafike u istarskom zidnom slikarstvu druge polovice XV stoljeća bila je velika i bogata odjecima.

Kako se iz ovog prikaza vidi, prijenos te grafike nije se odvijao samo posredstvom slobodnih grafičkih listova nego i posredstvom najčitanije srednjovjekovne knjige, *Bibliae pauperum* u Blockbuch izdanjima, — bestsellera editorijalne djelatnosti svoje epohe.

ZUSAMMENFASSUNG

Die bisherigen Untersuchungen (Stelè, Paškvan, Prelog, Fučić / Bemerkungen unter Nr. 1—4) haben ergeben, dass den Freskomalern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts niederländische und deutsche spätgotische graphische Blätter als Vorlage gedient hatten. Für die Fresken in Mače hat Stelè konkrete Vorlagen des Meisters E. S. festgestellt, und Prelog ermittelte die Vorlagen desselben Autors für die Fresken in Beram. Paškvan, Prelog und Fučić haben bewiesen, dass für die Fresken des Meisters Vinzenz von Kastav in der Kirche in Beram die Vorlagen des Meisters mit den Bandrollen verwendet wurden, während Fučić die Entdeckung gemacht hat, dass die Fresken des Johannes von Kastav aus dem Jahr 1490 in der Kirche in Hrastovlje auf die Vorlagen desselben Meisters zurückgehen. Ksenija Rozman hat festgestellt, dass als Vorlagen auch die Blätter von Israel van Meckenem (Bem. 4) gedient hatten.

In der vorliegenden Studie stellt der Verfasser fest, dass den Freskomalern in Istrien in der siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts als Vorlagen auch Holzschnitte aus der vierzigseitigen Blockbuchausgabe der niederländischen Biblia pauperum (Bem. 7) gedient haben.

Der anonyme Südtiroler Meisters aus dem Brixener Kreis hat sich beim Bemalen des Presbyteriums der Domkirche St. Nikolai in Pazin um das Jahr 1470 der graphischen Blätter aus der Biblia pauperum bedient (Bem. 3 und 4); der anonyme Meister in der Kirche der hl. Dreifaltigkeit in Žminj aus dem Jahr 1471 hat als Vorlagen für seine Fresken die mittleren Felder der Blätter Nr. 5, 6, 8, 9, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 33 und 34 (Bildern von 121 bis 146) verwendet. Der Meister Vinzenz von Kastav und sein Mitarbeiter in der hl. Marienkirche in Škriljine bei Beram greifen in ihren Fresken Motive auf die in den Blättern 2, 4 und 9 enthalten sind.

Der Verfasser macht darauf aufmerksam, dass sich die Meister aus Istrien nicht ganz und gar an die Vorlagen hielten, sondern wählten, kombinierten und modifizierten, so dass man sagen kann, dass die Vorlagen ihnen nur als ikonographische Informationen gedient haben. Graphische Vorlagen haben auch die stilistisch-morphologische Prägung der Fresken wesentlich beeinflusst, und zwar dahingehend, dass sie auf jenen Prozess der graphischen Gestaltung eingewirkt haben, die für die spätgotische Wandmalerei der einheimischen Werkstätten in Istrien in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts im besonderen charakteristisch war.

PRIJEDLOG ZA RJEŠENJE NEKIH IKONOGRAFSKIH PROBLEMA

ANĐELKO BADURINA, ZAGREB

»LUDOST« U BERMU

Lik naslikan u usjeku bočnih južnih vrata u crkvi Sv. Marije na Škrilinah u Bermu, bez očiju, s klasjem i tikvom na glavi te štapom u ruci (sl. 149) dosadašnji su istraživači ili mimoilazili ili tek sumarno identificirali kao »grotesku«[1] ili kao »groteskni lik... vjerojatno vezan uz neki običaj žetvenih svečanosti.«[2]

Kada sam ga 1974. godine prigodom proslave 500-godišnjice Vincenta iz Kastva malo bolje analizirao, ustanovio sam njegovu frapantnu sličnost s ilustracijom prvog retka psalma 52. »Dixit insipiens in corde suo: non est Deus« (Reče luđak u svom srcu: nema Boga) u srednjovjekovnim iluminiranim psalterijima, gdje je u slovu D naslikan lik luđaka. To su uvijek prikazi suvremenih luđaka ili dvorskih luđa odjevenih u čudnu odjeću s čudnim perjanicama na glavi i batinom u ruci. I u našim stranama imamo više takvih prikaza, kao npr. onaj u Psalterium minus iz Kampora na otoku Rabu (sl. 148), Psalteriju iz 15. stoljeća iz Riznice katedrale u Trogiru (sl. 147), zatim u franjevačkom samostanu u Zadru, katedralnoj riznici u Osoru i niz drugih.[3] Prema toj sličnosti moglo bi se zaključiti da i ovaj lik na vratima crkvice na Škrilinah prikazuje luđaka. Jedino je pitanje zašto je ovaj luđak tu.

Pitanje je zagonetno, ali samo u prvi mah. Ako usporedimo ikonotopografiju crkvice na Škrilinah s klasičnom ikonotopografijom velikih objekata u Evropi, vidjet ćemo da se i ovdje slikari drže relativno vjerno kanona, samo im skučeni prostor i ravne stijene nalažu izvjesno odstupanje i sažimanje tema. Uz biblijske teme Starog i Novog zavjeta, te velike lokalno štovane svece, tu nalazimo i didaktičke teme i alegorije (*Ples mrtvaca* i *Kolo sreće*, na primjer) na njihovim uobičajenim mjestima. Tako se na usjeku sjevernog prozora nalaze crkveni

[1] Branko Fučić: *Istarske freske*, Zora, Zagreb, s. a., (1964) Katalog, p. 16.
[2] Radovan Ivančević: *Beram*, izd. Jugoslavija, Beograd, 1965, p. 7.
[3] Emile Mâle: *L'Art religieux du XIII siecle en France*, izd. Armand Colin, Livre de poche, Paris 1958.[2] p. 235 i p. 262, n. 107. — E. Mâle u navedenoj bilješki također navodi da se i u francuskim iluminiranim knjigama nalaze prikazi luđaka u ilustracijama psalma 52, koji su slični onima u psihomahijama na katedralama.

učitelji, a na južnom sveci »pomoćnici« (premda u reduciranom opsegu), što odgovara prostoru transepta u velikim objektima. Ako idemo tom topografskom logikom dalje, na bočnim portalima ili njihovoj okolini došla bi *psychomachia* — borba kreposti i mana; na desnoj (sjevernoj) strani kreposti, a na lijevoj (južnoj) mane.[4] Budući da slikar (odnosno slikari) u Bermu nisu imali mjesta za kompletnu psihomahiju uzeli su samo prvi par: *Sapientia* (Mudrost) i *Stultitia* (Ludost). Budući pak da na sjeveru nema vrata, opet je morao reducirati program samo na negativan dio para, te stavio *Ludost* na južna vrata. (Ili je pak Mudrost trebala doći na suprotnu stijenu usjeka ovih istih vrata).[5]

Sam pak literarni prikaz ovog luđaka može se osim psalmom 52. rastumačiti i još nekim drugim biblijskim tekstovima. Tako Mojsije u Ponovljenom zakonu, kada opisuje posljedice neobdržavanja Zakona kaže: »Strašilo ćeš postati za sva zemaljska kraljestva. Udarit ću te bjesnilom, slijepoćom i ludilom. U po bijela dana tumarat ćeš kao što tumara slijepac po mraku . . .« (Deut 28, 25—29). Prorok Izaija pak kad opisuje posljedice neposlušnosti Bogu i neobdržavanja njegova zakona kaže: »Pipamo kao slijepci duž zida, tapkamo kao bez očiju« (iz 59, 10), a ovaj lik ovdje upravo i izgleda kao plašilo za ptice u polju, slijep je, odjeven u odjeću luđaka, batinom tapkajući traži put.

Prema tome predlažem da ovaj lik shvatimo kao sažetu psihomahiju ili pak kao moralnu opomenu (kao što su to uostalom i slikarije kraj glavnog ulaza u ovu crkvicu) za one koji se »ne drže zakona«. Ne vidimo, naime, razloga da bi slikar koji se tako čvrsto držao teološko-didaktičkog programa najedanput posizao za folklornim motivima. Imenujmo dakle ovaj lik kao *Stultitia* — Ludost.

KRALJ DAVID I SVETI JERONIM U HRASTOVLJU

Kako je Hrastovlje zbog svoje likovne i ikonografske izuzetnosti uvijek privlačilo pažnju mnogih stručnjaka, to je i njegova ikonografija do u tančine proučena.[6]

Ipak i tu je ostalo još nekoliko upitnika, odnosno nesigurnih ikonografskih identifikacija. To su u prvom redu dva zadnja medaljona na svodu sjeverne lađe na kraju niza od 12 mjeseci.

---

[4] E. Mâle, o. c., pp. 30—47.

[5] Sam prikaz ovog luđaka gotovo je identičan brojnim starijim i suvremenim prikazima luđaka u drugim zemljama širom Evrope, na pr. onaj Giottov u Padovi koji također ima klasje i pera na glavi.

[6] Da ne navodimo brojnu literaturu u ovom objektu, navodimo samo dva najnovija djela, jer se u njima nalazi sva ostala literatura i rezultati dasadašnjim istraživanja:
France Stelè: *Gotsko stensko slikarstvo*, izd. Mladinska knjiga, Ars Sloveniae, Ljubljana 1972.
Marijan Zadnikar: *Hrastovlje*, Mladinska knjiga, Spomeniški vodniki, zvezek 2, Ljubljana 1961.

Zadnji lik u tom nizu (sl. 150) M. Zadnikar opisuje kao »Oblečena v belo spodnje oblačilo in ogrnjena rdečim ogrinjalom, s katerim je pokrito tudi čez glavo. Zdi se da ima na glavi širok klobuk. V levici drži knjigo, a v desni model neke cerkve. S tema atributoma je po navadi opremljen fundator, to je ustanovitelj cerkve.«[7] S. Stele pak za taj lik kaže: »Nepojasnjena figura s knjigo in cerkvijo.«[8]

Premda su knjiga i crkva atributi fundatora ili donatora, bijela haljina s crvenim naglavnikom i plaštem te široki šešir nesumljivi su dijelovi kardinalske odore, a odjeven u kardinalsku odoru s knjigom i modelom crkve u rukama, od 14. stoljeća dalje slika se *sv. Jeronim*. Prema tome predlažem da ovaj lik identificiramo s tim svecem.

Za predzadnji lik na svodu ove ladje (sl. 151) M. Zadnikar kaže: »Pokrit mož z mnogimi napisanimi trakovi, ki pa se jih, žal, ne da več razbrati. Iz analogij bi smeli domnevati da gre morda za upodobitev Annusa — Leta, ali da je predstavljen Tempus — Čas, ki ju včasih upodabljajo skupaj z meseci, saj sodijo k časovnim menjavam. Tempus je navadno predstavljen s temi obrazi, ki pomenijo preteklost, sedanjost in prihodnost.«[9]

F. Stelè pak za taj lik kaže: »Leto (Annus) s trojnim obrazom.«[10]

Ovdje se medjutim, bar sada, više ne mogu razaznati tri lica. Ako pak uzmemo u obzir brojne ispisane trake (razvijene rotuluse) i ako tome još dodamo dvokatnu kapu sa šiljkom na vrhu i ako sada usporedimo ovaj lik s likom proroka na zidu srednje lađe (sl. 159),[11] ne možemo a da i ovaj lik ne stavimo u Stari zavjet. Budući da patrijarhe i proroke već imamo, makar ih je samo šest, u srednjoj lađi, najvjerojatnije je ovdje prikazana jedna od eminentnih ličnosti Starog zavjeta koja nije ni patrijarh ni prorok po zvanju, ali je i jedno i drugo po svom značaju, a to bi onda mogao biti kralj *David*.

Razlog zašto su ove dvije ličnosti (*David* i *Jeronim*) tu možemo naći u tome što je David kao pjesnik većeg dijela psalama, koji su svi neprestano u litirgijskoj upotrebi, jedna od značajnih i za vjernike važnih osoba Starog zavjeta, a sv. Jeronim pak, kao najveći egzegeta sv. Pisma, tu se nalazi kao tumač biblijskih (i prirodnih) didaktičkih poruka i njihove primjene u svakodnevnom (kalendarskom) životu; dakle dva »sekundarna« stožera (iza proroka i apostola) Crkve i tumača primjene Biblije u životu vjernika, *David* i *Jeronim*.

Treći još ne sasvim pouzdano riješen ikonografski motiv u ovoj crkvi su prikazi »tihožitja« na dnu zidova koji dijele srednju apsidu od bočnih, »bel prtiček, na katerem stoji krožnik z neko jedjo, poleg pa stoji bučasta steklenička i še neki predmeti...« i »vrč s kozarcem pored pa morda kos kruha in sira...«.[12]

Slažemo se da je to mrtva priroda, ali ne i da je bez nekog dubljeg razloga i značenja. U ovo doba, naime, zidne slike u crkvama imaju

[7] Zadnikar, o. c., p. 51.
[8] F. Stelè, o. c., p. XXVI.
[9] M. Zadnikar, l. c.
[10] F. Stelè, l. c.
[11] M. Zadnikar, o. c., slika 29.
[12] M. Zadnikar, o. c., slike 18 i 19, i pp. 28—29.

isključivo didaktički karakter (što ne umanjuje njihovu estetsku komponentu), te je teško zamisliti na ovako istaknutom mjestu, kraj samog oltara, da bi to bile čisto *genre* scene mrtve prirode bez ideološke ili didaktičke poruke. Ako još k tome uzmemo u obzir da se odmah iznad tih prizora nalaze naslikana sva eminentna djakona-mučenika, *sv. Stjepan* i *sv. Lovro*, onda u ovoj »mrtvoj prirodi« možemo gledati »plodove zemlje i rada ruku čovječjih,«[13] koje vjernici kao u ranokršćansko doba donose u crkvu, a tu ih primaju đakoni i nose na oltar da bi ti darovi preko svećenika postali nebeski darovi u euharistiji; imamo dakle usporedbu zemaljske i nebeske gozbe. Od ovog ideološkog tumačenja ne će biti daleko ni drugo, sociološko, tj. opomena vjernicima za davanje desetine. Naime žito, vino, ulje, sir i meso, koje ovdje nalazimo, bili su najredovitiji predmeti desetine u ovom kraju, a desetinu u ovo doba primaju »žakni«.

Prema tome, nakon gore iznesenog, predlažem da ovu »mrtvu prirodu« imenujemo kao usporedbu zemaljske i nebeske gozbe, odnosno opomenom za davanje desetine.

SVETA MARINA NA BOHINJSKOM JEZERU

Na sjevernom zidu prezbiterija u crkvi sv. Janeza na Bohinjskom jezeru nalazi se ženski lik s krunom na glavi i malim, golim (ženskim) djetetom u ruci (sl. 157). U literaturi se navodi kao »svetica z majhnim golim otrokom.«[14]

Prizor je doista neuobičajen i kod nas jedinstven. Ikonografskom i hagiografskom analizom dolazimo do zaključka da to može biti jedino *sv. Marina djevica*. Ta je naime svetica prema *Legenda aurea* Jakoba de Voragine živjela preobučena u muškom samostanu pod imenom fra Marin, bila lažno okrivljena da je silovala kćer jednog krčmara; da ne bi bila otkrivena kao muško, priznaje to, uzima dijete kao svoje i s njime živi čineći pokoru i proseći na vratima samostana iz kog je istjerana, a tek nakon smrti, kad su je prije pokopa išli kupati otkriva se istina.[15] Tu se zapravo radi o jednoj veoma raširenoj srednjovje-

[13] Liturgijske molitve prilikom prikazanja kruha i vina na misi, obnovljene u najnovije doba prema predtridentinskim tekstovima.

[14] Ksenija Rozman: *Janezova cerkev ob Bohinjskem jezeru*, izd. Mladinska knjiga, Spomeniški vodniki, zvezek 4. Ljubljana 1962, p. 22.

[15] Jacobus de Voragine: *Legendario delle vite dei Santi*, izd. Presso Pietro Miloco, in Venetia, 1630, p. 473.—476.
Budući da životopis sv. Marine kako go donosi J. de Voragine predstavlja pravi roman s nekoliko zapleta, donosimo ga ovdje prevedenog u integralnom obliku:

Sveta Marina djevica, koje se blagdan slavi s velikim svečanostima u Veneciji na dan 16. srpanja.
Bio jednom jedan svjetovnjak koji je, pošto mu je umrla žena i ostavila malu djevojčicu, htio napustiti svijet i činiti pokoru. Svoju je djevojčicu ostavio na brizi jednome svom rođaku i ušao u samostan sedam milja udaljen od grada, i tu se vladao tako dobro i uzorno da ga je opat ljubio više nego ijednoga drugog.
Poslije nekog vremena sjeti se kako je napustio tu svoju djevojčicu te se ražalosti i postade veoma sjetan. Opazivši to opat ga dozove k sebi te mu kaže: »Što ti je, sinko moj? Kaži mi sve bez straha, jer ti Bog utješitelj može preko mene poslati savjet i utjehu.« On se plačući baci pred njegove noge i kaže mu: »Imam u gradu jednog dječačića i kada ga se sjetim ne

kovnoj legendi tzv. monaho-parteneje.[16] Sv. Marina se često zamenjuje Margaretom de Latinis jer je prema jednoj drugoj legendi čekićem

mogu a da se ne ražalostim i ne mislim na njega.« Nije htio očitovati opatu da se radi o ženskom djetetu. Videći opat da je on neraspoložen i da je spreman vratiti se u svijet da se brine o tom dječačiću, smatrajući da je on veoma koristan za samostan, kaže mu: »Ako ga ljubiš idi i dovedi ga u samostan da ga primim u samostan za monaha.« Čuvši to ovaj ode, djevojčici promijeni odijelo i učini da bude primljena za monaha davši joj ime fra Marin. Dao ju je da uči čitati, a kad joj je bilo 14. godina počeo ju je poučavati u Božjim zapovijedima i u Kristovu životu, opominjajući je da se čuva da je nitko do kraja života ne bi prepoznano da je žensko; neka se čuva neprijateljskih zasjeda i neka uvijek bude revna u pobožnostima.

Kad joj je bilo 16. godina, njen se otac preseli s ovoga svijeta, ostavivši je samu u svojoj ćeliji. Ona se držala svih njegovih naputaka i njegovih pouka te je postala tako poslušna i kreposna da su je opat i svi monasi posebno voljeli.

Taj je samostan imao par volova i kola s kojima je opat češće slao po jednog monaha na more koje je bilo udaljeno tri milje. Tu je držao svratište jedan dobar čovjek po imenu Pandacij i kod njega su se monasi svraćali i preuzimali s kolima robu, jer su se tu odmarali i brodovi koji su plovili morem. Jednog dana kaže joj opat: »Fra Marine, zašto i ti ne ideš s kolima da pomogneš ostalim monasima?« Ona mu ponizno odgovori da je spremna vrlo rado ići tamo, te smjesta ode s kolima.

Kad joj se jednom činilo da je prekasno da se vrati u samostan, ostane s ostalim redovnicima u Pandacijevoj kući. U to se doba, djelovanjem Neprijatelja, desi da je jedna Pandacijeva kćerka, još djevica, potajno ostala u drugom stanju s jednim vitezom. Kad je nakon nekog vremena otac to opazio, izgrdio ju je i zahtijevao da mu kaže s kim je ostala u drugom stanju. Napućena od Đavla odgovori da ju je onaj monah koji se zove fra Marin, koji je tu boravio s kolima, silovao i da je s njim ostala u drugom stanju. Kad su njen otac i majka to čuli smjesta odu opatu žaleći se zbog tog događaja. Čuvši to opat nije mogao vjerovati, i poznavajući svetost fra Marina odgovori da bi htio od njega čuti istinu u njihovoj prisutnosti. Pozove ga i upita je li istina da je silovao njihovu kćer. Kad je fra Marin to čuo, veoma se zabrinuo, snuždio se i nije se opravdavao, nego odmah poče plakati te reče: »Oče, sagriješih; i spreman sam činiti pokoru.«

Opat se na to rasrdi, povjerova da je to istina, dade je grubo bičevati i kaže da joj u ovom samostanu nema više mjesta, te je istjera napolje.

Ona sve to ponizno podnese te nikad o tom događaju nije rekla istinu. Stajala je vani pred vratima samostana, spavajući na zemlji, plačući i trapeći se kao da je zaista sagriješila, te življaše od milostinje koju je dobivala na vratima.

Kad je onoj jadnici došlo vrijeme da rodi, porodi muško čedo. Kad ga je odbila od mlijeka, majka one djevojke donese ga fra Marinu i vrlo srdito reče: »Evo ti ga, fra Marine, hrani ovoga svog sinčića kako znaš.« Ona ga ponizno prihvati i hranila ga je od milostinje koju je dobivala na vratima.

Dok je ona tako sa svom strpljivošću i poniznošću življela nekoliko godina, neki redovnici onog samostana videći je kako trpi, ganuti samilošću odu k opatu i kažu mu: »Oče, oprosti već jednom fra Marinu i primi ga u samostan. Shvati da je već pet godina vani čineći pokoru na vratima i nikad nije otišao. Zato te molimo, kad je već toliko ponižen i tako skrušeno priznaje svoj grijeh, posluži se dakle milosrđem poput Krista koji nalaže da činimo dobro grešniku koji se ponizi i prizna svoj grijeh.« Nakon mnogih molbi jedva ga sklone da ga primi natrag. Konačno se dade nagovoriti te pozove fra Marina i kaže mu: »Tvoj je otac bio čestit čovjek, doveo te ovamo kao sitnog dječačića. Nikad ni jedan monah nije počinio prijestup kakav si ti počinio te nas njime tako osramotio. Eto, na molbe ovih monaha primam te s ovim tvojim dječačićem i sinom rođenim iz preljuba u samostanu. Priznaj svoju krivnju i promisli kako si velik grijeh počinio. Zato, ako hoćeš milost, treba da izvršiš tešku pokoru. Prema tome, primam te pod ovim uvjetom, i to ti zapovijedam, da sam čistiš samostan i nosiš van svu nečistoću i donosiš svu vodu što bude trebalo, i pereš svu odjeću redovnika kad bude trebalo; na taj češ se način vratiti u moju milost.«

Djevica je radeći sve te poslove za nekoliko dana otišla s ovog života. Kad je opatu bila dojavljena njena smrt, ovaj reče: »Sad vidite kako je težak bio ovaj njegov grijeh, te ga Bog nije htio prihvatiti na pokoru. Ipak idite i zbog milosrda pokopajte ga, ali ne s ostalima, nego daleko od samostana.«

Kad su ga braća išla sahraniti i po običaju ga htjeli oprati, nađoše da je on bio žena. Svi na to počeše plakati i udarati se u prsa zbog muka koje su joj zadali i govorahu da takva pokora i takvo obraćenje nikad nisu bili viđeni. Neki se vrate opatu i kažu mu: »Oče, dođi i vidi čudesnu stvar.« Ne zanajući šta je, opat nije htio ići, ali jer su ga i dalje uporno zvali ipak pođe. Oni otkrivši je pokažu mu da je bio žena. Na to i samog opata obuze golem strah, rastuži se i uz golem plač reče: »O, presveto dušo, zaklinjem te i molim Gospodinom našim Isusom Kristom, nemoj se sa mnom sporiti na dan suda pred licem Božjim, ako sam to nepravedno učinio.« I naredi da se to tijelo izloži u oratoriju na pobožnost puku.

Pođe zatim onoj opakoj djevojci koja ga je po nagovoru Đavlovu bila ozloglasila. Ona dođe k tijelu svete Marine i ispovijedi svoj grijeh što ju je krivo ozloglasila. Sedmi dan po njenoj smrti, da bi dokazao njenu svetost, Bog je oslobodi na njenom grobu (od đavolske sveze). Kad to vidješe, mnogi ljudi s ulice dođoše s velikim poštovanjem i zajedno s monasima sahrane je u samostanu, gdje je zaslugom njena djevičanstva pokazao mnoga čudesa Bog, koji nek je blagoslovljen u vijeke. Amen.

Tijelo ove svete djevice leži u Veneciji u crkvi sv. Liberala, koja se kasnije prozvala sv. Marine. Ovamo je donesena iz Carigrada pod mletačkim dužđom Jakovom Tiepolo godine Gospodnje 1222. u vrijeme kada je Carigrad bio u rukama Mlečana i Francuza.« . . .

[16] *Bibliotheca sanctorum*, izd. Istituto Giovanni XXIII, Roma, 1967, t. VIII, p. 1166—1170.

ubila zmaja.[17] Kult joj je kao i sama legenda bio raširen na Istoku, a na Zapad ga je proširio Jacobus de Voragine. Osobito je štovana u Italiji i Bavarskoj. Kad joj je godine 1222. tijelo preneseno iz Carigrada u Veneciju, njen se kult širi po cijelom mletačkom području, ali ikonografski prikazi s ovom temom su rijetki. Jedan imamo u Camposanto u Pizi, koji je naslikao Francesca da Voltera, a prikazana je kako s povijenim djetetom sjedi na vratima samostana i prosi milostinju,[18] a drugi na kojem je prikazana s golim djetetom u ruci nalazimo u Oberstadion/Ehingen kraj Ulma na njenom oltaru iz 1458. godine.[19]

Malu zabunu i poteškoću za identifikaciju ovdje stvara kruna na glavi ove svetice. Kruna se obično daje kraljicama i princezama, posebno pak mučenicama. Slikari pak rijetko poštuju razliku u krunama koja postoji u realnosti, a kako je jedina kruna koju iz života i prakse poznaju grofovska ili kneževska, nju daju svima, i kraljevima (npr. u Poklonstvu kraljeva) i princezama i mučenicama. U tome nema gotovo nikakve dosljednosti.[20] Kako se blagdan sv. Marine slavi 16. 7., a sv. Margarete 20. 7., a i legende im se u nekim dijelovima podudaraju te se svetice često zamjenjuju, pa je zbog toga možda slikar i ovdje sv. Marini dao krunu, misleći da je i ona mučenica.

Premda je kruna ovdje sporni atribut, a kako s druge strane ne znamo ni jednu kraljicu ili princezu koja bi u ovo doba kao specifični atribut imal golo dijete, to predlažemo da ovu sveticu identificiramo kao sv. Marinu.

SVETI MATEJ APOSTOL SA DVA MAČA

Na dva lokaliteta u Sloveniji, u crkvi sv. Primoža na Jamniku i crkvi sv. Miklavža na Goropeči nad Ihanom, *sv. Matej* apostol pojavljuje se s malo neuobičajenim atributom — dva mača u jednoj ruci i knjigom u drugoj[21] (sl. 155 i 156). Knjiga i mač su njegovi redoviti atributi; knjiga zato jer je napisano Evanđelje, a mač zato što je mačem bio pogubljen. Za dva mača obrazloženje je veoma teško naći. Pitanje zabune slikara i premazivanje jednog mača a slikanje drugog u »zgodnijem« položaju, a da bi se kasnije otkrila oba, ne dolazi u obzir jer nema tragova preslikavanja.

---

[17] Louis Réau: *Iconographie de l'Art chrétien,* izd. Presse Universitaire, Paris, 1958, t. III, p. 891.

[18] Elisa Ricci: *Mille Santi nell'arte,* izd. Hoepli, Milano, 1931, p. 439.

[19] Hiltgart L. Keller: *Reclams Lexicon der Heilegen und der biblischen Gestalten,* izd. Reclam, Stuttgart, 1970,[2] p. 363.

[20] Tako, na primjer, u ovoj istoj crkvi, isti majstor ne daje krunu sv. Barbari, koja je također mučenica i spada u »virgines capitales«.

[21] Isprva je bio neidentificiran, odnosno identificiran kao sv. Ivan, da bi kasnije bio identificiran kao sv. Matej.
cf. Ksenija Rozman: *Freske na Jamniku,* Kranjski zbornik, 1975, 198. i p. 195., n. 15.

Potankom analizom svih hagiografskih elemenata i ikonografske zakonitosti dolazimo do zaključka da su mu dva mača u ruku stavljena iz posebnih razloga. Naime, dva mača nalazimo u ikonografiji samo kod apokaliptičkog Krista i to samo predromaničkoj i romaničkoj umjetnosti u španjolskoj (u Apokalipsi inače Krist ima samo jedan mač u ustima, Apoc 1,16), te ponekad kod sv. Pavla apostola tako da dva ukrštena mača tvore simetriju sa dva ključa sv. Petra, kada se ti apostoli slikaju zajedno.[22] Sv. Matej, kako rekosmo, ima za atribut mač, ali samo jedan, jer način njegova mučeništva ne daje nikakva razloga za dva mača, a to znači da za dva mača mora postojati neko drugo opravdanje, a to će biti ideološko, odnosno političko.

Govor o dva mača nalazimo u Bibliji jedino u Lukinu evanđelju, kada Krist proričući svoju skoru smrt govori apostolima: »Kada vas poslah bez kese, bez torbe i obuće, je li vam što nedostajalo? „Ništa" odgovoriše mu. Ali sada — reče im — tko ima kesu neka je uzme. Isto tako i torbu. Tko nema mača neka proda svoj ogrtač pa ga kupi, jer se mora, velim vam, na meni ispuniti što je pisano: „Svrstan je među zločince". Tako se ono što se na me odnosi primiče kraju. „Gospodine" — rekoše mu — „evo ovdje dva mača". Dosta je — odvrati im.« (Lk 22, 35—38). Ovu epizodu donosi jedino Luka, dok je ostala tri evanđelista ne spominju. U srednjem vijeku u borbi između papinstva i carstva alagorijska interpretacija ovih dvaju mačeva zauzima veoma važno mjesto, jer se tumače kao dvije vrhovne vlasti na zemlji, duhovna i svjetovna, koje bi navodno Krist predao papi.[23] Budući pak da jedino Matej u svom evanđelju donosi tekst na kojem se temelji Petrov (i papin) primat, — »Ti si Petar, i na toj stijeni sagradit ću crkvu svoju... tebi ću dati ključeve kraljevstva nebeskoga, pa štogod svežeš na zemlji bit će svezano i na nebu, a štogod razriješiš na zemlji bit će razjriješeno i na nebu« (Mt 16, 18—19),[24] u kasnijim dedukcijama on postaje autoritet za obje vlasti. U razdoblju kasnog srednjeg vijeka borba papinstva i carstva dobiva svoj vrhunac, osobito u sjevernoj Evropi, gdje se Habsburgovci i papa bore za prevlast u Evropi, a da i ne govorimo o slobodnim knezovima koji se hoće izvući ispod papinske vlasti, pa se u Crkvi ova dvostruka vlast sve više naglašava. Toj tezi ovdje je dato i likovno svjedočanstvo, za nosioca evanđeoskog porijekla te tvrdnje uzet je sv. Matej te mu se zato u ruke stavljaju dva mača.

Iako možda ova dedukcija izgleda odviše nategnuta, ona je u svom povijesnom konteksu logična, ideološki i politički opravdana, pa predlažem da je uzmemo kao razlog ovih dviju mačeva u ruci sv. Mateja.

---

[22] L. Réau, o. c., p. 1039.

[23] Josef Schmid: *L'evangelo secondo Luca*, Ed, Marceliana, Brescia, (III edizione), 1965, p. 429. (Njemački original: Das Evangelium nach Lucas, Verlag F. Pustet, Regensburg, 1955.) s priloženom literaturom.

[24] Možda je Matejevo autorstvo papinskog primata razlog da se u Sloveniji na više mjesta sv. Matej nalazi odmah iz sv. Petra i Pavla, premda mu tu nije »kanonsko« mjesto (Vrh nad Želimljem, Turnišče, Suha pri Škofji Loki, i drugi).

APOSTOLSKI NIZ U CRKVI SVETOG PETRA NA VRHU NAD ŽELIMLJAMI

Nakon što je F. Stelè u svojoj knjizi *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*[25] za lik apostola s klupkom zmija u naručju iz prezbiterija ove crkve kazao samo da je *Apostol* (sl. 158) pokušao sam taj neobični ikonografski motiv identificirati. Uz pomoć *Legendae aureae* privatno sam ga identificirao kao *Šimuna Kaneneja*. Ovaj se apostol redovito prikazuje s pilom u rukama jer je bio mučen i usmrćen na taj način da su mu tijelo prepilili na pola. Ovdje mu je pak kao atribut stavljeno u ruke klupko zmija na temelju jedne legendarne zgode iz njegova života, kada on zmije koje su perzijski vrači nahuškali na njega i apostola Judu Tadeja okreće protiv njih.[26] Taj je atribut veoma rijedak, a u našim stranama jedinstven.

Kasnije ovaj lik u knjizi *Gotsko stensko slikarstvo* D. Prelovšek u katalogu također identificira kao *Simon*, ali bez obrazloženja.[27] U recenziji ovog zadnjeg djela u Zborniku za umetnostno zgodovino J. Höfler dovodi u pitanje ovu i još neke identifikacije apostola iz ove crkve, ali opet bez obrazloženja.[28] Zbog toga neće biti na odmet da ovdje još jednom demonstriramo identifikaciju cijelog niza od 13 apostola (sl. 154), držeći se skice i numeracije iz kataloga *Gotsko stensko slikarstvo* (sl. 153).

Polje br. 2. *Sv. Petar*, s ključem u ruci — izvan sumnje. Polje br. 4. *Sv. Pavao*, s mačem u ruci — izvan sumnje. Iako Pavao nije među apostole pozvan za života Kristova, nego je »samozvan«, Crkva ga oduvijek smatra apostolom.

Budući da su ova dva apostola stavljena u izuzetan, počasni položaj, u vrhove trokuta sa strane Krista na prijestolju, to znači da je crkva posvećena Petru i Pavlu zajedno, dok se u praksi kao i drugdje zbog jednostavnosti titulira jednostavno samo sv. Petar.

Polje br. 6. *Sv. Matej*, apostol i evanđelist, u rukama ima otvorenu knjigu koju čita. Knjiga i mač su redoviti atributi za sv. Mateja. Čitanje knjige za Mateja je dosta rijetko i nalazimo ga u iluminiranim rukopisima 9. do 12. stoljeća. Ovo je Matej i »per exclusionem«, jer se svi ostali apostoli, kako ćemo dalje vidjeti, dadu lako identificirati pomoću specifičnih atributa. Zašto mu pak u ruke nije stavio i mač, teško je odgonetnuti. Barnaba, kako to navodi Höfler,[29] ovo ne može biti, jer Barnaba nije apostol, nego apostolski učenik i nikad ga ne nalazimo unutar apostolskog niza. Jednako tako nije napisao ni jednu kanonsku knjigu.

---

[25] France Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Slovenska Matica, Ljubljana 1969, p. 76., slika 44.

[26] Cf. Jacobus de Voragine; o. c., p. 743. ss.

[27] F. Stelè: *Gotsko stensko slikarstvo*, katalog, p. CI—CII.

[28] Janez Höfler: *Gotsko stensko slikarstvo* (ocena), Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta, X, Ljubljana, 1973., p. 209.

[29] Ibid.

Polje br. 7. *Sv. Filip*, apostol. Križ ima u ruci jer je pomoću križa istjerao demona-zmaja i jer je na križu mučen i usmrćen.[30] Obično ga se slika sa *crux immissa* ili *crux commissa*, ali mu se od 14. stoljeća dalje u ruke stavlja i procesionalni križ, zapravo jedna varijanta jeruzalemskog križa. Zabunu ovdje može činiti knjiga u lijevoj ruci. Međutim ona je tu zbog toga što je Filip na kolima tumačio proroka Izaiju dvorjaninu kraljice Kandake,[31] zbog čega je postao zaštitnik egzegeta i propovjednika. Matija, kao to predlaže Höfler,[29] apostol koji je kockom izabran na mjesto Jude Iškariota, ovo ne može biti, jer on nije napisao nikakvu knjigu, a njegov je atribut bradva, kako ćemo vidjeti dolje pod br. 16. Jakov Mlađi, kako navodi Prelovšek,[27] ovo također ne će biti, jer, kako ćemo dalje vidjeti, on ima drugačije atribute, premda knjiga daje mogućnost da ga imenujemo i Jakovom Mlađim.

Polje br. 8. *Jakov Mlađi*. U ruci drži valjarski (suknarski) štap (za razliku od Tadeja koji ima toljagu), jer mu je takvim štapom razmrskana glava. Taj je štap u mediteranskim krajevima okrugao, dok je u sjevernim trobridan[32] i na vrhu ima »zlatnu ploču« zbog toga što je bio jeruzalemski biskup,[33] što i ovdje predstavlja ona žuta ploča na vrhu štapa.

Polje br. 9. *Sv. Šimun* (Kananej, Zelotes, Natanael), s klupkom zmija u ruci.[34] Filip to ne može biti,[35] jer on ponekad ima za atribut samo jednog zmaja kojeg je istjerao pomoću križa.[36]

Ostali apostoli su izvan diskusije i s uobičajenim atributima, ali ćemo ipak demonstraciju provesti do kraja.

Polje br. 10. *Sv. Juda Tadej*, s toljagom u desnoj ruci, jer je njom bio ubijen, i knjigom u lijevoj ruci jer je napisao jednu kanonsku poslanicu.

Polje br. 11. *Sv. Ivan*, apostol i evanđelist. Atribut mu je čaša u ruci iz koje izlazi zmija, jer mu otrov koji su mu podmetnuli nije naškodio.

Polje br. 12. *Sv. Jakov Stariji*. Hodočasnički štap i školjka su atributi izvan svake sumnje.

Polje br. 13. *Sv. Toma*. Koplje u ruci kojim je bio proboden također je atribut izvan sumnje.

Polje br. 14. *Bartolomej* (Jernej). U lijevoj ruci drži nož kojim mu je prema legendi bila oderana koža. Osim ovog nedvojbenog atributa tu je i još jedan, malo neodređen predmet koji drži u desnoj ruci, a koji je po svoj prilici ukrašena kožna torba. Ona je tu vjerojatno zbog toga što je Bartolomej zbog načina na koji je bio mučen (oderana koža) zaštitnik kožara, torbara i knjigoveža.

---

[30] J. de Voragine, o. c., na dan 1. maja.
[31] Djap 8, 26—40.
[32] L. Réau, o. c., p. 703. (Wollbogen).
[33] Reclams lexicon, p. 272.
[34] Vidi naprijed na početku ove teme.
[35] J. Höfler, l. c., a i zbog toga jer smo ga identificirali pod br. 7.
[36] Vidi gore pod br. 7. i pripadajuću bilješku.

Njegov uobičajeni atribut koji nosi uz nož ili oderanu kožu jest i zatvorena knjiga kojoj je naglašen uvez. Ovdje mu je, vjerojatno, umjesto knjige, data u ruke kožna torba na kojoj su naglašeni ukrasi,[37] a u njoj može biti i njegova koža.

Polje br. 15. *Sv. Andrija.* Andrijin križ u obliku slova X *(crux decusata)* iza njega nepobitan je dokaz. Knjiga koju drži u ruci ovdje malo zbunjuje, ali ona je tu vjerojatno zbog njegovih brojnih propovijedi po Maloj Aziji, a i zato što je on Prvozvani (Prôtoklêtos).

Polje br. 16. *Sv. Matija,* kockom izabrani apostol, nakon Kristova Uzašašća, na mjesto Jude Iškariotskoga. U lijevoj ruci bradva kojom mu je prema legendi odsječena glava siguran je atribut. Desnom rukom blagoslivlje svoje mučitelje.

Ovdje bismo još napomenuli da na shemi prezbiterija ove crkve kako je donosi katalog knjige *Gotsko stensko slikarstvo* pod br. 21. stoji »Sv. Uršula«, a pod br. 22. »Svetnica«; međutim u realnosti na polju koje nosi ova dva broja na sredini je naslikana samo jedna svetica sa strelicom u ruci, dakle *sv. Uršula.*

Na kraju ovog »razmišljanja nad upitnicima« i ovih prijedloga za identifikaciju, pred kolege bih stavio još jedan prijedlog. Premda je »Kranjski prezbiterij« već iscrpno znanstveno obrađen, ne bi bilo na odmet napraviti jednu kompjutorsku obradu atributa pojedinih svetaca te njihovu tipologiju i rasprostranjenost na terenu. Isto tako analizu apostolskog niza i »svetaca pomoćnika«. Ako bismo »klasičnim« metodama kojima je već proučeno zidno slikarstvo Slovenije pridodali i ovakvu obradu, i to proširili na susjedne pokrajine — Istru, Furlaniju i Korušku, a u kasnijim razdobljima taj krug i proširiti, uvjeren sam da bismo došli do novih, dalekosežnih rezultata u otkrivanju utjecajnih pravaca, pa i do identifikacije još nepoznatih autora.

ZUSAMMENFASSUNG

In dem Verfasser Fragen der Ikonographie der Wandmalerei in Istrien und Slowenien erörtert, unterbreitet er Vorschläge zur Lösung einiger offener ikonographischer Probleme bzw. er schlägt die Identifizierung einiger umstrittener ikonographischer Themen vor. Beispiele:

1. BERAM: Für die am Nebeneingang der hl. Marienkirche in Škriljine gemalte Figur mit Ähren und einem Kürbis auf dem Haupt (Bild 1), die bis jetzt für die »Groteske« gehalten wurde, schlägt der Autor vor, sie als Personifizierung der »Torheit« (Stultitia) zu identifizieren. Somit würde die Figur ein Teil des ersten Paares aus dem Zyklus der Psychomachie darstellen.
2. HRASTOVLJE: Die vorletzte Gestalt im nördlichen Schiff, die bisher als das Jahr (Annus) (Bild 5) benannt wurde, sollte nach dem Vorschlag des Autors als König David identifiziert werden. Die letzte Figur in demselben Schiff, die bis jetzt für die Darstellung des Stifters gehalten wurde (Bild 4), sollte als hl. Hieronymus identifiziert werden.
3. Für das Bild der »Heiligen mit dem Kind« in der Kirche St. Johannes am Bohinjer See (Bild 7) schlägt der Autor vor, es als das Bildnis der hl. Jungfrau Marina zu bestimmen.

[37] Ukrasi na ovoj »torbi« veoma su slični ukrasima na koricama knjige koju čita sv. Matej u ovom istom prezbiteriju, na polju br. 6.

4. Im Zusammenhang mit der Gestalt des Apostels Matthäus mit den zwei Schwertern in der Hand erklärt der Autor, daß man die Schwerter als ein Symbol der doppelten Macht des Papsttums (der geistlichen und der weltlichen) verstehen müßte.
5. Schließlich empfiehlt der Autor, die gesamte Apostelreihe in der St.-Petrus-Kirche in Vrh nad Želimljem (Bilder 10—11) neu zu identifizieren. Bisher sind für vier von den Aposteln verschiedene Identifikationen vorgeschlagen worden. Der Reihe nach sollten die Apostel wie folgt benannt werden:
   hl. Petrus — den Schlüssel in der Hand
   hl. Paulus — das Schwert in der Hand
   hl. Matthäus — ein Buch lesend
   hl. Philippus — mit »Jerusalem-Kreuz« und Buch (Exegese)
   hl. Jacobus der Jüngere — mit Walkerstange mit aufgesetzter »goldener Platte«
   hl. Simon Kananäus — ein Knäul Schlangen haltend
   hl. Judas Thaddäus — mit Knüppel und Buch
   hl. Johannes der Evangelist — mit Kelch und Schlange
   hl. Jacobus der Ältere — mit Pilgerstab und Muschel
   hl. Thomas — mit Lanze
   hl. Bartholomäus — mit Messer und Haut
   hl. Andreas — mit »Andreas-Kreuz« (»X«) und Buch
   hl. Matthias — mit Axt

Vom Autor wird noch eine Bearbeitung mit Hilfe eines Computers aller Apostelreihen und ihrer Attribute in der Wandmalerei des gesamten subalpinen Gebietes vorgeschlagen. Die auf diese Weise gewonnenen Ergebnisse könnten sehr nützlich sein für die Feststellung von Einflußrichtungen und vielleicht auch für die Ermittlung der Künstler.

JOŽEF KOGOVŠEK

GREGOR CEVC, LJUBLJANA*

Le dobra dva meseca, preden so Francozi že v tretje zasedli Ljubljano, se je v ljubljanskem Krakovem na številki 34 rodil 9. marca leta 1809 ob pol osmi zjutraj Jožef Kogovšek.[1] Pol stoletja pozneje, leta 1859, je v Ljubljani tudi umrl.

Prvo polovico 19. stoletja obsega torej življenje slikarja, ki mu je bilo usojeno, da je delal v senci večjih in pomembnejših mojstrov in je bil zato pozabljen. Življenje, ki je bilo večji del ujeto v ozek pas hiš pod grajskim hribom, je steklo iz predmestnega Krakovega v Kapucinsko predmestje, od tam v Rožno ulico, na Stari trg, v Florijansko, pa spet na Stari trg. Vmes so se zvrstili dnevi študija na Dunaju, očetova smrt, rojstva otrok in dolga vrsta let, za katera ne vemo, kod je Kogovšek hodil in slikal.

O Kogovšku so le poredko zapisali besedo ali dve. Še v prejšnjem stoletju sta ga omenila kot slikarja prve polovice stoletja Maks Pleteršnik v *Zgodovini umetnosti pri Slovencih*[2] in Peter pl. Radics v *Umeteljnosti in umeteljni obrtnosti Slovencev*,[3] medtem ko ga Ivan Kukuljević-Sakcinski ne omenja. To je dovolj nenavadno, saj ne poroča le o velikih umetnikih, ampak se je spomnil vsaj z vrstico tudi manj pomembnih, od Kogovška nič boljših slikarjev. V spominih je omenil Kogovška kot svojega učitelja Ivan Franke.[4] Prvi in edini, ki je o Kogovšku zbral nekaj življenjskih podatkov in omenil štiri njegove slike, je bil Viktor Steska,[5] ki je slikarja pri tem uvrstil med Langusove učence. Ob Kogovšku — krajinarju se je z mimogrede navrženo opazko pomudil France Mesesnel v članku o slovenskem krajinarstvu devetnajstega stoletja,[6] ob njegovem portretnem delu pa Rajko Ložar

---

* Članek je seminarska naloga iz leta 1973. — Opomba uredništva.

[1] »1809, am 9ten März um 1/2 8 Uhr, Krakau 34, Joseph, (starši:) Bartholome Kogloušcheg Polir & Elisabeth Klementzin«. Geburtsbuch der Pfarr Tyrnau in Laibach angefangen am 1ten März fortlaufend bis 25. August 1812, N° 4, p. 37. Župnijski arhiv župnije Trnovo.

[2] Maks Pleteršnik, Slovenci, *Slovanstvo*, 1874, p. 197.

[3] Peter pl. Radics, Úmeteljnost in umeteljna obrtnost Slovencev, *LMS*, 1880, p. 52.

[4] »V višji gimnaziji sem se nekaj mesecev učil risati pri slikarju Kogovšku, ki je svoje čase obiskoval dunajsko akademijo. Ta je bil jetičen in je živel s svojo ženo v največjem pomanjkanju, ker radi bolezni ni več mogel delati. Večkrat mi je pripovedoval o svojem sošolcu Kuppel-Wieserju, katerega je imel v veliki časti. Po Kogovškovi smrti sem se pozneje oprijel Kurza Goldensteina ...« Stanko Vurnik, Spomini Ivana Franketa, *ZUZ*, III, 1923, p. 33.

[5] Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, I., *Slikarstvo*, Prevalje 1927, p. 228; id., Kogovšek Josip, *SBL*, I, 1925/1932, p. 489.

[6] France Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju: Zgodovinski pregled, *GMDS*, XX, 1939, pp. 534—410. Citiram po ponatisu v: France Mesesnel *Umetnost in kritika*, Ljubljana 1953, p. 119: »Kar vemo o Jožefu Kogovšku kot krajinarju, temelji na edini sliki v Strahlovi zapuščini. Če je res Kogovškova, nam predstavlja slikarja kot premalo samostojnega učenca nizozemske tradicije, da bi ga sploh mogli uvesti v razvoj 19. stoletja.«

v *Kulturnih problemih slovenske umetnosti.*[7] V *Slovenski umetnosti* ga na kratko omenja Emilijan Cevc[8] in v katalogu Strojeve razstave Ksenija Rozman.[9] Večje pozornosti slikarju, ki je bil navsezadnje eden redkih na slikarski akademiji šolanih Slovencev svojega časa, naša umetnostna zgodovina ni posvetila.

Slikarjev oče Jernej Kogovšek je hišo in poklic podedoval po svojem očetu, zidarju in polirju Jerneju Kogovšku,[10] poročenem z Uršulo, rojeno Perko. Okoli leta 1785 se je oženil s tedaj trinajstletno Elizabeto Klemenc (rojeno 12. oktobra 1772[11]), hčerjo zelenjavarja Jurija Klemenca in Elizabete, rojene Vertič. Kmalu potem je dobil prvega sina Tomaža (1785).[12] Triindvajsetleten je bil leta 1789 v popisu župljanov (*Status animarum*) v Trnovem zapisan kot samostojen družinski oče na številki 12, kjer je živel z ženo, taščo in mladoletno, slaboumno sestro Uršulo.[13] Potem so se vrstili otroci: Pavel (1791), Jožéfa (1794), Jernej (1796) in drugi, vse do Jožefa (1809).[14]

Po odhodu Francozov je sklenila avstrijska oblast na novo odmeriti davke. Ob tej priložnosti so popisali vse ljubljanske obrtnike. Iz popisa zvemo, da je bilo leta 1815 v ljubljanskem Krakovem samo osem gospodarjev premožnejših od Jožefovega očeta, »posestnika in zidarskega polirja«; spadal je v tretji davčni razred, za kar je moral odriniti

---

[7] Rajko Ložar, Kulturni problemi slovenske umetnosti, *DS*, XL, 1931, p. 425: »V romantičnem intermezzu ... naše slikarstvo vegetira med najrazličnejšimi vplivi (Kogovškovi portreti močno spominjajo na nemški romantični portret kakega J. Oldacha) ...« Reproducirani portret Moža pred pokrajino z jezerom z nemškim portretom nima dosti skupnega.

[8] Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1966, p. 162.

[9] Ksenija Rozman: *Mihael Stroj*, Narodna galerija, Ljubljana 1971, p. 9, [rk].

[10] Imeni Jernejevih staršev izvemo iz vpisa v krstno knjigo ob rojstvu njegove sestre Uršule: »1774 21. October: Krakau 49, Ursula fil. leg. Bartholomei Kogouscheg murary, et Ursula Perkin Conj«. Geburts und Taufregister der Dommpfarr von 5ten Jänner 1771 bis 5ten Oktober 1791, p. 48. Župnijski arhiv župnije sv. Nikolaja, Ljubljana.
Podatek o tem, da je imel oče hišo gl. v: Vladimir Fabijančič — *Knjiga ljubljanskih hiš in njih stanovalcev*, VI (Krakovo), rkp. »po domače pri Kogovšku — 1782—1802 Krakovo 12: zidar Jernej Kogovšek (Kogauscheg, Kogouscheg); 1805—1833 Krakovski nasip 34: Jernej Kogovšek; 1840 Luka Mlakar«.

[11] »1772 12. October, Krakau 4, ... nata et eodem diem bapta est Elisabetha fil. leg. Georgiy Klemenz fructum venditoris, et Elizabethae Vertizhin Conj.« Geburts und Taufregister der Dommpfarr von 5ten Jänner 1771 bis 5. Oktober 1791, p. 26. Župnijski arhiv župnije sv. Nikolaja v Ljubljani.

[12] »1785 15. December, Krakau 12, Thomas (oče:) Bartholme Kogouscheg, (mati:) Elisabeth Klementz«. Taufbuch bey der PfarrKirche St. Ioanis Baptae. in Tyrnau seit 6ten Iuny bis 16. 9-ber 1792, N° 1, p. 54. Župnijski arhiv župnije Trnovo.

[13] »Status Animarum N° 1, Anno 1789 (pod hišno številko 12:) Jerni Kogouscheg P. f., Elisa. Uxor, Elisab. Clemenzic, Ursula P. f. soror (debilis); Aetas: (zapovrstjo:) 23, 18, 52, 13.« Župnijski arhiv župnije Trnovo.

[14] Paul: 1791 24. Jänner, ... Taufbuch N° 1, p. 106; Josephine: 1794 28. 7-ber, ... Taufbuch N° 2, p. 40; Bartholme: 1796 23. August, ... Taufbuch N° 2, p. 78; Maria: 1798 12. Februar, ... Taufbuch N° 3, p. 17; Martin: 1799 8ten 9-ber, ... Taufbuch N° 3, p. 73; Mathäus: 1801 13ten 7-ber, ... Taufbuch N° 3, p. 123; Franciscus: und Elisabeth (Zwillinge): 1803 10ten 9-ber, ... Taufbuch N° 3, p. 185; Catherina: 1807 24. 7-ber, ... Taufbuch N° 4, p. 10. Župnijski arhiv župnije Trnovo.

vsako leto dva goldinarja.[15] Kot uglednega in imovitega moža ga najdemo leta 1820 tudi med zastopniki devetega okraja (Krakovsko predmestje) pri guvernerjevi komisiji za oskrbovanje ubogih. Da je nekaj veljal, dokazuje tudi, da mu je ljubljanski magistrat poslal razpis za popravilo pri cerkvi sv. Petra[16] in da je bil ključar trnovske župne cerkve, kar je ostal do leta 1826.[17] Ko je bil v nevarnosti obstoj župnije, je podpisal skupaj z županom in »rihtarjem« več prošenj, med temi eno, ki je šla do samega cesarja, ki se je prav tedaj mudil v Ljubljani na kongresu Svete alianse.[18]

To so bila že leta, ko je hodil Jožef v šolo. V zlati knjigi trnovske trivialke, kamor je magistrat leta 1807 kljub nasprotovanju šolske občine nastavil učitelja Jerneja Kosa, najdemo med nagrajenci za leto 1820 tudi Jožefa Kogovška.[19] K taki odliki je nekaj gotovo pripomogel očetov ugled, saj srečamo jeseni istega leta med učenci c. k. Glavne vzorne šole (*k. k. Muster-Hauptschule*), na katero je prestopil, Jožefa le med »cvajtarji«.[20] Tudi prihodnje leto je ostal le med srednjimi učenci, druščino pa mu je delal brat Janez, ki je pozneje postal knjigovodja in s katerim sta si ostala vedno zelo blizu, tako da je bil Janez tudi boter Jožefovih otrok. Leta 1824 sta zadnjič sedela skupaj v šolskih klopeh in obiskovala še poseben risarski razred, v katerem se je bil pet let poprej pripravljal na slikarsko pot tudi Mihael Stroj.[21]

Nato arhivski podatki o Jožefu za štiri leta presahnejo. Spet spregovore šele 5. maja 1829, ko se je vpisal na dunajsko Akademijo upodabljajočih umetnosti (*Akademie der vereinigten bildenden Künste*)

---

[15] Pod Krakovskim predmestjem: »Kokauscheg Bartl, Krakau 34, Inh. und Maurerpollier,« tretji davčni razred, davek 2 goldinarja. Gewerbs Leute — Vorstädte Laibachs 1815, Cod. XX/3, p. ni, MALj.

[16] 7. X. 1820 je ljubljanski magistrat razpisal licitacijo za popravilo strehe levega zvonika pri cerkvi sv. Petra. Obrtniki so morali lastnoročno podpisati prejem razpisa. Med zidarji: zidarski mojster Ignatz Prager in polir Jernej Kogovšek. Reg I, fasc. 151, konv. 273, fol. 58. MaLj. — Za podatek se moram zahvaliti dr. Damjanu Prelovšku.

[17] Ivan Vrhovnik: *Trnovska župnija v Ljubljani*, Ljubljana 1933, p. 391, p. 417.

[18] Ivan Vrhovnik: o. c., p. 366. Poleg tega o Kogovškovem očetu tudi na straneh 236 in 382.

[19] »Nach geendetem Sommer Curse 1820 verdienten an der Trivial Schule in der Vorstadt Tirnau folgende Schüler mit Schulpreisen belohnt zu werden: In der obern Abtheilung: ... Kogouschek Joseph.« Slovenski šolski muzej, razstavna zbirka, skupina zlatih knjig, inv. št. 424. Za pomoč pri iskanju podatkov se najlepše zahvaljujem.

[20] »Classification der Schüler an der kaiserl. königl. Muster-Hauptschule zu Laibach nach geendigtem Sommer-Curse 1820: Dritte Schul-Classe, Zweite Fortgangs-Classe: Kogouscheg Joseph v. Laibach.« Hkrati pa v: »Zweite Schul-Classe: Kogouscheg Joseph v. Laibach.« Eden od obeh Jožefov bi moral verjetno biti v resnici Janez. NM, inv. št. 9287. Podobno po poletnem semestru 1821 spet med srednjimi učenci: »Kogouscheg Johann v. Laibach, Kogouscheg Joseph v. Laibach.« Šolski muzej, inv. št. 1423/1. Po poletnem semestru 1823 spet oba med srednjimi učenci, Šolski muzej, inv. št. 1423/2, po poletnem semestru 1824 pa tudi v »Zeichen-Classe«, NM inv. št. 9287.

[21] Ksenija Rozman: *Mihael Stroj*, Narodna galerija, Ljubljana 1971, p. 11, [rk].

kot »*Kogouschek Joseph aus Laibach in Illirien gebürtig Sohn eines Maurerpollier.*«[22]

Na Dunaju si je Jožef našel stanovanje na Leimgrube, Kanalgasse št. 92, in takoj začel obiskovati šole. Zimski semester leta 1830 je študiral krajinarstvo, na drugem oddelku pa še slikanje figuralnih kompozicij (*Historien Malerey*), risanje cvetlic, grafiko, modeliranje ter kiparstvo.[23] Razen zadnjega je vse semestre na tem oddelku opravil z odliko. Pozimi 1831/32 sta mu umrla mati in oče.[24] Jožef je popustil študij, se verjetno vrnil v Ljubljano ter tu ostal vse leto 1832.

Na Dunaj se je vrnil šele leta 1833. Poleg že začetega študija je začel leto pozneje z risanjem po antičnih vzorih (*Zeichnen bey den Anticen*) v skupini profesorja Leopolda Kupelwieserja.[25] Tudi tokrat se je izvrstno izkazal. Kaj več o njegovih dunajskih letih ne vemo: niti tega ne, kdo ga je pri študiju podpiral, niti tega, s kom se je na Dunaju srečeval.

Nato spet izgubimo vsako sled za potmi Jožefa Kogovška. Ne kaže, da bi bil študijsko popotoval kam čez meje avstrijske krone — kakor sta potovala na primer Langus ali Stroj —, saj ni ohranjena kaka njegova prošnja za izdajo potnega lista, pa tudi njegova dela ne razkrivajo, da bi videl tujino, recimo Italijo, ki je bila tedaj za slikarje še vedno zelo vabljiva.

Šest mladostnih let med leti 1834 in 1840 je zavitih v temo. Nadaljnja meglena ugibanja nam deloma razjasnita dva podatka. V januarju leta 1840 je Kogovšek naslikal tri portrete neznane ljubljanske družine. Na vse tri se je samozavestno podpisal: »*Pinx. Jos. Kogouschek, Jänner 1840*«, le na enem je ime meseca izpustil. Dve leti pozneje, 1. marca 1842, pa je zaprosil ljubljanski magistrat, naj ga razreši skrbništva za hčerki brata Mateja, »ker je zaradi svojega poklica zdaj tu,

---

[22] »Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentierenden Schüler vom Jahr 1797 bis 1850: Kogouschek Joseph aus Laibach in Illirien gebürtig Sohn eines Maurerpollier daselbst, 19 Jahre alt katholischer Religion wohnt an der Laimgrube Kanalgasse Nr. 92; 5. Mai 1829.« Arhiv dunajske Akademije upodabljajočih umetnosti, zv. 7, fol. 238. Vse podatke z Dunaja je posredoval dr. Walter Cerny, za kar se mu toplo zahvaljujem.

[23] »Protocoll der frequentierenden Schüler im Landschaftsfache an der k. k. Academie der bildenden Künste 1822 bis 1841; Classification: Wintercurs 1830 : 1, Sommercurs 1830 : 1, Sommercurs 1831 : 1, Wintercurs 1833 : 1, Sommercurs 1833 : 1, Wintercurs 1834 : 2.« Arhiv dunajske akademije upodabljajočih umetnosti, zv. 26, fol. 11, 35.

[24] »1831 6. Dec., Krakau 34, (umrl:) Bartholma Kogouscheg Maurer Pollier; 1832 28. Jänner, (umrla:) Elisabetha Klemenz.« Sterbregister der Pfarr Tyrnau angefangen den 1ten September 1812 beendet 18. December 1835, p. 76 in p. 80. Župnijski arhiv župnije Trnovo, Ljubljana.

[25] »Protocoll Zeichner bey den Anticen 1834—1843 geführt vom Professor Kupelwieser; Classification: Wintercurs 1834 : 1. Arhiv dunajske Akademije upodabljajočih umetnosti, zv. 38, fol. 12.« Protokoll der Schüler für: Historien Malerey und Zeichnenkunst, Blumen Malerey, Graveurk, Modelleurk, Bildhauerei vom Wintercurs 1823 bis Sommercurs 1833; Classification: Sommercurs 1830 : 1, Wintercurs 1830 : 2, Sommercurs 1831 : 2, Sommercurs 1833 : 1.« Arhiv dunajske Akademije upodabljajočih umetnosti, zv. 29, fol. 13.

zdaj tam.«[26] Kogovškov namig »zdaj tu, zdaj tam« dopušča misel, da je moral večkrat s trebuhom za kruhom. Kakšen je bil odgovor gosposke in kakšna je bila slikarjeva usoda do leta 1846, ne vemo.

1. marca 1815. leta sta pričakala ljubljanski usnjarski mojster Jakob Kalčič[27] in njegova žena Marija, rojena Pirk, drugega otroka — hčerko Marijo.[28] Enaintrideset let pozneje, leta 1846, so prinesli h krstu k sv. Jakobu v Ljubljani njeno nezakonsko hčer Ano.[29] Kot krstnega botra so vpisali Janeza Kogovška, brata našega slikarja; pozneje so dopisali v krstno knjigo pod rubriko: oče, ime »*Jos. Kogovschek, Historienmaler*«. A že čez dobro leto so krstili drugega Marijinega nezakonskega otroka, Jožefa.[30] Ko je ta otrok ob letu umrl, je župnik že lahko vpisal tudi uradno, da je umrl za mrzlico Jožef, sin Jožefa Kogovška, portretnega slikarja. Mater Marijo so ob prvem detetu vpisali kot deklo, ob drugem pa se ji je poklic izboljšal v »šiviljo«.

Takšno življenje je bilo soseski gotovo v spotiko in najbrž med malomeščanskimi Ljubljančani tudi slikarskim naročilom ni bilo v prid. Tako je zaprosil 15. januarja 1848 Kogovšek na magistratu za dovoljenje za poroko ter dobil 19. januarja pritrdilen odgovor.[31] A poroka se je zavlekla skoraj do pomladi. Šele 5. marca sta se v ljubljanski šentjakobski cerkvi poročila »Jožef Kogovšek, stanujoč v Kapucinskem predmestju 18, sin rajnih zidarja Jerneja Kogovška in Elizabete Kogovšek, slikar« in Marija Kalčič, dekla s Starega trga 69.[32]

---

[26] »Joseph Kogouschek, Landschaftsmaler, Onkel der Weisen Cecilia und Antonia Kogouschek (hčerki brata Mateja), ... seinen Obligenheiten als Vormund nicht entsprechen kann, indem er sich vermög seines Berufes bald da bald woanders befindet ...«, zato je prosil, da ga razrešijo varuških dolžnosti. Dopis mesta ali magistrata z dne 3. marca 1842, Register I, fasc. 496, fol. 9 in 20 MALj. Podatek je posredoval dr. V. Valenčič, za kar se mu iskreno zahvaljujem.

[27] Poročila sta se 24. novembra 1811. Traungsbuch der Pfarr St. Jacob in Laibach, N⁰ 1, p. 111. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana. Tu in v krstnih knjigah navajajo Kalčiča, kot da je »Lederermeister«, medtem ko zvemo v obrtnih knjigah, da z usnjem trguje: »Kaltschitsch Leonhard, Markt 81, Lederhändler«, Gewerbs-Leute, XX/1, p. 27, MALj.

[28] »1815 1. März, Altermarkt 69«. Geburts und Taufbuch der Stadtpfarr St. Jacob No 3, p. 11. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

[29] »1846 11. Juli, Rosengasse 117, Anna, (oče:) Jos. Kogovschek, Historienmaler (vpisano pozneje), (mati:) Maria Kalzhizh«, Geburts und Taufbuch der Stadtpfarr St. Jacob in Laibach seit 11. April 1846 bis 15. Jänner 1856, p. 3. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

[30] »1847 24. Nov., Rosengasse 111, (oče ni vpisan, mati:) Maria Kalzhizh, Netherin«. Geburts und Taufbuch der Stadtpfarr St. Jacob in Laibach seit 11. April 1846 bis 15. Jänner 1856, p. 22. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

[31] »Joseph Kogouscheg, Porträt und Landschaftsmahler hier bittet untern 15. Jänner 1848 um Ertheilung des Eheconsenses. ... zurückgestellt, dass gegen dessen vorhabende Verehelichung politischerseits kein Anstalt obwalte. Laibach 19. Jänner 1848«. Register I fasc. 537, fol. 90, MALj.

[32] »Joseph Kogouscheg, Porträt und Landshaftsmaler in der Vorstadt Krakau No 34 1809 am 9. März geb., (stanujoč:) Kapuziner Vorstadt 18«, in »Maria Kaltschitsch aus Laibach in Pfarr St. Jacob am Alten Markt No 69 geboren 1815 am 1. März, (poročena:) 5. März 1848«. Traungsbuch der Stadtpfarr S. Jacob in Laibach, p. 105. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

Zdaj so se začeli za Kogovška hudi časi. Najprej mu je 20. marca 1848 umrl sin Jožef,[33] potem pa je v letu po rojstvu hčerke Antonije[34] za dalj časa zbolela žena Marija. Za slikarja, ki gmotno najbrž ni bil na trdnih nogah, je moralo biti plačevanje prispevkov za bolnišnico hudo breme.[35] Pa nesreč še ni bilo konec. V letu 1851 mu je pobrala bolezen tudi preostala otroka. Najprej so pokopali Ano, ki je umrla 18. marca, nato pa je 27. aprila podlegla napadu božjasti Antonija.[36] Takrat je slikarjeva družina prebivala na Starem trgu številka 19.

Podatkov, ki bi nam pomagali razplesti nit nadaljnjega slikarjevega življenja, potem spet zmanjka. Pač, ohranjen je popisni list ljudskega štetja iz leta 1857, ki ga je izpolnil Kogovšek sam.[37] Iz njega izvemo, da je živel akademski slikar Jožef Kogovšek z ženo Marijo, nečakinjo Pavlino in leta 1853 rojeno hčerko Marijo na Florijanski 12. Tragični prizvok dodaja k suhim podatkom Franketovo pripovedovanje o Kogovšku, ki otepa revščino in si pomaga s poučevanjem risanja, ker zaradi jetike ne more več delati. To poročanje o pomanjkanju sega v konec petdesetih let, a že slikarjeva tašča Marija Kalčič je umrla leta 1857 kot občinska reva.[38]

In nazadnje še leto 1859. Komaj petindvajset let je tega, kar je mladi Jožef zapuščal cesarsko mesto. In kam mu segajo spomini? Med krakovske vrtove otroštva; v dni, ko je Ljubljana med kongresom Svete alianse za trenutek zaživela kot srce Evrope, pa precej potem spet dremavo obždela med Rožnikom in Golovcem? O tem arhivi seveda ne spregovore; vedo le še, da je slikar Jožef Kogovšek umrl za sušico 16. avgusta 1859 na Starem trgu 132 v Ljubljani[39] ter da je za njim ostalo komaj nekaj krp zemeljskega premoženja.

---

[33] »1848 20. März, Joseph, dem Joseph Kogovschek Portraitmaler, (vzrok smrti:) Zehrfieber«. No VII Sterbregister 1840 bis 10/4 1849, p. 126. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

[34] »1849 11. Juni, Spitalgasse 268, Antonia«. Geburts und Taufregister 1835—1860 (prepis), NŠkALj.

[35] Originalni dokumenti niso več ohranjeni, pač pa lahko po registrih uganemo, da je šlo res za plačevanje prispevkov za bolnišnico. V letu 1849 akt 7596, fasc. 549, v letu 1850 pa akt 432, fasc. 549, MALj.

[36] »1851 18. März, Altermarkt 19, Joseph Kogovschek Portaitmahler seine Tochter Anna wegen Croup; 1851 27. April, Kogovschek Joseph sein Kind Antonia«, Sterb-Register der Stadtpfarr St. Jacob in Laibach No VII, p. 27 in p. 28. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

[37] »Aufnams-Bogen 1857, Floriangasse 12: Kogouschek Josef, geb. 1809 kath; Akademischer Maler vereh., Laibach zuständig; Maria geb. 1826 Gattin; Maria geb. 1853 Tochter; Pauline geb. 1851, Nichte, Laibach zuständig« (nad tem prečrtano Cilli). Mesto 131, 31, oktobra 1857, MALj. Poleg tega je ohranjen še popisni list iz leta 1850 (MALj fasc. 14 [537]), ki pa nam o Kogovšku ne pove nič novega. Zvemo samo, da živi skupaj z ženo Marijo, rojeno 1826 (sic!).

[38] »1857 24. November, Kalzhizh Maria« (stara 72 let). Sterb-Register No VII, p. 78. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

[39] »1859 am 16. August, Altermarkt 132, Joseph Kogouschek Portrait Maler vereh., Lungentuberkulose«. Sterb-Register der Pfarr St. Jacob in Laibach angefangen den 13. April und fortgehend bis 7. November 1859, p. 93. Arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

žena Marija ga je preživela za triindvajset let in je umrla 1882. leta v Ljubljani.[40]

Danes Kogovškovo življenje in tudi njegovo slikarsko delo na novo odkrivamo. Seveda se nam pri tem marsikaj izmika. Doslej poznamo le dvanajst Kogovškovih slik. Od teh jih je pet signiranih, druge pa lahko mojstru več ali manj prepričljivo pripišemo.

Pri treh portretih, od katerih sta dva v Narodni galeriji v Ljubljani, tretji, ki predstavlja mladega moža s črno ovratnico, pa v Narodnem muzeju v Ljubljani, smemo sklepati, da gre za skupino portretov ljubljanske družine, ki jih je leta 1907 Edvard Gaston grof Pettenegg podaril Deželnemu muzeju v Ljubljani, saj so bili vsi prvotno v Narodnem muzeju. Tudi leto nastanka 1840 in signature se ujemajo z izpričanim podatkom.[41]

Na portretu *Mož pred pokrajino z jezerom* (Narodna galerija) (sl. 159) je slikar posadil slokega moža srednjih let frontalno pred gledalca. Z obeh strani odmerja portretirancu osrednje mesto skupina dreves, ki je na levi visoko potegnjena in na desni stisnjena ter predstavlja prvi plan kuliserije v ozadju. Porasel grič, ki motno odseva v jezeru, je druga globinska stopnja krajine; zadnja bi moralo biti gričevje na obzorju, ki pa zaradi slikarjevega pomanjkljivega znanja samo višinsko, ne pa tudi globinsko stopnjuje le drugi prostorski pas. Tudi upodobljenec sam ni dosti prepričljivejši: slikar ni zmogel zajeti tretje dimenzije in je moža v kipeči gmoti visokega ovratnika bolj pritisnil na ploskev kot pa postavil v prostor.

Z zamolklo suknjo se upodobljenec napol staplja z mrakom goščave, v katero ga je slikar postavil, toda kljub temu daje izrazita, z bogve od kod prihajajočo razpršeno lučjo osvetljena glava poudarek vsej podobi. Portretiranec je suh in stvaren. Z lahno priprtimi očmi nas prenicljivo, ocenjujoče motri. Celo vdrtine pod visokimi ličnicami, ki jih odločno stisnjene ustnice še poudarjajo, in redke gube na čelu pričajo bolj o moževi zrelosti kot o bližajoči se starosti. Takim ljudem je samozavesten nastop navada in široki prstan z velikim rubinom nosi portretiranec v potrdilo svoje veljave in ne samo v okras.

Če je ta prva slika ujeta v trdo, skoraj mračno, moško razpoloženje, je njen pendant, ki kaže damo v rožnati, od svetle praznicnosti sijoči obleki, njeno lirično, žensko nasprotje.

Iz bohotnega zelenja na podobi *Dama v rožnatem* kipi cerkveni stolp (sl. 160). Ozračje je umirjeno in le rtič, ki moli v jezero, zadržuje pogled, da se ne izgubi v daljavi, kjer je soparica že razkrojila visoko goro

---

[40] »1882 13. April, Floriangasse 11, Maria Kogovschek, Portraitmaler Witwe«. No IX Sterb-Register der Pfarr St. Jacob, p. 102. Župnijski arhiv župnije sv. Jakoba, Ljubljana.

[41] Walter Šmid, »Bericht des Landesmuseums Rudolfinum in Laibach für das Jahr 1908«, *Carniola*, 1909, p. 6: „Se. Exzellenz Herr Eduard Gaston Graf Pettenegg widmet drei Familienbilder einer unbekanter Laibacher Familie, die im Jänner 1840 von Jos. Kogouschek gemalt worden sind . . ." Iste slike omenja Josip Mantuani, »Seznam muzejskih slik«, *GMDS*, II/III, 1921/23, p. 21.

v privid. Skoraj pomislimo, da je slikar s prikupno naslikanim ozadjem želel speljati pogled od napak na figuri in si s krajino zagotoviti milejšo oceno.

Pri oblikovanju figure je imel namreč precej manj sreče.

Gospa sedi na verandi in se z levico, ki jo krasi zlata cvetlična zapestnica, naslanja na mizico, pregrnjeno z modrim žametom. Desno roko je spustila, tako da je ogrinjalo zdrsnilo in razkrilo ramena. Da bi se izognil težavnemu slikanju cele roke, je slikar na podobi en konec tenčične tkanine nenaravno zavihal, že toga, anatomsko nenaravna nadlaket pa kaže, da ji sicer ne bi bil kos. Še bolj kaže njegovo zadrego levica. Namesto da bi jo izpeljal, kot je bila tedaj navada, v eleganten, pretanjen prstni lok, jo je nerodno lopatasto zaključil.

Tretji portret (Narodni muzej) je skoraj enak prvemu. Položaj *Mladeniča s črno ovratnico* (sl. 161) v krajini ter držo in obleko je slikar reševal enako kot na prvem portretu, le da je razkorak med portretirancem in kuliserijo tu očitnejši. Spet je portretist uporabil rekvizitno mizico, na katero se je mladenič naslonil z levico, ki je načičkana s kar tremi prstani. Po fiziognomiji sodeč — poglejmo le ozki nos — smemo imeti upodobljenca morda za mlajšega brata ali celo sina gospoda s prvega portreta. Vendar si je mladenič zavezal gizdalinsko črno ovratnico namesto staromodnejše bele, pa tudi v pogledu mu še žari mladostni ogenj kljubovalnosti, ki se je pri prvem upodobljencu že zdavnaj prevesila v premišljenost.

Morda smemo postaviti v isti čas tudi portret *Gospoda v površniku* (sl. 162) (Narodna galerija, Ljubljana). Žal so pri starejšem restavriranju sliko nerodno zavihali, tako da na robu med odkrhnjeno barvo komaj razberemo: »*Jos. Kogouschek 184.*«. Zadnja številka je ohranjena le na pol in moramo izbirati med letnicama 1840 in 1849, a verjetnejša je prva.

Na vseh doslej opisanih portretih napolnjuje krajinska kuliserija vse ozadje slike, nekako tako, kot se razteza na Langusovem portretu trgovca Hohna ljubljanska veduta čez vso sliko.

Pri podobi *Gospod v površniku* pa je ravnal drugače. Célo levo zgornjo polovico slike je zastavil s steno in omehčal enolično sivino zidu s sicer nespretno nagubanim, a optično učinkovitim rdečim zastorom. Velika ploskev modrega površnika predstavlja enovito jedro slike. Ta vtis celovitosti, ki ga tudi roke ne razblinijo, ker se v črnih rokavicah kar izgubljajo na temni podlagi, omiljajo nekoliko le veliki gumbi z zlatim robom in sivi, drobno karirani površnikov podšiv. Čez ramo — mimogrede ujamemo zlati odblesk uhančka v levem ušesu — se odpira pogled na zasnežene gore. Pod njimi se na griču sredi drevja gnete skupina hiš okoli visokega primorskega (?) zvonika. Vizualno odrine grič v pravo razdaljo drevored, ki se košati v ravnini. Pri do sedaj opisanih Kogovškovih slikah še nismo srečali podobne rešitve. Zastor je sliko poživil, hkrati pa je segel mojster še po realno verjetni krajevni predlogi.

Na nadaljnjih slikah je slikar krajino sploh opustil. Tak je portret *Gospod pred oblačnim nebom* (sl. 163), ki ga signatura datira v leto

1841. Pogled v daljavo je zamenjala mračna, mogočna kopa oblakov, naslikanih tako, kot da bi nanje gledali od zgoraj. V to sivino mešajočih se megla je slikar postavil moža, ki je z nesorazmernim, v temno suknjo odetim telesom in zaobljeno glavo podoben velikanski, grozljivi žuželki. Zaradi stroge frontalnosti, nemogočega prilepljenega palca in popolne ploskosti telesa je slika eno najslabših Kogovškovih del. Zato pa so oblaki prepričljivo resnični.

V štiridesetih letih je najbrž nastal tudi portret *Poštni uradnik* (sl. 164). Slika ni signirana, a na Kogovška kaže vrsta nadrobnosti, ki jim lahko najdemo sorodnosti na doslej opisanih slikah. Posebej so značilne z dvojno linijo predstavljene veke in ušesna školjka, roka pa je kot jajce jajcu podobna roki s portreta *Dame v rožnatem*. Za Kogovška govore tudi nepravilnosti v telesnih razmerjih. Ozadje je docela nevtralno. Zagrinjalo v ozadju je potisnjeno čisto v gornji kot slike ter je naslikano malomarno — kakor bi bilo za nameček. Vendar tudi ta portret ni brez mika. Če ne drugega, nas pritegne nenarejenost, s katero se je upodobljenec oprl na mizico, in že kar bahava vnemarnost, s katero stiska med bogato s prstani okovanimi prsti tlečo cigaro. Od vsega na sliki je najskrbneje, s presenetljivo otroško ljubeznijo do bleščeče drobnarije naslikano ravno okrasje. Sicer pa je sukal Kogovšek čopič še okorneje kot navadno. Obraz je popolnoma grafičen in redke črtaste sence so pregloboke ter nepreprič̌ljive in ga neprijetno sekajo.

Pri manjšem portretu *Dame s knjigo* (v lasti prof. Božidarja Jakca) čas nastanka teže določimo, ker tudi noša portretiranke ni tako dnevno modna, da bi dovolila sklepanje o natančnejši letnici. Vsekakor nas slika spomni na Langusov portret *Gospe Maličeve* (Narodna galerija, Ljubljana), dasi Kogovškova portretiranka ne kaže tako gospodovalnega in matronskega značaja. Slikar je zaradi majhnega formata poudaril predvsem gospejin obraz. Bogato čipkasto pokrivalo, ki pokriva glavo z bujno, nakodrano frizuro, preti, da se bo še bolj razbohotilo, če mu popusti pentlja pod vratom. Vse drugo, razen pokrivala in obraza, je na sličici drugotnega pomena. Oblačilo je slikano neambiciozno in barvno ozadje je komaj kaj več ko podslikava. Tudi knjiga, ki jo drži gospa v desnici, se nam zdi le kot obrobni dodatek. In vendar spet prav okorno obdelana roka ob drugih slikarskih trdotah kaže, da imamo pred seboj Kogovškovo delo, nastalo po vsej verjetnosti sredi štiridesetih let 19. stoletja.

Na vseh do sedaj opisanih podobah se slikar ni otresel skrajne slikarske preprostosti: obrazi so ploski, telesa kot izrezana iz lepenke in kulise ozadja so le zapovrstnost ravnin. Mojster bolj riše kot slika; s skromnim senčenjem s sivo in svetlorjavo barvo — višanja namreč skoraj ne uporablja — ne zna ustvariti iluzije telesnosti. Vsaj majhen napredek je viden na *Deški podobi* (sl. 170) iz Narodne galerije v Ljubljani. Z nekoliko predrznosti lahko sliko datiramo v sredo štiridesetih let. Za tako uvrstitev govori poskus oblikovanja volumna glave in še vedno nespretno in plosko oblikovanje telesa. Tudi črnina suknjiča še zdaleč ni bravurna.

Vendar je slikar napravil korak naprej. Trda risba se je zmehčala in prvič je glava postala prostorsko telo. Oblika ust, značilni ustni kotički, oči in nerodna drža dokazujejo, da je fantiča res naslikal Kogovšek ter tako dal obolos nagnjenju 19. stoletja k otroški prostodušnosti in prikupnosti.

Podoba je iskreno zgovorna, kot bi stopili ljubka fantičeva nerodnost in prisrčna slikarjeva naivnost v korak. Fantiča zaznamenjujejo velike, tople oči, neubogljivi, pa vendar skrbno počesani lasje, lutkasta drža rok. Oba sta enako otrdela: slikar, ker se je polotil težavne naloge, in dečko, ker ga stiska modropisani pražnji telovnik.

Ozadje za dečkom je rešeno v nevtralnem sivkastozelenem tonu, s punktacijo pa ga je slikar še svetlobno poživil. Morda smemo to nevtralnost na zadnjih dveh slikah razložiti z nezahtevnostjo naročila in manjšim formatom slike. Pri portretu *Jožefine Jalen, vdove Bezlaj* (sl. 165), in pri njenem pendantu, portretu *Vincenca pl. Renzenberga* (sl. 166) (nahajališči obeh slik sta, žal, neznani), pa se je sprevrglo nevtralno ozadje že v shemo.

Očiten napredek nam otežuje, da bi sliki z gotovostjo pripisali Kogovšku. Vendar je razumljivo, da so utegnile novosti, ki jih je slikar nakazal pri podobi fantiča, pripeljati do podob, kakršna sta portreta *Jalnove* in *Renzenberga*. Spet nam prepričanje v Kogovškovo avtorstvo krepijo tipična usta, izpeljava nosnega korena v nadočesni obok, ki je pri vseh dosedanjih portretih praktično enaka, in Renzenbergovo uho, na las podobno ušesu *Moža pred pokrajino z jezerom* in *Mladeniča s črno ovratnico*. Tudi čipke in okraski so pri obeh damskih portretih slikani enako nerodno pastozno. Gotovo sta zadnji sliki mlajši od vseh doslej opisanih: pričesko, kakršno ima gospa Jalnova, srečamo na primer pri Stroju v petdesetih letih; in na popolnoma enak način je »počesal« Tominc *Ženo z nakitom* v poznih štiridesetih letih. Pri Nemcu Weissmannu najdemo identično pričesko leta 1844. Zato smemo portreta datirati v pozna štirideseta leta in, če upoštevamo starost portretiranke in morebitno zamudništvo v modnih posebnostih, verjetno celo v prvo polovico petdesetih let.

V Kogovškovem delu, ki smo ga pregledali, srečamo pri portretu gospe *Jalnove* (sl. 165) prvič tričetrtinski profil. Kaže, da se je slikar naučil dovolj, da je lahko opustil preprostejšo frontalno postavitev, ki se je je prej krčevito oklepal. Zato pa je moral rešiti tudi oblikovna in svetlobna vprašanja, ki jih je taka nova postavitev terjala. Razpršeno luč, kakršno je uporabljal na starejših delih, je namreč nadomestil s svetlobo, ki prihaja od zgoraj z desne; tako so nastale za Kogovška nenavadno globoke sence na vratu in pod brado, ki skupaj z lahnim višanjem ustvarjajo videz mehke, polne zaobljenosti. Kot da bi bil vesel novega razkritja, je slikar celo pretiraval: vrat in glava sta preveč geometrično zaokrožena, da bi mogli verjeti v popolno zvestobo modelu.

Roko je slikar pogosto poskušal skriti, kadar pa tega ni storil, se mu je rada ponesrečila. Za zgled poglejmo le *Damo v rožnatem*. Pri portretu gospe *Jalnove* pa je prvič naslikal roko anatomsko pravilno in

jo, kar je še pomembnejše, organsko vključil v celoto. Portretiranka drži namreč v roki pahljačo. Prvič se je slikar tudi dovolj približal resničnosti, da za platnom čutimo utrip pravega, živega človeka. Upodobljenka ni več lutka, marveč oseba z lastnim življenjem. Le pri draperiji mu je spet spodletelo.

Podoba *Vincenca pl. Renzenberga* (sl. 166) še bolj kaže slikarjeva nova iskanja. Močno osvetljeno, gladko čelo je zdaj svetlobno jedro podobe. Pramen luči se ujame v belino srajce, odblisne na prstanu in izzveni v temi ozadja in obleke. Že pri Jalnovi je bila modelacija voluminozna, pri Renzenbergu pa senca na licu popolnoma zanika nekdanjo ploskovitost. Vendar se v nečem Kogovšek ni spremenil: obrisi glave in ostri rob ust kažejo pri obeh portretih isti grafizem, kakršnega smo spoznali na prvi in vseh naslednjih podobah. Renzenbergovo roko — pri njenem oblikovanju srečamo prvič optično posrečeno skrajšavo — je Kogovšek sicer mehko zaoblil, hkrati pa je izpričal svoje avtorstvo s prekratkim palcem in z značilnim nohtom.

Tudi karakterno občutje je slikar še kar spretno ujel. Renzenberg se je naglo zasukal, sunkoviti gib pa mu je zanesel roko, ki ni več statično mrtva, marveč jo je upodobljenec odločno zarinil za rob suknjiča in upri pogled naravnost v gledalca, prepričan, da se bo vedno znašel in ujel trdna tla pod nogami.

Še dva Kogovškova portreta sta se nam ohranila: portret *Dvornega svetnika Derbiča* (sl. 167) je slikarsko tako skromen, da atribucija na podlagi oblikovne razčlenitve odpove. Da je Kogovškovo delo, lahko sodimo le, ker je pendant podobi *Gospa z medaljonom* (sl. 168). Ta je nesporno, dasi prav tako nesignirano Kogovškovo delo.

Glava gospe se nam zdi kot doprsni kip, ki zaradi močne osvetljenosti naravnost bije iz slike. Linijo vratnega izreza ponovi ogrlica, poleg prstana in uhanov, ki se skladajo z medaljonom, edini nakit, ki ga gospa nosi. Zato deluje skoraj asketsko strogo. Iz polmraka se poleg obraza izvija le svetla partija rok. Te je hotel mojster najbrž upodobiti prekrižane v naročju. Tega vtisa nam ni pričaral, zato pa se je na račun »zlomljenega« mezinca izognil lopatasti roki, kakršno smo pogosto srečevali doslej. Roka in tudi gube na oblačilu so naslikani medlo, a bolje kot na portretu *Dame v rožnatem*. Verjetno je prej kot začetniško neznanje botrovala šibki kvaliteti obeh slik utrujenost, ki bi utegnila biti povezana s slikarjevo boleznijo, saj sta obe verjetno nastali v drugi polovici petdesetih let prejšnjega stoletja.

Dokončno besedo o Kogovškovem slikarstvu težko izrečemo, ker poznamo za zdaj le manjši del njegovega gotovo bogatejšega življenjskega opusa. Povrh tega je kar sedem portretov iz le treh zagrabkov in jih je le slaba polovica datiranih in podpisanih. Njegovo umetniško in delovno obzorje ni seglo prav daleč in ga lahko ocenjujemo le z ozko domačimi merili. Ozreti bi se smeli kvečjemu še na slikarske nazore, ki se jih je utegnil navzeti med študijem na Dunaju.

Takrat sta delovala na dunajski Akademiji upodabljajočih umetnosti kot profesorja za figuralno slikarstvo *(Historienmalerei)* Johann Ender (1793—1854) in Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1865). A naj-

brž je na Kogovškovo poznejše slikarsko delo najbolj vplival Leopold Kupelwieser (1796—1862), ki je bil v letih 1831 do 1835, ko je postal profesor, korektor na oddelku za slikanje figuralne kompozicije. Kogovšek ga je namreč imel v veliki časti in ga je tudi še ob koncu življenja rad omenjal.[4] V cerkvenih slikah, ki jih je skoraj izključno slikal v drugi polovici življenja, odmevajo pri Kupelwieserju poleg dunajskega klasicizma Kraftovega kroga in rimskega nazarenstva, ki ga je spoznal na potovanju po Italiji, najbolj dela Fra Angelica. Kot portretist pa je zgodaj zaslovel z ljubkimi, realističnimi podobami iz Schubertovega kroga, za katere je razen dobre karakterizacije posebej zgovorna jasna, ostra risba. Tej se je verjetno, pač po svojih močeh, želel približati s svojimi portreti tudi Jožef Kogovšek.

Razločni, dasi spočetka plosko oblikovani obrazi so sploh najboljša stran Kogovškovih portretov. Na trenutke se zazdijo zaradi ostre svetlobe celo prerezki in preveč risarski. Tedanja estetika je pripisovala ravno obrazu in rokam kot najzgovornejšima sestavinama portreta posebno veljavo,[42] na Akademiji pa je bilo pri slikanju študijskih portretov kar izrecno predpisano, da morajo biti naslikane tudi roke. A prav roke so poleg draperije največja hiba Kogovškovih portretov. Tega se je slikar tudi sam zavedal, zato se jim je rad izogibal in jih je skrival v zavih suknje ali pod tkanino. Navadno so ostale šapasto nerodne in se niso smiselno vključile v celoto.

O igrivi Kupelwieserjevi salonski eleganci ni v Kogovškovih znanih slikah ne duha ne sluha. Kogovšek se sicer skuša ravnati po sodobni maniri, toda njegove impostacije so toge in neživljenjske. Pomanjkanje dinamičnosti lahko razložimo res le s slikarjevo nespretnostjo, saj je bilo slikanje upodobljencev med atributi življenjskega okolja in sredi komaj pretrgane dejavnosti tako modno, da se je obregnil obenj celo poročevalec z münchenske umetnostne razstave leta 1829, češ da je pretirano.[43] Razen morda na portretih gospe *Jainove* in *Vincenca pl. Renzenberga* se na Kogovškovih slikah utrip življenja ni prebudil, zato so njegove podobe manj pogled v portretirančevo življenje kot predočitev nemih, mrtvih postav. Skoraj redno na rekvizitno mizico »odložene« roke ta vtis še podkrepljujejo.

Na avstrijskih tleh romantika ni pognala pravih korenin. Tako je od baroka sem bidermajerska umetnost prvo novo občutje, ki je v Avstriji polneje zazvenelo. Nad njenimi drobnjakarsko realističnimi in pogosto žanrskimi podobami se je navduševalo meščanstvo, ki se je pred prisilo birokratskega absolutizma zatekalo v ozki, a varni družinski krog, hkrati pa našlo v porestavracijskem času obilo priložnosti tudi za zaslužek. Razcvet novodenarniškega meščanstva je priklical velik razmah portretnega slikarstva. Pojem bidermajer je vezan manj na obliko kot na vsebino. Tudi v Kogovškovem delu se kaže bolj v

[42] Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1854), München 1923, p. 288.

[43] Betrachtungen über die Kunstausstellung in München im Oktober 1829 Kunst-Blatt, 1829, p. 372. Cit. po: *Der frühe Realismus*, Nürnberg, 1967, p. 458.

tematiki, v portretu, kot pa v reševanju čisto slikarskih vprašanj. Ta so slejkoprej najbolj navezana na zapozneli neoklasicizem in medlo romantiko. Edinole sliki *pl. Renzenberga* in *Jalnove* govorita v prid misli, da je Kogovšek vendarle začel počasi iskati svojemu znanju in zmogljivosti primerno likovno govorico in da se je usmeril v kolesnice enostavnega, zgrafiziranega portretnega realizma.

Od smrti Lovra Janša (Janscha) leta 1812 pa do 1845. leta je bil na dunajski Akademiji profesor za risanje krajin *(Landschaftszeichnung)* Josef Mössmer (1780—1845), ki je gotovo poučeval tudi Jožefa Kogovška. Mössmer je slikal staromodne, idealne krajine, ki so imele veliko skupnega s poznobaročnimi vedutami, s kakršnimi je v začetku stoletja zaslovel njegov učitelj Martin von Molitor (1759—1812). Tudi drugi tedanji akademski učitelj krajinarstva *(Landschaftsmalerei)*, Joseph Fischer (1769—1822), je bil zagovornik takega zapoznelega vedutizma. Gotovo je bilo zastarelim idealom akademskih učiteljev primerno tudi poučevanje krajinarstva in je zato še bolj razumljivo, da v pogledih, kakršne poznamo z ozadij Kogovškovih slik, še ne zasledimo znamenj novega vrednotenja krajine in bidermajerske ljubkosti, ki sta jih vpeljala v avstrijsko krajinarstvo Joseph Rebell (1787—1828) in posebej Franz Steinfeld (1787—1868). V mračnem nebu, ki se razpenja nad obzorji nekaterih Kogovškovih portretov, najdemo le reminiscence romantične zagledanosti v nenavadno in slikovito in odmeve idealnih pogledov osemnajstega stoletja. Seveda je zaradi akademizma in skromne slikarske moči na Kogovškovih slikah celo krajinske resničnosti le prav malo; na ozadjih njegovih portretov nadomeščajo naravo le krajinski simboli in pokrajine odrevenevajo v kulise.

Ta dekorativna »daljava« z ozadij Kogovškovih slik komaj še pozna spomin na brezkončni prostor holandskega slikarstva, od katerega se je toliko naučil ravno Steinfeld. Na Kogovškovih slikah je v polni moči le pravilo, ki je preostanek slikanja krajin in »prospektov« osemnajstega stoletja: slikar kaže pokrajino na platnu šele od srednjega plana naprej in ohranja hkrati tudi značilno polptičjo perspektivo. Dasi so slikarji tega časa že precej slikali v naravi, so sodobni portreti navadno kompromisi med upodobljencem in več ali manj posrečenim ozadjem. Edina slika, ki pri Kogovšku razkriva nekoliko drugačno pojmovanje krajine in zastavlja korak proti realističnejši veduti, je portret *Gospod v površniku* (sl. 162). Slutiti daje predlogo, skicirano po naravi, in nam vzbuja vprašanja, kakšne so neki bile krajine, za katere vemo, da jih je naš slikar slikal, a jih še ne poznamo. Slika *Gozdnate pokrajine*, ki je bila v Strahlovi zbirki v Stari Loki in ki naj bi jo bil naslikal Kogovšek, je namreč izgubljena.[44] Mesesnel pravi zanjo, da je bil slikar po tej strani »malo samostojen učenec nizozemske tradicije.«[6]

---

[44] Janko Polec: »Katalog Strahlove galerije slik«, *ZUZ*, X, 1930, p. 152, navaja, da je slika podpisana »Kogolšek«. Z »l« se Kogovšek ni podpisal nikoli, France Stele pa ima v svojih zapiskih signaturo že pod vprašajem: France Stele, »Stara Loka — Strahlova zbirka«, *Zapiski*, LI, 1929, rkp Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta pri SAZU.

Na Dunaju se je Kogovšek seznanil s figuralnim slikarstvom in najbrž precej kopiral, med drugimi tudi dela starih mojstrov. Njegova izjava, »da je zaradi svojega poklica zdaj tu, zdaj tam«, namiguje, da se je utegnil lotiti kdaj tudi cerkvenih slik. Cerkev je bila tedaj še vedno eden najboljših naročnikov in malo verjetno je, da bi bil popotoval slikar po domovini le zaradi portretiranja ali slikanja krajin. A dokler ne bomo odkrili kakšne Kogovškove signirane cerkvene slike, bo ostalo to poglavje njegovega dela v temi.

In kaj bi mogel videti Jožef Kogovšek, ko je začel risati, v Ljubljani? Herrlein in učenci so slikali še po starem zapoznelem baročnem okusu, kar je bilo zlasti preprostim ljudem tudi najbolj všeč. Vincenc Dorfmeister, ki bi bil na šoli lahko celo Kogovškov učitelj risanja, pa je delal še v tradicionalnem, neoklasicističnem duhu.

Že v dvajsetih letih devetnajstega stoletja se je podoba spremenila. V Gorici in Trstu ter tudi v Ljubljani se je z bleščečimi portreti uveljavil Jožef Tominc, v Ljubljani so nastopili v drugi četrtini stoletja Mihael Stroj in manj pomembni Pavel Künl, priseljeni Kurz von Goldenstein, zlasti pa Matevž Langus. Prav pod konec Kogovškovega življenja sta začela z umetniškim delovanjem tudi Janez Wolf in krajinar Anton Karinger.

Čudno je, da je med študijem na Dunaju dobival Kogovšek ves čas izvrstne ocene, kot samostojen slikar pa je odpovedal. Kje je vzrok, da se ni povzpel na primer do Strojeve spretnosti? Saj je bil od Stroja le nekaj let mlajši in je hodil pri slikarskem pouku skoraj po njegovih stopinjah: Glavna vzorna šola, dunajska Akademija, portretiranje. Nekaj je k velikemu razkoraku med njima pripomogel morda ugoden gmotni položaj, ki je Stroju omogočal potovanja, kakršnih si Kogovšek ni mogel privoščiti. Slikarski kruh je bil težak; Langus si je sicer znal pridobiti lepo premoženje, toda tekmecev je bilo v Ljubljani obilo. Kogovšek se je moral kosati z njim pa še s Strojem, z Goldensteinom in s priložnostnimi gosti, kakršen je bil Cetinović. Lahko si mislimo, da se je ob njih težko uveljavil, še posebej, ker je bil šibkega zdravja. Ne gre pa zametavati verjetnosti, da se boljša Kogovškova dela za zdaj še skrivajo.

Od vseh slikarskih sodobnikov je bil Kogovšku najbližji ravno Matevž Langus. Nekatere podobnosti so tolikšne, da so, poleg morebitnega danes neznanega drugega vira, narekovale Stesku sklep, da se je Kogovšek pri Langusu tudi učil.[5] To bi bilo mogoče v letih 1826 do 1829, torej med Langusovo vrnitvijo iz Italije in Kogovškovim odhodom na Dunaj, pa morda v letu 1832, ki ga je naš slikar po očetovi smrti prebil v Ljubljani. Če je tudi takrat delal pri Langusu, je šlo pri tem bolj za pomoč kot za uk, da pa bi se učil pri Langusu tudi še po vrnitvi z Dunaja, je malo verjetno. Med obema slikarjema je razloček v pomenskem poudarku krajine. Langus je večkrat porabil za ozadja elemente konkretne vedute, Kogovšek pa se je izživel v slikanju zdaj divje romantične krajine, zdaj spet mehko zasanjane daljave, vedno pa je ostalo ozadje fantazijska in ne resnična veduta. Tudi v slikarski tehniki se slikarja razločujeta. Slikarsko spretnejši Langus je slikal

ozadje s svetlimi, zabrisanimi barvami ter tako zagotovil upodobljenčevi podobi osrednjo vlogo. Kogovšek pa je naslikal ozadja trdo in s temnimi barvami ter postavil prvo ravnino kulise tik za upodobljenčev hrbet. Medtem ko je Langusovo obzorje nizko in odmaknjeno v daljavo je dvignil Kogovšek horizont prav v višino portretirančeve glave in s tem, morda nehote, dodelil ozadju večji pomen. Sicer pa so njune skupne značilnosti, kot na primer postavitev portretiranca pred pokrajinsko ozadje, vsaj toliko manira in značilnost časa kot nasledek osebnega vpliva. To smemo reči tudi za podobne prijeme pri slikanju obraza, ki so plod tipiziranja in podobnih poenostavitev. Isto velja za nerodno naslikane draperije.
Kogovšek je slikar, ki je skoraj obrtniško portretiral in v slovenski umetnosti ne zavzema vidnega mesta kot Tominc, Stroj ali Langus. A če bi poznali več njegovih podob, bi gotovo spoznali, da je svoj delež le prispeval in z njim po svoje dopolnil umetnostno podobo tega časa. Njegova umetniška moč je bila skromna, kljub temu pa zasluži pozornost — če že ne kot stilno velik umetnik, pa vsaj kot slovenski slikar, ki mu ni življenje prizaneslo z ničimer — razen s priznanjem.

KATALOG

1 *Mož pred pokrajino z jezerom* (sl.159)

o. pl., 68,3 x 55,2 cm
sign. 1. sp.: Pinx. Jos. Kogouschek Jänner 1840
januar 1840
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 167

Rest.:
Štefan Hauko 1972

To in naslednji sliki je verjetno podaril leta 1908 Edvard Gaston grof Pettenegg Deželnemu muzeju v Ljubljani, od koder je 1945 prišla v Narodno galerijo v Ljubljani.

Lit.:
Josip Mantuani, »Seznam muzejskih zbirk«, *GMDS*, II/III, 1921/23, p. 21; *Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI. stol. do danes*, 1. izd., Ljubljana 1925, p. 30, [rk]; Rajko Ložar, »Kulturni problemi Slovenske umetnosti«, *DS*, XL, 1931, p. 425; Walter Šmid, »Bericht des Landesmuseums Rudolfinum in Laibach für das Jahr 1908«, *Carniola*, 1909, p. 6; Viktor Steska: *Slovenska umetnost*, I, *Slikarstvo*, Prevalje 1927, p. 228.

Razst.:
Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI. stoletja do danes, Ljubljana 1925.

2 *Dame v rožnatem* (sl. 160)
o. pl., 69 x 55,2 cm

sign. 1. sp.: Pinx. Jos. Kogouschek 1840
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 166

Rest.:
Štefan Hauko 1972
Lit.:
Josip Mantuani, op. cit. p. 21; Walter Šmid, op. cit. p. 6; Viktor Steska, op. cit. p. 228.

3 *Mladenič s črno ovratnico* (sl. 161)

o. pl., 68,4 x 55,3 cm
sign. d. dp.: Pix. Jos. Kogouschek Jänner 1840
Narodni muzej, Ljubljana, inv. št. 14478
Lit.:
Josip Mantuani, op. cit. p. 21; Walter Šmid, op. cit. p. 6; Viktor Steska, op. cit. p. 228.

4 *Gospod v površniku* (sl. 162)

o. pl., 57 x 56,1 cm
sign. d. sp.: Jos. Kogouschek 184.
1840
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 1774

5 *Mož pred oblačnim nebom* (sl. 163)

o. pl., 82,5 x 64,3 cm
sign. d. str.: Pinx. Jos. Kogouschek 1841
1841
Narodna galerija Ljubljana, inv. št. 1002

6 *Poštni uradnik* (sl. 164)
o. pl., 74,1 x 55 cm
sign. ni
(1840—1850)
inv. št. 1000
Narodna galerija Ljubljana

7 *Damski portret s knjigo* (sl. 170)

o. pl., 26,5 x 21 cm
sign. ni
(1840—1850)
Last: prof. Božidar Jakac, Ljubljana

8 *Deška podoba* (sl. 165)

o. pl., 40 x 32 cm
sign. ni

ok. 1845
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 803

Rest.:
Štefan Hauko 1972

Mogoče je slika ena izmed podob iz zapuščine dr. Ovijača, ki jih omenja Steska, saj je na podokviru zapisano: »Društvo za krščansko umetnost.«

9 *Portret Jožefine Jalen, vdove Bezlaj* (sl. 166)

o. pl., 54,2 x 40,4 cm
sign. ni
ok. 1850
Nahajališče ni znano.

10 *Vincenc pl. Renzenberg (1811—1875)* (sl. 167)

o. pl., 54,4 x 41 cm
sign. ni
ok. 1850
Nahajališče ni znano.

11 *Dvorni svetnik Derbič* (sl. 168)

o. pl., 79 x 57 cm
sign. ni
(po 1850)
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 1004

12 *Dama z medaljonom* (sl. 169)

o. pl., 78,5 x 56,5 cm
sign. ni
(po 1858)
Narodna galerija, Ljubljana, inv. št. 1003

Sliki sta prišli v Narodno galerijo iz Narodnega muzeja, edina sled njunega morebitnega prvotnega nahajališča pa sta napisa na podokviru: »Auersperg« in »Nakup Schiviz v. Schivizhoffen«. Še naprej ostaja neznanka tudi slika: *Dame s čipkami in belimi rokavicami. Portret ljubljanske meščanke iz leta 1850*, ki jo navaja Steska ter dodaja: »detajli podrobno izdelani zelo zglajena a sence manj«, Viktor Steska, *Zapiski*, rk, p. ni, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta pri SAZU.

13 *Gozdnata pokrajina*

o. pl., 45 x 60 cm
sign.: Kogolšek
Letnica nastanka ni znana.
Nahajališče ni znano.

Kogovškovo avtorstvo je dvomljivo, v Narodni galeriji v Ljubljani, kjer naj bi slika bila po Polcu, pa te podobe ni moč najti.

Lit.:

Janko Polec, »Katalog Strahlove galerije slik«, *ZUZ*, X, 1930, p. 152; France Mesesnel, »Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju«, *GMDS*, XX, 1939, p. 534; France Stele, »Stara Loka — Strahlova zbirka«, *Zapiski*, LI, 1929, rkp, p. ni.

SUMMARY

Up to the present only very scanty information about Jožef Kogovšek has been available. He is hardly mentioned in the literature and it is hoped that the material collected here will make a contribution to the sum of our knowledge.

Kogovšek was born on 9 March 1809 as the son of the mason's foreman Jernej Kogovšek and his wife Elizabeta, née Klemenc. After three years of elementary schooling at Trnovo he attended the upper classes of the Model Elementary school in Ljubljana in the years 1820—1824. On 5 May 1829 he enrolled at the Vienna Academy of Fine Arts, where his reports were excellent; in 1832, on his parents'death, he broke off his studies, but continued them in 1833 with Leopold Kupelwieser. Later he lived mainly in Ljubljana. On 5 March 1848 he married Marija Kalčič. They first had three children, Ana, Jožef and Antonia, all of whom died, and then another child, Marija. Tubercolosis sapped his strength, he stopped working and died in extreme poverty on 16 August 1859 in Ljubljana.

The first three of his twelve known portraits were painted in 1840. They already exhibit the characteristic features of Kogovšek's work, the awkward placing of the subject, the clumsy draperies and hands, which made a signature almost superfluous. The faces, although flat, are better painted, especially characteristic are: the bridge of the nose, the broad upper eyelids and the corners of the mouth. In the landscape backgrounds there are faint echoes of romanticism and particularly of the views drawn in the eighteenth century. Only in the picture »A Gentleman in an Overcoat« did Kogovšek come close to a more realistic landscape. In the pictures painted in the forties his style developed towards a more simplified, graphical realism and reached its peak in the broader, more vivid portraits of Jožefina Jalen and Vincenc von Renzenberg. In the later portraits »Hofrat Derbič« and »Lady with a Locket« the quality again fell, probably due to the painter's illness. Although no examples are known at present, it is fairly certain that Kogovšek also painted landscapes and church pictures. Many of the sources even describe him as a »landscape painter«.

DOMAČE VEDUTE NA GRAVIRANI STEKLOVINI 18. IN 19. STOLETJA

HANKA ŠTULAR, LJUBLJANA

II.

Kostanjeviškemu pokalu kot predstavniku prve skupine vedutne steklovine[1] naj dodam še niz kozarcev, ki jih uvrščam v drugo in tretjo skupino, med kopališke oz. zdraviliške kozarce in turistično spominkarsko steklovino,[2] ter končno še nekaj primerkov, ki naj ilustrirajo zaton vedutne steklovine.

KOPALIŠKI OZ. ZDRAVILIŠKI KOZARCI

Doslej v muzejskih zbirkah in pri zasebnikih evidentirani primerki so povezani s štajerskimi zdravilišči: z Rogaško Slatino, Laškim, Rimskimi Toplicami in Dobrno. Njihov nastanek in sorazmerno množičnost razlaga predvsem dvoje momentov: a) *razvoj in razcvet štajerskih zdravilišč*, ki so ob začetku 19. stoletja postala predmet pozornosti raznih podjetnikov, a so hkrati kot perspektiven dejavnik za gospodarski napredek v posameznih regijah uživala podporo deželnih oblasti.[3] Urejevali so jih po vzoru tedaj že svetovno znanih in izredno uspešnih čeških zdravilišč (npr.: Karlovy vary) do takšnih potankosti, kakršna je na primer prodaja zdraviliških kozarcev, okrašenih z vedutami znamenitih objektov v zdravilišču samem ali v njegovi bližnji okolici ter z ustreznimi napisi, ki so kajpada pripomogli k popularizaciji zdravilišča; b) *sočasni razcvet in bližina steklarn*, ki so glede

[1] *ZUZ*, n. v., 10, Ljubljana 1973, str. 127—30 ter slike št. 69—73.
[2] ZUZ, n. v., 10, Ljubljana 1973, str. 126—127.
[3] Zelo značilen primer takega zanimanja je zdravilišče Rogaška Slatina, ki so ga štajerski deželni stanovi z odkupom vrelcev leta 1801, z obsežnimi investicijami in ustrezno strokovno in poslovno upravo privedli do razcveta. Posebno zaslugo sta pri tem imela avstrijski nadvojvoda Janez in štajerski deželni glavar Ferdinand grof Attems; slednji je tudi kot zasebnik kazal zanimanje za izkoriščanje vrelcev.

proizvodnih zmogljivosti in kakovosti mogle v dokajšnji, če ne celo v popolni meri zadovoljiti potrebe domačih zdravilišč. Preden preidem k obravnavi posameznih v okviru tega prispevka zanimivih primerkov, naj na kratko povzamem nastanek in razvoj zdraviliške steklovine.

Po stoletjih uživanja mineralne vode, bodisi kot pijače, bodisi kot zdravila, je nastopilo z 18. stoletjem obdobje, ko so začeli pitje mineralne vode urejevati terapevtsko ob vrelcih z natančnim odmerjanjem količin, diete, časa zdravljenja in podobnega.

Pojavila se je potreba po pivskih posodah, ki bi po velikosti in obliki kar najbolj ustrezale. Mimogrede naj omenim podatek, da so leta 1835 v Rogaški Slatini uvedli štiri velikosti kozarcev (za štiri, šest, osem in deset unč).[4] Glede raznolikih oblik, ki jih opažamo tudi pri kozarcih za Rogaško Slatino, moramo upoštevati, da so zdravilišči gostje pili vročo, toplo in hladno vodo. S tem se je izbor prikladnih oblik seveda zelo povečal. Kozarci z ročajem (sl. 172), ki jih kot posebno obliko — tipične zdraviliške kozarce — uvrščamo med pivske posode, so bili namenjeni predvsem za pitje tople in vroče zdravilne vode. Seveda ne gre za povsem nove oblike, temveč le za inačico tedanjih kozarcev za čaj, punč in druge tople pijače, od katerih se razlikujejo predvsem po okrasju (po vedutah in napisih). Prav tako so za pitje hladne mineralne vode prišle v poštev oblike takrat običajnih kozarcev za vodo (sl. 173). Tem oblikam se pridružuje še niz bolj ali manj dekorativnih oblik s posebnim poudarkom na graviranem in barvnem okrasju, ki jih uvrščamo med turistične spominke in so jih gostje kupovali kot darilo ali za dopolnitev pisane in ljubeznive šare v domačih vitrinah (sl. 178). Vendar moramo pri opredelitvah zdraviliških kozarcev na uporabne in spominke biti zelo previdni. Kljub temu da je, kot že omenjeno, zdravilišča uprava uvedla za svoje goste normirane kozarce, so se le-ti raje posluževali lastnih kozarcev. Da bi se razlikovali od ostalih v posebni omari pri vrelcu ali v točilnici shranjenih kozarcev, je razumljivo, da so izbirali tudi zelo dekorativne in barvaste oblike in jih dodatno opremili še z monogramom. V tej zvezi je zanimiv podatek v knjigi dr. A. Režka o slatinskih vedutah,[5] ki nam poroča o takšnem osebnem kozarcu. V takih in podobnih nava-

[4] Povzetek publikacije Dr. Ernst Fröhlich: *Der Sauerbrunnen bei Rohitsch in Steiermark*, Wien 1838; v *Innerösterreichisches Industrie- und Gewerbsblatt*, št. 27/I. — 31. VII. 1839, str. 108 in nadaljevanji v prilogi k isti številki na str. 111 ter v številkah 29./I, — 7. VIII.1839, str. 115 in 31./I. — 14. VIII. 1839, str. 123/4.

[5] Adolf Režek: *Rogaška Slatina na starih slikah, fotografijah, zemljevidih, spomenikih in kozarcih*, Rogaška Slatina 1964; str. 85: ... naj dodam, da si še pred zadnjo vojno v Rogaški Slatini srečal kakšnega gosta, posebno Madžara, s starim slatinskim (zdraviliškim, op. H. Š.) kozarcem ...; str. 130: ... naš kozarec (A. Režek ga datira v čas ok. 1857, op. H. Š.) je uporabljal leta 1903 in 1904 (pod pozneje vgravirano krono sta vgravirana dva datuma: 16/5 903 in 5/7 &/7 904, op. H. Š.) slatinski gost grof Frey zu Münster. Zelo verjetno je, da ga je kupil pri kaki stari slatinski družini, mogoče s posredovanjem M. Anderluhove, nekdanje pomočnice pri Templju (prim. sl. 109 in besedilo k njej na str. 208/9). Dal je vrezati svojo krono. Ob odhodu iz Slatine ga je shranjeval pri Anderluhovi. Po l. 1905 pa menda ni več prišel.

dah zdraviliških gostov se po vsej verjetnosti, manj kot razmislek o higieničnosti, zrcali prastari nazor, da je kozarec, skodelica, skratka pivska posoda predmet za osebno rabo, da je torej kar najbolj zasebna last. To je morda povzročilo, da so v predzgodovinskih in antičnih časih dajali pivsko posodje pokojnikom v grob.

1 *Zdraviliški kozarec z ročajem iz Rogaške Slatine* (sl. 172)

v = 10 cm.
Narodni muzej, Ljubljana — kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla, inv. št. KZ-(zač.) 95.

Način in čas pridobitve sta neugotovljiva. Pihano in v vročem stanju oblikovano brezbarvno steklo. Na vbočenem obodu kozarca z debelim dnom in masivnim usločenim ročajem sta pod ustjem plitko (drsano) vgravirana vitica in v pravokotnem polju veduta tempeljskega vrelca z napisom »Sauerbrun«. Frontalna upodobitev leta 1819 po načrtih tržaškega gradbenika N. Pertscha zgrajenega tempeljčka nas po kompoziciji spominja na litografijo J. Klarmanna iz leta 1835[6] (sl. 171). Seveda obstaja možnost, da je kozarec nastal že poprej, kmalu po dograditvi templja, saj za tako preprosto kompozicijo ni prav nujen naslon na grafično predlogo, temveč je mogla gravura nastati po kaki posebni, prav za gravuro narejeni skici.[7] Zgodnejši dataciji v prid bi govorila tudi oblika kozarca z vbočenim obodom, ki je zelo značilna za prvo tretjino 19. stoletja. Kajpak ostaja to le domneva, če upoštevamo trdoživost določenih oblik pivske posode (in to ne le pri nas) in v zvezi z njo sicer velikokrat kar preveč trdoživo teorijo o našem zaostajanju glede vsega, kar zadeva oblikovanje. Vsekakor gre za enega najbolj pogostnih motivov na zdraviliški steklovini iz Rogaške Slatine. Ne le, ker je bil tempelj ena izmed najbolj markantnih in najstarejših zdraviliških arhitektur, temveč tudi zato, ker je bil postavljen nad tistim vrelcem, ki je prinesel Rogaški Slatini sloves. O izvoru kozarca ne moremo reči nič določnejšega, vendar bi ga z ozirom na zmogljivosti tedanjih štajerskih steklarn opredelili kot domač izdelek. Dopolnimo torej osnovne podatke zanj z ugotovitvijo, da je kozarec nastal v eni izmed štajerskih steklarn v 2. četrtini 19. stoletja in da je primer za dejansko rabo namenjenega zdraviliškega kozarca, še posebej pripravnega za pitje vroče ali tople mineralne vode.

2 *Kozarec s tremi vedutami stavb v Rogaški Slatini* (sl. 173)

v = 13,8 cm.
Pokrajinski muzej, Ptuj, inv. št. UO-249/1-S.
Način in čas pridobitve sta neugotovljiva. Stiskano in v deveterorobo prizmo obrušeno brezbarvno prozorno steklo. V obod so vrezana štiri

[6] A. Režek, nav. delo: slika 13 na str.48, litografija *Der Tempel über der Heilquelle des Sauerbrunnens bey Rohitsch.* Litho von Klarmann bey Jos. Kayser in Gratz. 9 x 14 cm.

[7] V tej zvezi so zanimive ugotovitve Béle Borsosa, glede madžarske zdraviliške steklovine, da so graverji dobro poznali vedute in da očitno niso delali po grafikah. Béla Borsos; Hungarian Spa Glasses of the early 19th Century. *Journal of Glass Studies,* Vol. XI.—1969, str. 105—108.

pravokotna polja s posnetimi vogali: *1. polje* — frakturni napis *Andenken an Sauerbrunn bei Rohitsch; 2. polje* — kaže nad frakturnim napisom *Wandelbahn* pokrito sprehajališče na dnu janinskega pobočja, zgrajeno 1842—1843 po načrtih J. Hasslingerja (izvedba gradbenik F. Lobewein).[8] Kot predlogi za veduto sta mogli služiti litografija neznanega avtorja iz ok. 1852[9] ali pa C. Kreutz/(P. Ahrensova grafika iz okoli 1855;[10] *3. polje* — prikazuje nad frakturnim napisom *Saalgebäude* podobo drugega zdraviliškega doma (pogorelega 1910)[11] (sl. 173). Gradili so ga od leta 1844 do 1859. Glede na to, da je sodila dograditev balustrade in ureditev parka, ki ju moremo zaslutiti tudi na gravirani veduti, v končno fazo, bi to poleg oblike kozarca upoštevali tudi pri dataciji kozarca v čas po l. 1859. Morda je veduta nastala po posebni skici ali po skici, izdelani po znanih grafičnih vedutah[12] (sl.174 in 175). Večina ohranjenih upodobitev nam kaže stavbo iz diagonale, medtem ko je na kozarcu upodobljena frontalno. Tudi izrazita podolžnost stavbe na gravirani veduti ne pride do veljave, ker je moral graver stavbo vkomponirati v malone kvadratno polje. *4. polje* — nam nad frakturnim napisom *Tempelbrunn* kaže najbolj pogosto upodobitev tempeljskega vrelca, za katero lahko domnevamo, da ji je kot predloga služila Klarmannova litografija (gl. op. 6 in sl. 171).

3 *Kozarec s tremi vedutami stavb v Rogaški Slatini in monogramom* AG (sl. 178)

v = 11 cm.
Narodni muzej, Ljubljana, kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla, inv. št. KZ-17021.

Način in čas prihoda sta neugotovljiva. Pihano in v vročem stanju oblikovano, oblikovno in vzorčno brušeno brezbarvno prozorno steklo. Zvončasta, ob dnu poligonalno obrušena kupa prehaja prek oblega prstana v masivno, ob gornjem robu zaobljeno in z okrasnimi vbruski razgibano nogo. V dno noge so, ustrezno vbruskom ob robu, vbrušeni žarkasto razporejeni žlebiči. Obod krase štiri okrogla, rožnato lazurirana polja. V *1. polje* nad frakturnim podpisom *Badhaus* je motno vgravirana stavba, ki so ji v teku let večkrat spremenili ime (Badhaus, Neues Badhaus in Styria). Gre za današnji hotel in kopališče Styria, ki so ga zgradili leta 1841/1842.[13] V nizu upcdobitev te stavbe, ki jih je zbral A. Režek v svoji knjigi (gl. op. 5), je Reichertova lito-

[8] Režek, nav. delo: str. 103.
[9] Režek, nav. delo: slika 43 na str. 103, objavljena v 2. izdaji monografije R. Puff: *Erinnerungen an Sauerbrunn nächst Rohitsch und seine Umgebungen* ... Graz 1853.
[10] Režek, nav. delo: slika 49 na str. 113, grafika *Die Wandelbahn*. C. Kreutzer (risba), P. Ahrens (gravura). 4,7 x 12,4 cm.
[11] Režek, nav. delo: str. 101.
[12] V poštev prideta predvsem litografija *Cursaal Sauerbrunn*, C. Reichert (risba), C. Adler, artist. Anstalt in Hamburg (gravura), A. Burger in Gratz (založba), 8,5 x 13 cm; ter litografija *Sauerbrunn bei Rohitsch — Cur-Saal*, J. Reiterer (litogr.), A. Leykam's Erben in Graz (tisk in založba). 14,2 x 19,3 cm. Glej Režek, nav. delo: slika 62 na str. 133 in slika 69 na str. 143.
[13] Režek, nav. delo: str. 134.

grafija[14] sicer še najbolj ustrezna, vendar bi glede na to, da prikazuje stavbo iz diagonale, na kozarcu pa je prikazana povsem frontalno, vendarle upoštevali tudi samostojno skico. Posebnost na gravirani veduti je tudi nadstrešek — senčnica med pritličjem in prvim nadstropjem. Take senčnice so uredili na več stavbah v Rogaški Slatini in jih spet podrli.[15] Stavba nad frakturnim podpisom *Neugebäude* v *2. polju* je današnji Donački dom. Po A. Režku naj bi ime Neugebäude veljalo predvsem za današnji Slatinski dom, ki so ga postavili l. 1851[16] in ki sploh ne ustreza upodobitvi na kozarcu. Pač pa kaže veduta na kozarcu veliko podobnost s stavbo na litografirani veduti neznanega avtorja s podpisom *Neugebäude an der Hl. Kreutzer Str.* — z današnjim Donačkim domom.[17] Donački dom, za katerega so bolj znana starejša poimenovanja (Pestherhaus, Telegraphenhaus, Hiša št. 6), so zgradili leta 1838/1839. Dejstvo, da se je ime Neugebäude sprva nanašalo na današnji Donački dom, po letu 1851 pa na današnji Slatinski dom, lahko torej uporabimo posredno tudi za datacijo kozarca. Na *3. polju* nad frakturnim podpisom *Triestinerhaus in Rohitsch* je upodobljen Tržaški dom (sl. 178), in sicer iz ok. leta 1840, ko je nastala barvna litografija neznanega avtorja, objavljena leta 1840 v prvi izdaji Puffove monografije.[18] Prav pri tej veduti na kozarcu nam je pravkar omenjena litografija (sl. 176) pomagalo za razpoznavanje vseh podrobnosti pritlične partije. Graver se je omejil na nekaj navpičnic in vodoravnic ter poševnih črt, s katerimi se je ognil zahtevnejšemu podajanju pritličnega prizidka s stolpičem — tedanjega kegljišča. Mogoče je seveda tudi, da mu je spodrsnilo kolesce in je dodelavo pritlične partije opustil. V *4. polje* je vgraviran kurzivni lastniški monogram AG. Na kozarcu so upodobljene tri stavbe, nastale ali obnovljene ok. l. 1840: Styria (Badhaus), zgrajena 1841/1842, Donački dom (Neugebäude), zgrajen 1838/1839, in Tržaški dom (Triestinerhaus), zgrajen 1834 in obnovljen 1840/1841. Vse tri stavbe so nastale na prehodu iz stanovske v meščansko fazo razvoja zdravilišča Rogaška Slatina. Če pri datiranju upoštevamo še obliko kozarca in tehniko lazuriranja vedutnih polj, tedaj lahko postavimo kozarec v zgodnja štirideseta leta 19. stoletja. Čeprav so vedute vgravirane zelo preprosto, je kozarec zaradi ostalega brušenega okrasja in barvnih fondov vendarle kakovostnejši izdelek in prehaja iz kategorije uporabnih zdraviliških kozarcev že tudi v kategorijo dekorativnih spominkov na zdravilišče.

---

[14] Litografija *Badhaus in Sauerbrunn*, C. Reichert (risba), C. Adler, artist. Anstalt in Hamburg (litogr.), A. Burger in Gratz (založba). 8,5 x 13 cm. Glej Režek, nav. delo: slika 63 na str. 134.

[15] Režek, nav. delo: str. 102, op. II.

[16] Režek, nav. delo: slika 66 na str. 139.

[17] Objavljena v 1. izdaji monografije R. Puff: *Erinnerungen an Sauerbrunn nächst Rohitsch und seine Umgebungen*, Gratz (1840?). Glej Režek, nav. delo: slika 28 na str. 76.

[18] Režek, nav. delo: slika 23 na str. 73. Barvna litografija neznanega avtorja *Triestinerhaus u. 2tes Traiteur-Geb.* 7 x 9 cm. Objavljena v 1. izdaji monografije R. Puff: *Erinnerungen an Sauerbrunn nächst Rohitsch und seine Umgebungen*, Gratz (1840?).

TURISTIČNI SPOMINKI

Odbrani primerki te skupine nam predstavljajo vedute stavb, ki so v drugi polovici 19. stoletja pomenile pridobitev za Ljubljano, bodisi kot novogradnje (*Trnovska cerkev*, sl. 181) ali ustanove, ki so slovele daleč prek meja Kranjske (*Mahrova trgovska šola*, sl. 177) ali pa dokumentirale poleg svojega kulturnega poslanstva tudi še politično zmago (*gledališče*, sl. 182). Zatorej njihova prvotna namembnost ni nujno omejena samo na prodajo kot turistični spominek. Kategoriji turističnega spominka vsekakor bolj ustrezata naslednja kozarca z vedutama *Tivolskega gradu* v Ljubljani (sl. 184) in ljubljanskega *Rožnika* (sl. 183). Pri skupini zdraviliških kozarcev smo glede na sočasni razcvet štajerskih steklarn lahko domnevali, da so izdelek ene izmed njih. Pri kozarcih v tej skupini pa je vprašanje izvora že veliko bolj zapleteno, saj je češka steklarska industrija 2. polovice 19. stoletja s svojimi velikimi zmogljivostmi in z ugodnimi transportnimi možnostmi močno obvladovala tržišče tudi pri nas. Kljub temu ne smemo izključiti možnosti domačega izvora, kajti marsikatero obliko kozarcev najdemo tudi v prodajnih katalogih zagorske in hrastniške steklarne, gravure pa so tehnično dokaj preprosto izvedene in so torej lahko tudi delo kakšne steklarske delavnice v Ljubljani.

4 *Kelih z veduto Mahrove trgovske šole v Ljubljani* (sl. 177)

v = 14,8 cm.

Pokrajinski muzej, Ptuj, inv. št. UO-329-S.

Način in čas prihoda sta neugotovljiva. Plavično modro luženo brezbarvno in prozorno steklo je pihano in oblikovano v vročem stanju. Jajčasto kupo ločuje od usločenega masivnega debla s ploščato nogo ostroroba ploščica. Modra lužina je pod pasom ob ustju odbrušena v navpičnih progah, tako da ostajajo le ozke črte. V ovalno modro luženo polje na kupi je nad frakturnim napisom *Handelslehranstalt* vgravirana stavba Mahrove trgovske šole v Ljubljani, Krekov trg 10. Stavba, upodobljena nekoliko diagonalno, je podana v motni gravuri, ki jo poživljajo svetlo vbrušene lečice v stavbnih odprtinah. Arhitekturni detajli so podani dokaj skrbno, celo velika tabla z napisom Hadelslehranstalt nad vhodom pod okni prvega nadstropja je nakazana. Kot grafična predloga je mogla služiti veduta na listu ljubljanskih vedut, ki jih je narisal A. Jurman, rezal in natisnil umetniški zavod avstrijskega Lloyda, založil pa L. Giontini v Ljubljani (sl. 179).[19] Kot

[19] List z naslovom *Erinnerungen an Laibach*, iztrgan iz publikacije, hrani ljubljanski Mestni muzej (inv. št. 810). Poleg Mahrove trgovske šole so na listu okoli osrednje vedute mesta z gradom upodobljeni še: Stanovsko gledališče, Trnovska cerkev, Kazina, Francov most (dan. Tromostovje) in Uršulinska cerkev. V vogalih so upodobljene še noše iz okolice Bohinja, Škofje Loke, Kočevja in okolice Prema. Enak list, verjetno samostojen odtis, hrani kartografski oddelek NUK. Tretji izvod, po katerem je narejena tudi fotografija, je posodil dr. Ivan Komelj. List je nastal med leti 1855—1857 (posvetitev trnovske cerkve) in 1887, ko je pogorelo Stanovsko

pomoč pri dataciji nam služijo naslednji podatki: Mahrova trgovska šola se je v stavbo na Krekovem trgu vselila v letu 1855. Dotlej je od svoje ustanovitve leta 1834 delovala v Virantovi palači.[20] Ferdinand Mahr, naslednik prvega vodja F. J. Mahra je leta 1855[21] kupil hišo na Krekovem trgu, kjer je bil dotlej sloviti hotel »Pri avstrijskem dvoru«. Ob tej priložnosti je stavbo tudi adaptiral.[22] Kelih z veduto je torej nastal po tem datumu. Kot posebna priložnost, za katero je bil morda naročen, prideta v poštev vselitev v novo stavbo ali kaka obletnica, morda 50-letni jubilej leta 1884, ki so ga zelo slovesno obhajali.[23] Oblika, barva lužine, način krašenja s progami in kakovost keliha nam ne nudijo natančnejših podatkov za datacijo. Gre za sorazmerno povprečen steklarski izdelek, kakršne je steklarska industrija zadnje tretjine 19. stoletja množično proizvajala. Prav povprečna izvedba nas lahko potrdi v domnevi, da gre za serijski izdelek. Morda je bila kolekcija takih kelihov res naročena ob kaki pomembnejši letnici za Mahrovo trgovsko šolo, morda pa kelih le ni nič drugega kot turistični spominek.

5 *Vrček za pivo z veduto predpotresne trnovske cerkve sv. Janeza Krstnika v Ljubljani* (sl. 181)

v = 18,5 cm.

---

gledališče na Kongresnem trgu (dan. Trgu osvoboditve). Sodeč po nekem drugem listu z naslovom *Erinnerungen an Laibach* z enakimi signaturami in kompozicijo vedut, ki ga hrani Grafični kabinet Narodnega muzeja, kjer so nekatere vedute nadomeščene z drugimi (npr. Kolodvor in Kolizej) in po sporočilu dr. Ivana Komelja, ki je imel več takih listov, gre za serijo listov ljubljanskih vedut. Pri tem se odpira vrsta zanimivih vprašanj glede avtorstva A. Jurmana. O avtorstvu nekaterih vedut, kot npr. Stanovskega gledališča in osrednje vedute Ljubljane ter še nekaterih, ne more biti dvoma, saj hrani grafični kabinet Narodnega muzeja akvarelne osnutke z Jurmanovo signaturo. Vprašljivo pa je avtorstvo vedute Marhove trgovske šole. Grafični kabinet hrani Goldensteinov osnutek (inv. št. 7308, velikost 17,1 x 24,8 cm), kjer je že tiskana veduta Marhove trgovske šole nalepljena na karton in dopolnjena z Goldensteinovo risbo, ki razširja pogled na današnjo Kopitarjevo ulico, kjer je drevje med Marhovo šolo in licejem povečano in kjer je dodan tudi še drog (strelovod?) nad nizkimi strehami med obema stavbama. Ali je Goldenstein uporabil odtis Jurmanove vedute Marhove šole ali je sam avtor tudi tega odtisa, ni mogoče ugotoviti. Vendar govori za Goldensteinovo avtorstvo, da je bil učitelj risanja na Marhovi trgovski šoli. Vsekakor ustreza prav ta veduta veduti na listu *Erinnerungen an Laibach*. Izrez pa je uporabljen kot predloga gravirane vedute, saj je graver upošteval celo drog nad strehami nizkih stavb med trgovsko šolo in licejem. Glede obdobja, v katerem je A. Jurman risal ljubljanske vedute, glej opombo 24.

[20] (Mahr): *Gründung der Kaufmännischen Lehranstalt und derselben feierliche Eröffnung am 19. Oct. 1834.* Ljubljana 1834.

[21] Zgodovinski arhiv Ljubljana, tipkopis Fabjančič: *Knjiga hiš*, III. del: Veliki trg, str. 144; Krekov trg 10 (h. št. 219, 387). Lastniki od 1855 dalje: Ferdinand Mahr, 1876 Ferko Mahr, 1901 Artur Mahr.

[22] Zgodovinski arhiv Ljubljana — zbirka načrtov: tloris iz leta 1855, mapa 16/4 za mestno parcelo 314/I. Prezidava in dozidava l. 1855: tlorisi pritličja, 1. in 2. nadstropja, Reg. I. fasc. 523, fol. 713, št. 2451.

[23] Mahr: *Die 50-jährige Jubiläumsfeier d. Laibacher Handelslehranstalt* ... 1884; *Die Handels-Lehranstalt in Laibach.* Festschrift ... z. 6. Juli 1884 ...

Narodni muzej, Ljubljana, kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla, inv. št. KZ-10624.

Kupljen od ing. Rovška v Ljubljani 9. VI. 1937. Pihano in v vročem stanju oblikovano brezbarvno prozorno steklo. Valjasti, proti ustju rahlo zoženi vrček z zaobljenim dnom je postavljen na masivno ploščato nogo s kratkim deblom in zaobljenim vrhnjim robom. Masivni usločeni ročaj krasi vzorec zavitih reber. V fasete obrušeni pokrov je okovan s kositrom in s sklepom, opremljenim s palčno oporo, prikovan na ročaj. Na obodu je v rdeče luženem pravokotnem polju s posnetimi vogali vgravirana nad frakturnim podpisom *Tirnau* veduta predpotresne trnovske župne cerkve. Poleg možnosti, da je kot predloga za gravuro služila samostojna skica ali morda celo fotografija, kar bi bilo glede na čas nastanka tega vrčka docela mogoče, moramo upoštevati tudi nekaj grafičnih predlog. Na Jurmanovi zbirni veduti *Erinnerungen an Laibach*, ki smo jo omenili pri kelihu z veduto Mahrove trgovske šole (gl. op. 19), je upodobljena tudi trnovska cerkev s podpisom *die n.e Kirche i. d. Tirnau* (sl. 179), poleg te pa hrani knjižnica Narodnega muzeja v zbirki razglednic z ljubljanskimi motivi zelo podobno veduto cerkve (morda je celo Jurmanova?), ki jo je l. 1927 podaril Narodnemu muzeju Giontinijev naslednik. Poleg verjetnega časa nastanka (1855/7 do 1887, gl. op.19)[24] pa moramo upoštevati tudi tovarniško cementiranje vrčka na 0,3 l, kar pred l. 1869 ni bilo v rabi.[25] Narodni muzej hrani tudi pendant tega vrčka z veduto Šentpetrske cerkve v Ljubljani (inv. št. KZ-10625). Šentpetrska cerkev je bila prav tako priljubljen motiv vedut v raznih publikacijah in na razglednicah. Ali sta oba vrčka bila del serije z upodobitvami ljubljanskih cerkva ali kakšnega drugega niza ljubljanskih stavb, ni mogoče ugotoviti.

---

[24] Primerki Jurmanovih del, ki jih hrani grafični kabinet Narodnega muzeja v Ljubljani, nam dokumentirajo delovanje Antona Jurmana v Ljubljani ali za Kranjsko v čas med 1857 in 1876. Z letom 1857 je datirana društvena diploma Zgodovinskega društva za Kranjsko (Historischer Verein für Krain), podeljena Karlu Gestrinu. Diploma je s signaturo označena kot Jurmanovo delo, litografiral pa jo je Paperman, litograf v Blasnikovi tiskarni. Leta 1876 je nastala diploma Filharmoničnega društva v Ljubljani, podeljena Aleksandru grofu Auerspergu in je prav tako Jurmanovo delo. Navedeni podatki so izsledki vodje grafičnega kabineta Grozdane Kozakove.

[25] Geslo »Decimalsystem« v *Brockhaus'Conversationslexikon*, 13. pred. izdaja, Leipzig 1885, 17. avgusta 1869 je bil decimalni sistem v Nemčiji in prenesen tudi na severno-nemško zvezo. Od 1871 dalje je veljal po vsem nemškem ozemlju. Datum 1869—1871 bi upoštevali, če je vrček izdelala nemška steklarna, ali pa če je bil izdelan za nemško tržišče. Francoski izvor vrčka bi v tej zvezi, sklepajoč na trgovino v 2. pol. 19. stoletja pri nas, lahko izključili. Najbolj verjetno je, da je bil vrček izdelan v Avstriji in da je bil namenjen za avstrijsko tržišče. S tem bi kot najbolj zgodnji čas nastanka prišel v poštev čas od 1872 do 1876, ko je stopil v veljavo Državni zakon št. 16/1872, objavljen v Državnem zakoniku 1872, VI. kos, str. 29 in nasl. Med drugim je ta zakon določal, da bodo od 1. I. 1873 nove (metrične) mere dopuščene v javnem trgovanju, če sta stranki sporazumni; s 1. I. 1876 pa bodo nove mere in uteži edine veljavne v javnem trgovanju.

6 *Kozarec z veduto gledališča* (dan. Opera in balet SNG, Ljubljana Župančičeva 1) (sl. 182)

v = 9,5 cm

Narodni muzej, Ljubljana, kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla s. n.

Način in čas pridobitve sta neugotovljiva. Stiskano in oblikovno obrušeno brezbarvno prozorno steklo. Na osmerorobnem ravnem obodu je v rdeče luženem pravokotnem polju s posnetimi vogali nad kurzivnim podpisom *Gledališče* graduirano motno vgravirana stavba ljubljanske Opere. Gravuro poživljajo svetlo vbrušene lečice v stavbnih odprtinah. Levo in desno od polja je z lužino naslikano trtno listje z izpraskanimi žilami. Stavba je upodobljena s severovzhoda. Glede predlog za izvedbo vedute kajpada še zmeraj lahko upoštevamo samostojno skico; bolj verjetno pa je, da si je graver pomagal s fotografsko predlogo, saj vemo, da so stavbo po dograditvi leta 1892 večkrat fotografirali. Že leta 1892 je bila v Trstenjakovi knjigi o slovenskem gledališču[26] objavljena fotografija stavbe, posneta iz jugozahoda. Ne glede na različni zorni kot moramo upoštevati tudi dejstvo, da na fotografiji še nista vidni figuri *Veseloigre* in *Žaloigre*, delo Alojzija Gangla, ki sta bili postavljeni v polkrožno zaključeni niši leta 1893,[27] na veduti na kozarcu pa sta razpoznavni. Fotografija, ki je mogla služiti v ta namen in je bila verjetno tudi predloga raznim razglednicam s podobo opere, je bila objavljena v publikaciji *Kranjsko v slikah in opisih*.[28] Prav gotovo je kozarec nastal kmalu po otvoritvi nove stavbe, kjer si je Slovensko dramatično društvo izbojevalo veliko večje možnosti za prirejanje slovenskih predstav, kot jih je imelo v starem stanovskem gledališču. Tudi slovenski podpis na kozarcu je namig, da gre za kozarec, namenjen slovensko čutečim ljudem. Dovoljujemo si lahko domnevo, da so bili kozarci (brez dvoma gre za izdelavo cele serije) naročeni za propagiranje slovenskega dela gledališča, čeprav so jih prav gotovo prodajali tudi kot izrazit turistični spominek. Zanimivo je, da dela ni izvedel človek, ki bi bil vešč slovenskega pravopisa. Morda je bil nemškega ali pa češkega rodu in torej strešic v pisavi sploh ni poznal, ali pa ga je raba strešice ne le nad šumniki, temveč tudi nad črko e zavedla k površnosti.[29]

---

[26] *Slovensko gledališče — Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske.* S četirimi slikami. Spisal Anton Trstenjak. Izdalo in založilo Dramatično društvo v Ljubljani. Natisnila »Narodna tiskarna«, 1892.

[27] A. Trstenjak navaja na str. 172 nav. dela (gl. op. 26), da je ob drugem razpisu del na stavbi prejel Alojzij Gangl naročilo za glavno skupino na portiku in za dve podobi. Kljub temu, da je A. Gangl sredi dela velike skupine *Genija z Dramo* in *Opero* zbolel (prim. *Slovenec* 1892, 2. III. št. 50), je bila skupina še istega leta postavljena na svoje mesto. Leto dni pozneje poroča A. Štritof v *Ljubljanskem Zvonu* (letnik XVIII. — 1893, št. 4, str. 232) v prispevku »Tragedija in Komedija na pročelji novega gledališča«, da sta figuri postavljeni na svoje mesto.

[28] Julij Laurenčič: *Kranjsko v slikah in opisih*, Ljubljana, Schwentner b. l. (1898?) str. 5: fotografija Opere s podpisom Gledališče, signirana v negativu AC ph.

[29] Napako je zagrešil verjetno na vseh kozarcih te serije, saj hrani Narodni muzej dvojnik z enako pravopisno napako.

7 *Kelih z veduto Rožnika pri Ljubljani* (sl. 183)

v = 15,2 cm
Narodni muzej, Ljubljana, kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla inv. št. KZ-17462.
Prevzet s fundusom Federalnega zbirnega centra l. 1951.

Pihano, v vročem stanju oblikovano, oblikovno in okrasno brušeno steklo. Jajčasta kupa z umaknjenim ustjem in poligonalnim dnom prehaja prek poligonalnega nodusa v listasto nogo. Obod krase v rozeto sestavljene okrogle in ovalne vbrušene leče in cvetni motivi. Površina oboda, robovi in okroglo vedutno polje so obarvani z rdečo lužino, kar naj bi vzbujalo vtis, da je kozarec platiran z rdečim prozornim steklom. Nad frakturnim podpisom *Rosenbach b. Laibach* je vgravirana veduta Rožnika z zahoda s Kollmannovim gradom (dan. vilo Rožnik) levo v ospredju. Gravura je graduirano motna, stavbne odprtine pa so oživljene s svetlo vbrušenimi lečicami. Kot predloga je graverju brez dvoma služila veduta na Goldensteinovi božjepotni podobici[30] (sl. 180), le da se je ognil figuram v ospredju in z izbranim izrezom približal sam Rožnik. Da je bil Rožnik, tako kot danes, priljubljen cilj sprehajalcev, nam razkriva že Goldensteinova podobica, saj figur ni zasnoval kot pobožne romarje, temveč kot lagodne sprehajalce. Zato je tudi bolj verjetno, da je kozarec nastal z namenom opozoriti na izletniško točko v bližini mesta. Glede časa nastanka bi upoštevali obliko kozarca in njegov brušeni okras, ki sta zelo značilna za sredo 19. stoletja. Čas nastanka grafične predloge je le pogojno v pomoč, saj so mnoge vedute na steklovini bile gravirane po starih grafičnih predlogah.

8 *Kozarec na nogi z veduto Tivolskega gradu v Ljubljani* (sl. 184)

v = 14,3 cm
Narodni muzej, Ljubljana, kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla inv. št. KZ-18007.
v = 14,3 cm
Prevzet s fundusom Federalnega zbirnega centra l. 1951.

Stiskano in v vročem stanju oblikovano ter korekturno obrušeno brezbarvno, prozorno steklo. Deseterorobo proti ravnemu dnu zoženo kupo nosi masivno usločeno deblo, ki z zamikom počiva na ploščati masivni nogi, obrušeni v deseterokotnik. Na obodu kupe je v rdeče luženo polje s posnetimi vogali nad frakturnim podpisom *Tivoli b. Laibach* vgravirana veduta Tivolskega gradu. Motno gravuro oživljajo svetle lečice, vbrušene v stavbne odprtine. Grafične predloge doslej ni bilo mogoče ugotoviti, zelo verjetno pa je, da je veduta nastala po posebni skici. Glede časa nastanka, nam je v vodilo spet kozarec, ki je, stiskan in le korekturno obrušen, tipičen primer povprečnega industrijsko iz-

[30] Božjepotna podobica z veduto Rožnika pri Ljubljani, jeklorez; Kurz v. Goldenstein (risba), Karl Hoffmann (gravura), 13,6 x 7,8 cm. Grafični kabinet Narodnega muzeja, zbirka božjepotnih podobic, karton 71, akc. št. 20/1841. Podpis: Maria Rosenbach in der Vorstadtpfarr Maria Verkündigung zu Laibach in Krain.

delanega kozarca, kakršnega so v zadnji tretjini 19. stoletja izdelovali predvsem za gostinstvo. Prav mogoče je, da so ga izdelali v zagorski ali hrastniški tovarni, saj navaja katalog zagorske steklarne prav tako obliko.[31] Tudi s tem kozarcem se nam predstavlja priljubljen cilj sprehodov. Še posebej, ko so ok. l. 1890 začeli prav intenzivno urejevati nasade, je postal Tivoli ponos Ljubljančanov.

Vsej doslej obravnavani vedutni steklovini 19. stoletja, zlasti pa primerkom turističnih spominkov lahko poleg dokaj nezahtevno izvedene gravure očitamo tudi nadvse povprečno kakovost steklovine, ki se skoraj nikdar ne povzpne čez raven množičnih proizvodov. Naročena v večjih serijah naj bi z zanimivo motiviko in barvitim videzom (najbolj pogostna, a tudi najbolj učinkovita je kombinacija brezbarvnih in prozornih rdečih partij) ugajala čim širšemu krogu. Kljub temu, da je bila dokaj priljubljena in bi zmeraj našla določen krog odjemalcev, je v teku zadnje tretjine 19. stoletja izginila. Vzrok temu je bila industrializacija steklarstva, zaradi katere se je steklo nasploh izredno pocenilo, razkorak v cenah za strojno oblikovane izdelke in za izdelke, oblikovane ali okrašene z ročnimi tehnikami, pa je postajal vse večji. Graviranje na steklo se omejuje na vrhunske stvaritve, motivika pa je predvsem rastlinska in figuralna. Graviranje vedut sicer ni povsem zamrlo, omejilo pa se je na unikatne stvaritve, izdelane večinoma po naročilu za reprezentančne namene. Z graviranjem v steklo se je ukvarjala le peščica vrhunskih oblikovalcev-umetnikov. Vsa številna armada obrtniško izurjenih graverjev, ki so v prvi in drugi tretjini 19. stoletja delovali v sklopu steklarn ali v rafinerskih delavnicah, je opešala in pomrla, ne da bi imela naslednike. Nastalo vrzel je zapolnila vedutna steklovina v tehniki pretiska in fotografije. Razni podjetniki, pa tudi vsa številnejša društva za dvig tujskega prometa so letoviščarjem, izletnikom in romarjem začeli ponujati najcenejšo steklovino s pisanimi vedutami v slogu takratnih ročno koloriranih grafičnih in fotografskih razglednic. Če je turistična gravirana steklovina nastajala v serijah ali nakladah nekaj desetin ali stotin, je steklovina z vedutami v tehniki pretiska ali fotografije obsegala naklade tudi nekaj tisočev kosov. Strokovno zanimanje za te vrste izdelkov prav gotovo ne velja presoji oblikovnih in likovnih posebnosti, temveč ugotavljanju propagandnih prijemov, ki so se jih posluževali posamezniki ali društva za pospeševanje tujskega prometa v posameznih regijah in krajih.

9 *Vrček za pivo z veduto Prašnikarjevega zdraviliškega doma v Kamniku* (sl. 186)

v = 11,3 cm
Narodni muzej, Ljubljana, kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla inv. št. KZ-3971.
Kupljen od Antona Demšarja v Ljubljani 8. 8. 1939.

[31] Prodajni katalog steklarne in rafinerije v Zagorju: art. 606, 912 in 919 — Kaffe Pokal, Punch Pokal.

Pihano in v vročem stanju oblikovano brezbarvno, prozorno steklo. Valjasti, proti ustju zoženi vrček z zaobljenim debelim dnom ima poniklјan pokrov, ki je s sklepom, opremljenim z reliefno palčno oporo, prikovan na žmulasti stekleni ročaj. Na obodu sta na polje neprosevnega belega emajla pretisnjeni[32] in kolorirani veduti Kamnika in zdraviliškega doma v Prašnikarjevem — po Kneippovih pravilih urejenem — kopališču. Polje je opremljeno s podpisom *Kamnik — Stein*, veduta zdraviliškega doma pa z majhnim podpisom *Bad Stein — Curhaus*. Kot predlogi, po katerih je risar izdelal osnutek za pretisk, sta mogli služiti fotografiji v albumu J. Laurenčiča »Kranjsko v slikah in opisih«[33] (sl. 185). Založbo teh vrčkov lahko povežemo z osebnostjo domačina Alojzija Prašnikarja st., veleposestnika, gradbenega podjetnika in lastnika kopališč, viteza Franc Jožefovega reda,[34] ki je v začetku osemdesetih let 19. stoletja... brez ozira na donosnost... iz ljubezni do domačega kraja... v Kamniku ustanovil zdravilišče po Kneippovem načinu... ter s spretno reklamo privabil mnogo gostov...[35] Kot gradbeni podjetnik je prevzemal velika naročila po vsej Avstriji, na Ogrskem in v Švici ter na svojih potovanjih spoznal pomen tujskega prometa za naše kraje in ga na moč pospeševal. Če je Prašnikarjevo kopališče privabilo mnoge goste že v osemdesetih letih, se je priliv gostov prav gotovo še povečal, ko je A. Prašnikar kot pobudnik in koncesionar zgradil l. 1890 železniško progo Ljubljana—Kamnik.[36]

Vzporedno z vedutami v tehniki pretiska se kot nadomestilo za gravirano veduto pojavijo tudi fotografske vedute na steklovini. Fotografija, ki smo jo doslej poznali predvsem kot možno ali verjetno predlogo, se torej pojavi neposredno kot tehnika okraševanja steklovine,[37] ki pa se nikoli ni tako močno uveljavila kot tehnika pretiska. Če primerjamo kakovost fotografske reprodukcije na porcelanu (ki je s svojo prosevno belino izredno učinkovita podlaga) s kakovostjo fotografij na steklu (kjer služi kot nosilec plast belega neprosevnega emajla, čigar kakovost je na večjih ploskvah zmeraj problematična), lahko ra-

---

[32] Tehniko pretiska so v 18. stoletju razvili v Angliji sprva za krašenje emajliranih površin kot ceneno nadomestilo za zamudno in drago ročno poslikavo. Izreden razmah je nato pretisk doživel v manufakturah beloprstene posode. Pretisk na steklovini se pojavi v tridesetih letih 19. stoletja. Uporabljal ga je npr. Gottfried Mohn pri serijskih proizvodih, ki so bili poenostavljena in cenejša inačica njegovih slovitih kozarcev, poslikanih z lazurnimi emajlnimi barvami.

[33] Julij Laurenčič: *Kranjsko v slikah in opisih*. Ljubljana, Schwentner b. l. (1898?) str. 11 — fotografiji: pogled na Kamnik s podpisom *Kamnik* (na veduti na vrčku je uporabljen izrez) in stavba zdraviliškega doma s podpisom *Curhaus*. Nemški pendant te publikacije: Marcel v. Steinbach: *Krain in Wort und Bild resp. Ansichten von Krain*, Laibach, Schwentner b. l. (1898?) navaja kot avtorja fotografij delavnico Stengel & Co.

[34] Osmrtnica v: *Laibacher Zeitung* 1899, št. 12, str. 97.

[35] SBL, Ljubljana 1933—1954, II., str. 474.

[36] Ibidem.

[37] Tehnika prenašanja fotografije na različne snovi se je pojavila zelo zgodaj — v prvih desetletjih razvoja fotografije. Leta 1854, šestnajst let po Daguerrovem odkritju, je Bulot du Catin patentiral postopek prenašanja fotografije na keramiko, steklo in emajl. Povzeto po Johann Willesberger: *Fotofascination*, 1975.

zumemo, da je tehnika že zaradi manjše kakovosti reproducirane fotografije manj privlačna. Povrhu tega deluje fotografija s svojim opaknim ozadjem na prozornem steklu kot nalepljena razglednica in se nikakor ne more meriti s tehniko lazurno koloriranega pretiska, ki vzbuja vtis slikanja z emajlnimi barvami, stare, zelo dragocene tehnike okraševanja steklovine.

10 *Vrček za pivo s fotografijo Tivolskega gradu v Ljubljani* (sl. 187)

v = 20,5 cm
Narodni muzej, Ljubljana, kulturnozgodovinski oddelek, zbirka stekla s. n.
Verjetno izvira iz legata dr. A. Valenta st.

Pihano, v vročem stanju oblikovano in oblikovno obrušeno brezbarvno prozorno steklo. Proti ustju rahlo zoženi valjasti vrček, ki je ob dnu okrasno obrušen v mnogokotnik in ima pod ustjem plastično žmulo, je prek nizkega debla spojen z masivno plosko nogo z zaobljenim gornjim robom. V prizmo obrušeni pokrov je okovan s kositrom in s sklepom, opremljenim z reliefno palčno oporo, prikovan na stekleni žmulasti ročaj. Na obodu je na plasti belega neprosevnega emajla reproducirana fotografija Tivolskega gradu s podpisom *Laibach*. Kot čas nastanka lahko postavimo konec 19. ali začetek 20. stoletja. Gre za enega najbolj pogostnih pogledov na Tivolski grad. Očitno fotografu ni šlo le za upodobitev arhitekture, temveč je hotel zajeti tudi čim več zelenja, kot opozorilo na vse lepše nasade; to je bil verjetno tudi nagib za naklado tega turističnega spominka.

Ob sklepu prikaza o graviranih vedutah na steklovini bi se želela zahvaliti vsem, ki so mi bili z nasveti, opozorili in pojasnili v veliko pomoč. Predvsem velja zahvala kolegici Grozdani Kozakovi, vodji grafičnega kabineta v Narodnem muzeju, za nadvse kolegialno sodelovanje, magistru Mirku Kambiču, dr. Kseniji Rozman, dr. Ivanu Komelju ter višji kustodinji Mariji Železnikovi.

ZUSAMMENFASSUNG

Der zweite Teil des im ZUZ X/1973 erschienenen Beitrags über »Heimische Vedouten auf gravierten Gläsern des 18. und 19. Jahrhunderts« befasst sich mit Bade- und Andenkengläsern mit Gebäudeansichten aus dem Gebiet von Slowenien. Es werden einige Badegläser mit Gebäuden aus dem Kurort Rogaška Slatina vorgestellt, wobei die als Vorlage in Frage kommenden graphischen Vedouten festgestellt werden. Die drei gewählten Beispiele zeigen Ansichten von markanten Baulichkeiten z. b.: den von Pertsch erbauten Tempel über der ältesten Quelle, das zweite Kurhaus, den Tržaški dom (Triestinerhaus), die dem in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts aufblühenden Kurort sein Gepräge gaben. Ein Vergleich mit den in Dr. A. Režek's Buch: Rogaška Slatina na starih slikah, fotografijah, zemljevidih, spomenikih in kozarcih, Rogaška Slatina 1964, gesammelten Ansichten von Rogaška Slatina ergab, dass die gravierten Ansichten nach den graphischen Ansichten von J. Klarman, C. Kreutz/P. Ahrens, C. Reichert/C. Adler, J. Reiterer und bisher anonymen Veduotisten entstanden sind. Hinsichtlich der Frage nach dem Herstellungsort dieser Glaswaren wird die These aufgestellt, dass es in der

unmittelbaren Nachbarschaft der steirischen Kurorte (Rogaška Slatina, Dobrna, Rimske Toplice und Laško) Glashütten zu Genüge gab und in denen gerade in den ersten 2. Dritteln des 19. Jahrhunderts auch entsprechende, meist aus Böhmen zugewanderte Fachkräfte arbeiteten, dass der Bedarf der Kurorte durchaus gedeckt werden konnte. Die Andenkengläser zeigen Ansichten von Gebäuden in Ljubljana, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts als Sehenswürdigkeiten gewertet wurden: die neue Pfarrkirche in Trnovo, die Mahr'sche Handelslehranstalt, der Rožnik und das Schloss Tivoli, sowie das neue Theatergebäude.
Als Vorlagen dienten graphische Vedouten von A. Jurman und F. Kurz v. Goldenstein und für die späten Gläser wohl Photographien. Wurde für die frühen Badegläser angenommen, dass sie in den steirischen Glashütten hergestellt wurden, ist die Herkunft für die späteren Andenkengläser eher fraglich. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann die starke böhmische Glasindustrie einen grossen Einfluss in Slowenien; es sollte aber doch nicht gänzlich von der Möglichkeit, dass dies oder jenes Glas in Zagorje, Hrastnik oder auch in Ljubljana selbst graviert wurde, abgesehen werden. Alles in allem sind die Bade- und Andenkengläser mit ihren billigen Nachfolgern mit Umdruck und Photographie auch als ein Beweis zu werten, dass man im Gebiet von Slowenien im 19. Jahrhundert durchhaus Verständnis für die Bedeutung des aufkommenden Fremdenverkehr aufbrachte.

POROČILO O ODKRITJU BAROČNIH FRESK V PODČETRTKU

BRANKA PRIMC, CELJE

Ob obnovitvenih delih notranjščine župne cerkve v Podčetrtku so bile junija 1976 v prezbiteriju odkrite baročne freske. Restavratorska dela, ki jih je opravila restavratorka Dolinškova, so obsegala celotno odpiranje oboka ter sondiranje sten prezbiterija. V prihodnjem letu se bodo dela nadaljevala s sanacijo doslej odkritih fresk na oboku ter z odkrivanjem sten prezbiterija, kjer se je po sondiranju pokazala verjetno sočasna, a manj kvalitetna arhitekturna poslikava. Sanacija in predstavitev fresk iz Podčetrtka bo pomenila obogatitev slovenskega kulturnega prostora.

Z odkritjem baročnih fresk na tem za štajersko baročno slikarstvo pomembnem geografskem območju se je Podčetrtek priključil že znanim krajem, kjer so delovali baročni freskanti: Olimju, Rogatcu, Zagorju pri Pilštanju in Slakam pri Podčetrtku.

Pomembnost tega odkritja je toliko večja, ker je izluščeno še eno ime iz anonimne vrste baročnih freskantov na našem ozemlju.

Tik nad venčnim zidcem na južni steni prezbiterija je medaljon s signaturo »*G. C. Waginger pinx*«. Kronogram na slavoloku freske časovno opredeljuje z letnico 1712.

Obok prezbiterija pokriva za ta čas značilna iluzionistična poslikava. Nad venčnim zidcem se dviguje širok pas naslikane stebriščne arhitekture, podprte z masivnimi volutami in zaključene z močnim, profiliranim zidcem. Nad njim se v ovalnem okviru odpira stropni prizor.

Na obeh podolžnih stenah sta v arhitekturo vkomponirani dve razgibani kartuši, obrobljeni z lovorjevo kito in zaključeni s školjko, v katerih se odvijata figuralna prizora. V kartuši na severni steni je prizor *mučeništva sv. Lovrenca*, na južni steni pa do nespoznavnosti poškodovan prizor s skupino cerkvenih dostojanstvenikov. Kartuše obdajajo štiri ženske figure, ki sedijo ob straneh med arhitekturo. Njihovi atributi so kelih, križ, sidro in goreče srce. Gre za personifikacije krščanskih kreposti.

V apsidalni luneti se stebriščna arhitektura umika prizoru dveh angelov, ki častita monštranco. Na vogalih dopolnjujeta prizor med stebri stoječa *putta*.

Slavoločno stran prezbiterija krasi z masivnim akantovjem obdana kartuša s kronogramom.

Nad ovalnim okvirom se proti vrhu stropa odpira nebo z oblaki in angelskimi glavicami, sredi katerih plava skupina *sv. Trojice*.

Freske iz Podčetrtka nam v Wagingerju razkrivajo kvalitetnega freskanta, ki je z veščo roko modeliral arhitekturno ogrodje, v katerega je postavil figuralni svet. Zanesljive poteze izpričujejo obvladovanje človeške figure v gibanju, obrazi pa so dobili poduhovljen izraz.

Po prvih primerjavah se kaže sorodnost Wagingerjevega čopiča z avtorjem fresk v prezbiteriju podružne cerkve *Matere božje na Pesku* v *Slakah pri Podčetrtku*, tako po vsebini in kompoziciji kot stilnem izrazu. To domnevo potrjuje čas nastanka obeh slikarij — prva desetletja 18. stoletja — in ne nazadnje geografska bližina obeh krajev. Naloga umetnostnih zgodovinarjev bo postaviti našega mojstra trdneje v čas in okolje, v katerem je deloval.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Juni 1976 sind in der Pfarrkirche St. Lorenz in Podčetrtek barocke illusionistische Fresken entdeckt worden. Der Maler ist G. C. Waginger. Das Chronogramm auf dem Triumphbogen gibt das Jahr 1712 an.
Die Fresken deuten auf einen Meister von hoher Qualität und stellen eine Bereicherung des slowenischen Kulturraumes dar.

NOVO IME MED BAROČNIMI FRESKANTI NA ŠTAJERSKEM

MARJANA CIMPERMAN-LIPOGLAVŠEK, LJUBLJANA

Freske v podružnični cerkvi Marija na Pesku v Slakah, v vasi kak kilometer ali dva oddaljeni od Podčetrtka, so vsekakor ena najimenitnejših iluzionističnih slikarij na Štajerskem. Skupaj s tistimi v Zagorju pri Pilštanju spadajo v krog naročil družine Attems, čeprav gre za sakralna objekta. Attemsi so bili tudi tu, tako kot v svojih gradovih in palačah, umetniški meceni. Na to mecenstvo kažeta grba Attemsov in Wurmbrandov. Marija Regina pl. Wurmbrand je bila namreč prva žena Ignaca Marije Attemsa in zato se ta dva grba pojavljata kot podpis naročnika na vseh slikarijah do leta 1715, ko je Ignacu umrla prva žena.

Ignaz Maria Attems - Heiligenkreuz se je prvi v verigi Attemsov, ki so že pred njim živeli in imeli razne državne funkcije na Štajerskem le začasno, za stalno naselil v Gradcu. Nadimek Heiligenkreuz je družina dobila po istoimenskem posestvu, ki ga je Ignacijev ded Herman kupil na Goriškem.[1] Ignac Marija je kar hitro širil svojo posest na Štajerskem. Tako je že leta 1682 kupil od dedičev zaradi veleizdaje usmrčenega Erazma Tattenbacha grad Podčetrtek in z njim posestvo, ki mu je pripadalo.[2] Na tem posestvu je stala tudi cerkev v Slakah, ki so jo l. 1710 dvignili in obokali. Dve leti kasneje pa je novi obok dobil slikarski okras. Leta 1692 sta prišli v Attemsove roke posestvi Drenski grad (Hartenstein) in Pilštajn, kjer so Attemsi naročili v zagorski cerkvi prvo poslikavo sakralnega prostora (leta 1708). Zagorskih fresk pričujoča študija ne obravnava, ker terjajo podrobnejšo razčlembo. So delo dveh rok iz dveh različnih obdobij. Zgodnejše so freske na stropu prezbiterija in ladje. Zanimivo je, da sta obe cerkvi, tako v Slakah kot v Zagorju, posvečeni Mariji in da je ikonografija fresk predvsem v prezbiterijih podobna.

Cerkev v Slakah pri Podčetrtku je posvečena Mariji na Pesku, kar najdemo zelo redko. Slikarije krase prezbiterij, ladjo, obe kapeli in kor. Prezbiterij pravokotne oblike je poslikan v celoti. Arhitekturni

[1] Franz Ilwolf: *Die Grafen von Attems Freiherrn von Heiligenkreuz in ihrem Wirken in und für Steiermark*, Graz 1897, pp. 10.

[2] Podatek Deželnega arhiva v Gradcu;
Josef A. Janisch: *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, Graz 1878; navedena je letnica 1686, pp. 1358.

členi — štirje bogato profilirani pilastri — rastejo od tal do oboka, kjer se končujejo v močno razčlenjeno ogredje. V njem so štirje medaljoni z napisi, ki so v tesni zvezi z Marijo: VIRGO, O DULCIS, O CLEMENS, O PIA. Na podolžnicah prezbiterija je slikar dosegel zanimiv iluzionistični učinek z naslikanima balkonoma. Na levem se odpirajo vrata v temno ozadje, prek ograje je vržena temnordeča preproga, skozi vrata desnega balkona pa prihaja v prostor svetloba. Odprta ali zaprta vrata so Marijin simbol iz lavretanskih litanij. Nad ogredjem, ki ga zaključuje baročna bordura, se odpira nebo, kamor se dviga Marija, personificirana z monogramom. Na oblakih jo blagoslavlja sv. Trojica. Pri tem prizoru pa ni najzanimivejše vnebovzetje, temveč lika, ki sta mu dodana. Ob Kristusu kleči dolgolas, napol razgaljen mlad moški s sklenjenima rokama, ob Marijinem monogramu pa mladenka. Najverjetneje gre tu za antitetični prapodobi Kristusa in Marije, torej za Adama in Evo.[3] Taka predstavitev vnebovzetja, ki je sicer eden najpogosteje upodobljenih baročnih prizorov, je pri nas prava izjema. Sam motiv vnebovzetja so upodabljali na najrazličnejše načine. V bližnjem Zagorju pri Pilštajnu gre za eno preprostejših rešitev vnebovzetja v tesni povezavi s kronanjem, kjer na stropu angeli na oblakih nosijo Marijo v nebo pred sv. Trojico. V voravski samostanski cerkvi pa je na primer predstavitev bolj zamotana. Prizor se prične spodaj na oltarju s kipi apostolov, ki spremljajo s pogledom Marijino oljno podobo v atiki, sv. Trojica pa je naslikana na freskah stropa. Na ta način se vsi likovni elementi v prostoru zlivajo v celovito predstavitev tega prizora.

V ladji, na koru in v obeh kapelah cerkve v Slakah je poslikan le banjasti svod. Venčni zidec, ki je pravi arhitekturni člen, nosi par resničnih in par naslikanih sosvodnic, med katerimi tvorijo volute lunetna polja s putti in vazami cvetja. Po dva putta nad kapelama držita Marijine simbole: zrcalo (speculum sine macula), stolp (turris Davidica), utrdbo (civitas Dei) in steber (iz Visoke pesmi). Med lunetami so kapiteli, ki nosijo bogato razgibano, podolgovato baročno gred, onstran katere sledimo nebeškemu prizoru. V njem nosijo angeli sveto hišo iz Nazareta v Loreto. Spremljajo jo putti z lavretanskimi simboli: zlato hišo (domus aurea), posoda z vodo (fons vitae), vrtnice (rosa mistica) in krono. Ob skrinji zaveze sedi prikupen efeb. V grlu oboka sedijo med arhitekturo štiri osebe okrastorumene barve iz stare zaveze, ki so tudi v zvezi z Marijino simboliko. To so Melkizedek in David ter hebrejska preroka Izaija in Ezekijel. Ob straneh so upodobljeni še Peter in Pavel ter Boštjan in Jurij. V majhnem okviru je na eni strani ladje srce Jezusovo, na drugi pa Marijino. Čeprav gre za fresko, se zdita, kot bi bili oljni podobi. Na zahodni steni ladje je med monohromnima figurama Katarine in Barbare uokvirjen prizor Kristusovega rojstva, nočni prizor z igro svetlobe in sence, ki je bil v 17. stol. tako priljubljen v tabelnem slikarstvu. Na loku pri vhodu v zvonik sta še manjša enobarvna prizora: Beg v Egipt in Marijina vizija križa.

V severni kapeli naslikana arhitektura oblikuje kupolo, ki na vrhu dovoljuje le bežen pogled v nebo, kjer letijo putti. Posvečena je sv.

Florjanu, zaščitniku proti požarom in povodnji. Iz njegove legende sta oba enobarvna prizora v okvirih: Florjana sune vojak v reko in Enns naplavi Florjanovo truplo. V tej kapeli so freske, ki so v celoti sicer lepo ohranjene, utrpele največ škode, saj je močno zamakalo in se je na slikarijah nabirala plesen.

V desni kapeli je naslikana arhitektura nad venčnim zidcem razčlenjena tako kot v ladji. Skozi ovalno odprtino uzremo v zraku lebdeče putte in efeba, ki nosi napisni trak z besedilom iz Matejevega evangelija. Ta se nanaša na Janeza Krstnika: NON SURREXIT INTER NATOS MINIERUM MAIOR JOANNE BAPTISTA. Tudi enobarvna prizora v okvirih sta iz ikonografskega kroga Janeza Krstnika: Podelitev imena — nemi Zaharija napiše ime novorojenca JOANNES EST NOMEN EIUS — ter Kristus z učenci ozdravlja hromega — DIRIGITE VIAM DOMINI.

Na slavoloku sta proti ladji obrnjena grba Attemsov in Wurmbrandov, proti prezbiteriju pa kartuša s kronogramom: sInt haeC honorI sanCtae Dei parae VIrgInI MarIae, kar da letnico 1712.

Isto letnico 1712 pa izpričuje tudi kronogram na novoodkritih baročnih freskah v prezbiteriju župne cerkve v Podčetrtku, ki so jih do sedaj skrivale slikarije iz 19. stoletja.[4] Z njimi je bilo odkrito novo ime v vrsti doslej še neznanih baročnih slikarjev — freskantov na Štajerskem. To ime, ki po vsem videzu ni omejeno le na freske v Podčetrtku, je Johann Caspar Waginger. Slikar je bil doslej znan po slikarskem opusu v cerkvi samostana Vorau na avstrijskem Štajerskem. Tam ga je med leti 1700 in 1704 zaposlil tedanji voravski prelat Philipp Leisl. Dunajčanoma Karlu Ritschu in Josefu Grafensteinu je zaupal poslikavo stropa v ladji, slikarju s Tirolskega pa freske v preddverju, emporah in v večini stranskih kapel.[5]

Johann Caspar Waginger je bil eden prvih predstavnikov slikarske družine iz Lienza na vzhodnem Tirolskem, ki je delovala v 18. in 19. stol.[6] Tako kot povsod v nemških deželah je imelo v 17. in v začetku 18. stoletja italijansko slikarstvo močan in skoraj izključen vpliv na tirolske slikarje. Najprej so na Tirolsko prihajali tuji mojstri, predvsem Italijani (že zaradi bližine pokrajin se velja omejiti predvsem na severno Italijo), kasneje pa se uveljavljajo domačini, ki so se šolali v Italiji. Z njimi je doživelo sakralno freskno slikarstvo na Tirolskem v baroku svoj drugi vrh; prvi je bil v gotiki. Domači umetniki so se uveljavljali celo zunaj svoje ožje domovine. Iz južne Tirolske je

---

[3] Ernst Guldan: *Eva und Maria, eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966;
Lev Menaše: *Marijanska ikonografija na Slovenskem*, dipl. naloga (rokopis), 1974.

[4] Zahvaljujem se ravnateljici Zavoda za spomeniško varstvo v Celju tov. Anki Aškerčevi za ljubeznivo pomoč pri terenskem delu.

[5] *Der Kirchenschmuck* 1881, 13, objavljeni arhivski podatki samostana, pp. 181.

[6] Thieme - Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1934, 35. Bd. pp. 26.

prišel v Rim teoretik iluzionizma, arhitekt in slikar, najbolj znan in najbolj priljubljen umetnik jezuitov Andrea Pozzo. Poznavanje gradnje mu je vsekakor pomagalo, da je iz naslikanih arhitektonskih elementov ustvaril iluzijo novega, višjega in zračnejšega prostora. Za Pozzom so odšli še drugi slikarji: iz Innsbrucka Paul Troger in Peter Strudel npr. na Dunaj, pa tudi J. Cyriak Hackhofer iz Wiltena pri Innsbrucku v Gradec in Vorau. Slednji je postal uradni slikar voravskega samostana in je slikal v Voravu, Festenburgu, Pinggavu, Peggavu, Stralleggu in Gradcu, če naštejemo le nekaj krajev, kjer so njegove freske. Nekaj tirolskih slikarjev je dobilo naročila na Bavarskem, na primer Melchior Steidl, ki je Wagingerju časovno in stilno najbližji. Kasneje so, predvsem na severnem Tirolskem, slikali Bavarci: C. D. Asam, J. G. Bergmüller, Matthäus Günther. Poznamo precej tirolskih umetniških družin, v katerih je slikarska tradicija prehajala iz roda v rod: Schorr, Waldmann, Zeiller, Zoller in ne nazadnje tudi družina Wagingerjev.

Izhodišče slikanja Johanna Kasparja Wagingerja je vsekakor italijansko slikarstvo 17. stol., v katerem prevladujeta v glavnem dva tipa iluzionističnih poslikav. Pri prvem je v kupoli dosežen ritem dvigovanja prostora s koncentričnimi krogi figur — prvi ga je izpeljal že Correggio (Parma). Tipičen tak primer je v 17. stoletju s Tirolskega, in sicer poslikava avguštinske cerkve v Rattenbergu J. J. Waldmanna. Drugi tip je longitudinalen v ladjah in dvoranah, kot ga je ustvaril Pietro da Cortona v palači Barberini v Rimu. Oba tipa se ohranjata še v 18. stoletju. Arhitektura, ki ima sprva le dekorativno funkcijo, dobiva vedno večji poudarek, saj pomaga ustvarjati iluzijo nadnaravno visokega, zračnega, odprtega prostora. Medtem ko gre v začetku 17. stol. še v večini primerov za zgolj ornamentalno zapolnitev praznih ploskev, ko ornament poudarja realne arhitekturne elemente, pa je Pozzo z naslikano arhitekturo in s tem, da je pomaknil vrh kompozicije v sredino stropa, dosegel popolno razvrednotenje realnega prostora in višek iluzije.

V Slakah gre za longitudinalno rešitev iluzionističnih slikarij, vendar še ne za dosledno pozzovsko varianto, čeprav že opazimo njene zametke, predvsem v prezbiteriju. Takega silovitega dviganja prostora, kot ga pričara Pozzo, tu še pogrešamo. Stilno se slikarija popolnoma ujema s podobnimi stropnimi freskami, ki so sočasno nastajale v severni Italiji (npr. Carlone ali Quaglio v Vidmu), na južnem Tirolskem ter Bavarskem (Melchior Steidl v bamberški rezidenci). Pri nas so tem slikarijam stilno najbližje stropne freske v dvorani dvorca v Dornavi, ki so nastale štiri leta prej. Tudi figure se spogledujejo z italijanskim lepotnim idealom. Freska »Rojstvo« na koru v Slakah je pravzaprav slikarjev podpis. Podobno correggiovska kompozicija — freska — nočnega prizora s svetlobo, ki žari iz središča podobe, krasi enega od stranskih oltarjev v voravski samostanski cerkvi. Tudi druga Wagingerjeva freska iz preddverja iste cerkve, »Oznanjenje«, je tipično italijanska, točneje beneška. Lahko bi dejali, da gre v teh primerih za prenos tabelne podobe na omet.

Waginger je v Podčetrtek prišel najverjetneje po posredovanju Attemsov. Ti so mu ponudili delo v cerkvi v Slakah. Ob tem delu je sprejel še drugo naročilo v župni cerkvi v Podčetrtku. S slikanjem je pričel morda že leto prej in je bil slikarski okras v letu 1712 (kronogram) že dokončan. V enem letu bi slikar le težko dokončal obe naročili, saj vemo, da v zimskih mesecih ni mogoče slikati na moker omet. Vsekakor pa J. C. Waginger ni bil edini umetnik, ki je k Attemsom prišel iz Vorava. Tudi znani štukater italijanskega porekla Domenico Bosco je v prvih letih 18. stoletja sodeloval pri okrasitvi voravske samostanske cerkve, zatem pa je ustvarjal v Attemsovi palači v Gradcu.

Cerkev v Slakah je bila pred kratkim uspešno obnovljena (gradbena dela) pod strokovnim vodstvom Zavoda za spomeniško varstvo Celje. S tem posegom so rešene slikarije v severni kapeli, ko so bile od vlage že močno počrnele. Tako kot celotni zgradbi potres tudi slikarijam ni prizanesel. Nanj spominjajo sicer zalite razpoke, ki so največje v južni kapeli.

Z odkritjem baročnih slikarij v prezbiteriju župne cerkve v Podčetrtku, kjer se je umetnik podpisal (freske so signirane in datirane), se je razvozlala tudi uganka, ki je že nekaj časa vznemirjala umetnostne zgodovinarje: kdo je namreč avtor izredno kvalitetnih slikarij v sosednji cerkvi v Slakah pri Podčetrtku, ki spadajo skupaj s freskami v Zagorju pri Pilštajnu v krog naročil umetnikom naklonjene družine Attems. Ta slikar je Tirolec Johann Caspar Waginger, ki na avstrijskem štajerskem ni neznano ime. V prvih letih 18. stoletja je slikal v samostanski cerkvi v Voravu, kjer so se tedaj preizkušali številni umetniki raznih umetniških zvrsti: slikarji oljnih podob, freskanti, kiparji, štukaterji. Iluzionistične slikarije v obeh cerkvah, v Podčetrtku in v bližnjih Slakah, so stilno zelo sorodne. Kolikor se da sklepati na prvi pogled, ko freske v Podčetrtku še niso restavrirane, gre v obeh primerih in še v tretjem v Zagorju pri Pilštajnu za marijansko ikonografijo z vnebovzetjem kot osrednjim prizorom na stropu prezbiterija. Tako je krogu slikarjev (Remb, Görz, Joannecky in Flurer), ki so slikali za družino Attems, dodano še eno ime: Waginger.

ZUSAMMENFASSUNG

Mit der Entdeckung der barocken Fresken im Presbyterium der Pfarrkirche in Podčetrtek — bis jetzt wurden sie von Fresken aus dem 19. Jahrhundert überdeckt —, die der Künstler signiert hat, wurde ein Rätsel gelöst, das schon geraume Zeit die Kunsthistoriker bewegt hat. Es ist die Frage nach dem Künstler der illusionistischen Fresken von hoher Qualität aus dem Jahre 1712 in der benachbarten Kirche in Slake. So wie jene in Zagorje bei Pilštajn wurden auch diese Gemälde von der Familie Attems, die der Kunst sehr zugetan war, in Auftrag gegeben. Der Künstler ist Johann Caspar Waginger, ein Tiroler, der in der Steiermark nicht unbekannt ist. In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts malte er in der Klosterkirche in Vorau, wo sich damals viele Künstler in verschiedenen künstlerischen Gattungen versucht haben: Schöpfer von Ölgemälden, Freskomaler, Bildhauer, Stukkateure.

J. C. Waginger war einer der ersten Vertreter der Malerfamilie aus Lienz in Osttirol, die im 18. und 19. Jahrhundert wirkte. Ihre Gemälde stimmen völlig mit den Deckenmalereien überein, die zur gleichen Zeit in Norditalien, in Südtirol und in Bayern entstanden sind. Bei uns nähern sich dieser Malereien stilistisch sehr stark die Gemälde an, die im Saal des Schlosses in Dornava aus dem Jahre 1708 aufbewahrt sind.
Waginger ist durch Vermittlung der Familie Attems nach Podčetrtek gekommen. Sie hatte ihm die Arbeiten in der Kirche in Slake angeboten. Zu gleicher Zeit hat er noch in der Pfarrkirche in Podčetrtek einen Auftrag ausgeführt. In die Reihe der Künstler, die für die Familie Attems gearbeitet haben, gliedert sich noch J. C. Waginger neben K. Remb, M. Görz, Joannecky, I. Flurer als neues Mitglied ein.
Die Fresken in Slake bei Podčetrtek — es wurde die ganze Kirche bemalt — sind nicht nur stilistisch für die Entwicklung der illusionistischen Malerei in Slowenien von Bedeutung, sondern ungewöhnlich und interessant ist auch ihre Ikonographie. Die Kirche ist der Maria auf dem Sand gewidmet, was sehr selten ist. Insgesamt handelt es sich um die Marien-Ikonographie, die wir auch in der Pfarrkirche in Podčetrtek und in Zagorje bei Pilštajn finden. Im Presbyterium ist die Himmelfahrt dargestellt, wobei die Gegenwart von Maria durch ihr Monogramm personifiziert ist. Das Auffällige an dieser Szene sind die antithetischen Figuren Adam und Eva, die Christis und Maria begleiten. Im Schiff über dem Kranzgesims sind Figuren abgebildet, die alle in Verbindung mit Maria stehen: Melchisedek, David, Isaias, Ezechiel sowie Petrus, Paulus, Barbara und Katharina. An der Decke ist das Motiv der Translation des Loreto-Häuschens, das mit Symbolen der lauretanischen Litanei versehen ist, gestaltet. Von den seitlichen Kapellen ist die nördliche dem St. Florian und die südliche Johannes dem Täufer gewidmet.

GIUSEPPE TOMINZ E IL RITRATTO DI PETAR II PETROVIĆ NJEGOŠ DEL NJEGOŠEV MUZEJ DI CETINJE RISULTANZE DOCUMENTARIE E PRECISAZIONI CRONOLOGICHE

FRANCO FIRMIANI, TRIESTE

Il *Ritratto di Petar II Petrović Njegoš*, dal 1951 nel »Njegošev Muzej« di Cetinje, è ritenuto opera di Giuseppe Tominz, il pittore goriziano conquistatosi a Trieste (dopo il 1830) grande rinomanza di ritrattista e che ebbe pure frequenti commissioni da Lubiana. L'attribuzione è tuttavia relativamente recente; mentre la notorietà del medesimo esemplare risale a tempi più lontani.

Verso il 1930, prima di divulgare la notizia della presenza in una dimora presso Belgrado di questa singolare testimonianza iconografica del Vladika (di cui non si conoscono altre diverse raffigurazioni pittoriche), il giornale »Politika« l'aveva sottoposto all'esame del critico Veljko Petrović, che non giudicò positivamente il dipinto, da lui riferito a un ignoto pittore accademico, probabilmente italiano della regione di Trieste (Pochi anni prima, comunque, lo Steska aveva citato come opera del Tominz un ritratto del medesimo principe e arcivescovo montenegrino). Furono quindi individuati gli antecedenti passaggi di proprietà, a partire dal prelievo a Trieste (ultimi anni del sec. XIX). La vicenda, non priva di episodi sensazionali — come apprendiamo dalle diligenti ricostruzioni della Divjak e del Milošević —, sarebbe stata poi riportata in italiano su un quotidiano triestino (1942) e più tardi (1963) ripubblicata, con l'integrazione di particolari inediti, in »Pobjeda«.

I dubbi relativamente alla paternità e all'autenticità di questo dipinto han finito per esser gradatamente accantonati come s'avanzava nel processo di identificazione, e l'attribuzione al Tominz sarebbe stata in ultimo accettata senza riserve, anche in assenza di dati documentari a convalida. Viceversa non concordano tra loro le varie proposte di datazione notificateci. Tenendo conto della cronologia dei ripetuti soggiorni triestini del Vladika, da una parte, e della presumibile età denunciata dal personaggio effigiato, dall'altra, sono stati di volta in volta indicati anni diversi, scalati tra il 1843 e il 1848.

Ci sembra pertanto che debba essere accolta come veramente provvidenziale la puntuale segnalazione, fin qui inosservata e che ora portiamo a conoscenza, contenuta nello schematico *Catalogo* della imponente »Esposizione della Società Filotecnica Triestina«, che ebbe luogo a Trieste nel 1840. Si trattò di un avvenimento di eccezionale importanza (opportunamente riesumato ai nostri tempi nell'apprezzabile tesi di laurea — Università degli Studi di Trieste, a. a. 1950—1951 — della dott. Silvana Rumiz Pitacco), se si considera che vi parteciparono ben 247 pittori e 9 scultori — solo in parte italiani e in buon numero di vari Paesi d'Europa — con un totale di oltre 500 opere. Ebbene, dall'elenco nominativo del citato *Catalogo* risulta che il Tominz fu rappresentato in quella mostra da tre dipinti. I rispettivi titoli sono specificati nelle diciture che trascriviamo testualmente:

109 TOMINZ G., triestino. *Donna con lume* . . .

.....

284 TOMINZ Gius., di Trieste. *Il Vladika di Montenegro* . . .

.....

291 TOMINZ Giuseppe, di Trieste. *Giovane Moro in costume ricchissimo.*

La presente citazione viene dunque a certificarci che un ritratto del Njegoš fu realmente eseguito dal Tominz, bensì a una data precedente di almeno tre anni la più vicina datazione finora ipotizzata per l'esemplare tominziano di Cetinje. Benché non siamo in grado di provare che il quadro superstite sia effettivamente quello comparso alla mostra del 1840, riteniamo affatto incontestabile il riconoscimento, nel ritratto pervenutoci, di un' »invenzione« originale di Giuseppe Tominz. Comunque sia, noi non abbiamo da rispettare richieste d'autenticazione. Basta a soddisfarci, piuttosto, l'esser giunti a consolidare, con l'appoggio a elementi certi e concreti, l'attendibilità di un' attribuzione, legittimata, per così dire, dall'autorevolezza degli studiosi (non pochi) che l'hanno affermata o condivisa.

Per parte nostra, desideriamo inoltre avvertire che la data d'esecuzione del ritratto del Njegoš andrebbe anticipata al 1837, allorché il Vladika sostò a Trieste per quasi un mese, dal 22 luglio al 17 agosto. (I successivi soggiorni triestini, pure segnalati dal Milić, oltrepassano

largamente il 1840). D'altra parte, questa precoce datazione potrebbe forse essere suffragata da una notizia collegabile all'altro dipinto (il *Giovane moro*) presentato dal Tominz all' »Esposizione« triestina del secolo scorso, raffigurante il servo al seguito dal Vladika. Infatti, in »La Favilla: giornale triestino« del 2 dicembre 1838, Francesco Dall' Ongaro, autore dell'articolo dove tratta della pittura del Tominz, cita, *più degno di ricordanza* tra i ritratti, *quel moro che fu anche veduto a Venezia nell'ultima esposizione* ...

In conclusione, anche a prescindere da questo debole appiglio e magari disposti a protrarre oltre il 1837 la messa a punto del ritratto dell'insigne personaggio montenegrino, ci sembra sufficientemente fondata la nostra ipotesi: le sedute di posa non possono che aver avuto luogo nell'estate del 1837 e di conseguenza il quadro di Cetinje ci dà tuttora testimonianza delle sembianze di Petar II Petrović Njegoš, nato il I novembre 1813, quando era prossimo al compimento del ventiquattresimo anno d'età.

Esprimiamo la nostra più viva riconoscenza alla Dott. Ksenija Rozman, della Narodna Galerija di Lubiana, che ci ha trasmesso i dati biografici del Njegoš e segnalato, inoltre, taluni scritti relativi al Njegoš e al dipinto di Cetinje, mettendoci pure a disposizione i testi originali di tutti gli scritti, da noi consultati, editi in Jugoslavia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

(F.) Dall'Ongaro, »Di alcuni ritratti di Giuseppe Tominz e della pittura iconografica«, in *La Favilla: giornale triestino*, Trieste 2/XII/1838.

Catalogo delle opere esposte dalla Società Triestina di Belle Arti, Anno Primo 1840, Trieste.

M. DIVJAK, Jedini portret Njegošev, in *Politika*, Beograd 24/XII/1930.

N. MILOŠEVIĆ, Kako je kupljen i prodat Njegošev portret, in *Politika*, Beograd 10/I/1931.

E. CURET, »Le singolari vicende di un quadro di Pietro Petrovic del Montenegro«, in *Le ultime notizie*, Trieste 20/VII/1942.

A. ALISI, »Intorno al ritratto di Pietro II Petrovich«, in *Le ultime notizie*, Trieste 29/VII/1942.

A. ZADRIMA, Neobična sudbina jednog Njegoševog portreta, in *Pobjeda*, XX, n. 35, 25/VIII/1963.

G. CORONINI, Catalogo della »Mostra di Giuseppe Tominz«, Gorizia 1966.

Tominc, Narodna galerija, Ljubljana 1967 (catalogo della mostra).

J. MILIĆ, *Njegoš u slici i riječi*, Titograd 1974.

POVZETEK

Dolgo časa ni bilo znano, kdo je avtor Njegoševega portreta, ki se je prvotno nahajal v Trstu in ki je zdaj v muzeju v Cetinju. V zadnjem času pa je začelo prevladovati mnenje, da bi ga bilo na podlagi stilnih podobnosti mogoče pripisati Josipu Tomincu. Za čas nastanka slike je bilo predlaganih več različnih možnih letnic po letu 1843. Avtor pričujočega članka pa navaja, da je po katalogu tržaške razstave iz leta 1840 Tominc na tej razstavi predstavil tudi vladikov portret. Na ta način je bilo mogoče na podlagi dokumentov ugotoviti ne le, da je goriški slikar v resnici portretiral slavno osebnost, temveč tudi, da je bilo delo nedvomno naslikano pred letom 1840, verjetno poleti 1837, ko je Njegoš daljši čas bival v Trstu.

DODATAK JUANU BOSCHETUSU

KRUNO PRIJATELJ, SPLIT

God. 1960 objelodanio sam radnju o španjolskom slikaru Juanu Boschetusu na Hvaru. Nakon što sam iznio karakterističnu pojavu, da se u Dalmaciji po prestanku aktivnosti nekoć tako plodne i cvatne »dalmatinske slikarske škole« pojavio izvjestan broj stranih slikara koji su zauzeli pozicije domaćih i zadovoljavali svojim prilično skromnim radovima potrebe onih lokalnih naručitelja koji nisu imali veće zahtjeve obraćajući se istaknutim mletačkim majstorima, rezimirao sam dotad poznate podatke o tom umjetniku za koga se znalo, da je boravio u Šibeniku krajem 15. st., da je sebi, ženi i nasljednicima dao god. 1515 izraditi u Rabu nadgrobnu ploču i da je god. 1523 potpisao u crkvici Sv. Duha na otoku Hvaru malu palu *Silaska Sv. Duha* (sl. 201). Iza kako sam dao stilsku analizu te slike, koja odaje izvjesno renesansno prostorno htijenje i nosi u sebi neke nordijske, ili, bolje, flandrijske crte karakteristične za španjolsko slikarstvo druge polovice 15. st., iznio sam niz komparacija na osnovu kojih sam atribuirao ovom umjetniku i sliku *Oplakivanja Kristova* (sl. 202) u hvarskoj katedrali uklopljenu u setenčentesknu *pala portatile* mletačkog slikara Antonia Gradinellija. Nastojeći dati na osnovu tih dvaju radova Boschetusov profil smještajući ga u slikarske tokove i njegova zavičaja i naše sredine, zaključio sam s dobivenim podacima iz Španjolske, da je taj umjetnik sasma nepoznat u povijesti umjetnosti njegova zavičaja.[1]

Da se povratim nakon toliko godina ovoj temi, dali su mi povod tri razloga: neobjelodanjeni arhivski podatak koji mi je ljubezno ustupio prof. A. J. Soldo, objelodanjivanje njegove signirane Bogorodičine slike u Rabu i atributivni prijedlog još dviju slika njegovu katalogu. Podatak iz šibenskih arhivskih spisa navodi 28. svibnja 1494. Ivana pok. Mateja Boscheta slikara, građanina Šibenika i tada stanovnika Zadra, kako daje neku punomoć. Iz toga podatka, koji dopunja već ranije od Kolendića iznesenu činjenicu o Boschetusovu boravku u Ši-

[1] Kruno Prijatelj, Španjolski slikar Juan Boschetus na Hvaru, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, VI—VII, Zagreb 1960, str. 483—487 (pretiskano u Kruno Prijatelj: *Studije o umjetninama u Dalmaciji I*, Zagreb 1963, str. 50—52.) Nakon ove radnje pisao je o Boschetusu još Cvito Fisković, Lastovski spomenici, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 16*, Split 1966, str. 28—29 iznoseći predpostavku, da bi na osnovu analogija s hvarskom slikom iste teme Boschetus mogao biti autor slike *Oplakivanje* u župskoj crkvi u Lastovu s portretom svećenika Antuna Budislavića i natpisom iz god. 1545.

[2] Spis se nalazi u Historijskom arhivu u Zadru (Akti šibenskog notara Campellis de Gaivanis Martino br. 26, fasc. II a, fol. 88). Za raniji podatak o boravku Boschetusa u Šibeniku v. P. Kolendić, Slikar Juraj Ćulinović u Šibeniku, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, XLIII, Split 1920, str. 129.

beniku krajem *quattrocenta*, proizlazi da je slikar osim u šibeniku, Rabu i Hvaru boravio i u Zadru.[2] Nije isključeno, da je ovaj *Ispanus pictor*, kako što je sebe nazvao na natpisu svoje grobnice u nekoć franjevačkoj, a danas grobljanskoj crkvi u Rabu,[3] već i prije ovog datuma boravio u Dalmaciji, a vrlo je vjerojatno u toj našoj regiji i završio svoj život. Nije, stoga, čudno, da ovog umjetnika ne pozna njegov rodni kraj, a isto je tako logično, da je njegovo dalmatinsko djelo moglo biti obimnije nego li se dosad predpostavljalo.

Spomenuta slika *Bogorodice s Djetetom* (sl. 200) čuva se danas u župskom uredu u Rabu, a potječe iz iste crkve u kojoj se nalazi umjetnikova nadgrobna ploča, za koju možemo predpostaviti da ju je dao podići u povodu ženine smrti i ukrasiti renesansnim dekorativnim ornamentima. Premda je ta slika na drvetu u nekim svojim dijelovima očito preslikana, a u drugim oštećena, tako da nam ne pruža velikih mogućnosti za stilsku i komparativnu analizu, zaslužuje biti objelodanjena sa željom da njeno publiciranje potakne i što skoriji nužni popravak.

Bogorodica u tamnocrvenoj odjeći sa zlatnim i draguljima ukrašenim rubom oko vrata i bijelom trakom vezanom u obliku čvora na prsima pod plavim plaštem nagnute velom prekrite glave sjedi na kamenom prijestolju podržavajući rukama u krilu Dijete s prozirnom koprenom oko pojasa i zlatnom kuglom i križem u rukama. Iza Bogorodice dva anđela, od kojih jedan ima odjeću boje okera, a drugi smeđu, dok im boje krila prelaze iz okerastog u žućkasto i tamnocrveno, drže zlatni ukrašeni zastor od brokata sa crvenom podstavom. Na podanku kamenog Marijinog sjedišta je natpis koji je djelomično nečitljiv, a pri današnjem stanju mogao bi se interpretirati ovako (IOANNIS) BOSCHE(TUS) (PINXIT) MDXXVI (?).

Dok mi lica Bogorodice i Djeteta djeluju prilično prebojana, o čemu će tek željeni restauratorski zahvat moći dati pravilni sud, najzanimljivijim mi se elementima čine s jedne strane svjesno nastojanje da se ostvari osjećaj prostora i dubine vidljivo u impostaciji nožica malog Isusa, perspektivi trona i nespretno impostiranom liku zasjele Bogorodice, a s druge karakteristične pomalo skoro diskretno grotesknokarikaturalne fizionomije anđela, u kojima kao da se susreću realistički elementi flandrijskog porijekla i odjeci tipičnih ćulinovićevskocrivellijevih bucmastih dječakih likova, koje je Boschetus mogao sresti na slikama ovih majstora za vrijeme svog šibenskog i zadarskog boravka.

U ovom prilogu na osnovu komparativne analize iznio bih predpostavku, da bi Boschetusova djela mogla biti još dvije slike: *Mrtvi Krist između dvaju anđela, Bogorodice i sv. Ivana evanđeliste* (sl. 204) i *Iskušenje sv. Antuna opata* (sl. 203), koje su se nalazile u pustinjačkoj crkvi Sv. Jere na Marjanu kod Splita. Nakon što su posljednjih godina re-

[3] Ivan Kukuljević Sakcinski: *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1858, str. 39 prvi je objelodanio tekst nadgrobnog natpisa.

staurirane od restauratora Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu, sada se čuvaju u splitskoj Nadbiskupskoj palači.[4]

Prva slika predstavlja u sredini mrtvog Krista uspravna nad otvorenom grobnicom, spuštene glave, zatvorenih očiju, ovjenčana trnovim vijencem, naga tijela prekrita bijelosivkastom plahtom, sa zlatnom aureolom u kojoj je upisan crveni križ. Oko njega su dva bucmasta anđela napuhanih obraščića i žućkaste kose u žutoj i crvenoj haljini, od kojih je jedan provukao ruku pod Kristov pazuh.

Lijevo stoji uspravna mršava Bogorodica bolna izraza, šiljasta nosa i ukočenih sklopljenih ruku u tamnomaslinastom plaštu nad ružičastom haljinom, dok je desno nagnuo svoj obraz na dlan žalosni Ivan mladenačkih crta lica u zelenoj odjeći podržavajući drugom rukom nabore bogata plašta ružičaste boje.

Ako uporedimo Kristovu glavu na ovoj slici (sl. 204) s onom na hvarskom *Oplakivanju* (sl. 202), možemo uočiti niz tipoloških, fizionomijskih i stilnih srodnosti, a isto tako vidljive sličnosti možemo zapaziti i između likova sv. Ivana evanđeliste na objema slikama kojima pridružuje i lik istoga apostola (drugi lijevo od Bogorodice) na hvarskoj pali u crkvici Sv. Duha.

Dok se u likovima Krista, sv. Ivana, pa i Bogorodice (koja se razlikuje od hvarskih) osjeća spomenuta karakteristična nordijska komponenta, kao da iz likova anđela s izražajnom tužnom grimasom i naglašenim bucmastim obraščima, koji mnogo naliče na one koji podržavaju zastor iza Bogorodice na rapskoj slici, izbija spomenuti »ćulinovićevski« duh u tendenciji potenciranog naglašavanja plastičnosti i volumena, koji je — kao što smo prije istakli — ovaj dalmatinizirani španjolac mogao poprimiti u našim gradovima u kojima je boravio i gdje su te crte padovanske derivacije bile prisutne ne samo kroz radove Jurja Ćulinovića i braće Crivelli, već i njihovih sljedbenika. Nedavno sam, naime, pokušao dokazati, da bi boravak ovih umjetnika u dalmatinskim slikarskim zbivanjima bio imao veliko značenje u prodoru renesansnih oblika, da nije krajem stoljeća iz objektivnih razloga velikim dijelom prestala aktivnost lokalne škole.

Sličnosti se mogu uočiti i u kolorističkoj gami, jer i u Splitu — uprkos lošeg stanja slike kojoj je popravak u okviru mogućnosti pribli-

[4] Slike sam prvi put spomenio u radnji *Slike domaće škole XV stoljeća u Splitu*, Split 1951, str. 16—17, datirajući ih oko god. 1500 i ističući flandrijsko-nordijske crte, ali bez konkretne atribucije. U istom sam radnji na str. 15—16 prvi put bio opisao i dvije slike na daski iz iste crkve koje je prikazuju svece Dujma i Staša, a nalaze se danas također u splitskoj Nadbiskupskoj palači. Te sam slike ponovno i detaljnije s ikonografskog aspekta obradio u svom referatu »Sv. Dujam i sv. Staš u likovnoj umjetnosti, I Srednji vijek« na Osnivačkom kongresu Društava historičara umjetnosti SFRJ u Ohridu u travnju 1976 (u tisku u Aktima kongresa) ne ulazeći u konkretne atribucije. S obzirom na izvjesne analogije glave sv. Dujma i sv. Staša s nekim Boschetusovim likovima, ne bih potpuno isključio, da bi i te dvije slike mogle biti njegov rad. Smatram, međutim, da su te komparacije nedovoljne za jače argumentiranu atributivnu hipotezu tim više što su, uprkos stručnoj restauraciji, obje umjetnine prilično oštećene i izblijedjele.

žio originalnom izgledu — susrećemo slične ružičaste, žućkaste, okeraste, smeđe, sivkastobijele, crvene, plave i tamnozelene odnose kao na objema hvarskim slikama.

Nordijska je komponenta jače prisutna u slici koja po sredini prikazuje sv. Antuna opata kao pustinjaka duge sijede brade u bijeloj haljini i crnom plaštu u smionom zaokretu sa zvonom u jednoj i štampom u drugoj ruci (sl. 203) u čijem se stavu također može naslutiti htijenje prodora u prostor koji je slikar želio postići, ali nije umio spretno ostvariti. Uz malenu sivu svinju javljaju se unaokolo tri tamnosmeđa krilata vražića ukojima je slikar mogao razviti svoju maštovitu viziju sjevernjačkog substrata. Ta tri rogata bića, iz kojih izbijaju plameni jezici, okružuju sveca: jedan ga tuče bodljikavom granom, drugi mu mješinom potpaljuje vatru pod stopalom, a treći kao da će upravo udariti praščića. Čitav se prizor odvija u hridinastom krajoliku među strmim sivkastosmeđim kamenim gudurama između kojih proviruje zelenoplavo nebo. Dok je većina slike riješena u tamnoj gami, plamsaji vatre daju živahne kolorističke akcente. Za ovu sliku nemamo kao za predhodnu izravne komparacije s Boschetusovim djelima, ali taj karakteristični nordijski duh u ovakvoj retardiranoj i pučkoj interpretaciji, pa renesansna prostorna nastojanja, koloristička gama i lice sveca govorili bi nam za Boschetusa kao vjerojatnog autora i ove druge slike.

S ovim prilogom nadamo se, da smo još nešto doprinjeli poznavanju ovog španjolskog slikara koji se preselio u gradove naše obale, a sa željom da bi dalnja istraživanja omogućila rekonstrukciju slikarskih profila i ostalih stranaca koji su se naselili u Dalmaciji kad se ugasila aktivnost »dalmatinske slikarske škole« poput Mattea Tamburina iz Trevisa, Nicole Braccia iz Pise i drugih, koji su postali dio naše umjetničke prošlosti u jednom teškom razdoblju povijesti našega slikarstva.[5]

RIASSUNTO

Nella prima parte dell'articolo l'autore riassume il suo studio del 1960 sul pittore spagnolo Juan Boschetus che visse e opero in Dalmazia verso la fine del Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento.
Ritornando sull'argomento vengono riassunti i dati di un documento inedito del 1494 scoperto de prof. A. J. Soldo, che nomina il pittore quale cittadino di Šibenik abitante a Zadar in quel periodo, e pubblicata la tavola rappresentante la *Vergine col Bambino* proveniente dalla chiesa del cimitero di Rab e ora nell'ufficio parrochiale di quella cittadina. Questo dipinto, sebbene in parte rovinato e alterato da inesperti ristauri, è interessante in special modo sia per la visibile tendenza rinascimentale di raggiungere la profondità dello spazio che per gli angeli paffuti che sostengono il drappo dietro il trono della Vergine e che ci testimoniano che artista aveva certamente veduto le opere di Giorgio Ćulinović e dei fratelli Crivelli in Dalmazia.

[5] Za sl. br. 200 zahvaljujem Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Rijeci (foto V. Malinarić), br. 201 i 202 Centru za zaštitu kulturne baštine u Hvaru, br. 204 svom bivšem studentu nastavniku Peru Dragičeviću, a br. 203 Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Splitu (foto Živko Bačić).

Una serie di confronti colle due opere già note di Hvar e con questa di Rab sono la base di una nuova proposta di aggiunta al catalogo di questo modesto pittore, nello stile del quale si risente una sintesi di riflessi nordici tipici per l'arte spagnola della seconda metà del Quattrocento e di questa componente rinascimentale di derivazione padovana che ebbe un ruolo importante nella pittura in Dalmazia di questo periodo. Si tratta delle tele rappresentanti il *Cristo morto tra due angeli, la Vergine e S. Giovanni evangelista* e la *Tentazione di S. Antonio abate*, che vengono dettagliamente analizzate nell'ultima parte dell'articolo. Questi due dipinti si trovavano nella chiesetta di S. Girolamo sul monte Marjan presso Split e ora sono custoditi nell palazzo arcivescovile della stessa città.

MIRKO ŠUBIC

Iz vrst tistih, ki so v času med obema vojnama in še posebej po osvoboditvi, odločilno oblikovali slovensko likovno kulturo, je 10. oktobra 1976 odšel Mirko Šubic, slikar, likovni pedagog in eden naših najvidnejših restavratorjev.

Življenjska pot Mirka Šubica se je začela v Ljubljani, kjer se je rodil 8. junija 1900 v družini Ivana Šubica, ravnatelja Tehnične srednje šole, sicer pa potomca znanega slikarskega rodu Šubicev iz Poljanske doline. Tudi Mirko si je izbral za svoj poklic slikarstvo: 1918 se je odpravil na akademijo v München, od tam v Prago in slednjič v Dresden, kjer je 1923 končal študije z diplomo.

Mirko Šubic si je v predvojnih letih utrdil umetniško ime s številnimi ilustracijami, portreti in tudi s stenskim slikarstvom. V še večji meri kot lastno delo pa je z znanjem različnih slikarskih in grafičnih tehnik oplajal mlade rodove, ki jih je dolga leta vzgajal kot profesor na Tehnični srednji šoli (1923—1946), kot ravnatelj Šole za umetno obrt (1946—1950) in profesor Akademije za likovno umetnost (od 1950 dalje). Na akademiji je od 1954 vodil specialko za konservatorstvo in restavratorstvo, v letih 1963—1967 je bil tudi rektor te akademije. Deset let (1951—1961) mu je bilo zaupano vodstvo restavratorskega oddelka Zavoda za spomeniško varstvo Slovenije, od 1959 pa je predaval o restavriranju umetnin kot pogodbeni redni profesor na filozofski fakulteti v Ljubljani.

Pomembno sled je zapustilo šubičevo restavratorsko delo. Mnogo umetnin je osebno restavriral (npr. slike Janeza in Jurija Šubica). Pod njegovim vodstvom pa so potekala tudi obsežna obnovitvena dela na eksponatih za številne razstave s področij starejše slovenske umetnosti in mnoge zahtevne akcije okoli reševanja spomenikov stenskega slikarstva po vsej Sloveniji.

Delo Mirka Šubica je bilo povezano s širokim krogom ljudi. Svoje znanje in izkušnje je prenašal na dijake, študente akademije, umetnostee zgodovinarje, konservatorje in muzealce, vrsto let tudi na slikarje amaterje, ki jih je vzgajal v umetniški šoli Probuda. Vsi ti ljudje so spoznavali v Šubicu strokovnjaka z razsežnim znanjem, predvsem pa tudi ljubeznivega človeka, ki je bil vselej pripravljen svojo vednost nesebično posredovati soljudem.

Sergej Vrišer

POROČILA IN OCENE
NOTES ET COMPTES RENDUS

TUJI UMETNOSTNI ZGODOVINARJI IN DRUGI PISCI O LIKOVNI UMETNOSTI UMRLI 1967—1976*

Frederik ADAMA VAN SCHELTEMA (1884—1968), nemški umetnostni zgodovinar holandskega rodu, r. v Amsterdamu, zasebnik v Münchnu, med drugim *Die Kunst des Abendlandes, I—V*, Stuttgart 1950—1960.

Friedrich AHLERS-HESTERMANN (1883—1973), nemški slikar in pisec o umetnosti, kot publicist znan zlasti po knjigi *Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin 1941 (nova izdaja 1956).

Zofja AMEISENOWA (1897—1967), poljska umetnostna zgodovinarka židovskega rodu, r. v Nowem Saczu, u. (70) v Krakovu, profesorica tamkajšnje univerze, vodila grafični oddelek Jagelonske biblioteke, raziskovala zlasti srednjeveško rokopisno slikarstvo in grafiko, posebno še z ikonografskega vidika.

Francesco ARCANGELI, u. 1974, italijanski umetnostni zgodovinar, u. v Bologni, učenec Roberta Longhija.

Edoardo ARSLAN (1899—1968), italijanski umetnostni zgodovinar armenskega rodu, profesor na univerzi v Pavii, znan med drugim po monografiji *I Bassano*, Milano 1960.

Kurt BADT (1890—1973), nemški umetnostni zgodovinar, r. v Berlinu, učenec Wilhelma Vögeja, za nacizma v Angliji, u. (83) v Überlingenu, monografije o Andreju Solariu, Cézannu, Delacroixu in Poussinu.

Günter BANDMANN (1917—1975), nemški umetnostni zgodovinar, r. v Duisburgu, profesor na univerzah v Tübingenu in Bonnu, tam u. (57), dela s področja ikonologije arhitekture in ikonografije, npr. *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, in *Melancholie und Musik: Ikonographische Studien*, Köln—Opladen 1961.

Kurt BAUCH (1897—1975), nemški umetnostni zgodovinar, r. v Neustadtu na Mecklenburškem, profesor na univerzi v Freiburgu i. Br., tam u. (77), dela o holandskem slikarstvu XVII. stoletja, zlasti o Rembrandtu, npr. veliki slikovni katalog *Rembrandt: Gemälde*, Berlin 1966.

Ranuccio BIANCHI BANDINELLI (1900—1975), italijanski klasični arheolog (rimska umetnost), r. v Sieni, profesor na univerzah v Pisi, Firencah in Cagliariju in nazadnje ordinarij v Rimu, tam u. (74), med širšo javnostjo znan predvsem po knjigah, ki so izšle v okviru obče zgodovine umetnosti »L'Univers des formes«.

Vitale BLOCH (1900—1975), holandski umetnostni zgodovinar židovskega rodu, r. v Bialystoku, v Moskvi učenec Roberta Vipperja, 1923 iz Sovjetske zveze emigriral v Berlin ter se nazadnje naselil v Haagu, u. v Parizu, objavil med drugim monografije o Georgesu de La Touru, Vermeerju in Michaelu Sweertsu.

* Cf. ZUZ n. v. VIII, 1970, pp. 263—275.

Thomas Sherrer Ross BOASE (1898—1974), angleški umetnostni zgodovinar (medievalist), profesor na londonski univerzi in 1937—1947 direktor njenega Courtauld Institute of Art.

Adam BOCHNAK (1899—1974), poljski umetnostni zgodovinar, muzealec in urednik v Krakovu, tam r., tam tudi učil na univerzi, nazadnje, do 1969, kot ordinarij.

Joseph de BORCHGRAVE D'ALTENA (o. 1895—1975), belgijski umetnostni zgodovinar (srednjeveška plastika).

Robert BRANNER (1927—1973), ameriški umetnostni zgodovinar, r. v New Yorku, učil na univerzah v New Yorku (Columbia University), Kansas Cityju in Baltimoru, raziskoval francosko gotsko arhitekturo in zgodaj postal vodilna osebnost na tem področju.

Herbert BRUNNER (1922—1973), nemški umetnostni zgodovinar in konservator, r. v Münchnu, u. (51) na službenem potovanju v Bambergu, znan posebno v zvezi z münchensko Rezidenco.

Julien CAIN (1887—1974), francoski zgodovinar in muzealec židovskega rodu, zaslužni direktor pariške Bibliothèque Nationale (1930—1964), za nemške okupacije v koncentracijskem taborišču, od 1964 dalje konservator pariškega Musée Jacquemart—André.

Jean CHARBONNEAUX (1895—1969), francoski klasični arheolog (grška umetnost).

Raymond CHARMET (o. 1904—1973), francoski likovni kritik.

Josef CIBULKA (1886—1968), češki krščanski arheolog in umetnostni zgodovinar, katoliški duhovnik, u. (81) v Pragi.

Frederick Mortimer CLAPP (1879—1970), ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec, 1936—1950 direktor newyorške Frick Collection, avtor dveh knjig o Jacopu Pontormu.

William George CONSTABLE (1887—1976), angleško-ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec, r. v Derbyju, u. (88) v Cambridgeu (Mass.) v ZDA, 1931—1934 direktor Courtauldovega instituta v Londonu, po odstopu aktiven v Ameriki, raziskovalec Richarda Wilsona in Canaletta in avtor temeljnih monografij o teh dveh slikarjih.

René CROZET (1896—1972), francoski zgodovinar in umetnostni zgodovinar (medievalist), profesor na univerzi v Poitiersu, eden izmed pomembnih raziskovalcev francoske romanike.

Sir Martin DAVIES (1908—1975), angleški umetnostni zgodovinar in muzealec, kustos in od 1960 dalje direktor londonske National Gallery, znan po njenih z veliko akribijo sestavljenih katalogih.

Frederick Brockway DEKNATEL (1905—1973), ameriški umetnostni zgodovinar, r. v Chicagu, profesor na Harvardski univerzi.

L. M. J. DELAISSÉ, u. 1972, belgijski umetnostni zgodovinar, poznavalec nizozemskega rokopisnega slikarstva.

Giuseppe DELOGU (1898—1971), italijanski umetnostni zgodovinar.

Paul DESCHAMPS (1888—1974), francoski umetnostni zgodovinar (medievalist) in muzealec, vodil Musée des Monuments Français v Parizu.

Otto Erich DEUTSCH (1883—1968), avstrijski umetnostni zgodovinar židovskega rodu, bolj znan kot muzikolog, 1939—1952 v emigraciji v Angliji, sicer pa r. in u. (84) na Dunaju.

René D'HARNONCOURT (1901—1968 ponesrečil), ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec, r. na Dunaju, od 1949 dalje direktor newyorškega Museum of Modern Art, u. (67) v New Yorku.

Hans DIEPOLDER (1896—1969), nemški klasični arheolog (grška umetnost), r. v Regensburgu.

Franz DÖLGER (1891—1968), nemški bizantinist, r. v Kleinwallstadtu na Spodnjem Frankovskem, 1928—1963 urejal Byzantinische Zeitschrift, 1931—1959 profesor na univerzi v Münchnu, tam u. (77).

Pierre DU COLOMBIER, s pravim imenom Pierre-Louis Poinçon de la Blanchardière (1889—1975), francoski umetnostni zgodovinar in prevajalec Goetheja, sprva inženir agronomije.

Georges DUTHUIT (1891—1973), francoski pisec o likovni umetnosti, esejist, zet Henrija Matissa.

Rudolf EGGER (1882—1969), avstrijski arheolog, 1929—1945 ordinarij na dunajski univerzi, izkopaval na Koroškem.

J. A. EMMENS (1924—1971), holandski umetnostni zgodovinar in književnik, r. v Rotterdamu, učil na univerzi v Utrechtu, tam u. (47).

Giuseppe FIOCCO (1884—1971), italijanski umetnostni zgodovinar, poznavalec beneškega in sploh severnoitalijanskega slikarstva, r. v Giaccianu pri Rovigu, po končanih pravnih študijah učenec Adolfa Venturija, univerzitetno kariero začel 1926 v Firencah, nato od 1929 profesor na univerzi v Padovi, tam u. (86), dolga vrst knjig, npr. o Bernardu Strozziju, Guardiju, Mantegni, Paolu Veronesu, Carpacciu, Pordenonu in Giorgioneju.

Michel FLORISOONE, u. 1973, francoski umetnostni zgodovinar.

Otto H. FÖRSTER (1894—1975), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, 1933—1946 in od 1957 dalje direktor kölnskega Wallraf-Richartz-Museum, monografiji o Lochnerju in Bramanteju.

Pierre FRANCASTEL (1900—1970), francoski umetnostni zgodovinar in likovni kritik židovskega rodu, profesor na École des Hautes Études v Parizu, tehten interpret novejše francoske in evropske umetnosti, posebno še nekaterih estetskih in socioloških vprašanj.

Antonín FRIEDL (1890—1975), češki umetnostni zgodovinar, profesor na univerzi v Brnu, nekoč učenec in asistent Karla Chytila na Karlovi univerzi v Pragi, raziskoval zlato obdobje češkega slikarstva (številni prispevki o slikarijah na Karlštejnu, dve knjigi o Mojstru Theodoriku itd.), obenem pa pisal tudi monografije sodobnih umetnikov, uvode v kataloge ipd.

Waldemar GEORGE (1893—1970), francoski likovni kritik in urednik židovskega rodu, r. v Lodzu.

Arnim von GERKAN, u. 1969, nemški umetnostni zgodovinar (stavbarstvo, topografija), u. v Hamburgu.

Kurt GERSTENBERG (1886—1969), nemški umetnostni zgodovinar, r. v Chemnitzu (zdaj Karl Marx Stadt), u. (82) v Würzburgu, ordinarij na univerzah v Halleju in Würzburgu, pisal o nemški gotiki, krajinarstvu, romantiki in Velázquezu.

Sigfried GIEDION (1888—1968), švicarski umetnostni zgodovinar, r. v Lengnauu v Švici, učenec Heinricha Wölfflina, oženjen z umetnostno zgodovinarko in likovno kritičarko Carolo Giedion-Welcker, u. (še 79) v Zürichu, 1928 na gradu La Sarraz v Švici skupaj z Le Corbusierom ustanovil »Congrès Internationaux d'Architecture Moderne« (CIAM), od 1938 dalje profesor na Harvardski univerzi v Cambridgeu (Mass.) in od 1946 hkrati na Eidgenössische Technische Hochschule v Zürichu, najslavnejše delo *Space, Time, and Architecture,* 1941 (mnoge poznejše izdaje in prevodi).

Karl GINHART (1888—1971), avstrijski umetnostni zgodovinar in konservator, r. v Št. Vidu ob Glini na Koroškem, učenec Josefa Strzygowskega, med drugim izdal *Kunstdenkmäler Kärntens, I—VIII,* Celovec 1929—1934, objavil monografijo o stolnici v Krki (skupaj z B. Grimschitzom) in številne druge knjige in razprave o avstrijski in koroški umetnosti.

Robert J. GOLDWATER (1907—1973), ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec, r. v New Yorku, med drugim *Primitivism in Modern Painting,* 1938, monografije o Rufinu Tamayu, Jacquesu Lipchitzu in Gauguinu.

Manuel GÓMEZ-MORENO (1870—1970), nestor španskih umetnostnih zgodovinarjev.

Will GROHMANN (1887—1968), nemški umetnostni zgodovinar in likovni kritik, r. v Budišinu, u. (80) v zahodnem Berlinu, monografije o Kirchnerju, Baumeistru, Kleeju, Schmidtu-Rottluffu in Kandinskem.

Ludwig GROTE (1893—1974), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, r. v Halleju, u. (80) v Gautingu pri Münchnu, 1952—1962 direktor nürnberškega Germanisches National-Museum.

Sturla J. GUDLAUGSSON (1913—1971), holandski umetnostni zgodovinar, r. na Danskem, nazadnje direktor haaškega Mauritshuisa, avtor temeljne monografije o Gerardu Terborchu.

Paul GUINARD (o. 1895—1975), francoski umetnostni zgodovinar, poznavalec španskega slikarstva, zlasti Zurbarána in Goye, u. (80) v Madridu.

Paul HAESAERTS (1901—1974), belgijski pisec o likovni umetnosti in kritik, filmski delavec, arhitekt in slikar, brat Luca Haesaertsa.

Hans Robert HAHNLOSER (1889—1974), švicarski umetnostni zgodovinar in zbiralec, r. v Winterthuru, učenec Friedricha Rintelena v Baslu, na Dunaju Schlosserjev asistent in privatni docent, 1934—1968 ordinarij v Bernu, tam u. (74), 1926 disertacija o Villardu de Honnecourt (tisk 1935 in razširjena izdaja 1972), s sodelavci *Tesoro di San Marco, I—II, 1965—1971*, po 2. svetovni vojni utemeljil véliki »Corpus Vitrearum Medii Aevi«.

Eberhard HANFSTAENGL (1886—1973), nemški umetnostni zgodovinar, muzealec in založniški delavec (založba Bruckmann).

Louis HAUTECOEUR (1884—1973), francoski umetnostni zgodovinar in muzealec, v Parizu po vrsti konservator Louvra, Luksemburškega muzeja in Muzeja moderne umetnosti, *Histoire de l'Architecture classique en France, I—VII*, Pariz 1943—1957, *Histoire de l'Art, I—III*, ib. 1959, itd.

Walter HENTSCHEL, u. 1970, nemški umetnostni zgodovinar (kiparstvo), naslednik Eberharda Hempla na Technische Hochschule v Dresdenu, tam u.

Alfred HERMANN (1885—1969), nemški egiptolog, profesor na univerzi v Kölnu.

Jakob HESS (1885—1969), nemški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, za nacizma v emigraciji, izdal in komentiral Giovannija Battisto Passerija, dragocene tudi *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock, I—II*, Rim 1967.

Heinz KAHLER (1905—1974), nemški klasični arheolog, ordinarij na univerzi v Kölnu.

Engelbert KIRSCHBAUM (1902—1970), nemški krščanski arheolog, jezuit, utemeljitelj Herderjevega *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ki je z zadnjo, 8. knjigo dokončan 1976.

Heinrich KOHLHAUSSEN (1894—1970), nemški umetnostni zgodovinar (umetna obrt in posebej zlatarstvo), 1937—1945 direktor nürnberškega Germanisches National-Museum.

Johannes KOLLWITZ (1903—1968), nemški krščanski teolog, katoliški duhovnik, r. v Magdeburgu.

Jurij Dmitrijevič KOLPINSKI, u. 1976, sovjetski ruski umetnostni zgodovinar, sodelavec obsežne »Vseobščaja istorija iskusstva«, avtor monografij o raznih sovjetskih kiparjih, ki se je s platforme socialističnega realizma bojeval proti raznim oblikam buržoaznega modernizma.

Viktor KOTRBA, u. 1973, češki umetnostni zgodovinar (zgodovina stavbarstva na Češkem), inženir arhitekture.

Stefan KOZAKIEWICZ, u. 1974, poljski umetnostni zgodovinar v Varšavi, avtor temeljne monografije o Bernardu Bellottu.

Heinrich KREISEL (o. 1898—1975), nemški umetnostni zgodovinar in konservator, r. v Würzburgu, 1957—1963 vodil Bavarski deželni urad za spomeniško varstvo, u. (77) v Münchnu, *Die Kunst des deutschen Möbels, I—II*, München 1968—1970.

Gustav KÜNSTLER (1902—1974), avstrijski umetnostni zgodovinar, direktor dunajske založbe Schroll.

Otto KURZ (1908—1975), avstrijsko-angleški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, r. na Dunaju, učenec Juliusa Schlosserja, 1944—1965 bibliotekar in od 1965 dalje profesor Warburgovega instituta v Londonu (klasično izro-

čilo na Bližnjem vzhodu), še na Dunaju z Ernstom Krisom objavil odlično *Die Legende vom Künstler (1934)*, po zadnji vojni pa med drugim oskrbel nove izdaje Schlosserjeve *Die Kunstliteratur / La letteratura artistica*.

Pierre LADOUÉ, u. 1973, francoski umetnostni zgodovinar, muzealec in književnik, glavni konservator versajskega gradu (1938—1941) in pariškega Muzeja moderne umetnosti (1941—1944).

Jean LAFOND, u. 1975, francoski zgodovinar slikanih oken v Rouenu.

Carl LAMB (1905—1968), nemški umetnostni zgodovinar, Pinderjev učenec, še najbolj znan kot avtor umetnostnozgodovinskih filmov.

Jacques LAVALLEYE (1900—1974), belgijski umetnostni zgodovinar, profesor na katoliški univerzi v Louvainu, avtor vademekuma *Introduction aux études d'archéologie et d'histoire de l'art*, Tournai-Pariz 1946 (2. izdaja Louvain—Pariz 1958) pa razprav in knjig o staronizozemskem slikarstvu.

Viktor Nikitič LAZAREV (1897—1976), sovjetski ruski umetnostni zgodovinar, r. in u. (78) v Moskvi, ki je ob standardnih delih iz zgodovine ruske in bizantinske umetnosti (*Iskusstvo Novgoroda*, Moskva—Leningrad 1947, *Istorija vizantijskoj živopisi, I—II*, Moskva 1947—1948, italijanska izdaja 1967, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, *Theophanes der Grieche*, Dunaj—München 1968) izdal tudi monografije o Vermeerju, bratih Le Nain, Leonardu da Vinci in Chardinu, pisal o izvoru italijanske renesanse (*Proishoždenie italjanskogo Vozroždenija, I—II*, Moskva 1956—1959), hkrati pa kot malokdo izmed njegovih rojakov objavljal v zahodnoevropskih in ameriških strokovnih glasilih.

Frédéric LESUEUR (o. 1877—1971), francoski umetnostni zgodovinar.

Vladimir Francevič LEVINSON-LESSING (1893—1972), sovjetski umetnostni zgodovinar in muzealec, več kot pol stoletja, tj. od 1921 dalje neločljivo povezan z leningrajsko Eremitažo (»direktorji so se menjavali, zanj pa ni bilo nadomestila«), od 1936 dalje na čelu njenega oddelka zahodnoevropske umetnosti; r. na Estonskem, u. (79) v Leningradu.

Roberto LONGHI (1890—1970), italijanski umetnostni zgodovinar, profesor na univerzi v Firencah in urednik revije Proporzioni, vplivni avtor del, kot so *Officina ferrarese*, Rim 1934 (revidirana izdaja Firence 1956), *Viatico per cinque secoli della pittura veneziana*, Firence, 1946, monografije o Caravaggiu, Giovanniju Serodineju itd.

Frits LUGT (1884—1970), holandski umetnostni zgodovinar in zbiralec, kakor isto leto umrla Wilde in Popham eden izmed izvrstnih poznavalcev risbe, r. v Amsterdamu, u. (86) v Parizu, priročnika *Les Marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam 1921 (dodatek 1956), *Répertoire des catalogues de ventes publiques, I—III*, Haag 1938—1953—1964.

Jean Frédéric LYNA (1888—1970), belgijski umetnostni zgodovinar, nekdanji glavni konservator Kraljevske biblioteke v Bruslju, raziskovalec rokopisnega slikarstva.

Karl Eric MAISON (1900—1971), angleški umetnostni zgodovinar, r. v Münchnu, 1933 emigriral iz nacistične Nemčije, avtor temeljnega kataloga Daumierovih slik, akvarelov in risb (1968).

André MALRAUX (1901—1976), francoski pripovednik, politik in pisec o likovni umetnosti, r. in u. (75) v Parizu, udeleženec španske državljanske vojne in francoske rezistence, de Gaullov minister za kulturo, z Georgesom Sallesom začel izdajati »L'Univers des formes«, sicer pa v svojih esejih razgrnil misel in predstavo o t. i. imaginarnem muzeju *(le musée imaginaire)*.

Kurt MARTIN (1899—1975), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, r. v Zürichu (sin ordinarija za antropologijo), študiral pri Jantzenu v Freiburgu in pri Wölfflinu v Münchnu (njegov zadnji doktorand), nazadnje, 1957—1964, vodil Bayerische Staatsgemäldesammlungen kot njihov generalni direktor.

Friedrich MATZ (1890—1974), nemški arheolog, r. v Lübecku, profesor na univerzah v Münstru in Marburgu.

Millard MEISS (1904—1975), ameriški umetnostni zgodovinar in mecen, profesor na princetonskem Institute for Advanced Study, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, *Giotto and Assisi*, New York 1960, nazadnje štiri odlično opremljene knjige s skupnim naslovom *French Painting in the Time of Jean de Berry*, London 1967—1968—1974 (pozno XIV. stoletje, Boucicautov mojster, bratje iz Limburga in njihovi sodobniki).

Dorothy MINER (1904—1973), ameriška umetnostna zgodovinarka, kustodinja v baltimorski Walters Art Gallery, raziskovalka srednjeveškega rokopisnega slikarstva.

Antonio MORASSI (1893—1976), italijanski umetnostni zgodovinar, r. v Gorici, na Dunaju Dvořákov in Schlosserjev učenec, u. v Milanu, med drugim kompletni katalogi slikarstva Giambattiste Tiepola (1962) pa slik, grafik in risb Antonia in Francesca Guardija (1973—1975).

Vittorio MOSCHINI (1896—1976), italijanski umetnostni zgodovinar, raziskovalec beneškega slikarstva.

Cornelius MÜLLER-HOFSTEDE, u. 1974, nemški umetnostni zgodovinar.

Thomas MUNRO (1897—1974), ameriški estetik in pisec o umetnosti v Clevelandu, od 1945 dalje urejal The Journal of Aesthetics and Art Criticism.

Alfred NEUMEYER (1901—1974), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar, r. v Münchnu, promoviral v Berlinu, za nacizma emigriral iz Nemčije.

Werner NOACK (1888—1969), nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, dolgoletni direktor mestnih zbirk v Freiburgu i. Br., ki je promoviral 1912 v Halleju pri Adolphu Goldschmidtu.

Gheorge OPRESCO (1881—1969), romunski umetnostni zgodovinar, profesor na univerzi v Bukarešti.

Gertrud OTTO (1895—1970), nemška umetnostna zgodovinarka, avtorica knjig o ulmski gotski plastiki pa monografij o Gregorju Erhartu in Bernhardu Striglu.

Erwin PANOFSKY (1892—1968), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, najslavnejši med warburgovci, r. v Hannovru, študiral v Münchnu, Berlinu (pri Adolphu Goldschmidtu) in Freiburgu (1914 promoviral pri Vögeju), od 1921 privatni docent in od 1926 dalje ordinarij na univerzi v Hamburgu, od 1934 profesor na princetonski univerzi in od 1935 na Institute for Advanced Study v Princetonu, tam u. (75), pisec znamenitih del, ki jih veliko poznamo tudi v poznejših izdajah in raznih prevodih, *Dürers »Melencolia I«*, Leipzig—Berlin 1923 (skupaj s prijateljem Fritzom Saxlom, razširjena angleška izdaja New York 1964), *»Idea«: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, München 1924, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig—Berlin 1930, za sodobno ikonologijo temeljne *Studies in Iconology*, New York 1939 (tudi srbsko-hrvatski prevod), *Albrecht Dürer, I—II*, 1943, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Treasures*, Princeton 1946 (uvod in prevod), hkrati monumentalna in blesteča, posebej še za interpretacijo »prikrite« simbolike pionirska predstavitev staronizozemskega slikarstva, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1953, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, in *Tomb Sculpture*, New York 1964, okrog dvesto petdeset enot obsegajočo znanstveno bibliografijo, v kateri je najti tudi razpravo o ideoloških prednikih Rolls-Royceovega hladilnika, pa so še postumno dopolnili *Problems in Titian*, New York 1969, in v zapuščini najdeno berlinsko predavanje iz 1921 o Rembrandtu in židovstvu (Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 1974).

Jakub PAVEL (o. 1904—1974), češki umetnostni zgodovinar.

Arthur Ewart POPHAM (1889—1970), angleški umetnostni zgodovinar, r. v Plymouthu, 1945—1954 kustos za grafiko v Britanskem muzeju v Londonu.

Vagn Häger POULSEN, u. 1970, danski klasični arheolog, od 1943 dalje direktor københavnske Ny Carlsberg Glyptotek.

Dénes RADOCSAY (1918—1974), madžarski umetnostni zgodovinar.

Sir Herbert READ (1893—1968), angleški likovni in literarni kritik, pisec o likovni umetnosti, esejist in pesnik, eden izmed najuglednejših likovnih kritikov po 2. svetovni vojni, interpret Henryja Moora, ki mu je pomagal utirati pot že pred vojno, pa moderne plastike in slikarstva sploh, ki ju je med drugim predstavil tudi v dveh uspešnih sežetih pregledih (*A Concise History of Modern Painting*, London 1959, tudi v slovenskem prevodu, in *A Concise History of Modern Sculpture*, 1964, srbsko-hrvatski prevod).

Edwin REDSLOB (1884—1973), nemški umetnostni in kulturni zgodovinar in »Reichskunstwart« weimarske Nemčije.

Benno REIFENBERG (1892—1970), nemški likovni kritik, časnikar in književnik, prijatelj Wilhelma Hausensteina.

Gisela Marie Augusta RICHTER (1882—1972), ameriška klasična arheologinja, 1906—1947 v službi Metropolitanskega muzeja v New Yorku, ki je poleg množice specialnih del napisala tudi odličen priročnik grške umetnosti (*A Handbook of Greek Art*, London 1959, številne poznejše izdaje).

Václav RICHTER (1900—1970), češki umetnostni zgodovinar in likovni kritik, učenec Vojteha Birnbauma na Karlovi univerzi v Pragi, sam pa učil kot profesor na univerzi v Brnu.

Cecil ROTH (1899—1970), angleški židovski zgodovinar, profesor na univerzi v Oxfordu in pisec številnih del s področja židovske zgodovine in umetnosti.

Theodore ROUSSEAU (1912—1973), ameriški umetnostni zgodovinar in muzealec, od 1948 dalje kustos za slikarstvo v Metropolitanskem muzeju v New Yorku.

Hans RUPPRICH, u. 1972, avstrijski germanist, ordinarij na Dunaju, tam u., zaslužni izdajatelj Dürerjeve literarne zapuščine, *Dürer: Schriftlicher Nachlass, I—III*, Berlin 1956—1966—1969.

Aline B. SAARINEN (1914—1972), ameriška likovna kritičarka in umetnostna zgodovinarka, r. v New Yorku, vdova slavnega finsko-ameriškega arhitekta Eera Saarinena (objavila tudi knjigo o njem).

Edouard SALIN (1889—1970), francoski arheolog, rudarski inženir, raziskovalec merovinške kulture.

Christian Altgraf zu SALM (1906—1973), nemški umetnostni zgodovinar, ki je upravljal zbirke knezov Fürstenbergov v Donaueschingenu.

André SALMON (1881—1969), francoski pesnik, pripovednik in esejist, prijatelj Modiglianija in drugih likovnih umetnikov, med drugim tudi pisec knjig o novejšem francoskem slikarstvu in kiparstvu, o Frieszu, Cézannu, Modiglianiju, cariniku Rousseauju, Maxu Jacobu in Chagallu (v slovenščino preveden roman *La Vie passionnée de Modigliani*).

Francisco Javier SÁNCHES CANTÓN (1891—1971), španski umetnostni zgodovinar in muzealec, direktor madridskega Prada, izdal literarne vire za zgodovino španske umetnosti, več knjig o Goyi in eno o A. R. Mengsu.

Edmund SCHILLING (1888—1974), nemški umetnostni zgodovinar, poznavalec nemške risbe, r. v Neuwiedu ob Renu, promoviral pri grofu Vitzthumu v Kielu, sodelavec Georga Swarzenskega v Städlovem institutu v Frankfurtu, 1937 emigriral iz nacistične Nemčije, u. (85) v Edgwaru pri Londonu.

Daniel SCHLUMBERGER (1904—1973), francoski arheolog, r. v Mühlhausnu v Alzaciji, u. (68) v Princetonu v ZDA, izkopaval okrog Palmire in v Afganistanu.

Percy Ernst SCHRAMM (1894—1970), nemški zgodovinar, dolgoletni ordinarij na univerzi v Göttingenu, raziskovalec ikonografije nemških srednjeveških vladarjev.

Johannes SIEVERS (1880—1969), nemški umetnostni zgodovinar, promoviral 1906 v Halleju pri Adolphu Goldschmidtu z disertacijo o Pietru Aertsenu, pozneje pa svoje poglavitno delo posvetil Karlu Friedrichu Schinklu in skupaj z Emilom Waldmannom izdal katalog Slevogtove grafike.

Halldor SOEHNER, u. 1968, nemški umetnostni zgodovinar in muzealec, nasledil Kurta Martina kot generalni direktor Bavarskih državnih zbirk slik (od 1965 dalje).

Alfred STANGE (1894—1968), nemški umetnostni zgodovinar, ki se je udinjal nacizmu, od 1935 dalje profesor na univerzi v Bonnu, *Deutsche Malerei der Gotik, I—XI*, München—Berlin 1934—1961.

Juliusz Stanislaw STARZYNSKI (1906—1973), poljski umetnostni zgodovinar in likovni kritik, profesor na univerzi v Varšavi.

Wolfgang STECHOW (1896—1974), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar, r. v Kielu, postal asistent in sodelavec Corneliusa Hofstede de Groota, za nacizma emigriral iz Nemčije, u. v Princetonu v ZDA, med njegovimi deli *Apollo und Daphne*, Leipzig—Berlin 1932, *Salomon van Ruysdael*, Berlin 1938, *Dutch Landscape Painting in the 17th Century Painting*, London 1966, *Rubens and the Classical Tradition*, Cambridge (Mass.) 1968.

Klara STEINWEG (o. 1902—1972), nemška umetnostna zgodovinarka, učenka Wölfflina, Adolpha Goldschmidta in grofa Vitzthuma, sodelavka Richarda Offnerja, čigar monumentalni *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* je nadaljevala po njegovi smrti 1965.

David TALBOT RICE (1903—1972), angleški umetnostni zgodovinar, eden izmed vodilnih poznavalcev bizantinske umetnosti, dolgoletni profesor na univerzi v Edinburghu, v poznejših letih spisal več poljudnejših pregledov, ki jih nekatere poznamo tudi v srbsko-hrvatskih prevodih.

Basil TAYLOR (o. 1922—1975), angleški umetnostni zgodovinar, študije o Stubbsu, Constablu in Cézannu.

Guy de TERVARENT (1891—1969), belgijski umetnostni zgodovinar, dela s področja ikonografije, med drugim koristni slovar *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450—1600: Dictionnaire d'un langage perdu, I—II*, Ženeva 1958—1959 (dodatek in kazalo 1964).

Hans THÜMMLER (1910—1972), nemški umetnostni zgodovinar in konservator.

Hans TINTELNOT (1909—1970), nemški umetnostni zgodovinar, ordinarij na univerzi v Kielu (1959—1966), *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*, München 1951.

Elizabeth du Gué TRAPIER (1893—1974), ameriška umetnostna zgodovinarka, poznavalka španskega slikarstva in osrednja osebnost newyorške Hispanic Society.

Karl Herman USENER (1905—1970), nemški umetnostni zgodovinar (medievalist), aktiven na univerzi v Münchnu, potem direktor marburškega raziskovalnega instituta.

Jean VALLERY-RADOT (1890?—1971), francoski umetnostni zgodovinar, konservator v pariški Bibliothèque nationale.

Walter VITZTHUM (1928—1971), nemško-kanadski umetnostni zgodovinar, poznavalec italijanske risbe XVII. stoletja, r. v Nürnbergu, promoviral 1956 v Münchnu, od 1957 dalje učil na univerzi v Torontu, nazadnje kot ordinarij, tam u. (43).

Hermann VOSS (1884—1969), nemški umetnostni zgodovinar, ugleden poznavalec italijanskega poznorenesančnega in baročnega slikarstva, r. v Lüneburgu, kot muzealec aktiven v Berlinu, Wiesbadnu in Dresdnu, u. (85) v Münchnu, med drugim še do danes nenadomeščeni deli *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, I—II*, Berlin 1920, in *Die Malerei des Barock in Rom*, ib. 1924.

Henri van de WAAL (1910—1972), holandski umetnostni zgodovinar, med njegovimi prispevki k raznim ikonografskim vprašanjem tudi *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500—1600: een iconologische studie, I—II*, Haag 1952.

Clarence WARD (1884—1973), ameriški umetnostni zgodovinar.

Hans WENTZEL (1913—1975), nemški umetnostni zgodovinar (medievalist), poznavalec slikanih oken in gliptike, r. v Altoni, promoviral 1935 v Göttingenu pri grofu Vitzthumu, u. (62) v Stuttgartu.

Paul Reinhold WESCHER (1896—1974), nemško-švicarsko-ameriški umetnostni zgodovinar, knjige o renesančnih veletrgovcih, Jeanu Fouquetu, švicarskem romantičnem slikarstvu in razvoju oljne skice od Tintoretta do Picassa.

Margaret WHINNEY (1897—1975), angleška umetnostna zgodovinarka.

Johannes WILDE (1891—1970), avstrijsko—angleški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, ugleden poznavalec renesančne risbe in še posebno Michelangelove umetnosti, r. v Budimpešti, promoviral 1918 na Dunaju, kot asistent v galeriji slik Umetnostnozgodovinskega muzeja pionir v rentgenskem preiskavanju slik (npr. Giorgionejevih »Treh filozofov«), za nacizma emigriral iz Avstrije in postal profesor na londonski univerzi.

Reginald Howard WILENSKI (1887—1975), angleški pisec o umetnosti židovskega rodu, avtor malce kurioznih knjig o holandskem, francoskem in zlasti flamskem slikarstvu (*Flemish Painters: 1430—1830, I—II*, London 1960).

Edgar WIND (1900—1971), nemško-angleški umetnostni zgodovinar iz Warburgovega kroga, r. v Berlinu, 1930—1933 docent v Hamburgu, za nacizma emigriral iz Nemčije, 1955—1967 profesor na oxfordski univerzi, med njegovimi z veliko erudicijo zaznamovanimi razpravami npr. knjigi *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958 (3. izdaja 1968) in kot ponatisnjen izbor *Art and Anarchy*, New York 1964 (revidirana in razširjena izdaja 1969).

Rudolf WITTKOWER (1900—1971), nemško-ameriški umetnostni zgodovinar židovskega rodu, odlični raziskovalec italijanskega baroka in še zlasti Berninija, r. v Berlinu, tam 1923 promoviral pri Adolphu Goldschmidtu, delal v Bibliotheca Hertziana v Rimu, profesor na londonski univerzi (1949—1956) in Columbia University v New Yorku (1956—1969), tam u. (70), med deli, ki izstopajo iz njegove obsežne bibliografije, z Ernstom Steinmannom sestavljena *Michelangelo Bibliographie 1510—1926*, Leipzig 1927 (ponatis 1967), s Heinrichom Brauerjem izdane *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, I—II*, Berlin 1931, in s Fritzom Saxlom spisana knjiga *British Art and the Mediterranean*, New York etc. 1948, pozneje pa *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London1949 (revidirana 3. izdaja 1962), *Gian Lorenzo Bernini*, ib. 1955 (revidirana 2. izdaja 1966), *Art and Architecture in Italy: 1600—1750*, Harmondsworth 1958 (revidirana 2. izdaja 1965) in skupaj z ženo spisani esej *Born Under Saturn*, New York 1963, v katerem se je veliki prijazni mož, čeprav deklariran nasprotnik psihoanalize, izjemoma lotil v jedru psihoanalitičnega problema.

Francis WORMALD (1904—1972), angleški umetnostni zgodovinar (medievalist), poznavalec rokopisnega slikarstva.

Leopold ZAHN (1890—1970), avstrijsko-nemški umetnostni zgodovinar in likovni kritik, r. na Dunaju, tam 1915 promoviral pri Maxu Dvořáku, po zadnji svetovni vojni urejal revijo Das Kunstwerk, ki jo je pomagal tudi ustanoviti, u. (79) v Baden-Badnu.

Josef ZYKAN (1901—1972), avstrijski umetnostni zgodovinar in konservator.

Luc Menaše

JOHANNES WILDE: VENETIAN ART FROM BELLINI TO TITIAN

Johannes WILDE: Venetian Art from Bellini to Titian,
Oxford: Clarendon Press, 1974 (Oxford Studies in the History of Art and Architecture), str. 267, 222 črnobelih repr.

Na stodvajseti strani knjige je natisnjena tale modrost: »Izkušnja me je vodila k formulaciji določenih načel, ki jih ponavljam skoraj z nekakšno obsedenostjo: opazujte umetnino, opazujte jo dolgo, znova, razmišljajte o njej. Vedno študirajte celoto in se ne izgubljajte v detajlih. Najprej si skušajte predstaviti umetnino tako, kot si jo je bil zamislil njen ustvarjalec, zakaj v takšni obliki nam je umetnina le redko neposredno dostopna. Upoštevajte namen umetnine, kajti največkrat je to odločujoči faktor, ki opredeljuje posamezne značilnosti dela; umetnine istega datuma in istega umetnika se lahko razlikujejo, če so bile narejene za različne priložnosti in namene. Puhle vsakdanjosti, se strinjam, toda trdno sem prepričan, da so potrebne za naš študij«. In res je vsak stavek te knjige prežet s tem prepričanjem. Morda je v tej moralni in odgovorni drži, ki jo izpričuje njena vsebina, eno dragocenih opozoril mlajšim generacijam umetnostnih zgodovinarjev, ki se vse preveč izgubljajo v tehnolološkem pozitivizmu posameznih detajlnih raziskav, posebej še v aktualnih oblikah »ikonografije«, pri čemer naj bi kakšna tekstovna predloga odločala tudi o likovnih vrednostih in pojavnostih umetnine, v resnici pa se je izkazalo, da je bilo ravno obratno. Dovolj je, če opozorim na ekstenzivne interpretacije Tizianovih »poezij«, ki so v tekstih Tannerjeve, Eassona, M. Shapira ali Kahrove prignane do smiselnega roba.

Wilde je bil, kot pravi A. Blunt v uvodu, perfekcionist, ki je za življenja sorazmerno malo publiciral (cf. bibliografijo v Menašejevem Leksikonu, stp. 2323f, in The Burlington Magazin, CXIII, marec 1971). Njegovi specialni področji sta bili Michelangelo, zlasti risbe, in beneško slikarstvo 16. stoletja. Njegova predavanja o beneškem slikarstvu so veljala za izjemne dosežke in so se odražala tudi v delu njegovih učencev, tako da je bilo mogoče Wildejevim idejam slediti po priložnostnih citatih in opombah. Sedanja izdaja predavanja pa bo dobrodošla tako strokovnjakom, ki ga niso imeli priložnosti poslušati, kot tudi študentom začetnih letnikov, za katere predstavlja pričujoča knjiga odličen uvod v študijsko problematiko.

Wildejeva metoda temelji na tradiciji poznavalstva. Vendar jo je obogatil v dveh pogledih. Najprej je bil novator v tehnološkem pogledu. Njegove raziskave slik z rentgenskimi žarki so se izkazale kot nenavadno uspešne. Osrednja pozornost je vedno veljala formalnim kvalitetam umetnine, njihovemu prvotnemu fizičnemu stanju, ki pogosto šele odkriva resnične zakonitosti kompozicije (kot je dokazal ob Bellinijevem Marijinem kronanju iz muzeja v Pesaru), in barvnim kvalitetam, ki jih je preverjal z najširšimi primerjavami (in je zato lahko, sicer nekoliko pretirano, izpustil obravnavo Bellinijeve Madonne degli alberetti, ki je zanj samo še ruina). Drugo področje, kjer je širil tradicijo poznavalstva, pa so kratki pasusi ikonografskih opomb. Njegove ideje o ikonografskih inovacijah v slikarstvu Bellinija, Giorgioneja ali mladega Tiziana s postale prave »ricche minere«, ki jih je aktualna umetnostna zgodovina dodobra izkoristila. Naj navedem samo dva poslednja primera: Wildejevo opozorilo na nov tip Madonne z golim, ležečim otrokom v Madonni Davis, Metropolitan Museum, je povzela in detajlno razvila Rona Goffen v svojem članku Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas (The Art Bulletin, LVII, december 1975, 487 ff), Wildejeve analize Tizianovega upoštevanja arhitekturnega okolja, kamor so bile postavljene kasneje njegove slike, pa je bilo koristno izhodišče za vrsto besedil, med katerimi izstopajo Rosandovi članki, med njimi zlasti Titian in the Frari (The Art Bulletin, LIII, junij 1971, 196 ff, in Titian's Presentation

of the Virgin in the Temple and the Scuola della Carità, (ibidem, LVIII, marec 1976, 55 ff). Kar zadeva Wildejeve formalne analize, so nekatere nenavadno moderne: skoraj se zdi, da bi lahko vzporedno ob njih brali najaktualnejše dosežke kritiškega formalizma v izdajah Freedberga ali Greenberga in njunih učencev, pri čemer pa ima Wilde to prednost, da upošteva stvarno stanje podobe in je ne žrtvujejo formalistični vivisekciji. Najpomembnejši dosežek knjige v tem pogledu je analiza beneškega kolorita (cf. posebej str. 43, 159 in 211, kjer po vrsti označuje ploskovito vrstenje krajine v Bellinijevem Kristusovem krstu iz S. Corona v Vicenzi, Tizianovo Urbinsko Venero in koloristično »površinskost« Tizianovih poznih del). Po Wildejevem prepričanju je za beneški kolorizem značilno, da ustvarja prostor v ploskih med seboj povezanih barvnih površinah, ki sicer zaznamujejo tako plastičnost figur kot distanco proti globini, vendar niso slikane v globinskem vrstenju proti horizontu, temveč okrog predmeta; vsak predmet, povsem označen z barvo, zavzema na sliki najprej določeno *površino* in iz toplohladne jukstapozicije ter površin raste prostorska iluzija globine ter opredelitev plastične funkcije posameznih figur in predmetov v kompoziciji. Ko gre za velike kompozicije, kakršne so Assunta, Pala Pesaro ali Marijina pot v tempelj iz beneške Akademije, Wilde natančno opredeljuje Tizianovo upoštevanje arhitekturnega okolja, ki v kompozicijskem in barvnem smislu računa z učinki potencirane soodvisnosti kompozicijskih členitev arhitekture in notranje organizacije slike. Pri Marijini poti v tempelj je videti Tizianov interes, da bi podal za zgodbo koristno iluzijo globine, toda ohranil tudi mogočno zasnovo velike, skoraj »muralne« kompozicije v vsej njeni dvodimenzionalni barvni površinskosti. Ko opisuje Urbinsko Venero, pravi: »Ženski akt je bil postavljen v interier, ki izgleda kot preproga, v kateri se vse poglavitne barve ospredja — topla rdeča, smaragdno zelena, bela in zlatorjava — ponovijo v manjših površinah, toda z isto intenziteto v ozadju. To je pomembno dejstvo. Pomeni namreč, da glede na barvo ni razlike med ospredjem in ozadjem in da je to razlikovanje določeno le s posameznimi formami. Zmagala je torej težnja, ki je bila prirojena beneškemu slikarstvu od trecenta dalje«. Takšno gledanje je moralo biti blizu Manetu, ko je delal leta 1853 svojo kopijo po Tizianu in pozneje Olympio, in tudi Cézanne je imel, ko je govoril o vzporedni saturaciji barve in forme, v mislih beneško slikarstvo 16. stoletja.

Snov predavanj je razdeljena po kanoničnem zaporedju od Bellinija do poznega Tiziana v šest poglavij, sedmo pa je pregled Tizianovega portretnega dela. Vse manjše figure so praktično izpuščene. Po kratkem orisu Bellinijeve kariere in ustvarjanja mladega Giorgioneja sledi tretje poglavje, v katerem opredeli zanimivo situacijo pred in okrog leta 1510, ko so v Benetkah ustvarjali trije Giovannijevi učenci: Giorgione, Sebastiano del Piombo in Tizian. Giorgione je leta 1510 umrl, Sebastiano je sledil svojim slikarskim interesom v Rim, k Michelangelu, Tizian pa se je v Benetkah precej neobzirno postavil na mesto svojega ostarelega učitelja in si nasproti njemu pridobil mesto državnega slikarja. V drugem in tretjem desetletju se pojavi tudi večje zanimanje dovolj zaprtega beneškega umetnostnega sveta za rimsko-toskanske vzore. To področje vplivanja v celoti še ni bilo analizirano (v trinajstih točkah navedene kriterije tega študija je publiciral M. Roskill, On artistic relations between Venice and Central Italy, 1500—1557, dodatek B, 75 ff v njegovi izdaji Dolcejevega Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, New York 1968). Zato so Wildejeve primerjave toliko bolj koristne. Pa ne le, kadar gre za konkretne izposojene rimsko-toskanske umetnosti, ki jih je precej našel v delu mladega Tiziana, temveč tudi ko gre za načelne vsebinske primerjave. Taka je primerjava Rafaelove Madonne di Foligno in Tizianove Marije s svetniki iz muzeja v Anconi, ki jo je bil naročil Alvise Gozzi, iz leta 1520: na eni strani rafaelovska statičnost, klasicizem, kontemplativno razpoloženje, ki natančno ločuje nebeško in zemeljsko sfero, na drugi pa Tizianova slika z Marijo, ki se kot deus ex machina pojavlja na oblaku in se odpira navzdol proti donatorju in njegovemu priprošnjiku ter ustvarja skupen doživljajski prostor, ki ga še potencira enotna barvna skupnost prostora in dogajanja.

Nato sledi, v petem poglavju, analiza zrelega Tiziana, 1520—1540, kjer Wilde opozori tudi na manierizem v Tizianovem delu. Čeprav spretno navaja vrsto primerov figure serpentinate, njegove povzetke Laokoonta, Michelangelovih invencij, pa je treba opozoriti tudi na drugo plat Tizianovega slikarstva: naj bodo te figure še tako značilno manieristične, potem ko so obdelane s Tizianovim kolorističnim mehčanjem, ko se stopijo v krajinsko podobo, ko postanejo raspoloženjski nosilci, še posebej v slikah s krščansko tematiko, zelo dojemljivega, prav nič abstraktnega patosa, moramo priznati, da se umetelnost Florence, Rima ali Parme ublaži v oblikah, ki bi jih smeli mirno imenovati »visoka renesansa«. Pač pa je treba posebej označiti Tizianovo pozno obdobje, ki ga Wilde v šestem poglavju datira med leta 1540 in 1576. Skupaj z novim zanimanjem za religiozno problematiko motivov se pojavi tudi Tizianova skoraj latentna težnja po monokromiji. Toda tudi v tem poznem stilu je slikar ohranil neokrnjeno vizijo skupnosti človeka in narave, pa čeprav v dramatičnih oblikah, kot jih lahko razberemo v mojstrski Nimfi s pastirjem v dunajskem Kunsthistorisches Museum; in v tem je gotovo zadnji resnični zastopnik giorgionejevske tradicije, zakaj giorgionizem v beneškem 17. stoletju je res samo še manieristična epizoda.
Wildejeva predavanja odlikuje tudi odlično razporejena in med seboj uravnotežena razdelitev snovi, ki postane takoj jasna, če jo primerjamo s kakim drugim splošnim pregledom beneškega slikarstva, kakršen je v tem pogledu prav katastrofalna Steerova knjiga A Concise History of Venetian Painting, London 1970. Žal pa knjigo kazi neprijetno dejstvo, da nima indeksa in da je kvaliteta črnobelih reprodukcij na trenutke pod ravnijo, ki bi ga sam tekst predavanj zaslužil.

Tomaž Brejc

NARODNA GALERIJA V LETIH 1975—1976

Kataloga razstav Narodne galerije

ČEŠKO SLIKARSTVO 19. IN ZAČETKA 20. STOLETJA. Ljubljana 1975. Seznam članov častnega in organizacijskega odbora. Zahvala. Anica Cevc: *Predgovor*. Olga Macková: *Češko slikarstvo v XIX. in na začetku XX. stoletja*. Povzetek v francoščini. (Olga Macková: Biografski podatki in katalog razstavljenih del). Str. 48, 14 črno-belih posnetkov + 4 med besedilom + 1 na naslovni strani.

NOVE PRIDOBITVE NARODNE GALERIJE 1965—1975. Ljubljana 1976. Izdano ob 30-letnici osvoboditve. Seznam članov umetnostne komisije in restavratorjev umetnin. Seznam volil umetnin z oporoko, darovalcev umetnin in posojil za razstavitev. Anica Cevc: *Uvodna beseda* (v francoskem prevodu). Katalog razstavljenih del. Kratice. Anica Cevc: *Slike*. Ksenija Rozman: *Plastika. Risbe in grafike*. Anica Cevc: *Kopije fresk*. Ksenija Rozman: *Odlitki*. — Kazalo umetnikov. Oglasi. Str. 160, 113 črno-belih posnetkov in 16 celostranskih črno-belih posnetkov med besedili + 1 barvni na naslovni strani.

Razstavni prospekt Narodne galerije

Otrok in družina v slovenski likovni umetnosti. Ljubljana, 20.—24. maja 1975. Anica Cevc: Uvod in seznam razstavljenih del — 4 strani, črno-beli posnetek na naslovni strani.

Razstave Narodne galerije

1975

ČEŠKO SLIKARSTVO 19. IN ZAČETKA 20. STOLETJA (24. 4.—1. 6. 1975). Razstavo je Narodni galeriji posredovala Narodna galerija v Pragi. Iz Ljubljane je bila prenesena v Narodni muzej v Beogradu. Izbira gradiva Olga Macková. Razstavljenih je bilo 80 oljnih slik, 35 risb, 1 akvarel in 1 pastel: Mikoláš Aleš (5 olj, 8 risb), Viktor Barvitius (5 olj), Alois Bubák (2 olji), Jaroslav Čermák (6 olj), Antonín Chittussi (5 olj), Miloš Jiránek (3 olja), Adolf Kosárek (5 olj), Ludvík Kuba (4 olja), Antonín Machek (4 olja), Antonín Mánes (3 olja), Josef Mánes (9 olj, 6 risb, 1 akvarel), Alfons Mucha (6 risb), Josef Navrátil (6 olj), Sobeslav Hippolyt Pinkas (4 olja), Jan Preisler (4 olja, 7 risb, 1 pastel), Karel Purkyne (7 olj), Antonín Slaviček (5 olj), Max Švabinský (3 olja, 8 risb). — Rk z repr.

OTROK IN DRUŽINA V SLOVENSKI LIKOVNI UMETNOSTI (20. 5.—24. 5. 1975). Razstava je bila postavljena v Veliki dvorani Narodne galerije v počastitev X. kongresa pediatrov Jugoslavije. Izbira gradiva: Anica Cevc in Melita Stelè-Možina. Slike (22) in plastiki (2) sta posodili Narodna in Moderna galerija v Ljubljani. Razstavljena dela, olja: Ivan Grohar: 1 — *Pod Koprivnikom* (Mestni muzej, Ljubljana); Janez Andrej Herrlein: 2 — *Primicova Julija z bratcem*, inv. št. NG S 1366; Matija Jama: 3 — *Kolo*, inv. št. NG S 1404, 4 — *Tetka in Jelica* (Mestni muzej, Ljubljana); Rihard Jakopič: 5 — *Sestrici*, inv. št. NG S 104; Ivana Kobilca: 6 — *Pariška branjevka*, inv. št. NG S 164, 7 — *Poletje*, inv. št. NG S 165, 8 — *Deklica v temnem brezrokavniku*, inv. št. NG S 590; France Kralj: 9 — *Družinski portret*, inv. št. MG S 108; Matevž Langus: 10 — *Gospa Orlova z otroki*, inv. št. NG S 1190, 11 — *Evgen Crobath in sestra Marija*, inv. št. NG S 190; Jožef Petkovšek: 12 — *Italijanski deček*, inv. št. NG S 304; Maksim Sedej: 13 — *Družinski portret*, inv. št. MG S 269, 14 — *Družina pri mizi*, inv. št. MG S 95; Mihael Stroj: 15 — *Helena Pesjak*, inv. št. NG S 378, 16 — *Alojzija Pesjak ml.*, inv. št. NG S 371, 17 — *Valentin Krisper*, inv. št. NG S 375; Gabrijel Stupica: 18 — *Deklica z igračami* (Republiški sekretariat za prosveto in kulturo SR Slovenije), 19 — *Avtoportret s hčerko*, inv. št. MG S 437; Jožef Tominc: 20 — *Družina dr. Frušića*, inv. št. NG S 463; Ferdo Vesel: 21 — *Deček s kućmo*, inv. št. NG S 520, 22 — *Sirota*, inv. št. NG S 527. — Plastika: Zdenko Kalin: 23 — *Otroška igra*, bron, inv. št. MG K 178, 24 — *Otroška igra*, bron (Mestna skupščina Ljubljana). — Rk z repr.

1976

NOVE PRIDOBITVE NARODNE GALERIJE 1965—1975 (23. 3.—2. 5. 1976). Razstava je bila postavljena v počastitev tridesetletnice osvoboditve in podružabljenja Narodne galerije. Izbira gradiva: Umetnostna komisija Narodne galerije (akademik prof. Božidar Jakac, dr. Anica Cevc, dr. Emilijan Cevc, prof. Špelca Čopič, Štefan Hauko, dr. Ivan Komelj, prof. Marjan Pogačnik, dr. Ksenija Rozman, Kemal Selmanović, Polonca Vrhunc). Razstavljenih je bilo 145 del, izmed tega 57 oljnih slik, 16 plastik, 55 risb in grafik ter 17 kopij fresk (po katalogu 92 slik, 17 plastik, 83 risb in grafik, 44 kopij fresk, 3 odlitki — skupaj 239 del). — Razstavljena dela, olja: Fortunat Bergant: 1 — *Sv. Jožef*, inv. št. NG S 1804; Gvidon Birolla: 2 — *Stara pesem*, inv. št. NG S 1777, 3 — *Zimska nedelja v Zagorju*, inv. št. NG S 1759, 4 — *Harfist*, inv. št. NG S 1758, 5 — *Koledniki*, inv. št. NG S 1801, 6 — *Zima v Puštalu*, inv. št. NG S 1802, 7 — *K maši*, inv. št. NG S 1803; Ivan Franke: 10 — *Krajina z vasjo*, inv. št. NG S 1763, 11 — *Krajina z drevjem*, inv. št. NG S 1762; Ludvik Grilc: 16 — *Krajina*, inv. št. NG S 1798; Ivan Grohar: 17 — *Starec ob peči*, inv. št. NG S 1757; Matija

Jama: 18 — *Fran Govekar*, inv. št. NG S 1769, 19 — *Karel Lambert Luckmann*, inv. št. NG S 1008, 25 — *Kamnolom*, inv. št. NG S 1846, 26 — *Sneg v Tivoliju*, inv. št. NG S 1773; Fran Klemenčič: 28 — *Krajina z brezami*, inv. št. NG S 1829; Ivana Kobilca: 29 — *Študija starke z avbo*, inv. št. NG S 1720, 30 — *Kofetarica* (Grad Strmol), 31 — *Mica Čopova roj. Kessler*, inv. št. NG S 1756; Krog slikarja Janeza iz Kastva: 32 — *Križani — Poklon Treh kraljev — Mučenke* (Podpeč v Istri); Franz Kurz zum Thurn und Goldenstein: 33 — *Sv. Terezija Avilska*, inv. št. NG S 1799; Anton Lerhinger: 34 — *Sv. Trojica*, inv. št. NG S 1700, 35 — *Sv. Hieronim*, inv. št. NG S 1701; Neznan slikar: 36 — *Jezero Hinterstein na Tirolskem*, inv. št. NG S 1843; Neznan slikar: 37 — *Portret Ivana Groharja*, inv. št. NG S 1691; Neznan slikar beneške smeri: 38 — *Kristus pred Pilatom — Križani — Bičanje Kristusa*, inv. št. NG S 1797; Neznan slikar kretsko-beneške smeri: 39 — *Marija z Jezusom, ikona*, inv. št. NG S 1845; Jožef Petkovšek: 40 — *Beneška kuhinja*, inv. št. NG S 1748; Oskar Pistor: 41 — *Portret žene*, inv. št. NG S 1768; Frančišek Karl Remb: 42 — *Estera in Asuer* (Zdravilišče Rogaška Slatina), 43 — *Mitološki motiv* (Zdravilišče Rogaška Slatina); Matej Sternen: 44 — *Akt rdečelaske*, inv. št. NG S 1747, 45 — *Portret Roze Klein-Sternen* (zapuščina + Rozi Sternen, Ljubljana), 46 — *Rdeči parazol* (zapuščina + Rozi Sternen, Ljubljana), 47 — *Violinistka* (zapuščina + Rozi Sternen, Ljubljana), 48 — *Sedeča gola žena v naslanjaču*, inv. št. NG S 1834, 50 — *Skica portreta ženske v rdeči obleki*, inv. št. NG S 1836, 51 — *Portret speče ženske*, inv. št. NG S 1837; Mihael Stroj: 57 — *Aleksander Dreo*, inv. št. NG S 1794; Saša Šantel: 58 — *Zimska pokrajina*, inv. št. NG S 1704; Janez Šubic: 59 — *Mir*, inv. št. NG S 1830, 60 — *Delo*, inv. št. NG S 1829; Jurij Šubic: 61 — *Portret Ivana Tavčarja*, inv. št. NG S 1779, 62 — *Portret Franje Tavčarjeve*, inv. št. NG S 1808; Miroslav Tomec: 63 — *Mladostni avtoportret*, inv. št. NG S 1712, 64 — *Avtoportret*, inv. št. NG S 1711; Jožef Tominc: 65 — *Nikola Lazarević*, inv. št. NG S 1781, 66 — *Portret Marije Lazarević*, inv. št. NG S 1782; Ivan Vavpotič: 69 — *Ivan Knez*, inv. št. NG S 1010, 70 — *Dragotin Hribar*, inv. št. NG S 1017, 73 — *Anton Cerar-Danilo*, inv. št. NG S 1783, 74 — *Pot v Tivoliju*, inv. št. NG S 1752, 75 — *Jean Schrey*, inv. št. NG S 1689, 76 — *France Bonač*, inv. št. NG S 1731; Fran Zupan: 80 — *Zaliv v Gružu*, inv. št. NG S 1823, 84 — *Črnogorski kras*, inv. št. NG S 1816, 85 — *Skopje — cigansko predmestje*, inv. št. NG S 1814. — Plastika: Franc Berneker: 93 — Zdenka Vidic in Mira, inv. št. P 650; Furlanski rezbar (?): 94 — *Sedeča Marija z Jezusom* (Brdo pri Lukovici, župn. urad); Alojzij Gangl: 95 — *Baron Jožef Schwegel*, inv. št. P 684; Kipar okoli leta 1410: 96 — *Pietà* (Brestanica, stara ž. c. sv. Petra); mojster Solčavske Marije: 97 — *Relief sedeče Marije z Jezusom*, inv. št. P 681; Alojzij Repič: 98 — *Ivan Cankar*, inv. št. P 612; rezbar okoli leta 1300: 99 — *Sedeča Marija* (IS skupščine SR Slovenije); rezbar okoli leta 1370: 100 — *Pietà* (Breg pri Sevnici); rezbar okoli leta 1490: 102 — *Sv. Lovrenc* (Stranice, župn. urad); rezbar okoli leta 1490—1500: 103 — *Sv. Elizabeta* (Sv. Magdalena pri Dravogradu, podr. c.); rezbar začetka 16. stoletja: 104 — *Marija z Jezusom*, inv. št. P 679; štajerski rezbar: 105 — *Poklonitev sv. Treh kraljev* (Ptuj, prošt. c.); Janez Vurnik: 106 — *Marija z Jezusom*, inv. št. P 608; Ivan Zajec: 107 — *Samaritanki in ranjena vojaka*, inv. št. P 473, 108 — *Dekle ob vodi*, inv. št. P 685, 109 — *Glava filozofa*, inv. št. P 686. — Risbe in grafike: Gvidon Birolla: 110 — *Tam za turškim gričem*, inv. št. G 2070, 111 — *Risbe glave bradatega moža*, inv. št. G 1413, 112 — *Janez Hribar*, inv. št. G 1410; Ivan Franke: 113 — *Glava genija po Fidiju*, inv. št. G 2181, 114 — *Glava deklice*, inv. št. G 2186, 115 — *Risba ležečega moškega torza*, inv. št. G 2184, 118 — *Risba moškega akta z dvignjeno desno roko*, inv. št. G 2185, 121 — *Glava moža z brki v profilu*, inv. št. G 2180, 123 — *Portretna skica žene z uhanom*, inv. št. G 1817, 132 — *Risbe otroških glav*, inv. št. G 1816, 133 — *Risbe ženskih glav in študije historičnih kostumov*, inv. št. G 1814, 135 — *Risbe ženske glave v levem profilu*, inv. št. G 1806; Nic/olò?/ Laghi (?): 140 — *Sv. Synaxius*, inv. št. G 1499; Matevž Langus: 142 — *Dva ženska polakta*, inv. št. G 1492, 143 — *Angela na volutah*, inv. št. G 1414, 144 — *Sv. Lucija*, inv. št. G 1489, 145 — *Otroška glava na blazini*, inv. št. G 1491, 146 — *Dekle s kito, Dekle v profilu, Portret žene v profilu*, inv. št. G 1494; Nora Lavrin: 149 — *Dalmatinski kmetici*, inv. št. G 1424; Mathäus Me-

rian str.: 150 — *Škofja Loka*, inv. št. G 1429. Hermannus Schanda: 151 — *Moški portret s pokrivalom*, inv. št. G 1496; Emil Singer: 152 — *Dunajski Graben*, inv. št. G 1403; Slikar 17. stoletja: 154 — *Pokol, Sv. Elizabeta*, inv. št. G 1500, 155 — *Mučeništvo sv. Engelmara, Sv. Kvirin*, inv. št. G 1501; slikar 18. stoletja: 156 — *Študija deškega in moškega poprsja*, inv. št. G 1497; slikar 18. (?) stoletja: 157 — *Sv. redovnik z otrokom na vodni gladini*, inv. št. G 1502; slikar konca 18. stoletja: 158 — *Sv. Janez Krstnik*, inv. št. G 1498; Hinko Smrekar: 159 — *Karikatura Frana Šukljeta*, inv. št. G 1406, 160 — *Karikatura dr. Ignacija Žitnika*, inv. št. G 1405, 161 — *Devet lastnih karikatur z napisi*, inv. št. G 1404, 162 — *Zabava*, inv. št. G 1407, 163 — *Slava slovenskim upodabljajočim umetnostim*, inv. št. G 1408, 165 — *Karikatura dr. Mirka Hribarja*, inv. št. G 1425; Matej Sternen: 167 — *Ženska glava v profilu* — *Ženska glava v tričetrtinskem profilu od zadaj*, inv. št. G 2226, 168 — *Ženska v interieru*, inv. št G 2079, 169 — *Stoječa ženska akta*, inv. št. G 2078, 170 — *Sedeča žena*, inv. št. G 2215, 171 — *Dama v fotelju*, inv. št. G 1803, 172 — *Žena v naslanjaču*, inv. št. G 2232, 173 — *Naprej sklonjena žena v naslanjaču*, inv. št. G 2229, 174 — *Ženski polakt v naslanjaču*, inv. št. G 2230, 175 — *Stoječa žena s širokim klobukom*, inv. št. G 2218, 176 — *Ženska glava v profilu*, inv. št. G 2228, 178 — *Žena v plašču s klobukom na glavi*, inv. št. G 2217, 179 — *Sklonjena žena v plašču s hrbta*, inv. št. G 2219, 180 — *Žena pred ogledalom v tričetrtinskem zasuku*, inv. št. G 2220, 181 — *Stoječ ženski akt v tričetrtinskem profilu*, inv. št. G 2221, 182 — *Stoječa žena pri branju*, inv. št. G 2213, 183 — *Ležeč ženski akt*, inv. št. G 2210; Saša Šantel: 184 — *Iz Pazina*, inv. št. G 2081, 185 — *Krajina*, inv. št. G 1488, 186 — *Pogačarjev trg*, inv. št. G 2080; Ivan Vavpotič: 187 — *Barka s premogom v Piranu*, inv. št. G 2083, 188 — *Vojaška vprega*, inv. št. G 2082; Fran Zupan: 192 — *Grad Klevevž*, inv. št. G 2188. — Kopije fresk: furlanski mojster: 195 — *Marija z Jezusom, sv. Katarino in sv. Marjeto*, inv. št. NG S 1722; mojster fresk pri Sv. Primožu: 198 — *Poklon treh kraljev*, inv. št. NG S 1697, 199 — *Pohod treh kraljev*, inv. št. NG S 1698, 200 — *Pohod treh kraljev*, inv. št. NG S 1718, 201 *Pohod treh kraljev*, inv. št. NG S 1719, 202 — *Krogovičje z desnega vrhnjega dela kompozicije Treh kraljev*, inv. št. NG S 1725, 203 — *Krogovičje z levega vrhnjega dela Poklona treh kraljev*, inv. št. NG S 1726; mojster prezbiterija c. sv. Janeza v Bohinju: 205 — *Apostoli*, inv. št. NG S 1723; mojster fresk na Vrhpolju: 206 — *Angel trobentač*, inv. št. NG S 1732, 208 — *Marija iz skupine Oznanjenja*, inv. št. NG S 1734, 209 — *Angel z bobnom*, inv. št. NG S 1749; neznan slikar 2. pol. 15. stol.: 221 — *Marijina smrt*, inv. št. NG S 1695; neznan slikar konca 15. stol.: 226 — *Neverni Tomaž*, inv. št. NG S 1750; neznan slikar ok. l. 1500: 227 — *Apostoli Juda, Tadej, Simon in Jernej*, inv. št. NG S 1742, 228 — *Marija v gloriji*, inv. št. NG S 1743; Gian Paolo Thanner: 231 — *Poklon Treh kraljev*, inv. št. NG S 1741. Rk z repr.

Potujoče razstave Narodne galerije

1975

1) FRANC KAVČIČ: 33 risb iz zbirk Narodne galerije (dela našteta v ZUZ-u, n. v., IX, 1972, p. 162).
Polzela, Delavsko prosvetno društvo »Svoboda« (8. 3.—13. 3. 1975)

2) OD BAROKA DO IMPRESIONIZMA. Slike iz zbirk Narodne galerije (dela našteta v ZUZ-u, n. v., X, 1973, pp. 203—204).
Ribnica, Petkova galerija (9. 4.—23. 4. 1975). 30 del, vsa našteta, razen št. 1, 2, 4, 5, 10, 12, 13, 15, 18, 20, 29, 31, 34, 36, 38 40—42; dodano: Anton Cebej: *Sv. Urh*, olje, inv. št. NG S 134; Janez Šubic: *Portret matere*, olje, inv. št. NG S 438; Maksim Gaspari: *Berači pri znamenju*, komb. tehnika, inv. št. NG G 1274; Matej Sternen: *Portret dame v progasti obleki*, olje, inv. št. NG S 1318; Matija Jama: *Šenklavž ponoči*, olje, D II.

Kranj, Galerija v Prešernovi in Mestni hiši (2. 7.—31. 7. 1975). Razstavljenih 73 del z naslovom SLOVENSKO SLIKARSTVO OD BAROKA DO IMPRESIONIZMA. Rp, uv. dr. Anica Cevc, črno-bela repr. Vsa našteta dela, razen št. 1, 2, 31, 40—42; dodano: Frančišek Karel Remb: *Prizor iz Davidovega življenja*, olje, D 3654; Valentin Metzinger: *Sv. Katarina*, olje, inv. št. NG S 273, *Sv. Ambrož*, olje, inv. št. NG S 1552; Anton Cebej: *Sv. Konstantin*, olje, inv. št. NG S 30, *Sv. Valburga*, olje, inv. št. NG S 31; Anton Jožef Lerhinger: *Vstali Kristus* (?), olje, inv. št. NG S 1700; Leopold Layer: *Čigava je ta podoba*, olje, inv. št. NG S 223, *Podoba žene*, olje, inv. št. NG S 222, *Avtoportret*, olje, inv. št. NG S 233; Jožef Egartner: *Avtoportret*, olje, inv. št. NG S 44; Anton Hayne: *Krajina z razvalinami*, olje, inv. št. NG S 1533; Vladislav Beneš: *Pot v Podkoren*, olje, inv. št. NG S 1524, *Motiv iz Kranjske gore*, olje, inv. št. NG S 1525, *Pogled na Martuljkovo skupino*, olje, inv. št. NG S 1526; Jožef Tominc: *Portret Sancina*, olje, inv. št. NG S 459, *Portret žene župana Sancina*, olje, inv. št. NG S 460; Matevž Langus: *Portret Antona Rudeža*, olje, inv. št. NG S 1367; Marko Pernhart: *Panorama s Stola*, olje, inv. št. NG S 295, *Panorama s Šmarne gore — Pogled proti Triglavu*, olje, inv. št. NG S 290; Janez Šubic: *Portret matere*, olje, inv. št. NG S 438, *Romeo in Julija*, olje, inv. št. NG S 398, *Portal*, olje, inv. št. NG S 408, *Romanca*, olje, inv. št. NG S 437, *Rimska krajina s torzom*, olje, inv. št. NG S 577, *Trubadur*, olje, inv. št. NG S 1610; Jurij Šubic: *Gospa Desrivières s sinom v ateljeju*, olje, inv. št. NG S 1394; Jožef Petkovšek: *Napolitanski deček*, olje, inv. št. NG S 304; Ferdo Vesel: *Beneški vrt*, olje, inv. št. NG S 683; Gvidon Birolla: *Stara pesem*, komb. tehnika, inv. št. NG G 1777; Maksim Gaspari: *Berači pri znamenju*, komb. tehnika, inv. št. NG G 1274; Hinko Smrekar: *Indija Koromandija*, akvarel, inv. št. NG G 931; Matej Sternen: *Portret dame v progasti obleki*, olje, inv. št. NG S 1318, *Sedeča gola žena*, olje, inv. št. NG S 342; Matija Jama: *Viseča veja, olje*, inv. št. NG S 111, *Mesto ob reki*, olje, inv. št. NG S 1156, *Usmiljenka*, olje, inv. št. NG S 112.
Krško, Galerija (19. 9.—10. 10. 1975). Razstavljenih 44 del z naslovom SLOVENSKO SLIKARSTVO OD BAROKA DO IMPRESIONIZMA. Rp, uv. dr. Anica Cevc, črno-bela repr. Vsa našteta dela, razen št. 1—3, 10—12, 16, 23, 27, 28, 31, 33, 35, 38, 40—42; dodano: Valentin Metzinger: *Sv. Katarina*, olje, inv. št. NG S 273, *Sv. Avguštin*, olje, inv. št. NG S 1554; Jožef Tominc: *Portret žene župana Sancina*, olje, inv. št. NG S 460; Matevž Langus: *Portret Antona Rudeža*, olje, inv. št. NG S 1367; Marko Pernhart: *Panorama s Šmarne gore — Pogled proti Triglavu*, olje, inv. št. NG S 290; Janez Šubic: *Portret matere*, olje, inv. št. NG S 438, *Romeo in Julija*, olje, inv. št. NG S 398, *Portal*, olje, inv. št. NG S 408, *Romanca*, olje, inv. št. NG S 437, *Rimska krajina s torzom*, olje, inv. št. NG S 577, *Trubadur*, olje, inv. št. NG S 1610; Jurij Šubic: *Gospa Desrivières s sinom v ateljeju*, olje, inv. št. NG S 1394; Jožef Petkovšek: *Napolitanski deček*, olje, inv. št. NG S 304; Maksim Gaspari: *Berači pri znamenju*, komb. tehnika, inv. št. NG G 1274; Hinko Smrekar: *Indija Koromandija*, akvarel, inv. št. NG G 931; Matej Sternen: *Portret dame v progasti obleki*, olje, inv. št. NG S 1318, *Sedeča gola žena*, olje, inv. št. NG S 342; Matija Jama: *Mesto ob reki*, olje, inv. št. NG S 1156, *Usmiljenka*, olje, inv. št. NG S 112.

3) JOŽEF PETKOVŠEK. 8 oljnih slik iz zbirk Narodne galerije. Razstavo je pripravila Narodna galerija ob jubileju stavke usnjarjev na Vrhniki. Razstavljena dela: 1 — *Beneška kuhinja*, inv. št. NG S 1748, 2 — *Izplačevanje koscev*, inv. št. NG S 301, 3 — *Italijanski deček*, inv. št. NG S 304, 4 — *Kranjica*, inv. št. NG S 306, 5 — *Pismo*, inv. št. NG S 309, 6 — *Portret Filipesca*, inv. št. NG S 302, 7 — *Podoba moža (Avtoportret?)*, inv. št. NG S 303, 8 — *Podoba deklice*, inv. št. NG S 1307.
Vrhnika, Industrija usnja, Kulturni dom (7. 6.—8. 6. 1975)

4) SLIKARSTVO NA SLOVENSKEM V 19. STOLETJU. 45 barvnih reprodukcij, posnetih po originalih iz zbirk Narodne galerije.
Razstavljena dela: Almanah: 1 — *Kvartopirci;* Franc Jožef Ignac Flurer: 2 — *Krajina s popotniki in ribiči;* Franc Kavčič: 3 — *Pastirica s kravami in ovcami;* Lovro Janša: 4 — *Gorska krajina;* Anton Hayne: 5 — *Krajina z razvalinami;* Andrej Herrlein: 6 — *Primicova Julija z bratcem;* Matevž Langus:

7 — *Begunje*, 8 — *Gospa Orlova z otroki*, 9 — *Šentjakobski most;* Mihael Stroj: 10 — *Luiza Pesjakova*, 11 — *Alojzija Pesjak ml.;* Jožef Tominc: 12 — *Družina dr. Frušića;* Pavel Künl: 13 — *Šentpetersko predmestje v Ljubljani;* Franz Kurz von Goldenstein: 14 — *Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru*, 15 — *Škocjanska jama*, 16 — *Kamnik;* Marko Pernhart: 17 — *Sava s Šmarno goro*, 18 — *Gorice na Vrbskem jezeru*, 19 — *Špikova skupina*, 20 — *Panorama s Stola*, 21 — *Pokrajina*, 22 — *Grad Schrottenthurn*, 23 — *Cerkniško jezero s Snežnikom;* Anton Karinger: 24 — *Bohinjsko jezero*, 25 — *Triglav iz Bohinja*, 26 — *Alpe z luno*, 27 — *Razor in Mlinarica iz Trente*, 28 — *Gorski hudournik;* neznan slikar srede 19. stol.: 29 — *Hudournik v Tirolah*, 30 — *Gorska krajina;* Ladislav Beneš: 31 — *Motiv iz Kranjske gore;* Marija Auersperg: 32 — *Tihožitje s cvetlicami;* Jurij Šubic: 33 — *Pred lovom;* Jožef Petkovšek: 34 — *Krajina ob vodi*, 35 — *Študija za Beneško kuhinjo*, 36 — *Doma;* Ferdo Vesel: 37 — *Slovensko kmečko tihožitje*, 38 — *Prijateljici;* Ivana Kobilca: 39 — *Poletje;* Anton Ažbe: 40 — *Avtoportret;* Simon Ogrin: 41 — *Vrhnika;* Rihard Jakopič: 42 — *Zima;* Ivan Grohar: 43 — *Pod Koprivnikom;* Matija Jama: 44 — *Vrbe*, 45 — *Šenklavž*.
Brežice, Osnovna šola bratov Ribarjev (15. 12.—22. 12. 1975)

5) HINKO SMREKAR. 45 risb in grafik iz zbirk Narodne galerije (dela našteta v ZUZ-u, n. v., IX, 1972, p. 161) .
Ljubljana-Tacen, Šolski center (14. 2.—3. 3. 1975)
Zagorje, Slikarska kolonija Izlake—Zagorje, rp., uv. Polonca Vrhunc, črno-bela repr. (27. 3.—6. 4. 1975)
Trbovlje, Likovna galerija, rp., uv. Polonca Vrhunc, črno-bela repr. (11. 4.—21. 4. 1975)
Ljubljana, Drama (44 del, vsa našteta, razen Avtoportret, inv. št. NG G 913), (9. 6.—29. 6. 1975)
Ribnica, Petkova galerija (44 del, vsa, razen Avtoportret, inv. št. NG G 913), (4. 7.—22. 7. 1975)
Ljubljana, Krajevna skupnost Šiška (44 del, vsa, razen Avtoportret, inv. št. NG G 913), (30. 9.—5. 10. 1975)
Notranje Gorice, KUD »Zadrugar« (44 del, vsa, razen Avtoportret, inv. št. NG G 913), (30. 11.—9. 12. 1975)

6) MATEJ STERNEN. 22 oljnih slik, 9 risb in 1 grafika iz zbirk Narodne galerije. Razstavljena dela, olja: 1 — *Klečeči ženski akt*, inv. št. NG S 1618, 2 — *Ženski akt do pasu v profilu*, inv. št. NG S 1609, 3 — *Ženski akt z dvignjenimi rokami*, inv. št. NG S 1608, 4 — *Ženski portret — v maski*, inv. št. NG S 338, 5 — *Avtoportret*, inv. št. NG S 1198, 6 — *Ulica v Monakovem*, inv. št. NG S 1331, 7 — *Doprsni portret ženske v profilu*, inv. št. NG S 1602, 8 — *Gozd*, inv. št. NG S 340, 9 — *Študija ženske glave*, inv. št. NG S 1354, 10 — *Žena pri mizi*, inv. št. NG S 336, 11 — *Pomladansko sonce*, inv. št. NG S 339, 12 — *Devin*, inv. št. NG S 348, 13 — *Sedeča gola žena*, inv. št. NG S 342, 14 — *Skica za frančiškanski strop v Ljubljani*, inv. št. NG S 343, 15 — *Žena v rdeče-modri obleki*, inv. št. NG S 1318, 16 — *Pred zrcalom*, inv. št. NG S 344, 17 — *Ležeč ženski akt*, inv. št. NG S 1833, 18 — *Dekle s knjigo*, inv. št. NG S 1381, 19 — *Pristanišče v Dubrovniku*, inv. št. NG S 341, 20 — *Dubrovnik*, inv. št. NG S 350, 21 — *Morska obala*, inv. št. NG S 1194, 22 — *Mlin*, inv. št. NG S 1192. Risbe: 23 — *Portret ženske v profilu*, risba z ogljem, inv. št. NG G 1350, 24 — *Dama s klobukom, sedeča pri mizi*, risba s svinčnikom, inv. št. NG G 1349, 25 — *Prijateljici ob mizi*, risba z ogljem, inv. št. NG G 762, 26 — *Na razstavi*, risba z ogljem, inv. št. NG G 765, 27 — *Mož s cigareto pred stojalom*, risba s svinčnikom, inv. št. NG G 1348, 28 — *Žena s svetlim klobukom*, risba s svinčnikom in črno kredo, inv. št. NG G 742, 29 — *V ateljeju*, risba s svinčnikom, inv. št. NG G 1355, 30 — *Žena v naslanjaču*, risba z rjavo in rdečo kredo, inv. št. NG G 731, 31 — *Študija za oljno sliko »Dama v fotelju«*, risba s črno kredo, inv. št. NG G 1750. Grafika: 32 — *Žene na polju*, suha igla, inv. št. NG G 1367.
Vrhnika, Kulturna skupnost (Dom JLA), rp., uv., seznam del Polonca Vrhunc, črno-bela repr. (10. 12.—15. 12. 1975)

7) RISBE IN SKICE BRATOV ŠUBICEV. 21 del Janeza Šubica, 14 del Jurija Šubica iz zbirk Narodne galerije (dela našteta v ZUZ-u, n. v., IX, p. 162). Murska Sobota, Razstavni paviljon arh. F. Novaka. 40 del. Naštetim delom dodana olja: Janez Šubic (3): *Samaritanka*, inv. št. NG S 423, *Slikarjeva mati*, inv. št. NG S 426, *Kompozicija*, inv. št. NG S 435; Jurij Šubic (2): *Stara mati šiva*, inv. št. NG S 432, Pokrajina v Normandiji, inv. št. NG S 458. (24. 12. 1974—10. 1. 1975)
Žalec, Savinov razstavni salon (24. 1.—2. 2. 1975)
Prebold, Kulturni dom (3. 2.—6. 2. 1975)
Polzela, Delavsko prosvetno društvo »Svoboda« (7. 2.—12. 2. 1975)
Sevnica, Galerija, rp., uv. Polonca Vrhunc (18. 3.—6. 4. 1975)
Ribnica, Petkova galerija, rp., uv. Polonca Vrhunc (29. 5.—12. 6. 1975)

1976

1) OD BAROKA DO IMPRESIONIZMA

Velenje, Galerija kulturnega centra (4. 9.—6. 10. 1976). Rp., uv., seznam del dr. Anica Cevc, 4 črno-bele repr. 25 del, vsa našteta, razen št. 1, 2, 4, 10, 12, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 29, 30, 31, 33—40, 42; dodano: Valentin Metzinger: *Sv. Katarina*, olje, inv. št. NG S 273; Janez Šubic: *Portret matere*, olje, inv. št. NG S 438; Jožef Petkovšek: *Napolitanski deček*, olje, inv. št. NG S 304; Ivan Grohar: *Starec ob peči*, olje, inv. št. NG S 1757; Rihard Jakopič: *Kamnitnik*, olje, inv. št. NG S 1317; Matej Sternen: *Deklica v pokrajini*, olje, inv. št. NG S 1854.

2) SLOVENSKI IMPRESIONISTI. 31 oljnih slik in 5 risb iz zbirk Narodne galerije. Razstavljena dela, olja: Ivan Grohar: 1 — *Brna*, inv. št. NG S 76, 2 — *Ivan Murnik*, inv. št. NG S 73, 3 — *Vaška cesta*, inv. št. NG S 1369, 4 — *Pogled z mojega okna*, inv. št. NG S 1368; Rihard Jakopič: 5 — *Glava črnca*, inv. št. NG S 1398, 6 — *Breze*, inv. št. NG S 108, 7 — *Sončni breg*, inv. št. NG S 110, 8 — *Sedeče dekle*, inv. št. NG S 106, 9 — *Zima ob Gradaščici*, inv. št. NG S 99, 10 — *Na pragu*, inv. št. NG S 97, 11 — *Stara Gradaščica*, inv. št. NG S 631, 12 — *Krakovski vrtovi*, inv. št. NG S 1395, 13 — *Krajina*, inv. št. NG S 98, 14 — *Borovci*, inv. št. NG S 1400, 14 — *Krajina z reko*, inv. št. NG S 105, 16 — *Alkoholik*, inv. št. NG S 1386, 17 — *Sestrici*, inv. št. NG S 104, 18 — *Tihožitje z anemonami*, inv. št. NG S 102; Matej Sternen: 19 — *V jutru* (iz zapuščine um. Rozi Sternen), 20 — *Devinski grad z morjem*, inv. št. NG S 349, 21 — *Uršlja gora* (iz zapuščine um. Rozi Sternen), 22 — *Rože*, inv. št. NG S 596, 23 — *Ležeča žena sčrnimi nogavicami* (iz zapuščine um. Rozi Sternen), 24 — *Dekliška glava*, inv. št. NG S 345, 25 — *Portret Majde Brandstetter*, inv. št. NG S 337; Matija Jama: 26 — *Ženska glava s pečo — v profilu*, inv. št. NG S 112, 27 — *Krajina ob Donavi*, inv. št. NG S 115, 28 — *Beograd s savske obale*, inv. št. NG S 1847, 29 — *Mesto ob reki*, inv. št. NG S 1156, 30 — *Viseča veja*, inv. št. NG S 111, 31 — *Pogled na Barje*, inv. št. NG S 114. Risbe: Ivan Grohar: 32 — *Slikarjeva mati*, risba z ogljem, inv. št. NG G 705, 33 — *Skica za sliko »Krompir«*, lav. perorisba s tušem, inv. št. NG G 704; Rihard Jakopič: 34 — *Lastna podoba s paleto*, risba z ogljem, inv. št. NG G 724; Matej Sternen: 35 — *Ženska za mizo*, risba s svinčnikom, inv. št. NG G 1352, 36 — *Omizje*, risba s svinčnikom, inv. št. NG G 1356.

Vrhnika, Kulturna skupnost (Dom JLA), rp., uv., seznam del Polonca Vrhunc (6. 2.—12. 2. 1976)

Tržič, Galerija (Paviljon NOB), rp., uv. Silva Rakovec, seznam del Polonca Vrhunc (23. 4.—23. 5. 1976)

Krško, Galerija, rp., uv. Polonca Vrhunc, črno-bela repr. (3. 9.—19. 9. 1976)
Ajdovščina, Pilonova galerija, rp., uv. Polonca Vrhunc, črno-bela repr. (24. 9.—15. 10. 1976)
Velenje, Galerija kulturnega centra, rp., uv. Polonca Vrhunc in Lojze Zavolovšek, seznam del Polonca Vrhunc, 6 črno-belih repr. (12. 11.—25. 11. 1976)

3) HINKO SMREKAR

Polzela, Delavsko prosvetno društvo »Svoboda« (44 del, vsa našteta, razen Avtoportret, inv. št. NG G 913), (2. 3.—15. 3. 1976)
Brežice, Osnovna šola bratov Ribarjev (44 del, vsa našteta, razen Maškerada slovenskih literatov, inv. št. NG G 854), (22. 4.—5. 5. 1976)
Ljubljana, Dom TSŠ (44 del, vsa našteta, razen Maškerada slovenskih literatov, inv. št. NG G 854), (6. 5.—15. 5. 1976)

4) MATEJ STERNEN

Rogaška Slatina, Razstavni salon (31 del, vsa našteta, razen št. 17), (31. 1.—4. 3. 1976)
Sevnica, Galerija (31 del, vsa našteta, razen št. 17), rp., uv., seznam del Polonca Vrhunc (9. 4.—22. 4. 1976)
Žalec, Razstavni salon Rista Savina (31 del, vsa našteta, razen št. 17), (14. 5.—23. 5. 1976)

5. RISBE IN SKICE BRATOV ŠUBICEV

Ljubljana, Dom TSŠ (35 del, vsa našteta), (5. 9.—20. 9. 1976)

6. UMETNOST NA SLOVENSKEM. Razstava fotografskih povečav slovenskih umetnostnih spomenikov od srednjega veka do začetka 20. stoletja. 52 povečav (spomeniki našteti v ZUZ-u, n. v., VIII, 1970, p. 309)
Ljubljana, Dom TSŠ (51 povečav, vse naštete, razen Nova Štifta, cerkev, notranjščina), (4. 2.—14. 2. 1976)
Sevnica, Osnovna šola Savo Kladnik (51 povečav, vse naštete, razen Nova Štifta, cerkev, notranjščina), (6. 3.—20. 3. 1976)

Polonca Vrhunc

BIBLIOGRAFIJA — BIBLIOGRAPHIE

UMETNOSTNO-ZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1972

SPLOŠNO, KIPARSTVO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, OBLIKOVANJE

1

Stane Bernik, O namenih in poenostavitvah, *Komunist*, št. 17/18, 28. 4. 1972, p. 37.
O slov. lik. umetnosti.

2

Janez Boljka, »Cankar mora biti Cankar«, Maketa spomenika Cankarja na ogled Ljubljančanom marca 1973 (zapisal Slavko Drlje), *Dnevnik* XXIII, št. 75, 17. 3. 1972, p. 6. Ilustr.

3

Tomaž Brejc, Primer iluzionizma v slovenskem slikarstvu do konca 19. stoletja, *Sinteza* 23, 1972, pp. 47—50. Ilustr.

4

Peter Breščak, Celjske grafike, Druga zbirka v državi, *Delo* XIV, št. 50, 22. 2. 1972, p. 6. Ilustr.

5

Vesna Bučić, VII. kongres zveze muzejskih društev Jugoslavije, *Argo* 1972, št. 1—2, pp. 34—36.

6

Emilijan Cevc, Bizantinski umetnostni krog, *Obzornik* 1972, št. 7, pp. 472—478. Ilustr.

7

id., Gotika v Jugoslaviji, *Obzornik* 1972, št. 5, pp. 324—331. Ilustr.

8

id., Klasicizem, bidermajer in romantika, *Obzornik* 1972, št. 6, pp. 412—418. Ilustr.

9

id., Na obisku pri umetnostnem spomeniku, *NM* 1972, št. 7, pp. 243—247. Ilustr.

10

id., Pozni barok, *Obzornik* 1972, št. 10, pp. 691—696. Ilustr.

11

id., Stečki, *Obzornik* 1972, št. 8, pp. 541—546. Ilustr.

12

id., Vrenje zgodnjega baroka, *Obzornik* 1972, št. 9, pp. 613—620. Ilustr.

13

id., Zgodnji srednji vek in romanika, *Obzornik* 1972, št. 4, pp. 251—256. Ilustr.

14

id., Živi akantus, *Obzornik* 1972, št. 3, pp. 194—199. Ilustr.
O antični umetnosti v Jugoslaviji.

15

Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične poslikave gradov v lasti rodbine Attems na slovenskem Štajerskem, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 51—76. Ilustr. XVIII—XXV.

16

Jože Curk, Pregled slovenskega slikarstva 20. stoletja, *Tednik* št. 46—49, 7—28. 12. 1972.

17

Stojan Čelić, O grafiki, *Sinteza* 23, 1972, p. 59.

18

Ješa Denegri, Ena izmed možnosti pristopa h konceptualni umetnosti, *Ekran* 1972, št. 96—97, pp. 300—303.

19

Vladimir Gajšek, Revolucija umetnosti, *Večer* 21.—24. 10. 1972, št. 246, p. 4; št. 247, p. 5; št. 248, p. 5.

20

Alenka Gerlovič, De doelen, Rotterdam, središče umetnostnih prizadevanj, *Delo* XIV, št. 198, 22. 7. 1972, p. 21.

21

Nataša Golob, Konceptualna umetnost, zapis ob robu novega pojava, *Obrazi* 1971/1972, št. 5/6, p. 91.

22

ead., Umetnost na »razpotju«, umetnost in tehnologija, *Obrazi* 1971/1972, št. 5/6, pp. 89—90.

23

Janez Höfler, Freske v Srednji vasi pri Šenčurju (ok. 1440) in njeni sv. trije kralji, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 7—21. Ilustr. I—V.

24

I. I. (Iztok Ilich), Lutrovske freske v Sevnici, Edino lutrovsko svetišče, ki so ga protestantje poslikali, *Večer* št. 147, 26. 6. 1972, p. 5.

25

Izvirne ilustracije, avgust 1971—januar 1972, *Sinteza* 23, 1972, p. 88.

26

Zmago Jeraj, Odgovor in predlog, Demokratizacija umetnosti in vizualna poživitev, *Večer* št. 139, 16. 6. 1972, p. 5.
O likovni osvežitvi v Mrb.

27

Kongres ICSID 1971 (pripravil Stane Bernik), *Sinteza* 23, 1972, pp. 66—68. Sodelovali s poročili: Nana Lesnika, Miodrag Nedeljković, Vesna Popović, Ivo Spinčič, Slobodan Sanader, Mirjana Teofanović.

28

Peter Krečič, Kronika pomembnejših dogodkov likovnega življenja Goriške za leto 1972, *Srečanja* 1972, št. 37/38, pp. 57—58.

29

id., Umetnost na Primorskem v prvih letih po 1. svetovni vojni v luči slovenske likovne kritike, *JKol* 1972, pp. 138—147.

30

Zoran Kržišnik, Nekatere uspeh žali, Iz govora ob podelitvi Jakopičeve nagrade, *Delo* XIV, št. 103, 15. 4. 1972, p. 19.
Nagrada je bila podeljena Dragu Tršarju.

31

Stane Kumar, Nekaj misli o »Zemlji«, *Borec* 1972, št. 1, p. 60.

32

(j. l.) Jule Lenassi, Stare grafike, V pomorskem muzeju v Piranu, *Dnevnik* XXII, št. 124, 9. 5. 1972, p. 5.

33

Matej Matejčič, Spomenik, *Dialogi* 1972, št. 6, pp. 410—411.
O bodočem spomeniku NOB v Mrb.

34

Ljerka Menaše, Oddelek za dokumentacijo v Moderni galeriji v Ljubljani, *Sinteza* 23, 1972, p. 70.

35

Janez Mesesnel, Novi posrednik, V Kopru imajo prodajno galerijo likovnih del, ki je zdaj še polna del, *Delo* XIV, št. 173, 27. 6. 1972, p. 6.

36

Janez Mikuž, Domnevni Domenico Tintoretto v piranskem pomorskem muzeju, *Obala* 1972, št. 13, pp. 21—25. Ilustr.

37

Jure Mikuž, Delež Koroške v slovenski umetnosti, Prispevek umetnostnih zgodovinarjev na 3. Koroških kulturnih dnevih, Celovec 27.—29. 12. 1971, *NRazgl* XXI, št. 1, 14. 1. 1972, p. 13.

38

id., Enostransko in poenostavljeno, O pisanju slovenske likovne kritike v minulem letu, *Delo* XIV, št. 33, 5. 2. 1972, p. 21.

39

id., Freske iz 16. stoletja v cerkvi na Taboru pri Grosupljem, *Zbornik občine Grosuplje* 1972, p. 181—189. Ilustr.

40

id., Model srednjeveškega kulturnega prostora, perceptualna analiza slovenske podružnične cerkve, *Problemi* 1972, št. 110, pp. 66—74.

41

id., Vizualno odkritje, obravnavano iz več vidikov, ob prvem prevodu Gombrichovega teksta pri nas, *Sinteza* 23, 1972, pp. 50—51.

42

Milena Moškon, Kakšna je zbirka? *NoviT* št. 12, 23. 3. 1972, p. 7. Ilustr.

43

ead., Posebnosti grafične ilustracije libreta baročne opere v celjskem muzeju, *Večer* št. 47, 26. 2. 1972, p. 4. Ilustr.

44

ead., Stilno renesančno in baročno pohištvo, *NoviT* št. 15, 13. 4. 1972, p. 7. Ilustr.
Zbirka v celjskem muzeju.

45

Matija Murko, Oblikovanje v Jugoslaviji, čedalje bolj mimo Ljubljane, *NRazgl* XXI, št. 9, 12. 5. 1972, p. 277.

46

Nagrade v letu 1971, slikarstvo, kiparstvo, arhitektura in oblikovanje, *Sinteza* 23, 1972, p. 88.

47

Marjan Ocvirk, Natečaj za Cankarjev spomenik, *Arhitektov bilten* 1972, št. 1, pp. 23—24. Ilustr.

48

Lajči Pandur ml., Umetnost v današnji družbi si položaj šele ustvarja (zapisal Dragan Flisar), *Večer* št. 157, 158, 8., 10. 7. 1972, p. 4, p. 5.

49

Janez Pirnat, Jakopič in zamudništvo, O sodobni trgovini z umetnostjo, *Delo* XIV, št. 26, 29. 1. 1972, p. 19.
K članku še: Zoran Kržišnik, Jakopič in zamudništvo, *Delo* XIV, št. 47, 19. 2. 1972, p. 27; Pojasnilo Moderne galerije, *Delo* XIV, št. 47, 19. 2. 1972, p. 21.

50

id., »Ne razumem se z likovno politiko...« (zapisal Janez Govc), *Dnevnik* XXII, št. 105, 16. 4. 1972, p. 13.

51

Ljudmila Plesničar, Simpozij Antično steklo v Jugoslaviji, *Argo* 1972, št. 1—2, pp. 37—38.

52

Bogdan Pogačnik, Organizirana spontanost, Zapiski po svetovnem kongresu o vprašanjih likovne vzgoje v Zagrebu, *Delo* XIV, št. 239, 2. 9. 1972, p. 18. Ilustr.

53

Milan Prelog, Eight Millennia of Art in Yugoslavia, *SlovK* 1972, pp. 178—185. Ilustr.

54

Damjan Prelovšek, Umetnostnozgodovinska bera v reviji Sinteza, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 172—175.

55

Prešernovi nagrajenci 1972, *Delo* XIV, št. 37, 8. 2. 1972, p. 5.
Objavlja tudi *Dnevnik* XXII, št. 37, 8. 2. 1972, p. 5.
Ustvarjalne dileme, Govorijo Prešernovi nagrajenci in nagrajenci Prešernovega sklada, *NRazgl* XXI, št. 3, 11. 2. 1972, pp. 74—76.
Od likovnikov: Tone Kralj, Zvest Apollonio, Peter Kerševan, Franci Križaj, Marlenka Stupica.

56

Alberto Rizzi, O nekaterih italijanskih slikah v Sloveniji, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 131—137. Ilustr. XL—XLIII.

57

Ksenija Rozman, Narodna galerija v letih 1968—1971, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 159—162.

58

Branko Rudolf, O vrednotenju intuicije in misli v umetnosti, *NRazgl* XXI, št. 1, 14. 1. 1972, p. 14.

59

Mile Savić, Dva osnutka, dve zamisli, *Dnevnik* XXII, št. 353, 29. 12. 1972, p. 5. Ilustr.
O osnutkih spomenikov kmečkim puntom.

60

Maksim Sedej ml., Klanovsko naročje presojevalcev, Vprašanje kriterijev v slovenskem likovnem prostoru, *Delo* XIV, št. 12, 15. 1. 1972, p. 19.

61

Stevan Sekovanović, Občinstvo vrednoti umetnost, Pogovor z direktorjem galerije Nadežde Petrović iz Čačka (zapisal Vili Vuk), *Večer* št. 135, 12. 6. 1972, p. 5.

62

Peter Skalar, Pot k celostni grafični podobi Ljubljanske banke, *Sinteza* 23, 1972, pp. 18—24. Ilustr.

63

France Slana, Cesar je nag (zapisal Janez Kajzer), *TT* št. 14, 5. 4. 1972, p. 7. Ilustr.
O svojih pogledih na slovensko kulturno politiko, predvsem slikarstvo.

64

France Stelè, Koprske novoletne voščilnice Božidarja Jakca, *Obala* 1972, št. 14, p. 51.

65

Ivan Stopar, Na pragu starega Celja (razgovor pripravil Drago Medved), *NoviT* št. 19, 11. 5. 1972, p. 7. Ilustr.
O starih vedutah Celja.

66

Marjetica Šetinc, Razstave v Pokrajinskem muzeju v Mariboru po letu 1965, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 163—165.

67
France Štukl, Dolinarjev načrt vodnjaka v Tivoliju, *Kron* 1972, št. 1, pp. 50—52. Ilustr.

68
Nace Šumi, Krajina v novejši slovenski umetnosti, Spacalova razstava idealen okvir teme (zapisal Peter Krečič), *PDk* št. 238, 8. 10. 1972, p. 5. Ilustr.

69
Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1968 (Maja Krulc), *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 177—204.

70
Vida Urek, Slovenica v reviji Kirchenschmuck (1870—1905), bibliografski popis, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 145—158.

71
V Ljubljani je začel delati Arhitekturni muzej, *Sinteza* 23, 1972, pp. 69—70.
Uradna obrazložitev predloga za ustanovitev arhitekturnega muzeja ter odlok o ustanovitvi.

72
Vera Visočnik, Likovna dejavnost na temo revolucije v jubilejnem letu 1971, *Borec* 1972, št. 3, 184—187.

73
Jiři Vitula, Svetovni center za ilustracijo knjig za otroke, *Knjiga* 1972, št. 3, p. 184.

74
Sergej Vrišer, Mariborski kulturni spomeniki, *Naša tovarna* 1972, št. 1—5. Ilustr.

75
id., Znamenja in javni spomeniki v Mariboru do 1941, *Večer* št. 103—113, 5.—17. 5. 1972.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

76
Ali univerza v Mariboru ali Maribor kot univerzitetno mesto? Projekt mariborske univerze, *Arhitektov bilten* 1972, št. 5, pp. 12—13. Ilustr.

77
Cene Avguštin, Naselbinski razvoj Radovljice z orisom meščanske arhitekture, *Snovanja* 1972, št. 6, pp. 57—59. Ilustr.

78
Lado Bernard, Urbanistični razvoj Škofje Loke, *LRazgl* 1972, pp. 278—287. Ilustr.

79
Stane Bernik, Arhitektura in oblikovanje 1971, *NRazgl* XXI, št. 2, 28. 1. 1972, p. 49. Ilustr.

80
id., Umetnostnozgodovinska opredelitev urbanih in ruralnih naselij v Slovenskem Primorju, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 1972, pp. 100—112.

81
Borut Burger, Zakaj pnevmatska arhitektura? *Arhitektov bilten* 1972, št. 5, p. 5. (Soavtorja: Božo Podlogar in Tomaž Souvan).

82
Peter Fister, Mali grad, *Kamniški občan* 1972, št. 5, p. 4. Ilustr.

83
Peter Gabrijelčič, Projekt mariborske univerze, *Tribuna* št. 21, 4. 5. 1972, pp. 5—6. Ilustr.

84
Božidar Gvardjančič, Kriza urbanistične dejavnosti, *NRazgl* XXI, št. 8, pp. 242—243.

85
Rudi Jakhel, Sreča v zapečku ali malomeščanska ideologija lastne hiše, *Obrazi* 1972, št. 1/4, pp. 60—61.

86
Miha Jazbinšek, Diagram projektov za Kodeljevo, *Arhitektov bilten* 1972, št. 1, pp. 25—30. Ilustr.

87
id., O Kodeljevo!, *Arhitektov bilten* 1972, št. 4, pp. 23—25. Ilustr.

88
Kaj je arhitektura?, *Arhitektov bilten* 1972, št. 1, pp. 7—22.
Odgovorili so: F. Košir, D. Prelovšek, J. Brumen, Š. Kacin, J. Princes, B. Spindler, J. Suhadolc, T. Wolf, T. Kermauner, M. Mušič, A. Pogačnik.

89
Peter Kerševan, Interview ob letošnji podelitvi nagrade Prešernovega sklada za arhitekturo, *Arhitektov bilten* 1972, št. 4, pp. 17—19. Ilustr.

90
Grega Košak, Motel Turist Grosuplje, *Zbornik občine Grosuplje* 1972, pp. 101—104. Ilustr.

91
Fedja Košir, Odzivi, *Arhitektov bilten* 1972, št. 6/7, pp. 18—21. Ilustr. (Soavtor: Janez Lajovic).
O projektu za Trg revolucije v Ljubljani.

92
Ivan Kraigher, Datum odločitve o gradnji Nove Gorice, *Srečanja* 1972, št. 37/38, p. 62.

93
Janez Kresal (O novem Portorožu), *Arhitektov bilten* 1972, št. 6/7, pp. 16—17. Ilustr.

94
Tine Kurent, Stanovanjski problemi arhitektov, Ob II. svetovni konferenci o mednarodnih odnosih arhitektov, *NRazgl* XXI, št. 24, 22. 12. 1972, pp. 661—662.

95
Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 78—80. Ilustr.

96
Marko Marin, Mirenski grad, gledališče brez zidin (zapisal Alfred Železnik), *DL* št. 45, 9. 11. 1972, p. 10. Ilustr.
O obnavljanju ruševin za gledališče na prostem.

97
Branko Marušič, Nastanek in razvoj goriške mestne naselbine, *Srečanja* 1972, št. 37/38, pp. 30—35. Ilustr.

98
Ivan Marušič, Nekaj misli o pokopališčih ob natečaju za idejno rešitev pokopališča Lovrinac v Splitu, *Arhitektov bilten* 1972, št. 6/7, pp. 30—31. Ilustr.

99
Dušan Moškon, Načrtovanje sodobne šolske zgradbe, Arhitektovo premišljanje ob pripravah na rekonstrukcijo šolskega sistema, *NRazgl* XXI, št. 19, 27. 10. 1972, pp. 529—530; št. 20, pp. 552—553.

100
Bogomir Motoh, Barva, Barva kot urbanistični element, *Arhitektov bilten* 1972, št. 5, pp. 14—15. Ilustr.

101
Matija Murko, Palača in patricijska hiša v Kopru od romanike do baroka, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 23—49. Ilustr. VI—XVII.

102
id., Srbska arhitektura XX. stoletja, *NRazgl* XXI, št. 8, 21. 4. 1972, p. 245. Ilustr.

103
Braco Mušič, Aktiviranje dolgoročnega programa za družbeni razvoj, Urbanistično razmišljanje ob »Resoluciji o dolgoročnem razvoju SRSlovenije«, *NRazgl* XXI, št. 7, 7. 4. 1972, p. 201.

104
Marko Mušič, Interview ob podelitvi »Zlate ptice« tednika Mladine, *Arhitektov bilten* 1972, št. 4, pp. 19—21. Ilustr.

105
Dušan Ogrin, Židovsko pokopališče v Novi Gorici, pomemben spomenik pokopališke kulture, *Srečanja* 1972, št. 35/36, pp. 33—40. Ilustr.

106
Miloš R. Perović, Metoda za vrednotenje alternativnih urbanih in pokrajinskih načrtov, *Sinteza* 23, 1972, pp. 33—38. Ilustr.

107
Živojin Kara-Pešić, Prispevek k raziskovanju arhitekturnih posebnosti, *Sinteza* 23, 1972, pp. 71—72. Ilustr.

108
Boris Pogačnik, Pet ameriških arhitektov, *Sinteza* 23, 1972, pp. 51—57. Ilustr.
Louis Kahn, Paul Rudolph, Kevin Roche, Robert Venturi, Edvard Barnes.

109
Peter Povh, Celjska arhitektura v 19. stoletju, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 77—124. Ilustr. XXVI—XXXIX.

110
Dare Poženel, Podstrehe, *Arhitektov bilten* 1972, št. 5, p. 10.

111
id., Stanovanja, *Arhitektov bilten* 1972, št. 5, pp. 8—9.

112
Predstavitve, *Sinteza* 23, 1972, pp. 39—46. Ilustr.
Izbor izdelkov ZPIskra Kranj; preoblikovani stroji, Litostroj Ljubljana; svetila Elektrokovina Maribor; izbor grafičnega oblikovanja ZPIskra Kranj; gledališka scenografija M. Vipotnik.

113
Problemi urejanja mestnega prostora. Simpozij, *Arhitektov bilten* 1972, št. 3, pp. 8—14; št. 4, pp. 4—9; št. 6/7, pp. 5—14. Ilustr.

114
Edo Ravnikar, Letošnja »Soba 25« kot poskus zelo odprte šole za arhitekturo, *Arhitektov bilten* 1972, št. 5, pp. c—d.

115
Edo Ravnikar ml., Druga slovenska univerza, skupina mladih arhitektov je v Mariboru že pripravila prostorski načrt. (Zapisal Dušan Vrtovec), *TT* št. 41, 11. 10. 1972, p. 6.

116
id., Skice in komentarji *Arhitektov bilten* 1972, št. 4, priloga. Ilustr.
O svojem projektu za urbanistično rešitev južnega Zagreba.

117
Igor Skulj, Energetski fenomen forme in barve, *Arhitektov bilten* 1972, št. 6/7, pp. 34/39.

118
Aleksander Trumić. Kriza neke stroke, ali..., arhitekti, arhitektura in vseučiliško šolanje, *Sinteza* 23, 1972, p. 58.

119
Darko Venturini, Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 81—83.

120
Marijan Zadnikar, Romanski portal, ob vznožju stare šišenske cerkve so odkrili najstarejši spomenik srednjeveške Ljubljane, *Delo* XIV, št. 51, 23. 2. 1972, p. 6. Ilustr.

121
Zagreb. Zvezni jugoslovanski natečaj za arhitektonsko urbanistično rešitev južnega Zagreba, *Arhitektov bilten* 1972, št. 4, pp. 9—14. Ilustr.

MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO

122
Ivan Bogovčič, Dva načina konserviranja in restavriranja antičnega mozaika, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 69—82. Ilustr.

123
id., O snemanju, obdelavi in prezentaciji stenskih slikarij, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 57—68. Ilustr.

124
id., Posebnosti restavratorsko-konservatorskih del na zgodnjekrščanskem mozaiku pri šoli Majde Vrhovnikove v Ljubljani, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 55—58. Ilustr.

125
Peter Breščak, Odkritje pod prevleko goščave, *Tovariš* 1972, št. 48, pp. 28—29. Ilustr.
O Žički kartuziji.

126
id., Preteklost na stropu, *Tovariš* 1972, št. 30, pp. 55—57. Ilustr.
O poslikanem stropu v cerkvi na Bregu pri Preddvoru.

127
Iva Curk, Varstvo arheoloških spomenikov v prostorskem planu SR Slovenije, *Informativni bilten* Zavoda SRS za regionalno prostorsko planiranje 1972, št. 8/9, pp. 4—6.

128
ead., K prezentaciji nepremičnih arheoloških spomenikov — rimskih stavbnih ostalin, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 49—54.

129
ead., Nekaj pojmov in smernic iz varstva arheoloških spomenikov (s posvetovanja o metodologiji varstva arheoloških spomenikov), *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 15—18.

130
Tone Demšar, Začetek in razvoj restavratorske delavnice pri Republiškem zavodu za spomeniško varstvo (napisano ok. l. 1967—1968), *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 37—40, 2 fotogr. pisca.

131

Peter Fister, Mali grad v Kamniku, konservatorski problemi, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 59—64. Ilustr.

132

id., Odstranjevanje vlage iz zidov, konservatorske skušnje od drugod, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 121—137. Ilustr.

133

id., Študij barvne podobe starega Kranja in Tržiča, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 103—120. Ilustr.

134

Drago Hribar, Izredna najdba, Dragocena izkopanina v celjski opatijski cerkvi, romanska plastika, *Delo* XIV, št. 127, 12. 5. 1972, p. 6. Ilustr.

135

Tone Knez, Novo mesto kot arheološki spomenik (evidenca najdišč, varstvo in odprti problemi), *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 31—42. Ilustr.

136

id., Za uspešnejše varstvo arheoloških spomenikov (s posvetovanja o metodologiji varstva arheoloških spomenikov), *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 19—20.

137

France Kokalj, Čiščenje potemnelega laka, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 89—94.I lustr.

138

id., Iz gradiva za zgodovino restavratorstva na Slovenskem, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 33—35.

139

id., Restavriranje križanja in oznanenja, gotskih slik na lesu iz Pirana, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 83—88. Ilustr.

140

Ivan Komelj, Zgoščen pregled restavratorske dejavnosti Zavoda za spomeniško varstvo SR Slovenije v letih 1950—1971, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 41—50.

141

Grozdana Kozak, Razstava ob 150-letnici ustanovitve prve muzejske ustanove na Slovenskem, *Argo* 1972, št. 1—2.
Ob razstavi v razstavišču Arkade 14. 10.—10. 11. 1971.

142

Tomaž Kvas, Retuširanje, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 95—101. Ilustr.

143

Drago Medved, Obnovljena gotska cerkev na Svetini, *Obrazi* 1972, št. 1—4, p. 56.

144

id., Povrednotiti vrednote, Razstava Grad Celje, *NoviT*, št. 30, 27. 7. 1972, p. 7. Ilustr.
O restavriranju Celjskega gradu.

145

Ivan Pavlinec, Iz prakse restavriranja lesene plastike, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 103—108. Ilustr.

146

Andrej Pavlovec, Ne samo »popravljalci« umetnin, restavratorska dejavnost Zavoda za spomeniško varstvo SRS, *Dnevnik* XXII, št. 126, 11. 5. 1972, p. 5. Ilustr.

147

Peter Petru, Izkopanine — znanstveni, spomeniškovarstveni in muzeološki pogledi na pridobivanje in objavljanje (s posvetovanja o metodologiji varstva arheoloških spomenikov), *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 27—30.

148

Miha Pirnat, Mali grad v Kamniku, Restavriranje Potočnikovih fresk v Zgornji kapeli, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 65—68. Ilustr.

149

id., Tehnike stenskega slikarstva na Slovenskem, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 51—56. Ilustr.

150

Janez Piškur, Obnavljanje Gradu Kamen, *Glas*, št. 44, 7. 6. 1972, p. 9. Ilustr.

151

Bogdan Pogačnik, Romanika pod gotiko, arheološko odkritje iz 12. stoletja v cerkvi sv. Tomaža v Ratečah, *Delo* XIV, št. 102, p. 6.

152

Ivan Sedej, Resnica in mit v teoriji spomeniškega varstva, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 7—14.

153

Marijan Slabe, Varovanje arheološkega spomenika v praksi (s posvetovanja o metodologiji varstva arheoloških spomenikov), *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 21—26.

154

Emil Smole, Deset let plodnega dela, jubilej Zavoda za spomeniško varstvo v Novi Gorici. (Zapisal Mir/Miro Cenčič), *PrimN* (Nova Gorica) št. 3, 14. 1. 1972, p. 7. Ilustr.

155

L. S. /Lado Stružnik/, Lep gotski strop, v cerkvici na Bregu pri Predvoru so ga odkrili povsem slučajno, ko so začeli obnavljati mlajšo leseno oblogo, *Delo* XIV, št. 314, 17. 11. 1972, p. 6.

156

(SŽ) Snežna Šlamberger, Kako oživljamo stare umetnine, delo restavratorjev na razstavi v Arkadah, *Dnevnik* XXII, št. 125, 10. 5. 1972, p. 5.

157

Nataša Štupar-Šumi, Hiša Favento-Guzzi v Kopru, predlog za funkcionalno preobrazbo in spomeniško obnovo, *Varstvo spomenikvo* XV, (1970) 1972, pp. 95—102. Ilustr.

158

ead., Mogočno obrambno zidovje, Ob deseti obletnici obnavljanja rihemberškega gradu, *Delo* XIV, št. 334, 9. 12. 1972, p. 20. Ilustr.

159

ead., Štanjel — program za obnovo in oživitev, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 69—94. Ilustr.

160

Marjan Teržan, Obnavljajo stare fasade. (Zapisal B. P. /Božo Podkrajšek/) *Večer* št. 217, 18. 9. 1972, p. 2. V Mrb.

161

Jože Vidic, Grad Kamen obuja spomine, V čudovitem svetu pod Begunjščico obnavljajo starodavni grad, *Dnevnik* XXII, št. 177, 1. 7. 1972, p. 6. Ilustr.

162

Sergej Vrišer, Nova podoba mariborskega gradu, *Večer* št. 173, 29. 7. 1972, p. 6; št. 174, p. 6.

163

Davorin Vuga, Nekaj misli ob zbiranju arheološkega topografskega gradiva v tolminski regiji, *Varstvo spomenikov* XV, (1970) 1972, pp. 43—48.

164

Vili Vuk, Izziv kulturne preteklosti, razstava ranjene umetnine opozarja, da smo dolžniki kulturne dediščine, *Večer* št. 231, 4. 10. 1972, p. 12.

165

Momo Vuković, Nekatere nove izkušnje v zvezi z izdelavo odlitkov, *Varstvo spomenikov* XVI, 1972, pp. 109—111.

KNJIŽNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

166

Oto Bihalji-Merin, Mojstri naivne umetnosti. (Iz nem. prev. Janez Gradišnik). MK, Lj 1972.
Srbska izdaja v koprodukciji z založbo Vuk Karadžič, Bgd, nemška izdaja v koprodukciji z založbo Kohlhamer (2. izd. 1973).
Rec.: Janez Bogataj, *Delo* XIV, št. 58, 1. 3. 1972, p. 14; Iztok Ilich, *Knjiga* 1972, št. 3, pp. 174—175; Vid Jelnikar, *PiČ* 1972, št. 5/6, pp. 359—360.

167

Valentin Benedik, Vače. Prazgodovinska naselbina, trg in župnija. Župnijski urad Vače, 1972.
Rec.: Stane Granda, *Kron* 1974, št. 2, pp. 140—141.

168

Tomaž Brejc, Vid govora. Študije o modernem slovenskem slikarstvu. »Znamenja 35/36«, Obzorja, Mrb 1972.
Rec.: Jure Mikuž, *Problemi* 1973, št. 121/122, pp. 115—119.

169

Izidor Cankar, Izbrano delo. (Izbral in uredil Josip Vidmar). »Naša beseda«, MK, Lj 1972.
Rec.: Joža Zagorc, *Delo* XIV, št. 141, 26. 5. 1973, p. 25; Sl. Ru. /Slavko Rupel/, *PDk* št. 154, 4. 7. 1973, p. 4.

170

Celjski zbornik 1971—1972. Kulturna skupnost Celje, 1972.
Rec.: Drago Medved, *NoviT*, št. 45, 18. 11. 1971, p. 7; id., *NoviT*, št. 10, 9. 3.

1972, p. 7; B. G. (Bogomir Gerlanc), *Knjiga* 1972, št. 4, pp. 238—239; Ivo Ivačič, *Večer* št. 59, 11. 3. 1972, p. 5; Ferdo Gestrin, *ZČ* 1972, št. 3/4, pp. 413—414.

171

Iva Curk, Ohranjeni mitreji na Slovenskem. »Kult. in nar. spom. Slov 31«, Obzorja, Mrb 1972.
Rec.: Anja Zwitter, *Kron* 1973, št. 3, pp. 200—201.

172

Džemal Ćelić, Grabrijan in Sarajevo. Sarajevski mestni muzej 1970.
Rec.: Stane Bernik, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 112—113; Božidar Borko, *Delo* XIV, št. 149, 3. 6. 1972, p. 20; J. Č. (Jaroslav Černigoj), *Večer* št. 133, 9. 6. 1972, p. 4.

173

Olga Janša, Bibliografsko kazalo k Zgodovinskem časopisu I—XXV (1947—1971). Zgod. društvo za Slov., Lj 1972.

174

Josip Klemenc, Vera Kolšek, Peter Petru, Antične grobnice v Šempetru. »Katalogi in monografije 9«. Narodni muzej, Lj 1972.
Rec.: Drago Svoljšak, *PDk* št. 304, 24. 12. 1972, p. 5, p. 8; Iva Curk, *ČZN* 1973, št. 1, pp. 208—209; Božidar Slapšak, *Delo* XIV, št. 4, 6. 1. 1973, p. 19; Marijan Slabe, *Kron* 1973, št. 2, pp. 141—143; Lojze Bolta, *NoviT* št. 1, 11. 1. 1973, p. 9; Tone Knez, *Večer* št. 27, 2. 2. 1973, p. 6.

175

Jože Kori, Zoran Kržišnik, Rihard Jakopič, Lj, DZS 1971, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 170—171.

176

id., France Stelè, Slovenski impresionisti, Lj, DZS 1970, 176 *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 168—170.

177

Jože Koropec, Zemljiške gospoščine med Dravogradom in Mariborom do konca 16. stoletja. Obzorja, Mrb 1972. Diss., Univ. Lj.
Rec.: Nataša Stergar, *Kron* 1973, št. 3, pp. 202—203.

178

Ljubljanska obrt od srednjega veka do začetka 18. stoletja. Zbornik razprav (uredil Vlado Valenčič). »Publikacija MAL 3«. Mestni arhiv ljubljanski, 1972.
Božo Otorepec, Rokodelstvo in obrt v srednjeveški Ljubljani.

179

Janez Logar, Exlibris pri Slovencih. Exlibris Sloveniae 1972. Vzporedno nemški naslov in besedilo.

180

Ivan Minatti, Obraz. (Oblikovanje Tomaž Kržišnik). Pk, Lj 1972.
Rec.: A. I. (Andrej Inkret), *Delo* XIV, št. 337, 12. 12. 1972, p. 7; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 345, 20. 12. 1972, p. 6; Iztok Bartolj, *Dnevnik* XXII, št. 336, 12. 12. 1972, p. 5; T. K., *TT* št. 50, 13. 12. 1972, p. 10; Boris Cizelj, *Večer* št. 297, 12. 12. 1972, p. 2; Iztok Ilich, *Knjiga* 1973, št. 1/2, p. 74; Stane Bernik, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 113—114; Iztok Ilich, *Večer* št. 18, 23. 1. 1973, p. 5.

181

Jure Mikuž, Vojeslav Molè: Iz knjige spominov, Lj SM 1970, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 167—168.

182

Matija Murko, Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta, letnik VIII, DZS, Ljubljana 1970, *Sinteza* 23, 1972, pp. 68—69.

183

Muzeji in galerije v Sloveniji. Tekst: Vesna Bučić, Janez Mesesnel, Hanka Štular. Društvo muzealcev in Turistična zveza Slovenije 1972.
V slov., it., nem., angl.

184

Miroslav Pahor, Socialni boji v občini Piran od XV.—XVIII. stoletja. MK, Lj in Pomorski muzej »Sergej Mašera«, Piran 1972.
Rec.: Drago Ham, *Delo* XIV, št. 142, 27. 5. 1972, p. 25; Dušan Željeznov, *Komunist* št. 30, 28. 8. 1972, p. 15; Peter Vodopivec, *Kron* 1972, št. 3, pp. 187—188; Sl. Ru. (Slavko Rupel), *PDk* št. 150, 25. 6. 1972, p. 5; Majda Jančar, *PrimN* št. 29, 14. 7. 1972, p. 3; Jože Šorn, *ZČ* 1972, št. 3/4, p. 413; Antoša Leskovec, *Dialogi*, 1973, št. 20, pp. 350—351; Jože Šorn, *NRazgl* XIX, št. 20, 26. 10. 1973, p. 516.

185

R. P. (Rajko Pavlovec), Miniaturna knjižica grafik. *Dnevnik* XXII, št. 24, 26. 1. 1972, p. 15. Ilustr.
Karoly Andrusko: Senta.

186

Matko Peić, Uvod v umevanje likovnega dela. (Prev. Franček Šafar). DZS, Lj 1972.

Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* XXII, št. 9, 11. 5. 1973, p. 233; Igor Gedrih, *PD* št. 5, 16. 3. 1973, p. 10; Sl. Ru. (Slavko Rupel), *PDk* št. 302, 22. 12. 1972, p. 4.

187

Sonja Petru, Emonske nekropole (Odkrite med leti 1635—1960). Narodni muzej, Lj 1972.
Rec.: Tone Knez, *Delo* XIV, št. 213, 8. 8. 1973, p. 5; id., *Večer* št. 181, 7. 8. 1973, p. 5; Marijan Slabe, *ZČ* 1973, št. 3/4, pp. 385—387.

188

Piran. Teksta Miroslav Pahor in Tone Mikeln. Zavod za turizem, Portorož 1972.

189

Ljudmila Plesničar-Gec, Severnoemonsko grobišče. »Katalogi in monografije 8«, Narodni muzej, Lj 1972.
Rec.: Mitja Guštin, *Delo* XIV, št. 202, 27. 7. 1972, p. 6; Marijan Slabe, *Dnevnik* XXII, št. 259, 23. 9. 1972, p. 5; Tone Knez, *PDk* št. 185, 6. 8. 1972, p. 5; id., *Večer* št. 177, 2. 8. 1972, p. 6; Božidar Slapšak, *Delo* XIV, št. 4, 6. 1. 1973, p. 19.

190

Posle 45. (Uredila O. Bihalji-Merin in Lj. Stefanović), MK, Lj, Bgd, Zgb 1972.
Rec.: Sl. Ru. (Slavko Rupel, *PDk*, št. 132, 8. 6. 1973, p. 4; Tomaž Brejc, *Sinteza* 28/29, 1973, p. 111.

191

Razprave SAZU VII. Uredil France Stelè, Lj 1971—1972.
Rec.: Tone Knez, *Delo* XIV, št. 222, 17. 8. 1971, p. 5; id., *Večer* št. 291, 16. 12. 1972, p. 4; Marijan Slabe, *ZČ* 1972, št. 3/4, pp. 402—405.

192

Braco Rotar, Likovna govrica. DZS, Lj in Obzorja, Mrb 1972.
Rec.: Rastko Močnik, *Problemi* 1973, št. 128—132, pp. 133—134; Vinko Ošlak, *Večer* št. 110, 15. 5. 1973, p. 5; Ivan Sedej, *Sodobnost* 1974, št. 2, pp. 189—190.

193

Simon Rutar, Zgodovina Tolminskega, (faks. ponatis). Goriški muzej 1972.
Rec.: Jože Horvat, *Delo* XIV, št. 149, 3. 6. 1972, p. 19; *PDk* št. 9, 12. 1. 1972, p. 3; T. P. (Tomaž Pavšič), *PrimN* (Nova Gorica) št. 27, 30. 6. 1972, p. 4.

194

Slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v slovenski Istri, Koper 1971. (Publikacijo pripravil Janez Mikuž). Kulturna skupnost in Svet za kulturo občine Koper, 1972.
It. prevod; vsebina: Kronika srečanja; Ksenija Rozman, Stensko slikarstvo 15. st. v slov. Istri; Emilijan Cevc, Gotska plastika 15 st. v Kopršćini in njenem zaledju; Stane Bernik, Arh. in urbanizem Kopra, Izole, Pirana v 15. st.; Michelangelo Muraro, Carpaccio a Capodistria.

195

France Stelè, Gotsko stensko slikarstvo. »Ars Sloveniae«, MK, Lj 1972.
Rec.: I. I. (Iztok Ilich), *Knjiga* 1973, št. 5, pp. 247—248; id., *Večer* št. 91, 18. 4. 1973, p. 5; Sandi Sitar, *Dnevnik* XXII, št. 266, 29. 9. 1973, ,p. 9; Slavko Rupel, *PDk* št. 95, 22. 4. 1973, p. 5; Janez Höfler, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 205—209; Stane Bernik, *Sinteza* 30/32, 1974, p. 136.

196

France Stelè, Knjiga o Plečniku, *NRazgl* XXI, št. 2, 28. 1. 1972, p. 47. Marco Pozzetto, Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner. Albra Editrice, Torino 1968.

197

Ivan Stopar, Stari grad nad Celjem. »Kult. in nar. spom. Slov.«, Zavod za spom. varstvo SRS, Obzorja, Mrb 1972.

198

(SŠ) Snežna Šlamberger, Grafični mapi v samozaložbi, *Dnevnik* XXII, št. 173, 27. 6. 1972, p. 5. Ilustr.
O mapi Andreja Jemca in J. Horvata-Jakija.

199

Štajerska, Koroška in Prekmurje. Teksti: France Stelè, Emilijan Cevc, France Planina, Franček Saje. DZS, Lj 1972.
V nem.

200

Hanka Štular, Katalogi zbirk v muzeju umetne obrti mesta Köln (Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln) I—IV, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 175—176.

201

Marijan Tršar, Sprehod po pariških galerijah. Slov. matica, Lj 1972.
Rec.: (FV) France Vurnik, *Dnevnik* XXII, št. 326, 2. 12. 1972, p. 5; Slavko Rupel, *PDk* št. 280, 26. 11. 1972, p. 5; Dušan Železnov, *Komunist* št. 7, 16. 2. 1973, p. 21; Vinko Ošlak, *Večer* št. 50, 1. 3. 1974, p. 7; Ivan Sedej, *Sodobnost* 1974, št. 1, pp. 87—88.

202

Marijan Zadnikar, Srednjeveška arhitektura kartuzijanov in slovenske kartuzije. DZS, Lj 1972.
Rec.: A (Andreja Bozovičar), *Dnevnik* XXII, št. 94, 5. 4. 1972, p. 5; Dušan Železnov, *Komunist* št. 25, 23. 6. 1972, p. 12; France Štukl, *Kron* 1972, št. 3, pp. 185—187; Sl Ru (Slavko Rupel), *PDk* št. 103, 30. 4. 1972, p. 5; Igo Tratnik, *Večer* št. 189, 16. 8. 1972, p. 5; Janez Höfler, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 166—167; Emilijan Cevc, *NRazgl* XXII, št. 2, 26. 1. 1973, p. 41; Ivan Sedej, *Sodobnost* 1974, št. 1, pp. 86—87.

203

Zbornik za likovne umetnosti 8. Matica srpska, Novi Sad 1972.
Od Slov.: France Stelè, Slikar Johannes Aquila de Rakespurga, pp. 165—177. Ilustr.; Marjan Mušič, Plečnik in Prešeren, pp. 465—473. Ilustr.

204

Zgodovina cest na Slovenskem. Republiška skupnost za ceste, Lj 1972. S teksti sodelovala tudi Peter Petru in Ivan Sedej.

205

Milan Železnik, Nova Štifta na Dolenjskem. »Kult. in nar. spom. Slov.«, ponatis, Zavod za spom. varstvo SRS, Obzorja, Mrb 1972.

KOLONIJE IN SIMPOZIJI

206

Peter Breščak, Abeceda našega časa, *TT* št. 31, 2. 8. 1972, p. 13.
O Formi vivi v Kostanjevici.

207

id., V začetku je bila abstrakcija. Impresije z mednarodnega kiparskega simpozija v Kostanjevici na Krki, *Delo* XIV, št. 211, 5. 8. 1972, p. 17. Ilustr.

208

id., Kulturno mesto ob Krki, kostanjeviška Forma viva je presegla kulturno inertnost podeželja, *Delo* XIV, št. 242, 5. 9. 1972, p. 6.

209

id., Naivna vegetacija. Marginalije k razstavi, *Delo* XIV, št. 184, 8. 7. 1972, p. 23. Ilustr.
Ob razstavi v Trebnjem.

210

Alenka Burja, Kostanjevica 72. O svojem delu govore udeleženci letošnje Forme vive, *NRazgl* XXI, št. 18, 22. 9. 1972, pp. 513—514. Ilustr.

211

Jože Curk, Združenje slikarskih kolonij Slovenije, *Tednik* št. 42, 2. 11. 1972, p. 10.

212

id., Ob razstavi slikarskih kolonij, *Tednik* št. 44, 16. 11. 1972, p. 10.

213

Tea Dominko, Kdaj bo več posluha za rast mladih? V. Mala Groharjeva slikarska kolonija v Škofji Loki, *PD* št. 12, 16. 6. 1972, p. 12.

214

f (France Forstnerič), Navdih na vsaki domačiji. Po sledi slikarske kolonije samorastnikov na Zavrhu, *Večer* št. 240, 14. 10. 1972, p. 8. Ilustr.

215

Miha Gošnik, Dolenjska domačija v očeh slikarjev, *Dnevnik* XXII, št. 203, 29. 7. 1972, p. 5.

216

Tone Gošnik, Izčiščena smer tabora v Trebnjem, *DRazgl* 1972, sn 2, št. 4, p. 63. Ilustr.
O Taboru slovenskih likovnih samorastnikov.

217

Igor Guzelj, Mojster Ivan bi jih bil gotovo vesel ... *Glas* št. 45, 10. 6. 1972, p. 22.
Mala Groharjeva slikarska kolonija v Škofji Loki.

218

Drago Jančar, Forma viva gre h kraju, mednarodni kiparski simpozij v Kostanjevici, *Večer* št. 200, 29. 8. 1972, p. 11. Ilustr.

219

id., Slovensko sonce v Kostanjevici, *Sedem dni*, št. 35, 31. 8. 1972, pp. 9—10. Ilustr.

220

id., Trebnje: Tabor slovenskih likovnih samorastnikov, *Večer* št. 195, 23. 8. 1972, p. 6. Ilustr.

221

Janez Kajzar, Še ena kolonija, zakaj pa ne! Dvanajst jih reže v les, trinajsti pa v kost, *TT* št. 28, 12. 7. 1972, p. 9. Ilustr.
Kiparji samorastniki v Vidmu ob Ščavnici.

222

M. K. (Mija Kemperle), Slikarji železarjem, ob razstavi slikarske kolonije Ravne 72, *Večer* št. 282, 6. 12. 1972, p. 7. Ilustr.

223

Željko Kozinc, Ob zatonu Hlebin raste Trebnje, *Tovariš* 1972, št. 27, pp. 8—10. Ilustr.

224

Miroslav Kugler, Razmišljanje ob branju površnega zapisa, *DRazgl* 1972, sn 2, št. 4, p. 61.
Ob Breščakovi oceni kolonije Krka (Delo 8. 12. 1971).

225

Branko Rudolf, Razstava III. slikarske kolonije »Poetovio-Ptuj«, *Večer* št. 288, 13. 12. 1972, p. 5.

226

Ivan Sedej, Deset let kiparskih srečanj v Kostanjevici, na Seči, na Ravnah in v Mariboru, *Sodobnost* 1972, št. 1, pp. 95—98.

227

id., Forma viva, deset let delavnih kiparskih srečanj v Kostanjevici, na Seči pri Portorožu, na Ravnah na Koroškem in v Mariboru, *Sinteza* 23, 1972, pp. 1—7 + III.—V. Ilustr.

228

Miroslav Slana-Miros, Revolucija v Vidmu ob Ščavnici, *Večer* št. 175, 31. 7. 1972, p. 5. Ilustr.
Kolonija kiparjev-samorastnikov.

229

Jože Splichal, Prodor vsem razumljive umetnosti *DL* št. 49, 7. 12. 1972, p. 8.
Razstava II. slikarske kolonije v Novem mestu.

230

Snežna Šlamberger, Oblike iz hrastovine v zelenem prostoru, *Dnevnik* XXII, št. 237, 4. 9. 1972, p. 5. Ilustr.
Ob zaključku XII. Forme vive v Kostanjevici na Krki.

231

Tone Štefanec, Zakaj samorastniki na stranskem tiru? *Vestnik* št. 42, 2. 11. 1972, p. 5.
O slikarski koloniji na Zavrhu.

232

Marija Švajncer, Kolonija mladih slikarjev. Letošnji gostje na Borlu so drugačni kot so bili prejšnja leta, *Večer* št. 212, 12. 9. 1972, p. 10. Ilustr.

233

Jaka Trček, Labinski kipi. Med letošnjimi udeleženci kiparskega simpozija v Labinu tudi Janez Lenassi, *Delo* XIV, št. 221, 15. 8. 1972, p. 6.

234

id., Labin 1972. Tretji mediteranski kiparski simpozij, *PrimN* (Koper), št. 39, 22. 9. 1972, p. 11. Ilustr.

235

Marijan Tršar, Preohlapni okviri. Ob trebanjskem »Salonu 72« »naivnih« slikarjev in kiparjev, *Sodobnost* 1972, št. 10, pp. 976—980.

236

France Vurnik, Slikovita fantastika. Tabor slovenskih likovnih samorastnikov v Trebnjem, *Dnevnik* XXII, št. 221, 16. 8. 1972, p. 5. Ilustr.

237

Franc Zalar, Človek ne živi samo od kruha. Ob IV. razstavi del likovnih amaterjev Slovenije, *Dnevnik* XXII, št. 167, 21. 6. 1972, p. 5.

238

Bojan Zavrnik, Raznolikost, primerjave, Dela slikarskih kolonij na Ravnah, *Večer* št. 144, 22. 6. 1972, p. 5.

239

Ivan Zoran, Dolenjska v očeh slikarjev. Prečudno lepa, čista, prezračena, *DL* št. 32, 10. 8. 1972, p. 4. Ilustr.
O dolenjski slikarski koloniji.

SKUPINSKE RAZSTAVE

240

Dokumentacija razstav od 1. 1.—30. 4. 1972, *Sinteza* 24/25, 1972, pp. 110—115.

241

Dokumentacija razstav od 1. 5.—31. 12. 1972, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 125—134.

Banja Luka

242

Janez Mesesnel, Ambicije Krajišnikov. Peti jesenski slikarski in kiparski salon v Banja Luki, *Delo* XIV, št. 9, 12. 1. 1972, p. 6.

Benetke

243

Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d'arte, Grafica d'oggi. 11. 6.—1. 10. 1972 (rk).
Od Slovencev so razstavljali: J. Bernik, R. Debenjak, A. Jemec.
Rec.: Aleksander Bassin, *Tovariš* 1972, št. 23, pp. 32—34, ilustr.; Tomaž Brejc, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 94—95, ilustr.; Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 163, 17. 6. 1972, p. 20; id., *Delo* XIV, št. 160, 14. 6. 1972, p. 6, ilustr.; Meta Gabršek Prosenc, *Dialogi* 1972, št. 10, pp. 724—726; Nataša Golob, *Obrazi* 1971/72, št. 5/6, pp. 91—92; Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 34, p. 12, ibid., št. 35, p. 15; Janez Mally, *Dnevnik* XXII, št. 166, 20. 6. 1972, p. 5; Vasko Pregelj, *NRazgl* XXI, št. 16, 25. 8. 1972, št. 462—463, ilustr.

Beograd

244

Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 77—78. Ilustr.

245

Niko Goršič, NOB v delih likovnih umetnikov, *Mladina* 1972, št. 10, p. 18.

246

Bogdan Pogačnik, Čehi v Beogradu, V Pragi so pripravili dragoceno zbirko umetnin iz 17. in 18. stoletja, *Delo* XIV, št. 57, 29. 2. 1972, p. 6.

Celje

247

Juro Kislinger, Likovni salon v Celju od aprila 1970 do julija 1971, razstavno obdobje 1969/1970, *CeZ* 1971—1972, p. 593—601. Ilustr.

248

id., Zornikova in Hermanova razstava, *Obrazi* 1971/1972, št. 5/6, p. 86.

249

Milena Moškon, Celjska likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, p. 72.

250

Janko Volf, Središče jugoslovanskega zlatarstva, *Večer* št. 234, 7. 10. 1972, p. 5. Ilustr.
Zlati nakit na obrtnem sejmu v Celju.
Tudi: Ludvik Gorenjak, Zlatarstvo kot umetnost (zapisal Ivan Ivačič), *Večer* št. 255, 27. 9. 1972, p. 8. Ilustr.

Likovni salon:

251

Krajine skupine slikarjev celjskega pododbora društva slovenskih likovnih umetnikov. 4. 2.—26. 2. 1972, rk (uv Milan Lorenčak).
Razstavljali so: L. Hočevar, M. Lorenčak, D. Pavletič-Lorenčak, V. Povše, A. Zavolovšek.
Rec.: Milena Moškon, *Večer* št. 43, 22. 2. 1972, p. 5.

252

Razstava grafik. 8.—30. 12. 1972, rk. Skupinska razstava slovenskih grafikov ob 10-letnici razstavišča.
Razstavljali so: Z. Apollonio, B. Čobal, V. Makuc, P. Medvešček, D. Pavletič-Lorenčak, G. Šefran, M. Vovk-Štih, K. Zelenko.
Rec.: jk (Juro Kislinger), *Večer* št. 116, 7. 12. 1972, p. 5; ilustr.; Drago Medved, *NoviT* št. 49, 7. 12. 1972, p. 8, ilustr.

Muzej revolucije:

253

NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije. 14. 4.—3. 5. 1972.
Od Slovencev so razstavljali: J. Ciuha, D. Cvek-Jordan, A. Jemec, B. Meško, F. Mihelič, F. Peršin, J. Pirnat, M. Pregelj, F. Slana, I. Šubic, M. Tomanić, D. Tršar.
Rec.: Ivan Stopar, *NoviT* št. 17, 26. 4. 1972, p. 7. Ilustr.

Celovec

Kärntner Landesgalerie:

254

Umetniki Julijske krajine, Furlanije in Slovenije. 16. 10.—26. 11. 1972.
Od Slovencev so razstavljali: A. Jemec, A. Maraž, G. Šefran.
Rec.: Zvone Zorko, *Delo* XIV, št. 316, 19. 11. 1972, p. 11.

Domžale

255

JH (Jože Horvat), Različne tehnike in motivi, V Domžalah je odprta IV. likovna razstava amaterjev Slovenije, *Delo* XIV, št. 293, 26. 10. 1972, p. 7.

Dubrovnik

256

Bogdan Pogačnik, Murtić in še kdo, V Dubrovniku, ki je že sam po sebi prepričljiv likovni spomenik, so v številnih galerijah zanimive razstave, *Delo* XIV, št. 215, 9. 8. 1972, p. 6.

Gradec

257

Branko Rudolf, »Ruska« razstava starih in novih risb v Gradcu, *Večer* št. 175, 27. 7. 1972, p. 5.

Idrija

Galerija Idrija:

258

Nikolaj Pirnat, Miha Maleš. 22. 4.—6. 5. 1972, zloženka-vabilo-plakat (uv Zoran Kržišnik)
Rec.: Zoran Kržišnik, Likovni zapiski, *NRazgl* XXI, št. 12, 23. 6. 1972, pp. 368—369; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 125, 10. 5. 1972, p. 6; ilustr.

Karlovac

259

Janez Mesesnel, Prostor za skulpturo, v »Koranskem parku skulpture« v Karlovcu razstavlja letos štirinajst slovenskih kiparjev in kipark, *Delo* XIV, št. 197, 21. 7. 1972, p. 6. Ilustr.

Koper

260

Janez Mikuž, Zadnjih šest razstav v galeriji »Loža«, *Obala* 1972, št. 13, pp. 43—44.

Galerija Loža:

261

Bogdan Borčić, Zdenka Golob. 19. 4.—7. 5. 1972, zloženka-vabilo-plakat (uv Ivan Sedej).
Rec.: Janez Mikuž, *PrimN* (Koper), št. 17, 21. 4. 1972, p. 13.

262

Zvest Apollonio, Toni Biloslav, Anton Flego, Živko Marušič, Jože Pohlen, Tomo Vran. 12.—20. 5. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 141, 26. 5. 1972, p. 6.

263

Dunajska šola fantastičnega realizma. 9.—31. 8. 1972.
Rec.: Janez Mikuž, *PrimN* (Koper), št. 33, 11. 8. 1972, p. 1.

Kranj

Galerija v Mestni hiši:

264

Prekmurska skupina slikarjev. 4.—24. 2. 1972, rk (uv Aleksander Bassin).
Razstavljali so: Ladislav Danč, Štefan Hauko, Lojze Logar, Franc Mesarič.
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 14, 19. 2. 1972, p. 16.

265

Fotogrupa Šolt — Ljubljana. 28. 7.—24. 8. 1972.
Rec.: Marko Aljančič, *Dnevnik* XXII, št. 209, 4. 8. 1972, p. 5; Aleksander Bassin, *Glas* št. 60, 5. 8. 1972, p. 8.

266

Danilo Jejčič, Nedeljko Pečanac. 7. 11.—10. 12. 1972, rk (uv Ivan Sedej).
Rec.: Brane Kovič, *PrimN* št. 48/49, 24. 11. 1972, p. 7.

267

Tea Dominko, Razstavi, *PD* št. 10, 19. 5. 1972, p. 8.
Ob razstavah: Ljubo Ravnikar, Albin Polajnar.

268

ead., Razstave, *PD* št. 11, 2. 6. 1972, p. 13.
Ob razstavah: Miha Maleš in Tone Tomazin.

269

ead., Razstavi, *PD* št. 5, 3. 3. 1972, p. 10.
Ob razstavah: Peter Adamič, France Godec.

270

ead., Razstave, *PD* št. 14, 8. 9. 1972, p. 10. Ilustr.
Ob razstavah: Saša Kump, Peter Kocjančič, grupa Šolt, Peter Jovanovič.

271

ead., Razstavi, *PD* št. 9, 5. 5. 1972, p. 12.
Ob razstavah: Nejc Slapar, Maj Klemenčič.

272

Anka Novak, Planšarstvo v Bohinju, *Argo* 1972, št. 1—2, pp. 26—27.
Ob razstavi v Gorenjskem muzeju v Kranju (april—junij 1971).

273

Andrej Pavlovec, Prvi nastop, razstavi Maja Klemenčiča in Nejca Slaparja, *Dnevnik* XXII, št. 100, 11. 4. 1972, p. 5.

Ljubljana

274

Aleksander Bassin, Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer* št. 51—298, 2. 3.—25. 12. 1972. Ilustr.
Izhajalo neredno (št. 51, 78, 143, 193, 259, 298).

275

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 73—74. Ilustr.

Arkade:

276

Vinko Šribar, Zgodnji srednji vek Slovenije, razstava v razstavišču.
Arkade od 1. 9.—30. 9. 1971, *Argo* 1972, št. 1—2, pp. 22—26.

277

Janez Dobeic, Premik v slovenski fotografiji, z razstave ŠOLT 1972, *Delo* XIV, št. 61, 4. 3. 1972, p. 24.

278

Bogdan Pogačnik, Slike pod Arkadami, razstava fotokluba ŠOLT nadaljuje tradicijo umetniške fotografije, *Delo* XIV, št. 52, 24. 2. 1972, p. 6. Ilustr.

279

Iztok Premrov, Večno mlada fotografija v Arkadah, *Dnevnik* XXII, št. 55, 26. 2. 1972, p. 5.

280

Razstava unikatnega oblikovanja. 9.—19. 6. 1972.
Ob 20-letnici Društva likovnikov-oblikovalcev Slovenije.
Rec.: Aleksander Bassin, *Tovariš* 1972, št. 27, pp. 26—27; Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 161, 15. 6. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 161, 15. 6. 1972, p. 5.

281

Šola za oblikovanje. 29. 5.—6. 6. 1972.
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XIV, št. 153, 7. 6. 1972, p. 6, ilustr.; Marjan Tršar, *NRazgl* XXI, št. 13, 7. 7. 1972, p. 393.

282

Razstava vizualnih komunikacij. 22. 6.—2. 7. 1972.
Ob 20-letnici Društva likovnikov-oblikovalcev Slovenije.
Rec.: Marjan Ocvirk, *Arhitektov bilten* 1972, št. 6/7, p. 33, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 175, 29. 6. 1972, p. 5.

283

Razstava fotografij. 15. 9.—25. 9. 1972, zloženka (uv Grega Košak).
Ob 20-letnici Društva likovnikov-oblikovalcev Slovenije.
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XIV, št. 271, 4. 10. 1972, p. 6.

284

Risbe francoskih mojstrov 19. in 20. stoletja. 28. 11. 1972—10. 1. 1973, rk.
Rec.: Tomaž Brejc, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 106—109, ilustr.; Peter Breščak, *TT* št. 49, 6. 12. 1972, p. 13; Grozdana Kozak, *Delo* XIV, št. 333, 8. 12. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 333, 9. 12. 1972, p. 5.

Avla filozofske fakultete:

285

Janez Mesesnel, Galerija v Avli, na filozofski fakulteti razstavljajo štirje slušatelji likovne akademije, *Delo* XIV, št. 109, 21. 4. 1972, p. 6.

286

Franc Zalar, Obetajoč začetek, razstava dveh mladih kiparjev v Avli filozofske fakultete, *Dnevnik* XXII, št. 134, 19. 5. 1972, p. 5.
Tone Demšar in Ljubo Kerina.

Gospodarsko razstavišče:

287

Razstava industrijskega oblikovanja AS design 1972.

Rec.: Dušan Blagajne ml., *NRazgl* XXI, št. 24, 22. 12. 1972, p. 673; Niko Kralj (zapisal Herman Vogel), *TT* št. 51, 20. 12. 1972, p. 9, ilustr.; Marjana Kunčič, *NRazgl* XXI, št. 5, 10. 3. 1972, p. 136, ilustr.; Marjeta Marinko in Jože Marinko, *Delo* XIV, št. 341, 16. 12. 1972, p. 19; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 311, 15. 11. 1972, p. 5.

Jelovškova galerija:

288

Janez Mesesnel, Moščanska žetev, Šesta skupna razstava likovnih umetnikov občine Ljubljana Moste-Polje v kapeli Codellijevega gradu, *Delo* XIV, št. 189, 13. 7. 1972, p. 8.

289

Franc Zalar, V okrilju Jelovškovih fresk, razstava moščanskih likovnikov v gradu Kodeljevo, *Dnevnik* XXII, št. ?, 8. 7. 1972, p. 5.

Klub kulturnih in znanstvenih delavcev:

290

Janez Mesesnel, Preiskus med študijem, Marjan Skumavc in Matjaž Schmidt razstavljata v Klubu kulturnikov, *Delo* XIV, št. 59, 2. 3. 1972, p. 6.

Mestna galerija:

291

Niko Goršič, Trojica v Mestni galeriji, *Mladina* 1972, št. 3, p. 17.
Silvester Komel, Zvest Apollonio, Milan Bizovičar.

292

Peter Krečič, Zvest Apollonio in Silvester Komel v ljubljanski Mestni galeriji, *Kaplje* 1972, št. 24/25, pp. 52—55.

293

Nekatere smeri slovenske grafike. 28. 2.—19. 3. 1972, rk (uv Božena Plevnik).
Razstavljali so: J. Bernik, B. Borčič, R. Debenjak, D. Hozo, B. Jakac, J. Horvat-Jaki, A. Jemec, M. Krašovec, L. Logar, V. Makuc, Meško Kiar, F. Mihelič, V. Oman, K. Palčič, M. Pogačnik, G. Šefran, K. Zelenko.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 65, 8. 3. 1972, p. 6; Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 19, p. 13.

294

Skupina junij. 24. 3. 1972 — 14. 4. 1972, rk (uv Janez Mesesnel). Razstavljali so: H. Draušbaher, V. Gojkovič, S. Jagodič, M. Jevtić, E. Kaljanac, B. Putrih.
Rec.: Tea Dominko, *PD* št. 7, 31. 3. 1972, p. 9; Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 15, p. 13, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, 30. 3. 1972, št. 87, p. 6, ilustr.; Mira Šargo, *Komunist* št. 13, 31. 3. 1972, p. 10, ilustr.

295

Nagrajeni švicarski plakat. 20. 4.—11. 5. 1972. rk (uv Božena Plevnik, Felix Würst).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 109, 21. 4. 1972, p. 6.

296

Razstava slušateljev ALU v Ljubljani. 26. 6.—2. 7. 1972.
Rec.: Niko Goršič, Mladina 1972, št. 34, p. 5, ilustr.; Marijan Tršar, *NRazgl* XXI, št. 15, 4. 8. 1972, pp. 440—441; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 177, 1. 7. 1972, p. 5.

297

Ameriška grafika. 7.—27. 7. 1972, rk (predgovor Sylvan Cole, jr.)
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 190, 14. 7. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 188, 13. 7. 1972, p. 5.

298

Poljski plakat. 3. 8.—24. 8. 1972.
Rec.: Bogo Sajovic, *Delo* XIV, št. 214, 8. 8. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 214, 9. 8. 1972, p. 5.

299

Dolenc, Pečnik, Peternelj J., Peternelj K., Plemelj, Repnik, 28. 8.—17. 9. 1972, rk.
Rec.: G. I. (Igor Gedrih), *PD* št. 16, 13. 10. 1972, p. 10; Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 40, p. 15, Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 244, 7. 9. 1972, p. 8, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 246, 31. 8. 1972, p. 5.

300

Savremena likovna umetnost Vojvodine. 21. 9.—12. 10. 1972, rk (uv Slobodan S. Sanader, Ljiljana Ivanović, Grozdana Šarčević.)
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 49, p. 6, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 264, 27. 9. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 262, 26. 9. 1972, p. 5.

301

2 x GO. 19. 10.—12. 11. 1972, rk (uv Ivan Sedej).
Od Jugoslovanov so razstavljali: D. Jejčič, P. Medvešček, N. Pečanac, M. Volarič.
Rec.: Peter Breščak, *TT* št. 43, 25. 10. 1972, p. 13; Brane Kovič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 45, 3. 11. 1972, p. 7; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 298, 31. 10. 1972, p. 9, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 291, 25. 10. 1972, p. 5.

302

Sedej, Tisnikar. 18. 11.—3. 12. 1972, rk (uv Ivan Sedej, Janez Mesesnel).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 326, 1. 12. 1972, p. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 331, 7. 12. 1972, p. 5.

303

Ćufar, Kosi, Rahovsky, Slivniker, Šubert, Tavčar. 10.—29. 12. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, 14. 12. 1972, p. 5.

Mestni muzej:

304

Ornamentirane šipe iz razdobja historičnih slogov in secesije v Ljubljani. Od 27. 12. 1972 naprej, zloženka (uv Marija Železnik).
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 350, 26. 12. 1972, p. 5, ilustr.

Moderna galerija:

305

Aleksander Bassin, Novemu jubileju naproti, ob deveti mednarodni grafični razstavi v Ljubljani, *Sinteza* 23, 1972, pp. 59—60.

306

Peter Breščak, K dilemam neke prireditve, *TT* št. 46, 15. 11. 1972, p. 13.

307

Atelje '72 Razstava štipendistov. 13. 1.—23. 1. 1972, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Razstavljali so: D. Čadež-Lapajne, S. Dragan, D. Hrvacki, B. Jesih, M. Krašovec, J. Logar, L. Logar, F. Novinc, L. Pengov, M. Pengov.
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 18, p. 17, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 22, 25. 1. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 13, 15. 1. 1972, p. 5.

308

Grupa 69 in gosti. 14. 2.—6. 2. 1972, rk (uv Grupa 69).
Razstavljali so: J. Bernik, J. Ciuha, R. Debenjak, Đ. Hozo, A. Jemec, Meško Kiar, A. Maraž, F. Rotar, G. Stupica, M. Šuštaršič, S. Tihec, D. Tršar in J. Horvat-Jaki, Z. Kalin, F. Mihelič, Š. Planinc.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 53, 25. 2. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 45, 16. 2. 1972, p. 5.

309

Atelje '72. Janez Logar, Miša Pengov. 6.—16. 4. 1972, zloženka (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 114, 26. 4. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik XXII*, št. 102, 13. 4. 1972, p. 5.

310

Atelje '72. Grupa DSLU. 4.—21. 5. 1972, rk (uv Aleksander Bassin).
Razstavljali so: A. Ajdič, D. Čadež, G. Gnamuš, D. Hrvacki, Z. Jeraj, T. Lapajne, R. Pergar, D. Tršar, V. Tušek.
Rec.: Stane Bernik, *NRazgl* XXI, št. 10, 26. 5. 1972, pp. 308—309; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 126, 11. 5. 1972, p. 6, ilustr.; Marijan Tršar, *Sodobnost* 1972, št. 7, pp. 737—741; France Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 128, 13. 5. 1972, p. 5.

311

VI. mednarodno srečanje slikarjev na gradu Retzhof. 3.—27. 8. 1972, rk (uv Wilfred Skreiner).
Od Slovencev je razstavljal Franc Novinc.
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 39, p. 17; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 228, 22. 8. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 216, 11. 8. 1972, p. 5.

312

Prisotnosti. Borčič, Dragulj, Golob, Makuc. 26. 10.—12. 11. 1972, rk (uv Ivan Sedej, Aleksa Čelebonović, Marijan Tršar).
Rec.: Peter Breščak, *TT* št. 45, 8. 11. 1972, p. 13; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 305, 8. 11. 1972, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 300, 4. 11. 1972, p. 5.

313

Razstava društva slovenskih likovnih umetnikov. 16. 11.—3. 12. 1972.

Razstavljali so: Z. Apollonio, B. Borčič, M. Butina, J. Cihlař, D. Čadež-Lapajne, S. Čufer, M. De Reggi, S. Devetak, M. Dominko, Z. Golob, J. Gorinšek, H. Gvardjančič, Š. Hauko, L. Hočevar, D. Hrvacki, S. Jagodič, Z. Jeraj, J. Knez, G. Kolbič, L. Koporc, M. Krašovec, A. Lanc, T. Lapajne, A. Lugarič, V. Makuc, H. Marchel, F. Mesarič, B. Meško, I. Mole, D. Pavletič-Lorenčak, H. Pečarič, F. Peršin, R. Piščanec, A. Plemelj, M. Pogačnik, O. Polak, I. Rahovsky-Kralj, A. Repnik, M. Rijavec, B. Šajovic, M. Sedej ml., I. Seljak-Čopič, Š. Simonič, J. Šibila, V. Tušek, B. Vavpotič, D. Vogrič, A. Zahariaš, G. Žugelj, J. Žuža.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 321, 24. 11. 1972, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 321, 25. 10. 1972, p. 5.

Narodni muzej:

314

Sonja Petru, Razstava antično steklo v Sloveniji, *Argo* 1972, št. 1—2, p. 29.

315

Vida Stare, Prazgodovina Slovenije, *Argo* 1972, Št. 1—2, pp. 27—29.
Ob razstavi v NM od 1. 9. 1971—10. 3. 1972.

Logatec

316

Franc Zalar, Uspešna trojica, razstava likovnih del treh mladih slikarjev v Logatcu, *Dnevnik* XXII, št. 252, 16. 11. 1972, p. 5.
Razstavljali so: Pavel Florjančič, Janez Kovačič, Veljko Toman.

Maribor

317

Janez Mesesnel, Mariborski likovni trenutek, Poznojesenski sprehod po razstaviščih, *Delo* XIV, št. 301, 4. 11. 1972, p. 19.

318

Andrej Ujčič, Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 74—75. Ilustr.
O razstavah v drugi polovici 1971.

Umetnostna galerija:

319

Grupa 69 z gosti. 10.—26. 3. 1972.
Izbor del z razstave v Ljubljani.
Rec.: Branko Avsenak, *Sedem dni* št. 15, 13. 4. 1972, p. 10; Meta Gabršek-Prosenc, *Dialogi* 1972, št. 5, pp. 307—310, ilustr.

320

Nagrajeni švicarski plakati 1969—1970. 3.—12. 4. 1972, seznam del (uv Meta Prosenc).
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 80, 5. 4. 1972, p. 5.

321

Mojstrska delavnica Krsta Hegedušica. 1.—25. 6. 1972, rk (uv Maja Vetrih).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 152, 6. 6. 1972, p. 6, ilustr.; Iztok Premrov, *Dnevnik* XXII, št. 166, 20. 6. 1972, p. 5; Branko Rudolf, *Večer* št. 133, 9. 6. 1972, p. 4, ilustr.

322

Grupa DSLU. 3.—20. 10. 1972.
Razstavljalci: A. Ajdič, D. Čadež-Lapajne, G. Gnamuš, D. Hrvacki, Z. Jeraj, T. Lapajne, R. Pergar, Dušan Tršar, ,V. Tušek.
Rec.: Maja Vetrih, *Večer* št. 266, 15. 11. 1972, p. 5, ilustr.

Razstavni salon Rotovž:

323

Švedski plakat. Marec 72.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 71, 14. 3. 1972, p. 6.

324

Razstava likovnih del umetniškega kroga galerije v Griechenbeislu na Dunaju. 30. 3.—13. 4. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 106, 18. 4. 1972, p. 6; Iztok Premrov, *Dnevnik* XXII, št. 95, 6. 4. 1972, p. 5.

325

Razstava del članov pododbora društva slovenskih likovnih umetnikov Maribor. April 1972.
Rec.: Aleksander Bassin, *Večer* št. 106, 9. 5. 1972, p. 5, ilustr.

326

Ida Brišnik-Remec, Marjan Remec. 10.—22. 5. 1972, rk (uv Ivan Sedej).
Rec.: Aleksander Bassin, *Večer* št. 118, 23. 5. 1972, p. 5; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 138, 23. 5. 1972, p. 6, ilustr.

327

Tematska razstava dijakov gimnazije pedagoške smeri. 25. 5.—3. 6. 1972, zloženka-vabilo (uv Zmago Jeraj).
Rec.: Jože Snoj, *Delo* XIV, št. 146, 31. 5. 1972, p. 7.

328

Razstav likovnih del umetnostne galerije »Nadeža Petrović« iz Čačka. 7.—21. 6. 1972, zloženka, (uv Stevan S. Sekovanović).
Rec.: Zmago Jeraj, *Večer* št. 142, 20. 6. 1972, p. 5.

329

1. BIGO — bienale grafičnega oblikovanja. 15. 12. 1972—25. 1. 1973 rk (uv Stane Bernik).
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 299, 26. 12. 1972, p. 4.

Pokrajinski muzej:

330

Marjetica Šetinc, O razstavi »Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem«, *Kron* 1972, št. 1, pp. 53—54.

331

ead., Poročilo o razstavi »Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem«, *Argo* 1972—1973, št. 1/2,, pp. 29—31.

332

Hanka Štular, Razstava »Zlatarstvo na slovenskem Štajerskem«, *Sinteza* 23, 1972, pp. 64—66, ilustr.

333

Ranjene umetnine. 27 .9.—1. 12. 1972, rk (uv dr. Sergej Vrišer).
Rec.: B. A. (Branko Avsenak), *Večer* št. 226, 28. 9. 1972, p. 1, ilustr.; id., *Večer* št. 245, 23. 11. 1972, p. 5, ilustr.; Peter Breščak, *Tovariš* 1972, št. 39, pp. 31—33, ilustr.; Sergej Vrišer (Zapisala Marija Švajncer), *Večer* št. 222, 23. 9. 1972, p. 4.

Murska Sobota

Razstavni paviljon arh. Franca Novaka:

334

10 let LIKOS, 26. 4.—12. 5. 1972, rk. Razstava 10 amaterjev: F. Bencak, I. Flisar, B. Hegedüš, E. Lülik, P. Obal, V. Sagadin, E. Titan, L. Veberič, A. Velner, M. Zrim.
Rec.: Peter Potočnik, *Vestnik* št. 17, 11. 5. 1972, p. 6.

335

Eisler, Hrdlicka, Schönwald. 15.—28. 5. 1972, rk (uv Jože Vild).
Rec.: Aleksander Bassin, *Večer* št. 121, 26. 5. 1972, p. 5.

336

Sodobni pomurski likovni umetniki. 14.—28. 9. 1972.
Razstavljali so: N. Beer, L. Danč, Š. Hauko, K. Jakob, L. Logar, F. Mesarič, Lajči Pandur, Ludvik Pandur, V. Potočnik.
Rec.: Igor Gedrih, *NRazgl* XXI, št. 20, 27. 10. 1972, p. 560.

337

Geszler, Horvath, Maitheny. 10.—21. 10. 1972.
Rec.: Vlado Sagadin, *Vestnik* št. 40, 19. 10. 1972, p. 5.

338

Od baroka do impresionizma. 7.—22. 11. 1972.
Potujoča razstava NG iz Lj.
Rec.: Marko Murovec (Jože Ternar), *Vestnik* št. 44, 16. 11. 1972, p. 5.

Nova Gorica

339

Peter Krečič, Goriška likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 75—76.
Ob razstavah v Idriji, Gorici, Tolminu v drugi polovici 1971.

340

Brane Kovič, Janez Bernik in Adriana Maraž v »Salonu Meblo«, *Srečanja* 1972, št. 37/38, pp. 47—48. Ilustr.

341

Lucijan Bratuš, Negovan Nemec. 12. —27. 5. 1972, rk (uv Marijan Tršar).
Rec.: L. K. (Lojze Kante), *PDk* št. 126, 28. 5. 1972, p. 8.

342

Foto kino klub — Nova Gorica. 13.—21. 10. 1972, rk.
Rec.: Maks Hožič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 44, 27. 10. 1972, p. 4, ilustr.

Nürnberg

343

Igor Gedrih, »Ne vem kaj je lepota«, zapis ob II. bienalu v Nürnbergu, *PiČ* 1972, št. 11/12, pp. 716—719.

Paris

344

France Stelè, Umetnost na ozemlju Jugoslavije od prazgodovine do danes, *Obzornik* 1972, št. 1, pp. 52—57. Ilustr.
Ob razstavi v Grand Palaisu.

345

id., Umetnost na tleh Jugoslavije od prazgodovine do danes, *Sinteza* 23, 1972, pp. 60—61.

Piran

346

Jule Lenassi, Jarm in Klemenčič v piranski Mestni galeriji, *Dnevnik* XXII, št. 132, 17. 5. 1972, p. 5. Ilustr.
Ob razstavah: Stane Jarm (5.—16. 4. 1972) in Dore Klemenčič-Maj (19. 4.—7. 5. 1972).

347

Umetniki mesta Grožnjana. 28. 6.—9. 7. 1972, zloženka-vabilo (uv Stane Bernik).
Razstava je bila posvečena spominu Marjana Dovjaka.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 187, 11. 7. 1972, p. 6.

348

Ars Histriae III. 26. 7.—24. 8. 1972.
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XIV, št. 208, 2. 8. 1972, p. 6, ilustr.

349

VII, mednarodni »Ex tempore« za slikarstvo — Piran 1972. 27. 8.—17. 9. 1972.
Rec.: Zmago Jeraj, *Sedem dni* št. 36, 7. 9. 1972, p. 10; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 235, 29. 8. 1972, p. 6.

Ptuj

Razstavni paviljon Dušana Kvedra:

350

Od baroka do impresionizma. 4.—15. 10. 1972.
Potujoča razstava NG iz Lj.
Rec.: Jože Curk, *Tednik* št. 38 ,5. 10. 1972, p. 10.

Radenci

Steklena dvorana:

351

Štefan Hauko, Franc Mesarič. 4.—24. 8. 1972.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 193, 21. 8. 1972, p. 4.

Radlje

352

Hinko Jerčič, Radlje: podobe treh naivnih, *Večer* št. 67, 21. 3. 1972, p. 7. Ilustr.
Razstavljali so: Simon Rutnik, Zmago Herman, Anton Repnik.

353

kw (Kristl Waltl), Med Pohorjem in Kozjakom, ob likovni razstavi v Radljah, *Večer* št. 281, 5. 12. 1972, p. 7.

Rijeka

354

Aleksander Bassin, Šesti bienale mladih na Reki, *Sinteza* 23. 1972, p. 61. Ilustr. (p. 62.)

355

Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 84—85. Ilustr.

Sarajevo

356

Muhamed Karamehmedović, Sarajevska likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 83—84. Ilustr.

Slovenj Gradec

Umetnostni **paviljon:**

357

Likovni umetniki '72. 5.—25. 2. 1972.
Razstavljali so: C. Cesar, H. Draušbaher, A. Gnamuš, A. Grošelj, R. Nikolič, K. Pečko, A. Repnik, J. Tisnikar, V. Slivniker, A. Zavolovšek.
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XIV, št. 39, 11. 2. 1972, p. 6; BZ (Bojan Zavrnik), *Večer* št. 31, 8. 2. 1972, p. 5.

358

Jugoslovanska razstava del likovnih umetnic. 5.—31. 3. 1972, rk (uv Karel Pečko).
Od slovenskih umetnic so razstavljale: M. Banfro-Korošec, S. Devetak, V. Gaberščik, Z. Golob, V. Horvat, M. Jemec-Božič, M. Krašovec, M. Kraigher, S. Komac-Šraj, N. Lukežič, A. Maraž, T. Novšak, K. Prunk, D. Plestenjak, E. Pirkmajer, R. Piščanec, D. Pavletič-Lorenčak, I. Rahovsky-Kralj, J. Šubert-Reichman, V. Slivniker, V. Tihec-Zorko, M. Usenik, Z. Vladen-Zavrnik, M. Vogelnik, V. Zupan De Saldias, J. Žuža.

Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XIV, št. 65, 8. 3. 1972, p. 6, ilustr.; id., *Delo* XIV, št. 82, 25. 3. 1972; Branko Rudolf, *Večer* št. 75, 30. 3. 1972, p. 5, ilustr.; Bojan Zavrnik, *Večer* št. 57, 9. 3. 1972, p. 5.

Škofja Loka

359

Andrej Pavlovec, Razstave v muzejski galeriji, *LRazgl* 1972, pp. 432—435. Od septembra 1971 do septembra 1972.

Galerija na loškem gradu:

360

Od baroka do impresionizma. 23. 3.—17. 4. 1972.
Potujoča razstava NG iz Lj.
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 85, 28. 3. 1972, p. 6, ilustr.; Igor Guzelj, *Glas* št. 26, 29. 3. 1972, p. 8; Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXII, št. 87, 29. 3. 1972, p. 5.

361

Jože Ciuha, Ive Šubic, Janez Vidic. 21. 4.—10. 5. 1972, rk (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Igor Guzelj, *Glas* št. 35, 6. 5. 1972, p. 16, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 115, 27. 4. 1972, p. 6, ilustr.; Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXII, št. 114, 25. 4. 1972, p. 5.

362

Herman Gvardjančič, Boris Jesih, Franc Novinc. 19. 5.—3. 6. 1972, rk (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Igor Guzelj, *Glas* št. 41, 27. 5. 1972, p. 6.

Udine

Centro friulano arti plastiche:

363

5. INTART '72. Oktober—november 1972, rk (uv Alfredo Berzanti); Vittorio Marangone, dr. Ernst Lecher, Marijan Tršar).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 287, 20. 10. 1972, p. 6, ilustr.

Velenje

364

MK (Mija Kemperle), Razstava kluba šaleških likovnikov, *Večer* št. 238, 12. 10. 1972, p. 5.

Zagreb

365

Davor Matičević, Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 80—81. Ilustr.

366

Franc Zalar, Kibernetika v službi umetnosti, nove tendence iz Zagreba, *Dnevnik* XXII, št. 76, 18. 3. 1972, p. 5.

Kabinet grafike JAZU:

367

VII. zagrebačka izložba jugoslavenske grafike. Maj—junij 1972, rk (uv Renata Gotthardi-Škiljan).
Rec.: Niko Goršič, Grafika v Zagrebu, *Mladina* 1972, št. 31, p. 5.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

BARD, Iucundus

368

Atelje '72. Bard Iucundus. Lj, MG 31. 8.—10. 9. 1972, zloženka-vabilo (uv Ivo Svetina).
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 45, p. 13; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 249, 12. 9. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 243, 7. 9. 1972, p. 5.

BERNARD, Emerik

369

Emerik Bernard. Lj, Koncertni atelje 23. 5. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 146, 31. 5. 1972, p. 6; Emerik Bernard, *Delo* XIV, št. 149, 3. 6. 1972, p. 27. (K članku J. Mesesnela, ibid., št. 146).

BERNIK, Janez

370

Janez Bernik. Lj, Mala galerija 14. 11.—17. 12. 1972, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Peter Breščak, *TT* št. 51, 22. 12. 1972, p. 13; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 330, 5. 12. 1972, p. 7; Jure Mikuž, *NRazgl* XXI, št. 24, 22. 12. 1972, p. 672; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 317, 21. 11. 1972, p. 5.

BERTONCELJ, Joža

371

Joža Bertoncelj. Kranj, Galerija v Mestni hiši 7.—27. 7. 1972, zloženka (uv Maruša Avguštin).
Rec.: Cene Avguštin, *Dnevnik* XXII, št. 194, 19. 7. 1972, p. 5, ilustr.; Milan Avguštin, *Glas* št. 54, 15. 7. 1972, p. 6.

372

Joža Bertoncelj. Radovljica, Dvorana radovljiške graščine 26. 5.—7. 6. 1972.
Rec.: Maruša Avguštin, *Dnevnik* XXII, št. 147, 1. 6. 1972, p. 5; Milan Avguštin, *Glas* št. 42, 31. 5. 1972, p. 11; Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 161, 15. 6. 1972, p. 6.

BEZNEC, Koloman

373

Koloman Beznec. Ptuj, Razstavni paviljon Dušana Kvedra 21. 6.—5. 7. 1972.
Rec.: Jože Curk, *Tednik* št. 25, 6. 7. 1972, p. 5.

BIZOVIČAR, Milan

374

Milan Bizovičar — razstava ilustracij. Lj, Mestna galerija 6. 1.—15. 2. 1972, rk (uv Jože Ciuha).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 11, 14. 1. 1972, p. 6; Iztok Premrov, *Dnevnik* XXII, št. 5, 7. 1. 1972, p. 5, ilustr.

375

Milan Bizovičar. Kočevje, Likovni salon 9.—25. 12. 1972.
Rec.: Jože Primc, *DL* št. 50, 14. 12. 1972, p. 8.

BOGOVČIČ, Ivan

376

Vilma Praprotnik, Ivan Bogovčič razstavlja v Tržiču, *Glas* št. 91, 22. 11. 1972, p. 5.

BOLJKA, Janez

377

Janez Boljka. Nova Gorica, Galerija salona Meblo 24. 11.—15. 12. 1972, rk (uv dr. Ivan Sedej).
Rec.: Aleksander Bassin, *Tovariš* 1972, št. 49, pp. 36—37, ilustr.; *PDk* št. 282, 29. 11. 1972, p. 3; Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 334, 9. 12. 1972, p. 19; Peter Krečič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 51, 15. 12. 1972, p. 7.

BONAČIĆ, Vladimir

378

Vladimir Bonačić. Lj, Mala galerija 11. 3.—2. 4. 1972, rk (uv Božo Bek).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 86, 29. 3. 1972, p. 6.

BUIĆ, Jagoda

379

Jagoda Buić. Lj, Mala galerija 5. 10.—12. 11. 1972, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Peter Breščak, *TT* št. 42, 18. 10. 1972, p. 13; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 284, 18. 10. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 273, 7. 10. 1972, p. 5.

CEJ, Demetrij

380

Milko Bambič, Cejeva novejša dela v Tržaški knjigarni, *PDk* št. 219, 16. 9. 1972, p. 4.

381

Demetrij Cej. Sežana, Avla hotela Tabor 11.—25. 1. 1972.
Rec.: Peter Krečič, *PDk* št. 25, 30. 1. 1972, p. 5.

CESAR, Jože

382

Cesar. Trst, Galerija Barisi 11.—23. 12. 1972.
Rec.: *PDk* št. 293, 12. 12. 1972, p. 2; ibid., št. 297, 16. 12. 1972, p. 4.

CIHLAŘ, Jure

383

Jure Cihlař. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 27. 10.—14. 11. 1972, zloženka (uv Slavko Pregl).
Rec.: Slavko Pregl, *Dnevnik* XXII, št. 310, 14. 11. 1972, p. 5; id., *Glas* št. 85, 31. 10. 1972, p. 6.

CUSSIGH, Arturo

384

Arturo Cussigh. Novo mesto, Dolenjski muzej — Galerija 30. 3.—20. 4. 1972.
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 99, 11. 4. 1972, p. 6, ilustr.; Janko Jarc, *DL* št. 13, 30. 3. 1972, p. 8; Mirko Juteršek, *DRazgl* 1972, sn 2, št. 4, p. 64, ilustr.; Ivan Zoran, *DL* št. 14, 6. 4. 1972, p. 10.

ČAMPA, Alojz

385

Alojz Čampa. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 18. 9.—5. 10. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Mirko Juteršek, *Dnevnik* XXII, št. 269, 3. 10. 1972, p. 5; Andrej Pavlovec, *Glas* št. 73, 20. 9. 1972, p. 7, ilustr.

ČARGO, Ivan

386

Ivan Čargo. Lj, Mestna galerija 25. 4.—25. 5. 1972, rk (uv Ivan Sedej).
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 21, p. 17, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 118, 4. 5. 1972, p. 6.

ČERNIGOJ, Avgust

387

MB (Milko Bambič), Antološka razstava Černigojeve grafike, *PDk* št. 71, 24. 3. 1972, p. 4.
id., Černigojeve »strukture« v občinski galeriji, *PDk* št. 21, 26. 1. 1972, p. 4.

ĆETKOVIĆ, Vasilije

388

Vasilije Ćetković. Celje, Likovni salon 10.—30. 5. 1972, rk (uv Aleksander Bassin).
Rec.: jk (Juro Kislinger), *Večer* št. 116, 20. 5. 1972, p. 5, ilustr.; Drago Medved, *NoviT* št. 21, 25. 5. 1972, p. 7, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 139, 24. 5. 1972, p. 7, ilustr.

DEBENJAK, Riko

389

Riko Debenjak. Lj, Mala galerija 1. 2.—5. 3. 1972, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 25, p. 13; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 37, 9. 2. 1972, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 32, 3. 2. 1972, p. 5.

DOLENC, Oskar

390

Marko Aljančič, Fotografija Oskarja Dolenca v galeriji v Tržiču, *Dnevnik* XXII, št. 133, 18. 5. 1972, p. 5.

DOVJAK, Marjan

391

Marjan Dovjak, spominska retrospektiva. Idrija, Galerija 8.—31. 8. 1972, rk (uv Marijan Tršar).
Rec.: IG (Igor Gedrih), *PD* št. 18, 10. 9. 1972, p. 9; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 222, 16. 8. 1972, p. 6; France Vurnik, *Dnevnik* XXII, št. 215, 10. 8. 1972, p. 5, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 266, 30. 9. 1972, p. 5.

DRAUŠBAHER, Harold

392

Vilma Praprotnik, Odpreti vrata mladim, ob razstavi Harolda Draušbaherja v tržiškem likovnem paviljonu, *Delo* XIV, št. 201, 26. 7. 1972, p. 6.

DÜRER, Albrecht

393

Albrecht Dürer, študijska razstava, Kostanjevica na Krki, Lamutov likovni salon 4.—16. 4. 1972.
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 94, 6. 4. 1972, p. 6; Tea Dominko, *PD* št. 9, 5. 5. 1972, p. 12; Tone Gošnik, *DL* št. 15, 13. 4. 1972, p. 10.

394

Albrecht Dürer. Maribor, Umetnostna galerija 20.—31. 10. 1972, zloženka (uv Branko Rudolf).
Študijsko razstavo ob 500-letnici rojstva je posredoval generalni konzulat DR Nemčije v Zagrebu.
Rec.: BR (Branko Rudolf), *Večer* št. 250, 26. 10. 1972, p. 5.

395

Milena Moškon, Albrecht Dürer in njegovi listi v celjskem muzeju ob 500-letnici rojstva, *Obrazi* 1971/1972, št. 5/6, pp. 87—88. Ilustr.

DVORŠAK, Ivan

396

Ivan Dvoršak. Lj, Koncertni atelje 14. 3. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 78, 21. 3. 1972, p. 6.

GLUHODEDOV, Ivan

397

Ivan Gluhodedov. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu od 9. 10. 1972 dalje.

Rec.: Ivan Gluhodedov (zapisal Janez Govekar), *Glas* št. 77, 4. 10. 1972, p. 7, ilustr.; Igor Guzelj, *Glas* št. 80, 14. 10. 1972, p. 6.

GODEC, France

398

France Godec. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 15. 2.—16. 3. 1972.
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 18, 4. 3. 1972, p. 10, ilustr.

399

Vilma Praprotnik, France Godec razstavlja v Tržiču, *Glas* št. 77, 4. 10. 1972, p. 7.

GOLIJA, Bojan

400

Bojan Golija, retrospektivna razstava grafičnih del. Ptuj, Razstavni paviljon Dušana Kvedra 20.—30. 10. 1972.
Rec.: Jože Curk, *Tednik* št. 40, 18. 10. 1972, p. 8; id., *Tednik* št. 41, 26. 10. 1972, p. 10; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 299, 2. 11. 1972, p. 8; Branko Rudolf, *Večer* št. 252, 28. 10. 1972, p. 4, ilustr.

GORIČAN, Viktor

401

Viktor Goričan. Maribor, Umetnostna galerija 18. 2.—6. 3. 1972.
Rec.: MP (Meta Gabršek-Prosenc), *Večer* št. 46, 25. 2. 1972, p. 5, ilustr.; Vili Vuk, *Večer* št. 42, 21. 2. 1972, p. 5.

GOŠNIK-GODEC, Ančka

402

Ančka Gošnik-Godec. Radovljica, Dvorana graščine 5.—20. 3. 1972, vabilo (uv Maruša Avguštin).
Rec.: Maruša Avguštin, *Dnevnik* XXII, št. 65, 7. 3. 1972, p. 5; Milan Avguštin, *Glas* št. 18, 4. 3. 1972, p. 10.

GORINŠEK, Jože

403

Jože Gorinšek. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 9. 6.—6. 7. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXII, št. 156, 10. 6. 1972, p. 5.

GORŠE, France

404

Lado Smrekar, Program v štirih smereh (zapisal France Vurnik), *Dnevnik* XXII, št. 176, 30. 6. 1972, p. 5. Ilustr.
Ob razstavi F. Goršeta.

HIROSHIGE, Ichiryusai

405

Ichiryusai Hiroshige — »Potovanje iz Tokia do Kiota«. Rogaška Slatina, Razstavni salon v novi pivnici 9.—26. 5. 1972.
Rec.: Bogdan Pogačnik, *Delo* XIV, št. 131, 16. 5. 1972, p. 6, ilustr.

HLAVATY, Robert

406

Franc Zalar, Poetična vizija narave, *Dnevnik* XXII, št. 139, 24. 5. 1972, p. 5.

HLEBŠ, Vinko

407

Vinko Hlebš. Radovljica, Dvorana graščine 29. 1.—8. 2. 1972, vabilo (uv Maruša Avguštin).
Rec.: Milan Avguštin, *Glas* št. 8, 29. 1. 1972, p. 6, ilustr.

HOZO, Dževad

408

Dževad Hozo. Lj, Mala galerija 22. 8.—1. 10. 1972, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 44, p. 13; Zoran Kržišnik, *NRazgl* XXII, št. 16, 25. 8. 1972, pp. 464—465, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 236, p. 6, ilustr.; Snežna Šlamberger, *Dnevnik* XXII, št. 229, 22. 8. 1972, p. 5, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 235, 30. 8. 1972, p. 5.

HORVAT, Jože-Jaki

409

Joža Horvat-Jaki. Bled, Vila Bled januar 1972, zloženka-vabilo (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Tea Dominko, *PD* št. 2, 21. 1. 1972, p. 10, ilustr.

410

Alja Košak, Jaki gostuje v Chicagu, z razstavo v Jacques Brunch Gallery doživlja presenetljivo zanimanje, *Delo* XIV, št. 277, 10. 10. 1972, p. 7.

411

Slavko Fras, Jaki razstavlja v Kölnu, *Delo* XIV, št. 107, 19. 4. 1972, p. 6. Ilustr.

HUMEK, Gabrijel

412

Gabrijel Humek. Celje, Likovni salon 7.—30. 1. 1972, rk (uv Marijan Tršar).
Rec.: jk (Juro Kislinger), *Večer* št. 17, 22. 1. 1972, p. 4.

JAKAC, Božidar

413

Božidar Jakac, retrospektiva. Maribor, Umetnostna galerija 7. 7.—8. 10. 1972, rk (uv Maja Vetrih, Branko Rudolf).
Rec.: Emil Frelih, *PDk* št. 191, 13. 8. 1972, p. 5; Bogdan Pogačnik, *Delo* XIV, št. 219, 13. 8. 1972, p. 5, ilustr.; Branko Rudolf, *Večer* št. 162, 14. 7. 1972, p. 6, ilustr.; Sergej Vrišer, *NRazgl* XXI, št. 18, 22. 9. 1972, p. 513; Božidar Jakac (zapisal Vili Vuk), *Večer* št. 156, 7. 7. 1972, p. 3, ilustr.; Jože Hudales, *Vestnik* št. 21, 8. 7. 1972, p. 7.

JANEŠ, Želimir

414

Želimir Janeš. Krško, Galerija 12.—26. 5. 1972, rk (uv M. Uršič, Viktor Kopač).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 148, 2. 6. 1972, p. 6, ilustr.

JEMEC, Andrej

415

Andrej Jemec. Bled, Vila Bled 20. 3.—20. 4. 1972, zloženka-vabilo (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: France Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 80, 22. 3. 1972, p. 5.

416

Andrej Jemec. Koper, Galerija Loža 15. 3.—10. 4. 1972, zloženka-vabilo (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Janez Mikuž, *PrimN* (Koper) št. 13, 24. 3. 1972, p. 4.

JERAJ, Zmago

417

Zmago Jeraj. Koper, Galerija Loža 26. 5.—14. 6. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 167, 21. 6. 1972, p. 6, ilustr.

418

Zmago Jeraj. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 6.—26. 10. 1972, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Aleksander Bassin, *Glas* št. 79, 11. 10. 1972, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 279, 13. 10. 1972, p. 5.

JOVANOVIĆ, Peter

419

Peter Jovanović. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 25. 8.—17. 9. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 237, 31. 8. 1972, p. 6, ilustr.; Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXII, št. 238, 2. 9. 1972, p. 5; id., *Glas* št. 67, 30. 8. 1972, p. 7.

KALAŠ, Bogoslav

420

Bogoslav Kalaš. Lj, Koncertni atelje 24. 3. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 58, 1. 3. 1972, p. 6; Iztok Premrov, *Dnevnik* XXII, št. 55, 26. 2. 1972, p. 5.

KALIŠNIK, Janez

421

Janez Kališnik, razstava fotografij. Lj, Galerija Ambient 8.—18. 2. 1972, rk (uv Stane Bernik).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 44, 16. 2. 1972, p. 6, ilustr.; Sl. Ru (Slavko Rupel), *PDk* št. 62, 14. 3. 1972, p. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 48, 19. 2. 1972, p. 5.

KERBLER, Stojan

422

Stojan Kerbler, razstava fotografije. Kranj, Galerija v Mestni hiši 9. 6.—5. 7. 1972, zloženka (uv Tone Stojko).
Rec.: Marko Aljančič, *Dnevnik* XXII, št. 159, 13. 6. 1972, p. 5; vv (Vili Vuk), *Večer* št. 144, 22. 6. 1972, p. 5, ilustr.

KIMURA, Kosuke

423

Kosuke Kimura. Lj, Mala galerija 5. 5.—4. 6. 1972, rk (uv Tadao Ogura).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 133, 18. 5. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 131, 16. 5. 1972, p. 5.

424

Kosuke Kimura. Maribor, Umetnostna galerija 8.—19. 11. 1972.
Prenos razstave iz Male galerije v Lj.
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 265, 14. 10. 1972, p. 5, ilustr.

KLEMENČIČ, Maj

425

Maj Klemenčič. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 7.—23. 4. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 30, 12. 4. 1972, p. 8.

KOBILCA, Ivana

426

Ivana Kobilca. Kranj, Galerija v Mestni hiši 7. 3.—24. 5. 1972.
Ob razstavi izdana monografija: Ljerka in Luc Menaše, Ivana Kobilca, Kranj 1972.
Rec.: Tomaž Brejc, *Delo* XIV, št. 96, 8. 4. 1972, p. 19, ilustr.; Marta Paulin-Schmidt, *NRazgl* XXI, št. 6, 24. 3. 1972, pp. 181—182; Črtomir Zorec, *Glas* št. 22, 18. 3. 1972, pp. 6—7, ilustr.

KOGOJ, Oskar

427

Atelje '72. Oblikovalec Oskar Kogoj. Lj, Moderna galerija 15. 12. 1972—7. 1. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik, Peter Krečič, Stane Bernik, Gillo Dorfles).
Rec.: Peter Breščak, *TT* št. 50, 13. 12. 1972, p. 13; Matija Murko, *Delo* XIV, št. 352, 27. 12. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 347, 23. 12. 1972, p. 5.

KOMEL, Silvester

428

Silvester Komel. Nova Gorica, Galerija salona Meblo 4.—25. 2. 1972, rk (uv Stane Bernik).
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 59, 2. 3. 1972, p. 6, ilustr.; Peter Krečič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 8, 18. 2. 1972, p. 7.

KOLOŠA, Jože

429

Jože Kološa, razstava fotografije. Koper, Galerija Loža 20. 10.—20. 11. 1972, zloženka-vabilo (uv Aleksander Bassin).
Rec.: MM (Jože Ternar), *Vestnik* št. 42, 2. 11. 1972, p. 5, ilustr.; Franc Udovič, *PDk* št. 138, 11. 6. 1972, p. 5.

KOS, Ivan

430

Razstava exlibrisa in male grafike akademskega slikarja Ivana Kosa. Maribor, Mali razstavni salon Rotovž 27. 5.—25. 6. 1972, rk (uv Sonja Kos).
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 135, 12. 6. 1972, p. 5, ilustr.

KOTNIK, Rudolf

431

Meta Gabršek-Prosenc, Slikar Rudolf Kotnik razstavlja v Slatini Radenci, *Večer* št. 227, 29. 9. 1972, p. 5 in ibid., št. 234, 7. 10. 1972, p. 4.

KRALJ, Tone

432

Tone Kralj. Radovljica, Dvorana graščine 9. 4.—3. 5. 1972, zloženka-vabilo (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXII, št. 109, 20. 4. 1972, p. 5.
Lado Smrekar, Dolenjska likovna kronika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 76—77. Tone Kralj v Lamutovem likovnem salonu.

KRAŠOVEC, Metka

433

Metka Krašovec. Lj, Mala galerija 20. 7.—20. 8. 1972, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 47, p. 15; Metka Krašovec (pogovor pripravila Snežna Šlamberger), *Dnevnik* XXII, št. 196, 21. 7. 1972, p. 9, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 202, 27. 7. 1972, p. 6, ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 199, 25. 7. 1972, p. 5.

KREGAR, Stane

434

Aleksander Bassin, Stane Kregar v Moderni galeriji, *NRazgl* XXI, št. 1, 14. 1. 1972, pp. 14—15. Ilustr.
Ob Kregarjevi retrospektivni razstavi v MG v Lj, 16. 12. 1971—19. 1. 1972.

435

id., Pomembni ustvarjalni čas, *Večer* št. 10, 14. 1. 1972, p. 5. Ilustr.
Ob Kregarjevi retrospektivni razstavi.

436

Janez Mesesnel, Žlahtna subjektivnost, *Delo* XIV, št. 15, 18. 1. 1972, p. 6. Ilustr.

437

DP (Drago Predan), Razstava olj Staneta Kregarja, žalski kulturni hram že služi svojemu namenu, *Večer* št. 292, 18. 12. 1972, p. 2.

438

Marijan Tršar, Retrospektiva Staneta Kregarja, *Sodobnost* 1972, št. 2, pp. 211—216.

KUMP, Saša

439

Saša Kump. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 28. 7.—22. 8. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 60, 5. 8. 1972, p. 8.

LAMUT, Vladimir

440

Spominska razstava Vlado Lamut 1942—1962. Novo mesto, Dolenjska galerija 26. 10.—26. 11. 1972, zloženka (uv Marijan Tršar).
Ob razstavi so izdali monografijo z uvodno študijo Milčka Komelja.
Rec.: Peter Breščak, *TT* št. 44, 1. 11. 1972, p. 13; Izidor Mole, *DL* št. 47, 23. 11. 1972, p. 10; Marijan Tršar, *NRazgl* XXI, št. 21, 10. 11. 1972, pp. 588—589, ilustr.

LAVRENČIČ, Avgust

441

Avgust Lavrenčič. Lj, Koncertni atelje 11. 4. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 116, 28. 4. 1972, p. 6.

LEGAT, Kamilo

442

Kamilo Legat. Lj, Koncertni atelje 12. 12. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 351, 26. 12. 1972, p. 7.

LUKEŽIČ, NADA

443

Nada Lukežič. Šmarje pri Jelšah, Stavba skupščine občine od 15. 5. 1972 naprej.
1972 dalje.
Rec.: MŠ (Marija Švajncer), *Večer* št. 275, 25. 11. 1972, p. 3.

LUTOHIN, Nikolaj

444

Nikolaj Lutohin. Lj, Mestna galerija 20. 11.—3. 12. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 332, 7. 12. 1972, p. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 329, 5. 12. 1972, p. 5.

MALEŠ, Miha

445

Miha Maleš. Radovljica, Dvorana graščine 8.—20. 7. 1972.
Rec.: Milan Avguštin, *Glas* št. 54, 15. 7. 1972, p. 6.

446

Miha Maleš. Koper, Galerija Loža 21. 6.—10. 7. 1972.
Rec.: A. G. (Adrijan Grizold), *Večer* št. 185, 11. 8. 1972, p. 5; Janez Mikuž, *PrimN* (Koper) št. 26, 23. 6. 1972, p. 15.

447

Peter Breščak, Maleševa spogledovanja z javnostjo, *TT* št. 25, 21. 6. 1972, p. 13.
Ob Maleševih razstavah izven Lj.

MARCHEL, Henrik

448

Henrik Marchel. Lj, Koncertni atelje 11. 1. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 16, 19. 1. 1972, p. 6.

MATEVSKI, Džoko

449

Džoko Matevski. Lj, Klub kulturnih in znanstvenih delavcev 2. 3.—5. 6. 1972.
Rec.: Iztok Premrov, *Dnevnik* XXII, št. 76, 18. 3. 1972, p. 5.

MEDVEŠČEK, Pavel

450

Pavel Medvešček. Krstenice pri Kanalu, p. c. sv. Miklavža 2.—15. 6. 1972, zloženka (uv Marijan Brecelj).
Rec.: Marijan Brecelj, *Srečanja* 1972, št. 33/34, pp. 48—49, ilustr.; Brane Kovič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 26, 23. 6. 1972, p. 5, ilustr.

MEŠKO, Kiar

451

Kiar Meško. Trst, Galleria d'arte »La Lanterna« 6.—26. 5. 1972.
Rec.: Milko Bambič, *PDk* št. 124, 26. 5. 1972, p. 4.

MORTENSEN, Richard

452

Richard Mortensen. Lj, Mestna galerija 8.—29. 12. 1972, rk (uv Boris Vižintin).
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* XXII, št. 332, 8. 12. 1972, p. 5; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 340, 15. 12. 1972, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 339, 15. 12. 1972, p. 5.

MUŠIČ, Zoran

453

Milko Bambič, Naš rojak, Goričan Zoran Mušič v pariškem Musée d'art moderne, *PDk* št. 289, 7. 12. 1972, p. 4.

MWANIKI, Louis

454

Louis Mwaniki. Lj, Mestna galerija 31. 8.—17. 9. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 242, 5. 9. 1972, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 241, 5. 9. 1972, p. 5.

NEMEC, Rafael

455

Milko Bambič, Nemčevi »fragmenti« v Meblu v Novi Gorici, *PDk* št. 3, 5. 1. 1972, p. 4.

456

Peter Krečič, Ob razstavi fragmentov Rafaela Nemca, *PrimN* (Nova Gorica) št. 2, 7. 1. 1972, p. 7.

457

Janez Mesesnel, Fragmentarnost doživetij, Rafael Nemec razstavlja v salonu Meblo, *Delo* XIV, št. 10, 13. 1. 1972, p. 6.

NOVINC, Franc

458

Franc Novinc. Kranj, Galerija v Mestni hiši 18. 9.—3. 10. 1972, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Aleksander Bassin, *Glas* št. 73, 20. 9. 1972, p. 7, ilustr.; Mirko Juteršek, *Dnevnik* XXII, št. 271, 5. 10. 1972, p. 5; Ivan Sedej, *Sodobnost* 1972, št. 12, pp. 1161—1163.

PALČIČ, Klavdij

459

Klavdij Palčič. Trst, Galleria d'arte Torbandena januar 1972. Rec.: Milko Bambič, *PDk* št. 24, 29. 1. 1972, p. 4.

460

Klavdij Palčič. Nova Gorica, Galerija salona Meblo 14.—30. 4. 1972, rk (uv Giulio Montenero).
Rec.: Peter Krečič, *PrimN* št. 18/19, 28. 4. 1972, p. 3.

PANDUR, Ludovik

461

Ludovik Pandur, ml. Ptuj, Razstavni paviljon Dušana Kvedra 7.—20. 5. 1972.
Rec.: M. V. (Maja Vetrih), *Večer* št. 115, 19. 5. 1972, p. 5.

462

Meta Gabršek-Prosenc, Slikarski vibrato, pasteli Ludovika Pandurja v Radencih, *Večer* št. 242, 17. 10. 1972, p. 5. Ilustr.

PANCOCK, Otto

463

Bogdan Pogačnik, Na Pankokovini, k anatomiji slovenjegraške razstave, *Delo* XIV, št. 171, 1. 7. 1972, p. 18.

464

Bojan Zavrnik, Slikar, iskalec resnice, pred razstavo O. Pancocka v Slovenj Gradcu, *Večer* št. 143, 21. 6. 1972, p. 5.

465

id., Otto Pancock in njegovih 100 lesorezov, *Večer* št. 156, 7. 6. 1972, p. 6. Ilustr.

PAOLOZZI, Eduardo

466

Eduardo Paolozzi. Lj, Moderna galerija 9. 3.—2. 4. 1972, rk.
Razstavo je posredoval British Council, Zagreb.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 73, 16. 3. 1972, p. 6, ilustr.; Iztok Premrov, *Dnevnik* XXII, št. 83, 25. 3. 1972, p. 5, ilustr.

PEČANAC, Nedeljko

467

Brane Kovič, Ob Pečančevi razstavi v Coneglianu, *PrimN* (Nova Gorica) št. 23, 2. 6. 1972, p. 8.

468

id., Pečančeva razstava v Coneglianu, *Srečanja* 1972, št. 33/34, p. 47.

PEČNIK, Greta

469

Greta Pečnik. Trst, Galleria Cartesius februar 1972, rk (uv Giulio Montenero).
Rec.: Milko Bambič, *PDk* št. 4, 6. 1. 1972, p. 4; M. Jovanovič, *Sedem dni* št. 9, 2. 3. 1972, p. 10, ilustr.

470

Greta Pečnik. Gorica, Kulturni center »Stella Matutina« 8.—30. 3. 1972, rk (uv Giulio Montenero).
Rec.: GV (Gorazd Vesel), *PDk* št. 59, 10. 3. 1972, p. 3, ilustr.

471

Greta Pečnik. Trebnje, Galerija likovnih samorastnikov 1.—16. 4. 1972, rk (uv Vladimir Maleković).
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 113, 25. 4. 1972, p. 6; Tone Gošnik, *DL* št. 14, 6. 4. 1972, p. 10; Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXII, št. 94, 5. 4. 1972, p. 5; Božo Podkrajšek, *Večer* št. 152, 1. 7. 1972, p. 5, ilustr.

472

Greta Pečnik. Piran, Mestna galerija 31. 5.—11. 6. 1972.
Rec.: Janez Lenassi, *PDk* št. 138, 11. 6. 1972, p. 5, ilustr.

473

Greta Pečnik. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 13.—27. 12. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 97, 16. 12. 1972, p. 22; id., *Dnevnik* XXII, št. 347, 23. 12. 1972, p. 5.

PENGOV, Ladislav

474

Razstava grafičnih del akademskega slikarja Ladislava Pengova. Maribor Mali razstavni salon Rotovž 29. 9.—15. 10. 1972, zloženka (uv Marijan Tršar).
Rec.: Meta Gabršek Prosenc, *Večer* št. 237, 1. 10. 1972, p. 5, ilustr.

475

Lado Pengov — glave. Kranj, Galerija v Mestni hiši 27. 10.—16. 11. 1972, zloženka (uv Marijan Tršar).
Glas št. 85, 31. 10. 1972, p. 6; id., *Dnevnik* XXII, št. 303, 7. 11. 1972, p. 5.

PERNHART, Marko

476

Janez Mesesnel, Razstava Marka Pernharta ob stoletnici smrti, *Sinteza* 23, 1972, pp. 63—64. Ilustr.
Ob razstavi v Celovcu, Deželni muzej september, aktober 1971.

PETROVIČ, Ivan

477

Sergej Vrišer, Naša pokrajina v akvarelih Ivana Petroviča, *Večer* št. 284, 8. 12. 1972, p. 5.
Ob razstavi v Rušah.

PFEIFER, Marjan

478

Peter Colnar, pristni odtisi narave, retrospektivna razstava Marjana Pfeiferja v Kranju, *Dnevnik XXII*, št. 35/3, 29. 12. 1972, p. 5.

PIRNAT, Janez

479

France Vurnik, Variacije kiparskih drobnarij, kipar Janez Pirnat razstavlja v Vidmu, *Dnevnik* XXII, št. 320, 24. 11. 1972, p. 5. Ilustr.

PLEMELJ, Anton

480

Anton Plemelj. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 7.—27. 7. 1972, zloženka (uv A. Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXII, št. 187, 12. 7. 1972, p. 5; id., *Glas* št. 54, 15. 7. 1972, p. 6.

POLAJNAR, Albin

481

Albin Polajnar. Radovljica, Dvorana graščine 26. 10.—7. 11. 1972.
Rec.: Milan Avguštin, *Glas* št. 84, 28. 10. 1972, p. 7.

482

Albin Polajnar. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 24. 4.—18. 5. 1972 (zloženka-vabilo, uv Fulvio Monai).
Rec.: Fulvio Monai, *Glas* št. 35, 6. 5. 1972, p. 6. Ilustr.

POTOČNIK, Vlado

483

Peter Potočnik, Kriza sveta v Potočnikovih slikah. Ob rob zadnje razstave v Murski Soboti, *Večer* št. 254, 31. 10. 1972, p. 9.

484

Meta Gabršek-Prosenc, Organsko, neorgansko, *Večer* št. 285, 9. 12. 1972, p. 4.
Ob razstavi v Radencih.

PREGELJ, Vasko

485

Atelje '72. Vasko Pregelj. Lj, Moderna galerija 27. 1.—6. 2. 1972, zloženka (uv Vasko Pregelj).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 31, 3. 2. 1972, p. 6. Ilustr., Denis Poniž, *Ekran* 1972, št. 92/93, p. 130; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 27, 29. 1. 1972, p. 5.

PRESIČEK, Marjan

486

Marjan Presiček, Moje-Kozjansko-naše. Rogaška Slatina, Razstavni salon v novi pivnici 26. 10.—30. 11. 1972.
Rec.: Marija Švajncer, *Večer* št. 273, 23. 11. 1972, p. 5. Ilustr.

PRICA, Zlatko

487

Marijan Tršar, Zlatko Prica v Kostanjevici, *Sinteza* 23, 1972, p. 63.
Ob razstavi v Kostanjevici, Lamutov lik. salon, 17. 9.—7. 10. 1971.

PUNIS, Franco

488

Lučka Čehovin, Ob razstavi Franca Punisa v Sežani, *PrimN* (Koper), št. 12, 17. 3. 1972, p. 8.
13. 3.—30. 3. 1972, Avla hotela Tabor.
Peter Krečič, Franco Punis v sežanskem »taboru«, *PDk* št. 85, 9. 4. 1972, p. 5.

PUNTAR, Franc Edvin

489

(rb) Rastko Bradaškja, Življenje v lesu, *PrimN* (Koper), št. 39, 22. 9. 1972, p. 6. Ilustr.

RABUZIN, Ivan

490

Ivan Rabuzin. Trebnje, galerija likovnih samorastnikov 14. 10.—29. 10. 1972, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 280, 13. 10. 1972, p. 6; tg (Tone Gošnik), *DL* št. 42, 19. 10. 1972, p. 10. Ilustr.

RAVNIKAR, Ljubo

491

Ljubo Ravnikar. Kranj, Galerija v Mestni hiši 24. 4.—18. 5. 1972, zloženka-vabilo (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 35, 6. 5. 1972, p. 6.

REPNIK, Anton

492

Anton Repnik. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 17. 3.—16. 4. 1972.
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 88, 31. 3. 1972, p. 6.

493

Anton Repnik. Trebnje, Galerija likovnih samorastnikov 1.—17. 9. 1972, rk (uv Mirko Juteršek).
Rec.: Tone Gošnik, *DL* št. 36, 7. 9. 1972, p. 6; Niko Goršič, *Mladina* 1972, št. 44, p. 13.

ROZMAN, Smiljan

494

Janez Mesesnel, Beležke, S. Rozman razstavlja v Klubu kulturnih delavcev, *Delo* XIV, št. 24, 27. 1. 1972, p. 6. 31. 1.—17. 2. 1972.

SAJOVIC, Boris

495

Boris Sajovic. Radovljica, Dvorana graščine 17.—27. 6. 1972. Rec.: Milan Avguštin, *Glas* št. 49, 24. 6. 1972, p. 9.

SAKSIDA, Rudolf

496

Milko Bambič, Profesor Rudolf Saksida v Tržaški knjigarni, *PDk* št. 283, 30. 11. 1972, p. 4.

497

Milko Rener, Profesor Saksida razstavlja v Gorici, *PDk* št. 105, 4. 5. 1972, p. 4.

SCAGNETTI, Valentin

498

Janez Mesesnel, Žlahtna oprema, Scagnettijeva likovna prepesnitev Prešernovega »Krsta pri Savici« v Prešernovem spominskem muzeju v Kranju, *Delo* XIV, št. 337, 12. 12. 1972, p. 7.

SELJAK-ČOPIČ, Ivan

499

Ivan Seljak-Čopič. Celje, Likovni salon 6.—28. 10. 1972, rk (uv Janez Mesesnel).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 280, 13. 10. 1972, p. 6, ilustr.

500

Ivan Seljak-Čopič — razstava ilustracij. Ljubljana, Muzej ljudske revolucije Slovenije 19. 5.—25. 6. 1972, zloženka (uv Jože Kori).
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* XXI, št. 18, 22. 9. 1972, p. 512; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 159, 13. 6. 1972, p. 6; id., *Borec* 1972, št. 8/9, p. 510; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 141, 26. 5. 1972, p. 5.

501

Janez Mesesnel, Osebni donesek k veliki kulturi, akademski slikar Ivan Seljak-Čopič je razstavljal svoja dela v videmskem »Centro friulano arti plastiche«, *Delo* XIV, št. 88, 31. 3. 1972, p. 6.

SEVER, Savin

502

Arhitektura Savina Severja. Ljubljana, Mala galerija 14. 4.—2. 5. 1972, zloženka (uv Stane Bernik).
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 104, 15. 4. 1972, p. 5.

SIRK, Albert

503

Albert Sirk — retrospektivna razstava. Piran, Mestna galerija 11. 11.—5. 12. 1972, rk (uv Janez Mesesnel, Bogomil Gerlanc, Lojze Bizjak).
Rec.: Jule Lenassi, *Dnevnik* XXII, št. 313, 17. 11. 1972, p. 5; id., *PrimN* (Koper) št. 47, 17. 11. 1972, p. 4, ilustr; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 318, 21. 11. 1972, p.7; Franc Udovič, *PDk* št. 274, 19. 11. 1972, p. 5, ilustr.

SLANA, France

504

France Slana. Celje, Likovni salon 8.—30. 9. 1972, rk.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 259, 22. 9. 1972, p. 7, ilustr.

SLAPAR, Nejc

505

Nejc Slapar. Kranj, Galerija v Mestni hiši 7.—23. 4. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Glas* št. 30, p. 8, ilustr.
6 + 8.

SMERDU, Frančišek

506

Ciril Velepič, Retrospektiva kiparja Frančiška Smerduja, *Argo* 1972, št. 1—2, p. 34.
Ob razstavi v Moderni galeriji, Lj 19. 10.—30. 11. 1971.

SMOLE, Franjo

507

Franc Zalar, Neutrudljivi krajinar, ob razstavi akvarelov Franja Smoleta, *Dnevnik* XXII, št. 257, 21. 9. 1972, p. 5.

SMREKAR, Hinko

508

Hinko Smrekar. Maribor, I. gimnazija — avla 23. 11.—5. 1. 1973 (potujoča razstava NG, Lj).
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 279, 2. 12. 1972, p. 5, ilustr.

SPACAL, Jože

509

Aleksander Bassin, Mozaik Jožeta Spacala, *Obala* 1972, št. 17, pp. 45—46. Ilustr.
Ob razstavi v Novi Gorici (15. 10.—31. 10. 1971).

510

Janez Mesesnel, Novi mozaiki Jožeta Spacala, *Srečanja* 1972, št. 35/36, pp. 28—31. Ilustr.

SPACAL, Lojze

511

Lojze Spacal — grafika 1937—1972. Nova Gorica, goriški muzej — Grad Kromberk 17. 6.—30. 10. 1972, rk (predgovor Rudi Šimac, uv Zoran Kržišnik, Peter Krečič).
Rec.: Lojze Bizjak, *PrimN* (Nova Gorica) št. 40, 29. 9. 1972, p. 8; Živa M. Jovanović, *Dnevnik* XXII, št. 120, 5. 5. 1972, p. 5, ilustr.; Lojze Kante, *Delo* XIV, št. 166, 20. 6. 1972, p. 6; Jk (Jože Koren), *PDk* št. 49, 27. 2. 1972, p. 5, ilustr.; Zoran Kržišnik, *Mladika* 1972, št. 6/7, pp. 113—114, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 304, 7. 11. 1972, p. 7; Peter Krečič, *Srečanja* št. 33/34, 1972, pp. 1—5, ilustr.; id., *NM* št. 9, 1972, pp. 346—349, ilustr.; (Herman Vogel), *TT* št. 22, 31. 5. 1972, p. 7, ilustr.; ŽSR, *PDk* št. 196, 20. 8. 1972, p.

512

Lojze Spacal. Ljubljana, Koncertni atelje 24.—31. 10. 1972.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 294, 28. 10. 1972, p. 5.

STARE, France

513

Vilma Praprotnik, Uhojeno, brez tveganja, ob razstavi portretov dr. Franceta Stareta v tržiškem paviljonu NOB, *Delo* XIV, št. 252, 15. 9. 1972, p. 6.

514

ead., Dr. France Starè razstavlja v Tržiču, *Glas* št. 70, 9. 9. 1972, p. 14.

SVETINA, Tone

515

Drago Medved, Likovna izpoved Toneta Svetina, *Obrazi* 1971/1972, št. 5/6, pp. 88—89.
Ob razstavi v Lj, Mestna galerija 1971.

ŠEFRAN, Gorazd

516

Gorazd Šefran. Ljubljana, Koncertni atelje 1. 2. 1972.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 38, 10. 2. 1972, p. 6.

ŠIBILA, Janez

517

Janez Šibila. Maribor, Razstavni salon Rotovž 18. 9.—1. 10. 1972, rk.
Rec.: Vladimir Gajšek, *Večer* št. 223, 25. 9. 1972, p. 5.

ŠVARA, Deziderij

518

(Milko Bambič), D. Švara pri Russu, *PDk* št. 75, 29. 3. 1972, p. 4.

519

(I. M.) Ivo Marinčič, Deziderij Švara v goriški »Pro Loco«, *PDk* št. 98, 25. 4. 1972, p. 4.

TERPIN, Rafko

520

Rafko Terpin. Idrija, Galerija, 4.—28. 3. 1972, zloženka-vabilo (uv Rafko Terpin).
Rec.: Peter Krečič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 11, 10. 3. 1972, p. 8; id., *IdR* 1972, št. 1/2, pp. 85—87, ilustr.

TISNIKAR, Jože

521

Jože Tisnikar. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon 14. 10.—14. 11. 1972, zloženka-vabilo (uv Marijan Tršar).
Rec.: Peter Breščak, *Delo* XIV, št. 281, 14. 10. 1972, p. 19, ilustr.; Vladimir Gajšek, *Večer* št. 250, 26. 10. 1972, p. 5, ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 286, 19. 10. 1972, p. 7, ilustr.; Vinko Ošlak, *Večer* št. 239, 13. 10. 1972, p. 2, ilustr.; Marija Švajncer, *Večer* št. 241, 16. 10. 1972, p. 12, ilustr.; Marijan Tršar, *Dnevnik* XXII, št. 287, 21. 10. 1972.

TIŠLJAR, Zdravko

522

Zdravko Tišljar. Maribor, Razstavni salon Rotovž 1.—12. 9. 1972, rk.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 210, 9. 9. 1972, p. 3, ilustr.

TRŠAR, Drago

523

Marijan Tršar, Polnokrvna kiparjeva snovanja, razstava Draga Tršarja v kočevskem likovnem salonu, *Dnevnik* XXII, št. 119, 4. 5. 1972, p. 5.

TOMAZIN, Tone

524

Tone Tomazin. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 19. 5.—8. 6. 1972, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Darinka Sedej, *Glas* št. 71, 13. 9. 1972, p. 6.

VELIČKOVIĆ, Vladimir

525

(Milko Bambič), Veličković v galeriji Cartesius, *PDk* št. 68, 21. 3. 1972, p. 4.

ZAIMOVIĆ, Mehmed

526

Mehmed Zaimović. Ljubljana, Mala galerija 13. 6.—16. 7. 1972, rk (uv Muhamed Karamehmedović).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XIV, št. 175, 29. 6. 1972, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXII, št. 163, 17. 6. 1972, p. 5.

BIOGRAFIJE

BERBER, Mersad

527

Berber Mersad, Ornament, Velázquez in risba... (zapisal Iztok Bartolj) *Dnevnik* XXII, št. 354, 30. 12. 1972, p. 12. Ilustr.

BERNEKER, Franc (1874—1932)

528

Alenka Glazer, Franc Berneker o sebi, *KF* št. 4, 23. 11. 1972, pp. 17—24. Ilustr.
Objavlja Bernekerjevi avtobiografiji za Franca Vidica in Riharda Jakopiča, z uvodom in opombami.

BERNIK, Janez

529

Janez Bernik, Brezkončno iskanje resnice (zapisal Jože Olaj), *Rodna gruda* 1972, št. 5, pp. 16—17. Ilustr.

ČARGO, Ivan (1898—1958)

530

Marijan Brecelj, Slikar Ivan Čargo. (Naši veliki možje). *Naš list* (Anhovo) št. 9, 1972, p. 5. Ilustr.

ČOBAL, Ivan

531

Andrej Ujčič, Akademski slikar Ivan Čobal, *Bilten MTT* št. 6, 1972, pp. 14—15. Ilustr.

DOLINAR, Lojze (1893—1970)

532

France Stelè, Lojzetu Dolinarju v slovo, *NRazgl* XXI, št. 1, 14. 1. 1972, pp. 15—16.

DEBENJAK, Riko

533

Marijan Brecelj, Slikar in grafik Riko Debenjak, rojen 1908, *Naš list* (Anhovo) št. 3, 1972, p. 8. Ilustr.

DÜRER, Albrecht (1471—1528)

534

Milena Moškon, Albrecht Dürer, grafik in njegovi listi v celjskem muzeju ob 500-letnici rojstva, *Obrazi* št. 5/6, 1971/1972, pp. 8—88. Ilustr.

FRAGONARD, Jean-Honoré (1732—1806)

535

Boris Lossky, Fragonard sur les routes de Slovenie, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 139—144.

GASPARI, Maksim

536

Maksim Gaspari, Moje izpovedi so na platnih (spraševal Miroslav Uzelac), *NRazgl* XXI, št. 14, 21. 7. 1972, p. 415. Ilustr.

GLUHODEDOV, Ivan

537

Ivan Gluhodedov, Tihožitja v kuhinji (zapisal Igo Tratnik), *DEn* št. 45, 11. 11. 1972, p. 7. Ilustr.

GVARDJANČIĆ, Božidar

538

Marjan Šorli, Arhitekt Božidar Gvardjančič in memoriam, *NRazgl* XXI, št. 11, 9. 6. 1972, p. 342.

HEGEDUŠIĆ, Krsto

539

Peter Breščak, Pri slikarju Krstu Hegedušiću, *Delo* XIV, št. 54, 26. 2. 1972, p. 20. Ilustr.

HORVAT-JAKI, Jože

540

Jože Horvat-Jaki, »Umetnost je življenje« (zapisal Drago Medved), *NoviT* št. 6, 10. 2. 1972, p. 8. Ilustr.

JAKAC, Božidar

541

Božidar Jakac, Čudaške slike za trinajstletnika (zapisal Vili Vuk), *Sedem dni* št. 29, 20. 7. 1972, pp. 8—9. Ilustr.

542

Branko Rudolf, Srečanje z Božidarjem Jakcem, *Večer* št. 183, 9. 8. 1972, p. 5.

JESIH, Boris

543

Boris Jesih, »Izvirni slovenski slikarji« se vozijo v Porschu (zapisal Niko Goršič), *Mladina* št. 38, 1972, p. 15. Ilustr.

KERŽIČ, Stane (1918—1969)

544

Stane Mikuž, Kipar Stane Keržič, *Zbornik občine Grosuplje* 1972, pp. 191—200. Ilustr.

KALIN, Zdenko

545

Zdenko Kalin, Najljubši otroci (zapisal Vladimir Jerman), *Sedem dni* št. 27, 6. 7. 1972, pp. 10—11. Ilustr.

KOMEL, Silvester

546

Silvo Komel, Slika kot stopinja, *PD* št. 18, 10. 11. 1972, p. 7. Ilustr.

547

Stane Bernik, Kras in barva v slikarstvu Silvestra Komela, *Sinteza* 24/25, 1971/1972, pp. 10—15 + III—V. Ilustr.

KRAŠOVEC, Metka

548

Ivan Sedej, Predmet in lepota, *Sodobnost* št. 10, 1972, pp. 980—982.

KREGAR, Stane (1905—1973)

549

Aleksander Bassin, Stane Kregar, *Sinteza* št. 24/25, 1971/1972, pp. 1—9 + + III—IV. Ilustr.
III—IV. Ilustr.

KRŽIŠNIK, Tomaž

550

Andrej Pavlovec, Plakat, stvar z dvema dušama, *Snovanja* št. 2, 1972, pp. 13—16. Ilustr.

LAVRIN, Nora

551

Rapa Šuklje, Živ grafični svet Nore Lavrinove, *Delo* XIV, št. 281, 14. 10. 1972, p. 24. Ilustr.

LEGAT, Kamilo

552

Andrej Pavlovec, Novo krajinarstvo, *Snovanja* št. 6, 1972, pp. 64—65. Ilustr.

MAGYAR, Viktor

553

Branko Šömen, Zelena ptica na tleh, rdeči človek v zraku, portret slikarja naivca Viktorja Magyarja, *Mladina* št. 36, 1972, pp. 12—13. Ilustr.

MEDVEŠČEK, Pavel

554

Marijan Brecelj, Grafik in slikar Pavel Medvešček, rojen 1933, *Naš list* (Anhovo) št. 5, 1972, p. 12. Ilustr.

555

Ivan Sedej, Pavel Medvešček — med ekspresivnostjo in racionalizmom, *Srečanja* št. 37/38, 1972, pp. 39—41. Ilustr.

MEŠTROVIĆ, Ivan (1883—1962)

556

Maksim Gaspari, Umetnost je pesem, ob desetletnici smrti Ivana Meštrovića, *Delo* XIV, št. 47, 19. 2. 1972, p. 24. Ilustr.

MEŠKO, Kiar

557

Ivan Sedej, Ironična destrukcija in nihilizem? Ob slikarskem delu Kiarja Meška, *Sodobnost* št. 3, 1972, pp. 315—317.

MOLÈ, Vojeslav (1886—1973)

558

Marijan Brecelj, Pesnik in umetnostni zgodovinar Vojeslav Molè, rojen 1886, *Naš list* (Anhovo) št. 6, 1972, p. 8. Ilustr.

MONAI, Fulvio

559

Marijan Brecelj, Ujet v barve Krasa in Istre, zapis o slikarju Fulviu Monaiu, *Srečanja* 1972, št. 37/38, pp. 52—53. Ilustr.

PEČANAC, Nedeljko

560

Brane Kovič, Likovni svet Nedeljka Pečanca, poskus problemske analize ustvarjalčevega opusa, *Srečanja* št. 37/38, 1972, pp. 42—46. Ilustr.

PEČNIK, Greta

561

Miloš Jovanović, Slikarski atelje v kuhinji, *PrimN* št. 2, 7. 1. 1972, p. 11. Ilustr.

562

Greta Pečnik, Greta postaja pojem (zapisal Jule Lenassi), *PrimN* (Koper) št. 17, 21. 4. 1972, p. 8. Ilustr.

563

Andrej Pavlovec, Greta Pečnik, *DRazgl* sn 2, št. 4, 1972, p. 63. Ilustr.

PLEČNIK, Jože (1872—1957)

564

Nace Polajnar, Mit ali resnica, Plečniku je bilo hudo, če so pisali o njem; z arhitektom Bitencem o Plečniku, *NM* št. 4, 1972, p. 143—147. Ilustr.

565

Damjan Prelovšek, Utemeljitelj slovenske arhitekturne šole. Ob stoletnici rojstva Jožeta Plečnika, *Delo* XIV, št. 18, 21. 1. 1972, p. 6.

566

id., Dve neznani deli Plečnikove arhitekture na Dunaju, ob stoletnici rojstva slovenskega umetnika, *Sinteza* 23, 1972, pp. 28—32. Ilustr.

567

Nace Šumi, Stoletnica Plečnikovega rojstva, od mita in apologije do kritične presoje, *Sinteza* 23, 1972, p. VIII. Objavljeno tudi v *NRazgl* XXI, št. 3, 11. 2. 1972, p. 81.

568

Črtomir Zorec, Arhitekt Plečnik in Kranj, »tvoja dela so tvoj spomin«, *Glas* št. 15, 23. 2. 1972, pp. 8—9. Ilustr.

REPNIK, Anton

569

Peter Breščak, Anton Repnik in njegovo poslanstvo, *TT* št. 35, 30. 8. 1972, p. 13.

570

Tone Partljič, Za kulisami Anton Repnik, naivec, samouk, slikar, »trgovec«, *Sedem dni* št. 31, 3. 8. 1972, p. 11.

SPACAL, Lojze

571

Lojze Spacal živi s Krasom, v njegovi hiši v Škrbini (zapisal Bogdan Božič), *PrimN* (Nova Gorica) št. 23, 2. 6. 1972, p. 8. Ilustr.

572

Dom kraškega umetnika, ob 35-letnici umetniškega dela slikarja in grafika Lojzeta Spacala (zapisal Miran Sattler), *Dnevnik* XXII, št. 157, 11. 6. 1972, p. 13. Ilustr.

STELÈ France (1886—1972)

573

Emilijan Cevc, Dr. France Stelè, *Delo* XIV, št. 218, 12. 8. 1972, p. 2. Ilustr. Nekrolog.

574

Dragotin Cvetko, Akademik France Stelè in memoriam, *NRazgl* XXI, št. 16, 25. 8. 1972, p. 464.

575

Jakob Emeršič, Ob smrti dr. Franceta Stelèta, *Tednik* št. 31, 17. 8. 1972, p. 12.

576

Peter Krečič, Dr. France Stelè, *PDk* št. 19, 12. 8. 1972, p. 1. Ilustr.

577

Branko Rudolf, Ob spominu na dr. Franceta Stelèta, *Dialogi* št. 10, 1972, pp. 732—734.

578

Jaro Šašel, Francetu Stelètu, uredniku, v spomin in zahvalo *AV* 1972, p. 443.

579

Nace Šumi, France Stelè, poslovilne besede ob odprtem grobu, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 5—6, fotogr.

580

id., Francetu Stelètu v spomin, *Sinteza* 26/27, 1973, p. 9, fotogr.

581

Sergej Vrišer, dr. France Stelè, *Naša tovarna* št. 7, 1972, p. 15. Ilustr.

582

id., dr. Francetu Stelètu. Spomin na srečanje ob njegovi osemdesetletnici leta 1966, *Dialogi* št. 10, 1972, pp. 730—732.

583

id., In Memoriam dr. France Stelè, *Večer* št. 186, 12. 8. 1972, p. 3. Ilustr.

584

Vili Vuk, Temelji umetnostne zgodovine, *Večer* št. 244, 19. 10. 1972, p. 5. Ob spominski razstavi o dr. Francetu Stelètu v Visokošolski in študijski knjižnici v Mariboru.

585

Marijan Zadnikar, Akademik France Stelè, *Dnevnik* XXII, št. 216, p. 5. Ilustr.

ŠEFRAN, Gorazd

586

Gorazd Šefran, »Življenje je čudež«, (zapisal Niko Goršič), *Mladina* 1972, št. 50, pp. 10—11. Ilustr.

ŠIMONKA, Helena (1934—1971)

587

Janez Kramar, Helena Šimonka, *Argo* 1972/1973, št. 1/2, pp. 90—91. Nekrolog.

ŠUBIC, Ive

588

Andrej Pavlovec, Slikar Ive Šubic, Prešernov nagrajenec, *LRazgl* 1972, pp. 427—429. Ilustr.

589

Ive Šubic. Atelje brez zelene slike. (Zapisal Janez Kajzer), *TT* št. 10, 8. 3. 1972, p. 11. Ilustr.

TOMINC, Jožef (1790—1866)

590

Ksenija Rozman, Štirje Tominčevi portreti, *ZUZ* nv IX, 1972, pp. 125—129. Ilustr. XLIV—XLVI.

TRŠAR, Drago

591

Aleksander Bassin, Človek v času in prostoru. Ob podelitvi Jakopičeve nagrade Dragu Tršarju in ob retrospektivi v Kočevju, *NRazgl* XXI, št. 9, 12. 5. 1972, p. 276.

592

ib, (Ivica Bozovičar), Priznanje kiparju, Nagrada Jakopiča D. Tršarju, *Dnevnik* XXII, št. 101, 12. 4. 1972, p. 5. Ilustr.

TRŠAR, Dušan

593

Marijan Tršar, Problemi kiparskega osvajanja prostora, *Dialogi* št. 1, 1972, pp. 24—27. Ilustr.

594

id., Razvojne stopnje »svetlobnih objektov« Dušana Tršarja, *Sinteza* št. 24/25, 1971/1972, pp. 16—20 + III—IV. Ilustr.

VESEL, Ferdo (1861—1946)

595

France Štukl, Konfinacija slikarja Ferda Vesela, *Kron* 1972, št. 3, p. 177. Mnenje lj magistrata o Veselu leta 1915.

VILHAR, Leo (1899—1971)

596

Matilda Urleb, Leo Vilhar, *Argo* 1971—1972, št. 1—2, pp. 86—87, fotogr.

VURNIK, Ivan (1884—1971)

597

Saša Sedlar, Ivan Vurnik, poskus orisa njegove vloge v sodobnem urbanizmu, *Sinteza* 23, 1972, pp. 25—27. Ilustr.

ZELENKO, Karel

598

Špelca Čopič, Grafik Karel Zelenko, *Sinteza* 23, 1972, pp. 9—12. Ilustr.

ZORKO, Janez

599

Andrej Novak, Iz železa in lesa, *Delo* XIV, št. 195, 19. 7. 1972, p. 6.

600

Pri kiparju Janezu Zorku (pogovor v montparnaškem ateljeju zapisal Veno Taufer), *NRazgl* XXI, št. 9, 12. 5. 1972, p. 275. Ilustr.

ŽUŽA, Jelica

601

Moje življenje je slikanje (zapisala Angelca Drobne), *NoviT* št. 35, 31. 8. 1972, p. 7. Ilustr.

UMETNOSTNO-ZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1973

SPLOŠNO, KIPARSTVO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, OBLIKOVANJE

1

Giulio Carlo Argan, umetnost in družba, uvodne misli na mednarodnem kongresu združenja umetnostnih kritikov (AICA) 4. 6. 1973 v Ljubljani, *NRazgl* XXII, št. 12, 22. 6. 1973, pp. 321—322.

2

Aleksander Bassin, Možnosti za razvoj in soočenje, ob 25. generalni skupščini mednarodnega združenja likovnih kritikov (AICA) v Jugoslaviji, *Delo* XV, št. 182, 7. 7. 1973, p. 19.

3

id., Svet nove ornamentike, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 11—16. Ilustr.
O novejšem slovenskem slikarstvu.

4

Stane Bernik, '72 na Poljskem v znamenju dveh bienalov, Varšava — IV mednarodni bienale plakata, Krakow — IV mednarodni grafični bienale, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 95—99. Ilustr.

5

Szymon Bojko, Razmišljanje o poljskem grafičnem oblikovanju, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 60—66. Ilustr.

6

Tomaž Brejc, Oblike konceptualizma v sodobni grafiki, *NRazgl* XXII, št. 15, 10. 8. 1973, pp. 389—390. Ilustr.

7

id., V znamenju impresionizma, začetki jugoslovanskega modernega slikarstva, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 31—37. Ilustr.

8

Vesna Bučić, Nekaj portretnih miniatur družine Attems, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 133—143. Ilustr. pp XL—XLII.

9

Emilijan Cevc, Gotska plastika na Koroškem, *Koroški kulturni dnevi* I, 1973, pp. 242—252.

10

id., Gotska plastika na loškem ozemlju, *LRazgl* XIX, 1973, pp. 179—198. Ilustr.

11

Marjana Cimperman-Lipoglavšek, Iluzionistične slikarije v dvorani gradu Smlednik, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 117—123. Ilustr. pp. XXXIII—XXXVI.)

12

Ješa Denegri, Dve desetletji od prve razstave skupine EXAT — 51, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 98—99. Ilustr.

13

Gillo Dorfles, Socialno — estetske vrednote v najnovejših konceptualnih prizadevanjih (uvodni referat na 25. kongresu AICA v Beogradu), *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 89—91.

14

Meta Gabršek-Prosenc, Design kot vez med človekom in njegovim okoljem, *Dialogi* 1973, št. 5, pp. 344—347.

15

Niko Goršič, Likovni smernik, *Mladina* št. 26, 1973, p. 21; ibid., št. 30, p. 21, št. 50, pp. 14—15. Ilustr.

16

Janez Höfler, Gotsko stensko slikarstvo na Koroškem, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 9, 1973, pp. 177—184.

17

id., O giottovski in negiottovski zasnovi krajine, k vprašanju stenske postavitve v evropskem slikarstvu pozne gotike, *Sinteza* 26/27, 1973, p. 85—87 in ibid., 28/29, 1973, pp. 95—98. Ilustr.

18

Mira Ilijanić, Kasnogotički pečnjaci iz varaždinske tvrđave, *Ormož skozi stoletja*, 1973, pp. 196—200. Ilustr.

19

Izvirne ilustracije maj—oktober 1972 *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 134—135.

20

Izvirne ilustracije marec—september 1973, *Sinteza* 28/29, 1973, p. 137.

21

Zmago Jeraj, Sodobljenje likovnega pouka, *Sinteza* 26/27, 1973, p. 102. Ilustr.

22

Mirko Kambič, Iz starih fotografskih alubumov, fotografija kot zgodovinski dokument, *Kron* 1973, št. 2, pp. 131—132.

23

id., Izumitelja Janez Puhar in William Talbot, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 27—30. Ilustr.

24

Želimir Koščević, Peter Dabac in Enes Midžić, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 26—30. Ilustr.

25

Fedor Kritovac, Hišni slog Radio-televizije Zagreb, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 35—40. Ilustr.

26

Maja Krulc, Oblikovanje na Slovenskem (začetek in razvoj industrijskega oblikovanja in vizualnih komunikacij po drugi svetovni vojni), *ZUZ* nv X, 1973, pp. 145—167. Ilustr. pp. XLIII—LII.

27

Marjana Kunčič, Natečaj Futura 73 je nakazal nove rešitve opreme človekovega bivališča, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 110—11. Ilustr.

28

Mednarodno posvetovanje ob BIO 5, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 91—95. Priredil Matija Murko, sodelovali: Stane Bernik, Ryszard Bojar, Davor Grünwald, Aleksandra Kornhauser, Fedor Kritovac, Ernst Auer, Kurt Weidemann, Mario Antonini, Grega Košak, Miroslav Fruht, Alf Boe, Philip Fellows, Saša Mächtig, Charlotte Blauensteiner.

29

Janez Mesesnel, Gubec drugače. Tone Kralj je izrezbaril velik kip vodje puntarskih kmetov. Kip stoji v kompleksu kostanjeviškega »gradu«, *Delo* XV št. 185, 10. 7. 1973, p. 8. Ilustr.

30

id., Mladost je angažirana, *Delo* XV, št. 313, 17. 11. 1973, p. 19. Ilustr. Kmečki punti v otroških grafikah.

31

id., Zrela zasnova, V Ormožu stoji nov spomenik NOB, ki ga je zasnoval in izklesal Janez Lenassi, *Delo* XV, št. 179, 3. 7. 1973, p. 9. Ilustr.

32

Jure Mikuž, Prvi »portret« krajine v slovenskem slikarstvu, podoba sv. Uršule v Lanišču, *Zbornik občine Grosuplje* 1973, pp. 127—135. Ilustr.

33

id., Slikarstvo hrvaške skupine v šestnajstem stoletju na Slovenskem, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 13—29. Ilustr pp. XI—XVI.

34

Matija Murko, Je bilo '72 leto premikov v industrijskem oblikovanju, *Komunist* št. 2, 12. 1. 1973, p. 24, Ilustr.

35

Nagrade v letu '72, slikarstvo, kiparstvo, grafika, urbanizem, arhitektura, oblikovanje, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 135—136.

36

Božo Otorepec, Iz zgodovine turjaškega gradu, *Kron* 1973, št. 3, pp. 147—151. Ilustr.

37

Sergej Pavlin, Barvna estetska teorija — vzporedna komplementarna metoda, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 31—34. Ilustr.

38

Petindvajseta generalna skupščina AICA v Jugoslaviji in izredni kongres v Zairu 1973, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 89—91.
Predgovor Aleksander Bassin, uvodni referat Gillo Dorfles.

39

Igor Pleško, Aktualno o današnji umetnosti, *PD* št. 1—21, 12.1.—21. 12. 1973.
Razlage posameznih umetniških del.

40

Vilma Praprotnik, Ornamentika slikanih okvirov v srednjeveškem stenskem slikarstvu v Sloveniji, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 31—73.
Sheme med tekstom.

41

M. R. (Miloš Ribar), Laško v očeh likovnih umetnikov, *Naše Delo* (Laško) 1973, št. 1, p. 10. Ilustr.

42

Ksenija Rozman, Delavnica mojstra bohinjskega prezbiterija, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 5—12. Ilustr. pp. I—X.

43

Branko Rudolf, Iz perspektive včerajšnjega dne. Široko ob robu kongresa AICA, jubilejnega bienala v Ljubljani in še česa, *NRazgl* XXII, št. 12, 22. 6. 1973, pp. 315—317.

44

id., Kraljev Matija Gubec, *DL* št. 40, 4. 10. 1973, p. 10. Ilustr.

45

id., Problemi simpozija združenja AICA. Umetnostni kritiki zborovali v Jugoslaviji, *Večer* št. 137, 15. 6. 1973, p. 5.

46

Ivan Sedej, Kako nastaja spomenik, spomenik Kmečkim puntom Stojana Batiča, *Obzornik* št. 4, 1973, pp. 270—274. Ilustr.

47

id., Kmečki upori v slovenski likovni umetnosti, *Borec* 1973, št. 8/9, pp. 503—506. Ilustr.

48

id., Socialne in zgodovinske dimenzije umetniške kvalitete, *Sodobnost* 1973, št. 5, pp. 431—438.

49

Sas(Sandi Sitar), Vzporedna pot estetske vzgoje. S posvetovanja o likovnem amaterizmu, *Dnevnik* XXIII, št. 168, 22. 6. 1973, p. 5.

50

France Stelè, Gotsko stensko slikarstvo na Koroškem, *Koroški kulturni dnevi* 1973, pp. 236—241.

51

Ivan Stopar, Stare celjske vedute, *ČZN* 1973, št. 2, pp. 263—299. Ilustr.

52

Marjetica Šetinc, Zlatarski in pasarski izdelki na ormoškem področju, *Ormož skozi stoletja* 1973, pp. 165—192. Ilustr.

53

Snežna Šlamberger, Sodobna družba in umetnost, pred jubilejno 25. skupščino AICA v Jugoslaviji, *Dnevnik* XXIII, št. 131, 16. 5. 1973, p. 5. Ilustr.

54

France Štukl, Škofja Loka in njeno prebivalstvo v preteklosti, *LRazgl* XIX, 1973, pp. 131—142.

55

Hanka Štular, Domače vedute na gravirani steklovini 18. in 19. stoletja, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 125—131. Ilustr. pp. XXXVII—XXXIX.

56

Nace Šumi, Koroška umetnost v slovenskem okviru, *Koroški kulturni dnevi* I, 1973, pp. 215—220.

57

M. Š. (Marija Švajncer), Blatnikov Matija Gubec, kip je razstavljen v knjigarni založbe Obzorja v Mariboru, *Večer* št. 175, 31. 7. 1973, p. 5. Ilustr.

58

Marijan Tršar, Profil sodobne grafike, ob 10. grafičnem bienalu kongresu AICA, *NRazgl* XXII, št. 11, 8. 6. 1973, pp. 271—278. Ilustr.

59

id., Nekaj misli o naši likovni situaciji, *Sodobnost* 1973, št. 2, pp. 184—187.

60

Umetnostnozgodovinska bibliografija za leto 1969 (Maja Krulc), *ZUZ* nv X, 1973, pp. 215—239.

61

Ustvarjalne dileme, *NRazgl* XXIII, št. 3, 9. 2. 1973, pp. 64—65. Od likovnikov: Metka Krašovec, Vladimir Lakovič, Saša Mächtig.

62
Anka Vidovič-Miklavčič, Bibliografsko kazalo Kronike, časopisa za slovensko krajevno zgodovino I—XX (1953—1972), *Kron* 1973, št. 1, pp. 39—79.

63
Sergej Vrišer, Oljna skica Martina Knollerja v Mariboru, *ČZN* 1973, št. 2, pp. 300—305. Ilustr.

64
id., Naši kulturni spomeniki, *Naša tovarna* 1973, št. 1/2, p. 18, ibid., št. 3, p. 14.

65
Milan Železnik, Zlati oltarji na loškem ozemlju, *LRazgl* XIX, 1973, pp. 189—205. Ilustr.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

66
Peter Bassin, Bolnice, natečaji in še kaj, *AB* 1973, št. 12, pp. 32—34. Ilustr.

67
id., Na rob anketnega natečaja za urbanistično rešitev Leninovega trga v Trbovljah, *AB* 1973, št. 12, pp. 25—29. Ilustr.

68
Lado Bernard, Urbanistični razvoj Škofje Loke, *LRazgl* XIX, 1973, pp. 278—287. Ilustr.

69
Ljubo Brander, *AB* Interview. Zapisal A. M. (Aljoša Matanović), *AB* 1973, št. 10, pp. 23—24. Ilustr.
O ureditvi Maribora.

70
Jože Curk, O fevdalni arhitekturi na ormoškem območju, *Ormož skozi stoletja*, 1973, pp. 142—151.

71
Deloški simpozij '72 (priredil Miloš R. Perović), *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 91—92.

72
Dokumentacija natečajev (priredil Matija Murko), *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 137—138.
Javni republiški projektivni anonimni natečaj za idejno arhitektonsko rešitev za območje RS 3 Rakovnik-Center z 2 povabljenima udeležencema.

73
Franc Ivanšek, Plečnikova nagrada, *AB* 1973, št. 10, p. 4.
Podeljena Antonu Bitencu.

74
Rudi Jakhel, Urbanizem — kaj je to?, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 17—19. Ilustr.

75
Mitja Jernejec, V Splitu o Splitu 3, *NRazgl* XXII, št. 17, 14. 9. 1973, pp. 440—441. Ilustr.

76
Slobodan Jovanović, Novo v arhitekturi Novega Sada, *Sinteza* 26/27, 1973, p. 109. Ilustr.

77
Štefan Kacin, AB interview, *AB* 1973, št. 12, p. 25.

78
Miha Kerin, (Ne)samoupravno odločanje o okolju, *AB* 1973, št. 14, pp. 13—14. Soavtorja: Janez Koželj in Aleš Vodopivec.

79
Grega Košak, Arhitektura danes in tukaj, razmišljanje ob podelitvi Plečnikove nagrade Antonu Bitencu, *NRazgl* XXII, št. 4, 23. 2. 1973, pp. 94—95.

80
Fedja Košir, O slovenski arhitekturi, *AB* 1973, št. 14, pp. 3—5.

81
Majda Kregar in Edo Ravnikar ml., Pravo ozadje našega okolja, urbanizem — praksa in misel, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 41—50. Ilustr.

82
Tine Kurent, Preoblikovanje proporcijskih shem na Slovenskem, *SE* 1972—1973, pp. 89—108. Ilustr.

83
id., Tipiziranje zgradb prefabrikatov? Sedanje industrijsko izdelane stanovanjske hiše škodujejo slovenski pokrajinski podobi, *NRazgl* XXII, št. 7, 6. 4. 1973, pp. 170—171.

84

Zoran Manević, Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 26/27, pp. 121—122. Ilustr.

85

id., Beograjska arhitekturna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 121—122. Ilustr.

86

Jože Marinko, Poindustrijska družba gradi z montažo, z razstave v Koebenhavnu, *Delo* XV, št. 88, 31. 3. 1973, p. 21. Ilustr.

87

Dušan Moškon, Ženik in Sovjak, *NRazgl* XXII, št. 10, 25. 5. 1973, p. 249. Ilustr.
O vzhodnoslovenski hiši, ki odmira.

88

Metka Najdič-Pipan, Zvoniki na Slovenskem, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 79—110. Ilustr., pp. XVII—XXVI.

89

Marijan Ocvirk, AR. hip, ta hip aktualna arhitektura, Bled, Kranj, *AB* 1973, št. 10, pp. 8—12.

90

Antoaneta Pasinović, Quod licet Iovi non licet bovi, U povodu natječaja za spomen dom u Splitu, *AB* 1973, št. 14, 1973, pp. 12—13.

91

Miloš R. Perović, Pogovori z delosovci, Constantinos Aristoteles Doxiadis, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 51—58. Ilustr.

92

id., Pogovori z delosovci, Jérôme Monod, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 79—88. Ilustr.

93

id., Pogovori z delosovci, Arnold J. Toynbee, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 59—63.

94

Jelka Pirkovič-Kocbek, Edvard Ravnikar, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 169—199. Ilustr., pp. LIII—LXIV.

95

Andrej Pogačnik, Marginalije k dubrovniškemu seminarju o sistemskih metodah v urbanizmu, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 90—91.

96

id., Pot k mestnemu trgu, *AB* 1973, št. 12, pp. 35—37. Ilustr.

97

Marco Pozzetto, Pogled na Fabianijevo urbanistično načrtovanje, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 20—26. Ilustr.

98

Predstavitve, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 73—84. Ilustr.
Ivan Kocmut, Trgovsko-poslovna stavba Kovinotehne, Celje, Mariborska cesta; Stanko Kristl, Vzgojnovarstvena ustanova »Mladi rod«, Črtomirova ulica; Savin Sever, Razstaviščna lopa Gorenjskega sejma v Kranju.

99

Predstavitve, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 68—78. Ilustr.
Milan Mihelič, Veleblagovnica Stiteks, Novi Sad; Vlado Emeršič, Poslovna zgradba Službe družbenega knjigovodstva, Maribor; Peter Kerševan, Blagovnica Mercator, Beograd; Nana Sajovic, Svetlobna telesa.

100

Marijan Raztresen, Inačice turističnega kompleksa Bernardin, *Dnevnik* XXIII, št. 217, 11. 8. 1973, p. 9. Ilustr.

101

Mira Ružić, Slovenska obala in urbanisti, urbanistični program obale je zrel za popravilo, *NRazgl* XXII, št. 12, 22. 6. 1973, pp. 304—305.

102

Savin Sever, K problematiki načrtovanja sodobnega stanovanja, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 11—16. Ilustr.

103

Bojan Spindler, Skopje 72, *AB* 1973, št. 10, pp. 13—17. Ilustr.

104

Andrej Šmid, AR. hip, ta hip aktualna arhitektura, Velenje, *AB* 1973, št. 12, pp. 19—23. Ilustr. Soavtor: Pavle Šifer.

105

Nace Šumi, Izhodišče za cerkev sv. Jožefa nad Preserjem, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 111—116. Ilustr., pp. XXVII—XXXII.

106

id., Iz priprav za »Korpus novejše slovenske arhitekture med 1500 in 1800« (poročilo), *ZUZ* nv X, 1973, pp. 201—203.

107

Marjan Tepina, Prostorski razvoj Slovenije, *Delo* XV, št. 17, 24. 2. 1973, ibid., št. 53, p. 23.

108

Vinko Torkar, Tesnoba razlike, Nekaj kritičnih pogledov na obstoječo arhitekturno, urbanistično in plansko prakso, AB (Zavod SRS za reg. prost. plan.) 1973, julij.

109

Aleksander Trumić, Sarajevska arhitekturna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 125—126. Ilustr.

110

Darko Venturini, Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 123—124.

111

id., Zagrebška arhitekturna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 124—125. Ilustr.

112

Aleš Vodopivec, Ob grafičnem tečaju, *AB* 1973, št. 12, p. 42.

113

Vrtci, osnovne šole, *AB* 1973, št. 12, pp. 14—15. Ilustr.

114

Zasnove, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 113—114. Ilustr.
Studio structure: Saveta Mašić, Ljubica Perović, Slobodan Mašić, Miloš Perović, Projekt oikoΣ.

115

Marijan Zadnikar, Romanska arhitektura tostran in onstran Karavank, *Koroški kulturni dnevi* 1973, pp. 221—235. Ilustr.

MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO

116

Iva Curk, Arheološki spomeniki in gospodarjenje s prostorom, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 88—90. Ilustr.

117

Janez Eržen, Obiski v loškem muzeju in vodniška služba, *LRazgl* XIX, 1973, pp. 430—432.

118

Marjan Kolarič, Skrb za kulturne spomenike. Razgovor zapisala Darinka Kladnik, *Dnevnik* XXIII, št. 22, 24. 1. 1973, p. 5.

119

Tone Mikeln, Pretorska palača v Kopru se že kaže domačim in tujim očem v novi podobi. Razgovor zapisal Ljuban Omladič, *PDk* št. 59, 11. 3. 1973, p. 6. Ilustr.

120

O grad! O mizerija!, *AB* 1973, št. 14, pp. 5—6 + 11.

121

Emil Smole, Kaj bo letos novega na področju spomeniškega varstva. Zapisala Duša Ferjančič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 14, 30. 3. 1973, p. 10.

KNJIŽEVNE NOVOSTI, PREVODI IN OCENE

122

Alte Pinakothek, München. Stara pinakoteka, München. Besedilo: Roberto Salvini, Raffaele Monti, Lucia Ragghianti Collobi, Anna Paluchini, GianLorenzo Mellini. Prevedla Irena Trenc-Frelih. Ljubljana, MK 1973, »Muzeji sveta«.
Rec.: I. I. (Iztok Ilich), *Knjiga* 1974, št. 1/2, p. 51.

123

Iva Curk, Izbor iz bibliografije o rimski keramiki v Jugoslaviji (po letu 1945). Lj, Slov. arheološko društvo 1973.

124

Jože Curk, Ormož in njegova okolica. Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj, 1973, »Kult. in naravni spomeniki Slov.« 33.

125

Galleria degli Uffizzi, Firenze. Uffizzi, Firenze. Besedilo Gigetta Dalli Regoli, Giorgio Faggin, Gian Lorenzo Mellini, Raffaele Monti, Anna Paluchini. Prev. Aleš Rojec. Lj, MK 1973, »Muzeji sveta«.
Rec.: France Vurnik, *Dnevnik* XXIII, št. 169, 23. 6. 1973, p. 5; Sl. Ru. (Slavko Rupel), *PDk* št. 152, 1. 7. 1973, p. 5 + 6; Jože Horvat, *TT* št. 31, 1. 8. 1973, p. 16.

126

Vida Hudoklin Šimaga, Praktična kiparska tehnologija, navodila za vaje. Lj, ALU 1973.

127

Ivan Komelj, Gotska arhitektura na Slovenskem, Razvoj stavbnih členov in cerkvenega prostora. Lj, Slov. matica 1973.
Rec.: Sandi Sitar, *Dnevnik* XXIV, št. 10, 12. 1. 1973, p. 9.

128

Paola Korošec, Sv. gore v preteklosti. Bistrica ob Sotli, župn. urad sv. Petra pod sv. Gorami, Lj 1973.
Rec.: Stane Granda, *Kron* 1974, št. 3, pp. 197—198.

129

Fedor Kritovac, Dizajn, planiranje i razvoj proizvoda. Mrb, Visoka ekonomska komercialna šola, 1973.

130

Kunsthistorisches Museum, Wien. Umetnostnozgodovinski muzej, Dunaj. Besedilo: Giorgio T. Faggin, Günter Heinz, Raffaele Monti, Anna Paluchini, Rodolfo Palluchini. Prev. Vinko Avsenak. Lj, MK 1973, »Muzeji sveta«.
Rec.: I. I. (Iztok Ilich), *Knjiga* 1974, št. 1/2, p. 51.

131

Primož Kuret, Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem. Lj, Slov. Matica 1973.
Rec.: zk (Janez Gradišnik), *PiČ* 1974, št. 10/12, pp. 668—670; Janez Höfler, *Sinteza* 33/35, 1975, p. 142.

132

Ljubljanski grad. Poročilo o nevzdržnem stanju grajskega kompleksa. Lj, Biro za obnovo lj gradu, 1973.

133

Muljava. 2. izd. Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo SRS, Lj, 1973, »Kult. in naravni spomeniki Slov.« 16.

134

Museo del Prado, Madrid. Prado, Madrid. Besedilo: Anna Palluchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Lucia Ragghianti Collobi. Prevedla Nataša Brumen. Lj, MK 1973, »Muzeji sveta«.
Rec.: Iztok Ilich, *Knjiga* 1974, št. 1/2, p. 51.

135

Muzeji Jugoslavije. Tekst Dragoslav Srejović, prir. Oto Bihalji-Merin. Lj, MK 1973, »Muzeji sveta«.

136

National Gallery of art, Washington. Narodna galerija, Washington. Besedilo: Giampaolo Gandolfo, Gian Lorenzo Mellini, Raffaele Monti, Anna Palluchini, Lucia Ragghianti Collobi, Pier Carlo Santini. Prev. Tomaž Šalamun. Lj, MK 1973, »Muzeji sveta«.
Rec.: France Vurnik, *Dnevnik* XXIII, št. 169, 23. 6. 1973, p. 5; Sl. Ru. (Slavko Rupel), *PDk* št. 152, 1. 7. 1973, p. 5 + 6; Jože Horvat, *TT* št. 31, 1. 8. 1973, p. 16.

137

Ormož skozi stoletja. Ur. Jože Curk. Mrb, Obzorja 1973.
Rec.: Olga Janša-Zorn, *Kron* 1973, št. 3, pp. 199—200.

138

Pokrajinski muzej, Koper. Pripr. in ur. Janez Mikuž. Koper 1973.

139

Ivan Sedej, Varstvo spomenikov, XVI, Lj (1968—1969), 1970, *Sinteza* 26/27, 1973, p. 114.

140

Saša Sedlar, Umetniška načela zidave mest, zastarelo ali aktualno?, *Sinteza* 26/27, 1973, p. 112.
Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen, Wien, Verlag von Carl Graeser 1972 (ponatis 1889).

141

(Marjetica) Šetinc, Johann Michael Fritz: Gestochene Bilder, Gravierungen auf deutschen Goldschmiedarbeiten der Spätgotik. Köln/Graz, Böhlau 1966, *ZUZ* nv 1973, pp. 211—212.

142

Nataša Štupar-Šumi, Grad Rihemberk nad Branikom. Obzorja Mrb, Zavod za spom. varstvo Lj 1973, »Kult. in naravni spomeniki Slov. 43.«
Rec.: Branko Marušič, *PDk* št. 89, 14. 4. 1973, p. 5.

143
Tokyo Kukuritsu Hakubutsukan. Narodni muzej, Tokio. Besedilo: Alberto Guiganino, Adolfo Tamburello. Lj, MK 1973, »Muzeji sveta«.
Rec.: France Vurnik, *Dnevnik* XXIII, št. 169, 23. 6. 1973, p. 5; Sl. Ru. (Slavko Rupel), *PDk* št. 152, 1. 7. 1973, p. 5 + 6; Jože Horvat, *TT* št. 31, 1. 8. 1973, p. 10.

144
Marijan Tršar, »Umetnost v slikah«, *NRazgl* XXII, št. 20, 26. 10. 1973, p. 524.
O zbirki, ki je izšla pri DZS.

145
Zbornik za likovne umetnosti 9. Novi Sad, Matica srpska 1973.
Med drugim: Marjan Mušič, Plečnik in Beograd.

146
Sergej Vrišer, Kamnica pri Mariboru. Obzorja, Mrb, Zavod SRS za spom. varstvo, Lj 1973, »Kult. in naravni spomeniki Slov.« 35.

147
id., Olbrich Blažiček: Barockkunst in Böhmen, Artia, Praga 1967; Kurt Woisetschläger-Peter Krenn, Alte Steirische Herrlichkeiten, Styria, Gradec 1968, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 209—211.

148
Tatjana Wolf, Mostra del Liberty italiano — katalog razstave v Palazzo della Permanente v Milanu, december 1972—februar 1973, *ZUZ* nv X, 1973, pp. 212—213.

149
Marijan Zadnikar, Hrastovlje. Lj, DZS 1973.

150
id., Hrastovlje. Obzorja, Mrb, Zavod za spom. varstvo, Lj 1973, »Kult. in naravni spomeniki Slov.« 39.

151
id., Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti. Celje, Mohorjeva družba 1973. »Veliki slov. kult. spomeniki I«.

KOLONIJE IN SIMPOZIJI

152
Branko Avsenak, Obogatitev odprtega prostora, kiparski simpozij pod ljubljanskim Rožnikom, *Večer* št. 211, 11. 9. 1973, p. 5. Ilustr.

153
Boro Borović, Lastni vzorniki, Mednarodni kiparski simpozij v Vidmu ob Ščavnici, *Delo* XV, št. 125, 10. 5. 1973, p. 8.

154
Peter Černe, Prvi mednarodni kiparski simpozij, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 109—110. Ilustr.
Šmohor-Preseško jezero, 29. 6.—28. 7. 1973.

155
Tea Dominko, »Lepota v ustvarjanju — radost v odkrivanju«, *PD* št. 11, 8. 6. 1973, p. 13.
Mala Groharjeva kolonija v Škofji Loki.

156
Igor Guzelj, O zlatem gradu in oranžni reki, letošnje Male Groharjeve kolonije v Škofji Loki se je udeležilo kar 450 pionirjev-likovnikov iz vse Jugoslavije, *Glas* št. 43, 6. 6. 1973, p. 8. Ilustr.

157
DA (Darinka Kladnik), Forma viva v študentskem naselju, mladi kiparji med idejo in realizacijo, *Dnevnik* XXIII, št. 233, 27. 8. 1973, p. 12. Ilustr.

158
ead., Po inspiracijo v naravo, *Dnevnik* XXIII, št. 184, 9. 7. 1973, p. 12. Ilustr.
O Groharjevi slikarski koloniji.

159
ead., Slikarska kolonija v Idriji, *Dnevnik* XXIII, št. 226, 20. 8. 1973, p. 12.

160
Ivan Kreft, Od Gubca do Lacka, Kiparski tabor v Vidmu ob Ščavnici je že tradicionalna prireditev, *Večer* št. 164, 18. 7. 1973, p. 6.

161
Andrej Pavlovec, Dosledna usmerjenost, dolenjska slikarska kolonija v krajinarstvu, *DRazgl* 1973, št. 6, sn 2, p. 103. Ilustr.

162
Bogdan Pogačnik, Začetki v Senti, 1. kolonija naivcev v Vojvodini, *Delo* XV, št. 287, 21. 10. 1973, p. 6.

163

Darinka Sedej, Vršiški zamahi krajinarskih čopičev, *Glas* št. 40, 26. 5. 1973, p. 5. Ilustr.
Planinska slikarska kolonija.

164

Srečanje na Formi vivi. Zapisala Vesna Čehovin, *Obala* 1973, št. 22, pp. 47—49. Ilustr.
Odgovarjali so: Shelley Fausset, Shigeru Sugimoto, Jaroslav Kubička, Janez Lenassi, Roman Kreačič.

165

Jože Šabjan, Slikarska Lendava, 1. slikarska kolonija v spomin Lajčija Pandurja, *Vestnik* št. 34, 6. 9. 1973, p. 5.

166

Franček Štefanec, Gre za kvalitetno rast amaterizma, Po slikarski koloniji Zavrh 1973, *Vestnik*, 18. 10. 1973, št. 40, p. 5.

167

id., Slikarska kolonija Zavrh odslej vseslovenska, *Vestnik* št. 39, 11. 10. 1973, p. 4.

168

id., Trstenjakova kolonija postaja tradicionalna, po 2. slikarski koloniji Anteja Trstenjaka na Jeruzalemu, *Vestnik* št. 42, 2. 11. 1973, p. 5. Ilustr.

169

Ivan Šučur, Boljkina Atomska doba, začetek mariborske Forme vive, *Večer* št. 187, 14. 8. 1973, p. 5. Ilustr.

170

Janez Zadnikar, Desetič Izlake, na jubilejno slikarsko kolonijo Izlake—Zagorje je prišlo 17 umetnikov, *Delo* XV, št. 187, 12. 7. 1973, p. 6.

171

Ivan Zoran, Ko slikam, pojem, *DL* št. 35, 30. 8. 1973, p. 6. Ilustr. 6. tabor slov. likovnih samorastnikov.

SKUPINSKE RAZSTAVE

172

Dokumentacija razstav od 1. 5.—31. 12. 1972, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 125—133.

173

Dokumentacija razstav od 1. 1.—30. 6. 1973, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 129—137.

Beograd

174

Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 120—121. Ilustr.

175

id., Beograjska likovna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 119—121. Ilustr.

176

Janez Mesesnel, Začetki jugoslovanske Moderne, *Delo* XV, št. 25, 27. 1. 1973, p. 20. Ilustr.
V Muzeju sodobne umetnosti.

177

France Vurnik, Vsebinski in barvni optimizem, kitajsko slikarstvo in grafika v Beogradu, *Dnevnik* XXIII, št. 117, 30. 4. 1973, p. 5. Ilustr.

Bratislava

Dom umenia Bratislava:

178

Bienále ilustrácii Bratislava 1973. September—oktober, rk.
Od slov. razstavljalcev: Milan Bizovičar, Jože Ciuha, Ančka Gošnik-Godec, Božo Kos, Lidija Osterc, Marlenka Stupica, Melita Vovk-Štih.
Rec.: Iztok Ilich, *Večer* št. 216, 17. 9. 1973, p. 5; Jiři Vitula, *Knjiga* 1973, št. 7/8, pp. 425—426; id., *Dnevnik* XXIII, št. 275, 8. 10. 1973, p. 12.

Celje

Likovni salon:

179

Karel Zelenko in Sonja Rauter-Zelenko. 5.—26. 10. 1973, rk (uv dr. Ivan Sedej).
Rec.: jk (Juro Kislinger), *Večer* št. 235, 4. 10. 1973, p. 5; Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 277, 11. 10. 1973, p. 6. Ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIII, št. 278, 11. 10. 1973, p. 5.

Gorica

180

Milko Rener, Razstava beneških mojstrov 18. stoletja v prostorih Attemsove palače v Gorici, *PDk* št. 265, 11. 11. 1973, p. 3.

181

Ivan Sedej, 2 x GO v Gorici, *Dnevnik* XXIII, št. 266, 29. 9. 1973, p. 9.

Gradec

Neue Galerie an Landesmuseum Joanneum:

182

Werke der VIII internationalen Malerwochen in der Steirmark, Steirischer Herbst '73. 21. 9.—14. 10. 1973, rk.
Od Slovencev sodeloval Silvester Komel.
Rec.: Stane Bernik, *Delo* XV, št. 310, 14. 11. 1973, p. 8.

Idrija

183

Peter Krečič, Kronika idrijskih razstav v letu 1972, *IdRazgl* 1973, št. 1, pp. 54—56.

Kassel

184

Biljana Tomić, Dokumenta 5 v Kasslu, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 99—100. Ilustr.

Koper

185

Janez Mesesnel, Jesenski obhod, po umetnostnih razstaviščih na Primorskem, *Delo* XV, št. 343, 20. 12. 1973, p. 6.

186

Janez Mikuž, Likovna kronika slovenske obale, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 119—120.

187

id., Dve razstavi v Kopru, *PrimN* (Koper) št. 17, 20. 4. 1973, p. 4.
Tone Demšar in Gorazd Satler.
Galerija Loža:

188

Logar-Danč-Hauko-Mesarič. 5.—20. 9. 1973, zloženka-vabilo (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 19, 12. 10. 1973, p. 497; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 256, 20. 9. 1973, p. 6. Ilustr.
Galerija Meduza:

189

Zulian-Žerjal. 3. 3. 1973 dalje.
Rec.: Janez Mikuž, *PrimN* (Koper), št. 11, 9. 3. 1973, p. 7.
Pokrajinski muzej:

190

Vesna Bučić, Ure, razstava uporabne umetnosti v koprskem pokrajinskem muzeju, *NRazgl* XXII, št. 7, 6. 4. 1973, pp. 176—177.

Kragujevac

191

Umetnička galerija Narodnog muzeja:
Slovenačka partizanska grafika. 10. 10.—1. 11. 1973, rk (uv Jure Mikuž). Priredil Muzej ljudske revolucije iz Ljubljane za likovno občinstvo Kragujevca, Kraljeva, Čačka in Titovega Užica.
Rec.: Jure Mikuž, *Delo* XV, št. 276, 10. 10. 1973, p. 6. Ilustr.

Kranj

192

Cene Avguštin, Gorenjski likovniki in njihova razstavna dejavnost v letu 1973, *Snovanja* št. 4, 26. 12. 1973, pp. 15—16. Ilustr.

193

Janez Mesesnel, Gorenjska »Moderna«, ob razstavah slikarskih in kiparskih del upodabljajočih umetnikov v galerijah Mestne in Prešernove hiše v Kranju, *Delo* XV, št. 282, 16. 10. 1973, p. 8.

Galerija v Mestni hiši:

194

Sodobna likovna prizadevanja na Gorenjskem. 5.—28. 10. 1973, zloženka (biogr. pod. Cene Avguštin).
Razstavljali so: Milan Batista, Boni Čeh, Pavle Florjančič, Herman Gvardjančič, Boris Jesih, Saša Kump, Kamilo Legat, Henrik Marchel, Franc Novinc, Janez Ravnik, Roman Savinšek, Ive Šubic, Vinko Tušek, Melita Vovk-Štih.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 284, 17. 10. 1973, p. 5. Ilustr.
Galerija v Prešernovi hiši:

195

Demetrij Cej, Pavle Zamar. 25. 5.—24. 6. 1973, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Alojz Boc, *Delo* XV, št. 145, 30. 5. 1973, p. 6; id., *Glas* št. 44, 9. 6. 1973, p. 6.

196

Miha Pirnat, Boris Sajovic. 5.—28. 10. 1973, zloženka (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Andrej Pavlovec, *Dnevnik* XXIII, št. 285, 18. 10. 1973, p. 5.

Ljubljana

197

Aleksander Bassin, Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer* št. 9—166, 12. 1.—20. 7. 1973.
Izhajalo neredno v št. 9, 43, 102, 109, 166.

198

id., Tuji gostje v ljubljanskih galerijah, *NRazgl* XXII, št. 10, 25. 5. 1973, p. 260.

199

id., Slike in fotografije, *NRazgl* XXII, št. 10, 25. 5. 1973, p. 260.
O slikarskih in fotografskih razstavah.

200

id., Vrsta mladih imen, *NRazgl* XXII, št. 12, 22. 6. 1973, p. 317.
O nekaterih razstavah v Koncertnem ateljeju.

201

id., Mladi slikarji v Koncertnem ateljeju in tržiškem paviljonu v znamenju angažiranosti, *NRazgl* XXII, št. 2, 26. 1. 1973, pp. 40—41.

202

Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 115—116. Ilustr.

203

id., Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 115—117. Ilustr.

204

Grozdana Kozak, Risbe francoskih mojstrov 19. in 20. stoletja iz zbirke Narodnega muzeja v Beogradu, *Argo* št. 3/4, 1972/1973, pp. 104—105.
Ob razstavi v Arkadah 28. 11. 1972—10. 1. 1973.

Arkade:

205

Matija Murko, Pet razstav DLOS, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 103—105. Ilustr.
Po razstavah posameznih dejavnosti DLOS ob 20.-letnici 1972.

206

XV. republiška razstava fotografije. 5. 12. 1972—20. 1. 1973.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 4, 23. 2. 1973, p. 96.

207

Stol v petih tisočletjih. 26. 1.—20. 3. 1973, rk (predgovor Peter Petru, uv Vesna Bučić, Stane Bernik).
Rec.: Peter Krečič, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 102—105. Ilustr.

208

Vladimir Štoviček — medalje, Želimir Janeš — taktile. 26. 10.—28. 11. 1973, rk (uv Vinko Zlamalik, Marjana Uršič, Viktor Kopač).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 303, 7. 11. 1973, p. 8.

Galerija Ars, Mladinska knjiga, Miklošičeva 40:

209

Prodajna razstava, akademija specialka 1973. 13. 6.—12. 7. 1973.
Razstavljali so: Zdenko Huzjan, Matjaž Schmidt, Marjan Skumavc, Veselka Šorli-Puc.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 200, 26. 7. 1973, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 173, 27. 6. 1973, p. 5.

210

2. prodajna razstava, akademija specialka 1973. 13. 7.—12. 8. 1973.
Razstavljali so: Nikolaj Bera, Janez Kovačič, Živko Marušič, Štefan Potočnik.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 222, 17. 8. 1973, p. 5.

211

5. prodajna razstava, male plastike. 13. 10.—12. 11. 1973.
Razstavljali so: Janez Boljka, Dragica Čadež-Lapajne, Tone Demšar, Nevenka Kraigher.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 284, p. 6.

Gospodarsko razstavišče:

212

Carl Auböck, Tiskovna konferenca žirije, zapisal A. Matanović, *AB* 1973, št. 11.
O natečaju AS deisgn.

213

Marjana Kunčič, Mednarodna uveljavitev, ob sadovih natečaja AS design 72, se vsiljuje tudi vprašanje glede vsebine in obsega prihodnjih razponov. *NRazgl* XXII, št. 4, 23. 2. 1973, pp. 87—88.

214

BIO 5. Bienale industrijskega oblikovanja. 9. 4.—22. 4. 1973, rk.
Rec.: Stane Bernik, *NRazgl* XXII, št. 9, 11. 5. 1973, pp. 228—229; Miha Burger, *Delo* XV, št. 115, 28. 4. 1973, p. 6; Sonja Flajs, *Večer* št. 91, 18. 4. 1973, p. 3. Ilustr.; Peter Krečič, *Delo* XV, št. 107, 19. 4. 1973, p. 6. Ilustr.; Maja Krulc, *AB* 1973, št. 13. Ilustr.; Radoslav Putar, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 43—48. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 118, 3. 5. 1973, p. 5.

Jelovškova galerija:

215

Janez Mesesnel, Miniature, *Delo* XV, št. 296, 30. 10. 1973, p. 8.
Stane Kumar in Aladar Zahariaš.

216

Franc Zalar, VII. razstava moščanskih umetnikov, tradicionalna likovna prireditev, *Dnevnik* XXIII, št. 176, 30. 6. 1973, p. 5.

Mestna galerija:

217

Total design iz Amsterdama. 5.—23. 1. 1973.
Rec.: Grega Košak, *Delo* XV, št. 15, 19. 1. 1973, p. 5. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 11, 13. 1. 1973, p. 5.

218

Peter Černe in Karel Zelenko. 2.—22. 2. 1973, rk (uv dr. Ivan Sedej).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XII, št. 8, 20. 4. 1973, p. 205; Niko Goršič, *Mladina* 73, št. 22, p. 18; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 39, 10. 2. 1973, p. 20. Ilustr.; Marijan Tršar, *Sodobnost* 1973, št. 4, pp. 408—410.

219

Razstava likovnih umetnikov Beograda. 1.—21. 3. 1973, rk (uv Dušan Djokić).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 6, 23. 3. 1973, p. 149; Niko Goršič, *Mladina* 73, št. 16/17, p. 19. Ilustr.; Darinka Kladnik, *Dnevnik* XXIII, št. 60, 3. 3. 1973, Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 70, 13. 3. 1973, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 70, 13. 3. 1973, p. 5.

220

Vojaki — likovni umetniki. 28. 3.—12. 4. 1973, rk (uv Djordje Radišić).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 94, 6. 4. 1973, p. 6. Ilustr.

221

Razprava štipendistov. 14. 4.—18. 4. 1973.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 112, 24. 4. 1973, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 108, 20. 4. 1973, p. 5.

222

Srbska arhitektura 1900—1970. 21. 4.—5. 5. 1973, rk (predgovor Matija Murko, uv Zoran Manević).
Rec.: Peter Krečič, *Delo* XV, št. 115, 28. 4. 1973, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 119, 4. 5. 1973, p. 5. Ilustr.

223

Janez Mesesnel, Cvet amaterjev, *Delo* XV, št. 215, 10. 8. 1973, p. 5.

224

Franc Zalar, Zelena luč za amaterje, ob republiški razstavi Združenja likovnih skupin Slovenije v Mestni galeriji, *Dnevnik* XXIII, št. 220, 14. 8. 1973, p. 5.

225

Skupina 53. 19. 9.—9. 10. 1973, rk.
Razstavljali so: Alenka Eržen-Šuštaršič, Milan Berbuč, France Peršin, Marko Šuštaršič, Drago Tršar, Marijan Tršar, Melita Vovk-Štih.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 19, 12. 10. 1973, p. 497; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 262, 26. 9. 1973, p. 6; Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIII, št. 259, 22. 9. 1973, p. 5.

226

INTART VI. 13. 10.—1. 11. 1973, rk (uv Janez Mesesnel, Pier Luigi Manfredi, dr. Ernst Lecher).
Od Slovencev so razstavljali: nagrajenci IV., V. INTARTA ter Ivan Bogovčič, Ida Brišnik-Remec, Ladislav

Danč, Danijel Fugger, Leopold Hočevar, Danilo Jejčič, Rudolf Kotnik, Avgust Lavrenčič, Kamilo Legat, Henrik Marchel, Franc Mesarič, Miša Pengov, Rudi Pergar, Marjan Remec, Maksim Sedej, ml., Vida Slivniker-Belantič, Gorazd Satler, Janez Šibila, Milena Usenik, Momo Vukovič, Aladar Zahariaš.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 20, 26. 10. 1973, pp. 523—524; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 293, 27. 10. 1973, p. 19; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 293, 26. 10. 1973, p. 5. Ilustr.

227

Nagrajenci reškega bienala mladih. 7.—24. 11. 1973, rk (uv Vladimir Maleković, Aleksander Bassin, Tonko Maroević, Albert Goldstein). Od Slovencev sta razpravljala: Metka Krašovec, Janez Logar.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 24, 21. 12. 1973, p. 636; Brane Kovič, *Tribuna* št. 4, 10. 12. 1973, p. 13; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 309, 13. 11. 1973, p. 8.

228

DSLU. 28. 11.—20. 12. 1973.
Razstavljali so: Zvest Apollonio, Milan Batista, Viktor Birsa, Milan Bizovičar, Ivan Bogovčič, Janez Boljka, Bogdan Borčič, Lucijan Bratuš, Milan Butina, Jure Chilař, Jože Ciuha, Franc Curk, Dragica Čadež-Lapajne, Vasilije Četković, Bogdan Čobal, Aladin Lanc, Tone Lapajne, Kamilo Legat, Albin Lugarič, Marko Maher, Vladimir Makuc, Henrik Marchel, Živko Marušič, Pavel Medvešček, Meško Kiar, Izidor Mole, Negovan Nemec, Franc Novinc, Slavko Oblak, Darinka Pavletič-Lorenčak, Lado Pengov, Rudi Pergar, Štefan Planinc, Anton Plemelj, Albin Polajnar, Jože Polajnko, Oton Polak, Vlado Potočnik, Cita Potokar, Miloš Požar, Ratimir Pušelja, Boštjan Putrih, Irina Rahovsky-Kralj, Milan Rijavec, Boris Sajovic, Evgen Sajovic, Janez Sedej, Maksim Sedej ml., Ivan Seljak-Čopič, Štefan Simonič, Rajko Slapernik, Vida Slivniker-Belantič, Viktor Snoj, Jože Spacal, Tinca Stegovec, Gorazd Šefran, Janez Šibila, Vladimir Štoviček, Vladka Usenik, Ivan Varl, Miloš Volarič, Momo Vukovič, Aladar Zahariaš, Alojz Zavolovšek, Vlasta Zorko-Tihec, Gabrijela Žugel-Španzig, Jelica Žuža.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 24, 21. 12. 1973, pp. 635—636; Adrian Grizold, *Večer* št. 289, 14. 12. 1973, p. 7; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 330, 7. 12. 1973, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 352, 27. 12. 1973, p. 5.

Moderna galerija:

229

Aleksander Bassin, Razstava DSLU, *NRazgl* XXII, št. 2, 26. 1. 1973, p. 40.
O razstavi, ki je bila prirejena v letu 1972.
Tudi: Niko Goršič, *Mladina* 73, št. 6, p. 11.

230

Aleksander Bassin, Prisotnosti, *NRazgl* XXII, št. 2, 26. 1. 1973, p. 40.
O razstavi Atelje, '72.
(Golob, Borčič, Dragulj, Makuc).

231

Prisotnosti. Grupa 69. 23. 2.—11. 3. 1973, rk.
Razstavljali so: Janez Bernik, Jože Ciuha, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Zdenko Kalin, Meško Kiar, Adriana Maraž, France Mihelič, Štefan Planinc, France Rotar, Marko Šuštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 7, 6. 4. 1973, p. 177; Niko Goršič, *Mladina* 73, št. 25, p. 21; Darinka Kladnik, *Dnevnik* XXIII, št. 52, 23. 2. 1973, p. 5; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 56, 27. 2. 1973, p. 8; Marijan Tršar, *Sodobnost* 1973, št. 4, pp. 408—410; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 63, 6. 3. 1973, p. 5.

232

Razstava poljskih grafikov iz Katowic. 28. 3.—8. 4. 1973.
Rec.: Jože Horvat, *Delo* XV, št. 89, 1. 4. 1973, ,p. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 95, 7. 4. 1973, p. 5.

233

10. bienale grafike. 4. 6.—16. 9. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik).
Od Slovencev so razstavljali: Zvest Apollonio, Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčič, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Božidar Jakac, Jože Horvat-Jaki, Andrej Jemec, Meško Kiar, Metka Krašovec, Vladimir Makuc, Adriana Maraž, Marjan Pogačnik, Gorazd Šefran, Karel Zelenko.
Rec.: Branko Avsenak, *Večer* št. 203, 1. 9. 1973, p. 4. Ilustr; id., *Sedem dni*

št. 24, 14. 6. 1973, p. 11; Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 13, 6. 7. 1973, p. 343; id., *Tovariš* 1973, št. 33, pp. 24—25. Ilustr.; Tomaž Brejc, *Sodobnost* 1973, št. 7, pp. 627—631; Špelca Čopič, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 49—59. Ilustr.; Riko Debenjak, *Dnevnik* XXIII, št. 153, 7. 6. 1973, p. 5. Ilustr. (pogovor zapisala Snežna Šlamberger); Peter Krečič, *PDk* št. 152, 1. 7. 1973, p. 5; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 230, 25. 8. 1973, p. 17. Ilustr.; Bogdan Pogačnik, *Delo* XV, št. 155, 9. 6. 1973, p. 19. Ilustr.; id., *Delo* XV, št. 151, 5. 6. 1973, p. 8. Ilustr.; Pogovor s člani žirije, *Dnevnik* XXIII, št. 148, 2. 6. 1973, p. 5. (pripravila Snežna Šlamberger); Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIII, št. 192—196, 17.—21. 7. 1973. Ilustr.; Snežna Šlamberger, *Dnevnik* XXIII, št. 120, 5. 5. 1973, p. 5; ead., *Dnevnik* XXIII, št. 140, 25. 5. 1973, p. 5. Ilustr.; ead., *Dnevnik* XXIII, št. 151, 5. 6. 1973, p. 5, Ilustr.; ead., *Dnevnik* XXIII, št. 265, 28. 9. 1973, p. 5.

234

Sodobna japonska umetnost. 30. 10.—2. 12. 1973, rk (predgovor Heigo Fudjii, Masajoshi Homma).

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 23, 7. 12. 1973, p. 609; Brane Kovič, *Tribuna* št. 4, 10. 12. 1973, p. 15; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 298, 2. 11. 1973, p. 6; Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIII, št. 317, 20. 10. 1973, p. 5; Kanazawa Takeshi, *Dnevnik* XXIII, št. 297, 30. 10. 1973, p. 5. Ilustr.; (pogovor).

Narodna galerija:

235

Gotska plastika na Slovenskem. 9. 10.—30. 12. 1973, rk (uv Anica Cevc, Emilijan Cevc).

Rec.: Branko Avsenak, *Večer* št. 286, 11. 12. 1973, p. 7. Ilustr; Emilijan Cevc, *Sedem dni* št. 25, 21. 6. 1973, pp. 10—11. Ilustr. (pogovor); Janez Kajzer, *TT* št. 91, 10. 10. 1973, p. 11. Ilustr.; Bogdan Pogačnik, *Delo* XV, št. 280, 14. 10. 1973, p. 4. Ilustr.; id., *Delo* XV, št. 290, 24. 10. 1973, p. 6; Sandi Sitar, *Dnevnik* XXIII, št. 269, 2. 10. 1973, p. 5. Ilustr.; Vili Vuk, *Večer* št. 138, 16. 6. 1973, p. 4. Ilustr.; Asta Znidarčič, *NRazgl* XXII, št. 22, 23. 11. 1973, p. 581. Ilustr.

Študentsko naselje:

236

Janez Mesesnel, Stopnje potreb in okusa, ob zanimivi, improvizirani razstavi v študentskem naselju, *Delo* XV, št. 113, 25. 4. 1973, p. 6.

Maribor

237

Meta Gabršek-Prosenc, Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 116—118. Ilustr.

238

ead., Mariborska likovna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 117—118. Ilustr.

238 a

ead., Živahna razstavna dejavnost, troje manjših razstav v prostorih ljubljanske banke, v Avli in na Vekšu v Mariboru, *Večer*, št. 70 24. 3. 1973, p. 4.

239

Janez Mesesnel, Troje razstav, *Delo* XV, št. 186, 11. 7. 1973, p. 6. Ilustr. Grafoteka, L. Logar, R. Kotnik.

Mladinsko razstavišče Avla:

240

Janez Lombergar, Nadrealnost in in konstrukcija, *Katedra* št. 1, 16. 10. 1973, p. 13.
Silvije Popović in Janez Rotman.

Pokrajinski muzej:

241

Branko Rudolf, Dialektične zanimivosti stola, *Večer* št. 115, 21. 5. 1973, p. 5. Ilustr.
O razstavi Narodnega muzeja iz Lj.

242

Sergej Vrišer, Stol v petih tisočletjih, *NRazgl* XXII, št. 4, 23. 2. 1973, p. 96.

Razstavni salon Rotovž:

243

Aleksander Bassin, Grafični in še kateri design, *NRazgl* XXII, št. 4, 23. 2. 1973, p. 97.
1. BIGO, 15. 12. 1972—25. 1. 1973.

244

Stane Bernik, I. bienale grafičnega oblikovanja v Mariboru, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 99—102. Ilustr.

245

Matija Murko, Plakat na razstavi jugoslovanskega grafičnega oblikovanja v Mariboru, *Delo* XV, št. 11, 13. 1. 1973, p. 19.

246

Total design iz Amsterdama. 9.—26. 2 1973.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 46, 24. 2. 1973, p. 4.

247

Razstava poljskega plakata. 30. 3. 1973 —21. 4. 1973.
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 89, 16. 4. 1973, p. 5. Ilustr.

248

Sistematično likovno oblikovanje. 23. 5.—3. 6. 1973, rk (uv Zmago Jeraj, Marlena Pehani).
Rec.: Vladimir Gajšek, *Večer* št. 129, 6. 6. 1973, p. 5; Zmago Jeraj, *Sedem dni*, št. 23, 7. 6. 1973, pp. 10—11. Ilustr.; Marijan Tršar, *NRazgl* XXII, št. 18, 28. 9. 1973, p. 468; Vili Vuk, *Večer*, št. 122, 29. 5. 1973, p. 5.

249

Razstava del članov DSLU Maribor. 26. 4.—20. 5. 1973.
V spomin Maksu Kavčiču.
Razstavljalci: Maks Kavčič, Remigij Bratož, Bogdan Čobal, Ivan Čobal, Zmago Jeraj, Slavko Kores, Ivan Kos, Rudolf Kotnik, Albin Lugarič, Franc Mesarič, Lajči Pandur, Ludvik Pandur, Jože Polajnko, Oton Polak, Vladimir Potočnik, Tošo Primožič, Ida Remec-Brišnik, Marjan Remec, Anton Repnik, Janez Šibila, Vlasta Tihec-Zorko, Jože Tisnikar, Janez Vidic, Zlatko Zei.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer*, št. 107, 11. 5. 1973, p. 5.

250

Bogdan Čobal, Vladimir Potočnik. 28. 9.—15. 10. 1973, rk (uv Vladimir Gajšek).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 271, 5. 10. 1973, p. 8. Ilustr.

251

Vidiki in usmeritve. Nova fotografija I. 7.—24. 11. 1973, rk (uv Zmago Jeraj, Stane Bernik, Ješa Denegri, Radoslav Putar).
Od Slovencev so razstavljali: Ivan Dvoršak, Stane Jagodič, Zmago Jeraj.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* XV, št. 313, 17. 11. 1973, p. 20. Ilustr.

252

Razstava del članov DSLU Maribor. V počastitev dneva republike. 27. 11. —16. 12. 1973.
Razstavljali so: Remigij Bratož, Bogdan Čobal, Ivan Čobal, Bojan Golija, Zmago Jeraj, Gabrijel Kolbič, Slavko Kores, Ivan Kos, Rudolf Kotnik, Lojze Logar, Albin Lugarič, Franc Mesarič, Ludvik Pandur, Jože Polajnko, Oton Polak, Vlado Potočnik, Tošo Primožič, Ida Remec-Brišnik, Marjan Remec, Anton Repnik, Janez Šibila, Vlasta Tihec-Zorko, Janez Vidic, Zlatko Zei.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer*, št. 287, 12. 12. 1973, p. 6. Ilustr.

Umetnostna galerija:

253

Ljudska motivika v delih novejših slovenskih umetnikov. 7.—21. 2. 1973, rk (uv Branko Rudolf).
Razstavljalci: Gvido Birolla, Riko Debenjak, Maksim Gaspari, Bojan Golija, Božidar Jakac, Tone Kralj, Miha Maleš, France Mihelič, Hinko Smrekar, Lojze Spacal, Janez Šibila, Ante Trstenjak, Janez Vidic, Peter Žmitek.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 65, 8. 3. 1973, p. 6. Ilustr.; Branko Rudolf, *Večer*, št. 29, 5. 2. 1973, p. 5; Sergej Vrišer, *Večer*, št. 41, 19. 2. 1973, p. 5. Ilustr.

254

Razstava likovnih umetnikov Beograda. 30. 3.—13. 4. 1973.
Prenos razstave iz lj Mestne galerije.
Rec.: Zmago Jeraj, *Večer*, št. 82, 7. 4. 1973, p. 4. Ilustr.; Meta Gabršek-Prosenc, *Dialogi* 1973, št. 6, pp. 391—393.

255

Ciuha, Šubic, Vidic. 19. 4.—3. 5. 1973, zloženka (uv Maja Vetrih).
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer*, št. 102, 5. 5. 1973, p. 6.

256

Grupa 69. 11.—25. 5. 1973.
Razstavljalci: Janez Bernik, Jože Ciuha, Riko Debenjak, Dževad Hozo, Andrej Jemec, Zdenko Kalin, Meško Kiar, Adriana Maraž, Štefan Planinc, Marko Šuštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer*, št. 116, 22. 5. 1973, p. 5.

Milano

257
Adrijan Grizold, Jugoslavija na milanskem trienalu, *Večer* št. 217, 18. 9. 1973, p. 5. Ilustr.

258
Borut Juvanec, Dober jugoslovanski model, *Večer* št. 235, 9. 10. 1973, p. 5. Ilustr.

259
id., Razstavne zamisli, *Delo* XV, št. 196, 21. 7. 1973, p. 21.

260
Marjana Kunčič, Kraljeva Futura, Jugoslavija na XV. trienalu, *Delo* XV, št. 279, 13. 10. 1973, p. 21. Ilustr.

261
ead., Oblika vnaprej, *Delo* XV, št. 255, 19. 9. 1973, p. 6. Ilustr.

262
ead., Mednarodno priznanje slovenskemu oblikovalcu, *Dnevnik* XXIII, št. 311, 4. 11. 1973, p. 5. Ilustr.

263
Marco Pozzetto, Razstava Liberty v Milanu, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 106—107. Ilustr.

264
Tatjana Wolf, Razstava Liberty v Milanu, *Sinteza* 28/29, 1973, p. 108. Ilustr.
Palazzo della Permanente, dec. 1972—feb 1973.

Murska Sobota

Paviljon ar. Franca Novaka:

265
Ajdič, Apollonio, Miljuš. 16.—27. 1. 1973.
Rec.: Aleksander Bassin, *Večer* št. 22, 27. 1. 1973, p. 4.

266
Skupina gorenjskih umetnikov. Skupina pomurskih umetnikov. 6.—25. 2. 1973, zloženka-vabilo (uv Aleksander Bassin).
Razstavljali so: Nikolaj Beer, Štefan Galič, Herman Gvadjančič, Zdenko Huzjan, Boris Jesih, Kamilo Legat, Henrik Marchel, Franc Novinc, Vladimir Potočnik, Lado Sagadin, Vinko Tušek.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 6, 23. 3. 1973, p. 149.

267
1. jugoslovanski bienale male plastike. 29. 9.—13. 11. 1973, rk (uv Aleksander Bassin).
Slovenski razstavljalci: Stojan Batič, Janez Boljka, Dragica Čadež-Lapajne, Peter Černe, Tone Demšar, Drago Hrvacki, Zdenko Kalin, Oskar Kogoj, Tone Lapajne, Jože Pohlen, Boštjan Putrih, France Rotar, Slavko Tihec, Drago Tršar, Dušan Tršar, Vinko Tušek, Vlasta Zorko-Tihec.
Rec.: Branko Avsenak, *Sedem dni* št. 37, 13. 9. 1973, p. 10. Ilustr.; id., *Večer* št. 226, 28. 9. 1973, p. 5. Ilustr.; Stane Bernik, *NRazgl* XXII, št. 21, 9. 11. 1973, p. 554; Darinka Cerkvenčič, *Dnevnik* XXIII, št. 264, 27. 9. 1973, p. 5. Ilustr.; Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 251, 27. 10. 1973, p. 7. Ilustr.; MM(Mirko Munda), *Večer* št. 274, 24. 11. 1973, p. 5; Vladimir Maleković, *Vestnik* št. 46, 6. 12. 1973, p. 5; Janez Mesesnel, *Delo* XV, 6. 10. 1973, p. 19; Jože Ternar (M. Murovec), *Vestnik* št. 35, 13. 9. 1973, p. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 277, 10. 10. 1973, p. 5.

268
Pannonia '73. 17.—29. 12. 1973, rk (uv Bandi Gabor).
Razstavljalci slovenski: Štefan Galič, Zdenko Huzjan, Maks Kavčič, Rudolf Kotnik, Lajči Pandur, Ludvik Pandur, Vlasta Zorko-Tihec, Slavko Tihec, Zlatko Zei.
Rec.: Aleksander Bassin, *Večer* št. 302, 29. 12. 1973, p. 7.

Nova Gorica

269
Peter Krečič, Goriška likovna kronika, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 118—119.

270
id., Goriška likovna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 118—119.

271
Marko Vuk, Likovni razstavi v Novi Gorici, *PrimN* (Nova Gorica), št. 51, 14. 12. 1973, p. 7.
Razstavi: Mlajši slov. arhitekti na Kromberku in Z. Apollonio v Novi Gorici.

Galerija salona Meblo:

272

Maraž, Bernik. 12. 1.—31. 1. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Peter Krečič, *PrimN* št. 4, 19. 1. 1973, p. 8. Ilustr.; Marijan Tršar, *Delo* XV, št. 15, 18. 1. 1973, p. 7.
Grad Kromberk:

273

Arhitekt v risbi. 23. 11.—23. 12. 1973, zloženka (uv Peter Krečič).
Rec.: Slobodan Milojević, *AB* 1973, št. 12, pp. 39—40. Ilustr.; Marijan Ocvirk, *AB* 1973, št. 10, pp. 19—21. Ilustr.
Razstavljalci: Lojze Drašler, Meta Hočevar, Tomaž Jeglič, Jernej Kraigher, Marko Mušič, Marijan Ocvirk, Janez Suhadolc.

Piran

Mestna galerija:

274

Niko Goršič, Ex tempore slab, slabši, *Mladina* 73, št. 39, p. 11. Ilustr.

275

Stasja Mehora, Slikarji so prišli v Piran, *PrimN* (Koper), št. 36, 31. 8. 1973, p. 4.

276

ead., Dva mlada slikarja, zanimiva razstava Vide Slivniker-Belantič in Marina Mahnič-Istrana iz Sečovelj, *PrimN* (Koper), št. 39, 21. 9. 1973, p. 4.

277

Janez Mesesnel, Prostor in snov, ob razstavi Vide Slivniker-Belantič in Marina Mahnič-Istrana v piranski galeriji, *Delo* XV, št. 254, 18. 9. 1973, p. 8. Ilustr.

278

Restavrirana srednjeveška plastika Križanega. 7. 3.—1. 4. 1973.
Rec.: jl(Jule Lenassi), *Dnevnik* XXIII, št. 76, 19. 3. 1973, p. 13; id., *PrimN* (Koper), št. 13, 23. 3. 1973, p. 8; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 86, 29. 3. 1973, p. 5. Ilustr.

279

Primorski likovniki člani DSLU. 8.—23. 12. 1973.
Razstavljalci: Lucijan Bratuš, Silvester Komel, Negovan Nemec, Rafael Nemec, Janez Lenassi, Živko Marušič, Pavel Medvešček, Rudi Pergar, Jože Pohlen, Ivan Varl, Miloš Volarič, Tomo Vran.
Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Nova Gorica), št. 52, 21. 12. 1973, p. 8; Stasja Mehora, *PrimN* (Koper), št. 51, 14. 12. 1973, p. 10.

Radovljica

280

Maruša Avguštin, Janko Korošec in Pavel Lužnik razstavljata v Radovljici, *Glas* št. 5, 20. 1. 1973, p. 16.

Rijeka

281

Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 127—128. Ilustr.

Moderna galerija:

282

7. bienale mladih. 10. 7. dalje.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 20, 26. 10. 1973, p. 523.

283

Aleksander Bassin, Tretji mednarodni bienale risbe na Reki, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 100—102. Ilustr.
O razstavi v letu 1972.

Skopje

284

Ladislav Barišić, Skopska likovna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 126—127.

Slovenj Gradec

Umetnostni paviljon:

285

Likovni umetniki '72. Od 3. 6. 1973 dalje.
Razstavljalci: Draušbaher, Gnamuš, Grošelj, Pečko, Repnik, Tisnikar, Slivniker, Zavolovšek.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 161, 15. 6. 1973, p. 6.

Szombathely

286

Savaria Muzeum:
Pannonia '73. 4. 8.—27. 9. 1973.
Rec.: Ernest Ružić, *Vestnik* št. 30, 9. 8. 1973, p. 5. Ilustr.

Škofja Loka

287

Andrej Pavlovec, Razstave v muzejski galeriji, *LRazgl* XIX, 1973, pp. 432—434.
Galerija na loškem gradu:

288

Pejsaž kot tematska preokupacija v mladem slovenskem slikarstvu. Od 5. 6. 1973 dalje, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Razstavljalci: Kostja Gatnik, Herman Gvardjančič, Zmago Jeraj, Janez Logar, Franc Novinc.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 162, 16. 6. 1973, p. 5.

289

Marjan Keršič-Belač, Lojze Perko. Od 17. 11. dalje.
Rec.: Igor Guzelj, *Glas* št. 91, 24. 11. 1973, p. 6. Ilustr.

Trebnje

Avla osnovne šole:

290

Umetnost slovenskih samorastnikov. 29. 6.—18. 8. 1973, rk (uv dr. Mirko Juteršek, Zoran Kržišnik, Vladimir Maleković, Andrej Pavlovec).
Razstavljalci: Janko Dolenc, Jože Horvat-Jaki, Peter Jovanovič, Boris Lavrič, Polde Mihelič, Greta Pečnik, Jože Peternelj-Mauser, Konrad Peternelj, Anton Plemelj, Anton Repnik, Rudi Stopar, Franc Tavčar.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 198, 23. 7. 1973, p. 12.

Trst

Kulturni dom:

291

Sodobna slovenska grafika. 10.—28. 2. 1973, zloženka (uv Zoran Kržišnik).
Razstavljali so: Janez Bernik, Bogdan Borčič, Riko Debenjak, Andrej Jemec, Meško Kiar, Metka Krašovec, Vladimir Makuc, Adriana Maraž, France Mihelič, Marjan Pogačnik, Gorazd Šefran.
Rec.: Franc Udovič, *PDk* št. 42, 18. 2. 1973, pp. 5—6. Ilustr.

Tržič

Paviljon NOB:

292

Razstava del Nika Ahačiča in Vena Dolenca. 19. 1.—5. 2. 1973.
Rec.: Vilma Praprotnik, *Glas* št. 5, 20. 1. 1973, p. 16.

Zagreb

293

Davor Matičević, Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 122—123. Ilustr.

294

id., Zagrebška likovna kronika, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 123—124.

295

Niko Goršič, Mladi slovenski likovniki v Zagrebu, *Mladina* 73, št. 25, p. 21. Ilustr.

296

Bogdan Pogačnik, Zagreb: naivci, *Delo* XV, št. 188, 13. 7. 1973, p. 6. Ilustr.
V Muzeju uporabne umetnosti.

297

Franc Zalar, Razstava črnogorske umetnosti v Zagrebu, *Dnevnik* XXIII, št. 189, 14. 7. 1973, p. 5.
Kabinet grafike JAZU:

298

4. zagrebačka izložba jugoslavenskog crteža, maj—junij 1973, rk (uv Renata Gotthardi-Škiljan).
Slovenski razstavljalci: Zvest Apollonio, Janez Boljka, Jože Ciuha, Boris Jesih, Vladimir Makuc, Franc Novinc, Anton Repnik, Vinko Tušek.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 12, 22. 6. 1973, pp. 316—317.
Zagrebški velesejem:

299

Novejši slovenski urbanizem (v okviru razstave Urbanex). 2.—10. 6. 1973.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* XV, št. 162, 16. 6. 1973, p. 20. Ilustr.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ADAMIČ, Peter

300

Andrej Pavlovec, Čisti krajinar, *Dnevnik* XXII, št. 61, 3. 3. 1972, p. 5. Ob razstavi v kranjski Mestni hiši (1972).

301

id., Peter Adamič v galeriji kranjske Mestne hiše, *Glas* št. 17, 1. 3. 1972, p. 6. Ilustr.

APOLLONIO, Zvest

302

Zvest Apollonio. Lj, Koncertni atelje od 24. 4. dalje.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 131, 16. 5. 1973, p. 6.

ARSIĆ, Miroslav

303

Miroslav Arsić. Mrb, Razstavni salon Rotovž 6.—20. 3. 1973, zloženka (odlomki kritik).
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 63, 16. 3. 1973, p. 6.

ARZENŠEK, Adi

304

Drago Medved, Ponujena estetika, ob Arzenškovi razstavi v Žalcu, *NoviT* št. 18, 17. 5. 1973, p. 7.

BERBER, Mersad

305

Mersad Berber. Lj, Mala galerija 20. 3.—22. 4. 1973, rk (uv Muhamed Karamehmedović).
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* XXIII, št. 77, 20. 3. 1973, p. 5. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 85, 28. 3. 1973, p. 6. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 93, 5. 4. 1973, p. 5.

BERBUČ, Milan

306

Janez Mesesnel, Zvest, uspešen, *Delo* XV, št. 248, 12. 9. 1973, p. 6. Ilustr.
Milan Berbuč v Poreču.

BOLJKA, Janez

307

Aleksander Bassin, Janez Boljka v Novi Gorici, *NRazgl* XXII, št. 2, 26. 1. 1973, p. 40.
Ob razstavi v galeriji Meblo, 24. 11.—15. 12. 1972.

308

Lojze Gostiša, Nenehen vzpon — Portretna skica Janeza Boljke ob njegovi 2. kiparski razstavi v Novi Gorici, *NRazgl* XXII, št. 4, 23. 2. 1973, p. 95.

BORČIĆ, Bogdan

309

Bogdan Borčić. Celovec, Kleine Galerie im Künstlerhaus 15. 10.—3. 11. 1973, rk (uv dr. Ivan Sedej).
Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIII, št. 318, 21. 11. 1973, p. 5.

BOSCHITZ, Jože

310

Maruša Avguštin, Jože Boschitz iz Metlove na Koroškem razstavlja v dvorani radovljiške graščine, *Glas* št. 26, 4. 4. 1973, p. 7.

BRATUŠ, Lucijan

311

Brane Kovič, Uspeh mladega grafika v Milanu, Lucijan Bratuš razstavlja v Camponuovo, *PrimN* (Nova Gorica) št. 22, 25. 5. 1973, p. 6.

312

Janez Mesesnel, Iskanje in boj, *Delo* XV, št. 181, 6. 7. 1973, p. 8.
L. Bratuš v Lamutovem lik. salonu v Kostanjevici.

CEJ, Demetrij

313

Milko Bambič, D. Cej v občinski, *PDk* št. 213, 12. 9. 1973, p. 4.
V Trstu.

314

jl(Jule Lenassi), Cej v galeriji Casino, *PrimN* (Koper), št. 17, 20. 4. 1973, p. 4.
V Portorožu.

315
Janez Mesesnel, Cej razstavlja v Ljubljani, *Dan* 1973, št. 9, p. 25.

316
id., Obisk iz Trsta, *Delo* XV, št. 9, 11. 1. 1973, p. 7.
V Klubu kulturnih delavcev.

317
Demetrij Cej. Piran, Mestna galerija 27. 6.—8. 7. 1973, zloženka.
Rec.: Stasja Mehora, *PrimN* št. 28, 6. 7. 1973, p. 6.

CESAR, Jože

318
Milko Bambič, Cesarjeve mini slike v tržaški knjigarni, *PDk* št. 14, 17. 1. 1973, p. 4.

319
id., Cesarjevi kraški motivi v repenski Kraški hiši, *PDk* št. 104, 10. 5. 1973, p. 4.

320
m. r. (Milko Rener), Ob razstavi Jožeta Cesarja v umetnostni galeriji »Il torchio«, *PDk* št. 93, 20. 4. 1973, p. 3.

CIESLEWICZ, Roman

321
Roman Cieslewicz. Mrb, Razstavni salon Rotovž 19. 10.—4. 11. 1973, zloženka (uv Gillo Dorfles).
Rec.: Adrian Grizold, *Večer* št. 244, 19. 10. 1973, p. 7; Branko Rudolf, *Večer* št. 251, 27. 10. 1973, p. 7. Ilustr.

CIUHA, Jože

322
Milko Bambič, Ciuha v »Lanterni«, *PDk* št. 100, 28. 4. 1973, p. 4.
V Trstu.

COCCHIETTO, Mario

323
Mario Cocchietto. Piran, Mestna galerija 6.—24. 6. 1973, zloženka.
Rec.: Stasja Mehora, *PrimN* (Koper), št. 25, 15. 6. 1973, p. 4.

DOLENC, Janko

324
Janko Dolenc. Ravne, lik. salon 8.—16. 6. 1973.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 135, 13. 6. 1973, p. 5. Ilustr.; Vladimir Gajšek, *Večer* št. 147, 27. 6. 1973, p. 5. Ilustr.; L. S., *Delo* XV, št. 160, 14. 6. 1973, p. 7. Ilustr.

DIMINIĆ, Josip

325
Josip Diminić. Piran, Mestna galerija 1.—19. 8. 1973, zloženka.
Rec.: Stasja Mehora, *PrimN* št. 33, 10. 8. 1973, p. 12. Ilustr.

DOVJAK, Marjan

326
Marjan Dovjak. Mrb, Umetnostna galerija 28. 5.—15. 6. 1973, zloženka (uv Melita Stelè-Možina).
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 134, 12. 6. 1973, p. 5; Niko Goršič, *Mladina* 73, št. 47, p. 20. Ilustr.

FLORIJANČIČ, Pavle

327
Andrej Pavlovec, Galerija mladih, *Dnevnik* XXIII, št. 331, 6. 12. 1973, p. 4.

GASPARI, Maksim

328
Maksim Gaspari in kamniško mesto. Ob slikarjevi 90-letnici. Grad Zaprice, Kamnik 17. 5.—24. 7. 1973, rk (uv dr. Stane Mikuž).
Rec.: *Delo* XV, št. 139, 24. 5. 1973, p. 6.

GENERALIĆ, Josip

329
Boris Jež, Josip Generalić v Meduzi, *Delo* XV, št. 220, 15. 8. 1973, p. 5.

GORJUP, Rudi

330
Maruša Avguštin, Rudi Gorjup razstavlja v Radovljici, *Glas* št. 87, 10. 11. 1973, p. 87, p. 6.

GVARDJANČIČ, Herman

331
Herman Gvardjančič. Kranj, galerija v Mestni hiši 25. 4.—24. 5. 1973, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Aleksander Bassin, V Kranju razstava Hermana Gvardjančiča, *Glas* št. 33, 28. 4. 1973, p. 5.

HERMAN, Anton

332
Viktor Kojc, Razstava Antona Hermana, *Večer* št. 229, 2. 10. 1973, p. 5. Ilustr.
V velenjski knjižnici.

HORVAT, Jože-Jaki

333

Prisotnosti. Jaki. Lj, Moderna galerija 21. 11.—2. 12. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik, Tone Svetina).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 23, 7. 12. 1973, p. 609; Tea Dominko, *PD* št. 19, 23. 11. 1973, p. 13.

HROVATIČ, Stane

334

Aleksander Bassin, Stane Hrovatič, *NRazgl* XXII, št. 32, 23. 11. 1973, p. 581.
V Koncertnem ateljeju.

335

Janez Mesesnel, Figuralika, *Delo* XV, št. 296, 30. 10. 1973, p. 8.

HRVACKI, Drago

336

Ivan Sedej, Hrvacki v Meduzi, *Dnevnik* XXIII, št. 257, 20. 9. 1973, p. 5.

HUMEK, Gabrijel

337

Gabrijel Humek. Mrb, Mali razstavni salon Rotovž 24. 4.—20. 5. 1973, zloženka (uv iz kritik Marijan Tršar, Janez Mesesnel).
Rec.: Zmago Jeraj, *Večer* št. 101, 4. 5. 1973, p. 5.

JAGODIČ, Stane

338

Tea Dominko, Zakaj? *PD* št. 5, p. 9.

339

Janez Mesesnel, Nadrealistični dokumenti, *NoviT* št. 8, 1. 3. 1973, p. 8.
Pred razstavo v Muzeju revolucije v Celju.

340

Drago Medved, Ob razstavi likovne satire Staneta Jagodiča, v muzeju revolucije v Celju od 2. 3.—18. 3. 1973, *Obrazi* 1972/1973, št. 5/8, pp. 117—118.

341

Janez Mesesnel, Svarilo pred absurdom, *Delo* XV, št. 50, 14. 3. 1973, p. 6. Ilustr.

342

Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 72, 15. 3. 1973, p. 5.
Ob Jagodičevi razstavi v Celju.

JAKAC, Božidar

343

Prisotnosti. Božidar Jakac. Lj, Moderna galerija 18. 4.—8. 5. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik). Retrospektivna razstava grafike 1920—1973.
Rec.: Zoran Kržišnik, *NRazgl* XXII, št. 9, 11. 5. 1973, p. 230; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 123, 8. 5. 1973, p. 8. Ilustr. (Pogovor zapisala) Snežna Šlamberger, *Dnevnik* XXIII, št. 107, 19. 4. 1973, p. 5.

344

Milena Moškon, Ob retrospektivni razstavi grafik Božidarja Jakca v Žalcu, *Obrazi* 1972/1973, št. 5/8, pp. 115—117. Ilustr.

JARM, Stane

345

Stane Jarm. Celje, Lik. salon 9. 1.—3. 2. 1973, rk (uv Andrej Pavlovec).
Rec.: Juro Kislinger, *Večer* št. 15, 19. 1. 1973, p. 6; Viktor Kojc, *PD* št. 4, 23. 3. 1973, p. 12; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 13, 16. 1. 1973, p. 7.

JERAJ, Zmago

346

Zmago Jeraj. Mrb, Umetnostna galerija 12.—26. 1. 1973, rk (uv Maja Vetrih, Aleksander Bassin).
Rec.: Aleksander Bassin, *Večer* št. 21, 26. 1. 1973, p. 4; id., *NRazgl* XXII, št. 8, 20. 4. 1973, p. 205.

JOVANOVIĆ, Peter

347

Razstava likovnih del kiparja-samorastnika Petra Jovanoviča iz Žetine. Škofja Loka, Galerija na loškem gradu od 22. 3. 1973 dalje.
Rec.: *Delo* XV, št. 86, 29. 3. 1973, p. 6.

KLEMENČIĆ, Dore-Maj

348

Drago Medved, Majeva pesnitev, Rogaška Slatina, *NoviT* št. 39, 11. 10. 1973, p. 7.

KOBE, Boris

349

Jože Dular, Po razstavi Borisa Kobeta v Kostanjevici, *NRazgl* XXII, št. 16, 31. 8. 1983, p. 417.

350

Janez Mesesnel, Slikar vzdolž Krke, 44 podob B. Kobeta v Lamutovem lik. salonu, *Delo* XV, št. 193, 18. 7. 1973, p. 5.

KOGOJ, Oskar

351

Oblikovalec Oskar Kogoj. Lj, Moderna galerija 15. 12. 1972—7. 1. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik, Peter Krečič, Stane Bernik, Gillo Dorfles).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 2, 26. 1. 1973, p. 41.

352

Oblikovalec Oskar Kogoj. Grad Kromberk 19. 1.—19. 2. 1973, rk...
Rec.: Peter Krečič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 4, 19. 1. 1973, p. 8. Ilustr.

353

Peter Krečič, Razmišljanje o oblikovalčevem nastopu, *Sinteza* 28/29, 1973, p. 109.

KOLBIČ, Gabrijel

354

A. G. (Adrian Grizold), Kipar in pesnik ali slikar Gabrijel Kolbič razstavlja v Likovnem salonu v Rušah pri Mariboru, *Večer* št. 265, 14. 11. 1973, p. 7.

KOLLWITZ, Käthe

355

Käthe Kollwitz. Lj, Moderna galerija 7. 12. 1973—2. 1. 1974, rk (predgovor Konrad Wolf, uv H. Nündel).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 345, 22. 12. 1973, p. 19. Ilustr.; Branko Rudolf, *Večer* št. 296, 22. 12. 1973, p. 7. Ilustr.

KOMEL, Silvester

356

Silvester Komel, iz cikla »Upor«. Štanjel, Zadružni dom 1. 9. 1973 dalje, zloženka (uv Peter Krečič).
Rec.: Peter Krečič, *PDk* št. 205, 2. 9. 1973, p. 5; Naško Križnar, *PrimN* (Nova Gorica) št. 37, 7. 9. 1973, p. 8.

357

Silvester Komel. Grožnjan, Studio B 73. 19. 7.—4. 8. 1973.
Rec.: Mirko Juteršek, *Dnevnik* XXIII, št. 228, 22. 8. 1973, p. 5; Peter Krečič, *Delo* XV, št. 222, 17. 8. 1973, p. 5.

358

Silvester Komel. Benetke, Pallazzo Querini 6. 10.—11. 11. 1973, rk (uv Giuseppe Mazariol, Stane Bernik).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 23, 7. 12. 1973, p. 609; Tomaž Pavšič, *PrimN* (Koper) št. 43, 19. 10. 1973, p. 3; Bogdan Pogačnik, *Delo* XV, št. 275, 9. 10. 1973; id., *Delo* XV, št. 309, 13. 11. 1973, p. 8. Ilustr.

359

Silvester Komel. Bgd, Galerija KNU 16.—28. 2. 1973, zloženka (uv Stane Bernik).
Rec.: Tomaž Pavšič, *PDk* št. 50, 1. 3. 1973, p. 4. Ilustr.

KOŠIČ, Andrej

360

MV (Marko Vuk), Košič razstavlja v Gorici, *PrimN* (Koper), št. 12, 16. 3. 1973, p. 3.

361

Milko Bambič, Andrej Košič pri Russu, *PDk* št. 44, 21. 2. 1973, p. 4.

KOTNIK, Rudolf

362

Rudolf Kotnik. Lj, Mala galerija 16. 7.—12. 8. 1973, rk (uv Maja Vetrih).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 16, 31. 8. 1973, p. 417.

363

Rudolf Kotnik. Mrb, Umetnostna galerija 20. 6.—5. 7. 1973, rk (uv Meta Gabršek-Prosenc).
Rec.: Maja Vetrih, *Večer* št. 149, 3. 7. 1973, p. 5 in ibid., št. 152, p. 5.

KRALJ, Tone

364

Grafike Toneta Kralja. Grad Kromberk julij—avgust 1973.
Rec.: Lojze Bizjak, *PrimN* (Nova Gorica) št. 46, 9. 11. 1973, p. 7; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 233, 28. 8. 1973, p. 6; *PrimN* (Nova Gorica) št. 32, 3. 8. 1973, p. 7.

KRAŠOVEC, Metka

365

Metka Krašovec. Celje, Lik. salon 9. 2. —2. 3. 1973, rk (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 50, 21. 2. 1973, p. 6. Ilustr.

KRAUS, Živa

366

Živa Kraus. Lj., Koncertni atelje od 29. 5. dalje.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 151, 5. 6. 1973, p. 8.

KUDUZ, Ante

367

Ante Kuduz. Lj., Mala galerija, 24. 4.—27. 5. 1973, rk (uv Vlado Bužančić).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 125, 10. 5. 1973, p. 8.

KUMP, Pavle

368

Pavle Kump. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši, 29. 10.—25. 11. 1973, zloženka (uv dr. Cene Avguštin).
Rec.: Cene Avguštin, *Dnevnik* XXIII, št. 302, 5. 11. 1973, p. 12.

LAVRENČIČ, Avgust

369

Drago Medved, Rojak razstavlja, Rogaška Slatina, *NoviT* št. 29, 2. 8. 1973, p. 7.

370

Trojni slikarski cvet, Avgust Lavrenčič razstavlja v Rogaški Slatini, *Večer* št. 187, 14. 8. 1973, p. 5. Ilustr.

LAVRENČIČ, Teodor

371

Teodor Lavrenčič, Absurd in smisel človeka. Mrb, Mladinsko razstavišče Avla 10.—25. 1. 1973.
Rec.: Adrian Grizold, *Večer* št. 10, 13. 1. 1973, p. 4.

LAVRIČ, Boris

372

Boris Lavrič. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 31. 8.—4. 10. 1973, zloženka (uv Cene Avguštin).
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 67, 1. 9. 1973, p. 6; Peter Breščak, *Delo* XV, št. 243, p. 9. Ilustr.

LEGAT, Kamilo

373

Vilma Praprotnik, Kamilo Legat razstavlja v Tržiču, *Glas* št. 1, 6. 1. 1973, p. 14.

LENASSI, Janez

374

Janez Lenassi. 1958—1973. Piran, Mestna galerija 10.—25. 11. 1973, rk.
Rec.: Mirko Juteršek, *Obala* 73, št. 22, pp. 50—52. Ilustr.; Pavel Kajfež, *Delo* XV, št. 306, 10. 11. 1973, p. 19. Ilustr.; SaS (Sandi Sitar), *Dnevnik* XXIII, št. 318, 21. 11. 1973, p. 5.

LENČEK, Alice

375

Alice Lenček. Lj., Koncertni atelje od 22. 5. 1973 dalje.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 140, 25. 5. 1973, p. 8.

LIČEN, Mira

376

M. V. (Marko Vuk), Slikarska razstava Mire Ličen v Tolminu, *PrimN* (Nova Gorica), št. 51, 14. 12. 1973, p. 7.

LOGAR, Lojze

377

Lojze Logar. Kranj, Galerija v Mestni hiši, 29. 6.—24. 7. 1973, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Niko Goršič, *Mladina* 73, št. 35, p. 6. Ilustr.

378

Lojze Logar. Mrb., Mali razstavni salon Rotovž 19. 6.—3. 7. 1973, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 151, 2. 7. 1973, p. 5.

LUKEŽIČ, Avrelij

379

Milko Bambič, Avrelij Lukežič v občinski galeriji, *PDk* št. 143, 21. 6. 1973, p. 4.

380

Franc Udovič, Avrelij Lukežič v Kraški galeriji, *PDk* št. 164, 15. 7. 1973, p. 2.
id., *PDk* št. 170, 22. 7. 1973, p. 5. Ilustr.

LUKEŽIČ, Nada

381

Nada Lukežič. Grafike. 7. prodajna razstava. Lj., Galerija Ars, MK, Miklošičeva 40, 13. 12. 1973—12. 1. 1974, zloženka (uv Aleksander Bassin).

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 342, 19. 12. 1973, p. 6. Ilustr.; B. R. (Branko Rudolf), *Večer* št. 295, 21. 12. 1973, p. 7.

MAKUC, Drago

382

Giuseppe Giardina, Makuc v Italiji, z razstave v San Benedettu del Tronto, *NRazgl* XXII, št. 13, 6. 7. 1973, p. 355.
V San Benedettu 1969 in v Genevi 1971.

MALEŠ, Miha

383

Lado Smrekar, Miha Maleš v galeriji Krško, *NRazgl* XXII, št. 10, 25. 5. 1973, p. 261.

MEŠKO, Kiar

384

Meško Kiar. Lj., Mala galerija, 25. 5.—11. 7. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII,, št. 150, 4. 6. 1973, p. 12.

MIHELIČ, France

385

France Mihelič. Retrospektiva. Kostanjevica, Lamutov likovni salon, 17. 8.—10. 9. 1973, rk (uv Janez Mesesnel).
Rec.: Tone Gošnik, *DL* št. 35, 30. 8. 1973, p. 4; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 223, 18. 8. 1973, p. 17. Ilustr.; Branko Rudolf, *Večer* št. 205, 4. 11. 1973, p. 5. Ilustr.

386

Sas (Sandi Sitar), Razstava Franceta Miheliča, *Dnevnik* XXIII, št. 152, 6. 6. 1973, p. 5.
V Beogradu.

MINERVINO, Primo

387

Primo Minervino. Lj., Moderna galerija 5 .11.—25. 11. 1973.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 23, 7. 10. 1973, p. 609; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 311, 15. 11. 1973, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 306, 9. 11. 1973, p. 5.

MLAKAR, Milan

388

Milan Mlakar. Idrija, Galerija 22. 6. —9. 7. 1973, zloženka (uv dr. Jože Felc).
Rec.: Tomaž Pavšič, *PrimN* (Nova Gorica), št. 27, 29. 6. 1973, p. 6.

MUŠIČ, Zoran

389

Andrej Novak, K še zmeraj neznani deželi, srečanje z Zoranom Mušičem, *Delo* XV, št. 4, 6.č 1. 1973, p. 20.
Razstava v Parizu.

NOVINC, Franc

390

Franc Novinc. Grožnjan, Studio B 73., 4. 8.—14. 8. 1973, zloženka (uv Stane Bernik).
Rec.: Mirko Juteršek, *Dnevnik* XXIII, št. 228, 22. 8. 1973, p. 5; Peter Krečič, *Delo* XV, št. 222, 17. 8. 1973, p. 5.

OBLAK, Floris

391

Floris Oblak. Celje, Lik. salon 8.—26. 4. 1973, rk (uv Janez Mesesnel).
Rec.: Juro Kislinger, *Večer* št. 94, 21. 4. 1973, p. 4. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 99, 11. 4. 1973, p. 6. Ilustr.

OMERSA, Nikolaj

392

Nikolaj Omersa. Lj., Koncertni atelje od 20. 2. dalje.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 64, 7. 3. 1973, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 53, 24. 2. 1973, p. 5.

393

Nikolaj Omersa. Celje, Lik. salon 7. —28. 12. 1973, rk (uv Marijan Tršar).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 349, 26. 12. 1973, p. 6.

PANDUR, Lajči

394

Lajči Pandur. Lj., Koncertni atelje od 20. 3. 1973 dalje.
Rec.: Aleksander Bassin, *Večer* št. 79, 4. 4. 1973, p. 5; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 98, 10. 4. 1973, p. 8.

395

Meta Gabršek-Prosenc, Slikovita transpozicija vidnega, *Večer* št. 72, 27. Ob razstavi v Žalcu.
3. 1973, p. 5.

396

Ludvik Pandur. Ravne, Lik. salon, 20.—26. 4. 1973.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* št. 100, 3. 5. 1973, p. 5.

PAVLETIČ-LORENČAK, Darinka

397

Janez Mesesnel, Otroško je človeško, *Delo* XV, št. 132, 17. 5. 1973, p. 6.
V celjskem lik. salonu.

PERCO, Leopoldo

398

Leopoldo Perco. Slikar in restavrator. Retrospektiva. Nova Gorica, Grad Kromberk 22. 9.—22. 10. 1973, rk (uv Marko Vuk).
Rec.: Peter Krečič, *Delo* XV, št. 298, 2. 11. 1973, p. 6; M. V. (Marko Vuk), *PrimN* (Nova Gorica), št. 38, 14. 9. 1973, p. 7.

PERŠIN, France

399

Ivan Sedej, France Peršin razstavlja v Drami, *GL Drame* 1973—1974, št. 1, p. 64. Ilustr.

PFEIFER, Marjan

400

Marjan Pfeifer. Razstava umetniške fotografije. Kranj, Galerija v Mestni hiši 28. 12. 1972—31. 1. 1973, zloženka (uv Jože Kastelic).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 2, 26. 1. 1973, p. 40.

PICELJ, Ivan

401

Ivan Picelj. Lj., Mala galerija 14. 8. —16. 9. 1973, rk (uv Gillo Dorfles, Abraham Moles).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 234, 29. 8. 1973, p. 5; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 237, 31. 8. 1973, p. 5.

PIETILÄ, Reima

402

Reima Pietilä. Space Garden. Prostor Vrt. Lj, Arkade, 24. 8.—2. 9. 1973.
Rec.: Fedja Košir, *NRazgl* XXII, št. 24, 21. 12. 1973, pp. 636—637. Ilustr.; Peter Krečič, Prostorske vrednote, *Delo* XV, št. 248, 12. 9. 1973, p. 6. Ilustr.

PINTER, Tihomir

403

Tihomir Pinter. Razstava fotografije. Kranj, Galerija v Mestni hiši 25. 7.—30. 8. 1973, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Marko Aljančič, *Dnevnik* XXIII, št. 210, 4. 8. 1973, p. 5. Ilustr.

PIRNAT, Janez

404

Janez Pirnat. Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon od 8. 12. dalje.
Rec.: *Delo* XV, št. 351, 28. 12. 1973, p. 8. Ilustr.

PLEŠKO, Igor

405

Igor Pleško. Trbovlje, Galerija Delavski dom 20. 10.—3. 11. 1973.
Rec.: Tea Dominko, *PD* št. 17, 26. 10. 1973, p. 13.

POHLEN, Jože

406

Jože Pohlen. Celje, Lik. salon 6.—27. 11. 1973, rk (uv Janez Mesesnel).
Rec.: Franc Kramer, *Večer* št. 262, 10. 11. 1973, p. 7. Ilustr.

407

Jože Pohlen. Koper, Galerija Loža 3.—20. 10. 1973, zloženka (uv Janez Mesesnel).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 276, 10. 10. 1973, p. 6. Ilustr.; id., *Obala* 73, št. 22, p. 53. Ilustr.

POTOČNIK, Vlado

408

Janez Mesesnel, Čiščenje zasnove in vizije, *Delo* XV, št. 9, 11. 1. 1973, p. 7.
V Koncertnem ateljeju.

PREGELJ, Mira

409

Mira Pregelj. Retrospektiva Kranj, Galerija Tavčarjeva 43 od 3. 3. 1973 dalje.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 87, 30. 3. 1973, p. 6. Ilustr.

PRIMOŽIČ, Tošo

410

Tošo Primožič. Scenografija. Mrb, Mladinsko razstavišče Avla 2.—20. 4. 1973.
Rec.: Branko Rudolf, *Večer* št. 85, 11. 4. 1973, p. 5.

PRVULOVIĆ, Nadežda

411

Nadežda Prvulović. Lj, Mala galerija 23. 1.—18. 2. 1973, rk (uv Katarina Ambrozić).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 5, 9. 3. 1973, p. 122; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 28, 30. 1. 1973, p. 7; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 30, 1. 2. 1973, p. 5.

RABUZIN, Ivan

412

Ivan Rabuzin. Lj, Mala galerija 19. 9. —4. 11. 1973, rk.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 268, p. 8. Ilustr.; Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIII, št. 258, 21. 9. 1973, p. 5.

RADOJČIĆ, Mladen

413

Mladen Radojčić. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 2.—28. 3. 1973.
Rec.: Alojz Boc, *Dnevnik* XXIII, št. 66, 9. 3. 1973, p. 5.

REICHMAN, Jelka

414

Razstava knjižnih ilustracij akademske slikarke Jelke Reichman. Radovljica, Dvorana graščine 4.—18. 3. 1973, zloženka (uv Maruša Avguštin).
Rec.: Maruša Avguštin, *Glas* št. 17, 3. 3. 1973, p. 8.

RENZI-KANTUŠER, Grazia

415

Grazia Renzi-Kantušer. Lj, Koncertni atelje od 11. 12. dalje.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 344, 21. 12. 1973, p. 8.

ROGELJ, Albin

416

Albin Rogelj. Karikature. Celje, Lik. salon 1.—23. 6. 1973, rk (uv Marijan Tršar).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 161, 15. 6. 1973, p. 6. Ilustr.

ROTAR, France

417

Ivan Sedej, Rotarjeva plastika med delavci v Colorju, *Dnevnik* XXIII, št. 336, 11. 12. 1973, p. 5. Ilustr.

SAJEVIC, Janez

418

Janez Sajevic. Postojna, Notranjski muzej 6.—30. 9. 1973, rk (uv dr. Ivan Sedej).
Rec.: Ivan Sedej, *Dnevnik* XXIII, št. 255, 18. 9. 1973, p. 5.

SAJOVIC, Evgen

419

Evgen Sajovic. Škofja Loka. Galerija na loškem gradu od 19. 4. dalje.
Rec.: Igor Guzelj, *Glas* št. 32, 25. 4. 1973, p. 5; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 131, 16. 5. 1973, p. 6.

SCAGNETTI, Valentin

420

Franc Zalar, Likovnik poeziji, *Dnevnik* XXIII, št. 42, 13. 2. 1973, p. 5.
V tržiškem paviljonu NOB.

SEDEJ, Maksim, ml.

421

Janez Mesesnel, Na temo okolja, *Delo* XV, št. 263, 27. 9. 1973, p. 6.
V Kopru, galerija Meduza.

SELJAK-ČOPIČ, Ivan

422

Ivan Seljak-Čopič. Piran, Mestna galerija 11.—29. 7. 1973, zloženka (uv Janez Mesesnel).
Rec.: Stasja Mehora, *PrimN* (Koper), št. 31, 27. 7. 1973, p. 4.

SLIVNIKER-BELANTIĆ, Vida

423

Vida Slivniker-Belantič. Celje, Lik. salon 9.—30. 3. 1973, rk (uv Marijan Tršar).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 72, 15. 3. 1973, p. 6.

SLAPAR, Nejc

424

Nejc Slapar. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 25. 7.—30. 8. 1973, zloženka (uv dr. Cene Avguštin).
Rec.: Cene Avguštin, *Glas* št. 57, 28. 7. 1973, p. 7.

SPACAL, Jože

425

Jože Spacal. Atelje '73. Lj, Moderna galerija 1.—11. 2. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 5, 9. 3. 1973, p. 122; Peter Breščak, *Delo* XV, št. 32, 3. 2. 1973, p. 20. Ilustr.; Peter Krečič, *PrimN* (Nova Gorica) št. 8, 16. 2. 1973, p. 6. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 160, 14. 2. 1973, p. 7; Fre (Franc Udovič) *PDk* št. 30, 4. 2. 1973, p. 5.

426

Jože Spacal. Rim, Studio d'arte moderna. 10.—26. 3. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Jože Snoj, *Delo* XV, št. 74, 17. 3. 1973, p. 19. Ilustr.

SPACAL, Lojze

427

Spacalov Kras, Ob razstavi v galeriji »Forum«, *PDk* št. 320, 8. 4. 1973, p. 5.

428

Marijan Tršar, Spacalova razstava v tržaškem »Forumu«, *NRazgl* XXII, št. 8, 20. 4. 1973, p. 205.

429

Marko Vuk, Spacal v tržaškem »Forumu«, *PrimN* (Nova Gorica), št. 13, 23. 3. 1973, p. 6.

ŠEFRAN, Gorazd

430

Gorazd Šefran. Atelje '73. Lj, Moderna galerija 18.—28. 1973, zloženka (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 22, 23. 11. 1973, p. 581; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 289, 23. 10. 1973, p. 8. Ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 298, 31. 10. 1973, p. 5. Ilustr.

431

Gorazd Šefran. Ajdovščina, galerija. 12.—23. 12. 1973, zloženka (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Brane Kovič, *PrimN* (Nova Gorica), 14. 12. 1973, št. 51, p. 7.

ŠIBILA, Janez

432

Jože Curk, Ob razstavi Janeza Šibile, *Tednik* št. 17, 10. 5. 1973, p. 5.
V Pokrajinskem muzeju, Ptuj.
id., *Tednik* št. 20, 31. 5. 1973, p. 9.

ŠIROKA, Simon

433

Simon Široka. Lj, Mestna galerija 31. 3.—15. 4. 1973, zloženka.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 101, 13. 4. 1973, p. 6.

ŠORLI-PUC, Veselka

434

Veselka Šorli-Puc. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši 30. 3.—24. 4. 1973, zloženka (uv Marijan Tršar).
Rec.: Marijan Tršar, *Glas* št. 26, 4. 4. 1973, p. 7.

ŠUŠTARŠIČ, Marko

435

Aleksander Bassin, Slikarjeva slikanica, *Tovariš* 73, št. 3, pp. 24—25. Ilustr.

436

id., Marko Šuštaršič, *NRazgl* XXII, št. 4, 23. 2. 1973, p. 96.
Ob razstavi v Mali galeriji.

437

Janez Mesesnel, Slikarska montaža, *Delo* XV, št. 2, 4. 1. 1973, p. 7.
V Mali galeriji.

TERPIN, Rafael

438

Rafael Terpin. Idrija, galerija 16. 3.—2. 4. 1973.
Rec.: Peter Krečič, *NRazgl* XXII, št. 9, 11. 5. 1973, p. 232.

439

Rafael Terpin. Tolmin, Avla muzeja 29. 6.—12. 7. 1973, zloženka (uv Peter Krečič).
Rec.: Tomaž Pavšič, *PrimN* (Nova Gorica), št. 28, 6. 7. 1973, p. 6.

440

T. P. (Tomaž Pavšič), Rafko Terpin, moderni slikar starega rudarskega mesta ob Idriji, ob odprtju razstave v gradu Kromberk, *PDk* št. 140, 17. 6. 1973, p. 5.

441

Marko Vuk, Slikar idrijske pokrajine, *PrimN* (Nova Gorica), št. 25, 15. 6. 1973, p. 6.
Terpin v Kromberku.

TIHEC, Slavko

442

Slavko Tihec. Lj, Mala galerija 20. 2. —18. 3. 1973, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 9, 11. 5. 1973, p. 232; id., *Večer* št. 51, 2. 3. 1973, p. 6. Ilustr.; Darinka Kladnik, (da), *Dnevnik* XXIII, št. 49, 20. 2. 1973, p. 5. Ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 66, 9. 3. 1973, p. 6; Marijan Tršar, *Sodobnost* 1973, št. 4, pp. 408—410; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 60, 3. 3. 1973, p. 5.

TISNIKAR, Jože

443

D. M., Jože Tisnikar v Avli, razstava njegovih najnovejših del v mariborski I. gimnaziji, *Delo* XV, št. 297, 31. 10. 1973, p. 6.

444

Marjan Remec, Premik v modro, ob razstavi Tisnikarjevih del v Avli, *Večer* št. 257, 5. 11. 1973, p. 5.

TOMAN, Veljko

445

Veljko Toman. Kranj, Galerija v Mestni hiši 31. 8.—4. 10. 1973, zloženka (uv Franc Zalar).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 249, 13. 9. 1973, p. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* XXIII, št. 241, 4. 9. 1973, p. 5; id., *Glas* št. 67, 1. 9. 1973, p. 6.

TUŠEK, Vinko

446

Vinko Tušek. Kranj, Galerija v Mestni hiši 25. 5. 1973—28. 6. 1973, zloženka (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 12, 22. 6. 1973, p. 317.

TRŠAR, Dušan

447

Dušan Tršar. Kostanjevica, Lamutov lik. salon 14.—28. 9. 1973, rk (uv Aleksander Bassin).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* št. 264, 28. 9. 1973, p. 8. Ilustr.

448

Dušan Tršar. Lj, Mala galerija 12. 12. 1973—27. 1. 1974, rk (uv Zoran Kržišnik).
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* XV, št. 348, 25. 12. 1973, p. 8; Franc Zalar *Dnevnik* XXIII, št. 346, 21. 12. 1973, p. 5.

VOLPINI, Renato

449

Renato Volpini. Lj, Mala galerija 8. 11.—9. 12. 1973, rk (uv Riccardo Barletta).
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* XXII, št. 23, 7. 12. 1973, p. 609; Janez Mesesnel, *Delo* XXII, št. 316, 20. 11. 1973, p. 8.

ZORKO-TIHEC, Vlasta

450

Vlasta Zorko-Tihec. Mala plastika. Mrb, Mali razstavni salon Rotovž 7. 3.—5. 4. 1973, zloženka (uv /Zlatko Zei/).
Rec.: Vladimir Gajšek, *Večer* št. 60, 13. 3. 1973, p. 5. Ilustr.

ZULJAN, Boris

451

Milko Bambič, Zuljanova platna v Tržaški knjigarni, *PDk* št. 249, 24. 10. 1973, p. 4.

452

id., B. Zuljan, v občinski, *PDk* št. 45, 22. 2. 1973, p. 4.

ZUPAN, France

453

France Zupan. Retrospektiva. Novo mesto, Dolenjska galerija 24. 5.—24. 6. 1973.
Rec.: Janez Bogataj, *DL* št. 22, 31. 5. 1973, p. 8.

BIOGRAFIJE

BENESCH, Ladislau

454

Prvenka Turk, Ladislau Benesch, *Kron* 1973, št. 2, pp. 110—119. Ilustr.

BERNIK, Janez

455

Janez Bernik, Edina igra, ki nam ostaja (pogovor pripravila Snežna Šlamberger), *Dnevnik* XXIII, št. 155, 9. 6. 1973, p. 5.

ČADEŽ-LAPAJNE, Dragica

456

Dragica Čadež-Lapajne, Uklenjene v les (zapisal Niko Goršič), *Mladina* 73, št. 7, pp. 12—13. Ilustr.

DIMITRIJEVIĆ, Slobodan-Braco

457

Želimir Koščević, Resnica o Slobodanu Bracu Dimitrijeviću, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 105—106. Ilustr.

DOVJAK, Marjan (1928—1971)

458

Marijan Tršar, Marjan Dovjak, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 17—21. Ilustr.

DREMELJ, Stane

459

Stane Dremelj, Pesnikova podoba v kiparjevem srcu (zapisala Darinka Sedej), *Glas* št. 77, 6. 10. 1973, p. 5.

460

Peter Krečič, Poslovili so se, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 9—10.
Nekrologi: arhitekt France Tomažič (1909—1968), arhitekt Vladimir Mušič (1893—1973), slikar Maks Kavčič (1909—1973), arhitekt Stanko Rohrman (1899—1973), slikar Lajči Pandur (1913—1973), arhitekt Dragotin Fatur (1895—1973), slikar Stane Kregar (1905—1973).

JAGER, Janez (1871—1960)

461

Damjan Prelovšek, Janez Jager in slovenska arhitektura, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 65—72. Ilustr.

MIKUŽ, Stane

462

dr. Mirko Juteršek, Stane Mikuž, 60-letnik, *Delo* XV, 23. 5. 1973.

NEMEC, Negovan

463

Negovan Nemec, Arhitektonske ovire, tri vprašanja Negovanu Nemcu (zapisal Vojko Krpan-Vuk), *PrimN* (Nova Gorica), št. 36, 31. 8. 1973, p. 7. Ilustr.

PANDUR, Lajči (1913—1973)

464

Branko Rudolf, Lajči Pandur in memoriam, *NRazgl* XXII, št. 10, 25. 5. 1973, p. 260.

PICASSO, Pablo (1881—1973)

465

Tomaž Brejc, Picassova usoda, *NRazgl* XXII, št. 8, 20. 4. 1973, p. 189.

POTOČNIK, Janez

466

Vsaka pokrajina ima svojo dušo. (Zapisal Marjan Tomše), *PrimN* (Koper), št. 51, 14. 12. 1973, p. 9. Ilustr.

SELJAK-ČOPIČ, Ivan

467

Ivan Sedej, Red in ekspresivnost v umetnosti Ivana Seljaka-Čopiča, *Sinteza* 26/27, 1973, pp. 22—25. Ilustr.

SPACAL, Lojze

468

Giuseppe Marchiori, Spacal in »njegov« Kras, *NRazgl* št. 6, 23. 3. 1973, p. 161.
Iz razstavnega kataloga tržaške galerije »forum«.

ŠUBIC, Ive

469

Andrej Pavlovec, Slikar Ive Šubic, Prešernov nagrajenec, *LRazgl* XIX, 1973, pp. 427—429. Fotogr. um.

ŠUŠTARŠIČ, Marko (1927—

470

Aleksander Bassin, Slikanice Marka Šuštaršiča, *Sinteza* 28/29, 1973, pp. 38—42. Ilustr.

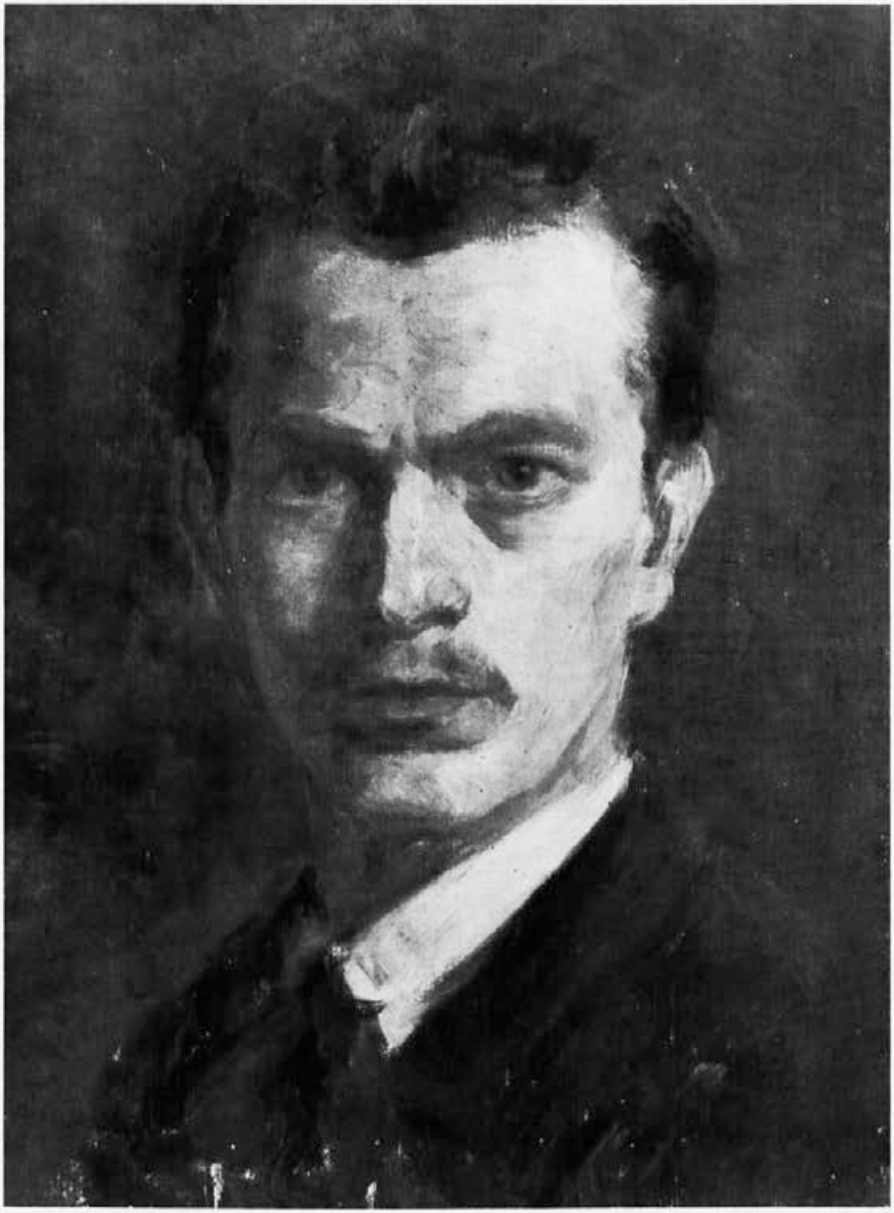
TORKAR, Jaka

471

Jaka Torkar, S spomenikom do kulturnega okolja (zapisala Darinka Sedej), *Glas* št. 94, 8. 12. 1973, p. 5.

1 *Matej Sternen:* Arabka. Maribor, Iva Haržič

2 *Matej Sternen:* Deklica si zavezuje čevelj, 1899(?).
Ljubljana, Elza Majaron



3 *Matej Sternen:* Lastna podoba, 1889. Ljubljana, Narodna galerija

4 *Matej Sternen:* Žena s korzetom, 1914. Ljubljana, Mestni muzej

5 *Matej Sternen:* Podoba žene z lastno podobo v zrcalu, 1912.
Ljubljana, Akademija za likovno umetnost

6 *Matej Sternen:* Rdeči parazol, 1904. Ljubljana, zapuščina Rozi Sternen

7 *Matej Sternen:* Izvir Ljubljanice. Ljubljana, Pavel Erzin

8 *Matej Sternen:* Pomladansko sonce. Ljubljana, Narodna galerija

9 *Matej Sternen:* V spreminjasti židi, 1937.
Ljubljana, Narodna galerija

10 *Matej Sternen:* Sedeča žena pred ogledalom. Ljubljana, Narodna galerija

11 *Matej Sternen:* Avtoportret, okrog 1948. Ljubljana, Pavel Obersnel

12 *Valentin Metzinger:* sv. Notburga, 1754. Slap pri Vipavi

15 *Fortunat Bergant:* sv. Volbenk, 1766. Cerkno

14 *Valentin Metzinger:* sv. Anton Padovanski, 1729. Brežice, Posavski muzej

13 *Fortunat Bergant:* sv. Elija, 1751. Sinac

16 *Valentin Metzinger:* sv. Florijan, 1738. Ljubljana, c. sv. Petra

19 *Valentin Metzinger:* Škapulirska Marija, trideseta leta 18. stol. Ljubljana, Narodna galerija

18 *Fortunat Bergant:* Škapulirska Marija (preslikano), ok. 1751. Otočac

17 *Fortunat Bergant:* Škapulirska Marija, ok. 1751, iz Sinca. Ljubljana, Narodna galerija

20 *Fortunat Bergant:*
sv. Ana uči Marijo brati (preslikano), ok. 1751. Lešče

21 *Fortunat Bergant:*
Bog oče (preslikano), ok. 1751. Otočac

22 *Fortunat Bergant:*
sv. Ana uči Marijo brati (preslikano), ok. 1751. Otočac

23 *Valentin Metzinger:*
sv. Ana uči Marijo brati, štirideseta leta 18. stoletja. Ljubno

24 *Fortunat Bergant:*
sv. Anton Padovanski (preslikano),
ok. 1751. Otočac

25 *Valentin Metzinger:*
sv. Anton Padovanski, 1736.
Polhov Gradec

26 *Fortunat Bergant:*
sv. Alojzij. Šmartno ob Paki

27 *Fortunat Bergant:*
sv. Alojzij, ok. 1751. Otočac

28 *Fortunat Bergant:*
Križanje (preslikano), ok. 1751.
Otočac

29 *Fortunat Bergant:*
Poklon treh kraljev (preslikano),
ok. 1751. Otočac

30 *Fortunat Bergant:*
sv. Jožef, 1763. Ljubljana, Narodna
galerija (nekoč Polhov Gradec)

31 *Fortunat Bergant:*
sv. Angela. Ljubljana, uršulinski
samostan

32 *Fortunat Bergant:* sv. Peter. Lož

33 *Henrik Mihael Löhr:* Svetnik, ok. 1734. Ljubljana, Narodna galerija

34 *Fortunat Bergant:* sv. Valentin. Kamnik, Žale

35 *Francesco Robba:* Atika velikega oltarja, 1738. Ljubljana, frančiškanska cerkev

36 *Valentin Metzinger:*
sv. Jožef, iz Zelš. Cerknica, župnišče

37 *Fortunat Bergant:*
sv. Janez Kancij, 1768. Dolga vas pri Kočevju

38 *Fortunat Bergant:*
Frančišek Asiški. Nazarje, frančiškanski samostan

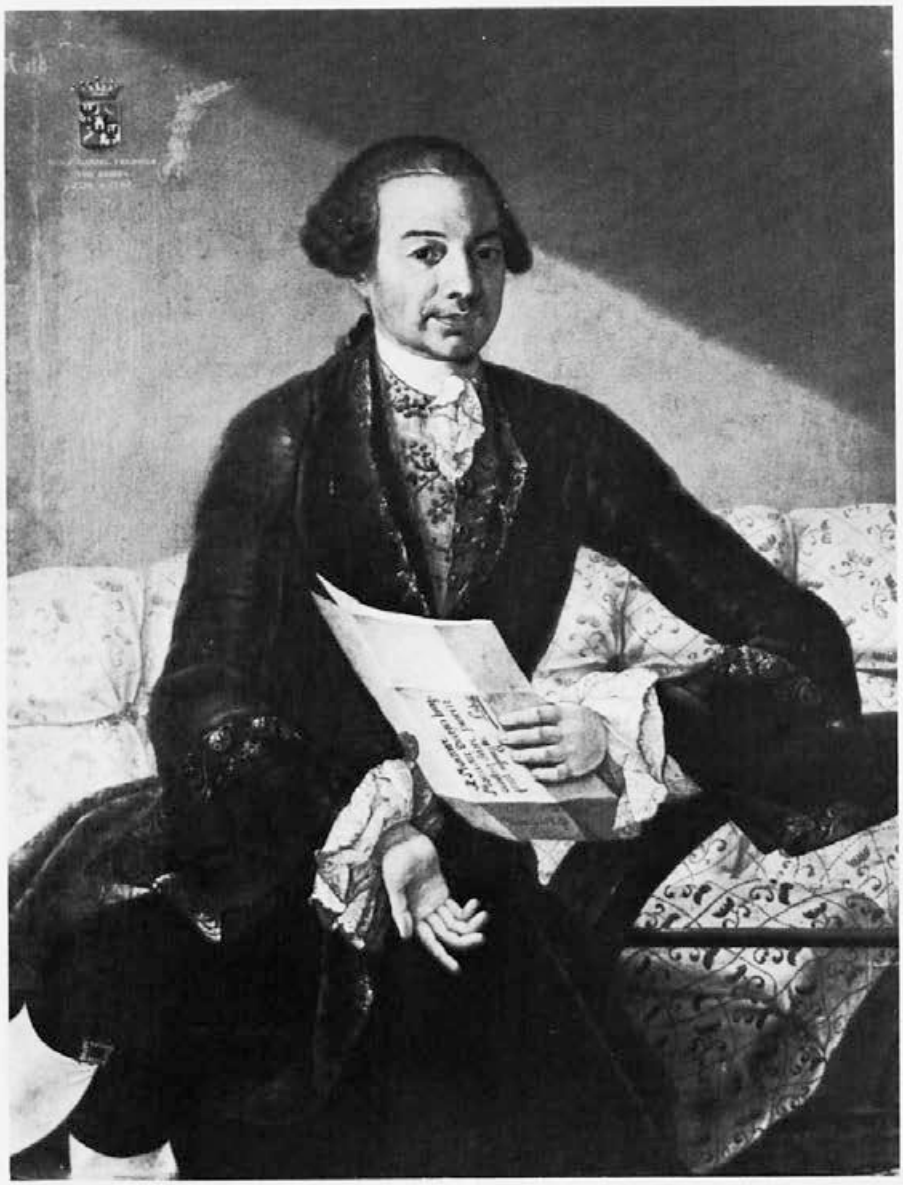
39 *Fortunat Bergant:*
Rožnovenska Marija, 1767. Čemšenik

40 *Fortunat Bergant:*
Marija z Jezusom. Kranj, Pavšler

41 *Carlo Maratta:*
Marija z Jezusom. Dunaj, Albertina

42 *Martino Altomonte* (pripisano):
Trije kralji. Gradec, Joanneum

43 *Fortunat Bergant:*
Trije kralji. Križna gora



44 *Fortunat Bergant:* Volf Danijel Erberg, šestdeseta leta 18. stol. Ljubljana, Narodna galerija

45 *Pompeo Batoni:* Sir Edward Dering, okoli 1760. Rim, zasebna last

46 *Anton Raphael Mengs:*
John 7th Earl of Galloway, 1758.
Škotska, Earl of Galloway

47 *Pompeo Batoni:*
Sir Richard Lyttelton, morda 1762.
Rim, zasebna zbirka

48 *Fortunat Bergant:*
Kostanjeviški opat Leopold Buset,
šestdeseta leta 18. stol. Ljubljana,
Narodna galerija

49 *Anton Raphael Mengs:*
Klement XIII, ok. 1758. Bologna,
Pinacoteca

50 *Pompeo Batoni:*
Pij VI, 1775. Rim, Museo di Roma

51 *Pompeo Batoni:*
Klement XIII. Rim, Galleria Corsini

52 *Fortunat Bergant:*
Elizabeta Codelli. Ljubljana, Narodna galerija

53 *Pompeo Batoni:*
Donna Cornelia Costanza Barberini. Rim, zbirka principe Urbano Barberini

54 *Fortunat Bergant:* Baron Erberg(?). Ljubljana, Narodna galerija

55 *Carlo Maratta:* Marchese Filippo Corsini. Firence, Galleria Corsini

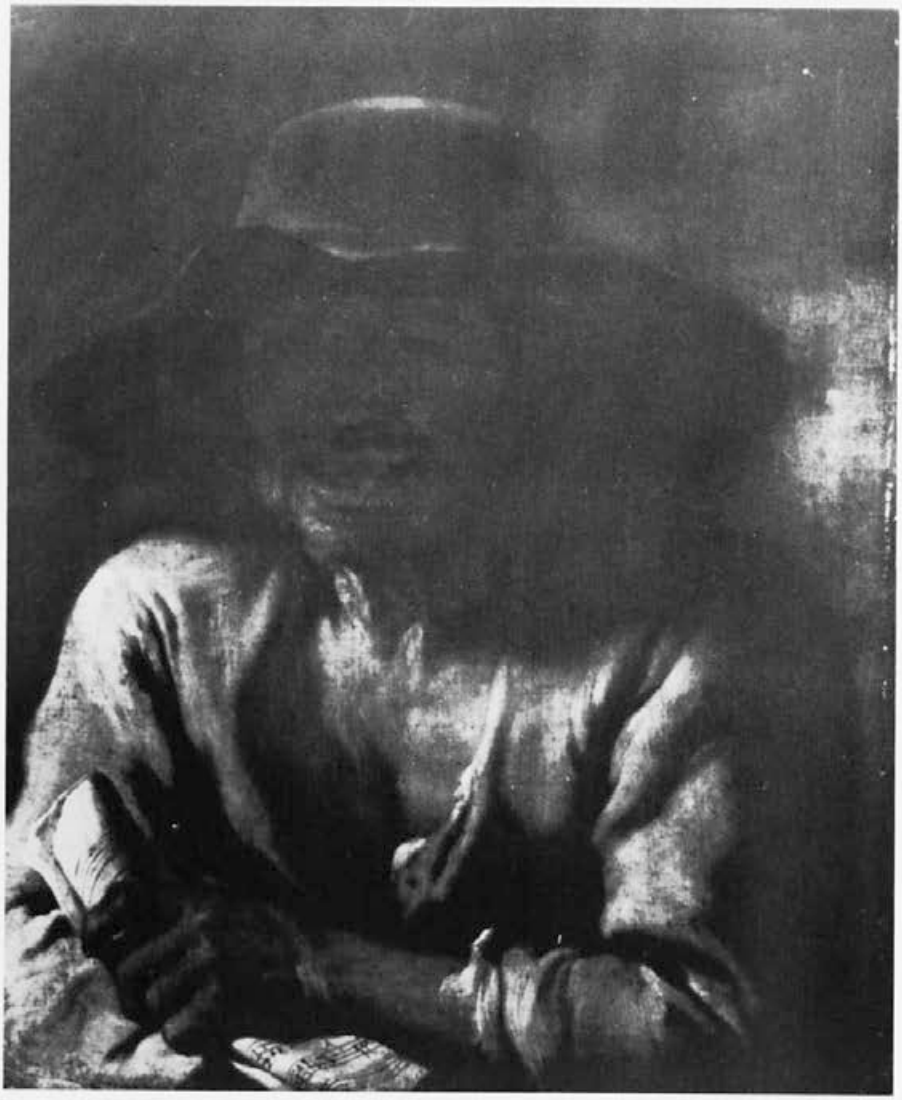
56 *Fortunat Bergant:*
Ana Marija Erberg, šestdeseta leta 18. stol. Ljubljana, Narodna galerija

57 *Pompeo Batoni:*
Vojvodinja Sforza Cesarini, 1765(?). Birmingham, City Museum and Art Gallery

58 *Fortunat Bergant:*
Baronica Erberg(?). Ljubljana, Narodna galerija

59 *Carlo Maratta* (Masson):
André le Nostre. Dunaj, Albertina

60 *Fortunat Bergant:* Prestar. Nahajališče neznano



61 Neznan slikar, Smejoči se filozof. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli

62 *Fortunat Bergant:* Ptičar. Nahajališče neznano

63 *Bartolomé Esteban Murillo:* Madonna della Sedia. Woburn Abbey, zbirka vojvode Bedfordskega

64 *Fortunat Bergant:* Marija z Jezusom, Pavšler, Kranj

65 *Fortunat Bergant:*
Marija z detetom. Erzin, Ljubljana

66 *Sebastiano Conca:*
Madona z otrokom. Univerzitetna zbirka, Napoli

67 *Fortunat Bergant:*
Kristus na Oljski gori.
Križna gora pri Ložu

68 *Bernardo Cavallini:*
sv. Cecilija (osnutek). Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Napoli

69 *Anton Cebej:* Povišanje sv. Križa, 1750. Vinica

70 *Anton Cebej:*
Petnajst priprošnjikov v sili. Dvorje

71 *Anton Cebej:*
Bog oče. Vodice, župnišče. Izgubljena

72 *Anton Cebej:*
sv. Filip Neri, 1759. Kutjevo

73 *Anton Cebej:*
sv. Bonaventura. Ljubljana, frančiškanski samostan

74 *Anton Cebej:* sv. Boštjan, ok. 1759. Moravče, župnišče

75 *Anton Cebej:* Sv. družina. Bistra, kapela sv. Jožefa

76 *Anton Cebej:* Marijina zaroka. Bistra, kapela sv. Jožefa

77 *Anton Cebej:*
sv. Boštjan, pred 1760. Log pod Mangartom

78 *Anton Cebej:*
Krst v Jordanu, 1764. Letuš pri Braslovčah

79 *Anton Cebej.*
Poveličanje evharistije, bandero. Ljubljana, Narodna galerija

80 *Anton Cebej:*
Poveličanje evharistije, bandero. Ljubljana, Narodna galerija

81 *Anton Cebej:*
Marija kraljica angelov, 1765. Drtija

82 *Anton Cebej:*
Marija z detetom, ok. 1765. Planina pri Rakeku

83 *Anton Cebej:*
Poklon treh kraljev, 1770. Zagreb, sv. Marija na Dolcu

84 *Anton Cebej:*
Janez Krstnik z materjo obišče sv. družino. Ajdovščina

85 *Anton Cebej:*
Marijino vnebovzetje, bakrorezna podoba Marijine bratovščine v Ljubljani

86 *Anton Cebej:*
sv. Apolonija, 1768. Dobravlje

87 *Anton Cebej:*
sv. Janez in Pavel, 1768. Dobravlje

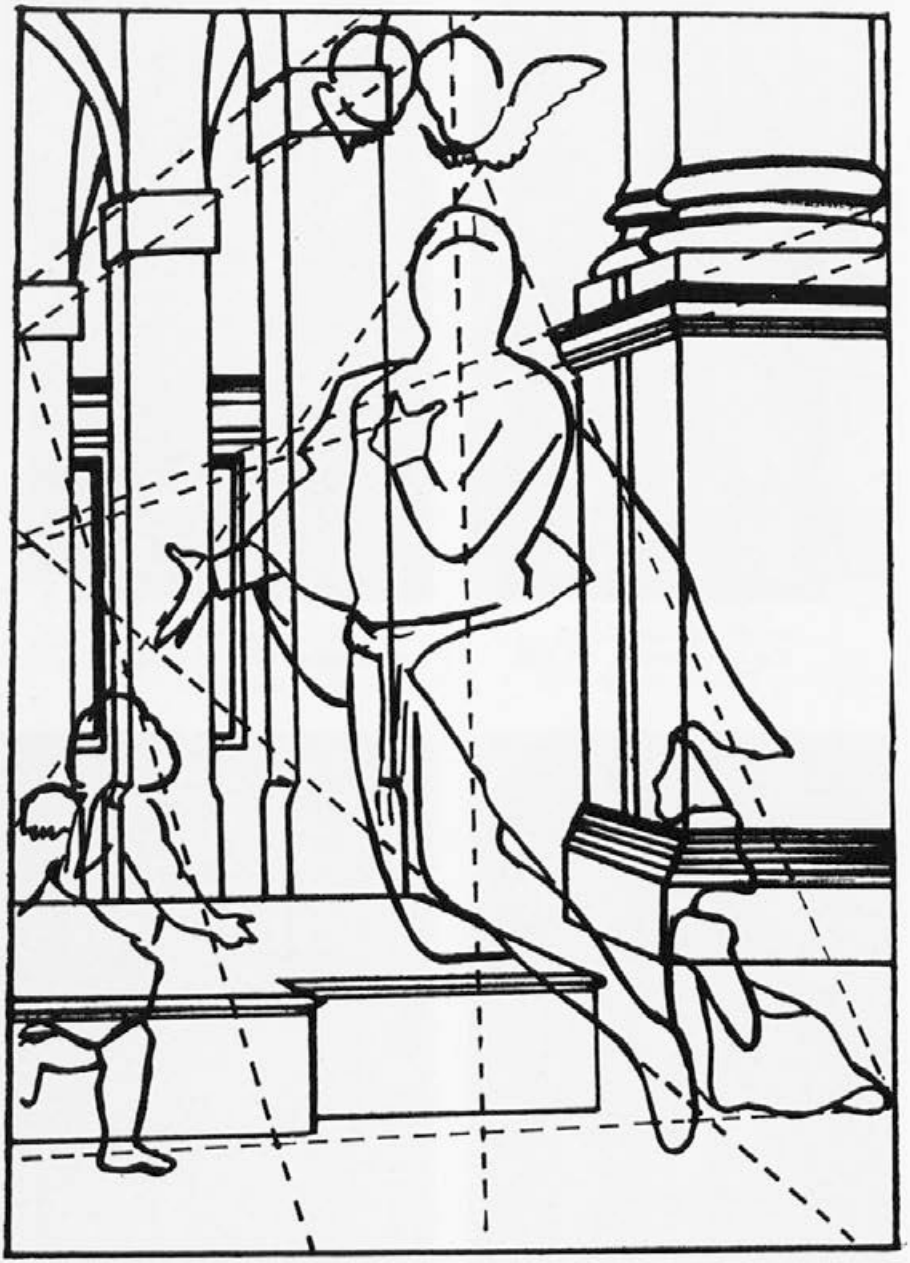
88 *Anton Cebej:*
Marijino vnebovzetje, 1769. Kopanj. Uničena

89 *Anton Cebej:*
Marijina zaroka, ok. 1765.
Planina pri Rakeku

90 *Anton Cebej:*
sv. Magdalena 1770. Zagreb,
Muzej za umjetnost i obrt

91 *Anton Cebej:*
sv. družina, 1774. Žužemberk.
Uničena.

92 *Anton Cebej:*
Smrt sv. Jožefa, 1774. Ajdovščina



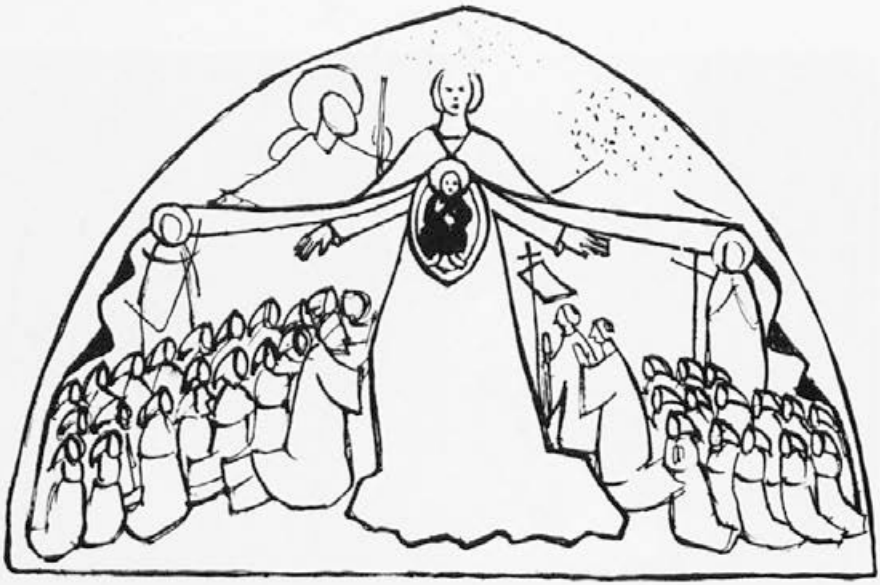
93 Kompozicijska sestava Cebejeve slike sv. Florijana iz Narodne galerije, Ljubljana

94 *Anton Cebej:* sv. Florijan, prva polovica sedemdesetih let 18. st. Ljubljana, Narodna galerija

95 *Anton Cebej:* sv. Leopold, prva polovica sedemdesetih let 18. st.
Ljubljana, Narodna galerija

96 Savičenta. Crkva sv. Vincenta na groblju. Razvijena shema kompozicije freske u srednjoj apsidi. Motivi: Majestas domini i Deisis

97 Beram. Župna crkva sv. Martina, oko 1431 g. Ukrštavanje motiva Bogorodice zaštitnice s plaštem i Bogorodice Platytere



98 Barban. Bratovštinska crkva sv. Jakova, oko 1470 g. Ukrštavanje motiva Bogorodice zaštitnice s plaštem i Bogorodice Platytere

99 Draguć. Crkva sv. Elizeja na groblju, oko 1300 g. Raspeće. Hibridni tip bizantinskog raspetog krista

100 Savičenta. Crkva sv. Vincenta na groblju, XIII. st. Detalj Raspeća

101 Hrastovlje. Crkva sv. Trojstva. Ivan iz Kastva sa suradnicama, 1490. Kalendar, mjesec januar. Motiv »dobre ruke«

102 Glagoljski misal iz Berma. Ljubljana, NUK, ms. 162, f. 134 v. Iluminacija kalendara za mjesec maj

103 Glagoljski misal iz Berma. Ljubljana, NUK, ms. 162, f. 137 v. Iluminacija za mjesec decembar

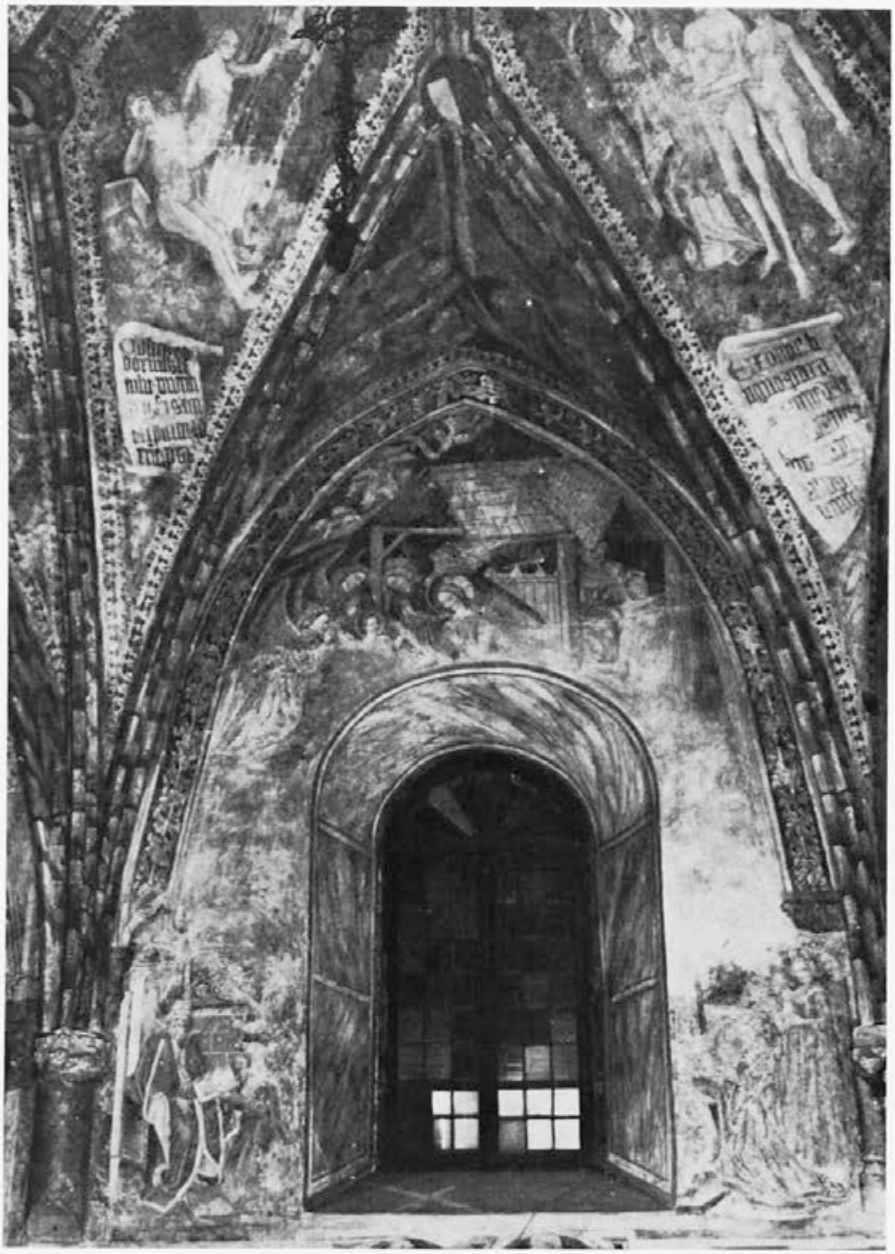
104 Plomin. Crkva sv. Jurja starog. Glagoljski »Plominski« natpis, XI. st.; Silvan s vegetacijskim atributom u ruci

105 Buzet. Lapidarij muzeja.
Antikna ara s prikazom Silvana
s vegetacijskim atributima

106 Vrbnik, o. Krk.
Crkva sv. Jurja, XII/XIII. st.
Sv. Juraj s vegetacijskim atributom
u rukama

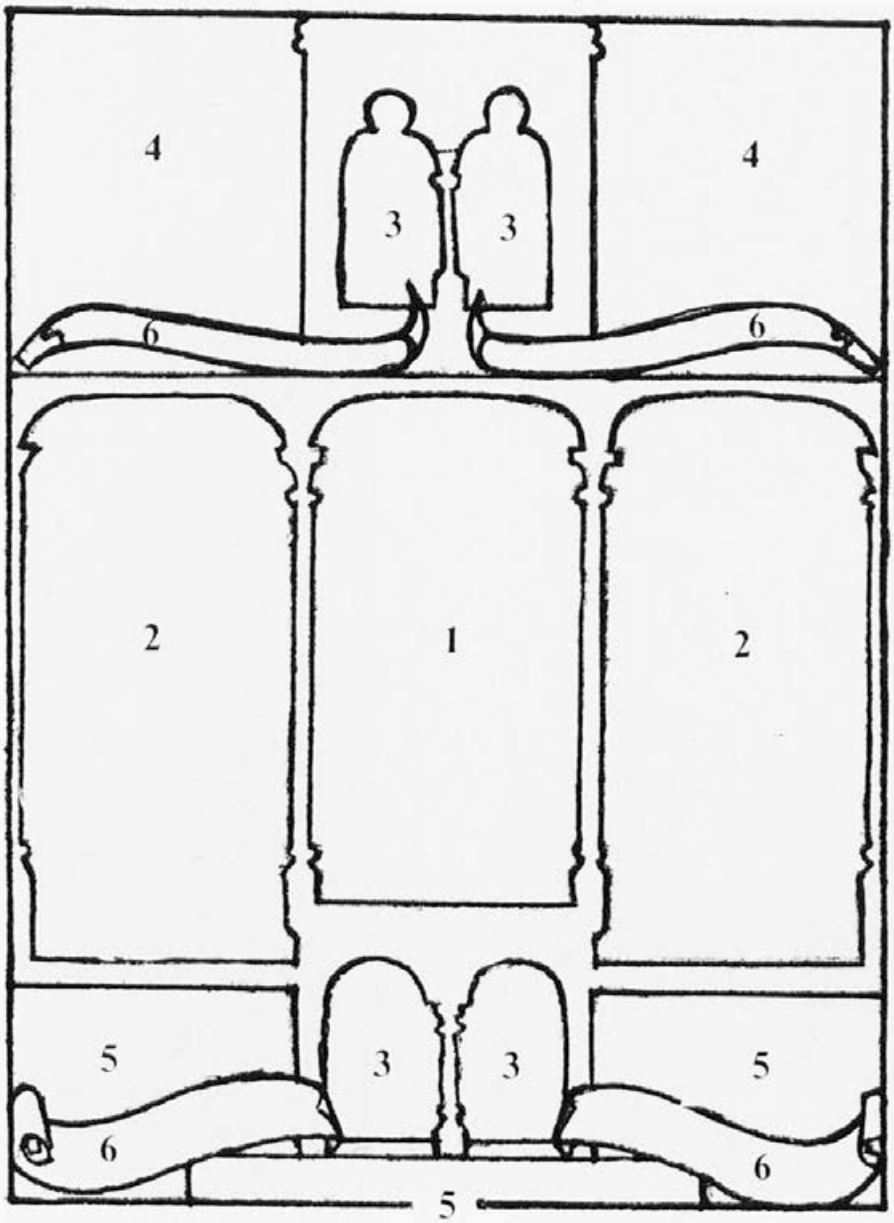
107 Turjak. Grajska kapela, XV. st.
Sv. Juraj s vegetacijskim atributom
u ruci

108 Turjak. Grajska kapela, XV. st
Sveti mučenik s palmom u ruci



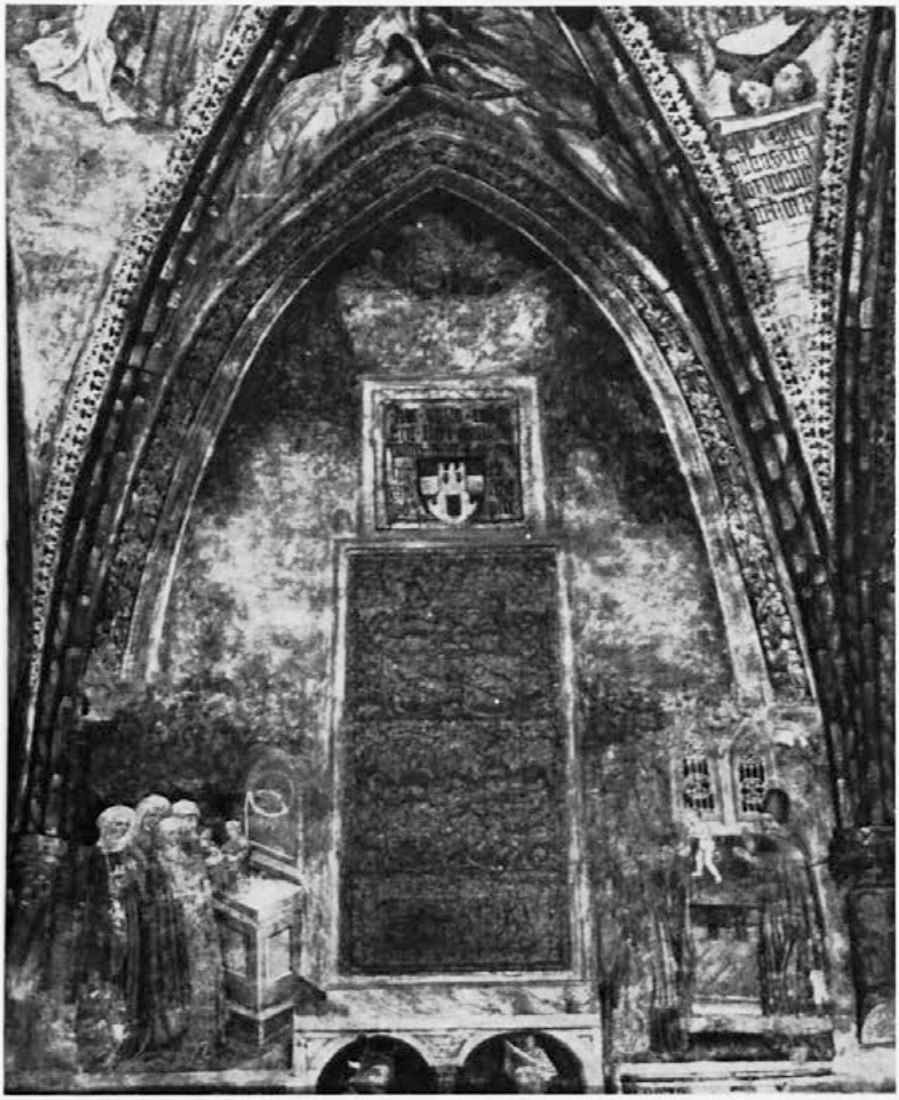
109 Pazin. Zborna crkva sv. Nikole. Zidna slika južnotirolskog anonima, oko 1470. Južni zid prezbiterija, prvo polje

110 Biblia pauperum, list br. 3



111 Kompozicija slika i tekstova na listovima Blockbuch — izdanja Bibliae pauperum: 1. Antitypus (novozavjetni prizor), 2. Typus (starozavjetni prizori), 3. Auctoritates (proroci), 4. Lectiones, 5. Tituli, 6. Citati

112 Biblia pauperum, list br. 4



113 Pazin. Zborna crkva sv. Nikole. Zidne slike južnotirolskog anonima, oko 1470. Sjeverni zid prezbiterija, prvo polje

114 Biblia pauperum, list 2.
Rođenje Kristusovo

115 Beram. Rođenje Marijino

116 Biblia pauperum, list 4.
Obredno očišćenje židovske žene
nakon poroda

119 Beram. Prikazanje Bogorodice
u hramu

118 Biblia pauperum, list 4.
Prikazanje Kristovo u hramu

117 Beram. Prikazanje Krista
u hramu

120 Biblia pauperum, list 4.
Izručenje malog Samuela svećeniku
Eliju

121 Biblia pauperum, list 5.
Bijeg u Egipat

122 Biblia pauperum, list 6.
Pad egipatskih kumira

123 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Pad egipatskih kumira

124 Biblia pauperum, list 8.
Povratak iz Egipta

125 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Povratak iz Egipta

126 Biblia pauperum, list 9.
Krštenje Kristovo

127 Beram. Krštenje Kristovo

128 Biblia pauperum, list 15.
Krist izgoni trgovce iz hrama

129 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Krist izgoni trgovce iz hrama

130 Biblia pauperum, list 18. Posljednja večera

131 Biblia pauperum, list 20.
Getsemani (vojnici padaju)

132 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Maslinska gora

133 Biblia pauperum, list 21.
Judin poljubac

134 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Judin poljubac

135 Biblia pauperum, list 22.
Krist pred Pilatom

136 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Pilat pere ruke

137 Biblia pauperum, list 23.
Krista krune trnovom krunom

138 Biblia pauperum, list 27.
Polaganje u grob

139 Biblia pauperum, list 29.
Uskrsnuće

140 Biblia pauperum, list 30.
Visitatio sepulchri

141 Biblia pauperum, list 31.
Noli me tangere

142 Biblia pauperum, list 32.
Krist se javlja jedanaestorici učenika

143 Biblia pauperum, list 33.
Nevjerovani Toma

144 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Nevjerovani Toma

145 Biblia pauperum, list 34.
Uzašašće

146 Žminj. Crkva sv. Trojstva.
Uzašašće

147 Psalterij 15. st., f 68 r, iniciala psalma 52, 1, Prikaz luđaka (preslikano v 17. st.). Riznica katedrale, Trogir

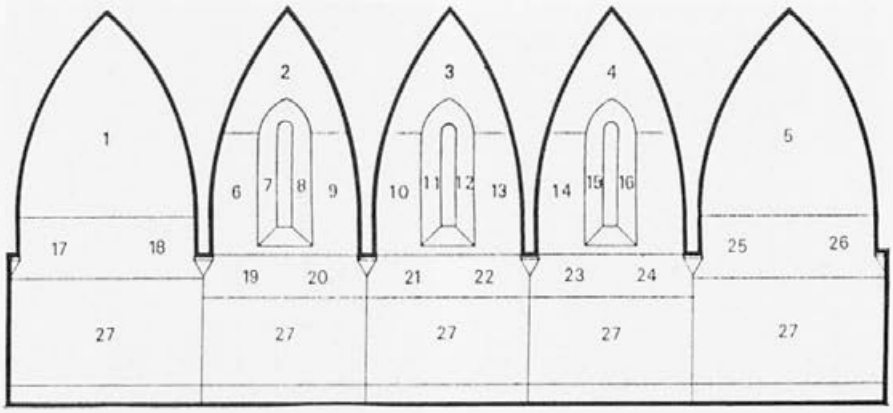
148 Psalterium minus, f 57 v, iniciala psalma 52, 1, Prikaz luđaka (14. st.). Franjevački samostan, Kampor na otoku Rabu

149 Vincent iz Kastva:
Personifikacija ludosti, 1474.
C. sv. Marije na Škrilinah, Beram

150 Janez iz Kastva:
sv. Jerolim (prije Fundator), 1490.
Hrastovlje

151 Janez iz Kastva:
Kralj David (prije Annus), 1490.
Hrastovlje

152 Janez iz Kastva:
Prorok, 1490. Hrastovlje



153 Vrh nad Želimljem. Shema prezbiterija

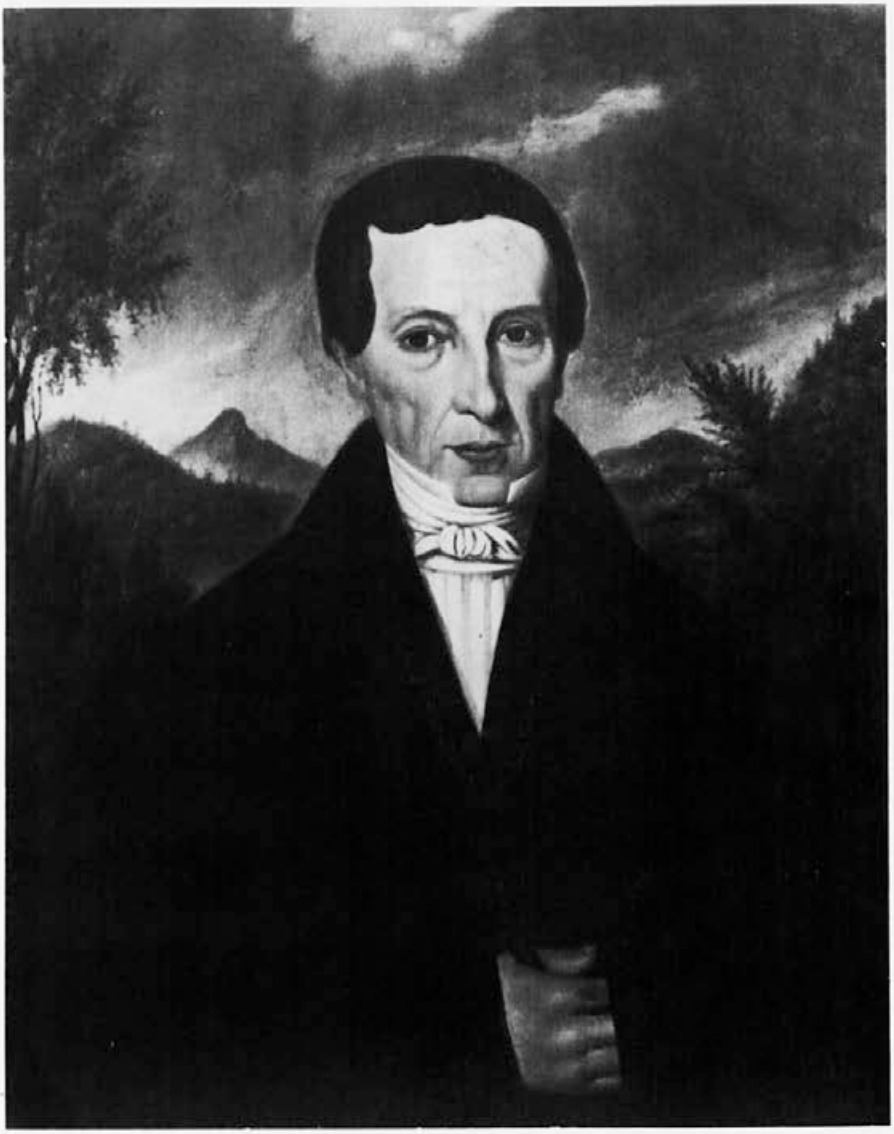
154 Vrh nad Želimljem. Pogled na prezbiterij

155 Jamnik nad Kropo. Sv. Matej sa dva mača

156 Goropeč nad Ihanom. Sv. Matej sa dva mača

157 Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru. Sv. Marina (ranije »svetnica z otrokom«)

158 Vrh nad Želimljem. Sv. Šimun, apostol



159 *Jožef Kogovšek:* Mož pred pokrajino z jezerom, 1840. Narodna galerija, Ljubljana

160 *Jožef Kogovšek:*
Dama v rožnatem, 1840.
Narodna galerija, Ljubljana

161 *Jožef Kogovšek:*
Mladenič s črno ovratnico, 1840.
Narodni muzej, Ljubljana

162 *Jožef Kogovšek:*
Gospod v površniku, 1840.
Narodna galerija, Ljubljana

163 *Jožef Kogovšek:*
Mož pred oblačnim nebom, 1841.
Narodna galerija, Ljubljana

164 *Jožef Kogovšek:* Poštni uradnik, 1840—1850. Narodna galerija, Ljubljana

165 *Jožef Kogovšek:*
Deška podoba, ok. 1845.
Narodna galerija, Ljubljana

166 *Jožef Kogovšek:*
Portret Jožefine Jalen, roj. Bezlaj,
ok. 1850, nahajališče neznano

167 *Jožef Kogovšek:*
Vincenc pl. Renzenberg 1811—1875,
ok. 1850, nahajališče neznano

168 *Jožef Kogovšek:*
Dvorni svetnik Derbić, po 1850.
Narodna galerija, Ljubljana

169 *Jožef Kogovšek:* Gospa z medaljonom, po 1850. Narodna galerija, Ljubljana

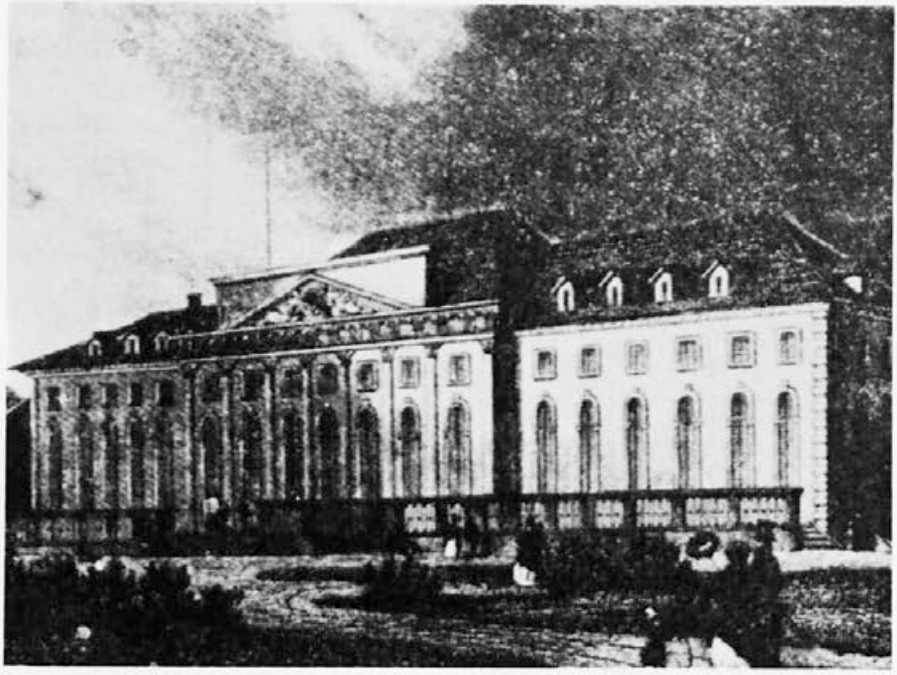
170 *Jožef Kogovšek:* Damski portret s knjigo, 1840—1850.
Last: Božidar Jakac, Ljubljana

171 *J. Klarmann:* Der Tempel über der Heilquelle des Sauerbrunnens bey Rohitsch, litografija

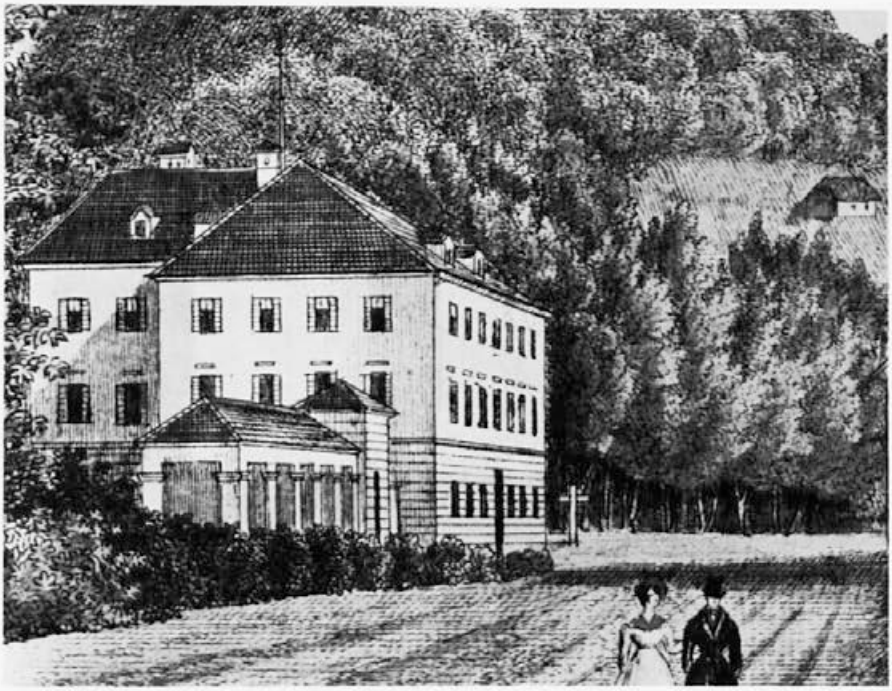
172 Kozarec z ročajem z veduto templja v Rogaški Slatini, 2. četrtina 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana

173 Kozarec z vedutami: II. zdraviliški dom v Rogaški Slatini, ok. 1859. Pokrajinski muzej, Ptuj

174 *C. Reichert - C. Adler:* Cursaal Sauerbrunn, litografija



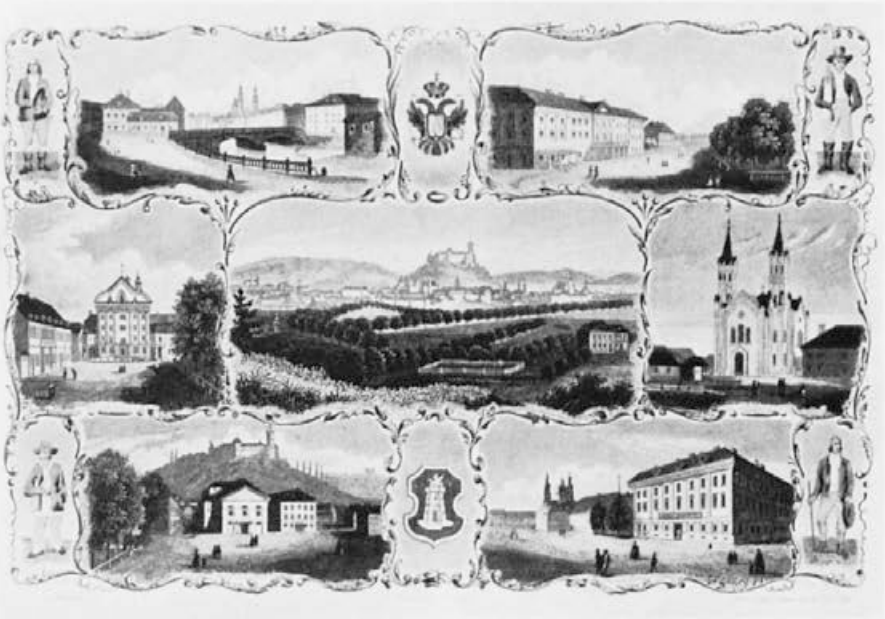
175 *J. Reiterer:* Sauerbrunn bei Rohitsch — Cursaal, litografija



176 Triestinerhaus u. 2tes Traiteur-Geb., ok. 1840, litografija

177 Kelih z veduto Mahrove trgovske šole v Ljubljani, 3. tretjina 19. stol. Pokrajinski muzej, Ptuj

178 Kozarec z vedutami: Tržaški dom, Hotel Styria, Slatinski dom, zgodnja trideseta leta 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana



179 *A. Jurman:* List z ljubljanskimi vedutami: Erinnerungen an Laibach, jeklorez

180 *Karl Hoffmann:* Božjepotna podobica z veduto ljubljanskega Rožnika. F. Kurz v. Göldenstein, 1840, jeklorez

181 Vrček za pivo z veduto predpotresne Trnovske cerkve v Ljubljani, zadnja četrtina 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana

182 Kozarec z veduto »Gledališče« (dan. Opera v Ljubljani), konec 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana

183 Kelih z veduto Rožnika pri Ljubljani, sreda 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana

184 Kozarec z veduto Tivolskega gradu v Ljubljani, zadnja tretjina 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana

185 Fotografija (Stengel & Co) Prašnikarjevega zdraviliškega doma v Kamniku, v: J. Laurenčič: Kranjsko v slikah in opisih, (1898?)

186 Vrček za pivo z veduto Prašnikarjevega zdraviliškega doma in Kamnika, devetdeseta leta 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana

187 Vrček za pivo s fotografsko veduto Tivolskega gradu v Ljubljani, konec 19. stol. Narodni muzej, Ljubljana

188 Podčetrtek, ž. c. sv. Lovrenca, signatura avtorja fresk

189 Podčetrtek, ž. c. sv. Lovrenca, kronogram na slavoloku z letnico 1712

190 Podčetrtek, ž. c. sv. Lovrenca, obok prezbiterija z iluzionistično poslikavo

191 Podčetrtek, ž. c. sv. Lovrenca, personifikacija krščanskih kreposti

192 Slake pri Podčetrtku, Marija na Pesku, strop prezbiterija

193 Slake pri Podčetrtku, Marija na Pesku, strop ladje

194 Slake pri Podčetrtku, Marija na Pesku, lika iz stare zaveze v grlu oboka ladje

195 Slake pri Podčetrtku, Marija na Pesku, strop južne kapele

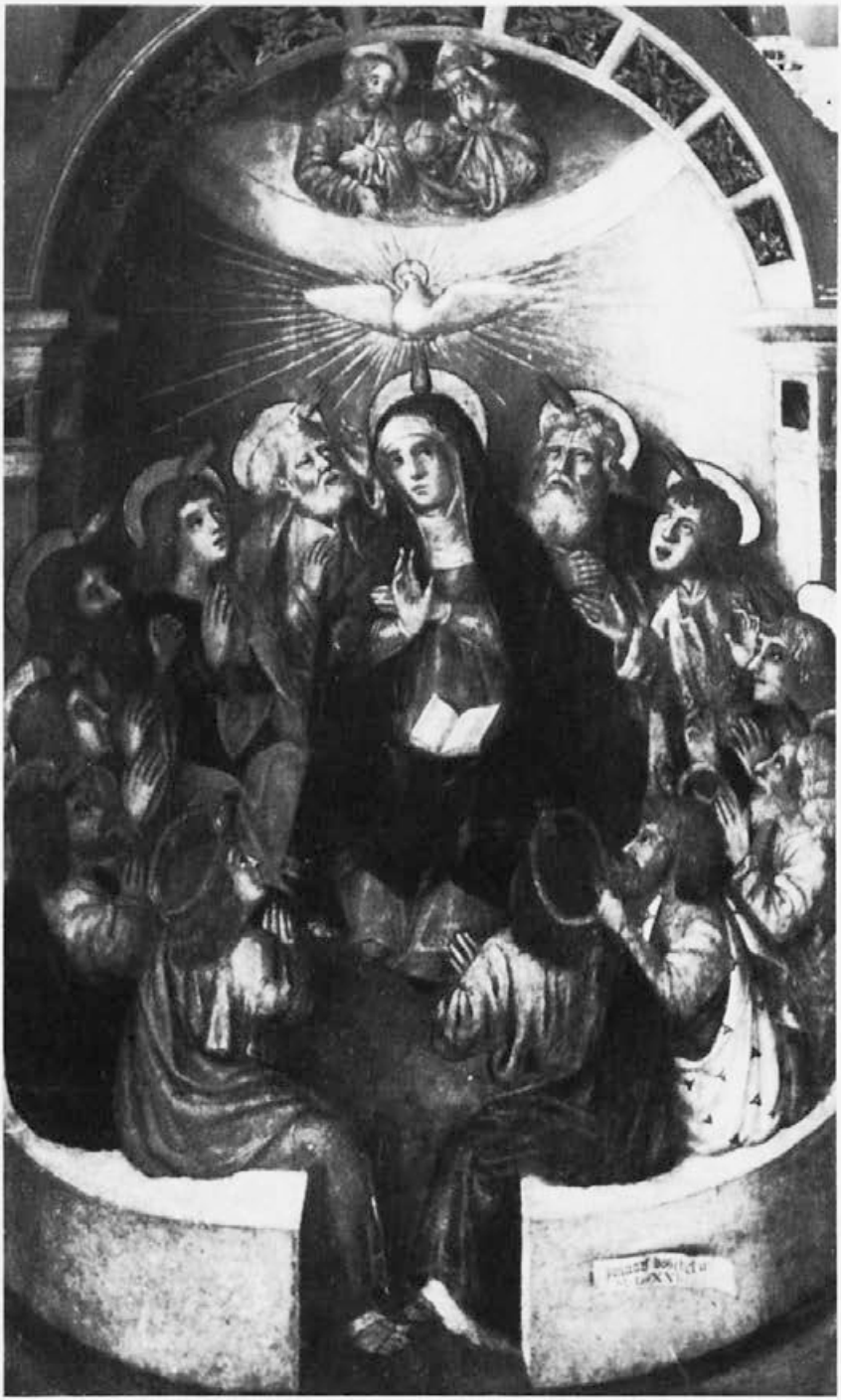
196 Podčetrtek, župna cerkev, obok prezbiterija

197 Vorau, samostanska cerkev, stranska kapela

198 Slake pri Podčetrtku, Marija na Pesku, strop severne kapele

199 Vorau, samostanska cerkev, empora

200 *Juan Boschetus:* Bogorodica s djetetom. Rab, Župski ured (nekoć u crkvi na groblju)



201 *Juan Boschetus:* Silazak sv. Duha. Hvar, Biskupska muzejska zbirka (nekoć u crkvi sv. Duha)

202 *Juan Boschetus:* Oplakivanje Kristovo. Hvar, katedrala

203 *Juan Boschetus(?):* Iskušavanje sv. Antuna opata. Split, Nadbiskupska palača (nekoć u crkvi sv. Jere na Marjanu)

204 *Juan Boschetus(?):* Mrtvi Krist između anđela, Bogorodice i sv. Ivana. Split, Nadbiskupska palača (nekoć u crkvi sv. Jere na Marjanu)

205 *Jožef Tominc:* Petar II. Petrović Njegoš, črnogorski vladika, Cetinje, Njegošev muzej

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO, N. V. XIII

Izdalo in založilo Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo
Editées et publiées par la Société d'Histoire de l'Art Slovéne

Izdajateljski svet / Conseil d'édition
Anka Aškerc, Cene Avguštin, Vesna Bučić, Anica Cevc, Špelca Čopič / predsednik / présidente /, **Peter Fister, Peter Krečič, Marjeta Kuščer, Stane Mikuž, Damjan Prelovsek, Melita Stelé Možina, Hanka Štular**

Uredniški odbor / Comité de rédaction
Tomaž Brejc, Emilijan Cevc, Maja Kržišnik, Ksenija Rozman, Nace Šumi / glavni in odgovorni urednik / rédacteur en chef responsable /, **Sergej Vrišer**

Oblikovanje / Maquette
Ranko Novak

Naklada 600 izvodov
Tirage 600 exemplaires

Uredništvo in uprava / Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana — YU

Natisk zbornika sta omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije in Kulturna skupnost Slovenije

Tisk: Tiskarna Slovenija, Ljubljana

UDK 75.023.21(497.12):92 Sternen M. Izvirno znanstveno delo

Breda Ilich Klančnik

SLIKAR MATEJ STERNEN. OLJNO SLIKARSTVO

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 9, sl. 1—11

Med četverico slovenskih impresionistov pripada slikarju, grafiku in restavratorju Mateju Sternenu posebno mesto predvsem iz dveh razlogov. Prvič ga oddaljuje od prizadevanj ostalih treh že izbira motivike: vrsta portretov in aktov pomeni kvalitetno jedro njegovega opusa, pri impresionistih priljubljena krajina in tihožitje, pa sta zanj le obrobnega pomena. Po drugi strani je za slikarja, ki mu je vselej potrebna prisotnost modela, značilen vseskozi realističen likovni pristop. Sternenove študijske postaje Gradec, Dunaj in končno München, posredujejo umetniku temeljito slikarsko znanje in prve vplive, ki jih je obarvala predvsem münchenska realistična tradicija. V letih od 1904 do 1907 se je Sternen tematsko pa tudi po tehnični plati približal ostalim slovenskim impresionistom. Vendar podajanje za impresionizem značilnega optičnega vtisa pri njem ne izhaja iz znanstvene osnove, temveč je plod natančnega opazovanja in izkušenj. Malo pred prvo svetovno vojno ubere Sternenovo slikarstvo svojo pot. Barva postane značilen nosilec likovnega izraza. V tem času je pomemben predvsem slikarjev doprinos na področju slikanega akta. V času med obema vojnama se posveča Sternen skoraj izključno človeški figuri, poleg portretov po naročilu nastajajo dragocene male podobe interjerjev s svojstveno barvitostjo, ki spominja na francoske nabiste in hkrati ohranjajo utrip svojega časa. Pota, ki jih ubirajo mlajše generacije slikarjev, so za Sternena nesprejemljiva, približa se kvečjemu barvnemu realizmu mlajšega rodu, pri tem pa ostaja do kraja zvest zapisovalec tistega, kar sprejema njegovo oko.

UDK 75(497.12):92 Bergant F. »1751/1760« Izvirno znanstveno delo

Ksenija Rozman

SLIKAR FORTUNAT BERGANT. DELA V LIKI IN ŠOLANJE V RIMU

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 73, sl. 12—59

Zaradi močnih preslikav zgodnja dela slovenskega baročnega slikarja Fortunata Berganta (1721—1769) doslej niso bila objavljena (razen dveh slik). Te zgodnje slike so v treh krajih v Liki na Hrvaškem in datirajo v čas okoli leta 1751. Kljub preslikavam avtorica slike objavlja in ugotavlja značilnosti, ki so značilne za Bergantovo delo in jih je še moč spoznati.
Poudarjen je **močan** delež baročne umetnosti v Ljubljani in okolici (slikar Valentin Metzinger, kipar Francesco Robba itn.), ki je v času Bergantove mladosti moral nanj vplivati. To so pred leti ugotovili tudi nekateri avtorji, ki so se ukvarjali z Bergantovim delom. Imenovanje beneškega slikarstva kot enega virov, kjer naj bi se Bergant učil, zlasti pa povezovanje s slikarji G. B. Ticpolom, G. Angelijem in G. B. Piazzettom, se ji zdi neutemeljeno. Verjetnejše se ji zdi posredovanje beneških vzorov prek srednjeevropskega slikarstva, ki je v 18. stoletju polno teh vplivov.
Objavljeni so arhivski podatki, ki izpričujejo Bergantovo bivanje v Rimu v letih 1756 in 1758—1760. Objavljeni so tudi podatki o risbah, za katere je Bergant prejel nagradi na Accademii di S. Luca. Bergantove portrete plemičev in cerkvenih dostojanstvenikov avtorica primerja s sorodnimi portreti P. Batonija in A. R. Mengsa ter misli, da je odsevala v Bergantovem delu umetnost obeh slikarjev in bržkone tudi predloge — originali in grafični listi — slikarja Carla Maratta.

UDK 75.041.7(45):75.041.7(497.12):92 Bergant F. Izvirno znanstveno delo

Lev Menaše

ŽANRSKI MOTIVI PETERIH ČUTOV V ITALIJANSKEM SLIKARSTVU TER BERGANTOVI SLIKI PTIČAR IN PRESTAR

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 97, sl. 60—68

Članek obravnava Bergantovi žanrski deli, Ptičarja in Prestarja, kakor tudi nekatere druge umetnikove podobe, ter jih skuša povezati z vplivi, ki jih je bil slikar deležen med svojim rimskim šolanjem.
Prvi dve — danes ukradeni — sliki se da povezati z neapeljskim slikarstvom, v katerem pogosto najdemo upodobitve posameznih doprsnih moških likov iz nižjih družbenih slojev, ki z značilnimi atributi zaznamujejo posamezne čute. V Bergantovem primeru Prestar simbolizira okus, Ptičar pa sluh. Hkrati pa je treba ugotoviti, da se je naš slikar vzorom prilagodil le vsebinsko, medtem ko je formalno sledil severni tradiciji.
Razen tega je bilo mogoče pokazati tudi na druge vplive, ki jih je mogoče zaslediti na raznih Bergantovih delih, nastalih po njegovi vrnitvi iz Rima — zlasti na Mengsovega in Murillovega.
Z vsem tem dobiva Bergant jasnejše obrise tako v našem slikarstvu kot tudi v širšem evropskem krogu eklektikov 18. stoletja.

UDK 75.023.21(497.12):92 Cebej A. Izvirno znanstveno delo

Ferdinand Šerbelj

SLIKAR ANTON CEBEJ

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 109, sl. 69—95

Prispevek o slikarju Antonu Cebeju (r. 1722 v Ajdovščini — u. po 1774 v Ljubljani?), prvič obširneje obravnava delo tega slikarja, ki se s svojimi deli uvršča med štiri najpomembnejše slikarje ljubljanskega baročnega slikarstva (V. Metzinger, F. Jelovšek, F. Bergant). Med njimi je Cebej najmlajši in s svojimi deli logično zaključuje stilno smer baročnega slikarstva, ki sta jo v Ljubljano vpeljala s freskami G. Quaglio in z oljnimi deli V. Metzinger. O Cebejevem šolanju ne vemo ničesar. Zgodnja dela kažejo, da se je šolal pri nekem slikarju poljudne smeri. Pozneje, na delih iz petdesetih let je mogoče opaziti vpliv slikarja V. Metzingerja. Od začetka šestdesetih let dalje pa je na Čebejevih platnih viden močan vpliv italijanskega, točneje, beneškega slikarstva. Kljub raznim vplivom pa je ostal slikar ves čas zvest lastnim načelom. Ti vplivi so mu bili samo sredstvo za iskanje novih poti v slikarstvu. Poleg večine sakralnih del je Cebej naslikal še nekaj profanih del, ki pa se niso ohranila. V virih se Cebej omenja tudi kot portretni slikar. Preko osemdeset do sedaj ugotovljenih Cebejevih del v fresko in oljni tehniki je raztresenih po Sloveniji in sosednji Hrvaški.

UDC 75(497.12):92 Bergant F. »1751/1760« Original Science Text

Ksenija Rozman

FORTUNAT BERGANT/WERGANT. HIS PAINTINGS IN LIKA AND HIS STUDY IN ROME

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 73, fig. 12—59

The early art of the baroque painter Fortunat Bergant/Wergant (1721—1769) is not well known. Only two paintings remained in their original form. The others were painted-over and therefore have not been published. These paintings, finished at about 1751 are at present in the province of Croatia called Lika. Although not considered originals in their present form, and in spite of their demage, they are described on account of their still distinctive character, typical for painter Bergant.
In the connection with the work of Bergant, Ljubljana as an artistic centre, and two artists who exerted a strong influence on Bergant during his early developement, the two mentioned are: the painter Valentin Metzinger and the sculptor Francesco Robba. Both lived in or in the vicinity of Ljubljana (Slovenia) and played at that time a major role as baroque artists.
Some authors are of the opinion that the Venetian School (where, they assume Bergant studied) had influenced his work. However this observation should be questioned. We cannot find an imprint of Venetian masters recorded by some researchers: G. B. Tiepolo, Angeli and Piazzetta. More creditable is, that Bergant assumed some characteristics of the Venetian School in Central Europe, where this influence can be traced easily.
Some data in the archives of Rome bear evidence of Bergant's presence in the Eternal City in 1756 and during the years 1758—1760. We find his name published as a recipient of two first prices, an award for his drawings, by the Accademia di S. Luca.
Some of Bergant's portraits of nobility and dignitaries of the Catholic Church are compared with portraits of Italian masters P. Batoni and A. R. Mengs. These artists as well as Carlo Maratta's paintings and prints after his works, influenced considerably Bergant's work.

UDC 75.023.21(497.12):92 Cebej A. Original Science Text

Ferdinand Šerbelj

THE PAINTER ANTON CEBEJ

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 109, fig. 69—95

The contributed study of the painter Anton Cebej (born 1722 in Ajdovščina, died after 1774 in Ljubljana?) for the first time discusses the work of this painter who is one of the four most important painters of the baroque painting in Ljubljana (V. Metzinger, F. Jelovšek, F. Bergant). Cebej is the youngest of the four. With his works he logically concludes the direction in style of baroque painting that was introduced in Ljubljana with frescoe painting of G. Quaglio and oil paintings of V. Metzinger. We know nothing about Cebej's studies. Early works show that he was taught by some painter of popular style. Later, in the works of fifties, it is possible to see the influence of the painter V. Metzinger. From the sixties on there is a noticable influence of Italian, or more exactly Venetian painting seen in Cebej's canvases. In spite of various influences the painter remained all the time true to his own principles. These influences were to him only a device for the search of new ways in painting. Beside the majority of sacral painting Cebej painted also some profane pictures but which were not saved. In the sources Cebej is also mentioned as a painter of portraits. Over eighty works so far attributed to Cebej in fresco and oil technique are scattered over Slovenia and Croatia.

UDC 75.023.21(497.12):92 Sternen M. Original Science Tex

Breda Ilich Klančnik

THE PAINTER MATEJ STERNEN. HIS OIL PAINTINGS

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 9, fig. 1—11

For two reasons particularly a distinctive place among the four Slovene impressionist belongs to a painter, graphic artist and a restorer — Matej Sternen. First it propels hir away from the endeavour of the other three the selection of the motive: a series of por traits and nudes mean a qualitative substance of his opus, while landscapes and still lifes so dear to impressionists are to him only of a marginal meaning. On the other han there is, for a painter to whom the presence of a model is a necessity, significant throughout realistic plastic approach. Sternen's stations in study: Graz, Vienna an finally Munich, mediate to the artist a thorough knowledge in painting and first influ ences of the realistic tradition of Munich. During 1904 and 1907 Sternen came close t other impressionists by the subject matter as well as from the technical aspect. However presentation of optical impression significant for impressionism is with him not on scier tific basis but is a result of a precise observation and experience. Sternen's paintin follows its own way already before the first world war. Colour becomes an importan carrier of plastic expression. In this time painter's contribution to the domain of nudes painting is of great importance. During the two world wars Sternen paints almost exclu sively figures. Beside the portraits made to order precious small images of interiors wit specific colouring which remind of French nabists and at the same time preserve th pulse of its time were painted. Manners of younger generation of painters are not accep table to Sternen. He gets close only to the colour realism of the younger generation an remains faithful recorder of that what his eye is receiving.

UDC 75.041.7(45):75.041.7(497.12):92 Bergant F. Original Science Tex

Lev Menaše

THE GENGRE MOTIVES OF THE FIVE SENSES IN ITALIAN PAINTING AND BERGANT'S PAINTINGS THE BIRD-CATCHER AND THE MAN WITH A PRETZEL

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 97, fig. 60—68

The article deals with two Bergant's genre paintings, The Bird-catcher and The Man wit a Pretzel, as well as with some other works by this artist, trying to connect them wit the influences that he came in touch with during his Roman schooling.
The first two — now stolen — paintings can be connected with the Neapolitan paintin in which the busts of the lower class men are often found, which with the characteristi attributes denote single senses. In Bergant's case The Man with a Pretzel symbolizes th taste, The Bird-catcher the hearing. At the same time we must point out that our pai ter followed these models only as far as the contents are concerned, while in form h followed the Northern tradition.
Beside this one, other influences could also be shown which can be traced in variou paintings by Bergant created after his return from Rome — especially those of Meng and Murillo.
With all this Bergant is getting clearer outlines in our painting, as well as in the wide European circle of the 18th century eclectics.

UDK 75.033.5.046.3.052(497.13 Istra) Izvirno znanstveno delo

Branko Fučić

HIBRIDNO IN FOLKLORNO V IKONOGRAFIJI

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 135, sl. 96—108

Hibridnost v ikonografiji je prikazana na primerih srednjeveških fresk v Istri. Na njih prihaja do križanja: 1. Majestas Domini z Deisis, 2. Marije z zaščitnim plaščem s tipom Platytera, 3. bizantinskega Križanega z gotsko inovacijo pribijanja nog z enim samim žebljem. Pojav ikonografske hibridnosti v Istri je pogojen z geografskim položajem te pokrajine; Istra je prehodno in stično področje različnih kulturnih krogov.
Folklorno v ikonografiji »robnih prostorov« in ljudskih ambientov je prikazano na primerih srednjeveških fresk v Istri, na otoku Krku in v Sloveniji. Motivi za januar (na freskah v Hrastovljah), maj in december (na miniaturah nekega hrvaškega glagolskega breviarja) ilustrirajo dobro znane ljudske običaje. Prenos folklornega v sakralno ikonografijo je evidenten na prikazih sv. Jurija, ko nosi v roki spomladanski rastlinski atribut (freske v Vrbniku in na Turjaku). Relief na cerkvi sv. Jurija v Plominu v Istri (znamenit po glagolskem napisu iz 11. stoletja) je v resnici rustikalen antični prikaz ilirsko-rimskega Silvana; zaradi rastlinskega atributa je bil v srednjem veku interpretiran kot sv. Jurij. Take folklorne prvine v ikonografiji sv. Jurija so odraz kultne substitucije, kontaminacije in dolgotrajnega sinkretizma v ljudskem verovanju.

UDK 75.033.5.046.3.052(497.13 Istra) Izvirno znanstveno delo

Branko Fučić

BIBLIA PAUPERUM IN ISTRSKE FRESKE

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v . XIII, 1977, str. 143, sl. 109—146

Dosedanja raziskovanja (Stelè, Paškvan, Rozman, Prelog, Fučić; literatura v opombah 1 do 4) so pokazala, da so freskantom v Istri in Sloveniji v drugi polovici 15. stoletja služili kot predloge poznogotski nizozemski in nemški grafični listi (mojster E. S., mojster s svitki, Israel van Meckenem).
V tej študiji avtor prikazuje, kako so bili v sedemdesetih letih 15. stoletja na freskah v Istri uporabljeni za predloge tudi lesorezi iz štiridesetlistne blockbuch izdaje nizozemske Biblie pauperum (freske v Pazinu, Bermu in Žminju).
Istrski freskanti niso grafičnih predlog dobesedno kopirali, ampak so njihove motive izbirali, združevali in jih preoblikovali. Predloge so jim služile kot podatki o ikonografiji, vendar pa so vplivale tudi na stilno-oblikovno podobo istrskih fresk, tako da so pomenile bistveni člen v procesu »grafizacije«, te izrazite značilnosti poznogotskega stenskega slikarstva domačih delavnic v Istri zadnjih desetletij 15. stoletja.

UDK 75.033.5.046.3.052 Izvirno znanstveno delo

Andjelko Badurina

PREDLOG ZA REŠITEV NEKATERIH IKONOGRAFSKIH PROBLEMOV

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 153, sl. 147—158

Avtor predlaga in obrazloži identifikacijo nekaterih problematičnih ikonografskih tem v stenskem slikarstvu v Sloveniji in Istri. »Groteskna figura« ob stranskih vratih v Bermu je personifikacija norosti (Stultitia). Zadnja dva lika na koncu niza dvanajstih mesecev v Hrastovljah sta kralj David in sv. Hieronim. »Svetnica z otrokom« v cerkvi sv. Janeza v Bohinju je sv. devica Marina. Dva meča kot atribut v rokah apostola sv. Mateja (na Jamniku in v Goropeči) sta simbol dvojne (duhovne in posvetne) papeške oblasti. Apostoli v cerkvi sv. Petra na Vrhu nad Želimljem naj bi se vrstili v naslednjem zaporedju: Peter, Pavel, Matej, Filip, Jakob mlajši, Simon, Tadej, Janez, Jakob starejši, Tomaž, Jernej, Andrej in Matija.

UDK 75.023.21(497.12):92 Kogovšek J. Izvirno znanstveno delo

Gregor Cevc

JOŽEF KOGOVŠEK

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 165, sl. 159—170

O Jožefu Kogovšku smo dosedaj poznali le nekaj skopih podatkov in strokovna literatura ga komaj omenja, tule zbrano gradivo pa naj pripomore k novim odkritjem.
Rodil se je 9. marca 1809 v Ljubljani zidarskemu polirju Jerneju Kogovšku in Elizabeti, rojeni Klemenc. Po začetkih na trnovski trivialki je v letih 1820—1824 nadaljeval šolanje na Glavni vzorni šoli v Ljubljani. 5. maja 1829 se je vpisal na dunajsko Akademijo upodabljajočih umetnosti in dosegel izvrstne ocene; 1832 je šolanje zaradi staršev pretrgal. Nadaljeval ga je v letu 1833 pri Leopoldu Kupelwieserju. Poslej je živel pretežno v Ljubljani. Dne 5. marca 1848 se je oženil z Marijo Kalčič in imel z njo otroke Ano, Jožefa in Antonijo, po njihovi smrti pa Marijo. Zaradi jetike je opešal, nehal delati in 16. avgusta 1859 v Ljubljani zelo reven umrl.
Prvi trije od enajstih njegovih znanih portretov so nastali leta 1840. Kažejo že za Kogovška značilno togo postavitev upodobljenca, okorno draperijo in roke, ki lahko veljajo kar namesto podpisa. Sicer ploski obrazi so naslikani bolje, posebno značilni pa so: nosni koren, široke gornje veke in ustni kotički. V pokrajinskih ozadjih medlo odmevata romantika in predvsem vedutizem osemnajstega stoletja in le na sliki Gospoda v površniku se je Kogovšek približal realističnejši krajini. Na slikah iz štiridesetih let je njegov razvoj krenil proti poenostavljenemu, zgrafiziranemu portretnemu realizmu in dosegel vrh v voluminoznejših in bolj živih portretih Jožefine Jalen in Vincenca pl. Renzenberga. Pozna portreta dvornega svetnika Derbiča in Dame z medaljonom kažeta, verjetno zaradi slikarjeve bolezni, spet kvalitetni upad.
Čeprav jih še ne poznamo, je Kogovšek gotovo slikal tudi krajinske in cerkvene slike, saj viri večkrat povedo, da je »Landshaftsmaler«.

UDC 75.033.5.046.3.052(497.13 Istra) Original Science Text

Branko Fučić

BIBLIA PAUPERUM AND ISTRIAN FRESCO PAINTINGS

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 143, fig. 109—146

The research so far (Stelé, Paškvan, Rozman, Prelog, Fučić: literature in notes 1 to 4) has shown that fresco painters in Istria and Slovenia in the second half of 15th century had used late gothic prints for design (Master E. S., Master with rolls, Israel van Meckenem). In this study the autor shows how there were also woodcuts, from the forty pages Blockbuch, Netherlandisch edition of Biblia pauperum, used for design in the seventies of 15th century in fresco paintings in Istria. (Fresco paintings in Pazin, Beram and Žminj). Istrian fresco painters had not copied directly from the prints but had selected motives, combined and redesigned them. The graphic prototypes had been used iconographic data, but they had influenced the style too- the form of Istrian fresco- paintings, to such extent that they meant an essential link in the process of »graphication«, that explicit significance of the late gothic wall painting of native workshops in Istria in the last decades of 15th century.

UDC 75.033.5.046.3.052(497.13 Istra) Original Science Text

Branko Fučić

HYBRID AND FOLKLORE IN ICONOGRAPHY

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 135, fig. 96—108

Hybrid in iconography is presented in cases of some middle age fresco paintings in Istria. There we find the following crossing:
1. Maiestas Domini with Deisis
2. Mary with a sheltering coat crossed with the Platytera type
3. Byzantine Crucifix with the gothic innovation of fixing legs with one nail only.
The appearance of iconographic hybridity in Istria is conditioned with geographical position of this land; Istra is a transitional and convergent domain of various cultural influences.
Folklore in iconography of »marginal spaces« and folk ambients is presented in cases of middle age fresco paintings in Istria, on the island of Krk, and in Slovenia.
Motives for January (on frescoes in Hrastovlje), May and December (in miniatures of some Croatian glagolic breviary) illustrate well known folk traditions. The transition of folklore in sacral iconography is evident in presentations of St. George when he carries in his hand a spring plant attribute (fresco paintings in Vrbnik and in Turjak). Relief in the church of St. George in Plomin in Istria (famous for glagolic inscription from 11th century) is in fact rustical antique presentation of Illyrian-Roman Silvan; for the plant attribute he was interpreted in middle age as St. George. Such folklore elements in iconography of St. George are the reflections of the cult substitute, contamination and longlasting syncretism in folks' belief.

UDC 75.023.21(497.12):92 Kogovšek J. Original Science Text

Gregor Cevc

JOŽEF KOGOVŠEK

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 165, fig. 159—170

Only modest data have been known till now about Jožef Kogovšek. Professional literature hardly mentions him and the material presented here should lead to new discoveries.
He was born on March 9, 1809 in Ljubljana to a mason's foreman Jernej Kogovšek and his wife Elizabeta, born Klemenc. After starting at the three years school in Trnovo he continued schooling an a "Main Model School" in Ljubljana. On May 5, 1829 he enrolled in Vienna Academy of Fine Arts and received there excellent marks. Because of his parents'death he had to break up schooling in 1832. He continued it in 1833 at Leopold Kupelwieser. Afterwards he lived predominantly in Ljubljana. On March 5, 1848 he married Marija Kalčič and had with her children Ana, Jožefa and Antonija, and after their death a daughter Marija. Due to tuberculosis he grew weary, stopped working and died in poverty in Ljubljana on 16 August 1859.
The first three of the eleven known portraits were painted in 1840. They show an awkward placing of the figure, characteristical for Kogovšek, awkward draperies and hands which can almost be understood as a signature. Otherwise flat faces are painted better and especially characteristical are: a bridge of a nose, wide upper lids and the corners of mouth. In the background of landscapes romanticism echoes dimly and particularly the views of 18th century. Only in the picture "Gentleman in Overcat" Kogovšek came close to a realistic landscape. In a picture from the forties he shows development toward simplification, graphical realism in a portrait and had achieved the utmost in more voluminous and more vivid portraits of Jožefina Jalen and Vincenc von Renzenberg. Late portraits of the court council Derbič and "Lady with a Locket" show, probably due to the painter's illness, a decline in quality again.
Although we have not traced them yet, Kogovšek had most probably painted also landscapes and church paintings. The sources even often mentin him as a "Landshaftsmaler".

UDC 75.033.5.046.3.052 Original Science Text

Andjelko Badurina

PROPOSAL FOR A SOLUTION OF SOME ICONOGRAPHICAL PROBLEMS

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 153, fig. 147—158

The autor proposes and explains identification of some problematic iconographic themes in wall paintings in Slovenia and Istria. »Grotesque Figure« next to side door in Berm is personification of madness (Stultitia). The last two figures at the end of a series of twelve months in Hrastovlje are King David and St. Hieronim. "The Saint with a Child" in the church of St. John in Bohinj is St. Virgin Marina. Two swords as an atribut in the hands of the apostle Matthew (in Jamnik and in Goropeč) are symbols of double (spiritual and secular) papal authority. Apostles in the church of St. Peter in Vrh above Želimlje may be arranged in the following order: Peter, Paul, Matthew, Philip, Jacob jr., Simon, Tadeus, John, Jacob sr,. Thomas, Hieronim, Andrew and Mathias.

DK 75.023.15.047.1(497.12)"17/18" Izvirno znanstveno delo

anka Štular

DMAČE VEDUTE NA GRAVIRANI STEKLOVINI 18. IN 19. STOLETJA

ornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 183, sl. 171—187

rugi del prispevka »Domače vedute na gravirani steklovini 18. in 19. stoletja« predstavlja dutno steklovino 19. stoletja. Izbranih deset primerkov sodi v kategorijo zdraviliških zarcev in v kategorijo turističnih spominkov. Pri treh zdraviliških kozarcih, narejenih Rogaško Slatino, se srečujemo z upodobitvami zelo značilnih zdraviliških stavb (tem- lj, II. zdravilišči dom, Tržaški dom). Sicer je bilo za večino graviranih vedut mogoče otoviti grafično predlogo, vendar pa ostaja domneva, da je gravura nastala po samo- jni skici, pri nekaterih vedutah zelo verjetna. V vrsti turističnih spominkov so pred- avljeni kozarci z vedutami ljubljanskih stavb in poleg pomena kot spominek lahko pri katerih (Mahrova trgovska šola, Opera in balet SNG) domnevamo še drugo namembnost. ispevek zaključuje predstavitev dveh primerkov z vedutama v tehniki pretiska in foto- afije. Tudi za drugo vrsto vedutne steklovine je bilo mogoče ugotoviti verjetne grafične . (glede na pozen čas nastanka) fotografske predloge.

DK 75.023.21.034(46):92 Boschetus J. Izvirno znanstveno delo

runo Prijatelj

DDATEK JUANU BOSCHETUSU

ornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 209, sl. 200—204

rtor je leta 1960 napisal študijo o španskem slikarju Juanu Boschetusu, ki je živel v almaciji ob koncu 15. in v prvih desetletjih 16. stoletja, ter analiziral njegovo signirano iko »Prihod sv. Duha« iz cerkve sv. Duha na Hvaru ter mu pripisal sliko »Objokovanje« hvarski katedrali. Potem ko je prispeval podatek o njegovem bivanju v Šibeniku 1494. ta, objavlja Boschetusovo »Marijo z otrokom in angeli« iz župnega urada na Rabu, ki bila nekoč v nekdanji frančiškanski cerkvi, v kateri je leta 1515 postavil sebi, ženi in užini razkošno okrašeno nagrobno ploščo. Čeprav so obrazi Marije in otroka očitno ebarvani, so zelo zanimivi liki angelov, ki kažejo spoj čulinovićevsko-crivellijevskih od- evov, sprejetih v Dalmaciji, in nordijske komponente, ki jo je umetnik prinesel iz do- ovine. Na podlagi primerjalne analize z navedenimi slikami se predpostavlja, da bi lahko li Boschetusovo delo tudi dve sliki, ki izhajata iz splitske cerkvice sv. Jere na Marjanu, Mrtvi Kristus med angeloma, Marijo in sv. Janezom Evangelistom« in »Skušnjave sv. An- na Opata«. Avtor na koncu govori o pojavu popotniških tujih slikarjev v Dalmaciji času ugašanja aktivnosti »dalmatinske slikarske šole« ob koncu 15. in v prvi polovici . stoletja.

UDK 75.034.7.052(497.12): Waginger J. C. Izvirno znanstveno delo

Branka Primc

POROČILO O ODKRITJU BAROČNIH FRESK V PODČETRTKU

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 197, sl. 188—191

V juniju 1976 so bile v župni cerkvi sv. Lovrenca v Podčetrtku odkrite baročne iluzionistične freske. Njihov avtor je G. C. Waginger. Kronogram na slavoloku daje letnico 1712. Freske izdajajo kvalitetnega mojstra in pomenijo obogatitev slovenskega kulturnega prostora.

UDK 75.041.2:92 Tominc: 069(497.16):92 Njegoš Izvirno znanstveno delo

Franco Firmiani

TOMINCEV PORTRET PETRA II PETROVICA NJEGOŠA IZ NJEGOŠEVEGA MUZEJA V CETINJU

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 205, sl. 205

Dolgo časa ni bilo znano kdo je avtor Njegoševega portreta, ki se je prvotno nahajal v Trstu in ki je danes v muzeju na Cetinju. V zadnjem času pa je začelo prevladovati mnenje, da bi ga lahko na podlagi stilnih podobnosti pripisali Jožefu Tomincu, kot čas nastanka slike je bilo predlaganih več različnih možnih letnic po letu 1843. Avtor pričujočega članka pa navaja, da je, kot je razvidno iz kataloga tržaške razstave leta 1840, Tominc na tej razstavi predstavil tudi vladikin portret. Tako je bilo mogoče na podlagi dokumentov ugotoviti ne le da je goriški slikar resnično portretiral slavno osebnost, temveč tudi, da je bilo delo nedvomno naslikano pred letom 1840, verjetno poleti 1837, ko je Njegoš daljši čas bival v Trstu.

UDC 75.034.7.052(497.12): Waginger J. C. Original Science Text

Branka Prime

REPORT ON RECENTLY DISCOVERED BAROQUE FRESCO-PAINTINGS IN PODCETRTEK

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 197, fig. 188—191

In June 1976 in parish church of St. Lovrenc in Podčetrtek baroque illusionistic frescoes were discovered. Their author is G. C. Waginger. The chronogram on the arch shows the year 1712.
Frescoes betray a master of quality and signify the enrichment of Slovene cultural space.

UDC 75.041.2:92 Tominc: 069(497.16):92 Njegoš Original Science Text

Franco Firmiani

JOŽEF TOMINC AND HIS PORTRAIT OF PETAR II PETROVIC NJEGOS FROM NJEGOS'S MUSEUM, CETINJE

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 205, fig. 205

For rather a long time it has not been known who was the author of the Njegoš's portrait originally kept in Triest and today in the museum of Cetinje. In the last time there was prevailing the opinion that on the basis of the style analogies the author could be Jožef Tominc. Several dates after 1843 were proposed as the year when it was painted. The author of the present article cites the catalogue of the exhibition in Triest 1840 where Tominc presented the Vladika's portrait. On the basis of the found documents it was possible to establish not only the real authorship of the gorician painter, but also the year when it was painted — without any doubt before 1840 and most likely in the summer of 1837 when Njegoš was resident in Treist for a longer time.

UDC 75.023.15.047.1(497.12)"17/18" Original Science Text

Hanka Štular

OUR VEDUTE ON THE ENGRAVED GLASSWARE OF THE 18th AND 19th CENTURY

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 183, fig. 171—187

The second part of the article "Our Vedute on the Engraved Glassware of the 18th and 19th Century" speaks about the vedute on the glassware of the 19th century. The chosen ten examples belong to the cathegory of the healt-resort glasses and to the cathegory of the tourist souvenirs. With three of the glasses which were made for the spa of Rogaška Slatina, we find the images of very typical buildings of the spa (The Temple, The Spa Hotel II, and The Trieste House). Though it was possible to find the graphic pattern for most of the engraved vedute, with some of them the supposition that the engraving resulted from an original design nevertheless remains highly credible. In the cathegory of the tourist souvenirs, the glasses with vedute of the Ljubljana buildings are represented; with some of them (Mahr's School of Commerce, The Opera) other purpose than just that of a souvenir is presumed. The article ends with the presentation of two examples with vedute in the technique of decal print and photography. It was possible to find probable graphic or (regarding the late date of origin) photographic patterns for the other kind of the glassware with vedute as well.

UDC 75.023.21.034(46):92 Boscetus J. Original Science Text

Kruno Prijatelj

ADDITION TO JUAN BOSCHETUS

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 209, fig. 200—204

After his study from 1960 in which he wrote about a Spanish painter Juan Boscetus who lived in Dalmatia at the end of 15th and in the first decades of 16th century and analyzing his signed picture "Appearance of Holy Ghost" from the church of the Holy Ghost in Hvar, and attributing to him the picture "Lamentation" in the Hvar cathedral, the author is now returning to this artist with new data. He contributed the data about his stay in Sibenik in 1494, and now presents Boschetuso's "Madona with a Child and Angels" from the parish office in Rab. Once it was hanging in the church of St. Francis in which he erected luxuriously tombstone in memory of his wife, himself and the family. Although the faces of Madona and Child are evidently painted over with another colour. There are very interesting figures of angels which show the union of ćulinović-crivellis'echoes, accepted in Dalmatia, and point to nordic components that the artist brought along from his Country. On the ground of comparative analysis with the mentioned pictures the opinion has been formed that two other pictures could be the work of Boschetuso. They originate from the church of St. Jera on Marjan in Split, "Dead Christ among Angels, Madona and St. John Evangelist" and "The Temptation of St. Antony Friar". In the conclusion the author speaks about the appearance of foreign painters in Dalmatia in time of diminishing activity of "Dalmatian school of painting« at the end of 15th and in the first half of 16th century.

UDC 75.034.7.052(497.12): Waginger J. C. Original Science Text

Marjana Cimperman-Lipoglavšek

NEW NAME AMONG BAROQUE FRESCO PAINTERS IN STYRIA

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, p. 199, fig. 192—199

The enigma that had been for a long time exciting art historians has been solved with the discovery of illusionistic fresco paintings, signed by the author, in the presbytery of the parish church in Podčetrtek. Till now these paintings were covered with fresco paintings from 19th century. The question was, who is the author of the illusionistic paintings of great quality in the neighbouring church in Slake dated 1712. Together with those in Zagorje near Pilštajn they belong among the works made to order for the family Attems which was favouring artists. This artist is Joahn Caspar Waginger, a Tyrolean who is not unknown in Styria. In the first years of 18th century he painted in the monastery church in Voran where numerous artists of most various kinds had worked: painters of oil paintings, fresco painters, sculptors, craftsmen in stucco.

J. C. Waginger was one of the first representatives of the family of painters from Lienz in east Tyrolia which was active in 18th and 19th century. The panitings correspond entirely with the ceiling painting that was simultanously done in northern Italy, southern Tyrolia and in Bavaria. The paintings in the hall of the Court in Dornava from 1708 are the closest to them.

Waginger came to Podčetrtek by the Attems'intervention. They offered him work in the church in Slake. There he made also another work in the parish church in Podčetrtek. To the chain of painters working for Attems: K. Remb, M. Görz, Joannecky, I. Flurer was thus added another link, J. C. Waginger.

Fresco paintings in Slake at Podčetrtek — the church was painted all over — are not only stylistically interesting in the development of illusionistic painting in Slovenia, but also their iconography is interesting and unusual. The church is dedicated to the "Mary on Sand" what is very rare subject matter. On the whole this is "marian" iconography found also in the parish church in Podčetrtek and in Zagorje at Pilštajn. In the presbytery the assumption is painted, where Mary is personificated by innitials. The specificness of this scene are antithetic figures of Adam and Eve accompanying Christ and Mary. In the nave, above the coronet of towers, are painted figures that are all in connection with Mary: Melchizedek, David, Isaiah, Ezekiel, Peter, Paul, Barbara and Catherine. On the ceiling is a scene of transport of the Loretto House accompanied by symbols from laureate litanies. Of the both side chapels the northern one is dedicated to St. Florian and the southern one to St. John Baptist.

UDK 75.034.7.052(497.12): Waginger J. C. Izvirno znanstveno delo

Marjana Cimperman-Lipoglavšek

NOVO IME MED BAROČNIMI FRESKANTI NA ŠTAJERSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino n. v. XIII, 1977, str. 199, sl. 192—199

Z odkritjem iluzionističnih fresk v prezbiteriju župne cerkve v Podčetrtku — do sedaj so jih prekrivale freske iz 19. stol. — kjer se je umetnik podpisal, se je razvozlala uganka, ki je že lep čas vznemirjala umetnostne zgodovinarje. Kdo je namreč avtor izredno kvalitetnih iluzionističnih slikarij v sosednji cerkvi v Slakah iz leta 1712? Skupaj z onimi v Zagorju pr Pilštajnu spadajo med naročila umetnikom naklonjene družine Attems. Ta umetnik je Johan Caspar Waginger, Tirolec, ki na Štajerskem ni neznan. V prvih letih 18. stol. je slikal v samostanski cerkvi v Vorau, kjer so se tedaj preizkušali številni umetniki najrazličnejših umetniških zvrsti: slikarji oljnih podob, freskanti, kiparji, štukaterji. J. C. Waginger je bil eden prvih predstavnikov slikarske družine iz Lienza na vzhodnem Tirolskem, ki je delovala v 18. in 19. stol. Slikarije se popolnoma ujemajo s stropnim slikarstvom, ki je sočasno nastajalo v severni Italiji, na južnem Tirolskem in na Bavarskem. Pri nas so temu slikarstvu stilno najbližje slikarije v dvorani dvorca v Dornavi iz leta 1708.

Waginger je v Podčetrtek prišel po posredovanju Attemsov. Ti so mu ponudili delo v cerkvi v Slakah. Ob njem je dokončal še eno naročilo, in sicer v župni cerkvi v Podčetrtku. Tako je verigi slikarjev, ki so slikali za Attemse: K. Remb, M. Görz, Joannecky, I. Flurer, dodan še en člen J. C. Waginger.

Freske v Slakah pri Podčetrtku — poslikana je vsa cerkev — so ne samo stilno zanimive v razvoju iluzionističnega slikarstva na Slovenskem, temveč je zanimiva in nenavadna tudi njihova ikonografija. Cerkev je posvečena Mariji na Pesku, kar je redkost. V celoti gre za marijansko ikonografijo, ki jo najdemo tudi v župni cerkvi v Podčetrtku in v Zagorju pri Pilštajnu. V prezbiteriju je upodobljeno vnebovzetje, pri katerem personificira Marijo njen monogram. Posebnost tega prizora sta antitetični figuri Adama in Eve, ki spremljata lika Kristusa in Marije. V ladji so nad venčnim zidcem upodobljene figure, ki so vse v zvezi z Marijo: Melkizedek, David, Izaija, Ezekiel ter Peter, Pavel, Barbara in Katarina. Na stropu je motiv prenosa loretske hišice, ki jo spremljajo simboli iz lavretanskih litanij. Od obeh stranskih kapel je severna posvečena Florijanu in južna Janezu Krstniku.

Slovenija