ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXVI

1990

LJUBLJANA
1990

Zbornik
za umetnostno
zgodovino

ZBORNIK
ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

ARCHIVES D'HISTOIRE DE L'ART

NOVA VRSTA

XXVI

1990

IZHAJA OD / PUBLIÉES DEPUIS

1921: s. a: I-XX

LJUBLJANA
1990

VSEBINA
TABLE DE MATIERES

Ocene in poročila
Notes et comptes rendus

Bibliografija
Bibliographie

In memoriam

Slikovne priloge
Planches

AKADEMIK DR. EMILIJAN CEVC SEDEMDESETLETNIK

Nikoli si nisem predstavljal, s kakšno težavo se je treba spoprijeti, če hočem vsaj bežno zarisati portret človeka, ki ga poznam od prvih povojnih let, s katerim sva sedela v najrazličnejših gremijih in se še kar naprej srečujeva pri različnih strokovnih opravkih, portret človeka, ki ga imam za prijatelja, človeka, ki je toliko prispeval k našemu védenju o likovni umetnosti na Slovenskem. Nikakor ne bi bilo primerno, če bi se omejil na nekaj podatkov, na suhoparna dejstva ali na vljudno priznanje. Ob visoki življenjski obletnici, ki jo Emilijan Cevc obhaja, naj zato poskusim z nekaterimi pogledi osvetliti njegovo podobo.

Najprej je treba reči, da slavljenec prihaja v stroko iz literature, vsaj kar zadeva njegovo vstopanje v kulturno javnost. Njegova medvojna knjiga Preproste stvari, ki je žal mnogo premalo znana in cenjena, je bila svojevrsten dogodek v tistih težkih letih. Kritiški odmev je govoril kar o znanem pisatelju, ki da si je nadel psevdonim, tolikanj zrela in prepričljiva je bila piščeva beseda, posvečena majhnim, neznatnim in pogosto kar spregledanim stvarem našega okolja, ki pa so v resnici del naše eksistence. V kratkih besedilih te knjige se je avtor predstavil kot človek, ki se zna intimno približati stvarem, jih doživeti in poveličati. Vsaka od teh oznak se mi zdi hkrati izjemno povedana in pričevalna za ves strokovni opus. Predvsem pa je v umetnostno zgodovino vnesel kar literarno izbrušen jezik, ki ga v taki smeri ni premogel nihče drug. Imeli smo sicer v Izidorju Cankarju imenitnega stilista, za njegovim pisanjem je stal oster intelekt, za Cevčevimi besedili je izredna občutljivost. Najin skupni učitelj France Stelè ga je v seminarju rad postavljal za zgled, kako je treba pisati. Kaj

značilna izjava za učitelja, ki je pisal pogosto komplicirane stavke. Stelè je tedaj v šali Cevcu celo poočital, da bi najraje pisal strokovne sestavke kar v heksametrih. Prizadevanje za kar moč literarno lepim pisanjem je potem stalna skrb našega jubilanta, ki nenehno išče najprikladnejšo in najlepšo besedo, slikovit besedni zavoj in pojočo blagoglasnost.

Zadnja beseda ni zapisana naključno. Bil sem večkrat priča, kako Emilijanova besedila nastajajo v razpoloženju, ki ga ustvarja dobra glasba. Naš pisatelj je goreč ljubitelj te umetnosti in ni edini, ki muzikalnost svojih besedil lahko pomerja ob muziki sami.

Emilijan Cevc se dobro zaveda, kako pomembna je za znanstvenika intuicija, saj z drugimi sredstvi ni mogoče zastaviti ne prvega koraka ne nadaljnjih v globino snovi. Zato pomiluje strokovnjake, ki tega daru nimajo ali ki je pri njih premalo razvit. Očitno je, da takim pot ni odprta v svetove, dosegljive s slutnjo in z notranjo gotovostjo, da je pot prava ali plodna. Analiza njegovih besedil bi pokazala, da avtor nenehno vrta z mislijo v predmet raziskave, da bi tako izvabil umetnini njene notranje skrivnosti. Obenem ima izjemno razvit smisel za kombinatoriko, ki pomaga urejati gradivo in mu izluščiti bistvo. Nekajkrat sem bil priča takim kombinacijam, ki so zanimive ne glede na končni izid razmišljanja. Emilijan je na primer v svoji zadnji veliki knjigi, ki mu je pripomogla do Herderjeve nagrade, moral zavreči vrsto dotlej že kar utrjenih hipotez, preden se je prebil do rekonstrukcije in razlage razvoja kiparstva med gotiko in barokom.

Tudi mednarodna kritika je Cevcu priznala še neko lastnost, s katero se ne more pohvaliti vsakdo, namreč izredno obveščenost, načitanost. Zgodnji primer za demonstracijo takega obzorja je njegov sestavek o velesovski Mariji. V razpravi je preletel dobršen del Evrope, da bi pokazal, kam je treba locirati obravnavani kip.

Obsežnega opusa našega slavljenca naj se dotaknem samo kratko, o njem govori objavljena bibliografija. Avtor se je posvečal v svojem polstoletnem delu najpoprej srednjeveški umetnosti. Razrešitev uganke renesančnih fresk na Križni gori nad Škofjo Loko je eden zglednih tekstov, posvečenih temu obdobju. Poglavitna skrb pa je potem vse do danes veljala srednjeveški plastiki. To temo si je izbral za doktorsko disertacijo. Kasneje je časovni okvir razširil še tja do baročnega kiparstva. Omembe vredno je, da je zlasti preko stavbnega kiparstva zajemal tudi srednjeveško arhitekturo. Druga njegova izbrana tema v zadnjih desetletjih je slikarstvo 17. stoletja, ki ga temeljito preučuje in pripravlja tudi zanj primerno objavo. Prvo sklenjeno podobo te umetnosti je že objavil v katalogu k razstavi Umetnost 17. stoletja na Slovenskem v Narodni galeriji.

Vendar sta to samo dve poglavitni temi, ki se jima je posvečal in ju ima nenehno v mislih Emilijan Cevc. Seznam drugih tem, ki jih je tako ali drugače obravnaval, je skoraj nepregleden ter sega od prazgodovine tja do sodobne umetnosti. Pisal je besedila za kataloge razstav, spremljal skupino modernih umetnikov, napisal pa je tudi knjigo, ki jo v stroki označujemo kot Oris št. 2. Pri Prešernovi družbi je leta 1966 izšla njegova Slovenska umetnost, pregled likovnega snovanja na Slovenskem od začetkov do moderne. V primeri s prvim, Steletovim Orisom, je Cevčeva knjiga bistveno drugačna glede izbire gradiva. Steletov Oris je bil tezna publikacija, odgovor na vprašanje, ali Slovenci imamo svojo umetnost,

v Cevčevo besedilo pa je vpleteno domala vse, kar danes o umetnosti pri nas sploh vemo.

In tukaj je priložnost, da označimo Cevčeva besedila tudi širše. Vsepovsod je namreč očitna tendenca po popolnem zajetju gradiva, zato je ključne stvari pisal večkrat. Seveda je pri takem pisanju težko nazorno izluščiti posebej pomembno od manj pomembnega ali kvalitetno zanemarljivega, ni mogoče uveljaviti kriterijev, ki jih včasih imenujemo estetske. Toda Cevc je sam zanikal, da bi pisal za estete, hoče biti zgodovinar. Gradiva je v poglavitnih publikacijah toliko, da se je težko prebiti skozenj. V tej lastnosti je podoben Steletu, ki ga je nasledil na akademijskem inštitutu.

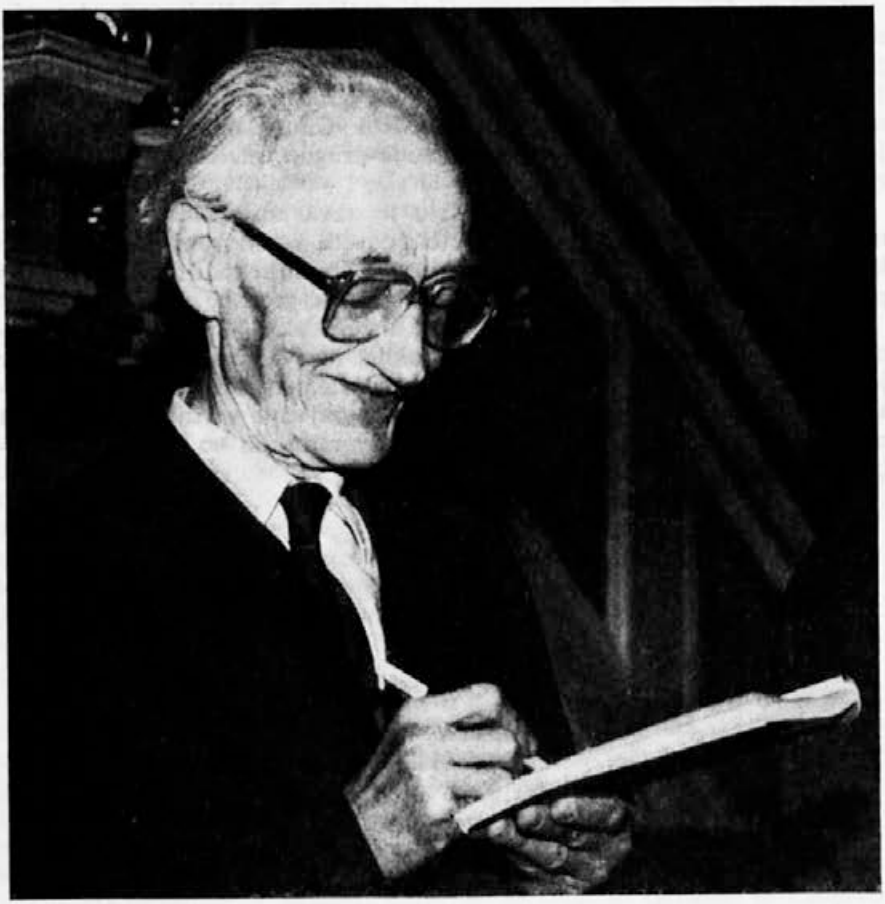
Če bi hoteli označiti metodo ali metode, ki jih pri svojem raziskovalnem delu uporablja Emilijan Cevc, je mogoče reči, da je mojster pretanjene formalne in ikonografske analize, ki nista sami sebi namen. Naš slavljenec redoma prekriva ali prepaja te strokovne postopke z občutenim, živim dojemanjem spomenikov, tako da nas prestavlja v čas nastanka umetnin, prestavlja nas celo v vlogo ustvarjalcev.

Cevčevo delo se nikakor ne omejuje zgolj na študijska prizadevanja, marveč tudi na vse drugo, kar je potrebno za ohranitev spomeniške posesti in za njeno prezentacijo. Bil je tudi že konservator, samostojno je raziskoval zapleteni sestav kamniškega Malega gradu, ki prav v zadnjem času razkriva še nove lastnosti. Kot Kamničan sodeluje pri urejanju dediščine v mestu, a pomaga tudi drugod, med drugim kot član republiškega strokovnega sveta.

Posebno poglavje v njegovem delu je ukvarjanje s cerkvenimi spomeniki. V zadnjih letih se prizadeto posveča oblikovanju muzeja cerkvene umetnosti v Stični. K temu delu ga spodbuja tudi intimno osebno prepričanje o njenem posebnem pomenu za slovenske usode.

Na koncu naj si dovolim še pogled na neko zelo vidno osebno lastnost. Svojega dela ne opravlja kot poklic, marveč kot poslanstvo, kar je dano le redkim. Da bi kar najmanj moči namenjal vsakdanjim opravkom, si je ustvaril primerno distanco, ki naj mu varuje možnosti za nemoteno delo. Ker je trdoživ asket, ne dvomim, da bo še dolgo opravljal svoje plemenito poslanstvo.

Nace Šumi

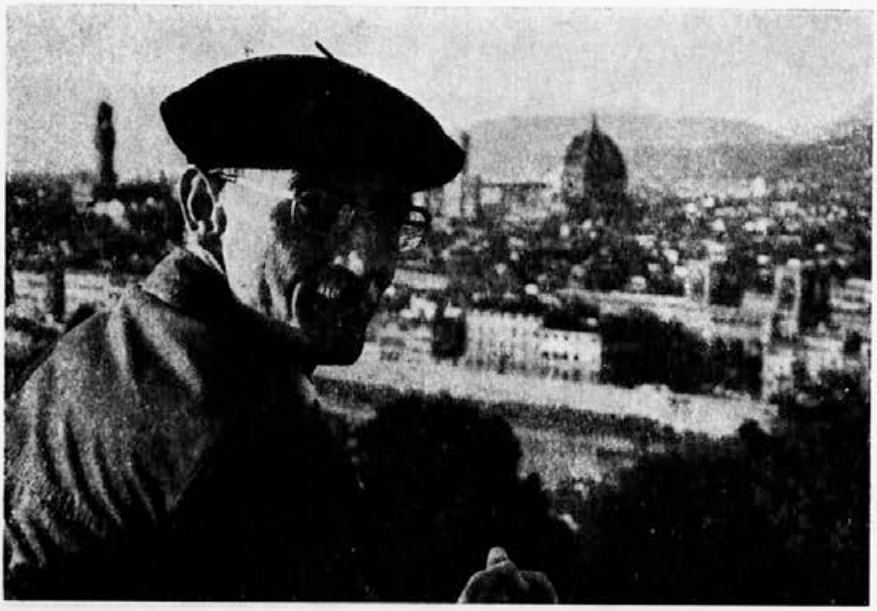


Akademik dr. Emilijan Cevc na Pogovorih o baroku, 20. 10. 1990
(foto Mirko Kambič)

Na Muljavi s Francetom Steletom in Walterjem Frodlom, 1953

Z Giuseppejem Marchettijem
blizu Čedada, 1955

Begunje pri Cerknici, ok. 1987



Firence, jeseni 1972

Kostanjevica na Krki, 1967

S Francetom Steletom v Šempetru pri Celju, 1966

V delovni sobi na SAZU, 1973

Otvoritev razstave »Gotska plastika na Slovenskem«
v Narodni galeriji, 9. 10. 1973

S Tatjano in Božidarjem Jakcem na Jezerskem, 1974

Z Giancarlom Menisom in njegovo materjo pred čedadsko stolnico, 1988

S Sergejem Vrišerjem v Brežicah, 1986

BIBLIOGRAFIJA AKADEMIKA DR. EMILIJANA CEVCA

ZNANSTVENE IN STROKOVNE OBJAVE

1
Poznogotske freske na Križni gori pri Škofji Loki. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 20, 1944, 32—70.

2
Predromanski pletenini iz Batuj. — Arheološki vestnik, 1, 1950, 136—145.

3
Umetnost [v Beneški Sloveniji]. — Beneška Slovenija (Gorica) 1950, 112—124.

4
Umetnostnozgodovinsko pričevanje znamenja v Volčah. — Varstvo spomenikov, 3, 1950, 136—141.

5
Etnografski problem ob freski »Sv. Nedelje« v Crngrobu. — Slovenski etnograf, 3/4, 1950/51, 180—183.

6
Incisione slovena contemporanea. — Ljubljana, Moderna galerija. 1951 (24 str. Katalog).

7
Kipar Janez Lipec. — Likovni svet, 1951, 201—214.

8
Romanski Marijin kip v Velesovem. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 1, 1951, 86—118.

9
Kje je bil rojen kipar Mihael Cussa? — Zbornik za umetnostno zgodovino, 1, 1951, 222—224.

10
Dvoje zgodnjesrednjeveških figuralnih upodobitev na slovenskih tleh. — Arheološki vestnik, 3, 1952, 214—249.

11
Nova umetnostnozgodovinska odkritja v Ptuju. — Zgodovinski časopis, 6/7, 1952/53, 301—329.

12
Parlerjanske maske v Ptuju in okolici. — Ptujski zbornik 1893—1953, 49—55 + priloge.

13
Ob problemu Hansa iz Judenburga. — Razprave SAZU, I. razred, 2, 1953, 277—327.

14
Slowenische Graphik der Gegenwart. — Klagenfurt, Konzerthaus. 1954. [6 str.] Ponatis Berlin 1955. (Katalog.)

15
Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša. — Loški razgledi, 1, 1954, 65—76.

16
Mengeš v luči umetnostne zgodovine. — Mengeški zbornik 1154—1954 [1954], 61—70. [Ovojni naslov: 800 let Mengša.]

17
Začetki slovenskega impresionizma. — Ljubljana, Narodna galerija. 1955, 5—15. (Katalog.)

18
Problem kamnitega leva iz Kostanjevice ob Krki. — Arheološki vestnik, 6, 1955, 33—49.

19
Poznogotsko kamnoseštvo v okolici Kamnika. — Kamniški zbornik, 1, 1955, 111—124.

20
»Sopotniški rezbar« iz XV. stoletja. — Loški razgledi, 2, 1955, 127—133.

21
»Pesnitev in resnica« Lojzeta Spacala. — Naša sodobnost, 3, 1955, 717—727, 830—843.

22
Problematika naših poslikanih panjskih končnic. — Naša sodobnost, 3, 1955, 1061—1078.

23
Srednjeveške pečnice z motivom leva na Slovenskem. — Tkalčićev zbornik (Zagreb) 1, 1955, 111—117.

24
Mojster Solčavske Marije. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 3, 1955, 105—146.

25
Srednjeveška plastika na Slovenskem. — Ljubljana, Univerza. 1956, 55 str. (Diss.)

26
Umetnost srednjega veka na Slovenskem. — Ljubljana, Narodna galerija. 1956, 45 str. Francoski prevod 1956. (Katalog.)

27
Kipar H. R. — Loški razgledi, 3, 1956, 161—174.

28
Umetnostni diagram gorenjske preteklosti. — Gorenjska, 1, 1957, 11—23.

29
Goriška v slovenski umetnostni preteklosti. — Goriški zbornik 1947—1957, 1957, 30—42.

30
Kamnik v starih podobah. — Kamniški zbornik, 3, 1957, 24—42.

31
Gotski svečnik z zgornjega stolpa. — Loški razgledi, 4, 1957, 53—56.

32
Fran Tratnik. — Naša sodobnost, 5, 1957, 1057—1065.

33
Madona iz Št. Petra v Savinjski dolini. — Peristil (Zagreb) 1957, 157—160.

34
Gotska plastika na Gorenjskem. — Kranj, Mestni muzej. 1958, 22 str. (Katalog.)

35
Veronika z Malega gradu. — Kamniški zbornik, 4, 1958, 111—145.

36
Crnogrobska pletilja. — Loški razgledi, 5, 1958, 144—149.

37
Osišče slovenske likovne umetnosti. Misli ob razstavi »Sodobna slovenska umetnost«. — Naša sodobnost, 6, 1958, 831—841.

38
Vedute slovenskih krajev iz začetka XVIII. stoletja. — Kronika, 7, 1959, 77—89.

39
Luxuria z Visokega pod Kureščkom. — Kronika, 7, 1959, 161—168.

40
Slikar Štefan Dolinar. — Loški razgledi, 6, 1959, 134—140.

41
Pričevanje srednjeveških fresk na Slovenskem. — Naša sodobnost, 7, 1959, 931—943.

42
France Stelè — umetnostni zgodovinar. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 5/6, 1959, 5—19.

43
Geografski položaj srednjeveškega kiparstva na Slovenskem. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 5/6, 1959, 273—290.

44
Kranjska župna cerkev v luči stavbarniškega reda. — 900 let Kranja, 1960, 105—127.

45
Poznoantični mozaik iz Tuhinjske doline. — Kamniški zbornik, 6, 1960, 35—48.

46
Kamniški mestni obrambni jarek. — Kamniški zbornik, 6, 1960, 87—89.

47
Stavbar Andrej in slikar Jernej iz Loke v Beneški Sloveniji. — Loški razgledi, 7, 1960, 94—105.

48
Narodna likovna umjetnost. Istraživanje i zadaće istraživanja. — Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958 (Beograd) 5, 1960, 247—257.

49
Ljudska umetnost na Gorenjskem. — Rad kongresa folklorista Jugoslavije na Bledu 1959 (Ljubljana) 6, 1960, 23—26.

50
Novi podatki o stavbni zgodovini in stavbarju prezbiterija in zvonika loškega Sv. Jakoba. — Loški razgledi, 8, 1961, 84—91.

51
Mednarodni pomen slovenske umetnostne zgodovine in njeni stiki s tujino. — O stanju in aktualnih nalogah slovenske umetnostne zgodovine. (Gradivo s I. simpozija slovenskih umetnostnih zgodovinarjev v Radovljici 1960) 1961, 33—48.

52
Feichtingerjev nagrobnik v Stari Loki. Spomenik renesanse in protestantizma na Loškem. — Loški razgledi, 9, 1962, 105—110.

53
Fantastični ptici s panjskih končnic. — Slovenski etnograf, 15, 1962, 119—134 + priloge.

54
Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja. — Ljubljana, Slovenska matica. 1963, 399 str. Ilustr.

55
Odkod je doma mojster križnogorskih fresk? — Loški razgledi, 10, 1963, 104—112.

56
Poznogotski stavbenik Jurko iz Loke. Jurko Maurer ali Jurko Streit? — Loški razgledi, 11, 1964, 50—61.

57
Mojster Filipove plošče in problem Jakoba Schnitzerja iz Loke. — Loški razgledi, 12, 1965, 30—38.

58
Sv. Primož nad Kamnikom med romaniko in pozno gotiko. — Varstvo spomenikov, 9, 1962/64 (1965), 36—46.

59
Renesančna plastika na Slovenskem. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 7, 1965, 119—170.

60
Slovenska umetnost. — Ljubljana, Prešernova družba. 1966, 192 str. + priloge.

61
Rezbar Hans iz Loke in relief Križanja na nunskem samostanu. — Loški razgledi, 13, 1966, 67—71.

62
Gotsko kiparstvo. — Ljubljana, Mladinska knjiga. 1967, LX + (22) str. + 63 prilog. (Ars Sloveniae.)

63
Slovenačko slikarstvo 19. veka. Iz zbirke Narodne galerije Ljubljana. — Beograd, Narodni muzej. 1967, 13—22. (Katalog.)

64
Arte popolare e arte colta. — Incontri culturali mitteleuropei (Gorizia) 1968, 201—206. [Izšlo tudi v nemščini.]

65
Nekaj starejših škofjeloških umetnikov. — Loški razgledi, 15, 1968, 56—61.

66
Slikar, grafik in kipar Jože Gorjup. — Sinteza, 1968, št. 9, str. 14—18.

67
Slikarstvo 17. stoletja. — Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem. Ljubljana, Narodna galerija. 1968, 39—71. (Katalog.)

68
Kiparstvo začetka 17. stoletja na Slovenskem. — Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem. Ljubljana, Narodna galerija. 1968, 92—95. (Katalog.)

69
Das Problem der Kontinuität im Kult und in der bildenden Kunst in Slowenien. — Alpes Orientales, 5, 1969, 103—112.

70
Ob Valvasorjevem Prizorišču človeške smrti. — Janez Vajkard Valvasor: Prizorišče človeške smrti... (Maribor, Obzorja & Novo mesto, Dolenjska založba) 1969, 279—319.

71
Umetnostni delež loškega ozemlja v preteklosti. — Loški razgledi, 16, 1969, 23—38.

72
Štirje renesančni nagrobniki v Novem mestu. — Novo mesto 1365—1965, 1969, 180—195.

73
Gotika. — Umetničko blago Jugoslavije (Beograd) 1969, 259—278. Slovenski prevod: Umetnostni zakladi Jugoslavije, 1970, 261—278. [2. dop. izd. 1974.]

74
Poznogotska plastika na Slovenskem. — Ljubljana, Slovenska matica. 1970, 344 str. Ilustr.

75
Spremna beseda. — Janez Vajkard Valvasor: Pasijonska knjižica 1679 (Ljubljana, Cankarjeva založba) 1970, 39—60.

76
Poznogotski kip sv. Ane Samotretje iz Kranja. — Kranjski zbornik, 1970, 119—206.

77
Spis Edvarda Strahla o umetnostnih razmerah na Kranjskem. — Loški razgledi, 17, 1970, 80—107.

78
Trdinov in Kobetov gorjanski cvetnik. — Trdinove bajke in povesti o Gorjancih (Ljubljana, Cankarjeva založba) 1970, 7—25.

79
Ikonografski problem dveh baročnih slik. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 8, 1970, 133—143.

80
Kulturni pomen alpskega sveta. — Incontri culturali mitteleuropei (Gorizia) 1971, 155—166. [Izšlo tudi v italijanščini.]

81
Art gothique. »Stetchaks« — pierres tombales. — L'Art en Yougoslavie de la prèhistoire à nos jours (Paris) 1971. [9 str. Ponatis v angl. in srbohrv.]

82
Gotika. — Umetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas (Beograd & Sarajevo) 1971, 129—140.

83
Typologische Kontinuität des altchristlichen Mausoleums in der ro-

manischen Zeit und die Anfänge der Doppelkapele auf Mali grad in Kamnik. — Arheološki vestnik, 23, 1972, 397—406.

84
Gotska plastika na loškem ozemlju. — Loški razgledi, 19, 1972, 179—198.

85
Gotska plastika 15. stoletja v Koprščini in njenem zaledju. — Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo: Slikarstvo, kiparstvo, urbanizem in arhitektura v slovenski Istri (Koper) 1972, 33—64.

86
Gotska plastika na Slovenskem. — Ljubljana, Narodna galerija. 1973, 163 str. (Katalog.)

87
Gotska plastika na Koroškem. — Koroški kulturni dnevi, 1, 1973, 242—252.

88
France Stelè. [Nekrolog.] — Letopis SAZU, 23, 1973, 105—115.

89
Slikar Matevž Langus na Loškem. — Loški razgledi, 20, 1973, 137—146.

90
Kipar Angelo Putti in njegovo delo na Slovenskem. — Zbornik za likovne umetnosti (Novi Sad) 9, 1973, 255—271.

91
Slovenski ekslibris = Exlibris in Slovenia. — Ljubljana, Društvo exlibris Sloveniae. 1974, 110 str. (Soavtor Janez Logar.)

92
Rimsko ali baročno doprsje iz stare Ljubljane? — Arheološki vestnik, 25, 1974 (1976), 578—585.

93
Kmečki upori v slovenski likovni umetnosti. — Kmečki upori v slovenski umetnosti, 1974, 157—173.

94
Loška baročna umetnika Heinrich Hilarius Göttinger in Martin Blažič. — Loški razgledi, 21, 1974, 94—101.

95
Portal sv. Petra v Dvoru in oglejski misali. — Situla, 14/15, 1974, 339—348.

96
Slika iz leta 1616 v Srednjem Bitnju pri Kranju. — Kranjski zbornik, 1975, 217—225.

97
Umetnostna preteklost na Pivki. — Ljudje in kraji ob Pivki, [1], 1975, 83—97.

98
Po sledeh stavbarja Andreja iz Loke. — Loški razgledi, 22, 1975, 47—56.

99
Trije poznorenesančni in en baročni nagrobnik v Laškem. — Časopis za zgodovino in narodopisje, 12, 1976, 308—325.

100
Nagrobnik viteza Viljema Gotholda Raspa v Stari Loki. — Loški razgledi, 23, 1976, 55—62.

101
Spremna beseda. — Miha Maleš: Rdeče lučke ali risbe o ljubezni (Koper, Lipa) 1976 [5 str.]

102
»Vse življenje sem bil konservator...« (Konservatorsko delo dr. Franceta Steleta.) — Varstvo spomenikov, 20, 1976, 53—73.

103
Matevž Langus in Čopov ter Korytkov nagrobnik. — Kronika, 25, 1977, 29—37.

104
Kulturni spomeniki v Krškem in bližnji okolici. — Krško skozi čas 1477—1977, 1977, 165—196.

105
Še dve Langusovi risbi Škofje Loke. — Loški razgledi, 24, 1977, 51—54.

106
Hans Maler von Judenburg und seine Werkstätte. — Gotik der Steiermark (Stift St. Lambrecht) 1978, 262—272. (Katalog.)

107
Slowenien. — Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. (Köln, Schnütgen-Museum) 1978, 441—448. (Katalog.)

108
Kroatien. — Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. (Köln, Schnütgen-Museum) 1978, 448—450. (Katalog.)

109
Likovna umetnost v prvi polovici 19. stoletja na Slovenskem. — Slovenci v predmarčni dobi in revoluciji 1848 (Ljubljana, Narodni muzej) 1978, 68—72. (Katalog.)

110
Renesančni plastiki v kamniškem mestnem muzeju. — Kronika, 26, 1978, 150—155.

111
Profesor J. G. Vonbank in loški umetnostni spomeniki. — Loški razgledi, 25, 1978, 88—95.

112
Renesančna reliefa v Škofji Loki in na Turjaku. — Loški razgledi, 26, 1979, 37—44.

113
Češka gotska umetnost. Ob razstavi v Narodni galeriji v Ljubljani. — Naši razgledi, 28, 1979, 694—695.

114
Slowenische Impressionisten und ihre Vorläufer. — Slowenische Impressionisten und ihre Vorläufer aus der Nationalgalerie in Ljubljana (Wien, Österreichische Galerie) 1979, 9—31. (Katalog.)

115
Die slowenische Malerei von der Romantik bis zum Impressionismus. — Slowenische Malerei von der Romantik bis zum Impressionismus (Berlin, Nationalgalerie der Staatlichen Museen) 1979, 5—17. (Katalog.)

116
Špjetarski vikar Klement Naistoth iz Loke. — Loški razgledi, 27, 1980, 66—70.

117
Der Schöne Stil in Slowenien. — Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxenburgen (Köln) 1980, 123—129.

118
Pokrajinske variante srednjeveške plastike na Slovenskem. — Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 16, 1980, 201—206.

119
Likovna umetnost. — Slovensko ljudsko izročilo (Ljubljana, Cankarjeva založba) 1980, 232—247.

120
Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom. — Ljubljana, Slovenska matica. 1981, 372 str. Ilustr.

121
Tintorettovski in drugi italianizmi v Jamškovi podobarski delavnici. — Loški razgledi, 28, 1981, 178—185.

122
Portret freisinškega škofa Janeza Frančiška iz »Visoške kronike«. — Loški razgledi, 29, 1982, 32—38.

123
Tri starejše glave Janeza Krstnika na Slovenskem. — Traditiones, 7/9, 1978/80 (1982), 31—47.

124
Trubarjevo »Mrtvo dejte«... v ti igiški fari. — Traditiones, 7/9, 1978/80 (1982), 264—266.

125
Die gotische Plastik um 1300 in Slowenien. — XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte. Arbeitergruppe neue Forschungsergebnisse und Arbeitsvorhaben, 9 (Wien) 1983, 69—72.

126
Ikonografski problem Bolfgangove freske Rojstva v Crngrobu. — Loški razgledi, 30, 1983, 35—41.

127
Mittelalterliche Freskenmalerei in Slowenien. — Mittelalterliche Fresken in Jugoslawien (Villach, Kulturamt der Stadt Villach) 1983, 21—22. (Katalog.)

128
Srednjeevropski slikarji. — Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja. (Ljubljana, Narodna galerija) 1983, 47—53. (Katalog.)

129
Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj. — Beograd & Zagreb & Mostar, Prosveta & Jugoslavija. 1984, 179 str. Ilustr. (Soavtorja Radovan Ivančević in Anđela Horvat. Umjetnost na tlu Jugoslavije.)

130
Slovenska likovna umetnost v NOB. — Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji (Skopje) 1984, 409—416.

131
Nova umetnostnozgodovinska odkritja v Crngrobu. — Loški razgledi, 31, 1984, 33—39.

132
Ivan Pregelj in likovna umetnost. — Pregljev zbornik, 1984, 29—42.

133
Umetnostnozgodovinski pogled na Valvasorjevo izdajo Ovidijevih Metamorfoz. — Publij Ovidij Naso: Metamorfoze. (Ljubljana, Mladinska knjiga) 1984, 263—279.

134
Stilske strukture u gotičkoj skulpturi Jadrana i zaleđa. — Radovi Instituta za povijest umjetnosti (Zagreb) 1984, št. 3/6, str. 19—24.

135
Motivna izhodišča ljudske pesmi »Sveta kri sejana«. — Traditiones, 10/12, 1981/83 (1984), 95—104.

136
Nekaj glos ob drugi knjigi »Slovenskih ljudskih pesmi«. — Traditiones, 10/12, 1981/83 (1984), 219—232.

137
Švicarska paralela konjeniški procesiji v Komendi. — Tradtiiones, 10/12, 1981/83 (1984), 275—276.

138
Štukature v stiškem vhodnem stolpu iz leta 1620. — Zbornik občine Grosuplje, 13, 1984, 161—172.

139
Likovna umetnost v srednjeveški Ljubljani. — Zgodovina Ljubljane. Prispevki za monografijo, 1984, 96—102.

140
Umetnostni vzponi in upadi kamniškega mesta. — Kamnik 1229—1979, 1985, 65—74.

141
Umetnostni zgodovinar prof. France Stele in loško ozemlje. — Loški razgledi, 32, 1985, 11—16.

142
I riflessi della scultura friulana nella Slovenia. — La scultura lignea in Friuli (Udine) 1985, 17—25.

143
France Stele in narodopisje. — Traditiones, 14, 1985, 123—127.

144
Spremna beseda. — Gustave Doré: Biblija (Ljubljana, Mladinska knjiga) 1986, 7—16.

145
Manieristične freske beneške smeri na Gostečem. — Loški razgledi, 33, 1986, 47—56.

146
Dodatni podatki o Klementu Naistothu iz Loke. — Loški razgledi, 33, 1986, 175—177.

147
Kopija Madone iz Trapanija v Begunjah pri Cerknici. — Notranjski listi, 3, 1986, 173—180.

148
Predromanski relief v Hodišah na Koroškem. — Razprave SAZU I. razred, 15, 1986, 3—23 + tabl. 157—158.

149
Kipar Leonhard Kern in njegovo delo na Slovenskem v letih 1612—1613. — Razprave SAZU I. razred, 15, 1986, 25—68 + tabl. 159—168.

150
Slika sv. Barbare iz loškega uršulinskega samostana. — Loški razgledi, 34, 1987, 29—34.

151
La Statua Gotica della Madonna di Castelmonte in Friuli. — Cultura in Friuli (Udine) 1988, 427—442.

152
Die hl. Hemma in der bildenden Kunst Slowenienes. — Hemma von Gurk (Schloss Strassburg, Kärnten) 1988, 268—273. (Katalog.)

153
Arte medioevale nell'Alto Isontino, nel Collio e nella valle del Vipacco. — La Cultura Slovena nel Litorale (Gorizia) 1988, 53—76.

154
Likovni umetniki člani Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Razstava ob petdesetletnici SAZU. — Ljubljana, Mestna galerija. 1988, 30 str. (Katalog.)

155
Umetnostnozgodovinski izlet na Planico. — Loški razgledi, 36, 1989, 115—117.

156
J. W. Valvasor kot mentor slikarjev = J. W. Valvasor as mentor of painters. — Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi = Johann Weichard Valvasor to the Slovenes and to Europe. Ljubljana, Narodna galerija. 1989, 169—229. (Katalog.)

POLJUDNI STROKOVNI ČLANKI

157
Akademski slikar Ivan Vavpotič. — Koledar Družbe sv. Mohorja, 1945, 141. (Podpis: nc.)

158
Razstava slikarstva in kiparstva narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja. — Tovariš, 3, 1947, 275—277.

159
Umrl je slikar Matija Jama. — Tovariš, 3, 1947, 353.

160
Varstvo in obnova naših kulturnih spomenikov. — Tovariš, 3, 1947, 454.

161
Slovenska umetnost v delu Jožeta Karlovška. — Tovariš, 3, 1947, 603—604.

162
Na ruševinah evropsko pomembne stavbe kostanjeviškega »gradu«. — Tovariš, 3, 1947, 719—720.

163
Turizem in kulturni spomeniki. — Turizem in gostinstvo, 1, 1947, 170—172.

164
Ob našem srednjeveškem kiparstvu. — Koledar Družbe sv. Mohorja, 1948, 133—136.

165
Kostanjeviški samostan. — Varstvo spomenikov, 1, 1948, 13—15.

166
Celjski »Physiologus«. [O živalskih motivih v likovni umetnosti srednjega veka.] — Proteus, 12, 1949/50, 183—188.

167
Izložba G. A. Kosa i F. Pavlovca u Ljubljani. — Književne novine (Beograd) 21. II. 1950.

168
Srednjevekovna zbirka slovenačke Narodne galerije. — Književne novine (Beograd) 19. XII. 1950.

169
Ljudski rezbar Gregor Lipovnik. — Koledar Družbe sv. Mohorja, 1950, 156—159.

170
Umetnostni obraz Primorske. — Ljudski tednik 9. VI. 1950.

171
Stoletnica smrti Janeza Šubica. — Tovariš, 6, 1950, 572.

172
O varstvu slovenske srednjeveške plastike. — Varstvo spomenikov, 3, 1950, 30—38.

173
Obraz domovine. — Varstvo spomenikov, 3, 1950, 81—88.

174
Slikar Fortunat Bergant. Ob dvestotrideset-letnici rojstva ter ob razstavi slik v Narodni galeriji. — Mladina 9. X. 1951.

175
Ob razstavi »Doma«. — Slovenski poročevalec 20. VII. 1951.

176
Restavriranje krakovskega reliefa v Ljubljani. — Varstvo spomenikov, 4, 1951/52, 41—44.

177
Ob Plečnikovi osemdesetletnici. — Ljubljanski dnevnik 19. I. 1952.

178
Umetnostnozgodovinski spomeniki — važen del turistične posesti slovenskega Primorja. — Slovensko Primorje v luči turizma, 1952, 233—244.

179
Oživljena arhitektura. [O arhitektu Jožetu Plečniku.] — Film, 3, 1953, št. 2.

180
Ob umetnostni razstavi v Ptuju. [Razstava Janeza Mežana.] — Ljubljanski dnevnik 7. X. 1953.

181
Pomemben del slovenske kulturne tvornosti je vzniknil na Primorskem. — Primorski dnevnik-Okroglica 5. IX. 1953.

182
Film o mojstru Plečniku. — Slovenski poročevalec 18. I. 1953.

183
Slikar Maks Koželj sedemdesetletnik. — Slovenski poročevalec 29. III. 1953.

184
Razstava kiparja Cirila Cesarja. — Slovenski poročevalec 6. VI. 1953.

185
Jubilejna razstava Maksima Gasparija. — Slovenski poročevalec 7. VI. 1953.

186
Razstava mladih. — Slovenski poročevalec 28. X. 1953.

187
Razstava risb Nikola Martinoskega. — Slovenski poročevalec 22. XI. 1953.

188
Še en slavljenec: Makso Koželj. — Turistični vestnik, 1, 1953, 35.

189
Med Savinjo, Sotlo in Savo. — Turistični vestnik, 1, 1953, 96—97, 113—114.

190
Franc Ropret (1878—1952). — Mengeški zbornik, 1154—1954, [1954], 135—136. [Ovojni naslov: 800 let Mengša.]

191
Kipar in arhitekt. [Ob razstavi kiparke Vladimire Bratuž-Furlan.] — Naši razgledi, 3, 1954, št. 12, str. 17.

192
Razstava »Xylon«. [O mednarodni razstavi lesorezov.] — Slovenski poročevalec 16. II. 1954.

193
Miha Maleš, Makedonija. — Slovenski poročevalec 24. II. 1954.

194
Naša turistična društva in kulturnozgodovinski spomeniki. — Turistični vestnik, 2, 1954, 41—42.

195
Japonski lesorez. — Mlada pota, 3, 1954/55, 254—260.

196
Slikar Anton Koželj. — Koledar družbe sv. Mohorja, 1955, 98—99.

197
Slikar Jože Ovsec. — Naši razgledi, 4, 1955, 611.

198
Pesem primorske zemlje. [Ob Spacalovi razstavi v Portorožu.] — Primorski dnevnik 14. VIII. 1955.

199
Živi prostor in živa ploskev. [Ob razstavi Stojana Batiča in Borisa Kobeta.] — Slovenski poročevalec 20. III. 1955.

200
Slovenska umetnost po osvoboditvi. — Slovenski poročevalec 15. V. 1955.

201
Začetki slovenskega impresionizma. — Slovenski poročevalec 24. V. 1955.

202
Moderna avstrijska risba in grafika. — Slovenski poročevalec 18. VI. 1955.

203
Razstava mednarodne grafike. — Slovenski poročevalec 17. VII. 1955.

204
Naše panjske končnice. — Slovenski poročevalec 24. VII. 1955.

205
Šestdesetletnica Karle Bulovec-Mrak. — Slovenski poročevalec 23. X. 1955.

206
Ravenski mozaiki. — Slovenski poročevalec 27. XII. 1955.

207
Turizem in kulturni spomeniki. — Turistični vestnik, 3, 1955, 440—441.

208
Slike sa košnica. — Jugoslavija (Beograd) 12, 1956, 20.

209
Slikar Marko Pernhart. — Koledar Slovenske Koroške, 1956, 57—60.

210
Kipar Čelo Pertot. — Naša sodobnost, 4, 1956, 69—72.

211
Kič. — Obzornik, 1956, 624—634.

212
Razstava Čela Pertota. — Slovenski poročevalec 8. I. 1956.

213
Ob šestdesetletnici slikarja Gojmira Antona Kosa. — Slovenski poročevalec 24. I. 1956.

214
Ob 70-letnici dr. Franceta Stelèta. — Slovenski poročevalec 22. II. 1956.

215
Slikar Ludvik Grilc. — Idrijski razgledi, 2, 1957, 66—67.

216
Panjske končnice. — Koledar Prešernove družbe, 1957, 137—138.

217
Ob Batičevi in Spacalovi razstavi. — Naša sodobnost, 5, 1957, 557—561.

218
Življenjski jubilej dr. Vojeslava Moleta. — Naši razgledi, 6, 1957, 18.

219
Sodobna slovenska umetnost. — Naši razgledi, 7, 1958, 190.

220
Ob razstavi Vladimire Bratuš-Furlanove in Marijana Dovjaka. — Naši razgledi, 7, 1958, 297.

221
Slike. — Dante Alighieri: Pekel. Izbrane ilustracije raznih mojstrov (Ljubljana, Mladinska knjiga) 1959, 267—269.

222
Slikarska razstava Nikolaja Omerse. — Naša sodobnost, 7, 1959, 87—89.

223
Od Signaca do Signaca. — Naša sodobnost, 7, 1959, 659—662.

224
Hiša kraškega kamnarja. Ob Spacalovi razstavi v Ljubljani. — Naša sodobnost, 7, 1959, 662—665.

225
Umetnost oblikovanih predmetov. — Obzornik, 1959, 344—348.

226
Pota sodobne likovne umetnosti. Človeške dimenzije moderne umetnosti. — Naša sodobnost, 8, 1960, 60—64.

227
Batičev rudarski ciklus. — Naša sodobnost, 8, 1960, 175—177.

228
Dva kraška slikarska monologa. Na slikarski razstavi Vuka Radovića in Rika Debenjaka. — Naša sodobnost, 8, 1960, 377—379.

229
Batista — De Reggi — Oblak. Ob razstavi v Jakopičevem paviljonu aprila 1960. — Naša sodobnost, 8, 1960, 537—574.

230
Ob razstavi srbskih in makedonskih srednjeveških fresk v Ljubljani. — Naša sodobnost, 8, 1960, 922—928, 1020—1024.

231
Ob razstavi Miljenka Stančića. — Naši razgledi, 9, 1960, 188.

232
[Spremno besedilo.] — Miha Maleš: Jadranski motivi (Ljubljana, Državna založba Slovenije) 1961, 19—26.

233
Stari tuji slikarji na Slovenskem. — Naša sodobnost, 9, 1961, 185—189, 272—277.

234
Sprehod po vrtu slovenskega baroka. — Naša sodobnost, 9, 1961, 1034—1039.

235
Strastno slikanje žive strukture v slikarjevih delih zadnjih let. Spacalova razstava v Kopru. — Primorski dnevnik 7. V. 1961.

236
K vprašalnici o podobarjih. — Glasnik Slovenskega etnografskega društva, 4, 1962, 3.

237
Barve zemlje. Ob razstavi Franceta Slane. — Naša sodobnost, 10, 1962, 278—279.

238
Meditacije ob Spacalovi razstavi. — Naša sodobnost, 10, 1962, 559—561.

239
Razstava Stojana Batiča. — Naša sodobnost, 10, 1962, 853—855.

240
Grafični svet Marjana Pogačnika. — Naša sodobnost, 10, 1962, 1044—1045.

241
Melodija lesa in barv. [Ob Spacalovi razstavi v Ljubljani.] — Primorski dnevnik 22. IV. 1962.

242
Podobarstvo na Slovenskem. — Glasnik Slovenskega etnografskega društva, 5, 1963, št. 1, str. 2—3. (Podpis: V.)

243
Ob razstavi jugoslovanskih ikon. — Sodobnost, 11, 1963, 838—843.

244
Ob smrti Jožeta Karlovška. — Glasnik Slovenskega etnografskega društva, 5, 1963/64, 12.

245
Zaklad na Malem gradu v Kamniku. — Kamniški občan, 3, 1964, št. 10, str. 5.

246
Forma viva, problemi ureditve. — Sinteza, 1964/65, št. 2, str. 11—18.

247
Miniatura v Jugoslaviji. [Ob razstavi v zagrebškem Muzeju za umjetnosti i obrt.] — Sinteza, 1964/65, št. 2, str. 99.

248
Oddolžitev Alojzu Ganglu. — Dolenjski list 11. XI. 1965.

249
France Stelè — osemdesetletnik. — Delo 20. II. 1966.

250
Estetika ljudske keramike. Ob simpoziju 1965 v Rogaški Slatini. — Sinteza, 1966, št. 4, str. 83—84.

251
Neznani Robba na Pivki. — Delo 7. I. 1967.

252
Razum, vedrina in kanec božanske obsedenosti. Srečanje z Ježefom Tomincem. — Delo 25. III. 1967.

253
Priznanje in zahvala koroškima umetnikoma. [Ob razstavi Wernerja Berga in Othmarja Jaindla v Kostanjevici.] — Dolenjski list 18. V. 1967.

254
Beseda ustvarjalcev. — Knjiga 67, 115—117.

255
Osemdesetletnica umetnostnega zgodovinarja dr. Vojeslava Moleta. — Sinteza, 1967, št. 5/6, str. 105.

256
Umetnikov človek. Prijateljsko srečanje na razstavi Wernerja Berga v Pliberku. — Delo 17. IX. 1968.

257
Umetniška zapuščina 17. stoletja. — Delo 11. X. 1968.

258
Izmenjava med Gradcem in Ljubljano. [Umetnostnozgodovinska predavanja.] — Delo 22. X. 1968.

259
Slikar Lojze Spacal v Bassinovi monografiji. — Primorski dnevnik 7. I. 1968.

260
Ob beograjski razstavi »Tretjega decenija«. — Sinteza, 1968, št. 10/11, str. 42—47.

261
Videc sredi naše zemlje. Enaindvajstega aprila 1943 je prenehalo biti srce velikega umetnika [Riharda Jakopiča.] — Delo 19. IV. 1969.

262
Božidar Jakac. Govor ob odprtju umetnikove retrospektivne razstave v Kostanjevici. — Delo 19. VII. 1969.

263
Ob sedemdesetletnici življenja Božidarja Jakca, mojstra in pesnika lepote, iskrenosti in najglobljih doživetij. — Dolenjski list 10. VII. 1969.

264
Kobetova slikarska hvalnica dolenjski zemlji. — Dolenjski razgledi 19. VI. 1969.

265
Slikar Boris Kobe in svet Trdinovih bajk in pripovedk. — Dolenjski razgledi 4. XII. 1969.

266
Umetnostni zgodovinar dr. Janez Veider. — Mengeški zbornik, 2, 1969, 188—190.

267
Maksim Gaspari. — Naši razgledi, 18, 1969, 573.

268
Trdinove bajke in povesti o Gorjancih, kakor jih je slikarsko pospremil Boris Kobe. — Delo 29. IV. 1970.

269
Janez Trdina o sebi — vendar malo drugače. — Dolenjski list 28. V. 1970.

270
Slikar in akademik Gojmir Anton Kos. — Loški razgledi, 17, 1970, 269—270.

271
Kirchen, Klöster. — Merian (Hamburg) 23, 1970, 46—53. (Soavtor Marijan Zadnikar.)

272
Svete gore na Bizeljskem. — Nova mladika, 1, 1970, 141—142.

273
Furlansko slikarstvo 14. stoletja. [Ob srečanju umetnostnih zgodovinarjev Furlanije, Koroške, Štajerske in Slovenije.] — Sinteza, 1970, št. 18/19, str. 79—80.

274
Anketa Sodobnosti: Osamitev (ali še kaj hujšega) Slovenske akademije znanosti in umetnosti. — Sodobnost, 18, 1970, 451—453.

275
Živel sem in delal napake, toda ljubil sem. [Rihard Jakopič.] — Tovariš, 26, 1970, 20—24.

276
Dr. Anton Vodnik. [Nekrolog.] — Zbornik za umetnostno zgodovino, 8, 1970, 247—248.

277
Dr. Josip Korošec. [Nekrolog.] — Zbornik za umetnostno zgodovino, 8, 1970, 253—254.

278
Prof. Giuseppe Marchetti. [Nekrolog.] — Zbornik za umetnostno zgodovino, 8, 1970, 256—258.

279
Prof. Remigio Marini. [Nekrolog.] — Zbornik za umetnostno zgodovino, 8, 1970, 260—261.

280
Začetki grafične umetnosti na Slovenskem. — Življenje in tehnika, 1970, 482—486.

281
Slikar Gojmir Anton Kos. — Loški razgledi, 18, 1971, 95—100.

282
Dr. Francè Stelè. [Nekrolog.] — Delo 12. VIII. 1972.

283
Živi akantus. — Obzornik, 1972, 194—199.

284
Zgodnji srednji vek in romanika. — Obzornik, 1972, 251—256.

285
Gotika v Jugoslaviji. — Obzornik, 1972, 324—331.

286
Klasicizem, bidermajer in romantika. — Obzornik, 1972, 412—418.

287
Bizantinski umetnostni krog. — Obzornik, 1972, 472—478.

288
Stečki. — Obzornik, 1972, 541—546.

289
Vrenje zgodnjega baroka. — Obzornik, 1972, 613—620.

290
Pozni barok. — Obzornik, 1972, 691—696.

291
Na obisku pri umetnostnem spomeniku. — Nova mladika, 1972, 243—247.

292
Do kam so segle poslikane panjske končnice. — Slovenski čebelar, 75, 1973, 269—273.

293
Vojeslav Molè. [Nekrolog.] — Letopis SAZU, 24, 1974, 95—98.

294
Sprehod v umetnost Dolenjske. — Po Dolenjski, 1974, 44—73.

295
Deveti bienale tapiserije v Lausannu. — Sinteza, 1979/80, št. 47/48/49, str. 123—125.

296
Slikarska balada Franceta Slane. — France Slana (Ljubljana, Mladinska knjiga) 1981, 7—8.

297
»Likovna kultura«. [Ob programskih jedrih.] — Glasnik Slovenske Matice, 7, 1983, 82—84.

298
Miha Maleš — 80-letnik. — Obzornik, 1983, 124—128.

299
K prenovi starega jedra Žirov. Še o stari cerkvi. — Žirovski občasnik, 1983, št. 5/6, str. 8. [Odgovor Mariji Stanonik.]

300
Akademik Marjan Mušič. In memoriam. — Naši razgledi, 33, 1984, 42—43.

301
O delu Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta ZRC SAZU. — Dnevnik 19. I. 1985.

302
Marjan Mušič. [Nekrolog.] — Letopis SAZU, 35, 1985, 95—96.

303
O moralnih avtorskih pravicah likovnih umetnikov. — Akademija in varstvo moralnih pravic (Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti) 1988, 41—46, 73.

SPREMNE BESEDE V RAZSTAVNE KATALOGE IN ZLOŽENKE

304
Stane Kregar. — Dubrovnik, Umjetnička galerija. 1960.

305
Stane Kregar. — Ljubljana, Mala galerija. 1960.

306
Tršar — Lenassi. — Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. 1960.

307
Forma viva. — Kostanjevica na Krki & Seča pri Portorožu. 1961.

308
Lojze Spacal. — Kranj, Mestni muzej & Maribor, Umetnostna galerija & Slovenj Gradec, Umetnostni paviljon. [1961].

309
Stojan Batič. — Ljubljana, Mala galerija. 1962.

310
France Peršin. — Ljubljana, Mala galerija. 1967.

311
Werner Berg, grafika — Othmar Jaindl, skulptura. — Kostanjevica na Krki, Lamutov likovni salon. 1967.

312
Jakopič — Jama — Sternen. — Krško, Galerija. 1967.

313
France Peršin. — Kranj, Galerija v Mestni hiši. 1968.

314
Božidar Jakac. Grafike (1938—1968). — Krško, Galerija. 1968.

315
Vladimir Lakovič. — Ljubljana, Mala galerija. 1968.

316
Lojze Dolinar. — Ljubljana, Mestna galerija. 1968.

317
France Slana. — Ljubljana, Mestna galerija. 1968.

318
France Slana. — Novo mesto, Dolenjska galerija. 1968.

319
Božidar Jakac, retrospektiva. — Kostanjevica, Lamutov likovni salon. 1969.

320
Maksim Gaspari. Olja, risbe, ilustracije. — Krško, Galerija. 1969.

321
Rihard Jakopič. 1869—1943—1969. — Ljubljana, Osnovna šola »Riharda Jakopiča«. 1969.

322
Božidar Jakac. — Nova Gorica, Zveza kulturno prosvetnih organizacij. 1969.

323
Boris Kobe. Slike in grafike. — Novo mesto, Dolenjski muzej & Galerija. 1969.

324
Boris Kobe. Svet Trdinovih bajk in povesti. Slike in grafike. — Novo mesto, Dolenjski muzej & Galerija. 1969.

325
Boris Kobe. Svet Viharnikov. Slike. — Kamnik, dvorana nad kavarno. 1970.

326
Maksim Gaspari. — Novo mesto, Dolenjski muzej & Galerija. 1970.

327
Vladimir Štoviček. Plakete. — Krško, Galerija. 1971.

328
Poslikane panjske končnice. — Radovljica, Čebelarski muzej. 1973.

329
Miha Maleš. — Maribor, Umetnostna galerija. 1975.

330
Miha Maleš. — Beograd, Galerija Doma JNA. 1976.

331
Po poteh Gubčeve brigade, kakor jih je po tridesetih letih naslikal arhitekt in slikar Boris Kobe. — Novo mesto, Dolenjska galerija & Ljubljana, Mestna galerija. 1976.

332
Boris Kobe. Ilustracije pesnitve Veli Joža. — Celje, Likovni salon. 1977.

333
Ivan Vavpotič. — Velenje, Galerija Kulturnega centra. 1978.

334
Zbirka podarjenih del Mihe Maleša. — Kamnik, Galerija Mihe Maleša. 1980.

335
Delo slikarja Miha Maleša. — Kamnik, Kulturni center. 1980.

336
Miha Maleš. Grafike. — Ljubljana, Institut Jožef Stefan. 1981.

337
Slovinské malirstvi od romantismu k impresionismu. — Praha, Narodni galerie & Bratislava, Slovenská národna galéria. 1980, 7—20.

338
Szlovén festészet a romantikától az impresszionizmusig. — Budapest, Magyar Nemzeti Galerija. — Lisboa, Fundaçao Calouste, Gulbenkain. — Madrid, Real cirulo de Bellas Artes. 1981.

339
Impressionisti sloveni. — Milano, Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana. 1981.

340
Miha Maleš. — Žalec, Savinov razstavni salon. 1981.

341
Miha Maleš, 80-letnica. — Ljubljana, Mala galerija & DSLU. 1983.

342
Miha Maleš. — Koper, Meduza. 1983.

343
Galerijska zbirka slik in plastik starih mojstrov. — Krško, Galerija Kapucinskega samostana. 1983, 15—20.

344
Mittelalterliche Freskenmalerei in Jugoslawien (Slowenien). — Villach, Kulturamt der Stadt. 1983, 21—22.

345
Celjske cerkvene dragotine. — Celje, Pokrajinski muzej. 1985.

346
Adam in Eva. Predlog rekonstrukcije in prezentacije plastik Janeza Lipca. — Ljubljana, Mestni muzej. 1986.

KNJIŽNE OCENE

347
France Stelè: Spomeniki srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji. (Zgodovinski pregled raziskovanja do konca l. 1938.) Iz: Serta Hoffilleriana, Zagreb 1940, str. 479—494, 25 slik. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 19, 1943, 106—108.

348
Rihard Jakopič v besedi. — Slovenski poročevalec 22. IV. 1947.

349
Milesi Richard: Markus Pernhart. Celovec 1950. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 1, 1951, 205—207.

350
Karl Garzarolli vom Thurnlack: Mittelalterliche Plastik in Steiermark. Graz 1941. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 1, 1951, 207—214.

351
Knjiga o ljubljanski secesijski arhitekturi. Nace Šumi: Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani. Ljubljana 1954. — Slovenski poročevalec 24. IV. 1955.

352
V. Oberhammer — C. Th. Müller: Gotik in Tirol, Malerei und Plastik des Mittelalters, Katalog. Innsbruck 1950. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 3, 1955, 272—276.

353
Nicolao [!Nicolò] Rasmo: Nuove acquisizioni alla conoscenza dell'arte medioevale dell'Alto Adige. Bolzano 1952. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 3, 1955, 276—278.

354
Četrti letnik zbornika za umetnostno zgodovino. — Knjiga 57, 254—258. (Podpis: A. G.)

355
Knjiga o ruski umetnosti. Vojeslav Molè: Ruska umetnost. Ljubljana 1957. — Naši razgledi, 8, 1959, 67.

356
Romanska arhitektura na Slovenskem. Marijan Zadnikar: Romanska arhitektura. Ljubljana 1959. — Naša sodobnost, 8, 1960, 560—564.

357
Dr. Marijan Zadnikar: Umetnostni spomeniki v Pomurju. Murska Sobota 1960. — Naša sodobnost, 9, 1961, 671—673.

358
Giuseppe Marchetti — Guido Nicoletti: La scultura lignea nel Friuli. Milano 1952; Giuseppe Marchetti — Guido Nicoletti: Mostra di Crocefissi e Pietà medioevali del Friuli. Udine 1958; Giuseppe Marchetti: Gemona e il suo mendamento. Udine 1959; Giuseppe Marchetti: Il Friuli — Uomini e tempi. Udine 1959. — Argo, 1, 1962, 73—75.

359
Knjiga o ljubljanski baročni arhitekturi. Nace Šumi: Ljubljanska baročna arhitektura. Ljubljana 1961. — Naša sodobnost, 10, 1962, 179—183.

360
Album Miheličevih risb. France Mihelič: Risbe. Ljubljana 1963. — Sodobnost, 12, 1964, 569—570.

361
Albert Kutal: Českè goticke sochařstvi 1350—1450. Praha 1962. — Argo, 4/6, 1965/67, 43—47.

362
Ars Sloveniae — umetnost Slovenije: »Imaginarni muzej« Slovenske umetnosti. — Delo 6. VII. 1967.

363
Vojeslav Molè: Umetnost južnih Slovanov. Ljubljana 1965. — Sinteza, 1967, št. 5/6, 98.

364
France Stelè: Umetnost v Primorju. Ljubljana 1960. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 8, 1970, 283—286.

365
Marijan Zadnikar: Znamenja na Slovenskem. Ljubljana 1964. — Zbornik za umetnostno zgodovino, 8, 1970, 286—292.

366
Delo trajne vrednosti. Marijan Zadnikar: Romanika v Sloveniji. Ljubljana 1982. — Naši razgledi, 32, 1983, 296.

SODELOVANJE PRI LEKSIKONIH IN ENCIKLOPEDIJAH

367—376
Enciklopedija likovnih umetnosti. Zagreb, Leksikografski zavod FNRJ, 1, 1959 — 3, 1966. Gesla: Boltraffio (Beltraffio) Giovanni Antonio, Furlanija, Grilc Ludvik, Lipec Janez, Pacher Friedrich, Pacher Michael, Parler (skupina graditelja i klesara), Renesansa-Slovenija, Stelè France, Sveti Ivan Čele.

377—395
Slovenski biografski leksikon. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 3, 1960/1971 — zv. 14, 1986. Gesla: Ruckhenstain Gregor, Scharf Lukas, Schnitzer Jakob, Spacal Lojze, Steinmetzer Štefan, Stelè France, Streit Jurko, Tušek Janez Anton, Vallauer Rupert, Veider Janez, Veit (izdelovalec oklepov), Vèit (slikar), Verbnik Janez, Verbnik Matej, Vincenc iz Kastva, Vonbank Johann Georg, Weinmann Josef, Wiriex Johannes, Wubitsch Jurij.

396
Krajevni leksikon Slovenije. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 2, 1971 — 4, 1980. Prispeval umetnostnozgodovinske opise nekaterih spomenikov.

397
Leksikon Cankarjeve založbe. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1973, 1988 (nova izdaja). Gesla iz antične umetnosti in kiparstva.

398—416
Likovna enciklopedija Jugoslavije. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža, 1, 1984 — 2, 1987. Gesla: Almanach, Andrej iz Loke, Bezlaj Peter, Dolinar Štefan, Geigerfeld Hans Georg, Gornji grad, Gospa Sveta, Grahovar Simon Tadej Volbenk, Grilc Ludvik, Hren Tomaž, Jurko iz Loke, Koželj Anton, Križna gora, Kuša Mihael, Langus Matevž, Lipec Janez, Pacobello (kiparska družina), Parleri, Ramschüssel Bartolomej.

417—455
Enciklopedija Slovenije. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1, 1987 — 3, 1989. Gesla: Ajdovščina (umetnostni spomeniki), Almanach, Andrej iz Loke, Apače (umetnostni spomeniki), Areh, Arhitekturna plastika (srednji vek in 16. stoletje), Batuje (umetnostni spomeniki), Beneška Slovenija (umetnostni spomeniki), Biblija (ilustracije), Bobič Jurij, Celjski grofje (v likovni umetnosti), Celjski strop, Cerkvena likovna umetnost, Crngrob, Čedad, Črnologar Konrad, Dobida Karel, Dolničar Janez Gregor, Dostal Josip, Dobravlje, Društvo za krščansko umetnost, Dvor pri Polhovem Gradcu, Dvořak Maks, Epitaf [soavtor], Flis Janez, Furlanija (umetnostni spomeniki), Furlanski slikarji [soavtor], Gabrska Gora (umetnostni spomeniki), Gaiger a Gaigerfeld Hans Georg, Glavar Peter Pavel [soavtor], Godešič (umetnostni spomeniki), Gorenja Mersa (umetnostni spomeniki), Gotika, Govče (umetnostni spomeniki), Gradišče pri Lukovici (umetnostni spomeniki), Greben (umetnostni spomeniki), Gregorič Jože, Greischer Matija, Gumin-Gemona del Friuli (umetnostni spomeniki).

456—457
Primorski slovenski biografski leksikon. Gorica, Mohorjeva družba, zv. 13, 1987. Gesli: Robba Francesco, Rotmann Franc.

458—459
Österreichisches biographisches Lexikon 1815—1950. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, zv. 45, 1988. Gesli: Šantel Aleksander (Saša), Šantel Avgusta Henrietta (Henrika).

STROKOVNA PREVODA

460
Bowra C. M.: Klasična Grčija. — Ljubljana, Mladinska knjiga. 1968. 190 str. Ilustr.

461
Casson Lionel & redakcija Time-Lifovih knjig: Egipt. — Ljubljana, Mladinska knjiga. 1973, 191 str. Ilustr.

Vida Stanovnik

RAZPRAVE IN ČLANKI
ETUDES ET ARTICLES

FOLKNANDOVA PODOBA: ZGLEDI IN POSNETKI

Nataša Golob, Ljubljana

Nekajkrat sem že zapisala[1] in še večkrat izrekla svoje trdno prepričanje, da je stiške rokopise iz pozne romanike treba gledati kot seštevek mnogih, različno šolanih rok in da o enotnem, salzburško vplivanem iluminacijskem slogu, ki naj bi ga gojila Stična,[2] ne moremo govoriti. Tudi če vemo, da so ohranjeni spomeniki iz srednjeevropske romanike »samo vrh naglo topeče se ledene gore«,[3] da je v minulih stoletjih izginila množica ustvaritev, je bilo vsaj v zadnjem času objavljene toliko dokumentacije, primarnega in sekundarnega gradiva, da se zaradi omogočenih primerjav marsikateri spomenik pokaže v novi luči, v novih ikonografskih in institucionalnih povezavah, s spremenjenim vsebinskim in družbenim pomenom. Hans Ernst Gombrich je v neki razpravi primerjal umetnino z draguljem, ki ima mnogo ploskev; umetnostna zgodovina, ki se je v svojem razvoju opirala na tipološko, formalno, stilnokritično pa ikonografsko oz. ikonološko analizo, je vsakič odprla nov pogled na ustvaritev — denimo, da je zbrusila novo fazeto. Pogledi se dopolnjujejo; vsak je izraz naše spremenjene občutljivosti in z vsakim letom tudi izraz predrugačenega razumevanja preteklosti.

Mogoče je hotenje po dokumentarni brezhibnosti, ki je lastno iztekajočemu se 20. stoletju, sprožilo tudi vprašanja, kje so bile v srednjem veku postavljene meje med izvirnim delom, posnetkom, kopijo, kakšen je bil proces prenašanja likovnih vzorcev, kakšna je bila tehnika memoriranja (in pred tem pouka), ali so *probationes pennae* skice ali ne, kdaj in kako se je izoblikovala zavest o avtorstvu in s tem povezanih posebnih

---

[1] Nataša Golob, Slikarski okras romanskih rokopisov iz Stične: dunajska skupina, *ZUZ*, XXV, 1989 (od tu citirano Golob: *Dunajska skupina)*, pp. 37—55; Nataša Golob, Die illuminierten Handschriften aus dem Zisterzienserkloster Stična (Sittich): Die Gruppe der in der National- und Universitätsbibliothek Ljubljana verwahrten Codices, *Codices manuscripti*, 16, 1990 (v tisku).

[2] Milko Kos — France Stele: *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931, pp. 1—34.

[3] Izraz je uporabila Maia R. Bismanis v reflektivnem pogledu na metodo, ki je dobesedno sledila Saxlovemu načelu, zapisanemu v *English Sculptors of the Twelfth Century*, London 1954, p. 46: »If one wants to understand what happened in the field during the twelfth century one must not do what most historians have done up to now; take the same loving interest in the last bit of Romanesque sculpture in a village church as in the great tympanum of Lincoln but *select the few works which are the milestones on the main road*...« Maia R. Bismanis, The Necessity of Discovery, *Gesta*, XXVIII/2, 1990, pp. 115—120.

pravicah,[4] ali je kodeks, ki se znajde na kopistovem pisalnem pultu original ali vzorčna knjiga, je z umetnikovim podpisom prag anonimnosti zares odpravljen — plaz vprašanj s tem ni izčrpan in večina jih ostaja odprtih.

Pojem »izvirnika« s konotacijo originalnosti kot neprimerljivega dosežka je poznala antika in povzela ga je renesansa;[5] mi pa smo pri tem vrednotenju še vedno dediči romantike, ko je opevanje originala doseglo svojevrsten apodiktični vrhunec, in ta odmeva v (sijajni) predstavitvi Petra Blocha: »Original je torej *Kairos* v dolgotrajnem procesu; ta ima po pravilu svojo predzgodovino in čas učinkovanja. V *predzgodovini* umetnine je duhovni element močneje prisoten kot materialna realizacija. V *idejni skici* pridobi miselna igra prvo, bežno podobo. V *osnutku* ali *bozzettu* gre za eksperimentiranje z materialom, v *modelu*, ki je najprej izveden v pomanjšani, nato v naravni velikosti, postaja material vse pomembnejši. Očarljivost teh oblikovnih stopenj je vsebovana v neposrednosti in spontanosti duhovnih navzkrižij.«[6] Spomeniki predromanske in romanske knjižne umetnosti,[7] h katerim se obračam, so pred nami zvečine kot sklepna dejanja nekega ustvarjalnega procesa, ki mu zlasti »predzgodovine«, veljavne za sleherno individualno delo, ne poznamo. Za tekstovni del knjižne produkcije so avtografi redki, osnutkov del Hugona od Svetega Viktorja, Petra Abelarda, Petra Častivrednega ali celo najvplivnejših avtorjev, kot je bil sv. Bernard iz Clairvauxa, ne poznamo, v najboljšem primeru so se ohranile lastnoročne glose v knjigah,[8] ki so bile v lasti vélikih duhov visokega srednjega veka, ali prepisi njihovih del, ki so nastali kmalu po avtoriziranem čistopisu.[9]

---

[4] R. W. Sheller: *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963 (od tu citirano Sheller: *Survey*), p. 34, navaja, da je bil leta 1398 Jacquemart de Hesdin, veliki miniaturist na dvoru Jeana de Berryja v Poitiersu, obtožen, da je iz kolegove škatle vzel »patrone«: »The indignation of Jacquemart — who knew himself to be innocent — as well that of the victim, indicates that here a serious offence had been committed against the artist's code, and justifies our equating patron here with drawn prototypes that were the intellectual property of an artist or an atelier.«

[5] Edgar Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübingen 1926; Zilsel je — značilno za svoj čas — srednji vek kratkomalo preskočil in malone tisočletju ustvarjalnosti ni namenil niti odstavka, saj se po poglavju o antiki takoj prične poglavje o renesansi, in sicer po bežni pripombi, da se je to zgodilo »potem, ko je bila premagana fevdalna družbena ureditev srednjega veka;« p. 109.

[6] Peter Bloch, Original — Kopie — Fälschung, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, XVI, 1979 (od tu citirano Bloch: *Original — Kopie — Fälschung*), p. 43.

[7] Izraz »knjižna umetnost« uporabljam na tem mestu kot oznako za kodeks kot celoto, v kateri je združeno delo več posebnih strokovnjakov, zlasti tistih, ki so povečini imenovani kot *magister membranaceus, auctor, scriptor, calligrafa, lettrista, illuminator* itd.

[8] Prim. Bernhard Bischoff: *Mittelalterliche Studien*, I—III, Stuttgart 1981.

[9] Doslej še ni bil objavljen podatek, da je bil v stiški biblioteki kodeks z zgodovinskim besedilom, to je *Gesta Friderici*, ki jo je v poletju 1158 dokončal brižinski škof Otto (von Freising), ki je umrl malo pred letom 1160. Besedilo je pomembno kot uradna staufovska zgodovina, posvetil pa jo je svojemu nečaku Friedrichu Barbarossi. Doslej je veljalo, da je najstarejši prepis ohranjen v kodeksu, ki je kot *Ms. lat. 18408* shranjen v pariški Bibliothèque Nationale in je datiran v čas okoli 1200. Ta datacija je nedvomno pravilna na osnovi paleografske analize in razvojne stopnje

Nas pa sedaj zanima predvsem slikarski del, iluminacija in miniatura. — Kadar srečne okoliščine nanesejo, da lahko oko spremlja pot vitice v dekorativnih incijalah ali sledi nihanju gub na oblačilih protagonistov, ki oblikujejo odrske scene v svetih prizorih, se pri mnogih odličnih delih kar ne vprašamo, kakšna je bila pot do nastanka: predrisba je tako tenka, da se pod barvnimi nanosi skrije, ali tako natančna, da se obrobna poteza s tušem uleže natančno čeznjo. Vidimo predvsem enakomerno in vselej zanesljivo izražanje, mojstrova roka variira — verjetno podzavestno, kot da gre za trilčke na isto témo — izbrani vzorec, katerikoli pač že. Šele ob listanju rokopisov, ki so bili namenjeni vsakdanji, ne praznični rabi, vidimo, kako se je iluminatorjeva roka učila. Dvakrat, trikrat je začela linijo, ki naj bi bila vitica — in včasih je drugi, spretnejši *lettrista* izpeljal tisto, kar vajencu ni šlo.[10] Prav ti, šolski, začetniški poskusi so dokumenti, ki razkrivajo, kako so zorele ideje: ob umanjkanju študija po naravi so taki popravki lahko bili spontani izviri domislic, ob izgubljenih »šolskih« pripomočkih — predstavljamo si lahko nekaj let trajajoče vaje le ob skrilastih ploščicah ali voščenih tablicah — so take skice, ki ne skrivajo vloženega truda, predstopnja do poduhovljene ustvaritve.

T. i. »skicirke« iz romanike — menda jih ni dosti več kot kakšnih dvajset — praviloma ne vsebujejo risb, ki bi bile skice po naravi v dobesednem pomenu besede, torej študije; so predvsem zbirka prerisanih rešitev, že ustvarjenih umetnin, torej *memo*, ki ga je lastnik »skicirke« hotel imeti ob sebi in so zatorej zbirke vzorcev.[11] V njih je vsebovan

---

kaligrafskih inicijal. Z enako metodo lahko uvrstimo nekdanji stiški kodeks, ki je kot *Cod. Guelf. 206 Helmst.* v wolfenbüttelski Herzog-August-Bibliothek, v čas okoli 1175. Rokopis se v vseh prvinah ujema z rokopisi *ms 13, 14 in 8/III* iz ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice ter *s cod. 659, 756* in *758* iz dunajske Österreichische Nationalbibliothek. V stiški knjižnici je bil torej prepis pomembnega, malone sočasnega besedila (šteli bi ga lahko za znamenje privrženosti cesarju!), ki je bržkone najstarejši ohranjeni izvod. Za pariško *Gesto Friderici* prim.: Christian Väterlein (ed.): *Die Zeit der Staufer. Geschichte — Kunst — Kultur*, Altes Schloss & Kunstgebäude, Stuttgart 26. März — 5. Juni 1977. I.: pp. 242—243, II.: sl. 165 [r. k.]. O stiškem *Cod. Guelf. 206 Helmst.* sem na kratko spregovorila na IX. kolokviju, ki ga je pripravil Comité international de paléographie latine, Biblioteca Apostolica Vaticana, 20—22 septembre 1990.

[10] Podobno iskanje dokončne oblike kot za ornamentalne in figuralne inicijale ali širše vzeti slikarski okras (v mislih imam *cod. 713, 716, 702, 691, 81, 1418* itd. v Österreichische Nationalbibliothek) poznamo tudi pri nastajanju arhitekturnega okvirja, ki so ga le izjemoma narisali prostoročno, povečini pa s pomočjo šestila in ravnila: tako so v pergamentu včasih številne luknje, ko je skriptor iskal pravo mesto, da je s šestilom zarisal lok za arkade kanonskih tabel (*cod. 2182*), za popise bratovščin (*cod. 511*), za kalendarije (*cod. 2182, 792* itd.), za tonalne povezave (npr. v besedilih Boecijeve *De musica, cod. 51*) itd.

[11] Na splošno je v medievistični umetnostni zgodovini še vedno ostala dokaj nenatančna raba terminov »skicirka«, »knjiga vzorcev« in »knjiga modelov«. Pred stoletjem je Wilhelm Vöge še zapisal: »Es gab Malerbücher« (W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausend, *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, 7, 1891, p. 378) in danes je v nemščini razlika med »Musterbuch«, »Skizzenbuch«, »Vorlageblatt« itd. jasno začrtana. Jasno je postavljen tudi prenos funkcionalne vloge iz srednjeveškega miljeja v renesančnega (prim. zlasti Ulrike Jenni, Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, *Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern.*

dobršen del srednjeveške tradicije, tako v formuliranju detajlov kot v orkestriranju več protagonistov v ikonografsko zaokroženi stavek. — Seveda smo s tem prezrli vse tiste načine prenosov, ki niso zbrani v zvezčičih vzorcev: v slovitem snopiču pergamentnih listov, ki jih kot *cod. 507* oz. kot *Knjigo vzorcev iz Reina* hranijo v dunajski Nacionalni biblioteki, so poleg vzorcev poklicev,[12] okrasnih vzorcev za tlakovce in slikana okna, okrasnih abeced itd. tudi vzorci različnih upodobitev živali in listnih vršičkov. Za nas je zanimivo, da na fol. 8v vidimo med drugim dve upodobitvi fantastičnih živali (sl. 1):[13] v prvi vrsti levo je orel z luskinastim kačjim repom, v drugi vrsti desno je grifon, oba pa sta vrstnika živali iz stiškega *cod. 685* iz iste dunajske zbirke (sl. 2). Narisani so kot kustode, dekorativne oznake na koncu snopičev; za primerjavo vzemimo animalično kustodo ob koncu tretjega kvaternija. To je četveronožno bitje, ki ima nekaj potez skupnih z obema predstavnikoma iz Reina; vendar o vplivu na stiški kodeks ne moremo govoriti, ker je nastal približno dve desetletji pred *Knjigo vzorcev iz Reina* in je avtonomno delo, pripadajoče občemu okusu, občim krasilnim tokovom.

Ker bi bilo mogoče zastaviti vprašanje, ali bi iluminator oz. skriptor, ki je v letih 1175—1180 soustvarjal stiški *cod. 685*, v poznejšem življenju za svoje potrebe ali kot vizualno podlago za delo v domačem skriptoriju zbral nekaj likovnih utrinkov in jih nanizal na pergamentih te knjige vzorcev, naj krog primerjav razširim. Na fol. lov *Knjige vzorcev iz Reina* (sl. 3) je ob šestih živalih tudi enajst brstnih vršičkov — to so izmišljeni vitični zaključki, z bogato nazobčanimi robovi, bisernimi dlanmi, pestičnimi nastavki, nesimetričnimi prevoji in pregibi, s širokimi listi, ki se ob vertikalni osi odpirajo v simetrično pahljačo itd. Več kot pol stoletja poprej pa naj bi v vzhodni Švici nastali listi s figuralnimi, geometrijskimi in listnimi vzorci, ki so skupaj z besedilom *Liber officialis* vezani v eno knjigo in so kot *ms. 112* hranjeni v biblioteki benediktinskega samostana Einsiedeln (sl. 4).[14] Te risbe naj bi nastale v domačem Einsiedelnu in zatorej z reinskimi listi ne morejo biti tesno povezane, četudi je presenetljivo, kako zrele, fantazijsko razigrane so einsiedelnske risbe za leta pred 1150; po svoje so objektivno naprednejše od reinskih vzorcev. — Očitno to ni bila edina »vajenica«, vsaj v svojem prostoru v bodenski cerkveni pokrajini ne. Četudi so tako formulirane listne rože, z razigranimi zavihi in poiskano simetrijo pred 3. četrtino 12. stoletja redke, pa jih izjemoma najdemo v nekaterih alzaških kodeksih, vendar pa je pomembnejša rdeča nit, ki se je iz Einsiedelna nadaljevala v benediktin-

---

Schnütgen Museum — Kunsthalle, Köln 1978 [r. k.], 3, p. 139—150). Zdi se, da se terminološki zaplet v anglosaški šoli nadaljuje; nejasnosti pogojujejo tudi nerazčiščena stališča med konceptualnim in perceptivnim ter tradicionalnim in subjektivnim v visokem srednjem veku (mdr. Hugo Buchthal: *The »Musterbuch« of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien 1979, zlasti pp. 13—17).

[12] Franz Unterkircher v komentarju namiguje, da gre v risbah na fol. 1v—2v za prikrite upodobitve dvanajstih mesecev; *Reiner Musterbuch. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507 der Österreichischen Nationalbibliothek.* Kommentar: Franz Unterkircher, Graz 1979.

[13] Prim. Golob: *Dunajska skupina*, pp. 49—51.

[14] Albert Bruckner: *Scriptoria Medii Aevi Helvetica. Schreibschulen der Diözese Konstanz. V. Stift Einsiedeln.* Genf 1943.

skem Engelbergu. Tokrat ne gre za vzorce, za liste predlog: listne rože so vsajene v telo inicijal.[15] Anonimni vzorec, oblikovni *memo* je dobil svojo končno vlogo.

V stiškem *cod.* 757 je na zunanjih robovih folijev razsutih nekaj motivov takih mnogolistnih vrhov (sl. 5);[16] na enem foliju sta bila tudi po dva motiva, in čeprav gre za bežne risbe, v njih razpoznavamo prepričano (ali že kar naveličano) potezo risarja. Listne rože pa se — narisane v več različicah — dovolj skladajo s pretanjenimi predlogami iz *Reinske knjige vzorcev*, da sorodnosti kljub poenostavljeno oblikovanim listom ne moremo prezreti. V istem stiškem kodeksu so tudi inicijale z listnimi kronami, ki se skladajo s skico: motiv se razvija in nadaljuje iz osnutka v dokončno rešitev, živi iz istega ritma smelih zamahov peresa in v skorajda nepretrgani obrisni liniji razraščena pahljača listov je suvereno napolnila votlo telo črke (sl. 6).

Imamo torej vzorce na »listih predlog« in izdelane vegetabilne inicijale oz. vzorce in praktično uporabljene fantazije v obliki kustode: povezav se ne da zanikati, a z dokumentom, s podpisom in datumom tudi ne podpreti. »Želja po stabilnosti ni nikoli preprečila menihom, da ne bi potovali,« piše François Masai. »In knjige so od nekdaj blago, ki se je pravzaprav stalno premikalo: kupovali so jih, posojali, zamenjevali, podarjali, izgubljali in kradli, tako svoje dni kot sedaj. Od tod izvira včasih nepremostljiva težava, da bi od podatka, v kateri knjižnici je bila knjiga svoje čase spravljena, prišli do skriptorija, v katerem je nastala...«[17]

Zlasti posojanje kodeksov v 12. stoletju je še vedno premalo raziskano, a mikavno področje »bilateralne kulturne izmenjave«, ki z vsakim kroniškim izpisom prinese tudi očarljive anekdote iz samostanskega in skriptorijskega življenja. Znano je pismo, ki ga je admontski škof Gottfried poslal med leti 1150 in 1155 v Tegernsee: »Dragi prijatelj, prosim te, če mi iz slavne knjižnice tvoje cerkve posodiš kakšno knjigo, ki je pri nas nimamo: tako bi naše pomanjkanje knjig zaradi vaše podpore iz obilja ne bilo več tako hudo in naša ljubezen do vas bi bila še večja. Nikar ne izgubljaj dragocenega časa in mi hitro pošlji knjige, da jih prepišemo.«[18] Po svoje je ganljiva jeza bibliotekarja Reinerja iz St. Laurenta v Ardenih, ki je pisal — potem ko je leta 1182 požar opustošil samostan — svojemu kolegu Friedrichu v bližnji Stavelot: »Nisi mi poslal nobene tolažbe. Nobenega pisma mi nisi poslal. Kot da v Ardenih ni ovac, koz ali telet, katerih koža je ponavadi za pergament... Mogoče pa tudi osla nimaš, da bi Tvoje pisanje ponesel do nas? Mnogi se danes zavarujejo tako, da na pot pošljejo po več oslov. Če se bojiš roparjev, ki jih tod mrgoli, potem mi svoje knjige

---

[15] Albert Bruckner: *Scriptoria Medii Aevi Helvetica. Schreibschulen der Diözese Konstanz. VIII. Stift Engelberg*, Genf 1955; prim. *Sarnen 6* in *Sarnen 13*, Sarnen, Bibliothek des Kollegiums, tabla XVIII.

[16] Golob: *Dunajska skupina*, pp. 51—52.

[17] François Masai, Le manuscrit à miniatures, *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, septembre — octobre 1951 [r. k.] (od tu citirano Masai: *Art mosan*), p. 71.

[18] Paul Buberl: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. IV. Band: Die Illuminierten Handschriften in Steiermark. I. Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau*, Leipzig 1911 (od tu citirano Buberl: *Steiermark*), pp. 1—2 s starejšo literaturo.

pošlji po slih; te pa opravi tako kot gabaonitske odposlance, ki so s svojim žalostnim videzom še pri sovražnikih vzbudili usmiljenje. In spomni se Boecijevih besed: ‚Popotni brez prtljage prepeva pred tatom.'«[19] Želja po knjigah je bila povsod, pri predstojnikih samostanov in pri bibliotekarjih, pri pišočih in razmišljajočih, pa tudi pri preštevilnih lakomnežih iz vseh družbenih vrst, saj mnogi ureki, ki naj bi tatu prinesli smrt in pogubo v peklu, iz kodeksov samih govorijo o njihovi visoki materialni ceni.

Če je izposojanje kodeksov potekalo na visoki ravni zlasti cerkvenih institucij, pa je v tem času pri nastajanju kodeksov sodeloval cel sklop družbenih povezav med samostanskimi skriptoriji in posvetnimi obrtniki, nastajanje pa se je odvijalo v dialogih med velikimi cerkvenimi predstojniki in umetniki: v skriptorijih so se mešali poslovni dogovori o vrsti črk, velikosti in odličnosti okrasja, o barvah in pozlati ter dogovori o pastirskih navodilih, razpravljalo se je o teoloških vprašanjih in o političnih načrtih.[20]

Admont in Tegernsee sta bila v sredini 12. stoletja prijateljsko in cerkvenopolitično povezana samostana, vendar je slog vsakega skriptorija različen: Tegernsee je bil dokaj odvisen od skriptorija pri salzburškem stolničnem kapitlju in na Herrenchiemseeju, zato ga zaznamujejo bogati kronski brsti in malo barve.[21] V admontskih rokopisih pa prek stičnih točk s salzburškim sv. Petrom — oz. njegovim skriptorijem — odkrivamo v mehkih dvojnohrustančastih listih nekaj več navezanosti na srednjerenski stil; pogrešamo, recimo, za salzburško šolo značilno zrcalno simetrijo, bleda modra in bleda zelena barva nista odločilni prvini za opredelitev pripadnosti skriptoriju pri sv. Petru v Salzburgu.[22] Če bi hoteli admontsko knjižno slikarstvo v 2. polovici 12. stoletja opredeljevati na osnovi cerkvenopolitičnih povezav, bi se struktura vplivov stalno podirala: *cod. 511* iz dunajske Nacionalne biblioteke je kroniški zvezek admontske kongregacije in po paleografski analizi sodeč, bi najstarejši vpisi sodili v sredino 12. stoletja. V arkadnih prostorih so imena samostanov različnih redov, ne le benediktinskega, ki mu je pripadal Admont, tu so še cistercijani, premonstratenci, avguštinski korarji — kolikor se brez poglobljenega študija izkaže pri navedenih lokalitetah — in kakor na fol. 2r pod dvodelno arkado preberemo *(Archiepiscopi et episcopi de choro salzburgense)*, so menda našteti zvečine samostani, ki so bili na jugovzhodnem ob-

---

[19] Jacques Stiennon, Miniaturmalerei, v: S. Collon-Gevaert, J. Lejeune, J. Stiennon: *Romanische Kunst an der Maas in 11., 12. und 13. Jahrhundert*, Brüssel 1962 (od tu citirano Stiennon: *Miniaturmalerei*), p. 118.

[20] Stiennon: *Miniaturmalerei*, p. 119 ss. Med najbolj slovitimi primeri, kako večplastno je bilo nastajanje kodeksa (seveda ne preprostega prepisa) in kako je ob redakciji liturgičnega besedila sodeloval zbor učenjakov (tu gre za hebraistiko in eksegetiko), je Biblija za drugega citeauxskega opata Stephana Hardinga.

[21] Elisabeth Klemm: *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Teil 1. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, Wiesbaden 1980.

[22] Buberl: *Steiermark*, sl. 32, 35, 38, 39, 42. Za sočasne kölnske rokopise prim. Joachim M. Plotzek, Zur rheinischen Buchmalerei im 12. Jahrhundert, *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800—1400*, 2, Schnütgen Museum, Köln 1973 [r. k.] (od tu katalog citiran: *Rhein und Maas*), p. 314 (sl. 17), za poznejšo fazo istega tipa vitic prim. p. 320 (sl. 30).

močju salzburške nadškofije: Admont, Seckau, Vorau, Berchtesgaden, Rein, Stična (Sitich), Millstatt, Sankt Florian, Lambach, Vetrinj, Heiligenkreuz, Zwettl, Krka, Labot itd.

Slikarski okras kodeksov iz naštetih samostanov pa bi že ob naglem pregledu razkril, da se stilna vplivanja pršijo daleč vstran od poti med članicami admontske kongregacije in da so prisotne prvine, ki segajo tja do Hildesheima, Liesborna, Verduna, Normandije, pri čemer bližnjih (Passau, Prüfening) niti ni treba posebej poudarjati.[23]

Mogoče ta svoboda, izražena v precejšnjih geografskih razdaljah, pomaga razumeti tudi povečini svoboden odnos v kopiranju kodeksov. Iluminirani rokopis z vsemi svojimi elementi je bil likovna predloga v polnem pomenu besede in kot tak je bil kopistu na voljo bodisi za skrajno togo povzemanje ali samo kot izziv, kjer je s subjektivno odločitvijo sprožil proces spreminjanja.[24] S tega stališča se delo srednjeveškega kopista ne kaže kot enosmiselno početje; če drugega ne, nam odpira vprašanje, kje so meje med slepo in ustvarjalno kopijo.[25] Vendar je presenetljivo zgolj naše gledanje na proces v skriptoriju, ko sicer od sodobnega umetnika pričakujemo, da je svoboden in radoveden, da stalno išče nove poti, kar nekam presenečeni pa smo, če te lastnosti spoznamo pri mojstrih, ki so delali pred osemsto, tisoč leti.[26]

Ko obrnemo pergamentne liste stiškega *cod. 650* in na fol. 62v, vidimo inicijalo z upodobitvijo tedaj že pokojnega opata Folknanda (sl. 7),[27] se lahko vprašamo, kaj torej pomeni njegova podoba. Dokler nimamo pred seboj nedvoumnega vzora, ki mu je skušal iluminator

---

[23] O podobnem vidiku je za otonsko umetnost pisala Florentine Mütherich; izhajala je iz političnih vplivov gorze-clunyjevske reforme in poudarila, da »bi bilo težko dokazati, da so bile poti in smeri umetnosti enake kot pri cerkveni reformi...« Florentine Mütherich, Ottonian Art: Changing Aspects, *Studies in Western Art: Romanesque and Gothic Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art.* Princeton 1963 (od tu citirano: *Studies in Western Art*), 39, zlasti p. 36.

[24] O tej svobodi pove marsikaj detajlna analiza: Tilmann Buddensieg, Egberts linkes Knie, *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift Hanns Swarzenski,* Berlin 1973, p. 101—114. Humorna pripomba avtorja, da trenutno »Falten-Kunstgeschichte« sploh nima veljave (!), pa seveda ne zmanjšuje pomena te metode pri osvetljevanju nekaterih, tudi povsem zgodovinskih vidikov kulturnih in civilizacijskih tokov.

[25] Gombrichova trditev, da »je v zgodovini umetnosti dosti slogov, ki se izražajo le s pomočjo izgotovljenih in zapomnjenju prilagojenih kod, da so slogi, kjer se umetnik nauči pri svojem učitelju, kako naj upodobi goro ali drevo, ali volička in osla pri svislih po dobro preskušeni formuli...«, je seveda pretirana, ne oziraje se, ali gre za srednjeveško ali — denimo — baročno umetnost (Gombrich je seveda aludiral na srednjeveško umetnost, ker je misel podprl z upodobitvijo Rojstva z altenberškega oltarja, ok. 1340). Izključena je časovna in geografska dinamika v umetnosti, smoter in cilj upodobitve, celo umetnikova svobodna izbira, s čimer se vsiljuje koncept apriorne neustvarjalnosti. Prim. Hans Ernst Gombrich, Visual Discovery through Art, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of pictorial representation,* Oxford 1986, p. 16.

[26] Prim. Hanns Swarzenski: *Monuments of Romanesque Art. The Church Treasures in North-Western Europe,* London 1953 in recenzijo, ki jo je prispeval Meyer Schapiro v *Arts News,* LIV/5, 1955, pp. 44, 59, 60. Na to kritiko je Swarzenski odgovoril v prispevku: The Role of the Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century, *Studies in Western Art,* pp. 7—18.

[27] Golob: *Dunajska skupina,* pp. 44—48.

zvesto in v vseh podrobnostih slediti, ne moremo govoriti o kopiji. Mislim, da je ta inicijala sicer seštevek več tradicionalnih elementov, ki so povedani na nov način, a se da zgledu slediti do regionalnega žarišča in skupine spomenikov, če že ne do umetnine same; seveda pa je tak rezultat kot tudi nekaj zunanjih okoliščin povzročilo, da je mesto te inicijale v romanski iluminaciji nekoliko nevsakdanje.

Besedilo se na fol. 62v prične s historizirano inicijalo O; »historizirana« je zato, ker ima lastno ikonografsko vsebino — torej ni preprosta »naseljena« inicijala — in nam podoba opata govori, pripoveduje o neki življenjski zgodbi, *historii*. (»Gesta« v dobrem pomenu besede pa je sporočena v besedilu, ki ga beremo na odprtih straneh knjige: *gesta* je več let pred smrtjo opravljeno naročilo, plačilo in darovanje kodeksa v obče dobro.)[28] Vendar je v tem tipu historične inicijale izrazit tudi podzavesten element tradicije: v razvoju knjižnega okrasa je del ornamentalnih črk sprejel v svoje slikovno polje človeško figuro in si skozi strukturo znaka izmenjal sporočilo, izraženo v tekstu. Zgodilo se je, da je — denimo — Kristus na križu postal odslikava črke T in inherentni nosilec vsebine besedila *Te igitur* na začetku mašnega kanona, črka O (v soslednju tudi Q in v manjši meri minuskulni D) pa je dobila večplastno simboliko lastne podobe: to je nadaljevanje antičnega medaljona, ki nosi v svojem objemu portret *(imago clipeata)*, lahko je odsev kozmološke implikacije (Kristus v mandorli, zemeljska obla pod njegovimi nogami, *mundus figura rotunda* itd.) in telo črke je mnogokrat le ponovitev avreole, ki openja protagonistovo glavo. Folknandova črka O ni istovrstna z namigi na vesoljsko dimenzijo avreole, po formalni plati pomeni zgolj enega od poznih korakov tistega razvoja, ki je dosegel zrelo obliko že na pragu med merovinško in karolinško iluminacijo. Folknandova črka je sestavljena iz trupov dveh zmajev; v sklopu knjižnih okrasov iz romanike ni prav velik odstotek inicijal, kjer je telo črke v celoti nadomestila upodobitev živali. Ta tip inicijale se je sekundarno razvil iz vitičnih črk; gre za ornamentalni tok, ki se je uveljavil vsaj v prelomnem času med pozno antiko in zgodnjimi oblikami krščanske ikonografije in je vitica postala okvir za figuralni motiv (spomnimo se na porfirni sarkofag Konstance, hčerke Konstantina Velikega), zlagoma pa se znašel tudi na straneh iluminiranih rokopisov. Ker je na prehodu iz 10. v 11. stoletje postajala v iluminaciji vse vplivnejša risarska smer z jasnimi obrisnimi linijami, ki je v ospredje postavljala ornamentalno komponento (in se je odrekala realističnim tendencam in poskusom iluzionizma), je zoomorfno-vegetabilni okvir postal čvrsto določena kulisa, ki je nase prevzela tudi nekatere poteze preteče, demonične atmosfere. Pri tem so prav aspisi, zmaji in baziliski prevzeli negativni vidik in so se v drznih prevojih in anaturalističnih zasukih spreminjali v dele črk, splezali po telesu črk ali se prepletli v osupljive, groteskne vzorce. Dovolj nenavadno pa je, da je njihova prisotnost redkokdaj ikonografsko natančno opredeljena, da zares vemo, kateremu negativnemu

[28] Za tipe inicijal prim.: Otto Pächt: *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction*, New York 1984, poglavje o inicijalah (p. 45 ss.) in zlasti p. 77 ss.; Otto Mazal: *Buchkunst der Romanik*, Graz 1978, zlasti p. 37 ss.; Jürgen Gutbrod: *Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1965.

vidiku upodobitve ali pripadajočega besedila so namenjeni. Ponajvečkrat so samo podrejeni razpoloženjski tok, ki opominja na zmago božje besede nad bitji, ki so bizarni predstavniki iz sveta brez milosti.[29]

Vitični ornament, ki je zapolnil ozadje med Folknandom in obodom črke v svoji barvni in strukturni podobi zanikuje vse, kar poznamo kot izraz cistercijanske umetnosti v času prve klasike.[30] Seveda je imenitna risba, polna je duhovitih rešitev, kako napolniti ploskev ozadja, vendar ima v sebi zametke poznoromanskega manierizma: gre za preigravanje že znanih listnih oblik, ki jih dopolnjuje nekaj tujih, geometrizirajočih prvin.

Folknand sedi na imenitnem sedežu, pravzaprav prestolu, ki je oblikovan kot kamnitna arhitektura, z izdolbenim arkadnim motivom v spodnjem delu in z medaljonskim in bisernim nizom pri vrhu. Tudi sedežna ploskev je poudarjena z intarziranim osrednjim delom, čez pa je položena blazina, ki z značilno obarvanimi polji in dekorativnimi križci namiguje na dragoceno okrasno blago. Na prvi pogled nič nenavadnega. Vendar je treba pregledati repertorij upodobitev tega časa, da se zavemo, da je na takšnem arhitekturnem sedežu smel sedeti Kristus kot vladar ali sodnik, Marija v vlogi matere božje, kraljice nebes ali v zamenjavi z Eklezijo, na začetku 12. stoletja je takšen prestol izjemoma pripadel tudi personifikaciji Modrosti, ki ima zaradi zamenljivosti s Teologijo in Filozofijo implikacije božanske narave,[31] tudi evangelisti so dobili podobne, včasih kar na arhitekturne kulise spominjajoče prestole[32] — potem pa se spisek »upravičencev« pravzaprav izteče. Celo cerkveni očetje ali veliki avtorji kot Izidor Seviljski, Alkuin itd. so največkrat morali sesti na lesene klopi oz. na faldistorije, če so bili hkrati zaznamovani s svojim škofovskim ali opatskim naslovom.

---

[29] V tem smislu je treba razumeti tudi večino vegetabilno-zoomorfnih inicijal v stiških rokopisih, seveda pa so izjeme; npr. v ljubljanskem *ms 7* je na fol. 57v inicijala I, kjer je na vrhu golob sv. Duha in je s tem zaznamovan začetek življenjepisa sv. Bernarda; ali v *ms 8/IV* je na začetku 31. knjige Bernardove *Moralia in Job*, ki govori o življenju v raju, črka I in skozi njeno razcepljeno telo se pretika kača: kot bi se ovijala okoli drevesa spoznanja.

[30] O slogovni pripadnosti tega tipa vitičja bi lahko ponovila že znano, namreč da ima precej skupnega z nemškimi skriptoriji. Naj vnovič poudarim, da se je tudi v tem primeru izkazalo, da cerkvenopolitične povezave ne veljajo kaj prida; vitice s te inicijale se še najbolj skladajo z vegetabilnim okrasom kodeksa, ki je danes v oxfordski Bodleian Library kot *Canon. Liturg. 340.* Podatek, da je iz benediktinske opatije Moggio pri Vidmu, zaznamuje le poprejšnjo biblioteko; skriptorij je nedvomno bolj kölnski ali liègeois, nikakor pa furlanski. Otto Pächt — Jonathan James Graham Alexander: *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. I. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*, Oxford 1966, kat. 110; Golob: *Dunajska skupina*, pp. 46—47, op. 27.

[31] Gre za dela, kot je Boecijeva *De consolatione philosophiae*, kjer je filozofija opisana kot kraljica vseh znanosti, pa Alkuinova *De dialectica*, kjer je filozofija sestavljena iz fizike, etike in logike, za delo Alana z Otokov *Anticlaudianus*, kjer je filozofija opisana kot Prudentia, za *Hortus Deliciarum* Herrade iz Landsberga, kjer filozofija vodi svobodne umetnosti itd.

[32] To vidimo zlasti v rokopisih Adine skupine in zaradi prenosa tipa se take prestolne kulise pojavljajo v večjem delu knjižnega slikarstva, ki pripada reichenauski otonski šoli.

V letih, ko je romanska umetnost v svojem odkrivanju nove mentalitete segla na vrh razvoja in sprožila preobrat v duhovnosti in zavedanju pozemskega življenja, se je tudi v tem, zunanjem zaznamovanju posameznikove odličnosti pokazal preobrat. Med zgodnje primere novega individualizma, če smem tako reči, bi uvrstila kodeks *Vita Sancti Agerici*, kjer je opat Stephan upodobljen, ko sedi na arhitekturnem sedežu — to je sicer preprosta kompozicija treh blokov, vendar gre za pomemben spomenik, saj je opat v času upodobitve še živel, kot dokazuje kvadratni nimb.[33] Potem se upodobitve kar nizajo, tako da smemo reči, da se je preobrat zgodil še pred iztekom 11. stoletja, in sicer v mozansko-srednjerenskih krajih: to pa je tudi za nas pomemben podatek. Na eni strani zato, ker je prva skupina stiških menihov prišla iz alzaškega Morimonda, iz sosednje pokrajine torej, kjer so se zbrali cistercijanskemu redu naklonjeni moški; prišli so iz različnih krajev, predvsem iz porenskih, ker je bil Ebrach v območju srednjega Rena pomembno izhodišče za redovno kolonizacijo in njegova prva filiacija je bil štajerski Rein, ki je bil stiška matična hiša (Rein[34] pa je spet le nekaj ur hoda oddaljen od benediktinskega Admonta). Osebna navezanost in redovna povezanost s temi srednjeevropskimi pokrajinami je prvo in drugo generacijo stiških cistercijanov vodila v mnogih pogledih, v estetskih in umetniških pa že zato, ker je v tem času dosti benediktincev iskalo bolj asketskega življenja, kot ga je celo reformno gibanje iz benediktinskega Gorzeja in Hirsaua moglo dati. Na drugi strani pa je med mozanskimi samostani in južnonemškim prostorom (zlasti ob Bodenskem jezeru ter v širšem salzburškem in regensburškem območju) bilo izjemno živahno prehajanje ustvarjalcev in umetnin in tu se je dokončno izkazalo, da pomoč laičnih umetnikov pri nastajanju rokopisov ne more biti občasna, pač pa trajna oblika sodelovanja. Tudi to je prišlo do izraza v stiških kodeksih, a o tem nekaj vrstic pozneje.

Vračam se k motivu prestola: bolj kot je na prvi pogled videti, je prüfeninški skriptorij v letih okoli 1160—1165 pomenil odločujoč zgled na vrsto rokopisov. V kodeksu Izidorjeve Etimologije sta na zgornji polovici naslovnega folija »portreta« Izidorja iz Sevilje in njegovega prijatelja Braulija iz Zaragoze,[35] ki je to enciklopedijo redigiral in poskrbel za »objavo«. Učenjaka sedita na podobno oblikovanih prestolih kot Folknand, klesarski okras in intarzije ju povzdigujejo nad običajne kamnitne klopi, blazini sta prevlečeni z vzorčastim blagom.

---

[33] Rokopis sodi med najstarejše spomenike verdunske iluminacije in je — kot je značilno za večino kodeksov, s katerimi se začenja samostojna skriptorijska pot — precej grobo, preprosto delo, le oseba opata Stephana je odličnejše risarsko delo: pač prispevek gostujočega učitelja iz spodnjega mozanskega območja. Za ilustracijo gl.: Anton Legner (ed.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Kultur der Romanik.* Katalog zur Ausstellung des Schnütgen Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1985 [r. k.] (od tu citirano *Ornamenta Ecclesiae*), 1, kat. B 34, p. 235; Verdun, Bibliothèque Municipale, *Ms. 8*, fol. 1v, pred 1084, ko je opat Stephan umrl.

[34] Père M. A. Dimier, O. C. S. O., Morimond et son empire. *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres*, V/3, 1959, zemljevid s kronologijo filiacij, pred p. 46.

[35] Za ilustracijo gl.: Otto Fischer: *Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik*, München 1951, sl. 31.

Prüfening je bil v stalnih stikih z Admontom, to odlično šolo, ki je dala avstrijskemu in južnonemškemu prostoru od 1140. leta dalje nekaj najuglednejših škofov, opatov, bibliotekarjev — in z njimi tudi svoj normativni zgled. Vzporedno s prüfeninško Etimologijo je v Admontu opat Gottfried (1138—1165) pisal svoje *Homeliae in festa*, ki so danes hranjene v samostanski biblioteki kot *Hs. 58.*[36] Na fol. 3r (sl. 8) je upodobljen opat, sedeč na prestolu, s knjigo v rokah in golob sv. Duha se spušča k njemu. Prestol je v osnovi sestavljen iz ravno klesanih blokov, vendar ima v spodnjem pasu arkade, iz katerih se olistana veja v loku poganja proti vrhu in zapolnjuje ozadje med Gottfriedovim hrbtom in obodom črke C. Kolikor vem, se ni nikoli poprej v rokopisih iz teh krajev vitica iz podnožja prestola tako vibasto uvila, da bi s svojo linijo zabrisala resnični videz prestola in ustvarila vtis čašasto razširjajoče se sedežne ploskve. Prav to pa se zgodi pri Folknandovem prestolu, ki se zaradi dekorativnega bisernega in medaljonskega niza ujema s prüfeninško šolo in njenim smislom za prefinjeni detajl, z admontskim vzorom pa je sprejel čašasto linijo stola ter harmonično povezanost med obodom črke in »portretom« osebe, med abstrakcijo prestolove arhitekture in organsko mehkobo vitic. S tem je bila vzpostavljena mreža razmerij, in to ni povsem običajna večplastna povezava. V tem pogledu je inicijala s Folknandom sorazmerno neposredna dedinja admontskega — in nekoliko manj prüfeninškega — knjižnega slikarstva.

Ustaviti se moramo še pri ustvaritvi, ki je po dimenzijah majhna, po kakovosti pa vrhunska in odpira nove vidike o povezavah Stične z Evropo. Gre za medaljon z upodobitvijo sv. Severina (sl. 9), ki je bil del skrinjastega relikviarija tega svetnika, gre pa za kölnsko-echternaško delo iz časa tik pred 1099: pred zlato ozadje je postavljen bogato strukturiran prestol, z okrasnimi zobci in biforami v spodnjem pasu, pa s konzolno razširjeno osnovo za sedežno ploskev.[37] Mislim, da smemo ta medaljon šteti za vzporedni zgled pri oblikovanju dveh stiških inicijal, omenjene O [mnium] s Folknandovo podobo na fol. 62v in inicijale Q [voniam] z upodobitvijo neznanega opata na fol. 26v.[38] Relikviarij sv. Severina je bil v istoimenski matični cerkvi v Kölnu — ob svoji sakralni vlogi — javno dostopen sklop vsakovrstnih oblikovnih predlog, nekakšna »knjiga vzorcev«. Medtem ko je arhitekturni prestol po svoje odmeval tudi v (Admontu in) Stični, pa se zdi, da je

[36] Gl. Buberl: *Steiermark*, pp. 40—42. Dr. Johannes Tomaschek, bibliotekar Arhiva in biblioteke samostana v Admontu, me je v osebnem pismu (19. 9. 1990) obvestil, da so se pojavili dvomi v avtorstvo Gottfrieda I. kot pisca pridig v *cod. 58*, s čimer je postala vprašljiva tudi osebnost moža, ki je v obliki avtorske podobe vključen v črkovno polje inicijale C na fol. 3. Dokler ne bo stroka, ki raziskuje teološke tekste iz 12. stoletja, nedvoumno ovrgla Gottfriedovega prispevka in mogoče imenovala resničnega avtorja, naj ta pripomba pomeni, da pogojno ohranjam staro nominacijo. — Kolegu dr. Tomascheku sem za prijazno opozorilo iskreno hvaležna.

[37] Ta tip prestola je vplival mdr. na t. i. »prestolni pečat« kölnskega nadškofa Friedricha I. iz let 1105—1106: prestol je arhitekturno razčlenjen, ima biserni niz in je čašasto razširjen. Prim. Rainer Kahsnitz, Imagines et signa. Romanische Siegel aus Köln, *Ornamenta Ecclesiae*, 2, kat. D 8, sl. na pp. 25, 28.

[38] Prim. Golob: *Dunajska skupina*, sl. 15.

lasno tenko risbo gub, ki jo ustvarjajo grebeni celičnega emajla, stiški iluminator, ki je ustvaril inicijalo Q z menihom, narobe razumel: skorajda prerisal je polovico padajoče poti draperije, drugega snopa pa ni znal posneti in je ustvaril — žal — neskončno nerodno figuro z brezupno praznim obrazom.

Podoba sedečega Folknanda je sicer boljša kot upodobitev opata na fol. 26v. Zlasti je boljše obravnavanje draperije, kjer so gube halje izrisane v tenkih vzporednih potezah rjavega in črnega tuša. Folknandova halja je obravnavana v dokaj svojevrstnem duktusu; tako zavihnjenega roba ob širokih rokavih in sesvitkanega zasuka ob stopalih bi med nemškimi rokopisi zlepa ne našli, zato pa lahko razberemo, da se Gottfriedovo oblačilo ponaša z enakimi zasuki, celo motiv gub, padajočih od kolena proti čevljem, sledi istemu ritmu. Tudi to najbrž ni naključje.

Da Folknandova veličastno poudarjena figura sega čez obod črke, ni odraz neuke roke. Bila je dovolj spretna, da je pretehtala kompozicijo črke tako, da je obod črke stekel za Folknandom v višini temena in čez spodnji rob njegove meniške halje. Drzno bi bilo trditi, da je to siljenje figure čez rob črke značilno za skriptorije, ki so posejani v pasu, segajočem od Altencampa in Kölna na zahodu do Gandersheima in Hildesheima na vzhodu, bržkone pa nekaj podobno zasnovanih inicijal vendarle kaže na kompozicijsko posebnost tega območja (sl. 10).[39]

Ne da se v prvem hipu reči, ali je Folknandov obraz zares ponesrečeno delo. Nedvomno gre za risbo, narejeno po naročilu, ki mu risar v vsem ni bil kos. Odgovorov na vprašanje, kdo je risal Folknanda in po katerem vzoru, sicer ne vem, lahko pa opozorim na nekaj drugih potez.

Prej omenjena prüfeninška *Etimologija* Izidorja iz Sevilje je že vpisana v seznamu knjig in drugih dragocenosti tega samostana; ta kodeks je datiran z letnico 1165[40] in na posvetilnem listu (fol. 5v) je narisanih več zaslužnih mož tega samostana (sl. 11). Opozorim naj na opata, ki sta upodobljena znotraj okvirja in zaznamovana z napisi ERBO ABBAS ter EBERH(ardus) ABBAS. Če za pomoč vzamemo inicijalo P iz stiškega *cod. 758* (fol. 180r) z Dunaja,[41] se izkaže, da gre za podobni obrazni tip: obrv se potegne v linijo nosa, ki se v dvojni gubi zaključi nad povešenimi brki, ti pa so risani z dvojno poševno črto in lasje v valoviti, senčeni liniji segajo proti čelu. Prüfeninška risba je dosti kvalitetnejša od upodobitve meniha v *cod. 758;* ker pa

[39] Rokopis z Avguštinovimi *Sermones* je v ženskem benediktinskem samostanu Lamspringe pri Gandersheimu med leti 1178 in 1191 napisala kanonikinja Ermengarda; obraz sv. Avguština je drugačen in tudi detajli rok in draperije se s Folknandovo podobo ne skladajo, za nas pa je zanimivo siljenje figure čez rob in tudi pedum sega prek oboda, tako kot pri Folknandu. Opozoriti velja, da se listni vrhovi po oblikovanju in žarkastem senčenju skladajo s tistimi inicijalami iz stiškega sklopa kodeksov, ki jih postavljam med dela srednjenemško šolanega iluminatorja. Podatki o rokopisu so povzeti po: Wolfgang Milde: *Mittelalterliche Handschriften der Herzog August Bibliothek*, Frankfurt am Main 1972, p. 108.

[40] Tudi danes sta rokopisa skupaj, vendar v münchenski Bayerische Staatsbibliothek; *Etimologiarum librum* ima signaturo *clm 13031*, popis zakladov pa *clm 13002*.

[41] Golob: *Dunajska skupina*, sl. 21.

je ta rokopis z več elementi — tudi s tipom vitičja — povezan s *cod. 605*, se je treba za trenutek ustaviti. Priznati moramo, da je Folknandov obraz risan po enaki kodi, da so iste obrazne poteze (obrvi, nosa, brkov, tonzure) hotele oblikovati tudi Folknandov obraz, vendar enaki elementi niso dali enakega rezultata. Kaj pa smisel za upodabljanje resničnosti? Ali bi lahko govorili o prestopu iz občega tipa v realizem?

Iz tega obraza seveda ne izvemo, kakšen je bil Folknand v resnici; to zanimanje bi bilo pogojeno z našimi merili resničnosti, portretnosti, prepoznavnosti, identitete. Pred nami je kriptoportret davno umrlega zaslužnega moža in v visokem srednjem veku naj bi kriptoportret pomenil »splošno redukcijo človeških potez na nivo tipa, norme.«[42] Folknandova identiteta je zagotovljena z dvojim: s pastirsko palico, ki je atribut njegovega položaja v cerkveni ureditvi, in z imenom: »Jaz, sedaj že rajni katoličan Folknand, namenjam to knjigo obči rabi.« Le kdo bi njega dni rekel, da kaj manjka pri spoznavanju Folknanda?

Sociološko gledano, je pred nami portret cerkvenega dostojanstvenika, v smislu osebne kronologije je kriptoportret, ki je nastal kakšno leto po njegovi smrti, funkcionalno pa je dedikacijski portret, pri katerem je ob umetnostnozgodovinski (zlasti stilnoanalitični) oceni treba vedeti za veljavno razpoloženje javnosti v času nastanka kodeksa: dedikator je v obče dobro storil hvalevredno dejanje, Bog pa njegov obraz vendar pozna in upodobitev v kodeksu darovalca samo simbolično zastopa.[43] Vsej poljubnosti navzlic — saj ne moremo reči, da v Folknandovem obrazu razberemo njegovo resnično starost v času naročila in

---

[42] Amanda Tomlinson: *The Mediaeval Face*, National Portrait Gallery, Washington, 1974 [r. k.], s. p. (p. 5?)

[43] Sigfried H. Steinberg & Christine Steinberg-von Pape: *Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren. I. Teil: Von der Mitte des 10. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, Leipzig 1931, p. XV. in opozorilo na p. XVII, da je v 12. stoletju zlasti v kodeksih strogih clunyjevcev značilna natančna reprodukcija hierarhičnih znamenj.
Ta knjiga se po esejističnem in sintetičnem uvodu spremeni v nekakšno nanizanko avtorjema dostopnih spomenikov, kjer je vsaka upodobitev dobila odstavek ali dva. Od kod avtorjema navedbe o Folknandu in Stični, ne vem, gre pa za nekoliko svojevrsten skupek podatkov o t. i. zgodovinskih okoliščinah; v njih za Folknandovo podobo sicer ni prostora, vendar odlomek posredujem v celoti:
»Unter den Kärntner Herzögen stand auch die Herrschaft Krain, aus deren Benediktinerkloster Sittich wir das Porträt des Abtes Folknand (auch Aldeprand) besitzen, der zwischen 1150 und 1180 nachweisbar ist — als sein Todestag gilt der 8. Dezember 1180. Über seine Persönlichkeit ist Näheres nicht bekannt, doch gibt die Geschichte des Klosters Anlaß, dort eine Kunstübung zu dieser Zeit anzunehmen. Krain verdankt seine Bedeutung den Spanheimern, die im Lande Klöster, welche zugleich als Grenzfesten gedacht waren, gründeten. Sittich, das älteste und bedeutendste, an der Straße von Laibach nach Völkermarkt, ist 1134 vom Patriarchen Pilgrim von Aquileia (1132 bis 1161) aus dem Hause der Grafen von Kärnten und von den Herren von Weichselburg gegründet worden. Die Gründung Sittichs — wie übrigens aller Krainischen Klöster — steht also in erster Linie unter landesherrlichen Gesichtspunkten. Wir dürfen demnach die Kunstübung dort in Zusammenhang bringen mit dem Aufblühen Kärntens. Daß auch baulich zu Abt Folknands Zeiten das Kloster gewachsen ist, beweist eine Urkunde aus der Zeit zwischen 1164 und 1180, wo von Maurern aus fernen Gegenden die Rede ist und einer der Künstler mit Namen genannt wird. Es handelt sich wohl um französische Künstler, die über Norditalien hierher gewandert sind.« op. cit. pp. 78—79.

plačila kodeksa — pomeni vsaka dedikacijska podoba tudi zaobljubno podobo in s tem korak v smeri religiozne ustanove.[44]

Smisel za dokumentarno resničnost je z našega zornega kota omejena tudi zato, ker smo premalo pozorni do vseh detajlov, ki jih marsikdaj ne znamo več brati v smislu njihove izvirne izpovednosti.[45] In smisel za realizem je bil v tem času trdno prisoten, treba se je zamisliti nad natančnimi detajli frizur, oblačil, orodij mučeništva itd.,[46] tudi vire za umetnost srednjega veka je treba brati, kako bi si sicer lahko lahko razložili naslednji odlomek: leta 1125 je William of Malmesbury v *Gesta pontificum Anglorum* za leto 1099 vpisal, da je Anselm, poznejši canterburyjski škof potoval iz Rima v Lyon: »Pa ni mogel po poti, ki je peljala naravnost, saj so sporočili, da je (protipapež) Wibertus naročil slikarju iz Rima, naj na (leseno) ploščo naslika (Anselmovo) podobo, zato da bi bil njegov videz znan in se ne bi mogel skriti.«[47] Tipizacije si ob tako določnem stališču o »znanem videzu« seveda ne moremo predstavljati, žal pa lahko samo ugibamo, kaj si je leta 1125 kdorkoli predstavljal kot tako portretno resničnost, da je bila naslikana podoba osnova za prepoznavanje popolnega tujca. Mar tudi vidimo sedaj povsem drugače?

Na isti strani kot Folknand je na spodnjem robu risbica »Nikolaja« (sl. 12),[48] ki se v prošnji obrača navzgor — h komu? K Folknandu, da bo posredoval tudi zanj, nesrečnega občana srednjeveškega sveta? Ali k vsepovsod prisotnemu Bogu, ki bo ob pogledu na to Avguštinovo knjigo o svoji državi pač pogledal tudi na ubogo paro? Nikolajev obraz je povsem drugačen kot Folknandov. A roke je nedvomno risalo isto pero. To so roke močnih dlani in dolgih občutljivih prstov, ki se lahno dotikajo odprtega kodeksa. Enake roke ima tudi »Engilbertus« (sl. 13);[49] njegova in Folknandova desnica sta kar enaki (in celo sistema vzporednih, kapljičastih gub na oblačilih se ujemata). Vprašanje je, zakaj je Folknandov obraz tako drugačen: ali je risar z nakazovanjem vdrtih ličnic in globokim senčenjem ob nosu hotel poudariti svojevrstnost Folknandovih obraznih potez?

Navsezadnje sta »Nikolaj« in »Engilbertus« prikupna mladeniča; prvi je resno zadržan, nekam skeptičnega obraza s široko odprtimi očmi, drugi je malo bolj sproščene nature. *To* vidimo in verjetno ustreza možni resničnosti. Vidimo pa tudi to, da sta oba bila laika:

---

[44] Adolf Reinle: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich — München 1984, p. 116; Eva Lachner, Dedikationsbild, *RDK*, III, Stuttgart 1954, stp. 1189 ss.

[45] Ulrike Bergmann, Prior omnibus autor — an höchster Stelle steht der Stifter, *Ornamenta Ecclesiae*, 1, pp. 117—148.

[46] Sigrid von Borries — Schulten, Zur romanischen Buchmalerei in Zwiefalten: zwei Illustrationsfolgen zu den Heiligenfesten des Jahres und ihre Vorlagen, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1989, 4, pp. 445—471, zlasti 460—463.

[47] Otto Lehmann-Brockhaus: *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 3. Band, München 1956, p. 187, no. 5840: »Necque enim rectum tramitem tenere potuit, quod ferebatur Wibertus (antipapa) pictore Romam misso, imaginem eius (Anselmi) in tabuila pingi fecisse, ut quocumque se habitu effigaret, non lateret.«

[48] Golob: *Dunajska skupina*, op. 28.

[49] Golob: *Dunajska skupina*, pp. 49—50.

dolgi lasje (ne tonzura) in srajca oz. halja (ne meniško oblačilo) pomenijo zanesljive atribute. Prav tako kot v teh dveh podobah je veliko dokumentarne vrednosti vsebovane tudi v tistih avtonomnih upodobitvah pisarjev v dunajskem *cod. 685*, ki so bodisi kot kleriški ali laiški soustvarjalci sprejeli vlogo kustod na koncu snopičev (sl. 14); toliko različic pričesk, tonzur (s poganjajočimi lasmi), srajc z vsakovrstnimi obrobami, preklopi itd. se zvrsti, da ne moremo dvomiti, da se za vsako upodobitvijo skriva neka oseba, neko življenje, značaj, okoliščine. O avtopsiholoških nagibih bi pri teh podobah težko govorili, ne moremo pa zanikati prisotnosti spominskih, tudi avtobiografskih nagibov, saj sta vsaj »Nikolajeva« in »Engilbertova« podoba nastali kot zavestna, hotena zapisa.[50]

V bremenski *Knjigi perikop Henrika III.*[51] sta pod arhitekturnim okvirjem, ki pomeni skriptorij, upodobljena menih in laik, drug ob drugem, kako vsak za svojo mizo ustvarja svoj del kodeksa. To je nedvomno pomembno opozorilo. Ko je H. Usener ob *Bibliji iz Stavelota*[52] dokazoval delež in pomen zunanjih umetnikov pri nastajanju srednjeveških rokopisov, se je slišalo kar neverjetno, da v visokem srednjem veku bistveni del pri umetniških ustvaritvah ni pripadel klerikom; sedaj vsaj za srednjenemško, mozansko in francosko umetnost več ne dvomimo, da so menihi prevzemali tekstovni del opravil, zlasti zapisovanje epistol, pisanje po nareku, pripravo avtografov, pa korekture in redakcije, »profani« sodelavci pa so prevzemali predvsem večino prepisovalskega in slikarskega, krasilnega dela.[53] In ker so se selili za plačilom, so se slogovne meje v iluminaciji vse bolj zabrisovale, z večjim laiškim deležem v vendarle predvsem nabožnih besedilih se je hitreje meglila ločnica med posameznimi redovi in njihovim odnosom do umetnosti.[54] Tudi to je eden od vzrokov, da je v stiških rokopisih tako malo »čiste« cistercijanske monokromnosti.

Prav ti avtonomni portreti sekularnih sodelavcev, ki so se v sklopu stiških rokopisov upodobili in podpisali tako prepričani vase, daje tej skupini kodeksov poseben odtenek: vprašanje umetnikove samozavesti, individualnosti in anonimnosti pridobi s tako dokumentarnimi »avtoportreti« posebno mesto. Nič koliko je upodobitev menihov pri delu,[55]

---

[50] Luc Menaše: *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962, zlasti p. 23 ss.

[51] Bremen, Universitätsbibliothek, *Ms. b 21*, fol. 124 v.

[52] H. K. H. Usener, Die Miniaturen der Bibel von Stavelot, *Actes du XVIIme Congrès international d'histoire de l'art* (Amsterdam, 23—31 Juillet 1952), La Haye 1955, pp. 207—211.

[53] Masai: *Art mosan*, pp. 68 ss.

[54] Walter Cahn, The Rule and the Book: Cistercian Book Illumination in Burgundy and Champagne, *Monasticism and the Arts* (T. G. Verdon — J. Dally, ed.), Syracuse (N. Y.) 1984, zlasti p. 155 ss.

[55] Johannes Jahn, Die Stellung des Künstlers im Mittelalter, *Festgabe für Friedrich Bülow zum 70. Geburtstag*, Berlin 1960, pp. 151—168; Heinrich Klotz, Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, *Gesta* (*Essays in Honour of Sumner McKnight Crosby*), XV, 1976, pp. 303—312; Harald Keller, Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter, *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe Universität Frankfurt*, Wiesbaden 1981, pp. 191—219; Anton Legner, Illustres manus, *Ornamenta Ecclesiae*, 1, pp. 187—230.

tudi navedb, kolofonov, posvetil, kroniških vpisov za samostanske in laične mojstre ne manjka, vendar iz nobene meni dosegljive kataloške zbirke ali dokumentacije romanskega knjižnega slikarstva ne poznam podobne portretne galerije. Marsikaj seveda še ni objavljeno, celo dokumentirano ni, vendar sodim, da je prav ta družba mojstrov, ki so ustvarili stiške rokopise, precej nenavadna na prizorišču romanskega *orbis pictus*.

Ob koncu 12. stoletja je bilo vzdušje v Evropi bistveno drugačno kot v dneh karolinške renesanse. Kmalu zatem, ko se je odmaknilo leto 800, je užaljeni mojster v sanktgallenskem spriptoriju zapisal: »Qui nescit scribere non putat esse laborem«: »Tisti, ki ne zna pisati, pravi, da to ni delo.« V istem skriptoriju je tristo let pozneje njegov kolega zaključil knjigo precej bolj sproščeno: »Prudens quisquis lector, volumen cum legeris istud, scriptori imperito veniam concede deposco et eradere quod superest et non pegriteris aptare quae desunt.«[56] Po naše bi rekli: »Pametni bralec, ki bo knjigo prebral, bo neizkušenemu pisarju oprostil, odvišno izbrisal in manjkajoče dopolnil.« Ta sproščena predstavitev, pa tudi resnost do svojega dela sploh ni daleč od renesančnega nastopa: als ich kann — naredil sem tako, kot znam.

— — —

Prav te sklepne besede lahko prenesemo na kodeks, ki je nastal poldrugo stoletje pozneje. Med platnice tolikokrat navedenega *cod. 650* iz Dunaja je spravljeno besedilo Avguštinovo *De civitate Dei*, ki so ga do leta 1347 prepisali v Bistri. Kolofon rokopisa iz Bistre — ki je sedaj kot *ms 2* hranjen v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici[57] — nam sicer sporoča, da je delo naročil prior Herman in ob medaljonski upodobitvi na fol. 3 r (sl. 15) je v liste vpleteno ime iluminatorja Nikolaja, vendar s tem izvemo samo del resnice. Bistrski kodeks je glede avtorskega deleža skrajno problematično delo, pri čemer seveda ne dvomim v korekten prepis besedila sv. Avguština. Medtem ko bi tip teksture s svojo stopnjo lomljenosti potrjeval letnico 1347,[58] pa je slikarski okras nedvomno delo dveh popolnoma različno razmišljujočih iluminatorjev. Pretanjeni *fleuronnée* v črkovnem polju inicijal je ustvaritev moderno

---

[56] Oba citata sta vzeta iz knjige: Johannes Duft: *Mittelalterliche Schreiber. Bilder, Anekdoten und Sprüche aus der Stiftsbibliothek St. Gallen*, St. Gallen, 1961, pp. 32—33.

[57] Za osnovni kodikološki popis prim.: Kos — Stele: *Srednjeveški rokopisi*, pp. 58—66.

[58] Opozorim naj na *cod. 4214* iz dunajske Österreichische Nationalbibliothek, ki je tudi datiran 1347 in se ob njem omenja Nicolaus Stamser, ki je bil kanonik iz Neustifta pri Brixnu, rokopis pa je bil dokončan pri avguštinskih korarjih v Seckauu na Štajerskem. V še nenatisnjenem prispevku *Österreichische Buchschriften des 14. Jahrhunderts* (Comité international de paléographie latine, IX colloquio, Biblioteca Apostolica Vaticana, 20—22 settembre 1990, tipkopis p. 22) pravi Otto Mazal: »Bemerkenswert ist hier, daß ein Südtiroler Chorherr in einem Steirischen Skriptorium arbeitet; ein deutliches Beispiel für die Wanderung von Schreibern und den Informationsfluß des Spätmittelalters.« Kolegu dr. Mazalu se zahvaljujem, da mi je dovolil citirati svoja spoznanja še pred natisom. — Preden bi rekli zadnjo besedo o korelacijah med Bistro in Seckauom oz. Brixnom, bi bila potrebna podrobnejša analiza.

izšolanega neznanega, neimenovanega mojstra, ki je začel slikarski okras in je kodeks v celoti izdelal v skladu s sodobnimi tokovi gotske iluminacije v sredini 14. stoletja; kmalu zatem, leta 1347, pa so to sijajno celoto »dopolnili«. Poklicali so Nikolaja, mojstra težke roke, ki je moral slediti stiškemu *cod. 650*. Tako je rokopis iz Bistre po vzoru iz Stične dobil na fol. 2 v tridelne arkade,[59] na fol. 56 v inicijalo O s kopijo podobe opata, na 108 r je romansko vplivana inicijala P z vzpenjajočim se psom, na 155 r je črka S, ki je preprost posnetek zoomorfne inicijale iz stiškega rokopisa,[60] sledi pa še vrsta drugih, dobesedno povzetih inicijalnih motivov. Tu naj poudarim le že omenjeno medaljonsko upodobitev: ni treba posebej ugibati, pa v sv. Avguštinu prepoznamo poenostavljeno Folknandovo podobo (sl. 7), na desnici, s katero tako graciozno drži pastirsko palico, je celo na enak način stegnil mezinec. Na odprtih straneh knjige seveda ne morejo biti zapisane tiste besede, ki so ob Folknandu sporočale o njegovi hvalevredni daritvi, sedaj piše: *Misereatur vestri omnipotens deus. Amen.* Gre za citat Avguštinove misli. V medaljonskem obodu je nad svetnikovo glavo napisano *Sanctus Augustinus*, spodnji del pa zapolnjuje titulus: *Dominus Hermannus prior hoc opus fieri iussit.* Tako torej izvemo, kdo kleči ob nogah cerkvenega očeta: prior Herman je nerodno obrnil glavo navzgor in položil roko na odprto knjigo, kjer piše: *Obsecro te ora pro me ora pro tuis.* Drža telesa, knjiga — vključno z nakazano izboklino hrbta — Hermanu je vse to posodil »Nikolaj« (sl. 12) iz stiškega *cod. 650*. In tako kot se je stiški pisar s spodnjega roba folija menda obračal k Folknandu kot posredniku, se je sedaj prior Herman obrnil k sv. Avguštinu.

Medaljonska upodobitev v bistrskem *De civitate Dei* je združitev dveh samostojnih podob iz stiškega *De civitate Dei* in spričo zavestnega ponavljanja likovnih elementov lahko govorimo o zavestnem kopiranju.

Medtem ko smo ob stiških inicijalah in celo ob vegetabilnih in zoomorfnih kustodah lahko videli, da pripadajo istemu duhovnemu svetu romanike kot rokopisi v širšem evropskem prostoru, je bistrski rokopis postal v teh kopiranih detajlih anahronistični posnetek; ne le zaradi skromnega slikarskega znanja, predvsem zaradi neskladnosti — ikonografske in stilne — z duhom svojega 14. stoletja. Dosežek pa je zgovorna priča o velikem vplivu plemenite romanske iluminacije, s katero so se ponašali rokopisi v stiški biblioteki.

DAS BILDNIS DES ABTES FOLKNAND: VORBILDER UND NACHAHMUNGEN

Viele mittelalterliche Handschriften weisen zugleich eine doppelte Rolle auf: einerseits stellen sie eine endgültige und vollendete Arbeit, die für den Leser bestimmt ist, dar, andererseits aber eine Vorlage, nach welcher der Kopist neue Codices schuf. Mancher Codex nahm unter seine Deckeln

[59] Nataša Golob: *Arhitekturni elementi na naslovnicah srednjeveških rokopisov*, Ljubljana 1990, pp. 14—15.

[60] Golob: *Dunajska skupina*, sl. 14. Raziskovalna skupnost Slovenije mi je s podelitvijo štipendije spomladi 1990 omogočila raziskavo stiških in drugih romanskih rokopisov na Dunaju in v Wolfenbüttlu; del raziskovalnih spoznanj pomeni pričujoči članek. Raziskovalni skupnosti Slovenije se za podporo lepo zahvaljujem.

auch s. g. autonome Zeichnungen auf, die als Skizzen, Entwürfe entstanden und auf eine passende Einbeziehung in den Illuminationsschmuck warten, können aber auch Nachbildungen von bereits ausgearbeiteten Lösungen sein. Im *Codex 685* aus Stična (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) sind mehrere Zeichnungen von phantastischen Tieren enthalten, die als dekorative Kustoden verwendet sind, offenbaren aber eine eindeutige Verwandtschaft mit dem *Reiner Musterbuch* (Cod. 507, Wien): hier sind die Darstellungen von verschiedenen Tieren und Blattkronen auf gesonderten Blättern versammelt mit offensichtlicher Absicht, als figurale Grundlage und als Hilfsmittel dem Meister oder den Mitarbeitern im Skriptorium zu dienen. An den Rändern des *Codex 757* aus Stična sind Blattkronen abgebildet, die sich sonst mit den Mustern aus Rein oder Einsiedeln vergleichen lassen, kommen aber auch in demselben Codex aus Stična in ihrer Hauptfunktion vor: die Blätterblüten sind im Initialenkörper eingepflanzt, und dadurch erhielt die anonyme Skizze, die bildliche Erinnerungsstütze, ihre endgültige Rolle.

Muster, Vorlageblätter, Nachbildungen, Kopien: die Verbindungswege zwischen den Kustwerken waren größtenteils von kirchlich-politischen Beziehungen unabhängig, und die historisierte Initiale im *Codex 650* aus Stična mit dem Bildnis des Abtes Folknand offenbart, daß in ihr mehrere verschiedenartige Elemente verbunden sind. In dem Buchstaben O, der mit einem zoomorphen Rahmen ausgedrückt ist, erkennen wir vor allem diejenige mittelalterliche Stimmungsrichtung, welche in den Darstellungen zwar eine untergeordnete Rolle spielt, weist aber dennoch auf die Anwesenheit von demonischen Kräften in der christlichen Welt hin: die gebändigten Drachen ergeben einen ausgezeichneten Rahmen zum sitzenden Abt. Strukturelle und dekorative Elemente des Architekturthrones von Folknand weisen auf zwei Darstellungen hin, die dem Illuninator dieses Codex aus Stična bekannt sein dürften.

Das sind die Emailplatte mit der Darstellung des hl. Severin in seiner Kirche in Köln und die illuminierte Handschrift aus dem Benediktinerkloster Admont. Auch die Falten auf dem Mantel des Abtes zeugen von der Kenntnis des Admonter Draperientypus und stehen dem angenommenen Vorbild, der Darstellung des Abtes Gottfried aus Admont, nahe *(Homiliae in festa, Hs. 58)*. Das Vorbild, nach dem das Gesicht nachgebildet wurde, müßte man wohl im Prüfeninger Kreis suchen, nur begegnet uns — trotz gleicher Elemente bei der Gestaltung des Bartes, der Nase und der Haare — nicht das zarte, glatte Gesicht aus Prüfening. Folknands Gesicht überrascht durch den ungewöhnlichen »Realismus«; wegen seiner scharfen Züge unterscheidet es sich von charakteristischen, vereinheitlichenden Gesichtern seiner Zeit. Die Elemente, die der romanischen Auffassung des Realitätsbezuges entsprechen, sind in der genauen Abbildung der Formalien und im Text enthalten, der aus dem aufgeschlagenen Buch in Folknands Händen zu lesen ist. Damit erhielt der Abt alle notwendigen Züge der Wiedererkennung und der persönlichen Identität. Vom Standpunkt eines solchen romanischen »Realismus« sind besonders wertvoll die Porträts von Skriptoren und Malern — Laien und Klerikern — die sich selbst am Rande der Blätter abgebildet haben (»Nikolai«, Engilbertus) oder als Kustoden in den *Codices 650* und *685* aus Stična. Diese Porträts zeigen eine hohe Selbstschätzung der Künstlergruppe, zugleich stellt sich aber auch die Frage, wie man den Dokumentarwert dieser Porträts im Hinblick auf — vom heutigen Standpunkt gesehen — ungenügende Individualität bewerten soll.

Folknands Bildnis ist — soziologisch gesehen — das Porträt eines kirchlichen Würdenträgers; im Sinne der persönlichen Chronologie ist vor uns ein Kryptoporträt, das einige Jahre nach seinem Tode entstand. Der Funktion nach handelt es sich aber um ein Dedikationsporträt. Als Summe aller dieser Elemente beeinflußte es das Medaillon-Bild des Priors Hermann in der Handschrift aus Bistra.

MARIJIN RELIEF NA HRENOVEM KRIŽU

Lev Menaše, Ljubljana

Križ, ki ga je dal leta 1622 postaviti ljubljanski škof Tomaž Hren pred šempetrskim mostom na Žitnem (današnjem Ambroževem) trgu v Ljubljani,[1] je zanimiv zlasti zaradi ikonografije Marijinega lika na zadnji strani.[2] Marija je izklesana v reliefu; oblikovana je manieristično, posebej je poudarjena razvihrana, a kljub temu togo učinkujoča draperija. V rokah, sklenjenih pod prsmi, drži križ,[3] ki ji poteka diagonalno prek trupa; z levo nogo stoji na oblaku, po katerem se zvija kača z jabolkom v gobcu, ki ji Marija z desno nogo tepta glavo; pod Marijo je na križu vklesan napis »MONSTRA / TE ESSE / MATREM«.

Bistvene vsebine tako predstavljenega lika seveda ni težko razvozlati: očitno je, da relief Marijo kaže kot *Brezmadežno*, in čeprav se nekoliko razlikuje od danes običajnih upodobitev, se na prvi pogled komaj zdi vreden bolj natančne obravnave. Vendar pa današnja perspektiva še daleč ni podobna tisti, s katere je na problem Marijinega brezmadežnega spočetja gledalo obdobje, v katerem je bil križ postavljen. Leta 1622 na njem upodobljeni motivi niso predstavljali že dolgo prej za dogmo razglašene resnice: vsak posebej je ne samo potrjeval naročnikovo vero, ampak je predvsem predstavljal jasen izziv njegovim nasprotnikom — docela oseben izziv, kajti križ je bil s Hrenovim imenom, heraldičnimi znaki in zlasti z njegovim znamenitim mottom zaznamovan tako obširno,[4] da ni mogoče dvomiti, da je njegovo vsebino določil sam voditelj slovenske protireformacije.

Ključni motiv Marijinega reliefa je Marijina noga na kačjem vratu. Tako je zaznamovana kot v protoevangeliju, Genezi 3, 15 napovedana

---

[1] Emilijan Cevc: *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981 (od tod citirano Cevc: *Kiparstvo*), p. 234. Križ so podrli leta 1828, leta 1842 ga je vnovič postavil ljubljanski kamnosek Ignacij Toman, tretjič je bil postavljen po potresu leta 1895. Križ (v ožjem pomenu besede, podstavek s stebrom vred je ostal *in situ*) je končno prek Narodnega muzeja prišel na Blejski otok (kjer ga danes vidimo v zastekljeni vhodni lopi romarske cerkve), na Ambroževem trgu pa stoji posnetek (ibid., p. 328[807]). Cf. tudi ibid., pp. 235, za slogovno analizo spomenika.

[2] Na sprednji je prav tako v reliefu upodobljen Križani, ki ne kaže ikonografskih posebnosti. Nad njim (ne na tablici, pritrjeni na križ!) so izklesane kratice INRI.

[3] Starejši avtorji (cf. npr. Marijan Zadnikar, *Znamenja na Slovenskem*, Ljubljana 1964, p. 99) so križ razlagali kot v Marijino srce zaboden meč in lik torej kot *Žalostno Mater božjo;* simbol in pomen reliefa je prvi pravilno razbral dr. Cevc (*Kiparstvo*, p. 235).

[4] Okoli zgornje stopnice se po vseh štirih stranicah vije napis: »TERRET LABOR / ASPICE PRAEMIUM / ANNO DNI MDCXXII / TH. EPVS. LAB.«.

zmagovalka, prav način branja ter interpretacije te vrstice pa je protestante ostro ločeval od katolikov. V slovenščino je bil protoevangelij nazadnje preveden iz hebrejščine kot »Sovraštvo bom naredil med teboj in ženo in med tvojim zarodom in med njenim zarodom; ta ti bo glavo strl, ti ga boš pa ranila na peti«:[5] tako je, enako kot v docela nedvoumnem hebrejskem tekstu,[6] jasno napovedano, da bo oseba, ki bo kači strla glavo, moškega spola. Takšen prevod pa se bistveno razlikuje od tradicionalnega katoliškega: sv. Hieronim je odločilni odlomek protoevangelija namreč prevedel kot *ipsa conteret caput tuum*, »ta ti bo glavo strla« — v tem primeru je torej napovedano, da bo kači strla glavo ženska. Kljub kritikam takšnega prevoda, ki jih je mogoče zaslediti vsaj od poznega 8. stoletja,[7] pa so se poznejši razlagalci ukvarjali predvsem z vprašanjem, kdo je v protoevangeliju napovedana zmagovalka. Njeno marijansko interpretacijo je dokončno potrdil sv. Bernard,[8] ki mu je, kot še v številnih drugih primerih, sledila večina poznejših srednjeveških piscev, do novih zapletov pa je prišlo v renesansi, ko so se znova pojavile kritike Hieronimovega prevoda,[9] ki so jih povzeli in stopnjevali tudi protestanti. Še zlasti značilen je bil Lutrov razvoj: do (vključno) leta 1521 je upošteval tradicionalno varianto, naslednjega leta pa je v Wartburški postili prvič zamenjal spol pridevnika — *Er soll dein Haupt zertreten.*[10] Tako so protoevangelij prevajali tudi njegovi nasledniki, vse do Dalmatina: »tuistu bo tebi Glavo smenzalu«, je zapisal in v opombi še dodatno poudaril, »de je tuistu Shensku Séme, tu je, Cristus imèl Greh, Smèrt inu Pakàl premozhi«.[11]

Kot na druge probleme v zvezi z *Brezmadežno* je tudi na tega prvi odgovarjal tridentinski koncil, ki pa se je vsaj na začetku še vedno skušal izogniti dokončnemu prelomu s protestanti: to je tudi glavni razlog, zaradi katerega Marijinega brezmadežnega spočetja ni razglasil za dogmo, je pa 8. aprila 1546 izdal dekret, s katerim je bila Vulgata priznana kot edini kanonični tekst[12] in s tem tudi *ipsa* kot edini možni način branja odločilnega odlomka protoevangelija; takšno obliko je prevzela tudi prečiščena izdaja Vulgate, t. i. *Editio Clementina* iz leta 1592. Odločitev so protestanti seveda napadali, odgovarjali pa so jim številni katoliški apologeti, med katerimi je treba omeniti vsaj sv. Petra Kanizija, ki se je v svoji obrambi marijanske razlage protoevangelija — in ob tem tudi Marijinega brezmadežnega spočetja — še zlasti oprl

---

Pod vrhom stebra sta na prednji strani pod škofovsko palico z mitro izklesana grb ljubljanske škofije in Hrenov grb, pod tema še napis »ARA ET VIA / COELI / 1622«; ta se seveda nanaša na Križanega. Napis na bazi stebra: »RESTAVR / 1812«.

[5] *Sveto pismo stare zaveze*, I, Maribor 1958. Prevod: dr. Matija Slavič.

[6] Za natančno analizo hebrejskega teksta cf. Tibor Gallus SJ: *Die »Frau« in Gen 3,15*, Klagenfurt 1979 (od tod citirano Gallus: *Die Frau*), pp. 13 ss.

[7] Cf. *ibid.*, pp. 56 ss.

[8] Cf. *ibid.*, p. 59.

[9] Cf. *ibid.*, pp. 64 ss.

[10] *Ibid.*, p. 85.

[11] Dalmatinova *Biblia* (1584), faksimile, Monumenta litterarum Slovenicarum, izredna izdaja, Ljubljana 1968, fol. 3r.

[12] Cf. Marina Warner: *Alone of all her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1976 (od tod citirano Warner: *Alone*); Gallus: *Die Frau*, p. 65.

na argument, ki ga je kot odločilnega upošteval že koncilski odlok, na stoletno tradicijo takšnega načina branja ter razlaganja.[13]

Vsi ti zapleti so seveda odmevali tudi v likovni umetnosti. Prva upodobitev Marije kot zmagovalke nad kačo naj bi sicer nastala že celo v sredini 5. stoletja, vendar gre v tem primeru za nedvomno legendo.[14] Srednjeveški umetniki so preizkušali celo vrsto formulacij,[15] vendar so se današnjim sorodne rešitve, torej upodobitve Marije s kačo pod nogami, uveljavile šele v drugi polovici šestnajstega in v zgodnjem 17. stoletju, od današnjega — in od Hrenovega — tipa pa se razlikujejo predvsem zato, ker so se umetniki praviloma previdno izogibali ikonografsko skrajnim rešitvam, torej predvsem temu, da bi Marijo kazali, kako tre kači glavo sama, in skrbno poudarjali Kristusovo odrešeniško vlogo. Pri tem so razvili predvsem dva pomembna tipa. Prvi je znan zlasti po Caravaggiovi varianti (*Madonna del serpe* ali *Madonna dei palafrenieri*, 1605, Rim, Galleria Borghese), vendar ideja — Marija stoji kači na glavi in jo tre, na njeno nogo pa s svojo pritiska tudi Jezus — ni bila njegova, ampak jo je med leti 1570 in 1580 v milanski cerkvi S. Antonio dei Teatini prvi upodobil Ambrogio Figino.[16] Ta tip se pri nas ni uveljavil, uveljavila pa se je — sicer dosti pozneje, verjetno šele v dvajsetih letih 18. stoletja — t. i. *Marija Zmagovalka*, ki je dobila naziv po zmagi Svete lige v pomorski bitki pri Lepantu (1571)[17] in ki jo poznamo v dveh variantah. Prvi prototip predstavlja bronasti kip, ki ga je po modelu Guilleauma Berthelota dal leta 1614 postaviti papež Pavel V. pred baziliko Sta Maria Maggiore v Rimu, kaže pa Marijo na polmesecu in zmaju, ki ga Kristus prebada s suličastim križem;[18] druga, značilna za 18. stoletje, se od prejšnje razlikuje predvsem zato, ker je zmaja nadomestila kača.[19] Razlika se zdi zanemarljiva, vendar ni tako: Marija je kot v protoevangeliju napovedana Zmagovalka neposredno zaznamovana samo s kačo (ki je v tem smislu lahko še dodatno označena z jabolkom v gobcu), zmaj, ki izvira iz Apokalipse, v kateri je seveda sicer tudi opisan kot »stara kača« (12, 9), pa jo kot takšno zaznamuje samo posredno, bolj prikrito: zato je na drugih upodobitvah *Brezmadežne* v šestnajstem (in tudi še v zgodnjem sedemnajstem) stoletju precej bolj pogost kot kača, na poznejših pa (iz istega razloga) toliko redkejši.

Hren je bil torej veliko manj previden od svojih italijanskih sodobnikov in je s svojim reliefom očitno utiral pot poznejšim standardom. Tudi način, kako njegova Marija drži v rokah križ, je bolje kot z likovnimi[20] mogoče razlagati z vsebinskimi poudarki — podobno kot

---

[13] Cf. Gallus: *Die Frau*, pp. 62 in 65. Za Kanizija cf. tudi Henri Holstein SJ, La théologie mariale de saint Pierre Canisius, *De cultu mariano saeculo XVI*, V, 2, Roma 1984, pp. 217 ss.

[14] Cf. Ernst Guldan: *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966 (od tod citirano Guldan: *Eva und Maria*), pp. 92 ss.

[15] Z eno od možnih, ki pa, kot večina drugih, temelji še na dodatnih interpretacijah ter povezavah, se srečamo tudi pri nas v primeru t. i. *Krakovske Marije*.

[16] Cf. Guldan: *Eva und Maria*, p. 207/115.

[17] Cf. *ibid.*, p. 101.

[18] *Ibid.*, p. 102. Na rimskem kipu je križ danes izgubljen.

[19] *Ibid.*, loc. cit.

[20] V smislu potencialnega baročnega diagonalizma je poudarek (podobno kot oblikovanje draperije v smislu baročne dramatike) docela izgubljen, pre-

na upodobitvah tipa *Marije kot Apokaliptične žene* drži Jezusa. Ta tip (na polmesecu stoječe in običajno s sijem obdane Matere božje) je v Sloveniji vse do poznega 17. stoletja *Brezmadežno* predstavljal najbolj pogosto, imel pa je tudi sorazmerno dolgo tradicijo, saj je v takšni vlogi (tudi) pri nas nastopal že vsaj okoli leta 1500 in, še bolj pomembno, celo v obdobju vrhunca reformacije.[21] Pri svoji interpretaciji se je Hren torej oprl na izročilo, hkrati pa predstavlja zamenjava otroka s križem ne samo novo, ampak glede na končni poudarek znova precej drzno rešitev: simbol sicer jasno opozarja na Kristusovo žrtev, vendar pa prav način, kako ga Marija drži, njegovo vlogo prej zmanjšuje kot poudarja, kajti na nobenem drugem sodobnem delu ni upodobljen tako pasivno, saj pri uničenju kače ne igra prav nobene vloge: Marija jo tepta čisto sama. Zamenjava torej predstavlja nekakšno vmesno stopnjo med pozneje standardno *Brezmadežno* in v Hrenovem času še vedno praktično obveznim poudarjanjem Kristusove vloge, ki pa je v nadaljnjem razvoju postajalo vedno manj zaželeno: v svoji knjigi *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas* (Sevilla 1649) je Francisco Pacheco sicer še vedno priznaval obe možnosti, sam pa se je že odločno postavil na stran druge.[22] V tem mu je sledila tudi večina poznejših umetnikov (in piscev), ki se jim je, kot Hrenu, pristajanje na kompromis zdelo nepotrebno ali celo neprimerno.

Iz podobnih razlogov pa je zanimiv tudi napis pod Marijinim reliefom. Gre za citat iz slavne antifone *Ave Maris stella*, »Zdrava, Morska zvezda«, ki je najbrž nastala v 8. stoletju,[23] v slovenščino pa je bila mogoče prevedena že v srednjem veku; v najstarejši zapisani varianti je vsekakor ohranjena v t. i. Kalobskem rokopisu, ki je nastal v letih 1640—51, torej v protireformacijskem času, in ki je morda ostanek izgubljene Hrenove pesmarice.[24] »Monstra te esse matrem« je prva vrstica četrte kitice, ki se v Kalobskem rokopisu glasi: »Pokaži se, da si / naša mila mati, / de skuz tebe prime / tvoj Sin naše prošnje«.[25] Glavna téma kitice je torej — tako kot glavna téma celotne pesmi — vera v Marijino vlogo posrednice in še zlasti priprošnjice. Tudi to so

---

kinjen z držo Marijinih rok, kar je nedvomno tudi povzročilo omenjeno napačno branje simbola.

[21] Okoli leta 1550 je nastala kiparska upodobitev, ki jo hranijo v župni cerkvi v Novi Štifti pri Gornjem gradu: cf. Cevc: *Kiparstvo*, pp. 66 ss.

[22] III. knjiga, 11. poglavje, citirano v: Elisabeth Gilmore Holt: *A Documentary History of Art, II: Michelangelo and the Mannerists The Baroque and the Eighteenth Century*, Princeton 1982, p. 222. Zanimivo je, da je Pacheco poudarjal še en detajl, ki ga najdemo na Hrenovem reliefu — dolge, spuščene lase; ali je pri tem motivu Hren upošteval isti opis nekega prikazovanja Brezmadežne (cf. ibid., p. 223) kot Pacheco — kar se mi nikakor ne zdi nemogoče — ali pa se je znova oprl na tradicijo, ki pa v tem primeru ni bila posebno močna, je seveda težko presoditi. Še en poudarek, ki ga najdemo tako pri Pachecu (cf. ibid., loc. cit.) kot pri poznejših avtorjih, je zahteva, naj bo *Brezmadežna* upodobljena zelo mlada; ker je bil Marijin obraz na Hrenovem križu poškodovan, tega detajla ni mogoče prekontrolirati, zdi pa se verjeten.

[23] Cf. Hilda Graef: *Maria: Eine Geschichte der Lehre und Verehrung* (od tod citirano Graef: *Maria*), Freiburg-Basel-Wien 1964, p. 161.

[24] Cf. Marijan Smolik: *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja* (inavguralna disertacija), Ljubljana 1963 (od tod citirano Smolik: *Odmev*), pp. 9 ss.

[25] *Ibid.*, p. 99.

protestanti (z delno Lutrovo izjemo)[26] zanikali, torej je citat znova spodbijal njihova načela, obenem pa je bil v zvezi z *Brezmadežno* postavljeni opomin na pesem primeren še iz enega razloga: v drugi kitici je (v značilni povezavi z Oznanjenjem) poudarjena antiteza med Evo in Marijo,[27] torej se upodobitev in vir citata dopolnjujeta tudi v tem smislu.

Zdi se verjetno, da je bila tako zastavljena Marijina interpretacija mišljena kot vzorec, po katerem naj bi se ravnali drugi umetniki, kljub temu pa, kolikor mi je znano, relief vsaj takoj po svojem nastanku nanje ni vplival. Kot rečeno, je *Brezmadežno* pri nas v Hrenovem času še vedno predstavljal predvsem tip *Marije kot Apokaliptične žene*, in ker je — tako kot njegovi somišljeniki — tudi Hren tradicijo postavljal na prvo mesto, ne preseneča, da svoje zamisli ni vsiljeval. Izjemnost pa njegovi *Brezmadežni* seveda ne zmanjšuje pomena, še zlasti, ker je očitna tudi v širšem evropskem okviru. O tem ne pričajo samo omenjeni italijanski primeri. Kot zmagovalki nad kačo so se ji v zgodnjem 17. stoletju raje izogibali celo v Španiji; tudi Rubensu, ki jo je na slavni sliki iz münchenske Alte Pinakothek (okoli 1624) sicer naslikal v tej vlogi, se je zdelo potrebno, da ji je poleg otroka dodal še številne druge apokaliptične atribute ter osebe; in končno je do takrat, ko so v katoliški Evropi Hrenovi primerljive prečiščene upodobitve postale zares običajne, moralo preteči še skoraj celo stoletje.

Vendar pa Hrenovih poudarkov niso narekovali samo objektivni razlogi. V kontekstu njegovega časa in še zlasti delovanja ima motiv Marije, ki tepta kačjo glavo, še dodaten pomen: že sv. Bernard je njeno zmago nad kačo označil tudi kot zmago nad krivoverstvom,[28] njegovo misel pa je v neki leta 1569 izdani buli ponovil tudi papež Pij V.[29] Ni dvoma, da je ta smisel motiva dobro poznal tudi Hren[30] in zato je njegov križ pravzaprav predstavljal dvojni izziv — ne samo, da je zanikal vse, kar so protestanti učili, ampak je tudi napovedoval ter slavil njihovo uničenje.

---

[26] Cf. Graef: *Maria*, p. 324.

[27] »Selstvu si prejela / iz vust Gabrijela, / spremenila ime / nepokorne Eve.« Cf. Smolik: *Odmev*, p. 99.

[28] »Sola enim contrivit universam haereticam pravitatem«. Cf. Gallus: *Die Frau*, p. 59. Tradicija takšne oznake sega vse do karolinškega obdobja: cf. Guldan: *Eva und Maria*, p. 95; tudi infra, op. 30.

[29] »Cunctas haereses sola interemit«. Cf. Guldan: *Eva und Maria*, p. 101.

[30] Morda je bila prvotno simbolika še celo širša. Glede na fotografijo dr. Steleta, reproducirano ob tem članku (križ je v blejski cerkvi postavljen tako nerodno, da Marijinega reliefa nima smisla fotografirati), se zdi, da so bile prvotno poleg kače upodobljene še tri pošasti, ki se borijo ali požirajo med sabo. Takšen motiv (skupaj štirih pošasti) se sklada z vrstico iz Psalma 90 (91), 13 (»Stopal boš čez gada in modrasa, z nogo poteptal leva in zmaja«); z njenimi marijanskimi interpretacijami se srečamo že v visoki srednjeveški umetnosti in že v tem času in na samem začetku so bile povezane z Marijino zmago nad heretiki (za razvoj interpretacije in primere cf. Guldan: *Eva und Maria*, pp. 93 ss; med našimi je seveda znova treba omeniti *Krakovsko Marijo*). Takšen motiv (pa tudi to, da bi se Hren z njim mimogrede posmehnil neprestanim protestantskim razprtijam) bi se torej skladal s preostalimi poudarki Marijinega reliefa, vendar pa je relief danes ohranjen še precej slabše kot pred skoraj štiridesetimi leti: zanesljivo je razberljiva samo kača pod Marijinimi nogami in nikakor ni mogoče trditi, da ne gre zgolj za nekoliko bolj nenavadno oblikovan oblak in da drugih pošasti na posnetku dr. Steleta ni ustvarila zgolj igra svetlobe in sence.

DAS MARIENRELIEF AN HRENS KREUZ

Das Relief der *Unbefleckten* am Kreuze, das der Ljubljanaer Bischof Tomaž Hren, Gegenreformationsführer in Slowenien, im Jahre 1622 vor der St. Peter-Brücke errichten ließ (das Original wird heute auf der Insel im Bleder See aufbewahrt), stellt ein echtes Kompedium von Ideen dar, die alle der Reihe nach die protestantischen Kritiken der Marien-Verehrung in Abrede stellen. Maria ist im Sinne der traditionellen Leseart des Protoevangeliums dargestellt (Genesis 3,15), bei der vor allem der Geschlechtswechsel beim Pronomen von Bedeutung war — »Ipsa conteret caput tuum« statt des hinsichtlich des hebräischen Textes richtigen *ipse* — in der Übersetzung des hl. Hieronymus. Demzufolge ist als Bezwingerin der Schlange die »Frau« angekündigt bzw. laut den hochmittelalterlichen Deutungen (u. a. der des hl. Bernhard) Maria. Solche Übersetzung wiesen die Protestanten zurück, vom Konzil von Trient wurde sie aber in einem seiner Hauptdekrete bestätigt. Auf dem Relief ist durch das Kreuz in Marias Händen die erlösende Rolle Christi zwar hervorgehoben, das Kreuz ist jedoch (im Gegensatz zu den bisherigen gängigen katholischen Darstellungen, vor allem der des Typus der *Maria als Siegerin*) durchaus passiv dargestellt, und Maria tritt ganz selbständig die Schlange. Dem Relief ist auch die Aufschrift MONSTRA TE ESSE MATREM beigegeben, ein Zitat aus der berühmten Antiphone *Ave maris stella,* das auf Mariens Rolle der Helferin und Fürbitterin hinweist: die Protestanten wiesen natürlich auch das zurück. Und schließlich hat im Zusammenhang mit der Tätigkeit Hrens das Motiv Mariens, die den Schlangenkopf tritt, noch eine zusätzliche Bedeutung: bereits der hl. Bernhard bezeichnete ihren Sieg über die Schlange auch als Sieg über die Irrgläubigkeit, und es steht außer Zweifel, daß sich auch Hren an diese Bedeutung des Motivs erinnerte. Mit seinem Kreuz kündigte er auf diese Weise die Zerschlagung der Protestanten an und feierte sie, zugleich aber setzte er seiner Überzeugung und seiner Zeit eines der inhaltlich kompromißlosesten und neuartigsten Denkmäler.

PRISPEVEK K PREUČEVANJU BOŽJEPOTNIH GRAFIČNIH PODOBIC V 18. STOLETJU NA SLOVENSKEM*

Maja Lozar Štamcar, Ljubljana

Božjepotne grafične podobice, neločljivo povezane z romanji k priljubljenim domačim božjim potem in vpletene v pobožnosti vsakdanjega življenja, so izredno vabljiva kulturnozgodovinska tema. S tega stališča so našle mesto v delih zgodovinarjev in etnologov, medtem ko je njihova umetniška vrednost pogosto nezasluženo prezrta. Čeprav so bile zlasti božjepotne grafične podobice v ljudski zavesti prisotne kot pomemben nosilec estetskega doživljanja, niso nikoli pritegnile širše pozornosti strokovnjakov, zato o njih nimamo obsežnejše literature. Redko so omenjene celo v pregledih grafične umetnosti in nikoli niso bile temeljito raziskane.

Doslej najpreglednejše in najobsežnejše delo o podobicah je leta 1930 objavil Adolf Spamer,[1] ki je zajel podobice različnih vsebin, tehnik in materialov ter arhivske podatke o avtorjih, času in kraju nastanka podobic. Knjigo spremlja bogato slikovno gradivo. To temeljno delo, ki je še vedno zelo iskano, zato je bilo l. 1980 ponatisnjeno, je tudi meni nudilo trdno metodološko in referenčno oporo. Drugi vidnejši avtor je Gustav Gugitz, ki je leta 1950 izdal knjigo o avstrijskih božjepotnih podobicah,[2] razvrščenih po kronološkem in krajevnem principu. Dragocene so navedbe avtorjev predlog, vrezovalcev in tiskarjev, pa tudi oris razvoja in uporabe podobic v devocionalnem kontekstu ter opisi nastankov avstrijskih božjih poti in čudežev v zvezi z njimi.

Za slovensko ozemlje je pomembna tudi Gugitzova knjiga o koroških božjepotnih podobicah iz leta 1963.[3]

---

* Podlaga za članek je diplomska naloga z naslovom Božjepotne grafične podobice v 18. stoletju na Slovenskem, Filozofska fakulteta, Ljubljana, april 1986 (mentor prof. dr. Nace Šumi). Gradivo je zajeto iz zbirk Grafičnega kabineta Narodnega muzeja (Winterjeva zbirka), Semeniške knjižnice (Veiderjeva in Gaberjeva zbirka) in Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

[1] Adolf Spamer: *Das Kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930, 1980 (od tod citirano Spamer).

[2] Gustav Gugitz: *Das Kleine Andachtsbild in den Österreichischen Gnadenstätten*, Wien 1950 (od tod citirano Gugitz: *Das kleine Andachtsbild*).

[3] Gustav Gugitz: *Kärntens Gnadenstätten in der Graphik ihrer Andachtsbilder*, Klagenfurt 1963.

Med obsežno nemško literaturo o religiozni ljudski umetnosti je zelo izčrpna knjiga Manfreda Braunecka[4] s poglavjem o podobicah, ki se, podobno kot druga tovrstna dela, močno naslanja na že omenjeno Spamerjevo delo.[5]

Iz slovenske literature omenimo najprej poljudnejši sestavek izpod peresa Anteja Gabra Kaj nam pripovedujejo stare slovenske podobice.[6] Pregleden prispevek na to temo je vključen tudi v knjigo Gorazda Makaroviča o ljudski umetnosti,[7] medtem ko so na splošno o podobicah pisali še Emilijan Cevc,[8] Janez Veider (glej. op. 19), Janez Šašelj,[9] Boris Orel, Lojze Gostiša in v zadnjem času S. Čuk.[10] V okviru opusov posameznih umetnikov so Stanko Vurnik, Marjan Marolt[11] in Viktor Steska[12] preučili podobice, nastale po predlogah Valentina Metzingerja, Anica Cevc je raziskovala risbe Franceta Jelovška,[13] Polonca Vrhunc pa je opisala podobice po predlogah S. T. V. Grahovarja.[14] Nesignirano podobico za ljubljansko avguštinsko cerkev razčlenjuje Viktor Steska v članku o Prešernovi ulici v Ljubljani,[15] Milko Kos pa pri preučevanju pečata in grba Ljubljane omenja in ponatiskuje odlično Grueberjevo podobico sv. Roka za ljubljanske Dravlje.[16] Dragocene podatke o podobicah so zapisali avtorji umetnostnozgodovinskih topografij,[17] Jože

---

[4] Manfred Brauneck: *Religiöse Volkskunst*, Köln 1978, pp. 152—176.

[5] Cf. Gustav Gugitz, Die Linzer Gnadenbilder und ihre Verbreitung durch das kleine Andachtsbild, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, Linz 1965; Peter Weninger: *Niederösterreichischen Wallfahrten im Spiegel des kleines Andachtsbildes*, 1966; Wolfgang Bruckner: Andachtsgraphik, *Keysers Kunst- und Antiquitätenbuch, III*, München 1967; Martin Scharfe: *Evangelische Andachtsbilder*, Stuttgart 1968; Herbert Rothemand: *Kleine Andachtsbildchen*, München 1969; H. Bleibrunner: *Andachtsbilder aus Altbayern*, München 1971; Dietmar Assmann: *Oberösterreichischen Gnadenstätten in kleinen Andachtsbild*, Linz 1985 [r. k.].

[6] Ante Gaber, Kaj nam pripovedujejo stare slovenske podobice, *Obisk*, III/5, 1942, pp. 81—83 in III/6—7, pp. 114—116 (od tod citirano Gaber).

[7] Gorazd Makarovič: *Slovenska ljudska umetnost*, Ljubljana 1981, pp. 332—339.

[8] Emilijan Cevc, Likovna umetnost, *Slovensko ljudsko izročilo: Pregled etnologije Slovencev*, Ljubljana 1980, p. 243.

[9] Janez Šašelj, O nekdanjih zaplaških kapelicah, *Bogoljub*, 36, 1938, pp. 131—132; idem, Vesela gora nad Št. Rupertom, *ibidem*, pp. 200—202 in reprodukcije podobic p. 204; idem, Stare podobice Matere Božje z Žalostne gore pri Mokronogu, *ibidem*, pp. 180—182, reprodukcije podobic p. 179 in p. 190; Boris Orel, Slovenska božja pot in izvori njene ljudske umetnosti, *Umetnost*, VII/4—6, Posebni odtis, Ljubljana 1943.

[10] Lojze Gostiša: *Lesorez na Slovenskem*, 1540—1970, Ljubljana 1970, s. p. [r. k.]; S. Čuk, Stare podobice s slovenskih Marijinih božjih poti, *Ognjišče*, 25/5, 1989, pp. 29—36.

[11] Stanko Vurnik in Marjan Marolt, Metzingerjeva dela, *ZUZ*, XIII, 1936, p. 61.

[12] Viktor Steska, Metzingerjev bakrorez Marijinega vnebovzetja iz leta 1750, *ZUZ*, X, 1930, p. 37.

[13] Anica Hlepcè, Risbe Franceta Jelovška v Layerjevi zapuščini, *ZUZ*, n. v. I., 1951, pp. 156—175, zlasti pp. 164 in 165.

[14] Polona Vrhunc, Simon Tadej Grahovar, *ZUZ*, n. v. VIII, 1970, pp. 107—132.

[15] Viktor Steska, Prešernova ulica v Ljubljani pred 170 leti, *Kronika slovenskih mest*, 1937, pp. 52—53.

[16] Milko Kos, Pečat in grb mesta Ljubljane, *ZUZ*, XIX, 1943, pp. 38—49.

[17] Avguštin Stegenšek: *Dekanija gornjegrajska*, Maribor 1905 (od tod citirano Stegenšek), p. 199; France Stele: *Sodni okraj Kamnik: Umetnostnozgodovinski opis*, Ljubljana 1922—1929, pp. 145, 146, 148, 361, 376 in 484.

Curk pa jih je obravnaval v članku o vedutah štajerskih trgov in mest.[18] Končno podobice omenjajo tudi božjepotne knjižice.[19]

V 18. stoletju je krožilo med ljudmi precej samostojnih tiskanih nabožnih listov s podobami, ki so opravljali različne funkcije. Znani so na primer hišni žegni, ki so viseli na častnem mestu v kmečki izbi, potem moralizirajoče kompozicije,[20] spovedni listki, votivne slike, odpustki in molilni lističi. Pogoste so bile tudi podobice za uživanje kot zdravilo za ljudi in živino. Vsi ti grafični lističi so bili odtisnjeni ročno, z besedilom in podobo, vrezanima v isto, leseno ali bakreno, ploščo. Za samostojne upodobitve svetnikov brez obširnejšega besedila se je uveljavil izraz *podobica*,[21] za upodobitve čudodelnih svetniških podob v posameznih božjepotnih cerkvah pa je ustaljen termin *božjepotna podobica*. Besedilo na tej vrsti podobic je večinoma omejeno na nekaj vrstic pod upodobitvijo, ki označujejo upodobljenega svetnika in kraj, kjer ga častijo, včasih pa je dodan opis svetniške legende in čudeža, ki je bil vzrok za nastanek božje poti. Nekatera besedila so formularji za osmrtnice, pogosto pa tudi krajše molitve. Prevladujoča grafična tehnika je bakrorez na papirju, redko na pergamentu, včasih tudi na platnu in barvni svili. Ob bakrorezu občasno srečamo »žametne« odtise mezzotinte, ob koncu stoletja pa litografije, ki napovedujejo industrijsko izdelavo podobic v 19. stoletju. Grafične podobice v smislu reproduktivne umetnosti se niso mogle kosati z dragocenimi barvnimi slikanimi ali čipkastimi podobicami,[22] tipičnimi izdelki ženskih samostanov, vendar jim barva ni popolnoma neznana. Precej odtisov je

---

[18] Jože Curk, Vedute štajerskih trgov in mest, *ČZN*, n. v. I., 1965, pp. 316, 321 in 326.

[19] Janez Veider je pisec božjepotnih knjižic in zapisov: o Grobljah iz leta 1938 (na p. 41 je opisal bakrorez za Kreplje pri Trstu), o Skaručni iz leta 1940 (na pp. 84, 86 in 87 opisi podobic), o Crngrobu iz leta 1936 (na p. 57 opis podobice); v zapisu o cerkvi Sv. Rešnje krvi v Radovljici je v *Rasti*, I/4, april 1945, pp. 108 in 109, omenjal podobico za to božjepotno cerkev. Prof. dr. Marjan Smolik pa me je ljubeznivo opozoril tudi na njegov zapis z omembo podobic o Mariji Kraljici miru pri ljubljanskih uršulinkah v *Bogoljubu*, 40, 1942, pp. 244—246. Pred drugo svetovno vojno je nastalo še precej drugih božjepotnih knjižic, na primer za Homec, Novo Štifto pri Ribnici, za Velesovo idr., med povojnimi pa omenimo knjižico Jožeta Gregoriča *Sv. Kozma in Damjan, Krka na Dolenjskem*, Ljubljana 1977.
Na tem mestu naj omenim tudi t. i. knjige čudežev, ki so bile po vsebini predhodnice božjepotnih knjižic. Seznanjale so z legendo nastanka božje poti in s številnimi opisi čudežev utrjevale njen sloves, na primer knjižice za božjepotne cerkve sv. Frančiška Ksaverija v Radmirju (avtor Ahacij Stržinar), sv. Jošta nad Kranjem, za sv. Višarje, za sv. Peregrina na Brdu pri Lukovici idr. Največ je o teh knjižnicah pisal Ivan Vrhovnik v *Izvestjih Muzejskega društva za Kranjsko* (v letih 1907 — pp. 168—170, in 1908 — pp. 35—36, pp. 111—112, pp. 112—114.

[20] Glej opombo 8.

[21] Podobico v nemščini prevajajo z *das kleine Andachtsbild;* tovrstna nemška terminologija je sistematično obdelana v knjigi Wolfganga Brücknerja *Populäre Druckgraphik Europas*, München 1975.

[22] Spamer, p. 73 ss.; Gugitz: *Das kleine Andachtsbild*, pp. 25, 26; cf. Gregor Martin Lechner, Das barocke Spitzenbild, *Alte und Moderne Kunst*, 144, 1976, pp. 6—10; Fritz Bernhard, Fritz Glotzmann: *Spitzenbilder*, Dortmund 1979; Mathias T. Engels: *Das kleine Andachtsbild: Prägedrucke und Stanzspitzenbilder des 19. Jahrhunderts*, Recklinghausen 1983; Gunter Dimt: *Pergament und Spitze: Andachtsbilder des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Beständen des Oberösterreichisches Landesmuseum*, Linz 1985.

ročno koloriranih z lazurnimi barvami, ki simbolično zaznamujejo posamezne dele upodobitev in prispevajo k prikupnejšemu videzu. Že pomanjševalna oblika podobica kaže, da gre največkrat za manjše pokončno pravokotne liste, ki merijo v višino od 8 do 15 cm in v širino od 5 do 10 cm. Srečamo pa tudi večje grafične liste, ki omogočajo bolj zapleteno kompozicijo in natančnejšo izdelavo nadrobnosti, največkrat v vlogi bratovščinske slike (prim. Ptujska gora).

Božjepotnih grafičnih podobic ne moremo gledati zunaj konteksta ljudskega verovanja in običajev, ki so se razvili ob čaščenju kultnega predmeta na določenem kraju. Razen neposredne likovne vsebine so podobice predvsem predstavljale in širile legendo in sloves božje poti. Pogosto so bile posvečene tako, da so jih pritaknili k čudodelni podobi, kar je večkrat natiskano na neopaznem delu lističa.[23] S tem se je po ljudskem verovanju nanje prenesel del čudodelne moči milostne podobe. Ponekod je taka podobica postala celo podlaga za novo božjo pot. Romarji so jih vtaknili v žep ali romarsko bisago in jih nesli domov za darilo prijateljem in sorodnikom ali pa so jih obdržali za spomin in varstvo pred nesrečami. Pred požarom, tatvino in drugimi nadlogami so se skušali zavarovati s tem, da so jih lepili na hišna vrata, na vrata skednjev in hlevov, pa tudi na notranje strani skrinj in omar. Ker so preprosti ljudje verovali, da podobice izžarevajo zdravilno in varovalno moč, so si jih polagali na boleča mesta in jih dajali mrtvim v krsto.[24] Uporabljali so jih tudi kot kazala, ki so jih vstavljali

---

[23] Besedila na podobicah, ki so najpogosteje v nemščini, so vključno z omenjeno besedno zvezo pisana pravopisno zelo nedosledno.

[24] O ljudskem verovanju in običajih cf. Gugitz: *Das kleine Andachtsbild*, pp. 79—89; Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätte in Kult und Brauch*, Band 4, *Kärnten und Steiermark*, Wien 1956; Lenz Kriss-Rettenbeck: *Bilder und Zeichen religiosen Volksglaubens*, München 1963; Leopold Schmidt: *Volksglaube und Volksbrauch*, Berlin 1966; Martin Scharfe, Rudolf Schenda, Herbert Schwedt: *Volksfrömmigkeit*, Stuttgart 1967, pp. 76 ss.; Klaus Beitl: *Volksglaube*, Salzburg 1978, pp. 21—23; Dietmar Assman: *Volksfrömmigkeit in Oberösterreich*, Linz 1985 [r. k.].
O božjih poteh cf. tudi: Janez Volčič: *Marijina božja pota*, Celovec 1889; Viktor Steska, Kranjska Marijina božja pota pred 200 leti, *IMK*, IX, 1899, pp. 119—124; Alfred Hoppe: *Des Österreichers Wallfahrtsorte*, Wien 1913; J. Lavtižar: *Marijina božja pota v Evropi*, Ljubljana 1939; Gregorij Rožman, Gremo v Korotan — na božjo pot, *Mohorjev koledar za leto 1945*, Ljubljana 1944, pp. 53—58; Opombe k božjim potem v Posočju, *ibidem*, p. 61; Fran Ksaverij Lukman, Božje poti med Dravo in Savo, *ibidem*, pp. 62—65; Aleš Napret, Romarske cerkve na Kranjskem, *ibidem*, pp. 66—69; v Bogoljubu je izšlo poleg Veiderjevih in Šašljevih še precej drugih člankov o slovenskih božjih poteh, včasih ilustriranih z reprodukcijami podobic iz 18. in 19. stoletja, zlasti iz Winterjeve zbirke (zdaj v lasti Narodnega muzeja v Ljubljani): Žalostna gora nad Preserjem, *Bogoljub*, 2, 1904, pp. 291—293; Božja pot Sv. Križa pri Belih vodah na Štajerskem, *ibidem*, 3, 1905, pp. 119—121 in pp. 137—138; Jože Knific, Božjepotna cerkev Marije roženvenske v Tomišlju, *ibidem*, 6, 1908, pp. 304—306; Marija Pomočnica na Homcu, *ibidem*, 11, 1913, pp. 229—230; Čudodelna varhinja ljubljanskega mesta (Žalostna Mati božja pri sv. Florijanu), *ibidem*, 13, 1915, p. 377; Alojz Kranaršič, Sv. Marija zagorska (Zagorje pri Pilštajnu), *ibidem*, 21, 1923, pp. 105—106; Viktor Steska, Velesovo (Ob 700-letnici ustanovitve Marijine božje poti), *ibidem*, 36, 1938, pp. 147—149; idem, Bratovščina sv. Jožefa v Rosuljah, *ibidem*, 42, 1944, pp. 51—54; samostojno so reproducirane božjepotne podobice: Marijina podobica za Sveto goro pri Gorici (*Bogoljub*, 1, 1903, p. 140), Marijina podobica na Šmarni gori (*ibidem*, 2, 1904, p. 248), podobica sv. Peregrina za Brdo pri Lu-

v molitvenike in druge nabožne knjige, in kot predloge za slike na steklo.[25]

Iste bakrorezne plošče kakor za samostojne podobice so tiskarji uporabljali tudi za tiskanje knjižnih ilustracij in za dodatke k božjepotnim knjižicam, le spremno besedilo so sproti prilagajali namenu. Tako so iste plošče uporabljali še več naslednjih desetletij, seveda pa je bilo treba izrabljeno ploščo kdaj na novo vrezati in osvežiti ali pa jo celo spremeniti.[26]

Grafične podobice so začele nastajati vzporedno z razvojem grafične umetnosti od začetka 15. stoletja dalje. Njihova kvaliteta je rasla, saj so se z njimi ukvarjali tudi pomembni umetniki, med njimi npr. Mojster E. S. Reformacija je v začetku 16. stoletja povzročila padec popularnosti in kvalitetne ravni tega grafičnega žanra, že v drugi polovici stoletja pa so zlasti jezuiti v katoliški prenovi spet začeli spodbujati izdelovanje predvsem bakroreznih podobic kot učinkovito propagando. Glavno središče izdelovanja podobic je ob koncu 16. in v prvi polovici 17. stoletja postal flamski Antwerpen, kjer so delovali med drugimi člani bakroreznih družin Galle, Sadeler in Wolfgang. V tem času se je božjepotna podobica izoblikovala kot posebna grafična zvrst z značilno zgradbo, ki je nebeškemu polu s čaščeno podobo v zgornjem delu upodobitve dodala zemeljski pol s krajino in božjepotno cerkvijo v spodnjem delu.

Vztrajno se je krepilo še drugo umetnostno središče, južnonemški Augsburg, ki je v drugi polovici 17. stoletja preraslo v največji center izdelovanja grafičnih podobic v srednji Evropi. Pomembna je bila predvsem družina Kilian. V prvi polovici 18. stoletja je Augsburg dolgoval svoj sloves bakrorezcem in včasih tudi založnikom in tiskarjem Martinu Engelbrechtu, Johannu Andreasu Pfefflu, Phillipu Andreasu in Georgu Christianu Kilianu ter Jeremiasu Gottlobu in Georgu Phillipu Rugendasu. Še posebej pa izstopajo risarji predlog in vrezovalci brata Josef Sebastian in Johann Baptist Klauber ter Gottfried Göz. Njihova virtuoznost v modelaciji figur in izrabljanje grafičnih sredstev za slikovitost harmonično zgrajene celote se lahko merita le z neizčrpno raznovrstnostjo in količino grafičnih listov, ki so jih izdelali. V drugi polovici stoletja sta se posebej uveljavila bakrorezca Johann Georg Grueber in Johann Esaias Nilson. Poleg Augsburga so še nekatera druga nemška mesta postala središče, kjer so izdelovali podobice v večjih serijah: München, Nürnberg, Bamberg in Regensburg.

V Avstriji je bil med tovrstnimi središči na prvem mestu Dunaj z družino Schmuzzer in Franzom Leopoldom Schmitnerjem v prvi polovici 18. stoletja ter z družino Assner in Jacobom Adamom v drugi polovici.

---

kovici (*ibidem*, 35, 1937, p. 85) in Marijina podobica za rožnovensko bratovščino v Kranju (*ibidem*, 42, 1944, p. 169); Odilo Hajnšek: *Marijine božje poti*, Celovec 1971; Rudolf Kriss: *Wallfahrtsorte Europas*, München 1950; in *Marianische Wallfahrten in Österreich*, Wien 1954 [r. k.].

[25] Cf. Friedrich Kneipp: *Hinterglas Bilder*, Linz 1973, p. 213.

[26] Nekatere crngrobske podobice so tiskane na papir z vodnim znamenjem Ilirskih provinc, torej že v začetku 19. stoletja, ali pa je na njih podpis Blaznikove tiskarne: *Kamnotiskarnica J. Blaznika* (na podobici za Brdo pri Lukovici). Ponatiskujejo pa jih tudi še v našem času, denimo podobico sv. Frančiška Ksaverija za Mirno goro pri Črmošnjicah.

Za slovensko ozemlje je ob Dunaju pomemben predvsem štajerski Gradec. Štajerska je bila v 16. stoletju močno protestantska,[27] zato so se jezuiti še posebej potrudili s protireformacijsko propagando, zlasti s pospeševanjem razvoja božjih poti in izdelovanjem podobic. Ta proces je dosegel vrh v 18. stoletju, ko je Gradec kot središče izdelovanja podobic za slovensko ozemlje pomemben vsaj toliko kakor Augsburg in Dunaj. Oče Johann Michael in sin Johann Veit Kauperz[28] sta začela v Gradcu z množično izdelavo grafičnih podobic, ki je zasenčila izdelke drugih izšolanih bakrorezcev, npr. Bernharda Johannesa Herrmanna in Marcusa Weinmanna. Izpričane so tudi selitve mojstrov iz kraja v kraj, kjer se je pač pokazala možnost boljšega zaslužka. Na Dunaj sta iz Augsburga prišla Johann Adam in Benjamin Kenckel, iz Münchna Johann Christoph Winckler, v Gradec pa se je preselil izurjeni Christoph Dietell. V vzhodni Evropi se je v 18. stol. izdelovanje podobic razcvetelo v Pragi, ko je bila povezana zlasti z imenom Johanna Balzerja,[29] še bolj pa so tam podobice zaslovele v 19. stoletju.

Za slovenske kraje je ohranjena tudi peščica božjepotnih grafičnih podobic iz 2. polovice 17. stoletja. Večina je delo anonimnih avtorjev, nekaj podobic pa je tudi signiranih. Sodelavec znamenitega Valvasorjevega kroga na Bogenšperku Anton Trost je podpisan na podobici za bratovščino sv. Trojice v Ljubljani, objavljeni v članku Anteja Gabra[30]. Tirolec Jacob (?) Jezl je izdelal Marijino podobico za Trst. Ob koncu 17. stoletja pa je domnevno nastala podobica sv. Jožefa za Rosule v Savinjski dolini.[31]

Omenili smo že, da so v 18. stoletju prihajale v naše kraje pošiljke podobic, vrezanih predvsem v treh umetnostnih središčih, v najodmevnejšem Augsburgu, na Dunaju in v Gradcu. Na slovenskih podobicah so v prvi polovici 18. stoletja izpričani augsburški bakrorezci Martin Engelbrecht, Benjamin Kenckel, Bernhard Söckler, Abraham Kaltschmidt, Georg Christoph (ali Christian) Kilian in Simon Sondermayr. Če lahko njihovo kvaliteto presojamo po ohranjenih listih, gre za izurjene bakrorezce, ki so znali z risbo in senčenjem doseči polno modelacijo figure v prostoru, prikazane v čutno poduhovljenem razpoloženju baročnega časa. Sredi stoletja so ustvarjali prav tako kvalitetni bakrorezci Josef Anton Schmidt, Jeremias Gottlob Rugendas in predvsem brata Josef Sebastian in Johann Baptist Klauber, ki sta delovala še v drugi polovici

---

[27] Cf. Gugitz: *Das kleine Andachtsbild*, p. 37.

[28] Cf. F. Wibiral: *Der Werk der Grazerfamilie Kauperz*, Graz 1909; Gugitz: *Das kleine Andachtsbild*, pp. 39 ss., med našimi zgodovinarji omenjata J. V. Kauperza Peter Pavel Radics (Umeteljnost in umeteljna obrtnost Slovencev, *LMS*, 1880, p. 43) in Viktor Steska (Slovenske umetnine v Zagrebškem »Diecezanskem muzeju«, *ZUZ*, XIX, 1943, p. 52), ki ga imenuje slovenskega umetnika. Iz razstavnega kataloga avtorice A. Pandžić: *Stare karte i atlasi Povijesnog muzeja Hrvatske*, Zagreb, 1987, pa izvemo, da so Kauperzi poleg nabožne grafike tiskali tudi zemljevide (p. 95, kat. št. 89).

[29] Cf. Gugitz: *Das kleine Andachtsbild*, p. 48. Sicer se Balzerjeva dela zaenkrat pri nas še niso našla.

[30] Gaber, p. 81.

[31] Stegenšek, p. 199, sl. 28. Dva redka zapisa o podobicah 17. stoletja (o eni Trostovi) sta vključena v razstavni katalog *Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1968 (pp. 150 in 170). Marijino podobico za Nazarje (poznejši odtis) pa v razstavnem katalogu *Celjske cerkvene dragotine iz zgodovine v naš čas*, Celje 1985, omenja Emilijan Cevc.

stoletja. Podpisovala sta se le s priimkom in sta po kvaliteti izenačena, podobice pa sta vrezovala predvsem za gorenjske božje poti, denimo za Kranj, Crngrob, Mekinje, Škofjo Loko, za ljubljanski kapucinsko in avguštinsko cerkev, nekajkrat tudi za dolenjske cerkve. V nasprotju s prej omenjenimi mojstri je doslej znanih klauberjanskih podobic že okrog dvajset, pri čemer niso vštete variante v formatu in različna stanja plošč. Njuni izvrstni grafični listi se odlikujejo po virtuozni risarski liniji, po mojstrski uporabi črtkastega in pikčastega senčenja za doseganje globine in spretno razgibani kompoziciji.

Na Dunaju sta sprejemala naročila za podobice iz naših krajev v prvi polovici stoletja brata Johann Adam in Josef Schmuzzer. Učenec tretjega brata Andreasa Schmuzzerja Franz Leopold Schmitner je delal zlasti za gorenjske božjepotne cerkve in bratovščine. Dunajčani so bili tudi bakrorezci Johann Assner, Thomas Bochacz, Johann Wenzel Engelman in Bernhard Johann Herrmann, ki je pozneje deloval v Gradcu. Časovno se s Herrmannovim ujema delovanje graškega mojstra Christopha Dietlla, ki je enako kot prejšnji prišel z Dunaja in je podpisan na podobicah s celotnega slovenskega ozemlja. J. Faligum je sicer na podobici sv. Hiacinte za kamniške frančiškane podpisan kot »delujoč v Gorici«, a šteje med graške bakrorezce,[32] enako kakor mojster Peter Wurzer in znamenita družinska bakroreznica Kauperz, ki je v drugi polovici stoletja presegala ponudbo podobic vseh drugih grafikov na svojem področju. Oče Johann Michael in sin Johann Veit sta signirana — največkrat le s priimkom, tako da njunega dela ni mogoče zanesljivo ločiti — na več kot tridesetih bakrorezih za slovenske božje poti. Na njuni Marijini podobici za Petrovče je dodano tudi ime znane graške tiskarne Widmannstätterjevih dedičev.

Tudi v drugi polovici 18. stoletja je za naše kraje delalo več augsburških bakrorezcev: Johann (Jacob?) Gottfried Thelott je izdelal Marijino podobico za Petrovče; Joseph Erasmus Belling je podpisan na eni izmed Marijinih podobic za Sveto goro pri Gorici; bakrorezec Stocklin, znan le po priimku, pa je avtor podobice sv. Uršule za Uršljo goro. Marijina podobica za škofjeloške klarise je, tako kakor podobica praškega Jezuščka za isto cerkev, nastala v delavnici Franza Karla Heissiga. Augsburžana sta bila tudi Johann Martin Will in Johann Georg Grueber. Slednji je za nas pomembnejši, ker je sodeloval s slikarjem Markom Layerjem kot risarjem predlog; izpričan je kot avtor podobic za enajst gorenjskih božjih poti. Med mlajšimi dunajskimi bakrorezci so za slovensko ozemlje delali Thomas Mössmer, ki je s tiskarjem Reichardtom iz Ljubljane podpisan na Marijini podobici za ljubljanske kapucine in na podobici s trnjem kronane Jezusove glave iz Celovca. Johann Christoph Winckler je izdelal Marijino podobico za Gospo Sveto in Josef Kollanetz Marijino podobico za Šentvid na Koroškem, ki jo je leta 1772 natisnil celovški tiskar Kleinmayr. Srečamo tudi izredno kvalitetnega umetnika Johanna Ernsta Mansfelda z dvema podobicama, in sicer z radmirskim sv. Frančiškom Ksaverijem in z millstadtskim sv. Domicijanom s sv. Tro-

[32] Gugitz ga v svoji knjigi o avstrijskih božjepotnih podobicah predstavlja kot graškega mojstra, ker je na podobici za Pernegg podpisan z *Graecii*. Na naši podobici pa je signatura *I. Fah* (ali *li*) *gum Goriciae sc.*

jico ter bakrorezca Jakoba Adama z Marijino podobico za Planino (Planinska gora?) pri Rakeku.

V Gradcu se je v tem grafičnem žanru v drugi polovici 18. stoletja uveljavilo nekaj članov družine Weinmann. Marcus Weinmann, učenec dunajskega mojstra Leopolda Schmitnerja, je deloval v tretji četrtini 18. stoletja in je med drugim podpisan na Marijini podobici za Tinsko. Johann Georg Weinmann je avtor celovške podobice s trnjem kronane Jezusove glave. Pri drugih, le s priimkom podpisanih podobicah, je nemogoče ugotoviti, kateri Weinmann je avtor. Poleg teh odkriva podobica sv. Mihaela za Šmihel nad Laškim s signaturo *D. I. Weinmann Sc. Graecy* zaenkrat še neidentificiranega člana te bakrorezne družine. Podobici za Novo Štifto pri Gornjem gradu in Radmirje, ki sta signirani z *Laibach*, pa kažeta, da se je moral kak član te družine vsaj nekaj časa muditi tudi v Ljubljani. Član graške bakrorezne družine je tudi Johann Ferstler. Njegova dela zaznamujeta poljudnost in šibka izrazna moč. Na dveh Marijinih podobicah za Tinsko je podpisan graški mojster M. Kumbs, katerega življenje se je izteklo že v 19. stoletju.

Mojster Jakob Andreas Friedrich ml. je deloval v stuttgartskem in nürnberškem okolju, Johann Hendl pa v zgornjeavstrijskem; za nas sta izdelala podobici za Gospo Sveto in Sv. Višarje.

Delež na Slovenskem delujočih umetnikov pri ustvarjanju božjepotnih grafičnih podobic se je večinoma omejil na risanje predlog. Misel, da se je z risanimi osnutki ukvarjalo precej več slikarjev, kakor jih je mogoče ugotoviti iz signiranih listov, je gotovo upravičena, saj so ti slikarji najbolj poznali svojo deželo in so bili za tako delo tudi dovolj kvalitetni. Tako se je Valentin Metzinger, eden izmed četverice najvidnejših na Slovenskem delujočih baročnih slikarjev, podpisal na grafična lista I. G. Rugendasa iz Augsburga. Prvi list je podobica Brezmadežne za nemško bratovščino pri sv. Jakobu v Ljubljani, datirana z letom 1749, drugi pa je leto mlajši in je bil namenjen Marijini kongregaciji za gimnazijce v jezuitskem kolegiju v Ljubljani. Metzinger je avtor grafične predloge, sopodpisan z dunajskim bakrorezcem Franzom Leopoldom Schmitnerjem na podobici Smrti sv. Jožefa za avguštinsko cerkev v Ljubljani s prizorom razvnetih objokovalcev. Franc Jelovšek je na podobicah Rožnovenske Marije za Kranj in Škapulirske Marije v ljubljanski frančiškanski cerkvi sodeloval z družino Klauber. Avtor podobice sv. Lucije iz Dražgoš je slikar Jože Layer, ki se je podpisal z začetnicama I. L. P., slikar Ivan Franc Rainwaldt (I. F. R.) pa si je zamislil Marijino podobico za Ihan. Graški bakrorezec I. B. Herrmann je po predlogi Tržičana Simona Tadeja Volbenka Grahovarja vrezal podobico Trpečega Kristusa za ljubljansko uršulinsko cerkev, za katero je nastala tudi samo z Grahovarjevim imenom podpisana podobica Marije, Kraljice miru, zelo verjetno spet s Herrmannovim grafičnim deležem. Herrmannovo ime je povezano še s sinom Franca Jelovška Andrejem, in sicer na božjepotni podobici za cerkev sv. Jošta nad Kranjem, na kateri so kot arhitekturna študija upodobljene svete stopnice, ki so sicer na podobicah precej redek motiv. Viktor Steska omenja[33] ljubljanskega slikarja Daniela Savojeta (Savoye) iz prve polovice 18. stoletja, ki je risal predloge za dunajska bakrorezca Andreja in Jožeta Schmuzzerja, a se z njegovim imenom

[33] Viktor Steska: *Slovenska umetnost I. del*, Prevalje 1927, p. 124.

signirana podobica še ni našla. V kranjskem glavnem mestu je deloval tudi Abraham Kaltschmidt, ki zastopa redke pri nas delujoče bakrorezce in je bil sicer zaposlen kot inženir za utrdbe. Leta 1742 je vrezal Marijino podobico iz Velesovega.[34] Kakor sem omenila že zgoraj, je deloval vsaj nekaj časa v Ljubljani eden izmed bakroreznih mojstrov Weinmannov, najverjetneje Marcus. Mojster s slovenskim priimkom Simon Ahačič (Achatschiz) je podpisan na kvalitetno modelirani podobici sv. Jošta nad Kranjem, drugih podatkov o njem pa žal ni. Pretehtani kompozicija in modelacija figur zaznamujeta skupno delo slikarja Marka Layerja in augsburškega bakrorezca Johanna Georga Grueberja; z obema imenoma so signirane podobica sv. Roka za draveljsko cerkev, Jezusove Rešnje krvi za mestno župno cerkev v Radovljici in sv. Jošta za cerkev nad Kranjem. Kokrška Marijina podobica, delo augsburškega mojstra I. A. Schmidta, je podpisana z začetnicami F. L. M., ki bi tudi lahko pomenile *Fecit Layer Marcus*. Avtorja grafičnih predlog sta tudi v Celovcu delujoči slikar Anton Stockhamber za gosposvetsko Marijino podobico, ki jo je vrezal Jakob Andreas Friedrich ml., in slovenjegraški slikar I. M. Sartory, ki je izdelal predlogo za podobico Žalostne Matere Božje za Homec pri Slovenjem Gradcu, vrezal pa jo je graški mojster Christoph Dietell.

Iz pregledanega gradiva je mogoče izluščiti le peščico imen tiskarjev podobic. Ljubljanski tiskar Adam Fridrich Reinchart (Reichardt, Reinchardt) se je ob tiskanju knjig ukvarjal tudi s podobicami. Njegov podpis najdemo na Schmuzzerjevi podobici sv. Notburge za Groblje pri Domžalah in na Mössmerjevi Marijini podobici za ljubljansko kapucinsko cerkev. V Celovcu je podobice tiskala družina Kleinmayr — najprej Janez Friderik, pozneje pa njegovi nasledniki, zlasti Ignac Alojz v zadnji tretjini stoletja. Ta je natisnil Kristusovo podobico za Peravo pri Beljaku in Marijino podobico za Podgorje na Koroškem. Tržaški tiskar Johann Thomas Trattner je izdelal podobico sv. Družine za cerkev sv. Jožefa za Ricmanje, za vzhodni del slovenskega ozemlja pa so izpričano tiskali podobice Widmannstätterjevi dediči v Gradcu (podobice sv. Maksimiljana v Celju, sv. Frančiška Ksaverija za Radmirje, sv. Marije za Petrovče in za hrvatsko Marijo Bistrico).

Nedvomno so se podobice tiskale v naših tiskarnah v večjem številu, kot je mogoče ugotoviti iz podpisov na listih, saj je logično, da so bakrorezne plošče, ki so sem in tja še ohranjene po župniščih in v zbirkah, naročniki uporabljali za nadaljnje tiskanje še potem, ko je prvotna zaloga, tiskana v kakem večjem grafičnem središču, pošla.

Poleg signiranih je ohranjenih tudi veliko število nepodpisanih podobic, ki se po kvaliteti mnogokrat uvrščajo ob bok podobicam znanih avtorjev.

S precejšnjo gotovostjo smemo sklepati, da so podobne srednjeevropske politične razmere narekovale tudi podobne kulturno-umetniške okoliščine in enotno širjenje podobic z naročniško-trgovskega stališča. Odločilen dejavnik pri pogostosti in kvaliteti podobic je bil nedvomno sloves božje poti, ki se je širil bodisi samodejno ali pa so zanj skrbeli načrtno; najizrazitejši tovrstni primer je božja pot pod okriljem jezuitov, posvečena sv. Frančišku Ksaveriju v Radmirju. Z vsemi različicami

[34] Emilijan Cevc, Romanski Marijin kip v Velesovem, *ZUZ*, n. v. I., 1951, p. 114.

je za to božjo pot nastalo več kot trideset različnih podobic.[35] Geografsko sodi Radmirje v osrednjo Slovenijo, od koder se je ohranilo največ podobic. Močno prednjači Gorenjska, sledi ji še Savinjska dolina, drugod pa so, vsaj po pregledanem gradivu sodeč, naročali podobice le v manjšem številu. Pomemben naročnik božjepotnih in hkrati bratovščinskih podobic so bile cerkvene bratovščine,[36] ki so bile s svojim delovanjem, tudi z izdajanjem podobic, vmesni člen med vernikom in cerkvijo. Ohranile so se na primer bratovščinske slike Žalostne Matere Božje za ljubljansko cerkev sv. Florijana, podobica Marije Tolažnice za bratovščino Črnega usnjenega pasu za cerkev sv. Martina ob Paki, Weinmannova podobica sv. Barbare za njeno bratovščino v Šentvidu pri Lukovici in druge. Z zatrtjem bratovščin v času jožefinskih reform je širjenje božjepotnih podobic doživelo hud udarec, saj je usahnil pomemben denarni vir. Poleg bratovščin so podobice naročali skrbniki božjepotnih cerkva, včasih pa tudi posamezni posvetni meceni. Nikakor ne moremo trditi, da so bile med naročniki in ustvarjalci podobic kake trajnejše povezave. Pregledano gradivo prej narekuje misel, da so bila naročila naključna. Izjemna primera sta dunajski bakrorezec F. L. Schmitner in Augsburžan J. G. Grueber, ki sta izdelala serijo podobic posebej za gorenjske in ljubljanske božje poti, iz česar je mogoče sklepati, da so bile posredi kake osebne naročniške pobude.

Slogovno združujejo grafične božjepotne podobice 18. stoletja baročni patos svetniških figur z nemo eleganco gibov in telesnih zasukov, ki so poudarjeni z bogato nabranimi gubami oblačil. Čutnost in poduhovljenost se zlivata v uravnotežen baročen izraz svete podobe, ki pritegne s svojo ljubkostjo in hkrati vabi k pobožnemu razmišljanju. Ornament, ki pogosto obroblja podobice, se razbohoti na kartušah ali se razprede po draperiji Marijinih upodobitev, je v prvi polovici stoletja poudarjeno simetričen in pojmovan plastično. Gre za stilizirano cvetje, akantove liste in volute, včasih dopolnjene s simboličnimi predmeti, z vpletenimi drevesnimi debli in z oblački v slikovitih skupinah. Na podobicah druge polovice stoletja pa prevladujejo mnoge izpeljave *rocailla* in stiliziranega listja, ki močno spominja na ognjene plamene. Nesomerno zasnovane figuralne kompozicije, obrobe in kartuše dosežejo skrajno stopnjo razgibanosti, ki se še pred koncem stoletja izlije v umirjenost klasičnih form, na podobicah izraženo pravzaprav le s posameznimi elementi klasicistične oblikovne zakladnice, na primer s kitami in venci. Bistvena zasnova božjepotne podobice je upodobitev čaščenega svetnika z napisom in imenom božjepotne cerkve. Mnogokrat je v to

---

[35] O priljubljenosti čaščene podobe umirajočega azijskega misijonarja sv. Frančiška Ksaverija cf. Viktor Steska, Ahacij Steržinar † 1741, *Bogoljub*, 39, 1941, p. 375; Viktor Steska, Čaščenje sv. Frančiška Ksaverija na Slovenskem, *Bogoljub*, 39, 1941, pp. 414—417; E. Friess & G. Gugitz, Die Franz-Xaver-Wallfahrt zu Oberburg: Eine untersteierische Barockkultstätte und die räumliche Reichweite ihres Einflusses, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 61, 1958, pp. 83—140; A. Csatkai, Beiträge zu den mitteleuropäischen Darstellungen des Todes des heiligen Franz Xaver im 17. und 18. Jahrhundert, *Acta historiae artium Academiae scientarum hungaricae*, XV/3—4, Budapest 1969, pp. 293—301; *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Verlag Herder), VI, Wien 1974, pp. 324—326.

[36] Cf. Bratovščine na Kranjskem l. 1780, *IMK*, VI, 1896, pp. 128—130; Ivan Vrhovnik, Stare ljubljanske bratovščine, *IMK*, V, 1895, pp. 86—87.

shemo vključena tudi upodobitev krajine pod svetniško figuro, s čimer je ustvarjena značilna dvodelna kompozicija. Edini zanesljivi dokaz, da je božjepotna podobica iz naših krajev, je napis, saj tega iz same upodobitve največkrat ne bi bilo mogoče ugotoviti. Napisi so večinoma v nemščini in pisani v gotici, na podobicah zahodnega dela slovenskega ozemlja pa se uporabljata tudi latinščina in italijanščina. Slovenščina v 18. stoletju skoraj ni zastopana, vendar ob koncu stoletja na mestu izbrisanega nemškega včasih že srečamo slovensko besedilo.

Kratek pregled ikonografije[37] kaže, kako priljubljena je bila Marija, saj je kar dve tretjini podobic posvečenih njej. Po eni strani je čaščenje Marije kot zmagovalke nad sovražniki katoliške vere, tako protestanti kot Turki, pospeševala Cerkev v okviru protireformacije z beraškimi redovi in jezuiti, po drugi strani pa so vse družbene plasti od plemstva prek meščanstva do preprostega ljudstva, združene v bratovščine, prispevale svoj delež k Marijinemu kultu. Ikonografski prototipi Marijinih milostnih in čudodelnih podob so bizantinske ikone. Iz njih izpeljani tipi so se širili po vsej Evropi. Tako imenovana Kretska Marija, denimo, nastopa na naši podobici za Planino pri Rakeku. Ravno tako prihaja z vzhoda ikonografski tip (pri nas Olimje). Marija z nagnjeno glavo je postala ena najpomembnejših protireformacijskih Marijinih podob in jo srečamo na mnogih podobicah za kapucinsko cerkev v Škofji Loki. Ljubkujoča mati Marija je na podobicah redka, primer zanjo pa je Herrmannova podobica za Polšnik v Posavju.

Zahodnokrščanska umetnost je ustvarila precej novih Marijinih ikonografskih tipov, ki neprimerno pogosteje kot vzhodnjaške nastopajo na grafičnih podobicah 18. stoletja na Slovenskem. Žalostna Mati Božja je upodobljena kot mati z mrtvim sinom v naročju bodisi z mečem v prsih ali brez njega ali kot tako imenovana Mati Božja Sedem žalosti s sedmimi meči. Najbolj izrazite so Žalostne Marije na podobicah za Žebnik pri Radečah, Žalostno goro pri Mokronogu in Žalostno goro nad Preserjem ter za Sorico.

Baročne Marijine upodobitve so našle vidno mesto v naših božjepotnih cerkvah in s tem tudi na podobicah. To so zlasti Brezmadežna, Marija Tolažnica in Marija Dobrega sveta. Brezmadežna je upodobljena na primer na podobici za škofjeloške klarise. Marija na mesecu in z otrokom nastopa še v drugačnem kontekstu kot zmagovalka nad hudim (podobica za ljubljansko cerkev sv. Jakoba) in kot Rožnovenska Marija oziroma Kraljica sv. rožnega venca (podobice za Novo mesto, Cerknico in Kranj). Pri Mariji Tolažnici ne moremo govoriti o značilnih ikonografskih potezah, ker so tako poimenovane precej različno upodobljene Marije (podobice za Tinsko, Ljubno, Nemško Loko, Dražgoše, ljubljansko frančiščansko cerkev). Največkrat pa vendarle gre za mater z otrokom v bogati obleki s kronama in z močnim sijem okrog glave in telesa.

---

[37] Cf. France Stele: *Slovenske Marije*, Celje 1940; France Stele: *Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci*, Ljubljana 1944, pp. 353—397; Hans Aurenhammer: *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit: Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrhung*, Wien 1956 (Veröffentlichungen des Österreichisches Museums für Volkskunde); Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4.2., Gütersloh 1980, p. 179 (geslo Maria).

Mati Božja Dobrega sveta postane v 18. stoletju zelo priljubljena; izpeljana je iz različice Ljubkujoče Marije. Kvalitetni primerki so podobice za ljubljansko avguštinsko cerkev, za Slinovice pri Kostanjevici in za Šentvid na Koroškem. Večkrat srečamo Marijo v družbi svetnikov z zgolj asistenčno vlogo, kakršno imata na primer na podobici za Gozd pri Kamniku sv. Mihael in sv. Barbara, lahko pa svetniki nastopajo kot priprošnjiki, na primer sv. Ignacij in sv. Frančišek Ksaverij na bratovščinski podobici za cerkev sv. Volbenka v Poljanski dolini.

Romanja k Mariji kot osrednji priprošnjici pri Bogu ob vsakovrstnih nadlogah in nesrečah so bila pogosto združena s hkratnim postankom na božjih poteh k svetnikom, ki so bili posebno priljubljeni v zvezi z določenimi boleznimi, kot godovni in živalski varuhi in podobno. Tudi s teh božjih poti so romarji prinašali podobice. Svetnik je bil na njih upodobljen z značilnim atributom in v značilnih oblačilih ter z napisom, ki poimenuje božjepotno cerkev, kjer ga častijo. Pogosto svetnik frontalno stoji na ozkem pasu tal pred krajino ali pa se v molitvi obrača k Mariji ali Kristusu. Med večfiguralnimi podobicami pritegne pozornost mučenje sv. Peregrine na Kauperzovi podobici za Tunjice z vehementno razgibanimi postavami. Vabljivo je vprašanje najpogosteje upodobljenih svetnikov. Ob tem je treba povedati, da ohranjene božjepotne podobice ne ustrezajo nujno tudi priljubljenosti kakega svetnika, ampak je včasih prav nepoznavanje Cerkev spodbudilo, da je naročala podobice v večjem številu. Največ podobic je ohranjenih za božje poti k varuhu pred vremenskimi nevšečnostmi misijonarju sv. Frančišku Ksaveriju, ki je upodobljen umirajoč. Pogosto srečamo tudi drugega jezuitskega svetnika sv. Janeza Nepomuka, odetega v duhovniško obleko s kratkim krznenim plaščkom čez ramena in s Križanim v rokah. Sv. Ana nastopa v družbi hčerke Marije, sv. Jožef pa v krogu Svete družine. Drugi svetniki nastopajo na podobicah za štiri božje poti: sv. Valentin ob bolniku, tirolska svetnica sv. Notburga s srpom v zraku, priprošnjica za oči sv. Lucija, sv. Jošt z ribo in sv. Uršula. Kristus, dasi najpomembnejši upodobljenec v krščanski umetnosti, stopa ob množici Marijinih božjepotnih podobic kar močno v ozadje. Ob oseminsedemdesetih Marijinih podobicah se v zajetem korpusu pojavijo samostojne Kristusove upodobitve le šestnajstkrat. Predvsem gre za Križanega, nekajkrat tudi za Trpečega Kristusa. Nefiguralnih podobic ni veliko. Oltarji so upodobljeni, denimo, na podobicah za sv. Jošta nad Kranjem in Žalostno goro pri Mokronogu, monštranca pa za Laško.

— — —

Število ohranjenih grafičnih božjepotnih podobic daje slutiti, kako pomembno vlogo so imele v vsakdanjem življenju v 18. stoletju na Slovenskem. Med preučevanjem izvora grafičnih podobic se je spet potrdila resnica o neločljivi povezanosti naših krajev z drugimi srednjeevropskimi deželami. Južnonemški umetnostni tokovi so dajali spodbudo avstrijskim umetnostnim središčem, hkrati pa so se tam oplajali z likovno govorico grafičnih božjepotnih podobic, za katere pogosto ugotavljamo, da so uglašene na lirično ljudsko noto. Na podobicah je eteričen rokokojski svet z zadržano čutnostjo in z ornamenti, porojenimi iz bujne domišljije, našel ustrezen likovni izraz. Včasih mu pomagajo

barvni poudarki, največkrat pa je dovolj krepka črno-bela govorica linij in senčenja, ki pričara kompozicijsko skladno grafično miniaturo. Tudi z okornejšo roko nastalim podobicam ne moremo odreči ekspresivnosti in *moči*, ki jim je bila pripisana in jo izžarevajo že tudi same oblikovne prvine kot udejanjenje umetnostnega navdiha pod hkratnim vplivom ustvarjalne ljudske umetnosti in širokopoteznih, po vsej Evropi razširjenih umetnostnih slogov baroka in rokokoja.

Naj za konec ponovim v uvodu zapisano misel, da se preučevalcu podobic ponujajo neštete vabljive poti in da je pričujoča študija le prvi korak po eni izmed njih. Docela je še neraziskano področje drugih grafičnih podobic 18. in 19. stoletja, pa tudi virtuoznih miniatur na pergamentu ali papirju z nabožno vsebino, podobic, ki z bogatim koloritom in pretanjeno risbo nedvomno zaslužijo vidno mesto v naši likovni dediščini, saj enako kot grafične podobice dopolnjujejo védenje o likovnem ustvarjanju v 18. stoletju na naših tleh.

EIN BEITRAG ZUR ERFORSCHUNG VON KLEINEN GRAPHISCHEN ANDACHTSBILDERN IM 18. JAHRHUNDERT IN SLOWENIEN

In den kleinen Andachtsbildern des 18. Jahrhuderts (Graphik, vor allem Kupferstiche) berühren sich zwei Welten — einerseits eine große Nachfrage nach den kleinen Andachtsbildern im Rahmen der Volksfrömmigkeit, andererseits aber Meister der graphischen Kunst, die gerade im 18. Jh. dem kleinen Andachtsbild zur höchsten künstlerischen Qualität verholfen haben. Zahlreiche Wallfahrtskirchen in Slowenien wollten ihrer Tätigkeit durch Verbreitung von kleinen Andachtsbildern ein Zeichen setzen. Sie entstanden nach Vorlagen einheimischer Maler, gestochen und gedruckt wurden sie jedoch in großen Kupferstichzentren in Augsburg, Wien und Graz. Als Vorlagezeichner kommen namhafte slowenische Maler vor wie Valentin Metzinger, France und Andrej Jelovšek, Ivan Franc Rainwaldt, Simon Tadej Volbenk Grahovar, Daniel Savoye, Marko Layer und I. M. Sartory. Zu den meist signierten Kupferstechern gehören die Augsburger Josef Sebastian und Johann Baptist Klauber sowie Johann Georg Grueber, die Wiener Andreas Schmuzzer, Franz Leopold Schmitner, Bernhard Johann Herrmann und die Grazer Meister Christoph Dietell, Johann Michael und Johann Veit Kauperz sowie Marcus Weinmann. Neben den signierten hat sich auch eine größere Zahl anonymer kleiner Andachtsbilder erhalten, deren Bildqualität hinter den ersteren oft nicht zurücksteht. Stilistisch fügen sich diese kleinen Andachtsbilder in die Barock- und Rokokowelt der lebhaft gestikulierenden Figuren ein, die von Engelchen und Wölkchen reichlich umgeben sind. Vor allem das Ornament drückt ihnen das Gepräge der Zeit auf, umrahmt und verbindet die Heiligengestalten mit dem Bild der Wallfahrtskirche in der Landschaft und mit der Kartusche der Aufschrift. Im Laufe des 18. Jahrhunderts geht die Entwicklung von betont symmetrischen und plastisch gezeichneten Voluten sowie Akanthus zum flammenartigen, asymmetrischen, mit reizenden Blütenzweigen verflochtenen Ornament. Die Landschaftsdarstellungen zeigen das idyllische Bild unseres hügeligen Landes mit zahlreichen kleinen Kirchen, sorgfältig bebaute Felder und Weinberge mit winzigen Figuren. Neben den zeichnerischen und stecherischen Miniaturkunstwerken mit durchdachter Komposition, verfeinertem Gefühl für Ornament und geschickter Helldunkel-Schattierung gibt es volkstümlichere Versionen derselben Kompositionen, ausgeführt mit plumper Hand eines volkstümlichen, meist unbekannten Künstlers. Trotz der grundlegenden schwarzweißen Kunstsprache ist den kleinen Andachtsbildern die Farbe nicht fremd, denn manche zeichnen sich durch unaufdringliche durchsichtige Farbtöne aus, die einzelne Gestaltpartien akzentuieren. Es hat sich eine

zweiteilige Kompositionsweise mit Heiligengestalt im oberen Teil und Landschaft mit Wallfahtskirche im unteren Blatteil durchgesetzt. Zwei Drittel des kleinen Andachtsbildes sind Maria als Fürbitterin vor Gott gewidmet, andere aber zahlreichen Namenspatronen, Beschützern vor Krankheiten und ähnlichem, an erster Stelle dem Jesuitenheiligen Franziskus Xavier.

Prijazno zahvalo za dragocene napotke dolgujem akad. dr. Emilijanu Cevcu.

SEZNAM BAKROREZCEV IN NJIHOVIH DEL

Jakob ADAM (1748—1811) Dunaj
(I. Adam fc.)
cf. TB* I, 63; Spamer* 236; Gugitz* 30.
Marija — Planina pri Rakeku (Planinska gora?)

Johann ASSNER (1706—1748) Dunaj
(I. Asner Sc. Vie.)
cf. TB II, 184; Gugitz 22.
Kristus — Celovec (c. sv. Egidija)

Joseph Erasmus BELLING (deloval med 1750 in 1770) Augsburg
(Ios. Erasm. Belling, Cath. Sc. Aug. V.)
cf. TB III, 252; Gugitz 15.
Marija — Sveta gora pri Gorici

Thomas BO(C)HACZ (Češka 1707—Dunaj 1764) Dunaj
(Thomas Joan. Bohacz sc. Viennae)
cf. TB IV, 220; Gugitz 21, 49.
sv. Križ — Ljubljana (cerkev sv. Jakoba)

Christoph DIETELL (datirana dela med 1723 in 1756) Dunaj, Graz
(Dietell Sc. Graecy, Christ. Dietell sculp. Graecy, C. Dietell excud. Graecy)
cf. Wastler 14; TB IX, 253; Gugitz 37—38.
Marija — Brdo pri Lukovici, Homec pri Slovenjem Gradcu (z I. M. Sartoryjem), Ljubljana (kapucinska in uršulinska cerkev ter cerkev klaris), Planinska gora (z I. M. Sartoryjem), Nazarje, Podgora na Koroškem, Žalostna gora pri Mokronogu, Žalostna gora nad Preserjem (2×)
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje (2×), Vesela gora pri Mokronogu (2×)
sv. Frančišek Ksaverij in sv. Jošt — Šentjernej pri Novem mestu

---

* Kratice:

Wastler — Josef Wastler: *Steierisches Kunstlerlexikon*, Graz 1883.

TB — Ulrich Thieme & Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907—1950.

Spamer — Adolf Spamer: *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930, 1980.

Gugitz — Gustav Gugitz: *Das kleine Andachtbild in den Österreichischen Gnadenstätten*, Dunaj 1950.

sv. Jošt — Jošt nad Kranjem
sv. Notburga — Tabor nad Ihanom
sv. Rok — Brežice
sv. Valentin — Limbarska gora
sv. Križ — Perava pri Beljaku

Martin ENGELBRECHT (1684—1756) Augsburg
(Martin Engelbr.: excud. A. V.)
cf. Friedrich Schott: Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht, Augsburg 1924; TB X, 534; Gugitz 11.
sv. Jošt — Jošt nad Kranjem

Johan Wenzel ENGELMAN (1713—1762) Dunaj
(J. W. Engelman fecit V.)
cf. TB X, 542; Gugitz 22.
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje

J. FALIGUM Graz (okr. 1723), Gorica
(I. Faligum /ali Fahdum/ Goriciae Sc.)
cf. Wastler 19; Gugitz 41.
sv. Hiacinta — Kamnik (frančiškanska cerkev)

Johann FERSTLER (se poroči 1753) Graz
(Johanes Ferstler Sc. Graecy)
cf. TB XI, 498.
Marija — Dražgoše, Podgorje na Koroškem
sv. Anton Padovanski — Štanga
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje (3×)

Jakob Andreas FRIEDRICH ml. (1717—1779) Stuttgart, Nürnberg
(A. Friedrich A. V.)
cf. TB XII, 470; Spamer 234; Gugitz 18.
Marija — Gospa Sveta (z A. Stockhamberjem)

Josef GLEICH
(J. Jos. Gleich Sc. A. V.)
Marija — Log v Ziljski dolini

Johann Georg GRUEBER Augsburg
(Ioh. Georg Grueber Cath. Sc. A. V.)
cf. Spamer 234; Gugitz 16.
Marija — Ljubno (2×), Šentvid pri Ljubljani, Tabor-Podbrezje
sv. Alojz — Ljubno
sv. Frančišek Ksaverij — Rodine
sv. Jošt — Jošt nad Kranjem (z M. Layerjem)
sv. Lucija — Begunje, Dražgoše
sv. Marjeta Kortonska — Sodražica
sv. Rok — Dravlje (z M. Layerjem)
sv. Rešnja kri — Radovljica (z M. Layerjem)

Bernard Johann HERRMANN Dunaj, Graz
(I. B. Herrmann Sc. Graecy, Herrmann sc. Gracy, I. B. Herrmann Sc.: Gracy)
cf. Wastler 45; TB XVI, 489; Spamer 238; Gugitz 38.
Marija — Cerknica, Homec pri Kamniku, Ljubljana (frančiškanska cerkev (2×), uršulinska cerkev — s S. V. Grahovarjem), Polšnik, Stopiče
sv. Stopnice — Jošt nad Kranjem (z A. Jelovškom)
Kristus — Ljubljana (avguštinska cerkev (2×) — s S. V. Grahovarjem)

Franz Karl HEISSIG Dunaj, Augsburg (okr. 1770), umrl pred 1802
(Franc. Heysig Cath. Sculpsit. August. Vin.)
cf. TB XVI, 319.
Marija — Škofja Loka (cerkev klaris)
Praški Jezušček — Škofja Loka (cerkev klaris)

Johann HENDL Zgornja Avstrija (konec 18. stoletja)
(Joh. Hendl in Uhrfahr.)
cf. Gugitz, 46.
Marija — Sv. Višarje

Abraham KALTSCHMIDT (Augsburg 1707) tudi Ljubljana
(A. Kaltschmidt Sculp. Labaci)
cf. TB XIX, 489.
Marija — Velesovo

Johann Michael KAUPERZ (1710—1786) in Johann Veit KAUPERZ (1741 do 1816) Graz
(Kauperz Sc. Graecy, Michael Kauperz sc. Graecii, I. Kauperz Sc. Graecy, J. V. Kauperz Jun. Sc. Graecy, J. Vitq. Kauperz sc. Graecy)
cf. F. Wibiral, Der Werk der Grazerfamilie Kauperz, Graz 1919; TB XX, 31—32; Gugitz 39 in naprej.
Marija — Bled, Brinjeva gora, Dobrova, Homec pri Kamniku, Kostanjevica pri Gorici, Kropa, Maribor (minoritska cerkev), Petrovče, Prihova, Slinovice pri Kostanjevici, Sv. Martin na Paki, Šmarna gora (2×), Žalostna gora pri Mokronogu, Žalostna gora nad Preserjem, Marija Bistrica (2×), Sv. Višarje (3× in 2× J. V.)
sv. Križ — Maribor (cerkev sv. Alojzija)
sv. Ana in sv. Peregrina — Tunjice
sv. Janez in sv. Pavel — Dobrovlje pri Braslovčah
sv. Kozma in sv. Damjan — Krka
sv. Lucija — Skaručna (J. V., 2×)
sv. Marjeta Kortonska — Sodražica (J. V.)
sv. Mihael — Šmihel nad Laškim
sv. Peregrina — Valburga
sv. Rozalija — pri Krškem (?) (z M. J. Schmidom)
sv. Valentin — Limbarska gora (2×), Šentvid nad Cerknico
Kristus — Gora Oljka, Križna gora pri Ložu, Loka pri Zidanem mostu, Perava pri Beljaku (M.)
sv. Trojica — Sv. Trojica v Slovenskih goricah (I.)
sv. Družina — Peče pri Moravčah

Benjamin KENCKEL začetek 18. stoletja, Augsburg, Dunaj
(B. Kenckel in Vienn.)
cf. TB XX, 148; Spamer 235; Gugitz 30.
Marija — Ljubljana (Polje)

Josef Sebastian KLAUBER (1700—1768) in Johann Baptist KLAUBER (1717—1787) Augsburg
(Klauber Cath. Sculp. /et exc./ A. V., J. S. Klauber)
cf. TB XX, 411—412; Spamer 231.
Marija — Bled, Crngrob, Homec pri Kamniku, Kostanjevica na Dolenjskem, Kranj (s Francem Jelovškom), Ljubljana (avguštinska cerkev (2 ×) s F. Jelovškom, kapucinska cerkev), Mekinje, Nova Štifta pri Gornjem Gradu (2 ×), Slinovice pri Kostanjevici, Škofja Loka (cerkev klaris, J. S.), Tomišelj, Velesovo
sv. Ana, sv. Mihael, sv. Barbara — Gozd pri Kamniku
sv. Anton Padovanski — Štanga
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje
sv. Janez Nepomuk — Kostanjevica, Krašnja Blagovica

Josef KOLLANETZ okrog 1770 Dunaj
(Jos. Kollanetz Sc. V.)
cf. TB XXI, 238; Gugitz 34.
Marija — Šentvid na Koroškem (s tiskarjem Kleinmayrjem)

M. KUMBS še živel 1808, Graz
(K ali/H/UMBS sc.)
cf. Wastler 78; Gugitz 41.
Marija — Tinsko/Zibika (2 ×)

Johann Ernst MANSFELD (1735 ali 37—1796) Dunaj
(J. Mansfeld fec.)
cf. TB XXIV, 33; Gugitz 33.
sv. Domicijan — Millstadt na Koroškem
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje

Thomas MÖSSMER (1717—1777) Dunaj
(Th. MoSs. sc. Vie.)
cf. Gugitz 22.
Marija — Ljubljana (kapucinska cerkev — s tiskarjem Reichartom)
Kristus — Celovec

Johann Esaias NILSON (1721—1788) Augsburg
(J. E. Nilson)
cf. Gugitz 14.
Marija — Ruše

Jeremias Gottlob RUGENDAS (1710—1772) Augsburg
(I. G. Rugendas sculp. A. V.)
cf. Gugitz 11.
Marija — Ljubljana (cerkev sv. Jakoba, z V. Metzingerjem)

Josef SCHALY
(Josef Schaly sc.)
Marija — Olimje

Josef Anton SCHMIDT Augsburg
(Ios. Ant. Schmidt Cath. Sc. A. V.)
cf. TB XXX 156; Gugitz 16.
Marija — Kokra (z M. Layerjem ?), Radovljica

Franz Leopold SCHMITNER (1703—1761) Dunaj
(F. L. Schmitner Sc. Viennae)
cf. TB XXX, 174; Spamer 236; Gugitz 20.
Marija — Ljubljana (uršulinska cerkev), Nazarje (frančiškanska cerkev)
sv. Ana — Tunjice (2 ×)
sv. Frančišek — Celovec (frančiškanska cerkev)
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje (4 ×)
sv. Jožef — Ljubljana (avguštinska cerkev, z V. Metzingerjem)
sv. Notburga — Groblje
sv. Peregrin — Brdo pri Lukovici
sv. Urban — Komenda
Kristus — Ljubljana (avguštinska cerkev)
sv. Trojica — Sv. Trojica v Slovenskih goricah

Andreas (1700—1740), Johann Adam (1694—1740) in Josef (1695—1741) SCHMUZZER Dunaj
(J. Schmutzer Sc., Ios. et Andr. Schmuzer sc. Vien.)
cf. TB XXX, 183; Gugitz 19—20.
Marija — Ljubljana (kapucinska cerkev, J. A.)
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje (2 × — Ios. et Andr. in J.)
sv. Notburga — Groblje (J. s T. Hörmanom)

Bernhard SÖCKLER (1700—1767) Augsburg
(Bernhart Söckler Sc. A. V.)
cf. Gugitz 15.
Marija — Ljubno

Simon Tadej SONDERMAYR (1. polovica 18. stoletja) Augsburg
(Simon Sondermayr Sculps. Aug. V.)
cf. Gugitz 15.
Marija — Škofja Loka (cerkev klaris)

STOCKLIN (umrl 1778) Augsburg
(Stöcklin Sc. A. V.)
sv. Uršula — Uršlja gora

Johann Gottfried THELOTT (1714—1773) Augsburg
(Iacob/P.?/Gottlieb Thelot Sculp. Aug. Vind.)
cf. TB XXXII, 593; Gugitz 14.
Marija — Petrovče

Marcus WEINMANN (deloval med 1750 in 1770), Johann Georg WEINMANN (? 1759—1819) in D. I. WEINMANN Graz
(M. Weinmann Sc. Graecy, Laibach bei Weinmann, J. Weinmann Sc. in N [neberljivo] stall, D. I. Weinmann Sc. Graecy, J. G. Weinmann)
cf. Wastler 178; TB XXXV 303; Spamer 236 in 238; Gugitz 40 in npr.
Marija — Boštanj, Nova Štifta pri Gornjem Gradu, Stopiče (J.), Tinsko/Zibika (M.)
sv. Alojz — Maribor (M.)
sv. Ana — Višnja gora (M.)
sv. Barbara — Šentvid pri Lukovici (M.)
sv. Frančišek Ksaverij — Radmirje (M.)
sv. Mihael — Laško (D. I.)
Kristus — Celovec (J. G.)

Johann Martin WILL (1727—1806) Augsburg
(Ioh. Martin Will excud. Aug. Vind.)
cf. TB XXXVI, 7; Gugitz 15.
Marija — Ljubljana (avguštinska cerkev)

Johann Christoph WINCKLER (1720—1797) Dunaj, tudi Graz in Celovec
(K. Winkler sc., Io. Christ. Winckler sc.)
cf. TB XXXVI, 65—66; Spamer 236; Gugitz 30.
Marija — Gospa Sveta
sv. Jožef — Ljubljana (avguštinska cerkev)

Peter WURZER (sreda 18. stoletja) Graz
(P. Wurzer Sc. Graz)
cf. Wastler 186; Gugitz 41.
Marija — Sorica

SEZNAM BOŽJEPOTNIH PODOBIC (18. stoletje)
(tudi novejši odtisi)

MARIJA

Bled	1. Klauber (M*2, NUK*1, SK*6) 2. nesignirana (SK2) 3. Kauperz (M1, SK4) 4. n. (M1)
Boštanj	1. Weinmann (SK1)
Brdo pri Lukovici *(Mati Božja Sedem žalosti)*	1. Dietell (M2, SK3)
Brinjeva gora *(Lušarijska Marija)*	1. Kauperz (M1, SK2) 2. n. (SK3)
Cerklje *(Mati Božja Sedem žalosti)*	1. n. (SK1) 2. n. (M1)
Cerknica *(Rožnovenska Marija)*	1. Herrmann (SK2)
Crngrob *(Marijino oznanjenje)*	1. Klauber (M3, SK1) 2 varianti
Čeče na Koroškem	1. n. (SK1)
Dobrova pri Ljubljani	1. Kauperz (M1, SK6) 2. n. (M1, NUK1, SK13) 3. n. (SK2) 4. n. (SK2) 5. n. (NUK1)
Dražgoše *(Marija Tolažnica)*	1. Ferstler (M1)
Gospa Sveta	1. Waizer (M1, SK2) 2. Winkler (M1, SK3) 3. n. (M1, SK1) 4. Friedrich (NUK1) 5. n. (M1) 6. n. (M2, SK1)
Homec pri Kamniku	1. Klauber (M1, SK2) 2. J. V. Kauperz (SK2) 3. Herrmann (M1, SK3) 4. n. (SK1) 5. n. (M2, SK7) 6. n. (SK1) 7. n. (M3)
Homec pri Slovenjem Gradcu *(Žalostna Mati Božja)*	1. Dietell in Sartory (M1)
Kokra	1. Schmidt in M. Layer (F. L. M.) (SK2)
Kostanjevica na Dolenjskem	1. Klauber (M1)
Kostanjevica pri Gorici	1. J. V. Kauperz in Deperis (SK2) 2. sign. E d a S. M. C. d (SK1)
Kranj *(Rožnovenska Marija)*	1. Klauber in F. Jelovšek (SK2)
Kropa	1. Kauperz (M2, SK2)
Ljubljana — avguštinska cerkev (pozneje frančiškanska)	1. Klauber (SK1, Marija Dobrega sveta) 2. Will (SK1, Marija Dobrega sveta) 3. Herrmann (SK1, Tolažnica) 4. Grueber (M1,

* Kratice: M — Grafični kabinet Narodnega muzeja, NUK — Narodna in univerzitetna knjižnica, SK — Semeniška knjižnica, vse v Ljubljani. Številka pomeni število izvodov.

	SK1, Rožnovenska) 5. Klauber in F. Jelovšek (M1, Škapulirska Marija) 6. Herrmann (M1, Tolažnica)
Ljubljana — cerkev sv. Florijana *(Žalostna Mati Božja)*	1. n. (M1, SK7) 2. n. (SK3) 3. n. (SK1) 4. n. (M1, SK1) 5. n. (SK1) 6. n. (SK1) 7. Kauperz (M1) 8. n. (M2)
Ljubljana — cerkev sv. Jakoba	1. Rugendas in Metzinger (SK1) 2. n. (SK4) 3. Rugendas in Metzinger (M2, SK2) 4. n. (SK1) 5. n. (M1)
Ljubljana — kapucinska cerkev *(Marija Tolažnica)*	1. Dietell (M1) 2. Klauber (SK1) 3. J. A. Schmuzzer (SK1) 4. n. (SK1) 5. n. (SK1) 6. n. (SK1) 7. Mössmer in Reichardt (M1) 8. n. (M1) 9. n. (M1)
Ljubljana — cerkev klaris	1. Dietell (M1)
Ljubljana — križevniška cerkev *(Marija Pomagaj)*	1. n. (SK1)
Ljubljana-Polje	1. Kenckel (SK1)
Ljubljana-stolnica	1. n. (M1, SK1) 2. n. (SK1)
Ljubljana-Šentvid *(Brezmadežna)*	1. Grueber (M1)
Ljubljana — uršulinska cerkev	1. Dietell (M2, NUK1, SK7) 2. Grahovar (SK3) 3. Herrmann (SK1) 4. n. (M2, SK7) 5. Schmitner (SK2) 6. n. (SK1) 7. n. (SK2) 8. n. (SK1) 9. n. (SK1)
Ljubno na Gorenjskem *(Udarjena Marija)*	1. n. (M1, SK8) 2. Söckler (SK1) 3. n. (SK1) 4. neberljivo (M1, SK1) 5. Grueber (M2, SK6) 6. Grueber (M2, NUK1, SK6) 7. n. (M1) 8. n. (M1)
Log v Ziljski dolini *(Sočutna)*	1. n. (SK1) 2. n. (SK1) 3. n. (SK2) 4. Gleich (M1) 5. n. (M1)
Maribor —[38] minoritska cerkev *(Milostna Mati Božja)*	1. n (SK2) 2. n. (SK1) 3. Kauperz (M2)
Marija Bistrica (Hrvatska)	1. Kauperz (SK2) 2. n. (SK1) 3. n. (SK1) 4. Kauperz in Widmannstätterjevi dediči (M1)
Mekinje — cerkev klaris	1. Klauber (M1, NUK1, SK3)
Mirna gora pri Črmošnjicah	1. n. (M1, SK1) 2. n. (M1) 3. n. (M1)
Nazarje — frančiškanska cerkev	1. n. (17. stol.?, SK1) 2. Schmitner (M1, SK6) 3. Dietell (SK1)
Nemška Loka *(Marija Tolažnica)*	1. n. (SK1)
Nova Štifta pri Gornjem[39] Gradu	1. n. (M1, SK3) 2. n. (M2, SK2) 3. n. (M2, SK5) 4. Weinmann (M1, SK2) 5. Klauber (M1, SK4) 6. Klauber (M2) 7. n. (M2)
Novo mesto *(Rožnovenska Marija)*	1. n. (M1)
Olimje	1. Schaly (M2)

[38] Cf. *Die Basilika zu hl. Maria in der Grazervorstadt* (sic!) *zu Marburg*, Marburg 1909, pp. 304—312.

[39] Cf. Ivan Vrhovnik, Božjepotne spominske podobice, *IMK*, XVIII, 1908, pp. 79—80.

Petrovče	1. Kauperz in Widmanstätterjevi dediči (M4, SK2) 2. Thelott (SK2) 3. n. (SK1) 4. n. (M1)
Planina pri Rakeku *(Marija s Krete)*	1. Adam (SK2) 2. n. (M1)
Planinska gora	1. Dietell in Sartory (M1)
Podgorje na Koroškem	1. n. (M2) 2. Ferstler (M1)
Polšnik v Posavju	1. Herrmann (M1)
Prihova *(Zavetnica s plaščem)*	1. Kauperz (SK2) 2. n.
Ptuj — minoritska cerkev	1. n. (SK1)
Ptujska gora *(Zavetnica s plaščem)*	1. n. (SK1) 2. n. (SK2)
Radovljica	1. Schmidt (SK2)
Ruše	1. Nilson (SK1)
Sladka gora	1. n. (SK2) 2. n. (SK1)
Slinovice pri Kostanjevici *(Marija Dobrega sveta)*	1. Kauperz (M2, SK1) 2. I. X. Klauber (SK1)
Sorica *(Žalostna Mati Božja)*	1. Wurzer (SK1)
Spodnja Idrija	1. Herrmann
Spodnja Poljskava	1. n. (M2)
Stopiče *(Marija Tolažnica)*	1. n. (M1, SK1) 2. Weinmann (M1) 3. Herrmann (M1)
Svete gore pri Brežicah	1. n. (SK1)
Svete Višarje	1. Kauperz (M1, NUK2, SK2) 2. Kauperz (M2, SK2) 3. n. (M1, SK1) 4. n. (M3, SK3) 5. J. V. Kauperz (M1, SK1) 6. n. (SK3) 7. n. (SK2) 8. n. (SK4) 9. n. (SK1) 10. n. (SK1) 11. n. (M3, NUK1, SK1) 12. n. (SK2) 13. n. (SK1) 14. n. (SK1) 15. n. (NUK1) 16. n. (NUK1) 17. n. (M1) 18. n. Hendl (M1) 19. n. (M1) 20. J. V. Kauperz (M1) 21. n. (M1) 22. J. V. Kauperz (M1) 23. n. (M7) 24. n. (M1) 25. n. (M1)
Sveta gora pri Gorici	1. Belling (M3, SK1) 2. n. (SK2) 3. n. (M1, SK2) 4. n. (SK1) 5. n. (SK1) 6. n. (SK1) 7. n. (SK1) 8. n. (SK1) 9. n. (M1) 10. n. (M1) 11. n. (M1) 12. n. (M1) 13. n. (M1)
Sv. Jožef nad Celjem *(Marijina zaroka)*	1. Kauperz (SK1)
Sv. Martin na Paki	1. Kauperz (SK1)
Sv. Planina nad Zagorjem	1. Hochenberger (SK1) 2. n. J. V. Kauperz (SK1) 3. Kauperz (M1, SK2)
Šentjanž pri Svetni vasi na Koroškem	1. n. (SK1)
Šentvid na Koroškem	1. Kollanetz in Kleinmayr (M1)
Škofja Loka — cerkev klaris *(Brezmadežna)*	1. Sondermayr (SK1) 2. n. (SK1) 3. J. S. Klauber (SK2) 4. Heißig (M3, NUK1) 5. n. (M1)
Šmarna gora	1. Kauperz (M5, SK4) 2. Kauperz (NUK1, SK1) 3. n. (M1, SK1) 4. n. (SK4) 5. n. (SK3) 6. n. (M1, SK4) 7. n. (NUK1) 8. n. (NUK2)

Tabor pri Podbrezju *(Žalostna Mati Božja)*	1. Grueber (M2, NUK2, SK6)
Tinsko/Zibika	1. Kumbs (M2, SK1) 2. Kumbs (SK1) 3. n. (SK1) 4. M. Weinmann (M1)
Tomišelj	1. Klauber (M1, SK8)
Trst	1. n. (M1) 2. Jezl (17. stol., M1) 3. n. (M1)
Velesovo	1. Kaltschmidt (SK1) 2. n. (SK1) 3. Klauber in P. E. W. (M6, NUK1, SK27)
Zagorje/Pilštajn	1. n. (M1) 2. I. P. Würzer (Celjski muzej 1)
Žalostna gora pri Mokronogu *(Žalostna Mati Božja)*	1. Dietell (SK1) 2. Kauperz (SK2) 3. n. (SK10) 4. n. (SK1) 5. n. (SK4) 6. n. (SK1) 7. n. (SK1, NUK1)
Žalostna gora nad Preserjem *(Žalostna Mati Božja)*	1. Dietell (SK1) 2. Dietell (M3, SK1) 3. Kauperz (SK5) 4. n. (SK1) 5. n. (SK1) 6. n. (SK1) 7. n. (SK1) 8. n. (SK1) 9. n. (SK1) 10. n. (SK1) 11. n. (M1)
Žebnik pri Radečah *(Žalostna Mati Božja)*	1. n. (SK1)
Železna Kapla	1. n. (M1, SK1) 2. n. (SK1) 3. n. (NUK1)

KRISTUS

Celovec — cerkev sv. Egidija *(S trnjem kronana Jezusova glava)*	1. n. (M2, SK1) 2. n. (M1, SK1) 3. n. (SK1) 4. I. Assner (SK1) 5. n. (SK1) 6. n. (SK1) 7. J. G. Weinmann (SK1) 8. n. (SK1) 9. n. (M2, SK1) 10. n. (NUK1, SK2) 11. n. (SK1) 12. n. (M2) 13. n. (M1) 14. n. (M1) 15. M. Kauperz (M1) 16. n. (M1) 17. n. (M1) 18. Mössmer in Rauter (M1)
Gora Oljka *(Križani)*	1. J. V. Kauperz (SK1)
Križna gora pri Ložu *(Križani)*	1. n. (M1, SK1) 2. n. (M1, SK1) 3. n. (M4, SK4) 4. n. (SK1) 5. n. (M1, SK1) 6. Kauperz (M1) 7. n. (NUK1) 8. n. (NUK2)
Ljubljana — avguštinska cerkev *(Trpeči Kristus)*	1. Schmitner (SK1) 2. n. (SK1) 3. n. (SK2) 4. n. (M3)
Ljubljana — cerkev sv. Florijana *(Jezus nosi križ)*	1. n.
Ljubljana — cerkev sv. Jakoba *(Križani)*	1. Bohacz (M2) 2. n. (M2)
Ljubljana —[40] uršulinska cerkev *(Trpeči Kristus)*	1. Grahovar (M1, SK4) 2. n. (SK1) 3. Herrmann in Grahovar (SK2) 4. Herrmann in Grahovar (SK3) 5. n. (SK3)
Loka pri Zidanem mostu *(Odrešenik iz Hrudima)*	1. J. V. Kauperz (SK1)
Maribor — cerkev sv. Alojzija *(Križani)*	1. J. V. Kauperz (SK2) 2. n. (17. stol.?)

[40] Cf. Rudolf Andrejka, Zgodovina kramarskih hišic v Prešernovi ulici, *Kronika slovenskih mest*, 1938, pp. 17—22.

Novo mesto — frančiškanska cerkev *(Jezus nosi križ)*	1. n. (SK1) 2. n. (M1)
Perava pri Beljaku *(Križani)*	1. M. Kauperz (M4, SK7) 2. Dietell (SK1) 3. n. (M2, SK1) 4. n. (SK4) 5. Kleinmayrjevi dediči (M1) 6. n. (M1)
Preserje *(Trpeči Kristus)*	1. Dietell (SK1)
Radovljica *(Sv. Rešnja kri)*	1. Grueber in M. Layer (SK1)
Sv. Križ pri Slovenjem Gradcu *(Križani)*	1. n. (SK1) 2. n. (SK1)
Škofja Loka — cerkev klaris *(Praški Jezušček)*	1. Heysig in Dorfmeister (19. stol.) (SK12)
Šmartno pri Litiji *(Trpeči Kristus)*	1. n. (SK1)
Sv. Trojica v Slovenskih Goricah *(Sv. Trojica)*	1. n. (SK1) 2. Schmitner (M1) 3. I. Kauperz (M1) 4. L. N. (M1)
Ihan *(Sv. Družina)*	1. IFP (M1, SK2)
Peče pri Moravčah *(Sv. Družina)*	1. Kauperz (M1, SK1)
Nova Štifta pri Gornjem gradu *(Sv. Družina)*	1. n. (M1)
Laško *(Sv. Monštranca)*	1. Kauperz (SK1)
Žihpolje *(Sv. Monštranca)*	1. n. (M1, SK1)

SVETNIKI

sv. Alojzij Gonzaga (Ljubno na Gorenjskem)	1. Grueber (SK5)
sv. Alojzij Gonzaga (Maribor)	1. M. Weinmann (SK1)
sv. Ana (Tunjice)	1. Schmitner (M4, SK14) 2. Schmitner (M2, SK5) 3. n. (SK1)
sv. Ana (Višnja gora)	1. M. Weinmann (M2)
sv. Ana, sv. Mihael, sv. Barbara (Gozd pri Kamniku)	1. Klauber (SK1) 2. n. (M1)
sv. Ana, sv. Peregrina (Tunjice)	1. n. (SK4) 2. Kauperz (M1, SK4)
sv. Anton Padovanski (Štanga)	1. Ferstler (SK1) 2. Klauber (M1, SK1)
sv. Barbara (Šentvid pri Lukovici)	1. M. Weinmann (SK8)
sv. Cecilija (Kamnik)	1. n. (M1)
sv. Domicijan (Millstadt na Koroškem)	1. n. (SK1) 2. Mansfeld (M1)

sv. Ema[41] (Krka na Koroškem)	1. n. (SK1) 2. neberljivo (M1, NUK1)
sv. Erazem (Soteska)	1. n. (M1)
sv. Florijan (Ljubljana — cerkev sv. Florijana)	1. n. (M1, SK2)
sv. Frančišek Ksaverij (Mirna gora pri Črmošnjicah)	1. n. (M1, SK6) 2. n. (M1, SK1) 3. n. (M2)
sv. Frančišek Ksaverij (Rodine)	1. Grueber (M1)
sv. Frančišek Ksaverij (Radmirje — Straža pri Gornjem gradu)	1. Schmitner (SK1) 2. Schmitner (M1, SK3) 3. Dietell (SK1) 4. Dietell (M1, SK1) 5. Dietell (SK1) 6. Mansfeld (SK1) 7. n. (SK4) 8. Klauber (SK1) 9. Joseph & Andr. Schmuzzer (SK1) 10. n. (M3, SK2) 11. n. (SK1) 12. J. Schmuzzer (SK1) 13. F. L. Schmitner (SK1) 14. n. (SK1) 15. n. (M1, SK4) 16. M. Weinmann (M1, SK4) 17. n. (M2, SK1) 18. Ferstler (M5, SK6) 19. Ferstler (M3, SK2) 20. Ferstler (SK1) 21. n. (SK1) 22. n (SK1) 23. n. (M1, (SK2) 24. n. (SK2) 25. Widmanstätterjevi dediči (SK2) 26. n. (SK1) 27. n. (SK1) 28. n. (SK1) 29. n. (SK1) 30. Schmitner (M1) 34. n. (M1) 35. n. (M1) 36. n. (M1) 37. n. (M1)
sv. Frančišek Ksaverij (Vesela gora pri Mokronogu)	1. Dietell (SK1) 2. Dietell (foto, SK1)
sv. Frančišek Ksaverij in *sv. Jošt* (Šentjernej pri Novem mestu)	1. Dietell (M2)
sv. Henrik (Areh na Pohorju)	1. n. (M1)
sv. Hijacinta (Kamnik — frančiškanska cerkev)	1. Faligum (SK1)
sv. Ignacij in *sv. Frančišek Ksaverij* (Volbenk v Poljanski dolini)	1. n. (SK2)
sv. Jakob, sv. Ignacij in *sv. Janez Nepomuk* (Okonina)	1. n. (SK1)
sv. Janez Kancij (Gorica-stolnica)	1. n. (SK5)
sv. Janez Krstnik (Soteska ?)	1. n. (M1, SK1)
sv. Janez Nepomuk (Kandrše pri Vačah)	1. n. (M1)
sv. Janez Nepomuk (Kostanjevica)	1. Klauber (SK1)
sv. Janez Nepomuk (Krašnja Blagovica)	1. Klauber (SK1)

[41] Gregor Lechner, Hl. Hemma von Gurk — Zur Problematik ihrer Ikonographie im Vergleich mit den heiligen Frauen Kunigunde, Hedwig und Elisabeth, *Hemma von Gurk* [r. k.], Schloss Strassburg/Kärnten, Klagenfurt 1988, pp. 257—267 (in kat. št. 12.9, 12.10.1, 12.10.2 in 12.10.3).

sv. Janez Nepomuk (Šentjanž na Suhem vrhu pri Marenburgu)	1. n. (M1)
sv. Janez in *sv. Pavel* (Dobrovlje pri Braslovčah)	1. Kauperz (M1, SK1) 2. n. (SK1)
sv. Jošt in *sv. Neža* (Kum na Dolenjskem)	1. n (M2, SK1) 2. n. (SK1) 3. n. (SK1)
sv. Jošt (Jošt nad Kranjem)	1. Grueber in M. Layer (M2, SK1) 2. n. (M2, NUK1, SK7) 3. Herrmann in A. Jelovšek (SK1) 4. n. (M1, SK6) 5. Ahačič (M1, SK5) 6. n. (SK4) 7. Dietell (SK1) 8. n. (SK3) 9. n. (NUK1, SK5) 10. n. (M1) 11. Engelbrecht (M1)
sv. Jožef (Ljubljana — avguštinska cerkev)	1. Schmitner in Metzinger (SK2) 2. Winckler (SK1)
sv. Jožef (Sv. Družina — Ricmanje)	1. Trattner (SK2)
sv. Jožef (Rosule v Savinjski dolini)	1. n. (17. stol., SK1)
sv. Jožef (Sv. Družina — Slovenska Bistrica)	1. n. (M1)
sv. Jožef (Sv. Družina — Škofja Loka — cerkev klaris)	1. n. (M1)
sv. Kozma in *sv. Damjan* (Ihan)	1. J. F. Rainbalt (M3, SK3)
sv. Kozma in *sv. Damjan* (Krka)	1. J. V. Kauperz (M2, NUK1, SK11) 2. n. (M2, SK1) 3. n. (SK1) 4. n. (SK2) 5. n. (M1) 6. n. (M1) 7. n. (M1) 8. n. (M1) 9. n. (M1) 10. n. (M1)
sv. Lucija (Begunje)	1. Grueber (M1)
sv. Lucija (Dražgoše)	1. Grueber (M1, NUK1, SK1) 2. J. Layer (M1, SK4)
sv. Lucija (Skaručna)	1. J. V. Kauperz (M1, NUK1, SK10) 2. J. V. Kauperz (M2) 3. n. (M3) 4. n. (M3)
sv. Maksimilijan (Celje)	1. n. (foto, SK1) 2. Widmanstätterjevi dediči (SK1)
sv. Marjeta Kortonska (Sodražica)	1. J. V. Kauperz (M2, SK4) 2. Grueber (SK1) 3. n. (M1)
sv. Mihael (Šmihel nad Laškim)	1. D. I. Weinmann (SK1)
sv. Notburga (Borovnica)	1. n. (SK1)
sv. Notburga (Groblje pri Domžalah)	1. Schmuzzer in Reichart (M2, SK5) 2. Schmitner (M1)
sv. Notburga (Kreplje pri Trstu)	1. n. (M1)
sv. Notburga (Tabor nad Ihanom)	1. n. (M2, SK1) 2. Dietell (M1)
sv. Peregrin (Brdo pri Lukovici)	1. n. (M3, SK8) 2. Schmitner (M1, SK1)
sv. Peregrina (Valburga pri Smledniku)	1. Kauperz (SK2)

sv. Peter (Kronska gora pri Slovenjem Gradcu)	1. n. (SK1)
sv. Primož in *sv. Felicijan* (Sv. Primož nad Kamnikom)	1. n. (M1)
sv. Rok (Brežice)	1. Dietell (M1)
sv. Rok (Dravlje)	1. Grueber in M. Layer (M1, SK3)
sv. Rozalija (Sv. Rozalija pri Krškem?)	1. J. V. Kauperz in M. J. Schmid (SK1)
sv. Trije kralji (Sv. Trije kralji nad Rovtami)	1. I. Schmuzzer in T. Hörman (M1, SK1)
sv. Urban vojščak (Komenda)	1. Schmitner (M2, NUK1, SK7)
sv. Uršula (Ljubljana — uršulinska cerkev)	1. n. (SK1) 2. n. (SK2)
sv. Uršula (Uršlja gora)	1. Stöcklin (M2, SK1) 2. n. (M2)
sv. Uršula (Borovci pri Ptuju)	1. n. (SK12)
sv. Valentin (Glinje pri Borovljah)	1. n.
sv. Valentin (Limbarska gora)	1. Dietell (M3, SK2) 2. Kauperz (M2, SK4) 3. Kauperz (SK2) 4. n. (M2, SK1) 5. n. (M3, SK2)
sv. Valentin (Ovsiše na Gorenjskem)	1. n. (M1, SK2)
sv. Valentin (Šentvid nad Cerknico)	1. Kauperz (SK1)
sv. Vincenc (Mokronog)	1. n. (SK2) 2. n. (SK1)

SLIKAR PETER ŽMITEK
ŽIVLJENJE IN DELO*

Barbara Zupančič, Ljubljana

Težišče prispevka sestavljajo podatki iz prve obdelave gradiva o umetniku, ki sta mi jih posredovala slikarjev brat Valant Žmitek in njegova hči, poročena Pleterski. Pokojni ljubljanski starinar Jože Šajn pa mi je dal na vpogled del slikarjeve zapuščine, ki je obsegala predvsem dnevnike iz časa njegovega šolanja v tujini.

V Narodni galeriji v Ljubljani je kasnejši arhiv pregledala in uredila muzejska svetovalka Polonca Vrhunc. Ob tej priložnosti želim predvsem opozoriti na izjemno bogato dokumentacijo spričeval, dekretov itd., v kateri je tudi *Curriculum vitae*,[1] ki ga je Žmitek leta 1911 napisal na treh velikih straneh.

V Moderni galeriji hranijo 86 pisem Petra Žmitka Rihardu Jakopiču iz Jakopičeve zapuščine, ki jo je uredil prof. dr. Jože Ilc in jo podaril galeriji leta 1981. Pisma so datirana od 5. aprila 1902 (Peterburg) do 15. julija 1922.

Odnos javnosti do slikarja Petra Žmitka, ki je bil spremljevalec slovenskih impresionistov, se je skozi čas spreminjal. Tako je kritika njegova dela vrednotila različno, sprva s pohvalnimi in spodbudnimi ocenami, pozneje z dobesedno uničujočimi. Do začetka šestdesetih let je bil slikar z nekaj deli vključen v razstavo stalne zbirke Narodne galerije, slika *Berač s cerkvico* pa se je umaknila zadnja, v sedemdesetih letih, ko je galerija pridobila nova dela impresionistov. Posebno je Žmitka cenil in tudi pisal o njem dr. Karel Dobida, eden marljivih kritikov med obema vojnama, po vojni pa ravnatelj Narodne galerije. O Žmitku je dejal, da je dolgo iskal svoj izraz: »Kot Slovan z mehko in široko dušo je bil dovzeten za vse lepo in dobro ter je stremel zmeraj naprej in navzgor. Njegovo delo bo v slovenskem slikarstvu ostalo priča svojske osebnosti in velikega hotenja umetnika, ki je v borbi za višine doživel usodno tragiko, ki se neizbežno rodi iz konflikta med voljo in močjo.« (Mladika 1936.)[2]

---

* Pričujoča predstavitev življenja in dela slovenskega slikarja Petra Žmitka je bila prvič obširneje podana leta 1958 kot diplomsko delo pod mentorstvom profesorja Franceta Steleta. Vanjo je sedaj vključeno dodatno gradivo z dopolnjenim katalogom del.

[1] V nemškem jeziku, datiran Laibach, den 11. September 1911. Kolkovan.

[2] Karel Dobida, Slikar Peter Žmitek, *Mladika*, XVIII, 1936, št. 3, pp. 106—109.

Pozitivno je slikarja predstavil tudi dr. Stane Mikuž,[3] eden poznejših slikarjevih ocenjevalcev. Zelo ga je cenil slikar in restavrator Čoro Škodlar,[4] bolj kritičen odnos do njegovih del pa je pokazal Rajko Ložar,[5] vendar ob okrnjeni predstavitvi iz dediščine po umetnikovi smrti, medtem ko se preostali pisci v glavnem niso opredelili o njem.

Rod Petra Žmitka po vsej verjetnosti izvira iz Bohinja, odkoder se je Petrov stari oče preselil v Kropo. Žmitek je značilno bohinjsko ime,[6] v Kropi pa je bil vpisan pod Schmiteg, zato so prvotno domnevali, da je ime nemško in prihaja iz Schmid ali Šmidek. Matični urad v Radovljici ga že vpisuje pod Žmitek, medtem ko se je Žmitek sam včasih podpisoval z obema imenoma, Žmitek ali Šmitek, v Peterburgu in kasneje pa le še Žmitek. V Rusiji se je podpisoval v cirilici Peter S.[7] Žmitek.

Petrov stari oče si je v Kropi postavil žago in od tedaj se je pri hiši reklo pri Žagarjevih. Poročil se je z Ano Pavlič iz Selc, s katero sta imela dva sinova, Šimna in Antona. Šimen, rojen 1834, je bil slikarjev oče. V mladih letih se je učil rezbarstva pri nekem podobarju v Ljubnem, pozneje, ko je prevzel gospodarstvo, pa se je ukvarjal s kovaštvom. Poročil se je z Marijo Horvat, ki so jo imenovali Špelčnikova Micka in s katero sta imela devet otrok. Peter, rojen 28. junija 1874, je bil predzadnji. Ljudsko šolo je obiskoval v dvorazrednici v Kropi. S slikanjem je začel pri teti Micki v Selcah, ki je skupaj z možem Janezom rezljala lesene križe za obpotna znamenja, slikala panjske končnice in svete podobe na steklo. Mladi Peter je pri njej dobil risarske predloge, čopiče, kamnito ploščo za ribanje oljnatih barv in se naučil kuhanja firneža iz lanenega olja. Ko je umrla, mu je zapustila vse slikarske priprave. V muzeju v Kropi imajo pobeljeno leseno tablo, na kateri je z ogljem narisan deček z mačko. Pravijo, da je to sliko naredil mladi Peter, še preden je začel hoditi v šolo.

Sedemnajstleten se je leta 1891 podpisal pod sliko *Božja pot:* »Naslikal P. Šmitek samouk 1891 v Kranju«. To je prva znana signirana slika, njegov podpis pa govori o mladeniču, ki se je samozavestno imenoval slikarja samouka.

Za mladeničevo nadarjenost se je zanimal domači župan Tomaž Šušteršič. Priporočil je mladega Žmitka na ljubljanski obrtni šoli. Peter je dobil »dijaško ustanovo«[8], podpiral pa ga je tudi rojak dr. Suppan. Strokovno šolo za lesno industrijo v Ljubljani je obiskoval od 1892. do 1895. leta in jo uspešno zaključil. Risanja ga je učil profesor Josip Vesel, ki ga je cenil zaradi njegove pridnosti. Sodeč po nekaterih šolskih risbah, ki so danes v lasti Mestnega muzeja v Ljubljani, so se risanja učili po mavčnih odlitkih. Tedaj in v poznejših dunajskih letih se je podpisoval P. Šmitek, na eni od risb pa je podpisan tudi korektor J. Vesel.

Leta 1895 je odšel na Dunaj. Kolebal je med umetnostno akademijo in Višjo umetno obrtno šolo. Vesel mu je svetoval slednjo, češ, da bo

---

[3] Stane Mikuž, Slikar Peter Žmitek, *Slovenski poročevalec*, VII, št. 1.
[4] Fr(an) Škodlar, Slikar Peter Žmitek: 26. VI. 1874 — 24. XII. 1935, *Življenje in svet*, 19, 1936, št. 2, pp. 24—25.
[5] R(ajko) Ložar, Slikarska razstava Petra Žmitka, *Slovenec*, LXIV, 1936, št. 65, p. 5.
[6] Žmitek pomeni v Bohinju sir, izžet iz posnetega mleka.
[7] Semjonovič.
[8] Denarna podpora.

potem lažje dobil službo. Tako se je tudi odločil in se leta 1895 vpisal na Kunstgewerblicheschule des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie na Dunaju. Obiskoval jo je do leta 1898, opravil predpisane izpite in jo uspešno končal spomladi istega leta.

Gradivo iz let dunajskega šolanja hranijo v Mestnem muzeju v Ljubljani. To so predvsem risbe s svinčnikom na trši bel ali siv papir. Iz leta 1895 je v muzeju slikarjev avtoportret, ki je slikarsko plastično obdelan z risarskimi potezami čopiča. Opazna je težnja po realistični upodobitvi. Iz istega leta je tudi podoba sedečega moža. Iz leta 1897 je skicirka, napolnjena s skicami iz okolice Badna, kjer je tedaj preživel počitnice. V zvezi z Žmitkovo lastno trditvijo,[9] da se je učil figuralnega risanja pri klasicistu profesorju Christianu Griepenkerlu, nimamo na voljo primerkov. Na dunajski klasicizem spominja le slika *Kairska Odaliska* ali *Ženska s šalom*.

V času šolanja na Dunaju ga je denarno podpiral knez Windischgrätz. Knez, ki je hodil na Bled v svoj dvorec (kasnejši Suvobor), je na priporočilo domačega zdravnika dal Žmitku naslikati portret kneginje Olge (izgubljen) in je bil baje z delom tako zadovoljen, da je Žmitku določil stalno podporo in še druge ugodnosti za čas šolanja na Dunaju.

V zadnjem desetletju prejšnjega stoletja se je na Dunaju močno razvilo vseslovansko gibanje, katerega navdušen pristaš je postal tudi Žmitek. Seznanil se je z mnogimi znanimi slovanofili, obiskoval slovanski seminar in prišel v stik z albanskim jezikoslovcem Pekmezijem, ruskim znanstvenikom Vergunom, spoprijateljil pa se je tudi s slavistom Nahtigalom. Vse to in znanstvo s tajnikom na ruskem konzulatu na Dunaju Riškovom ga je verjetno spodbudilo, da se je odločil nadaljevati študij v Petrogradu. Dobil je potrebne listine, denar in priporočila za Rusijo ter aprila 1898 odpotoval.

V Petrogradu pa ni bilo tako, kot je pričakoval. Na akademijo ga niso sprejeli, ker mu avstrijskih spričeval niso priznali. Hotel se je že vrniti in nadaljevati študij v Nemčiji, vendar so mu prijatelji svetovali, naj se vpiše v šolo Imperatorskega društva za pospeševanje umetnosti. To je bila uradna akademija nižje vrste, katere absolventi so dobili pravico do sprejema v specialne delavnice profesorjev na umetnostni akademiji. Žmitek se je vpisal v šolo, Slovansko dobrotvoriteljno društvo pa mu je naklonilo nekaj denarne podpore. Imel je tudi priporočila z Dunaja in je stopil z njimi k trgovskemu agentu Kosu in gimnazijskemu ravnatelju Klemenčiču. Oba, zlasti pa Kos, sta ga podpirala v času študija v Rusiji. Kos je bil v Rusiji poročen in je imel posestvo v Terijoki na Finskem, kamor je Žmitek rad zahajal med počitnicami. Slikal je in se navdušil za lov. Nekoč je na lovu na divje race skoraj utonil; pri tem si je nakopal prehlad, katerega posledice je čutil vse življenje. Slike, ki jih je naslikal v času svojega bivanja pri gostitelju, je temu tudi podaril.

V šoli Imperatorskega društva za pospeševanje umetnosti je Žmitek ostal eno leto. Vse šolske študije so ostale v Peterburgu, prav tako akvarel *Zrcaljenje Ribnice v vodi*, verjetno motiv iz Slovenije, za katerega je prejel prvo nagrado.[10]

---

[9] Karel Dobida, op. cit.
[10] *Peterburgskij Listok*, 1898, št. 351.

V lasti Mestnega muzeja je skicirka s krajinskimi skicami, signiranimi P. S. Žmitek in datiranimi z letoma 1898 in 1899, torej iz časa bivanja v Rusiji. Gre za risbe s svinčnikom, nekatere dopolnjene z vodenimi barvami.

Po končani šoli se je slikar želel vpisati v Rjepinov specialni atelje, ker pa je bil njegov oddelek že preveč zaseden, so ga začasno dodelili h K. Jeg. Makovskemu in Pavlu O. Kovalskemu, znanemu slikarju živali. V Narodni galeriji v Ljubljani je tudi skicirka iz let 1899 in 1900. Napolnjena je s figuralnimi študijami in nekaj žanrskimi motivi, ki jih je korigiral profesor. Študije so risane s svinčnikom in modelirane s senčenjem s temno-svetlimi toni. Figure so anatomsko nepravilne. Roke in stopala so skoraj vedno le nakazana, ker jim je avtor le redko posvetil pozornost. Iz te skicirke je najbolj zanimiva risba *Večer ob samovarju*, na kateri je slikar želel prikazati večerni prizor, ki ga je večkrat omenil v svojih dnevnikih, ko je po napornem dnevu pil čaj s svojo gospodinjo.

Ves čas svojega bivanja v Peterburgu je bil Žmitek redni član Slovanskega dobrotvoriteljnega društva, kjer je aktivno sodeloval. Ob proslavi stoletnice Prešernovega rojstva je poslal v imenu vseslovanske mladine Slovenski matici notico, ki jo je priobčil Slovenski narod:[11] »Ruski listi poročajo, da je Slovansko dobrotvoriteljno društvo proslavilo stoletnico rojstva slovenskega pesnika Franceta Prešerna. Govorili so zastopniki slovanske mladine, vsak v svojem jeziku. Deklamirala je češka igralka Belogorska. Slovenski matici so poslali adreso, ki jo je napravil slovenski slikar Peter Žmitek, prebral je tam Prešernovo pesem.«

V Rusiji je Žmitek mnogo slikal v olju. Dobival je naročila za portretiranje, toda skoraj celotno tedanje delo je ostalo v Rusiji. Ob vrnitvi v domovino je vendarle nekaj slik prinesel s seboj, med drugimi tudi sliko stare bojarke, ki jo je rad in pogosto razstavljal, tudi pod naslovom *Ruska plemkinja* ali le *Bojarka*. Toda zaenkrat je znana le njena reprodukcija v Domu in svetu.[12] Obraz stare plemkinje je podan realistično, z grobo potezo čopiča, ozadje in kožuhovina pa sta slikani z nežnimi potezami. Ponosno žensko je slikar dobro prikazal: njene ustnice so odločno stisnjene, pogled pa je hladen in oddaljen.

Iz gradiva, ki je na razpolago, predvsem pa po študijah, lahko sklepamo, da je slikar le počasi napredoval. Posebne težave mu je povzročalo pravilno podajanje prostora, perspektivično poglabljanje, zlasti pa pogrešamo znanje anatomije, ki se je je v Rusiji skromno učil, a je ni nikoli obvladal.

Leta 1900 so ga iz Ljubljane povabili, naj se udeleži prve slovenske umetniške razstave. Poleti tega leta se je zato doma v Kropi vneto pripravljal na veliki dogodek, ko naj bi se prvič zbrali vsi slovenski umetniki. Razstava je bila slovesno odprta 15. septembra 1900 v veliki dvorani Mestnega doma. Žmitek je razstavil osem svojih del.[13] Dve od teh slik je še istega leta predstavil na razstavi društva hrvaških umetnikov v Zagrebu, v sklopu razstave slovenskega umetniškega društva.

---

[11] *Slovenski narod*, XXXIII, 30. 3. 1900.

[12] *Dom in svet*, XVI, 1903, p. 248.

[13] Iz kataloga: Pri učenju, Rusko dekle, Na bregu finlandskega zaliva, V Petrograjskem parku, Iz gorenjske vasi, Trud, Mužik, Iz Krope.

V Domu in svetu[14] je o posamičnih razstavljalcih pisal dr. Evgen Lampe v sestavku Prva slovenska umetniška razstava. O Žmitku je zapisal, da je »razstavil osem slik impresionistične struje, ki kažejo še nekoliko omejenega diletantizma«.

Jeseni 1900 pa se je Žmitek že vrnil v Peterburg. Tam se je srečal z Antonom Aškercem in se z njim dogovoril, da bo napisal nekaj ocen o petrograjskih razstavah ter mu jih poslal. Aškerc je potem poskrbel, da so bile objavljene v Ljubljanskem zvonu v letih 1901 in 1902. V isti reviji je objavil tudi življenjepis Rjepina.[15]

Ko se je leta 1901 prijavil za izpit, da bi bil ponovno sprejet v zasebni atelje, verjetno izpitov ni opravil pozitivno. V svojem dnevniku je zapisal, da se mu godi krivica. Pri rektorju akademije je zaprosil za dovoljenje, da bi smel obiskovati atelje privatno, a so mu prošnjo odbili. Dobil je le dovoljenje za kopiranje slik v muzeju. Tam je potem vse leto preslikaval Sedovo kompozicijo *Ivan Grozni ljubi Vasiliso Melentjejevo* in Polenovo *Kristus in grešnica*. Sliki sta enakih velikosti kot originala, ogromnih dimenzij (115 × 220 cm). Ob vrnitvi v Ljubljano ju je razstavil v tedanji Schwentnerjevi izložbi.

Slikar je bil veliko bolan in ruski zdravniki so mu svetovali spremembo podnebja. Temu in pa razočaranju, ki ga je doživel na akademiji, lahko pripišemo vrnitev v domovino 1902. leta. Doma se je zelo angažiral pri pripravah za drugo slovensko umetniško razstavo, ki je bila v Ljubljani jeseni istega leta. Žirija te razstave je bila zelo stroga, saj je od prijavljenih 150 del kar 70 del odklonila. Žmitek je bil izbran za namestnika v žiriji. Njegovih del je bilo razstavljenih devet.[16] V Domu in svetu[17] je Evgen Lampe zapisal: »... Žmitek je mlad umetnik in njegove slike upravičeno vzbujajo mnogo nad.« Rusko šolo šteje za pozitiven vpliv; tam naj bi se dokopal do jasnejše oblike, poleg tega ima v primerjavi z drugimi razstavljalci blesteč in izbran kolorit ter »več duševne sile je v njegovih obrazih.«

Jeseni istega leta je odpotoval v Prago, odkoder si je dopisoval z Rihardom Jakopičem, ki je v času njegove odsotnosti urejal Žmitkove zadeve v zvezi s slikami. Tako je Jakopiča v pismu 19. 10. 1902 obvestil, da je bil sprejet na Akademijo v specialko — atelje profesorja V. Hynaisa. Prosi ga, naj sliko *Vroči poletni dan* izroči gospodu Bambergu, panoramski pogled na Kropo *Vid Krope* pa pošlje Zdravku Žmitku, njegovemu bratu, v Kropo. V pismu 6. 12. ga prosi, naj napravi zaboj za slike in jih pošlje v Prago. »Predvsem kopije, ki so bile razstavljene v Schwentnerjevi izložbi, *Kristus in grešnica*, ker upam, da jih bom lahko prodal.« Kot vemo, pa prav te slike ni uspel prodati, ker je danes v lasti Mestnega muzeja v Ljubljani. Vsa njegova naslednja pisma izdajajo veliko stisko z denarjem. Ničesar ni prodal. Poizvedoval je o možnostih za vseslovansko razstavo in če bi lahko kje prodal Jakopičeve slike.

---

[14] Evgen Lampe, Prva slovenska umetniška razstava, *Dom in svet*, XIII, 1903, p. 671.

[15] Cf. Iz umetnikove bibliografije.

[16] Iz kataloga: Vid Krope, Sledi požara, Ruska plemkinja, Ostanki propale obrti, Vroči poletni dan, Rdečelaska, V zatišju, Popoldansko sonce, Zamišljena.

[17] Evgen Lampe, Druga slovenska umetniška razstava, *Dom in svet*, XV, 1902, p. 694.

Kot navdušen Slovan se je kmalu spoprijateljil s Čehi. Sodeloval je s praškim Sokolom in je zanj ob neki prireditvi naslikal vabilo na maškaradni ples pod geslom *Na Bledu*.[18] Preživljal se je s petjem v cerkvah, verjetno je prodal tudi nekaj slik in pošiljal Evgenu Lampetu, uredniku Doma in sveta, slike in risbe za objavo v njegovi reviji.

Poletje 1903. leta je spet preživel doma v Kropi. Tudi drugi slovenski slikarji impresionisti so se odselili na deželo. Žmitek je naslikal *Prošnjo cerkvico*, ki je znana tudi pod imenom *Poc*. Sliko je prvič razstavil v Schwentnerjevi izložbi istega leta, skupaj z *Diletantom*, *Perico* in *Plesnim redom*. V zvezi s to sliko je Jakopiču v pismu iz Krope 3. 10. 1903. leta poslal podatke o blejskem Janezu Dolarju, vulgo »Poc«, za Jakopičev spis. Jakopič je potem v Slovenskem narodu[19] napisal sestavek z naslovom Štiri nove slike Petra Žmitka. Sliko *Berač s prošnjo cerkvico* je imenoval »prvo večjo sliko pristnega narodnega duha in značaja«. Pozval je narod, naj vendar poskrbi, da slika ostane doma, morda »kot prvi početek umetniške galerije«. Potem pa se je ob tej sliki vnela polemika.

Slovenec[20] je pisal: »Slika je vseskozi izvedena v moderni maniri. Barve so suhe in mrzle in ravno radi tega ne moremo opaziti posebnega življenja na sliki... Gospodu Žmitku pa svetujemo, naj opusti moderno maniro, ki se itak dolgo časa ne bo obdržala na površini ter naj se raje prime klasicizma, tako da bo na slikah več jasnosti, življenja in kontrastov.« V obrambo »te moderne manire« je napisal dr. Ivan Prijatelj esej Moderna manira in Žmitkov Poc. Esej je Prijatelj poslal uredniku Ljubljanskega zvona Zbašniku najbrž decembra 1903 z Dunaja, še pred svojim drugim odhodom v Rusijo. Morebiti mu ga je izročil celo v Ljubljani, preden je odpotoval v tujino. Spis je izšel v Ljubljanskem zvonu 1904. leta.[21] V njem govori Prijatelj o razvoju modernega slikarstva in njegovih pridobitvah in pravi, da pač ni potrebno izgubljati besed o slovenski kritiki »moderne manire«. »Veselimo se rajši, da je slovenski slikar naslikal podobo, ki se da res z modernega stališča govoriti o njej... Slikar se imenuje Peter Žmitek, mož z železno voljo in nadnaravnim veseljem do dela«. Imenuje ga fanatičnega vernika, »ki je šel v Ljubljano, na Dunaj in v Peterburg in Prago iz samega poguma. Nikjer ni imel nikogar. Neprestano išče. V Rusiji mu je prišlo na um, da mora narodna umetnost pričeti z zgodovinarstvom. Ugotovil je, da je treba najprej dodobra spoznati sedanjost, potem se šele da postaviti na resonančna tla preteklosti. Začasno se ukvarja z neposrednimi vtisi sedanjosti. Z zadnjo sliko je šel v polpreteklost, ki je pa na imenovani sliki živa sedanjost. (...) Žmitkova slika je problem slovenske umetnosti. Na platno je Žmitek ujel pristni slovenski moment. Izborno je ujeto občutje večera. Žmitkova slika je barvna simfonija slovenskega uboštva, ki hodi na božja pota in pro-

---

[18] R(ihard) Jakopič, Štiri nove slike Petra Žmitka, *Slovenski narod*, XXXVI, 1903, št. 240, pp. 1—2.

[19] Ibid.

[20] P., Naš rojak slikar Peter Žmitek (v rubriki Književnost in umetnost), *Slovenec*, XXXI, št. 236.

[21] Ivan Prijatelj, Moderna manira in Žmitkov Poc, *Ljubljanski zvon*, XXIV, 1904, pp. 73—76.

pada. In naposled se zdi človeku še to pomembno, da sedi v njej na sredi vseslovenski berač. Vse je snov, anekdota...«

V Domu in svetu[22] je pri omembi, da so razstavljene Žmitkove štiri slike v Schwentnerjevi izložbi, med njimi *Berač Poc s cerkvico »prošnjo«* pisalo: »Na stopnjicah blejskega otoka je sedeval včasih berač Janez Dolar, po domače Poc, in je peval ljudem ter zvonil v stolpu svoje cerkvice, katero si je sam izdelal. Od velike »škofije« do majhnih »podružnic« je izdelal razne cerkvice prav natančno: niti oltarja niti kropilnika jim ni manjkalo. Vzel je svojo cerkvico tudi na ramo in je šel ž njo po svetu. Tako je prišel tudi v Kropo, kjer ga je videl g. Žmitek še kot otrok. In zdaj — čez dvajset let — je porabil naš umetnik ta mladostni spomin za lepo, veliko kompozicijo. To je res narodna slika, polna zdravega, krepkega realizma. Ta slika pač mora ostati v deželi in se ne sme izgubiti v tujino! Najiskreneje želimo, da bi gospod Žmitek dobil dovolj gmotne podpore, da nam v tej stroki, katero je tako dobro pogodil, ustvari še več pristnih slovenskih del!«

Podobo berača, nekoliko drugačnega, je Žmitek ponovno naslikal leta 1909, to pot samega, sedečega, razmišljujočega. Ta slika danes visi v Skupščini Republike Slovenije.

V žanrskih kompozicijah je snov dosledno realistična. Žmitek je ni prevzemal naravnost iz narave, pridal ji je miselno in čustveno ozadje. Posebno je poudaril kompozicijo, ki jo je namerno zgradil na ravnotežju rahlo razgibanih figur. Barve se sicer začenjajo drobiti, vendar še obdržijo svoj lokalni značaj. Uporabi svetlobe ni posvečal posebne pozornosti, razen kadar je namerno hotel dati osebi psihološki poudarek. Prehod k naturalizmu kaže le nakazovanje prostora, ki ni več omejeno in se zdi, kot da se preliva čez robove slike.

Jeseni 1903. leta se je vrnil v Prago. Dobida[23] o teh letih v Pragi pravi, da so Žmitku koristila. »Tja je prišel s krepko in nekam suho Rjepinovo tehniko in je moral marsikatero preslišati zaradi tega. V Pragi se je naučil bolj ceniti vrednost barv in njenih odtenkov. Dela iz teh dveh in še neposredno sledečih let pričajo, kako močan je bil blagodejen Hynaisov vpliv nanj.«

Na Žmitkovo prigovarjanje je oktobra 1903. leta prišel v Prago Jakopič in se vpisal v Hynaisovo specialno šolo na akademiji. Stanoval je pri Žmitku in skupaj sta premagovala denarne težave. Medtem pa je Grohar uspel pri umetnostnem trgovcu Miethkeju na Dunaju odpreti vrata svojim slovenskim tovarišem. Dogovoril se je za njihov skupni nastop. Jakopič in Žmitek sta se zato odpeljala iz Prage na Dunaj, da bi pomagala pri ureditvi razstave. Združeni v klub Sava so razstavili dela v Miethkejevi galeriji marca in aprila 1904. Žmitek je razstavil deset svojih slik, ki so v katalogu označene pod zaporednimi številkami 68 do 77.[24] V pismu Jakopiču iz Prage 29. 4. 1904 prosi, naj mu »priskrbi denar ali pa ga pošlje Miethke, ako je slika *Slovakinja* prodana«. 7. 4. 1904 pa je že pisal, da je prejel denar in slike *Perica, Trud* in *Poc* ter da je zve-

---

[22] Razstava štirih slik, *Dom in svet*, XVI, 1903, p. 699.
[23] Karel Dobida, op. cit.
[24] Iz kataloga: 68. Ungewöhnliches Ereignis, 69. Porträt des Herrn O. B., 70. Aus Czarskoje selo, 71. Die Bojarin, 72. Diletant, 73. Die Rothaarige, 74. Slovakin beim Einnähen, 75. Der mühsame Gang, 76. Die Wäscherin, 77. Proletarier.

del, da je bila *Slovakinja* prodana za 200 kron. Ponovno je potožil, da ima velike denarne težave. Portretira neko gospo Izvekovo in se preživlja s petjem v cerkvi. Jakopiča prosi, naj pošlje dogovorjene slike, potem pa da bo šel k Vydru, če bo ta kaj kupil. Naroča, naj njegove slike z Dunaja pošlje v Kropo k bratu. Zanimalo ga je še, kdo je kupil *Slovakinjo*, slišal je, da grof Harach. Sprašuje za Jakopičevo mnenje o vinjetah za Dom in svet v aprilski številki, pripravljeno pa ima že za junijsko. 26. aprila pa je pisal, da živi največ od posojil in da se *Portret gospe Izvekove* približuje koncu. Komponira glavo za slovenski ilustrirani list, za kar mu je pisal dr. Lampe. Resignirano pa še doda: »Barabca, Gaber me je zelo pohvalil v kritiki L. Z. pa meni nič mari saj je vsejedno kaj pišejo, morebiti še najbolje ako sploh kdo kaj omeni o meni da me graja in raztrga.« Zvedel je, da je bil Hynais po odkritju »naše razstave na Dunaju pri Miethkeju in da je videl nekatere stvari glavno prodane ter da se čudi kako je sploh ministrstvo moglo kaj tacega kupiti ali sploh tudi kdo drug — rekel je da samo tvoje stvari še gredo drugo pa je vse strašno diletantsko in grebe se vsak po svoje. Rekel je menda tudi da je v Dunajskih umetniških krogih razstava napravila slab vtis...«

Da sta si bila z Jakopičem dobra prijatelja, priča stavek iz istega pisma, češ da ga prijatelji sprašujejo, kje je njegov »dvojček«.

Zadnje daljše pismo Jakopiču iz Prage je datirano 23. 5. 1904. Zanimiv je podatek, ko pravi: »najenergičneje sem dovršil v oglju portret g. Ryzkova katerega sem mu že dal pred odhodom v Karshad...« Potem pa nadaljuje: »Ko mi je včeraj dopoldne prišel Hynais koregirati, eksperimentiral sem ravno jedno skico z barvami sedeči ženski akt v smislu slikanja in sem imel jedini pred očmi slikanje brez vsakih detailov risarije in ko pride Hynais mi je rekel, da sem začel ‚Jakopičirati' jaz sem mu nato prec odgovoril, da mnogo gledam na to, da bi ne posnemal ne tega ne drugega, ampak skušal doseči sam kaj, ako se mi kdaj posreči. Ako pa je ‚Jakopičiranje' pa to niti nisi kriv niti ti niti jaz sam, ker namen moj je še, dokler imam proste roke vaditi se v širokem in kakor mogoče priprostem slikanju itd. To mu menda ni bilo zelo povšeči, dasi je odgovoril na to takoj, da nima nič proti temu, ako iščem in sledim za novimi pojavi.« Glede službe in potrebnega dovoljenja pa mu je Hynais dejal, da je on kompetenten za Avstrijo in »da mi da za učiteljevanje ornamentike itd., za figuraliko pa mi ne da...«

S takimi ugotovitvami je Žmitek zaključeval svoje šolanje. Iz njih lahko povzamemo, da je tridesetletni moški po eni strani dokaj samozavesten, vendar pa tudi iskreno pove, da profesor Hynais o njegovem slikanju ne misli posebno dobro. To je pripisoval bolj svoji naprednosti, ki se je je navzel v prijateljevanju z mladimi slovenskimi impresionisti. Slikati je poskušal v tem stilu, vendar je bil vpliv petrograjske šole še vse premočan.

Zadnje šolsko spričevalo je spričevalo c. kr. Akademije, Praga, 10. 7. 1904, in zadnja pošta, ki jo je Jakopič prejel iz Prage, je dopisnica z dne 27. julija, na katero se je podpisal skupaj s Prijateljem, »ki je prišel iz Rusije«.

Poletje je potem preživel doma v Kropi, kjer je marljivo slikal po okoliških krajih. Z Jakopičem je korespondiral v zvezi z razstavo v Beogradu. Avgusta je Jakopiču pisal, da *Poca* ne bo razstavil, pač pa *Perico*

in *Trud, Plesni red* in morda sliki, ki sta pri Jakopiču, *Bojarinja* in *Iz carskega sela.* Na prvi jugoslovanski umetniški razstavi v Beogradu leta 1904 je Žmitek kot član kluba Save razstavil deset slik.[25] Nezadovoljen s svojim uspehom pa je 1. 10. pisal Jakopiču iz Krope: »... kar se tiče Belgrada, menda sem po zadnjih dogodkih zaslužil preziranje?«

V krajinah iz tega obdobja prevladujejo sivo-rjavo-zeleni toni, ki jim slikar le plašno dodaja malo rumene. Poteze čopiča so tanke, včasih celo pikčaste, svetloba pa mu prej ko slej ostaja razpršena in nedoločna. Figura, postavljena v tako krajino, je naključna in nevezana na kompozicijo *(V Močilah).*

V žanrskih kompozicijah pa je Žmitek ostal realist. V portretih prevladujejo rjava, siva in zelena barva. V tehniki slikanja je še vedno očiten naslon na petrograjsko šolo.

Sodeč po virih, je sledilo obdobje, ki Žmitku ni bilo naklonjeno. Bil je operiran, bolan in brez denarja. Slike, ki jih je poslal za razstavo na Dunaj, niso bile sprejete. Njegova morala je močno padla, iz nekdanjega samozavestnega moža sedaj večkrat začutimo obupanega človeka. Razpoloženje mu je nihalo od zagnanosti za delo do popolne resigniranosti, ki pa jo je verjetno tudi narekovala bolezen. 11. januarja 1905 se je oglasil Jakopiču iz Krope. Pošel mu je ves denar, ki ga je prejel za prodano sličico v Beogradu. Pobrala mu ga je bolezen. Dela sliko *Sv. Družina* za Selca in vinjeti za Dom in svet. Razmere okoli beograjske razstave so mu znane iz Jakopičevih besed in nekaj časopisnih vrstic. »Mislil sem, da ste me že zdavnaj vsi izbrisali iz spomina, ali pa da še komu ležim v želodcu. Kje so ideje in napori?« Februarja, še vedno iz Krope, piše, da bo za razstavo poslal nekaj del in se je poskušal udeležiti. Marca piše, da je »odposlal na Dunaj pet slik malega razmerja, štiri krajine in en mali polakt ženske. *Večerni mrak,* ki je že bila razstavljena v Beogradu, druge so poznejša dela, ena zimska, ko še ni bilo snega, vendar pa je v senčnatem kraju bilo belkasto posuto in je bil velik kontrast s kopno sončno stranjo. Druga je bolj v sočnatih solnčnih barvah in tudi bolj pastozno slikana. Ostali dve sta manjši in sicer na jedni so vrhovi štori, ki se deloma zrcalijo v vodi — luštna tehnika in mali polakt ženske«. Vendar že 23. marca piše Jakopiču: »Ravno sem prejel od dunajske Secesije obvestilo, kar sem si tudi mislil, da moje poslane tja stvari niso bile na razstavo sprejete...« Piše mu, da si bo moral poiskati službo, da se je vsega naveličal in da bo težko še naprej ostal doma. Napravil je nekaj študij v naravi in pripravlja nekaj novih stvari za kako prihodnjo razstavo.

Vendar je kljub občasnemu obupavanju slikal dalje, in kot je razumeti, upal, da bo spet razstavil in tudi uspel. V juniju je dobil vabilo, naj pride na Bled, kjer naj bi poučeval risanje in slikanje »ruskih posestnikov lepe vile hčerko«. Za to delo bi dobil 200 kron in vse prosto. Tako je imel za mesec dni rešeno vprašanje preživljanja. Nedvomno mu je prišlo prav tudi njegovo dobro znanje več tujih jezikov. Po vrnitvi ruskih gostov v Rusijo se je moral Žmitek spet naseliti v Kropi, v breme svojih sorodnikov. Sicer pa piše, da je napravil veliko študij, ki jih je tudi prodal, vendar mu to ni zadostovalo za življenje. Pričel je iskati

---

[25] Iz kataloga: Krstine, Selo Stočje, Selo Močila, Pralja, Diploma, Red igara, Bojarka, Iz Carskoga sela, Nevolja, Večerni sumrak.

redno zaposlitev. O tem obdobju piše v svojem življenjepisu *(Curriculum vitae)*, da se je redno udeleževal umetniških razstav v Ljubljani, kjer je tudi nastopal z javnimi predavanji. Od 1. 12. 1905 do 21. 3. 1906 je deloval kot učitelj za dekorativno risanje na c. kr. šoli za umetno obrt v Ljubljani. Marca 1906 je Jakopiču pisal, da slika »večjo sliko — grupo-skupino doma po naravi«. Morda je bil govor o sliki *Počitek* iz tega leta, ki je študija za kasnejšo kompozicijo *V zadregi*.

Skupaj z Avstrijci, Čehi, Poljaki in Dalmatinci so slovenski slikarji, člani kluba Sava, v sklopu Društva avstrijskih umetnikov Secesije na Dunaju razstavljali v Londonu leta 1906 pod naslovom Imp. Royal Austrian Exhibition. Žmitek je bil predstavljen s petimi deli, pod zaporednimi številkami od 18 do 22.[26] V istem letu je klub Sava razstavljal še v Sofiji. 20. 7. je Žmitek spraševal Jakopiča: »... kaj je z Londonom ali nas niso raztrgali? Kaj z Zofijo?« 5. septembra pa ga je spet pisno (iz Ljubljane) spraševal »Zofijska razstava? Kakor je razvidno po par noticah — mora biti prekleto imenitno. Ali nalašč ali res manjka moje ime na razstavi ali pa mojih stvari ni nič razstavilo, kar bi me sicer veselilo, toda kje je tu humaniteta napram Dogovorom kluba Sava? Kaj je na stvari?« Od Jakopiča je kot od pooblaščenca kluba Save zahteval pojasnilo, ki ga je tudi dobil že čez nekaj dni. Zahvalil se mu je in dodal, da se za to, kar piše v časopisu, ne briga — »glavno je hotel zvedeti od njega in Jame« ter da si je Vesela treba v prihodnje zapomniti.

Zaradi težkih gmotnih razmer je končno moral zapustiti pot svobodnega umetnika. Od 1. januarja 1907 je bil asistent za prosto risanje na c. kr. realki. Vsekakor je bil strokovno vsesplošno podkovan in vešč raznih nalog. O sebi piše, da se je zanimal za vprašanje umetne obrti, ljudski ornament in ljudsko umetnost. Z namenom, da bi svoja prizadevanja lahko tudi praktično uporabil, se je seznanil s postopki litografije in prakticiral pri Fr. Ks. Staretu, »dekorativnem slikarju«, in se dodobra seznanil s keramičnim delom v tovarni R. Schnabl v Kamniku, kjer je izdeloval tudi predloge za trg in s tem skušal dvigniti splošni okus. Nekateri osnutki so v Narodnem muzeju v Ljubljani. Na podlagi teh dosežkov ga je Magistrat mesta Ljubljane 18. 2. 1908 imenoval za namestnika predsedujočega pri uradnih pomočniških izpitih za Kranjsko. Leta 1908 ga je Trgovska in obrtniška zbornica za Kranjsko poslala na Dunaj, da bi tam na c. kr. Inštitutu za pospeševanje umetne obrti in c. kr. Tehnološkem obrtnem muzeju še izpopolnil svoje znanje.

Tudi publicistično se je udejstvoval na svojem področju. Napisal je več sestavkov o umetniških razstavah in se v nekaterih ukvarjal z umetnostjo in slikarstvom v zgodovini in v povezavi s sodobnimi gibanji. Na svojih nekdanjih obiskih v tujini in različnih zavodih se je namreč trudil, da bi poleg strokovne izobrazbe razširil tudi druga znanja in si pridobil obsežno izobrazbo, kar ga je zdaj privedlo do pisanja. Pri svojem občasnem angažiranju od oktobra 1905 dalje v Deželnem muzeju Rudolfinumu v Ljubljani je delal zgodovinske in etnološke študije in si je o zbranih zakladih pridobil obsežno znanje. Rezultat je več kompozicij v umetnoobrtni in kulturnozgodovinski smeri. Nič manj zanimivo ni, da

---

[26] Iz kataloga: 18. Winter Day, 19. Horsehair Plucker, 20. Growing Dark, 21. »Marterl« (Memorial Tablet in the Alps), 22. Washer-woman.

je ob vsem tem deloval tudi kot sodelavec in ilustrator pri znanstvenem časopisu Carniolia (prim. *Curriculum vitae*).

Verjetno pod vplivom sodelovanja z Walterjem Schmidtom, kustosom deželnega muzeja v Ljubljani, se je Žmitek lotil poslikavanja krožnikov in ploščic. Dela so bila razstavljena v tedanji Schwentnerjevi izložbi v Ljubljani leta 1907. Ob tem je Slovenski narod[27] o Žmitku zapisal, da je dober poznavalec narodne dekoracije. Motivi, ki jih je uporabljal, so posneti večinoma s panjskih končnic in narodnih vezenin. Nekatere krožnike je opremil s podobami Prešerna in Gregorčiča. Avtor članka zaključuje: »Poskus vpeljati narodno ornamentiko v moderno obrt je srečno uspel.« Znano je tudi, da je Žmitek risal predloge za velikonočne razglednice.

Zaradi službe in vsestranske dejavnosti Žmitku ni ostajalo dovolj časa za slikanje. Kljub temu je med počitnicami hodil v bolj oddaljene kraje, kjer je slikal motive v naravi. Sedem slik je potem razstavil na prvi slovenski umetniški razstavi v Trstu 1907. leta.[28]

Leta 1908 je ponovno nastopil s klubom Sava v tujini. V Varšavi, na razstavi kluba slovenskih umetnikov Sava, je bil predstavljen predvsem s krajinami. O tem je poročevalec v Domu in svetu[29] zapisal: »Gospod Žmitek pa razodeva, da odčuva bolj krajino, kot človeško postavo.«

Verjetno je prijateljstvo z Jakopičem in ostalimi slovenskimi impresionisti vplivalo tudi na izbor motivov. Žmitek je vse pogosteje slikal krajino. Prav tako je deloma privzel impresionistično paleto, veliko je uporabljal svetle rožnate tone. Vendar ves čas, tako tudi v poznejšem obdobju, opažamo le nekak prehod od realizma k impresionizmu.

Jakopič, ki se je že dolgo potegoval za umetniški paviljon, kjer naj bi se nepretrgoma prirejale razstave, je končno uspel in leta 1909 je bila v paviljonu prva razstava slovenskih umetnikov. Žmitek je Jakopiču vneto pomagal pri ureditvi paviljona in razstave. Na tej prvi razstavi se je sam predstavil kar z 19 deli.[30] Kritiki so se največ razpisali o njegovi sliki *Crimen-Poena* pa tudi o okvirjanju njegovih slik. Da mu je okvir na sliki predstavljal poseben problem, najbolje pojasni del ocene prve umetniške razstave v Jakopičevem paviljonu, ki jo je napisal Josip Regali:[31] »*Crimen-Poena* je slika, ki predstavlja ujetnika v ječi. Je delo, ki ima morda izmed vseh razstavljenih del največ nasprotnikov zaradi okvirja. Žmitek išče v okvirju posebnih problemov, hoče, da bi bil okvir nekak podaljšek slike same in zato spravlja na okvirje različne dekoracije, katere naj bi izpopolnjevale sliko samo. Je sicer odprto vprašanje

---

[27] *Slovenski narod*, XL, 12. 7. 1907.

[28] Iz kataloga: 32. Dolgočasno delo, 33. Perica, 34. Mrak, 35. Starec, 36. Znamenjček, 37. Zimski dan, 38. Počitek.

[29] L. L., Razstava kluba slovenskih umetnikov »Sava« v Varšavi, *Dom in svet*, XXI, 1908, pp. 574—576.

[30] Iz kataloga: Rakovnik, Mučno delo, Noč se bliža, Starec, Jesen, Megleno jutro, Zima I, Zima II, Stenske preproge, aplikacije, Bordura, akvarel, Na sprehod, Blazinica, vezenina, Blazinica, vezenina II, Blazinica, vezenina III, Blazinica, vezenina IV, Namizni prt, vezenina, Finis, pastel, Čuvaj, Crimen-Poena.

[31] Josip Regali, Prva razstava v Jakopičevem umetniškem paviljonu: Slovenski umetniki, *Dom in svet*, XXII, 1909, pp. 326—330, 369—375.

ter *questio facti*, koliko stika sme imeti okvir s sliko. Gotovo sme biti pri dekorativnih delih okvir tudi dekorativen, spomnimo se samo na Klingerjevo sliko *Kristus im Olimp* in na dotičen okvir, baš tako je ljubil barok bogate, ornamentirane okvirje. Moderna slika pa ne rabi okvirja nič več, kot samo zato, da omeji platno ter je naravnost pogoj za uspeh, da okvir ne pobija slike. Nikdar ne dopušča dobri okus, da bi na okvirju bili atributi, ki bi razlagali predmet slike na naiven in neokusen način, kot na primer Žmitkovi *Crimen-Poena* na okvirju pritrjene prave železne verige naznanjajo, da je možak, ki je upodobljen, res v ječi. V sicer lep baročni okvir tudi ne spada Žmitkov čuvaj, čigar spodnji del života ni anatomično proporcionalen ...« sicer pa je Regali menil, da skuša slikar združiti slikanje z risanjem, da išče nekak impresionizem, zahaja pa v lokalne barve. Barve pa, da so prsteno rdeče in ga delajo enoličnega.

Žmitkovo delo je komentiral tudi Vladimir Levstik v Ljubljanskem zvonu,[32] ko je pisal o tej razstavi. Medtem ko se je nad deli drugih savanov navduševal, pa je o Žmitku dejal: »Že dolgo ga vidimo marširati z elitno gardo in še danes ne vemo zakaj ...« Zaradi tega je obsojal staro slovensko kompromisarstvo in dobrohotno pospeševanje diletantizma.

Težko je vedeti, koliko so te slabe ocene Žmitka resnično prizadele. Iz razglednic, poslanih Jakopiču, zvemo, da je krožil po Sloveniji in potoval po tujini, zbiral skice za poznejše slike, se navduševal nad novimi motivi in kljub večnim, še nadaljnjim denarnim problemom in slabemu zdravju neumorno delal in upal na uspeh. Tako je na III. umetniški razstavi v paviljonu R. Jakopiča marca 1910 razstavil kar 48 svojih del.[33] Med njimi je bilo tudi eno od bolj opaženih in morda najboljših njegovih tihožitij slika z naslovom *Ribe*, ki je dolgo visela v Narodni galeriji. Naslikana je v impresionističnem stilu, barve so pastozno nanešene v modrozelenih tonih.

Leta 1910 je nastala tudi slika *Povest (Povest o cesarju)*, ki jo je razstavil na naslednji, jubilejni razstavi. Je tipičen primer njegovega žanrskega upodabljanja v tem obdobju. Kompozicija je zgrajena realistično, svetloba namerno usmerjana iz ozadja, tehnika slikanja pa je ista, kot jo je uporabljal v svojih krajinah. Barve so nanesene lisasto, ponekod pastozno, prevladujejo rožnati toni, ki se v senci prelivajo s sivo-zelenomodro-vijoličnimi. Poteze čopiča pa postanejo široke in gladke. Sploh so za to obdobje zelo značilni barve in barvni toni. Ponekod prehajajo že v opečnato rdeče in obvladujejo celo sliko *(Pod solnčnikom)*.

Negativne kritike in ocene v slovenskih časopisih pa so se stopnje-

---

[32] Vladimir Levstik, Prva umetniška razstava v paviljonu Riharda Jakopiča, *Ljubljanski zvon*, XXIX, 1909, pp. 496—501, 524—375.

[33] Iz kataloga: V gaju, V svojem kotičku, Na študijah, Ribiči, Ribiška koča, V zavetju, Ostanki barke, Jesen, V grapi, Odlezel je sneg, Jadrnice, Beneški motivi I, Beneški motivi II, Hišica, Pod solnčnikom, Gozdna tišina, V parku, Lagune, Morska plima, Podrtija, Razvaline, Gallenberg, Brez posla, Na potovanju, Ob Gradaščici, Prvi sneg, Na odprtem morju, Iz Gradeža, V gozdu, Sončni blesk, Za hišo, Morski pojav, Coklar, akvarel, Dvorišče, akvarel, Ob Sušici, akvarel, Vid iz Toplic, akvarel, Iz Jesenic, akvarel, Spomlad, akvarel, Po sončnem zatonu, Koncem marca, Naslada, Ljubemu, V Močilah, Robiček, Poletni dan, Pogled na Vič, Ribe, Mrak.

vale. O III. umetniški razstavi je v »Jutru«[34] pisal Vladimir Levstik: »Nekako v sredi med impresionisti in slikarji po milosti Nj. Veličanstva konzervativne kritike stoji Peter Žmitek. Vse slovenske razstave mu izpričujejo neverjetno marljivost in produktivnost... Peter Žmitek se opredeljuje v bistvenosti po dveh značilnih dejstvih: na eni strani mu kot prvi cilj ne stoji pred očmi naglašanje barvnega eksperimenta, nego harmonsko, zadovoljujoče stvarjenje celotnega učinka; na drugi pa predočuje v vsem svojem delu uspehe in etape zavednega truda in proučevanja... ne hodi za načelnimi tendencami tovarišev, nego za združenjem starih in novih sredstev v slikarski učinek...« V Domu in svetu[35] pa je Regali dejal: »Žmitku ne dela težav tehnika, manjka pa mu intenziteta čuta in izraza.« V katalogu k tej razstavi je Žmitek priobčil članek Umetnik in občinstvo. Dejal je, da »na podlagi svojega osemnajstletnega temeljitega proučevanja in izvajanj obrazujoče umetnosti podaja nekatere nazore in pojasnjuje stališča umetnikov do javnosti«. Zagovarja izbiro predmeta in pričakuje od občinstva, da bo znalo dela pravilno gledati in ocenjevati. Ivan Cankar, ki je pisal o tej razstavi v članku Umetnost in kritika,[36] citira Žmitkov članek in se z njim načelno strinja. O samem Žmitkovem delu pa pravi: »Rad verjamem, da je Žmitek resen, nadarjen in zelo priden umetnik; ali jaz sem stal hladen pred njegovimi slikami, v meni niso vzbudile tiste tihe radosti, ki jo mora vzbuditi resničen umotvor. Žmitkove slike ne govore, ne žive...« Cankarju je Žmitek odgovoril v dveh člankih Umetnost in kritika,[37] kjer je dejansko le razširil svoje gledanje, objavljeno v katalogu.

Oktobra 1910 so v Ljubljani priredili Umetniško razstavo v proslavo 80. rojstnega leta njegovega veličanstva cesarja Franca Jožefa I. — 80 let upodabljajoče umetnosti na Slovenskem. Razstava je bila oktobra v Jakopičevem paviljonu. Žmitek se je predstavil z že omenjeno sliko *Povest o cesarju* in še z desetimi drugimi deli.[38] Med njimi je bilo več risb.

Sam je zapisal *(Curriculum vitae)*, da izvaja »od Kranjskega deželnega sveta za Deželni muzej naročeno serijo kmečkih hiš na Kranjskem, pri čemer uporablja svoj lastni, v provinci zbran material. Zaradi njegovih zaslug mu je visoko c. kr. ministrstvo za vero in šolstvo z odločbo 2. 7. 1910 podelilo pravico spraševati pri izpitih za opravljanje pouka prostega risanja na srednjih šolah.« V Narodni galeriji hranijo risbe kmečkih hiš in njihovih notranjščin iz Malega Obreža na Sp. Štajerskem, ki jih je po vsej verjetnosti risal za to naročilo.

Po Groharjevi smrti so se vezi med člani kluba Save krhale. Potem je sledil še spor in polemika v javnem časopisju med Antejem Gabrom in Sternenom na eni strani in Jakopičem na drugi. Povod ali pa le žrtev prepira je bil Žmitek.

---

[34] Vladimir Levstik, III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča v Ljubljani, *Jutro*, I, 1910, št. 26.

[35] (Regali), Pomladanska razstava, *Dom in svet*, XXIII, 1910, p. 189. »Žmitek ima toliko slik kot vsi trije najizrazitejši umetniki Jakopič, Jama in Grohar skupaj.«

[36] Ivan Cankar, Naši umetniki, *Slovenski narod*, XLIII, 1910, št. 66, 67, 69, 74, 79, 89.

[37] Petek Žmitek, Umetnost in kritika, *Slovenski narod*, XLIII, 1910, št. 91, p. 3; št. 98, p. 2.

[38] Iz kataloga: Risbe, Perorisbi, Kolorirana risba, Risbi, Risba, Risbi, Risba, Povest o cesarju, Pod gabri, V zadregi, Ob luži.

Ante Gaber je v Domu in svetu[39] v članku VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča prav grobo pisal o Žmitku: »... zaradi Jakopičeve soseščine si čitatelji pod Žmitkovim imenom radi predstavljajo bogve kakšno umetniško kapaciteto ... Če bi imela klikica Jakopič-Žmitek samo malo spoštovanja do Groharjeve smrti, bi se ne pisalo o razstavi V spomin ... Žmitka so le tolerirali ... Njegovo ime se je strnilo z Jakopičevim, Peter je postal zaslužen ... Dežela je kupila tisto žalostno storijo na gnoju, preden si je zagotovila Groharjevega *Sejalca*. Jakopič, član deželnega umetniškega sveta, ni protestiral proti nakupu ... Kam ste prijadrali na polju svoje nekritičnosti, očitno dokazuje dejstvo, da pri občinstvu še danes velja Žmitek za najimenitnejšega slikarja. Gotovo mu je iz tega vzroka tudi Ciril in Metodova družba poverila izvršitev razglednic, ki so take, da bi delale sramoto vsakemu boljšemu slikarju hribovskih znamenj ...«

Jakopič je stal prijatelju Žmitku zvesto ob strani. Odgovoril je Gabru,[40] da je polemika nepoštena. »Žmitek je pošten resen umetnik in kot takega so ga vsi klubovi člani spoštovali. Niso ga le tolerirali. Noben član ni namignil, da bi ga odstranili; ravno tako Vesel in Sternen. Veselov izstop iz kluba nima nič opraviti z Žmitkom. Podpisani člani Slovenskega umetniškega kluba Sava izjavljamo, da smo v osebi g. Petra Žmitka vedno priznavali in spoštovali nam enakovrednega člana imenovanega kluba ter se je naše občevanje z njim popolnoma strinjalo s tem našim mnenjem. Zato proglašamo vse temu nasprotujoče vesti za laž ali premišljeno pačenje. (Berneker, Jakopič, L. Jama, M. Jama).« Nato pa se je v Slovencu oglasil Sternen.[41] Jakopiču očita dvoličnost, češ da se je sam izrazil, kako bi se Žmitka na lep način znebili, ker njegovi izdelki »radi svoje nizke vrednosti ne spadajo med dela ostalih klubovih članov ...« Jakopič pa je odgovoril:[42] »... kar se tiče mojega mnenja o g. Žmitkovem umetniškem delovanju, izjavljam, da je tovarišu Žmitku znano, kako sem mislil in kako mislim o njegovi umetniški sposobnosti, dalje mu je znano, kako sem sodil in kako sodim splošno o njegovih nekdanjih in sedanjih delih, znano mu je tudi, kako sem mislil in kako mislim o posameznih njegovih slikah, in to moje mnenje, ni v nikakem nasprotju z izreki, ki sem jih kedaj delal najsibo v javnosti ali pa v ožjih krogih. Na Tvoja izzivanja glede razmerja gosp. Žmitka s klubom Savo imam pripomniti, da ima klub za javnost le tedaj važnost, kadar razstavlja pod svojim imenom in prepušča svoje proizvode sodbi občinstva, ki jih odobrava ali odklanja. Vse drugo spada v interne zadeve kluba ... V kolikor pa vsled gosp. Gabrove netaktnosti zdaj stvar javnost zadene, je ista z izjavo kluba Sava in s protiizjavo gospoda Žmitka popolnoma pravilno rešena ... Trdim dobesedno: Sternen je iz kluba izstopil, ne da bi navedel kak vzrok. To pa, kar je meni in Groharju nasproti namigaval, tudi ni v nikaki zvezi z Žmitkom. In to je resnica.« Polemika se je še z enim Sternenovim odgovorom sicer zaključila, a posledice so

---

[39] Ante Gaber, VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, *Dom in svet*, XXIV, 1911, pp. 323—325 in 446.

[40] Rihard Jakopič, Ante Gabrov članek »Šesta umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, *Dom in svet*, XXIV, 1911, pp. 363—374.

[41] Matej Šternen, O polemiki Gaber-Jakopič, *Slovenec*, XXXIX, št. 204.

[42] Rihard Jakopič, V odgovor gospodu slikarju M. Sternenu, *Slovenec*, XXXIX, 1911, št. 217.

bile tu. Da je Jakopič stal Žmitku ob strani, priča tudi razstava na Bledu istega leta, na kateri je bil poleg Jakopiča in K. Mysza Žmitek eden od prirediteljev. Na tej Umetniški razstavi na Bledu 1911 (Kunstausstellung in Veldes 1911) je Žmitek razstavil 20 slik, med njimi tudi *Ribe*.[43]

V naslednjih letih je Žmitek sicer še vedno razstavljal, tudi prijateljevanje in dopisovanje z Jakopičem se je nadaljevalo, umetniškim krogom pa se je izogibal. Pač pa je začel aktivno sodelovati v Lovskem društvu. Leta 1911 je na lovskem plesu že viselo več Žmitkovih slik iz lovskega življenja, o katerih je poročal lovski list Lovec.[44] Piše, da so vzbudile veliko pozornost. Nič čudnega torej, če se je slikar od tedaj družil najrajši z lovci, ki so njegove slike hvalili in jih kupovali.

Jakopič je v Spominih[45] dejal:

»Glej ga no, tistega malega tam zadaj v častitljivi, oguljeni lovski obleki, s peresom za novim klobukom in s puško na rami, kako se nekam užaljeno vstran obrača, kakor, da mu naša družba ni nič kaj všeč! Prav ima, prav ima! Umetniki so čudni ljudje. In bolje je, če gre vsak svojo pot.

Zvest tovariš je bil v vseh dolgih letih našega skupnega prizadevanja in z vnemo je sodeloval pri vseh naših prireditvah. Originalen v svojem umetniškem stremljenju, bi bil mogel obogatiti naše umetniško pojmovanje z marsikaterimi svojevrstnimi deli, če bi mu bila usoda usmiljenejša. Pa od vseh strani so mu bili metali polena pod noge. Zato se je umaknil iz javnega umetniškega življenja in vzel puško na rame...«

Žmitek se je vse manj pojavljal v javnosti, pač pa je začel na veliko sprejemati naročila za portretiranje.

Leta 1912 je odšel na Dunaj, kjer je opravljal izpit za profesuro na slovenskih šolah. Izpit je obsegal splošno izobrazbo, ornamentalno in figuralno risanje, anatomijo ter umetnostno zgodovino. Komisija za poučevanje prostoročnega risanja na srednjih šolah mu je izdala spričevalo, ki mu je dovoljevalo poučevanje na slovenskih srednjih šolah. Z Dunaja je pisal Jakopiču, da je pri tajniku Secesije urejal glede vrnitve slik avtorjem, iz česar je sklepati, da so člani kluba pred tem razstavljali na Dunaju. 17. 5. 1912 je pooblastil Jakopiča, da ga zastopa v »umetniških razmerah« na IV. umetniški jugoslovanski razstavi v Beogradu in Sofiji.

Od julija do septembra je bil na operaciji in zdravljenju v Dolenjskih Toplicah. Od Jakopiča je zvedel, da je bila v Beogradu, kjer je razstavil deset svojih del,[46] prodana slika *Pod gabri*. S tem denarjem si je lahko nekoliko podaljšal zdravljenje.

Septembra pa je moral toplice zapustiti, ker mu je zmanjkalo denarja. Ustavil se je pri bratu na Rakeku ter pisal Jakopiču, da bi šel »na grad v Volčji potok, da brezplačno preživim in si saj zadnje dni zaslužim par kronic.« Oktobra je Jakopič z Žmitkovim pooblastilom na

---

[43] Iz kataloga: Povest, Pod gabri, Ribe, Zima, Ob luži, Dninar, Rakovnik, V parku, Lagune, Plima, Za ladjedelnico, V morski ožini, Brez posla, Jadrnice, Zakotje, Ribnik, Pomlad, Ob potoku, Na straži.

[44] *Lovec*, 1911, št. 2, p. I (Slike, Moten zajtrk, Nedeljski lovec, Divji lovec, Puškica).

[45] Rihard Jakopič, Spomini, *Samorodnost*, Zagreb 1930, št. 1/2.

[46] Iz kataloga: U zabuni, Priča, Na Kostanjevici, Pod bukvom, U svome kutiču, Zima, Ribe, Pored baze, Pustinjak, Sumrak.

Slovenski umetniški razstavi v Jakopičevem paviljonu razstavil sedem slik.[47]

Decembra se je slikar javil Jakopiču iz ljubljanskega Leonišča in mu sporočil, da je nevarno bolan, marca 1913 pa ga najdemo v Splitu v Sanatoriju. Med okrevanjem je tudi slikal. Tam je nastala slika *Vhod v sanatorij* ali *Park s stekleno kroglo*. 9. 4. 1913 je iz Splita pisal Jakopiču, da je govoril z Vidovićem o razstavi pokojnega Groharja. Ob ponovnem javljanju mu je sporočil, da bo Groharjeva razstava maja. Njegovo zdravje je bilo še vedno slabo; piše o odprtih ranah, ki jih zdravijo z lapisom. Pomoč za zdravljenje je prejel iz Ljubljane, magistrat mu je poslal odlok, da mu je ministrstvo naklonilo podporo v višini 600 K. Tako je lahko plačal stroške in si podaljšal zdravljenje v Splitu.

Že junija je na Slovenski umetniški razstavi[48] v Jakopičevem paviljonu razstavil dela, ki jih je naslikal v Splitu.

Še istega leta je delal na Dunaju dodatni izpit iz nemškega jezika in tako dobil dovoljenje za poučevanje tudi na nemških šolah.

Med prvo svetovno vojno je ostal v Ljubljani. K vojakom ni bil potrjen, zato je delal v Šlajmerjevem domu. Prerisoval je rentgenske posnetke. Ob koncu leta 1914 je bila v Jakopičevem paviljonu Božična razstava, ki pa ni imela kataloga. Ivan (Janez) Zorman pa je v Ljubljanskem zvonu[49] poročal o skromni udeležbi. Razstavo je štel za zadnjo potomko idealno zasnovane ideje nekdanjega kluba Sava. O Žmitku pa je zapisal: »Dosleden v zasledovanju in izvajanju tipičnega naseva je poleg Jame Peter Žmitek, dasi dosega njegovo utiranje nasprotne učinke, dočim je Jamova ubranost pogojena od notranje intenzivnosti barve, Žmitkova harmonizacija podreja motiv vijoličasto-rdečkastemu tonu, ki je nekak vidni izpoznavalni znak vseh njegovih del. Slika *Na trati* je eksempel za pretiranje v tej smeri, dočim je na sliki *Ob Sotli* dosežen presenetljiv, dražeč efekt; pendant k tej sliki *Mejniki* pa demonstrira poleg tega še tipično stiliziranje in je interesantnejši za razvoj, nego za zaključek v tem iskanju; tudi na ostalih Žmitkovih delih je razvoj zanimivejši od rezultatov.«

V letu 1915 je prevzel naročilo za deset portretov, ki jih je naročil dr. Franc Derganc za svoj sanatorij Emona. Dela predstavljajo znane naravoslovce in znanstvenike. Narejena so verjetno po predlogah. Žmitek jih je naslikal v tehniki, ki se močno razlikuje od drugih portretov, naslikanih v tem času. Vse, razen dveh, je signiral in datiral (PŽ 1915). Morda je v tem naročilu spet iskati potrditev ugotovitve, da se je po letu 1912 pričel vedno bolj prilagajati okusu naročnikov.

Svoja dela je ponovno razstavil na XII. umetniški razstavi junija in julija 1916 pod zaporednimi številkami 1 do 6.[50] Po končani vojni leta 1918 pa je na XV. umetniški razstavi oktobra in novembra v razstavišču

---

[47] Iz kataloga: Na Kostanjevici, A. Aškerc, Ob košnji, Dvorišče, Pred znamenjčkom, Iz goriške Višave, Skica.

[48] Iz kataloga: Krvnik, Poc, V čakalnici, Sanatorij, Monte Marjan, Palme, Pri izpitu, Bačvice, Pred lukobranom, Široko, Aloje.

[49] Ivan Zorman, Božična razstava v Jakopičevem paviljonu, *Ljubljanski zvon*, XXXV, 1915, p. 128.

[50] Iz kataloga: 1. Zima, 2. Rečica, 3. Planinske ovce, 4. Sportka, 5. Samotar, 6. Na letovišču.

R. Jakopiča sodeloval le s sliko *Nevlja*. Leta 1919 so jugoslovanski slikarji razstavljali v Parizu. Tudi Žmitek se je udeležil s sliko *Idylle Slovène*. V naslednjih letih je skupaj z drugimi slovenskimi slikarji sodeloval še na XVII. umetnostni razstavi v paviljonu Riharda Jakopiča (maja in junija 1920), in prav tam na XIX. umetnostni razstavi (maja in junija 1921) z devetimi slikami.[51] Istega leta je razstavljal še oktobra na XII. razstavi spomladanskega salona v Zagrebu.[52]

Na teh zadnjih razstavah je rad pokazal sliko *Dete in sanje* ali *Sanje*. To je podoba golega otroka, sedečega na pregrinjalu in obsijanega z rožnato svetlobo. Del slike pa je v temnosivem tonu, v katerem je zaznati obrise obraza. Motiv je zasnovan domišljijsko. Barve so nanesene pikčasto, konture pa v močni svetlobi skoraj razblinjene.

Pozneje je bilo o Žmitku v javnosti le še malo slišati. V Zborniku za umetnostno zgodovino je omenjen med razstavljalci na XIX. umetnostni razstavi. Leta 1922 ga v Zborniku za umetnostno zgodovino[53] omenja Izidor Cankar kot udeleženca na 3. rednem občnem zboru Narodne galerije 29. 4. 1922 in navaja podatek, da je med nakupi 35 oljnih slik za galerijo tudi njegovo delo.

V tem času je zelo redko pisal Jakopiču, zadnje pismo nosi datum 15. 7. 1922. Takrat se mu je javil iz Litije in zopet tožil zaradi pomanjkanja denarja.

Iz leta 1925 je slika *Gradec v Beli krajini*. Delo ne kaže posebnih sprememb v Žmitkovem slikanju. Še vedno prevladujejo opečnordeče barve, ki segajo do rjavih tonov. Le breg, osvetljen s sončno svetlobo, je zaživel v jasnih, sočnih barvah. Gozdni kompleks pa je obravnavan kot barvne lise s pastozno nanesenimi barvami.

Ponovno zasledimo Žmitka med razstavljalci na Umetnostni razstavi Krke v Jakopičevem paviljonu 11. 12. 1932 in na Umetnostni razstavi Žena v slovenski umetnosti na ljubljanskem velesejmu od 3. do 12. septembra 1932.

Bil je vedno poln načrtov, a ker so drug za drugim propadali, mu je usahnilo tudi upanje na uspeh. Prav tako mu je mnogo volje za delo pobrala bolezen in leta 1932 je bil zaradi bolezni predčasno upokojen. Pozneje je nekaj časa ležal po bolnicah, nekaj časa doma, dokler ni na sveti večer, 24. decembra 1935 umrl doma v Recherjevi hiši na Rimski cesti v Ljubljani.

27. decembra je v Jutru izšel nekrolog. V kratkem je opisano Žmitkovo življenje. Ob grobu sta se od njega poslovila dr. Kaiser kot zastopnik ostrostrelcev in Janez Zorman v imenu poklicnih Žmitkovih prijateljev.

Njegova dela so bila prikazana na Posmrtni razstavi v njegovem stanovanju marca 1936. Razstavljenih je bilo približno 300 del, olj, skic, risb, vinjet, ilustracij: med pomembnejšimi so bile oljne slike *Naslada, Sanje, Žanjice v soncu, Samotar, Prošnja cerkvica, Gospa s kočijo* in folklorni motivi iz Rusije.

---

[51] Iz kataloga: Sanje, Bratec in sestra, Jesen na Molniku, Pogled na Tlake, Vila, Vodnjak, Ob luži, Lovski grad, Pod arkadami.
[52] Iz kataloga: Sanje, Borštek (Rimsko groblje kod Metlike), Ribe, Idila.
[53] *ZUZ*, II, 1922, pp. 60—61.

O tej razstavi je Rajko Ložar pisal v Slovencu.[54] Menil je, da je kljub ogromni količini razstavljenih del težko dobiti celostno podobo o pokojnikovem delu, ker so številne slike ostale v tujini. Po njegovi oceni so na razstavi prevladovala drugovrstna dela, med njimi čisto nepomembna in celo slaba, skice itd. Sestavek je zaključil z besedami: »Če bi bila retrospektiva, bi morda lahko bolje pisal«.

Na jubilejni umetnostni razstavi ob 40-letnici prve slovenske umetniške razstave 1900 v Mestnem domu v Ljubljani so leta 1940 v Jakopičevem paviljonu razstavili Žmitkovo sliko *V parku*, in sicer pod zaporedno številko 117.

Na razstavi Slovenskega slikarstva v dobi realizma v Moderni galeriji leta 1950 so visele tri Žmitkove slike.[55] V katalogu k tej razstavi je reproducirana njegova slika *Berač s cerkvico*.

Leta 1955 je Narodna galerija priredila v Jakopičevem paviljonu razstavo z naslovom Začetki slovenskega impresionizma in razstavila pet Žmitkovih del.[56] V uvodu kataloga je Emilijan Cevc zapisal, da se je »stara generacija realistov... družila s plenerističnimi realisti in iskala novih umetniških poti, z Antonom Ažbetom ter z Ivano Kobilco in Ferdom Veselom, katerim se je kot poseben vzporednik približeval tudi učenec petrograjske šole Peter Žmitek, čigar znani talent, združen z ruskim realističnim realizmom, je doživel kasneje prenekatero pikro kritiko...«

Ponovno je bil Žmitek predstavljen na razstavi »Avtoportret na Slovenskem« v Moderni galeriji leta 1958. Pokazana sta bila dva njegova lastna portreta iz leta 1895, in sicer *Moj kot*, pod zaporedno številko 527, in *Avtoportret*, pod zaporedno številko 528.

Na Memorial prve jugoslovanske razstave 1904 v Čačku leta 1965 so poslali Žmitkovo sliko *V Močilah*, ki je v lasti Narodne galerije v Ljubljani.

Ob 90. obletnici Zadruge v Kropi je Kovaški muzej v Kropi leta 1985 razstavil dela, ki jih hrani. Razstavo so naslovili Znameniti Kroparji.

Zadnjič smo videli Žmitkovo delo razstavljeno v Mestni galeriji v Ljubljani na razstavi Podobe Ljubljane leta 1988. Razstavili so njegovo sliko *V parku*.

Življenje slikarja Petra Žmitka ni bilo lahko. Samo prepričanje v lastne sposobnosti in uspeh sta mu dajala energijo, s katero se je skoraj brez finančnih sredstev prebijal skozi šole v tujini. Moral se je zaposliti in zapustiti pot svobodnega umetnika ter se posvetiti pedagoškemu delu. Znan je bil po izjemni delavnosti, saj je poleg redne zaposlitve tudi veliko slikal in sodeloval pri skoraj vseh razstavah doma in veliko v tujini. Poleg tega je sodeloval še pri arheološkem in etnografskem delu, slikal keramiko, ilustriral in slikal predloge za razglednice, poučeval in predaval ter veliko razmišljal o umetnosti. Vzgojil je kar nekaj generacij slovenskih fantov na ljubljanski realki

---

[54] R(ajko) Ložar, Slikarska razstava Petra Žmitka, *Slovenec*, LXIV, 1936, št. 65, p. 5.

[55] Iz kataloga: Lastni portret, Berač s cerkvico, Glava deklice — 1901.

[56] Iz kataloga: 77. Drevje ob vodi, o. pl. 45,5×45,5, sign. d. sp. P. Ž.; 78. Starec, o. pl. 53×36, sign. d. sp. Žmitek 1904; 79. V Močilah, o. pl. 36×52,5 cm, sign. d. sp. P. Žmitek 1904; 80. Ribe, o. pl. 56×42 cm, sign. d. sp. P. Žmitek 1910; 81. Vhod v sanatorij, o. pl. 65×45,5 cm, sign. d. sp. Žmitek 1913.

in jih navdušil za umetnost, o kateri je tudi pisal. Sprva je razmišljal o ruski umetnosti, realizmu in historičnem slikanju, katerega predstavniki so bili njegovi učitelji, predvsem Rjepin. Kasneje pa je zagovarjal moderni impresionistični način slikanja ter se boril proti zastarelim malomeščanskim nazorom o pomembnosti snovi in vsebine. Tako se je v članku v katalogu za III. umetniško razstavo leta 1910 predstavil kot poznavalec, ki je osemnajst let temeljito proučeval in izvajal »obrazujoče umetnosti«.

Odkod Žmitku takšna samozavest? Res, doživljal je pohvale, vendar še več porazov. Na akademijo v Petrogradu ni bil sprejet. Slabo ga je ocenil Hynais, ravno tako pa so bile redkokdaj dobre kritike, v poznejših letih dobesedno uničujoče. Doma so ga sicer sprva sprejemali. Tedanjemu meščanskemu okusu je bilo njegovo preprosto slikarstvo bližje kot moderne impresionistične struje. Na I. slovenski umetniški razstavi so se zbrali vsi slovenski umetniki. Žmitek se je pridružil mlajšim, naprednejšim. Z njimi je razstavljal doma in v tujini. Vendar jim kot umetnik ni mogel slediti. Vedno bolj so ga puščali za seboj, dokler se ga niso pričeli sramovati. Odrivali so ga iz svojih krogov ali pa so se sami izločali. Zaradi njega se je vnela umazana polemika po časopisih. Na njegovi strani je ostal le Jakopič in še on verjetno bolj iz človeških nagibov. Končno je tudi Žmitek sam uvidel, da se je bolje umakniti. Prelomnica je bilo leto 1911.

Na Žmitkovo slikarstvo je vplivalo predvsem njegovo šolanje v tujini, na Dunaju, v Petrogradu in Pragi. Šolanje na Dunaju, kjer se je učil pri Christianu Griepenkerlu, slikarju zgodovinskih motivov in portretov, je pustilo še najmanj sledov. Za rusko šolo pa pravi Ložar, da je bila zanj slaba, ker mu je spodmikala tla v čistih slikarskih problemih, njegovim krajinam ni pustila do besede, zavajala ga je na folklorne motive, ki niso prešli praga ilustracije v visoko umetnost, in mu narekovala olja, ki se berejo kot scene iz naturalističnega romana o ruski družbi in njenih skrbeh.

Nasprotno kot Ložar pa je sodil Mikuž, da je šolanje v Peterburgu ustvarilo Žmitku trdno realistično strukturo v umetnosti, ki se je kasneje pod impresionističnim vplivom drobila v čisto barvna vprašanja. Teh se je slikar lotil po svoje.

Prvo obdobje njegovega slikarstva je naturalistično, pri čemer je naturalizem prežet z elementi historičnega slikarstva. »Ta osnovna orientacija v smeri važne snovi veže Žmitka deloma na našega Wolfa.« (Ložar)

V Petrogradu se je Žmitek naučil tehnike starih mojstrov, ki je predstavljala osnovo vsega njegovega poznejšega slikanja. Sprva je slikal gladko, v temnih tonih, barve je nanašal v več plasteh in jih nato prevlekel z glazuro. Na platno je narisal risbo s svinčnikom, potem nanesel glavne barvne tone, ki presevajo skozi pozneje nanesene plasti in ustvarjajo moten ton. Kasneje se je pod vplivom impresionistov sicer skušal oprijeti impresionističnega slikanja, toda tudi, ko je prešel na svetlejšo paleto, je nanašal barve postopoma v dveh ali treh etapah.

Okoli 1910. leta pa je v slikarjevih delih prevladala svetla paleta, večinoma rožnatih tonov. Za to obdobje pravi Ložar, da je nenadoma

začel slikati kot zreli Grohar. Vendar ne vidi na slikah atmosfere, le barvno substanco, razdrobljeno v trepetanje, »da v njej vsak predmet izgubi svoje konture in telesnost.«

V delih, ki so nastala po letu 1914, je močno čutiti dvojnost med slikarjem umetnikom in slikarjem pedagogom. Še vedno ni odstopil od eksperimentiranja in iskanja novih poti v umetnosti. Tehnično se je skušal še bolj približati impresionističnemu slikarstvu, toda slej ko prej je ostal le »sopotnik« impresionistov.

Na risbah in akvarelih je večkrat opaziti skoraj šolski pristop, včasih pa pade celo na raven podobarja samouka. Mogoče je celo domnevati, da je avtor namenoma ustvarjal tudi na »podobarski« način, ki se ga je naučil v svoji mladosti, z namenom, da bi predstavil fenomen ljudske umetnosti. Tudi nekatere krajine in lovski prizori, ki jih je izdeloval po okusu naročnikov oz. naključnih kupcev, so večkrat naslikani skoraj diletantsko.

Če bi na koncu poskusili strniti Žmitkovo umetniško podobo, bi lahko rekli, da je skozi vso dobo svojega šolanja in še pozneje, do približno prve svetovne vojne, sicer počasi, a vztrajno napredoval. Pozneje, ko se je odtegnil javnemu umetniškemu življenju, pa je le še redko dosegel raven del pred prvo svetovno vojno. Slikal je vedno manj, dokler se proti koncu svojega življenja ni omejil le na ilustracije, ki pa ne presegajo povprečja, skoraj kot bi se vrnil na začetek svoje umetniške poti.

DER MALER PETER ŽMITEK — LEBEN UND WERK

Der Beitrag über Peter Žmitek (1874—1935) stellt eine ausgiebige Information über Leben und Werk des slowenischen Malers, der im ersten Drittel unseres Jahrhunderts wirkte, dar. Er bildete sich in Ljubljana, Wien, Petrograd und Prag. Im Jahre 1900 nahm er an der ersten slowenischen Kunstausstellung in Ljubljana teil. Zum ersten Mal lenkte er stärker die Aufmerksamkeit auf sich anläßlich der zweiten slowenischen Kunstausstellung 1902 in Ljubljana. Er schloß sich den jungen slowenischen Impressionisten an und stellte mit ihnen im Klub »Sava« im In- und Ausland aus.

Entscheidenden Einfluß auf ihn übte die russische Schule mit ihrem Realismus aus. Vor allem in seinen Genrekompositionen blieb er die ganze Zeit Realist. Landschaftsszenen malte er im Freien, und in diesen kam er den Impressionisten am nächsten. Er verwendete reichlich hellrosa in Ziegelrot und Braun übergehende Farbtöne, die er pastos auftrug. Trotzdem kann man bei ihm die ganze Zeit nur eine Art Übergang vom Realismus zum Impressionismus feststellen. Seit dem Jahr 1909 verzeichnet man negative Kritiken, bis es im Jahre 1911 zu einem endgültigen Wendepunkt in seiner Malertätigkeit kam. Nach Grohars Tod wurden die Beziehungen zwischen den Mitgliedern des Klubs »Sava« immer lockerer. Es folgten ein Streit und eine Polemik in der Presse. Anlaß für diesen Streit oder nur Opfer war unter anderem auch Žmitek. In den Werken, die nach 1914 entstanden, ist deswegen ein Zwiespalt zwischen Maler-Künstler und Maler-Pädagoge stark spürbar. Noch immer experimentierte er und suchte nach neuen Wegen in der Kunst. Er nahm zwar an den gemeinsamen Ausstellungen teil, mied jedoch die Künstlerkreise. Trotz der Versuche, der impressionistischen Malerei näherzukommen, blieb Žmitek nach wie vor nur »Zeitgenosse der Impressionisten«. Seine besten Arbeiten entstanden in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg. Nach dem Jahre 1920 malte er immer weniger, bis er sich gegen Ende seines Lebens auf Illustrationen beschränkte, die über ihren populären Charakter nie hinauskamen. Viele von seinen Arbeiten blieben im Ausland.

KATALOG DEL[57]

OLJA

1 *Božja pot*
o. pl., 60 × 47 cm
sign. in napis sp.: Naslikal P. Šmitek samouk 1891 v Kropi
Radovljica, dr. Metka Praprotnik-Letonja

2 *Portret Franca Hoenigmanna*
o. pl., 60 × 47 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1894
Kropa, Kovaški muzej
Najbolj zgodnje delo, ko je slikar že krenil s poti samouka na pot šolanja za slikarja. Upodobil je domačega župnika.

3 *Avtoportret*
o. pl., 31,7 × 21,8 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1895
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 293
Portret mlajšega moža z glavo, obrnjeno pol v desno. Desna polovica obraza je v senci. Poteze na obrazu izdajajo mladega, zadovoljnega moškega. Težnja po čim bolj realistični upodobitvi. Slika je iz časa šolanja v Ljubljani, nastala verjetno pod vodstvom prof. Josipa Vesela.
Razst.: Avtoportret na Slovenskem, Moderna galerija, Ljubljana 1958.

4 *Sedeči mož — Moj kot*
o. pl., 25,5 × 19 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1895
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 868
Avtor se je upodobil s hrbtom obrnjen proti gledalcu in zatopljen v delo. Zanimiv kot primer »hrbtnega avtoportreta«.
Razst.: Avtoportret na Slovenskem, Moderna galerija, Ljubljana 1958.
Lit.: E. Justin, Ob razstavi »Slovenski slikarji iz dobe realizma«, *Tovariš*, VI, 11, 1950, repr. 180 (im. Žmitkov kotiček);
L. Menaše: *Avtoportret*, Ljubljana 1962, p. 128, repr. 125.

5 *Ženska s šalom (Kairska odaliska)*
o. pl., 43 × 27 cm
sign.: d. zg. P. Ž. 1897
Ljubljana, dr. Miroslav Pleterski
Naslikana je ženska, vidna do polovice golih prsi, s telesom obrnjena pol v desno, z obrazom h gledalcu. Šal ji zakriva čelo in ji mehko pada čez ramena. Obraz je osvetljen, obdan s prameni temnih las ob straneh. Usta ima rahlo priprta, ustnice so poudarjene. Pogled je uprla desno navzdol. Ozadje slike je nevtralno. Svetloba pada na glavo od desne zgoraj. Barve so v rdečerjavem tonu, značilnem za to slikarjevo obdobje. Nanašane so gladko, konture so jasne, samo šal je nekoliko sli-

[57] Katalog ni popoln.

kovito obdelan. Odaliska je predstavljena realistično, z rahlim nadihom eksotike.
Slika je verjetno nastala pod vodstvom klasicista Griepenkerla, pri katerem se je Žmitek učil figuralnega slikanja.

6 *Portret gospodinje iz Rusije*
o. karton, 40 × 30 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1899
Prej v lasti Franca Kolarja

6 a *Zamišljena*
olje na karton, 40 × 34,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1899
Na hrbtni strani: »Zamišljena, StPB 1899. Ena od mojih ruskih gospodinj v Petrogradu leta 1899. Pri večerni luči svetiljke, Lampape, sijajna žanrara — njena slika v istem miljeju je žal ostala tam. P. Žmitek.«
Velenje, Kulturni center Velenje XI.[58]

7 *Grešnica pred Kristusom*
o. p., 115 × 220 cm
sign.: l. sp. Paljenov, d. sp. Žmitek
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 30
Sliko je Žmitek kopiral v muzeju v Petrogradu in jo skupaj s kopijo Sedove kompozicije *Ivan Grozni ljubi Vasiliso Melentjejevo* prinesel iz Rusije ter potem obe sliki razstavil v Ljubljani, v Schwentnerjevi izložbi.
Razst.: Pri L. Schwentnerju, Ljubljana 1901.
Lit.: Dve sliki Petra Žmitka, *Ljubljanski zvon*, XXII, 1902, pp. 641—642.

8 *Podoba rdečelaske iz Petrograda* (1902)
o. pl.
Ljubljana, Ivan Zorman
Podatki so znani le s fotografije NG 1072
Razst.: II. slovenska umetniška razstava v Ljubljani, 1902; Ausstellung der Künstlervereinigung »Sava«, Galerie Miethke, Wien.

9 *Portret gospoda Bamberga*
o. pl., 74 × 57,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1902
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 1688
Reprezentativen portret meščana, ki je za hip spustil Laibacher Zeitung in se zazrl v gledalca. V levici mu dogoreva cigara. Desni komolec je naslonil na mizo, na kateri je keramičen kipec. Ozadje je nevtralno. Naslikan je v findesièclovski barvni prosojnosti, očitni predvsem v belini srajce pod že osvetljenim obrazom.

10 *Viktor Suppan*
o. pl., 55 × 66 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1903
Kropa, Kovaški muzej

11 *Portret Valentina Klinarja*
o. pl., 60 × 47 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1903
Kropa, Kovaški muzej

12 *Portret Luke Kenda*
o. pl., 70 × 50 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1903
Kropa, Kovaški muzej
Slika predstavlja vaškega veljaka, načelnika žebljarske zadruge v Kropi.

---

[58] Za sliko sem zvedela, ko je bil prispevek dokončan. V sedanjih okoliščinah nisem mogla ugotoviti, če sta morda sliki 6 in 6a identični, ali pa gre za dve različni deli.

13 *Diletant*
o. pl., 144 × 73 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1903
Ljubljana, dr. Miroslav Pleterski
Razst.: Razstava pri L. Schwentnerju, Ljubljana 1903; Ausstellung der Künstlervereinigung »Sava« (Slovenische Künstler), Galerie Miethke, Wien, März—April 1904.

14 *Prošnja cerkvica* ali *Berač s cerkvico (Poc)*
o. p., 181 × 139 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1903
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 550
Slika predstavlja starejšega moškega z brado, ki sedi ob maketi vaške cerkvice in vleče za njene zvonove. Okoli njega se je zbrala skupina vaščanov in otrok, ki so se občudujoče zazrli v čudo. Kompozicija slike je zgrajena realistično. Starec-berač, ženska, ki je obrnjena s hrbtom proti gledalcu in se sklanja, ko meče denar v beračev klobuk, ter vaščan s klobukom v ozadju tvorijo trikotno kompozicijo. Središče slike predstavlja model cerkvice, postavljen na vzvišen prostor. Barvno je kompozicija zanimiva, saj pri vsej pisanosti barv, kjer je osnovni ton rožnat, deluje uravnovešeno. Poudarek slike je na risbi, poteza čopiča je risarska. Slika daje vtis skupine portretov. Obrazi ljudi so vzeti iz ljudstva, obleka je noša slovenskega kmeta.
Razst.: Izložba L. Schwentnerja, 1903; Ausstellung der Künstlerverinigung »Sava«, Galerie Miethke, Wien, 1904. (verjetno z naslovom *Ungewöhnliches Ereignis*); Slovenska umetniška razstava, Umetniški paviljon Rihard Jakopič, Ljubljana 1913.
Lit.: Nove slike, *Ljubljanski zvon*, XXIII, 1903, p. 703; R. Jakopič, Štiri nove slike Petra Žmitka, *Slovenski narod*, XXXVI, 1903, 240, pp. 1—2; Razstava 4 slik. Med njimi Berač Poc s cerkvico »prošnjo«, *Dom in svet*, 1903, p. 699; Ivan Prijatelj, Moderna manira in Žmitkov Poc, *Ljubljanski zvon*, XXIV, 1904, pp. 73—76.

15 *V Močilah*
o. pl., 36,2 × 53,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1904
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 599
Razst.: I. jugoslovenska umetnička izložba, Beograd 1904; III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910; Začetki slovenskega impresionizma, Jakopičev paviljon 1955; Memorial prve jugoslovenske izložbe, Čačak 1965.

16 *Starec*
o. pl., 52 × 35,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1904
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 541
Razst.: Prva slovenska umetniška razstava, Trst 1907; I. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1909; Začetki slovenskega impresionizma, Jakopičev paviljon 1955.

17 *Študija moškega akta*
o. pl., 23 × 34 cm
sign.: d. zg. P. Ž. 1904
Prej v lasti Franca Kolarja

18 *Sedeč moški akt*
o. pl., 56 × 64 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1904
Prej v lasti Franca Kolarja

19 *Dolina Lipnice*
o. na karton, 17 × 20 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1904
Prej v lasti Franca Kolarja

20 *Prvi sneg in led* ali *Zimski dan* (z Gorenjskega)
o. pl., 33 × 55 cm
sign.: l. sp. P. Ž. 1904
Ljubljana, Dušan Železnov
Razst.: Imperial Royal Austrian Exhibition, London 1906 (pod naslovom Winter day); Prva slovenska umetniška razstava, Trst 1907 (Zimski dan); III. umetniška razstava v paviljonu Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910 (Prvi sneg).

21 *Moška podoba*
o. pl., 52 × 42,4 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1905
Ljubljana, Milan Košak

22 *Polje*
o. pl., 36,2 × 53,7 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1905
Ljubljana, dr. Fedor Tykač

23 *Žaga s kmečko hišo* (o. 1905)
o. pl., 48 × 69 cm
sign.: d. sp. P. Ž.
Prej v lasti Franca Kolarja

24 *Hiša z lopo in ograjo* (o. 1905)
o. pl.
sign.: d. sp. P. Ž.
Podatki znani le s fotografije NG 3435

25 *Ženski portret*
o. pl., 52 × 42,3 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1905
Ljubljana, Milan Košak

26 *Portret Fr. Potočnika* (Alešev)
o. pl., 56 × 40 cm
sign. in dat.: ni
Ljubljana, Broni Novak

27 *Pod solnčnikom*
o. pl., 31 × 48 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1906
Ljubljana, dr. Nande Majaron
Razst.: III. umetniška razstava v paviljonu Riharda Jakopiča, Ljubljana 1910.

28 *Ob svetilki* (o. 1906)
o. pl., 34,5 × 43,5 cm
sign. in dat.: ni
(na okviru zadaj zg. P. Žmitek)
Ljubljana, Nada Souvan

29 *Počitek*
o. pl., 87 × 62 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1906
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 549
Razst.: Prva slovenska umetniška razstava, Trst 1907.
Sliko je 1961. leta restavriral Čoro Škodlar.

30 *Ostanki barke*
o. pl., 44 × 65 cm
sign.: l. sp. P. Ž. 1907, na hrbtni str. Gradež 1907
Ljubljana, dr. Miroslav Pleterski
Razst.: III. umetn. razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910.

31 *Koča ob vodi* ali *Ribiška koča*
o. pl., 36 × 53 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1907
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 542
Razst.: III. umetn. razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910.

32 *Kapelica* ali *Znamenje (Znamenjček)*
o. pl., 66,6 × 62,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1907
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 2278
V ozadju slike je Bohinjsko jezero.
Razst.: Prva slovenska umetniška razstava, Trst 1907; VI. umetniška razstava v paviljonu Riharda Jakopiča, Ljubljana 1911; Slovenska umetniška razstava, Umetniški paviljon R. Jakopiča, Ljubljana 1912.

33 *Stari most pri Črnučah* (o. 1909)
o. pl., 17 × 22 cm
sign. in dat.: ni
Ljubljana, dr. Miroslav Pleterski

34 *V parku*
o. pl., 70 × 46,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1909
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 107 (Kresija III. s. 79)
Razst.: III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910; VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1911; Umetniška razstava, Bled 1911; Podobe Ljubljane, Mestna galerija, Ljubljana 1988.

35 *Bradat mož s palico*
o. pl.
sign.: d. sp. P. Žmitek 1909
Podatki znani le s fotografije NG 3437

36 *Krajina z vrbo*
o. pl., 22,5 × 19,5 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1909
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 1157

37 *Sončne rože*
o. pl., 53,5 × 35 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 543

38 *Berač*
o. pl., 66 × 46,2 cm
sign.: l. sp. P. Žmitek 1909
Ljubljana, Skupščina republike Slovenije

39 *Stari mlin* (o. 1909)
o. pl., 36,3 × 52,7 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 1627

40 *Jesenska krajina* (o. 1909)
o. pl., 33 × 55 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek
Ljubljana, Dušan Železnov
Razst.: I. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1909; III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910.

41 *V svojem kotu*
o. pl., 70 × 47 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1909
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 46
Razst.: III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910; Četvrta jugoslovenska umetnička izložba, Beograd 1912 *(U svome kutiču)*.

42 *V zadregi*
o. pl., 106×137 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Narodni muzej, inv. št. 8005
Sliko je daroval Deželni odbor Kranjski 20. maja 1910.
Razst.: Četvrta jugoslovenska umetnička izložba, Beograd 1912 *(U zabuni)*; Umetniška razstava v proslavo 80. rojstnega leta njega veličanstva cesarja Frana Jožefa I.; 80 let upodabljajoče umetnosti na Slovenskem, Umetniški paviljon R. Jakopiča, Ljubljana 1910.

43 *Ribe*
o. pl., 56,4×43 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 540
Razst.: III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910; Umetniška razstava, Bled 1911; Četvrta jugoslovenska umetnička izložba, Beograd 1912; Začetki slovenskega impresionizma, Jakopičev paviljon, Ljubljana 1955.

44 *Povest*
o. pl., 76×63 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Anica Oražen
Razst.: Umetniška razstava, Bled 1911; Umetniška razstava v proslavo 80. rojstnega leta nj. vel. cesarja Frana Jožefa, Umetniški paviljon R. Jakopiča, Ljubljana 1910.

45 *Krvnik*
o. pl., 76×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1910
Kranj, Gorenjski muzej, inv. št. 540
Razst.: Slovenska umetniška razstava, Umetniški paviljon R. Jakopiča, Ljubljana 1913.

46 *Francoski krvnik s kačo* ali *Krvnik-Naslada*
o. pl., 137×68,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 731
Razst.: III. Umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910; Slovenska umetniška razstava, Umetniški paviljon R. Jakopiča, Ljubljana 1913.

47 *Hrvaške Zagorjanke — Na Kostanjevici*
o. pl. 62×86 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 547
Razst.: Četvrta jugoslovenska umetnička izložba, Beograd 1912; Slovenska umetniška razstava, Umetniški paviljon R. Jakopiča, Ljubljana 1912.

48 *Mesto v snegu — Pogled na Vič*
o. pl., 69,5×46,3 cm
sign. d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 684
Razst.: III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910.

49 *Vas z drevesi*
o. pl., 22,5×19,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 545

50 *Krajina s čolnom* (o. 1911)
o. pl., 74,2×141 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 19..
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. 1503

51 *Grohar na mrtvaškem odru*
o. pl., 69×46 cm
sign.: d. zg. P. Žmitek 20. IV. 1911
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 544

52 *Dr. Franjo Lipold*
o. pl., 41×36 cm
sign.: l. sp. P. Žmitek 1912
Maribor, iz Lipoldove zapuščine
Realistično upodobljen mladostni portret mariborskega pravnika in politika, postavljenega pred nevtralno ozadje vijolično rožnatih tonov.

53 *Anton Aškerc na mrtvaškem odru*
o. pl., 46,5×70 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 10. 6. 1912
Maribor, Umetnostna galerija, inv. št. 783

54 *Vhod v sanatorij* ali *Park s stekleno kroglo*
o. pl., 65×45,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1913
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 548
Razst.: Slovenska umetniška razstava, Umetniški paviljon R. Jakopiča, Ljubljana 1913; Začetki slovenskega impresionizma, Jakopičev paviljon, Ljubljana 1955.

55 *Drevje ob vodi* (1913)
o. pl., 45,5×45,5 cm
sign.: d. sp. P. Ž.
Ljubljana, zapuščina Matije Bravničarja

56 *Zidan most z drevesom* (?)
o. na lesonit, 46 ×40 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1913
Ljubljana, Franc Jež

57 *Ob Sotli*
o. pl., 46×65 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1913
Ljubljana, Jelica Žuža
Iz časa slikarjevega gostovanja na Bizeljskem. Večji del slike zavzema široka reka, ob kateri se levo in desno dvigujeta visoka bregova. Sliko zadaj zapirajo drevesa, ki se zrcalijo v vodi. Voda odseva barve rožnatih bregov, zelenega rastlinja in oblačnega neba.
Slikana je v impresionistični tehniki, s kratkimi potezami čopiča in kopičenjem barv, ki so sočne v prevladujočem rožnato vijoličastem tonu. Pred restavracijo je slika učinkovala živo rdeče.
Razst.: Božična razstava v Jakopičevem paviljonu, Ljubljana 1915.

58 *Počitek — V Češnjici* (Franc Potočnik)
o. pl., 46×69 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1913
Ljubljana, Broni Novak
Pri počitku na trati je sin Franca Potočnika st. V ozadju je videti cerkev v Češnjici (pri Kropi).

59 *Krajina z mostom in gradom*
o. pl. 74×141 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1914
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 1189

60 *Morsko obrežje*
o. pl., 74,7×93,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1914
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 1086

61 *Charles Darwin (1809—1882)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 367

62 *Gottfried Wilhelm Leibniz (1646—1716)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 368

63 *Carl von Linné (1707—1778)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 350

64 *Charles Lyell (1797—1875)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 350

65 *Isaac Newton (1643—1727)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: ni
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 337

66 *Immanuel Kant (1724—1804)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 370

67 *Nikolaj Kopernik (1473—1543)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: ni
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 364

68 *Jöns Jakob Berzelius (1779—1848)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 363

69 *Georges Cuvier (1769—1832)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK 367

70 *Antoine Laurint Lavoisier (1743—1794)*
o. pl., 64×46 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 15
Ljubljana, Medicinska fakulteta, inv. št. CMK —

71 *Aljažev stolp*
o. pl, 70×100 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1915
Ljubljana, dr. Tominšek

72 *Gorenjske ovce*
o. pl., 40×60 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1915
Ljubljana, dr. Tominšek
Razst.: XII. Umetniška razstava, Umetniški paviljon, Ljubljana.

73 *Na razpotju*
o. pl., 47×67 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1918
Ljubljana, dr. Tominšek

74 *Partija z Bleda*
o. pl., 90,5×52,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1919
Ljubljana, Milan Štubelj

75 *Podoba gospoda — Ivan Hribar?*
o. pl., 65×50,5 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 19..
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 768

76 *Sanje*
o. pl., 68×54 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1920
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 546
Razst.: XIX. umetnostna razstava, Umetnostni paviljon, Ljubljana 1921; XII. Izložba proljetnog salona, Zagreb 1921.

77 *Ob luži*
o. na lepenko, 45×35 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1921
Ljubljana, Mirko Fetih

78 *Lov na divje race*
o. pl., 124,5×90 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1922
Ljubljana, Vladimir Košak

79 *Lov na gamse*
o. pl., 125×86 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1922
Ljubljana, Vladimir Košak

80 *Tri krave pri napajanju*
o. pl., 85×120 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1922
Ljubljana, Fedja Šturm

81 *Gradac v Beli krajini I.*
o. pl., 47×67 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1925
Ljubljana, Fedja Šturm
Podoben motiv kot *Ob Sotli*. Velik del slike zavzema po sredini tekoča reka med bregovoma, poraslima z drevjem. Ozadje se dviguje in na levi se kaže skupina hiš z opečnatordečimi strehami. Nad pokrajino je temno nebo, kot pred nevihto. Reka je valovita in modrozelena. Na obali na desni pa je košček sivobelega proda. Sončna svetloba prihaja z desne in osvetljuje levi breg, ki zaživi v jasnih, sočnih barvah. V nasprotju je desni breg v umazano zelenorjavih tonih. Gozdni kompleks je obravnavan kot barvne lise.

82 *Gradac v Beli krajini II.*
o. p., 39×27 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1925
Ljubljana, Fedja Šturm

83 *Bled z otokom in gradom*
o. pl., 69×95 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1926
Ljubljana, Šmitek

84 *Tri coprnice*
o. pl, 44×65 cm
sign.: l. sp. P. Ž. 1930
Ljubljana, dr. Miroslav Pleterski

85 *Po lovu*
o. pl., 94×66 cm
sign.: l. sp. P. Žmitek 1932
Ljubljana, dr. Miroslav Pleterski

AKVARELI, RISBE IN ŠTUDIJE

1 *Deček z muckom* (o. 1880)
oglje na pobeljeno leseno tablo
35×50 cm
sign.: ni
Kropa, Kovaški muzej

2 *Ženska glava v desnem profilu*
na hrbtni str. ženski profil
risba s svinčnikom
21,4×18,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-1

3 *Cvetlični šopek*
na hrbtni str. risba cvetlic
34,1×21 cm
sign.: d. sp. P. Šmitek 1891
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-66

4 Ornamentalna študija
risba s svinčnikom
52,7×40,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1893
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-2

5 Študija (stoječi ženski akt)
risba s svinčnikom
31,8×21,1 cm
sign.: v cirilici d. sp. P. Ž./10. 12. 991
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 935

6 Šolska risba (gr., pompejanski ornament)
kolorirana risba
57,5×40 cm
sign.: d. sp. P. Š. Šmitek — Žmitek
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 970

7 Šolska risba (egipčanski ornament (pred 1895)
kolorirana risba
57×40 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 968

8 Študija (konzola)
akvarel
29×43 cm
sign.: P. Šmitek 1894
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 963

9 Študija (deška glava)
risba s svinčnikom
65,5×43 cm
sign.: d. sp. P. Šmitek 4. 12. 1895
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 940

10 *Sveti Janez Evangelist*
risba s svinčnikom
dat.: 1894
Kropa, Gašperšič

11 Skica putta (pred 1895)
risba s svinčnikom
28,2×21,5 cm
sign.: d. zg. P. Ž.
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 930

12 Šolska risba (ornament)
kolorirana risba
57,5×40 cm
sign.: d. sp. P. Šmitek-Žmitek
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 966

13 Študija (stopalo)
risba s svinčnikom
52×41,5 cm
sign.: d. sp. P. Šmitek 11. 1. 94
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 939

14 Študija (konzola)
akvarel
29×43 cm
sign.: l. sp. P. Šmitek (radirano)
Ljubljana, Mestni muzej

15 Študija (moška glava)
risba s svinčnikom
58,5×44,5 cm
sign.: Šmitek 17. 12. 95
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 938

16 *Pred skladiščem* (vprežen konj pred vrati)
risba s svinčnikom
16×21 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1895
Kropa, Kovaški muzej

17 *Kmečka skupina v gozdu*
risba s svinčnikom
20,5×34 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1896
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-11

18 Študija (otrok)
risba s svinčnikom
60,5×43,5 cm
sign.: d. sp. P. Šmitek 6. 11. 1896
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 937

19 Stoječ deček s hrbtne strani, ob podstavku
oglje, papir
55×38,6 cm
sign.: d. sp. Žmitek 21. 1. 96
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-5

20 Študija (ženska glava)
risba s svinčnikom
57,5×43 cm
sign.: d. sp. P. Šmitek 15. 1. 96
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 936

21 Študija (deček igra na piščalko in moški akt)
risba s svinčnikom
60,5×43 cm
sign.: d. sp. Peter Šmitek, 12. 6. 1896
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 941

22 Študija ženske s klobukom
risba s svinčnikom
28×22 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 22. 10. 1897
Ljubljana, Miroslav Pleterski

23 Študija (stoječi ženski akt v profilu)
risba s svinčnikom
31,8×22,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek (v cirilici) 10. 12. 99
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 934

24 Interieur
risba s svinčnikom
11×17,7 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek Petrograd 1899
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 708

25 Študija bradatega mužika (o. 1900)
risba s svinčnikom
38×27 cm
sign.: ni
Ljubljana, zasebna last

26 Študija (ženska v zimskem kostumu)
risba s svinčnikom
31,8×21,8 cm
sign.: d. sp. 11. 12. 1900 P. Žmitek (v cirilici)
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. 929

27 Sedeči deški akt, študija
risba s svinčnikom na karton
21,5×28,5 cm
sign.: d. sp. 24. 11. 900/P. S. Žmitek (v cirilici)
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. MM 853

28 Študija
risba s svinčnikom na karton
24,5×17,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek, 17. 11. 1900
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. MM 854

29 Študija
risba s svinčnikom
31,8×21,8 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1900
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. MM 453

30 Študija (sedeči moški akt s hrbtne strani)
risba s svinčnikom
22×29 cm

sign.: d. sp. P. S. Žmitek (v cirilici) / 18. 11. 1900
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. MM 932

31 Študija (ležeči moški akt)
risba s svinčnikom
22,2×31,6 cm
sign.: d. sp. 15. 11. 1900/P. Žmitek (v cirilici)
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. MM 933

32 Deklica (o. 1900)
risba s svinčnikom
sign.: d. sp. P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG 707 (iz risanke)

33 *Večer ob samovarju*
risba s svinčnikom
sign.: sp. v sredi 4—5. 1900 P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 707 (iz risanke)

34 Figuralni motiv (Turek ubija mater in otroka)
risba s svinčnikom
31,8×22,5 cm
sing.: d. zg. 14. 2. 1900 Žmitek (v cirilici)
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-78

35 Figuralne študije, na hrbtni str. mizar pri delu
risba s svinčnikom
31,7×21,6 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1901
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-3

36 Študija (sedeči ženski akt)
risba s svinčnikom
31,6×22,6 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek/1901
Ljubljana, Mestni muzej, mapa »Umetnost«, inv. št. MM 931

37 Študija žene s hrbta
risba s svinčnikom
30×23,5 cm
sign.: d. sp. 1901 — Žmitek
Ljubljana, dr. Miroslav Pleterski

38 *Kmečka družina*
risba s svinčnikom
37,7×27 cm
sign.: d. sp. (zradirano), P. Žmitek 1908
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-33

39 *Kroparka*
risba s svinčnikom
Objavljeno v *Domu in svetu* 1903

40 Ornamentalna študija
risba s svinčnikom
51×34,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-4

41 Ženska glava
risba s svinčnikom
26,6×22,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-6

42 Ženska glava z nastavkom (kariatida)
risba s svinčnikom
35,7×30,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-7

43 Figuralna skupina na travniku
risba s svinčnikom
16×26,2 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-8

44 Figuralna skupina na travniku
risba s svinčnikom
33,2×50,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-9

45 *Boj proti alkoholizmu* (o. 1904)
risba s svinčnikom
35×35 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek
Kropa, Kovaški muzej

46 *Mi smo prišli kralji trije*
risba s svinčnikom
24,7×15 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1904
Kropa, Kovaški muzej

47 Osnutek za zaglavje
risba s svinčnikom
27,6×39,9 cm
sign.: na d. str. 1904 P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-10

48 Osnutek za zaglavje
risba s svinčnikom
20,5×40,5 cm
sign.: d. sp. 1904 P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-12

49 Osnutek za zaglavje
risba s svinčnikom
25,2×40,5 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1904
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-13

50 Stoječ ženski polakt
risba s svinčnikom
39,9×27,7 cm
sign.: na desni roki 1904 P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-18

51 Osnutek za zaglavje
risba s svinčnikom
21,5×40,3 cm
sign.: v d. kotu P. Ž. 1904
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-19

52 Trije kralji se približujejo detetu
risba s svinčnikom
14,4×21,8 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1904
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-59

53 Stražar na mestni ulici
risba s svinčnikom
23,7×31,7 cm
sign.: d. sp. (zabrisano) P. Žmitek 1904
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-61

54 Osnutek za *Dom in svet* (motiv s štev. 288)
risba s svinčnikom
41×30,2 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-65

55 Osnutek za zaglavje
risba s svinčnikom
29,8×40,5 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1904
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-14

56 Skice glav, okostnjak, na hrbt. str. skica kače-zmaja
svinčnik, papir
40,5×29,8 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-15

57 Par — mož v uniformi s sabljo, ženska v narodni noši s plamenico
risba s svinčnikom
31,7×21,3 cm
sign.: v sredi P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-16

58 *Češka koča na Grintovcu*
risba s svinčnikom
22,2×25,5 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 7. 8. 1906
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-48

59 Sedeča moška figura pri branju v interieru
risba s svinčnikom in voščenimi barvicami
21,9×24,8 cm
sign.: l. sp. 1907
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-79

60 Plešoči par v gorenjski narodni noši
akvarel
30×23 cm
sign.: d. zg. Peter Žmitek 1907
Ljubljana, Matej Gabrovec

61 *Stare Fužine v Bohinju h. št. 29*
akvarel
24×32 cm
sign.: d. sp. 1907 P. Žmitek
Ljubljana, prof. dr. Erika Mihevc-Gabrovec
Napis v sredini spodaj: Stare Fužine v Bohinju h. št. 29 in d. zg. Stara Fužina

62 *J. Potočnik 1821*
risba s tušem na risalnem papirju
51,3×35 cm
sign.: d. sp. in napis J. Potočnik 1821/vulgo Žmitek 1908
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 1834

63 *Z Jesenic*
akvarelirana risba s svinčnikom
30,6×20,8 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 08
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 1129

64 *Jemčov Janez Namroz 1821—1908*
risba s tušem na risalnem papirju
52,7×37,4 cm
napis in sign.: l. sp. Jemčov Janez Namroz 1821—1908/Profesor in akad. slikar Peter Žmitek
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 1835

65 Skica kapitela, jonske baze
svinčnik, papir
14,3×22,7 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-86

66 *Kmečka družina*
risba s svinčnikom
37,7×27 cm
sign.: d. sp. (zabrisano) P. Žmitek 1908
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-33

67 *Coklar*
akvarel na risalni papir, kaširan na lepenko
19×30 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek, 1908
Ljubljana, Slovenski etnografski muzej, inv. št. 7084
Akvarel bil odkupljen na III. Umetniški razstavi v Ljubljani 4. junija 1910 za Kranjski deželni muzej Rudolfinum. Predstavlja pastirja v coklah v gorenjski narodni noši s klobukom.

68 *Kozliček* (o. 1908)
akvarel
50×29 cm
sign.: ni
Ljubljana, J. Dovžan

69 Osnutek za razglednico (boj proti alkoholizmu)
risba s svinčnikom
29,7×35 cm
sign.: v d. kotu P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-20

70 Mož pri branju za mizo v interieru
risba s tušem
24,7×35 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-26

71 Deška dvojica v pogovoru, ob strani zajček, v ozadju kozolec
risba s svinčnikom
48,8×32,9 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1909
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-27

72 Šolska risba, ornament
kolorirana risba
57,5×40 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 22. 1. 1909
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 965

73 Mašni plašč
kolorirana risba
57,5×40 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 8. 3. 1909
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 967

74 *Spomin na Kropo na Veliko noč*
akvarel
21×30,7 cm
sign.: d. sp. P. Ž.... 19
napis zadaj: spomin na Kropo na Veliko noč 1909
Kropa, Kovaški muzej
Naslikan je prizor razbijanja velikonočnih pirhov.

75 Pokrajinski motiv
risba s svinčnikom in vodene barvice
35×24,3 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1910
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-51

76 Naslovna stran za revijo *Lovec*
risba s tušem
30,8×21,4 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1910
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-58

77 Motiv z Bleda
risba s svinčnikom
28×39,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-31
Narisana je hiša s Kranjico v ospredju.

78 *Motiv z Bleda*
risba s svinčnikom
28,5×41,4 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-32
Narisan je kmečki par v ospredju.

79 Pogled na poslopje
risba s svinčnikom
28,2×39,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-34

80 *Pogled mimo statue na ljubljanski grad*
risba s svinčnikom
37,7×32,5 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-35

81 Osnutek (sokolova maškerada — Napoleon v deželi faraonov)
risba s svinčnikom in kolorirano z vodenimi barvicami
33,9×23,7 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-50

82 Deška dvojica v pogovoru, ob strani zajček, v ozadju kozolec
risba s svinčnikom
48,8×32,9 cm
sign.: d. sp. (zabrisano) P. Žmitek 1909
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-27

83 Šolska risba (asirsko-perzijski ornament)
kolorirana risba
57,5×40 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1910
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 969

84 *Ivan Rus: Trgovina / gostilna na Bledu*
kolorirana tuš risba
19×28 cm
sign.: l. sp. P. Ž. 1911
Bled, dr. Borut Rus

85 *Znamenje*
kolorirana risba
25,5×20 cm
sign.: sr. sp. P. Ž. 1912
Ljubljana, prof. dr. Erika Mihevc-Gabrovec

86 *Del kuhinje v kmečki hiši v Obrežu na sp. Štajerskem*
risba s svinčnikom
list v skicirki
Ljubljana, Narodna galerija, inv.: dokumentarno gradivo

87 *Del kuhinje v hiši št. 27 v Malem Obrežu na sp. Štajerskem*
risba s svinčnikom
list v skicirki
Ljubljana, Narodna galerija, inv.: dokumentarno gradivo

88 *Del kamre s kmečko pečjo v hiši št. 22 v Malem Obrežu*
risba s svinčnikom
Ljubljana, Narodna galerija, inv.: dokumentarno gradivo

89 *Del kamre v kmečki hiši*
risba s svinčnikom na papir
list v skicirki
Ljubljana, Narodna galerija, inv.: dokumentarno gradivo

90 *Stropna konstrukcija v hiši št. 27 v Malem Obrežu na sp. Štajerskem*
risba s svinčnikom
list iz skicirke
Ljubljana, Narodna galerija, inv.: dokumentarno gradivo

91 *Notranjost kmečke hiše v Malem Obrežu na sp. Štajerskem št. 27*
risba s svinčnikom
list v skicirki
Ljubljana, Narodna galerija, inv. dokumentarne mape

92 *Na Češnjici*
kolorirana risba
25×19 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1912
Kropa, Gašperšič

93 *Križ — počitek*
kolorirana risba
26×20 cm
sign.: ni
Kropa, Gašperšič

94 Živalski motiv v gozdu
risba s svinčnikom
34,8×25 cm
sign.: d. sp. (zabrisano) P. Žmitek 1912
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-56

95 Morska deklica na obrežju
risba s svinčnikom
25×34,8 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1912
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-57

96 Osnutek plakete (Lovro Humer, im. častni član jesen. Sokola)
risba s svinčnikom
46×39,2 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-37

97 Figuralni prizor
risba s svinčnikom
38,3×27,8 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1920
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-81

98 Moški doprsni portret
risba z ogljem in kredo
40,6×29 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1922
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-44

99 Sedeča moška figura v profilu (gozdovnik)
risba z ogljem
35,3×25,1 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 10. 8. 22.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-45

100 Osnutek plakete (Anton de Gleria st., im. častni član lovskega društva)
risba s svinčnikom
47,9×40,2 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-38

101 Alegorični motiv
risba s svinčnikom
57×38,6 cm
sign.: d. sp. P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-43

102 *Travna gora*
risba s svinčnikom
28,8×41 cm
sign.: d. sp. P. Ž.
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-46
Pogled na poslopje z gozdom v ozadju.

103 Osnutek plakete (priznanje Daku Makarju, članu Sokola) 1927
risba s svinčnikom
57,7×39,7 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-36

104 *Travna gora*
risba s svinčnikom
38,7×57,8 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1927
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-47

105 *Turški konjeniki*
risba s svinčnikom
19,5×24,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1928
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-62

106 *Lovski prizor v planinah*
risba s svinčnikom in vodenimi barvicami
30,5×47,4 cm
sign.: d. zg. (zabrisano) Peter Žmitek 1929
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-55

107 *Pogled iz Stare Ljubljane na grad*
risba s svinčnikom
32,6×25,2 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1929
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-82

108 *Glava angleškega pointerja, skica I.*
risba s tušem
21,2×34 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-83

109 Skica za stropno poslikavo
risba s svinčnikom
22,8×14,3 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-84

110 Skica zmaja
risba s svinčnikom
14,3×22,7 cm
sign.: ni
Ljubljana, Narodna galerija, D. inv. št. 255/86-85

111 *Kovačnica*
risba s svinčnikom
30,5×45 cm
sign.: d. sp. P. Ž. 1931
Kropa, Gašperšič

112 *Spuščanje barčic*
risba s svinčnikom
24×19 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1932
Kropa, Kovaški muzej

113 Skice za božjo sodbo
kolorirane risbe
sign.: P. Žmitek 1932
Kropa, Gašperšič

114 *Akroter iz svetišča Aequorna na Vrhniki*
lavirana perorisba s tušem na ris. papir
39,8×54,2 cm
sign.: d. sp. P. Žmitek 1935
zgoraj napis: »Akroter iz svetišča Aequorne na Vrhniki (najden l. 1883), sedaj v Narodnem muzeju v Ljubljani«
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 1833

SKICIRKE

1 14×20 cm
26 listov
sign.: Baden 1897 P. Š.
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 942

2 17×27 cm
13 modrih listov
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 943

3 17×25 cm
dat.: 1898, nekatere sign. v Terijoki
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 944

4 32,5×23 cm
39 perorisanih in 1 risba s svinčnikom, sepio, lavis
sign.: na listih z l. 1898 in 1900
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. G 707
Figuralne študije in žanrski motivi

5 18×28 cm
sign.: 1901
Ljubljana, Mestni muzej, inv. št. 945
Skice za vinjete, par v narodni noši, portreti, skica za naslovno stran *Bogoljuba.*

REPRODUKCIJE, ILUSTRACIJE, VINJETE

1 Trmoglavka
repr. *Dom in svet,* XV, 1902, p. 745
sign.: d. sp. 27. januarja 1901, P. Žmitek

2 Pri pisanju
repr. *Dom in svet,* XV, 1902, p. 761
sign.: d. sp. P. Žmitek
Razst.: II. slovenska umetniška razstava
Naslikan je Žmitkov brat.

3 Trudna
repr. *Dom in svet,* XVI, 1903, p. 56
sign.: d. sp. P. Žmitek

4 Ruska plemkinja
repr. *Dom in svet,* XVI, 1903, p. 248
Slika je že na II. umetniški razstavi zbudila pozornost.
Razst.: II. slovenska umetniška razstava, Ljubljana 1902.

5 Vinjete k dvanajstim mesecem
Dom in svet, XVI, 1904

6 Bedni umetnik
repr. *Dom in svet,* XVI, 1904, p. 72
sign.: d. sp. Žmitek (v cirilici)

7 Pred nevihto
repr. *Dom in svet,* XVI, 1903, p. 169
sign.: d. sp. (zabrisano)

8 Slovakinja
repr. *Dom in svet*, XVI, 1903, p. 281
Razst.: Ausstellung der Künstlervereinigung »Sava«, Galerie Miethke, Wien.

9 Uvodni vinjeti
Lovec, 1924, št. 15 in 16

10 Divji merjasec z mladiči
repr. Lovec, 1925, p. 369
sign.: d. sp. P. Ž.

11 Ilustracija k članku Še nekaj o lisici
Lovec, 1928, p. 240

12 Skice za božjo sodbo
Gruda — kmečki list, 1932

13 Ob luni, ilustracija
Življenje in svet, 1932, št. 20

14 Kuhanje žganja, il.
Življenje in svet, 1932, št. 22

15 Vaški izvedenci, il.
Življenje in svet, 1932, št. 26

16 Ilustracije naslovnih strani, il.
Življenje in svet, 1933
Koledniki, Lovec z rogom, Zimska krajina z žolno, V ponavljalno šolo, Zamrznjena kolesa, Na divje race, Zaradi plena, Po prespani zimi, Majski smeh, Jutranje sonce, Lipoglavci

17 Rudarjeva žena, il.
Življenje in svet, 1935, št. 1

18 Starka, il.
Življenje in svet, 1936, p. 17

19 Svarun je razprostrl roke
lavirana risba
sign.: d. sp. PŽ 05
Umetnost, III, 1938/39, p. 260
Prvič objavljena v *Domu in svetu*, XIX, 1906, št. 1, p. 21 kot repr. k Finžgarjevi povesti Pod svobodnim soncem. V *Umetnosti* je bila objavljena v članku Pregled reproduciranih del tujih mojstrov (pp. 272—275) kot pendant k Rjepinovi sliki *Zaporožci pišejo zasmehljivo pismo Sultanu* in z obrazložitvijo, da je tudi zgodovinski motiv iz domače zgodovine, očividno pa je nastala pod Rjepinovim vplivom.

20 Nekoč pozimi v šolo
(po oljnati sliki Petra Žmitka)
Jutro, 1943, p. 138

21 Prošnja cerkvica
repr. *Umetnost*, VI, 1941-42, št. 8-9, p. 201.

RAZSTAVE

1900 I. slovenska umetniška razstava, Ljubljana, Mestni dom 1900
1901 Druga izložba društva hrvatskih umjetnika u umjetničkom paviljonu u Zagrebu, Zagreb 1901
1902 II. slovenska umetniška razstava, Ljubljana 1902
1903 Razstava v Schwentnerjevi izložbi, Ljubljana 1903
1904 Ausstellung der Künstlervereinigung »Sava« (Slovenische Künstler), Dunaj, Galerie Miethke 1904
1904 I. jugoslovenska umetnička izložba, Beograd 1904
1906 Imperial Royal Austrian Exhibition, London, Earls Court 1906
1907 Prva slovenska umetniška razstava v Trstu, Trst 1907
1908 Razstava kluba slovenskih umetnikov »Sava« v Varšavi, Varšava 1908
1909 I. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča. Slovenski umetniki, Ljubljana, Jakopičev paviljon 1909
1910 III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča
Spomladanska razstava
Ljubljana, Jakopičev paviljon, 1910
1910 Umetniška razstava v proslavo 80. rojstnega leta njega veličanstva cesarja Frana Jožefa I.
80 let upodabljajoče umetnosti na Slovenskem
Ljubljana, Jakopičev paviljon, oktober 1910
1911 VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča
Spomladanska razstava v spomin Ivana Groharja
Ljubljana, Jakopičev paviljon, april 1911
1911 Umetniška razstava — na Bledu 1911 — Kunstausstellung- in Veldes 1911, Bled 1911
1912 Četvrta jugoslovenska umetnička izložba (Slovenačka sekcija »Lade« slikarstvo), Beograd 1912
1912 Slovenska umetniška razstava
Ljubljana, Umetniški paviljon R. Jakopič, oktober 1912
1913 Slovenska umetniška razstava
Umetniški paviljon R. Jakopiča,
Umetniški klub »SAVA« in gostje, Ljubljana 1913
1914/15 Božična razstava v Jakopičevem paviljonu
Ljubljana, Jakopičev paviljon, december 1914—januar 1915
1916 XII. Kunstausstellung. XII. Umetniška razstava
Umetniški paviljon, Ljubljana, junij—julij 1916
1918 XV. umetniška razstava
Ljubljana, Umetniški paviljon R. Jakopiča, oktober—november 1918
1919 Exposition des artistes Yougoslaves
Pariz, Petit Palais de la Ville de Paris, 12. april—15. maj 1919
1920 XVII. umetnostna razstava
Ljubljana, Paviljon R. Jakopiča, maj—junij 1920
1921 XIX. umetnostna razstava
Ljubljana, Umetnostni paviljon R. Jakopiča, maj—junij 1921
1921 XII. izložba proljetnog salona
Zagreb, oktober 1921

1932 Umetnostna razstava »Žena v slovenski umetnosti«, Ljubljana, Ljubljanski velesejem, Ljubljana, september 1932
1932 Umetnostna razstava »Krke« v Jakopičevem paviljonu, Ljubljana 11. 12. 1932—2. 1. 1933
1933 Jubilejna umetnostna razstava ob 40-letnici prve slovenske umetnostne razstave 1900 v Mestnem domu v Ljubljani
Ljubljana, Jakopičev paviljon, 31. 3.—24. 4. 1940
1936 Posmrtna razstava Petra Žmitka, Ljubljana 1936
1950 Slovensko slikarstvo v dobi realizma 1950
Moderna galerija, Ljubljana 1950
1955 Začetki slovenskega impresionizma
Ljubljana, Jakopičev paviljon, 1955
1958 Avtoportret na Slovenskem
Moderna galerija v Ljubljani, v proslavo svojega dela 1948—1958
Ljubljana, Moderna galerija, oktober 1958
1965 Memorial prve jugoslovenske izložbe 1904
Umetnička galerija Nadežde Petrović
Čačak 4. 7.—15. 8. 1965
1985 Razstava ob 90. obletnici Zadruge v Kropi
Kropa, Kovaški muzej, 26. 4.—12. 5. 1985
1988 Podobe Ljubljane
Razstava v Mestni galeriji Ljubljana
Ljubljana, Mestni muzej, maj—julij 1988

LITERATURA O UMETNIKU

1900 Evgen Lampe, Prva slovenska umetniška razstava, *Dom in svet*, XIII, p. 671.
1902 Dve sliki Petra Žmitka, *Ljubljanski zvon*, XXII, 1902, pp. 641—642.
Evgen Lampe, Druga slovenska umetniška razstava, *Dom in svet*, XV, 1902, p. 694.
1903 R(ihard) Jakopič, Štiri nove slike Petra Žmitka, *Slovenski narod*, XXXVI, 1903, št. 240, pp. 1—2.
Nove slike (v rubriki Upodabljajoča umetnost), *Ljubljanski zvon*, XXIII, 1903, p. 703.
Razstava 4 slik. Med njimi Berač Poc s cerkvico »prošnjo«, *Dom in svet*, XVI, 1903, p. 699.
1904 Ivan Prijatelj, Moderna manira in Žmitkov Poc, *Ljubljanski zvon*, XXIV, 1904, pp. 18—23, 73—76.
1907 — Žmitek Peter. Majolični izdelek iz glinarne Rud. Schnabla v Kamniku, *Slovan*, V, 1907, p. 287.
W(alter) Š(mid), Majolično slikarstvo v Slovencih, *Dom in svet*, XX, 1907, p. 330.
A. H. O. Peter Žmitek, Alojz Repič in Alojzij Zajc, *Ljubljanski zvon*, XXVII, 1907, pp. 443—44.
(Fran Zbašnik), Žmitkovi izdelki iz gline, *Ljubljanski zvon*, XXVII, 1907, pp. 508—509.
1908 —, Slovenski umetniki na tujem, *Ljubljanski zvon*, XXVIII, 1908, p. 122.
Dr. L. L., Razstava kluba slovenskih umetnikov »Sava« v Varšavi, *Dom in svet*, XXI, 1908, pp. 574—576.

1909 Josip Regali, Prva razstava v Jakopičevem umetniškem paviljonu: Slovenski umetniki, *Dom in svet*, XXII, 1909, pp. 326—330, 369—375.
Vladimir Levstik, Prva umetniška razstava v paviljonu Riharda Jakopiča, *Ljubljanski zvon*, XXIX, 1909, pp. 496—501, 524—375.

1910 Ivan Cankar, Jakopičev paviljon, *Ljubljanski zvon*, XXX, 1910, pp. 510—511.
Vladimir Levstik, III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča v Ljubljani, *Jutro*, I, 1910, št. 26.
(Josip Regali) Pomladanska razstava (v rubriki To in ono), *Dom in svet*, XXIII, 1910, p. 189.
Josip Regali, Pomladanska razstava v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani, *Dom in svet*, XXIII, 1910, pp. 235—239.
Ivan Cankar, Naši umetniki, *Slovenski narod*, XLIII, 1910, št. 65, 67, 69, 74, 79, 89.

1911 Ante Gaber, VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, *Dom in svet*, XXIV, 1911, pp. 323—325 in 446.
Rihard Jakopič, Ante Gabrov članek »Šesta umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, *Dom in svet*, XXIV, 1911, pp. 363—374.
Matej Sternen, O polemiki Gaber-Jakopič, *Slovenec*, XXXIX, št. 204. Rihard Jakopič, V odgovor gospodu slikarju M. Sternenu, *Slovenec*, XXXIX, 1911, št. 217.

1915 Ivan Zorman, Božična razstava v Jakopičevem paviljonu, *Ljubljanski zvon*, XXXV, 1915, p. 128.

1921 Razstave: XIX. umetnostna razstava, *ZUZ*, I, 1921, pp. 99—100.
dovino I, 1921, pp. 99—100.

1922 Izidor Cankar, Narodna galerija, *ZUZ*, II, 1922, pp. 60—61.
vino II, 1922, pp. 60—61.

1930 Rihard Jakopič, Spomini, *Samorodnost*, Zagreb 1930, št. 1/2.
Ivo Sever, Berneker, Žmitek, Grohar — Tri tihe tragedije (Iz razgovorov z Rihardom Jakopičem), *Samorodnost*, Zagreb 1930, št. 1/2, pp. 46—48.

1935 —, Smrt Petra Žmitka na sveti večer, *Jutro*, LXIII, št. 297.
C(iril) Kočevar, Peter Žmitek, *Slovenec*, LXIII, 1935, št. 297, p. 3.
Fr(an) Škodlar, Slikar Peter Žmitek: 26. VI. 1874—24. XII. 1935 (s portretom), *Življenje in svet*, 19, 1936, št. 2, pp. 24—25.
—, Slikar Peter Žmitek, *Slovenija*, V, 1936, št. 1, p. 4.

1936 Karel Dobida, Slikar Peter Žmitek (z dvema portretoma in sliko), *Mladika*, XVII, 1936, št. 3, pp. 106—109.
R(ajko) Ložar, Slikarska razstava Petra Žmitka, *Slovenec*, LXIV, 1936, št. 65, p. 5.
Karel Dobida, Slikar Peter Žmitek (s portretom), *Kronika slovenskih mest*, III, 1936, št. 1, pp. 75—76.
—, Peter Žmitek, *Lovec*, XXIII, 1936, št. 1, p. 29.
Nekrolog, Slikar Peter Žmitek, *Slovenija*, V, 1936, št. 1, p. 4.
Nekrolog. Peter Žmitek, *Lovec*, XXIII, 1936, št. 1, p. 29.
Izidor Cankar, Narodna galerija: Nakup slike »Podoba Iv. Groharja na mrtvaškem odru« (olje), *ZUZ*, XIII, 1936, p. 116.
Razstave l. 1928 do 1932:
a) Umetnostna razstava »Krke« v Jakopičevem paviljonu od 11. XII. 1932 do 2. 1. 1933;

b) Umetnostna razstava »Žena v slovenski umetnosti« na ljubljanskem velesejmu od 3. do 12. septembra 1932
ZUZ, XIII, 1936, pp. 134—135.
1937 —, Žmitek Peter (s portretom), *Koledar Družbe sv. Mohorja*, 1937, p. 64.
1938 Razstave v letu 1935 in 1936: Posmrtna razstava Petra Žmitka v njegovem stanovanju (Rimska 2) marca meseca, *ZUZ*, XV, 1938, pp. 101—102.
1939/40 Narodna galerija, *ZUZ*, XVI, 1939/40, pp. 90—103.
1946 Stane Mikuž, Slikar Peter Žmitek, *Slovenski poročevalec*, VII, št. 1.
1947 France Stelè, Žmitek Peter, *Thieme-Becker*, XXXVI, 1947, p. 535.
Rihard Jakopič v besedi: Štiri nove slike Petra Žmitka, pp. 11—13.
1952 Fr(an) Šijanec, Slovenski upodabljajoči umetniki v tujini, *Tovariš*, VIII, 1952, št. 52, p. 1109.
1958 Luc Menaše: *Avtoportret na Slovenskem*, Ljubljana 1958, pp. 111—112.
1961 Karel Dobida: *Sprehod po Narodni galeriji*, Ljubljana 1961, p. 39.
1962 Mirko Juteršek, Razstavni katalogi umetnostnih razstav v Sloveniji do leta 1945, *Likovna revija*, 1962/63.
1966 France Stelè, Žmitek Peter, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb 1966, knj. 4, p. 659.

IZ UMETNIKOVE BIBLIOGRAFIJE

1900 Peter Žmitek, Razstava avstro-ogrskih umetnikov v Peterburgu, *Ljubljanski zvon*, XX, Ljubljana 1900, p. 197.
1901 Peter Žmitek, Razstava akademije umetnosti v Peterburgu, *Ljubljanski zvon*, XXI, Ljubljana 1901, pp. 216—218.
1902 Peter Žmitek, Umetniške razstave letošnje zimske sezone v Peterburgu, *Ljubljanski zvon*, XXII, Ljubljana 1902, pp. 213—14.
Peter Žmitek, XXII. umetniška razstava ruskih akvarelistov v Peterburgu, *Ljubljanski zvon*, XXII, Ljubljana 1902, pp. 357—58.
P(eter) Žmitek, Umetniška razstava J. Kračkovskega v Peterburgu, *Ljubljanski zvon*, XXII, Ljubljana 1902, p. 429.
Peter Žmitek, Vereščaginov atelier v »beli hiši«, *Ljubljanski zvon*, XXII, Ljubljana 1902, p. 430.
P(eter) Žmitek, XXX. razstava društva »Peredvižnikov«, *Ljubljanski zvon*, Ljubljana 1902, pp. 643—44.
Peter Žmitek, I. E. Rjepin, *Ljubljanski zvon*, XXII, Ljubljana 1902, pp. 840—846.
1903 P(eter) Ž(mitek), Rusko slikarstvo. Zgodovinske črtice iz XVIII. in XIX. stoletja, *Dom in svet*, XVI, Ljubljana 1903, pp. 40—44, 90—92, 163—165, 239—241, 427—430.
1910 P(eter) Žmitek, Šolske razstave, *Slovenski narod*, XLIII, Ljubljana 1910, št. 154, p. 1.
P(eter) Žmitek, Umetnik in občinstvo, III. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča, Ljubljana 1910.
Peter Žmitek, Umetnost in kritika, *Slovenski narod*, XLIII, Ljubljana 1910, št. 91, p. 3; št. 98, p. 2.
1911 P(eter) Žmitek, Sedma umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *Ljubljanski zvon*, XXXI, Ljubljana 1911, pp. 602—604.

VPLIV STARORUSKIH IKON NA FIGURALIKO IN ABSTRAKCIJO V SLIKARSTVU 20. STOLETJA*

Primož Vitez, Ljubljana

Najbolj splošno vzeto, imamo lahko vsak slikarski rezultat za abstrakcijo, tudi najbolj naturalistično figuraliko. V vsakem primeru slika predstavlja transpozicijo predmetnega sveta skozi optiko posameznega slikarja. Tako lahko rečemo, da svetovi, kakršne nam kažejo vse slike, ki jih umetnostna zgodovina pozna, nimajo z objektivnim svetom, ki nas obkroža, nobene neposredne povezave. Vse po vrsti predstavljajo videnja, objektivna materialna stvarnost pa umetniku omogoča, da svojo vizijo opredmeti.

Za izhodiščno točko smo si torej vzeli trditev, da v figuraliki slika upodablja stvari, ki v objektivni stvarnosti obstajajo, da pa jih skozi individualno slikarjevo prizmo vidimo na način, ki jih zaradi *je ne sais quoi* od praktične stvarnosti oddaljuje. V teh primerih bomo težko trdili, da gre za upodobitve nevidnega, saj je model, po katerem slikar ustvarja, v naravi ponavadi popolnoma vizualno perceptibilen. Slikarstvo gre dlje. Z upodabljanjem božanstev se je začela tradicija podob tistega, kar je človeškim očem nevidno, kar obstaja izključno v človeški domišljiji. V začetku so človeku nedosegljivi bogovi najprej v predstavah in potem na slikanih reprezentacijah dobivali poteze popolnosti, poosebljajoč vzvišenost, in tak način upodabljanja se je v razvoju umetnosti hitro stopnjeval. Pot idealizaciji in stilizaciji v slikarstvu je bila odprta in na svoj račun sta prihajali prav v vsakem od velikih umetnostnozgodovinskih obdobij, najbolj pa v sakralni srednjeveški umetnosti.

Krščanska umetnost je le ena od stopenj v obsežni zgodovini upodobitev nevidnega, ikonsko slikarstvo pa predstavlja njen del. Ikone upodabljajo predvsem Kristusa, Marijo in svetnike, zlasti prva dva ponavadi kot nadvse lepa, idealizirana, popolna človeka. Konkretna podoba Kristusa in Marije je v slikarjevi misli prežeta z njunimi najvišjimi krščanskimi kvalitetami, zato so v stoletjih prav pri njiju nastajali lepotni tipi. Pri ikonskih upodobitvah Kristusa, Marije in tudi pri upodobitvah svetnikov nikakor torej ne gre za portrete, pač pa za opredmetenje učlovečenih krščanskih kreposti, ki služijo pouku vernika in

* Pričujoči sestavek je odlomek iz diplomske naloge, predstavljene na oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani februarja 1990 (mentor prof. dr. Mirko Juteršek).

bedijo nad njegovim življenjem. Formalno sodijo ikone v docela figuralno slikarstvo, toda njihov namen je abstrakten, pomen pa dosti globlji od golega razlaganja krščanske vere, saj na ikonah nespregledljiva mistika zahteva in ponuja gledalcem dosti več od možganom umljivega pripovedovanja ali naštevanja dejstev. S svojim sugestivnim misticizmom deluje na občutje in dušo, ki sta v krščanstvu najvišji vrednoti, s katerima je obdarjen človek.

Abstraktno slikarstvo je visoka umetnostna kapaciteta, ki »ne predstavlja čutnega sveta (stvarnega ali imaginarnega); ki uporablja snov, linijo, barvo zaradi njih samih.«[1] Abstrakcija je upodabljanje drugih stvarnosti, vsaka od njih je nevidna. Gre za najvišjo stopnjo v človeški ustvarjalnosti, saj se želi abstrakten umetnik z ustvarjanjem novega sveta približati tistemu, kar je ustvarilo viden svet. Pri tem je omejen na uporabo materialnih sredstev, ki so mu na voljo v objektivni stvarnosti, tako da je misel mogoče izpeljati tudi takole: abstraktno slikarstvo je spreminjanje tega sveta v drugega. Vsekakor gre tudi v tem primeru za upodabljanje nevidnega, saj se drugačna stvarnost lahko oblikuje le v posamezniku, kar pomeni, da je možnosti neskončno, rešitev pa v vsakem posameznem primeru le ena, opredmetena in po možnosti razstavljena.

Poleg miselnega pristopa k vsebini abstraktnega slikarstva ne moremo zanemariti tehničnega, ki je do abstraktne stopnje v slikarstvu pravzaprav pripeljal. Za prepričljivo abstrakcijo je bilo treba uporabljati učinkovite slikarske načine izvedbe, ki so morali čim bolje izrabljati kvaliteto materiala in izčrpati vse možnosti na področju barve. Barvi kot najmočnejšemu nosilcu abstraktnega slikarstva so teoretiki in praktiki posvečali največ pozornosti in izkušnje iz zgodovine slikarstva so jih potrjevale. Ikonsko slikarstvo je s svojo dognano barvno tehniko namignilo na možnost pronicljivega, globokega in mističnega, po fizični plati pa neulovljivega in vibrirajočega učinka barve v abstraktnih slikarskih poskusih nevidnega. Barvna sintaksa kompozicij pariškega Rusa Sergea Poliakoffa je, videli bomo, eden od nespregledljivih dokazov za to povezavo.

MOTIVI STARORUSKIH IKON IN NJIHOV ODSEV V 20. STOLETJU

»Božanski gospodar vsega bivanja, Tvoj služabnik sem, in prosim Te, razsvetli in vodi mi dušo, srce in duha, popelji mojo roko, da bom lahko dostojno in brezhibno prikazal Tvojo podobo, podobo Tvoje svete Matere in podobe vseh svetnikov v čast in slavo, radost in okras Tvoji sveti Cerkvi.«[2]

S to molitvijo se že stoletja začenja vsakodnevno delo slikarja ikon. V bizantinskem in grškem ikonopisu,[3] sploh pa v srednjeveškem ruskem

---

[1] Dictionnaire de la langue française, s. v. ABSTRAIT, Paris 1986, p. 8.

[2] Egon Sendler: *L'icône, image de l'invisible: éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris 1981, p. 58.

[3] *Ikonopis* (etimologija): iz gr. *eikon* (podoba, predstava) in *graphein* (pisati) → ikonografija; slovanska inačica (ikonopis) izhaja iz ruščine, ki v taki označitvi ikonskega slikarstva poudarja najtesnejšo povezavo s pisnimi krščanskimi viri.

in balkanskem je enotnost motivov ikon nesporna. Kristus, Marija in svetniki so tako rekoč edini, ki imajo pravico do ikonske upodobitve; značilno je tudi, da so njihove podobe ponavadi ekskluzivne, na posameznih ikonah obravnavane popolnoma neodvisno od vsega, kar jih v krščanski ikonografiji obdaja in pogojuje (evangelske zgodbe), da delujejo kot samostojno didaktično sporočilo verniku. Brez omenjenih pozitivnih konotacij na kvalitete, ki jih personificirajo njihove osebnosti in dejanja (pri čemer je treba poudariti neizogibno povezavo s pisnim virom Nove zaveze), bi seveda ne bili nič več kot običajni portreti brez ideološkega in moralnega krščanskega pouka. Izključnost teh upodobitev (celo hagiografski prizori na ikonah so redki) torej ne škodi njihovemu namenu, ampak ga dodatno podčrtuje. Vernik na ikonah vidi vzvišene podobe Dobrega, kar mu lajša zemeljsko življenje, in tistega, kar mu obeta brezskrbno onstranstvo. S tem je razložljiva kultna vloga ikone, h kateri se vernik zateka v stiski, kakor tudi v vsakodnevni religiozni komunikaciji.

Marija z otrokom je v ruskem srednjeveškem ikonopisu najpogostejši motiv. Marija je kakor Eva, upoštevaje *concordiam veteris et novi Testamenti*, prototip in ideal ženske in matere, zato je njena pomembna vloga v krščanski slikarski motiviki razumljiva in upravičena. Hkrati ne gre prezreti niti dejstva, da so bili ikonski slikarji izključno moški, ki so svojemu pogostemu meniškemu stanu in zavezanosti božji službi navkljub svoja naravna nagnjenja globlje kot pod svoje kute težko skrili. Slikanje Marije so si lahko privoščili brez vsakršnega tveganja, saj poleg ženskosti simbolizira sveto materinstvo in božjo milost.

Motiv Marije torej spodbuja občutek materinske in družinske pripadnosti, odtod do domovinskih čustev pa je le še korak. Prav to je v veliki meri vplivalo na motiviko ruskega slikarja Kuzme Sergejeviča Petrova-Vodkina (1878—1939), ki je med slikarji 20. stoletja gotovo najbolj očitno upošteval, nadaljeval, nemara pa celo posnemal motivno tradicijo ruskih srednjeveških ikon. Vpliv ikonopisa je v njegovem primeru izključno motiven; na obliko in tehniko ikon se je Petrov-Vodkin zanesljivo oziral manj kot na njihovo vsebino.

Temi ženskosti in posebej materinstva sta ključna elementa slikarskega opusa Petrova-Vodkina. Da je prav ikonski motiv Marije z otrokom odločno zaznamoval njegovo delo, postane jasno ob sliki *Marija z otrokom* (1923). Ta slika pravzaprav je ikona, le da je njena tehnika drugačna od klasične ikonopisne in da je nikdar niso obesili na ikonostas. Motiv in vtis, ki ju slika ponuja, je ikonski *par excellence*. Težko je reči, ali je že slovita *Vladimirska Mati božja* dala neposreden povod za nastanek slike Petrova-Vodkina, toda analognosti brez dvoma obstajajo: Marijino pokrivalo je značilno za obe umetnini, prav tako položaj matere in malega Jezusa. Gotovo je, da je Petrov-Vodkin na nov način želel predstaviti tradicionalen motiv. Uporabil je značilne barve, po katerih je prepoznavno njegovo slikarstvo (modra, rdeča, zelena) in svojo vizijo predstavil skozi nekoliko neobičajno, po izvoru pa zelo staro pojmovanje o perspektivi.

O njegovi perspektivi se na tem mestu splača povedati besedo ali dve. Čeprav je poleg ruskih ikon na delo Petrova-Vodkina močno vplivala tudi italijanska renesansa, je očitno, da ga italijanska klasična statična perspektiva ni prepričala. Upošteval je dvakrat gibljivo izho-

dišče človeškega vida (človek se neprestano premika, prav tako kot njegovi očesi), kar je povzročilo napetost vseh oblik celotne kompozicije. Sferičnost kompozicije in oblik vsaj delno dolguje svojemu münchenskemu učitelju Antonu Ažbetu. Toda najtrdneje bo držalo, da tovrstno oblikovanje odseva zavest o proporcih in konveksni formi zemlje ter prav taki predstavi o obliki vesolja. Da so napetost poznali že v antiki, izpričuje Partenon, katerega sleherna linija je rahlo konveksna.

Še z eno sliko je mogoče nedvoumno pokazati, kako ženskost zaznamuje slike Petrova-Vodkina in da gre to dejstvo vsaj deloma pripisati vplivu ikonskih Marij. *Glava mladoletnika* (1918) je portret mladeniča, katerega obraz je mil, poteze resne in melanholične, manj deške kot dekliške, če ne ženske. Gledalca preseneti dejstvo, da je obraz povsem fizično podoben obrazu Marije s slike iz l. 1923. Portret dečka ima v svoji idealizaciji podoben pomen kot ikona: svetlolasi fant pooseblja mladost, ki je v slikarjevih očeh glede na svečano mističnost mladeničevega izraza kakor božanstvo, na katerem počiva in od katerega je odvisna odrešitev sveta. Dečkova rdeča srajca z ruskim ovratnikom, ki spomni na Kristusovo rdečo tuniko, še podkrepi misel na povezavo ikon z ustvarjalnostjo Petrova-Vodkina, njegove ženske poteze pa evocirajo lepoto motiva Matere Božje, katerega številne srednjeveške izvedbe je slikar nedvomno poznal.

Za razlago pomena ikon za Petrova-Vodkina je nadvse pomembna še njegova *Sveta Trojica* (1915, skica za slikano okno). Kot da bi duh Andreja Rubljova skozi čopič modernega slikarja posijal v naše stoletje! Očitno je, da je Petrov-Vodkin povzel zgled velikega moskovskega meniha, le da mu je vdihnil svojo slikarsko maniro. Postavitev Trojice je tradicionalna, izvedba pa manj mistična, konkretnejša in realistično trdneje postavljena v prostor. Slednjega definira obmorska pokrajina, ki je jasno naznačena v ozadju, z lepo arhitekturo na levi, z drevesom na sredi in s skalovjem na desni. Hiša je bržkone Abrahamovo domovanje, saj je v ruskem ikonopisju motiv Svete Trojice ikonografsko pogosto izenačen z motivom Gostoljubja, t. j. obiska treh skrivnostnih gostov (angelov) pri ostarelih Abrahamu in Sari. Zanimivo je tudi, da je Petrov-Vodkin v svojo kompozicijo Svete Trojice v ozadje postavil tudi tri štafažne figure, kar bi bilo pri srednjeveških ikonskih motivih v izvedbi Andreja Rubljova nemogoče.

Konkretizacija in približanje Svete Trojice realnosti pa ni banalizacija sakralnega motiva. Slikarjev korak smemo razumeti kot poskus približanja motiva vernikom, seveda pa tudi kot rezultat njegovega umetnostnega prepričanja in usmeritve. Petrov-Vodkin je skozi vsako svojo kompozicijo slikal Rusijo in ruski narod, njune značilnosti in kvalitete, ob strani pa puščal popolno vlogo askeze, ki je, kot se zdi, svoj pravi pomen vendarle imela v meniškem življenju.

Pri vsem tem se velja ustaviti še ob sliki *Mati* (1915). Mlada kmečka mati v leseni izbi pestuje svojega otroka. Z levo roko ga stiska k sebi, z desno pa mu ponuja dojko. Toda njena glava je nagnjena proč od otroka in gleda vstran. Zadaj je okno s pogledom na domače dvorišče in na sosednjo hišo. Slikar je upodobil mater, ki pooseblja dom, varnost in brezskrbnost, hkrati pa obveznost in dolžnost. Skoznjo je naslikal podobo svoje dežele, ki mu je zmeraj ponudila zatočišče. Sim-

bolno kompleksnost tega motiva je upodabljal skozi svojo značilno optiko (delno smo jo s koloritom in perspektivo že označili) in njegova slika je postala vez med njegovo domovino, domačnostjo in otroštvom ter njim in tistimi, ki čutijo z njim. Njegova slika zanj nikdar ni bila le gola podoba tistega, kar je na njej z enim očesom zagledal prvi trenutek; ko se je vanjo poglabljal in ko jo je ustvarjal, je v njej odkrival svojo lastno prisotnost.

»Petrov-Vodkin je ustvaril prototip ženske lepote.«[4] In ne le ženske, je mogoče nadaljevati misel Vladimirja Kostina, ampak ruske lepote. Na sliki *Jutro, Kopalke* (1917) je videti obrazni lepotni tip, ki je značilen za figure Petrova-Vodkina, hkrati pa gledalca ponese v lepoto izrazov staroruskih ikon. Motiv omenjene slike je ikonografski splet žanra in portreta, oboje pa preveva slikarjeva domala mitološka afiniteta do upodabljanja materinstva in ruskih bivanjskih posebnosti. Tako je vpliv srednjeveškega slikarstva mogoče dojeti tudi bolj na splošno, ne le izključno motivno: Petrov-Vodkin povzema na svojih slikah moč melanholičnih potez slovanskega občutja, ki jih rišejo značilne drže, domotožni pogledi in spomini na mirno otroštvo v religioznem domačem okolju.

V primeru Petrova-Vodkina gre torej za izvirno kakovostnega in zunaj Rusije po krivici malo znanega slikarja. To je prvi ruski slikar, ki je na moderen in inovatorski način predstavil možnosti, kakršne 20. stoletju ponuja tradicionalna motivika staroruskih ikon. Kakor so ikone s svojo lepoto in slogovnimi odličnostmi napravíle mogočen vtis na Petrova-Vodkina, tako njegovo delo prepričljivo deluje na sodobnega gledalca. Slikar je z vsem srcem sledil komunističnim tokovom v novo nastali sovjetski družbi in socialističnim idejam posvetil lep del svojega opusa. Toda tudi ob slikah z revolucionarno vsebino z veseljem ugotovimo, da v slikarstvu Petrova-Vodkina ni sledi o togi sovjetski umetnosti, da se slikar svojim umetnostnim idealom in ciljem ni nikoli odrekel. Še naprej je sledil navdihu, ki sta mu ga dajala Rusija in ruski narod, ob tem pa je svojo ustvarjalnost znal začiniti in ji dati posebno veljavo z vpletanjem starodavne ruske umetnostne tradicije.

Najrecentnejši odmev umetnosti srednjeveških ikon smo doživeli v začetku letošnjega leta, ko se je s svojo novo razstavo v Zagrebu predstavil eden najstarejših živečih srbskih slikarjev Milan Konjović (r. 1898). Mojster je razstavil svoja najnovejša olja, ki motivno črpajo iz srbskih ikon in fresk od 12. do 15. stoletja. Slike Milana Konjovića ne povzemajo ikonske slikarske tehnike, zato pa je moč njegovih živobarvnih kompozicij, ki se povsem konkretno zgledujejo po posameznih ikonah in freskah, primerljiva s sugestivnostjo in pripovednostjo upodobljene svete Besede, ki jo posredujejo ikone.

Prevladuje splošno mnenje, da je ljudska umetnost za umetnostnozgodovinsko stroko neprimerno manj pomembna od kanoniziranih vélikih lepih umetnosti. Tudi zastran tega bo na tem mestu govora o vplivu ikon na ljudsko umetnost čisto na kratko.

Ljudska umetnost, zlasti slikarstvo, nastaja na deželi, kjer ima upoštevanje verskih tradicij in načina življenja še posebej pomembno vlogo v moralnem vrednotenju človeka. Nikakršnega dvoma ne more

---

[4] Vladimir Kostin: *Petrov-Vodkine*, Leningrad 1976, p. 7.

biti o tem, da so ljudski umetniki svoj poklic sprejeli v dobri meri prav na verski osnovi. Rusko pravoslavno krščanstvo svoj nauk najpogosteje utemeljuje na podlagi podob božjega učlovečenja, kakor bi med drugim lahko imenovali ikone. Ko je Cerkev prerasla nesmiselni ikonoklazem, je tudi ljudsko slikarstvo dobilo proste roke za svoj razcvet. Stare krščanske simbole so v ikonskem slikarstvu po padcu ikonoklazma sprva zamenjali preprostejši (npr. kristomorfni) portreti. Isti simboli pa so kljub vsemu ostali del mogočne celote krščanske umetnosti in tako povsem samoumevno dobili prostor tudi v ustvarjalnosti ljudskih slikarjev.

V ruski ljudski umetnosti največkrat ne gre za neposreden motivni vpliv ikon iz srednjeveške Rusije. Najpogostejša motiva ruskega ljudskega slikarstva sta krajina in vaška veduta, v obeh primerih pa je opazen izrazit religiozni moment. Cerkev ima na slikah skoraj praviloma središčno vlogo, kar poudarja didaktično vrednost tovrstne umetnosti. To dejstvo napeljuje tudi na povezavo ljudskega z naivnim slikarstvom zlasti v Jugoslaviji in v vzhodni Evropi ter s flamskim žanrom 16. stoletja. Ikone so na ruske ljudske slikarje torej vplivale že s svojo prisotnostjo in s svojim opominom na zgledno krščansko življenje, obenem pa s svojo zgovorno navidezno preprostostjo in prepričljivostjo podajanja nauka.

OBLIKA V IKONOPISU IN NJEN ODMEV V MODERNI ABSTRAKCIJI

Najglobljo sled so staroruske ikone v slikarstvu 20. stoletja (posebej v abstrakciji) pustile na oblikovni in ne na vsebinski ravni. Umetnostni ambient ikonske poslikane površine je prav tako kot od motiva odvisen od načina izvedbe, ki je v tem primeru izredno zanimiv. Zato je razumljivo, da so se nekateri abstraktni slikarji, iščoč najboljši način za lastni izraz, oprli na ikonski slikarski način, povzeli njegove principe in jih aplicirali na lastne umetnostne zamisli. V celoti ni ikonskega slikanja privzel nobeden od velikih slikarjev, ki so pisali umetnostno zgodovino našega stoletja. Izjema so ikonopisci, ki danes nadaljujejo tradicijo ikon, vendar ti ne sodijo v okvir, ki zamejuje temo tega zapisa. Ikonsko slikarsko gradivo je namreč v celoti naravno, začenši z jajčnim rumenjakom kot vezivom, ki je služil za osnovno podlago barvam ikone, vse do naravnih barvil, ki so jih ikonopisci spet mešali z rumenjakom in z vodo. Poleg tega je izvedba ikone izredno zapleten tehnični postopek v nekaj dolgotrajnih stopnjah in številnih medstopnjah, ki za abstraktno slikarstvo v tej obliki niti niso potrebne. Izkušnje so pokazale, da je že privzem temeljnih načel ikonske tehnike odlično sredstvo za dosego vrhunskih rešitev, ne glede na uporabo drugačnih materialov.

Preden se lotimo slikarstva Sergea Poliakoffa (1906—1969), človeka, ki je svojo umetnost najtrdneje zakoreninil v staroruski ikonski tradiciji, bomo omenili še dva slikarja, ki sta hkrati pomembna zaradi povezave z ikonami in zaradi vpliva, ki ga je njuno delo imelo na slikarstvo Poliakoffa: Vasilij Kandinsky in Kazimir Malevič.

Najprej bomo opazili, da so vsi trije Rusi, ne glede na to, da sta zlasti Poliakoff in Kandinsky bolj malo svojega časa preživela v domovini. Ob

tem je umestno poudariti, da je navezovanje na ikone v glavnem stvar ruskih slikarjev, ki so svojo evropsko formacijo bogatili s kulturnim izročilom lastnega naroda.

Poliakoff se je s Kandinskim seznanil v drugi polovici 30. let, torej v istem času kot z Robertom Delaunayem in Ottom Freundlichom. Delo teh treh slikarjev in močni stiki z njimi so Poliakoffa po začetnih figuralnih poskusih (slikati je začel šele precej pozno, okrog l. 1930, potem ko se je nehal intenzivno ukvarjati z igranjem kitare; ta je imela v njegovem življenju še naprej pomembno vlogo, saj je vseskozi veljal za dobrega kitarista) spodbudili k nadaljevanju v abstrakciji in l. 1939 je Poliakoff naslikal svojo prvo abstraktno kompozicijo. Kandinsky je sam dodobra upošteval pomen staroruskih ikon, kar je lepo razvidno npr. iz kolorita, nekaterih oblik in kompozicije njegove slike *Akcent v rožnatem* (Nacionalni muzej moderne umetnosti, Pariz). Zgovoren je zlasti veliki rombasti lik na tej kompoziciji, ki mimogrede spomni na velike draperije v obliki romba v ozadjih nekaterih *Kristusov v slavi* moskovske šole iz 15. stoletja. Ni izključeno, da se je Kandinsky o ikonah pogovarjal s Poliakoffom, kar bi utegnilo dodatno razjasniti ustvarjalnost slednjega, gotovo pa je, da je Kandinsky, potem ko je videl njegove slike, dejal: »Kar se tiče prihodnosti, stavim na Poliakoffa.«

Nasprotno je težko verjeti, da je Poliakoff kdajkoli stopil v osebni stik z Malevičem. Malevič je umrl že l. 1935, poleg tega pa nasploh ni ljubil pogovorov z drugimi slikarji, ki jih je vse po vrsti imel za tekmece. Toda Poliakoff je iz njegovih slik znal razbrati kapitalno sporočilo in njegov vsestranski umetnostni pomen. Študije o Malevičevem delu navajajo, da je vpliv ikon zaznaven že na njegovih zgodnejših figuralnih kompozicijah s kmečko motiviko, v katerih slikar upošteva strogo razmejevanje prostora in vanj postavlja monumentalne človeške like. Toda nobenega dvoma ni (Malevič je o tem govoril sam), da je ikonska tehnika posegla tudi v njegovo abstraktno ustvarjanje okrog l. 1920. *Beli kvadrat na beli podlagi* (1919) je komponiran izrazito večplastno, pri čemer vsak sloj barve definira vrhnjega, celota pa le na videz monumentalno miruje in daje varljivi vtis odsotnosti časa in prostora.

Poliakoff je izluščil Malevičevo suprematistično bistvo in dokončno spoznal, kako močna je lahko na ustrezen način uporabljena barva. Ob *Belem kvadratu na beli podlagi* je zapisal: »Malevič mi je še enkrat razkril vrhovno vlogo vibracije snovi. Četudi na njej ne bi bilo barve, slika, na kateri snov vibrira, preživi.«[5]

V enem od razmišljanj je slikar o svojem likovnem svetu zapisal:

»Tam ni ne desne in ne leve,
nikakega vrha, nobenega brezna.
Tam vse počiva vpeto v meje
in je pokorno trdi disciplini.
Vendar se ta svet, ta negibna celota
premika, tenko čuteč lastno negibnost.«[6]

---

[5] Giuseppe Marchiori: Serge Poliakoff, v: Giuseppe Marchiori (ed.): *Serge Poliakoff, témoignages et textes critiques* (od tod citirano Marchiori: *Serge Poliakoff)*, Paris 1976, p. 165.

[6] Serge Poliakoff: *Cahier S. Poliakoff*, Sankt-Gallen 1973, p. 41.

Težko bi bilo znova tako zgoščeno, a hkrati precizno povzeti značaj slik Sergea Poliakoffa, zato si bomo ta citat previdno vzeli za izhodišče nadaljnjega razmišljanja.

Najprej beseda o tehniki. Poliakoff začenja slikati na dva načina. Prvi je ta, da platno v začetku prekrije z rdečo ali črno oljno barvo (razen seveda v primerih, ko gre za gvaš ali akvarel, ki si ju je sem ter tja privoščil za sprostitev), nato pa s kredo zariše osnovno risbo ter s tem linearno razdeli površino. V drugem primeru Poliakoff z ogljem nariše mrežo oblik na še nedotaknjeno platno in tako stori prvi korak. Takoj zatem v obeh primerih določi barvno vrednost vsakemu od dobljenih polj, s čimer zasnuje temeljno strukturo razmerja med svetlimi in temnimi deli kompozicije.

Poglavitna značilnost njegovih slik (in prva očitna podobnost z ikonskim slikanjem) je napredovanje v številnih barvnih plasteh. Barva, ki je na vsakem od polj na sliki na koncu vidna, je določena s slehernim slojem, ki je pod njo. Postopno nizanje barvnih nanosov po celotnem polju povzroča intenzivno svetlobo in vtis oživitve barvne materije (o tem nekoliko več v nadaljevanju). Pomenljiv paradoks je, da sta si zgornji plasti barve ponavadi nasprotni: lahko sta si komplementarni, lahko pa uveljavljata nasprotje med svetlim in temnim ali toplim in hladnim. Pogosto se med njima pojavi še sled tretje barve, ki nastopa drugod na sliki. Slednje je odvisno od načina mešanja in nanašanja olja. Ploskve so zdaj prefinjeno gladko izdelane in virtuozno rahle, zdaj grobe, slabo obtesane, z vidnimi drobci površno vmešanega pigmenta. Med seboj se razlikujejo po svojem značaju in energiji, sintaktično pa jih določa tisto, s čimer so obkrožene in omejene. Vsaka oblika na sliki je omejena najprej s sosednjo, potem pa kot celota z okvirjem, toda neizogibno formalno omejevanje ne more škoditi niti izraznosti posameznih polj niti celoti. Moč barv in harmonij je namreč tako mogočna, da se vtis o kakršnem koli formalizmu izgubi.

Poleg tega barvne ploskve nikoli nimajo matematičnih, čistih geometrijskih ali simbolnih oblik. Poliakoff ne verjame v simbole. Sledeč morfologiji platna iz štirih vogalov slike, bomo zlahka opazili njeno centripetalno gibanje, ki nas pripelje do središča (ali središčne ploskve), okrog katerega je slikar uskladil harmonijo kompozicije. Od središča potem lahko spet brez truda nadaljujemo svojo pot po sliki in na vsakem prehodu po njej bomo odkrivali energijo in gibanje, ki ju ponuja edinstveni kolorit.

Barve zavzemajo ključna poglavja v študijah o slikarstvu Sergea Poliakoffa, kjer ima njihov izraz specifičen in z ničemer primerljiv pomen. Uporabo barve smo naznačili že nekoliko prej, zdaj pa bomo videli, kolikšna je njena vrednost in kako tesna je povezava med koloritom ikon in rezultati teoretskih in uporabnih iskanj v barvah Sergea Poliakoffa. V igri so predvsem določene barve, ki so po pomenu skupne obema primeroma. Nizanje plasti mešanice oker rumene, rdeče in kanca črne barve z rahlim postopnim dodajanjem bele in odvzemanjem rdeče v postopku plastenja je na staroruskih ikonah dalo končno barvno podobo odkritim delom teles upodobljencev, se pravi obrazu in rokam, ki so s tem dobili svoj sakralno čist in svetel značaj. Za slikanje las, ki imajo na ikonah prav tako visoko simbolen pomen, je bilo poleg omenjenih barv treba po stopnjah dodajati še zeleno. Celosten pregled dela

Sergea Poliakoffa pokaže, da so prav te barve temelj njegovega opusa[7] in da je njihova veljava (seveda v skladu z razlikami v namembnosti ikon oziroma abstrakcije) v obeh primerih enako visoko cenjena. Ikonam je takšno plastenje barv na končni stopnji vdihnilo slovesno svetlobo in mogočen spokoj z jasnimi konotacijami na krščansko sporočilnost.

Poliakoff je s podobnimi sredstvi prišel do podobnih rezultatov, ki pa imajo glede na dobo in na izdelek sam drugačno vrednost, saj so tudi kriteriji sprejemanja in ocenjevanja drugačni. Barve so pri njem nenadkriljivo izvirne in plodne. Rdeča ni nikoli preprosto rdeča, rumena nikdar čisto rumena in pod zeleno vedno čutimo še kaj drugega. Pod vidno plastjo barve je vedno mogoče uganiti utripanje drugih slojev, ki tekmujejo med seboj in ob takem nanašanju barv pride do izraza pravi Poliakoff, na videz veličastno miren, hkrati pa neutrudno gibljiv tako v celoti kot v detajlu. Vtis utripanja in vibriranja slike je tako posledica spretnega postopka, ki barvam omogoča, da polno zadihajo. Barve so izpeljane tako kompleksno, da gledalcu puščajo možnost in željo, da bi ugotovil, kako so nastale in kako zaživele.

Abstrakcija Poliakoffa je abstrakcija brez kompromisa. V njej bomo zaman iskali kakršne koli vidne predmetne transpozicije ali popolnoma geometrične teme. Barva je tista, ki govori sama zase s svojo osebno in duhovno noto. Ne predstavlja nikakršne druge realnosti, ta barva sama *je* realnost. Pri tem ni potrebe po predmetni podobi, po nikakršni pokrajini, še manj po upodabljanju ljudi. Seveda se po njegovih slikah lahko gibljemo kot po prostoru in si umišljamo njegove gore in reke, toda vse to nam lahko služi le kot prispodoba. V resnici imamo pri Poliakoffu opraviti z originalno naravo barv, lahko opazujemo njihovo moč, gibljivost in veliko tišino, ki v sebi skriva vihar.

Prav tišina, ki ni prava tišina, pa ni zato nič manj monumentalna, je tisto, kar zaznamuje mogočno spiritualnost slikarstva Sergea Poliakoffa. Kakor ikone srednjeveških mojstrov iz Rusije njegove slike sproščajo in navajajo opazovalca h kontemplaciji in introspekciji. Bogastvo kontrastov in lepota skladnje v prostorskih odnosih na kompozicijah podčrtujeta preprosto, pa vendar zelo premišljeno zasnovo tega latentno burnega sveta, zakritega s tišino in dostojanstvenim redom. Le pritrditi je mogoče zgovornima stavkoma izvrstnega poznavalca Poliakoffove umetnosti Giuseppa Marchiorija, ki je zapisal: »Arhitektura, tišina, meditacija ... tri ključne besede za razumevanje Poliakoffa. Tri besede, ki govorijo o duhovnosti, ki jo razkriva prostorskost njegovih slik.«[8]

Nazadnje si oglejmo še najbolj živo pričevanje o velikem pomenu, ki ga je za svoje delo Poliakoff pripisoval staroruski ikonopisni tradiciji. Videli bomo, da gre tu poleg oživljanja preteklosti za nekaj mnogo globljega, da gre za kompleksen umetnostni program, na katerem je zasnovana celota slikarjevega opusa. L. 1965 (štiri leta pred smrtjo) je Poliakoff napravil tako imenovani *Zid* in ga vse do konca življenja hranil v svojem ateljeju v Parizu. To je majhen ikonostas s črno podlago, na katerem so pre-

---

[7] Marchiori meni, da so ikone neposredno navdihovale sheme v slikarstvu Sergea Poliakoffa, da pa se je od le-teh v svojih zadnjih delih oddaljil. V mislih ima predvsem nedokončano platno (pod očitnim vplivom Giottove nebesno modre) iz l. 1969, ko je Poliakoff umrl. Giotta je slikar podrobneje spoznal poleti istega leta, ko je obiskal Padovo.

[8] Marchiori: *Serge Poliakoff*, p. 131.

mišljeno usklajene manjše reprodukcije posameznih slik, ki jih je tja s pomenljivim spoštovanjem pritrdil Serge Poliakoff. Ikonostas je širok slaba dva metra, slike pa si v kronološkem zaporedju po nastanku sledijo od leve proti desni. Prva je stara *Vladimirska Mati božja* (konec 11. ali začetek 12. stoletja), za njo pa sta ikoni Andreja Rubljova *Nadangel Mihael* in *Sveta Trojica* (obe z začetka 15. stoletja). To so ikone, ki pomenijo mejnike v zgodovini staroruskega ikonopisja in mojstrovine, ki si jih je nič kaj skromno, zato pa plodno in zategadelj upravičeno Poliakoff vzel za svoja duhovna izhodišča.

Serge Poliakoff je ne le prvi evropski slikar, delujoč na zahodu (vse od prihoda iz Moskve l. 1923 je živel v Parizu), ki je v abstrakciji uveljavil temeljna načela ikonskega slikanja, ampak je tudi sicer izredno pomemben za razvoj abstrakcije v 20. stoletju. Njegov efektni kolorit je neprecenljiv dosežek v raziskovanju čiste uporabe barve, ki je zaznamovalo abstraktno slikarsko dobo, in njegovo delo ni ostalo brez vpliva na mlajše abstraktne slikarje. Doživel je marsikaterega bolj ali manj uspešnega posnemovalca in še danes ni malo slikarjev, ki jih navdihuje njegov način slikanja in ki se še zmeraj držijo njegove manire. Najpomembnejši slikar, ki je med drugim svoje delo zasnoval na barvnih invencijah Sergea Poliakoffa, je Mark Rothko, ki pa je žal umrl že leto za Poliakoffom, l. 1970. Rothkov opus z marsikaterega stališča, zlasti pa po barvni strukturi, nadaljuje in stopnjuje abstraktna iskanja Sergea Poliakoffa.

Razmišljanje o dragocenih vezeh med ikonopisom in umetnostjo Poliakoffa je vredno skleniti z univerzalnim citatom, ki sicer govori o Poliakoffu, prav lahko pa bi veljal za vsakega med velikimi ikonopisci ruskega srednjega veka. V Poliakoffu njegov avtor odkrije bistvo, ki slikarja silno oddaljuje od kakršnega koli poprečja in mu prizna veliko kvaliteto neomejenih izraznih možnosti v umetnosti: »V sebi nosi nemir in gorečnost, ki se vzajemno bolj usmerjata v nedorečenost kot v neizrekljivo.«[9]

L'INFLUENCE DES ICONES RUSSES MÉDIÉVALES SUR LA PEINTURE FIGURATIVE ET ABSTRAITE DU XXe SIÈCLE

L'influence qu'exerçaient (et continuent à exercer) les icônes russes, notamment celles du XIIe au XVe siècle, sur la peinture du XXe siècle, n'est pas particulièrement bien étudiée, quoique l'esprit attirant des images liturgiques orthodoxes ait empreint quantité d'oeuvres d'art contemporaines remarquables. L'echo mystique des icônes des grands maîtres comme Andreï Roublev se faisait sentir aux deux plans principaux de la création picturale de notre siècle: celui des motifs et celui de la forme.

Pour des raisons bien évidentes, les peintres russes étaient ceux qui subissaient le plus volontiers l'indélébile tradition d'icônes qui, pour la Russie, représentaient un phénomène artistique non moins national que religieux.

Kouzma Petrov-Vodkine (1878—1939) était surtout enthousiasmé par la richesse et la profondeur iconographiques des images saintes. Le motif de la Vierge et, plus généralement, celui de la femme et de la mère, est fortement prononcé dans l'oeuvre entier (huiles et aquarelles surtout) de ce peintre si peu reconnu dans le monde artistique. La féminité marque souvent même ses figures masculines; elle est partout subtilement assaisonnée d'une forte connotation religieuse.

---

[9] Jacques Grenier, Poliakoff, *L'OEil*, 39, 1958, p. 69.

La réalisation des icônes et leur forme inspiraient quelques peintres abstraits dont Vassily Kandinsky et surtout Serge Poliakoff (1906—1969), peintre russe qui vivait à Paris depuis 1923, sa famille aristocratique ayant été expatriée après le triomphe de la révolution d'octobre. Pour lui, les icônes du moyen âge russe étaient la vraie source de sa production abstraite. En vue d'obtenir un résultat pictural original il appliquait la technique méticuleuse de coloriage dont s'étaient servis les maîtres anciens pour atteindre le sens mystique et insaisissable de l'icône. Chez Poliakoff, c'est la couleur qui devient insaisissable et mystique. Ses toiles offrent à l'oeil des compositions de champs colorés, jamais symétriques ou géométriques. Chaque champ consiste en de nombreuses couches de couleurs différentes, ce qui donne à la couche visible une étrange qualité de vibration difficile à définir. C'est donc sur le niveau d'ambiance et de mysticisme que l'on découvre le dénominateur commun de l'icône et de Poliakoff.

OCENE IN POROČILA
NOTES ET COMPTES RENDUS

OCENE IN POROČILA

SREČANJA — RAZSTAVA RISB IN GRAFIK V DUNAJSKI ALBERTINI OKTOBER—NOVEMBER 1989

Albertina je konec preteklega leta pripravila razstavo *Srečanja (Begegnungen — Ontmoetingen)*, svojevrstno problemsko predstavitev evropskih mojstrov stare grafike in risbe. S tem je realizirala zanimivo obliko sodelovanja dveh vsebinsko sorodnih grafičnih zbirk svetovnega slovesa: dunajske *Albertine* in amsterdamskega *Rijksprentenkabineta*. V tem primeru se srečujeta dve instituciji najvišjega ranga s svojo programsko in organizacijsko specifiko, zgodovino nastanka in razvoja zbirk, akcesijsko strategijo ipd. Soočajo pa se obenem umetniška dela svetovnih mojstrov — bodisi v najglobljem bistvu sorodnih ali pa različnih umetnikov, kar omogoča pogled na stvaritve grafične umetnosti v širšem zornem polju njihove umetnostnozgodovinske soodvisnosti. Predstavljene so vrhunske stvaritve likovne umetnosti v živem dialogu, v dialektičnem procesu medsebojnih zvez in omogočanja. Takšen način predstavljanja likovnemu objektu v polni meri priznava status enkratnega in individualnega likovnega organizma, hkrati pa prerašča njegovo statično izolacijo s tem, da mu omogoča identifikacijo v odnosu do drugih del v procesu kompleksnega razvoja evropske umetnosti.

Razstava je postavila problemske segmente na različnih ravneh, vedno pa kot soočanje dveh ali več umetnikov oz. njihovo podobno ali različno reševanje istega likovnega problema (motivike, kompozicije, vprašanj perspektive ali tehnične izvedbe grafičnega lista). Takšen konceptualni prijem je bil mogoč le z dopolnjujočim se izborom gradiva iz obeh institucij. Za srečanje različno raščenih zbirk je bila torej izbrana predstavitvena oblika, ki nima značaja pregleda šol in epoh, temveč poudarja nekatere aspekte in nesporne vrhunce v zgodovini likovne umetnosti. Med sabo jih sooča v majhnih, skrbno izbranih skupinah, ki se tako ali drugače sklicujejo druga na drugo. Umetniška dela so vselej postavljena v problemski odnos, bodisi v formalnem bodisi v vsebinskem pogledu. Značaj teh notranjih relacij je zelo različen. Tako se enkrat soočata mojstra, od katerih vsak zastopa svojo smer v likovnem izražanju istega obdobja: Mojster E. S. in Mojster Hišne knjige. Drugič sta to protagonista iste stilne usmeritve v različnih deželah: Toorop in Klimt. Ali pa dva umetnika iz različnih obdobij, od katerih starejši odločilno vpliva na mlajšega: Rubens in Watteau ter skupina Goltziusa in de Gheyna z njunim vzornikom Dürerjem. Altdorfer se kot prvi sooča z eksperimentalnim krajinarjem Seghersom, akvarelist Alt pa s svojima nizozemskima pendantoma Brettnerjem in Bosboomom.

Prvo obliko dialoga predstavlja dvojica Mojster E. S. (z listi iz Albertine) in Mojster Hišne knjige oz. Mojster Amsterdamskega kabineta (z listi iz Rijksprentenkabineta), ob kateri se izpostavlja vprašanje različnega likovnega videnja in doživljanja sveta, različnih ikonografskih predstav in tehnike njihovega zajetja v grafičnem listu poznega srednjega veka. Mojster E. S. — izhajajoč iz zibelke grafične umetnosti — je v motivnem svetu tradicionalist, ki se zgleduje po sodobnem slikarstvu. Nasprotno pa je Mojster Hišne knjige, verjetno tudi sam slikar, v izboru tem precej bolj originalen in inventiven. Njegov motivni svet temelji na opazovanju in vnašanju predmetne realnosti v linearno tkivo grafičnega lista. Gre že v osnovi za

drugačen odnos do objektivne danosti, ki se odraža v bolj »slikarskem« podajanju grafično upodobljene snovi in v občutnejši komunikaciji z naravo. Razloček je očiten tudi v tehničnem smislu — tudi po tej plati je viden korak naprej k bolj realističnemu idealu poznega srednjega veka, kar doseže grafik v nadaljnji razvojni stopnji globokega tiska. Njegovo izrazno sredstvo je suha igla, prefinjena in bolj »slikarska« grafična tehnika, s katero dosega presenetljivo življenjsko pristnost in neposrednost. Estetiki žametne pretanjenosti njegove suhe igle stoji nasproti ostrina likovnega zapisa v bakrorezih Mojstra E. S.

V drugi skupini gre za konfrontacijo del Hendricka Goltziusa in Jacquesa de Gheyna z njunim velikim zgledom Albrechtom Dürerjem. Primerjava dobro izbranih risb in grafik poudarja vpliv najpomembnejšega zastopnika nemške renesanse, ki je trajal še desetletja po njegovi smrti tudi zunaj njegove dežele in vplival na razvoj največjih likovnih talentov Evrope. Goltziusu in de Gheynu je bil Dürer s svojim vseobsežnim obvladovanjem grafičnih tehnik in ikonografskih tem večen zgled. Dialog drugega ob drugem postavljenih listov je pokazal stopnje odvisnosti od diskretnega spogledovanja z vzornikom do neposrednega in odkritega naslona na njegove rešitve tako v zvezi s tehničnimi kot tematskimi vprašanji. Prav tako kot v svojem času Dürer sta tudi oba severna mojstra vnašala v svoja dela aktualne razvojne dosežke sodobne italijanske umetnosti in s svojo vsestranostjo ter virtuoznostjo dvignila grafično umetnost Nizozemske na sam evropski vrh.

Srečanje Albrechta Altdorferja in Herculesa Seghersa postavlja težišče razstavne problematike na vprašanje krajinarstva v zgodovini evropske likovne umetnosti. Altdorfer je na začetku 16. stoletja prvi uvedel v grafično umetnost krajino kot temo. Donavsko pokrajino s prostranimi dolinami, gorami, gozdovi in orjaškimi posameznimi drevesi je upodabljal v novem grafičnem mediju — jedkanici, deloma sekundarno kolorirani z akvarelnimi barvami. To so fantazijske in včasih kar fantastične vedute s poudarjenim atmosferskim vidikom in svetlobnimi akcenti, ki se odmikajo od realne topografske situacije. Z velikim obvladovanjem izvedeni listi svobodno oblikovanih krajinskih motivov na nov način presegajo estetiko in omejitve do tedaj običajnega bakroreza. Skoraj stoletje pozneje je na Nizozemskem Hercules Seghers tiskal svoje »slike«, kot so jih imenovali sodobniki. Veliki eksperimentator v tehniki jedkanice je prizore odtiskoval na barvni papir ali platno in jih ročno koloriral s čopičem. S tem je dosegel popolnoma slikarski učinek in briljantne svetlobne učinke. Njegovi eksperimenti so drznejši in ekspresivnejši od Altdorferjevih, čeprav je očitno, da je poznal njegove krajine (pogost motiv macesna s povešenimi vejami, gorskih in gozdnih pokrajin, širokih dolin...) in jih vizionarsko stopnjeval. Prizori macesna — pri Seghersu absolutni objekt upodobitve — se v svojih trepetajočih strukturah povsem približujejo območju abstraktnega slikarstva.

Rubensa in Watteauja loči stoletje, druži pa tehnika *»trois crayons«*, način reševanja kompozicijskega gibanja v prostoru in vrednotenje barve kot temeljnega likovnega izraznega sredstva. Watteau daje v temeljni estetski dilemi med poussinovsko risbo in vitalizmom rubensovskega kolorizma primat nagli koloristični skici pred natančno risbo, oprto na antične vzore. Veliki risar francoskega 18. stoletja se je inspiriral s prerisovanjem del flamskih risarjev 17. stoletja, zlasti Rubensa, čigar risbe so mu bile v Parizu na voljo v zbirki njegovega zaščitnika Pierra Crozata. Tu je spoznal tudi Rubensovo tehniko *»trois crayons«* — risbo s kredami v treh barvah — ki je od tedaj pogosto izrazno sredstvo v njegovem opusu.

Razstava je ujela tudi trenutke Watteaujevega neposrednega naslona na občudovanega mojstra npr. v študijah draperij in ženskih kostumov, ki se niti v najmanjših detajlih ne razlikujejo od Rubensovih risb Helene Fourment.

Konfrontacija dveh različno orientiranih in različnima likovnima slogoma pripadajočih umetniških osebnosti seže v globini do nekega v osnovi sorodnega življenjskega vitalizma, do podobnega razumevanja nekaterih ključnih vprašanj človekovega bivanja pa vse do neposrednega naslona na avtoriteto v posameznih konkretnih likovnih zapisih.

Rudolf von Alt, George Breitner in Johannes Bosboom postavljajo problem akvarelnega topografskega slikarstva ob koncu 19. stoletja. Dve različni deželi (Avstrija in Nizozemska) z različno tradicijo, različnimi vzgoni in impulzi ter specifičnimi slikarskimi skušnjami, senzibilnostjo in stopnjo ekspresije, predstavljata isto likovno temo: topografsko zajeto krajino, mestno veduto, interieur in žanr vsakdanjika. Vedutno slikarstvo v tehniki akvarela je tedaj v dekorativnem smislu doseglo status, enakovreden oljnemu slikarstvu. Ob tematski uglašenosti obeh antipodov pa je očiten razkorak v načinu podajanja snovi, v stopnji spontanosti, v sugestijah perspektive ter v koncentraciji motiva in svetlobe. Mimetičnim ponovitvam Altovih mestnih predelov in interieurov, bleščečemu koloritu in kultiviranemu značaju njegovih akvarelov stoji nasproti veduta z izpostavljeno refleksivno noto in trpkostjo obeh severnih mojstrov, ki se v svojih predstavah navezujeta na tradicijo nizozemskega krajinarstva 17. stoletja. Elementi povezave vseh treh vedutistov pa so zlasti način obravnavanja svetlobe in atmosferski efekti.

Konfrontacija Jana Theodorja Tooropa, Gustava Klimta in Egona Schieleja se v nasprotju s polarnostjo prejšnjih antipodov izraža v bolj neposrednem odnosu sorodnosti vseh treh sodobnikov. Linearni simbolični stil njihovih kompozicij se je razvijal v medsebojnih vplivih (zlasti Toorop je s svojimi tremi razstavami na Dunaju močno vplival na Klimta, ta pa je bil zgled Schieleju). Vsak je seveda razvil svoj osebni likovni jezik, v katerem pa je vselej igrala odločilno vlogo z izjemno natančnostjo vodena linija, tako konturna kot v ploskovitem dekorativnem prepletu. Ta bizarni ekspresionistični slog spreminja figure v dematerializirano linearno dekoracijo, gibanje pa v elegantne arabeske. Linearne strukture so kot okno v neko drugo resničnost, v kateri je tudi dimenzija prostora bolj racionalna konstrukcija kot pa dejanska empirična kvaliteta. Vsem trem je lastna popolnoma osebna ikonografija v odmiku od tradicionalnih bibličnih in mitoloških tem — ikonografija, ki vabi k psihoanalitični introspekciji. Sorodnost je očitna tudi po tehnični plati: simbolizem in mistika se rada izražata v rafinirani risbi s svinčnikom, barvnimi svinčniki in kredo — pri vseh treh secesijskih mojstrih podobno.

Povsem specifično mesto med pari, predstavljenimi v dialogih, oz. skupinami starih mojstrov grafike in risbe zavzema Rembrandt van Rijn, ki ostaja v teh »srečanjih« brez para in se po besedah avtorjev razstave sooča z lastno edinstveno in neprimerljivo ustvarjalnostjo. Namenjeno mu je bilo osrednje mesto in največji razstavni prostor, v katerem obe zbirki — dunajska in amsterdamska — predstavljata različne skupine ikonografskih tem iz njegovega vsestranskega opusa: žanr vsakdanjika, živali in krajino Albertina (kreda), biblijske scene pa Prentenkabinet (perorisbe). Tako v prvi kot v drugi skupini se umetnik prepoznava kot globok vernik in hkrati humanist, kot človek z doslednim etičnim imperativom, z intuitivnim uvidom v bistvena vprašanja človeških in religioznih problemov, s prebujenim odnosom do sveta, Boga in lastnega bivanja ter ključnih vprašanj človeške eksistence. Njegovi prizori so kontemplacija božanskega v človeškem znotraj bibličnega diktata, predstavljeni brez slehernega idealiziranja, patosa ali velikih gest, vendar s svetim spoštovanjem, poznavanjem in razumevanjem. Njegovi religiozni motivi so hkrati himna človeku, predstavitve profanih snovi pa adoracija božjega. Rembrandt v vseh dokazuje, da sveta ne deli na sakralno in profano in da ni nikakršnega profanega prostora ali predmeta, v katerem bi bilo božansko odsotno. V opusu njegovih risb gre torej za soočanje različnih plasti celovite umetniške osebnosti, ki v konceptu postavitve hkrati potrjuje in negira osnovno idejo razstave.

Blaženka First

GIOVANNI GEROLAMO SAVOLDO TRA FOPPA, GIORGIONE E CARAVAGGIO

Milano: Electa 1990, uvod in predstavitev razstave *Bruno Passamani*, avtorji pos. esejev *Gaetano Panazza, Creighton Gilbert, Francesco Frangi, Flavio Caroli, Pierluigi De Vecchi, Sybille Ebert-Schifferer, Bert W. Meijer, Mina Gregori*, 356 strani, 231 črno-belih in barvnih posnetkov.

V monumentalnem kompleksu nekdanjega samostana S. Savoldo in S. Giulia v Bresci je bila do 31. maja 1990 na ogled razstava del doslej malo dokumentiranega brescianskega slikarja G. G. Savolda (Brescia, o. 1480 — Benetke, po 1548), ki pa se po zaslugi te razstave potrjuje kot zanimiv vezni člen med lombardskim in beneškim slikarstvom. Katalog in razstava sta posvečena 100-letnici rojstva slovitega italijanskega umetnostnega zgodovinarja Roberta Longhija za njegov delež pri raziskovanju in pravilnejšem ovrednotenju brescianskega slikarstva XVI. stoletja. To je že tretja razstava iz cikla predstavitev slikarjev, rojenih ali dalj časa aktivnih v Bresci (prva 1987 z naslovom Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, druga pa 1988 z naslovom Alessandro Bonvicino detto il Moretto).

Strogo znanstveno urejena razstava, razdeljena na dva dela, in katalog, z izborom 32 Savoldovih slik (kar predstavlja približno tri četrtine njegove do danes znane produkcije) in večjim številom njegovih risb iz javnih in zasebnih italijanskih, evropskih in ameriških zbirk (ena od štirih razstavljenih variant Počitka na begu v Egipt je iz dubrovniške Škofijske pinakoteke), je temeljnega pomena za težavno in zapleteno rekonstrukcijo avtorjevega življenja in njegove ustvarjalnosti. Savoldovi produkciji se v drugem delu razstave pridružuje ok. 40 del — olj in grafik — italijanskih, flamskih, holandskih, francoskih in nemških slikarjev, ki so delovali med poznim XV. in začetkom XVII. stoletja. Gre za dela, ki so bila iz različnih razlogov omenjana v zvezi z brescianskim mojstrom. Zelo skrben je izbor grafik, ki zaradi možnosti reproduciranja pomenijo od poznega XV. stoletja dalje glavni način širjenja upodobitev in s tem spoznavanja umetnosti časa kakor tudi ikonografskih repertorijev. Ti dragoceni arhivi form so spremljali umetnike ves čas ustvarjalnega življenja. Spremna dela so razdeljena na sedem sekcij, ustrezno gradivo pa argumentira njihovo povezavo s Savoldovim slikarstvom. V prvi sekciji so dela lombardskih, beneških in toskanskih avtorjev, po katerih se je Savoldo zanesljivo zgledoval na začetku svoje ustvarjalne poti; naslednje tri sekcije kažejo razvoj portretnih tem, portreta z glasbenimi inštrumenti in nočnih prizorov; v peti sekciji je dokumentiran vpliv nordijske figuracije, medtem ko šesta predstavlja lombardske in beneške slikarje, ki so bili Savoldovi učenci ali pa so po njem povzeli kompozicijske in stilistične elemente; v zadnji sekciji so tako imenovana »problematična« dela, ki jih bo morda prav po zaslugi razstave mogoče atribuirati Savoldu. Med drugim so tu dela beneških avtorjev, kot so Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Tizian, Paolo Pino, lombardskih slikarjev, kot so Vincenzo Foppa, Gerolamo Romanino, Moretto, Giovanni Battista Moroni, Andrea Solario, Antonio Campi in Caravaggio, pa še Dosso Dossi, sicer iz Ferrare, a dejaven v Benetkah v prvih dveh desetletjih XVI. stoletja, ter Piero di Cosimo iz Firenc. Zaradi zanimivega razvoja, ki so ga prispevala k tematikam in reševanju figurativnih problemov Savoldovega slikarstva, so predstavljena tudi dela genoveškega slikarja Luca Cambiasa in Holandca Gerrita van Honthorsta, imen. Gherardo delle Notti. Med grafičnimi listi najdemo nekatere, ki so odigrali odločilno vlogo v razširjanju umetnostne kulture v zgodnjem XVI. stoletju: gre za dela Albrechta Altdorferja, Albrechta Dürerja, Andrea Mantegne, Marcantonia Raimondija in Martina Schongauerja.

Skozi 13 esejev oz. poglavij kataloga (Arhitektura razstave in njeno oblikovanje; Rešena vprašanja in nerešeni problemi; Dvorljivi Savoldo; Savoldo: težave in kontinuiteta kritične obdelave; Fiziognomika in portret v '500; Mimeza v ogledalu; Savoldo: portret in glasbena alegorija; Flamci v Serenissimi v začetku '500; Tema umetne svetlobe pri Savoldu in lombardski izvori pri Caravaggiu; Slike; Risbe; Savoldo in grafika; Od Foppa do Caravaggia — slikarji, ki povezujejo Savoldovo delo) ter spremnega aparata, registra, Savoldove bibliografije in bibliografije primerjalnih del je danes mogoče z večjo gotovostjo odčitati biografski in ustvarjalni profil tega skrivnostnega, aristokratskega mojstra.

Savoldovo slikarstvo razvija z izvirnostjo izraznega jezika in oblikovnih rešitev nekatere renesančni kulturi severne Italije najljubše teme; čeprav je v bistvu povezano z lombardskim področjem, obogateno z različnimi vplivi in ustvarjeno večji del v Benetkah, pomeni enega od

osrednjih razvojnih členov, ki od Foppa vodi vse do Caravaggia.

Zanesljive notice o Savoldovem življenju so še vedno redke in tudi število njegovih podpisanih, datiranih ali nesporno dokumentiranih del ni veliko. Vendar so nekako sorazmerno regularno razporejena v slikarjevo zrelo obdobje in omogočajo s skrbnimi primerjavami prepoznavanje preostalih avtorjevih del ter s tem tudi pregledno, čeprav problematično rekonstrukcijo celote Savoldovega slikarstva.

Savoldo je bil rojen v Bresci okrog 1480, po ne povsem potrjenih podatkih v plemiški družini. Morda je bil tam učenec Vincenza Foppa, ki je poučeval v Bresci med 1489 in 1516 na podlagi izkušenj, pridobljenih med svojim bivanjem v Genovi (kjer je prišel v stik s flamskim slikarstvom, ki je bilo tam, tako kot v Benetkah in Neaplju, zelo cenjeno in zaradi morskih poti zlahka dostopno), v Milanu in v Paviji. Dokazano je, da je bil Savoldo leta 1506 v Parmi gost slikarja Alessandra Araldija in da je bil leta 1508 v Firencah. Ob tem je potrebno poudariti, da je bilo florentinsko renesančno slikarstvo v Lombardiji že znano, ker so številni florentinski umetniki bivali v Milanu, med njimi tudi Leonardo. Prav Leonardove raziskave svetlobe in realnosti stvari so brez dvoma vplivale na Savoldovo slikarstvo. Dokumentov o drugem desetletju XVI. stoletja ni na razpolago, od 1521 pa živi Savoldo predvsem v Benetkah, kjer se poroči s Flamko, vdovo tam delujočega nordijskega trgovca, ter slika za cerkvene redove in za rafinirane zasebne naročnike. Iz tega obdobja so tudi dela za dominikance iz Trevisa in Pesara. Okrog leta 1530 živi v Milanu, kjer po naročilu vojvode Francesca II. Sforze naslika za kovnico serijo štirih slik. Vasari jih označuje »di notte e di fuoco« in so Savoldovo edino znano javno naročilo, zelo značilno za njegovo slikarsko produkcijo. Po letu 1548 umre v Benetkah. Med datiranimi deli so za rekonstrukcijo Savoldovega slikarskega itinerarija osnovnega pomena Sv. Anton in sv. Pavel puščavnik iz beneške Accademie (1520), velika tabelna slika Madona s svetniki za dominikance iz Pesara (danes v milanski Breri, 1524—26), Portret moškega s flavto iz New Yorka (1529), Pastirji častijo Jezusa iz cerkve Sv. Giobbe v Benetkah in njena varianta iz Pinacotece Tosio Martinengo v Bresci (1540).

Savoldo je bil izobražen slikar, ki je sprejemal in tudi uporabljal različne, včasih celo nasprotujoče si izkušnje. V Benetkah je bil v neposrednem stiku s severnoevropskimi, flamskimi in nemškimi slikami in grafikami, ki so ga tako fascinirale, da je v številnih svojih delih predeloval njihove teme in sugestije. Predvsem pa je Savoldo poglaviten predstavnik tiste slikarske usmeritve, ki je na perifernem območju beneške republike — na področju Lombardije — posredovala kulturo beneške renesanse. Značilnosti te usmeritve so spoštljiv pristop h konkretni realnosti človeka, narave in predmetov, raziskovanje slikarskega jezika, ki omogoča upodabljanje rahločutnih in jasnih form, študij barve, svetlobe in oblike predmetov v prostoru, razčlenjevanje in uporaba skrajšave v perspektivi, posebna pozornost do razkrivanja in sprememb fiziognomije in psihologije.

Njegov učenec Paolo Pino, slikar, kipar in literat, avtor znanega dela Dialog o slikarstvu, ga je označil kot »redkega človeka v naši umetnosti in odličnega posnemovalca vsega«.

Tatjana Wolf

Peter Oluf Krückmann: FEDERICO BENCOVICH 1677—1753.
Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1988, 488 str., 78 črnobelih reprodukcij.

Monografija o beneško-dalmatinskem slikarju Federicu Benkoviću, ki mu usoda nikakor ni bila naklonjena, saj je že za življenja kljub imenitnim in vplivnim mecenom padel v pozabo, nas mora vsekakor razveseliti. Gre za doktorsko disertacijo Petra Olufa Krückmanna, v kateri se je avtor pogumno lotil bistvenih vprašanj, ki se porajajo ob življenjskem opusu tega spornega slikarja, sodobnika Piazzette in predhodnika Tiepola. Na številna vprašanja pa ostaja še vnaprej neodgovorjeno.

Krückmann se je potrudil in zbral precej gradiva, ki ga je v katalogu razvrstil v šest skupin: oljne podobe, risbe, jedkanice, kopije, izgubljena dela ter nazadnje napačne atribucije. Prav to poglavje pa je pravzaprav najbolj sporno, saj je avtor zelo

avtoritativno posegel v slikarjev opus z novimi atribucijami. Bil pa je zelo izčrpen pri bibliografskih virih, saj je dodatno upošteval tudi Pallucchinijev prispevek z beneškega kongresa *Barocco in Italia e nel paesi del sud*, medtem ko je spregledal Prijateljev prispevek na istem kongresu. Izmuznil se mu je tudi zadnji Pallucchinijev prispevek na to temo (*Un Tiepolo in più un Bencovich meno*, Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Rim 1984), v bibliografijo o slikarju pa bi sodila tudi Prijateljev prispevek o umetnosti Dalmacije v pregledu baroka na Hrvaškem (Horvat, Matejčić, Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982) ter Martinijev pregled (*La pittura del Settecento veneto*, Videm 1982). Take podrobnosti lahko tudi spregledamo, saj gre za prvo organsko zaokroženo monografijo o slikarju, podprto s filološko in zgodovinsko sintezo.

Po temeljnih študijah Rodolfa Pallucchinija iz zgodnjih tridesetih let je bilo ime nekako izmikajočega se Federica Benkovića precej ohlapno prilepljeno ob G. B. Piazzetto ali zgodnjega G. B. Tiepola. Kruno Prijatelj je avtor drobne knjižice o slikarju iz leta 1957, v kateri je upošteval do tedaj znana dejstva in katalog del, ki so več ali manj nesporna. O posameznih Benkovićevih delih so pisali kar številni umetnostni zgodovinarji (poleg Pallucchinija in Prijatelja Gamulin, Kečkemet, Ivanoff, Jonescu, Arslan, Rizzi, Zampetti, Gregori, Ruggeri, Longhi, Rosenberg in drugi), vendar mu umetnostna zgodovina doslej še ni našla pravega mesta kot umetniški osebnosti. Zanetti poroča, da za življenja ni bil priljubljen. Iz Benetk, kjer sta ga z naročili prehitela Piazzetta in mladi Tiepolo, se je kmalu zagrenjen umaknil na Dunaj, pod mecenstvo Schönbornov. Ko pa je Longhi leta 1922 odkril Benkovićeve slike v galeriji Schönbornov v Pommersfeldnu, so ga tako navdušile, da ga je v čustvenem zanosu proglasil za enega največjih beneških genijev osemnajstega stoletja. Podobno kot slikarju samemu je bila usoda nenaklonjena tudi njegovim delom. Mnoga so uničena ali izgubljena ali morda še neopazna propadajo, ker je njihov avtor »neznan« in jih lahko reši le naključje, kot se je to zgodilo z veličastno oltarno podobo v Senonchesu, ki je bila ustvarjena za bolonjsko cerkev Madonna del Piombo in za katero se je izkazalo, da sodi med slikarjeva najboljša dela (Rosenberg-Brejon de Lavergnée, *Arte Veneta*, 35, 1981).

Medtem ko je letnica slikarjevega rojstva razrešena in dokumentirana letnica smrti v Gorici, ostaja še nadalje uganka njegov rojstni kraj. Čeprav Krückmann omenja več možnosti, danes prevladuje mnenje, da je to ali otok Brač, kjer je dokumentirana družina Benković, ali same Benetke (Prijatelj, Pallucchini). Iz anonimnosti je izstopil leta 1707, ko je pri tridesetih letih poslikal majhen strop v palači Orselli Foschi v Forliju. Jedro njegovega opusa pa je nastalo za galerijo mainzenskega knezoškofa Lotharja Franza Schönborna v Pommersfeldnu, poleg drugih podob tudi slikarjevo najpomembnejše delo *Žrtvovanje Ifigenije*. Analizi te podobe odmerja Krückmann zajetno poglavje in nam ob njem približa kulturno ozračje, v katerem je slikar deloval. *Izakovo žrtvovanje* iz zagrebške Strossmayerjeve galerije je replika platna iz galerije v Pommersfeldnu (pripisovali so jo že Piazzettu). *Frančiška pavlinskega*, prav tako iz zagrebške galerije, pa je Benković, seveda v manjših dimenzijah, ponovil po *Diogenu*, ki ga hranijo v zasebni zbirki v Asconi. Slika z istim naslovom iz splitske Galerije umetnin pa naj bi bila le kopija.

Krückmann je v katalogu Benkoviću pripisal le osemintrideset oljnih podob, dodal je še sedemnajst risb in tri bakroreze, našel je šest grafik po njegovih podobah, devet pa kopij. Petintrideset izgubljenih del je zasledil le v virih, enaindvajset pa v literaturi. Kar triinšestdeset del pa je iz Benkovićeve zapuščine izvzel. Med temi je tudi slika *Osvoboditev sv. Petra iz ječe*, ki visi v Narodni galeriji v Ljubljani. Sliko je že pred tem v svoji monografiji o Piazzettu Adriano Mariuz pripisal Giuseppeju Angeliju, slikarju, ki je prevzel Piazzettovo delavnico. (Adriano Mariuz: *Opera completa del Piazzetta*, Milano 1980, pp. 110—111). Krückmann te nove atribucije ni dodatno argumentiral, temveč se je le naslonil na Mariuzov komentar ob sliki. V katalogu razstave *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja* (Ljubljana 1983, p. 42) je avtorstvo omenjenega platna še vedno pripisano Benkoviću. Krückmann katalog ljubljanske razstave v dodatku k bibliografiji sicer omenja, vendar v katalogu Zerijeve atri-

bucije ne upošteva. Ker gre za kvalitetno delo, bo morda potrebna posebna študija.
Mimogrede naj omenim še, da je bila tudi podoba *Sv. Andrej* iz Narodne galerije pripisana Benkoviću, a je ob pripravi razstave leta 1983 Zeri opazil na hrbtni strani napis A. Trogher, tako da o avtorstvu ni več dvoma. Tudi o redko videnih podobah iz romunskega muzeja Brukenthal v Sibiu, ki so bile leta 1969 na razstavi Dal Ricci al Tiepolo (Zampetti) v Benetkah predstavljene pod Benkovićevim imenom, a Krückmann zanje predlaga drugo avtorstvo, bo morda še potrebno spregovoriti.
Krückmann se je korektno lotil vprašanj, ki jih je nakazal že Pallucchini, in sicer odnosa Piazzetta-Benković, kajti slikarja sta izšla iz Crespijeve delavnice v Bologni. Nekaj več pozornosti bi lahko namenil tudi Tiepolu, morda pa bi se dalo še kaj dodati tudi o Benkovićevem vplivu na sočasno avstrijsko slikarstvo in obratno.
Resna študija o nekoliko izoliranem, v mistiko zagledanem slikarju, ki so mu bile tuje modne muhe, je naše védenje o njem, o razmerah in o času, v katerem je ustvarjal, močno razširila in obogatila.

Marjana Lipoglavšek

OBLIKOVANJE NA PRELOMU STOLETIJ

Kirk Varnedoe: VIENNA 1900: ART, ARCHITECTURE AND DESIGN. New York, Boston: Museum of Modern Art 1986, 264 strani, 354 črno-belih in 114 barvnih posnetkov med besedilom.
Jane Kallir: VIENNESE DESIGN AND THE WIENER WERKSTÄTTE. New York: Galerie St. Etienne 1986, 152 strani, 195 črno-belih in 55 barvnih, delno celostranskih posnetkov med besedilom.

Deli ameriških avtorjev izražata novo zanimanje za umetnost na prelomu 19. v 20. stoletje, kot se je razvilo zlasti v Združenih državah. Tu so v teku številne raziskave tako secesije kot tudi art decoja in se ukvarjajo z vsemi področji umetniškega ustvarjanja, pa tudi vsemi obrobnimi pojavi, ki spremljajo »visoko« umetnost, z njimi pa je zaznamovano predvsem vsakdanje življenje. Renesanso obeh slogov je spodbudilo zlasti postmoderno oblikovanje. Teme se primerno lahkotnejšemu pogledu najširšega ameriškega občinstva na umetnost zdijo včasih že skoraj banalne, ko tako posegajo prav v vsak, še tako droben segment življenja (Eric Baker in Tyler Blik: *Trademarks of the 20's & 30's*, New York 1988, Lucy Broido: *French Opera Posters 1868—1930*, New York 1976, Reynaldo Alejandro: *Classic Menu Design*, New York 1988). Spet druge so razkošno ilustrirane »slikanice«, ki imajo vendarle tudi strokovno vrednost: predstavljajo bogat slikovni vir za dokumentacijo razvoja okusa in estetike določene dobe (*Art Deco Design in colour*, New York 1977, *Art Deco Interiors in colour*, New York 1977, Stephen Blum, *Everyday Fashions of the twenties*, New York 1981). Med njimi so seveda tudi študije, ki daleč presegajo svoj prostor in včasih nekoliko površni ameriški *Criticism* (na primer Eva Weber: *Art Deco in America*, New York 1988).
Obe deli sta mi prišli iz znanih vzrokov v roke s precejšnjo zamudo, kljub temu pa o njuni aktualnosti ne more biti nikakršnega dvoma. Zlasti vidim njuno pomembnost v tem, da obe skušata uporabno umetnost obravnavati enakopravno z drugimi vejami likovne umetnosti, kar med drugim omogoča tudi zelo širok zorni kot. V gorišču zanimanja avtorjev ni le najožje področje, ki ga oznanja že sam naslov dela, temveč opozarjata tudi na duhovne izvore posameznih umetnostnih gibanj, povzemata njihove glavne ideje in dosežke, tako da pred nami ni samo enciklopedičen sežetek estetskih dosežkov oblikovanja določenega časa, ampak je vidno mesto namenjeno tudi duhovni subtilnosti posameznih umetnikov, ovrednotenju njihovih idej in del ter njihovemu vključevanju v sodobne in pretekle likovne tokove.
Delo Kirka Varnedoa se neposredno navezuje na veliko razstavo *Traum und Wirklichkeit — Wien 1870—1930* (občasna razstava Zgodovinskega muzeja mesta Dunaja — Historisches Museum der Stadt Wien), ki je v letu 1985 odmevala daleč prek avstrijskih meja, spremljal pa jo je tudi bogat katalog interdisciplinarnih raziskav, ki danes pomeni eno temeljnih del za to obdobje. Razstava je poleg nekaterih evropskih prestolnic

obiskala tudi New York. Vse postavitve (leta 1984 *Secession. Le Arti a Vienna dalla secessione alla caduta dell' impero asburgico* kot spremljevalna prireditev Bienala in predhodnica dunajske razstave v Benetkah, *Vienne,* 1880—1938: *Naissance d'un Siècle* leta 1986 v Parizu, *Vienna 1900* prav tako leta 1986 v New Yorku) so sicer temeljile na istih strokovnih predpostavkah, vendar pa so bile med seboj bolj ali manj neodvisne, in to tako po izboru muzealij kot tudi po načinu postavitve.

Tako lahko govorimo pravzaprav o treh neodvisnih razstavah, ki imajo sicer dovolj močne stične točke, po drugi strani pa se posamezni scenariji med seboj razlikujejo zlasti v segmentu, ki ga poudarjajo, časovnem izseku, ki so si ga izbrali, in podobno. Tudi katalogi ne pomenijo zgolj zgoščenega in prilagojenega sežetka dunajskega, ampak gre pri vsakem posebej za dodatno raziskovalno delo. Vloga temeljne razstave je pravzaprav samo izvir idej in osnovno znanstveno delo. Pri tem pa je treba omeniti, da je npr. Jane Kallir, kot ena eminentnih strokovnjakinj zlasti za delo Wiener Werkstätte, z nasveti in strokovno pomočjo sodelovala pri vseh treh razstavah.

Newyorška postavitev pomeni predstavitev zelo pomembnega segmenta evropske kulture in enega najpomembnejših vrhuncev avstrijske umetnosti ameriškemu občinstvu. Spremlja jo bogat katalog, o katerem bo govora v nadaljevanju.

Kirk Varnedoe začenja svoje delo z orisom stanja duhovne kulture na Dunaju okrog 1900. Zato ni naključje, da si je za motto izbral citat iz dela Mož brez posebnosti Roberta Musila, ki na iskriv in sežet način pričara duhovno klimo tega časa, za katero je značilna klasična fuzija dekadence in genija. Musil in Stefan Zweig mu sploh ves čas služita kot duhovni temelj, na katerem gradi svoja izvajanja. Ko govori o politični zgodovini, opozarja, da je leta 1918 nepreklicno izginil stari tradicionalni avstrijski svet, kar je poleg vsega drugega povzročilo na polju umetnosti to, da je Dunaj postal iz enega prvih evropskih umetnostnih centrov umetniška provinca, iz katere ga je zbudilo šele postmoderno zanimanje za art deco. Uvodni tekst je sicer kratek, a poln duha, esejistični pristop pa gotovo pritegne laika in ga navduši za raziskovanje tega obdobja.

Glavni del kataloga je razdeljen na tri dele, ki predstavljajo tri glavne veje likovnega ustvarjanja tega časa (I. Arhitektura, II. Oblikovanje, III. Slikarstvo in risba). Omejila se bom predvsem na oblikovanje.

Temelj posebnega mesta oblikovanja izdelkov za notranjo opremo tega časa je zlasti ideja, naj umetniki prestavijo umetnost iz njenega visokega (in oddaljenega) prestola in ji dodelijo širšo vlogo v vsakdanjem življenju. To lahko dosežejo tudi s tem, da namenijo posebno vlogo dekorativni umetnosti (govorimo lahko kar o zlati dobi ornamenta). Cilj vseh prizadevanj je torej združitev (preseganje) visoke in nizke umetnosti. Umetnostni ideal je »Gesamtkunstwerk«, celostna umetnina, kjer naj bo vsak predmet uporabne umetnosti (preproga, stol itd.) v sozvočju s slikami, kipi itd. in obratno. Z vključevanjem umetnosti v vsakdanjost so skušali izboljšati kakovost življenja. Lahko rečemo, da sta se s tem, ko sta minornim umetnostnim zvrstem pripisovali glavno vlogo kot dejavnikom reforme, srečali dunajska etika in estetika.

Tega obrata od visoke umetnosti k vsakdanjemu življenju pa niso izvedle šele Dunajske delavnice (Wiener Werkstätte). V skladu z reformističnimi idejami druge polovice 19. stoletja, usmerjenimi zlasti v (pogosto pretirano) kritiko škodljivih posledic in kvarnih vplivov industrijske proizvodnje, je v tej smeri deloval že leta 1864 ustanovljeni Muzej umetnosti in industrije (Museum für Kunst und Industrie, zdaj Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), še zlasti pa je bila pri tem aktivna leta 1868 ustanovljena Visoka šola za uporabno umetnost (Hochschule für Angewandte Kunst). Omenim naj še, da sta obe ustanovi povezani tudi z umetnoobrtno in industrijsko dejavnostjo v naših krajih. Ustanovitelji Dunajskih delavnic so imeli v mislih združenje umetnikov, ki se skupaj posvečajo moralno zadovoljujočemu delu, in izobražene buržoazne klientele, ki bi bolj cenila trajno kvaliteto od trenutne mode. Izdelki, ki bi jih v tem združenju izdelali umetniki, bi bili na voljo najširšim družbenim slojem. Vendar pa kljub v programu zastavljenemu cilju izdelki Dunajskih delavnic tega nikoli niso dosegli. Tako se ideja o reformiranju okusa (in življenja) preprostega človeka ni nikoli uresničila.

Slogovno so oblikovalci iz Delavnic združevali več različnih slogov, od za dunajsko secesijo značilne preproste geometričnosti, funkcionalnosti ter protobauhausovske strogosti do razbohotenega eklekticizma, ki korenini v historizmu.
Pogosto primerjamo krog Dunajskih delavnic, ki so bile sicer ustanovljene kot poganjek dunajske secesije, usmerjen predvsem v izdelovanje uporabnih predmetov (v skladu z zgornjimi tezami), z angleškim gibanjem Arts and Crafts ali ustreznimi nemškimi zvezami. Povezave so bile zelo trdne, osebne, kažejo pa se tako v programu Dunajskih delavnic, se pravi v sorodnih idejah in ciljih, kot tudi s povzemanjem formalnih rešitev, zlasti npr. Rennieja Mackintosha. Gre za poskus ponovnega uveljavljanja ročnega dela in z njim povezane estetike. Dunajsko gibanje sicer v nasprotju z Angleži nikoli ni povsem zanikalo vloge industrijske proizvodnje, prizadevalo pa si je za srečno združitev obrti in stroja. Slogovno zahteva secesijsko gibanje odvrnitev od *mimesis*, kar po letu 1890 potrjuje obrat k strogi geometrijski ornamentiki, s tem da je slog dekoracije že od vsega začetka bolj geometrijski kot vegetabilen, nagnjen k ponavljanju, prežet z »duhom severa«, to se pravi z variacijo simbolizma, kot ga najdemo v delih takrat na Dunaju zelo priljubljenega švicarskega slikarja Ferdinanda Hodlerja. Roža, ki cveti dunajski secesiji, ki je torej njen znak, je sončnica, v nasprotju z drugod priljubljeno vodno lilijo. V nekoliko preprostejših oblikah pa odseva tudi Japonska.
V zvezi s slogovnim razvojem bi torej lahko govorili o dveh fazah: prva faza je simbolistična (zaznamuje jo predvsem Ver Sacrum in vse, kar je z njim povezano), drugo fazo pa predstavljajo Dunajske delavnice (kjer nastopa npr. kabaret Fliedermaus kot utelešenje ne samo umetniškega »Gesamtkunstwerk«, ampak tudi duhovnih idealov).
Avtor pa vidi v principih oblikovanja tudi komponento predmarčne dobe (Vormärz), »derivata neoklasicizma, znanega kot bidermajer« (str. 83). To razlaga takole: Josef Hoffmann in Koloman Moser (pa tudi drugi) sta to obdobje imela za poseben trenutek v zgodovini srednjega stanu, ki je nastopil po dominaciji aristokracije in pred zmotami historizma (str. 84). V preprostih in neokrašenih oblikah izdelkov iz kovine in lesa ter v preprostih fasadah stavb sta videla korenine moderne tradicije.
Dunajska secesija z Dunajskimi delavnicami je bila priljubljena tudi pri oblasteh; Josef Hoffmann in Koloman Moser sta zgodaj postala profesorja na Visoki šoli za uporabno umetnost, na svetovno razstavo leta 1900 (Pariz) pa so potovali izdelki Dunajskih delavnic. Ustanovila sta jih leta 1903 prav Hoffmann in Moser. Njihovi najbolj znani izdelki so bili najprej iz kovine, kjer so se lahko v polni meri uveljavile zahteve po strožji geometrijski ornamentiki (značilna Moserjeva mreža, prevzeta od Rennieja Mackintosha). Za izdelavo so uporabljali stare ročne tehnike in dragocene materiale, zato so Delavnice skoraj ves čas poslovale na robu finančne katastrofe. Kljub temu sta leta 1906 Berthold Löffler in Michael Powolny ustanovila še keramični oddelek (Wiener Keramik), leta 1910 pa so dobile še oddelek za modo, ki je deloval v sodelovanju z Emilio Flöge. Flögejeva je iz t. i. reformirane obleke, ki je nasprotovala v steznik ujeti silhueti, napravila učinkovito celoto, to pa tako, da je obnovila elemente klasičnih oblačilnih slogov, npr. bidermajerja, antike in empira.
Dunajske delavnice so se zelo zanimale tudi za otroško ustvarjalnost. Poudarjali so namreč izvirnost namesto utrujene in izrabljene dekadence naturalizma. V kasnejših letih delovanja (po 1907) pa se je vedno bolj uveljavljalo tudi novo zanimanje za ljudsko umetnost (to je bilo sploh del tedanjih umetnostnih tokov, prim. pri nas gibanje vesnanov in izdelke Schnablove keramične delavnice v Kamniku) in za kmečko kulturo nasploh. Prišli smo torej do naslednje faze v razvoju ornamentike — po geometrijskem nastopi ljudski slog, pomembno vlogo igrajo še nordijske sage, pa tudi oživljanje antike. Najpomembnejši ustvarjalec tega novega sloga je bil Carl Otto Czescha. Po letu 1915 je nastopil Dagobert Peche in v oblikovanje Dunajskih delavnic vnesel vplive nemškega ekspresionizma.
Na enak iskrivo enciklopedičen način se avtor posveča še arhitekturi in slikarstvu, kjer še posebej opozarja na samosvoje slogovne odtenke in specifično atmosfero, ki je povzročila zlato dobo avstrijske umetnosti. Poleg omenjenih poglavij je gotovo najpomembnejši del knjige bogat

spremni aparat (poleg obširnih opomb z opozorili na vse tisto, čemur avtor v tekstu ni mogel posvetiti dovolj pozornosti, še kronologija, ki po posameznih letih obravnava pomembnejše umetnostne dogodke na Dunaju in v svetu, ter zelo obširna bibliografija).

Tudi knjiga Jane Kallir je zanimiva zaradi svojega nestandardnega pristopa: avtorica skuša delo Dunajskih delavnic povezati z nekaterimi gledališkimi prijemi, oblikovanje torej združuje z gledališčem.

Zanimiva je tudi njena opredelitev časovnega obdobja: spodnjo mejo ji določa v čas bidermajerja (kot enega glavnih slogovnih izvorov dunajske secesije), zgornjo pa pomeni nastop nacizma. V uvodnih besedah opozarja tudi na to, da oblikovanje Dunajskih delavnic še ni popolnoma raziskano, to pa zaradi relativne nedostopnosti njenih arhivov, ki jih hrani Avstrijski muzej za uporabno umetnost (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst).

Tudi Jane Kallir razlikuje v razvoju ornamenta več stopenj, posebej pa še enkrat poudarja sorodne vezi z obdobjem bidermajerja (podoben politični položaj: ljudje, utrujeni od vojne, so se obrnili k domu, družini in t. i. »Kleinkunst« — rezultat tega je kultura, ki je zanikala prepad med likovno in uporabno umetnostjo; tako je na primer mnogo priljubljenih žanrskih slikarjev slikalo tudi na porcelan in steklo). Tudi bidermajer se je torej dotaknil vseh aspektov človeškega življenja. Vendar pa v razliko od teorij Dunajskih delavnic ni poudarjal splošnega filozofskega ali moralnega imperativa.

Po nekaj splošnejših ugotovitvah (o vlogi dunajske secesije, o posebnem pomenu Muzeja za uporabno umetnost in k njemu priključene šole, o ideji celostne umetnine) preide k osnovnim podatkom o delu Dunajskih delavnic. Obravnava jih v petih poglavjih (Ozadje: Iskanje totalne umetnine; Kratka zgodovina Dunajskih delavnic; Arhitektura in veliki ideal — v tem sklopu obravnava tudi oblikovanje, in sicer po posameznih področjih: pohištvo, kovina, steklo, keramika; Moda in z njo povezan razvoj in Grafična umetnost in rojstvo ekspresionizma).

Že leta 1899 je žurnalist Hermann Bahr predlagal, naj se ustanovi organizacija, ki bi povezovala ročno delo in umetnost. Leta 1901 pa so učenci Josefa Hoffmanna in Kolomana Moserja na Visoki šoli za uporabno umetnost ustanovili koalicijo, ki so ji dali ime Wiener Kunst im Hause. Poleg nje so obstajale še druge ustanove, na primer Wiener Kunstgewerbe Verein (ustanovljena prav tako 1901).

Dunajske delavnice so leta 1903 ustanovili J. Hoffmann, K. Moser in Fritz Wärndorfer, njihov delovni program pa je bil formalno tiskan leta 1905. Avtorja manifesta sta bila Hoffmann in Moser. Med drugim želita vzpostaviti intimni stik med občinstvom, oblikovalcem in obrtnikom. Prepletajo se ideje, prevzete od secesije, o enakem vrednotenju likovne in uporabne umetnosti in o istih merilih za obe.

Podjetje se je širilo, vedno bolj je postajalo tovarna, podružnice je odpiralo tudi v drugih mestih (Berlin, New York itd.), za reklamo je poskrbela tudi vrsta razstav. (Največja je bila gotovo svetovna razstava — Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes — v Parizu leta 1925.)

Leta 1905 je bilo v Dunajskih delavnicah zaposlenih okrog 100 delavcev in 37 mojstrov, obstajali pa so tudi tesni stiki z drugimi podjetji. Okoli l. 1907 so prevzele distribucijo za Wiener Keramik, keramični studio, ki sta ga tega leta ustanovila Berthold Löffler in Michael Powolny. Sicer pa so v začetku (kar zadeva oblikovanje keramike) sodelovali s šolo za uporabno umetnost (značka Schule Moser). Stekla niso izdelovali; po njihovih načrtih so posode izpihali v tovarnah Bakalowits in Lobmeyr, oblikovalci Dunajskih delavnic pa so jih poslikali. Posebej pa je bil pomemben (morda tudi najbolj znan) oddelek za modo. Avtorica domneva, da so Delavnice izdelovale in prodajale obleko, še preden je bil oddelek uradno ustanovljen. Nekateri modeli so bili objavljeni v Deutsche Kunst und Dekoration. Izdelovali so tudi vzorce za tekstil in tapete.

V kontekstu sodobnih teorij o industrializaciji in o zatonu umetne obrti (t. j. ročnega dela) so Dunajske delavnice vodile »mehko« politiko: že od vsega začetka so njihovi ustanovitelji priznavali, da je industrializacija val prihodnosti in da bi bilo noro plavati proti toku. Zato so bile opremljene z najsodobnejšimi stroji,

ki pa so nastopali v vlogi služabnikov, ne gospodarjev.
Kljub svojemu širokemu programu so Dunajske delavnice ves čas poslovale na robu finančnega zloma. Kmalu se jim je kot mecen pridružil še Otto Primavesi, ki pa tudi ni vzdržal vse večjega finančnega bremena. Zato so bile leta 1914 likvidirane in ustanovljene kot družba z omejeno odgovornostjo, ob tem pa so bile prisiljene zapirati tudi svoje podružnice.
Odhod Kolomana Moserja leta 1907 pa pomeni tudi estetski preobrat. Novi oblikovalci, kot na primer Carl Otto Czescha in Berthold Löffler, Dagobert Peche in Eduard Wimmer-Wisgrill, so ponovno uvedli bohotni, na historizem spominjajoči ornament. V zadnjih letih delovanja Dunajskih delavnic pa so prevladale ženske oblikovalke (Maria Likarz, Vally Wieselthier itd.). Ob tem avtorica ponovno opozarja na bidermajer in zatekanje h »Kleinkunst«.
Tudi delu Jane Kallir je dodana obširna kronologija, spremljata pa jo še bibliografija in opombe.
Obe deli nam torej zanimivo, privlačno in znanstveno podkrepljeno približata oblikovanje polpretekle dobe, ki ga tudi pri nas odseva današnji čas, obenem pa nas opozarjata na vrzeli v raziskovanju našega deleža v oblikovanju na prelomu stoletij.

Mateja Kos

NARODNA GALERIJA V LETU 1989

PUBLIKACIJE

EVROPSKA TIHOŽITJA IZ SLOVENSKIH ZBIRK / Natura morta europea dalle collezioni slovene. Ljubljana 1989. — Ksenija Rozman: *Uvod. Tihožitje.* Federico Zeri, Ksenija Rozman: *Katalog razstavljenih del.* Kratice in krajšave. Izbrana literatura. Kazalo umetnikov. Reprodukcije. (Celotno besedilo tudi v ital. jeziku.) — 162 str. + 72 črnobelih in 8 barvnih repr. + 1 barvna repr. na platnici. — Rk.

GEORGE ROMNEY 1734—1802. Risbe iz Fitzwilliamovega muzeja univerze v Cambridgeu. Ljubljana 1989. — Anica Cevc: *Spremna beseda.* Patricia Jaffé: *Uvod* (tudi v angl. j.). *Literatura. Biografski podatki* (tudi v angl. j.). *Katalog razstavljenih del.* Reprodukcije. — 52 str. + 75 črnobelih repr. + 1 na platnici. — Rk.

NATIONAL GALLERY LJUBLJANA. Ljubljana 1989. — Zloženka-prospekt; besedilo: Ferdinand Šerbelj, organizacija: Lidija Tavčar. — 16 (+ 14) barvnih repr.

ODKRIVAJMO, RAZISKUJMO. Ljubljana 1989. — Delovni zvezek; besedilo: Lidija Tavčar; ilustracije: Štefan Hauko. — 24 str. s 16 črnobelimi repr. in 4 ilustr.

JANEZ VAJKARD VALVASOR SLOVENCEM IN EVROPI / Johann Weichard Valvasor to the Slovenes and to Europe. Ljubljana 1989. — Matjaž Kmecl: *Predgovor.* Anica Cevc: *Uvod.* Branko Reisp: *Janez Vajkard Valvasor — življenje, delo in pomen. Katalog. Bibliografija del o Janezu Vajkardu Valvasorju. Poznejše izdaje Valvasorjevih del in izbor znanstvenih publikacij. Leposlovna dela z motivom Valvasorjevega življenja in dela. Upodobitve in spomeniki.* Renata Gotthardi-Skiljan: *Valvasorjeva grafična zbirka zagrebške nadškofije. Literatura. Katalog.* Vladimir Magić: *Valvasorjeva knjižnica. Iz Valvasorjeve osebne knjižnice v Biblioteki Metropolitani.* Emilijan Cevc: *J. W. Valvasor kot mentor slikarjev. Katalog.* (Celotno besedilo je tudi v angl. jeziku.) — 229 str. z 62 črnobelimi, 8 barvnimi repr. in 4 fotografijami. — Rk.

FERDO VESEL 1861—1946. Ljubljana 1989. — Anica Cevc: *Uvodna beseda.* Polonca Vrhunc: *Ferdo Vesel 1861—1946* (tudi v angl. j.). *Katalog razstavljenih del. Razstave. Viri. Literatura o umetniku.* Kratice in krajšave. Reprodukcije. — 242 str. s 114 črnobelimi in 12 barvnimi repr. + 1 barvna repr. na platnici, 1 fotografija. — Rk.

RAZSTAVE

EVROPSKA TIHOŽITJA IZ SLOVENSKIH ZBIRK. 2. 2.—2. 4. 1989. — V zgornjih prostorih NG je bilo razstavljenih 71 del 44 avtorjev in šol: Almanach (3; pripisano: 5; krog: 2), Antonius Angermeyer (1), Antwerpenska šola, okr. 1650 (2), Michael Bechtel (1), Bartolomeo Bettera (1), Domenico Brandi (1), Angelo Maria Crivelli im. Il Crivellone (1), Giovanni Crivelli im. Il Crivellino (2), Johann Baptist Drechsler (1), Anton Fiedler (pripisano: 1), Luca Forte (1), Jan Fyt (1), Ladislao de Gauss (1), Anna Caterina Gili (1), Francesco Guardi (pripisano: 1), Cornelis Johannes van Hulstijn (1), Alexej von Jawlensky (1), Jacob van Kerckhoven (1), Peter van Kessel (5), Lombardska šola(?), 1. čet. 17. st. (1), Francesco Malacrea (2), Elisabetta Marchioni (2), Valentin Metzinger (1), Antonio Mezzadri (2), Nemška šola(?), 17. st. (1), nemški slikar(?), konec 17./začetek 18. st. (1), nemški slikar(?), 2. pol. 17. st. (1), nemški slikar(?), 2. pol. 17. st. (1), neznan sli-

kar, 19. st. (1), Psevdo-Guardi (2), Giuseppe Recco (1), Karl Ludwig Reuling (1), Adalbert (Béla) Schäffer (1), Johann Georg Seitz (3), Gino Severini (1), severnoevropski slikar, 2. pol. 17. st. (1), Frans Snyders (delavnica: 1), srednjeevropski slikar, 18. st. (1), srednjeevropski slikar, 18. st. (5), Sebastian Stoskopff (učenec: 2), španska šola(?), 1. pol. 17. st. (1), Franz Werner von Tamm (1), Giuseppe Vicenzino (2), Ferdinand Wagner ml. (1). Dela so posodili: Akademija za likovno umetnost (1), Centralna tehniška knjižnica (1), Društvo slovenskih pisateljev (1), Nadškofijski ordinariat (1), Narodna galerija (20), Narodni muzej (4), Slovenska akademija znanosti in umetnosti (2) in Zavod SRS za varstvo naravne in kulturne dediščine (1), vsi iz Ljubljane, Dolenjski muzej Novo mesto (3), Loški muzej Škofja Loka (1), Pokrajinski muzeji Celje (7), Koper (1), Maribor (11) in Ptuj (6), Pomorski muzej Sergej Mašera Piran (2), Posavski muzej Brežice (1), Župnijski urad Kamnik (1) in zasebni lastniki (6). — Metzingerjeva slika (kat. št. 52) je visela na razstavi samo do vključno 19. 2. 1989. Almanachov *Prodajalec rib* (kat. št. 34) ni bil razstavljen. — Avtor in organizator razstave: Ksenija Rozman.

GEORGE ROMNEY 1734—1802. Risbe iz Fitzwilliamovega muzeja univerze v Cambridgeu, 20. 4.—21. 5. 1989. — Razstavo je po pogodbi o meddržavnem sodelovanju pripravil The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, kot zamenjavo za razstavo risb Franca Kavčiča, ki jo je za Cambridge leta 1984/85 pripravila Narodna galerija. Posredoval jo je v sodelovanju z British Councilom v Londonu in Zagrebu ter Zavodom SRS za mednarodno znanstveno, tehnično in kulturno prosvetno sodelovanje v Ljubljani. V zgornjih stranskih prostorih NG je bilo razstavljenih 80 risb različnih tehnik (svinčnik, kreda, oglje, akvarel, perorisba, lavirana perorisba, kombinirane tehnike). — Organizacija razstave: Ksenija Rozman.

MI MLADI. Didaktična razstava. 12. 9.—20. 10. 1989. — Razstava v pritličnih prostorih NG je v prvem delu predstavila najbolj posrečene rešitve nagradne igre, objavljene v Pionirskem listu 1987/1988 (Galerijski kotiček), v drugem delu pa 213 risb malih šolarjev in učencev 1. razreda, nastalih ob razstavi »Evropska tihožitja...«. — Avtor in organizator razstave: Lidija Tavčar.

JANEZ VAJKARD VALVASOR SLOVENCEM IN EVROPI. 13. 10.—17. 12. 1989. — Razstava je nastala na pobudo Odbora za proslavo 300-letnice Valvasorjeve *Slave* in bila postavljena v veliki dvorani NG namesto priložnostne razstave o baroku na Slovenskem, predvidene kot spremna prireditev k mednarodnemu simpoziju »Barok v mejnih okoljih Evrope« (Cankarjev dom, 13.—16. 10. 1989). Razstavljeno je bilo gradivo iz Valvasorjeve zbirke, last zagrebške nadškofije (13 grafik avtorjev Albrechta Dürerja — 5, Lucasa Cranacha st. — 2, Lucasa van Leyden — 4, Justusa van der Nypoorta — 2; več knjig različne tematike iz Valvasorjeve osebne knjižnice; njegove lastne krajinske oz. vedutne risbe, vezane v troje tematskih skicnih knjig, in akvarelne risbe rastlin, vezane v t. im. Tomus XVIII; knjiga grbov Jerneja Ramschissla; v knjigo vlepljene perorisbe Janeza Kocha za »Theatrum mortis humanae tripartitum«), poleg tega tudi vsi Valvasorjevi tiski (knjige, zemljevidi), različni dokumenti (pisma, pogodbe, zapisniki, oporoke, vpisi v matične knjige itd.), nekateri v originalu, drugi v fotografskih posnetkih, objave Valvasorjevih člankov v evropskih strokovnih glasilih, 8 oljnih slik (Almanach — 2, Jernej Ramschissl — 1, neznan slikar, 17. st. — 2). Gradivo so posodili Biblioteka Metropolitana in Kabinet grafike Jugoslovanske akademije znanosti in umetnosti, Zagreb, Arhiv SR Slovenije, Nadškofijski arhiv, Narodna galerija, Narodni muzej, Semeniška knjižnica in Zgodovinski arhiv, vsi iz Ljubljane, župnijska urada iz Mekinj pri Kamniku in Šmartna pri Litiji in zasebni lastnik. — Strokovna zamisel razstave: Anica Cevc, Emilijan Cevc, Lojze Gostiša, Branko Reisp. Organizacija: Anica Cevc, Lojze Gostiša.

FERDO VESEL 1861—1946. 9. 11. 1989—21. 1. 1990. — Na retrospektivni razstavi je bilo v zgornjih stranskih prostorih in v mali dvorani NG zbranih 123 slik (112 oljnih slik, 10 v mešani tehniki: olje in kreda, 1 pastel); razstavljena ni bila slika *Igra* (kat. št. 57), last Umetnostne galerije v Sofiji. Dela so posodili:

Centralni komite ZK Slovenije (1), Narodna galerija (29), Skupščina SR Slovenije (2) in Zveza sindikatov Slovenije (3), vsi iz Ljubljane, Narodni muzej Beograd (2) in vrsta zasebnih lastnikov (86). — Avtor in organizator razstave: Polonca Vrhunc.

TIZIAN. Restavriranje poliptiha iz dubrovniške katedrale. 4. 12.—17. 12. 1989. — Poliptih z osrednjo tablo Marijinega vnebovzetja je bil razstavljen v pritličnem razstavnem prostoru NG. Razstavo z izčrpno dokumentacijo o postopku restavriranja je organiziral in postavil Restavratorski center SR Slovenije in izdal prospekt z besedili v slov., hrv. in angl. (Kruno Prijatelj, Ivan Bogovčič, Miha Pirnat, Ivo Nemec, Josip Korošec); 6 str., 9 barvnih in 4 črnobele repr. — Razstava je bila prenesena tudi v Dubrovnik.

PRENOSI RAZSTAV

EVROPSKA TIHOŽITJA IZ SLOVENSKIH ZBIRK.
Dolenjski muzej — galerija, Novo mesto, 14. 4.—21. 5. 1989. Izbor 26 del z razstave v Narodni galeriji 1989 (našteta po razstavnem katalogu NG: kat. št. 1, 6, 7, 11, 13, 14, 19, 22, 25, 26, 30, 36, 37, 41, 42, 44, 47, 48, 51, 53, 62, 64, 66, 68, 69, 72). Iz lasti Narodne galerije je bilo razstavljenih 7 slik (kat. št. 1, 11, 22, 64, 68, 69, 72).
Pokrajinski muzej, Maribor, 6. 6.—9. 7. 1989. Izbor 31 del z razstave v Narodni galeriji 1989 (našteta po razstavnem katalogu: kat. št. 1, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 38, 39, 46, 47, 55, 59, 62, 66, 68, 70, 71), od teh iz lasti Narodne galerije 9 slik (kat. št. 1, 4, 5, 8, 12, 46, 68, 70, 71).

STARI MOJSTRI NA OTROŠKIH RISBAH.
Posavski muzej, Brežice, 18. 4.—7. 5. 1989. Izbor 333 otroških risb z razstave v Narodni galeriji 1988.

POSOJENO ZA RAZSTAVE

PODOBE SOŠKE FRONTE 1915—1917. Vila de Bartolomei, Solkan, 26. 11. 1987 — konec avgusta 1989. — Za razstavo, ki jo je pripravil Goriški muzej, je Narodna galerija posodila 17 del in sicer: Ivana Vavpotiča 5 oljnih slik (*Krajina ob fronti*, S 474, *Topničarji*, S 475, *Vojak na grobu tovariša*, S 478, *Možje s fesi se vozijo na fronto*, S 479, *Žena na pragu*, S 480) in 5 risb (*Vojak v strelskem jarku*, G 1024, *Pokrajina z vojaki v strelskih jarkih*, G 1025, *Vojak z mulo*, G 1570, *Mož s konjem*, G 1714, *Vojaška vprega*, G 2082), Frana Tratnika 6 skic-razglednic *Begunci* in neznanega slikarja *Portret cesarja Franca Jožefa I.*, S 957. Septembra (otvoritev: 29. 9. 1989) je bila razstava prenesena na Sveto goro kot stalna postavitev »Soška fronta« v okviru zbirke o 1. svetovni vojni. Iz lasti Narodne galerije je razstavljenih 6 izmed prej naštetih del (inv. št.: S 474, S 475, S 478, S 479, S 480, S 957).

FRANCE PAVLOVEC (1897—1959). Moderna galerija, Ljubljana, 16. 2.—9. 4. 1989. Prenos razstave: Umetnostna galerija, Maribor, 21. 4.—21. 5. 1989; Galerija Posavskega muzeja, Brežice, 26. 6.—31. 8. 1989; Pilonova galerija, Ajdovščina, 15. 9.—8. 10. 1989. — Za pregledno razstavo Pavlovčevih del je Narodna galerija posodila 4 njegova dela: *Sava s Šmarno goro pozimi*, S 2439, *Sava s Šmarno goro*, S 2438, *Zajec z zeljnato glavo (Tihožitje)*, S 2431, in *Istrska pokrajina (Kraška pokrajina)*, S 2436. — Rk z repr.

AUREO OTTOCENTO. La Collezione di gioielli dei Musei Provinciali di Gorizia. Museo Provinciale di Borgo Castello, Gorizia, 16. 6.—27. 8. 1989. — Za razstavo zlatarskih izdelkov in nakita, upodobljenega na slikarskih delih, je Narodna galerija posodila 2 sliki Jožefa Tominca: *Portret Mosconovih*, S 1309, in *Portret grofice Cecilije Auersperg*, S 1647. Posredovala je še pri izposoji Tominčevega portreta Ane Schrey iz zasebne lasti in portreta Jelisavete Čvarković slikarja Uroša Kneževića, last Narodnega muzeja v Beogradu. — Rk z repr.

RENATO BIROLLI. Palazzo Reale, Milano, 30. 9.—12. 11. 1989; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 14. 12. 1989—14. 2. 1990; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Verona, 23. 2.—31. 3. 1990. Za antologijsko razstavo slikarja Birollija je Narodna galerija posodila njegovo sliko *Portret pesnika Quasimoda*, S 1992. — Rk z repr.

SLOVENCI V LETU 1789. Narodni muzej, Ljubljana, 17. 10. 1989—28. 2.

1990. — Za razstavo je Narodna galerija posodila 13 del: 2 sliki Janeza Potočnika: *Franc baron Smledniški*, S 329, in *Hanibal Ignac baron Lazarini*, S 319; 4 risbe Franca Kavčiča: *Zvonik in cerkev sv. Justa v Trstu*, G 50, *Villa Negroni*, G 53, *Fokion z ženo in bogato Jonko*, G 79, in *Ženitovanjska pogodba*, G 82; 2 sliki Andreja Herrleina: *Richard in Beatrice Turjaška*, S 83, in *Janez Nepomuk grof Edling*, S 1138; ter slike Leopolda Layerja *Dvanajstletni Jezus v templju*, S 223, Antona Lerchingerja *Sv. Hieronim*, S 1701, Martina Johanna Kremser-Schmidta *Marijino oznanjenje*, S 1301 in 2 sliki neznanega slikarja *Marija Ernestina Auersperg*, S 941, in *Frančišek Ksaverij Auersperg*, S 939. — Rk z repr.

Alenka Klemenc

BIBLIOGRAFIJA
BIBLIOGRAPHIE

UMETNOSTNOZGODOVINSKA BIBLIOGRAFIJA ZA LETO 1986

KNJIGE, RECENZIJE, PREVODI

1

Jože Anderlič, Pro memoria Marijanu Zadnikarju. — *Delo* 23. 1. 1986, št. 18, str. 4.
Nadaljevanje polemike ob knjigi Lepote slovenskih cerkva iz leta 1985, ki je bila v letu 1986 ponatisnjena (Koper: Ognjišče).
Rec.: Zorko Harej, *Primorska srečanja* 59, 1986, str. 54—56; Ferdo Šerbelj, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6, str. 169.

2

Architectura perennis 1987 (koledar s predstavitvijo del Jožeta Plečnika) / bes. Fedja Košir. — Ljubljana: Intertrade Biro papir, 1986.
Rec.: NRazgl 26. 12. 1986, št. 24.

3

Aleksander Bassin, Simbolna funkcija bogatega snovanja. — *Delo* 22 .5. 1986, št. 118, str. 5.
O monografiji Nature design Oskarja Kogoja (1985).

4

Pavle Blaznik, Historična topografija slovenske Štajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500. I. knjiga: A-M. — Ljubljana: SAZU; Maribor: Obzorja, 1986. — (Historična topografija Slovenije; 2).

5

Janez Boljka. Živali: Skulptura in grafika / uvod Zoran Kržišnik, spremna beseda Aleksander Bassin in Giorgio Segato, dokumentacija Eva Gspan. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986. — 128 str.: ilustr.

6

Victor Burgin / prev. Brane Kovič, Misliti fotografijo. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 32—34.

7

id., Gledati fotografije. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 35—37: ilustr.

8

Avgust Černigoj, 1898—1985 (stenski koledar) / bes. Marko Kravos. — Trst: Tržaška kreditna banka..., 1986. — 14 f.

9

Doba prevratov / strokovno pregledali, priredili in nova poglavja napisali... Jure Mikuž, Aleš Rojec... — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. — 164 str.: ilustr. — (Velika ilustrirana enciklopedija).

10

Lojze Dolinar / študija Špelca Čopič. — Glej leto 1985.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 31. 7. 1986, št. 176, str. 8; Marjan Tepina, *NRazgl* 11. 7. 1986, št. 13, str. 391: ilustr.

11

Gustav Doré, Biblija / s spremno besedo Emilijana Cevca. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986 — 478 str.: ilustr.

12

Peter Fister, Umetnost stavbarstva na Slovenskem. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986. — 439 str.: ilustr.
Rec.: Slavko Gaberc, *PDk* 20. 8. 1986, št. 195, str. 9; Tine Kurent, *NRazgl* 26. 9. 1986, št. 18, str. 520; Vilko Novak, *Delo* 25. 9. 1986, št. 224, str. 4; Blaž Resman, *Delo* 11. 9. 1986, št. 212, str. 4.

13

Nataša Golob, Poslikani leseni stropi na Slovenskem od začetkov do konca 17. stoletja: doktorska disertacija. — Ljubljana: FF, PZE za umetnostno zgodovino, 1986. — 279 f.: ilustr.

14

Marjan Gregorič, Posavski muzej Brežice. — Maribor: Obzorja, 1986 (2. ponatis). — 38 str.: ilustr. — (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije; 108).

15

Wulf Herzogenrath / prev. Tatjana Blagotinšek, Video umetnost. Nov medij — ne pa nov stil. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 38—43: ilustr.

16
Janez Höfler, O prvih cerkvah in pražupnijah na Slovenskem: prolegomena k historični topografiji predjožefinskih župnij. — Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1986. — 71 str. — (Razprave FF).

17
Janez Höfler, Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašc. — Glej leto 1985.
Rec.: Marko Lesar, *Delo* 14. 8. 1986, št. 188, str. 8.

18
Milček Komelj, Svetloba v Župančičevi poeziji in slovensko slikarstvo, str. 179—187 v: Oton Župančič, Pesmi. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. — (Pesmi).

19
Milček Komelj, Svetovljanstvo v Cankarjevi poeziji in njegova likovna spremljava, str. 161—167 v: Ivan Cankar, Pesmi. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. — (Kondor; 232).

20
Verena Koršič-Zorn, Dr. Janez Sedej: Akademski kipar France Gorše (Celovec, 1985). — *Celovški Zvon* 10, marec 1986, str. 84—85.

21
Joseph Kosuth / prev. in priredila Jana Željko, Nekrofilija, ljubezen moja. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 7—9: ilustr.

22
Primož Lampič, O ilustracijah (Andrej Trobentar), str. 170—172 v: Lyman Frank Baum, Čarovnik iz Oza. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. — 172 str. — (Zlata knjiga).

23
Ana Lavrič, Vizitacijsko poročilo Agostina Valiera o koprski škofiji iz leta 1579. — Ljubljana: ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, 1986. — 201 str.

24
Jože Marinko, Tipologija ruralnih naselij v Sloveniji: razvrstitev naselij in območij s stališča prenove: doktorska disertacija. — Ljubljana: FAGG, VTOZD Arhitektura, 1986. — 210 f: ilustr.

25
Andrej Medved, Pittura fresca: immagini della transavanguardia iugoslava (1980—85). — Piran: Obalne galerije, 1986. — 47 str.: ilustr. + barv. pril.

26
Janez Mesesnel, Dekorativno izročilo kot združevalno sredstvo. O likovni monografiji Mersada Berbera, ki je izšla pri Državni založbi Slovenije (1985). — *Delo* 9. 1. 1986, št. 6, str. 8.

27
Mirenski grad pri Gorici / zbral Anton Pust, sodelovala Pavel Budin in Marko Vuk. — Miren: Misijonska družba, 1986. — 48 str.: ilustr.

28
Milena Moškon, Ljudsko oblikovanje in ljudska umetnost na Celjskem. — Celje: Pokrajinski muzej, 1986. — 32 str.: ilustr. — (Celjski muzej; 8).

29
Jožef Muhovič, Vstop v likovno logiko: doktorska disertacija. — Ljubljana: FF, PZE za filozofijo, 1986. — 676 str. (2 zv.).

30
Marjan Mušič, Jože Plečnik / pregled dogodkov sestavil Damjan Prelovšek. — Ljubljana: Partizanska knjiga, 1986 (1. ponatis). — 251 str.: ilustr. — (Znameniti Slovenci).

31
Andrej Pogačnik, Izkušnje in pasti preteklosti. Študija rekonstrukcije Novega Beograda in Savskega amfiteatra. — *NRazgl* 25. 4. 1986, št. 8, str. 243.
Miloš Perović: Izkušnje preteklosti, Beograd 1985, pisec poglavja tudi Ješa Denegri.

32
Marko Pogačnik, A hidden pathway through Venice. — Rim: Carucci editore, 1986. — 257 str.: ilustr.

33
id., Zmajeve črte, ekologija in umetnost. — Maribor: Obzorja, 1986. — 140 str. — (Znamenja; 86).

34
Marko Pogačnik, Dušan Podgornik, Uvod k skrivnostim istrske krajine. — Samozaložba, 1986. — 32 str.: ilustr.
V slov. in angl.

35
Slavica Pogačnik-Toličič, Olga Vipotnik, Mladen Jernejc, Govorica otroške risbe. — Ljubljana: Zveza prijateljev mladine Slovenije, 1986. — 97 str.: ilustr.

36
Portreti... Richard Serra, David Salle, Sandro Chia, Kathy Acker, Barbara Kruger, Laurence Weiner, Philip Glass, Joseph Kosuth / iz Artforuma prevedla Jana Željko. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 10—11.

37
Janez Povše, Vasilij Kandinski: Od točke do slike (1985). — *PDk* 8. 1. 1986, št. 6, str. 9.

38
Damjan Prelovšek, Božo Podlogar, Jože Plečnik, »Peglezen«. Arhitekturni modeli. — Ljubljana: Delavska enotnost, 1986. — 24 str. + 4 karton. listi za model. — (Arhitekturni modeli; 2). V slov., angl., nem., ital.

39
Recenzija. (Dušan Grabrijan): Bosensko orientalska arhitektura v Sarajevu. Partizanska knjiga (1985). — *AB* 81/82, maj 1986, str. 97—98: ilustr.
Citirani so poleg D. Grabrijana še Ivan Sedej, Peter Krečič, Marjan Tepina.

40
Ksenija Rozman, Renesančni umjetnici i antičke skulpture. Priručnik izvora. — *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske* 1986, št. 314, str. 38.
Ocena knjige: P. P. Bober, R. O. Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture, Oxford-London, 1986.

41
Ivan Sedej, Črta in maska, v: 21. Borštnikovo srečanje. Maribor, 20.—30. 10. 1986. Gledališki list Borštnikovega srečanja. — Maribor, 1986.

42
Ivan Sedej, Ivan Grohar, v: Sorica in Soriška planina. — Škofja Loka: Muzejsko društvo, 1986. — (Vodniki po Loškem ozemlju; 5).

43
Nelida Silič-Nemec, Dve likovni monografiji naših umetnikov. Stane Bernik: Silvester Komel (Lj, 1985). Brane Kovič: Zvest Apollonio (Koper, 1985). — *Primorska srečanja* 61, 1986, str. 177—180.

44
Sandi Sitar,... Ob izidu monografije Silvestra Komela (1985). — *Dnevnik* 17. 1. 1986, št. 13, str. 8.
O knjigi še: Janez Mesesnel, *Delo* 6. 2. 1986, št. 30, str. 4; Marijan Zlobec, *Delo* 17. 1. 1986, št. 13, str. 6.

45
Sodobna zgodovina / strokovno pregledali, priredili in nova poglavja napisali... Jure Mikuž, Aleš Rojec... — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. — 142 str.: ilustr. — (Velika ilustrirana enciklopedija).

46
(Lojze) Spacal: l'opera grafica 1935—1986 / bes. Vittorio Sgarbi, biografija Mario Albanese; prev. v slov. Milko Rener. — S.l.: Ventemblemi (tiskano v Trevisu), 1986. — 225 str.: ilustr. V ital., angl., nem., slov.
Rec.: Milko Rener, PDk 21. 12. 1986, št. 301, str. 13.

47
Ivan Stopar, Celje. — Motovun: Motovun, 1986. — 144 str.: ilustr.

48
id., Dobrna. — Motovun: Motovun, 1986. — 84 str.

49
id., Grad Podsreda, v: Grad Podsreda. — Ljubljana: Komunist, 1986. — (Spomeniki delavskega revolucionarnega gibanja in NOB na Slovenskem; 55).

50
id., Gradovi na Slovenskem. — Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986. — 414 str.: ilustr.
Rec.: Jože Curk, *Delo* 16. 10. 1986, št. 242, str. 4—5; Nelida Silič-Nemec, *PDk* 26. 9. 1986, št. 227, str. 9; Nace Šumi, *NRazgl* 21. 11. 1986, št. 22, str. 641.

51
Janez Strehovec, Med agrarno romantiko in monumentalizmom. Fenomen umetnosti v nacionalsocializmu. — *Delo* 10. 1. 1986, št. 7, str. 7.
O knjigi Reinhard Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus (Köln, DuMont).

52
Ferdo Šerbelj, Igralne karte Slovenski tarok z ilustracijami Hinka Smrekarja (stenski koledar). — Trst: ZTT. 1986. — 27 str.

53
Nace Šumi, Arhitektura XX veka u Sloveniji, v: Arhitektura XX vijeka. — Beograd: Prosveta; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1986. — (Umjetnost na tlu Jugoslavije).

54
Jože Tisnikar / bes. Janez Mesesnel, dokumentacija Niko R. Kolar in Judita Krivec. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. — 189 str.: ilustr.
Rec.: Miro Petek, *Večer* 30. 6. 1986, št. 151, str. 5; id., *Večer* 10. 7. 1986, št. 159, str. 5; Gojko Zupan, *Delo* 14. 8. 1986, št. 188, str. 8.

55
Marijan Tršar, O karikaturi, v: Bodeče vreteno (zbornik). — Ribnica: Občinska skupščina Ribnica, 1986.

56
Umetnost ob koncu tisočletja / zbral in uredil Lev Kreft. — Ljubljana: Komunist, 1986. — 161 str. — (Študijski zvezek).
Vsebuje mdr.: Pavel Gantar, Usoda arhitekture kot umetnosti; Janko Zlodre, »Zločinski arhitekt«.

57
Janez Wolf, 1825—1884: življenje in delo / France Mesesnel, Andreja Ži-

gon. — *ZUZ* n. v. XXII, 1986, 265 str.: ilustr. — (Viri za slovensko umetnostno zgodovino).
Vsebina: Nace Šumi, Spremna beseda; Albina Lipovec, Slovenska interpretacija Mesesnelovega besedila; France Mesesnel, Slikar Janez Wolf. Doktorska disertacija, Praga 1922; Andreja Žigon, Nekaj misli ob Mesesnelovem besedilu in oznaka Wolfovega oljnega slikarstva, Katalog (del po zvrsteh), Pomembnejša literatura o umetniku.

58
Yu art for you / text Gojko Zupan. — Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. — 1 mapa (30 str.): ilustr.
Obravnava mdr.: J. Bernik, J. Boljka, J. Ciuha, S. Komel, Š. Planinc, F. Slana, L. Spacal, R. Španzel, J. Tisnikar.

59
Marijan Zadnikar, Prekmurske cerkve z domačimi imeni. Avstrijska knjiga o romanskih cerkvah v zahodni Panoniji vključuje tudi naše spomenike. — *Delo* 9. 1. 1986, št. 6, str. 9.
O knjigi Ilona Valter: Romanische Sakralbauten Westpannoniens.

60
Zbornik ljubljanske šole za arhitekturo 1986. — Ljubljana: FAGG VTOZD Arhitektura, 1986. — 530 str.: ilustr.
Avtorji prispevkov: Marjan Amalietti, Miloš Bonča, Vladimir Brezar, Peter Gabrijelčič, Peter Fister, Janez Kresal, Stanko Kristl, Fedja Košir, Tine Kurent, Boris Leskovec, Jože Marinko, Dušan Moškon, Lojze Muhič, France Rihar...

ČLANKI
SPLOŠNO, SLIKARSTVO, GRAFIKA, KIPARSTVO, OBLIKOVANJE, FOTOGRAFIJA, DRUGI MEDIJI

61
Ažbetova priznanja (Andrej Pavlovec, Klavdij Zornik): B. S., *Delo* 3. 12. 1986, št. 280, str. 6.

62
Aleksander Bassin, Umetniška keramika pri nas in v Jugoslaviji. — *Likovni odsevi* 4—5, 1986, str. 47—49: ilustr.

63
Marijan Brecelj, Gregorčičeva podoba v delih slovenskih likovnih umetnikov. — *Primorska srečanja* 64, 65, 66, 1986, str. 319—321: ilustr.

64
Milan Butina, Likovna teorija in teorija likovne umetnosti. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 20—25.

65
Emilijan Cevc, Dodatni podatki o Klemenu Naistothu iz Loke. — *Loški razgledi* 33, 1986, str. 175—177.
16. stoletje.

66
id., Kipar Leonhard Kern in njegovo delo na Slovenskem v letih 1612—1613. — *Razprave / SAZU, Razred za zgodovinske in družbene vede* 15, 1986, str. 25—68: ilustr.

67
id., Kopija Madone iz Trapanija v Begunjah pri Cerknici. — *Notranjski listi* III, 1986, str. 173—180: ilustr.

68
id., Manieristične freske beneške smeri na Gostečem. — *Loški razgledi* 33, 1986, str. 47—56: ilustr.

69
id., Predromanski relief v Hodišah na Koroškem. — *Razprave / SAZU, Razred za zgodovinske in družbene vede* 15, 1986, str. 3—23: ilustr.

70
Špelca Čopič, Keramično kiparstvo. — *Likovni odsevi* 4—5, 1986, str. 39—43: ilustr.
S. Batič, T. Demšar, L. Dolinar, F. Gorše, Z. Kalin, F. Kralj, F. Smerdu, I. Zajec.

71
Milan Dekleva, Socialna podpora? — *Dnevnik* 7. 1. 1986, št. 3, str. 10.
Pogovor umetnikov, kritikov, galeristov, financerjev ob razstavi likovnih del, nastalih na podlagi financiranja umetniških projektov LKS in KSS v LRRJ. O tem še:
Marijan Zlobec, *Delo* 7. 1. 1986, št. 4, str. 7.
O socialni varnosti umetnikov še:
Janez Logar, *Delo* 11. 1. 1986, št. 8, str. 27; id., *Delo* 15. 2. 1986, št. 38, str. 26; id., *Delo* 31. 5. 1986, št. 126, str. 31 in odg. Janez Knez in Lado Pengov, *Delo* 7. 6. 1986, št. 132, str. 31.

72
Ješa Denegri, Fotografija po letu 1980. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 62—63: ilustr.

73
id., IRWIN-ov organski in deklarativni eklekticizem. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 84—87: ilustr.

74
Jože Dolenc, Ob stoletnici rojstva treh znamenitih Slovencev. — *Mohorjev koledar* 1986, str. 128—129.

Izidor Cankar, France Stele, Vojeslav Mole.

75

Nuša in Srečo Dragan, Dvojni vstop videa v umetnost osemdesetih let. — *Sinteza* 73, 74 / Ekran 5, 6, 1986, str. 56—58: ilustr.

76

Meta Gabršek-Prosenc, Pomen Mariborskega kroga v jugoslovanski fotografiji sedemdesetih let. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 64—69: ilustr.

77

Igor Gedrih, Animacija Bojana Jurca. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 83—84.

78

France Golob, Franjo Sterle, ustanovitelj umetniške šole »Probuda« in vloga šole v tedanjem likovnem življenju. — *Kronika* 1986, št. 3, str. 160—170: ilustr.

79

Alenka Gerlovič, Didaktične zbirke likovne umetnosti. Referat Zveze DSLU na XIII. skupščini SULUJ v Ljubljani 21. in 22. junija 1985. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 49—50.

80

Alenka Gerlovič, Koga še sploh zanima Tizian? Nizka likovna kultura. — *Delo* 23. 8. 1986, št. 196, str. 19.

81

Barbara Habič, Derek Jarman: Caravaggio. — *Ekran* 7, 8, 1986, str. 60—62: ilustr.

82

Vida Hudoklin, Keramika — literatura v knjižnici ALU. — *Likovni odsevi* 4—5, 1986, str. 67.

83

Stane Jagodič, Stopiti z Olimpa med ljudi. — *Delo* 15. 2. 1986, št. 38, str. 21.

84

Andrej Jemec, S kulturo oblikovanja uspešneje v svet. — *Delo* 19. 4. 1986, št. 92, str. 27.
Polemika: Milan Butina, *Delo* 10. 5. 1986, št. 108, str. 27; Andrej Jemec, *Delo* 31. 5. 1986, št. 126, str. 28.

85

Mirko Kambič, Josip Pelikan (1885—1977) in njegova fotografska delavnica. — *Kronika* 1986, št. 3, str. 204—207: ilustr.

86

id., Nicefor Stepančič (1867—1934). Iz starih fotografskih albumov. — *Kronika* 1986, št. 1, str. 89—93: ilustr.

87

Sergej Kapus, Interpretacija in operativni karakter slikarstva. — *Problemi* 1986, št. 6, str. 90—93.

88

Bojan Kavčič, Beganje pogleda. Video-televizija-film. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 15—16.

89

Željko Kipke, Drugi manifest celostnosti. — *Nova revija* 48/49, 1986, str. 599—602: ilustr.
O sliki Irwin: Vstajenje gledališča Sester Scipion Nasicae.
O predstavi Krst pod Triglavom: Jure Mikuž, *NRazgl* 28. 2. 1986, št. 4, str. 104.

90

Josip Korošec, Razvoj keramike. Od zemlje do žgane gline. — *Likovni odsevi* 4—5, 1986, str. 3—35: ilustr.

91

Dušan Kos, Metliški grad po inventarju leta 1723. — *Kronika* 1986, št. 3, str. 148—151.

92

Brane Kovič, Akt v fotografiji. Helmut Newton. — *Mladina* 10. 1. 1986, št. 1, str. 47: ilustr.

93

id., Od »norih let« do »hladne vojne«. Fotografija. — *Ekran* 1986, št. 9, 10, str. 48—49: ilustr.
Mesec fotografije v Parizu.

94

id., Sejemski ples trgovcev z umetninami. — *Teleks* 20. 11. 1986, št. 47, str. 22—23: ilustr.
13. FIAC v Parizu.

95

Brane Kovič, serija člankov o fotografiji v reviji Pionir, 1986.

96

Niko Kralj, V razvoju pohištva nič novega. — *Delo* 25. 1. 1986, št. 20, str. 21: ilustr.
O sejmu pohištva v Kölnu.

97

Peter Krečič, O polaroidu. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 170—174: ilustr.

98

id., Pogled na razvoj slovenske keramike. — *Likovni odsevi* 4—5, 1986, str. 44—46: ilustr.

99

id., Vizualna poezija Matjaža Hanžka ali aktualnosti avantgarde. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 90—91.
Obravnava tudi OHO.

100

id., Vsakdanja ambientalna arhitektura. — *Delo* 28. 10. 1986, št. 252, str. 6.
Ob nagradi IKEA Marti in Francetu Ivanšku.

Replika: France in Marta Ivanšek, *Delo* 8. 11. 1986, št. 261, str. 27 in 15. 11. 1986, št. 267, str. 26.

101
Likovna kultura je nizka. — *Delo* 12. 4. 1986, št. 86, str. 18—19.
Okrogla miza, sodelovali Cene Avguštin, Milan Butina, Andrej Jemec, Brane Kovič, Zoran Kržišnik, Andrej Medved, Jure Mikuž.
Replika: Alenka Gerlovič, *Delo* 20. 9. 1986, št. 220, str. 7.

102
Saša Mächtig, Problemi sodobnega oblikovanja.
(1) Odgovornost za funkcijo, varnost, obliko in barvo vsakega izdelka. — *Delo* 30. 12. 1986, št. 303, str. 6;
(2) Ameriški dosežki odsevajo poznavanje tržišča in uporabnika. — *Delo* 31. 12. 1986, št. 304, str. 4.

103
id., Sposobni naj prežive, slabotni naj propadejo. — *Delo* 7. 6. 1986, št. 132, str. 30—31.

104
id., »Ubogi Stuttgart, saj nisi kriv, ker nisi vedel!?« Ob nekem kongresu in za razmislek ob BIO 11. — *NRazgl* 21. 11. 1986, št. 22, str. 658—659.

105
Joža Mahnič, Spet prispevek k upodobitvi pesnika. — *Delo* 6. 2. 1986, št. 30, str. 3.
O upodobitvi F. Prešerna akadem. kiparja Viktorja Plestenjaka.

106
Jožef Muhovič, Pripomba k logični strukturi umetniških figurativno-pojmovnih sistemov. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 26—30: ilustr.

107
Matija Murko, Grafično oblikovanje za slovenski film. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 75—82: ilustr.

108
id., serija člankov o oblikovanju v reviji Pionir, 1986.

109
Jolanda Petelinkar, Slovenska fotografija med dvema vojnama kot likovna zvrst. — *Primorska srečanja* 59, 1986, str. 22—27: ilustr.

110
Marko Pogačnik, Rekviem za Vipavsko dolino? — *Primorska srečanja* 63, 1986, str. 241—243: ilustr.
O tem še: id., *Delo* 23. 5. 1986, št. 119, str. 6.

111
Marko Pogačnik, Sakralna geometrija Plečnikove Ljubljane. — *Delo* 18. 3. 1986, št. 64, str. 7: ilustr.

112
Prešernove nagrade (mdr. Marjan Pogačnik; sklad: Dragica Čadež, Tomaž Medvešček):
Delavska enotnost 7. 2. 1986, št. 5, str. 7; *Delo* 8. 2. 1986, št. 32, str. 1+4; *Dnevnik* 8. 2. 1986, št. 35, str. 1+3+7; *Večer* 8. 2. 1986, št. 32, str. 1+3; Ustvarjalne dileme. — *NRazgl* 14. 2. 1986, št. 3, str. 76: ilustr.
Polemike: Silva Jereb / int. zap. France Forstnerič, *Delo* 4. 1. 1986, št. 2, str. 6; Odprto pismo Upravnemu odboru Prešernovega sklada / komisija za arhitekturo in oblikovanje: Stane Bernik, Grega Košak, Janez Koželj, Peter Krečič, Milan Mihelič, Matija Murko, Peter Skalar in član UO Aleš Vodopivec, *Delo* 8. 2. 1986, št. 32, str. 27.

113
Resolucija slovenskih likovnih umetnikov sprejeta na plenumu ZDSLU dne 5. marca 1984 v Ljubljani. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 51—52.

114
Jošt Rotar, Laibach in umetnost. — *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 15.

115
Maksim Sedej ml. in Borko Tepina (sprašujeta), (odgovarja) Jure Mikuž, Intervju. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 2—6.

116
Soobstoj avantgard. Mednarodni kolokvij v Cankarjevem domu. — *NRazgl* 7. 11. 1986, št. 21, str. 612—613.
Vsebuje: Boris Majer, Uvodna beseda; Aleksander Flaker, Ali lahko »avantgarde« koeksistirajo?

117
Branko Sosič, Likovni ustvarjalci o položaju in vrednostenju kulturnega dela. — *Delo* 23. 4. 1986, št. 95, str. 6.
Kongres Zveze združenj likovnih umetnikov Jugoslavije, citiran predsednik Janez Lenassi, *replika:* Bori Zupančič, *Delo* 17. 5. 1986, št. 114, str. 26.
O kongresu še: Branko Sosič, *Delo* 26. 4. 1986, št. 98, str. 2; id. (anketa, mdr. J. Lenassi, Janez Knez), *Delo* 10. 5. 1986, št. 108, str. 28.

118
Darja in Rok Souček, Proces nastajanja keramike. — *Likovni odsevi* 4—5, 1986, str. 50—61: ilustr.; na str. 62—63 je predstavljeno orodje.

119
Janez Strehovec, Izzivi medijske umetnosti. — *Delo* 17. 6. 1986, št. 140, str. 6.

120
id., Na pragu računalniške umetnosti. Ars Electronica, Linz 1986. — *Delo* 28. 6. 1986, št. 150, str. 23: ilustr.

121
id., Teoretski pogledi na sedanjo umetnost. Ob zagrebškem simpoziju o postmoderni. — *Delo* 28. 3. 1986, št. 73, str. 6.

122
Janez Suhadolc, Kakšne barve je rimski mozaik? — *Delo* 26. 7. 1986, št. 172, str. 16.
O barvni teoriji.

123
Marijan Susovski, Medij televizije in posebnosti televizijskega vizualnega oblikovanja. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 48—52: ilustr.

124
Matjaž Šekoranja, Video včeraj, danes in jutri... — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 53—55: ilustr.

125
Nace Šumi, Položaj in aktualne naloge naše humanistike. — *Večer* 8. 2. 1986, št. 32, str. 26.

126
Nace Šumi, Renesansa v arhitekturi na Slovenskem — zunanja forma in notranja struktura. — *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* 1986, str. 93—98.

127
id., Kultura: Stil in sodobna likovna umetnost. — *XXII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 1986.

128
id., Likovna umetnost protestantske dobe na Slovenskem. — *Simpozij Slovenci v evropski reformaciji 16. stoletja* (Zbornik prispevkov; 1983), 1986 (Razprave FF).

129
Gregor Tomc, Izvor nove slovenske umetnosti, družbene lastnine in države. — *Nova revija* 52/53, 1986, str. 1278—1282.
NSK, Irwin.

130
Miha Vipotnik / int. zap., Germana Benegalija, Videast v industriji strahu. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 59—61: ilustr.

131
Franci Zagoričnik, Westeast od nič do desetič. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 36—45: ilustr.
Z bibliografijo in razstavami.

132
Župančičeve nagrade (mdr. E. Bernard, Miloš Bonča): *Delo* 14. 6. 1986, št. 138, str. 1+2.

ARHITEKTURA, URBANIZEM

133
Arhitekti naj bi bili tisti, ki oblikujejo naše okolje, imajo pa premalo vpliva. — *Delo* 5. 7. 1986, št. 155, str. 28.
Anketa, mdr. sodelovala Janez Koželj, Borut Pečenko.

134
Arhitekti zasnujejo lepe soseske, investitorji in izvajalci pa grade po svoje, češ da ni denarja. — *Delo* 5. 4. 1986, št. 80, str. 28.
Anketa, mdr. sodelovali Peter Krečič, Braco Mušič, Borut Pečenko, Nace Šumi.

135
Miloš Bonča in Lučka Ažman, Območje med Cojzovo, Kardeljevo cesto, Trgom osvoboditve in Ljubljanico. — *AB* 85/86, december 1986, str. 49—51: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

136
Marko Cotič, Območje med Vrhovčevo, Maistrovo, Prisojno in Njegoševo ulico. — *AB* 85/86, december 1986, str. 23—24: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

137
Jože Curk, Gradbeni opis mestne župne cerkve in meščanskega špitala v Slovenj Gradcu. — *ČZN* 57, n. v. 22, št. 2, 1986, str. 327—332: ilustr.

138
id., Mariborski gradbeniki v času baroka in klasicizma. — *ČZN* 57, n. v. 22, št. 2, 1986, str. 289—314.

139
Andrej Černigoj, Sinteze v južnem Bežigradu. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 96: ilustr.

140
Andrej Černigoj, Mojca Švigelj-Černigoj, Območje med Kopitarjevo, Poljansko, Roško in Streliško ulico. — *AB* 85/86, december 1986, str. 52—53: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

141
Boštjan Debelak, Alternativni model bivalnega okolja. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 50—51: ilustr.

142
Peter Fister, Arhitektura in cerkvene stavbe na Slovenskem v drugi polovici 20. stoletja.
I. *Celovški Zvon* 10, marec 1986, str. 55—65: ilustr. (do 1970).
II. *Celovški Zvon* 11, junij 1986, str. 47—62: ilustr.

143
Barbara Furlan, Borut Šajn, Prispevki k oblikovanju mesta Ljubljane. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 47—49: ilustr.

144
Boris Gaberščik, Mesto, človek, družba. Planiranje in graditev slovenskih mest v kontekstu samoupravljanja in pluralizma interesov. — *NRazgl* 14. 2. 1986, št. 3, str. 68—69.

145
Peter Gabrijelčič in Vojka Štrukelj, Območje med Gruberjevim prekopom in pobočjem Golovca. — *AB* 85/86, december 1986, str. 59—61: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

146
Pavle Gantar, Urbanistično planiranje v kriznih razmerah. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 56—59.

147
Marko Japelj, Nives Čorak, Štajerski postmodernistični čudež. Kako izvirna je obleka nove Vemine zlatarne? — *Večer* 20. 1. 1986, št. 15, str. 4: ilustr.

148
Mitja Jernejc, Območje med Živinozdravsko ulico, Poljanskim nasipom, Potočnikovo ulico in Poljansko cesto. — *AB* 85/86, december 1986, str. 45—47: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

149
Slobodan Jovanović, Novosadska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 127—128: ilustr.

150
Taras Kermauner, Kras kot duhovnoarhitektonski prostor. — *AB* 83/84, november 1986, str. 28—34.

151
Irena Keršič, Razstava Kamnita hiša. Tipi in oblike. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 97.
Trst, 1984, Lj, Entografski muzej, 1985. Rk. priloga *AB* 81/82.

152
Jurij Kobe, Aleš Vodopivec, Območje med Miklošičevo ulico, Petkovškovim nabrežjem, Resljevo ulico in Trgom OF. — *AB* 85/86, december 1986, str. 14—15: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

153
Fedja Košir, Območje Prul. — *AB* 85/86, december 1986, str. 56—58: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

154
Brane Kovič, Identiteta v arhitekturi. — *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 16.
O mednar. seminarju v Portorožu, dec. 1985.

155
Janez Koželj, Arhitektonska preveritev možnosti dolgoročnega preoblikovanja in razvoja mestne oblike Ljubljane. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 39—46: ilustr.
Sodelavca Ilka Čerpes in Vlado Krajcar.

156
Peter Krečič, Kam se bo preselila NUK. — *Delo* 1. 3. 1986, št. 50, str. 26.

157
id., Nebotičnik je vrgel rokavico. Ljubljansko središče v »delavnici arhitektov«. — *Delo* 5. 7. 1986, št. 155, str. 28.

158
Tine Kurent, Simbolični in gematrični pomen števila 17 v širini Štiške bazilike. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 53—60: ilustr.

159
Janez Lajovic, Območje ploščadi Borisa Kraigherja. — *AB* 85/86, december 1986, str. 25—27: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

160
Ana Lavrič, Pogodba z mojstrom Jurkom iz Loke za zidavo prezbiterija in zvonika v Crngrobu. — *Razprave / SAZU, Razred za zgodovinske in družbene vede* 15, 1986, str. 135—153: ilustr.

161
Patrizia Magnani, Rossana Pettirosso, mentor Janez Koželj, Študija urbanistične in arhitektonske ureditve Sv. Križa pri Trstu. — *AB* 83/84, november 1986, str. 47—52: ilustr.

162
Zoran Manević in Darko Popović, Beograjska arhitekturna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 120—121: ilustr.

163
Ivo Maroević, Zagrebška arhitekturna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 121—123: ilustr.

164
Tomaž Medveščček, Območje Leninovega parka, Kolizeja in hotela Lev. — *AB* 85/86, december 1986, str. 10—11: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

165
Breda Mihelič, Tipi mestnih območij po njihovi morfološki zgradbi. —

AB 81/82, maj 1986, str. 30—38: ilustr.
Ljubljana.

166
Milan Mihelič, Območje med Gosposvetsko, Cesto VII. korpusa in Miklošičevo cesto. — *AB* 85/86, december 1986, str. 12—13: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

167
Marko Mušič, Severni rob Prešernove, Ceste 7. korpusa in Trga OF. — *AB* 85/86, december 1986, str. 6—9: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

168
Natečaji:
Oblikovne prvine urbanistične zasnove Ljubljane. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 67—76: ilustr.
Avtorji projektov: Barbara Furlan in Marjan Vrhovec; Andrej Pogačnik; Vesna Stefanović in Marin Krešić; Zoran Baševski, Boris Fiolić; Edo Ravnikar, Andrej Kasal in Ana Mavko; Tija Badjura, Vesna Zupančič, Andrej Selan; Marjan Tepina.
Južni Bežigrad. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 77—86: ilustr.
Avtorji: Andrej Černigoj in Mojca Švigelj-Černigoj; Peter Bassin, Borut Šajn; Jernej Kraigher, Tomaž Škerlep, Peter Pahor; E. Ravnikar; Mare Smrekar, Andrej Erjavec.
Ožje območje južnega Bežigrada. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 87—95: ilustr.
Avtorji: P. Pahor; Justin Bevk, Mirko Mrva, Vladimir Brezar; A. Černigoj, M. Černigoj; E. Ravnikar; P. Bassin, B. Šajn.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

169
Dušan Ogrin, Območje med Gruberjevim prekopom in pobočjem Golovca. — *AB* 85/86, december 1986, str. 61—62: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

170
Borut Pečenko, Podobe sodobne arhitekture. — *Večer* 22. 2. 1986, št. 44, str. 22: ilustr.; izhajalo ob sobotah, neredno.

171
Borut Pečenko / zap. Vili Vuk, Helena Grandovec, Prišel je čas razmisleka. — *Večer* 21. 6. 1986, št. 144, str. 22.

172
Jelka Pirkovič-Kocbek, Grosuplje in njegov oblikovni značaj. — *Zbornik občine Grosuplje* 14, 1986, str. 95—107: ilustr.

173
ead., Morfološki vidik obrobja Ljubljane. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 18—21: ilustr.

174
ead., O sodobni arhitekturi (in urbanizmu) v že pozidanih celotah. — *ČKZ* 91/92, 1986, str. 71—85.

175
ead., Šentvid, Stična in Ivančna gorica — zgodovina naselbinskih oblik. — *Kronika* 1986, št. 1—2, str. 67—71.

176
ead., Trije prostorski vzorci. II. del. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 60—66: ilustr.
I. del v *AB* 70/71.

177
ead., Urbanizem in arhitektura kot oblikovanje praznega prostora. — *ČKZ* 89/90, 1986, str. 69—82: ilustr.

178
Plečnikove nagrade (Marko Mušič, študenta Roman Bahovec, Eman Tramšak):
B. S., *Delo* 4. 3. 1986, št. 52, str. 6.

179
Božo Podlogar, Območje med Masarykovo, Njegoševo, Taborom in Metelkovo ulico. — *AB* 85/86, december 1986, str. 18—19: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

180
Andrej Pogačnik, Kvantitativen pristop k oblikovanju Ljubljane. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 22—29: ilustr.

181
id., Obet prihodnosti ali modna muha? Sodobni ameriški urbanizem. — *Delo* 18. 1. 1986, št. 14, str. 24.

182
Marko Pozzetto, Beležke za zgodovino moderne arhitekture v Trstu. — *AB* 83/84, november 1986, str. 3—27: ilustr.
O Trstu še: Miro Poč, *Delo* 1. 4. 1986, št. 76, str. 10: ilustr.

183
Damjan Prelovšek, Ljubljanski baročni arhitekt Candido Zulliani in njegov čas. — *Razprave / SAZU, Razred za zgodovinske in družbene vede* 15, 1986, str. 69—134: ilustr.

184
Viktor Pust, Območje med Resljevo, Komenskega ulico, Taborom in Petkovškovim nabrežjem. — *AB* 85/86, december 1986, str. 28—30: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

185
Edvard Ravnikar, O razvoju Ljubljane sredi osemdesetih let. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 3—4.

186
id., Območje med Aškerčevo, Cesto 7. korpusa, Kidričevo ulico in Titovo cesto. — *AB* 85/86, december 1986, str. 37—38: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

187
Vojteh Ravnikar, Kako graditi danes na Krasu. — *AB* 83/84, november 1986, str. 42—43: ilustr.
Tudi v ital.

188
Božo Rot, Območje med Kopitarjevo ulico, Poljanskim nasipom, Ambroževim trgom in Poljansko ulico. — *AB* 85/86, december 1986, str. 41—42: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

189
Ivan Stopar, Romanski grad Podsreda v novi luči. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 213—225: ilustr.

190
Ivan Stopar / zap. Marlen Premšak, Obrisi predromanskega stavbarstva. — *Večer* 3. 4. 1986, št. 78, str. 9.

191
Borut Šajn, Peter Bassin, Območje med Roško, Poljansko cesto in Gruberjevim prekopom. — *AB* 85/86, december 1986, str. 54—55: ilustr.

192
Milan Štrukelj, Območje med Slomškovo, Taborom, Komenskega in Resljevo ulico. — *AB* 85/86, december 1986, str. 21—22: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

193
Marjan Tepina, Urbanizacija proti stabilizaciji. — *Delo* 24. 5. 1986, št. 120, str. 27.

194
Livio Vacchini, Identiteta in monument. — *AB* 83/84, november 1986, str. 91—92.

195
Tomaž Valena, »Topografsko mesto« in urbana identiteta. — *AB* 83/84, november 1986, str. 95—112: ilustr.

196
Vladimir Vremec, Kakšna krajina in kakšno bivalno okolje na Krasu. — *AB* 83/84, november 1986, str. 44—46.

197
Marjan Vrhovec, Barbara Furlan, Območje med Vrhovčevo, Njegoševo ulico, Vrazovim trgom in Taborom. — *AB* 85/86, december 1986, str. 31—35: ilustr.
Ljubljanski center v delavnici arhitektov.

198
Wilfried Wang / prev. Sanja Jurca, Edouardo Souto de Moura: Tržnica v Bragi na Portugalskem. — *AB* 83/84, november 1986, str. 93—94: ilustr.

199
Janko Zlondre, Arhitektura in gospostvo. — *Katedra* 1986, št. 5/6, str. 15.

200
id., Confusio linguarum. — *ČKZ* 93/94, 1986, str. 61—91.
O problematiki in problematičnosti koncepta arhitekturnega »jezika«.

201
id., O Metropolisu. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 17—26: ilustr.

MUZEOLOGIJA IN KONSERVATORSTVO

202
Branko Berčič, Pobuda za organiziranje muzejske dejavnosti (ob petdesetletnici). — *Loški razgledi* 33, 1986, str. 37—45.

203
Ivan Bogovčič, Muzejska prezentacija po potresu snetih kmečkih fresk. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 159—163.

204
id., Novi najdbi v p. c. Sv. Trojice v Hrastovljah. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 149—158: ilustr.

205
id., Odsev neustreznih posegov v okolje na materialni in kulturni dediščini. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 143—148: ilustr.

206
Iztok Durjava, Likovna zbirka Muzeja ljudske revolucije Slovenije. — *Obzornik* 1986, št. 2, str. 127—132: ilustr.

207
Peter Fister, Konservatorski programi — upravičenost, uspešnost in vloga v načrtovanju ter izvedbi prenove stavbne dediščine. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 13—33: ilustr.

208
France Forstnerič, Kužno znamenje je tako bolno, da ga bodo morali zamenjati. — *Delo* 16. 4. 1986, št. 89, str. 11: ilustr.
O kužnem znamenju v Mariboru še: Helena Grandovec, *Večer* 15. 3. 1986,

št. 62, str. 22: ilustr.; Sergej Vrišer, *Večer* 30. 12. 1986, št. 303, str. 10: ilustr.

209
Melita Forstnerič-Hajnšek, Kdo so konservatorji? Sedež Slovenskega konservatorskega društva odslej v Mariboru. — *Večer* 7. 7. 1986, št. 156, str. 4.

210
ead., ... Posvetovanje slovenskih varstvenikov naravne in kulturne dediščine. — *Večer* 18. 11. 1986, št. 269, str. 10.

211
Tomaž Gerdina, Harlekin končno spet »doma«. — *Delo* 7. 8. 1986, št. 182, str. 5: ilustr.
Baročni kipec v Naglasovi hiši v Ljubljani in težave Restavratorskega centra.

212
Helena Grandovec, Novi gospodarji plemenitega starca. Betnavski dvorec je spomenik prve kategorije. — *Večer* 22. 2. 1986, št. 44, str. 32: ilustr.
O Betnavi še: Srečko Logar, *Večer* 16. 4. 1986, št. 89, str. 8.

213
Zorko Harej, Kulturno bogastvo kot kazen. — *Primorska srečanja* 62, 1986, str. 185—188.

214
Milena Hazler-Papič, Spomeniška identiteta naselja. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 45—50: ilustr.

215
ead., Rekonstrukcija slavoloka Opatijske cerkve v Celju. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 227—233: ilustr.

216
Sonja Hojer (Boris Križan, Mojca Ravnik, Daniela Tomšič), Strunjan — naravna in kulturna dediščina. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 61—87: ilustr.

217
Vida Hudoklin-Šimaga, Interakcije v sistemu pigmentirani premaz — tkani temeljnik iz naravnih vlaken. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 183—188.

218
Jože Humer, Devet občin še brez muzejske dejavnosti. — *Delo* 19. 2. 1986, št. 41, str. 6.

219
id., Po sledeh analize o premični kulturni dediščini. — *Delo* 15. 1. 1986, št. 11, str. 6.

220
Darinka Kladnik, Rešitev za Plečnikove Žale. — *Dnevnik* 28. 1. 1986, št. 24, str. 10.
O Žalah še: ead., *Dnevnik* 31. 10. 1986, št. 296, str. 10: ilustr.; Jasna Škrinjar, *Teleks* 24. 7. 1986, št. 30, str. 4.

221
Ivan Komelj, Arhitektura kapucinskega reda na Slovenskem tudi kot konservatorski problem. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 9—11: ilustr.

222
Zvezdana Koželj, Muzeji na prostem kot skupni spomeniškovarstveni in muzejski problem. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 101—107.

223
ead., Pregled stavbnih predpisov na Slovenskem. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 51—52.
18—19. stol.

224
Uroš Lubej, Prenova fasad hiše Jurčičev trg 2 v Ljubljani. — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 35—44: ilustr.

225
Izidor Mole, Poskus analize tehnologije fresk (III). — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 189—212: ilustr.

226
Giovanni Pietro Nimis, Popotresna rekonstrukcija osrednjega območja historičnega jedra Humina. — *AB* 83/84, november 1986, str. 59—63: ilustr.

227
Marjan Ocvirk, Posegi v Križankah so šli predaleč. — *Delo* 18. 10. 1986, št. 244, str. 26—27.
Replika: Aleksander Bassin, *Delo* 31. 10. 1986, št. 255, str. 26.

228
Boris Podrecca / zap. Boris Šuligoj, Zgodovinski korak v Piranu. — *Delo* 20. 9. 1986, št. 220, str. 24.
Ureditveni načrt Tartinijevega trga v Piranu.

229
Branka Primc, Zgodovinska analiza odprtih površin / dvorišč in vrtov v Celju. — *Celjski zbornik* 1986, str. 209—228: ilustr.

230
Gregor Pucelj, ... Obnovljena Trubarjeva domačija. — *Delo* 20. 9. 1986, št. 220, str. 21: ilustr.

231
Edo Ravnikar ml., Dvojni refleks. Esej o idejnem in stvarnem ozadju konservatorske dileme. — *AB* 81/82, maj 1986, str. 105—110.
Prenova ljubljanskega gradu.

232
Ivan Stopar, Še enkrat o Ljubljanskem gradu. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 89.

233
Lilijana Šaver, Štanjel, kljub obnovitvenim posegom še naprej propada. — *Delo* 10. 9. 1986, št. 211, str. 6: ilustr.
Replika: Zorko Harej, *Delo* 20. 9. 1986, št. 220, str. 26.

234
Čoro Škodlar, Prešernova jubilejna žehta. — *Delo* 1. 3. 1986, št. 50, str. 26: ilustr.
O čiščenju Prešernovega spomenika v Ljubljani.

235
Bojan Štih, Žalujem za Žalami. — *Celovški Zvon* 10, marec 1986, str. 23—24.
Plečnikove Žale.

236
Valvasorjeve nagrade (Slavica Pavlič, Vesna Bučić): *Delo* 26. 4. 1986, št. 98, str. 3.

237
Vasja Venturini, Maribor in prenova starega mestnega jedra. — *Teleks* 22. 5. 1986, št. 21, str. 9—11: ilustr.

238
Andreja Vrišer / zap. Melita Forstnerič-Hajnšek, Ne vzvišenega akademizma. — *Večer* 17. 1. 1986, št. 13, str. 6.

239
Vzgojno izobraževalna vloga muzejev in galerij danes (gradivo posveta, december 1985). — *Argo* XXV, 1986.
Avtorji referatov: Marko Aljančič, Antun Bauer, Janez Bogataj, Zvonka Ciglič, Taja Čepič, Barbara Hanuš, Irena Keršič, Monika Kropej, Marjan Kos, Brane Lamut, Nada Marjanović, Slavica Pavlič, Tone Ravnikar, Francka Slivnik, Franci Šali, Tomislav Šola, Ljerka Trampuž, Marjan Vidmar, Borut Vild, Andreja Vrišer.

LIKOVNE KOLONIJE

Izlake — Zagorje
23. slikarska kolonija (M. Lavrenčič, M. Škumavc, J. Knez, Z. Rudolf, R. Uran, S. Šiles):

240
Mitja Košir, *Dnevnik* 17. 7. 1986, št. 191, str. 7; Marko Planinc, *Delo* 25. 7. 1986, št. 171, str. 8.

Kostanjevica na Krki
XXVI. mednarodni simpozij kiparjev Forma viva:

241
Manja Anderle, *Dnevnik* 16. 8. 1986, št. 220, str. 7; *Dnevnik* 30. 8. 1986, št. 234, str. 7; Melita Forstnerič-Hajnšek, *Večer* 14. 8. 1986, št. 188, str. 4; ead., *Večer* 29. 8. 1986, št. 201, str. 4; ead., *PDk* 1. 9. 1986, št. 206, str. 9.

Maribor
VI. mednarodni kiparski simpozij Forma viva v betonu (D. Čadež):

242
Branko Šalamon, *Večer* 31. 7. 1986, št. 176, str. 4; id., *Večer* 3. 9. 1986, št. 205, str. 4; id., *Večer* 15. 12. 1986, št. 290, str. 4; M. K., *Delo* 4. 9. 1986, št. 206, str. 2.

Novo mesto
Prva kolonija keramikov (mentor T. Demšar):

243
Ivan Krasko, *Dnevnik* 7. 2. 1986, št. 34, str. 8: ilustr.

Ribnica
Likovna srečanja (glej razstave!):

244
Darinka Kladnik, *Dnevnik* 29. 8. 1986, št. 233, str. 7; Jelka Šutej, *Delo* 2. 9. 1986, št. 204, str. 7.

Rogaška Slatina
I. mednarodni slikarski extempore:

245
Marlen Premšak, *Večer* 10. 6. 1936, št. 134, str. 6.

RAZSTAVE

SLOVENIJA IN JUGOSLAVIJA*

Ajdovščina
Pilonova galerija

246
Društvo likovnih umetnikov Sarajevo — risbe in grafike. Glej: Nova Gorica, 1985. Prenos v Idrijo.
Rec.: Ivan Sedej, *Delo* 12. 2. 1986, št. 35, str. 6.

---

* Upoštevane so skupinske razstave in samostojne razstave tujcev (= umetnikov, ki ne delajo v Sloveniji) po Jugoslaviji, o katerih so pisali v slovenskem časopisju ali slovenski pisci drugod.

Beograd

247
Ješa Denegri, Beograjska likovna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 118—120: ilustr.
September 1984—september 1985.

248
Mirjana Križman, Kaj naj likovniki store? Beograjsko kulturno pismo. — *Dnevnik* 15. 1. 1986, št. 11, str. 8.

249
Dragiša Radosavljević,... Po beograjskih galerijah. — *NRazgl* 28. 2. 1986, št. 4, str. 114—115; *NRazgl* 25. 4. 1986, št. 8, str. 241; *NRazgl* 29. 8. 1986, št. 16, str. 467—468; *NRazgl* 24. 10. 1986, št. 20, str. 594—595; *NRazgl* 26. 12. 1986, št. 24, str. 720.

250
Nada Zloković,... Sprehod po beograjskih galerijah. — *Delo* 14. 1. 1986, št. 10, str. 7;*Delo* 19. 12. 1986, št. 294, str. 6.

Muzej sodobne umetnosti/savremene umetnosti (MSU)

251
Aleksander Bassin, Akcija in slikarstvo. Ob razstavi japonske skupine Gutai v beograjskem Muzeju sodobne umetnosti. — *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 377—378.

252
Brane Kovič, Zlahtno izročilo renesanse in baroka. Ob razstavi Giuseppa Santomasa v beograjskem Muzeju sodobne umetnosti. — *NRazgl* 9. 5. 1986, št. 9, str. 280.

Muzej uporabne umetnosti / primenjene umetnosti

253
12 salon arhitekture (sodelovali tudi: DESSA Lj, Štefan Šček, Sonja Miculinić, Andrej Mlakar, Jurij Kobe, Aleš Vodopivec; Boris Podrecca, Miloš Bonča). Rk. s projekti.

Galerija SANU

254
Risto Vitanov, Slikarstvo groze človekovega obstoja. Ob razstavi slik in risb Vladimira Veličkovića v Galeriji Srbske akademije znanosti in umetnosti v Beogradu. — *NRazgl* 25. 7. 1986, št. 14, str. 420—421: ilustr.

Betnava

255
III. multimedialna prireditev Betnava MCMLXXXVI. (sodelovali: Jože Denko, Milan Erič in Zvonko Čoh, Zlatko Gnezda, Stojan Grauf, Janez Pristavec, Andrej Skrbinšek, Tanja Špenko, Jože Šubic). Rk bes. Peter Može, Mitja Visočnik.
Rec.: Helena Grandovec, *Večer* 18. 8. 1986, št. 191, str. 4.

Brežice

Galerija Posavskega muzeja

256
Franci Curk, Tone Miklavžin, kinetične grafike. Rk. bes. Ivan Sedej. Prenos v Novo mesto.

Celje

257
Alenka Domjan, Celjska likovna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 115—116: ilustr.
November 1984—september 1985.

Likovni salon

258
Marlen Premšak, V prihodnje galerija? — *Večer* 30. 10. 1986, št. 254, str. 4.

259
Društvo likovnih umetnikov Celje (sodelovali: Anton Herman, Jože Horvat-Jaki, Avgust Lavrenčič, Milan Lorenčak, Jožef Muhovič, Darinka Pavletič-Lorenčak, Viktor Povše, Ratimir Pušelja, Franc Purg, Anton Zavolovšek). Rk. bes. Marlen Premšak. Prenos v Kranj, Galerija v Mestni hiši.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 17. 2. 1986, št. 39, str. 4: ilustr.

260
Prerez slovenskega risanega filma (sodelovali: Boris Benčič, Zvonko Čoh, Jaka Judnič, Bojan Jurc, Marjan Manček, Miki Muster, Koni Steinbacher). Rk bes. Ivan Sedej, Tone Rački.
Rec.: Tatjana Pregl, Bojan Jurc, *Teleks* 20. 11. 1986, št. 47, str. 29.

261
Utrinek slovenske likovne tvornosti (prodajna razstava s 34 avtorji). Rk. bes. Marlen Premšak.

Čačak

Umetnostna galerija »Nadežda Petrović«

262
Kontinuiteta modernizma v sodobni slovenski umetnosti (sodelovali: Janez Bernik, Emerik Bernard, Gustav Gnamuš, Bojan Gorenec, Andrej Jemec, Zmago Jeraj, Lojze Logar, Matjaž Počivavšek, Marija Rus). Rk. bes. Jure Mikuž.

263
XIV memorijal Nadežde Petrović (sodelovali tudi: Emerik Bernard, Fran-

ce Gruden, Herman Gvardjančič, Zoran Hočevar, Sergej Kapus, Lojze Logar, Tugo Šušnik). Rk. bes. tudi Jure Mikuž.

Kamnik
Razstavišče Veronika

264
Likovne skupine Gorenjske (pregledna razstava z 32 avtorji). Zlož. bes. Andrej Pavlovec.
Rec.: Marjan Skumavc, *Delo* 12. 12. 1986, št. 288, Petkov teden.

Karlovac

265
4. Bienale akvarela Jugoslavije. Glej leto 1985, leta 1986 prenos v Zadar, Niš, Beograd.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6, str. 179.

Koper

266
Cvetka Guzej-Sabadin, Fenomen Obalnih galerij. — *Primorske novice* 26. 12. 1986, št. 101, str. 23.

267
Andrej Medved / int. zap. Marijan Zlobec, Bogata dejavnost Obalnih galerij. — *Delo* 25. 10. 1986, št. 250, str. 23.

Glej še Piran, Obalne galerije.

Galerija Loža

268
Sodobni finski plakat. Prenos v Ljubljano, CD, Celje, Likovni salon, Ptuj, Paviljon D. Kvedra, Prištino, Titograd. Rk. bes. Hilkka Hyväinen-Jovanovič, Andrej Medved.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 16. 5. 1986, št. 113, str. 6.

269
Jugoslovanska video produkcija (sodelovali tudi: Srečo in Nuša Dragan, Aina Šmid, Marko Kovačič, Andrej Lupinc, Marjan Osole, Miha Vipotnik). Prenos v Pariz. Zlož. bes. Nuša in Srečo Dragan.
Rec.: Nuša in Srečo Dragan, *Mladina* 4. 4. 1986, št. 13.

270
Paralelni muzej / Museo parallelo, hipermanieristi. Prenos v Ljubljano, CD, Maribor, UG, Sarajevo, Collegium artisticum. Rk. bes. Andrej Medved, Italo Tomassoni. Glej Lj., CD, Maribor, UG.

Galerija Meduza

271
Nova evropska risba III. (Gérard Garouste, Jean Michel Albesole, Mario Schifano, Maria P. Cantalupo, Ferran Garcia Sevilla, Bjorn Wessman). Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 25. 7. 1986, št. 14, str. 426.

Kostanjevica

272
Andrej Smrekar / zap. Jože Horvat, Kostanjeviška umetnostna trdnjava. — *Delo* 16. 8. 1986, št. 190, str. 19.

Kranj

273
Beba Jenčič, Gorenjska likovna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 113—115: ilustr.
December 1984—september 1985.

Gorenjski muzej — Galerija Tavčarjeva 43

274
Marjanca Kraigher, Alenka Erženšuštaršič. Rk. bes. Franc Zalar, izbor iz bibliografije Beba Jenčič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 3. 1986, str. 16.

Galerija v Mestni hiši

275
Koloristi '86. (Alenka Kham-Pičman, Boni Čeh, Franc Novinc, Vinko Tušek, Cveto Zlate). Zlož. bes. Cene Avguštin.

Mala galerija v Mestni hiši

276
Likovna prizadevanja na Gorenjskem '85. (29 avtorjev). Zlož. bes. Cene Avguštin.

277
Čas, v katerem živimo. (31 fotografov). Zlož. bes. Cene Avguštin.

Ljubljana

278
Janez Mesesnel, Ljubljanska likovna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 110—112: ilustr.

Moderna galerija (MG)

279
Moderna galerija in problem ustanovitve Mednarodnega grafičnega likovnega centra. — *Likovne besede* 2 / 1986, str. 53—62.
O problematiki MG in MGLC še: Branko Sosič, *Delo* 22. 2. 1986, št. 44, str. 2; Milan Dekleva, *Dnevnik* 25. 2. 1986, št. 52, str. 10; *Mladina* 4. 4. 1986, št. 13; *Delo* 27. 11. 1986, št. 277, str. 2; *Delo* 7. 11. 1986, št. 260, str. 7; *Dnevnik* 24. 12. 1986, št. 347, str. 12.

280
Pogovor z novim direktorjem MG Juretom Mikužem: Milan Dekleva, *Dnevnik* 23. 8. 1986, št. 227, str. 7; *Večer* 20. 10. 1986, št. 245, str. 4; *Delo* 8. 11. 1986, št. 261, str. 17.

281
Branko Sosič, Kam s Pregljevo zapuščino? — *Delo* 27. 9. 1986, št. 226, str. 1.
O tem še: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 27. 9. 1986, št. 262, str. 12.

282
40 let britanskega kiparstva. Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 9. 5. 1986, št. 9, str. 279—280: ilustr.

283
Intart 86. Umetniki Furlanije — Julijske krajine. Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 24. 10. 1986, št. 20, str. 600; Janez Mesesnel, *Delo* 29. 10. 1986, št. 253, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 10. 1986, št. 282, str. 12.

284
Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920/1930. Prenosi izbora v letu 1987. Rk. bes. Zoran Kržišnik (uvod), Stane Bernik, Tomaž Brejc, Špelca Čopič, Iztok Durjava, Meta Gabršek-Prosenc, Milček Komelj, Ivan Sedej, Marko Vuk, dokumentacija Eva Gspan, Jana Intihar-Ferjan, Milček Komelj, Igor Kranjc. Zlož.
Rec.: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* 6. 12. 1986, št. 283, str. 22; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 10. 10. 1986, št. 275, str. 12; Milček Komelj, *NRazgl* 10. 10. 1986, št. 19, str. 553—554: ilustr.; Janez Mesesnel, *Oko* (Zagreb) 18. 12. 1986—1. 1. 1987, št. 385, str. 24; Alen Ožbolt, *Mladina* 28. 11. 1986, št. 39, str. 36—37; Bogdan Pogačnik, *Delo* 18. 10. 1986, št. 244, str. 20; Janez Švajncer, *Komunist* 6. 2. 1987, št. 6, str. 4; Marijan Tršar, *NRazgl* 26. 12. 1986, št. 24, str. 708—710: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 12. 1986, št. 341, str. 10 in 23. 12. 1986, št. 346, str. 17; Nadja Zgonik, *Mladina* 19. 12. 1986, št. 42, str. 36; Marijan Zlobec, *Delo* 10. 10. 1986, št. 237, str. 6; Ivo Antič, *Sodobnost* 1987, št. 1, str. 89; Marko Vuk, *Tretji dan* januar 1987, št. 4, str. 14—15.

285
Konkretna umetnost. Glej Murska Sobota.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 21. 11. 1986, št. 22, str. 657; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 30. 10. 1986, št. 295, str. 10; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 11. 1986, št. 315, str. 11.

Likovno razstavišče Rihard Jakopič (LRRJ)

286
Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu. Rk. bes. Marjeta Mikuž.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 22. 1. 1986, št. 17, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 1. 1986, št. 25, str. 8.

287
Razstava Društva arhitektov Ljubljane.
Rec.: Peter Krečič, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6.

288
Japonski plakat. Prenos v Piran, Prištino, Skopje, Zagreb, Beograd. Rk. bes. Kazumasa Nagai.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 3. 1986, št. 75, str. 8.

289
Fotografija v Jugoslaviji — sodobniki (sodeloval mdr. Janez Pukšič po izboru Braneta Koviča). Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 25. 4. 1986, št. 8, str. 240; Franc Zalar, *Dnevnik* 8. 4. 1986, št. 94, str. 8.

290
Predmetno in prostorsko oblikovanje. Rk. bes. Matija Murko.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 13. 5. 1986, št. 129; Saša Machtig, *Delo* 9. 5. 1986, št. 107, str. 6; id., *NRazgl* 6. 6. 1986, št. 11, str. 333: ilustr.

291
Vizualne komunikacije (akcija Društva oblikovalcev Slovenije, Delo meseca). Rk. bes. Matija Murko.

292
11. BIO. Glej še Cankarjev dom (Ivan Picelj, Plečnikovi stoli).
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 17. 10. 1986, št. 243, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 10. 1986, št. 288, str. 10.

293
Slovenski likovni umetniki razstavljajo (127 članov ZDSLU). Rk. uvod Lado Pengov.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 25. 11. 1986, št. 275, str. 6; Maksim Sedej ml. / int. zap. Darinka Kladnik, *Dnevnik* 25. 11. 1986, št. 320, str. 16.

Narodna galerija

294
Anica Cevc / int. zap. Branko Sosič, Mnoge umetnine bodo obogatile vedenje o kulturni dediščini. — *Delo* 19. 3. 1986, št. 65, str. 6.

295
Marjan Raztresen, Kulturno-telesno-kulturni stanovanjski problemi. — *Teleks* 10. 4. 1986, št. 18, str. 22—24.
O tem še: France Slana, *Teleks* 8. 5. 1986, št. 19, str. 4.

296
Japonski lesorez. Rk. uvod Anica Cevc, bes. Tokichi Sakai, Machiko Murata.
Rec.: Manja Anderle, *Dnevnik* 10. 5. 1986, št. 126, str. 16; Polonca Vrhunc, *Delo* 17. 5. 1986, št. 114, str. 25; Lev Menaše, *NRazgl* 23. 5. 1986, št. 10, str. 315: ilustr.

Cankarjev dom (CD)

297
M. Z., V Ljubljani nova likovna galerija CD. — *Delo* 27. 6. 1986, str. 2.

298
11. BIO. Glej še LRRJ, razstave še v IDCO, Emonskih vratih, Arkadah, galeriji Feniks. Rk. bes. in anketa Stane Bernik.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 30. 9. 1986, št. 265, str. 13; ead., *Dnevnik* 3. 10. 1986, št. 268, str. 10; Ivanka Mihelič, *Večer* 30. 9. 1986, št. 228, str. 18; ead., *Večer* 4. 10. 1986, št. 232, str. 18; Marlen Premšak, *Večer* 11. 10. 1986, št. 238, str. 22; Jernej Repovš, *Delo* 11. 10. 1986, št. 238, str. 6; Branko Sosič, *Delo* 24. 9. 1986, št. 223, str. 6; id., *Delo* 30. 9. 1986, št. 228, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 10. 1986, št. 290, str. 16.

299
Oblikovanje v Ameriki. Rk., seminar, knjižna razstava.
Rec.: Vlasta Ivić, *Delo* 6. 12. 1986, št. 283, str. 21; Goroslav Keler, *MM (Media marketing)* 1986, št. 69, str. 22—23; Peter Krečič, 12. 12. 1986, št. 23, str. 697: ilustr.; Branko Šalamon, *Večer* 12. 1. 1987, št. 8, str. 4; o seminarju: *Delo* 27. 11. in 28. 11. 1986, št. 277 in 278, str. 13 in 8.

300
Hipermanieristi. Glej Koper, Loža.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 12. 1. 1987, št. 16, str. 6 in *Oko* (Zagreb) 12.—26. 2. 1987, št. 389, str. 25; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 1. 1987, št. 18, str. 12; (Nadja Zgonik), *Mladina* 23. 1. 1987, št. 3, str. 37.

301
Irwin — OHO: Svoji k svojim. Zlož. bes. Iztok Premrov.
Rec.: Bogdan Lešnik, *Delo* 8. 1. 1986, št. 5, str. 7.

302
Sodobna fotografija v Franciji. Rk.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 15. 1. 1986, št. 11, str. 6.

Mestna galerija

303
Zagrebški kritik izbira avtorje. Rk. bes. Želimir Koščević.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 6. 1986, št. 155, str. 12.

304
Dobitniki študentovskih Prešernovih nagrad. (Marjetica Potrč, Mirko Rajner, Zmago Šfiligoj, Janja Vrabec, Zdenka Žido.) Rk. bes. Janez Balažic.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 12. 9. 1986, št. 17; Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 8. 1986, št. 211, str. 7.

305
Belorusko slikarstvo, grafika in domača obrt. Rk.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 7. 11. 1986, št. 21, str. 625; Janez Mesesnel, *Delo* 27. 10. 1986, št. 251, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 29. 10. 1986, št. 294, str. 7.

306
Razstava del študentov ALU. Rk. bes. Tomaž Brejc, Andrej Jemec.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 20. 11. 1986, št. 315, str. 10.

307
Dialog navznoter — dialog navzven. (Celiberti, Kravos, Palčič, Palli, Schiozzi, Spacal, Valvassori, Vecchiet.) Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* 16. 1. 1987, št. 1, str. 18: ilustr.

Galerija ZDSLU

308
Novi lesorez. (T. Atanasov, Z. Huzjan, L. Logar, J. Matelič, J. Muhovič, T. Šušnik, K. Tutta.) Rk. bes. Zdenka Badovinac.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 15. 12. 1986, št. 290, str. 3.

309
Kiparja partizana Milena Dolgan in Lojze Lavrič. Rk. bes. Gojko Zupan.

Galerija Equrna

310
Galerija Equrna / vsebinska zasnova in oblikovanje Taja Vidmar-Brejc, Marjeta Marinčič, Žarko Vrezec. — Ljubljana: Galerija Equrna, november 1986.
Vsebuje:
Žarko Vrezec: uvod; Brane Kovič: Otvoritvena razstava Galerije Equrna (1984); Jure Mikuž: Lojze Logar (1985); Tomaž Brejc: Jože Slak (bes. iz 1986); Jernej Vilfan o svoji razstavi; Jure Mikuž: Herman Gvardjančič (1985); Andrej Trobentar; Jernej Vilfan: Pavle Učakar; Ješa Denegri: Bernard, Gvardjančič, Kirbiš, Slak, Sambolec, Šalamun, Šušnik, Vilfan (1985); Zdenka Badovinac: Zoran Hočevar (1985); Janez Balažic: Zdenko Huzjan (1985); Tomaž Brejc: Dušan

Kirbiš; Lujo Vodopivec o svoji razstavi; Tomaž Brejc: Tugo Šušnik (1986); Klaus Flemming: Duba Sambolec (1986); Igor Zabel: Milena Usenik; Jure Detela: France Gruden; Jure Detela: Sergej Kapus; Ješa Denegri: Hommage a Marij Pregelj; Gost Equrne Jože Ciuha; Gost Equrne Nina Ivančić; Klaus Flemming: Gost Equrne Heinrich Koch. Seznami razstavljenih del.

311
Duba Sambolec in Heinrich Koch. Rk. bes. Klaus Flemming.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205; Igor Zabel, *Mladina* 25. 4. 1986, št. 16, str. 19—20.

312
Trije slikarji iz Kopra. Rajko Apollonio, Živko Marušič, Andraž Šalamun.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 6. 10. 1986, št. 233, str. 3.

Galerija Junij

313
Otvoritev novih razstavnih prostorov v KS Ajdovščina: Darinka Kladnik, *Dnevik* 31. 1. 1986, št. 27, str. 8; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 6. 12. 1986, št. 329, str. 16; Branko Sosič, *Delo* 10. 12. 1986, št. 286, str. 6; L. Z., *Delo* 5. 2. 1986, št. 29, str. 10.

Galerija Labirint

314
Kritiki izbirajo. (Cene Avguštin, Aleksander Bassin, Stane Bernik, Brane Kovič, Lev Menaše, Iztok Premrov, Meta Gabršek-Prosenc in Franc Zalar so izbrali Miha Dalla Valle, Barda Iucundusa, Zmaga Jeraja, Klavdija Tutto, Alenko Sottler, Milana Eriča, Franca Mesariča, Tomaža Gorjupa.) Rk.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 4. 11. 1986, št. 299, str. 13.

Galerija Emonska vrata

315
Dunajske delavnice 1903—1932. Rk. v nemščini. Prenos v Maribor, Rotovž.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* 4. 6. 1986, št. 129, str. 6.

Kulturno informacijski center (KIC) Križanke

316
Predlog rekonstrukcije in predstavitve plastik Adama in Eve. Zlož. bes. Emilijan Cevc, Veljko Toman, Franc Zalar.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 3. 10. 1986, št. 268, str. 4; ead., *Dnevnik* 7. 10. 1986, št. 272, str. 12; ead., *Dnevnik* 23. 10. 1986, št. 288, str. 10; Ivanka Mihelčič, *Večer* 7. 10. 1986, št. 234, str. 10; ead., *Večer* 8. 10. 1986, št. 235, str. 5; Srečo Zajc, *Mladina* 31. 10. 1986, št. 38, str. 37.

Razstavišče Arkade

317
Sergej Vrišer, ... Secesijska oblačila na Hrvaškem v ljubljanskih Arkadah (1985). — *NRazgl* 14. 2. 1986, št. 3, str. 82.

318
Keramika iz Faenze od srednjega veka do danes. Rk. bes. Carmen Ravanelli Guidotti, Gian Carlo Bojani.
Rec.: Mateja Kos, *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12; ead., *Delo* 8. 7. 1986, št. 157, str. 6.

319
Carte postale. Glej Maribor, Pokrajinski muzej, 1985.
Rec.: Blaženka First, *Delo* 23. 9. 1986, št. 222, str. 6; Sergej Vrišer, *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 103—105: ilustr.

320
Idoli. Zgodnje podobe bogov in žrtveni darovi. Rk.
Rec.: Jože Kastelic, *Delo* 18. 12. 1986, št. 293, str. 9; Alen Ožbolt, *Mladina* 28. 11. 1986, št. 39, str. 36.

ŠKUC

321
Vlasta Ivić, Prostorske in gmotne težave ljubljanske subkulture. — *Delo* 28. 1. 1986, št. 22, str. 7.

322
Nataša Ribič, Jošt Rotar. Rk. bes. Jošt Rotar.

323
Veš, slikar, svoj dolg? (Alen Ožbolt, Janez Jordan.) Rk.
Rec.: Marina Gržinić, *Delo* 28. 3. 1986, št. 73, str. 6.

324
Kazimir Maljevič. Zadnja futuristična razstava. Rk. uvod Bojan Gorenec, bes. K. Maljeviča.

325
International exhibition of Modern art. Rk.
Rec.: Alen Ožbolt, *Mladina* 12. 12. 1986, št. 41, str. 37.

Atrij Magistrata

326
Bodoča podoba mestnega središča Ljubljane.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 27. 6.

1986, št. 172, str. 5; Peter Krečič, *Delo* 5. 7. 1986, št. 155, str. 28.
Republiški komite za kulturo

327
Deset japonskih umetnikov. Zlož. bes. Jure Mikuž, Josip Korošec.
Rec.: Marijan Tršar, *NRazgl* 30. 1. 1987, št. 2, str. 62: ilustr.

Razstavišče Nama-Tromostovje

328
Eva Lenassi, keramika, Zmago Posega, risbe, kamnita posoda. Zlož. bes. avtorja.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 2. 1986, št. 48, str. 9.

Galerija Smelt

329
Gaudi. Rk. v španščini.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 24. 12. 1986, št. 347, str. 12; Peter Krečič, *Delo* 17. 1. 1987, št. 13, str. 4; Helena Grandovec, *Večer* 23. 8. 1986, št. 196, str. 22.

M a r i b o r

330
Meta Gabršek-Prosenc, Mariborska likovna kronika (1985). — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 112—113: ilustr.

Umetnostna galerija (UG)

331
Prenovljena stalna zbirka UG.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 27. 1. 1986, št. 21, str. 4: ilustr.

332
Francoski umetniki in pariška šola. Risbe in grafike XIX. in XX. stoletja iz zbirke Narodnega muzeja v Beogradu.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 26. 12. 1986, št. 24, str. 279: ilustr.

333
Hipermanieristi. Glej Koper, Loža.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 3. 12. 1986, št. 280, str. 6.

Razstavni salon Rotovž (Rotovž)

334
Dela profesorjev Univerze Philipps Marburg na Lahni. Zlož. bes. Meta Gabršek-Prosenc.

335
Razstava del članov Društva likovnih umetnikov Maribor. Rk. bes. Mitja Visočnik.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 10. 5. 1986, št. 107, str. 22.

336
Likumove generacije. (76 umetnikov iz Zagreba.) Rk. bes. Ariana Kralj.
Potujoča razstava.
Rec.: Marko Crnkovič, *Večer* 2. 7. 1986, št. 153, str. 2.

337
Greenwich - Reinickendorf - Maribor. Zlož.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 15. 10. 1986, št. 241, str. 6.

Pokrajinski muzej

338
Okviri in ogledala iz muzejske zbirke. Zlož. bes. Marjetica Simoniti.
Rec.: Marjetica Simoniti, *Večer* 27. 9. 1986, št. 226, str. 23.

Mala galerija Ivana Čobala

339
Trojni jubilej. — *Dialogi* 1986, št. 12, str. 134.

M o z i r j e
Galerija Mozirje

340
Slovenska sodobna grafika. (A. Maraž, J. Ciuha, B. Jesih, Meško Kiar, Jaki, T. Kržišnik, B. Borčić, J. Spacal, G. Šefran, V. Makuc, J. Boljka, A. Jemec.) Zlož. bes. Zoran Kržišnik.

M u r s k a S o b o t a

341
Franc Obal, Prekmurska likovna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 117—118.

Kulturni center Miško Kranjec — Galerija

342
Gojko Zupan, Sedmi bienale male plastike v Murski Soboti (1985). — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 95—96: ilustr.

343
Konkretna umetnost. Zbirka Gomringer. Rk. v nemščini. Glej Lj, MG.
Rec.: Franc Obal, *Vestnik* (Murska Sobota) 18. 9. 1986.

344
Pannonia '86. (J. Denko, S. Červek, Z. Gnezda, Ivo Bošnjakovič, B. Vild.) Rk. bes. Franc Obal, Meta Gabršek-Prosenc.

345
Grupa 676. Zlož. bes. Franc Obal.

N o v a G o r i c a

346
Tatjana Pregl, Živahno in kvalitetno likovno dogajanje. Aktualnost in strokovna enovitost v delih goriških umetniških galerij. — *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 358—359.

Z. Apollonio, J. Boljka, M. Braniselj, K. Gatnik, F. Golob, S. Komel, M. Krašovec, V. Makuc, K. Palčič, R. Pergar, Z. Posega, Peter Rehar, F. Rotar, R. Španzel, F. Vecchiet, Fedja Žbona.

Novi Sad

347
Slobodan S. Sanader, Novosadska likovna kronika. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 125—126: ilustr.

348
Peter Krečič, Razstavi gledališkega plakata in knjižnega oblikovanja. — *Delo* 10. 4. 1986, št. 84, str. 8—9.

Pančevo
Galerija Centra za kulturu
Olga Petrov

349
Nova slika crteža. (E. Bernard, H. Gvardjančič, Z. Jeraj, M. Krašovec, J. Slak, D. Prelec, P. Rehar, D. Sambolec, B. Zaplatil.) Rk. v srbohrv., bes. mdr. Andrej Medved.

Piran

350
Sonja Hoyer, Likovna kronika slovenske obale. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 116—117.

Mestna galerija

351
Mojstrstvo in umetnost v arhitekturi. Arhitektura v regiji. Glej *AB* 83, 84/1986.
Rec.: Tomaž Brate, *Mladina* 5. 12. 1986, št. 40, str. 24; Simon Vodopivec, *Mladina* 19. 12. 1986, št. 42, str. 37; Janko Zlodre, *Teleks* 4. 12. 1986, št. 49, str. 13.

Ptuj
Ptujski grad

352
Razstava flamskih tapiserij.
Rec.: Marjeta Ciglenečki, *Večer* 11. 4. 1986, št. 85, str. 6; Bogo Skalicky, *Večer* 23. 4. 1986, št. 95, str. 8.

Reka

353
Vanda Ekl, Kvarnerska likovna kronika (1984). — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 123—125: ilustr.

Moderna galerija

354
X. mednarodna razstava originalne risbe. (T. Atanasov, Z. Huzjan, A. Jemec, M. Godler, M. Rus, G. Satler, B. Sever, A. Sottler, S. Červek.) Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 7. 1986, št. 13, str. 401.

Ribnica
Petkova galerija

355
Srečanje likovnikov Ribnica '86. (T. Atanasov, N. Beer, M. Begić, Z. Huzjan, S. Jagodič, E. Lovko, Z. Posega, B. Putrih, L. Vodopivec.) Rk. bes. Lev Menaše.

Slovenj Gradec
Umetnostni paviljon

356
Mi za mir. Glej leto 1985.
Rec.: Judita Krivec, *Delo* 14. 1. 1986, št. 10, str. 7; Milena Zlatar, *Delo* 23. 4. 1986, št. 95, str. 6.

357
Mednarodna likovna razstava idejnih projektov za zasnovo enodružinske hiše v lesu. Rk. bes. Stane Bernik. Prenos v Lj, CD.
Rec.: Jože Čurk, *Večer* 5. 5. 1986, št. 103, str. 4; Darja Verbič, *Delo* 10. 9. 1986, št. 211, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 9. 1986, št. 258, str. 12.

358
6. jugoslovanska razstava domače in umetne obrti. Rk. bes. mdr. Aleksander Bassin, Maja Kržišnik, Ivan Sedej.

Solkan
Osnovna šola

359
2. didaktična razstava. Grafike in risbe primorskih umetnikov. Zlož. bes. Marko Vuk.

Subotica

360
VI. trienale jugoslovanske keramike. Rk.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 371: ilustr; id., *Delo* 17. 6. 1986.

Glej Novi Sad (Razstava *Oblikovanje knjige v Jugoslaviji).*

Škofja Loka

361
Peter Colnar, Groharjeva galerija. Kaj bo z načrtom škofjeloških likovnih ustvarjalcev. — *Dnevnik* 15. 1. 1986, št. 11, str. 8.

Zagreb

362
Peter Potočnik, ... Zagrebško kulturno pismo. — *Delo* 26. 2. 1986, št. 47.

363
Aleksander Bassin, Pomembna tridesetletnica. Ob jubileju Galerije sodobne umetnosti. — *NRazgl* 21. 11. 1986, št. 22, str. 650: ilustr.

Kabinet grafike JAZU

364
XIV. zagrebačka izložba jugoslavenske grafike. Rk.
Rec.: Mitja Visočnik, *Večer* 20. 5. 1986, št. 116, str. 5.

Muzej za umetnost in obrt

365
Ivo Maroević, Arhitektura na Hrvaškem 1945—1985. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 105—108: ilustr.

366
Brane Kovič, Različnost postopkov. (Mlada slovenska fotografija.) — *Delo* 26. 2. 1986, št. 47, str. 9.

367
id., Štirideset let grafičnega oblikovanja. Ob monografski razstavi Ivana Piclja v Umetniškem paviljonu na Zrinjevcu. — *NRazgl* 25. 7. 1986, št. 14, str. 421: ilustr.

368
id., Robert Capa in Tošo Dabac. — *Delo* 24. 12. 1986, št. 298, str. 6.

TUJINA

Amsterdam

369
Janez Strehovec, ... Amsterdamski likovni utrip. — *Delo* 17. 5. 1986, št. 114, str. 22: ilustr.

Benetke

370
Igor Gedrih, Futurizem in futurizmi. Ob razstavi v Palazzo Grassi v Benetkah. — *NRazgl* 12. 9. 1986, št. 17, str. 506—507: ilustr.
O tem še: Gino Brazzoduro, *Sodobnost* 1986, št. 10, str. 954—962; Aleš Erjavec, *Nova revija* 50/51, 1986, str. 1122—1125; Brane Kovič, *Delo* 16. 9. 1986, št. 216, str. 6; M. Z., *Delo* 6. 5. 1986, št. 104, str. 6.

371
Darinka Kladnik, Številne razstave sredi zime. Beneško likovno pismo. — *Dnevnik* 19. 2. 1986, št. 46, str. 9: ilustr.

372
Brane Kovič, Amerika v dveh objektivih. Razstavi fotografov Ansela Adamsa in Berenice Abbott v Benetkah (Palazzo Fortuny, Scuola Grande San Giovanni Evangelista). — *NRazgl* 29. 8. 1986, št. 16, str. 475: ilustr.

373
XLII Esposizione internationale d'arte. La Biennale di Venezia. V jug. paviljonu mdr. E. Bernard, L. Vodopivec. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Aleksander Bassin, *Delo* 19. 7. 1986, št. 167, str. 18—19; Andrej Medved, *NRazgl* 19. 8. 1986, št. 16, str. 468: ilustr.; Michel Nuridsany *(Le Figaro)*, *NRazgl* 12. 9. 1986, št. 17, str. 505—506: ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* 16. 8. 1986, št. 190, str. 22; Marijan Zlobec, *Delo* 1. 7. 1986, št. 152, str. 7.

374
Miro Kocjan, Razširitev togega bienalskega koncepta. Posvet KPI o beneškem Bienalu. — *Delo* 16. 12. 1986, št. 291, str. 6.

Bogota

375
Blaž Telban, Sto let kolumbijske umetnosti. Ob reprezentančni razstavi v Bogoti. — *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 216.

Dunaj

376
Marjana Lipoglavšek, Sanje in resničnost na Dunaju. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 108—109.
Glej 1985, Künstlerhaus.

Gradec

377
Junge Kunst aus Jugoslawien / Mlada jugoslovanska umetnost. Prenos na Dunaj, v Salzburg, Celovec, potovala je še v letu 1987. Rk. bes. mdr. Tomaž Brejc.

München

378
Peter Krečič, Brez načrtnosti in vizij. Slovenski kulturni nastopi na tujem. — *Delo* 4. 2. 1986, št. 28, str. 7. Ob razstavi skupine Kras še v letu 1985.

Pariz

379
Brane Kovič, ... Pariško kulturno pismo. — *Delo* 3. 7. 1986, št. 154, str. 10; *Delo* 5. 11. 1986, št. 258, str. 6; *Delo* 26. 11. 1986, št. 276, str. 6.

380
Brane Kovič, »Slovenski glasovi« v Pompidoujevem centru. Kulturna identiteta Trsta. — *Delo* 17. 1. 1986, št. 13, str. 6.

O seriji predavanj in razgovorov, na kateri so sodelovali tudi Damjan Prelovšek, Peter Krečič in Klavdij Palčič.
O tem še: Jaka Štular, *Delo* 18. 1. 1986, št. 14, str. 4; Brane Kovič, *Delo* 6. 2. 1986, št. 30, str. 4; id., *Delo* 15. 2. 1986, št. 38, str. 20.

381
Igor Gedrih, George Grosz — berlinska leta. Ob razstavi v Hôtel de Ville v Parizu. — *NRazgl* 12. 12. 1986, št. 23, str. 698: ilustr.

Sao Paulo

382
Tomaž Brejc, Samoiskanje. Osemnajsti likovni bienale v São Paulu (1985). — *NRazgl* 14. 2. 1986, št. 3, str. 90: ilustr.

Solun

383
Bienale mladinske kulture sredozemskih držav. Sodeloval ŠKUC.
Rec.: Marina Gržinić, *NRazgl* 16. 1. 1987, št. 1, str. 30—31; ilustr.; Marjan Ogrinc, *Delo* 12. 12. 1986, št. 288, str. 47; Nada Vodušek, *Mladina* 26. 12. 1986, št. 43—44, str. 47.

Videm

384
Tinca Stegovec, Zakon v stolpu. (Mednarodna razstava: A. Maraž, M. Krašovec, T. Stegovec.) — *NRazgl* 15. 8. 1986, št. 15, str. 830: ilustr.

Yokohama

385
Biennial of Illustrations. Prenos po Japonski.
Rec.: Stane Jagodič, *Delo* 14. 2. 1987, št. 37, str. 27—28.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

ADAMIČ, Peter

386
Peter Adamič. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6, str. 169; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 3. 1986.

AMALIETTI, Marjan

387
Marjan Amalietti, ilustracije. Radovljica, Šivčeva hiša, Kranj, Gorenjski muzej. Rk. bes. in bibliografija Maruša Avguštin.
Rec.: Tatjana Pregl, *Delo* 10. 7. 1986, št. 159, str. 9; Branko Sosič, *Delo* 19. 5. 1986, št. 115, str. 3.

ATANASOV, Todorče

388
Todorče Atanasov. Koper, Loža in Meduza, prenos v Poreč, Lj, Bežigrajska galerija. Rk. bes. Aleksander Bassin.

BAMBIČ, Milko

389
Milko Bambič (ob 85-letnici). — Idrija, Galerija Idrija, prenos v Koper, Loža, Lj, Bežigrajska galerija. Rk. bes. Marko Vuk.
Rec.: Marko Vuk, *Primorska srečanja* 67, 1986, str. 50.

BASELITZ, Georg

390
Georg Baselitz, 1977—86. Koper, Loža, prenos v Lj, CD, Zagreb, Beograd. Rk. bes. Andrej Medved, Zoran Gavrić, Georg Baselitz, Günther Grecken, Hilde Zaloscer.
Rec.: Andrej Medved, *NRazgl* 6. 6. 1986, št. 11, str. 345: ilustr.; id., *Delo* 24. 5. 1986, št. 120, str. 4; Marko Pogačnik, *Delo* 8. 7. 1986, št. 157, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 7. 1986, št. 204, str. 7.

BASILLICA, Gabriel

391
Gabriel Basillica, podobe tovarn (Fotografija). Lj, Arkade.
Rec.: Primož Lampič, *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 378; Milan Stepanovič, *Delo* 9. 6. 1986, št. 133, str. 3.

BATIČ, Stojan

392
Stojan Batič. Tragos. Trbovlje, Delavski dom, Ravne na Koroškem, Knjižnica, Maribor, SNG. Zlož. bes. Zoran Kržišnik.

BEGIĆ, Mirsad

393
Mirsad Begić. Kiparstvo De profundis. Lj, Mala galerija, Koper, Meduza, prenos v Ajdovščino, Pilonova galerija, Celje, Likovni salon, Sarajevo. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: Milček Komelj, *NRazgl* 15. 8. 1986, št. 15, str. 441 / prev. v *Odjek* (Sarajevo) 15. 9. 1986; Andrej Medved, *Delo* 6. 6. 1986, št. 131, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 24. 6. 1986, št. 169, str. 13.

BERNIK, Janez

394

Janez Bernik, retrospektiva. Glej Lj, MG 1985, prenos v Beograd, Salon MSU.
Rec.: intervju, *Politika* (Beograd) 5. 4. 1986; int. zap. Janko Lorenci, *Teleks* 13. 2. 1986, št. 7, str. 18—19: ilustr.; Ivo Antič, *Sodobnost* 1986, št. 5, str. 532—543.

BEUS, Peter

395

Peter Beus. Lj, Galerija Polje. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

396

Peter Beus. Lj, Lerota. Zlož. bes. Jadranka Bogataj.

BEZLAJ, Jiři

397

Jiři Bezlaj. Lj, Mestna galerija, Ribnica, Petkova galerija. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 10. 1986, št. 267, str. 10.

BIZOVIČAR, Milan

398

Milan Bizovičar, risbe in ilustracije. Kanal, Galerija R. Debenjaka, Lj, Bežigrajska galerija. Zlož. bes. Tatjana Pregl.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 20. 11. 1986, št. 47, str. 29; Branko Sosič, *Delo* 28. 10. 1986, št. 252, str. 6.

BOLJKA, Janez

399

Janez Boljka. Lj, Galerija IGLG.
Rec.: Darinka Kladnik, *Dnevnik* 2. 9. 1986, št. 237, str. 7; Janez Mesesnel, *Delo* 2. 10. 1986, št. 230, str. 9; Tatjana Pregl, *Teleks* 25. 9. 1986, št. 39, str. 26.

400

Janez Boljka. Lj, Smelt. Zlož. bes. Zoran Kržišnik.
Rec.: Marijan Zlobec, *Delo* 26. 11. 1986, št. 276, str. 6.

BORČIĆ, Bogdan

401

Bogdan Borčić. Znamenja 1979—1983. Celje, Likovni salon, Koper, Meduza. Rk. bes. Meta Gabršek-Prosenc.

402

Bogdan Borčić, Lj, MG. Rk. bes. Jure Mikuž, dokumentacija Eva Gspan.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 26. 12. 1986, št. 300, str. 6.

403

Bogdan Borčič. Slovenj Gradec, Splošna bolnica. Zlož. bes. Judita Krivec.

BRATUŽ, Vladimira

404

Vladimira Bratuž. Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
Rec.: Maruša Avguštin, *Delo* 10. 11. 1986, št. 262, str. 3.

BRDAR, Jakov

405

Jakov Brdar. Lj, Mala galerija, Koper, Loža. Rk. bes. Andrej Medved.
Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 29. 4. 1986, št. 115, str. 12; Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205; Andrej Medved, *Delo* 14. 4. 1986, št. 87, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 4. 1986, št. 103, str. 11.

BREMEC-HUSAR, Almira

406

Almira Bremec-Husar. Lj, Jelovškov salon.
Rec.: Primož Lampič, *NRazgl* 25. 4. 1986, št. 8, str. 233.

BUTINA, Marko

407

Marko Butina. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 1. 1987, št. 12, str. 12.

CIUHA, Jože

408

Jože Ciuha. Jesenice, Dolik, Krško, Kulturni dom.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 31. 7. 1986, št. 29, str. 26.

ČEH, Boni

409

Boni Čeh. Ribnica, Petkova galerija. Zlož. bes. Lev Menaše.

ČEMAŽAR, Lojze

410

Lojze Čemažar. Kočevje, Likovni salon. Zlož. bes. Andrej Pavlovec.

ČERNIGOJ, Avgust

411

Otvoritev galerije in stalne zbirke Avgusta Černigoja. Lipica. Zlož. z manifestom avtorja.
Rec.: Bratko Kreft, *Delo* 4. 9. 1986, št. 206, str. 8; Tatjana Pregl, *Teleks* 28. 8. 1986, št. 32, str. 26; Marijan Zlobec, *Delo* 13. 8. 1986, št. 187, str. 6; Janez Lenassi, *Delo* 8. 11. 1986, št. 261, str. 27.

412

Avgust Černigoj. Lj, Bežigrajska galerija. Glej Idrija, 1985.

Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 12. 9. 1986, št. 17, str. 493; Janez Mesesnel, *Delo* 25. 3. 1986, št. 70, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 4. 1986, str. 12.

ČERVEK, Sandi

413

Sandi Červek. Murska Sobota, Mali salon Galerije, Lj, Commerce. Zlož. bes. Janez Balažic.

ČOBAL, Bogdan

414

Bogdan Čobal. Maribor, Rotovž. Rk. bes. Edita Mileta.
Rec.: Edita Mileta, *Večer* 22. 12. 1986, št. 296, str. 4.

ČUBER, Rajko

415

Rajko Čuber. Lj, Ars. Zlož. bes. Sonja Bezenšek.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 10. 1986, št. 275, str. 12.

DALLA VALLE, Miha

416

Miha Dalla Valle. Kranj, Galerija v Mestni hiši, Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Cene Avguštin, Gabriela Yanes.

DAMNJANOVIĆ, Radomir

417

Radomir Damnjanović-Damnjan. Lj, LRRJ. Rk. izdal MSU Beograd.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 24. 10. 1986, št. 20, str. 594; Brane Kovič, *Delo* 5. 1. 1987, št. 2, str. 3.

DEMŠAR, Tone

418

Tone Demšar. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Lev Menaše.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 18. 1. 1986, št. 14, str. 8: ilustr.

DIMINIĆ, Josip

419

Josip Diminić, ptice. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Andrej Medved, Ive Šimat Banov.

DOBOVŠEK, Marjan

420

Marjan Miro Dobovšek. Otok beline-Mykonos. Fotografije. Lj, CD.
Rec.: Milan Stepanovič, *Delo* 29. 4. 1986; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 5. 1986.

DOLENC, Božidar

421

Božidar Dolenc, Fotografija. Lj, Knjižnica J. Mazovca.
Rec.: Milan Stepanovič, *Delo* 14. 4. 1986.

422

Božidar Dolenc. Lj, Nama. Zlož. bes. Primož Lampič.
Rec.: Nina Šušteršič, *NRazgl* 6. 6. 1986, št. 11, str. 333.

GALE, Damjan

423

Damjan Gale. Fotografija arhitekture. Lj, Arkade.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 24. 10. 1986, št. 20, str. 585: ilustr.

424

Plečnikovi stebri. Tolmin, knjižnica.
Rec.: Janez Koželj, *Primorska srečanja* 64, 65, 66, 1986, str. 397.

GERM, Josip

425

Josip Germ, retrospektiva. Lj, NG. Kanal, Galerija R. Debenjaka, Brežice, Posavski muzej, Metlika, Ganglovo razstavišče. Glej Novo mesto, Dolenjski muzej, 1985.
Rec.: Mirko Juteršek, *Delo* 27. 2. 1986, št. 48, str. 5.

GNEZDA, Zlatko

426

Zlatko Gnezda, slike. Kranj, Mala galerija Mestne hiše. Zlož. bes. Mitja Visočnik.

427

Zlatko Gnezda. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205.

GOJKOVIČ, Viktor

428

Viktor Gojkovič. T. Velenje, KC I. Napotnik. Zlož. bes. Breda Ilich-Klančnik.
Rec.: int. zap. Smail Festić, *Večer* 4. 1. 1986, št. 2, str. 8.

GOLIJA, Bojan

429

Bojan Golija. Ribniški ciklus. Lj, Vodnikova domačija. Zlož. bes. Franc Zalar.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 12. 1986, št. 350, str. 16.

GORENEC, Bojan

430

Bojan Gorenec (z Lujom Vodopivcem). Beograd, Salon MSU. Zlož. bes. avtor.

431

Bojan Gorenec, Gledanje in velika anonimnost. Lj, Škuc. Rk.

Rec.: Nadja Zgonik, *Mladina* 17. 10. 1986, št. 33, str. 35—36.

GORJUP, Tomaž

432

Tomaž Gorjup. Pregledna razstava 1981—86. Lj, Mestna galerija, prenos v Celje, Likovni salon, Piran, Mestna galerija. Rk. bes. Zoran Kržišnik, Wilfried Skreiner.
Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 14. 5. 1986, št. 128, str. 8; Aleksander Bassin, *NRazgl* 9. 5. 1986, št. 9, str. 269; ilustr.; Igor Gedrih, *Sodobnost* 1986, št. 8/9, str. 853—854.

GOSTINČAR, Tomaž

433

Tomaž Gostinčar. Krško, Galerija Krško. Rk. bes. Lev Menaše.

GRAUF, Stojan

434

Stojan Grauf. Maribor, Rotovž. Rk. bes. Mitja Visočnik.
Rec.: int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 13. 12. 1986, št. 289, str. 22; ilustr.; Mitja Visočnik, *NRazgl* 26. 12. 1986, št. 24, str. 713—714; id., *Večer* 26. 11. 1986, št. 276, str. 6.

GVAJC, Anton

435

Anton Gvajc, 1865—1935. Maribor, UG, prenos v Lj, NG. Rk. bes. Breda Ilich-Klančnik, Klavdij Zornik.
Rec.: Breda Ilich-Klančnik, *Večer* 3. 9. 1986, št. 205, str. 4; Marlen Premšak, *Večer* 20. 10. 1986, št. 245, str. 4; Sergej Vrišer, *NRazgl* 24. 10. 1986, št. 20, str. 585.

GVARDJANČIČ, Herman

436

Herman Gvardjančič. Piran, Mestna galerija. Rk. bes. Jure Mikuž, Ješa Denegri.
Rec.: Andrej Medved, *Delo* 13. 5. 1986, št. 110, str. 7.

437

Herman Gvardjančič. Lj, Lerota. Zlož. bes. Jadranka Bogataj.

438

Herman Gvardjančič. Gradec, Galerie an der Stadtmauer. Rk. bes. Jure Mikuž.

HAAS, Rudolf

439

Rudolf Haas. Dunaj—Coppet (Ženeva). Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 4. 2. 1986, št. 28, str. 7.

HAMID, Tahir

440

Tahir Hamid, pregledna razstava. Kranj, Mala galerija v Mestni hiši, Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Maruša Avguštin, *Delo* 12. 12. 1986, št. 288, str. 6.

441

Tahir Hamid, risbe. Lj, Labirint. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 9. 1986, št. 244, str. 7.

HLEBŠ, Vinko

442

Vinko Hlebš. Dunaj, Neue Galerie.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 28. 2. 1986, št. 49, str. 6.

HOČEVAR, Meta

443

Scenografija Mete Hočevar. Maribor, Rotovž.
Rec.: Andrej Inkret, *NRazgl* 21. 11. 1986, št. 22, str. 641; ilustr.

HOKE, Giselbert

444

Giselbert Hoke, akvareli. Lj, MG. Rk. bes. Wilfried Skreiner, Zoran Kržišnik.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 3. 1986, št. 77, str. 16.

HORVAT, Jože

445

Jože Horvat-Jaki. Kostanjevica, Samostanska cerkev. Zlož. bes. Zoran Kržišnik.
Ric.: Ivan Krasko, *Dnevnik* 13. 6. 1986, št. 158, str. 12; id., *Dnevnik* 17. 6. 1986, št. 162, str. 12, Zoran Kržišnik, *Delo* 25. 6. 1986, št. 147, str. 10; int. zap. Smail Festić, *Večer* 29. 3. 1986, št. 74, str. 22.

HRVACKI, Drago

446

Drago Hrvacki. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. bes. Andrej Pavlovec.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 12. 9. 1986, št. 17, str. 493.

HUMEK, Gabrijel

447

Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 23. 1. 1986, št. 18, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 1. 1986, št. 14, str. 7.

Gabrijel Humek, slike. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Marijan Tršar.

HUZJAN, Zdenko

448

Zdenko Huzjan. Lj, Equrna. Glej Equrna.
Rec.: Igor Gedrih, *Sodobnost* 1986, št. 1, str. 107—109.

IVANČIĆ, Nina

449

Nina Ivančić. Maribor, Rotovž, prenos v Lj, Equrna, Zagreb, Gradec. Rk. bes. Marjan Susovski, Wilfried Skreiner.
Rec.: Milojka Kline, *Večer* 22. 1. 1986, št. 17, str. 5; Brane Kovič, *Delo* 7. 3. 1986, št. 55, str. 6; M. G. P., *Večer* 14. 2. 1986, št. 37, str. 6.

IVANOVA, Nina

450

Nina Ivanova (Bolgarija). Lj, Galerija ZDSLU. Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 19. 8. 1986, št. 192, str. 5.

JAGODIČ, Stane

451

Stane Jagodič. Fotomontaža Satirični hommage. Lj, CD. Zlož. bes. Lev Menaše.

JAKŠA, Lado

452

Lado Jakša, fotografije. Lj, CD.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 2. 1986, št. 28, str. 7.

453

Lado Jakša. Lj, Lerota. Zlož. bes. Jadranka Bogataj.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 9. 1986, št. 251, str. 12.

JELNIKAR, Miša

454

Miša Jelnikar. Oblikovanje nakita. Lj, CD. Zlož. bes. Maja Krulc-Kržišnik.

JEMEC, Andrej

455

Andrej Jemec. Lj, Republiški komite za kulturo. Zlož. bes. Josip Korošec.
Rec.: Josip Korošec, *NRazgl* 15. 8. 1986, št. 15, str. 441.

456

Andrej Jemec. Kranjska gora, Čevdr.
Rec.: Andrej Pavlovec, *Delo* 23. 7. 1986, št. 169, str. 6.

457

Andrej Jemec. Nova Gorica, Meblo, Lj, Ars. Zlož. bes. Jure Mikuž.

JEMEC-BOŽIČ, Marjanca

458

Marjanca Jemec-Božič. Lj, IGLG (Institut za gozdno in lesno gospodarstvo). Zlož.
Rec.: Marjeta Novak Kajzer, *Delo* 13. 2. 1986, št. 36, str. 3; Branko Sosič, *Delo* 8. 4. 1986; Marijan Tršar, *NRazgl* 14. 3. 1986, št. 5, str. 141.

JERAJ, Zmago

459

Zmago Jeraj. Crteži tek tako. Beograd, Salon MSU. Rk. bes. avtor.

JESIH, Boris

460

Boris Jesih. Lj, Galerija Krka in Novo mesto, Krka. Zlož. bes. Brane Kovič.

JORDAN, Vasilije

461

Vasilije Jordan. Lj, Ars. Zlož. bes. Igor Zidić.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 5. 1986, št. 10, str. 306—307; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 5. 1986, str. 13; Gojko Zupan, *Delo* 6. 5. 1986, št. 104, str. 6.

KALAŠ, Bogoslav

462

Bogoslav Kalaš. Lj, Labirint. Zlož. bes. Marijan Tršar.

KARIM, Azad

463

Karim Azad. Celje, Likovni salon, prenos v Sežano, Mala galerija, Novo Gorico (1987). Rk. bes. Brane Kovič.

KHAM-PIČMAN, Alenka

464

Alenka Kham-Pičman, Bojan Pisk: Skrivna gaz. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. bes. Cene Avguštin.

465

Alenka Kham-Pičman. Lj, IGLG. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 22. 12. 1986, št. 296, str. 3.

KIRALY-MOSS, Suzanne

466

Suzanne Kiraly-Moss. Maribor, Pedagoška fakulteta. Zlož. bes. Breda Ilich-Klančnik.

KNEZ, Janez

467

Janez Knez. Lj, Vodnikova domačija.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 10. 1986, št. 272, str. 12.

KNEZ, Janez Mišo

468

Janez Mišo Knez. Ribnica, Petkova galerija. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

KOCJANČIČ, Peter

469

Peter Kocjančič. Pregledna razstava fotografij. Lj, Mestna galerija, prenos v Novo mesto. Rk. bes. Stane Bernik, Brane Kovič, Saša Mächtig, Lev Menaše, Jolanda Petelinkar.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 12. 9. 1986, št. 17; Franc Zalar, *Dnevnik* 26. 7. 1986, št. 199, str. 7.

KOLOŠA, Jože

470

Jože Kološa. Fotografije Koštabone 2000. Izola, Matična knjižnica.
Rec.: Slavko Gaberc, *PDk* 25. 1. 1987, št. 21, str. 12.

KOPORC, Leon

471

Leon Koporc. Celje, Likovni salon, prenos v Ptuj, Paviljon D. Kvedra. Rk. bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 23. 10. 1986, št. 248, str. 6.

472

Leon Koporc. Lj, Vodnikova hiša.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 10. 2. 1986, št. 33, str. 3.

KORES, Slavko

473

Slavko Kores. Maroko. Maribor, Rotovž. Rk. bes. Milojka Kline.
Rec.: Marlen Premšak, *Večer* 23. 6. 1986, št. 145, str. 22.

474

Slavko Kores. Titovo Velenje, KC I. Napotnik. Zlož. bes. Milena Koren Božiček.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 23. 9. 1986, št. 222, str. 6.

KOSIČ, Andrej

475

Andrej Kosič. Nova Gorica, Meblo, Kostanjevica, Lamutov salon, Tolmin, Knjižnica. Rk. bes. Janez Mesesnel.

KOŽELJ, Matija

476

Matija Koželj, historični slikar 1842 do 1917. Kamnik, Zaprice. Rk. bes. Andreja Žigon, Borut Rovšnik.

KRAGULJ, Radovan

477

Radovan Kragulj. Lj, Labirint. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 5. 1986, št. 137, str. 7.

KREGAR, Stane

478

Stane Kregar. Lj, Bežigrajska galerija, prenosi v letu 1987. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 12. 1. 1987, št. 8, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 1. 1987, št. 8, str. 16.

KRIŽAJ, Svetozar

479

Svetozar Križaj, arhitekt. Ajdovščina, Pilonova galerija. Rk. bes. Nace Šumi, Taras Kermauner, dokumentacija Irene Mislej.
Rec.: Primož Lampič, *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 361; Nace Šumi, *NRazgl* 23. 5. 1986, št. 10, str. 297: ilustr.

KRSTIĆ, Velizar

480

Velizar Krstić. Lj, Labirint. Zlož. bes. Ivan Sedej.

KRŽIŠNIK, Tomaž

481

Tomaž Kržišnik, pasteli. Lj, Lerota. Zlož. bes. Metka Simončič.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 6. 2. 1986, št. 30, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 20. 2. 1986, št. 47, str. 8.

482

Tomaž Kržišnik, keramika. Lj, Labirint.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 18. 4. 1986, št. 91, str. 6.

483

Tomaž Kržišnik. Lj, Zebra. Zlož. bes. Iztok Premrov.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 2. 10. 1986, št. 40, str. 36.

LAM, Wilfredo

484

Wilfredo Lam, Kuba. Lj. MG. Zlož.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 30. 1. 1987, št. 2, str. 62, Janez Mesesnel, *Delo* 27. 12. 1986, št. 301, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 12. 1986, št. 353, str. 12.

LAMUT, Vladimir

485

Vladimir Lamut, avtoportreti. Kostanjevica, Galerija B. Jakac, prenos v Kočevje, Ribnico, Brežice. Zlož. bes. Lado Smrekar.

Rec.: Milček Komelj, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6, str. 168: ilustr.

LAPAJNE, Tone

486

Tone Lapajne. Lj, Ars.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 26. 6. 1986, št. 26, str. 24.

487

Tone Lapajne. Lj, Labirint.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 10. 12. 1986, št. 333, str. 12.

488

Tone Lapajne. Lj, Avla Instituta J. Stefan. Zlož. bes. avtor.

LAUKO, Tomaž

489

Tomaž Lauko. Kartuzija Pleterje. Fotografije. Lj, CD. Monografija.
Rec.: Darja Mihalič, *Dnevnik* 17. 12. 1986, št. 340, str. 5; Jolanda Petelinkar, *Delo* 8. 12. 1986, št. 282, str.3.

LAVRENČIČ, Avgust

490

Avgust Lavrenčič. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Marlen Premšak. Bes. tudi v koledarju Kovinotehne Celje.

LIPOVEC, Dušan

491

Dušan Lipovec. Kamniški pogledi. Kamnik, Veronika. Zlož. bes. Mirko Juteršek.

LOGAR, Janez

492

Janez Logar. Portret geologa. Lj, CD. Zlož. bes. Mirko Juteršek.

LOGAR, Lojze

493

Tatjana Pregl, Ob razstavah, nagradah in priznanjih Lojzeta Logarja. — *NRazgl* 23. 5. 1986, št. 10, str. 298.

494

Lojze Logar. Nova Gorica, Meblo, prenos v Ajdovščino, Pilonova galerija. Rk. bes. Tatjana Pregl.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 24. 7. 1986, št. 30, str. 23.

495

Lojze Logar. Murska Sobota, Galerija. Zlož. Bes. Franc Obal.

LOVKO, Erik

496

Erik Lovko, kipi in risbe. Postojna, Knjižnica B. Zupančiča, Sežana, Mala galerija, Ajdovščina, Pilonova galerija, Ilirska Bistrica, Mala likovna galerija. Rk. bes. Brane Kovič.

MACAROL, Viktor

497

Viktor Macarol, fotografija. Ajdovščina, Pilonova galerija, Lj, CD. Zlož. bes. Stane Bernik.

MAKUC, Vladimir

498

Vladimir Makuc, retrospektiva. Lj, MG, Piran, Kranj, Novo mesto. Glej leto 1985.
Rec.: Ivo Antič, *Sodobnost* 1986, št. 5, str. 532—543; Nelida Silič-Nemec, *NRazgl* 12. 9. 1986, št. 17, str. 490 do 491: ilustr.

MARAŽ, Adriana

499

Adriana Maraž. Ilirska Bistrica, Mala likovna galerija.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 12. 6. 1986, št. 24, str. 24.

MARFLAK, Štefan

500

Štefan Marflak. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

MARINČ, Jože

501

Jože Marinč. Lj, Koncertni atelje DSS. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

502

Jože Marinč. Praznovanje Šelme. Novo mesto, Dolenjska galerija. Rk. bes. Jožef Matijevič.

MARUŠIČ, Živko

503

Živko Marušič. Trst, Galleria Torbandena.
Rec.: Tomaž Brejc, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205: ilustr.

MUC, Dušan

504

Dušan Muc, risbe. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. bes. Anton Trstenjak.
Rec.: Anton Trstenjak, *NRazgl* 25. 7. 1986, št. 14, str. 414: ilustr.

MUHOVIČ, Jožef

505

Jože Muhovič. Lj, Labirint. Zlož. bes. Brane Kovič.

MUŠIČ, Marko

506

Arh. Marko Mušič. Nova cerkev v Dravljah. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Nace Šumi.

Rec.: Peter Krečič, *Delo* 12. 12. 1986, št. 288, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 12. 1986, št. 348, str. 8.

NEMEC, Negovan

507

Negovan Nemec. Gorica, Avditorij. Rk. bes. Nace Šumi, Milko Rener.
Rec.: Iztok Jurančič, *Teleks* 19. 6. 1986, št. 25, str. 23; Janez Mesesnel, *Primorska srečanja* 62, 1986, str. 224—225; id., *Delo* 5. 5. 1986, št. 103, str. 3.

508

Negovan Nemec. Navdih življenja. Lj, CD. Zlož. bes. Nace Šumi.
Rec.: Nace Šumi, *Dnevnik* 6. 6. 1986, št. 151, str. 8.

509

Negovan Nemec. Lj, Lerota. Zlož. bes. Jadranka Bogataj.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 7. 1986, št. 192, str. 7.

NOVINC, Franc

510

Franc Novinc. T. Velenje, KC I. Napotnik. Zlož. bes. Mirko Juteršek.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 9. 5. 1986, št. 9, str. 269: ilustr.; Marjan Raztresen, *Teleks* 24. 4. 1986, št. 17, str. 18.

511

Franc Novinc. Lj, Labirint. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

NUMANKADIĆ, Edin

512

Edin Numankadić. Lj, Labirint. Zlož. bes. Zvonko Maković.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 23. 1. 1986, št. 19, str. 8.

OBLAK, Polde

513

Polde Oblak, grafike. Radovljica, Šivčeva hiša. Zlož. bes. Maruša Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 7. 11. 1986, št. 21, str. 617—618; Janez Mesesnel, *Delo* 20. 9. 1986, št. 220, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 25. 9. 1986, št. 261, str. 12.

OMERSA, Nikolaj

514

Nikolaj Omersa. Ljubljana na slikarjevih podobah. Lj, Jelovškov likovni salon. Zlož. bes. Melita Stele.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 17. 10. 1986, št. 243, str. 4.

PAJIĆ, Nancy in Slobodan

515

Nancy in Slobodan Pajić. Lj, Mala galerija. Rk. bes. avtorja.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 6. 10. 1986, št. 233, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 5. 9. 1986, št. 240, str. 7.

PAVLOVEC, Mirna

516

Mirna Pavlovec. Lj, Bežigrajska galerija, T. Velenje, KC I. Napotnik. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 6. 2. 1986, št. 30, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 15. 2. 1986, št. 42, str. 7.

PEČANAC, Nedeljko

517

Nedeljko Pečanac. Lj, Mestna galerija. Zlož. bes. Brane Kovič.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 10. 1986, št. 267, str. 10.

PEGAN, Milenko

518

Milenko Pegan, fotografije. Lj, Galerija Krka. Zlož. bes. Marko Aljančič.

519

Milenko Pegan, fotografije. Nova Gorica, Meblo. Rk. bes. Hubert Bergant.

PEREZ MOLEK, Amalia

520

Amalia Perez Molek. Lj, Labirint. Zlož. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 17. 6. 1986, št. 162, str. 12.

PERŠIN, France

521

France Peršin. Celje, Likovni salon. Rk. bes. Ivan Sedej.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 13. 3. 1986, št. 60, str. 3; Franc Zalar, *Dnevnik* 14. 3. 1986, št. 69, str. 12.

PETRIČ, Mario

522

Mario Petrič. Radomlje, Galerija Repanšek. Zlož.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 12. 12. 1986, št. 23, str. 680; Marijan Tršar, *Delo* 29. 12. 1986, št. 302, str. 3.

523

Mario Petrič in Štefka Košir-Petrič. Kočevje, Likovni salon. Zlož. bes. Marijan Tršar.

PLEČNIK, Jože

524

Jože Plečnik — Architecte 1872—1957. Pariz, Kulturni center Georges Pom-

pidou. Rk. Razstava je potovala po Evropi leta 1987.

Rec.: François Burkhardt / int. zap. Roža Erman, *Dnevnik* 22. 1. 1986, št. 18, str. 8; François Burkhardt, *NRazgl* 12. 12. 1986, št. 23, str. 690 do 691: ilustr.; Frédéric Edelmann *(Le Monde), NRazgl* 12. 12. 1986, št. 23, str. 691; Vittorio Gregotti *(Corriere della Sera), NRazgl* 12. 12. 1986, št. 23, str. 691; Sonja Hoyer, *PrimN* 21. 3. 1986, št. 23, str. 5; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 28. 2. 1986, št. 53, str. 12; ead., *Dnevnik* 11. 3. 1986, št. 65 in 12. 3. 1986, št. 66, str. 12; ead., *Dnevnik* 8. 4. 1986, št. 94; ead., *Dnevnik* 23. 3. 1986, št. 78, str. 20; Peter Krečič, *Delo* 11. 3. 1986, št. 58, str. 6; id., *Delo* 29. 3. 1986, št. 74, str. 25: ilustr.; V. Braco Mušič, *Dnevnik* 22. 2. 1986, str. 9—11; Boris Podrecca / int. zap. Marjetica Gregorčič, *Večer* 15. 5. 1986, št. 112; Boris Podrecca / int. zap. Darinka Kladnik, *Dnevnik* 31. 3. 1986, št. 86, str. 11; Jaka Štular, *Delo* 7. 3. 1986, št. 55, str. 6; id., *Delo* 12. 3. 1986, št. 59, str. 1; Marjan Tepina, *Dnevnik* 8. 3. 1986, št. 63; Marijan Zlobec, *Delo* 22. 1. 1986, št. 17, str. 1.

525

Arhitekt Jože Plečnik. Lj, Gospodarsko razstavišče. Rk. bes. Damjan Prelovšek, ureditev Lojze Gostiša. Rk. dodane razstave *Plečnikovi stebri* (Damjan Gale) bes. Janez Koželj, Vinko Torkar. Drugi natis rk. bes. France Stele.

Rec.: Marjan Bežan, *Delo* 9. 12. 1986, št. 285, str. 6; Sergej Bubnov, *Delo* 17. 1. 1987, št. 13, str. 25; Lojze Gostiša / int. zap. Marijan Zlobec, *Delo* 15. 11. 1986, št. 267, str. 19; Darinka Kladnik, *Dnevnik* 22. 11. 1986, št. 317, str. 16; ead., *Dnevnik* 28. 12. 1986, št. 351, str. 20—21; Vladimir Braco Mušič, *Dnevnik* 20. 11. 1986, št. 315, str. 1; id., *Dnevnik* 7. 1. 1987, št. 5, str. 12; Vesna Marinčič, *Delo* 22. 12. 1986, št. 296, str. 3; Damjan Prelovšek, *Delo* 17. 12. 1986, št. 292, str. 6; Edo Ravnikar, *Delo* 20. 11. 1986, št. 271, str. 9; Franček Rudolf, *Delo* 10. 12. 1986, št. 286, str. 6; Gorazd Suhadolnik, *Mladina* 12. 12. 1986, št. 41, str. 16; Laura Štraus, *Večer* 15. 11. 1986, št. 267, str. 3; ead., *Večer* 20. 11. 1986, št. 271, str. 4 in *Večer* 21. 11. 1986, št. 272, str. 2; Marijan Zlobec, *Delo* 12. 12. 1986, št. 288, str. 6; id., *Delo* 22. 12. 1986, št. 273, str. 3; Gojko Zupan, *Delo* 29. 1. 1986, št. 23, str. 4.

Polemika: Boris Podrecca / int. zap. Marjan Raztresen, *Teleks* 13. 11. 1986, št. 46, str. 6; Janez Suhadolc, *Teleks* 20. 11. 1986, št. 47, str. 2; Ranko Novak, *Teleks* 27. 11. 1986, št. 48, str. 49.

Okrogla miza: Izzivi Plečnikove razstave (mdr. sodelovali Janez Koželj, Peter Krečič, Braco Mušič). — *Delo* 20. 12. 1986, št. 295, str. 18—19.

PLEMENITAŠ, Karel

526

Karel Plemenitaš, keramika in grafika. Ajdovščina, Pilonova galerija. Zlož. bes. Aleksander Bassin.

POČIVAVŠEK, Matjaž

527

Matjaž Počivavšek. Vnebo. Lj, Mala galerija.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 10. 1986, št. 295, str. 10.

528

Matjaž Počivavšek. Zrenje teme. Lj, Equrna.

Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 10. 1986, št. 295, str. 10.

PODOBNIK, Rafael

529

Rafael Podobnik, fotografije. Lj, Avla Instituta J. Stefan, Solkan, Osnovna šola. Zlož. bes. Brane Kovič.

POGAČNIK, Marko

530

Delavnica Marka Pogačnika. Lj, CD.

Rec.: Vlasta Ivić, *Delo* 11. 3. 1986, št. 58, str. 6; Željko Kozinc, *Delo* 7. 3. 1986, št. 55, str. 6; Marko Pogačnik, *Delo* 28. 2. 1986, št. 49; M. K., *Delo* 12. 12. 1986, št. 288, str. 24.

POSEGA, Zmago

531

Zmago Posega, skulpture, risbe. Lj, Galerija ZDSLU, Idrija, Galerija Idrija. Rk. bes. Aleksander Bassin.

POTOKAR, Cita

532

Cita Potokar, pregledna razstava. Lj, Mestna galerija. Glej Metlika, 1985.

Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 15. 2. 1986, št. 42, str. 7; Aleksander Bassin, *NRazgl* 28. 2. 1986, št. 4, str. 105: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 5. 2. 1986, št. 29, str. 9; Franc Zalar, *Dnevnik* 6. 2. 1986, št. 33, str. 8.

PRANČIĆ, Ivo

533
Ivo Prančić. Lj, Galerija ZDSLU. Zlož. bes. avtor.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 3. 1986, št. 82, str. 6.

PRELEC, Darja

534
Darja Prelec. Za retropop. Lj, Bežigrajska galerija in ŠKUC. Rk. bes. avtorica.

PRIMOŽIČ, Jože

535
Jože-Tošo Primožič, retrospektiva. Maribor, UG. Rk. bes. Peter Može, Milojka Kline.
Rec.: Milojka Kline, *Večer* 26. 1. 1987, št. 20, str. 4; Janez Mesesnel, *Delo* 29. 1. 1987, št. 23, str. 10.

PUHAR, Zmago

536
Zmago Puhar. Kranj, Galerija v Mestni hiši.
Rec.: Cene Avguštin, *NRazgl* 28. 2. 1986, št. 4, str. 105.

PUKŠIČ, Janez

537
Janez Pukšič. Novo mesto, Fotogalerija. Zlož. bes. Milan Pajk.

PURG, Franc

538
Franc Purg. V spomin ptičjima pesmima. Lj, CD. Zlož. bes. Marlen Premšak.
Rec.: Marlen Premšak, *Delo* 16. 4. 1986, št. 89, str. 6.

539
France Purg, risbe, skulpture. Lj, Bežigrajska galerija, Ribnica, Petkova galerija. Rk. bes. Aleksander Bassin.

RAVNIK, Janez

540
Janez Ravnik. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Zlož. bes. Cene Avguštin.

REICHMAN, Jelka

541
Jelka Reichman. Krško, Galerija Krško. Zlož. bes. Janez Lombergar.

RIJAVEC, Milan

542
Milan Rijavec. Lj, Galerija Petrol.
Rec.: Mirko Juteršek, *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6, str. 169.

ROŠKOT, Kamil

543
Arhitekt Kamil Roškot, 1886—1945. Lj, CD. Rk. bes. Dušan Blagajne ml., Vladimir Šlapeta.
Rec.: Peter Krečič, *Delo* 23. 1. 1986, št. 18, str. 9.

RUS, Zmago

544
Zmago Rus. Entarterte Kunst. Lj, Galerija ZDSLU. Zlož. bes. Jana Vesel.

SKUBIN, Iris

545
Iris Skubin. Nova Gorica, Meblo. Rk. bes. Brane Kovič.

SLANA, France

546
France Slana, retrospektiva. Kostanjevica, Samostanska cerkev in Lamutov likovni salon. Predstavitev monografije + vabilo z bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 27. 10. 1986, št. 251, str. 3.

547
France Slana, akvareli. Lj, Lerota. Zlož. bes. Jadranka Bogataj.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 12. 3. 1986, št. 59, str. 3.

548
France Slana, olja. Lj, Ars.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 19. 6. 1986, št. 141, str. 9; Stane Trbovc, *Teleks* 26. 6. 1986, št. 26, str. 26—27.

SLAPAR, Nejč

549
Nejč Slapar. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 21. 3. 1986, št. 67, str. 6.

SLIVNIKER-BELANTIČ, Vida

550
Vida Slivniker-Belantič. Lj, SMELT. Zlož. bes. Tatjana Pregl. Rk. bes. Brane Kovič.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 1. 7. 1986, št. 150, str. 7; Tatjana Pregl, *Teleks* 7. 8. 1986, št. 32, str. 21.

551
Vida Slivniker-Belantič. Lj, Poslovna stavba Emona.
Rec.: int. zap. Miran Šubic, *Dnevnik* 4. 12. 1986, št. 327, str. 15; Milček Komelj, *NRazgl* 27. 3. 1987, št. 6, str. 169.

SLUGA, Stana

552

Stana Sluga Pudobska. Lj, Commerce. Zlož.
Rec.: Čoro Škodlar, *Delo* 26. 12. 1986, št. 300, str. 6.

SMERDU, Mojca

553

Mojca Smerdu, mala plastika. Lj, Lerota. Zlož. bes. Jadranka Bogataj.

SOWICKI, Jacek

554

Jacek Sowicki. Lj, Ars.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 17. 9. 1986, št. 217, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 12. 9. 1986, št. 247, str. 7.

SPACAL, Lojze

555

Milko Rener, Spacalova antološka razstava v Attemsovi palači v Gorici (1985). — *Primorska srečanja* 59/1986, str. 47.

STEGOVEC, Tinca

556

Tinca Stegovec. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Franc Zalar.

557

Tinca Stegovec. Kostanjevica, Lamutov salon, Kočevje, Likovni salon. Zlož. bes. Janez Mesesnel.

STIJEPIĆ, Vlado

558

Vlado Stijepić. Lj, Galerija ZDSLU. Zlož. bes. Jana Vesel.
Rec.: Franc Zalar, *Dnevnik* 1. 10. 1986, št. 266, str. 12.

STIPANOV, Mauro

559

Mauro Stipanov. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Sergio Molesi.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 23. 5. 1986, št. 10, str. 307; Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 6. 1986, št. 148, str. 12; Mario Glogović, *Primorska srečanja* 59/1986, str. 47—48.

STUPICA, Gabrijel

560

Gabrijel Stupica, risbe, gvaši. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 11. 9. 1986, št. 37, str. 24.

561

Gabrijel Stupica. Neveste. Lj, CD. Zlož. bes. Tatjana Pregl.

STUPICA, Marija-Lucija

562

Marija-Lucija Stupica, ilustracije. Kanal, Galerija R. Debenjaka. Zlož. bes. Tatjana Pregl.

STUPICA, Marlenka

563

Marlenka Stupica, ilustracije. Lj, Galerija ZDSLU. Rk. bes. Janez Lombergar.
Rec.: Janez Lombergar, *NRazgl* 25. 4. 1986, št. 8, str. 233: ilustr.; Branko Sosič, *Delo* 9. 5. 1986, št. 107, str. 6.

SUHADOLNIK, Jože

564

Jože Suhadolnik. Fotografije. Lj, ŠKUC. Rk.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 16. 4. 1986, št. 89, str. 6.

ŠIBILA, Janez

565

Janez Šibila. Laško, Laški dvorec. Rk. bes. Maja Vetrih.

ŠPANZEL, Rudi

566

Rudi Španzel. New York, Hotel Waldorf Astoria. Rk.-predstavitev monografije.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 27. 11. 1986, št. 48, str. 29; Gojko Zupan, *Dnevnik* 3. 12. 1986, št. 326, str. 12.

ŠUBIC, Jože

567

Jože Šubic. Maribor, Rotovž, prenos v Lj, Galerija ZDSLU, Celje, Likovni salon, Gradec. Rk. bes. Meta Gabršek-Prosenc, Rainer Fuchs.
Rec.: int. zap. Melita Forstnerič-Hajnšek, *Večer* 29. 4. 1986, št. 100, str. 22: ilustr.; Meta Gabršek-Prosenc, *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 361: ilustr.; M. G. P., *Večer* 28. 5. 1986, št. 123, str. 6; Brane Kovič, *Delo* 8. 7. 1986, št. 157, str. 6; Marlen Premšak, *Večer* 18. 6. 1986, št. 141, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 7. 1986, str. 10.

ŠUŠNIK, Tugo

568

Tugo Šušnik, pregledna razstava. Lj, Equrna, Piran, Mestna galerija. Zlož. bes. Tomaž Brejc.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205; Andrej Medved, *NRazgl* 6. 6. 1986, št. 11, str. 332: ilustr.; id., *Delo* 29. 3. 1986, št. 73, str. 3.

TADIĆ, Radoslav

569

Radoslav Tadić, slike. Ajdovščina, Pilonova galerija. Rk. s slov. vložkom.
Rec.: Brane Kovič, *Delo* 7. 6. 1986, št. 132, str. 4.

TOMAN, Veljko

570

Veljko Toman. Novo mesto, Dolenjska galerija. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 14. 5. 1986, št. 110, str. 6.

571

Veljko Toman. Drevo v akrilu. Lj, Lerota. Zlož. bes. Jadranka Bogataj.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 8. 8. 1986, št. 183, str. 4; Franc Zalar, *Dnevnik* 30. 8. 1986, št. 234, str. 7.

TROBEC, Jože

572

Jože Trobec. Kranj, Galerija v Mestni hiši. Lj. Galerija Krka. Zlož. bes. Cene Avguštin.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 27. 11. 1986, št. 277, str. 3.

TROBENTAR, Andrej

573

Andrej Trobentar. Lj, Equrna.
Rec.: Branko Sosič, *Delo* 12. 3. 1986, št. 59, str. 3.

TRŠAR, Drago

574

Drago Tršar. Trst, TK Galerija.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 11. 12. 1986, št. 50, str. 21.

TRŠAR, Marijan

575

Marijan Tršar. Lj, Knjižnica Jožeta Mazovca. Bibliografija 1959—84.

TUŠEK, Vinko

576

Vinko Tušek, Sprehod skozi sliko. Lj, Galerija ZDSLU, prenos v Sarajevo, Galerija Roman Petrović. Rk. bes. Andrej Pavlovec.
Rec.: Cene Avguštin, *Delo* 25. 11. 1986, št. 275, str. 6; Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205; Franc Zalar, *Dnevnik* 13. 2. 1986, št. 40, str. 8.

UČAKAR, Pavel

577

Pavle Učakar. Chanson d'Amour. Kranj, Galerija v Prešernovi hiši. Lj, Knjižnica J. Mazovca. Zlož. bes. Franci Zagoričnik.
Rec.: Franci Zagoričnik, *Dialogi* 1986, št. 12, str. 138—144.

URBANČIČ, Izidor

578

Izidor Urbančič, slike, skulpture. Lj, Bežigrajska galerija, prenos v Ribnico, Petkova galerija. Rk. bes. Lev Menaše.

USENIK, Milena

579

Milena Usenik. Istrski Balladur. Lj, Equrna.
Rec.: Igor Zabel, *Mladina* 23. 5. 1986, št. 19, str. 36—37: ilustr.; Franc Zalar, *Dnevnik* 16. 5. 1986, št. 130, str. 7.

VECCHIET, Franko

580

Franko Vecchiet. Gorica, Slovenski kulturni dom; Trst, TK Galerija. Rk. bes. Jože Vetrih.
Rec.: Tatjana Pregl, *Teleks* 21. 8. 1986, št. 32, str. 28.

VICARIO, Ennio

581

Ennio Vicario, fotografije. Maribor, Rotovž. Zlož. bes. Milan Stepanovič.
Rec.: Edita Mileta, *Večer* 23. 6. 1986, št. 146, str. 4.

VICELJO, Alenka

582

Alenka Viceljo. Grafika-emajl-keraramika-porcelan. Maribor, Rotovž. Rk. bes. Peter Krečič.
Rec.: int. zap. Helena Grandovec, *Večer* 27. 6. 1986, št. 149, str. 4.

VIDOVIČ, Edo

583

Edo Vidovič. Fotografija-izdelek-ambient. Lj, Emonska vrata. Rk. bes. Matija Murko.
Rec.: Primož Lampič, *Delo* 16. 10. 1986, št. 242, str. 6; Branko Sosič, *Delo* 24. 9. 1986, št. 223, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 9. 10. 1986, št. 274, str. 10.

VIZJAK, Jana

584

Jana Vizjak, slike. Lj, Mala galerija. Rk. bes. Zoran Kržišnik.
Rec.: int. zap. J. Š., *Delo* 28. 2. 1986, št. 49, str. 6; Aleksander Bassin, *NRazgl* 14. 4. 1986, št. 7, str. 205; Franc Zalar, *Dnevnik* 27. 2. 1986, št. 54, str. 8.

VODOPIVEC, Lujo

585

Lujo Vodopivec. Dubrovnik, Galerija Sebastian. Rk. bes. Tomaž Brejc.

VOZEL, Franc

586

Franc Vozel. Gradec, Galerie an der Stadtmauer. Rk. bes. Cene Avguštin. *Rec.:* Cene Avguštin, *Delo* 3. 12. 1986, št. 280, str. 6.

WANG, Huiqin

587

Wang Huiqin. Lj, Kemijski institut B. Kidrič. Zlož. bes. Janez Mesesnel.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 11. 6. 1986, št. 135, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 21. 6. 1986, št. 166, str. 7.

ZAPLATIL, Boris

588

Boris Zaplatil, slikana krpanka, objekti prajama. Lj, Mala galerija.
Rec.: Aleksander Bassin, *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 205; Franc Zalar, *Dnevnik* 18. 3. 1986, št. 73, str. 12.

ZDOVC, Miroslav

589

Miroslav Zdovc, pregledna razstava. Kostanjevica, Lamutov salon. Rk. bes. Aleksander Bassin in odlomki ocen drugih piscev.
Rec.: Andrej Smrekar, *NRazgl* 26. 9. 1986, št. 18, str. 521: ilustr.

ZEC, Safet

590

Safet Zec. Lj, Ars.
Rec.: Janez Mesesnel, *Delo* 18. 11. 1986, št. 269, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 28. 11. 1986, št. 323, str. 16.

ZUPET, Franc

591

Franc Zupet Krištof. Lj, Križevniška cerkev. Zlož. bes. Ivan Mrak. Prenos v Sežano, Mala galerija.
Rec.: int. zap. Milan Dekleva, *Dnevnik* 16. 7. 1986, št. 190, str. 7; Franc Horvat, *Delo* 14. 8. 1986, št. 188, str. 11; Franc Zalar, *Dnevnik* 2. 8. 1986, št. 206, str. 7.

ŽEROVNIK, Metka

592

Metka Žerovnik. Opredmetena abeceda. Lj, CD. Zlož. bes. Janez Koželj.

ŽNIDARŠIČ, Tone

593

Tone Žnidaršič. Družina objektov. Lj, CD. Zlož. bes. Matija Murko.

BIOGRAFIJE, INTERVJUJI, ŠTUDIJE O UMETNIKIH IN PISCIH

Glej tudi gesla J. Bernik, V. Makuc, Ž. Marušič v poglavju Samostojne razstave.

BARD IUCUNDUS (Leobard OBLAK)

594

Ob smrti:
Aleksander Bassin, *NRazgl* 15. 8. 1986, št. 15, str. 439: ilustr.; Vladimir Gajšek, *Dialogi* 1986, št. 11, str. 137—138; Jože Javoršek, *Delo* 2. 8. 1986, št. 178, str. 2; Jože Javoršek, *Delo* 7. 8. 1986, št. 182, str. 7: ilustr.; Janez Mesesnel, *Delo* 9. 8. 1986, št. 184, str. 17: ilustr.; Marlen Premšak, *Večer* 31. 7. 1986, št. 176, str. 4; Ivo Svetina, *NRazgl* 29. 8. 1986, št. 16, str. 459; Josip Vidmar, *Delo* 7. 8. 1986, št. 182, str. 7.

BERNEKER, Franc

595

Sonja Žitko, Nekatera izbrana Bernekerjeva dela — Dunaj in evropsko kiparstvo. — *Sinteza* 73, 74 / *Ekran* 5, 6, 1986, str. 97—103: ilustr.

BENČIČ, Boris

596

int. zap. Nada Ravter, *7 D* 16. 1. 1986, št. 2, str. 24.

BEUYS, Joseph

597

Ob smrti:
Brane Kovič, *NRazgl* 14. 3. 1986, št. 5, str. 153; Božidar Pahor, *Delo* 27. 1. 1986, št. 21, str. 8.

BRDAR, Jakov

598

int. zap. Igor Torkar, Roke same odkrijejo resnico. — *Teleks* 9. 10. 1986, št. 41, str. 26—27: ilustr.

BUČIĆ, Vesna

599

Valvasorjeva nagrada za leto 1985: Anica Cevc, Matija Žargi, *Argo* XXV, 1986, str. 120—122.

CANKAR, Izidor

600

Ob 100-letnici rojstva:
Vladimir Gajšek, *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 16—17; Dušan Mevlja, *Večer* 24. 4. 1986, št. 96, str. 6.

601

Tadeja Krečič, Izidor Cankar — delo in osebnost. Po znanstvenem

simpoziju Društva za estetiko v Cankarjevem domu (1985). — *NRazgl* 17. 1. 1986, št. 1, str. 10.
Referate s simpozija je objavila *Sodobnost*, mdr.:
Aleš Erjavec, Izidor Cankar — osebnost in delo. — *Sodobnost* 1986, št. 1, str. 1—3.
Frane Jerman, Eestetski problemi v delu Izidorja Cankarja. — *Sodobnost* 1986, št. 2, str. 184—187.
Milček Komelj, Odnos Izidorja Cankarja do sodobne umetnosti. — *Sodobnost* 1986, št. 2, str. 174—183.
Peter Krečič, Izidor Cankar — slovenski avantgardist? Cankar likovni kritik. — *Sodobnost* 1986, št. 2, str. 188—194.
Lev Kreft, Kongres PEN klubov v Dubrovniku in Izidor Cankar. — *Sodobnost* 1986, št. 3, str. 270—282.
Joža Mahnič, Troje misli k simpoziju. — *Sodobnost* 1986, št. 3, str. 284—285.
Ida Tomše, Izidor Cankar in razstavna problematika umetniškega izdelka. — *Sodobnost* 1986, št. 2, str. 195—200.
Anton Trstenjak, Izidor Cankar v očeh njegovih sodobnikov. — *Sodobnost* 1986, št. 1, str. 4—6.
Franc Zadravec, Cankarjeva poetiška in estetiška izhodišča za roman S poti. — *Sodobnost* 1986, št. 1, str. 6—14.

602
Nace Šumi, Izidor Cankar — umetnostni teoretik. — *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 199—200.

603
Jože Velikonja, Pisma Izidorja Cankarja. — *Meddobje* 1986, št. 1/2, str. 66—80.

CARLUCCIO, Luigi

604
Brane Kovič, »Najelegantnejše pero italijanske kritike«. Ob peti obletnici smrti Luigija Carluccija. — *NRazgl* 26. 12. 1986, št. 24, str. 730.

CIUHA, Jože

605
B. P., Jože Ciuha razstavlja in ustvarja doma ter na tujem. — *Delo* 10. 1. 1986, št. 7, str. 7.

CONRADI, Ina

606
int. zap. Z. Ž., Ljubezenski odnos z materialom. — *Teleks* 20. 3. 1985, št. 12, str. 24: ilustr.
O njej še: Maja Krulc, *Delo* 9. 1. 1986, št. 6, str. 3.

ČERNIGOJ, Avgust

607
Lučka Čehovin, Černigoj zame ne more umreti. — *Primorska srečanja* 59, 1986, str. 16—21: ilustr.

608
Bratko Kreft, Zapis o Avgustu Černigoju. — *NRazgl* 28. 2. 1986, št. 4, str. 102—103: ilustr.

ČOBAL, Ivan

609
Ob 60-letnici:
Helena Grandovec, *Večer* 20. 8. 1986, št. 193, str. 4; Marjan Kos, *Delo* 30. 9. 1986, št. 228, str. 12; Bogo Skalicky, *Večer* 25. 8. 1986, št. 197, str. 6.

FRANKE, Ivan

610
Peter Pavšič, Profesor za risbe in barve. Pred 145 leti se je rodil Ivan Franke. — *Dnevnik* 11. 5. 1986, št. 125, str. 23: ilustr.

GERLOVIČ, Alenka

611
Marjana Vončina, Obisk v ateljeju. (1) *Dnevnik* 9. 2. 1986, št. 36, str. 6; (2) *Dnevnik* 16. 2. 1986, št. 43, str. 17.

GESSINGER, Mathias

612
Maksim Sedej ml., Bonjour, Monsieur Gessinger. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 12—13: ilustr.

GOLOB, Franjo

613
Bogdan Pogačnik, Bil je res dober fant. — *Delo* 4. 10. 1986, št. 232, str. 20: ilustr.

GORŠE, France

614
Ivan Sedej, Ob likovni opremi. — *Dnevnik* 17. 5. 1986, št. 131, str. 11: ilustr.

615
Ob smrti:
Špelca Čopič, *Delo* 7. 8. 1986, št. 182, str. 4; Ivan Sedej, *Dnevnik* 5. 8. 1986, št. 209, str. 7; Lado Smrekar, *NRazgl* 29. 8. 1986, št. 16, str. 459: ilustr.; *Celovški Zvon* 12, september 1986, zadnja platnica.

616
Vojko Bratina, Prijatelju Francetu Goršetu... — *Celovški Zvon* 13, december 1986, str. 35—40.

617
Francè Stelè, Francè Goršè. — *Sodobnost* 1986, št. 11, str. 1062 do 1066.

Ponatis študije iz leta 1972 (za nerealizirano razstavo v Kostanjevici na Krki).

HLEBŠ, Vinko

618

Cene Avguštin, Znanilci drugega sveta (o slikah slovenskega slikarja Vinka Hlebša iz Tržiča). — *Celovški Zvon* 13, december 1986, str. 51 do 52: ilustr.

HMELJAK, Vladimir

619

Marko Vuk, *Goriški letnik* 11, 1986.

JAGODIČ, Stane

620

int. zap. Jelka Šutej, Satira — barometer svobode. — *Delo* 27. 12. 1986, št. 301, str. 21.

621

int. zap. Marjana Vončina, Umetnikova svoboda je nesvoboda. — *Dnevnik* 9. 3. 1986, št. 64, str. 8.

JAKAC, Božidar

622

Smail Festić, Portret za vse čase. — *Večer* 1. 3. 1986, št. 50, str. 22.

JONTES, Breda

623

Taras Kermauner, Breda Jontes: Projekt Gea. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 14—16: ilustr.

KALIN, Zdenko

624

Jakopičev nagrajenec: *Delo* 11. 4. 1986, št. 85, str. 6; *Dnevnik* 11. 4. 1986, št. 97, str. 12.

KNEZ, Janez

625

int. zap. Marinka Fritz, Ne razmišljam o nagradah. — *Teleks* 13. 3. 1986, št. 11, str. 21: ilustr.

KOCJANČIČ, Peter

626

Ob 90-letnici (v letu 1985): Miran Sattler, *Dnevnik* 19. 1. 1986, št. 15, str. 6.

627

Ob smrti: Mirko Juteršek, *Delo* 3. 5. 1986, št. 102, str. 2; Peter Krečič, *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 360—361.

KOMELJ, Ivan

628

Marijan Slabe, Dr. Ivan Komelj (1923—1985). — *Varstvo spomenikov* 28, 1986, str. 5—8.

KRALJ, Tone

629

Marko Vuk, Tone Kralj v Furlaniji-Julijski Krajini. — *Primorska srečanja* 59, 1986, str. 45—46.

LOŽAR, Rajko

630

J. D., In memoriam (+1985). — *Mohorjev koledar* 1986, str. 103—104.

MIANI, Cesare

631

Leonardo Miani, Cesare Miani, videmski arhitekt 1891—1961. — *AB* 83/84, november 1986, str. 55—58: ilustr.
Tudi v ital.

MIKUŽ, Stane

632

Ob smrti (1985): Jože Kastelic, *Zbornik občine Grosuplje* 14, 1986, str. 197—199.

MOORE, Henry

633

Ob smrti: Meta Gabršek-Prosenc, *Večer* 6. 9. 1986, št. 208, str. 23; Tatjana Pregl, *NRazgl* 26. 9. 1986, št. 18, str. 537: ilustr.

MUŠIČ, Marko

634

int. zap. Darinka Kladnik, Pogovor s Plečnikovim nagrajencem. — *Dnevnik* 15. 3. 1986, št. 70, str. 16.

MUŠIČ, Zoran

635

Tomaž Brejc, Zoran Mušič in slikarska tradicija. — *NRazgl* 28. 3. 1986, št. 6, str. 185—187: ilustr.

NEMEC, Rafael

636

Marko Vuk, *Goriški letnik* 11, 1986.

PAVLOVEC, France

638

Marjanca D. Savinšek, F. Pavlovec. Spominska skica. — *Koledar Goriške Mohorjeve družbe* 1986.

PERGAR, Rudi

639

Hubert Bergant, V delavnici slikarja Rudija Pergarja. — *PrimN* 13. 6. 1986, št. 47, str. 5.

PILON, Veno

640

Janez Škrlj, Veno Pilon — slovenski Montparno. (Odlomek iz neob-

javljenega rokopisa o umetnikih in umetnosti). — *Obzornik* 1986, št. 7/8, str. 566—570.

OBLAK, Polde

637

Igor Gedrih, Zvest načelom. — *NRazgl* 15. 8. 1986, št. 15, str. 450: ilustr.

PLEČNIK, Jože

641

Damjan Prelovšek, Plečnikova vizija arhitekture (Feljton). — *Dnevnik* od 21. 11. 1986, št. 316, do 28. 11. 1986, št. 323.

642

France Stele (!), Razmišljanje o mojstrovih stolih. Jožetu Plečniku v spomin in spoštovanje. — *NRazgl* 29. 8. 1986, št. 16, str. 460—461: ilustr. (!) F. Stele je dipl. ing. lesarstva iz Kamnika.

PODRECCA, Boris

643

Janko Merkač, Ustvarjati v že ustvarjenem. — *Celovški Zvon* 11, junij 1986, str. 63—76.
Tudi o J. Plečniku.

644

Pogovor Naših razgledov: Zunaj si lahko zanimiv le, če imaš svojo lokalno identiteto. O Plečniku, njegovi pariški razstavi ter občutljivejših odnosih med historično in sodobno arhitekturo govori arhitekt Boris Podrecca z Dunaja. — *NRazgl* 20. 6. 1986, št. 12, str. 364 + 355.

645

Intervjuji z B. Podrecco še:
Darinka Kladnik, *Dnevnik* 31. 3. 1986, št. 86, str. 11; Barbara Žigante, *Teleks* 13. 11. 1986, št. 46, str. 6—8: ilustr.

POGAČNIK, Marjan

646

Prešernov nagrajenec:
Janez Zadnikar, *Delo* 8. 2. 1986, št. 32, str. 17; B. Ž. J., *TV-15* 13. 2. 1986, št. 6, str. 4: ilustr.; *NRazgl* 14. 2. 1986, št. 3, str. 76: ilustr.

REMBRANDT Van RIJN

647

Lev Menaše, Mož z zlato čelado. Anatomija pomembnosti. — *NRazgl* 11. 4. 1986, št. 7, str. 218: ilustr.

SAJOVIC, Evgen

648

Ob smrti:
Ivan Sedej, *Delo* 9. 4. 1986, št. 83, str. 6; Franc Zalar, *Dnevnik* 3. 4. 1986, št. 89, str. 9.

SEDEJ, Maksim

649

Ivan Sedej, Umetnik na robu. — *Prešernov koledar* 1986, str. 32—39: ilustr. v koledarskem delu.

SEDEJ, Maksim ml.

650

int. zap. Marjana Vončina, Pogovor v ateljeju. — *Dnevnik* 23. 2. 1986, št. 50, str. 17.

SIRK, Albert

651

Ob 100-letnici rojstva:
Franc Udovič, *PDk* 31. 12. 1986, št. 307, str. 33: ilustr.

SOTTLER, Alenka

652

Alenka Sottler, Samo občutki so važni. Samo če kaj občutim je slika zares moja. — *Likovne besede* 2, maj 1986, str. 31—33: ilustr.

STELE, France

653

Ob 100-letnici rojstva:
Hubert Bergant, *PrimN* 25. 2. 1986, št. 16, str. 10; Marij Čuk, *Ognjišče* 1986, št. 4, str. 24—25; Marko Lesar, *Kamniški občan* 17. 2. 1986, št. 3, str. 5.

STUPICA, Marija Lucija

654

int. zap. Tatjana Pregl, Porcelanasto krhek svet domišljije in sanj. — *Delo* 8. 5. 1986, št. 106, str. 8.

ŠTIH, Ejti

655

Jelka Šutej, Mik tropske svetlobe in barv. Slovenska slikarka v Boliviji. — *Delo* 13. 8. 1986, št. 187, str. 6.

ŠTOVIČEK, Vladimir

656

Gema Hafner, Visoki življenjski jubilej. — *Dialogi* 1986, št. 8/9, str. 226—227.
O njem še: ead., *Večer* 11. 7. 1986, št. 160, str. 6.

ŠTUHEC, Vojko

657

int. zap. Smail Festić, *Večer* 25. 1. 1986, št. 20, str. 22.

TISNIKAR, Jože
658
Ivan Sedej, Resnica in smrt v slikah Jožeta Tisnikarja. — *Celovški Zvon* 12, september 1986, str. 68—72: ilustr.

VALENA, Tomáš
659
Pogovor Naših razgledov: »Fenomenologija vetra«. O arhitekturi pri nas, izvirnem slovenskem arhitekturnem tipusu in svetovnih relacijah govori Tomaš Valena, arhitekt in urbanist iz Münchna. — *NRazgl* 9. 5. 1986, št. 9, str. 272 + 261. Tudi o J. Plečniku.

VAVPOTIČ, Ivan
660
Vlado Novak, Velikonočne in pomladne uganke Vladimira Levstika z ilustracijami Ivana Vavpotiča. — *Mohorjev koledar* 1986, str. 91—93: ilustr.

VIDMAR, Drago
661
Dušan Mevlja, Drago Vidmar ob 85-letnici rojstva. — *TV-15* 23. 1. 1986, št. 3, str. 10: ilustr.

ZERI, Federico
662
Luc Menaše, Federico Zeri. Poznavalec, kritik, svetovljan in poštenjak, za nameček tudi naš prijatelj. — *NRazgl* 7. 11. 1986, št. 21, str. 624. O njem še: Ksenija Rozman, *Delo* 24. 7. 1986, št. 170, str. 9.

ŽELEZNIK, Marija
663
Ob smrti:
Gregor Moder, *Argo* XXV, 1986, str. 129—130; Franc Zalar, *Dnevnik* 7. 5. 1986, št. 121, str. 12.

KAZALO PISCEV IN UMETNIKOV

A

B

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

S

Š

T

U

V

W

Z

Ž

Jana Intihar-Ferjan

IN MEMORIAM

MILAN PRELOG
(1919—1988)

S smrtjo Milana Preloga je zagrebški Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete izgubil eno najpomembnejših osebnosti, katere prispevek je izjemen tako v pogledu znanstvenega dela kot vrhunske pedagogije. Diplomiral je na Filozofski fakulteti v Zagrebu l. 1945 iz študijske smeri Zgodovina umetnosti in kulture s klasično arheologijo. Prav tam je l. 1951 doktoriral in od 1948—1984 predaval v prvi vrsti splošno umetnostno zgodovino srednjega veka. Bil je tudi soustanovitelj, dolgoletni vodja in svetovalec na Oddelku za umetnostno zgodovino Inštituta za zgodovinske znanosti Vseučilišča v Zagrebu vse do svoje smrti. V svojem znanstvenem opusu se je ukvarjal z umetnostjo pozne antike in prehoda v predromaniko, s predromanskim obdobjem, romaniko, gotiko in renesanso, zgodovino urbanizma, z nekaterimi vprašanji teorije umetnosti in vrsto aktualnih problemov ob zaščiti spomenikov.

V tem kratkem spominskem zapisu o pomembnem in dragem kolegu bi v prvi vrsti rad spomnil na njegovo zelo tehtno, a na žalost le fragmentarno natisnjeno doktorsko disertacijo z naslovom Prispevek k analizi razvoja srednjeveške umetnosti na vzhodni Jadranski obali. S polnim spoštovanjem do svojega duhovnega učitelja dr. Ljuba Karamana in do njegovega pomembnega dela *Iz zibelke hrvatske preteklosti* (1930), za katero je sodil, da je »prva argumentirana kritična revizija vseh dotedanjih poskusov reševanja problemov v zvezi z razvojem umetnosti v Dalmaciji med VII. in XII. stoletjem, ki je pomenila velik korak naprej«, je Prelog objavil tezo o neposredni specifični kontinuiteti antike skozi to obdobje, ki ga imenuje »pasivno negacijo antike«. Pri tem je poudaril, da se začetki srednjeveške arhitekture kot kvalitetno nove epohe v razvoju arhitekturnega oblikovanja dejansko pojavljajo »šele v času, ko postane ta negacija aktivna, ko se antične koncepcije, ki so ne glede na vse deformacije trajale vse do konca tisočletja, nadomestijo z novimi«. (Milan Prelog, Med antiko in romaniko, *Peristil*, I, Zagreb 1954, pp. 5—14.)

V *Enciklopediji Jugoslavije* je Prelog prispeval zelo uspešno sintezo zgodovine hrvatske umetnosti (zv. 4, Zagreb 1960, pp. 88—119), ki še danes, po treh desetletjih kaže svojo nesporno aktualnost v temeljnem uvidu kompleksne problematike.

Tudi njegova knjiga *Poreč — mesto in spomeniki* (Beograd 1957) ostaja vzorna izdelava »portreta« nekega mesta. Pri obravnavi umetnosti 15. stol. ima pomembno mesto Prelogova izčrpna študija o profilu mojstra Bonina iz Milana (Le opere dalmate di M. Boninus da Milano, *Arte lombarda*, 1962), v kateri je objavil vrsto novih pogledov na tega lombardskega poznogotskega kiparja, ki je bil zelo dejaven v Dalmaciji zgodnjega quatrocenta. Izvirne poteze v delu Jurija Dalmatinca pa je prikazal v študijah Dva nova putta Jurija Dalmatinca in problem renesančne komponente v njegovi kulturi (*Peristil*, 1961) in Gotika in renesansa v delu Jurija Dalmatinca (*Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6, 1979—1982).

Svojo izvirno metodologijo proučevanja razvoja mest na naši obali je sintetiziral v delih Cres, stavbni razvoj nekega majhnega starega mesta (*Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti*, 1963), Dubrovniški statut in izgradnja mesta (1272—1972) (*Peristil*, 1971—72) ter Umetniška topografija spomenikov na Hrvatskem (*Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 9, 1986).

Ker v sintetičnem besedilu nekrologa ne morem analizirati tudi preostalih njegovih del, bi rad spomnil samo še na knjigo zbranih esejev in člankov, ki jo je izdal l. 1973 z naslovom *Prostor-čas* in jo razdelil na Jadranske teme in Urbanistične teme. V knjigi je objavil zgodnejša natisnjena besedila, kot so Naselja, ki umirajo, Dediščina brez dedičev, Urbanistične dileme in druga. V vseh je prikazal sintezo svojih pogledov, posebej o vprašanjih prostorskega planiranja na obali in urbanizma, ki mu je bil ves čas posebno blizu.

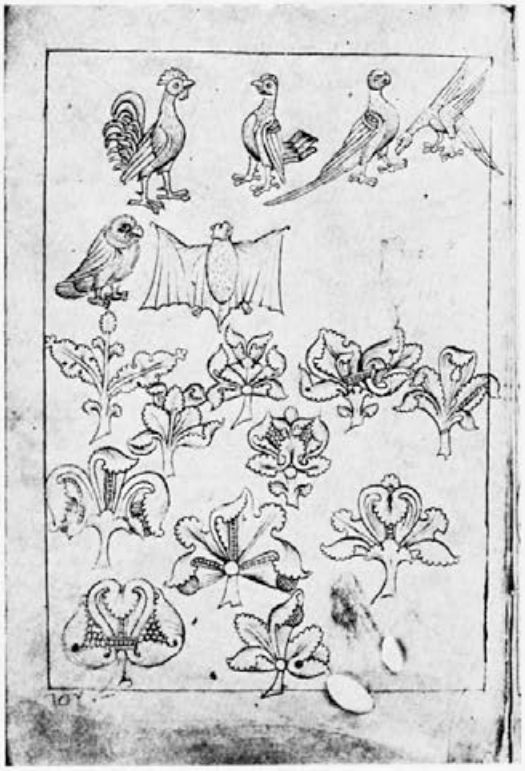
Posebno poglavje o delu Milana Preloga bi moralo nositi naslov Profesor-pedagog. Prav v tem okviru, skozi živo besedo in stik s študenti, je Prelog uresničil enega izmed bistvenih aspektov svojega življenjskega delovanja. Najbrž je prav s svojimi zmeraj aktualnimi predavanji Prelog dosegel tisto, kar je največ mogoče: vrste generacij umetnostnih zgodovinarjev so ga upoštevale kot svojega učitelja, s čimer je v teku nekaj desetletij zapustil nedvomno neizbrisno in globoko sled.

Kruno Prijatelj

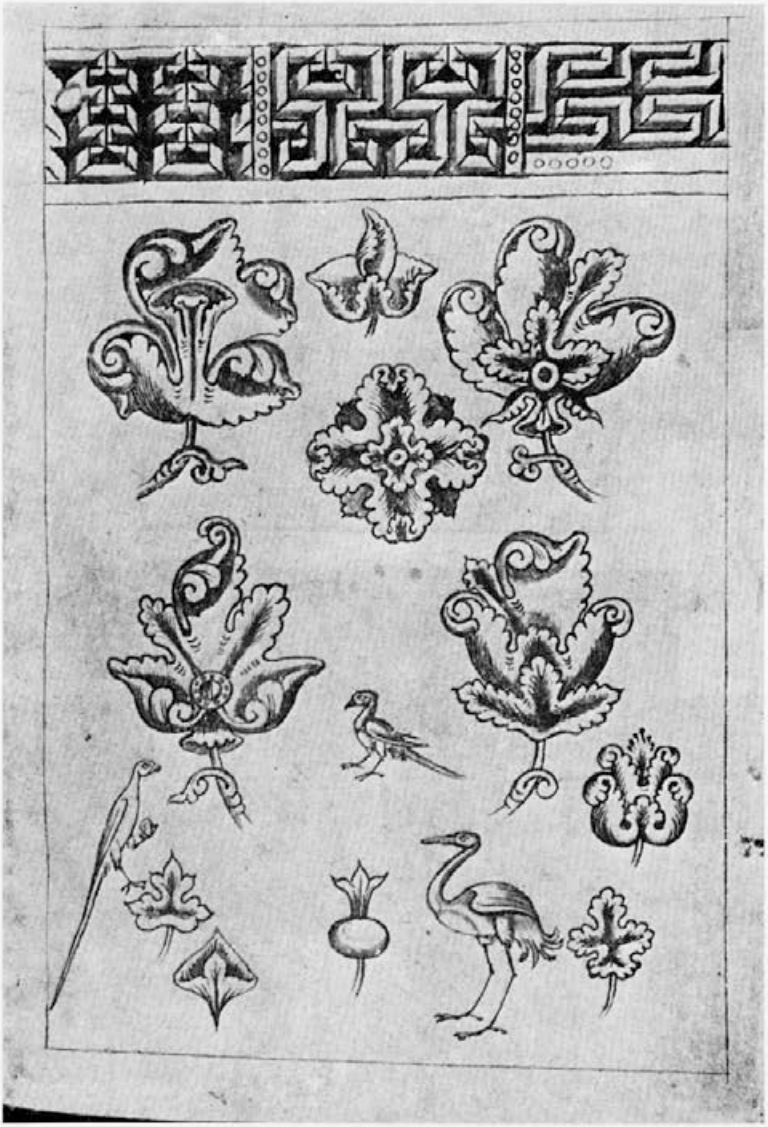
SLIKOVNE PRILOGE
PLANCHES

1 Fantastične živali iz t. i. *Knjige vzorcev iz Reina;* Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 507, fol. 8 v

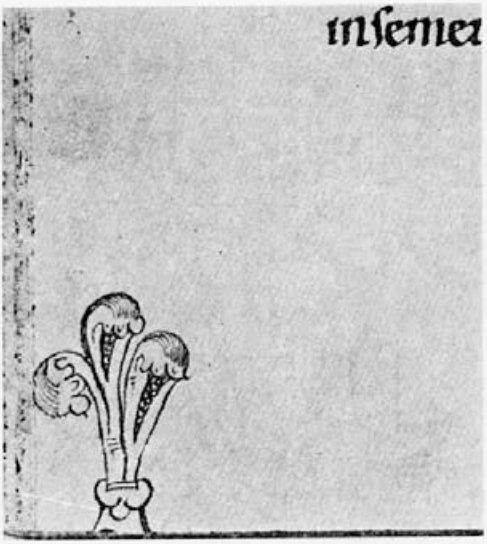
2 Zoomorfna kustoda; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 685, fol. 23 v



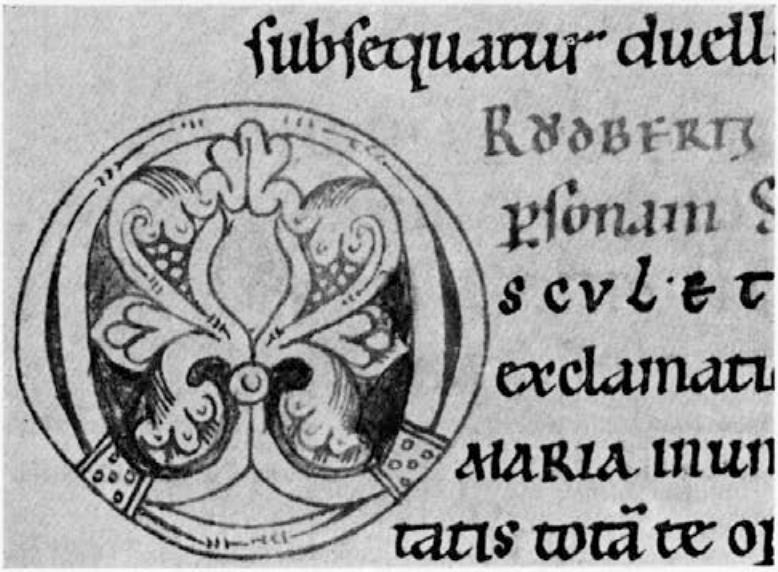
3 Predloge živali iz brstnih vrhov iz t. i. *Knjige vzorcev iz Reina*; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 507, fol. 10 v



4 Vzorci meandra, brstov in ptic iz *Liber officialis;* Einsideln, Stiftsbibliothek, ms. 112, fol. 35 r



5 Avtonomna risba; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 757, fol. 12 v



6 Dekorativna inicijala O[sculetur]; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 757, fol. 42 v

7 Historizirana inicijala O[mnium] s Folknandovo podobo; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 650, fol. 62 v

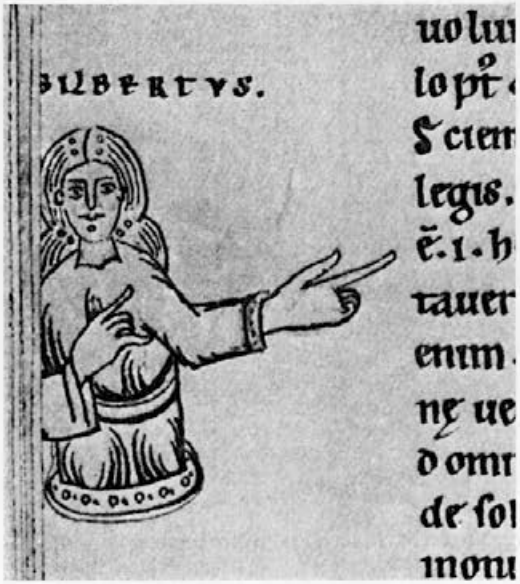
8 Historizirana inicijala C[um] z »Gottfriedovo« podobo; Admont, Stiftsbibliothek, Hs. 58, fol. 3 r

9 Emajlni medaljon z upodobitvijo sv. Severina; Köln, Erzbischöfliches Diözesan-Museum

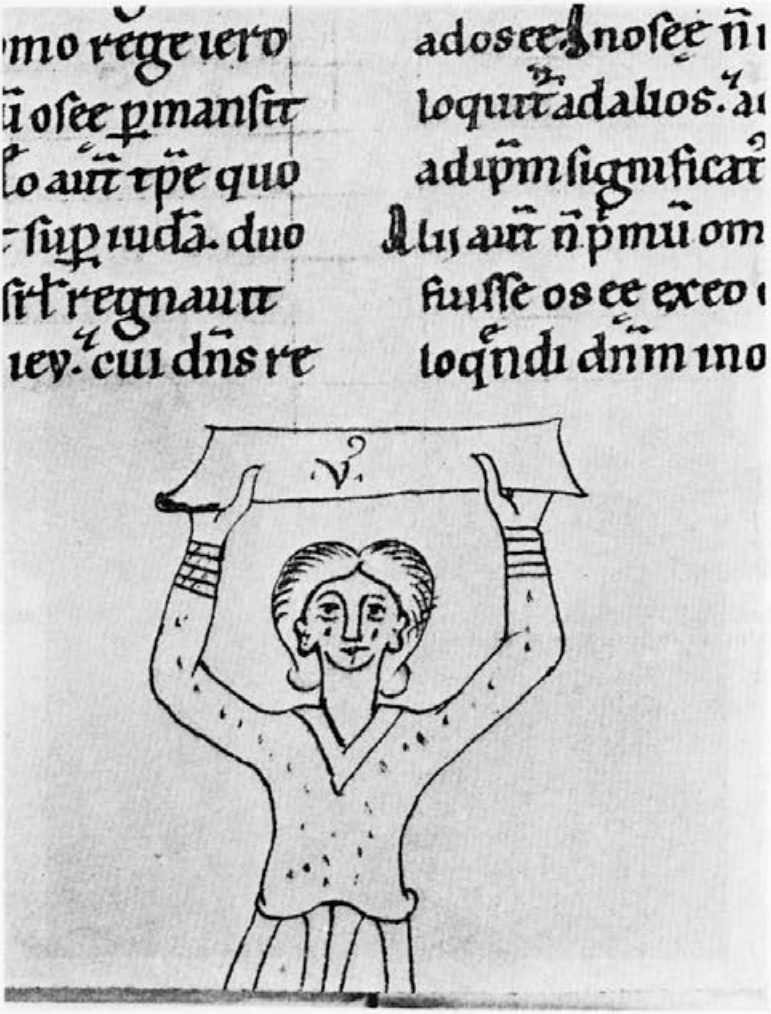
10 Historizirana inicijala Q[uoniam] z upodobitvijo sv. Avguština; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 204 Helmst. fol. 3 v

11 Naslovnica popisa prüfeninških zakladov; München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 13002, fol. 5 v

12 »Nikolaj«; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 650, fol. 62 v



13 »Engilbertus«; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 650, fol. 95 v



14 Magister membranaceus v vlogi portretne kustode; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 685, fol. 38 v

15 Medaljon z upodobitvijo sv. Avguština in priorja Hermana; Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, ms 2, fol. 3 r

16 Marijin relief na Hrenovem križu

17 Hrenov križ na Ambroževem trgu v Ljubljani (kopija)

18 *Kauperz:* Božjepotna Marijina podobica za Sv. Planino nad Zagorjem, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

19 *Christoph Dietell:* Božjepotna Marijina podobica za uršulinsko cerkev v Ljubljani, sreda 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

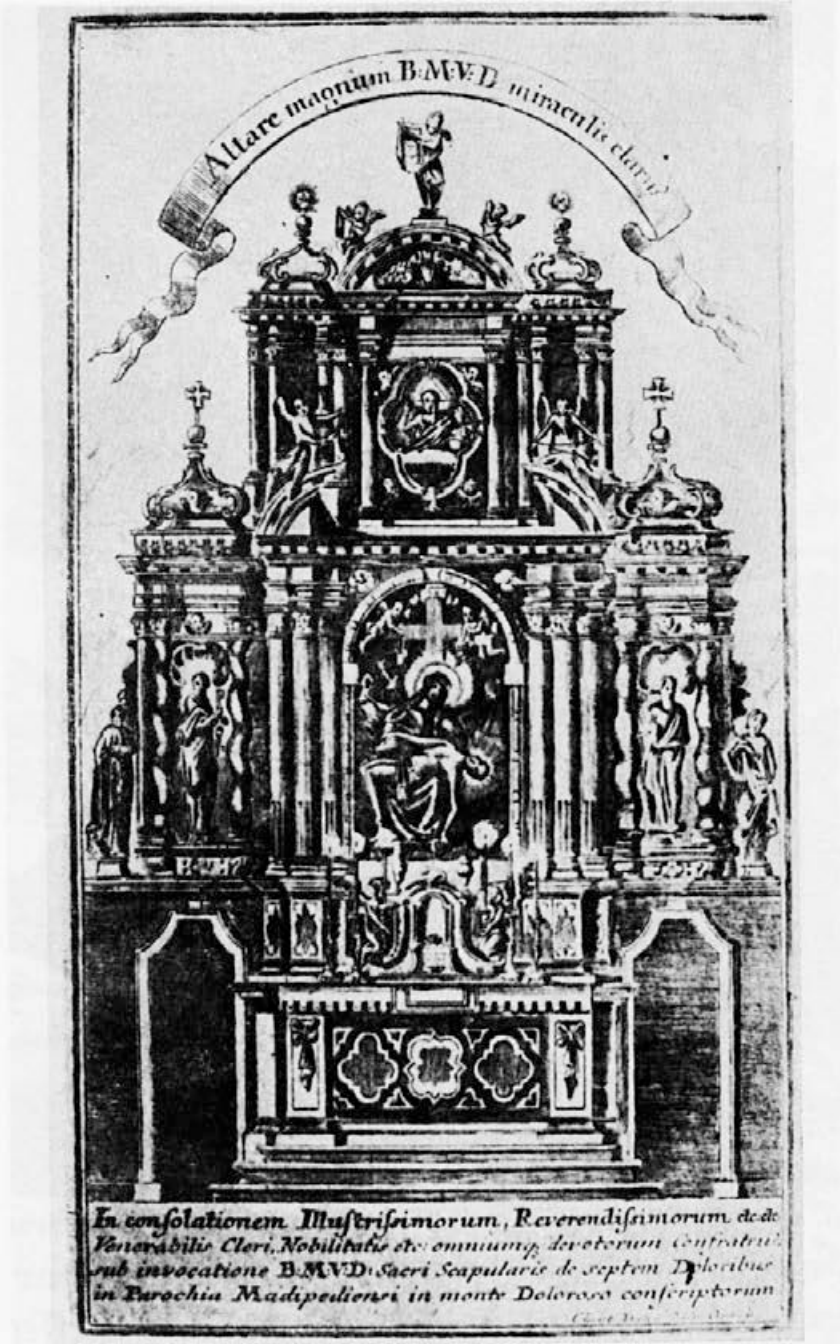
20 Božjepotna podobica sv. Ignacija in sv. Frančiška Ksaverija v Volbenku v Poljanski dolini, 18. stoletje, Ljubljana, Semeniška knjižnica

21 *Kauperz:* Božjepotna Marijina podobica za Dobrovo, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

22 *Johann Veit Kauperz:* Božjepotna podobica Križanega v mestni župni cerkvi v Mariboru, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

23 *Bernhard Söckler:* Božjepotna Marijina podobica za Ljubno na Gorenjskem, sreda 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

24 *Marcus Weinmann:* Božjepotna podobica sv. Ane v Višnji gori, zadnja četrtina 18. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej



25 *Christoph Dietell:* Božjepotna in bratovščinska podobica Žalostne Matere Božje na Žalostni gori pri Mokronogu, 1. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

26 Božjepotna podobica žalostne Matere Božje v žebniku pri Radečah, 18. stoletje, Ljubljana, Semeniška knjižnica

27 *Klauber:* Božjepotna podobica Marijinega oznanjenja za Crngrob, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Narodni muzej

28 *Franc Jelovšek* in *Klauber:* Božjepotna podobica Rožnovenske Marije v Kranju, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

29 *Johann Esaias Nilson:* Marijina podobica za Ruše, sreda 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

30 *Johann Veit Kauperz:* Božjepotna podobica Križanega na Gori Oljki pri Polzeli, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

31 *Simon Tadej Grahovar:* Božjepotna podobica Trpečega Kristusa v ljubljanski uršulinski cerkvi, sreda 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

32 *Ivan Franc Rainwaldt:* Božjepotna podobica sv. Kozme in sv. Damjana v Ihanu, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

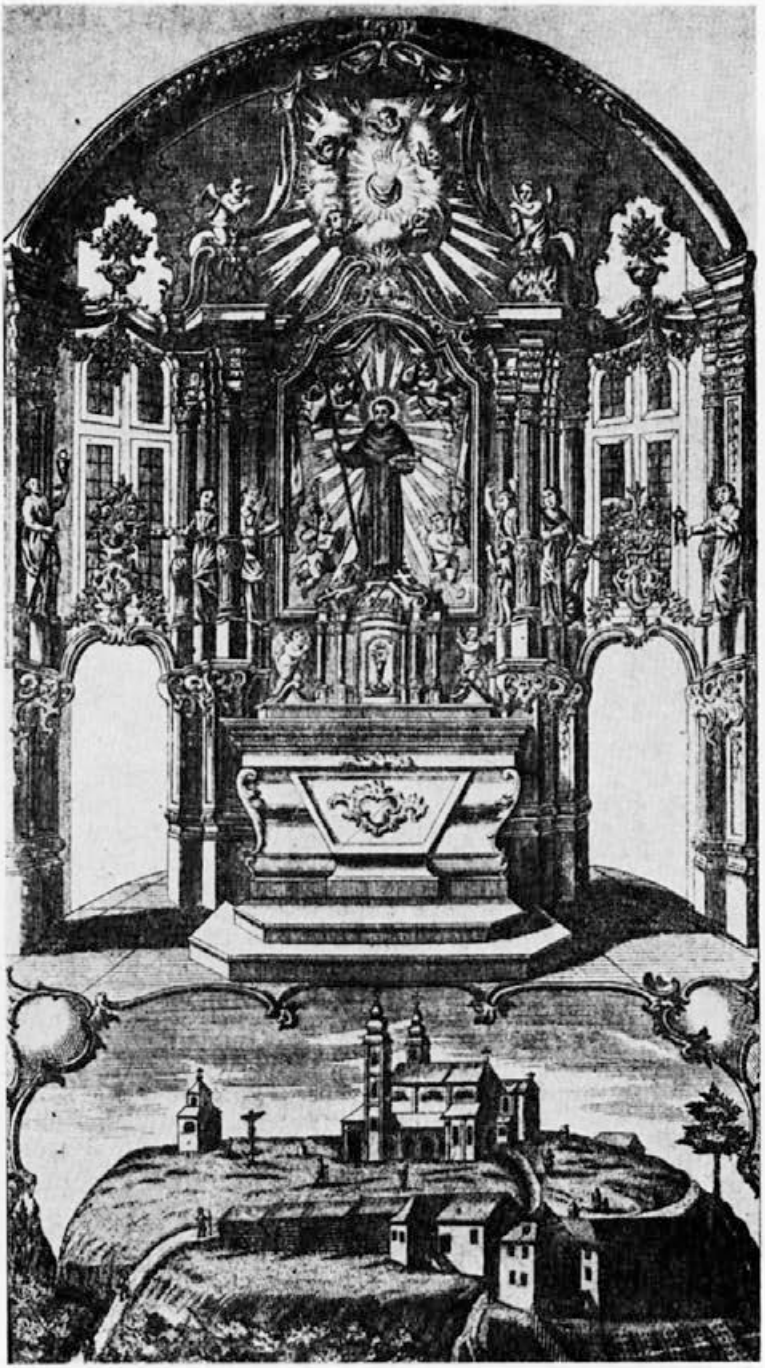
33 *Franz Leopold Schmitner:* Božjepotna podobica sv. Peregrina v Brdu pri Lukovici, sreda 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

34 *Kauperz:* Božjepotna podobica mučenja sv. Peregrine v Tunjicah pri Kamniku, konec 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

35 *Kauperz:* Bratovščinska in božjepotna podobica sv. Monštrance v Laškem, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

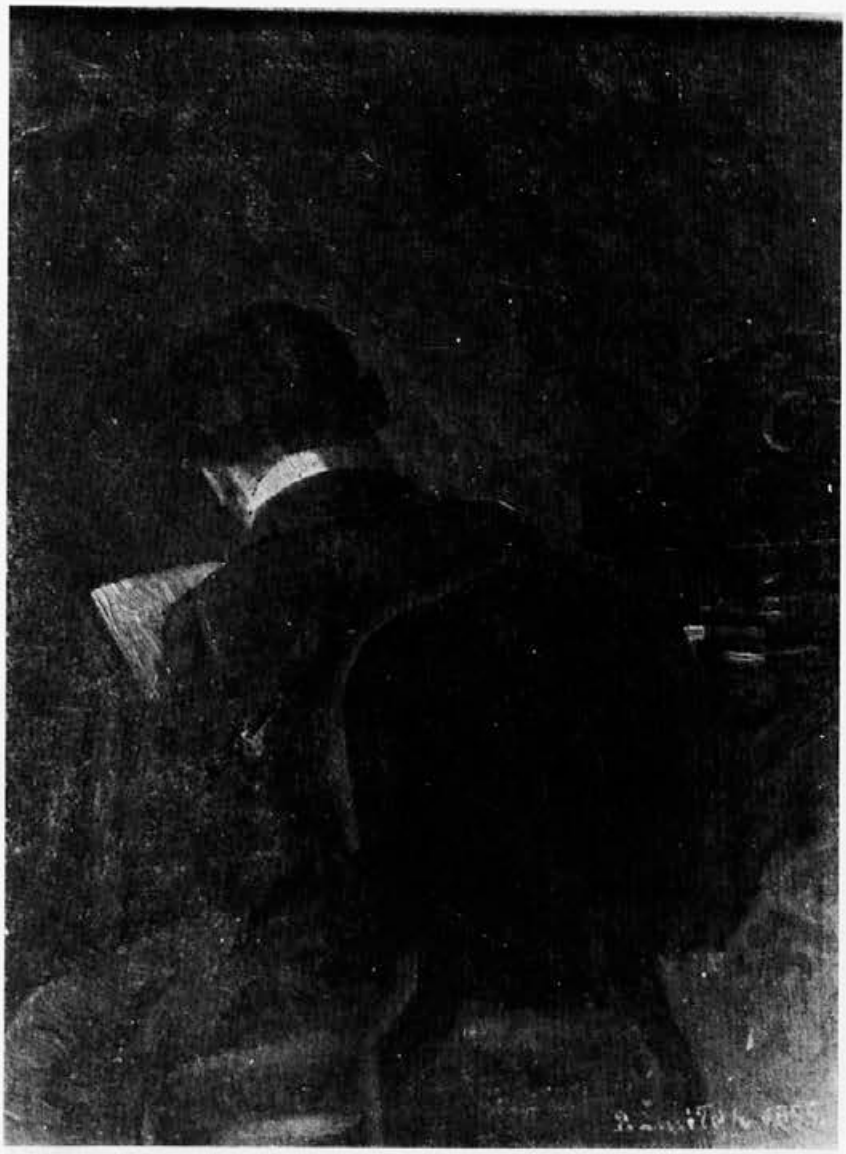
36 *Franz Leopold Schmitner:* Božjepotna podobica sv. Frančiška Ksaverija v Radmirju, sreda 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

37 *Marcus Weinmann:* Božjepotna podobica sv. Alojza v Mariboru, zadnja četrtina 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica



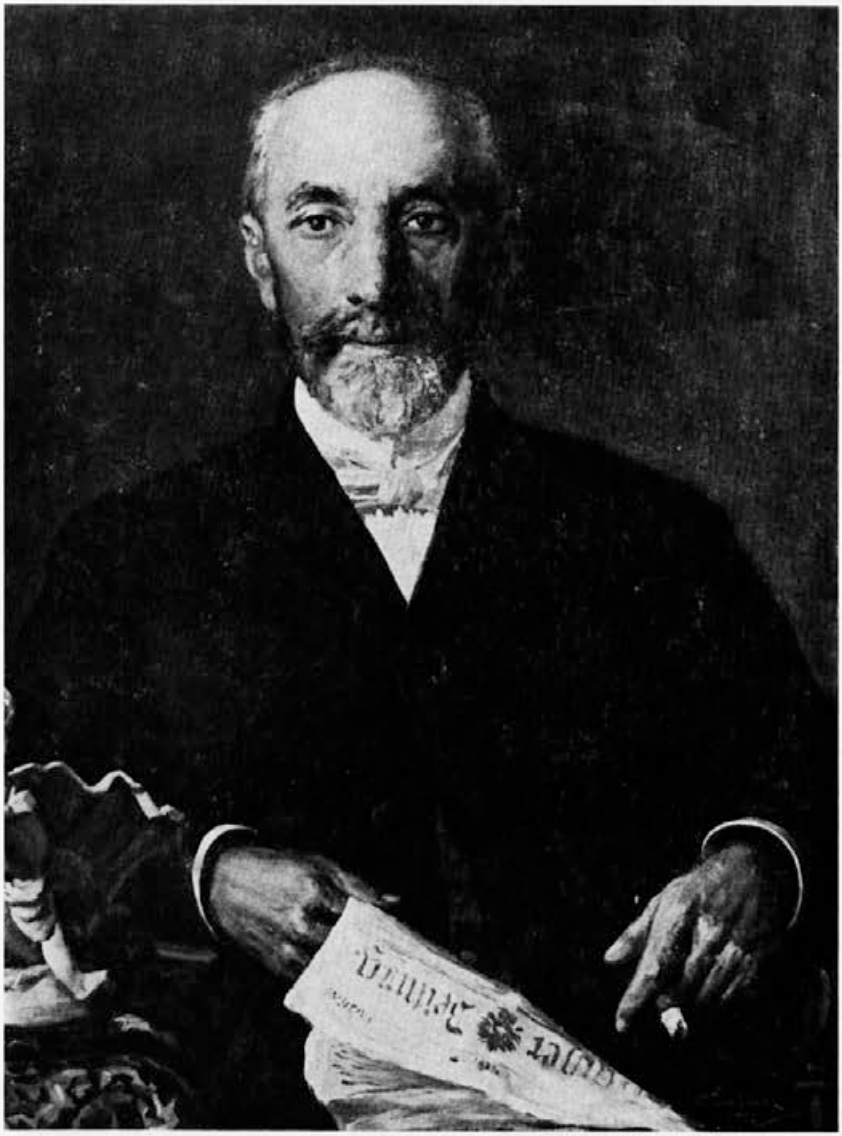
38 *Marko Layer* in *Johann Georg Grueber:* Božjepotna podobica sv. Jošta nad Kranjem, 3. četrtina 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica

39 *Johann Christoph Winckler:* Božjepotna podobica Smrti sv. Jožefa v frančiškanski cerkvi v Ljubljani, 2. polovica 18. stoletja, Ljubljana, Semeniška knjižnica



40 *Peter Žmitek:* Moj kot, 1895, Ljubljana, Mestni muzej (kat. 4)

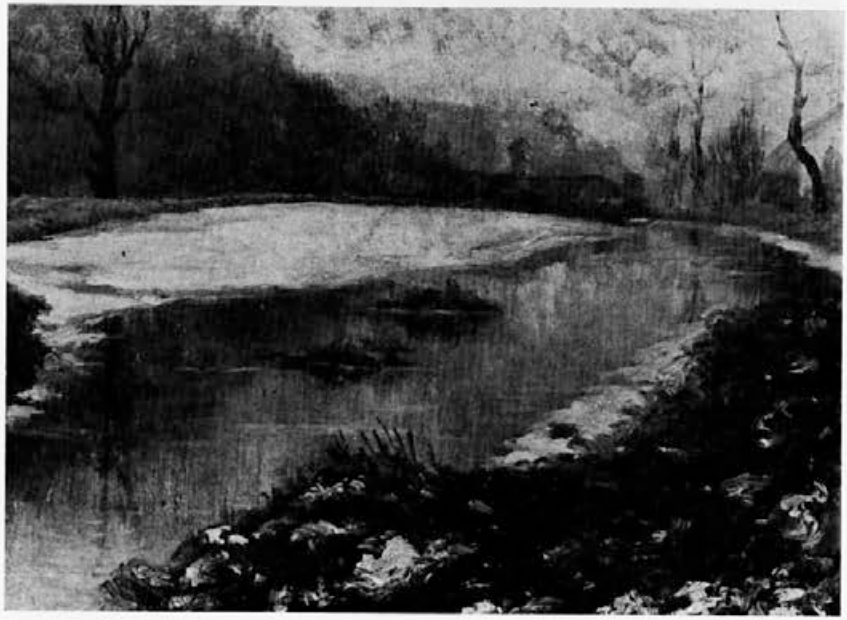
41 *Peter Žmitek:* Podoba rdečelaske iz Petrograda, ok. 1902, Ljubljana, Ivan Zorman (kat. 8)



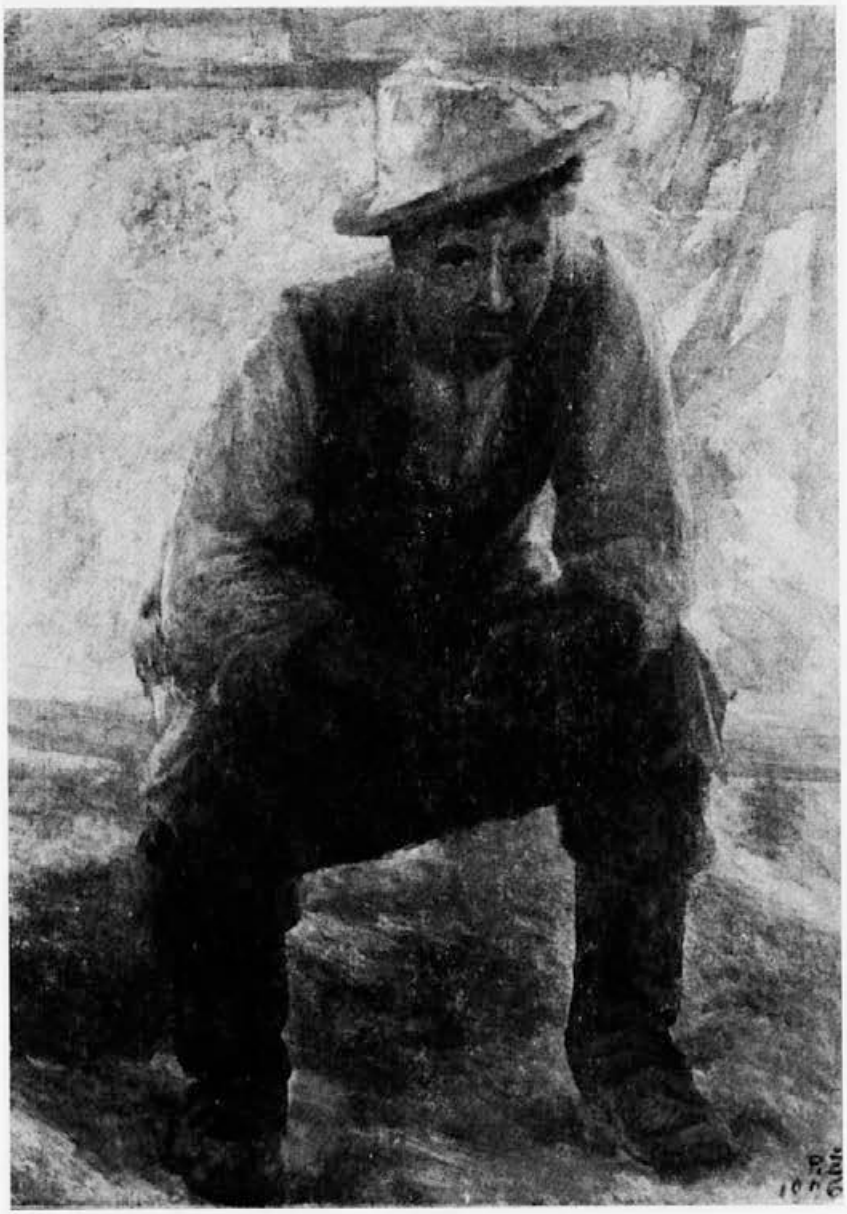
42 *Peter Žmitek:* Portret gospoda Bamberga, 1902, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 9)

42 *Peter Žmitek:* Berač s cerkvico (Poc), 1903, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 14)

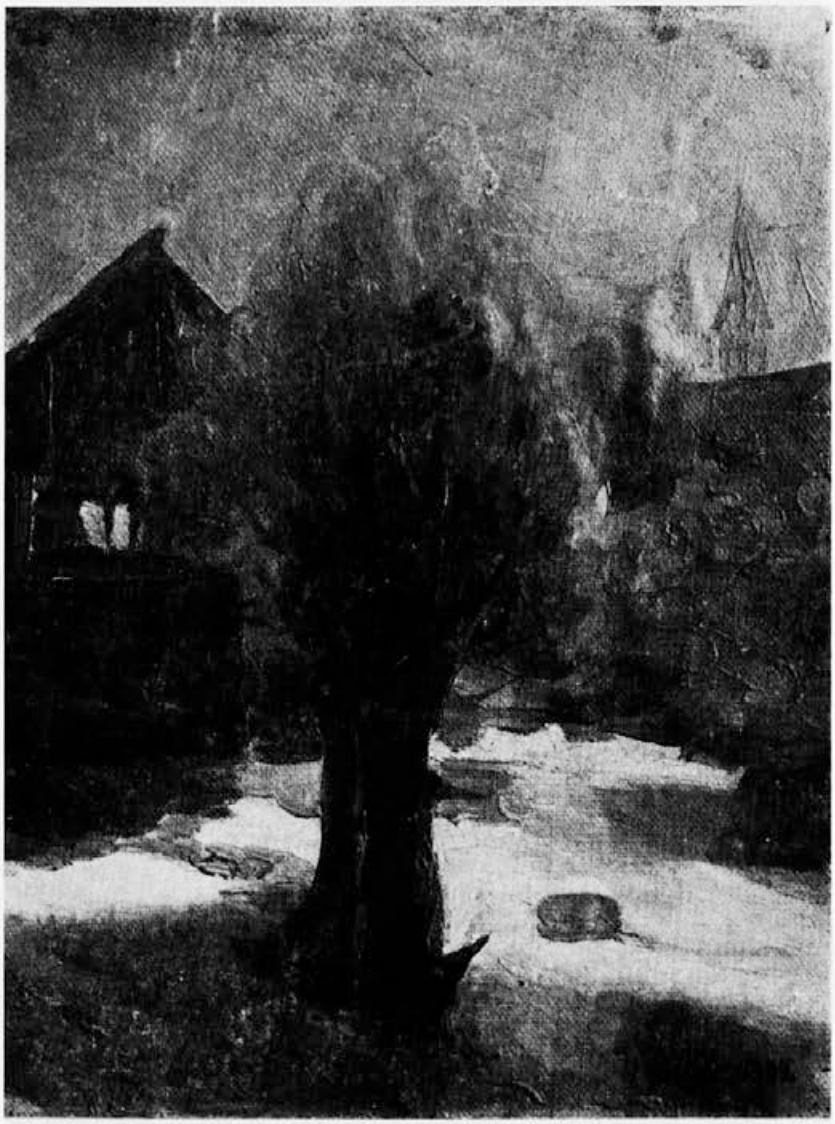
44 *Peter Žmitek:* V Močilah, 1904, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 15)



45 *Peter Žmitek:* Prvi sneg in led, 1904, Ljubljana, zasebna last (kat. 20)

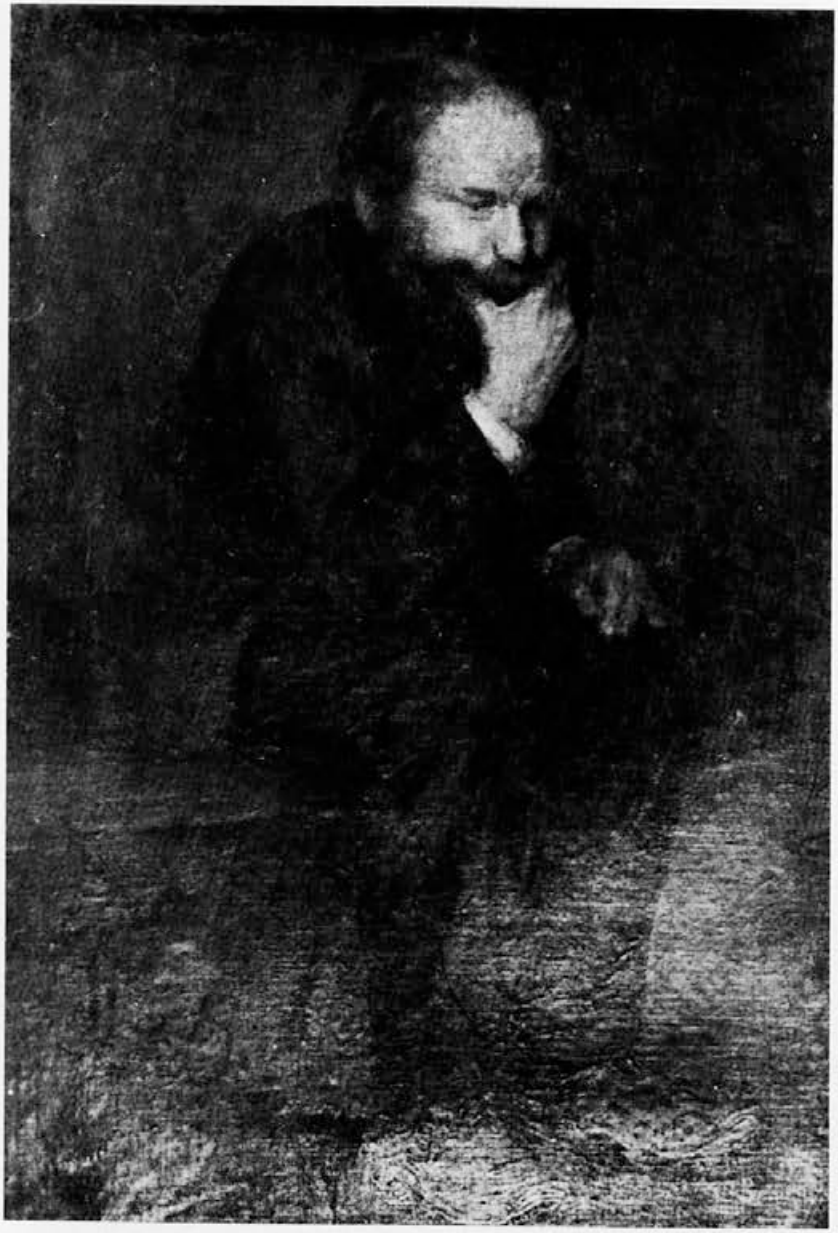


46 *Peter Žmitek:* Počitek, 1906, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 29)

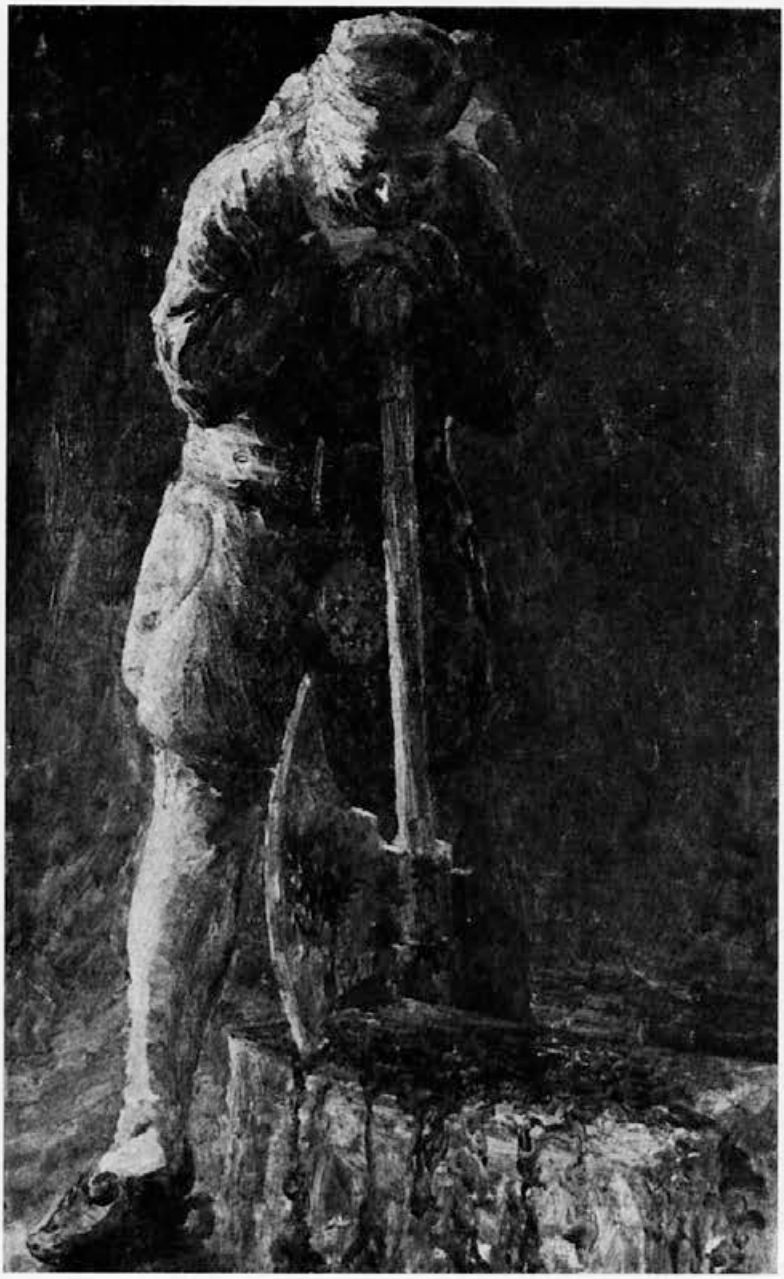


47 *Peter Žmitek:* Krajina z vrbo, 1909, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 36)

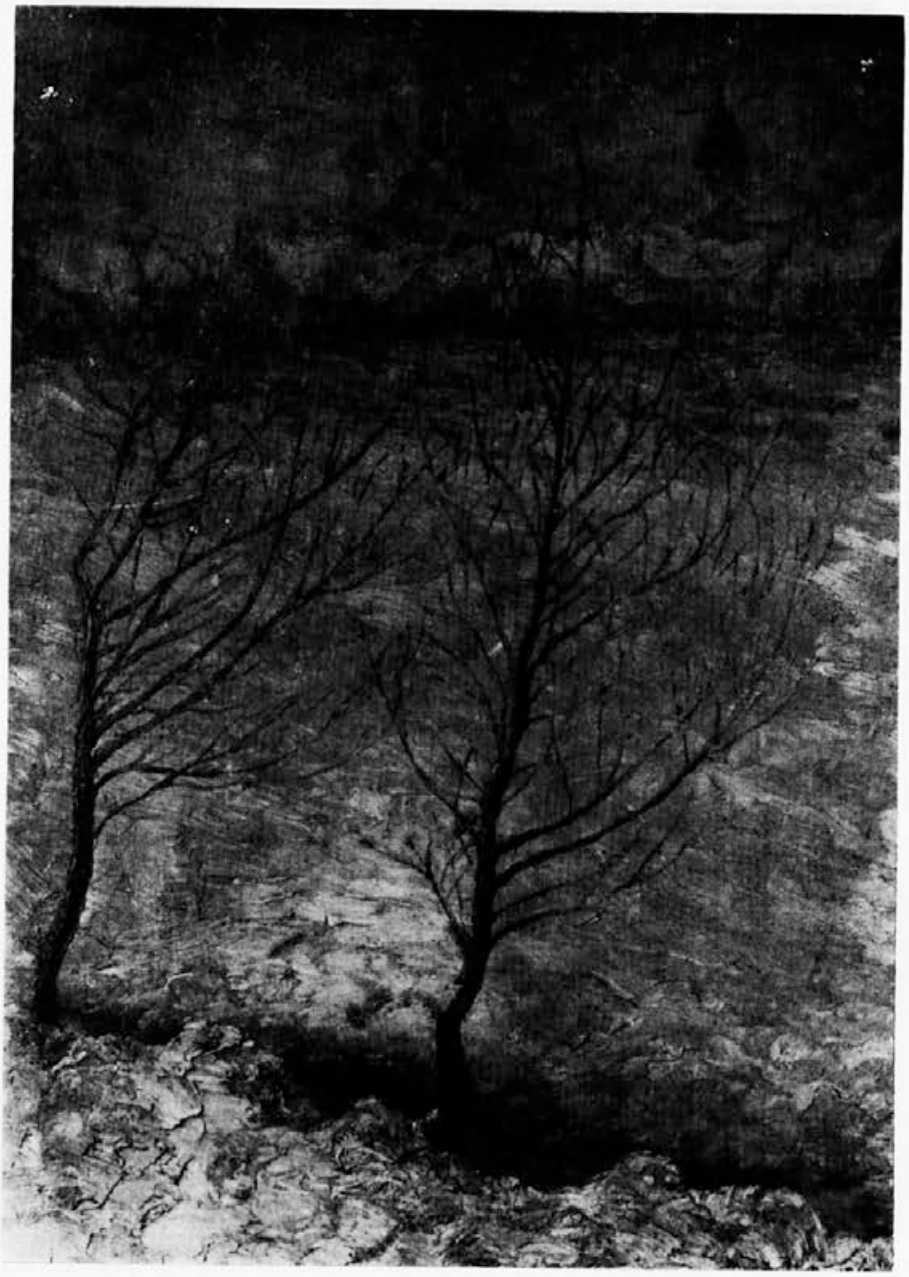
48 *Peter Žmitek:* Sončne rože, 1909, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 37)



49 *Peter Žmitek:* Berač, 1909, Ljubljana, Skupščina republike Slovenije (kat. 38)



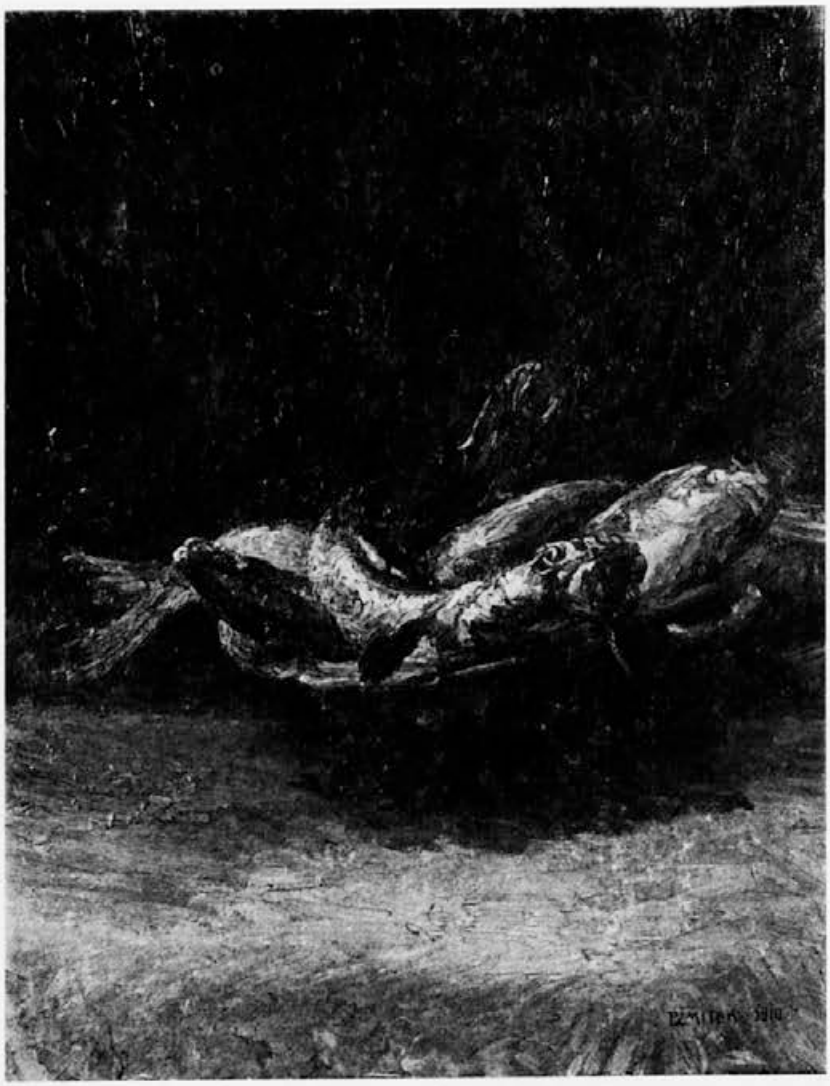
50 *Peter Žmitek:* Krvnik, 1910, Kranj, Gorenjski muzej (kat. 45)



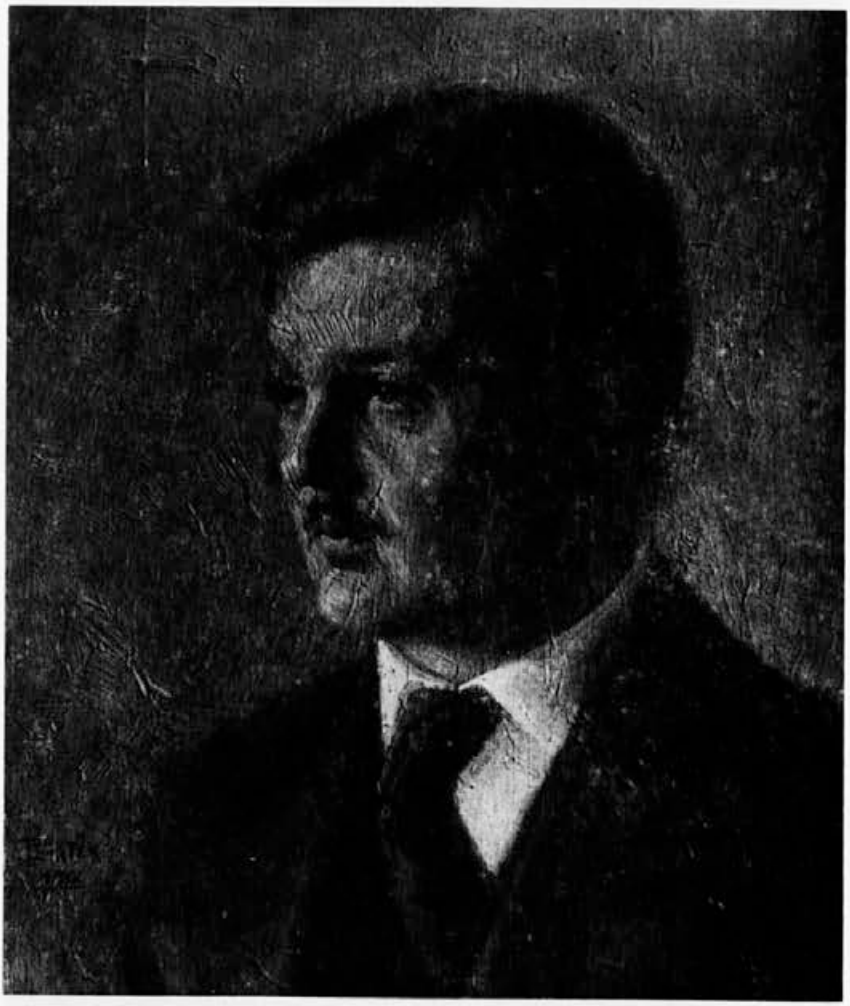
51 *Peter Žmitek:* Mesto v snegu (Pogled na Vič), Ljubljana, Narodna galerija (kat. 48)

52 *Peter Žmitek:* Park s stekleno kroglo (Vhod v sanatorij), 1913, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 54)

53 *Peter Žmitek:* Drevje ob vodi, ok. 1913, Ljubljana, zasebna last (kat. 55)

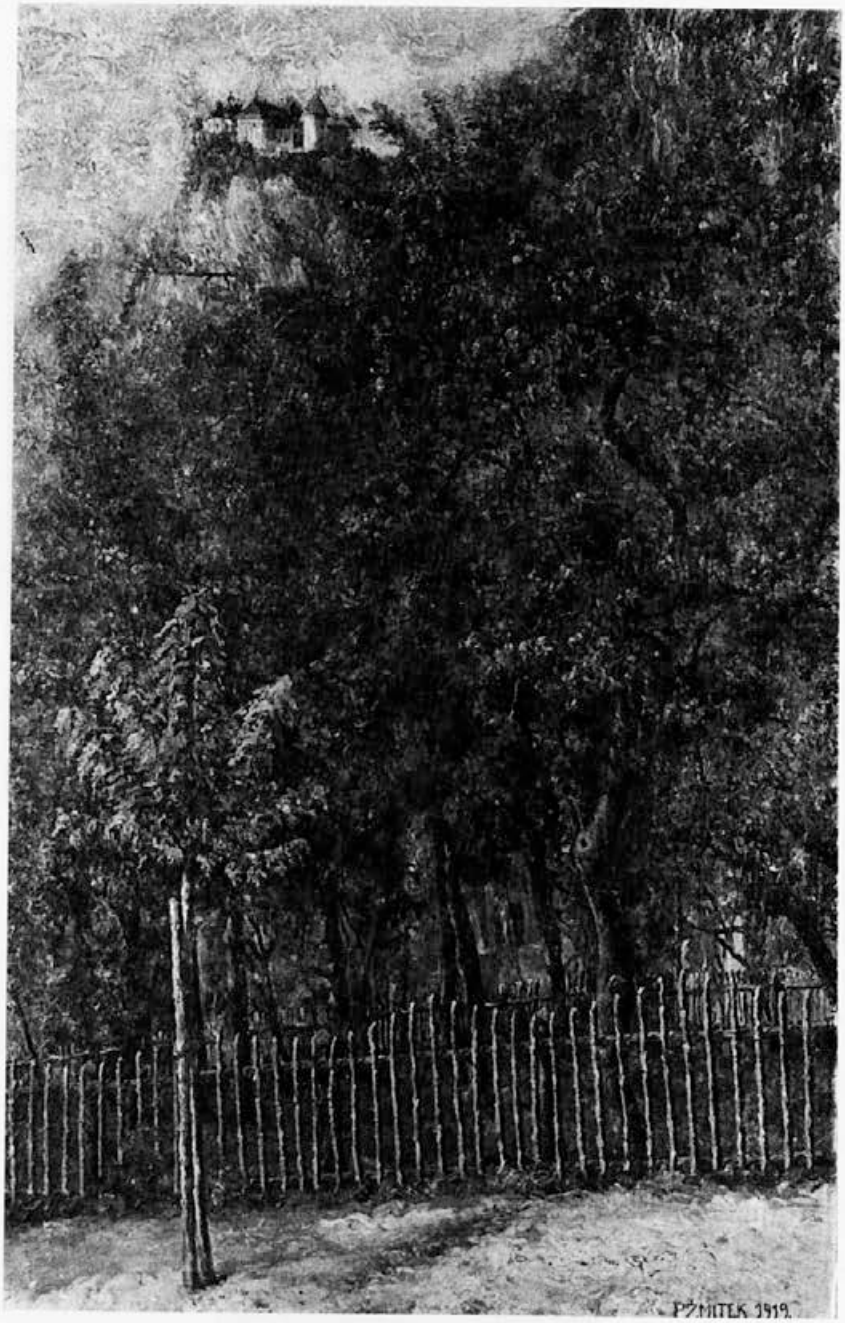


54 *Peter Žmitek:* Ribe, 1910, Ljubljana, Narodna galerija (kat. 43)



55 *Peter Žmitek:* Portret dr. Franja Lipolda, 1912, Maribor, zasebna last (kat. 52)

56 *Peter Žmitek:* Z Jesenic, 1908, Ljubljana, Narodna galerija (akvareli, risbe, kat. 63)



57 *Peter Žmitek:* Partija z Bleda, 1919, Ljubljana, zasebna last (kat. 74)

58 *Peter Žmitek:* Tri krave pri napajanju, 1922, Ljubljana, zasebna last (kat. 80)

59 Vladimirska Mati Božja, konec 11./začetek 12. stol., Moskva, Tretjakovska galerija

60 *Kuzma Petrov-Vodkin:* Marija z otrokom, 1923, Moskva, zasebna zbirka

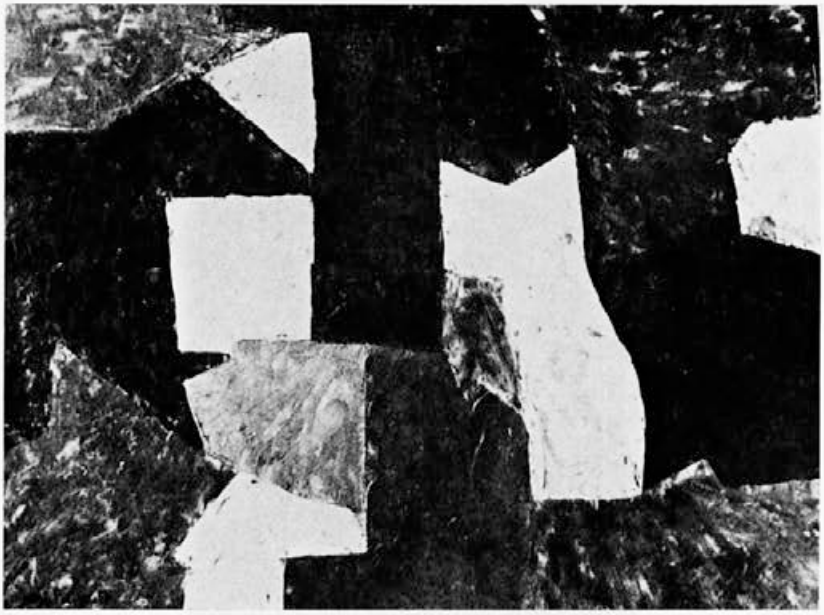
61 *Andrej Rubljov*: Nadangel Mihael, začetek 15. stol., Moskva, Tretjakovska galerija

62 *Kuzma Petrov-Vodkin:* Glava mladeniča, 1918, Moskva, zasebna zbirka

63 *Andrej Rubljov:* Sveta Trojica, ok. 1410, Moskva, Tretjakovska galerija

64 *Kuzma Petrov-Vodkin:* Sveta Trojica, 1915, Leningrad, zasebna zbirka

65 *Kuzma Petrov-Vodkin:* Mati, 1915, Leningrad, Ruski muzej



66 *Serge Poliakoff:* Kompozicija, 1957, Pariz, zasebna zbirka

FOTOGRAFSKI POSNETKI: Admont, Stiftsbibliothek: 8; Dunaj, Bildarchiv Alpenland: 1, 3; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek: 2, 5, 6, 7, 12, 13, 14; Einsiedeln, Stiftsbibliothek: 4; Marko Habič: 24, 27; Srečo Habič: 40—54, 56—58; Köln, Rheinisches Bildarchiv: 9; Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica: 15; Maribor, Pokrajinski muzej: 55; Lev Menaše: 17; München, Bayerische Nationalbibliothek: 11; France Stelè (1952, Fototeka Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta, ZRC SAZU): 16; Borut Uršič: 18—23, 25, 26, 28—39; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: 10; posnetki po starejših publikacijah: 59—66.

ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. V. XXVI

Izdalo in založilo
Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo

Naklada
600 izvodov

Uredništvo in uprava
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Jugoslavija

Editées et publiées
par la Société d'Histoire de l'Art Slovène

Tirage
600 exemplaires

Rédaction et administration
Filozofska fakulteta, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, Yougoslavie

Zbornik za umetnostno zgodovino izhaja ob finančni podpori
Komiteja za kulturo in Komiteja za znanost in tehnologijo R Slovenije
ter Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva

Lektorica: Nada Šumi

Prevajalci: Niko Hudelja (nemščina), Alenka Goričan (angleščina),
Primož Vitez in Radojka Vrančič (francoščina)

Tisk: Učne delavnice, Ljubljana

Po mnenju Republiškega komiteja za kulturo št. 415-303/90 av z dne 31. 5.
1990 Zbornik za umetnostno zgodovino šteje med proizvode, za katere se ne
plačuje temeljni in posebni davek od prometa proizvodov.

UDC 730.046:232.931(497.12) Original scientific work

Lev Menaše

THE RELIEF OF THE VIRGIN ON HREN'S CROSS

Zbornik za umetnostno zgodovino, s. n. vol. XXVI, 1990, p. 51—56, fig. 16—17

The relief of the *Immaculate* on the Cross was errected in 1622 in front of St Peter's Bridge in Ljubljana by the Ljubljana bishop Tomaž Hren, who was the leader of the Counterreformation in Slovenia (the original is kept on the island of Bled). In its time and place it represented a bold challenge to the Protestant critics of the Virgin's veneration, especially on account of its strongly emphasized Marian interpretation of the first Gospel (Genesis 3,15), according to which the Virgin appeared as the only conqueror over the snake. The quotation from the antiphon *Ave maris stella*, which points to the Virgin's role as intercessor, is another mark of significance. Even in a broader European context the Cross is one of the most interesting monuments to the Counterreformation.

UDC 75.076:091(497.12 Stična) Original scientific work

Nataša Golob

FOLKNAND'S IMAGE: MODELS AND IMITATIONS

Zbornik za umetnostno zgodovino, s. n. vol. XXVI, 1990, p. 33—50, fig. 1—15

The author deals with illuminations in the manuscripts from the Cistercian monastery in Stična, particularly the independent drawings of leaf-crowns at the edge of the folios (as an »auxiliary« book of patterns) and compares them with the well-known patterns from Rein and Einsiedeln. A subsidiary pictorial decoration is represented by figural catchwords which appear either in zoomorphic form or as »self-portraits« made by lay and ecclesiastical artists. — The problem of the circulation of models and imitation of prototypes is emphasized by the picture of Abbot Folknand. The historicized initial is the result of several traditions: the clear drawing style and the plant illuminations date back to about 1175—1180. The zoomorphic frame signifies the awareness of demonic powers existing along with the Christian concept. Folknand is placed on an architectural throne, the type of which corresponds to the picture of St. Severinus in Cologne. In some features the abbot's figure is reminiscent of the pictorial presentation of Gottfried, the abbot of Admont.

UDC 75(497.12):929 Žmitek P. Original scientific work

Barbara Zupančič

THE PAINTER PETER ŽMITEK
HIS LIFE AND WORK

Zbornik za umetnostno zgodovino, s. n. vol. XXVI, 1990, p. 85—130. fig. 40—58

The article on Peter Žmitek (1874—1935) is a comprehensive piece of information on the life and work of a Slovene painter who worked in the first third of the 20th century. He was generally labelled as the »companion of Slovene impressionists«. He was educated in Ljubljana, Vienna, St Petersburg and Prague. Each of these schools influenced his development as an artist to some extent. However, the influence of the St Petersburg school was to remain present. He soon joined the younger and more significant Slovene artists and those assembled in the »Sava« club and with them exhibited his works at home and abroad. The influence of impressionism prevailed in his landscapes whereas in his genre compositions he remained faithful to realism. The year of 1911 was a turning-point in his work as an artist. Despite his contributions to exhibitions he resigned from artistic circles. In the last year of his life he mainly went in for illustration. Many of his works remained abroad.

UDC 762.11.046:248.153.8(497.12) Original scientific work

Maja Lozar Štamcar

A CONTRIBUTION TO THE RESEARCH ON PILGRIMS' PICTURE CARDS OF THE SAINTS IN THE EIGHTEENTH CENTURY IN SLOVENIA

Zbornik za umetnostno zgodovino, s. n. vol. XXVI, 1990, p. 57—84, fig. 18—39

The author deals with the rich stock of pilgrims' picture cards of the saints preserved from the 18th century in Slovenia, with an exhaustive list of places for which these cards were made and the names of their creators. They mostly appeared in the well-known centres of copper engraving, such as Augsburg, Vienna and Graz. However, they were frequently designed by native artists and represented our most popular saints against an idealized Slovene landscape setting. Stylistically, these are baroque compositions, mostly consisting of two parts, which in their meaning reflect the dualist concept and are framed by vivid ornaments. The pilgrims' picture cards of the saints have, apart from a so far not entirely clarified cultural and historical meaning, their own artistic merit and represent a synthesis of native as well broader, Central-European creative currents of the mid- and late baroque periods, which were also reflected in popular art.

UDK 75.056:091(497.12 Stična) Izvirno znanstveno delo

Nataša Golob

FOLKNANDOVA PODOBA: ZGLEDI IN POSNETKI

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXVI, 1990, str. 33—50 sl. 1—15

Članek obravnava slikarski okras rokopisov iz cistercijanskega samostana v Stični, in sicer avtonomne risbe listnih kron na robovih folijev (kot »pomožno« knjigo vzorcev), in jih primerja z znanimi predlogami iz Reina in Einsiedelna; podrejen slikarski okras so tudi figuralne kustode, ki so bodisi v zoomorfni obliki ali kot »avtoportreti« laičnih in kleriških ustvarjalcev. — Vprašanje širjenja vzorov in posnemanja prototipov je poudarjeno ob upodobitvi opata Folknanda. Historizirana inicijala je seštevek več tradicij: jasni risarski slog in vegetabilni okras jo postavljata v čas ok. 1175—1180; zoomorfni okvir zaznamuje zavest o sobivanju demoničnih sil ob krščanski misli; Folknand sedi na arhitekturnem prestolu, ki se po tipu ujema s kölnsko upodobitvijo sv. Severina; podoba opata pa se v nekaterih potezah ujema z upodobitvijo admontskega opata Gottfrieda.

UDK 730.046:232.931(497.12) Izvirno znanstveno delo

Lev Menaše

MARIJIN RELIEF NA HRENOVEM KRIŽU

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXVI, 1990, str. 51—56, sl. 16—17

Relief *Brezmadežne* na križu, ki ga je ljubljanski škof Tomaž Hren, vodja protireformacije na Slovenskem, dal leta 1622 postaviti pred ljubljanskim šempetrskim mostom (original danes hranijo na Blejskem otoku), predstavlja v svojem okolju in času zlasti s poudarjeno marijansko interpretacijo protoevangelija (Geneza 3,15), po kateri je Marija poudarjeno predstavljena kot edina zmagovalka nad kačo, ter s citatom iz antifone *Ave maris stella*, ki opozarja na Marijino priprošnjiško vlogo, drzen izziv protestantskim kritikam Marijinega čaščenja in zato tudi v širšem evropskem okviru enega najbolj zanimivih spomenikov protireformacije.

UDK 762.11.046:248.153.8(497.12) Izvirno znanstveno delo

Maja Lozar Štamcar

PRISPEVEK K PREUČEVANJU BOŽJEPOTNIH GRAFIČNIH PODOBIC V 18. STOLETJU NA SLOVENSKEM

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXVI, 1990, str. 57—84, sl. 18—39

V članku je predstavljen bogat fundus ohranjenih božjepotnih grafičnih podobic 18. stoletja na Slovenskem z izčrpnim seznamom krajev, za katere so te podobice nastale, in z imeni ustvarjalcev. Sicer navezane na bakrorezna središča, kot so Augsburg, Dunaj in Graz, so mnogokrat nastale po predlogah domačih umetnikov in predstavljajo pri nas priljubljene svetnike ob idealizirani slovenski krajini. Slogovno gre za zrelo baročne, največkrat dvodelne kompozicije, ki odsevajo dualistični vsebinski koncept, uokvirjene v razgiban ornament. Grafične božjepotne podobice so poleg še ne popolnoma pojasnjenega kulturnozgodovinskega pomena nosilke močnega umetnostnega naboja kot sinteza domačih in širše srednjeevropskih ustvarjalnih tokov zrelega in poznega baroka, ki je odsevala tudi v ljudski umetnosti.

UDK 75(497.12):929 Žmitek P. Izvirno znanstveno delo

Barbara Zupančič

SLIKAR PETER ŽMITEK
ŽIVLJENJE IN DELO

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXVI, 1990, str. 85—130, sl. 40—58

Prispevek o Petru Žmitku (1874—1935) je celovita informacija o življenju in delu slovenskega slikarja, ki je deloval v prvi tretjini 20. stoletja in so ga na splošno označevali kot »sopotnika slovenskih impresionistov«. Šolal se je v Ljubljani, na Dunaju, v Petrogradu in Pragi. Vsaka od teh šol je do neke mere vplivala na njegov umetniški razvoj, vendar je vpliv realistične petrograjske šole ostal vedno prisoten. Že zgodaj se je pridružil izstopajočim in mlajšim slovenskim umetnikom in z njimi, združenimi v klubu »Sava«, razstavljal doma in v tujini. Impresionizmu se je najbolj približal v svojih krajinah, medtem ko je v žanrskih kompozicijah ostal zvest realizmu. Leto 1911 je bilo prelomno leto v njegovem umetniškem delovanju, saj se je kljub udeležbam na razstavah umaknil iz umetniških krogov. V zadnjih letih svojega življenja pa se je v glavnem ukvarjal z ilustriranjem. Veliko njegovih del je ostalo v tujini.

UDC 75.046(47):75(47)»19« Original scientific work

Primož Vitez

THE INFLUENCE OF OLD RUSSIAN ICONS ON 20th CENTURY FIGURAL AND ABSTRACT PAINTING

Zbornik za umetnostno zgodovino, s. n. vol. XXVI, 1990, p. 131—141. fig. 59—66

The author has attempted to clarify the influence of old Russian icons on the figural and abstract art of the 20th century. The problem has not been dealt with satisfactorily although it is of no mean importance. In their motifs the icons influenced Kuzma Petrov-Vodkin and, partly, the early Casimir Malevich. In their form they influenced Wassily Kandinsky and, later, Serge Poliakoff, who consistently used the iconic colour technique in his abstract works. As these were all influential painters, the author wishes to draw attention to the above source of their creativity.

UDK 75.046(47):75(47)»19« Izvirno znanstveno delo

Primož Vitez

VPLIV STARORUSKIH IKON NA FIGURALIKO IN ABSTRAKCIJO V SLIKARSTVU 20. STOLETJA

Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v. XXVI, 1990, str. 131—141, sl. 59—66

Prispevek poizkuša razjasniti vpliv staroruskega ikonopisa na figuraliko in abstrakcijo v 20. stoletju. Problematika še ni zadovoljivo obdelana, čeprav je precej pomembna: ikone so motivno zaznamovale Kuzmo Petrova-Vodkina in delno tudi zgodnjega Kazimirja Maleviča, oblikovno pa so vplivale najprej na Vasilija Kandinskega in kasneje na Sergea Poliakoffa, ki je ikonsko barvno tehniko dosledno uporabljal v svoji abstrakciji. Gre torej za vplivne slikarje, zato želi avtor opozoriti tudi na ta vir njihovega ustvarjanja.