
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 kartuzijanskega samostana 17
v Žičah 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«: 99
novi arhivski prilozi za riječkog kipara
*Antonio Michelazzi »di professione, scultore de' Marmi«:
New Archival Sources for the Sculptor from Rijeka*

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

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

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

ASTA VREČKO
Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov 171
The Independent Group of Slovenian Artists

IN MEMORIAM

BRANKO VNUK
Jože Curk 195

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

ALENKA VODNIK

Umetnostna zgodovina je že davno prepoznala delovanje t. i. potujočih furlanskih delavnic okoli leta 1400 (tj. freskantskih delavnic, ki naj bi se »izučile« na zgledih dela Vitaleja da Bologna v kapeli sv. Nikolaja videmske stolnice v letih 1348–1349), izven meja svoje matične dežele. Tako npr. v Sloveniji, tj. zlasti na Gorenjskem, in na avstrijskem Koroškem ter Štajerskem.¹

V zadnjih desetletjih pa so raziskave vendarle razkrile, da sta tako termin »potujoče delavnice« kot njihova večinska furlanska provenienca vprašljiva, nenazadnje so podvomile tudi o posplošenih datacijah poslikav »okoli leta 1400« in jih deloma popravile v zgodnejši čas.²

V primeru t. i. »potujočih furlanskih delavnic« v slovenskem prostoru so slogovne analize pokazale, da se na delo Vitaleja da Bologna navezuje zgolj nekaj poslikav.

Pravzaprav gre najverjetneje le za dela dveh slikarjev, od katerih se na Vitalejevo delo v Vidmu navezuje samo eden, tj. neki njegov naslednik, ki naj bi že med letoma 1350 in 1360 poslikal, z zdaj žal močno okrnjenimi, pasijonskimi prizori južno steno ž. c. nadangela Mihaela v Biljani.³

¹ Cf. e. g. Otto DEMUS, Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen im italienischen–kärntnerischen Grenzgebiet während der Gotik, *Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte Kärntens. Festgabe für Martin Wutte zum 60. Geburtstag*, Klagenfurt 1936 (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, 24–25), pp. 180–190; Walter FRODL, *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944, pp. 28–29; France STELÈ, Die friulanische Gruppe in der gotischen Wandmalerei Sloweniens, *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. 1. 1959*, Wien 1959, pp. 265–272; Aldo RIZZI, Problemi della pittura trecentesca in Friuli, *Sot la nape*, IX, 3, 1957, pp. 4–6; Janez HÖFLER, Steiermark und Mitteleuropa zwischen Italien und Böhmen – Kunstgeographisches zur Malerei des späten 14. Jahrhunderts, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, XXIV, 1990, p. 129; Andreas BESOLD, *Fresken in Kärnten um 1400. Die Trecentorezeption in der Kärntner Wandmalerei*, Wien 1992 (diplomsko delo, Universität Wien, tipkopis).

² Cf. Alenka VODNIK, Potujoče freskantske delavnice in vencljevska bradica, *Umetnostna kronika*, XXIV, 2009, p. 13; Alenka VODNIK, Between worldly lords and eternal salvation, *Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives = Umetnost okrog 1400. Globalni in regionalni pogledi* (edd. Marjeta Ciglencečki – Polona Vidmar), Maribor 2012, pp. 41–48.

³ 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.

Poslikave drugega, t. i. Mojstra crngrobske fasade (zasilno poimenovanega po pasijonskih prizorih na fasadi p. c. Marijinega oznanjenja v Crngrobu in avtorja fresk v ladji p. c. sv. Petra v Bodovljah, oboje okoli 1370–1380), pa naj se ne bi navezovale na Vitalejevo delovanje v Vidmu, ampak šele na njegova poznejša dela v petdesetih letih štirinajstega stoletja (Pomposa, 1351 in Santa Maria dei Servi v Bologni, 1359).⁴

Preostale, oziroma glavnina nekdanjih »furlanskih« poslikav v Sloveniji »okoli leta 1400«, naj bi nastale v poznejšem obdobju (med letoma 1400 in 1420), poleg tega pa tudi pripadale drugačni slogovni usmeritvi, ki ji doslej še ni uspelo najti ustreznih slogovnih vzporednic oziroma matičnih delavnic ne v sočasnem stenskem slikarstvu Furlanije ne v »furlanskem« avstrijskem gradivu. Njihovim avtorjem se je tako pripisalo kot možno (sicer še vedno sporno)⁵ izhodišče skrajno obrobje Furlanije, tj. Gorica (Gorizia).⁶

Podobno so tudi raziskave na avstrijskem Koroškem in Štajerskem delujočih »furlanskih delavnic okoli leta 1400« s Furlanijo nesporno uspele povezati le posamezne poslikave oziroma delavnice in slikarje. Fragmentarno ohranjena upodobitev Poslednje sodbe na nekdanji zahodni fasadi cerkve sv. Andreja v Lienzu in notranjščina cerkve sv. Jurija v Öttingu (okoli 1360–1365) sta bili prepoznani kot delo furlanske delavnice, ki je sicer v šestdesetih letih 14. stoletja slikala tudi v Versutti, Valerianu, Nimisu in Venzoneju.⁷

Delo enega naslednikov videmskih učencev samega Vitaleja da Bologna naj bi bila tudi danes okrnjena poslikava prezbiterija ž. c. sv. Mohorja in Fortunata (ostanki apostolske vrste) v Šmohorju (Hermagor), datirana med letoma 1370 in 1380,⁸ medtem ko naj bi sicer v istem časovnem obdobju oziroma že pred tem nastale

⁴ Adela ŽELEZNIK, Goriške delavnice 14. in zgodnjega 15. stoletja, *Gotika v Sloveniji* (Ljubljana, Narodna galerija, 1. 6.–1. 10. 1995, ed. Janez Höfler), Ljubljana 1995, p. 237; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji*. *Gorenjska*, 1, Ljubljana 1996, pp. 76, 91.

⁵ Cf. Blaž RESMAN, Župnijska cerkev Marijinega vnebovzvetja v Lescah, *Marijina cerkev v Lescah ob dvestoletnici župnije 1987* (ed. Štefan Babič), Lesce 1987, p. 27; Vodnik 2009, cit. n. 2, pp. 38–39; Alenka Vodnik, Ob razblinjenju umetnostnozgodovinskega mita o »potujočem umetniku« Claudie Caesar, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.s. XLIX, 2013, pp. 255–260.

⁶ E. g. ŽELEZNIK 1995, cit. n. 4, p. 242; HÖFLER 1996, cit. n. 4, pp. 100–101; Adela ŽELEZNIK, *Stensko slikarstvo tako imenovanih furlanskih delavnic v srednjem veku*, Ljubljana 2000 (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis), passim.

⁷ Enrica COZZI, Gli affreschi medievali della chiesa di Sant Antonio Abate di Versutta, *Ciasarsa, San Zuan, Vilasil, Versutta. 720 Congresso della Società Filologica Friulana* (ed. Gianfranco Elle-ro), Udine 1995, pp. 481–500.

⁸ Franz KIRCHWEGGER, Wandmalerei, Aspekte der Technik und Erhaltung, *Gotik* (ed. Günter Brücher), München – London – New York 2000 (Geschichte der bildende Kunst in Österreich, 2), pp. 451–452: catt. 188–222.



1. Mojster Frančišek, Marijina smrt, okoli 1365. Krka/Gurk, župnijska in nekdanja stolna cerkev Marijinega vnebovzvetja

poslikave mojstra Frančiška, izučenega v Vitalejevem spilimberškem nasledstvu (poslikava apsida v Spilimbergu okoli 1350–1358): prizor Marijine smrti na severni steni in podoba sv. Barbare na slopu v župnijski in nekdanji stolni cerkvi v Krki (Gurk),⁹ prizori Marije zavetnice s plaščem, Ane Samotretje, Prestola milosti in Oznanjenja Mariji na zunanjsčini prezbiterija samostanske cerkve sv. Marije Magdalene v Göss-Leobnu,¹⁰ Pietà in fragmentarno ohranjeni Oznanjenje Mariji ter prerok Izaija v prezbiteriju cerkve Marijinega vnebovzvetja v Gradcu (Leechkirche, Graz)¹¹ in prizora iz Jezusovega otroštva (Jezusovo rojstvo, Beg v Egipt) na nekda-

⁹ Upodobitev Marijine smrti bi sicer lahko nastala že okoli leta 1365. Cf. Elga LANZ, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalerei in Österreich, 2), pp. 174–175; Alenka VODNIK, *Italijanske in italijansko usmerjene slikarske delavnice okoli leta 1400 v vzhodnoalpskem prostoru*, Ljubljana 2005 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), p. 18.

¹⁰ Prizori bi lahko vsekakor nastali že okoli leta 1370. Cf. VODNIK 2005, cit. n. 9, p. 18.

¹¹ Cf. KIRCHWEGER 2000, cit. n. 8, pp. 450–451.

nji severni zunanjščini zahodne empore župnijske cerkve sv. Jurija na Ptuju,¹² kakor tudi z letnico 1377 datirani in signirani epitaf Katarine Viltuške (von Wilthausen) na južni steni srednje ladje v Murauu.¹³

Podobno kot v Sloveniji naj bi sicer od osemdesetih let dalje tujim furlanskim slikarjem sledili že ali v njihovih delavnicah priučeni slikarji, kot mojster Henrik (iz Gradca),¹⁴ ali zgolj njihovi lokalni posnemovalci oziroma slikarji, ki jih slogovno ne moremo povezati s Furlanijo (npr. Mojster Nonče vasi).¹⁵

Navkljub tolikokrat ponovljenim prvotnim tezam o »enotnem toku, ki se je od sredine 14. stoletja na široko prelival čez Furlanijo in Slovenijo in je postal odločilen za slogovni značaj zahodnoslovenskega in koroškega slikarstva ob koncu 14. in prvih desetletij 15. stoletja«,¹⁶ se je tako nazadnje izkazalo, da gre pri delovanju furlanskih freskantskih delavnic v obravnavanem vzhodnoalpskem prostoru za razmeroma nenaden in kratkotrajen pojav, tj. od približno sredine šestdesetih do zgodnjih osemdesetih let 14. stoletja.¹⁷

Medtem ko pri slovenskih poslikavah pojasnila za ta »prodor« bolj ali manj še vedno vztrajajo pri pripadnosti naših krajev oglejskemu patriarhatu, geografski bližini (kar velja zlasti za Gorenjsko, ki je bila s trgovsko potjo preko Škofje Loke in Poljanske doline povezana s Posočjem),¹⁸ ali celo »modnostjo in aktualnostjo« furlanskih delavnic,¹⁹ se je za avstrijsko Koroško in Štajersko izkazalo, da so navkljub pripadnosti oglejskemu patriarhatu in podobni geografski bližini, najemom furlanskih slikarjev botrovale povsem drugačne okoliščine.

Po razpadu Velike Karantanije v začetku 11. stoletja in njeni delitvi med razne fevdalne gospode, med katerimi si je po obnovitvi patriarhata v Ogleju sčasoma največji del ozemlja južno od Drave ter hkrati poleg cerkvene tudi posvetno oblast

¹² Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji IV, Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004, p. 157.

¹³ Cf. Maria WALCHER, *Gli affreschi del Duomo di Spilimbergo e il problema di Cristoforo da Bologna, Arte in Friuli Arte a Trieste*, IV, 1980, pp. 33–47; Najverjetneje gre za zadnje Franciškovsko delo, pri katerem je verjetno že sodeloval tudi slikar Henrik. VODNIK 2005, cit. n. 9, pp. 17, 23.

¹⁴ Janez HÖFLER – Alenka VODNIK, *Der Maler Heinrich in Zweinitz – ein Grazer, Carinthia I, CXCVI*, 2006, pp. 600–602. Čeprav ob Henrikovem podpisu v Zweinitzu razberemo, da »je iz Gradca«, po tem ne moremo zatrdno sklepati, da je bil to tudi njegov domicil. Cf. VODNIK 2013, cit. n. 5, p. 258.

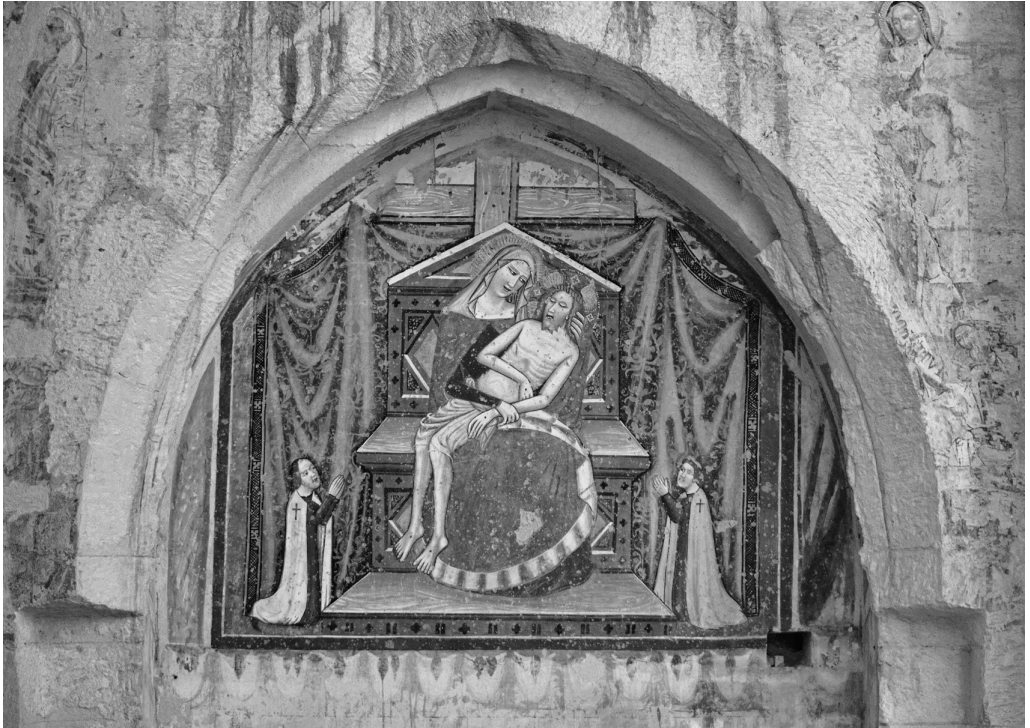
¹⁵ VODNIK 2005, cit. n. 9, p. 71 ss. Vodilnega slikarja bržkone lahko povežemo z Benečijo.

¹⁶ Cf. e. g. France STELÈ, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana 1969, pp. 120, 136; France STELÈ, *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972, p. XI; HÖFLER 1996, cit. n. 4, p. 12.

¹⁷ VODNIK 2012, cit. n. 2, pp. 41–49.

¹⁸ HÖFLER 1996, cit. n. 4, p. 12.

¹⁹ HÖFLER 1996, cit. n. 4, p. 15.



2. Mojster Frančišek, Pietà, okoli 1370. Gradec/Graz, Leechkirche, cerkev Marijinega vnebovzetja

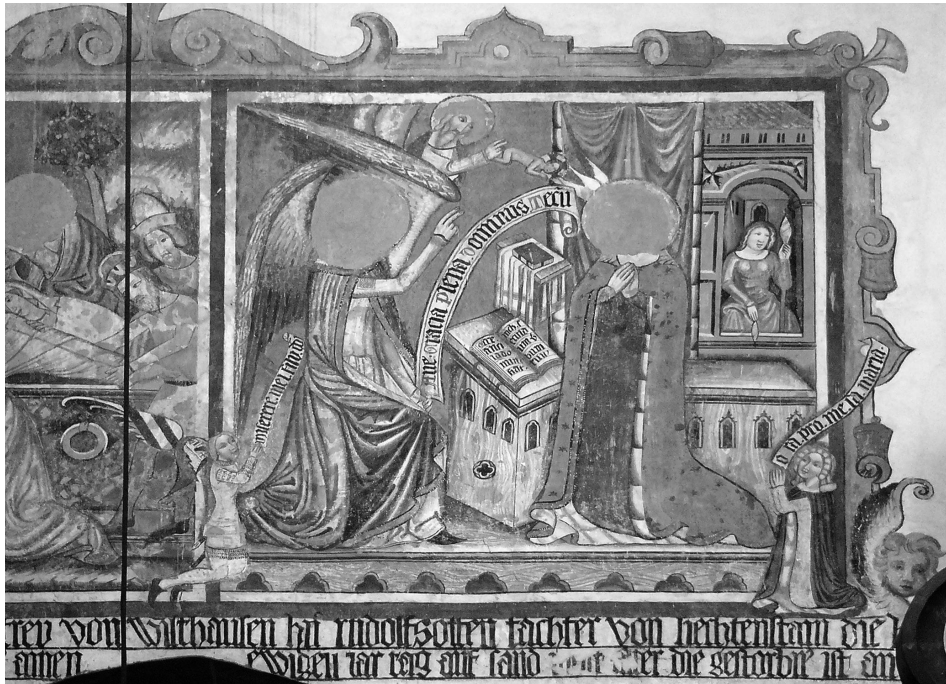
pridobil patriarh, je namreč po sredini 14. stoletja narodnostno mešana in do tedaj razmeroma spokojna Furlanija postala prizorišče nenehnih fajd ter predvsem sovražnosti proti centralni oblasti Ogleja.

Že tako skrhani odnosi, ki so vodili celo do umora patriarha Bertranda leta 1350, so se namreč po kratkotrajnem navideznem miru, ko je bil v obdobju sedisvakance v Furlaniji za generalnega kapitana izvoljen vojvoda Albrecht II. Habsburški,²⁰ po njegovi smrti leta 1358 in prevzemu oblasti njegovega sina Rudolfa IV. Habsburškega, le še zaostri in leta 1361 dosegli vrhunec kar z aneksijo.

Septembra tega leta je Rudolf ob podpori številnih »furlanskih« in v spremstvu »avstrijskih« zaveznikov z vojsko vkorakal v Furlanijo.²¹ Poraženi patriarh, ki ga je

²⁰ Wilhelm BAUM, *Die Grafen von Görz in der europäischen Politik des Mittelalters*, Klagenfurt 2000, p. 204.

²¹ Tam so ga že pričakovali številni zavezniki: goriški grofje, gospodje iz Rosazza, Spilimberga, Villalte, Strassolda, Pordenoneja, Ragogne, Pignana, Prate, Cuccagne, Manzana, Partistagna idr. Cf. Joseph von ZAHN, *Austro-Friulana, Fontes rerum Austriacarum*, Wien 1877, p. 42; Fabio Cusin, *Il confine orientale d'Italia*, Trieste 1977, p. 54; Alois NIEDERSTÄTTER, *Österreichische Geschichte, 1278–1411. Die Herrschaft Österreich, Fürst und Land im Spätmittelalter*, Wien 2001, p. 158.



3. Mojster Francišek, epitaf Katarine Viltuške, 1377. Murau, ž. c. sv. Mateja

Rudolf pod pretvezo, da gresta skupaj k cesarju Karlu, zvalil na Dunaj in tam zaprl v ujetništvo, pa je bil tako v t. i. dunajskem miru prisiljen odobriti avstrijskega deželnega glavarja za Furlanijo in se hkrati odpovedati vsem fevdom na Štajerskem, Koroškem in Kranjskem.²²

Ker je Rudolf sočasno (in ponovno še leta 1364) prepovedal cehe ter hkrati vabil tuje obrtnike, mdr. tudi zato, da bi »popolnil« izpraznjena mesta zaradi posledic kuge leta 1349, lahko domnevamo, da so se prav zato delovna območja za furlanske slikarje razširila,²³ kar so najprej izrabili prav Rudolfovi zavezniki v habsburški bitki proti oglejskemu patriarhu. Tako predvsem goriški grofje s svojimi ministeriali in krški škofje. Goriški (morda sam Majnhard VII.) bi bili tako lahko najmanj posredniki pri poslikavi v Šmohorju,²⁴ medtem ko pridejo v poštev v Lienzu in

²² BAUM 2000, cit. n. 20, p. 210.

²³ Cf. Robert W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1450)*, Amsterdam 1995, p. 28.

²⁴ Goriški grofje so bili namreč ne le pokrovitelji cerkve sv. Mohorja in Fortunata v Šmohorju, ampak od leta 1362 dalje verjetno tudi posestniki nekaj kilometrov oddaljenega gradu Grünburg. Cf. Walther FRESACHER, *Erläuterungen zum Historischen Atlas der österreichischen Alpenländer, 2. Ab-*

Öttingu zlasti njihovi ministeriali Flaschbergi.²⁵ Krški škofje (ta čas Janez II. von Platzheim-Lenzburg,²⁶ mdr. do leta 1370 tudi deželni glavar Koroške) in kanoniki krške škofije pa bi lahko najeli oziroma priporočili mojstra Frančiška naročnikom vseh njegovih poslikav, morda pa mu celo lahko pomagali pri (vsaj začasni) selitvi v eno od obmurskih mest (Göss-Leoben, Graz, Murau),²⁷ tj. pravzaprav na področje, ki ga je obvladovala družina Liechtenstein.²⁸

Razmere v Furlaniji so se namreč že leta 1364 začele znova slabšati, patriarhova vojska je v Rudolfovi odsotnosti porazila njegove pristaše, za nameček pa se je Rudolf sprl še z Majnhardom VII. Goriškim, kar je ob kugi v Furlaniji leta 1369²⁹ nedvomno komajda še omogočalo možnosti »potovanj« freskantov iz Furlanije na Koroško in obratno.

Zgolj posamična dela furlanskih slikarjev so torej verjetno nastala šele po Rudolfovi smrti oziroma s premirjem med njegovim naslednikom Albertom III. in Majnhardom VII., tj. med letoma 1370 in 1381, ko je bil Majnhard VII. Goriški deželni glavar Koroške.³⁰

Z novim koroškim deželnim glavarjem Ulrikom Liechteinsteinskim (1381–1384),³¹ ponovnem hudem izbruhu kuge leta 1382,³² ter nazadnje še smrtjo Majn-

teilung: Die Kirchen- und Grafschaftskarte, Teil 8, I: Kärnten. Kärnten südlich der Drau, Klagenfurt 1966, pp. 92–96.

²⁵ Ministeriali Flaschbergi so bili ta čas v Lienzu v službi Goriških, hrati pa poleg gradu Flaschberg na Koroškem, posedovali tudi grad Solimbergo (Schönberg) v bližini Valeriana. Cf. ZAHN 1877, cit. n. 21, p. 52; FRESACHER 1966, cit. n. 24, p. 57.

²⁶ Janez II. je bil vsekakor velik podpornik in pristaš Rudolfa IV., nenazadnje je s stotimi možmi sodeloval pri aneksiji Furlanije. Jakob OBERSTEINER, *Die Bischöfe von Gurk (1072–1822)*, Klagenfurt 1969, pp. 166–170.

²⁷ Kot deželni glavar Koroške je imel zagotovo precejšnji vpliv na svojem področju, meja Koroške pa je kljub občasnim premikom meje vendarle še do konca srednjega veka segala vse do južnega brega Mure). Fritz POPELKA, *Murau im Mittelalter*, *Murau* (ed. Ferdinand Tremel), Graz 1957, pp. 44–45.

²⁸ Družina Liechtenstein je imela na Štajerskem obsežno posest, ki je vključevala Leoben, mdr. pa tudi grad Liechtenstein pri Judenburgu, grad Frauenburg in grad v Murau, kot tudi hiše na Dunaju, v Brucku na Muri in v Gradcu, poleg tega pa je bila tudi sorodstveno povezana tako z Goriškimi kot Ptujskimi (Andrej I. je bil npr. drugič poročen z Dorotejo Goriško, njegov brat Janez I. pa z Ano Ptujsko). Jacob von FALKE, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, I, Wien 1868, pp. 40, 177, 199.

²⁹ Alfonso CORRADI, *Annali delle epidemie occorse in in Italia dalle prime memorie fino al 1850*, I, Bologna 1865, p. 219.

³⁰ BAUM 2000, cit. n. 20, p. 217.

³¹ Claudia FRÄSS-EHRFELD, *Geschichte Kärntens. I. Das Mittelalter*, Klagenfurt 1984, p. 769.

³² Mesto Videm je celo prepovedalo kakršnekoli izhode oziroma prihode v mesto. CORRADI 1865, cit. n. 29, p. 234.

harda VII. leta 1385, pa je bilo najverjetneje delovanja furlanskih slikarjev na Koroškem dokončno konec.

Medtem ko je naročila na Koroškem prevzel domačin Henrik, priučen v delavnici mojstra Frančiška, jih je na Štajerskem, tj. na ozemlju Devinskih gospodov,³³ večinoma izvedla delavnica Mojstra Nonče vasi. Domnevamo lahko, da je vodilnega slikarja s seboj pripeljal prav kdo iz kroga najvplivnejšega člana družine Huga VIII., ki je bil sicer od leta 1381 dalje tudi habsburški glavar v Trevisu.³⁴

Ta nekdanji »enotni« tok, večkrat obravnavan v skupnem kontekstu,³⁵ se torej ob nadaljnjem študiju vse bolj razhaja, razkriva pa tudi, da so naročilom poslikav botrovale tudi povsem različne želje oziroma potrebe naročnikov.

Na Slovenskem so bili ti vse od najzgodnejših poslikav dalje očitno naklonjeni predvsem cikličnim upodobitvam, tj. upodobitvam zgodovinskih dogodkov v zapovedanem zaporedju, ki so vernike opominjali na bistvene točke krščanske doktrine,³⁶ kot so cikli Kristusovega trpljenja (tako že v Biljani, Crngrobu, Bodovljah, ali pozneje npr. na Bregu pri Preddvoru, sv. Lovrencu nad Škofjo Loko, sv. Tomažu nad Praprotnim itd.) oziroma v času t. i. »goriških« delavnic tudi pripovednim upodobitvam Pohoda in poklona sv. treh kraljev (sv. Lovrenc nad Škofjo Loko, sv. Lovrenc nad Bašljem, sv. Tomaž nad Praprotnim itd.) in legendam zavetnikov cerkva (legenda sv. Andreja v p. c. sv. Andreja v Gostečah ali legenda sv. Florijana v p. c. sv. Florijana nad Škofjo Loko), ki so pokrivalo vso razpoložljivo steno (ali stene).

Prav nasprotno so – morda z izjemo poslikave v Öttingu (Poklon sv. treh kraljev, Kristus v mandorli) in danes le fragmentarno ohranjene v Šmohorju (zgolj trije apostoli od nekdanje apostolske vrste) – na Koroškem in Štajerskem vse furlanske oziroma zgodnejše poslikave omejene na zgolj posamezne teme ali podobe in še to le na delu stene, ostenja, ali zgolj slopa.

Upodobitve Oznanjenja Mariji (Murau, Göss-Leoben, Gradec), Križanja (Judenburg), Polaganja v grob (Murau), Marijine smrti (Krka, Judenburg), Kronanja Ma-

³³ Devinski so se leta 1366 podvrgli Habsburžanom, za zvesto službo pa je Hugo VIII., s katerim je rodbina pravzaprav dosegla višek, dobil v zastavo številne posesti: leta 1374 grad in mesto Slovenj Gradec, leta 1380 gospostvo Pliberk (Bleiburg), 1382 Rebrco (Rechberg), Železno Kapljo (Eisenkappel), Guštanj (nekdanji trg Ravne na Koroškem), postopno pa še gradove v Marenbergu (Radlje), Slovenskih Konjicah, Mariboru ter trg in grad v Ivniku. Franc Kos, *Iz zgodovine Devinskih gospodov, Razprave Znanstvenega društva za humanistične vede v Ljubljani I*, Ljubljana 1923, p. 124; Miha Kosi, *Potujoči srednji vek. Cesta, popotniki in promet na Slovenskem med antiko in 16. stoletjem*, Ljubljana 1998, p. 43.

³⁴ Kos 1923, cit. n. 33, p. 120.

³⁵ E. g. ŽELEZNIK 2000, cit. n. 6, passim.

³⁶ Cf. Herbert L. KESSLER, On the State of Medieval Art History, *The Art Bulletin*, LXX/2, 1988, p. 186.



4. Mojster Henrik, Marija na prestolu s sv. Emo in Viljemom, okoli 1385. Krka/Gurk, župnijska in nekdanja stolna cerkev Marijinega vnebovzetja

rije (v Judenburgu celo dvakrat), tako kot siceršnje »klasične nabožne«³⁷ oziroma »kultne« podobe, kot so Žalujoča Marija z mrtvim Kristusom v naročju (Gradec), Marija zavetnica s plaščem, Ana Samotretja, Prestol milosti (Göss-Leoben) ali Trepeči Kristus (Judenburg), čeprav včasih tudi v medsebojni navezavi (npr. Oznanjenje Mariji poleg Polaganja v grob v Murauu, Križanje pod Marijinim kronanjem v Judenburgu) ali z dodanimi drugimi vsebinami (ob Pietà še Oznanjenje Mariji in prerok Izaija, Gradec), namreč pričajo, da so bile te podobe namenjene prej zasebni pobožnosti³⁸ kot pa rabi pri bogoslužnih obredih, v kakršne je bilo sicer (verjetno v sočasnih slovenskih primerih) vključeno širše cerkveno občestvo.³⁹

Ob formalno ikonografskih razlikah pa izstopa še predvsem to, da so v sklopu »koroško-štajerskih« izbranih podob skorajda redno upodobljeni tudi njihovi donatorji.

Tako poleg klečečega gospoda Flaschberga, ki ga v Öttingu priporoča sv. Jurij na prestolu sedeči Mariji v prizoru Pohoda in poklona sv. treh kraljev, pravzaprav srečamo upodobitve donatorjev tudi ob vseh ohranjenih poslikavah mojstra Frančiška: v Krki nekega kanonika pod podobo sv. Barbare in več kanonikov pred Marijino posteljo v prizoru njene smrti (sl. 1), danes sicer le še slabo razpoznavne donatorje v Judenburgu ob omedlevajoči Mariji v prizoru Križanja, dva predstavnika nemškega viteškega reda pred žalujočo Marijo z mrtvim Jezusom v naročju v Gradcu (sl. 2),⁴⁰ kot seveda tudi enega od gospodov Liechtensteinskih in Katarino Viltuško ob Oznanjenju Mariji v Murauu (sl. 3).

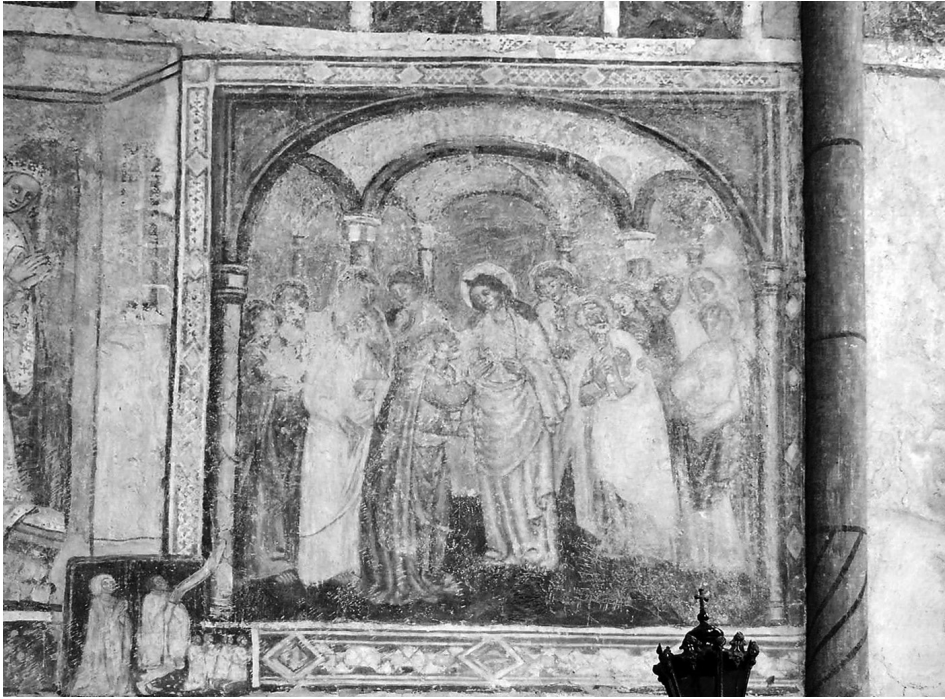
To »pravilo« je, kot kaže, obstajalo tudi pozneje, saj upodobitve donatorjev srečujemo tudi v delih lokalnih delavnic. Tako že pri delih mojstra Henrika v Krki (donatorja pod priprošnjikoma sv. Emo in njenim soprogom Viljemom pred Marijo na prestolu na slopu kripte (sl. 4) in družino z osmimi otroki pod štiriindvajseti-

³⁷ Termim »pobožnostne podobe« ali *Andachtsbild*, ki je nekdaj upošteval zgolj tabelne slike v zasebni rabi, je vsekakor potrebno razširiti tudi na podobne podobe namenjene javni rabi, zlasti v cerkvah. Cf. Thomas NOLL, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVII/3, 2004, p. 298.

³⁸ Cf. Peter DINZELBACHER, *Religiöses Erleben vor bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters*, *Imagies of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe* (ed. Søren Kaspersen), Copenhagen 2004, p. 64.

³⁹ Ključni prizori naj bi bili vključeni, tj. tudi pokazani v različni pridigah. Gerhardt SCHMIDT, *Auftragegeber und Adressaten*, *Gotik* (ed. Günter Brücher), München – London – New York 2000 (*Geschichte der bildende Kunst in Österreich*, II), p. 467.

⁴⁰ Morda deželni komtur Johann von Rumpenheim (1361–1365) ali Friedrich von Wobarth (omenjen leta 1376) in graški komtur brat Bernhard (omenjen leta 1360). KIRCHWEGER 2000, cit. n. 8, p. 451.



5. Delavnica Mojstra Nonče vasi, Nejeverni Tomaž, okoli 1385. Nonča vas/Einersdorf, p. c. Marijinega vnebovzetja

mi starozaveznimi starešinami pred Kristusom na prestolu) oziroma pri delavnici Mojstra Nonče vasi (v Nonči vasi tako donatorski par z otroki pod upodobitvijo Nejevernega Tomaža (sl. 5), več donatorjev pred Ano Samotretjo, vitez s soprogo pred Marijo na prestolu in sv. Katarino ter Petrom (sl. 6), ki nam je z delovanjem tudi na Slovenskem končno zapustila ta čas edine podobe donatorjev (donator pod Pohodom in poklonom sv. treh kraljev v Ravnah na Koroškem⁴¹ in donator in donatorica ob sv. Katarini oziroma sv. Antonu opatu v cerkvi Device Marije na Kamnu pri Vuzenici).⁴²

Upodobitve donatorjev seveda ne predstavljajo nikakršne posebne ikonografske novosti, saj so bile tudi v avstrijskem prostoru znane že pred tem. Tako npr.

⁴¹ HÖFLER 2004, cit. n. 12, p. 177.

⁴² Svetlana Kurelac in Robert Peskar sta sicer podvomila, da je poslikava delo Mojstra Nonče vasi, pripisala sta jo »nekemu potujočemu slikarju« pod močnimi severnoitalijanskimi vplivi. Kot možnega naročnika poslikave pa sta omenila Petra Marenberškega, sicer gradiščana v Vuzenici (omenjen v letih 1398–1413). Svetlana KURELAC – Robert PESKAR, *Cerkev Device Marije na Kamnu, Dnevi evropske kulturne dediščine, Kulturne poti 2000, Vodnik po spomenikih*, Ljubljana 2000, p. 141. Cf. HÖFLER 2004, cit. n. 12, pp. 251–252.



6. Delavnica Mojstra Nonče vasi, Marija na prestolu med sv. Katarino in sv. Petrom, okoli 1385. Nonča vas/Einersdorf, p. c. Marijinega vnebovzetja

v slikanih oknih kot v stenskem slikarstvu,⁴³ prav tako so razmeroma pogoste tudi v stenskem slikarstvu *trecenta*. Upodabljanje donatorjev pri votivnih ipd. podobah, pri katerih svetniki posredujejo, tj. priporočajo posameznike in njihove družinske člane ali Kristusu ali Mariji, pogosto srečamo tako v Toskani kot v Benečiji, nenazadnje tudi v Furlaniji (Oglej, Videm, Valeriano, Versutta, Nimis, Strassoldo itd.).

Kljub temu pa nenadnega in skokovitega porasta števila tovrstnih upodobitev na avstrijskem Koroškem, Štajerskem (kot tudi ne njihove skorajda popolne odsotnosti na približno sočasnih ohranjenih stenskih poslikavah v Sloveniji) nikakor ne moremo povezati zgolj z njihovo vse večjo priljubljenostjo,⁴⁴ niti z morebitnimi novimi slogovnimi impulzi, ki naj bi jih uveljavili furlanski oziroma drugi italijanski slikarji in v njihovi maniri izučeni lokalni nasledniki.

⁴³ Cf. SCHMIDT 2000, cit. n. 39, p. 467.

⁴⁴ SCHMIDT 2000, cit. n. 39, p. 467.

Če bi v primeru enega od gospodov Flaschbergov v Öttingu ali kanonika pod podobo sv. Barbare v Krki še lahko domnevali, da gre za votivni podobi, ki sta morda nastali kot posledica zaobljube ob morebitni srečni vrnitvi iz vojaškega spopada leta 1361 v Furlaniji,⁴⁵ oziroma ob epitafu Katarine Viltuške v Murauu zaradi spremnega napisa pod upodobitvama vemo, da gre za komemorativno podobo,⁴⁶ so vzroki za nastanek preostalih doslej ostali še vedno bolj ali manj nepojasnjeni ali celo povsem prezrti.

Po analogiji z nastajanjem upodobitev donatorjev drugod pa vendarle lahko sklepamo, da gre v večini primerov prav za komemorativne podobe, kakršne so nastajale po določenih oporočnikih v kriznih časih,⁴⁷ tj. predvsem v obdobjih izbruhov epidemij, kot je bila kuga. V italijanskih mestih je tako prvi porast tovrstnih naročil mogoče pripisati že prvemu in največjemu izbruhu leta 1348, medtem ko so bila ob vsaki umiritvi razmer (npr. med letoma 1339 in 1362) ta le redka, a so seveda znova porasla ob vsakem novem izbruhu epidemije.⁴⁸

Četudi se morda na avstrijskem Koroškem, Štajerskem takšne oporoke ali niso ohranile ali še niso bile deležne podrobnejše obravnave, vsekakor lahko upravičeno govorimo o podobnih vzrokih, konec koncev predvsem potrebah vernikov oziroma njihovem odzivu na kugo.

Kuga je sicer tako v Furlaniji kot na Koroškem in Štajerskem že leta 1349 močno zdesetkala prebivalstvo, in temu tudi v drugi polovici 14. stoletja nikakor ni bilo prizanešeno. »Črna smrt« se je namreč vračala v ponavljajočih se intervalih, ob nekaterih manjših (okoli leta 1364 in 1374) še najmanj dveh izredno hudih v letih 1370 in 1381–1382.⁴⁹ Na Koroškem je bila tako mdr. zabeležena tudi leta 1365 v Beljaku.⁵⁰

Nevarnost oziroma celo velika verjetnost razmeroma nenadne smrti⁵¹ je zagotovo pri vernikih povečala skrb za usodo lastne duše, zaradi česar so se ne-

⁴⁵ VODNIK 2012, cit. n. 2, p. 45.

⁴⁶ Napis pod upodobitvama preberemo: »Anno d(omi)ni MCCCCLXXVII hic leit fraw katren vonwilthausen h(erre)n rudolfsotten tachter von liechtenstain die hat gestiftt ain ewige mess und ain ewic liecht vie ainen ewigen jar tag auf sand [...] alter die gestorb(e)n ist an sand partolames tag«.

⁴⁷ Za avstrijski prostor sicer zgolj omembe, cf. SCHMIDT 2000, cit. n. 39, p. 467, sicer cf. Samuel K. COHN, *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*, Baltimore – London 1997, pp. 249–264.

⁴⁸ COHN 1997, cit. n. 47, pp. 249–264.

⁴⁹ Boris VELIMIROVIC – Helga VELIMIROVIC, Plague in Vienna, *Reviews of Infectious Diseases*, XI, 5, 1989, p. 810; NIEDERSTÄTTER 2001, cit. n. 21, p. 16.

⁵⁰ NIEDERSTÄTTER 2001, cit. n. 21, p. 16.

⁵¹ Glede na opis sodobnikov je smrt ob okužbi nastopila najpozneje v treh dneh. Cf. NIEDERSTÄTTER 2001, cit. n. 21, p. 16.

dvomno oprijeli vseh razpoložljivih možnosti, ki bi vsaj olajšale usodo njihove duše v vicah, če se že niso mogli nadejati nebes. Revnejši so se ob kesanju in pokori v molitvi zatekli po pomoč k Mariji, Kristusu, svetnikom, premožnejši pa so navadno uporabili še drugačne »zaščitne ukrepe«. Med njimi zlasti v oporokah pogosto omenjeni »Seelgerät«, tj. vse reči, ki pomagajo duši, oziroma v nebesih naloženi zaklad, ki je temeljil na zalogi dobrih del, ki jih je posameznik naredil že v tostranstvu.⁵²

Verniki so zato velikodušno poklanjali cerkvi različne darove (mdr. sveče, večno luč ipd.), nenazadnje tudi zato, ker so tako dobili v zameno (če že ne pravice pokopa v cerkvi) zagotovljeno vsaj pogrebno mašo, vigilije in molitve. In končno so, vsaj tisti finančno najbolj zmožni, zase ustanavljali tudi spominske maše⁵³ oziroma se celo dali upodobiti na stenski sliki.⁵⁴

Ta je ne le ohranjala nanje spomin,⁵⁵ ampak tudi zagotavljala njihovo konstantno prisotnost v cerkvenem prostoru, tako med samim bogoslužjem kot tudi sredi krščanskega občestva.⁵⁶

Po načelu recipročnosti oziroma »do ut des«⁵⁷ so namreč upodobljeni pokojni donatorji lahko od še živečih vernikov pričakovali, da jih bodo ob molitvi pred svetniki vključili v svoje molitve in priprošnje, saj je molitev za pokojne oziroma njihov dušni blagor že vsaj od 13. stoletja dalje veljala za sedmo duhovno delo usmiljenja.⁵⁸

⁵² Mt 6, 19–20: »Ne nabirajte si zakladov na zemlji, kjer uničujeta molj in rja in kjer tatovi vlamljajo in kradejo; nabirajte pa si zaklade v nebesih, kjer jih ne uničujeta ne molj ne rja in kjer tatovi ne vlamljajo in ne kradejo.«; cf. Lk 12, 33–34: »Prodajte svoje premoženje in dajte vbogajme. Naredite si mošnje, ki ne ostarijo, neizčrpen zaklad v nebesih, kamor se tat ne približa in kjer molj ne razjeda. Kjer je namreč vaš zaklad, tam bo tudi vaše srce.«

⁵³ Poleg Katarine Viltuške v Murauu, sta npr. maši zase v krški stolnici ustanovila tako leta 1364 škof Janez II. von Platzeim-Lenzburg (vsakoletno spominsko) kot Janez IV. von Mayrhofen leta 1385. Slednji celo t. i. tretjo mašo na glavnem oltarju sv. Device, ki je morala biti peta vsak dan. Za njeno fundacijo je Janez IV. prispeval prihodek kar dvajsetih zasebno kupljenih domačij. Prav tako so bili od tega prihodka plačani še drugi stroški, kot npr. večna luč pred oltarjem. Cf. Hans PIRCHEGGER, *Die Herrschaften des Bistums Gurk in der ehemaligen Südsteiermark*, Klagenfurt 1956 (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie, XLIX), pp. 172, 186.

⁵⁴ Ob izgubljenih oporokah se je od siceršnjega veliko večjega daru cerkvi navadno ohranila le še ta. Cf. Corine SCHLEIF, *Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990 (Kunstwissenschaftliche Studien, LVIII), p. 80.

⁵⁵ Pač v skladu s srednjeveško »Gebetsmemoria«. Cf. SCHLEIFF 1990, cit. n. 54, p. 82.

⁵⁶ Berndt HAMM, *Religiosität im Späten Mittelalter*, Tübingen 2001 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, LIV), p. 61.

⁵⁷ »Dam, da bi ti lahko dal« Cf. Hamm 2001, cit. n. 56, p. 47.

⁵⁸ »Za žive in mrtve Boga prositi«. Cf. SCHLEIFF 1990, cit. n. 54, p. 82.

V zadnjih desetletjih 14. stoletja so zato določila v oporokah postajala vse bolj precizirana: poleg denarnega zneska, namenjenega poslikavi,⁵⁹ zelenega svetnika ali prizora in roka, v katerem naj bi bila podoba izdelana (običajno leto ali dve), so se tako predvsem pomnožile tudi zahteve po upodobitvi lastne figure, lahko tudi v spremstvu izbranih umrlih sorodnikov.⁶⁰

Izvedba z oporoko zaupanega naročila je bila seveda prepuščena izvršiteljem oporoke (najpogosteje še živečim sorodnikom), ki so se morali s cerkveno skupnostjo dogovoriti o razpoložljivem prostoru, mestu in velikosti upodobitve, nenazadnje so se morali odločiti tudi, katerega slikarja bodo izbrali, pri čemer je bila kakovost izvedbe zagotovo odvisna tudi od roka in denarnega zneska, namenjenega poslikavi.

Izbor podobe, prizora je bil, kot rečeno, stvar osebne preference donatorja (v tem primeru oporočnika), kar na avstrijskem Koroškem in Štajerskem potrjujejo tudi posamezne poslikave cerkvenega prostora, za katere se dozdeva, da niso sledile nikakršnemu vnaprejšnjemu programu, ampak so se zgolj prilagajale željam (in finančnemu vložku) donatorjev.

Takšna je mdr. poslikava v Nonči vasi, kjer vidimo nanizane različne in med seboj nepovezane upodobitve: na južni zunanjščini fragmentarno ohranjeno Marijo z detetom in sv. Katarino,⁶¹ na južni steni v notranjščini Pohod in poklon sv. treh kraljev, na slavoločni steni Ano Samotretjo, na severni ponovno Marijo z detetom in Katarino (in sv. Petrom) ter prizor Nejevernega Tomaža, ki ga nekoliko prekriva eden od sicer dveh (nekoliko poznejših) prizorov iz legende sv. Katarine (Katarinin disput in Katarino peljejo v ječo).

Slednja prizora pravzaprav posredno pritrjujeta mnenju, da so tudi siceršnje kompleksnejše oziroma narativne upodobitve (npr. poslikavi mojstra Henrika v Sv. Lenartu pri Beljaku/St. Leonhard bei Villach in v ž. c. sv. Egidija v Zweinitzu ali delavnice Mojstra Nonče vasi v Starem trgu/Altenmarkt bei Wies, v Ivniku/Eibiswald, Vogrčah/Rinkenberglah, Rinkolah/Rinkolach ... kot tudi morebitna v Celju) nastale šele v poznejšem času, tj. v obdobju, ko je bila nevarnost kuge vsaj začasno pozabljena (tj. okoli leta 1385 ali pozneje).

Domnevi, da so torej poleg priložnosti za delo izven običajnih delovnih območij, ki so jih furlanskim in drugim slikarjem v obravnavanem času nudile nove

⁵⁹ Seveda lahko tudi tabli ipd.

⁶⁰ Cf. COHN 1997, cit. n. 47, pp. 249–264.

⁶¹ Skrajni podobi na levi in desni nista več dobro berljivi. Glede na angela na desni pa bi bilo morda lahko upodobljeno tudi oznanjenje Mariji.

geopolitične razmere, ki so hkrati finančno zmožnim zaveznikom in pristašem novega (čeprav le kratkotrajnega) stanja omogočile najemanje v aktualnem slogu izučenih slikarjev, povečani freskantski dejavnosti na Koroškem in Štajerskem botrovale tudi potrebe vernikov, pa nenazadnje pritrjuje tudi že omenjena skoraj popolna odsotnost donatorskih upodobitev v približno sočasnem slovenskem stenskem slikarstvu. Kot kaže, je namreč kuga pretežno ruralno podeželje Gorenjske bolj ali manj obšla.⁶²

Viri ilustracij: Matej Klemenčič (1–2); arhiv avtorice (3–6)

⁶² V nasprotju z izredno hudo prizadetostjo na Koroškem, Štajerskem in na Dravskem polju (do 80% pustot), na Gorenjskem ni bilo opaziti kakega upada števila prebivalcev. Cf. Pavle BLAZNIK – Bogo GRAFENAUER – Milko KOS – Fran ZWITTER, Kolonizacija in populacija, *Zgodovinski časopis*, XXVI/1–2 (*Gospodarska in družbena zgodovina Slovencev. Zgodovina agrarnih panog. I. zvezek. Agrarno gospodarstvo*), 1970, p. 86; Vasko SIMONITTI, Pustote v 14. in 15. stoletju, *Zgodovinski časopis*, XLVIII/2, 1994, pp. 190–191.

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

SUMMARY

In recent decades, research into the long-recognized activity of Friulian and other North Italian painters in Slovenia (specially Upper Carniola) and Austria (Carinthia, Styria), traditionally dated around 1400, has shown that many of these “Friulian” murals in Slovenia are not related with the work of Vitale da Bologna in Udine (1348–1349), as previously assumed, but with his later works in the Emilia Romagna region (Pomposa, 1351 and Bologna, Santa Maria dei Servi, 1359). It is only the Carinthian wall paintings dating from the mid-1360s to the last murals of the early 1380s which showcase a close connection with Friuli, that is, Vitale’s Friulian pupils, who, in addition to their work in Udine, collaborated on Spilimbergo Cathedral (1350-1358). One of the reasons for this relatively sudden and short-lived activity of Friulian painters outside their original working area could certainly be deduced from the new geopolitical circumstances of that time: namely, the annexation of Friuli in 1361 by the extremely ambitious Rudolf IV of Habsburg and his train of numerous Carinthian and Friulian supporters (like the Counts of Gorizia and their ministeriales the Flaschbergs, the bishop of Gurk, etc.). Consequently, this forced the Patriarch of Aquileia not only to approve an Austrian provincial governor of Friuli, but also to relinquish all his fiefdoms in Styria, Carinthia and Carniola. At the same time (in 1361 and again in 1364), Rudolf, in an attempt to “fill up” the desolated towns after the plague, also prohibited guilds. Thus, for the first (and most likely the last) time, he finally enabled clients from Carinthia, among others, to invite and hire craftsmen skilled in the new, “fashionable style” from “abroad.”

After a short break (following new clashes in 1364–1365, the defeat of Rudolf’s supporters in Friuli, Rudolf’s dispute with Meinhard VII of Gorizia, and Rudolf’s death in 1365 – in addition to another outbreak of the plague in 1369), possibly the only individual works of Friulian painters in Carinthia were produced between the years 1370, when the truce between Albrecht III of Habsburg and Meinhard VII of Gorizia was declared and Meinhard was appointed provincial governor of Carinthia, and 1381. Like in Slovenia, new wall paintings were commissioned either to local painters trained in the “Friulian manner,” or to painters from the outskirts of Friuli and, in the majority of cases, from other Venetian regions.

Besides the differences in geopolitical circumstances between Friuli, Carinthia and Slovenia (with no outstanding political or familiar connections to Friuli) and the differences in stylistic analysis, there is another major distinction within this so-called “unified stream” of Friulian painters “penetrating” through Slovenia and Carinthia to the north-eastern countries. Namely, it is an iconographical distinction: in Slovenia, every so-called “Friulian” wall painting covers nearly all the space available (facade,

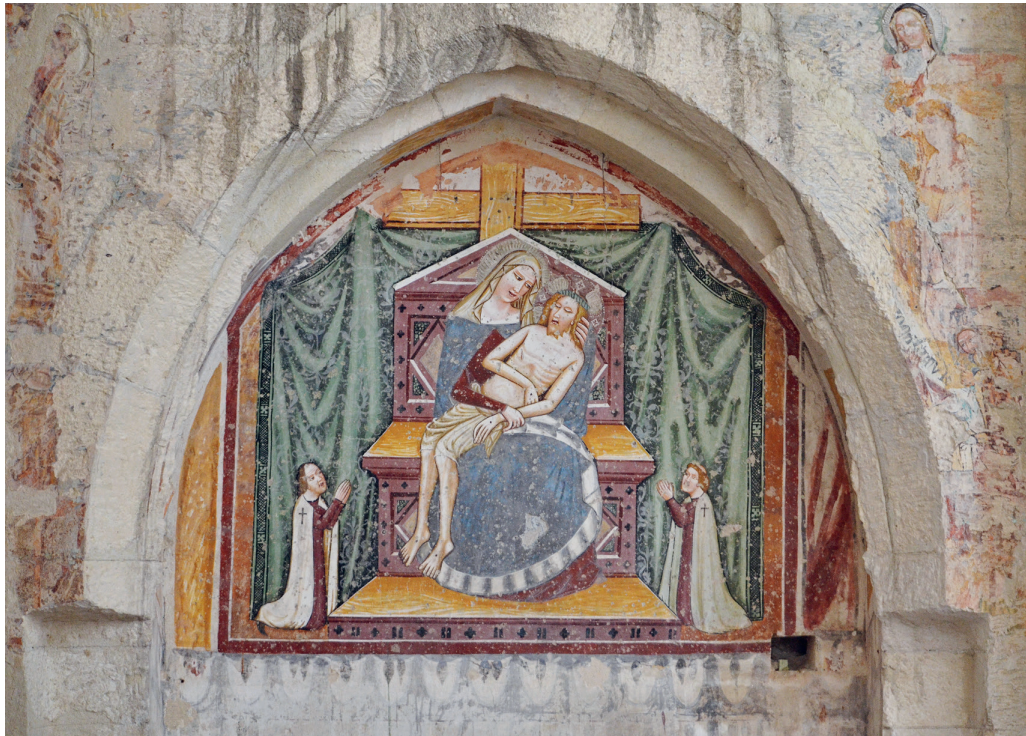
entire south and north interior wall, etc.) with depictions of historical events. Meanwhile, Austrian wall paintings represent mainly singular images confined to a limited space on a column or only on one part of the wall, which suggests that they were meant to become somewhat similar to cult images and therefore intended more for private contemplation, rather than a public one.

Last but not least, another not insignificant sign of such intensions are the almost obligatory images of the kneeling donors, expecting prayers from pious spectators. Although the images of the donors were not a new phenomenon, their sudden appearance and constancy in Carinthia and later in the Styrian region suggests that most of those wall paintings were commissioned more as commemorative than as votive images, considering they were highly popular remedies for the souls of the testators in their last wills, especially in Italy (including Friuli) during the big crises, for example, the major outbreaks of the plague.

Considering the deadly plague outbreaks in Friuli, Carinthia and Styria around 1364, as well as in 1370, 1374 and 1381–1382 (which most likely spared Upper Carniola in Slovenia where no donor portraits have been found) we can assume, that in addition to the new geopolitical circumstances which enabled hiring former “foreign” craftsmen, the necessities of believers also played a significant role.



[VODNIK 1] Mojster Frančišek, Marijina smrt, okoli 1365. Krka/Gurk, župnijska in nekdanja stolna cerkev Marijinega vnebovzetja



[VODNIK 2] Mojster Frančišek, Pietà, okoli 1370. Gradec/Graz, Leechkirche, c. Marijinega vnebovzetja



[VODNIK 3] Mojster Frančišek, epitaf Katarine Viltuške, 1377. Murau, ž. c. sv. Mateja

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 kartuzijanskega 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 kartuzijanskega 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 LUCCHESI, 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 LUCCHESI, 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 obenem 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 kulturno-zgodovinsko 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 PilonKeywords: 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.
