

Ob razblinjenju umetnostnozgodovinskega mita o »potujočem umetniku« Claudie Caesar

ALENKA VODNIK

Leta 2012 je v Berlinu izšla za umetnostnozgodovinsko stroko razmeroma neobičajna knjiga z naslovom *Der »Wanderkünstler«. Ein kunsthistorischer Mythos*.¹ Monografija Claudie Caesar, sicer njena doktorska disertacija, ki jo je obranila leta 2006, je namreč v celoti posvečena zgolj terminu »potujoči umetnik«. Tj. eni od paradigem še danes razširjene umetnostnozgodovinske znanstvene mitologije, ki je nastala sočasno z dvigom raziskovanja na znanstveno raven kot mešanica znanstvenega pristopa in mitoloških podlag.²

Termin »potujoči umetnik« se je sicer izoblikoval v umetnostni zgodovini nemškega govornega področja v drugi polovici devetnajstega stoletja, a še do danes ni doživel strokovne definicije.³ Razširjen je pravzaprav le v umetnostnozgodovinskem strokovnem žargonu, njegov pomen pa je (in je bil) običajno pač odvisen od posameznemu raziskovalcu dostopne in spremenljive predstave. Avtorica se je v svoji študiji posvetila predvsem njegovi rabi v raziskovanju srednjeveške umetnosti,

¹ Izvrstna študija o nastanku, razvoju, (zlo)rabi in končno opuščanju termina »potujoči umetnik« ne potrebuje bistvenih dopolnil ali popravkov. V pričujočem prispevku avtoričine poglavitne ugotovitve zato večinoma povzemam brez navajanja posameznih strani. Claudia CAESAR, *Der »Wanderkünstler«. Ein kunsthistorischer Mythos*, Berlin 2012, 522 pp. Za prijazno opozorilo na izid knjige se sicer zahvaljujem kolegici Barbari Murovec.

² Pierre Bourdieu je *mythologie scientifique* oziroma začetek znanstvenih mitov razložil s tem, da so na začetku znanosti le nekatere razlage, tj. le takšne v smislu mitov ali religije, lahko zadovoljile podzavestna človeška nagnjenja. Podobno je nekatere umetnostnozgodovinske raziskave (Otta Pächta) ocenil tudi Meyer Schapiro: »In several articles we meet with spiritualistic conceptions and with allusions to qualities or causes which we have no means of verifying. The authors often tend to isolate forms from the historical conditions of their development, to propel them by mythical, racial-psychological constants, or to give them an independent self-evolving career. Entities like race, spirit, will, and idea, are substituted in an animistic manner for a real analysis of historical factors.« Pierre BOURDIEU, *Le Nord et le Midi: contribution à une analyse de l'effet Montesquieu*, *Actes de la recherche en sciences sociales*, XXXV, 1980, pp. 21–25; Meyer SCHAPIRO, *The New Viennese School*, *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, pp. 258–266.

³ Tako tudi še ni pojasnjeno, ali naj bi bila raba termina omejena na srednji vek ali pa naj bi bil termin namenjen predvsem renesančnim dvornim umetnikom.

ki je zaradi pomanjkljivih virov o življenju in delu tedanjih umetnikov glede tega še posebno spekulativno in odprto najrazličnejšim interpretacijam.⁴

Besedilo monografije je razdeljeno v tri glavne dele: v prvem se Claudia Caesar posveti zgodovini termina, v drugem njegovemu razvoju v raziskavah nemškega govornega področja, v tretjem pa predstavi posamezne primere »potujočih umetnikov«.

V prvem delu najprej spregovori o obdobju romantike in tedanji umetnosti, predvsem literarni, v kateri so (po)potovanja postala osrednji motiv in simbol hrepenenja večno iščočih junakov. Med njimi so seveda tudi genialni umetniki, ki jih je navkljub njihovi originalnosti in subjektivnosti eksistenčna negotovost prisilila v potujoče življenje, pogosto osamljeno in z občutkom brezdomovinstva, a vendarle tudi osvobojeno vseh družbenih norm.⁵ Nedvomno so namreč številni tovrstni romani močno vplivali tako na prevrednotenje motiva potovanj kot končno tudi na v devetnajstem stoletju že močno razširjeno in družbeno sprejemljivo identifikacijo umetnik-popotnik;⁶ celo do te mere, da je tudi nekdanje obsojanje vredno boemsko, vagabundsko življenje pridobilo vrsto pozitivnih predznakov: od svobode, iskrenosti do neodvisnosti od meščanskih oblik življenja itd. Z vsem tem se je zlahka identificiral tudi večji del umetnikov, predvsem tistih, ki so se vključevali v vse številnejše umetniške kolonije, ki so od leta 1830 nastajale po vsej Evropi.⁷

Hitro preoblikovanje nemškega cesarstva v zadnjih desetletjih devetnajstega stoletja iz agrarne v industrijsko deželo, porast prebivalstva, migracije in urbanizacija ter s tem povezan upad poljedelstva in obrti zlasti po letu 1890 so v viljeminski Nemčiji vzpodbudili težnje po vračanju k tradicionalnim vrednotam, ki so se okoli leta 1900 začele izražati v različnih reformnih gibanjih. Umetniška združenja kot *Deutscher Werkbund* ali pozneje *Bauhaus* so skušala oživiti umetnoobratno izročilo in pri tem nasprotno modernemu izobraževanju na akademijah postavljala za vzor poučevanja srednjeveški odnos med mojstrom in učencem ali pa propagirala

⁴ Kot pomembno izhodišče pri njeni študiji je avtorici služila tudi raziskava o »mojstru« v srednjem veku. Cf. Kathryn BRUSH, *The Naumburg Master: A Chapter in the Development of Medieval Art History*, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXII, 1993, pp. 109–122.

⁵ Cf. e. g. Ludwig TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Berlin 1798.

⁶ Potovanja so tako v Nemčiji – v nasprotju s sicer še globoko v devetnajstem stoletju motiviranimi potovanji pretežno zaradi poslovno-eksistenčnih potreb – že konec osemnajstega stoletja postala tudi nadvse priljubljena moda. Čeprav domnevno brez povezave s terminom »potujoči umetnik«, velja opozoriti, da so sicer tudi predvižnike v nemščini označevali kot *Wanderer*, *Wanderkünstler* ali *Wandermaler*.

⁷ Okoli leta 1900 je bilo npr. v enajstih evropskih državah že prek osemdeset umetniških kolonij.



1. Oprava pripadnikov staronemških stavbarnic od trinajstega do petnajstega stoletja (Heideloff 1844, cit. n. 10) /

The outfit of members of the Old German church masons' guild between the 13th and 15th century

samoorganizacijo po zgledu srednjeveške stavbarnice, tj. skupnega dela na celostni umetnini v ceh povezanih učencev, pomočnikov in mojstrov. Podobno se je izrazilo neoromatično hrepenenje po srednjem veku tudi v mladinskih gibanjih, ki so stremela k naravi, naravnosti, preprostemu in neodvisnemu življenju, pri tem pa se zgledovala po preprostem načinu življenja rokodelskih pomočnikov ter hkra-
ti reprojicirala vagantsko življenje sholarjev. Takšno je bilo leta 1901 ustanovljeno dijaško pohodno društvo *Wanderverein*, ki se ga je kmalu prijel tudi poetično-romantično ime *Wandervogel* oziroma ptica selivka.⁸ V društvu so se kmalu začeli pojavljati tudi pozivi k močnejšemu nemštvu, ki naj bi ga utemeljeval prav Nemcem kar prirojen nagon po potovanju.⁹ Sla po potovanju je torej postala pozitivna, celo specifično nemška. Kot takšna je bila nadvse hvaljena v pedagoško-vzgojnih krogih, v miljeju, iz katerega so izhajali tudi prvi umetnostni zgodovinarji, ki so uporabili termin »potujoči umetnik«.

Njim in posameznim poznejšim umetnostnim zgodovinarjem, ki so utrdili in razširili rabo tega termina, se avtorica posveti v drugem delu monografije, a pred tem še opozori, da so se romantične zamisli o potujočih umetnikih pojavile že pred izoblikovanjem samega termina, tako na primer najprej ob raziskova-

⁸ Če ne upoštevamo skavtov, gre za evropski unikum, ki je do leta 1918 štel že okoli dvajset tisoč članov. *Wandervereinu* sta sicer sledili *Zvezna mladina* in *Hitlerjugend*.

⁹ »Vedno bolj moramo biti nemški. Potovanje je od vseh prirojenih nagonov najbolj nemško, je naše osnovno bistvo, je ogledalo našega narodnega značaja.« Citirano po Walter Z. LAQUEUR, *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Köln 1962, p. 18.

nju stavbarnic,¹⁰ kmalu zatem pa že za ves srednji vek, kot pri Karlu Schnaaseju (1798–1875).¹¹ Njegovo delo, ki je sicer med zgodnejšimi poskusi pisanja univerzalne umetnostne zgodovine, zaznamuje Herderjeva predstava o ljudskem duhu (*Volksgeist*), saj je Schnaase pokrajinske razlike v oblikovanju umetnin navezal na narodni značaj,¹² pri tem pa domneval, da so posamezni nemški potujoči stavbeniki, ki so ali slučajno zašli v Francijo ali pa bili tja poklicani, po povratku tudi v domačo arhitekturo vpeljali nove francoske gotske forme. Kljub temu Schnaase »potujočega umetnika« še ni eksplicitno uporabil, medtem ko ga je Anton Springer (1825–1891) tudi utemeljil za znanstveno rabo. Springer, ki je v veliki meri prispeval k osnovanju umetnostne zgodovine kot znanstvene discipline in njenega univerzitetnega poučevanja, je namreč napisal še vse do začetka dvajsetega stoletja najbolj razširjeni *Handbuch der Kunstgeschichte*,¹³ v njem pa »potujočega umetnika« uporabil kot termin za dokumentirano mobilnost slikarjev v srednje- in severnoitalijanskih slikarskih šolah druge polovice petnajstega stoletja.¹⁴ Čeprav »potujočega umetnika« za srednji vek ni uporabil, pa so z umetnostno zgodovino kot znanstveno stroko na nemških univerzah v drugi polovici stoletja prve raziskave do tedaj zanemarjenega srednjega veka kaj kmalu – pač s pomočjo slogovne analize srednjeveških umetnin in njihovih sicer anonimnih ustvarjalcev – ustvarile prve prave umetniške osebnosti v renesančnem smislu. In jih tudi poslale na pot.

¹⁰ Tako je Carl Heideloff (1789–1865) zgodnjo znanstveno misel dodobra prepletel z mitom: kamnoseško delavnico je opisal kot nekakšno tajno združenje različnih rokodelcev pod vodstvom stavbnega mojstra, ki so oblečeni v tunike in s kapucami čez glavo, z usnjeno vrečo z najnujnejšim ter z mečem ob strani ... neovirano potovali iz ene v drugo deželo. Carl Ritter HEIDELOFF, *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefaßte geschichtliche Darstellung mit Urkunden und andern Beilagen so wie einer Abhandlung über den Spitzbogen in der Architectur der Alten*, Nürnberg 1844, p. 19.

¹¹ Heideloffovo zamisel je leta 1876 povzel Ferdinand Janner (1836–1895), kmalu zatem pa tudi že Karl Schnaase v svoji zgodovini upodablajočih umetnosti, ki je izšla v sedmih zvezkih. Cf. Karl SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf 1843–1864.

¹² Mdr. je zelo posplošeno opredelil (še danes široko priznано) nasprotje med nemškim in francoskim narodnim značajem: Nemce zaznamuje nagnjenje h globjemu mističnemu mišljenju, k notranjemu, zanesenjaškemu čutenju, stremijo po izraznosti in resnici, medtem ko Francoze zanima predvsem oblikovna dovršenost ...

¹³ Njegovo delo je bilo sicer tudi večkrat ponatisnjeno. Cf. Anton SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte. Das Mittelalter*, Leipzig 1895; Anton SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte. Die Renaissance in Italien*, Leipzig 1896.

¹⁴ Po njegovem prepričanju so ti »potujoči umetniki« prihajali iz provinc v velike centre, da bi se priučili novih oblikovnih principov, nato pa so se vračali domov. Tako so premoščali medsebojne razlike in krepili skupna umetnostna tla, s tem pa tudi vplivali na dovtetnost naroda za novi občveljavni slog.

Tako se je Georg Dehio (1850–1932) s prenosom Schnaasejeve teze o gotski arhitekturi na plastiko spraševal, ali nista Mojster iz Reimsa in Mojster iz Bamberga kar ena in ista oseba. Ali je Nemec sodeloval pri portalu v Reimsu ali pa se je potujoči Francoz priključil bamberski delavnici? Kljub temu da je Dehio sicer še upošteval zgodovinsko ozadje in je tezo vpeljal zgolj kot vprašanje,¹⁵ pa se je prav razlaga, da je za podobne slogovne rešitve na različnih krajih zaslužen »potujoči umetnik«, pozneje najbolj trdno usidrila v umetnostni zgodovini.

Iskanje srednjeveškega umetnika, tj. ustvarjalnega subjekta, je nadaljeval Springerjev učenec Wilhelm Vöge (1868–1952), pri tem pa uporabil umetnostnozgodovinsko metodiko, ki je bila tedaj v rabi za boljše dokumentirane renesančne genije. Prenesel jo je na srednjeveške kiparje in umetniku, do tedaj znanemu le po enem dokumentiranem delu v Toulousu, pripisal še dela v Chartresu in St. Denisu, saj naj bi bila umetniška osebnost pač prepoznavna po individualnem slogu in se torej da tudi rekonstruirati.¹⁶ Skratka: naslednji raziskovalci so se usmerili predvsem v slogovnokritično metodo razločevanja posameznih rok, ki je služila kategoriziranju tako spomenikov kot umetnikov, pri tem pa večinoma nedokumentirano stilizirala srednjeveške mojstre in omogočala najrazličnejše teze o anonimnih potujočih umetnikih oziroma postajah na njihovi ustvarjalni poti.

Okoli leta 1900 se je predstava o »potujočem umetniku« preselila tudi že v raziskovanje srednjeveškega slikarstva. V članku o umetniški tradiciji poznega srednjega veka je Julius von Schlosser (1866–1938) poudaril pomembno funkcijo predlog, pri čemer je največji odmev doživela njegova teza o posredovanju sloga prek vzorčnih knjig potujočih rokodelcev.¹⁷ Čeprav se sam še ni spraševal o njihovem poreklu, pa je prav nacionalna pripadnost »potujočih umetnikov« sočasno z razvojem umetnostne geografije začela stopati vse bolj v ospredje. Sicer se je takšna naravnost v nemškem cesarstvu pojavila že razmeroma zgodaj, predvsem kot

¹⁵ Georg DEHIO, *Zu den Skulpturen des Bamberger Doms*, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XI, 1890, p. 197.

¹⁶ Vendar pa je Vöge ob precizni slogovnokritični metodiki raziskoval tudi tehnične pogoje procesa produkcije in delovne razmere kamnosekov ter se torej še zavedal hipotetične narave lastnih, na slogovnih opažanjih temelječih sklepanj glede razlikovanja posameznih rok. Wilhelm VÖGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strassburg 1894, p. 60.

¹⁷ Julius von Schlosser je tako o »dunajskem vademekumu« mdr. zapisal, da je vzorčna knjiga, »hrana slikarskega dečka«, ki ima neki čar; kar vidimo lahko mladega slikarskega pomočnika, ki ga skrbno hrani v usnjenem etuiju na dobro uhojenih poteh ... Lastnik vademekuma pa naj bi bil po njegovem mnenju le eden od številnih umetnikov, ki so popotovali iz zgornjega in spodnjega Porenja proti Češki, Poljski, Madžarski. Julius von SCHLOSSER, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXIII, 1902, p. 318.

odziv na naslon nemške srednjeveške umetnosti na francosko, ki je bil občuten kot problematičen. Srednjeveško nemško cesarstvo je bilo namreč po letu 1871 razumljeno kot prefiguracija novoustanovljene nemške nacionalne države, s tem pa je tudi naraslo zanimanje za srednji vek, zlasti gotiko, ki naj bi bila pač skladno z romantičnim toposom kar genuina germanska dediščina.¹⁸ Dehiovo opozorilo na sorodnosti portalne plastike v Reimsu in Bambergu je tako naletelo na burne negativne odzive, in čeprav se je Dehio nanje odzval z odgovorom, da ni nič slabšega od žrtvovanja nepristranskosti znanstvenih raziskav čustvenim vzgibom napačno razumljenega patriotizma, je le slabi dve desetletji pozneje tudi sam za vpeljavo gotške arhitekture v Nemčijo uporabil »nemške potujoče mojstre«.¹⁹

V konfliktu prve svetovne vojne se je na račun nemškega modela »potujočih umetnikov« kar nekajkrat ponorčeval Emile Mâle. Nemcem je celo odrekel kakršno koli samostojno ustvarjalno zmožnost, vso njihovo srednjeveško umetnost pa postavil povsem pod francoski in italijanski vpliv,²⁰ a tokrat posredovan s »potujočimi« francoskimi oziroma italijanskimi mojstri.

Po nemškem porazu v vojni in še posebno v času tretjega rajha so se nacionalno usmerjene raziskave v Nemčiji le še krepile, hkrati pa so tudi slabele njihove znanstvene podlage. Termin »potujoči umetnik« je pri tem vse bolj postajal svojevrstna šifra, tj. personifikacija tujega oziroma garant lastnega. Uporabljan je bil pretežno le še za poimenovanje tujih elementov znotraj definirane regionalnega ali narodnostno enotno slogovno izoblikovanega prostora, kar se je kot najbolj problematično pokazalo pri projiciranju moderne nacionalne državne ureditve in nespreminjajočih se etničnih vezi na srednji vek. Zgodovinske spremembe namreč niso bile skoraj nikoli upošteevane, raziskave pa so tako vodile v nacionalistično, neredko celo rasno ideološko orientirano umetnostno zgodovino. Tako naj bi na pri-

¹⁸ Topos se je sicer prvič pojavil v leta 1773 anonimno objavljenem Goethejevem spisu *Von deutscher Baukunst*. Vsekakor na predstave o gotiki kot pristnem izrazu nemškega bistva niso vplivale niti postopne raziskave od sredine devetnajstega stoletja dalje, ki so razkrile izvor gotike v Île de Franceu.

¹⁹ Oziroma skupaj z Gustavom von Bezoldom. Cf. Georg DEHIO – Gustav von BEZOLD, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2, Stuttgart 1901, p. 254ss.

²⁰ »Tako se zrušijo legende. Nemčija želi, da bi verjeli v duha nemških arhitektov in kamnarezbarjev. Kaže nam tega poetičnega potujočega fanta (*ce poétique compagnon*), kako s palico v roki vandra po Frankovskem in Bavarski. Od stavbarnice v Würzburgu je šel v stavbarnico v Regensburg. Potoval je s pogledom, uprtim v nebo. V gozdu je pil iz izvira, tam je postal in poslušal zvon, molil v notredamskih kapelah, občudoval cvetice. Kopičil zaklade v svojem srcu. Iz te poezije sestoji nemška cerkev. Skrivnostna je bila kot gozd, njena zasteklitev je bila v barvah izvira in neba, njeni kapiteli so nosili venec, spleten iz popotnega cvetja. Vse to je bila laž. Nemški umetnik ni nikoli znal ustvarjati, vedno je znal le posnemati.« Cf. Emile MÂLE, *Études sur l'Art allemand*, III: *L'Architecture gotique*, *La Revue de Paris*, IV, 1916, pp. 37ss.

mer po mnenju Wilhelma Pinderja (1878–1947) pri kamnoseškem okrasju velikih severnofrancoskih katedral sodelovali tudi »ustvarjalni potujoči« Nemci, pravzaprav zahodni Nemci, ki si s severnimi Francozi delijo skupne sorod(stve)ne zasnove oziroma iste frankovske korenine.²¹

Še bolj je materialne in zgodovinske osnove marginaliziral Alfred Stange (1894–1968), ki je v enajstih zvezkih o gotskem slikarstvu obravnaval vsa »nemška« področja, pri čemer seveda zgodovinske ali politične meje niso igrale nikakršne vloge.²² V vseh zvezkih je sicer uporabljal tudi »potujočega umetnika«, a le izjemoma dopustil »tujega«.²³ Nemški narod je bil očitno cilj raziskav tudi za Georga Troescherja (1893–1970), ki je na primer skušal uzurpirati precejšen del umetnostnega razcveta Burgundije in vojvod Berryjskih v drugi polovici štirinajstega stoletja tako, da je veliko umetnin pripisal kar Nemcem.²⁴

Čeprav so stari vzorci še odmevali, na primer v mnenju, da gre pri umetnosti vzhodnoevropskega prostora predvsem za kolonialno umetnost nemških naseljencev,²⁵ pa je bila sicer po letu 1945 takšna nacionalistična propaganda že večinoma nadomeščena z »mednarodnimi povezavami«. Termin »potujoči umetnik« je tako (lahko) prevzela tudi umetnostnozgodovinska stroka z nenemškega govornega področja. Ni slučaj, da so ga med prvimi uporabili raziskovalci v Kataloniji in na Tirolskem, saj je bila nacionalna pripadnost na teh območjih sporna in so se tam torej med drugim znašli tudi v iskanju lastne narodnostne identitete; pri tem pa jim je »potujoči umetnik« služil kot figura za utemeljevanje želenih vezi na daljavo.²⁶

²¹ Wilhelm PINDER, *Sonderleistungen der deutschen Kunst. Eine Einführung*, München 1944, p. 9. Vsekakor ne preseneča, da je Pierre Francastel nemško umetnostno zgodovino označil kar za propagandni instrument. Pierre FRANCASTEL, *L'Histoire de l'Art. Instrument de la Propaganda Germanique*, Paris 1945.

²² Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Berlin – München 1934–1961.

²³ V četrtem zvezku, posvečenem južnonemškim deželam v prvi polovici petnajstega stoletja, tako omeni pravzaprav le domače umetnike, ki so potovali znotraj »nemških« meja; najbolj problematično pri tem je, da je njegovo delo obravnavano kot standardno delo o gotskem slikarstvu in tako tudi še vedno vpliva na raziskave.

²⁴ Georg TROESCHER, *Die Blütezeit Burgunds in der Kunst und ihr deutscher Anteil*, Bonn 1941 (Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 33).

²⁵ Tako je Karl-Heinz Clasen še leta 1974 ponovil svoje stare teze, namreč da bistveni razvoj slogovnega kroga lepih Madon izhaja iz enega ustvarjalnega glavnega mojstra, Mojstra lepih Madon, ki je kot potujoči umetnik prišel z zahoda Nemčije na vzhod in tam deloval v različnih deželah; vse lepe Madone in nekatera njim slogovno sorodna dela so tako ali njegov izdelek ali izdelek njegovih v nekem kraju ostajajočih oziroma še naprej potujočih učencev in naslednikov. Karl-Heinz CLASEN, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin 1974.

²⁶ Posamezne teze, mnenja ipd. sicer Claudia Caesar podrobneje razloži v študijah.

Tudi Otto Demus (1902–1990)²⁷ je tako še leta 1936 očitno hotel potrditi Koroško kot samostojno nemško umetnostno (po)krajino in poudariti severnogotski vpliv na južne sosednje dežele, kljub temu da je sicer pri stenskem slikarstvu štirinajstega stoletja prepoznal močan italijanski vpliv.²⁸ Šele po vojni se je odmaknil od nacionalnih intencij inkorporacije in v »potujočem umetniku« na Donavi že prepoznal severnoitalijanskega slikarja.²⁹ Pozneje je v kompendiju o romanskem slikarstvu med drugim natančneje obravnaval funkcijo monumentalnega slikarstva, način dela in razdelitev nalog umetnikov, pri tem pa se je posvetil tudi mobilnosti umetnikov in rabi vzorčnih knjig. Termin »potujoči umetnik« je uporabil predvsem že zaradi samih delovnih okoliščin freskantov, saj so kot specialisti morali biti »potujoči slikarji«, ki so se premikali oziroma bili poklicani iz enega kraja v drugega. V dokaj nepreciznem razločevanju z »domačim«, tj. stalno naseljenim, je bil torej vsak tujec v kraju pač »potujoči umetnik«, prepoznaven zgolj »z nedvoumno govorico osebnega, umetniškega podpisa« njegovih sicer kraju slogovno tujih del.³⁰ Pri razlikovanju med tujim in lastnim se je na »potujoče umetnike« oprl tudi Harald Keller (1903–1989), ki pa je v interpretacijo umetnostne krajine že vključil zgodovinske, politične, gospodarske in prometne dejavnike.³¹ Čeprav družbeni položaj umetnika in njegove spremembe niso bili v ospredju njegovih preučevanj, se je s svojim razmišljanjem že približal tendencam novejših raziskav.

²⁷ Otto Demus sicer v nasprotju z Alfredom Stangejem ali Wilhelmom Pinderjem ni niti podprl nacistov niti ni sledil rasistični in pangermanski usmerjenosti.

²⁸ Ko je pisal o umetnostnozgodovinski soodvisnosti na italijansko-koroškem mejnem področju, je za novi slog zapisal, da naj bi se ga sprva v Italiji navzeli »potujoči alpski umetniki«, medtem ko so se nato na »južni meji nemštva« v drugi polovici stoletja izoblikovale lokalne šole (nekega skupnega južnoalpskega sloga), posamezni »potujoči umetniki« pa so potem ta slog zanesli vse do Donave. Otto DEMUS, *Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen in italienisch-kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik*, Klagenfurt 1936, pp. 180–190 (= Archiv vaterländischer Geschichte und Topographie, XXIV–XXV).

²⁹ IDEM, Ein italienischer Wanderkünstler an der Donau, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, V, 1951, pp. 46–57.

³⁰ Demus pri tem ni govoril o kaki konkretni predstavi oziroma kakšno naj bi bilo to »potujoče« življenje ali poklicanih ali priseljenih umetnikov, ki naj bi ustanovili delavnice ali delali v že obstoječih, ali izučili učence in naslednike ali pa tudi ne. IDEM, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, passim.

³¹ Termin »potujoči umetnik« je sicer uporabil tudi za slavne italijanske mojstre štirinajstega in petnajstega stoletja, torej ga ni izbral niti glede na umetnikovo etnično pripadnost niti glede na njegove lokalne slogovne povezave, ampak zgolj glede na njegove življenjske okoliščine. Cf. e. g. Harald KELLER, *Italien und die Welt der höfischen Gotik*, Wiesbaden 1967 (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 3, 4), pp. 110, 129, 136.

Okoli leta 1970 je namreč v nemških umetnostnozgodovinskih raziskavah prišlo do prenovljenega zanimanja za umetnostno geografijo oziroma za številna nova vprašanja, ki so si jih zastavljali raziskovalci pod vplivom francoskih zgodovinarjev šole Annales.³² Med metodološkimi izhodišči je prevladala geohistorična delitev, osrednje zanimanje pa je bilo namenjeno interdisciplinarnemu raziskovanju struktur opazovanih prostorov in obdobj.

Da je lahko v okvirih takšnega zgodovinskega mišljenja pojem umetnostne krajine ponovno osmišljen, sta na primer pokazala Dario Gamboni (r. 1954) in Enrico Castelnuovo (r. 1929). Gamboni je raziskovalno zanimanje z umetnika in umetniških del razširil na naročnika in publiko, umetnost pa obravnaval v okvirih zgodovine in družbe ter poudaril odnose med centrom in obrobniimi področji. Čeprav tudi pri njem mobilnost umetnikov še igra pomembno vlogo, jih zavestno ne imenuje »potujoče«.³³

Podobno si je tudi Castelnuovo, čeprav je sprva še izhajal iz umetnostnozgodovinske tradicije, ob *artistes itinérants* kot nosilcih novega in lokalni tradiciji tujega sloga že zastavljal vprašanja glede krajevnih razmer, naročnikov, gospodarske in politične situacije. Pozneje je svoj odnos do *artista itinerante* natančneje pojasnil.³⁴ Pod tem pojmom je namreč subsumiral celotno paleto umetniške mobilnosti, sam termin pa tudi popravil v *der Künstler unterwegs*, torej »umetnik na poti«.³⁵ Zanimivo je, da je ob tem še akceptiral slogovno analizo za določitev izvora in potovalne poti umetnika ter kreiranje posamezne umetniške osebnosti, torej prav »metodologijo«, ki jo je med drugimi močno kritiziral Xavier Barral i Altet (r. 1947).³⁶ Barral i Altet je svojo kritiko utemeljil na primeru katalonske romanike, ki naj bi z deli potujočih lombardijskih stavbenikov pričala o tesni povezavi med severno

³² V nasprotju z Nemci, ki so v raziskave v dvajsetih letih dvajsetega stoletja uvedli nacionalistične interese, je šola Annales obdržala znanstveno objektivnost.

³³ »Poklicno popotovanje« akceptira le tja do romanike, eksplicitno za freskante (kar utemeljuje z majhnim povpraševanjem). Na začetku gotike nato prepozna porast nivoja zahtev, s tem pa tudi potreb po inozemskih specialistih, poleg stavbenikov predvsem kiparjih in slikarjih, kar označuje kot svojevrstno »nomadstvo specialistov«. DARIO GAMBONI, *Kunstgeographie*, Disentis 1987 (Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz, 1), passim.

³⁴ Gre pravzaprav le za prevod termina iz nemščine.

³⁵ Svoje utemeljevanje je še dodatno podkrepil z več dobro dokumentiranimi primeri iz štirinajstega stoletja, od Giotta, Simoneja Martinija do umetnikov na papeškem dvoru v Avignonu. ENRICO CASTELNUOVO, Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge, *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, XXIX, 1979, pp. 272, 277, 278, 284; IDEM, L'artista itinerante è l'equivalente dell'esperimento di laboratorio (P. Frankl). Qualche considerazione in margine ai viaggi degli artisti, *Le vie del medioevo. Atti del convegno internazionale di studi* (Parma, 28. 9.–1. 10. 1998, ed. Arturo Carlo Quintavalle), Milano 2000, p. 320ss.

³⁶ Xavier Barral i Altet jo je kritiziral celo na istem simpoziju.

Italijo in Katalonijo. Nekdanje zmotno prepričanje je označil kar za zgodovinopisni mit katalonskih umetnostnih zgodovinarjev, s katerim so pač skušali v preteklosti Katalonijo tesneje navezati na Evropo oziroma poudariti njeno lastno samobitnost glede na Španijo in Francijo.³⁷

Novo pojmovanje koncepta geografskega prostora, ki presega klasifikacijo umetnin po regionalnih in nacionalnih slogih, je skratka v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja v umetnostni zgodovini začelo pridobivati vse večjo vlogo. Raziskave znova upoštevajo dejavnik prostora kot zgodovinsko določenega variabilnega sistema, znotraj katerega pa ima seveda še vedno veliko vlogo tudi mobilnost umetnikov. Sam termin »potujoči umetnik« se pojavlja le še redko, če se že, pa je uporabljen zavestno in v povezavi z zgodovinsko ter družbeno pozicijo umetnika. Značilno za tovrstne raziskave je tudi, da primarno ne izhajajo iz slogovnokritične argumentacije.³⁸ Po drugi strani žal še vedno razmeroma pogosti nepremišljeni zapisi različne »potujoče umetnike« utemeljujejo prav s slogovno analizo, posploševanjem, poenostavljanjem in nereflektiranim prevzemanjem iz starejših raziskav.

Iz metodologije revidiranih raziskav o umetnostni krajini sicer izhaja Claudia Caesar v tretjem in najboljširnjem delu svoje knjige, v katerem v dvanajstih študijah natančneje obravnava posamezne teze o »potujočih umetnikih«.³⁹ V vsaki posamezni študiji raziše izvor in rabo termina »potujoči« ter predvsem upravičenost njegove rabe. Kot temeljni problem je ves čas prisotna slogovnokritična metoda, ki je izrabila maloštevilne ohranjene pisne viri o mobilnosti umetnikov kot podlago za (sicer zgolj s slogovno analizo utemeljeno!) delovanje posameznih potujočih umetnikov in delavnic. Ob tem se kakopak nenehno zastavlja tudi vprašanje o smiselnosti razlikovanja rok izključno na podlagi slogovne analize,⁴⁰ saj skepso poraja-

³⁷ Xavier BARRAL I ALTET, *Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional, Le vie del medioevo. Atti del convegno internazionale di studi* (Parma, 28. 9.–1. 10. 1998, ed. Arturo Carlo Quintavalle), Milano 2000, pp. 138–140.

³⁸ Med prodornejšimi raziskovalci npr. Wolfgang Braunfels (1911–1987), Robert Suckale (r. 1943), Peter Cornelius Claussen (r. 1944).

³⁹ V njih obravnava tako »potujočega miniaturista« kot »potujočega zlatarja«, severnoitalijanske stavbenike pri nemških romanskih cerkvah, »potujoče« in romajoče umetnike katalonske romanike, »potujočega slikarja« kot posredovalca bizantinskih slogovnih elementov, »potujočega umetnika« kot ustvarjalca vzorčnih knjig, »potujočega slikarja« Giottovega nasledstva, dvornega umetnika kot »potujočega umetnika«, pa tudi »potujočega umetnika« kot nosilca kulturne izmenjave in za konec še »potujoče« kamnoseke na poti k svobodnemu podjetništvu.

⁴⁰ Avtorica lahko žal le ugotavlja, da ta še vedno velikokrat predstavlja edini cilj številnih publikacij o srednjem veku; hkrati tudi ponuja izhodišča najrazličnejših tez o »potujočih umetnikih«, ki jih sicer ostro kritizirajo tudi zgodovinarji. Cf. e. g. Wilfried REININGHAUS, *Wanderungen von Malern und anderen Handwerkern im Mittelalter, Dortmund und Konrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa* (edd. Thomas Schilp, Barbara Welzel), Bielefeld 2004 (*Dortmunder Mittelalter-Forschungen*, 3), pp. 123–140.

jo že same razlike v mnenjih umetnostnih zgodovinarjev, tj. pri pripisovanju istih umetnin različnim umetnikom ali šolam. Ob neupoštevanju socialne diferenciacije med umetniki ostaja zlasti problematično tudi široko akceptiranje predstave, da je umetnik na potovanju nosil s seboj potrebni delovni material, poleg orodja knjige predlog, vzorce, modele, torej vse, česar v novem kraju ne bi mogel najti. To pravzaprav lahko pomeni le to, da je moral biti ali izjemno kreativen ali pa je pripadal slogovno napredni šoli.⁴¹

Med študijami pa je za slovensko umetnostno zgodovino verjetno najzanimivejša razprava o »potujočih slikarjih« v Giottovem nasledstvu. Giottova dela so imela odločilen vpliv na stensko slikarstvo štirinajstega stoletja na italijanskem govornem področju, njegove ikonografske in slogovne rešitve pa so vplivale tudi na produkcijo mejnih področij, zlasti na Južnem Tirolskem in v Avstriji, kjer so bile posamezne poslikave že zgodaj označene kot dela »potujočih umetnikov«. ⁴² Podobno kot Katalonija je imela zaradi zgodovinske situacije poseben položaj v prvi polovici dvajsetega stoletja tudi Južna Tirolska, saj so si jo kot žogo podajale Nemčija, Avstrija in Italija. Nemški raziskovalci so tako predvsem minimizirali Giottov vpliv oziroma ga kot posredno recepcijo priznavali šele okoli leta 1400 ali ob njem prepoznavali tudi močno »severnogotsko smer«, ki naj bi jo zastopali predvsem s severa prihajajoči »potujoči slikarji«. ⁴³ Šele po priključitvi Južne Tirolske Italiji so prav nasprotno italijanski raziskovalci začeli poudarjati italijanski vpliv, pa tudi zagovarjati zgodnejše datacije, na primer cikla v bozenski kapeli sv. Janeza v sredino štirinajstega stoletja. ⁴⁴ Kot delo italijanskih »vagantskih umetnikov« (*pittori vaganti*) je sicer poslikavo opredelil šele Nicolò RASMO, ki je kapelo tudi prepoznal kot grob florentinske bankirske družine Botsch, katere člani

⁴¹ Očitno skratka še vedno učinkuje v umetnostni zgodovini tudi razširjen mit o anonimnem, skromnem, a kljub temu genialnem srednjeveškem rokodelskem umetniku.

⁴² Npr. Janezova kapela v Boznu/Bolzanu (Nicolò RASMO, *Gli affreschi giotteschi della Cappella di San Giovanni a Bolzano, Alto Adige. Alcuni documenti del passato*, 1, Bergamo 1942, pp. 26–57; IDEM, *Revisioni*. 1. *Gli affreschi trecenteschi della Cappella di San Giovanni a Bolzano, Cultura atesina*, III, 1949, pp. 85–102), cerkev klaris v Dürnsteinu ali minoritska cerkev v Steinu na Donavi/Stein an der Donau (DEMUS 1951, cit. n. 29, pp. 46–57).

⁴³ E. g. Karl ATZ, *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909², p. 649; Berthold RIEHL, *Die Kunst an der Brennerstraße*, Leipzig 1898, pp. 151, 193. Čeprav je tako Josef Garber že leta 1915 ob odkritju poslikave v bozenski kapeli sv. Janeza prepoznal močan vpliv kapele Scrovegni, je cikel še datiral v čas okoli leta 1400. Josef GARBER, *Neuaufgefundene Wandgemälde in Deutsch-Südtirol, Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalspflege*, XIV, 1915, pp. 145–150; Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik. Die Zeit von 1350 bis 1400*, Berlin 1936, 182ss.

⁴⁴ E. g. Antonio MORASSI, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origine alla fine del Quattrocento*, Roma 1934, p. 197; Roberto SALVINI, *Un ciclo di affreschi trecenteschi*, *Rivista del Real Istituto d'Archeologia e storia dell'Arte*, XIX, 1941, pp. 228–255.

so šteli med pomembnejše mecene tamkajšnjih dominikancev. Rasmo je seveda nasprotno siceršnjemu kulturnemu pangermanizmu želel poudariti predvsem italijanski prispevek k južnotirolski kulturi in je tudi še pozneje pojmoval Južno Tirolsko kot zbiralnik italijanskih in nemških kulturnih vplivov; pri čemer je seveda slednje obravnaval kot tuje.⁴⁵ Domači »vagantski umetniki« so torej po njegovem prepričanju kot nekakšna ljudska gledališka skupina na lastno pest zanesli giottovski slog tudi v Bozen.⁴⁶ Poznejši raziskovalci so večinoma prevzeli termin »potujoči«, a pravzaprav govorili o poklicanih umetnikih. Med njimi je bil, kot že omenjeno, tudi Enrico Castelnovo, ki pa je izhajal iz domneve, da ne obstaja nikakršna specifična tirolska umetnost, temveč zgolj neki alpski umetnostni krog. Ta izpričuje podobne slogovne formulacije le do te mere, kot je bil pač podvržen tudi podobnim pogojem.⁴⁷

Termin »potujoči umetnik« je sicer povsem opustil šele Andrea De Marchi, saj je vso poslikavo Janezove kapele pripisal le enemu mojstru, pri katerem je prepoznal še elemente lokalnega linearne sloga.⁴⁸ De Marchi je med drugim tudi pokazal, da se je giottovska slogovna formulacija izredno hitro širila v severni Italiji, vplivni center za Bozen, v katerem je bilo nekoč najverjetneje veliko več spomenikov te usmeritve, pa je bila verjetno Verona, sicer z njim tudi dobro povezana skozi dolino Adiče. Očitno so Botschi, ki so se kot novi meščani s porokami z domačinkami hitro prebili v vodilne bozenske kroge, svojo novo pozicijo ponazorili v umetnosti. Ker so se ukvarjali z denarniško dejavnostjo, ki je cerkev ni ravno odobraval, so po eni strani skušali poravnati stvari z bogatimi ustanovami, po drugi pa svojo moralno držo poudariti z izbranim slikarskim programom. Ne glede na to, ali so program poslikave sestavili sami ali ga dali sestaviti,⁴⁹ pa so vsekakor zavestno po-

⁴⁵ Južnotirolsko umetnost je pač obravnaval v državnih mejah kot »zaprt kulturni značaj«.

⁴⁶ »Come una compagnia teatrale popolare«. Nicolò RASMO, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige*, Trento 1971, p. 127.

⁴⁷ Osvoboditev umetnostnokrajinskih raziskav od etnične in narodnostne komponente je tako odprla znanosti pomembna in zanimiva vprašanja, zlasti glede konteksta prenosa sloga in njegovega družbenega okolja. Ob bozenski kapeli je Castelnovo tako zastavil vrsto do tedaj prezrtih vprašanj – na kakšen način so se bozenski meščani zanimali za moderno giottovsko slikarstvo, katere predloge so predelovali umetniki, kdo so bili naročniki Botschi, kakšno vlogo so imeli znotraj te konstelacije beraški redovi –, poudaril pa je tudi poseben značaj Bozna kot trgovskega mesta v primerjavi z Meranom in Brixnom (Bressanone). CASTELNUOVO 1979, cit. n. 35, p. 279ss.

⁴⁸ Mojster dominikancev po njegovem mnenju verjetno niti ni bil prvi slikar, ki je Giottove novosti prinesel v Bozen. Andrea DE MARCHI, *Die Zeit der Experimente. Die erste Verbreitung des Giottismus, Trecento. Gotische Maler in Bozen*, Trento 2000, pp. 51, 65.

⁴⁹ Cf. Beat BRENNK, *Le texte et l'image dans la „Vie des Saints“ au Moyen Age: rôle du concepteur et rôle du peintre, Text and Image. Actes du Colloque international de Chantilly, 13 au 15 octobre 1982*, Paris 1984, pp. 31–39.

iskali in poklicali umetnike, ki so obvladovali motivni repertoar Giottovega kroga in torej znali zamišljeni program tudi uresničiti na poslikavi.

Italijanski »potujoči slikarji« pod vplivom Giotta ali njegovih naslednikov so bili akceptirani tudi na področju današnje Avstrije, kamor jih je kot »potujoče alpske umetnike« leta 1936 vpeljal Otto Demus.⁵⁰ Tezo o »potujočih umetnikih« je konkretiziral leta 1951, ko je dve novoodkriti poslikavi (Stein, Dürnstein) vendarle pripisal severnoitalijanskemu slikarju in ju datiral v sredino štirinajstega stoletja.⁵¹ Demus je sicer »potujočega umetnika« uporabil le v naslovu članka, medtem ko je v besedilu govoril o »poklicanju«. Navkljub temu pa so poznejši pisci termin »potujoči umetnik« začeli uporabljati za bolj ali manj vsa dela in umetnike italijanske usmeritve, med njimi na primer Walter Frodl, Maria Prokopp, Elga Lanc, Janez Höfler ali Gerhard Schmidt, ki je termin prenesel tudi na knjižno slikarstvo.⁵²

Kot rečeno, je prav ta študija še posebno zanimiva za slovensko umetnostno zgodovino, saj naj bi usmeritvi »Giottovega nasledstva« pripadal tudi velik del poslikav našega stenskega slikarstva »okoli leta 1400«. Prav tako se edino v tej študiji avtorica dotakne tudi slovenskih raziskav, čeprav so te (ob švicarskih) v samem besedilu le na kratko omenjene in je nekoliko več o njih zapisano le v eni

⁵⁰ V nasprotju z npr. Felixom Reichmannom, ki je v Spodnji Avstriji prepoznal italijanske vplive, a jih minimiziral in poslikave datiral okoli leta 1400 (mdr. tudi v Brucku na Muri in v Dürnsteinu), je tako zapisal, da je bila produkcija stenskega slikarstva druge polovice štirinajstega stoletja v alpskih deželah pod vplivom sosednje italijanske provincialne umetnosti. Posamezni »potujoči umetniki« so ta vpliv zanesli vse do Donave. Cf. DEMUS 1936, cit. n. 28, p. 180. Dve leti pozneje je že naštel njihova konkretna dela, a tudi še menil, da razen nekaterih izjem ta italijanizirana produkcija iz okoli leta 1400 ni ravno na visoki umetniški ravni. Otto DEMUS, *Die gotische Wandmalerei in Österreich, Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit, 3: Von etwa 1250 bis um 1530* (ed. Karl Ginhart), Wien 1938, pp. 108–125. Tu moram Claudio Caesar malenkostno popraviti, saj je sicer »italijanskega potujočega slikarja« za poslikavo v Krki (Gurk) pred tem vpeljal že Karl Ginhart. Cf. Karl GINHART – Bruno GRIMSCHITZ, *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, p. 70; Karl GINHART, *Die Kunstdenkmäler Kärntens. Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Klagenfurt (Die Stadt Klagenfurt)*, Klagenfurt (1930), pp. 81–82; Alenka VODNIK, *Italijanske in italijansko usmerjene slikarske delavnice okoli leta 1400 v vzhodnoalpskem prostoru* (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), Ljubljana 2005, p. 11; EADEM, *Potujoče freskantske delavnice in vencljevska bradica, Umetnostna kronika*, XXIV, 2009, p. 13.

⁵¹ DEMUS 1951, cit. n. 29, pp. 46–57.

⁵² Cf. Walter FRODL, *Italienisches und Böhmisches in der steirischen Trecentomalerei, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, V, 1951; Mária PROKOPP, *Italian trecento influence on murals in East Central Europe, Particular Hungary*, Budapest 1983, pp. 36, 41; Elga LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien von Wien und Niederösterreich*, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalerei in Österreich*, 1, Wien 1983, p. xxxvii; Janez HÖFLER, *Steiermark und Mitteleuropa zwischen Italien und Böhmen – Kunstgeographisches zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts, Internationale Gotik in Mitteleuropa* (edd. Götz Pochat, Brigitte Wagner), Graz 1991 (*Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 24), pp. 128–129; Gerhard SCHMIDT, *Die Malerei, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 2: Gotik* (ed. Hermann Fillitz), München 2000, pp. 475ss.

opombi, ki pa vendarle zahteva nekatere popravke in dopolnila. Žal je tako zmožna že sama avtoričina domneva, da gre pri uporabi termina »potujoči umetnik« oziroma »potujoča delavnica« v Sloveniji zgolj za posamezne prevzeme termina, o čemer je sklepala zgolj po štirih objavah v nemškem jeziku.⁵³ Številne siceršnje objave v slovenščini namreč pričajo prav o nasprotnem, tj. da je raba termina pri pisanju o stenskem slikarstvu tega obdobja izredno pogosta, celo kar obvezna, pa tudi o tem, da se je razširila šele v zadnjih desetletjih, torej v času, ko je družje že začela izginjati.

Nikakršnega dvoma sicer ni, da je termin prvi uporabil France Stelè, je pa vprašljivo, če ga je povzel po Ottu Demusu, kakor meni Claudia Caesar. Stelè je pač že kot študent na Dunaju poslušal tudi predavanja Juliusa Schlosserja, med drugim zaslužnega za prenos predstave o »potujočem umetniku« v raziskovanje srednjeveškega slikarstva. Prav tako se zdi pomenljivo, da je Stelè termin prvič uporabil v nemščini, in še to v prispevku, namenjenem predvsem tuji strokovni publiki oziroma okolju, v katerem je bil ta pojem v tistem času že široko sprejet. Zanimivo je tudi dejstvo, da ga je v delih, namenjenih domači javnosti, komajda sploh uporabil.⁵⁴ Tako se zdi, da je »potujoči slikar« zares vstopil v slovensko raziskovanje srednjeveškega stenskega slikarstva šele v sedemdesetih letih in se razširil ter postal kar »splošni pojav« od osemdesetih let preteklega stoletja dalje,⁵⁵ torej v času, ko

⁵³ Navaja le: France STELÈ, *Die friulanische Gruppe in der gotischen Wandmalerei Sloweniens*, *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. 1. 1959*, Wien 1959, pp. 265–272; HÖFLER 1991, cit. n. 52, p. 129; Adela ŽELEZNIK, *Die Görzer Werkstätten des 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, *Gotik in Slowenien* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 237 (navedba je zgolj v opombi, v bibliografiji je ne najdemo); Janez HÖFLER, *Die Gotik in Slowenien: Periphere Kunst in europäischen Koordinaten. Eine Einleitung, Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen. Erstes slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium* (edd. Janez Höfler, Jörg Träger), Regensburg 2003, p. 15.

⁵⁴ Cf. e. g. France STELÈ, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 1969, p. 120. Stelè tu govori le o »furlanskem toku«, čeprav je besedilo v bistvu prirejeno po članku iz leta 1959. Termin »potujoči severnoitalijanski, posebno furlanski slikarji« se tako pravzaprav pojavi le v Steletovem postumno izdanem delu (IDEM, *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972, p. vii), pa še to le enkrat v razpravi. Prav tako so tudi v kataložnem delu, ki ga je prispeval Damjan Prelovšek, ob tovrstnih spomenikih navedeni le »furlanski slikarji, furlanske freske ali furlanska smer«. Podobno je npr. tudi še leta 1977 in 1984 označila poslikave na Bregu pri Preddvoru in v cerkvi sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru (»furlanska« slikarska delavnica, t. i. »furlanska« slikarska smer, »furlanska« delavnica, »mojster furlanske smeri«) Ksenija Rozman. Cf. Ksenija ROZMAN, *Breg pri Preddvoru*, Ljubljana 1977 (KNSS, 81), p. 18; EADEM, *Cerkev sv. Janeza v Bohinju*, Ljubljana 1984 (KNSS, 129), p. 9.

⁵⁵ Poleg že omenjenih e. g. Janez HÖFLER, *K stilni podobi stenskega slikarstva 15. stoletja na Slovenskem*, *Zbornik za likovne umetnosti Srpske akademije nauka i umetnosti*, 14, 1978, p. 131; IDEM, *Die gotische Malerei Villachs. Villacher Maler und Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts*, 1, Villach 1981, p. 24; IDEM, *Stensko slikarstvo na Slovenskem med Janezom Ljubljanskim in Mojstrom sv. Andreja iz Krašca*, Ljubljana 1985, p. 8; Marijan ZADNIKAR, *Umetnostnozgodovinsko pričevanje cerkve v Lescah*, *Varstvo spomenikov*, XXVII, 1985, p. 44; Blaž RESMAN, *Župnijska cerkev Marijinega vnebovzeta v Lescah*, *Marijina cerkev v Lescah ob dvestoletnici župnije* 1987, Ljubljana

so se drugod že začele pojavljati vse pogostejše kritike najrazličnejših tez o »potujočih umetnikih«, seveda ob hkratnem opuščanju termina in uveljavljanju novih metodologij raziskovanja.

Če že pustim ob strani neustrezen in zavajajoč pridevnik »potujoči« v objavah slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, pa po mojem prepričanju poleg vztrajanja oziroma zgolj malenkostnega korigiranja Steletovega splošnega datiranja dejavnosti »te usmeritve« okoli leta 1400⁵⁶ vsekakor ostaja najbolj vprašljivo še preimenovanje »furlanskih« v »goriške« slikarje. Ker sem tako o »potujočih« kot zlasti »goriških« slikarjih in svojih pomislekih v zvezi z njimi že pisala,⁵⁷ tokrat to le na kratko povzemam in dodajam še nekaj nadaljnjih ter mestoma tudi korigiranih pripomb.

Odkritje podpisa slikarjev Nikolaja in Štefana ter njune navedbe »iz Gorice«⁵⁸ na upodobitvi Marije v luneti nekdanjega gotskega portala ž. c. Marijinega vnebovzvetja v Lescah je praktično brez slehernega dvoma končno povzdignilo Gorico v umetnostni center,⁵⁹ ki naj bi vsaj od konca štirinajstega pa tja do konca petnajstega stoletja s potrebnim in želenim slikarskim okrasjem oskrboval področje današnje Slovenije, najprej zlasti Gorenjsko, kmalu zatem pa tudi že druge pokrajine. »Potujoči goriški slikarji« so se pravzaprav izognili le Primorski oziroma »domači« Goriški,⁶⁰ kamor, tj. pravzaprav v njene »bolj odročne kraje, v dolino reke Soče«, se je vrnila slikat šele četrta ali peta generacija, namreč slikarji suško-bodeško-prile-

1987, p. 25; Janez HÖFLER in: Janez Höfler – Janez Balažic, *Johannes Aquila*, Murska Sobota 1992, p. 20; Robert PESKAR, Srednjeveške poslikave cerkvenih zunanjščin v Sloveniji, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 313; Tanja ZIMMERMANN, Nasledstvo štajerske »vojvodske« delavnice iz Brucka ob Muri v Sv. Lovrencu v Dragomeru, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXI/XXXII, 1995–1996, p. 69; EADEM, *Stensko slikarstvo poznega 13. in 14. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 1996 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 94; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. Gorenjska*, 1, Ljubljana 1996, passim; IDEM, *Srednjeveške freske v Sloveniji. Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo Krajino*, 3, Ljubljana 2001, passim; IDEM, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 4. Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004, passim; Anabelle KRIŽNAR, *Slog in tehnika srednjeveškega stenskega slikarstva na Slovenskem*, Ljubljana 2006, p. 68.

⁵⁶ Ta temelji na domnevnem »zamuđništvu«, značilnem za kulturni razvoj pokrajin, ki se v mednarodnem prostoru niso izkazale kot kreativne. STELÈ 1969, cit. n. 54, p. 124.

⁵⁷ Alenka VODNIK, Potujoče freskantske delavnice in vencijska bradica, *Umetnostna kronika*, XXIV, 2009, pp. 13–17.

⁵⁸ ZADNIKAR 1985, cit. n. 55, p. 44.

⁵⁹ Podvomil je le Blaž Resman. RESMAN 1987, cit. n. 55, p. 27.

⁶⁰ »Edino znano delo goriških delavnic na Primorskem je poslikava sv. Tomaža v Štomažu pod Štjankom, ki formalno sodi v tretjo skupino v čas okoli 1420«. Cf. e. g. Adela ŽELEZNIK, Stensko slikarstvo tako imenovanih furlanskih delavnic v srednjem veku, Ljubljana 2000 (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 61.

ške skupine okoli leta 1465.⁶¹ Prav neverjetno se ob tem zdi dejstvo, da se je za to več kot stoletno »izvozno naravnano« konstantno dejavnostjo,⁶² ki je Sloveniji zapustila tudi približno sto poslikav,⁶³ tako v sami Gorici kot v njeni bližnji okolici s komajda kako pogojno izjemo, izgubila sleherna sled, in to tako za morebitnimi poslikavami kot domnevnimi slikarji.

Ker si, tudi če bi že hoteli, s primerjalno slogovno analizo neobstojećih spomenikov stenskega slikarstva v okolici Gorice pač ne moremo pomagati, pa se zdi smotrno vsaj še enkrat preučiti razloge za nastanek in historiat »goriške teze«.⁶⁴ Morda je njene začetke treba iskati v opozorilu, da je s poslikavo v Bodeščah in Prilesju povezan grb družine Ungersbach (Vogrsko), ki je sicer posedovala tudi hišo v Gorici.⁶⁵ Čeprav naj bi grb družine, ki je bil pravzaprav v drugi polovici petnajstega stoletja v rabi koroške družine Heuß (Heuss), sicer tudi lastnice bogatih posestev na Goriškem, morali razumeti le kot znamenje fevdalne teritorialne jurisdikcije in ne morebitnega naročništva fresk, naj bi bila vsaj kot postojanka oziroma oporišče »suško-prileške skupine« še vedno upoštevana tudi Gorica.⁶⁶ V pozni skupini furlanskih slikarjev, tj. od druge četrtine petnajstega stoletja do njenega izživetja proti letu 1470, naj bi se furlanski elementi sicer vse bolj izgubljali, namesto njih pa naj bi se nakazovali »primorski in severni stilizmi«, kar naj bi bil le še razlog več za iskanje oporišča te smeri na Goriškem in v kraškem umetnostnem okolju.⁶⁷ Nenavadnemu utemeljevanju domnevne centralne vloge

⁶¹ Janez HÖFLER, Die Wandmalereien der Gruppe Suhaprilesje und die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Friaul und Slowenien im 15. Jahrhundert, *Cultura in Friuli*, Udine 1988, p. 479; Ida MAČEK-KRANJC, Mojster bohinjskega prezbiterija in suško-bodeško-prileška skupina, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 265; ŽELEZNIK 2000, cit. n. 60, p. 45.

⁶² Cf. Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, 2. Primorska*, Ljubljana 1998, p. 15.

⁶³ Gre za približno oceno po zadnjih objavah, tj. okoli petdeset nekdanjih »furlanskih« in še okoli toliko poslikav Mojstra bohinjskega prezbiterija, Suškega, Prileškega mojstra itd. Cf. HÖFLER 1996, cit. n. 55, passim; id. 1998, cit. n. 62, passim; id. 2001, cit. n. 55, passim; id. 2004, cit. n. 55, passim.

⁶⁴ Zagotovo ne navajam prav vseh avtorjev in njihovih prispevkov, ampak le nekatere, ki pričajo o razvoju te teze.

⁶⁵ Ksenija ROZMAN, Stensko slikarstvo 15. stoletja v Slovenski Istri - Pittura murale del secolo XV dell'Istria Slovena, *Slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v Slovenski Istri. Akten des Symposiums Koper 1971, Koper 1972*, p. 9ss.

⁶⁶ HÖFLER 1988, cit. n. 62, p. 479, n. 16.

⁶⁷ »Nekdanja lepota obrazov prehaja v grafizacijo /.../; gube oblačil ledenijo, se kubično zgoščajo, zalamljajo in geometrično urejajo, stopnjuje se tudi izrazna ekspresivnost. Na pragu te razvojne stopnje so freske v prezbiteriju sv. Janeza v Bohinju /.../, druga veja sega v smer fresk na Suhi blizu Škofje Loke in v Prilesju blizu Glav.« Cf. Emilijan CECV, Furlanski slikarji, *Enciklopedija Slovenije*, 3, *Eg-Hab*, Ljubljana 1989, p. 168.

Gorice v petnajstem stoletju pa je, kot kaže, za dokončno preimenovanje te »furlanske« smeri v »goriško« – kljub tedaj že znani navedbi »iz Gorice« domnevno s konca štirinajstega stoletja v Lescah – vendarle še manjkal vezni člen. Bojim se, da je njegovo »prepoznavo« posredno omogočilo tudi moje raziskovanje šabloniranih tekstilnih vzorcev, saj sem zaradi rabe istih šablon za posamezne vzorce lahko dokazala delavniško nasledstvo od freskantov, ki so delali na Bregu pri Preddvoru, prek Mojstra bohinjskega prezbiterija do »suško-prileške« skupine.⁶⁸ Manjkajoči člen med Štefanom, Nikolajem in »suško-prileškimi slikarji« je tako postal Mojster bohinjskega prezbiterija, ki je zdaj vendarle »potrjeno« našel svoj domicil v Gorici, kjer je bila podvrženost mešanim vplivom menda zelo močna, poleg tega pa naj bi iz nje »dokazano« izvirali tudi njegovi nasledniki,⁶⁹ poleg njih pa menda tudi predhodniki Nikolaja in Štefana, vse od Mojstra crngrobske fasade naprej.⁷⁰ Slednje naj bi sicer potrjevale še navedbe drugih slikarjev v Gorici.⁷¹ Klobasa je bila končno zašpiljena.

Čeprav se dosedanje utemeljevanje »goriške teze« dozdeva vse prej kot znanstveno (in ne glede na to, da se mi zdi teza komaj verjetna), sicer še vedno do-

⁶⁸ Ob tem delavnice z Brega pri Preddvoru, iz Tupalič in Sv. Križa nad Selci (pozneje še Vrzdenca) nisem označevala kot »potujoče«, pogojno, tj. v navednicah, le kot furlanske slikarje. Nastanek poslikav sem domnevala v poznejšem času, kot je veljalo do tedaj, tj. v letih 1410–1420, in opozorila predvsem na sorodnosti s koroškimi slikarstvom. Podobno sem tudi za Mojstra bohinjskega prezbiterija še domnevala, da se je izšolal v domačem nasledstvu severnoitalijanskih in koroških delavnic. Alenka VODNIK, *Brokatni vzorci v slovenskem stenskem slikarstvu 15. stoletja*, Ljubljana 1991 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 23–26; cf. Alenka VODNIK, *Tekstilni vzorci v gotškem stenskem slikarstvu na Slovenskem, Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, pp. 300–301; podobno sem mislila tudi še pozneje, ko sem se sicer skušala izogniti aktualnim oznakam, a sem ob delavnici z Brega pri Preddvoru le navedla, da verjetno sodi v nasledstvo »goriških« delavnic. EADEM, *Tekstilni vzorci v srednjeveškem stenskem slikarstvu na Slovenskem*, Ljubljana 1998, p. 26.

⁶⁹ » Tem bolj tudi zato, ker neposredni nasledniki najmlajše skupine t. i. furlanskih delavnic (torej delavnic, katerih slikarji so bili še vedno pretežno tujci) dokazano izvirajo iz Gorice. Gre namreč za t. i. Mojstra bohinjskega prezbiterija«. ŽELEZNIK 2000, cit. n. 60, p. 45. Ker je »dokazano« utemeljeno zgolj s citatom starejšega dela brez navedbe strani, namreč »Cf. HÖFLER 1988«, lahko le domnevamo, da se nanaša na že citirano delo in na v opombi navedeno literaturo (cf. n. 61). Cf. ibid., p. 45, n. 106. Žal postaja že kar simptomatično, da kot dokaz (namesto npr. arhivskih podatkov, znanstveno utemeljene primerjalne slogovne analize) služijo le še dela drugih (starejših) avtorjev, ki so namesto podajanja dokazljivih podatkov pogosto zgolj spekulirali o sebi všečnih opcijah.

⁷⁰ Cf. HÖFLER 1998, cit. n. 62, pp. 14–15. Mojster crngrobske fasade naj bi bil sicer lahko identičen s Francescom da Gorizia, omenjenim leta 1387. ŽELEZNIK 2000, cit. n. 60, pp. 22, 24. V tokratnem prispevku se sicer ne želim poglobljati v pretekle »slogovne analize«, opozorjam pa vendarle na očitno neskladje ugotovitev ob leški freski s siceršnjo »goriško tezo«, kot npr.: »Stilno se leška freska ne navezuje direktno na tradicijo Mojstra crngrobske fasade. Obraza Marije in Jezusa sta namreč oblikovana na povsem drug način« itd. Cf. ibid., p. 29. Pravzaprav se leške freske ne da direktno povezati niti z domnevno sočasno niti s poznejšo slovensko »furlansko-goriško« produkcijo.

⁷¹ Cf. e. g. HÖFLER 1998, cit. n. 62, p. 14.

puščam možnost, da je bil kak posamezen slikar »naše goriške usmeritve« tudi Goričan. Bi pa za konec vendarle še rada opozorila tudi na določene dvome oziroma druge možnosti glede edinih dokumentiranih »Goričanov«, tj. Nikolaja in Štefana. Kot namreč v ekskurzu o mobilnosti slikarjev in kiparjev poznega srednjega veka v virih opozarja tudi Claudia Caesar, je nekdanje pogosto sklepanje o domicilu slikarjev na podlagi navedbe kraja ob njihovem imenu izredno problematično. Predvsem se namreč močno razhaja z novejšimi ugotovitvami zgodovinarjev, ki so se ukvarjali z migracijami srednjeveškega prebivalstva in ob tem tudi z zmotnimi starejšimi rezultati, dobljenimi glede na navajanje toponimov oziroma krajevnoimenskih priimkov.⁷² Navedba toponima ob osebnem (lastnem) imenu namreč v nekaterih primerih sicer lahko nakazuje nosilčev izvor, nikakor pa ne predstavlja jamstva za kakršno koli posploševanje. Kot kažejo raziskave, je bilo krajevnoimensko ime, navedeno ob osebnem imenu, lahko tudi privzeto zaradi socialnih prednosti, ekonomskih koristi ali pa tudi že kratko malo podedovano ali prevzeto, ne da bi pričalo o dejanskem poreklu nosilca, ampak zgolj o poreklu njegovega prednika ali prednikov.⁷³ V primeru navedbe Gorice ob imenih Nikolaja in Štefana pridejo torej poleg njunega domnevanega goriškega domicila v poštev tudi še druge možnosti: Gorica bi se lahko nanašala na zadnji kraj, v katerem sta delala, lahko bi bila navedena kot izraz njunega stremljenja, lahko pa bila tudi oznaka njunega izvora oziroma podedovana po prednikih. Skratka, možno bi bilo tudi, da sta imela delavnico že kje na Gorenjskem, pravzaprav ne moremo povsem izključiti niti možnosti, da sta prebivala celo v kaki »gorenjski« Gorici.⁷⁴

Zaradi domnevnih prav njunih arhivskih omemb v (italijanski) Gorici se seveda še vedno zdi najmikavnejša ravno možnost, da Gorica dejansko označuje tudi njun domicile. Žal pa se ob hitrem preverjanju vsaj lažje dostopnega gradiva, ki naj bi po-

⁷² Čeprav se mnenja zgodovinarjev nekoliko razhajajo glede natančne časovne opredelitve, kdaj je raba priimkov postala dedna, oziroma opozarjajo, da je bila ta lahko tudi različna od pokrajine do pokrajine, pa naj bi bil proces izoblikovanja dednih priimkov v obravnavanem času večinoma že končan. Vsekakor so se namreč v krajih z večjim številom prebivalcev najpozneje v trinajstem stoletju pojavile potrebe po identifikaciji posameznika, prvi priimki pa so tako lahko izhajali iz fizičnih karakteristik, poklica, izvora ali kraja bivanja. Za Slovenijo cf. e. g. Silvo TORKAR, Priimki na Slovenskem, *Jezikoslovni zapiski*, VIII/2, 2002, p. 75.

⁷³ Glede tega so pomembni predvsem komentarji sodobnikov, npr. najpomembnejšega in slavnega postglosatorja Bartolusa (1314–1357), slavnega jurista na univerzi v Perugii (Bartolus de Saxoferrato oziroma Bartolus da Sassoferrato). Benjamin Z. KEDAR, Toponymic Surnames as Evidence of Origin: Some Medieval Views, *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 4, 1973, pp. 123–127.

⁷⁴ Ob številnih slovenskih krajih, ki se še danes imenujejo Gorica, naj omenim le radovljiško, v kateri je bil sicer v štirinajstem stoletju izpričan tudi dvorec. Cf. Majda SMOLE, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, p. 160.

trjevalo tako njun kot tudi Bernardov, Frančiškov ali Klemenov domicil v Gorici,⁷⁵ porajajo zgolj le še novi pomisleki. Bernard je namreč v nekem goriškem dokumentu omenjen zgolj kot priča,⁷⁶ Nikolaj le posredno kot Betin mož.⁷⁷ Z vidika potreb po identifikaciji in razločevanju posameznikov v večjih naseljih, ki ju poimenovanje vseh prebivalcev enega kraja po taistem kraju nikakor ne bi omogočilo, sta izredno problematična tudi Frančišek in Klemen⁷⁸ (vsaj za slednjega se tudi izkaže, da je dejansko živel v Guminu/Gemoni),⁷⁹ ne nazadnje tudi »naš« Štefan, ki je leta 1398 dobil v fevd hišo ob Malih vratih.⁸⁰ Skopa navedba namreč ne dokazuje niti tega, da je bil goriški meščan,⁸¹ da je v podeljeni ali podarjeni hiši dejansko živel,

⁷⁵ Bernard iz Porta, Nicoló Besna, Francesco da Gorizia in Clemente Goriziano. Njihova omemba naj bi pač še dodatno potrjevala Gorico kot umetnostni center. Cf. ŽELEZNIK 1995, cit. n. 52, p. 237; ŽELEZNIK 2000, cit. n. 60, pp. 22–23.

⁷⁶ To seveda še zdaleč ne pomeni nujno, da je v njej tudi prebival. V nasprotju z Adelo Železnik, ki omembo Bernarda tolmači kot dodatni dokaz za to, da je bila Gorica slikarski umetnostni center, Alessandro Quinzi Bernarda omenja le kot slikarja iz Porta (Porto Naonis, tj. Pordenone?), ki bi pogojno lahko delal na približno v tem času nastali poslikavi v Biljani; ob tem ne ponavlja prenatrjenih sklepov, da je Bernard tudi živel ali celo imel delavnico v Gorici. Cf. Alessandro QUINZI, »Et capella tota sanctorum figuris depicta est«. K srednjeveški podobi cerkve svetega Mihaela v Biljani, *Acta historiae artis Slovenica*, IV, 1999, p. 12.

⁷⁷ Omemba Nikolaja, imenovanega Besna, iz leta 1366 priča le, da je njegova žena Beta nekemu paru iz Gorice posodila »pet mark solidov«; v nadaljevanju pa zapis nedvomno sporoča zgolj to, da je bil iz Gorice Betin brat Jakob, imenovan Zaczin: *Betta uxor Nicolay dicti Besna pictoris et soror Jacobi dicti Zaczin de Goricia* oziroma »Beta, žena slikarja Nikolaja, imenovanega Besna, in sestra Jakoba, imenovanega Zaczin, iz Gorice«. Poleg tega so tako priče kot notarja v zapisu sicer izrecno navedeni kot prebivalci (*habitante* oziroma *habitans*) Gorice. Možna bi bila torej tudi razlaga, da je Beta ob posredovanju svojega brata, ki je živel v Gorici ali izviral iz nje, nekemu goriškemu paru, ki ji je v zameno za posojilo zastavil svojo hišo, sicer posodila denar, medtem ko bi z možem slikarjem Nikolajem lahko ta čas živela pravzaprav tudi kjer koli drugje. Cf. Franc Kos, Iz arhiva Sig. Attemsa v Podgori, *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko*, XII/5, p. 99.

⁷⁸ Frančišek naj bi bil omenjen leta 1387, Klemen pa naj bi v Gorici deloval med letoma 1397 in 1442. Poleg Bernarda iz Porta sta v literaturi oba omenjena tudi kot možna avtorja poslikave oboka cerkve Sv. duha v Gorici. Glede na to, da je bilo dovoljenje za njeno gradnjo izdano leta 1398 in da je bila sama gradnja končana enkrat pred letom 1414, pred tem pa cerkev nikakor ni mogla biti poslikana, vsaj Bernarda kot možnega avtorja zagotovo lahko izločimo. Cf. Ranieri Mario COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato a Gorizia*, Pordenone 1948, p. 19; Robert PESKAR, *Gotska arhitektura na Goriškem. Stavbarske delavnice (1460–1530)*, Nova Gorica 1999, p. 35; ŽELEZNIK 2000, cit. n. 60, pp. 22–23.

⁷⁹ COSSAR 1948, cit. n. 78, p. 19.

⁸⁰ Tako vsaj Franc Kos: »Pri Malih vratih tik mestnega obzidja je stala hiša, katero je leta 1398 dobil slikar Štefan v fevd od grofa Henrika.« Fran Kos, K zgodovini Gorice v srednjem veku, *Glasnik Muzejskega društva*, I, 1919–1920, p. 11; cf. RESMAN 1987, cit. n. 55, p. 27; Štefan je pozneje že postal hišni posestnik (HÖFLER 1996, cit. n. 55, p. 124) oziroma najemnik (ŽELEZNIK 2000, cit. n. 60, p. 23).

⁸¹ V tem smislu je predvsem nenavadna navedba *malër von Görcz* (HÖFLER 1996, cit. n. 55, p. 124), tj. *von* v nasprotju s *zu*, česar tudi Franc Kos običajno še ne razločuje. Za primerjavo in verjetno tudi korektnejše razbiranje tovrstnih navedb je pomenljiv že zapis Milka Kosa (Milko Kos, O imenih in

še manj pa, da bi v njej vodil delavnico,⁸² iz katere naj bi s sodelavci (in nasledniki) obvladoval kar največji del slovenskega ozemlja.⁸³

Za kratko povzeti in opisani historiat »goriške« teze tako vsekakor lahko ugotovimo, da povsem ustreza drugim, predstavljenim v posameznih študijah monografije Claudie Caesar. Pravzaprav obstaja le ena razlika: časovno jim sledi z večdesetletno zamudo, nekredibilni »rezultati« pa še vedno čakajo na revidirane ocene, podprte z ustrezno metodologijo.

Knjiga Claudie Caesar za to ponuja več kot dovolj izhodišč, zato njeno branje toplo priporočam prav vsem umetnostnim zgodovinarjem, ne nazadnje pa tudi vsem ljubiteljem »razbijalcev mitov«.

osebah nekaterih umetnikov na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. V, 1959, pp. 291–299), pa tudi podpis nam vsem dobro znanega Janeza iz Beljaka, ki ga imenujemo Ljubljanski (*malar von Villach purger zu Laybach*).

⁸² E. g. ŽELEZNIK 2000, cit. n. 60, p. 23.

⁸³ Omenjam le še čuden sklep, da naj bi bila njihova »potovanja« usmerjena izključno v slovenske pokrajine (jezikovne bariere so bile očitno tem mojstrom tuje), in to ne glede na to, da bi jim siceršnje ozemlje v posesti goriško-tirolskih grofov npr. na Koroškem verjetno močno olajšalo delovanje. Brez kakršnih koli insinuacij se tako sprašujem, če ne bi bilo podobno in prav tako možno, da so se omenjeni slikarji usmerili proti Šmohorju, Krki, celo naprej proti Judenburgu. Kjer se je mdr. neki Frančišek tudi podpisal in ga je zato avstrijska umetnostna zgodovina (kot da zmeda že tako ali tako ne bi bila popolna) ponesrečeno poimenovala »iz Judenburga«. Cf. Elga LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Corpus der mittelalterlichen Wandmalerei in Österreich, 2, Wien 2002, p. 174; VODNIK 2005, cit. n. 50, pp. 13ss.

On the Dissolution of the Art-Historical Myth of the “Travelling Artist” by Claudia Caesar

SUMMARY

In her Der “*Wanderkünstler*”. *Ein kunsthistorischer Mythos*, published in 2012 in Berlin, Claudia Caesar discusses the art-historical term “travelling artist” in three main sections. The term is related primarily to research of medieval art. Due to the scrappy sources on the life and work of medieval artists, this research is especially speculative and open to the most diverse interpretations. In the first part of the monograph, the author describes the emergence and history of the term in German-speaking art history in the second half of the 19th century; in the second part, she follows its development; and in the third part, presents twelve individual cases of ‘travelling artists’.

The monograph is especially interesting for Slovenian medieval research, particularly of wall painting “around 1400”, which is mentioned by Claudia Caesar, although merely in a note in her study of “travelling painters” among Giotto’s successors. Her excellent work, which finally dissolves the myth of the “travelling artist”, requires certain corrections and amendments on this point. Her supposition that the use of the term “travelling artist” or “travelling workshop” in Slovenia is a result of individual adoptions of the two terms is unfortunately erroneous. Numerous publications in Slovenian testify to the opposite, i.e. to the prevalent, even obligatory use of the term in texts on wall painting of this period, and the expansion of the term only in recent decades, at a time when it began disappearing elsewhere. While France Stele, the first researcher of Slovenian wall painting, who could have heard the term ‘travelling artist’ when he attended Julius Schlosser’s lectures in Vienna, used it only once in German and once in Slovenian in his posthumously published work (nn. 53, 54); the term has been a constant of almost all texts written since the 1980s on allegedly Italian or Italian(Friulian)-influenced wall painting of the late 14th century and the first decades of the 15th century in Slovenia (n. 55). Furthermore: despite the missing monuments of this movement in the Goriška region, which would enable a comparative stylistic analysis, and based on an unusual interpretation of rare archive records etc. (n. 57), the “travelling painters from the Goriška region” became credited with most of the painting production of that period, while their likewise export-oriented “anonymous successors” from the same region were credited with an approximately equal number of wall paintings created before the end of the 15th century.

The use of the term ‘travelling artist’ in Slovenia thus corresponds entirely to the uses described in the particular studies of Claudia Caesar’s monograph, but with one difference: it follows with a delay of several decades, while the non-credible “results” still await revised assessments supported by a suitable methodology.