
Zbornik za umetnostno zgodovino

Archives d'histoire de l'art

Art History Journal

Izhaja od / Publié depuis / Published Since 1921

Nova vrsta / Nouvelle série / New Series LIV

Ljubljana 2018

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.S. LIV/2018

Izdalo in založilo / Published by

SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, LJUBLJANA
C/O FILOZOFSKA FAKULTETA UNIVERZE V LJUBLJANI
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO, AŠKERČEVA 2
SI – 1101 LJUBLJANA, SLOVENIJA

Uredniški odbor / Editorial Board

RENATA NOVAK KLEMENČIČ, glavna in odgovorna urednica / Editor in chief
JANEZ BALAŽIČ, MARJETA CIGLENEČKI, MATEJ KLEMENČIČ, MATEJA KOS,
ANDREJ SMREKAR, KATARINA ŠMID, SAMO ŠTEFANAC

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board

LINDA BOREAN, FRANCESCO CAGLIOTI, NINA KUDIŠ, VLADIMIR MARKOVIČ,
INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, CARL BRANDON STREHLKE

Tehnična urednica / Production Editor

KATRA MEKE

Lektoriranje / Language Editing

NIKO HUDELJA (NEMŠČINA), KATJA KRIŽNIK JERAJ (SLOVENŠČINA),
MARK VAJD (ANGLEŠČINA)

Prevajalci povzetkov in sinopsisov / Translators for Summaries and Abstracts

LUCIJA BURIČ (ANGLEŠČINA), JANEZ HÖFLER (NEMŠČINA),
MATEJ KLEMENČIČ (SLOVENŠČINA), MARK VAJD (ANGLEŠČINA)

Oblikovanje in postavitev / Design and Typesetting

STUDIOBOTAS

Tisk / Printing

TISKARNA KNJIGOVEZNICA RADOVLJICA

Naklada / Number of Copies Printed

350 IZVODOV

Indeksirano v / Indexed by

BHA, FRANCIS, ERIH PLUS

© SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, 2020

ZA AVTORSKE PRAVICE REPRODUKCIJ ODGOVARJAJO AVTORJI OBJAVLJENIH
PRISPEVKOV.

ISSN 0351-224X

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO JE DEL PROGRAMA SLOVENSKEGA
UMETNOSTNOZGODOVINSKEGA DRUŠTVA, KI GA SOFINANCIRA MINISTRSTVO
ZA KULTURO REPUBLIKE SLOVENIJE. IZHAJA OB FINANČNI PODPORI JAVNE
AGENCIJE ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE.

Kazalo / Contents

GOJKO ZUPAN

Osem desetletij zaslužnega profesorja, dr. Staneta Bernika 9

MARTINA MALEŠIČ

Dr. Breda Mihelič. Ob obletnici 12

RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES

JANEZ HÖFLER

Še nekaj premislekov k zgodovini kartuzijskega samostana 17
v Žižah in Marijini cerkvi v Špitaliču
*Noch einige Erwägungen zur Geschichte des Kartäuserklosters
zu Žiče/Seiz und zur Marienkirche zu Špitalič*

ALENKA VODNIK

Opombe k poslikavam t. i. »furlanskih delavnic okoli leta 1400« 37
v vzhodnoalpskem prostoru. Priložnost, (z)možnost, potreba?
*Remarks on the So-Called »Friulian Workshops around 1400«
in Eastern Alps Regions. Opportunities, Possibilities, Necessities?*

DAMIR TULIČ, MARIO PINTARIĆ

Clay and Marble: New Sculptures by Giusto Le Court 57
in Vienna and Warsaw
*Glina in marmor. Nova kiparska dela Giusta Le Courta
na Dunaju in v Varšavi*

ENRICO LUCCHESI

L'uso delle fonti figurative nel Settecento: 75
il caso del pittore Nicola Grassi
*Uporaba likovnih virov v 18. stoletju:
primer slikarja Nicole Grassija*

MARIO PINTARIĆ	
Antonio Michelazzi, »di professione, scultore de' Marmi«: novi arhivski prilozi za riječkog kipara	99
<i>Antonio Michelazzi »di professione, scultore de' Marmi«: New Archival Sources for the Sculptor from Rijeka</i>	

MATEJ KLEMENČIČ	
Bergantov budimpeštanski portret ljubljanskega trgovca	119
<i>A Portrait of a Merchant from Ljubljana by Fortunat Bergant in Budapest</i>	

MATEJA BREŠČAK	
Stiki Ivana Zajca z Ivanom Meštrovićem v luči položaja kiparstva na Slovenskem do prve svetovne vojne	133
<i>Contacts between Sculptors Ivan Zajec and Ivan Meštrović in the Context of the Art Situation in Slovenia before the First World War</i>	

TOMISLAV VIGNJEVIĆ	
Med Severom in Sredozemljem – nekaj razmišljanj o Venu Pilonu	155
<i>Between the North and the Mediterranean - Some Thoughts on Veno Pilon</i>	

ASTA VREČKO	
Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov	171
<i>The Independent Group of Slovenian Artists</i>	

IN MEMORIAM	
-------------	--

BRANKO VNUK	
Jože Curk	195

Med Severom in Sredozemljem – nekaj razmišljanj o Venu Pilonu

TOMISLAV VIGNJEVIĆ

V obdobju po prvi svetovni vojni se je na obmejnem pasu med Slovenijo oziroma tedanjo Jugoslavijo in Italijo na področju likovne umetnosti odvijalo nekakšno so-bivanje ali bolje rečeno tekmovanje slogov, ko so različni ustvarjalci in umetniške skupine s slogom in z njim povezanim nazorom poleg umetniške poudarili tudi svojo ideološko in politično orientacijo. Tako se slogovna raznolikost umetnosti v tej regiji zagotovo navezuje tudi na raznovrstno etnično in politično pripadnost umetnikov, ki so s svojim izborom in specifičnim osebnim razvojem lastnega sloga med drugim tudi povsem jasno izpostavljali svoja politična stališča.

Tako so slovenski ustvarjalci v tej regiji, v nasprotju z italijanskim futurizmom, ki je imel tesne vezi s fašizmom, prevzeli in izpostavljali konstruktivistični slog (delovanje Avgusta Černigoja in njegovega avantgardnega kroga v Trstu) ali pa veristični slog, ki ga okvirno povezujemo z umetniškim gibanjem nove stvarnosti (»Neue Sachlichkeit«) v Nemčiji, kar je značilno za delovanje Vena Piona. Na ta način so umetniki na zahodnem robu slovenskega etničnega ozemlja jasno poudarjali in izpostavljali (poleg umetniških) tudi svoja politična in ideološka prepričanja.

Za področje ob zahodni meji v času fašizma je zatorej značilna polarizacija na konstruktivizem, ki ga je zastopal predvsem Avgust Černigoj, in njegov avantgardističen krog, ter fašizmu naklonjen futurizem v Trstu in Gorici. Černigojeve avantgardistične instalacije, kakršna je bila postavljena leta 1924 v Ljubljani, so bile značilne za njegovo estetiko, ki je črpala iz virov ruskega oziroma sovjetskega konstruktivizma ustvarjalcev, kot sta bila Aleksander Rodčenko in El Lisicki.¹

Futuristično gibanje v teh obmejnih krajih je že od začetkov v letih takoj po prvi svetovni vojni poudarjalo svoj neizprosni boj za vse, kar je italijansko, kar lahko razberemo že v *Manifestu za utemeljitev futurističnega gibanja* v Julijski regiji, ki

¹ Cf. Peter KREČIČ, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Maribor 1989.

sta ga leta 1919 objavila Mario Vucetich in Sofronio Pocarini.² Za delovanje futurističnih umetnikov na tem obmejnem območju je nadalje značilno, da se po letu 1924 še bolj poglobi ideološko razhajanje med avtorji, saj je futuristični kongres v Milanu tega leta močno poudaril skupno revolucionarno preteklost s fašističnim gibanjem in vlogo futurizma kot predhodnika fašizma, tako da postane futurizem uradna režimska umetnost. Dva izmed vidnejših umetnikov Giorgio Carmelich in Emilio Dolfi se priključita Černigojevi konstruktivistični skupini, medtem ko Bruno Sanzin ostaja na svojem bregu ter ima v naslednjem obdobju vodilno vlogo v dejavnostih futurizma v regiji oziroma na Tržaškem.³

Seveda ti različni slogovno-ideološki koncepti niso bili povsem enoznačni in niso bili vedno prevladujoči v svoji ideološki razsežnosti. Za drug, bolj modernističen, in ne avantgardističen tok v umetnosti tega časa, pri katerem se ohranjajo temeljne estetske premise modernističnega sloga barvnega realizma, predvsem pa tako imenovane »nove stvarnosti«, pa je značilno delovanje Vena Pilona. Ta izjemno samosvoj avtor je s svojim slikarstvom, kot je sam zapisal, povezoval Sredozemlje in Sever, nemški ekspresionizem in slog nove stvarnosti z italijanskimi slogovnimi in motivnimi elementi. Tovrstna motivika, v italijanski umetnosti in zgodovini zasidrani vplivi pa segajo od občudovanja trecentističnega toskanskega slikarstva do zgledovanja po sočasni skupini *valori plastici* ter poznavanja delovanja slikarja Carla Carràja in drugih sodobnikov v Italiji.⁴

V temelju slikarstva Vena Pilona pa je bilo njegovo specifično videnje povezovanja, sobivanja in iskanje krhkega ravnotežja znotraj formalnega nasprotja med Severom in Sredozemljem, med nemškim ekspresionizmom in novo stvarnostjo ter italijansko jasnostjo, plastičnostjo in tektonskostjo oblike. Ta dvojnost je tisti konceptualni in oblikovni okvir, ki je brez dvoma najbolj določil slogovno obzorje slikarstva tega izjemnega umetnika.

Ta najvidnejši slikar nove stvarnosti na Slovenskem je v svoji knjigi spominov z naslovom *Na robu*, ki je izšla po drugi svetovni vojni, med drugim sam opredelil to razdvojenost in zapisal: »V dunajski dobi sem spoznal Klimtovo in Schielejevo secesijo, še bolje pa ekspresionizem, ki me je vznemirjal že v Pragi. Pozneje sem v

² Bruno PASSAMANI, Dall'alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202. Energie futuriste e costruttiviste tra rivolta utopia e realtà alla frontiera giulia, *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia* (Gorizia, Musei Provinciali, ed. Maria Masau Dan), Gorizia 1985, p. 24.

³ Martina VOVK, *Avantgardna fotografija na Tržaškem*, Koper 2009 (doktorska disertacija, Univerza na Primorskem, tipkopis), pp. 181–209.

⁴ Za ta aspekt Pilonovega ustvarjanja cf. Tomaž BREJC, Na robu poti: Pilonove krajine, *Veno Pilon. Retrospektivna razstava* (Ljubljana, Moderna galerija, ed. Breda Ilich-Klančnik), Ljubljana 2002, pp. 23, 26.

Firencah začel ceniti toskanske tre- in quattrocentiste z njihovo telesnostjo in široko formo. Tako sta se ta dva vpliva v moji glavi stepla.⁵ V tovrstni estetski in likovni definiciji nasprotnih polov je očitno dejstvo, da je ta antinomija pojmovana kot osnovni vzgib, skorajda kot nekakšen *genius loci* primorske regije, v kateri je vseprisotno tovrstno povezovanje, nasprotje ali pa komplementarnost Severa in Juga, Italije in Srednje Evrope.

Kontrast ali celo antinomija med umetnostjo Italije in severnjaškim ekspresionizmom je vsekakor dejstvo, ki ga je teorija in umetnostna zgodovina prve tretjine 20. stoletja še zlasti potencirano izpostavljala. Med drugim je bilo poudarjanje temeljnih značilnosti lahko tudi osnova za kontrastno izpostavljanje tipičnih form, ki so bile opredeljene kot tektonski in jasni oblikovni principi Italije ter atektonske in zapletene likovne oblike nemškega sveta.

Najznačilnejši teksti, ki so hkrati tudi eno najvplivnejših izhodišč za tovrstno opredeljevanje nacionalnih likovnih temeljnih značilnosti, so teoretske razprave in koncepti švicarskega umetnostnega zgodovinarja Heinricha Wölfflina, predvsem njegova izjemno odmevna knjiga *Italien und das deutsche Formgefühl*, ki je prvič izšla leta 1922 in nato v razširjeni in dopolnjeni obliki še leta 1931.⁶

V tem delu je skušal Wölfflin natančno opredeliti dihotomijo med Italijo in nemškim občutenjem forme ter med drugim analiziral temeljne opozicije med obema. Tako je med drugimi teorijami v tej izjemno vplivni knjigi tudi zapisal, da: »Italijani uživajo v razvidni jasnosti s skorajda čutnim ugodjem, odsotnost te jasnosti v umetnosti Severa pa je vedno obsojana kot neznosna.«⁷ V teh opredelitvah se zrcali polarizacija med formalnima govoricama sredozemskega in severnjaškega pola evropske umetnosti. Ta dualnost je v tako izostreni obliki značilna za tedanjo refleksijo temeljnih značilnosti likovne umetnosti v zgodnjem novem veku v Evropi.

Tako Pilonova terminologija o »široki formi« in »telesnosti« italijanske umetnosti ponavlja teoretske opredelitve specifičnih in značilnih form v določenem umetnostnem miljeju, bodisi v Italiji ali na Severu. Pri tovrstni delitvi gre predvsem za temeljno polarno, dvojno delitev na posamezne tipične značilnosti Severa ali Italije, kakršno je še najbolj konsekvntno vzpostavil prav Heinrich Wölfflin. Njegovi teoretski prispevki so bili med najvplivnejšimi teoretskimi temelji za razmišljanja in refleksijo sloga znotraj okvira etničnih specifik in dveh specifičnih oblikovnih konceptov v umetnostni zgodovini 20. stoletja, in sicer delitve na Sever in Sredozemlje.

⁵ Veno PILON, *Na robu*, Ljubljana 1965, p. 51.

⁶ Heinrich WÖLFFLIN, *Italien und das Deutsche Formgefühl*, München 1931.

⁷ WÖLFFLIN 1931, cit. n. 6, p. 193.

Tovrstno natančno preučevanje in prevzem form, tako njihovega ikonografskega okvira kot oblikovnih principov italijanske umetnosti *tre* in *quattrocenta*, o katerem govori Pilon, je bilo v določeni meri že izpostavljeno v umetnostnozgodovinskih raziskavah o tem slikarju,⁸ ki je na zelo izviren način povezoval dva svetova, čeprav je, kot se je sam izrazil, imel občutek, da sta se ta dva vpliva v njegovi glavi stepla. Vsekakor je moč pri Pilonovem ustvarjanju vedno znova najti nove vzporednice in verjetno tudi neposredne vzore tako v *trecentističnem* toskanskem slikarstvu, in sicer tako v figuraliki kot tudi v krajinarstvu in njegovih posameznih motivih. Istočasno pa nikakor ne moremo mimo slikarjeve zasidranosti in bližine s severnim, nemškim gibanjem nove stvarnosti.

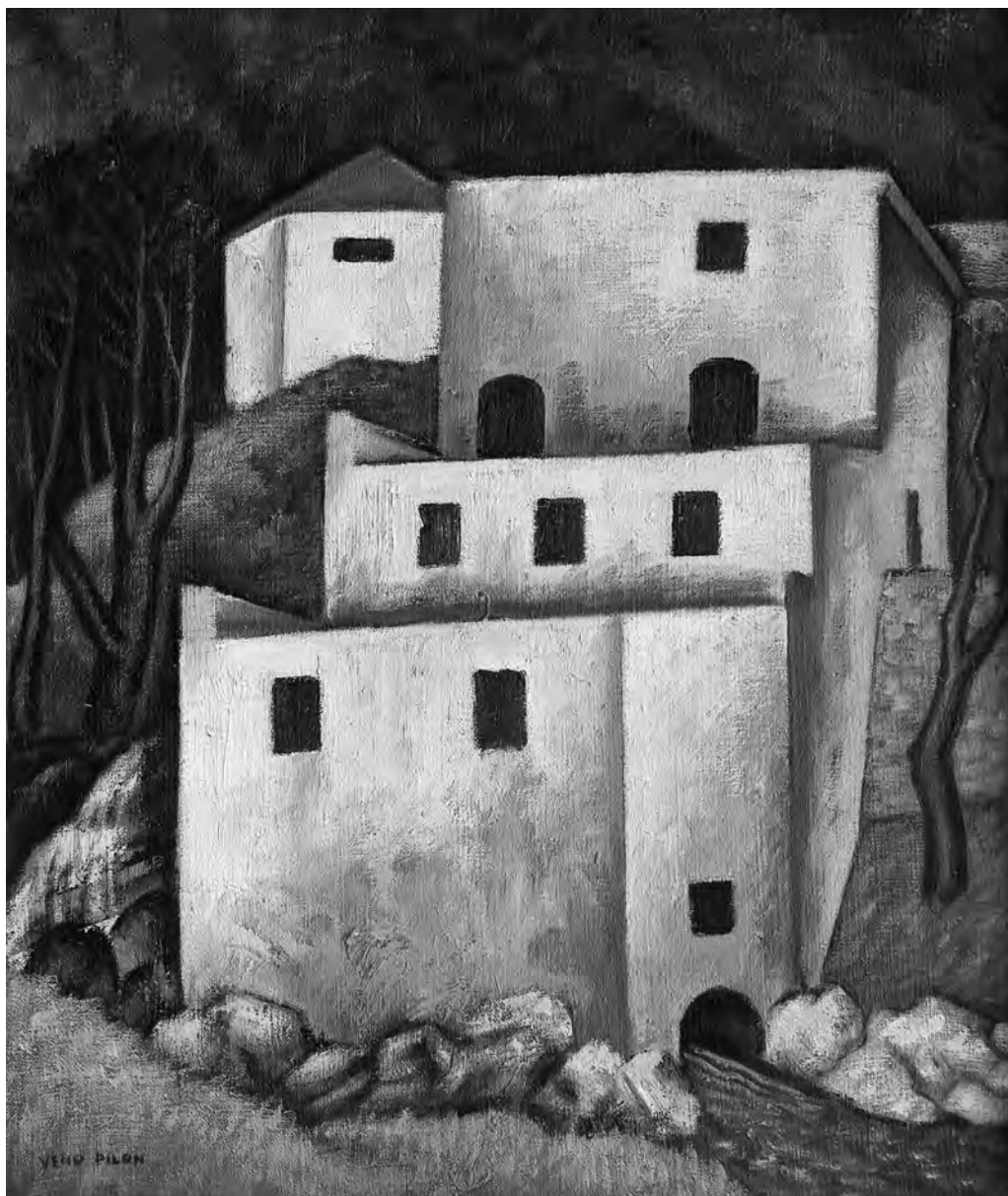
Podobno delitev najdemo tudi drugod v tem času. V celovitem pogledu na ustvarjanje v Weimarski republiki ter v analizi temeljnih lastnosti slikarstva nove stvarnosti lahko ravno tako izpostavimo podobno antinomijo. Že ob poimenovanju te slikarske smeri leta 1925 je njen poglavitni promotor in interpret Gustav Hartlaub izpostavil dva slogovna tokova, ki sta značilna za novo stvarnost. In sicer je mogoče razbrati očitni levi tok, usmerjen v družbeno kritiko, motiviko velemesta, socialnih problemov, posledic vojne in podobno kritično tematiko, kar je Gustav Hartlaub označil kot verizem. Na drugi strani pa tako imenovano desno krilo ali magični realizem, ki se je s klasicizirajočim slogom oziral predvsem k Italiji, k slikarstvu italijanskih avtorjev, ki so bili povezani z revijo *Valori plastici* in kasneje s skupino *Novecento*.⁹ Že iz hitrega, bežnega vpogleda je očitno, da je Pilon v svojem kratkem, a izjemno kakovostnem ustvarjalnem obdobju po prvi svetovni vojni in do odhoda v Pariz v svojem delovanju združeval oba principa. S svojimi deli se je izražal tako skozi družbeno kritične teme in portretni verizem, pa tudi skozi idealizirano in preprosto, a neizmerno privlačno sredozemsko tektonsko urejenostjo in oblostjo form v njegovem krajinarstvu in portretih.

V umetnostnozgodovinskih raziskavah je bil poudarjen, predvsem v tekstih Tomaža Brejca, Pilonov nezgrešljiv, izjemen občutek za specifiko pokrajine ter za *genius loci* njemu domačih krajev vipavske doline in drugih pokrajin.¹⁰ Značilno je, da Pilon v teh delih kombinira, bolje rečeno sintetizira modernistično likovno govorico, ki je značilna za Deraina ali pa za zgodnji kubizem, s

⁸ Cf. e. g. Milček KOMELJ, *Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika*, Ljubljana 1979, pp. 95–96.

⁹ Matthias EBERLE, *Neue Sachlichkeit in Germany: A Brief History, Glitter and Doom. German portraits from the 1920s* (New York, The Metropolitan Museum of Art, ed. Sabine Rewald), New York 2006, pp. 21–22.

¹⁰ BREJC 2002, cit. n. 4, p. 21.



1. Veno Pilon, Stara elektrarna na Hublju, 1923. Ajdovščina, Pilonova galerija

formami *trecenta*, predvsem toskanskega slikarstva poznega srednjega veka in zgodnje renesanse.

Značilen primer je slika *Stara elektrarna na Hublju* (Pilonova galerija, Ajdovščina) iz leta 1923, na kateri je forma stavb reducirana na osnovne kubične gmote. Pri tovrstnih geometriziranih krajinskih motivih je izpostavljen vtis čustvene hladnosti in distance ter nekoliko nelagodne, kovinske nejasnosti barve. Istočasno pa je slikar ohranil samostojnost, vizualno samozadostnost krajinskega motiva. Ravno tako je za to sliko in še za številna druga Pilonova dela značilna izjemna, zelo zgovorna »izguba« ali odsotnost horizonta. Gre za nov, povsem inovativen formalni postopek tedanjega krajinarstva, pri katerem se ukinitev frontalnega, s horizontom določenega razporeda gmot, izteče v poenotenje slikovnega prostora v horizontalnem pomenu. Na ta način je prekrita skoraj celotna ploskev, tako da je za gledalca zavezujoč predvsem občutek, da se nahaja sredi prizora, znotraj slikovnega polja, ki ga metaforično obkroža.¹¹

Vsekakor so tukaj očitne vzporednice s slikarstvom Georgesa Braquea na samem začetku kubizma. Pilonovo krajino lahko primerjamo s sliko *Hiše in drevo* iz leta 1908 (Lille, Muzej), saj gre v obeh primerih za skrajno kubične, skorajda gole geometrijske forme, ki poudarjajo negibno masivnost in plastičnost stavbe med drevjem. Skupna je tudi celovita prekritost površine s formami, arhitekturnimi in rastlinskimi ter za tovrstno krajinarstvo ključna odsotnost horizonta in šele desetletja kasneje definiran občutek »all-over« vseobsegajočega formalnega prepleta na slikovni ploskvi.¹² Pri tem formalnem postopku, ko je horizont postavljen tako visoko, da je povsem blizu zgornjemu robu, se formalni »vzorec« na površini slike razširi skoraj na vse dele platna.

»Kriza horizonta favorizira izkušnjo stapljanja brez distance«,¹³ kar je posledica modernističnega poskusa poudarjanja dejstva, da človek ne biva nasproti naravi, temveč sredi nje in je z njo obdan, kot je zapisal Paul Klee v besedilu »Poti preučevanja narave« (*Wege des Naturstudiums*), teoretskem besedilu, ki je nastalo istega leta kot je bila datirana Pilonova slika stare elektrarne, torej leta 1923 (sl. 1).¹⁴

Po drugi strani pa nikakor ne gre prezreti drugega vira ali področja zgledovanja, ki ga je slikar sam izpostavil, in sicer toskanskega *trecenta*, kjer je Pilon ravno tako

¹¹ Gl. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, pp. 86–87.

¹² Primerjavo z Braqueovim slikarstvom je vzpostavil že Tomaž BREJC, Veno Pilon: umetniške intencije in predstavi stilizmi dvajsetih let, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXIII, 1997, pp. 173–174.

¹³ BOEHM 2007, cit. n. 9, p. 86.

¹⁴ Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Paris 1985, pp. 43–47.



2. Simone Martini, Portret Guidoriccia da Fogliano (izrez), ok. 1330. Siena, Palazzo Pubblico.

lahko našel izhodišča za svoje geometrične, kubične podobe stavb in mest. Ena izmed najbolj znanih freskantskih mojstevin tega časa poznega srednjega veka v Italiji je gotovo *Konjeniška podoba vojskovodje Guidoriccia de Foligna* v sienski Palazzo Pubblico, ki jo je okoli leta 1330 naslikal sienski umetnik Simone Martini (sl. 2).

V ozadju te svojevrstne slavlilne podobe konjenika je pokrajina z značilnimi toskanskimi griči, ki jih kronajo mesta, in te podobe gole kubične arhitekture so brez dvoma povsem blizu Pilonovemu izraznemu repertoriju oblik. V njegovem opusu namreč v številnih primerih povsem prevladuje tisti element, ki ga je Wölfflin opredelil kot zavezanost predmetnemu v italijanskem krajinarstvu, medtem ko pri Nemcih po njegovem mnenju že kmalu v razvoju umetnosti prevlada nagnjenje, da bi bilo vse posamično vključeno v celovit, enoten tok umetnine.¹⁵

Podobno je v njegovi teoretski opredelitvi s temeljno opozicijo med plastičnim in slikovitim, pri čimer bi plastično kot značilna lastnost italijanske umetnosti za umetnike pomenilo, da edino v telesno-trdnem in določeno-očrtanem zajemajo resnično. Medtem pa slikovito, značilno za nemško umetnost, ne pomeni odsotnosti teh elementov, a vendar predvideva nagnjenje in zmožnost zaobseganja tudi nedoločeno - nezamejenega.¹⁶

Isti zgledi prevladujejo tudi v Pilonovih slikah mest, denimo na sliki *Toskanska pokrajina* (Galerija Ivana Napotnika, Velenje) iz leta 1929, kjer je značilna podoba sredozemskega mesta na griču likovno in kompozicijsko povsem blizu podobi mesta na tej isti Martinijevi sienski freski iz prve polovice 14. stoletja.

¹⁵ WÖLFFLIN 1931, cit. n. 6, pp. 196–197.

¹⁶ WÖLFFLIN 1931, cit. n. 6, pp. 211–212.

V takem iskanju nekakšnih arhetipskih, skorajda ikoničnih detajlov v pokrajini, ki ponazarjajo tipične sredozemske lastnosti, je Pilon seveda deloval v duhu sodobnikov, kot so bili Giorgio de Chirico, Carlo Carrà in drugi slikarji, ki so se med drugim navezovali na umetnost poznega srednjega veka, da bi lahko iznašli zavezujoče, arhetipske podobe pokrajine.¹⁷ Istočasno pa so vzporednice z nemškim ekspresionizmom, ki jih navaja sam slikar, očitne, zagotovo še v največji meri predvsem v njegovi grafični produkciji. Pri tej tehniki je Pilon zelo pogosto vztrajal pri osnovni, zato pa toliko bolj ekspresivni, kontrastni rabi črne in bele, kar je tudi ena poglobitvinih značilnosti nemškega ekspresionističnega lesoreza. Ta značilnost pa zopet izpričuje enega najbolj očitnih in tudi produktivnih zgledovanj ekspresionizma po starejši, v tem primeru poznogotski umetnosti, ki je bila eden poglobitvinih vzorov zlati v obdobju po prvi svetovni vojni.

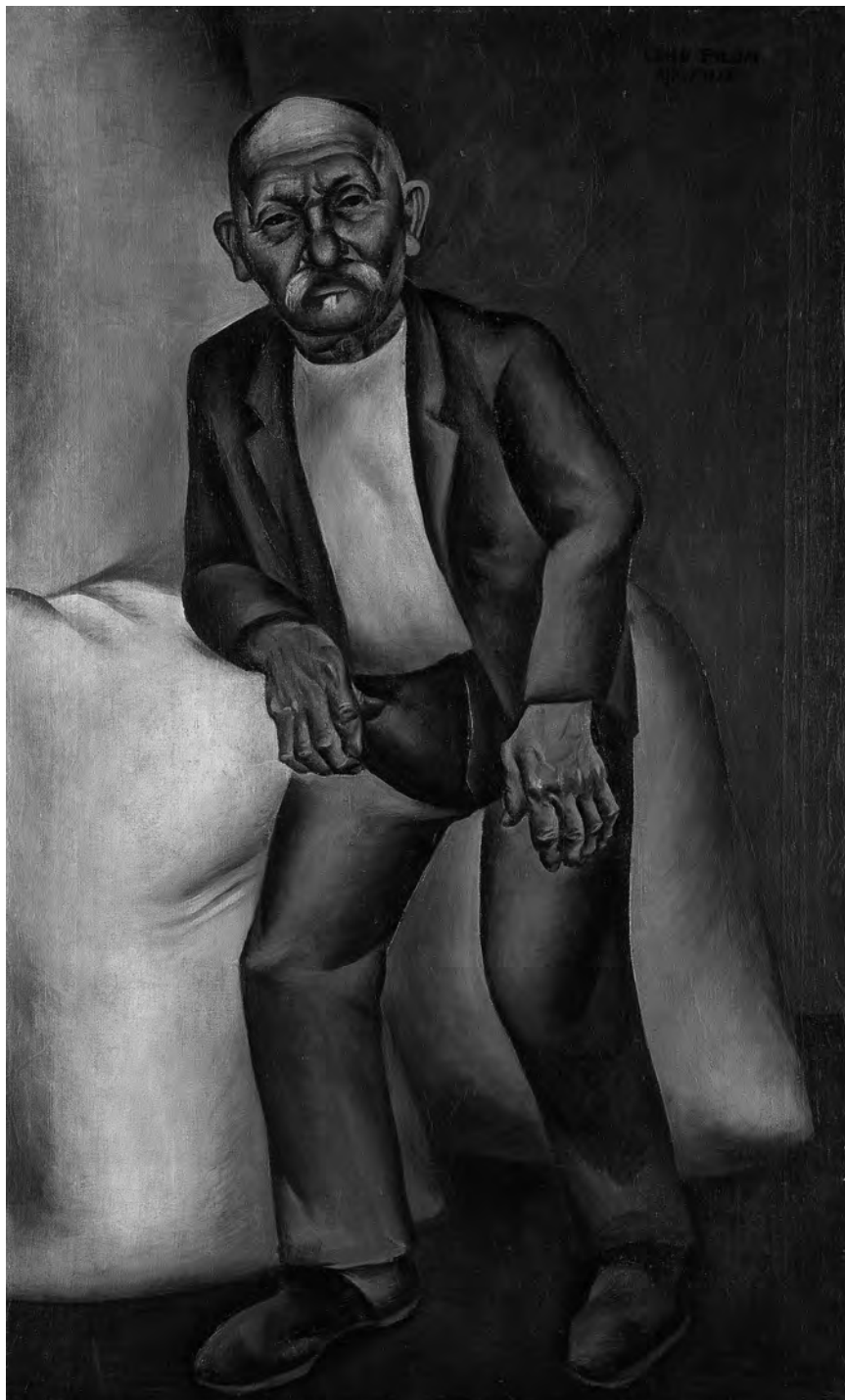
Vzporednice ali pa tudi Pilonovo zgledovanje po grafičnem opusu nemške ekspresionistične slikarke Käthe Kollwitz, ki jo večkrat omenja v svojih spominih, so tako očitne v načinu rabe temeljnega kontrasta med prevladujočo črno in belo. Za bele linije na teh linorezih se zdi, da se nekako izvijajo iz dominantne črnine in vzpostavijo rudimentarno, a izjemno učinkovito likovno naracijo grafičnega lista. Poleg tega so te Pilonove grafike angažirane v smislu, da imajo njihovi motivi pogosto značilen družbeno občuten kritičen ton, ki izpostavlja trdost in neizprosost težkega življenja tedanjih ljudi, bodisi na obrobju velemest, v katerih je tedaj nekaj časa bival (Praga, Dunaj), bodisi v domačih krajih obmejnega področja.

Značilen primer tega likovnega asketizma form, s katerim pa je dosežen izjemno močan vtis, je Pilonov grafični list *Predmestje (Faubourg)* iz leta 1920. Pri tej grafiki je linorezna tehnika s poudarjenim kontrastom med črno in belo rabljena povsem po oblikovnih načelih sočasne nemške ekspresionistične grafične produkcije. V tem obdobju najdemo povsem očitne vzporednice za tovrsten slog predvsem v opusu Käthe Kollwitz, na primer v grafikah, nastalih v letih po prvi svetovni vojni, kakršen je njen lesorez *Prostovoljci (Die Freiwilligen)*.¹⁸

V krajinarstvu je Pilon ustvaril izjemne interpretacije značilnosti in enkratnosti določene pokrajine, bodisi urbane s podobami mest, bodisi podeželja, kjer je imela izjemno, privilegirano mesto prav njemu domača pokrajina Ajdovščine in okolice. Podobno izjemno koncizno opredeljevanje identitete in specifik določene regije je Pilon dosegel s serijo portretov, s katerimi je ustvaril zaporedje jasnih, realističnih

¹⁷ Giuliano BRIGANTI, *The Valori Plastici Years, Italian Art 1900–1945* (Venezia, Palazzo Grassi, edd. Pontus Hulten – Germano Celant), Milano 1989, pp. 77–84.

¹⁸ *German Expressionism, 1915–1925. The Second Generation* (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, ed. Stephanie Barron), München 1988, p. 169.



3. Veno Pilon, Moj oče, 1924. Ajdovščina, Pilonova galerija

in objektivnih podob sodobnikov, tako njemu bližnjih sorodnikov in tudi znancev, drugih umetnikov ter njegovih prijateljskih in ljubezenskih zvez.

Tudi v Pilonovem delovanju na področju portreta se razkriva temeljna dvojnost novoveškega portretiranja, in sicer delitev na visoko individualizirane obraze, ki demonstrativno razkazujejo svojo ustvarjenost, narejenost ter individualnost in svoj status, kot tudi na posplošene, alegorične forme upodobitev, pri katerih so upodobljenci bolj zastopniki določene ideje, stanu in zamisli. Torej na eni strani materialno in tehnično utelešenje obraza v podobi ter na drugi transcendiranje telesnega v alegoričnih upodobitvah.¹⁹ Pilon je do skrajnosti zaostрил ta dualizem, saj se njegov portretni opus deli na skrajno individualistične študije posameznikov, kakršna je podoba očeta iz leta 1924 (Ajdovščina, Pilonova galerija, sl. 3) ter na drugi strani shematične podobe posameznikov, za katero so značilni abstrahirani obrazi v skupini slik, ki so nastale bolj proti koncu dvajsetih let 20. stoletja.

Velika večina Pilonovih portretnih figur je namreč določena s skrajnim, neizprosnim verizmom, ki je stopnjevan do roba realističnega slikovnega podajanja forme, tako da je marsikatera oseba podana skoraj karikirano. Jedkost karikaturi podobne ekspresivne portretne študije posameznika je med slikarji tistega časa močno razširjena, eden najvidnejši avtorjev te spretnitve portretnega verizma pa je zagotovo Otto Dix.

Vendar pa je ta potencirana karakterizacija vedno v službi izjemnih duhovnih študij posameznikov, njihovega psihološkega sveta in značaja, s čimer je ustvaril plejado emblematsko delujočih in nepozabnih podob sodobnikov in ljudi svojega kroga. Iskanje specifične, značilnega lika in fiziognomične posebnosti vsakega posameznika, kar naj ponazori njegovo individualnost in posebnost, se je pri Pilonu kazalo v izjemno posrečenem, povsem osebnem portretnem nizu. Pri tem je ta slikar postavil izrazit poudarek na veri v prepričljivost in tudi v razumljivost samih dejstev ter na skrajno izpovedno moč soočenja *factum brutum*. Vsekakor se Pilonova zavezanost načelom, ki jih povezujemo s pojmom nova stvarnost, kaže tudi v tem, da izključuje oziroma zavrača neposredno ideološko izražanje političnih načel, kakršno je značilno za avantgardizem. Ustvarjalci, ki jih povezujemo s pojmom nove stvarnosti, so bili namreč le redkokdaj kritični do sistema samega, saj so v svojem umetniškem delovanju najpogosteje stavili na argumentacijo in nazorost dejstev ter se izogibali ideološkim vprašanjem.²⁰

¹⁹ Jeanette KOHL, Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung, *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (ed. Sigrid Weigel), München 2013, p. 127.

²⁰ Jost HERMAND – Frank TROMMLER, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main 1988, p. 117.



4. August Sander, Zidarski mojster, 1932. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

V tej vrsti dokumentarno natančnih, ostro opazovanih in verističnih portretov, ki so povsem v skladu z načeli objektivnosti v umetnosti dvajsetih let, torej realističnih podob sodobnikov, je Pilon ustvaril za novo stvarnost tipično in po kakovski vrhunsko skupino portretnih del, ki so nekakšna vzporednica sloviti fotografski seriji *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Ljudje 20. stoletja*), imenovani povsem zgovorno tudi kot *Antlitz der Zeit* (*Obličje časa*) Augusta Sanderja (sl. 4). Fotografije tega izjemnega verista so predvsem objektivni, nepristranski in realistični portreti pripadnikov raznih slojev, stanov in poklicev tedanje nemške družbe.²¹ Podobno kot je Sander ustvaril natančen, velikopotezen vizualni prerez Nemčije v času prve polovice 20. stoletja, nekakšen distanciran arhiv možnih družbenih položajev subjekta v nemški družbi na pragu nacistične diktature, je Pilon s svojim portretnim delovanjem naslikal nepozabno in neizbrisno dokumentarno analizo ljudi iz njegove bližine in drugih oseb v krajih, ki so mu bili domači. S to »avtopsijo dobe« je ustvaril tako objektivno podobo tedanje družbe v tej regiji, kot tudi istočasno intimni, skorajda dnevniško osebni zapis njegovih srečevanj in razmerij z bližnjimi, sorodniki in znanci.

Vzporednice z ustvarjanjem Pilonovih sodobnikov v nemškem prostoru so zelo očitne, saj ga z njimi povezuje prav verizem, s katerim so slikarji beležili neolepšane, včasih povsem grobe in robustne videze sodobnikov ali svojih bližnjih. Podobnost je očitna tako tudi z delom enega najbolj samosvojih in nezamenljivih slikarjev tega časa Maxa Beckmanna, zlasti v portretnem slikarstvu tega ustvarjalca, ki ga je nemogoče enoznačno umestiti v katerokoli umetniško gibanje tega časa. V njegovih portretih je razvidna Beckmannova pronicljiva analiza plastičnosti oblik in pa zmožnost ustvariti emblematične, a skrajno tipične podobe sodobnikov.

Značilen primer je Beckmannov *Portret gospe Tube*, upodobitev matere njegove prve soproge, iz leta 1919 (Kunsthalle, Mannheim).²² Pri tej podobi je očitna nedvomna bližina in povezava s Pilonovimi portreti njegovih sorodnikov (denimo *Portret Milke* (Moderna galerija, Ljubljana) iz leta 1923)²³ in znancev, v katerih je z enako plastično stilizacijo in pozornostjo do detajlov, predvsem z izraznostjo rok, podal natančno podobo ljudi in časa. Gre za značilno oble, plastične forme, s katerimi so posamezniki podani skorajda hieratično in z določeno mero monumen-

²¹ August SANDER, *Menschen des 20. Jahrhunderts: Portraitphotographien von 1892–1952*, München 1994.

²² Dix / Beckmann. *Mythos Welt* (Mannheim, Kunsthalle – München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, edd. Ulrike Lorenz – Beatrice von Bormann – Roger Diederer), München 2013, p. 111.

²³ Veno Pilon. *Retrospektivna razstava* (Ljubljana, Moderna galerija, ed. Breda Ilich-Klančnik), Ljubljana 2002, pp. 141–142.

talnosti. Tako za Beckmannove portretne glave kot za Pilonove portrete je značilna tudi nekakšna »kristalinična« razgradnja površine obraza, kjer je zabeležena s formo in barvo plastična, skoraj geometrijska razgradnja površine v posamezne ploskve, ki se med seboj dopolnjujejo in »gradijo« celotno podobo. Pilon je s temi formalnimi posebnostmi poudarjal karakteristike posameznika, njegovo nezamenljivost in specifično enkratnost, s čimer je precejšnja izjema v slikarstvu tega časa.

Namesto tipizacije namreč nastopi pri Pilonu pogosto izpostavljanje specifik fiziognomije in značaja posameznika. S tem verističnim portretiranjem je Pilon s svojo serijo natančnih podob ustvaril veliko več kot zgolj faktično topografijo zaporedja obrazov posameznih individuumov, ki jih je dobro poznal ali pa se je z njimi zgolj bežno srečal. Prav nasprotno, uspelo mu je ustvariti nekakšen fiziognomični prerež in z njim analizo tedanje družbe, v katerem se zrcalijo tako tipika tedanje družbene stratifikacije, kot tudi umetnikovo podajanje individualiziranih podob posameznikov, ki razkrivajo njegove osebne, pogosto tudi intimne povezanosti s portretiranci.

Določeno bližino je sicer zagotovo moč zaznati tudi s portretnim opusom Otta Dixja,²⁴ slikarja, ki je eden glavnih predstavnikov toka verizma znotraj slikarstva nove stvarnosti. Vendar je nesporna bližina in podobnost (zlasti v načinu slikanja rok), kot je tako pogosto pri Pilonu, očitna bolj v duhovnem, lahko rečemo konceptualnem sorodstvu s tem nemškim slikarjem, in ne v neposrednem zgledovanju, še manj posnemanju. Za ustvarjanje tega neizprosne opazovalca in pronicljivega analitika vizualnih, karakternih specifik portretirancev, ki jih je v svojih delih potenciral do stopnje karikiranosti, je zelo primerna definicija kritika in teoretika Gustava Hartlauba, za katerega sta bili pogloblitni lastnosti tega slikarskega gibanja nove stvarnosti in tudi Otta Dixja *Resnica in spretnost (oziroma obrt) (Die Wahrheit und das Handwerk)*, s katerima je opredelil veristični tok v slikarstvu nove stvarnosti.²⁵

Vsekakor pa je Pilonov slog kljub mnogim zgledom, ki jih navaja tudi sam, izrazito samosvoj in ne eklektičen, saj mu je uspelo ustvariti nekakšno sintezo nasprotnih polov, ki ju je sam opisal kot forme Severa in Sredozemlja. Pilonova vrsta portretov in krajin je zatoj tudi svojevrstna ideološka formacija, ali nekakšen odziv na politične agende časa, saj nam nazorno prikaže umetnikovo osredotočenje in vztrajanje na očitni specifikah, samosvojesti te pokrajine in njenih ljudi, s čimer

²⁴ Jure MIKUŽ, Dix in Pilon, *Zbornik za Špelco Čopič* (ed. Breda Ilich-Klančnik), Ljubljana 2006, pp. 76–106.

²⁵ EBERLE 2006, cit. n. 9, p. 21.

je načrtno ustvaril svojevrsten pomnik identitete primorskih krajev v času fašizma. Ta skupina portretirancev kot nekakšen *pars pro toto* ponazarja specifičnost in življenjsko moč celotne skupnosti, njene posebnosti in enkratnosti. Pilonova zavezanost modernistični govorici medija samega in ne raznovrstnim ideološkim ali nacionalnim simbolom pa je povsem jasno razvidna v njegovem vztrajanju na izpovednosti forme, ki z asketskim, na bistvo skoncentriranim vizualnem nagovor, gledalca fascinira in prevzame z jedrnato, neolepšano veristično opisnostjo. V njegovem opusu ni ne folklornega povečevanja ruralnega življenja ne preproste nacionalne simbolike, zato pa je toliko več izjemno dragocenih, skorajda posvečenih trenutkov najdenja bistvenega, značilnega in specifičnega tako v pokrajini kot v ljudeh.

Viri ilustracij: Pilonova galerija Ajdovščina, foto: Primož Breclj (1, 3); Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, © J. Paul Getty Trust (4); po starejši literaturi (2)

Between the North and the Mediterranean - Some Thoughts on Venio Pilon

SUMMARY

Venio Pilon was an exceptional painter who largely drew his unique expressive power from two stylistically, as well as culturally and historically, different, if not separate, artistic entities: the Italian-Mediterranean world on the one hand, and the Central European arena on the other. This is also reflected in the approximate division of the artist's two main areas of influence that represented his starting points, which is evident in the stylistic features of his painting, as well as his life's path and his notes, in which he defined his influences and models. During his early work, the opposition between the mostly picturesque and expressive North, and the emphatically plastic and meditative Mediterranean was the subject of many conceptualisations and considerations, such as by Heinrich Wölfflin, the reverberation of which can also be found in Pilon's paintings and notes.

Hence, Pilon is strongly inclined to paint with emphases on plastic, tectonic and meditative forms, which comes as a result of his knowledge and integration of the principles of concurrent and early Renaissance Italian art, while expressive-pictorial components, mediated by German expressionist art, prevail in his printmaking.

In the portraits and landscapes produced during the 1920s, this perceptive observer and interpreter created a remarkable memorial to the people and places that were of special importance to him. Following the veristic principle of the New Objectivity and the stylism of concurrent Italian art, Pilon recorded both the specific features of the landscape and the people that were close to him in his paintings, thus creating an unrepeatable, harrowing sequence of artworks that visualise both his sensibility and the specificity of places and people.



[VIGNJEVIĆ 1] Veno Pilon, Stara elektrarna na Hublju, 1923. Ajdovščina, Pilonova galerija



[VIGNJEVIČ 3] Veno Pilon, Moj oče, 1924. Ajdovščina, Pilonova galerija

Avtorji / Authors

MAG. MATEJA BREŠČAK

Narodna galerija
Puharjeva ulica 9
SI-1000 Ljubljana
mateja_brescak@ng-slo.si

ZASL. PROF. DDR. JANEZ HÖFLER

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
janez.hoefler@ff.uni-lj.si

RED. PROF. DR. MATEJ KLEMENČIČ

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
matej.klemencic@ff.uni-lj.si

IZR. PROF. DR. ENRICO LUCCHESI

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
enrico.lucchese@ff.uni-lj.si

DR. MARTINA MALEŠIČ

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
martina.malesic@ff.uni-lj.si

MARIO PINTARIĆ

Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilište u Rijeci
Slavka Krautzeka bb
HR-51000 Rijeka
mario.pint@uniri.hr

IZR. PROF. DR. DAMIR TULIĆ

Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilište u Rijeci
Slavka Krautzeka bb
HR-51000 Rijeka
dtulic@uniri.hr

DOC. DR. TOMISLAV VIGNJEVIĆ, višji znanstveni sodelavec

Inštitut za zgodovinske študije
Znanstveno-raziskovalno središče Koper
Garibaldijeva 1
SI-6000 Koper

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani
Erjavčeva 23
SI-1000 Ljubljana
tvignjevic@siol.net

DR. BRANKO VNUK

Pokrajinski muzej Ptuj Ormož
Na gradu 4
SI-2250 Ptuj
branko.vnuk@pmpo.si

DR. ALENKA VODNIK, znanstvena sodelavka

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
alenska.vodnik@ff.uni-lj.si

DOC. DR. ASTA VREČKO

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
asta.vrecko@ff.uni-lj.si

Sinopsisi / Abstracts

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Janez HÖFLER, Še nekaj premislekov k zgodovini kartuzijskega samostana v Žičah in Marijini cerkvi v Špitaliču

Ključne besede: kartuzijanski red, arhitektura, 12. stoletje, Slovenija, Spodnja Štajerska, Žiče, Špitalič

Namen članka je, da na osnovi znanih kot tudi doslej neupoštevanih zgodovinskih podatkov preveri, popravi in dopolni dosedanje ugotovitve o zgodovini kartuzijskega samostana v Žičah in gradnji njegove zgornje cerkve, poleg tega pa kritično presodi novejša pogleda na gradnjo bratovske cerkve v Špitaliču. Ugotoviti je bilo mogoče, da je bila zgornja cerkev končana do leta 1185 in nedvomno posvečena 5. marca 1190, medtem ko je treba gradnjo bratovske cerkve v celoti postaviti v čas do leta 1192 ali kmalu zatem.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Janez HÖFLER, Some Additional Reflections on the History of the Carthusian Monastery in Žice and St Mary's Church in Špitalič

Keywords: Carthusian order, architecture, 12th century, Slovenia, Lower Styria, Žice, Spitalič

The aim of this article is to examine, correct and supplement the existing findings on the history of the Carthusian monastery in Žice and the construction of its upper church on the basis of known as well as up-till-now disregarded historical data. Additionally, this article will critically evaluate more modern views on the construction of the sibling church in Spitalič. It was possible to ascertain that the upper church was finished by the year 1185 and was certainly consecrated on the 5th of March 1190, while the entire construction of the sibling church must be placed in the period before 1192 or soon after.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Alenka VODNIK, Opombe k poslikavam t. i. »furlanskih delavnic okoli leta 1400« v vzhodnoalpskem prostoru. Priložnost, (z)možnost, potreba?

Ključne besede: stensko slikarstvo, furlanski slikarji, donatorski portret, Koroška, Gorenjska, pozni srednji vek

Slogovne analize so v zadnjih desetletjih razkrile precejšnje razlike v produkciji nekdanjega »enotnega toka furlanskega slikarstva okoli leta 1400« v Sloveniji (zlasti Gorenjska) in Avstriji (zlasti Koroška). V nasprotju z Gorenjsko kažejo koroške poslikave tesnejšo navezavo na sočasno furlansko slikarstvo, na kar so nedvomno vplivale tedanje geopolitične razmere, ki so vernikom ob porastu potreb po (samo)podobah ob ponavljajočih se izbruhih kuge omogočale »uvoz« tujih slikarjev.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Alenka VODNIK, Remarks on the So-Called »Friulian Workshops around 1400« in Eastern Alps Regions. Opportunities, Possibilities, Necessities?

Keywords: wall paintings, Friulian painters, donor portrait, Carinthia, Upper Carniola, late middle ages

In recent decades, stylistic analyses have shown significant differences within the so-called "unified stream" of Friulian painters "penetrating" through Slovenia (Upper Carniola) and Carinthia to the north-eastern countries around the year 1400. Carinthian wall paintings remain closely connected to Friuli (as opposed to Slovenian murals), which was most probably caused by the specific geopolitical circumstances of that time followed by recurrent outbreaks of the plague, when customers were more likely to hire skilled craftsmen from abroad.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Damir TULIĆ, Mario PINTARIĆ, Glina in marmor. Nova kiparska dela Giusta Le Courta na Dunaju in v Varšavi

Ključne besede: Giusto Le Court, Sv. Pavel, terakotni modeli, Dunaj, Sv. Jernej, marmor, Varšava, beneško baročno kiparstvo

Na avkciji umetnin pri Dorotheumu na Dunaju je bila pred kratkim prodana 28 cm visoka terakotna busta, opisana kot model poprsja bradatega moškega, delo neznanega avtorja s konca 17. stoletja. V dunajski terakotni busti lahko z gotovostjo prepoznamo delo slavnega kiparja Giusta Le Courta (Ypres, 1627 – Benetke, 7. oktober 1679). Gre za poprsje svetega Pavla, katerega marmorna verzija je v kapeli vile Bernarda Navea v Cittadelli pri Padovi. Terakota in poprsje sta nastala kot redukcija kolosalnega kipa svetega Pavla iz beneške cerkve Santa Maria della Salute, ki ga lahko datiramo v osmo desetletje 17. stoletja. Le Court je na željo naročnika podobe apostolov iz beneške cerkve in monumentalni Marijin kip na njenem glavnem oltarju zmanjšal in predelal v format poprsja. S ciklom apostolov iz Salute je povezana tudi marmorna 32 cm visoka glava, ki je razstavljena v Narodnem muzeju v Varšavi. Doslej je bila evidentirana kot glava sv. Hieronima in kot delo neznanega rimskega kiparja iz 17. stoletja, vendar jo moramo povezati s kipom sv. Jerneja iz Salute oziroma s poprsjem tega apostola iz Ca' Nave, narejena pa je bila za zaenkrat neznanega zbiratelja. Jernejeva glava iz Varšave odpira vprašanja o možnosti obstoja drugih glav, ki bi jih lahko izdelal Le Court kot redukcije slavnih apostolov iz Salute, in o siceršnjih replikah lastnih del v manjšem merilu, ki so bile namenjene zbiralcem in do zdaj še niso znane.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Damir TULIĆ, Mario PINTARIĆ, Clay and Marble. New Sculptures by Giusto Le Court in Vienna and Warsaw

Keywords: Giusto Le Court, St Paul, terracotta models, Vienna, St Bartholomew, marble, Warsaw, Venetian baroque sculpture

At a Dorotheum art auction in Vienna, a twenty-eight-centimetre-tall terracotta sculpture was sold not long ago, described as the bust of a bearded man, the work of an unknown artist from the end of the 17th century. In this Viennese terracotta bust, we

can, with some degree of certainty, recognise the work of the famous sculptor Giusto Le Court (Ypres, 1627 – Venice, 7 October 1679). The sculpture in question is a bust of St Paul, the marble version of which can be found in the chapel of Bernardo Nave's villa in Cittadella, Padua. Both The terracotta and the marble bust were produced as smaller versions of the head of the colossal statue of St Paul from the Venetian church Santa Maria della Salute, which can be dated back to the 1670s. Upon Bernardo Nave's wishes, Le Court shrunk and reworked the figures of the Apostles from the Venetian church and the monumental statue of the Virgin Mary on her main altar into a bust format. The cycle of apostles from Salute is also related to the marble thirty-two-centimetre-tall head on display at the National Museum in Warsaw. Up till now, it has been recognised as the head of St Hieronymus, a work of an unknown Roman sculptor from the 17th century; however, we must connect it to the statue of the apostle Bartholomew, or rather with his bust in Ca' Nave, made for a yet unknown collector. St Bartholomew's head in Warsaw opens up new questions about the possible existence of other heads which could have been produced by Le Court as smaller versions of the famous apostles from Salute as well as other replicas of his own works on a smaller scale which were intended for collectors and have remained unknown until now.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Enrico LUCHESE, Uporaba likovnih virov v 18. stoletju: primer slikarja Nicole Grassija

Ključne besede: Nicola Grassi, Antonio Balestra, Parmigianino, Palma ml., David Teniers ml., Andrea Zucchi, Giovanni Antonio Faldoni, Jan Van Troyen, beneško slikarstvo 18. stoletja

Kot drugi beneški slikarji je tudi Nicola Grassi pri snovanju svojih slik uporabljal grafike. V članku je predstavljeno nekaj primerov takšnega načina dela. Med sodobnimi slikarji je bil za Grassija pomembna referenca Antonio Balestra iz Verone. Poleg tega je nanj močno vplivala tudi zbirka Parmigianinovih risb, ki jih je leta 1721 v Londonu kupil Benečan Anton Maria Zanetti starejši. Do konca tretjega desetletja 18. stoletja je Grassi pri svojem delu uporabljal grafike, narejen po teh risbah, v nadaljevanju kariere pa se je obrnil k drugim likovnim virom.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Enrico LUCHESE, Use of Figurative Sources in the Eighteenth Century: The Case of the Painter Nicola Grassi

Keywords: Nicola Grassi, Antonio Balestra, Parmigianino, Palma the Younger, David Teniers the Younger, Andrea Zucchi, Giovanni Antonio Faldoni, Jan Van Troyen, Eighteenth Century Venetian Art

Using specific examples, this paper discusses how Nicola Grassi, along with other Venetian artists, used prints in order to produce his paintings. Among his contemporaries, a colleague, Antonio Balestra from Verona, was an important reference for Grassi. Moreover, a decisive role was played by the Parmigianino's drawings collection, bought in London in 1721 by the Venetian Anton Maria Zanetti the Elder. Until the third decade of the eighteenth century, Grassi used the prints from these sheets, while in the second part of his career he discovered other figurative sources.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Mario PINTARIĆ, Antonio Michelazzi »di professione, scultore de' Marmi«: novi arhivski podatki za reškega kiparja

Ključne besede: Antonio Michelazzi, Leonardo Zuliani, Paolo Zuliani, Gradisca d' Isonzo, Reka, 18. stoletje, Carlo Picho, Alberto Bastasi, Benetke, Giovanni Rigetti, Pietro Baraziolli, kiparstvo

Altarist in kipar Antonio Michelazzi (Gradisca d'Isonzo, 1707–Reka, 1771) se je formiral v delavnici družine Zuliani. Leta 1724 je Paolo Zuliani odprl delavnico na Reki, v kateri je delal tudi Michelazzi, od leta 1727 dalje pa tudi Carlo Picho. Michelazzi je leta 1729 začel samostojno kariero, leta 1733 pa ustanovil bottego, v katero sta iz Benetk prišla kamnoseka Giuseppe Rigetti in Pietro Baraziolli. V članku so objavljeni doslej neznani arhivski dokumenti, ki prinašajo pomembne podatke o življenju in delu reškega kiparja.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Mario PINTARIĆ, Antonio Michelazzi »di professione, scultore de' Marmi«: New Archival Sources for the Sculptor from Rijeka

Keywords: Antonio Michelazzi, Leonardo Zuliani, Paolo Zuliani, Gradisca d' Isonzo, Rijeka, 18th century, Carlo Picho, Alberto Bastasi, Venice, Giovanni Rigetti, Pietro Baraziolli, sculpture

The altar maker and sculptor Antonio Michelazzi (Gradisca d'Isonzo, 1707 – Rijeka, 1771) was a unique artistic personality in 18th century Croatia. He was trained in the workshop of the Zuliani family, established in 1724 by Paolo Zuliani, who brought along the young Antonio Michelazzi and also invited Carlo Picho to join in 1727. In 1729, Michelazzi began his independent career, and in 1733, he established his own workshop to which some Venetian stonemasons were invited, for example Giuseppe Rigetti and Pietro Baraziolli. This article discusses the newly found documents that contribute significantly to the knowledge of the master's life and career.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Matej KLEMENČIČ, Bergantov budimpeštanski portret ljubljanskega trgovca

Ključne besede: slikarstvo, portret, Fortunat Bergant, Aleksander Andrioli, Zois, Ljubljana, Trst

V članku je Portret trgovca iz budimpeštanskega Muzeja likovnih umetnosti (Szépművészeti Múzeum) predstavljen kot delo kranjskega slikarja Fortunata Berganta (1721–1769), portretiranec pa bi lahko bil Aleksander Andrioli. Portret je slogovno blizu drugim Bergantovim portretom lokalnega plemstva v Ljubljani in ga lahko datiramo v šestdeseta leta 18. stoletja, ko je slikar deloval v glavnem mestu Kranjske. Na podlagi šopa listov s tržaškim preiskurantom, ki ga upodobljenec drži v desnici, lahko domnevamo, da gre za enega od ljubljanskih trgovcev, ki je deloval med Trstom in drugimi mesti cesarstva. Obenem pa se je želel predstaviti tudi kot učena oseba, s knjigami na policah na desni strani slike. Med ljubljanskim trgovci, ki so trgovali s Trstom, je bil v tem času prave starosti in obnem imetnik velike zasebne knjižnice le Aleksander Andrioli (o. 1718–1783), na verjetnost takšne identifikacije budimpeštanskega portreta pa namiguje še nekaj arhivskih podatkov.

Matej KLEMENČIČ, A Portrait of a Merchant from Ljubljana by Fortunat Bergant in Budapest

Keywords: painting, portrait, Fortunat Bergant, Alessandro Andrioli, Zois, Ljubljana, Trieste

This paper explores the Portrait of a Merchant from the Museum of Fine Arts in Budapest (Szépművészeti Múzeum), a work by the Carniolan painter Fortunat Bergant (1721–1769), and tentatively identifies the sitter as Alessandro Andrioli. The portrait closely recalls Bergant's series of portraits of various members of local nobility in Ljubljana and can be dated back to the 1760s, when the painter was active in the capital of Carniola. As suggested by the sheets of a Trieste price current in his left hand, the sitter was one of the merchants from Ljubljana whose activities revolved around trade between this important Adriatic port and other parts of the Holy Roman Empire. On the other hand, the sitter wanted to present himself as a learned person; hence, the books on the shelf on the right side of the painting. Among the merchants in Ljubljana, Alessandro Andrioli (c. 1718–1783) may have been the right age, having also been known for his large private library. Moreover, some other archival data corroborate this identification.

Mateja BREŠČAK, Stiki Ivana Zajca z Ivanom Meštrovičem v luči položaja kiparstva na Slovenskem do prve svetovne vojne

Ključne besede: Ivan Zajec, Ivan Meštrovič, korespondenca, kiparstvo 19. in 20. stoletja na Slovenskem

Med korespondenco Ivana Meštroviča v zagrebških Muzejih Ivana Meštroviča je tudi še neobjavljeno pismo Ivana Zajca, poslano oktobra 1909 iz Ljubljane v Pariz. Je iz prelomnega časa v Zajčevi karieri in kratko predstavlja nespodbudno ljubljansko umetnostno situacijo, osvetljuje pa tudi razmerje med obema kiparjema. Kljub sočasnemu bivanju na Dunaju in v Rimu ter kasnejšim stikom sta kiparja ubirala različni umetniški poti. Njuna bežna srečanja in delitev ateljeja, kar je predvsem Zajca reševalo iz finančne zagate, niso rodili pravega prijateljstva. Meštrovič velja v zgodovini umetnosti za velikega umetnika, Zajec pa je pravzaprav preko njega poskušal zase iskati ustvarjalne in eksistenčne priložnosti.

Mateja BREŠČAK, Contacts between Sculptors Ivan Zajec and Ivan Meštrovič in the Context of the Art Situation in Slovenia before the First World War

Keywords: Ivan Zajec; Ivan Meštrovič; correspondence; 19th and 20th century sculpture in Slovenia

Ivan Meštrovič's correspondence (Muzeji Ivana Meštroviča, Zagreb) contains a letter sent by Ivan Zajec from Ljubljana to Paris in October 1909, that is, in the crucial period of Zajec's career. It briefly describes the discouraging art situation in Ljubljana and illuminates the relationship between the two sculptors. They stayed in Vienna and Rome contemporaneously and had contacts later, but their art took different paths. Their meetings and shared studio (which saved Zajec's financial straits) did not encourage a close friendship. Through Meštrovič, a highly regarded sculptor in art history, Zajec tried to find opportunities for creative work and for earning a living.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Tomislav VIGNJEVIĆ, Med Severom in Sredozemljem – nekaj razmišljanj o Venu Pilonu

Ključne besede: Veno Pilon, slikarstvo, 20. stoletje, Sredozemlje, Heinrich Wölfflin

Veno Pilon je bil izjemen slikar, ki je svojo izrazno moč v precejšnji meri črpal iz dveh stilno in kulturnozgodovinsko ločenih umetnostnih entitet. Na eni strani italijansko-sredozemski svet in na drugi srednjeevropski prostor. To je tudi okvirna razdelitev dveh poglavitnih vplivnih področij tega ustvarjalca, kar je razvidno tako iz stilnih značilnosti njegovega slikarstva kot tudi iz njegove življenjske poti in zapisov, v katerih je opredeljeval svoje vplive in vzpodbude. V času njegovega zgodnjega delovanja je bila opozicija med predvsem slikovitim in ekspresivnim Severom ter poudarjeno plastičnim in meditativnim Sredozemljem predmet številnih konceptualizacij in obravnav, kar je našlo svoj odmev tudi v Pilonovem slikarstvu in zapisih.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Tomislav VIGNJEVIĆ, Between the North and the Mediterranean – Some Thoughts on Veno Pilon

Keywords: Veno Pilon, painting, 20th century, Mediterranean, Heinrich Wölfflin

Veno Pilon was an exceptional painter who largely drew his expressive power from two stylistically, as well as culturally and historically, separate artistic entities: the Italian-Mediterranean world on the one hand, and the Central European arena on the other. This is also reflected in the approximate division of the artist's two main areas of influence, which is evident in the stylistic features of his painting, as well as his life's path and his notes, in which he defined his influences and models. During his early work, the opposition between the mostly picturesque and expressive North, and the emphatically plastic and meditative Mediterranean was the subject of many conceptualisations and considerations, the reverberation of which can also be found in Pilon's paintings and notes.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Asta VREČKO, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

Ključne besede: Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Neodvisni, modernizem, slikarstvo, obdobje med obema vojnama, Zoran Mušič, France Mihelič, Stane Kregar, Nikolaj Pirnat

Klub neodvisnih likovnih umetnikov, kratko imenovan Neodvisni, je bila verjetno najbolje organizirana skupina umetnikov v tridesetih letih 20. stoletja na Slovenskem. V najširši sestavi jo je sestavljalo štirinajst kiparjev in slikarjev. Kot bolj ali manj enotna skupina so sodelovali na šestnajstih razstavah na Slovenskem in eni v Zagrebu. Uspešnost Neodvisnih je bila povezana z izrazito izstopajočim talentom nekaterih članov, kakovostno likovno izobrazbo, ki so jo člani večinoma dobili na akademiji v Zagrebu, željo po uveljavitvi in dobro organiziranostjo.

Asta VREČKO, The Independent Group of Slovenian Artists

Keywords: Independent Group of Slovenian Artists, The Independents, Slovene painting, modernism, interwar period, Zoran Mušič, France Mihelič, Stane Kregar, Nikolaj Pirnat

The Independent Group of Slovenian Artists, also known as the Independents, was likely the best organized artist collective on the Slovenian art scene in the thirties. In the broadest sense, it consisted of fourteen Slovenian painters and sculptors. As a more or less coherent group, they displayed their work at fifteen exhibitions in Slovenia and one in Zagreb; however, all of them never appeared at the same exhibition together. The success of the Independents was due to their considerable individual artistic talents, the adequate art education that most of the members received at the Academy of Fine Arts in Zagreb, their clear aspirations and good organization.
