
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 LX–LXI

Ljubljana 2024–2025

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.S. LX–LXI/2024–2025

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

KATRA MEKE, glavna in odgovorna urednica / Editor in Chief

NEŽA ČEBRON LIPOVEC, FRANCI LAZARINI, urednika tekoče številke / Editor of the Current
Volume

NEŽA ČEBRON LIPOVEC, NATAŠA IVANOVIČ, MATEJ KLEMENČIČ,
FRANCI LAZARINI, HELENA SERAŽIN, 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

SARA TURK

Lektoriranje / Language Editing

KATJA KRIŽNIK JERAJ (SLOVENŠČINA), JOSH ROCCHIO (ANGLEŠČINA)

Prevajalci povzetkov in sinopsisov / Translators for Summaries and Abstracts

KATJA URŠIČ (NEMŠČINA)

Oblikovanje in postavitve / Design and Typesetting

STUDIOBOTAS

Tisk / Printing

TISKARNA KNJIGOVEZNICA RADOVLJICA

Naklada / Number of Copies Printed

300 IZVODOV

Indeksirano v / Indexed by

BHA, FRANCIS, SCOPUS

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 ZNANSTVENORAZISKOVALNO IN INOVACIJSKO
DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE.

Kazalo / Contents

RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES

KATARINA ŠMID

Spinario on a Limestone Relief in Apsorus

Motiv Spinaria na apnenčastem reliefu v Apsoru

9

RENATA NOVAK KLEMENČIČ

Koprška Marijina rotunda: od izročila k virom

La rotonda di Santa Maria a Capodistria:

un'analisi tra tradizione e fonti storiche

25

NIKA LEBEN

Nova spoznanja o stavbnem razvoju cerkve

Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku

Neue Erkenntnisse zur architektonischen Entwicklung

der Kirche Mariä Himmelfahrt auf der Insel Bled

45

MOJCA JENKO

Doslej spregledana estetika Veita Stossa. Križani iz Dramelj

Ein bisher unbeachtete Werk von Veit Stoss in Slowenien.

Das Kruzifix aus Dramlje

73

MAGDALENA MEZEG

Marija, ki doji dete: kretsko-beneška ikona iz Narodne galerije

Nursing Madonna: Creto-Venetian Icon from the National Gallery

of Slovenia

103

FRANČIŠKA ORAŽEM

O avtorstvu in provenienci velikega oltarja
iz podružnične cerkve sv. Jožefa nad Preserjem
*On the Authorship and Provenance of the High Altar
from the Filial Church of St. Joseph above Preserje*

133

MIHA VALANT

Neuresničene vizije: kranjski slikarji in natečaj
za veliki zastor Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1891
*Unrealized Visions: Carniolan Painters and the 1891
Competition for the Provincial Theatre Curtain in Ljubljana*

159

TINA POTOČNIK

Post-World War II Architectural Creations and the Treatment
of Historical Built Fabric: Edvard Ravnikar's Revolution Square
Complex in Ljubljana
*Povojna arhitektura in odnos do historičnega grajenega tkiva:
Ravnikarjev kompleks Trga revolucije v Ljubljani*

191

GOJKO ZUPAN

Nace Šumi – človek slovenske kulture do mature.
In principio erat Dachau I
*Nace Šumi – a Man of Slovene Culture to Matriculation.
In principio erat Dachau I*

219

IN MEMORIAM

MOJCA JENKO

Ksenija Rozman

245

Marija, ki doji dete: kretsko-beneška ikona iz Narodne galerije

MAGDALENA MEZEG

Narodna galerija v Ljubljani v stalni zbirki umetnin hrani ikono z naslovom *Marija, ki doji dete*, ki v osrednjem motivu prikazuje tip *Galaktotrophouse*, v zahodni ikonografiji poimenovane *Maria lactans* ali *Virgo lactans*, kar v prevodu pomeni doječa Marija. Marija v svojem naročju doji malega Jezusa in v dvignjeni desnici drži globus s križem (*globus cruciger*). Ikona je bila v novejši literaturi datirana v drugo polovico 15. stoletja, vendar lahko vprašanja datacije, avtorstva in provenience še dodatno osvetlimo.¹

Ikona je bila prvič omenjena leta 1976 v katalogu *Nove pridobitve Narodne galerije 1965-1975*.² Na tem mestu se je Anica Cevc za opredelitev in datacijo zahvalila dr. Krunu Prijatelju. Poleg osnovnih podatkov o ikoni – da je ikona delo neznanega avtorja kretsko-beneškega izvora iz 16. oziroma 17. stoletja – je zapisala, da je za upodobljeni ikonografski prizor *Galaktotrophuse* oziroma *Virgo lactans* nenavadno, da Marija v rokah drži zemeljsko kroglo s križem, po kateri se steguje mali Kristus. Nadalje pa je poudarila, da so se krogle v Kristusovi roki začele pojavljati na ikonah šele v 16. stoletju, kar naj bi bilo v prid tako pozni dataciji ikone.³ K tej naj bi prispevala tudi kakovost ikone, ki po zapisu avtorice za-

¹ Ikono hrani Narodna galerija v Ljubljani (inv. št. NG S 1845). V pričujočem prispevku so strnjene ugotovitve mojega magistrskega dela (Magdalena MEZEG, *Marija, ki doji dete, kretsko-beneška ikona v ljubljanski Narodni galeriji*, Ljubljana 2020 (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, tipkopis)) z naknadno odkritim t. i. Potrdilom v arhivskem gradivu Federalnega zbirnega centra (FZC) in študijo Igorja Sapača, ki je odstrla del provenience ikone. Na tem mestu bi želela izraziti zahvalo mentorici doc. dr. Renati Novak Klemenčič in dr. Andreju Smrekarju za njuno pomoč in podporo. Prav tako se zahvaljujem dr. Renati Komič Marn in dr. Zuleiki Murat za posredovanje informacij. <https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka/1200-1600/marija-ki-doji-dete-neznani-avtor?workId=1888>

² Anica CEVC – Ksenija ROZMAN, *Neznan avtor kretsko-beneške šole, Nove pridobitve Narodne galerije 1965–1975*, Ljubljana 1976, p. 56.

³ Anica Cevc je verjetno imela v mislih značilen kretsko-beneški motiv *Madre della Consolazione*, ki pa se ikonografsko razlikuje od motiva na ikoni iz Narodne galerije, saj pri motivu *Madre della Consolazione* Marija v naročju z obema rokama drži Kristusa, ki desno roko dviguje v blagoslov, v iztegnjeni levi roki pa namesto svitka (ki je značilen za zgodnejše variante) drži kroglo sveta oziro-

ostaja za tistimi iz 15. stoletja, obravnava oziroma modelacija figur na ikoni pa je mehkejša.⁴

Leta 1983 je krajši prispevek ikoni namenil Federico Zeri v katalogu *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*.⁵ Ikono je opredelil kot delo beneško-bizantinske šole iz druge polovice 15. stoletja, ki kljub svojim skromnim dimenzijam predstavlja značilen primerek nabožnega slikarstva, ki je bilo med 14. in 17. stoletjem močno razširjeno ob Jadranskem morju in na grških otokih pod nadvlado Beneške republike. Zeri omenja središča, kjer so izdelovali take ikone - to so bili Kreta, kjer so poznana tudi imena nekaterih umetnikov, Benetke, skrajni jug Apulije, Dalmacija, Istra in Krf. Poudarja, da umetnostnozgodovinski problem te umetnosti, ki jo poimenuje beneško-bizantinska ali dalmatinska, še zdaleč ni razrešen, prav tako ni razrešena datacija teh ikon. Kot bizantinske prvine na ikoni kategorizira zlato ozadje ikone, svetlobne poudarke na tkaninah, zlasti na oblačilu deteta, in način obravnave senc, ki jih je slikar dosegel z zelenkasto barvo podlage. Tem značilnostim so dodane beneške komponente, ki jih prepozna v kompoziciji ikone, v obravnavi gub oblačil ter v motivu Marijine roke. Kot zapiše, so takšni vplivi Benetk značilni za čas okoli leta 1475 do 1500, kar potrjuje tudi okras avreole, ki je, kot pravi, narejen s prosto roko in z večjimi in manjšimi vtisi. Ikonografski motiv obravnava kot kombiniran motiv doječe Marije z motivom deteta, ki želi iz materinih rok prevzeti zemeljsko kroglo – simbol oblasti nad svetom. Zeri to kroglo opiše: razdeljena je na tri dele, spodnji del je dvakrat večji od zgornjih dveh in predstavlja Azijo, zgornji levi del predstavlja Afriko, desni pa Evropo. Takšna shema, naj bi izvirala iz grških klasičnih koncepcij pred Ptolomejem in jo je moč najti v t. i. Salustovih kartah, ki naj bi bile v srednjem veku na območju Evrope zelo priljubljene. Spodaj zapiše letnico Steletovega prevzema ikone iz Federalnega zbirnega centra (FZC) – 1946.⁶ Zeri leta 1997 v katalogu Narodne galerije *Evropski slikarji: katalog stalne zbirke*, napisan s soavtorstvom Ksenije Rozman, o ikoni doda le, da je dobro ohranjena, neznane

ma *globus cruciger* – simbol zemeljske in nebeške oblasti. Prve različice tega motiva s Kristusom, ki drži globus, se pojavijo že v drugi polovici 15. stoletja. CEVC – ROZMAN 1976, cit. n. 2, p. 56; Zoraida DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, Split–Zagreb 2017, p. 26.

⁴ CEVC – ROZMAN 1976, cit. n. 2, p. 56. Anica Cevc je oceno kvalitete ikone najverjetneje podala na podlagi pregleda ikone s prostim očesom. Vendar pa so UV in IR fotografije ikone, ki so v Narodni galeriji nastale leta 2019 in jih bom predstavila v nadaljevanju, razkrile povsem drugačen vtis o kvaliteti ikone.

⁵ Federico ZERI, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Ljubljana 1983, pp. 21–22.

⁶ Stelè je ikono popisal in prevzel iz skladišča v Križankah leto kasneje, kot je zapisal Zeri, kar je ohranjeno v njegovih terenskih zapisih. Glej ZERI 1983, cit. n. 5, pp. 21–22; Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, *Terenski zapiski Franceta Steleta* 1947, fol. 67v.



1. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št.
NG S 1845, fotografija konservatorsko-
restavratorske fotodokumentacije NG
iz leta 1974 (pred posegom)

provenience in leta 1945 prevzeta iz FZC, in da jo je Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta predal Narodni galeriji.⁷

Zanimivo teorijo o ikoni je leta 1992 objavila Marija Mirković.⁸ Avtorica namreč v prispevku ljubljansko ikono poveže z ikono *Medvedgradska Mati Božja*, prek te pa tudi z ikono *Trsatska Mati Božja*, ki prikazuje motiv doječe Marije. Kot piše, naj bi se kult Trsatske Matere Božje širil na območju, ki so mu vladali Celjani, ki so bili prek poroke povezani s Frankopani, in to s pomočjo »zrcalnih kopij«, ki naj bi verjetno nastale po neki grafični predlogi.⁹ Poleg teh omemb je na ikono v preglednem delu *Marija v slovenski umetnosti* iz leta 1994 opozoril tudi Lev Menaše.¹⁰

⁷ Federico ZERI, Beneško-bizantinska šola, druga polovica 15. stoletja, *Evropski slikarji: katalog stalne zbirke Narodna galerija Ljubljana* (edd. Federico Zeri – Ksenija Rozman), Ljubljana 1997, p. 32. Enako v Federico Zeri – Ksenija ROZMAN, Venetian-Byzantine School, second half 15th century, *European paintings: Catalogue of the Collection* (edd. Federico Zeri – Ksenija Rozman), Ljubljana 2000, p. 34.

⁸ Marija MIRKOVIĆ, Milosni lik Majke Božje Trsatske i različiti pristupi njegovu vrednotanju, *Umjetnost na Istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije* (edd. Nina Kudiš – Marina Vicalja), Rijeka 1993, pp. 195–204.

⁹ MIRKOVIĆ 1993, cit. n. 8, p. 202.

¹⁰ Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti: ikonologija slovenske marianske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, p. 157.

2. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG
S 1845, fotografija konservatorsko-
restavratske fotodokumentacije NG iz
leta 1974 (med posegom odstranjen
desni stebriček okvirja)

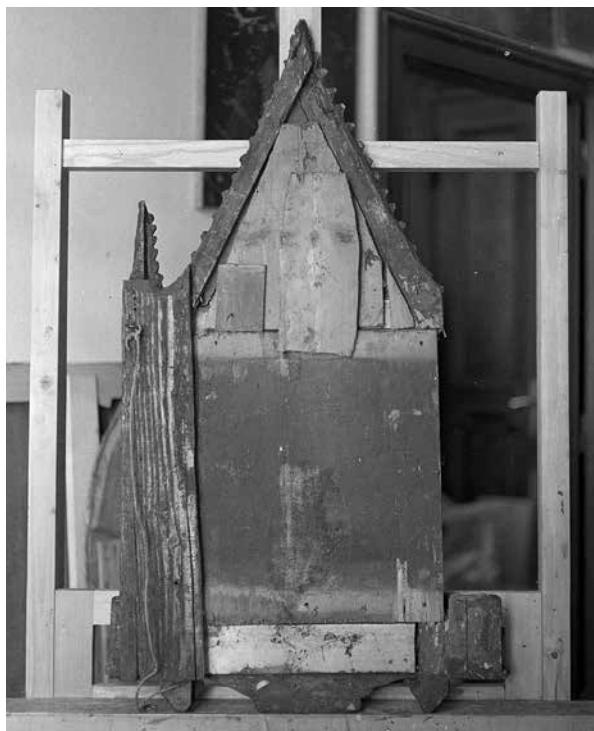


Avtor poudarja, da je ikona zanimiva predvsem zaradi svojega okvirja, ki ima videz značilno gotskega zasebnega oltarčka. Poleg tega zapiše, da naj bi bilo umetnostnih del s takšnim motivom ob obalnih mestih še več. Prav v Benetkah in ob jadranski obali naj bi bil še posebej priljubljen motiv Doječe Marije, ki pa se je po reformaciji počasi umikal iz repertoarja nabožnih Marijinih podob. Teološko naj se namreč ne bi najbolje ujemal z zahtevami tridentinskega koncila, ki je poudarjal Marijino brezmadežno spočetje, s čimer naj bi bilo Devici prizanešeno porodno trpljenje.¹¹

Najobširnejšo raziskavo o ikoni je leta 2011 objavila Zuleika Murat.¹² V njej se je avtorica ukvarjala z uporabo predlog v srednjem veku. Ugotovila je povezavo med okvirjem ikone iz Narodne galerije, na katerem je upodobljen reliefni prizor Križanja, ter nekaterimi drugimi izdelki, ki so bili narejeni kot odtis nekega skupnega modela. Tem izdelkom je skupen reliefni prizor bizantinskega Križanja. Najstarejšo

¹¹ Med muke materinstva spada tudi dojenje, kar je bilo v navzkrižju z novo tridentinsko doktrino Cerkve, zato naj bi prizor počasi potonil v pozabo oziroma naj bi se mu umetniki namerno izogibali. Menaše na tem mestu omeni teorijo Marije Mirkovič, ki se mu zdi zanimiva, ampak težko dokazljiva. MENAŠE 1994, cit. n. 10, p. 157.

¹² Zuleika MURAT, Leather manufacturing and circulating models in the middle ages: from a Byzantine patena in Halberstadt to a Veneto-Cretan icon in Ljubljana, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XLVII, 2011, pp. 75–97.



3. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja. Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 1845, fotografija konservatorsko-restavratorske fotodokumentacije NG iz leta 1974 (odstranjevanje hrbtnih zapore med posegom)

različico tega prizora pa predstavlja srebrna patena, ki je bila narejena med letoma 1050 in 1190 in jo je leta 1205 v Halberstadt prinesel tamkajšnji škof, ko se je vračal domov iz četrte križarske vojne. Na osnovi primerjav ohranjenih usnjenih od-tisov in drugih usnjenih izdelkov iz Veneta je ugotovila, da bi odlitek v timpanonu ikone lahko datirali v 16. stoletje.¹³ Najnovejša študija, ki se ukvarja z domnevno provenienco ikone pred letom 1947, je raziskava Igorja Sapača o nastanku in propadu podeželske vile Pachta na Kozjaku. Sapač je na tem mestu ikono iz Narodne galerije povezal s Steletovimi terenskimi zapisi z dne 5. oktobra 1945, ko je obiskal Kozjak nad Pesnico.¹⁴

Na ikonski plošči je na zlati podlagi upodobljena dopasna podoba Marije, ki v svojem naročju doji dete. Marijina glava je rahlo zasukana in nagnjena v levo k malemu Jezusu. Dete glavo obrača proti materi, medtem ko Marija z milim pogledom zre proti gledalcu, Jezusov pogled uhaja mimo nje. Njene oči so mandljaste oblike,

¹³ MURAT 2011, cit. n. 12, pp. 87, 96.

¹⁴ Igor SAPAČ, Med gradom svetega Jurija, vilo Grimaud-d'Orsay in graščino Pa(c)hta. Izzvenevanje kulture plemiških dvorcev na Slovenskem na prehodu iz 19. v 20. stoletje, *Umetnostna dediščina plemstva v času njegovega zatona: transformacije, prenosi, reinterpretacije* (ed. Tina Košak), Ljubljana 2023, pp. 333–480.

s poudarjeno podočesno gubo in obrvmi, ustnice pa majhne, z mehko obravnavanim volumnom, pod njimi je zaobljena brada, nad njimi pa dolg in raven nos. Z levico si Jezušček podpira shematično upodobljeno materino dojko, ki si jo nežno potiska proti zaprtim ustnicam, z desnico pa se steguje in dotika krogle s križem v Marijini roki. Po gubah Jezusove draperije je vidno, da ima obe nogi v kolenu pokrčeni, izpod njegovega hitona pa gledata dve bosí stopali; levo ima upodobljen zanimiv detajl skrčenih nožnih prstov. Tako mati kot sin imata okoli glave upodobljeno puncirano avreolo.

Devica je ovita v rdeč maforion, v glavnem delu podložen s svilnato belo tančico, ki je razločnejša na Marijini levi strani, v predelu telesa pa je vidna temna (črna) obleka s svetlejšim rdečim ovratnikom. Marijina leva roka podpira dete pri ramenih, v naturalistično upodobljeni desni roki pa drži kroglo sveta s križem, t. i. globus cruciger. Desna dlan, v kateri Marija s tremi prsti drži kroglo, razdeljena na tri dele, je odprta proti gledalcu. Robove Marijinega plašča krasi pas zlate psevdokoptske dekoracije, ki obroblja tudi ovratnik in rokave Jezusove obleke. Obraz Marije in otroka je senčen s sivo-olivnozeleno barvo, nabori draperije pa se zlato svetijo. Modelacija otroka deluje mehka, zlasti detajl svetlih kodrov, mehko zaobljenih oči, majhen prifrknjen nosek in mesnata lička dajejo malemu Jezusu otroški videz.

Osrednji motiv ikonske plošče prikazuje *Galaktotrophouso*, v zahodni ikonografiji poznano kot *Maria Lactans* ali *Virgo Lactans*, kar v prevodu pomeni Doječa Marija. Prizor, ki prikazuje Mati božjo, ko v svojem naročju hrani malega Jezusa, v svojem bistvu poudarja koncept Kristusovega učlovečenja (inkarnacije),¹⁵ hkrati pa odpira temeljna (protislovna) teološka vprašanja o Kristusovi naravi in Marijini deviškosti.¹⁶ Gre za pogost in priljubljen motiv med italijanskimi slikarji od 12. stoletja dalje, zlati pa v 14. stoletju.¹⁷ Poleg motiva Doječe Marije pa obravnavana ikona iz Narodne galerije vključuje še druge ikonografske prizore in simbolne pomenne. Avtorica Zuleika Murat je ikono opisala z ikonografskima motivoma *Ga-*

¹⁵ Beth WILLIAMSON, The Virgin Lactans as Second Eve: Image of the Salvatrix, *Studies in Iconography*, XIX, 1998, pp. 109–111.

¹⁶ Małgorzata SMORAG ROZYCKA, "Mary has filled me with amazement that she gave milk to the One who feeds the multitudes": Notes on the Byzantine Iconography of Maria Galaktotrophousa, *Ikonotheke*, XXVII, 2017, p. 6.

¹⁷ Dorothy C. SHORR, *The Christ Child in devotional images in the Italy during the XIV century*, New York 1954, p. 58. Geneza ikonografskega motiva Doječe Marije je negotova. Kar je v trenutnih fazah raziskav gotovo, je priljubljenost motiva v post-bizantinskem ikonopisju kretske šole, zlasti v krogu Andreasa Ritzosa, pa tudi v bizantinskih krogih v Italiji. SMORAG ROZYCKA 2017, cit. n. 16, p. 5; Katharine DAVIDSON BEKKER, The Lactans and the Lachrymose: The Nursing Virgin as Intercessory Type in an Early Coptic Monastic Context, *Studia Antiqua*, XXI/1, 2022, pp. 8–10.

laktotrophouse in *Hodegetrije*,¹⁸ slednji je na ikoni manj očiten. *Hodegetrija* je motiv Matere božje (*Theotokos*), ki v naročju drži malega Kristusa, z desnico pa kaže nanj. Na obravnavani ikoni Marija svoje desnice ne uperja v Kristusa, ampak mu z njo ponuja globus s križem, t. i. globus cruciger, ki predstavlja simbol zemeljske in nebeške oblasti, po katerem se steguje mali Jezus in se ga s konicami prstov desne roke že dotika. Ortodoksna tradicija ni poznala zemeljske oble. V zgodnjekrščanski zahodni umetnosti se bodisi Jezus otrok ali Božja Mati včasih pojavljata z imperialnim globusom v roki kot znakom oblasti.¹⁹ Združitev prizora Doječe Marije in podaje globusa je zanimiva in redka, saj v obsežnem materialu, ki sem ga pregleдалa, nisem uspela najti popolnoma enakega prizora.²⁰

Na prizoru je pomenljiv tudi način Marijine predaje globusa Jezusu in postavitve njene dlani, ki spominja na Evino dlan, ki v rokah drži sad in ga ponuja Adamu. Marija kroglo drži s tremi prsti, pri tem pa gledalcu odpira oziroma kaže notranjo stran svoje dlani. Tu lahko nastane smiselna ikonografska interpretacija, ki jo je na neki način ponudila že Muratova. Po njenem mnenju je ikonografija prizora na ikonski plošči povezana s prizorom Križanja na okvirju, saj naj bi Jezusovo stegovanje po zemeljski krogli napovedovalo odrešitev sveta s trpljenjem Kristusa na Križu.²¹

Marijina drža krogle na način, ki spominja na Evino gesto, je v tem primeru zgovorna. Lara Fernández Piqueras je v knjigi *Icons at the Crossroad of Cultures (14th–17th Century)* obravnavala kretsko-beneško ikono s podobno Kristusovo gesto, le da se Kristus steguje po jabolku, in ne po zemeljski obli.²² Jabolko je tudi aluzija na padec človeka, torej opozarja na sadež z drevesa spoznanja, ki ga

¹⁸ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

¹⁹ Lara FERNÁNDEZ PIQUERAS, 2. Virgin and Child with Apple, *Icons at the Crossroad of Cultures 14th–17th Century* (edd. Lara Fernández Piqueras – Simon G. Morsink), Amsterdam 2018, p. 10.

²⁰ Najbližji primeri so: Nikolaos Tzafouris, *Madre della Consolazione*, ok. 1480–1500, Kreta, The British museum, inv. št. 1994.0102.6, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1994-0102-6; Nikolaos Tzafouris, *Madre della Consolazione*, ok. 1490, nizozemska zasebna zbirka, <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/view/4165/3940>; Nikolaos Tzafouris, *Marija z detetom in Frančiškem Asiškim*, ok. 1490, Muzej bizantinske in krščanske umetnosti v Atenah, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikolaos_Tsafouris_-_The_Virgin_and_St_Francis_of_Assisi_-_WGA23105.jpg; Kretsko-beneška šola, *Madre della Consolazione*, ok. 16/17. stoletje, Vila Fiesole, <https://www.maisonbibelot.com/uk/auction-0216/our-lady-of-consolation-icon-scuola-veneto-cre-135157>; Kretsko-beneška šola, *Madonna del Latte*, 15. stoletje, Museo Nazionale di Ravenna, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Scuola_veneto-cretese%2C_maodnna_del_latte_tra_le_ss._caterina_e_lucia%2C_xvi_secolo.jpg.

²¹ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 94.

²² FERNÁNDEZ PIQUERAS 2018, cit. n. 19, p. 10.

je Eva izročila Adamu in s tem povzročila njun izgon iz rajskega vrta.²³ V teološkem smislu v rokah Jezusa simbolizira sadež odrešenja, Kristus pa v tem primeru predstavlja novega Adama, jabolko v Marijinih rokah pa simbolizira novo Evo. Kot simbol »jabolka odrešitve«, kjer Marija predstavlja antitip Eve, je razložena tudi krogla v Marijinih rokah pri Zlati Madoni iz Essna (973–82). Zlata Madona, podobno kot Marija na ikoni iz Narodne galerije, v desni roki s tremi prsti drži kroglo, v levi pa pri ramenih pridržuje Kristusa. V zvezi s kroglo v njenih rokah se pojavlja več mogočih interpretacij. Krogla bi lahko simbolizirala *globus cruciger*, vendar križ z globusom ni bil ustaljen motiv na področju Svetega rimskega cesarstva do kronanja Konrada II. leta 1024, Madona iz Essna pa je nastala pred tem. Kot druga možnost se v literaturi omenja simbolni pomen »jabolka odrešitve«. Marija na tem mestu simbolizira odrešitev, ki jo je prinesla na svet z inkarnacijo Kristusa, torej antitip Eve, krogla pa bi lahko pomenila tudi simbolno oblast Kristusa, t. j. krščanstva nad svetom. Takšen pomen je mogoče najti že v karolinških in otomanskih iluminiranih rokopisih.²⁴ Na nekaterih ikonah se lahko pojavita tako motiv sadeža kot tudi motiv globusa. Takšen primer je ikona *Marija z detetom* iz Dubrovnika, poznana tudi kot *Gospa od Porata*. Marija Jezusu ponuja sadež (Marija sicer sad drži na drugačen način kot na ikoni iz Narodne galerije, saj gledalcu razkriva hrbtno stran dlani), na dodanem srebrnem pokrovu pa je sadež zamenjan s kroglo.²⁵ Sicer je motiv krogle ali *globus cruciger* pogost na kretsko-beneških ikonah od 16. stoletja dalje. Pojavlja se v okviru ikonografske različice *Madre della Consolazione*, ki je, po Staničić, mlajša varianta motiva *Hodegetrije*, obenem pa eden najpogostejših in najpriljubljenejših motivov kretsko-beneškega slikarstva. Prvotno je imel Kristus v rokah zvitek, ki ga v mlajši varianti *Madre della Consolazione* zamenja globus.²⁶

Ikona iz Narodne galerije predstavlja značilen primer zasebne nabožne slike, kakršne so bile precej razširjene v širšem jadranskem prostoru od 14. do 17. stoletja. To dokazuje razmeroma veliko število ohranjenih dokumentov in sočasne upodobitve interierjev meščanskih in plemiških domovanj z upodobitvami takih

²³ FERNÁNDEZ PIQUERAS 2018, cit. n. 19, p. 10.

²⁴ George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York 1954, pp. 27–28; Helen ROSENAU, The Prototype of the Virgin and Child in the Book of Kells, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, LXXXIII/486, 1943, pp. 228–231; Martin WERNER, The Madonna and Child Miniature in the Book of Kells: Part I, *The Art Bulletin*, LIV/1, 1972, pp. 1–23.

²⁵ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 289–291.

²⁶ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 26.



4. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845, fotografija
konservatorsko-restavratorske
fotodokumentacije NG iz leta
1974 (timpanon okvirja pred
posegom)

podob.²⁷ V dalmatinskih srednjeveških inventarjih se pogosto pojavlja izraz *anconae* ali *iconae*, ki se interpretira kot poimenovanje za vsakovrstne slike, medtem ko se izraz *ancona greca* ali *alla greca* v kontekstu dubrovniških virov začne pojavljati šele v začetku 16. stoletja.²⁸ Prisotnost niš z ikonami je bila pogosta na Beneškem.²⁹ Te slike so bile malih do tudi srednjih dimenzij.³⁰ Te podobe so zno-

²⁷ Margarita VOULGARPOULOU, *From Domestic Devotion to the Church Altar: Venerating Icons in the Late Medieval and Early Modern Adriatic*, *Religions*, X/6, 2019, pp. 1–41; DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 159.

²⁸ Matko Matija MARUŠIĆ, *Hereditary Ecclesiae and Domestic Ecclesiolae in Medieval Ragusa (Dubrovnik)*, *Religions*, XI/7, 2020, pp. 2, 7; Emil HILJE, *Slikarska djela u sačuvanim inventarima zadarskih građana iz 14. i 15. stoljeća*, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, XLII, 2000, p. 69.

²⁹ MARUŠIĆ 2020, cit. n. 29, p. 2; Giovanna VALENZANO, *Gli spazi della devozione domestica, Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento* (edd. Giovanna Baldissin Molli – Cristina Guarnieri – Zuleika Murat), Roma 2018, p. 26.

³⁰ Cristina GUARNIERI, «Con le più lussuose materie adoperabili». Dittici, trittici e altri oggetti per la devozione personale di manifattura veneziana tra Duecento e Trecento, *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento* (edd. Giovanna Baldissin Molli – Cristina Guarnieri – Zuleika Murat), Roma 2018, p. 42.

5. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845, fotografija
konservatorsko-restavratorske
fotodokumentacije NG iz leta
1974 (prednja stran ikonske
plošče brez okvirja)



traj hiše služile kot oltarji, najpogosteje so se nahajale v kapelah ali pa spalnicah.³¹ Pogoste so bile podobe, ki so spodbujale meditacijo in poistovetenje s trpljenjem Kristusa in Device, saj so takšno ikonografijo spodbujali cerkveni očetje,³² hkrati pa je bil namen teh podob tudi didaktične narave.³³ Priljubljeni so bili prizori Device z otrokom, križanja in svetnikov,³⁴ prevladovala pa je upodobitev Marije z detetom.³⁵ Taka intimna pobožnost se je, vse od druge polovice 13. stoletja močno razširila po zaslugi beraških redov.³⁶ Študije arhivskih virov v beneškem

³¹ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 51–52; VALENZANO 2018, cit. n. 30, p. 26; LAWLESS 2020, cit. n. 28, p. 9.

³² MARUŠIČ 2020, cit. n. 29, p. 8.

³³ Margaret A. MORSE, Domestic Portraiture in Early Modern Venice: Devotion to Family and Faith, *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, LIX/1, 2019, p. 125; MARUŠIČ 2020, cit. n. 29, p. 8.

³⁴ Catherine LAWLESS, »Make Your House like a Temple«: Gender, Space and Domestic Devotion in Medieval Florence, *Religions*, XI/120, 2020, pp. 8–9.

³⁵ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 41; 52; LAWLESS 2020, cit. n. 28, p. 9; MARUŠIČ 2020, cit. n. 29, p. 8.

³⁶ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, p. 41; Giorgio CARVALE, Private and Public Devotion in Late Renaissance Italy: The Role of Church Censorship, *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (edd. Maya Corry – Marco Faini – Alessia Meneghin), LIX/1, 2019, p. 389.



6. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja.
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845, fotografija
konservatorsko-restavratorske
fotodokumentacije NG iz leta
1974 (hrbna stran ikonske
plošče brez okvirja)

arhivu so razkrile intenzivno trgovanje z ikonami takšnega tipa. Na eni strani so se ohranile številne pogodbe med beneškimi trgovci in delavnicami na Kreti, na drugi strani pa se kretsko-beneški mojstri pojavljajo po celotnem sredozemskem območju, vse do Benetk.³⁷

Vzpostavljane ikonskih delavnic na Kreti je v prvi vrsti povezano z dobro ekonomsko situacijo na otoku, ki je bil vse od Četrte križarske vojne leta 1204 pod beneško nadoblastjo. Razmere na otoku so se v 13. stoletju postopoma stabilizirale, med 14. in 16. stoletjem pa je Kreta doživela gospodarski razcvet. Po osmanskem zavzetju Konstantinopla leta 1453 je otok postal zatočišče za grške pribežnike, med njimi tudi številne slikarje.³⁸ Te politične okoliščine in ugodna ekonomska situa-

³⁷ VOULGAROPOULOU 2019, cit. n. 27, p. 6; Mario CATTAPAN, Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500, *Pepragmena tou B' Diethnous Kretologikou Synedriou*, Atene 1968, pp. 29–46; Mario CATTAPAN, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dall 1300 al 1500, *Thesaurismata*, IX, 1972, pp. 202–235; v DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 159–160; Thalia GOUMA PETERSON, The Dating of Creto-Venetian Icons: A Reconsideration in Light of New Evidence, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXX/1, 1972, pp. 12–13.

³⁸ Anastasia DRANDAKI, Between Byzantium and Venice: Icon painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete* (ed. Anastasia Drandaki), New York 2009, p. 11; DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 161; 163.

cija so prispevale k oblikovanju specifične slikarske govornice, ki združuje značilnosti tradicionalnega bizantinskega slikarstva z elementi beneškega slikarstva gotike, renesanse in baroka.³⁹

Že stoletje poteka razprava o nastanku te svojevrstne »mešane« likovne govornice, ki je sprva temeljila na nacionalnih stališčih grških in italijanskih avtorjev. Grki so v kretskem slikarstvu videli kontinuiteto slikarstva od Bizanca do nove grške države, Italijani pa so, pod vplivom močnih medvojnih kolonizacijskih političnih idej, to umetnost razumeli kot posledico beneške kulturne ekspanzije.⁴⁰ V času teh razprav so se pojavile različne interpretacije in predlogi za poimenovanje te specifične, slogovno mešane slikarske govornice. Glede na geografijo je to v novejši literaturi poimenovano kot kretsko-beneško slikarstvo ali pa slikarstvo beneške Krete.⁴¹

Na razprave o kretsko-beneškem slikarstvu je odločilno vplivala arhivska študija Maria Cattapana,⁴² ki je v Archivio di Stato di Venezia preučeval kretski arhiv. Pregledal je vse notarske zapise Kandije med leti 1271 in 1500. Uspelo mu je najti približno 400 dokumentov, ki so se navezovali na slikarje, in tako sestaviti seznam 150 slikarjev, ki so bili aktivni na Kreti, predvsem v mestu Kandija (Heraklion).⁴³

³⁹ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 159.

⁴⁰ Michele BACCI, Veneto-byzantine »Hybrids«: Towards a reassessment, *Studies in Iconography*, XXXV, 2014, pp. 73–106; Dionysis MOURELATOS, The debate over Cretan icons in twentieth-century Greek historiography and their incorporation into the national narrative, *A singular antiquity. Archaeological and Hellenic identity in twentieth-century Greece* (edd. Damaskos Dimitris – Planzos Dimitris), Athens 2008, pp. 197–207.

⁴¹ Za pregled literature na to temo cf. Nikodim KONDAKOV, *Ikonoграфия Богоматери I–II*, Petersburg 1914–1915; Sergio BETTINI, *La pittura delle icone cretese, veneziane e i madonneri*, Padova 1933; Viktor LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII–XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese I, *Arte Veneta*, XIX, 1965, pp. 43–61; Viktor LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII–XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese II, *Arte Veneta*, XX, 1966, pp. 43–62; Grgo GAMULIN, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb 1971; Manolis CHATZIDAKIS, Les debuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque, *Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδης [In memoriam de Sophia Antoniadis]*, Venise 1974, pp. 169–211; Zoraida DEMORI STANIČIĆ, Neki problemi kretsko-venecijanskog slikarstva u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXIX, 1990, pp. 83–112; Michele BACCI, Some Thoughts on Greco-Venetian Artistic Interactions in the Fourteenth and Early-Fifteenth Centuries, *Papers from the 42nd Spring Symposium of Byzantine Studies* (edd. Liz James – Antony Eastmond), London 2009, pp. 203–227; Michele Bacci 2014, pp. 73–106; Emily L. SPRATT, Toward a Definition of "Post-Byzantine" Art: The Angleton Collection at the Princeton University Art Museum, *Record*, LXXI–LXXII, 2012, pp. 3–19; DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 159. V pričujočem delu uporabljam termin, ki je v skladu z novejšo literaturo.

⁴² CATTAPAN 1972, cit. n. 37, pp. 29–46. Pred Cattapanovo študijo so ikone kretsko-beneške šole datirali kasneje v 16. ali celo 17. stoletje. Primer: Thalia GOUMA PETERSON Crete, Venice, the „Madonneri“ and a Creto-Venetian Icon in the Allen Art Museum, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXV/2, 1968, pp. 53–86; GOUMA PETERSON 1972, cit. n. 37, pp. 12–21.

⁴³ Petintrideset od teh slikarjev je bilo aktivnih v 14. stoletju, 114 pa v 15. stoletju (CATTAPAN 1972, cit. n. 37, pp. 29–46; GOUMA PETERSON 1972, cit. n. 37, pp. 12–13).



7. Marija, ki doji dete,
1. pol. 16. stoletja. Narodna
galerija, inv. št. NG S 1845,
fotografija konservatorsko-
restavratorske
fotodokumentacije
NG iz leta 1974 (detajl
obrazov pred posegom)

To slikarsko šolo je Cattapan poimenoval kretsko-beneško, kjer so, zlasti v 15. stoletju, delovali tako kretski kot priseljeni beneški mojstri, in sicer v enakovrednem razmerju.⁴⁴ Staničić poudarja, da se kljub poznavanju del, opusov in bibliografij slikarjev oblikovanje in razvoj t. i. kretsko-beneške šole šele začenja podrobneje razjasnjevati.⁴⁵

Preplet tradicije zahodnega slikarstva in bizantinske tradicije na kretsko-beneških ikonah se na eni strani kaže v mehčanju ikonske sheme in prevzemanju elementov in tem zahodnega slikarstva.⁴⁶ Značilnosti kretsko-beneškega slikarstva vključujejo omiljeno, gotizirano in individualizirano ikonsko shemo. Proporci telesa postajajo bolj skladni, kar je posebej opazno na Marijinih dlaneh, ki postajajo bolj usklajene z ostalimi deli njenega telesa, prsti pa so upognjeni.⁴⁷ Volumen telesa je mehkeje obdelan, obrazi so senčeni s sivo-olivnozeleno barvo, inkarnat pa je modeliran z roza barvo. Pri tradicionalnih bizantinskih ikonah se za modeliranje

⁴⁴ CATTAPAN 1972, cit. n. 37, pp. 31, 34. GOUMA PETERSON 1972, cit. n. 37, pp. 12–13.

⁴⁵ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 160.

⁴⁶ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 9, 162.

⁴⁷ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, pp. 17–18, 313, 317.

8. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja. Ljubljana, Narodna
galerija, inv. št. NG S 1845,
fotografija konservatorsko-
restavratorske fotodokumentacije
NG iz leta 1974 (po posegu)



dodaja bela barva.⁴⁸ Razlika je tudi v draperijah, ki namesto preprostih bizantinskih tkanin postanejo pod vplivom Trecenta razkošno vezene z dodanimi detajli in zlatimi dekorativnimi elementi ter pogosto z zaponko, ki krasi Marijin maforion, grška kapa pod Marijino tuniko pa se spremeni v tenko belo tančico. Kristusova obleka je naslikana brez rokavov, kar razkrije njegove male zalite rokice, ki s tem detajlom poudarjajo simboliko dvojne Kristusove narave.⁴⁹ Kot najpogostejši motiv se pojavlja Marija z otrokom.⁵⁰

Karakteristike kretske-beneškega slikarstva odraža tudi ikona iz Narodne galerije. Toda če ikono natančno pogledamo, vidimo, da manjkajo drobni detajli, ki so bili značilni za generacijo mojstrov na Kreti. Marijina obleka je poenostavljena, brez sponke, ki bi držala Marijin plašč, otrok v materinem naročju sedi že precej

⁴⁸ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 313.

⁴⁹ DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 105.

⁵⁰ Razširjenost in priljubljenost podobe Matere Božje v kretske-beneški šoli nikoli kasneje nista bili tako izraziti kot v obdobju med koncem 15. in koncem 16. stoletja. Natančen vzrok za priljubljenost tega motiva v kretske-beneški šoli ni znan. Staničić kot možne razloge navaja občutek ogroženosti po padcu Bizanca, strah pred osmansko nevarnostjo ter morda zmagovalstvo po zmagi pri Lepantu leta 1571, ki so jo pripisovali posredovanju Matere Božje. DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 164.

samostojneje kot na ikonah kretske-beneških slikarjev, ki so ustvarjali še na Kreti. Če za primerjavo vzamemo ikono *Madre della Consolazione* znanega kretske-beneškega slikarja Nikolaosa Tzafurisa, ki je deloval na Kreti, vidimo, da na njegovih delih Marija dete podpira še z obema rokama, Marija na ikoni iz Narodne galerije pa dete podpira le z eno roko. Prav tako si dete samo podpira materino dojko. Na poznejšo datacijo, kot je opozorila že Muratova, namiguje tudi kompleksnejši oziroma mešani tip ikone ter intimnejši in nežnejši odnos med Božjo materjo in sinom.⁵¹ Iz tega je razvidno, da prizor na ikoni iz Narodne galerije odstopa od osnovne matrice, ki je bila priljubljena med prvo generacijo kretskih mojstrov, t. i. *Madre della Consolazione* in *Madre della Passione*, kar bi lahko pomenilo, da je ikona zaradi mnogih »zahodnih« dodatkov lahko nastala pozneje, ko so kretske-beneški mojstri v 16. stoletju, zaradi nestabilnih razmer na Kreti migrirali po Jadranski obali in vzpostavili nov center izdelovanja takih ikon v Benetkah okoli cerkve San Giorgio dei Greci.⁵²

Površini ikonske plošče in okvirja sta dokaj umazani in prašni,⁵³ na plošči so vidni premazi, ki so bili verjetno dodani med predelavami in restavracijami ikone. Marijin obraz je na nekaterih mestih spran ali pa je zbledel do podloge. Takšno stanje je razvidno že na fotografiji pred restavriranjem ikone leta 1974 (sl. 1, 2, 4, 7). Razlogov za takšno stanje je več. Morda so kasnejši premazi reagirali z ostalimi barvnimi plastmi ikonske plošče, morda pa je bila ikona na predelu Marijinega obraza med raznimi posegi močno očiščena. Spet druga možnost se navezuje na obredno prakso ikone: Marijin obraz bi tako lahko zbledel zaradi dotikanja in poljubljanja ikone, ki je sestavni del ikonskega obredja, saj so bile ikone namenjene fizični izkušnji vernika.⁵⁴ Pobelдела je tudi zlata dekoracija na Marijinem plašču, predvsem na glavnem delu ob robu maforiona. Zgornji del Marijinega nimba manjka, sklepa-

⁵¹ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 90.

⁵² DEMORI STANIČIĆ 2017, cit. n. 3, p. 162.

⁵³ Da ikona ni v najboljšem stanju, je opozorila že Zuleika MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91. Pred tem sta Zeri in Cevc zapisala, da je ikona v dobrem stanju, kar je bila morda posledica restavracije ikone v NG. Ikono naj bi restavriral Kemal Selmanović, vendar se v literaturi pojavlja različna datacija restavracije (Cevc navaja letnico 1974, Zeri pa 1975). Vsekakor se je restavracija najverjetneje zgodila pred letom 1976, ko je bila ikona del razstave *Nove pridobitve Narodne galerije*. Glej CEVC – ROZMAN 1976, cit. n. 2, p. 56.

⁵⁴ Robin CORMACK, *Painting the Soul, Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997, p. 25; Saša BRAJOVIĆ, Praying with the senses. Examples of icon devotion and the sensory experience in medieval and early modern Balkans, *Zograf*, XXXIX, 2015, pp. 58, 61; Christine CHAILLOT, The Role of Pictures, the Veneration of Icons and the Representation of Christ in Two Oriental Orthodox Churches of the Coptic and Ethiopian Traditions, *Studies of the Department of African Languages and Cultures*, L, 2016, pp. 108–109. Pred slikami so prižigali sveče in kadilo ter jih škropili z vodo (LAWLESS 2020, cit. n. 28, p. 9).

ti gre, da je bila ikonska plošča na tem delu skrajšana. To lahko predvidevamo na podlagi fotografske dokumentacije konservatorja-restavratorja Kemala Selmano-
vića iz leta 1974 (sl. 1–8), ko je bila ikona vzeta iz okvirja. Fotografije zadnje strani ikonske plošče odkrivajo majhne razpoke v lesu, ki so prisotne tako na spodnjem kot na zgornjem robu. Te bi lahko nastale ob krajšanju ikone z namenom prilago-
ditve plošče ikone okvirju, v katerega je bila vstavljena. Stranska robova potrjujeta krajšanje in naknadno vstavev ikonske plošče v okvir; desni rob je gladek in brez
razpok, na levem robu pa je dodana približno centimeter široka letvica (sl. 6). Leta
2019 so bile v Narodni galeriji v Ljubljani posnete IRF (sl. 11–13) in UVF fotogra-
fije predmetne ikone (sl. 14). IRF fotografija je na ikoni razkrila podrisbo,⁵⁵ verje-
tno narejeno z grafitom, ki se vidi v tankih črtah na obrazih (nos, usta) in oblekah
obeh protagonistov slike. Prav tako so s pomočjo IRF fotografije bolje vidni obri-
si poteka gub Marijine obleke, ki se na predelu okoli njenih prsi mehko nabira (sl.
13).⁵⁶ Poleg tega se jasno razloči potek puncirane dekoracije nimbov,⁵⁷ ki ji lahko

⁵⁵ IRF in UVF fotografije je v Narodni galeriji v Ljubljani leta 2019 posnel mag. Andrej Hirci. Gre za dve neinvazivni naravoslovni metodi raziskovanja s pomočjo digitalne kamere s slikovnim senzorjem, ki se pri raziskovanju slikarskih del uporablja za vpogled pod vrhne plasti slike. S pomočjo IRF svetlobnega spektra se pri raziskavah slikarskih del odkriva zlasti prisotnost podrisbe, ki jo umetnik naredi pred nanosom barve. Sliko je tako mogoče razumeti v smislu kompozicijskega razvoja in slikarskega procesa, vendarle pa so njeni rezultati omejeni na rdeča in belkasta področja na sliki. Zelena in druga temna področja se v IRF fotografijah lahko pojavljajo črnkasto. J. R. J. van ASPEREN DE BOER, *Infrared Reflectography: a Method for the Examination of Paintings, Applied optics*, VII/9, 1968, pp. 1711. Naprednejša in natančnejša vendar tehnično zahtevnejša ter dražja, je infrardeča reflektografija (IRR metoda), ki omogoča boljše rezultate, saj ji večji spekter zaznave omogoča razpoznavo tudi pod pigmenti, ki postanejo prozorni šele pri višjih valovnih dolžinah. Ta metoda preučevanja leta 2019 za predmetno ikono ni bila uporabljena. Katja KAVKLER – Eva MENART – Andrej HIRCI, *Naravoslovne preiskave. Nekatero najpogostejše uporabljane metode*, 2020 (<https://www.slodrs.si/naravoslovne-preiskave/>; zadnji dostop 26.5.2024); Molly FARIES, *Analytical Capabilities of Infrared Reflectography: An Art Historian's Perspective, Scientific Examination of Art. Modern techniques in conservation and Analysis* (ed. Arthur M. Sackler), Washington 19. 3. 2023–21. 3. 2023, pp. 87, 96. Elisabeth WALMSLEY – Catherine METZGER – John K. DELANEY – Colin FLETCHER, *Improved visualization of underdrawings with solid-state detectors operating in the infrared, Studies in Conservation*, XXXIX/4, 1994, p. 217.

⁵⁶ Zakaj s prostim očesom Marijina draperija ni vidna tako kot na IR fotografiji, ni popolnoma jasno; morebiti je šlo za pigment, ki je z leti potemnel. Mogoče pa je, da zgornja barvna plast Marijine obleke ne vsebuje ogljika, spodnja barvna plast pa ga, saj IR svetloba zazna barvne plasti, ki vsebujejo ogljik.

⁵⁷ Za obsežnejše poglavje o puncirani dekoraciji na ikoni glej MEZEG 2020, cit. n. 1, pp. 20–21. Pri tem poglavju je vključena študija Mojmirja Frinte. Mojmir FRINTA, *An Investigation of the Punched Decoraton of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings, The Art Bulletin*, XLVII/2, 1965, p. 261; Mojmir FRINTA, *Punched decoration on late Medieval Panel and Miniature painting*, Prague 1998. Sklicevanje na datacijo samo na podlagi punciranih ornamentov je lahko sporno, zlasti zato, ker je orodja določene delavnice, ki se je ukvarjala s temi veččinami, lahko prevzel nekdo, ki ni bil povezan z mojstrom, prav tako pa so se dogajala naknadna punciranja na že predhodno nastalih umetninah. Na spornost časovnega umeščanja del le na podlagi puncirane dekoracije je v članku omenila tudi Muratova, ki meni, da po preteku več let takšen detalj ne more igrati ključne vloge pri datiranju. MURAT 2011, cit. n. 12, p. 90.

najdemo primerjave s slikarji italijanskega Trecenta, zlasti pri Lorenzu Venezianu (Lionski poliptih iz leta 1357)⁵⁸ in na kretske-beneški ikoni Nikolaosa Tzafourisa *Madre della Consolazione* (1490).⁵⁹ Podobna puncirana dekoracija je opazna tudi na ikoni, katere nahajališče je neznano in je bila objavljena v prispevku Micheleja Baccija. Gre za ikono, ki prikazuje motiv Eleouse, kot zapiše Bacci, pa naj bi jo v prvi polovici 15. stoletja izdelal bizantinski umetnik na Kreti.⁶⁰

UVF fotografija⁶¹ je na ikoni iz NG pokazala izrazitejšo linijo obraza Kristusa in Marije (sl. 14). Najbolj je to vidno pri poudarjenih očeh, ki so naslikane s črno črto, prav tako pa je intenzivno poudarjen obrvni lok. Marijine oči imajo s pomočjo UVF fotografije jasnejši pogled, ki je še razločnejše usmerjen v gledalca (vidna je tudi njena šarenica), Kristus pa oči obrača navzgor. Gube na Kristusovem hitonu so manjše kot na Marijinem plašču in gostejše predvsem pri predelu kolena in komolca, kjer so »žarkasto« upodobljene. Njegovi kodri, oči in obrvi so narisani s širšo črno črto, lepo pa se vidi tudi mehko senčenje na obrazu obeh upodobljenec. Razločnejše so nadrobnosti, predvsem mehko tretiran volumen na rokah obeh upodobljenec, natančno upodobljeni nohti in Marijina tančica. Na okvirju UVF fotografija na nekaterih delih razkrije ohranjen štukiran/gezzo premaz okvirja. UVF fotografija tako prikaže precej bolj kakovostno izdelano ikono, kot je ta vidna s prostim očesom.

Ikona iz Narodne galerije v Ljubljani je obdana s temno rjavim okvirjem. Na okvirju je, kot je zapisala Murat, težko razlikovati med originalnimi in kasneje dodanimi elementi.⁶² Na kvadratnih bazah, ki ju krasita angelski glavi, stojita dva spi-

⁵⁸ Lionski poliptih, 1357, Gallerie dell'Accademia, Benetke.

⁵⁹ Nikolaos Tzafouris, *Madre della Consolazione*, ok. 1490. Do leta 2016 so jo hranili v Morinsk Icon Gallery, sedaj pa je v zasebni zbirki na Nizozemskem.

⁶⁰ BACCI 2009, cit. n. 41, p. 226.

⁶¹ Pregled z UVF metodo se v literaturi priporoča kot naslednji korak po pregledu raziskovalnega objekta pri dnevni svetlobi. S pomočjo UVF fotografije pridobimo podatke o površini slike oz. njenih zgornjih slojih. Na predmetih lahko odkrivamo preslikave, restavracije, ponarejene ali spremenjene podpise, umetno naslikane razpoke ali prikrite napake ter za identifikacijo fluorescence določenih pigmentov. UVF metodo je vedno potrebno videti kot dopolnilno tehniko za identifikacijo pigmentov. Pri prepoznavi pigmentov pa lahko igra pomembno vlogo lak, saj lahko njegov odsev preglasi fluorescence dejanskih pigmentov na sliki. Konservatorji s pomočjo UVF ugotavljajo in ocenjujejo celovitost plasti starih lakov ter lokalizirajo kasneje dodane lake, ki v nasprotju s svetlim videzom starih lakov nimajo fluorescence. Antonio COSENTINO, *Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination*, *Conservar Património*, XXI, 2015, p. 58; Glennnda Susan MARSH, *The Use Of Ultraviolet Radiation In The Examination Of Works Of Art, Artefacts, And Informational Resources*, *ICCM Bulletin*, IV/2–3, 1978, p. 35; Laramie HICKEY FRIEDMAN, *A review of ultra-violet light and examination techniques*, *AIC Objects Specialty Group Postprints*, IX, 2002, p. 163.

⁶² MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

9. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja
(fotografija prednje strani ikone).
Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845



ralna stebra, v zgornjem delu ju prekinja preklada z dekorativnim frizom, ki nato stebre podaljšuje v nazobčane fiale, v osrednjem delu – timpanonu okvirja, ki je prav tako nazobčan, pa je reliefno upodobljeno Križanje izdelano v usnju, matrico je identificirala Murat.⁶³ V trikotnem zatrepu okvirja je v reliefu frontalno upodobljen Kristus na križu z opasico do kolen, pod križem pa ga spremljata dve figuri – Marija in Janez Evangelist v dolgih togih oblačilih. Nad Križanim sta z obeh strani upodobljena dva angela, ki roke usmerjata na Kristusa, obenem pa sta v primerjavi z ostalimi figurami reliefa manj razločna. Nekateri figure Križanja so precej zbledele.

Ob natančnem pregledu okvirja ikone so vidne razlike med levo in desno stranico okvirja (sl. 9); levi spiralni steber (32,5 cm) je manjši od desnega (33 cm), leva fiala je krajša od desne in je nazobčana redkeje kot desna. Razlikujeta se tudi obe rozeti pod fialama: leva je večja (4 cm), desna je manjša (3,5 cm) in bolj fino obdelana. Na kapitelih obeh stebrov je izrezljana štirilistna cvetlica, ki ni popolnoma enako izdelana na obeh straneh. Stebra stojita na bazah, pri čemer je leva baza (5,5 cm) manjša od desne (6 cm). Na bazah sta upodobljeni dve angelski glavi, leva glava ima večje kodre in je upodobljena frontalno, desna pa ima manjše in je zasukana

⁶³ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 87.



10. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija hrbtne zapore
ikone). Ljubljana, Narodna galerija,
inv. št. NG S 1845

v tričetrtinskem profilu. Preklado in spodnjo stranico okvirja med obema bazama krasi pas rastlinske dekoracije. Spodaj pod okvirjem je nekakšen tridelni vstavek s širšim osrednjim delom, ki ga z obeh strani obdajata dva manjša trikotnika.⁶⁴

Okvir ikone je premazan s podlogo, vendar grund ni ohranjen povsod; ponekod so barvne plasti sprane do podloge. Na okvirju so vidne retuše, predvsem na prekladi in spodnji letvici, kjer je pas cvetlične dekoracije, ter na levem stebru, na desni bazi in na reliefu Križanja. Timpanon okvirja je, kot je vidno tudi iz konservatorsko-restavratorske fotodokumentacije iz leta 1974, domodeliran iz mavca, saj je bil precej poškodovan.⁶⁵

⁶⁴ Spodnji dodatek okvirja ikone izgleda kot nekakšen vstavek, ki bi morda lahko bil namenjen prenašanju ikone, npr. v procesijah, vendar Muratova v članku zapiše, da ikona ni mogla biti namenjena za "zunanjo rabo", saj je usnje, iz katerega je narejen okvir, material, ki je občutljiv na zunanje vplive. Po njenem mnenju je bila ikona namenjena zasebni pobožnosti v zasebni hiši, kapeli ali cerkvi. MURAT 2011, cit. n. 12, p. 94.

⁶⁵ Usnje, ki ga omenja Zuleika Murat, s prostim očesom ni vidno, vendar bi morali, kot pravijo restavratorji, za natančnejše podatke o materialu narediti kemijske raziskave (MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91). Muratova je odsotnost usnja na reliefu kasneje tudi obrazložila. Usnje naj bi izginilo, ker je bilo zelo tanko, zato so ga pri modelih spodaj utrdili in napolnili z mavcem. Podobno stanje je vidno tudi na drugih ohranjenih primerih odtisa patene, ki mi jih je posredovala Zuleika Murat, vendar gre za izdelke, ki so danes v zasebni lasti, zato objava reprodukcij ni mogoča.

11. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija hrbtni zapore
posneta z IRF metodo). Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG S 1845



Okrvir ikone je težko analizirati, saj je bil očitno precej poškodovan in večkrat predelan.⁶⁶ Na prvi pogled vzbuja starejši vtis.⁶⁷ Ob natančnem pogledu pa je mogoče opaziti, da je okvir sestavljen iz dekorativnih elementov, ki slogovno pripadajo različnim časovnim obdobjem. Če okvir iz Narodne galerije primerjamo z Mitchellovim razvojem okvirjev, ugotovimo, da ima okvir ikone iz Narodne galerije kombinacijo že zreducirane oblike okvirjev zgolj z rozeto, kar je značilnost italijanskih okvirjev druge polovice 15. stoletja. Tej zreducirani osnovi pa so dodani ornamenti – spiralni stebri, nazobčane fiale in nazobčan timpanon, ki pa jih Mitchell uvršča med starejše, gotske elemente okvirjev, ki v začetku 16. stoletja že izginjajo iz okvirjev.⁶⁸ Vstavljanje pobožnih podob v leseno strukturo podobno tabernaklju je bila razširjena praksa, saj se pojavlja v inventarnih zapisih poznega

⁶⁶ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

⁶⁷ Gotski okvirji so običajno prekriti s plastjo mavca (gesso), gline oranžne barve (bole) in pozlačeni. Nicholas PENNY, *Frames*, London 1997, pp. 6–35; Paul MITCHELL, *Italian Picture Frames 1500–1825: A brief Survey*, *Furniture History*, XX, 1984, pp. 19–20. Pozlato na okvirju ikone iz Narodne galerije omenja tudi Muratova, vendar je ta, kot pravi, do danes zaradi številnih predelav najverjetneje izginila. Prisotnost pozlate bi lahko potrdili z odvzemom in analizo vzorcev iz okvirja. MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

⁶⁸ MITCHELL 1984, cit. n. 67, pp. 18–20.



12. Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja (fotografija detajla zapisa s svinčnikom na hrbtni strani ikone, posneta z IRF metodo). Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 1845

srednjega in zgodnjega novega veka v Dalmaciji in Benetkah.⁶⁹ Cristina Guarnieri opozori, da lahko pri malih nabožnih oltarčkih (podobno kot pri večjih oltarnih ploščah) poleg ikonografskih sprememb iz pripovednih del na čustvene prizore svetih oseb, sledimo tudi spremembi oblike tabernaklja od horizontalne oblike do zašiljene zgornje strani.⁷⁰ Matko Marušić omenja serijsko izdelavo t. i. lesenih struktur za svete podobe.⁷¹

Glede na dosedanje raziskave in obstoječo literaturo obstaja več možnosti glede izvora okvira ikone iz Narodne galerije. Prva možnost je, da je bil okvir že prvotno izdelan kot tabernakelj, kar pomeni, da so ga v drugi polovici 15. ali v 16. stoletju izdelali tako, da je bil videti starinsko⁷² in so mu morda kasneje zaradi obrabe zamenjali določene dele oziroma dekorativne elemente. Vendar bi odstopanja

⁶⁹ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 51–52; MARUŠIĆ 2020, cit. n. 29, p. 6; MORSE 2019, cit. n. 34, p. 125.

⁷⁰ GUARNIERI 2018, cit. n. 31, pp. 51–52.

⁷¹ MARUŠIĆ 2020, cit. n. 29, p. 6.

⁷² Poznana je namreč praksa, ko so izdelovalci okvirjev pri sodobnih izdelkih želeli doseči starinski videz izdelka in so jim zato dodajali starejše gotske elemente (spiralne stebre, nazobčane fiale, nazobčan timpanon). MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

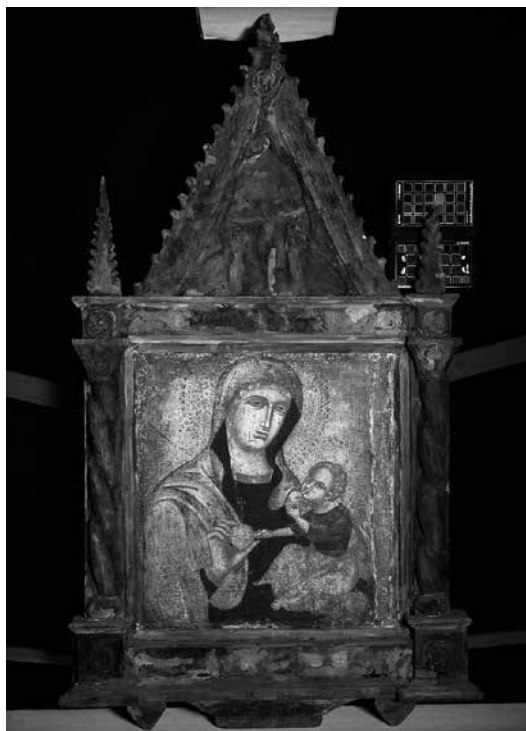
13. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija prednje strani
ikone posneta z IRF metodo). Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG S 1845



v merah morda še bolj podprla drugo tezo, da je bil okvir narejen predhodno in je služil kot popolnoma drug izdelek, morebiti kot nekakšen manjši oltarček, kasneje pa je bil predelan v okvir in združen z ikonsko ploščo. To je razvidno iz fotografij zadnje strani ikone iz NG, kjer je mogoče opaziti popolno improvizacijo pri izdelavi okvirja, oziroma krpanje posameznih desčic, ki okvir ikone držijo skupaj. Pri takšni izdelavi okvirja se upravičeno poraja dvom, da bi bil prvotno izdelan za ikono iz Narodne galerije. Morda pa je bil izdelan kasneje v 19. stoletju, na kar je z opisom ikone nakazal že Stelè, ki je okvir ikone v svojih terenskih zapisih opisal kot psevdogotsko-renesančnega.⁷³

Hrbtna stran ikone je pokrita z leseno zaporo, ki je sestavljena iz dveh različnih kosov lesa (sl. 10). Obe hrbtni plošči sta poškodovani, pri čemer je leva stran verjetno narejena iz druge vrste lesa in bolj uničena (škodljivci). Sklepati gre, da je bila hrbtna stran ikone narejena popolnoma improvizirano in da lastniku ikone ni bilo pomembno, kako je videti hrbtišče ikone. Tako je mogoče trditi, da ikona ni bila namenjena za procesije, kjer bi bila hrbtna stran razgaljena, ampak je bila reprezentirana tako, da je bilo mogoče videti le prednjo stran.

⁷³ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVII, 18. 12. 1947, fol. 67v.



14. Marija, ki doji dete, 1. pol.
16. stoletja (fotografija prednje
strani ikone posneta z UVF svetlobo
z oranžnim filtrom). Ljubljana,
Narodna galerija, inv. št. NG S 1845

Na hrbtni zapori ikone se pojavlja več številčk. V desnem spodnjem kotu je prilepljena bela nalepka, na kateri je z zelenim pisalom zapisna številka 1, spodaj desno pa s črnim pisalom »Inv. ŠT. 1845« (zapis številke je prevlečen z belo barvo). Pod to številko se še enkrat ponovi enak zapis s črnim pisalom »INV. ŠT. NG 1845«. Poleg teh treh številčk pa je na zgornji desni polovici zapore viden prostoročni zapis s svinčnikom, ki ga je bilo mogoče razbrati s pomočjo IR fotografije, in sicer piše: »1591 za umetnostno zgodovinski seminar« (sl. 11, 12). Številko 1845 je mogoče povezati s sedanjo inventarno številko NG S 1845. Številko 1591 pa je bilo mogoče povezati s terenskimi zapisi Franceta Steleta. Ti zapisi so nastali, ko je leta 1946 Ministrstvo za prosveto zadolžilo Steleta za popis premočnin v skladiščih Federalnega zbirnega centra. Pod zaporedno številko 1591 je 18. decembra leta 1947 Stelè ikono opisal: »1591. ca 36 x 28 les, tempera. Zlato puncirano ozadje Marija do pasu v glavnem frontalna, na levi rdeča olivno zelena obleka Jezusa z levo drži prsa in se hrani, z desno sega po zemlji obli v M. desni. Pri otroku zlata svetloba, pri Mariji s čopičem modelirana. Okvir psevdogotsko renes. V slemenu *štukiran* posnetek biz. Križanja. 16./17. stol. Umetn. zgod. seminar«. ⁷⁴

⁷⁴ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVII, 18. 12. 1947, fol. 67v.

Ponovno se številka 1591 v povezavi z ikono pojavi tudi na reverzu, ki ga hrani Arhiv Republike Slovenije v fondu Ministrstva za prosveto. Reverz, ki je po datumu sodeč nastal šest dni po Steletovem prevzemu ikone iz skladišča v Križankah, je naslovljen kot »Potrdilo« za prevzem ikone⁷⁵ iz Federalnega zbirnega centra. Na njem je zapisano: »Seminar za umetnostno zgodovino na Univerzi v Ljubljani potrjuje, da je prejel dne 23. 12. 1947 od Federalnega zbirnega centra v hrambo in last naslednje reprodukcije v okvirjih s steklom« ... pod številko 6. je z roko zapisano: »Bizantinska Madona v gotskem okviru, - tempera na les (št. 1591)«.⁷⁶

Iz vsebine reverza bi lahko sklepali, da je bila ikona namenjena seminarju za umetnostno zgodovino, ki je tedaj imel prostore v drugem nadstropju krila nove univerzitetne knjižnice ob Vegovi ulici, nekdanji Turjaški 1,⁷⁷ vendar v inventarni knjigi Oddelka za umetnostno zgodovino ni bila zabeležena. Tako »Potrdilo« kot tudi Steletov zapis ovržeta možnost, da bi bila številka 1591 morebiti leto naročila, kot je predlagala Zuleika Murat.⁷⁸

Predlog za lokacijo ikone pred 18. decembrom 1947 pa je podal Igor Sapač v članku o podeželski vili Pachta na Kozjaku (Kozjak nad Pesnico 71) iz 19. in 20. stoletja.⁷⁹ Sapač v študiji ikono poveže s Steletovimi terenskimi zapisi z dne 5. oktobra 1945, ko je obiskal Kozjak nad Pesnico in evidentiral tri ikone: »V 2. nadstr. 3 dobre ikone Madone z detetom starejše vrste, mogoče 16. stol. En prostor ima verski značaj, na stropu je pritrjenih 5 baročnih nabožnih slik, okrog rokokojski ornament. 1 odličen intarzirani vzvalovljen tabernakejkasten sr. 18. stol.«⁸⁰ Steletov zapis ne razkrije, v katerem od prostorov v 2. nadstropju naj bi se ikone nahajale, današnje stanje vile pa onemogoča poustvaritev nekdanje namembnosti posameznih bivalnih prostorov v 2. nadstropju. Sapač kljub temu razmišlja o možnosti,

⁷⁵ Zanimiv je detajl zapisa, da je seminar predmete prejel v »hrambo in last«, iz česar je mogoče sklepati, da v tem primeru ne gre za reverz – torej le za začasno izposojlo predmeta. Sicer je ta razlika vidna tudi pri ostalih dokumentih v arhivu Federalnega zbirnega centra. Tisti dokumenti, ki so naslovljeni kot reverz, navajajo, da nekdo ali neka ustanova prejema predmet/e v hrambo in začasno uporabo, dokumenti, ki so naslovljeni kot potrdilo, pa ne omenjajo besede začasno, kar pomeni, da so prevzemniki predmetov s tem potrdilom pridobili lastninsko pravico.

⁷⁶ Spodaj levo je zapisano »Smrt fašizmu - svobodo ljudstvu!«, »Ljubljana 24. 12. 1947«, pod datumom pa tudi žig Univerze v Ljubljani ter desno podpis vodje seminarja »F. Stele«. Arhiv Republike Slovenije, SI AS 231, Ministrstvo za prosveto Ljudske republike Slovenije, šk. 89, *Potrdilo*, št. 317.

⁷⁷ Nataša GOLOB, *Prvo stoletje oddelka za umetnostno zgodovino*, Ljubljana 2020, p. 33.

⁷⁸ MURAT 2011, cit. n. 12, p. 91.

⁷⁹ SAPAČ 2023, cit. n. 14, pp. 333–480.

⁸⁰ SAPAČ 2023, cit. n. 14., p. 369; ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski, Kozjak nad Pesnico (Sv. Jurij pri Sv. Kungoti), CXX, 5. 10. 1945, fol. 49.

306

P O T R D I L O

Seminar za umetnostno zgodovino na Univerzi v Ljubljani potrjuje, da je prejel dne 23.12.1947 od Federalnega zbirnega centra v Ljubljani naslednje reprodukcije v okvirjih s steklom:

1. Michelangelo: Sibilla Libica - barvana fotografija Alinari, /št.1342 43/32 /
2. Michelangelo: Prerok Jeremija - barvana fotografija Alinari, /št.1336 43/32./
3. Brouwer: Kvartači - barvotisk - /št.1349 35/2
4. Hals: Igralec z lutnjo - bakrotisk - /št.1352 40/31 /
5. Murillo: Kockajoči dečki - barvotisk - /št.1354 58/32 /
6. *Bizantijska Madonna v fotškem okvirju, - tempera na lesu (št.1591)*
Smrt fašizmu - svoboda ljudstvu !

Ljubljana 24.12.1947.

Vodja seminarja:


F. J. J. J.

317

da se omenjeni Steletov zapis navezuje na nekdanjo vzhodno stolpno sobano, kjer naj bi leta 1908 zgradili kapelo sv. Barbare z mašno licenco.⁸¹

Po zaplembi podeželske vile Pacht na Kozjaku dne 27. avgusta leta 1945 so premoženje in inventar vile postopno pričeli odvažati. V tem času naj bi bila odpekljana tudi obravnavana ikona.⁸² Vendar pa v Sapačevi študiji nobeno od števil iz inventarne knjige FZC, navedeno v prilogi 6 s seznamom odpeljanih predmetov iz podeželske vile Pacht na Kozjaku, ni mogoče povezati z ikono iz Narodne galerije.⁸³ Prav tako števil na hrbtišču ikone ni mogoče povezati z drugimi številkami v inventarni knjigi FZC. Povezavo s FZC predstavlja le številka 1591, ki jo lahko povežemo s Steletovim popisom v Križankah dne 18. decembra 1947 in z reverzom, ki je nastal pet dni kasneje.⁸⁴ Poleg tega vemo, da so predmeti iz vile Pacht prišli v Maribor, kjer jih omenja Franjo Baš.⁸⁵ Morda pa iz Steletove omembe ikon v vili Pacht in iz njegove omembe še štirih ikon na gradu Viltuš lahko sklepamo,⁸⁶ da so bile ikone v zbirkah 19. stoletja bolj priljubljene, kot se je doslej domnevalo. Ikone bi lahko v zbirko kozjaške vile namreč prišle preko dr. Henrika viteza Löwenthal pl. Linau, ki je bil sin grofice Barbare Grimaud-d'Orsay (1839–1907), lastnice kozjaške posesti. Po izobrazbi je bil doktor prava in je deloval kot diplomat, prepotoval je velik del sveta, govoril številne jezike ter raziskoval zgodovinske odnose med Benetkami in Avstrijo. V Italiji je kupoval umetniška dela, s katerimi si je opremljal svoja službena stanovanja,⁸⁷ vzporedno pa je poskrbel za kakovostno opremo in umetnine v vili na Kozjaku,⁸⁸ ki jo je aktivno obnavljal do svoje smrti leta 1915. Po njegovi smrti se je njegova vdova Karolina poročila s Friedrichom Mario grofom Pachto, ki je pomagal ohranjati umetnostno zbirko med obema svetovnima vojnama.⁸⁹

Točne datacije ikone ni mogoče podati, vsekakor pa lahko najprej ovržemo tezo

⁸¹ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 368–369.

⁸² Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 400–404.

⁸³ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 465–470.

⁸⁴ ZRC SAZU, UIFS, Terenski zapiski Franceta Steleta, LVII, 18. 12. 1947, fol. 67v; ZRC SAZU, UIFS, Steletovi terenski zapiski, Kozjak nad Pesnico (Sv. Jurij pri Sv. Kungoti), CXX, 5. 10. 1945, fol. 49.

⁸⁵ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 404–405.

⁸⁶ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 408–410. Sapač domneva, da se je Stelè pri zapisu štirih ikon iz gradu Viltuš morda zmotil ter imel v resnici v mislih štiri ikone iz podeželske vile Pacht na Kozjaku.

⁸⁷ Sapač 2023, cit. n. 14, p. 382.

⁸⁸ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 393–394. O tem priča inventarna knjiga FZC iz kjer je razvidno, da je s službenih potovanj prinesel različne predmete, med katerimi so nekateri izvirali celo iz Japonske.

⁸⁹ Sapač 2023, cit. n. 14, pp. 396, 399.

Marije Mirković, ki je omenjala možnost, da bi slika lahko nastala kot kopija trsat-ske Matere Božje in bila povezana z naročništvom grofov Celjskih.⁹⁰ Večina argumentov gre v smeri nastanka ikone v prvi polovici 16. stoletja, kamor vodijo tako ikonografske karakteristike ikonskega prizora (vnašanje zahodnjaških elementov, kot je v primeru ljubljanske ikone globus) in primerjave z ostalimi ohranjenimi ikonami iz tistega časa s podobnim ikonografskim motivom, kot tudi slogovne značilnosti ikone (intimnejši in nežnejši odnos med materjo in sinom ter njen nežen nagib glave, večji volumen figur, sedenje otroka brez večje opore matere in njegova samostojnost pri podpiranju materine dojke ter večja proporcionalnost udov). Raziskava je pokazala dve možni razlagi nastanka okvirja: bodisi je bil prvotno izdelan kot starinski izdelek, ki je bil zaradi poškodb kasneje popravljen, a pri tem le minimalno spremenjen, bodisi je bil sestavljen v 19. stoletju iz kombinacije starejših in novejših delov. Poleg vprašanja nastanka obeh posameznih elementov se odpira tudi vprašanje časa njune združitve. Dejstvo je, da je ikona z dodano deščico nedvomno bila prilagojena okvirju.

Možno je, da sta bila oba elementa izdelana v različnih delavnicah in združena v 16. stoletju, tako da so ikono prilagodili okvirju, ki je bil kasneje predelan zaradi poškodb, druga možnost pa je, da so ikono v okvir vstavili šele v 19. stoletju, pri čemer so jo prilagodili širini timpanona in višini starega stebrička, preostale dele okvirja pa izdelali na novo. Za natančnejše razumevanje nastanka ikone z okvirjem bi bilo pomembno poznati provenienco in odnos zbiralca do umetnostne zbirke. To bo mogoče šele po sistematičnih raziskavah provenience predmetov iz Federalnega zbirnega centra, kot je to naredil Sapač za vilo Pacht, in s sistematičnim raziskovanjem zbirateljstva v 19. stoletju. K pojasnitvi datacije okvirja in časovni združitvi obeh elementov bi pomembno prispevale tudi dodatne naravoslovne raziskave. Zlasti bi koristile časovne primerjave vzorčnih analiz ikonske plošče, dodatne deščice, timpanona z odstranjeno patino, obeh stranic okvirja in hrbtno zapore.

Viri ilustracij: © Narodna galerija (1–8), foto: Andrej Hirci, 2019 (9–14); Arhiv Republike Slovenije (15)

⁹⁰ MIRKOVIĆ 1993, cit. n. 8, p. 202.

The Nursing Madonna: a Creto-Venetian Icon from the National Gallery of Slovenia

SUMMARY

The article presents new discoveries on the icon of the *Nursing Madonna* from the permanent collection of the National Gallery in Ljubljana (NG S 1845). The key areas addressed in the paper include the analysis of the icon using IRF and UVF imaging, an attempt to determine the icon's origin through comparisons, an examination of its complex iconographic motif, and questions regarding provenance.

The icon likely dates to the first half of the 16th century. It combines elements of the Galaktotrophouse and Hodegetria types, symbolizing the incarnation and divine authority of Christ. The frame of the icon, made in the Venetian tradition, revealed a complex history of modifications and restorations. It includes elements from different periods with a model of the crucifixion, identified by Zuleika Murat. Differences in measurements and styles among the frame's components suggest that the frame was most likely not originally intended for this icon but was later adapted to fit it. The state of the icon's surface and frame shows signs of dirt, dust, and multiple layers of varnish that were applied during various restoration efforts. Parts of Mary's face are faded, possibly due to extensive cleaning or the icon's use in religious practices.

In 2019, the National Gallery conducted infrared (IRF) and ultraviolet (UVF) imaging of the icon, revealing significant details about its construction and condition. The IRF photography uncovered an underdrawing, likely made with graphite, visible as thin lines on the faces and garments of both Mary and Jesus. These images also provided a clearer view of the folds in Mary's robe and the punched decoration of the halos. UVF photography highlighted more distinct lines on the faces of Mary and Jesus, while also making the soft shading on both figures' faces more visible. These IRF and UVF investigations revealed that the icon is crafted with a much higher level of quality than can be seen with the naked eye.

The rear of the icon is covered with a wooden panel composed of two different types of wood, both of which are damaged. This makeshift construction suggests that the icon was not intended for processions but was meant to be viewed only from the front. Research into the numbers on the back panel of the icon provided further context about its history and movement. The back panel bears several inventory numbers and a handwritten note recorded by France Stelè. The number "1591" corresponds to a record from France Stelè's field notes from the year 1947, identifying the icon as part of the inventory of an art history seminar. Furthermore, a certificate found in the Archive of the Republic of Slovenia confirms that Stelè intended the icon for teaching purposes. The provenance of the icon prior to 1947 was recently discussed by Igor Sapač in his research on the history of the rural Villa Pachtà on Kozjak, where he linked the icon with the field notes of France Stelè, dated to 5 October 1945. However, the icon from

NG could not be matched with the object numbers listed in the Federal Collection Centre, as presented by Sapač in Appendix 6.

The icon's exact dating cannot yet be established. Most evidence points to its creation in the first half of the 16th century, particularly based on iconographic characteristics, comparisons with other icons from that period, and the piece's stylistic features. The study suggests two possible explanations for the frame's origin: either it was originally crafted as an antique piece, later minimally altered during restoration due to damage, or it was assembled in the 19th century using a combination of old and new parts. In addition to the question into the individual origins of both elements, there is also the issue of timing their assembly. It is clear that the icon, with its added plank, was definitively adapted to fit the frame. There are two possibilities: both elements might have been created in different workshops and combined in the 16th century, with the icon adjusted to fit the frame, which was later modified due to damage; or the icon was inserted into the frame only in the 19th century, at which point it was adapted to match the width of the tympanum and the height of the old pilaster, with the remaining parts of the frame newly constructed.

To gain a more precise understanding of the creation of the icon and its frame, it would be essential to know the provenance and the collector's relationship with their art collection. This will only be feasible after systematic provenance research on objects from the Federal Collection Center, similar to the research conducted by Sapač on Villa Pachtá, along with a thorough investigation of 19th-century collecting practices. Additional scientific research would also significantly contribute to clarifying the frame's dating and the time when both elements were joined. In particular, comparative analysis of samples from the icon panel, the added board, the tympanum with the removed patina, both sides of the frame, and the back closure would be of great benefit.



[MEZEG 9] Marija, ki doji dete, 1. pol. 16. stoletja (fotografija prednje strani ikone).
Ljubljana, Narodna galerija, inv. št. NG S 1845

Avtorji / Authors

MAG. MOJCA JENKO, DIPL. UM. ZGOD.

muzejska svetnica v pokoju
Tivolska cesta 36
SI-1000 Ljubljana
mojca.jenko1@guest.arnes.si

DR. NIKA LEBEN

konservatorska svetnica v pokoju
Lojzeta Hrovata 9
SI-4000 Kranj
nika.leben@gmail.com

MAGDALENA MEZEG, MAG. UM. ZG

kustodinja
Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost
Narodni muzej Slovenije
Muzejska ulica 1
SI-1000 Ljubljana
magdalena.mezeg@nms.si

DOC. DR. RENATA NOVAK KLEMENČIČ

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

ASIST.-RAZISK. DR. FRANČIŠKA ORAŽEM

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

DOC. DR. TINA POTOČNIK

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Služba za kulturno dediščino
Zvezdarska ulica 1
SI-1000 Ljubljana
tina.potocnik@zvkd.si

DOC. DR. KATARINA ŠMID

Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije
Titov trg 5
SI-6000 Koper
katarina.smid@fhs.upr.si

ASIST. DR. MIHA VALANT

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

MAG. GOJKO ZUPAN

Rusjanov trg 2
SI-1000 Ljubljana
gojko.c.zupan@gmail.com

Sinopsisi / Abstracts

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Mojca JENKO, Doslej spregledana estetika Veita Stossa. Križani iz Dramelj

Ključne besede: Križani iz Dramelj, veliko leseno razpelo, začetek 16. stoletja, Narodna galerija (Ljubljana), Veit Stoss (1477–1533), Nürnberg

Na stalni razstavi ljubljanske Narodne galerije je razstavljen lesen Kristusov *corpus* (NG P 69) večjih dimenzij (176 × 210 × 30 cm). Starejša slovenska literatura ga obravnava kot delo Kranjskega rezbarja (ok. 1515–1520). Pred desetletjem je Andrej Smrekar nakazal možnost uvoza iz južnonemškega prostora. Ob pregledu velikih razpel na Bavarskem je pozornost vzbudila serija lesenih Križanih velikih dimenzij znamenitega nemškega kiparja Veita Stossa (1477–1533). Njegovi primerki, dobro obdelani v nemški strokovni literaturi, so si med seboj zelo podobni – po postavitvi in v detajlih. Številne značilnosti Stossovih razpel izraža tudi *Križani iz Dramelj*, ki je formalno najbližje razpeloma v Germanskem nacionalnem muzeju v Nürnbergu (Pl. O. 62; 1505–1510) in v cerkvi sv. Lawrence (1516–1520), oblikovanje perizome pa je identično oni na miniaturnem razpelu v Gettyjevem muzeju v Los Angelesu (2019.94; 1510–1515).

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Mojca JENKO, The Hitherto Overlooked Aesthetics of Veit Stoss. The Crucifix from Dramlje

Keywords: Crucifix from Dramlje, large wooden crucifix, early 16th century, National Gallery of Slovenia, Veit Stoss (1477–1533), Nuremberg

A large wooden corpus of Christ (176 × 210 × 30 cm) is displayed in the permanent exhibition of the National Gallery of Slovenia (NG P 69). Older Slovenian professional literature considers it to be the work of the Carniolan Carver (c. 1515–1520). A decade ago, Andrej Smrekar indicated the possibility of its import from southern Germany. When inspecting the large crucifixes in Bavaria, a series of large wooden crucifixes by famous German sculptor Veit Stoss (1477–1533) attracted his attention. His examples, well covered in the German art historical literature, are very similar to each other, in terms of both layout and details. Many characteristics of Stoss's crucifixes are also expressed by the *Crucifixion from Dramlje*, which is formally closest to the crucifixes in the German National Museum in Nuremberg (Pl. O. 62; 1505–1510) and in the Church of St. Lawrence right there (1516–1520); the perizome design is identical to that of the miniature Crucifix in the Getty Museum in Los Angeles (2019.94; 1510–1515).

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Nika LEBEN, Nova spoznanja o stavbnem razvoju cerkve Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku

Ključne besede: cerkev Marijinega vnebovzetja, Blejski otok, gotika, Nadškofijski arhiv Briksen, Hofraths Protocol 1693–1695, Francesco Ferrata, barokizacija

Odkritja ob zadnjih prenovah cerkve Marijinega vnebovzetja na Blejskem otoku (prvič omenjene 1185) dopolnjujejo arhivski podatki, ki jih hrani Nadškofijski arhiv v Briksnu (Das Hofarchiv (H.A.) Brixen – Bressanone). Za analizo stavbnega razvoja sta najbolj dragocena ohranjena načrta iz leta 1695 s koloriranimi tlorisoma stare in nove cerkve. Na načrtu obstoječega stanja je zrisana dvoladijska notranjost cerkvene ladje. Obok, deljen s poudarjenimi delitvami v tri traveje s po dvema paroma križno obokanih polj, nosita dva stebra, kar potrjuje trditev Tomaža Hrena, ki je ob vizitaciji leta 1601 ali 1624 videl še dvoladijsko notranjost. Na drugem tlorisu z barokizirano, obokano ladjo in prezbiterrijem pa so z rdečo barvo označene predvidene prezidave, ki so jih po zapisu v Dvornem Protokolu zaupali stavbnemu mojstru Francescu Ferrati (H.A., Hofakten: Hofraths Protocol 1693-1695, HRP 57 (1695 IX 3), pp. 681, 682).

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Nika LEBEN, New Insights into the Development of the Church of the Assumption of the Virgin Mary on Bled Island

Keywords: Church of the Assumption of Mary, Bled Island, Gothic, Archdiocesan Archive of Brixen, Hofraths Protocol 1693–1695, Francesco Ferrata, Baroquization

Discoveries made during the last renovations to the Church of the Assumption of Mary on Bled Island (first mentioned in 1185) were supplemented by archival data preserved in the Archdiocesan Archive in Brixen (Das Hofarchiv (H.A.) Brixen – Bressanone). The most valuable sources for analysing the architectural development are two preserved coloured floor plans of both the old and new church from the year 1695. The plan depicting the existing state shows a two-nave church interior. The vault, divided by marked divisions into three bays, each with two pairs of cross-vaulted sections, is supported by two pillars. This confirms the assertion of Tomaž Hren, who, during his visitation in either 1601 or 1624, still observed a two-nave interior. On the other floor plan, showing a Baroque-style vaulted nave and presbytery, the planned reconstructions are marked in red. According to the records in the Court Protocol, these renovations were entrusted to the master builder Francesco Ferrata (H.A., Hofakten: Hofraths Protocol 1693-1695, HRP 57 (1695 IX 3), pp. 681, 682).

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Magdalena MEZEG, Marija, ki doji dete: kretsko-beneška ikona iz Narodne galerije

Ključne besede: ikona, Doječa Marija, Narodna galerija, kretsko-beneške ikone, Federalni zbirni cente

Članek obravnava ikono Marija, ki doji dete, hranjeno v Narodni galeriji. Namen prispevka je osvetliti ikono z različnih zornih kotov in jo tako umestiti v širši umetnostno-zgodovinski kontekst. Ključna področja obravnave vključujejo analizo ikone s pomočjo IRF in UVF fotografij, poskus določitve njenega izvora z uporabo primerjav, razčlenbo kompleksnega ikonografskega motiva ter raziskavo njene provenience.

Magdalena MEZEG, Nursing Madonna: the Creto-Venetian Icon from the National Gallery of Slovenia

Keywords: Icon, Nursing Madonna, National Gallery of Slovenia, Creto-Venetian icons, Federal Collection Centre

This article explores the icon of the Nursing Madonna from the National Gallery of Slovenia. The aim of this study is to examine the icon from multiple perspectives, placing it within a broader framework of art history. The key areas of examination include an analysis of the icon using IRF and UVF imaging, an effort to trace its origins through comparative study, and an examination of the complex iconographic motif and its provenance.

Renata NOVAK KLEMENČIČ, Koprška Marijina rotunda: od izročila k virom

Ključne besede: arhitektura, urbanizem, srednji vek, barok, bratovščina, Paolo Naldini, Koper, Istra, rotunda Marijinega Vnebovzetja

V literaturi glede datacije, poimenovanja in funkcije nedavno prenovljene rotunde vlada velika zmeda. Datacija variira med pozno antiko in visokim srednjim vekom, poimenovanje pa od Marijine rotunde, cerkve Marijinega Vnebovzetja do rotunde blaženega oziroma svetega Elia. Kar zadeva namembnost, se vse bolj uveljavlja domneva, da je šlo za najstarejšo koprsko krstilnico oziroma za posebno krstilnico, v kateri so bili krščeni prebivalci Izole. Članek zato na podlagi novejših raziskav Kopra in njegove urbane zgodovine, ki temeljijo na arhivskih virih, obravnava vse naštetje dileme.

Renata NOVAK KLEMENČIČ, The Rotunda of St. Mary in Koper: From Tradition to Sources

Keywords: architecture, urbanism, Middle Ages, Baroque, confraternity, Paolo Naldini, Capodistria, Istria, Rotunda of the Assumption of St. Mary

There is considerable confusion in the literature regarding the dating, naming and function of the recently renovated Rotunda in Koper. Its dating varies between late antiquity and the high Middle Ages, while its denominations include the Rotunda of Mary, the Church of the Assumption of Mary, and the Rotunda of Blessed (or Saint) Elias. Moreover, the assumption that the building is the oldest baptistery in Koper has also become established. Based on recent archival research of Koper and its urban history, the article addresses all of the above dilemmas.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Franciška ORAŽEM, O avtorstvu in provenienci velikega oltarja iz podružnične cerkve sv. Jožefa nad Preserjem

Ključne besede: 17. stoletje, leseni oltar, Avguštin Ferfila, sv. Jožef nad Preserjem, Nova Štifta

V prispevku so obravnavana vprašanja provenience in avtorstva glavnega oltarja v podružnični cerkvi sv. Jožefa nad Preserjem. Primerjave z oltarno opremo iz podružnične cerkve Marijinega Oznanjenja v Novi Štifti pri Ribnici kažejo na možnost provenience iz tamkajšnje kapele sv. Jožefa. Druga možna provenienca bi lahko bila kapela sv. Jožefa v cistercijskem samostanu v Bistri. Slogovna analiza kiparskega okrasa preserskega oltarja in primerjava z opusom Avgustina Ferfille in njegove delavnice je pokazala na možnost atribucije temu ljubljanskemu kiparju oziroma njegovi delavnici.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Franciška ORAŽEM, On the Authorship and Provenance of the High Altar from the Filial Church of St. Joseph above Preserje

Keywords: 17th century, wooden altar, Augustine Ferfila, St. Joseph above Preserje, Nova Štifta

The paper addresses questions of provenance and authorship of the main altar in the subsidiary church of St. Joseph above Preserje. Comparisons with the altar furnishings from the subsidiary church of the Annunciation of Mary in Nova Štifta near Ribnica suggest a provenance from the chapel of St. Joseph there, from which the altar was removed between 1812 and 1832. Another possible provenance could be the chapel of St. Joseph in the Cistercian monastery in Bistra. Stylistic analysis of the sculptural decoration of the Preserje altar and comparison with the work of Avgustin Ferfila and his workshop indicate a possible attribution to this Ljubljana sculptor or his workshop.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Tina POTOČNIK, Povojna arhitektura in odnos do historičnega grajenega tkiva: Ravnikarjev kompleks Trga revolucije v Ljubljani

Ključne besede: Trg revolucije, Trg republike, Edvard Ravnikar, modernizem, arhitektura, vila, Erjavčeva cesta, historično tkivo, ohranjanje

Zmagovalni natečajni elaborat in prvi načrti za ljubljanski kompleks Trga revolucije (danes Trga republike) zrcalijo preplet arhitekturnih ambicij, odnosa do zgodovinskega konteksta na začetku šestdesetih let preteklega stoletja in tedanjih političnih motivov. Edvard Ravnikar je v okviru svoje vizije nov arhitekturno-urbanistični sestav skušal uskladiti z uršulinskim samostanom in vpeti v obstoječe mestno tkivo, predvsem s pomočjo vizur. Vendar so bile zaradi uresničitve te vizije žrtvovane nekatere zgodovinske strukture, kot so vile ob Erjavčevi cesti. Prispevek se osredotoča na obravnavo zgodovinskega tkiva v zgodnjih fazah načrtovanja tega modernističnega kompleksa, zlasti historističnih vil 19. stoletja, in prispeva h globljemu razumevanju arhitekturnih stvaritev po drugi svetovni vojni v luči spreminjanja zgodovinskih naracij.

Tina POTOČNIK, Post-World War II Architectural Creations and the Treatment of Historical Built Fabric. Edvard Ravnikar's Revolution Square Complex in Ljubljana

Keywords: Master of the Trboje Madonna, Master E. S., late gothic sculpture, carving, printed templates

The winning competition entry for Ljubljana's Revolution Square (*Trg revolucije*), now known as the Republic Square (*Trg republike*) complex, and the plans from its initial design phases reflect the intricate interplay between architectural ambitions and relation to the historical context in the early 1960s, as well as the political motives of the time. Edvard Ravnikar's vision for the complex aimed to harmonize new constructions with the Ursuline convent and integrate them with the old town, particularly through the use of vistas. However, certain historical structures, such as the villas along Erjavčeva Road (Erjavčeva cesta) and archaeological remains, were sacrificed for the new development. This study focuses on the treatment of historical built fabric, especially historicist villas of the 19th century, in the early planning stages of this modernist complex, contributing to a deeper understanding of post-World War II architectural creations in light of changing historical narratives.

Katarina ŠMID, Motiv Spinaria na apnenčastem reliefu v Apsoru

Ključne besede: spinario, Apsorus, Osor, relief, rimska doba, helenizem

Članek obravnava apnenčasti relief z upodobitvijo spinaria, ki je bil odkrit na otoku Apsor (Osor). Tako najdiščne okoliščine kakor tudi čas najdbe so žal povsem neznani. Upodobitvena shema odstopa od najbolj razširjenih različic, zlasti izstopa, da mladenič sedi na zločljivem stolu in ne na skali, kar utegne biti posledica nepoznavanja tradicije *opus nobile* pri lokalnem kamnoseku. Prvotno bi relief lahko pripadal bodisi delu grobnice bodisi okrasju zasebne vile nekega bogataša, saj so te često krasili reliefi z upodobitvami slavnih del grške preteklosti. Večina kiparskih najdb na otoku sega v 1. stoletje po Kr., kar bi lahko bil tudi okvirni čas nastanka tega reliefa.

Katarina ŠMID, Spinario on a Limestone Relief in Apsorus

Keywords: spinario, Apsorus, Osor, relief, Roman era, Hellenism

The article examines a limestone relief depicting a spinario that was discovered on the island of Apsorus (Osor). Unfortunately, both the site and exact time of its discovery remain entirely unknown. The depiction deviates from the common versions, particularly in that the boy is seated on a folding chair rather than on a rock, which might be explained by the possibility that the local stonecutter was not sufficiently familiar with this *opus nobile*. The relief could have originally been part of a tomb or the decoration of a private villa owned by a wealthy individual, as such villas were often adorned with reliefs representing famous artworks from the Greek past. Most sculptural finds in the area date to the 1st century AD, which could also be the approximate period when this relief was created.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Miha VALANT, Neuresničene vizije: kranjski slikarji in natečaj za zastor Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1891

Ključne besede: umetnost 19. stoletja, zgodovina gledališča, Ferdo Vesel, Alojz Šubic, Heinrich Wettach, deželno gledališče, Slovensko narodno gledališče Opera in balet, gledališki zastor

Članek se ukvarja z natečajem za slikarsko okrasje nove stavbe Deželnega gledališča v Ljubljani v poznem 19. stoletju s poudarkom na skicah za glavni gledališki zastor, ki sta jih prispevala slikarja Alojz Šubic in Ferdo Vesel. Obravnava potek natečaja, njegov zgodovinski kontekst ter ikonografijo obeh zasnov, ki posebej poudarjata slovensko narodno identiteto. Analiza se pogloblja v izzive, s katerimi so se soočali lokalni umetniki pri doseganju visokih standardov monumentalnega slikarstva, ter v kompleksno prepletanje umetniške vrednosti in politike.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Miha VALANT, Unrealized Visions: Carniolan Painters and the 1891 Competition for the Provincial Theatre Curtain in Ljubljana

Keywords: 19th Century Art, theatre history, Ferdo Vesel, Alojz Šubic, Heinrich Wettach, Provincial Theatre, Slovenian National Theatre Opera and Ballet, theatre curtain

This article explores the late 19th-century competition to decorate the Provincial Theatre in Ljubljana, focusing on designs for the grand theatre curtain by Alojz Šubic and Ferdo Vesel. It examines the course of the competition, its historical context, and the iconography of both designs, which emphasize Slovenian national identity. The analysis delves into the challenges faced by local artists in meeting the high standards of monumental painting and the complex interplay of artistic merit and politics.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Gojko ZUPAN, Nace Šumi – človek slovenske kulture do mature. In principio erat Dachau I

Ključne besede: Nace Šumi, Franc Košir, Elda Piščanec, Vlasto Kopač, Zoran Mušič, France Uršič, Bruno Vavpotič, Bogdan Borčič, Klanec, Kranj, Gimnazija Kranj, Begunje, Taborišče Dachau, taboriščnik

Stoletnica rojstva zaslužnega profesorja Naceta Šumija (1924–2006) je bila izziv za poglobljen razmislek o pomenu ugledne osebnosti. Za simpozij ob obletnici je bilo pripravljeno daljše predavanje s slikovnim gradivom na Filozofski fakulteti univerze v Ljubljani, v katerem je bila natančneje predstavljena njegova mladost in gimnazijsko šolanje v Kranju. Posebej so bili predstavljeni in razloženi z njim povezani dogodki med drugo svetovno vojno - v zaporu v Begunjah in tri leta koncentracijskega taborišča Dachau, vključno z njegovimi ohranjenimi 59 pismi iz taborišča. Obdobje Dachaua je dodatno dokumentirano in razloženo s pomočjo risb taboriščnikov Vlasta Kopača, Zorana Mušiča, Franceta Uršiča, Bruna Vavpotiča in Bogdana Borčiča.

**Gojko ZUPAN, Nace Šumi – a Man of Slovene Culture to Matriculation.
In principio erat Dachau I**

Keywords: Nace Šumi, Franc Košir, Elda Piščanec, Vlasto Kopač, Zoran Mušič, France Uršič, Bruno Vavpotič, Bogdan Borčič, Klanec, Kranj, Kranj high school, WW II, Concentration camp Dachau, Internee

The centenary of the birth of art historian Nace Šumi (1924–2006) professor emeritus was a challenge for in-depth reflection on the meaning of this distinguished personality. A longer PP lecture on this figure was prepared for the anniversary symposium at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. His youth and high school education in Kranj were presented in detail. The events related to him during the WW II were specially presented and explained: prison in Begunje and three years in the Dachau concentration camp, including the presentation of his 59 letters from there. The Dachau period is additionally documented and explained with the drawings of the inmates: Vlasto Kopač, Zoran Mušič, France Uršič, Bruno Vavpotič and Bogdan Borčič.
