

Lidija Tavčar

Učenje risanja v prvi polovici 19. stoletja *Risbe Ane Marije Brandis in Filomene Lazarini*

Povzetek: Feministične teoretičarke so opozorile na institucionalno onemogočanje žensk, ki jim kljub likovni nadarjenosti niso bile dostopne enake možnosti kot njihovim moškim kolegom. Ženskam izobraževanje na evropskih »umetnostnih akademijah« ni bilo dovoljeno vse do konca 19. stoletja. Risanje po živem modelu, ki je bilo v središču akademskega izobraževanja od druge polovice 16. do konca 19. stoletja, tako ženskam ni bilo dosegljivo, celo več, prepovedano jim je bilo iz moralnih razlogov. Ker pa je bilo obvladanje upodabljanja človeškega telesa pomembno za nastanek zgodovinske slike, ki je bila poleg tega postavljena tudi na najvišje mesto na hierarhični lestvici med likovnimi zvrstmi, je bilo zato zelo malo epskih slikark. Izjema je bila slikarka Angelica Kauffmann (1741–1807). Sicer so se morale umetnice zadovoljiti z izbiranjem na hierarhični lestvici slabše vrednotenih motivov. Tako so postale portretistke, nesorazmerno veliko je bilo slikark tihožitij, ki so bila v hierarhiji motivov na najnižji stopnički. Feministične teoretičarke ugotavljajo, da v zvezi s socialnimi in institucionalnimi ovirami, s katerimi so se umetnice soočale, nejpomembneše vprašanje ni tisto o njihovem relativnem uspehu, njihovi kvaliteti ali pomanjkanju le-te, temveč, kako so tem oviram navkljub ustvarjale. V 19. stoletju je bila pri zasebnih urah slikarkam dostopna le zgodnja faza študija, torej prerisovanje slik in grafik, deležne so bile slikanja po antičnih kipih ali mavčnih odlitkih. V prvi polovici 19. stoletja pa je na začetni stopnji potekalo tudi triletno risarsko izobraževanje deklet iz plemiških družin Brandis in Lazarini. S pomočjo njihovih ohranjenih risb iz fundusa Narodne galerije je mogoče rekonstruirati način, kako so jih učitelji, uveljavljeni slikarji, poučevali v risanju.

Ključne besede: poučevanje risanja, slikarke, risanje človeškega telesa, model, zgodovinsko slikarstvo, risarske predloge, nazarenci, zasebne ure risanja na plemiškem domu, Narodna galerija

UDK: 37.016:74

Izvirni znanstveni prispevek

Dr. Lidija Tavčar, muzejska svetnica, Narodna galerija, Puharjeva 9, SI-1000 Ljubljana, Slovenija; e-naslov: lidija_tavcar@ng-slo.si

Uvod

Pravzaprav bo srčika naslovne teme usmerjena v poučevanje risanja deklet in žensk v navedenem obdobju. Osrednji del besedila bo predstavil institucionalno preprečevanje študija ženskam na »umetnostnih akademijah«, v drugem delu pa bo pozornost posvečena dekletom iz plemiške družine Brandis-Lazarini in njihovim učnim risbam, ki so shranjene v fundusu Narodne galerije v Ljubljani. Z njimi je po eni strani moč rekonstruirati metodo poučevanja risanja pri zasebnih učnih urah in obogatiti zgodovino pedagoške stroke z manj znanimi dejstvi, po drugi pa predstaviti feministični umetnostnozgodovinski pristop, s katerim avtorice razkrivajo vzroke, ki so ženskam onemogočali pridobiti risarska in slikarska znanja, primerljiva znanju njihovih moških kolegov. V tretjem delu je prvič objavljen izbor risb, ki so jih pri zasebnem pouku narisale predstavnice obeh omenjenih plemiških družin.

Ženskam zaprta vrata na »umetnostne akademije«

Ustaljeno mnenje tega časa je bilo: »O poučevanju risanja in slikanja je veljalo, da je bilo primerno razvedrilo za mlada dekleta do poroke, ko naj bi umetnost, igranje klavirja in petje zamenjala za poročeno žensko pomembnejša opravila, povezana z vodenjem gospodinjstva in vzgojo otrok. Za ženske, ki so želele iz umetnosti napraviti poklic, pa je bilo bistveno, da so se izurile v dejavnostih, kot sta vezenje ali miniaturno slikarstvo.« (Goldstein 1996, str. 64) Risanje in slikanje sta res postali del dekliške vzgoje v meščanskem in plemiškem sloju, problem zanje pa je bil, kako si pridobiti slikarsko znanje, ki bi bilo enakovredno znanju moških vrstnikov. Ženskam izobraževanje na evropskih »umetnostnih akademijah« namreč dolgo ni bilo dovoljeno. Do konca 19. stoletja jim študij, ki je bil sicer nujen za uspešno poklicno kariero v likovni umetnosti in je bil dostopen vsem umetnikom moškega spola, ni bil dovoljen (prav tam, str. 61–62). Oprli se bomo na razmišljanja predstavnic feministične umetnostne zgodovine, ki razkrivajo, kakšnega izobraževanja so bile umetnice deležne (prim. Nochlin 1973; Pollock 1988;

Parker in Pollock 1981). Dejstvo, da ženskemu spolu ni bilo dovoljeno študirati na akademijah, nekaterim ni preprečilo nadaljevanja umetniške poklicne poti, saj je bilo, kot vemo, v svetu znatno število umetnic. Izobraževanje, ki sicer dekletom ni bilo dostopno na akademijah, je potekalo najpogosteje v zasebnih ateljejih oziroma v zasebnih slikarskih šolah. Feministična teoretičarka L. Nochlin je opozorila prav na to institucionalno onemogočanje žensk, ki jim kljub nadarjenosti niso bile dostopne enake možnosti kot njihovim moškim kolegom (Nochlin 1973, str. 26). Tega dejstva ne morejo spremeniti niti nekatere uspešne, če ne celo velike umetnice, ki jih srečamo v zgodovini. Risanje po živem modelu je bilo v središču akademskega izobraževanja od ustanovitve akademij v drugi polovici 16. pa do konca 19. stoletja. Študij človeškega telesa je v tem času predstavljal odločilni del vzgoje mladega umetnika. Ob tem je potrebno poudariti hierarhijo likovnih zvrsti, ki so jo uveljavili na Šoli lepih umetnosti v Parizu, na kateri so na najvišje, ugledno mesto postavili zgodovinsko slikarstvo, potem pa so sledili manj vredne zvrsti: 1. zgodovinsko slikarstvo (z religiozno, literarno, mitološko vsebino, včasih tudi v povezavi z alegorijo); 2. portreti; 3. žanr (motivi iz vsakdanjega življenja); 4. krajina; 5. tihožitja (Walsh 1999, str. 93).

Na hierarhični lestvici najvišje postavljeno zgodovinsko slikarstvo slikarkam tako rekoč ni bilo dosegljivo. Obvladovanje upodobljenega človeškega telesa je bilo pomembno za nastanek vsakega »velikega« slikarskega dela, ženskam, ki so želele postati umetnice, pa je bilo slikanje po golem modelu prepovedano, in sicer iz moralnih razlogov. Pri študiju figure slikarke nikoli niso dosegle zelenega. Ali so jim očitali pomanjkljivo obvladovanje človeške figure, če pa so bile njihove upodobitve dobre, so jih obtoževali nemoralnega vedenja. V kodeks ustreznega vedenja prav tako ni sodilo, če si je slikarka pomagala s telesom svojega ljubimca. Hčerki švicarskega slikarja,¹ umetnici Angelici Kauffmann (1741–1807), so pogosto očitali, da je moške naslikala požensčene, da ne dajejo videza moškosti in možatosti (Wasssyng Roworth 1994, str. 43). To ni namigovalo le na slikarsko hibo umetnice, ampak je sprožilo tudi vprašanja o njeni spolni usmerjenosti in njenem odnosu do moških. V zgodnjih letih v Londonu naj bi imela A. Kauffmann več ljubezenskih razmerij s slikarji, zato so si sodobniki moške na njenih slikah razlagali kot njene partnerje. O A. Kauffmann je krožilo še veliko drugih govoric. Med drugim naj bi se slikarka celo preoblekla v moškega, da je lahko prišla na akademijo in bila pri uri slikanja modela. Moški model naj bi celo najela, da je lahko slikala v svojem ateljeju.² Ženske so seveda za svoje potrebe lahko najemale modele zasebno, vendar

¹ Italijan Giovanni Gherardo De Rossi, prijatelj A. Kauffmann, je poudaril, da je slikarko na poklicni poti močno podpiral in ji pomagal njen oče. Kot edinka je pri ovdoelem očetu s svojim poklicem prevzela vlogo prvorojenega sina. De Rossi se je lotil njene biografije tako, da je vsebovala vse značilnosti in vzorce, značilne za biografijo moških umetnikov. Izbira jezikovnih in pripovednih struktur je v tej biografiji takšna, da se A. Kauffmann razlikuje od drugih slikark. Celó še več, avtor se trudi, da bi poudaril njene »moške« kreposti, kot so odločnost, drznost in inventivnost, izrazna moč in navdih, pretkan z lahkotnostjo izvedbe. Te vrline so bile v nasprotju z značilnostmi, ki so jih navadno pripisovali drugim slikarkam (De Rossi v Wasssyng Roworth 1994, str. 46–47).

² T. Smith, avtor biografije o A. Kauffmann, je o verodostojnosti teh govoric povprašal moški model, ki je poziral tudi Joshui Reynoldsu. Ta je zagotovil, da je sicer poziral slikarki, toda vedno v navzočnosti njenega očeta in nikoli popolnoma gol. Razgalil je le roke, ramena in noge (Smith v Wasssyng Roworth 1994, str. 47). Čeprav sta bili v tem času A. Kauffmann in Mary Moser edini članici

je tako početje lahko zamajalo slikarkin zasebni in poklicni ugled. Stik med golim modelom in oblečeno umetnico je bil za takratno družbo pač nesprejemljiv. Tako A. Kauffmann kot tudi francosko slikarko Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) so pogosto zbadali, češ da poskušata zapeljati svoje modele. Po drugi strani pa je tudi poziranje ženskih modelov in prepričanje, da so umetnice za slikanje gole ženske figure uporabljale kot model lastno telo, povzročilo kritiko in opolzke šale na njihov račun (prav tam). Namigovanja na njeno intimno življenje so A. Kauffmann javno sramotila, zato se jim je poskušala izogniti (prav tam). Slikarka je tematiko za svoja dela pogosteje izbirala med legendami in miti, ki so poudarjali krepost žensk in pomen junakinj. Ena izmed takih je bila modra Penelopa. S tovrstno vsebino je A. Kauffmann kot slikarka usmerila pozornost tudi na lastni položaj, to pa ji je pomagalo pri navezovanju stikov z ženskim občinstvom. Med njenimi naročniki je bilo kar nekaj plemkinj in evropskih vladaric. Izbira motivov z junakinjami je bila uspešna tako glede moralističnega učinka vsebine slik kot tudi glede njene lastne strategije uspeha, hkrati pa je lahko v te prizore vključila tudi mišičaste, napol gole figure moških v gibanju. Slike A. Kauffmann so pogosto upodabljale tako vsebino, da so bile vloge spolov dvoumne, obrnjene ali maskirane, tako kot denimo na sliki *Odisej razkrinka v dekle preoblečenega Ahila, Imbaca preoblečena v bojevnika*, itd. Čeprav je bila ena redkih slikark epskih motivov se je A. Kauffmann na prehodu iz 18. v 19. stoletje na dogodke v družbi odzvala s previdnostjo pri slikanju človeškega telesa. Z izvirnostjo, prilagajanjem vlogi spolov ter ustrezno izbiro vsebine del in spodobnostjo tako v slikarstvu kot v zasebnem življenju je postala umetnica, ki je slikala moške motive, ki so po hierarhiji spadali na najuglednejše mesto (prav tam, str. 41–61). Že ta zgled zgovorno dokazuje, v kako nič kaj zavidanja vrednem položaju so bile slikarke.

Stopnje v risarskem izobraževanju

Poraja se vprašanje, kakšno likovno izobraževanje je bilo torej dostopno umetnicam. Preden odgovorimo, pogledjmo, kako je potekalo likovno izobraževanje za moške. V 18. stoletju je bila uveljavljena metoda pridobivanja slikarskih veščin kopiranje slik, risb in grafik velikih mojstrov. Kopiranje se je začelo s prerisovanjem posameznih delov telesa, največkrat udov in obraza. Potem so študentje prešli na prerisovanje celih človeških figur, na koncu študija pa so se posvetili slikanju pravih tridimenzionalnih predmetov, kot so kipi in odlitki po antičnih kipih. Šele ko je mladi slikar popolnoma obvladal opisano tehniko, se je lahko posvetil slikanju živih modelov. Do srede 18. stoletja je v Franciji risanje po golih moških modelih predstavljalo osnovno dejavnost akademije (prav tam, str. 42). Ženskam je bila dostopna le zgodnja faza študija, torej prerisovanje slik in grafik, ki so včasih vključevale tudi upodobitve gole ali napol gole človeške figure. Prav

angleške Kraljeve akademije, jima dostop do modelov ni bil dovoljen. Posredno o tem govori Zoffanyeva slika (1772), saj so na platnu naslikani člani Akademije z golim moškim modelom, vendar sta na tem skupinskem portretu slikarki upodobljeni kot pasivna subjekta oziroma zgolj kot portreta na steni učilnice (Goldstein 1996, str. 54–55).

tako so slikarke smele slikati po antičnih kipih ali mavčnih odlitkih.³ Ko pa so njihovi moški kolegi napredovali do slikanja živih modelov, se je študij za slikarke končal. Ženskam je bil dostop do moških modelov prepovedan zato, ker se je zdel moškimi ta prizor preveč pohujšljiv, hkrati pa naj bi bil poniževalen za slikarke same (prav tam, str. 42–43; Tavčar 2006).

Kot rečeno, je bilo risanje živega modela najpomembnejši element programa Šole lepих umetnosti (École des Beaux-Arts) in ta je pozneje postal in ostal monopol te ustanove. »Tako risanje živega modela v zgodnjem obdobju obstoja Kraljeve akademije slikarstva in kiparstva celo v zasebnih ateljejih njenih profesorjev ni bilo dovoljeno. Pravilnemu (z akademskega stališča) študiju risanja sta bili namenjeni izjemna pozornost in pomembnost. Akademija je razglasila to načelo: nadzoruj izobraževanje in nadzoroval boš slog. To je ostalo vodilno načelo Akademije lepих umetnosti do konca 19. stoletja.« (Baranovski in Khlebnikova 2006, str. 22–23) V 18. stoletju je francoska akademija redno zaposlovala moške modele za poziranje v učilnicah, ženske modele pa so slikarji najemali le zasebno in jih slikali v svojih ateljejih. V Angliji je bilo drugače, saj je tam kraljeva akademija najemala tako moške kot ženske modele, vendar neporočenim moškim dostop do ženskih modelov ni bil dovoljen. Nikakor pa umetnicam ni bilo dovoljeno na te študijske ure, a ne zato, ker bi jih hoteli izključiti, ampak ker je bilo to neprimerno in moteče za potek študija. Navzočnost študentk naj bi namreč motila tako model kot moške kolege (Wassyng Roworth 1994, str. 43). Ta omejitev oziroma nedostopnost risanja aktov za ženske je bila v vseh zasebnih in državnih akademijah končno odpravljena na prelomu 19. in 20. stoletja.

Po francoski revoluciji se izobraževalni program na Šoli lepих umetnosti v Parizu ni bistveno spremenil. Študenti so imeli ure risanja po mavčnih odlitkih in živem modelu vsak dan. V program so bili zajeti tečajji anatomije in perspektive ter vsakoletni notranji natečajji. Ves čas obstoja te ustanove je bila tekmovalnost eno njenih glavnih pedagoških načel. Leta 1819 je bil uveden tudi tečaj antične zgodovine (Baranovski in Khlebnikova 2006, str. 24).

Prav zaradi omejenosti opisanega izobraževalnega procesa se ženske navadno niso mogle kosati z bolj temeljito izobraženimi moškimi kolegi. Tradicija, ki so se ji umetnice morale prilagoditi, je vplivala tudi na izbiro motivov. Zgodovinsko, mitološko slikarstvo je zahtevalo brezhibno obvladovanje anatomije človeka, boljše obvladovanje zakonitosti perspektive. Ker slikarke niso imele dostopa do modelov in ker je veljalo prepričanje, da je žensko slikanje moške golote naravnost sramotno, so se morale umetnice zadovoljiti z izbiro na hierarhični lestvici slabše vrednotenih motivov. Zato niso mogle postati slikarke zgodovinskih in mitoloških motivov z izjemo A. Kauffmann in še nekaterih slikark, temveč so bile portretistke, nesorazmerno

³ Že omenjeni De Rossi, avtor biografije o A. Kauffmann, je o njenem učenju anatomije zapisal: »Oče jo je najprej poučil o pomembnih razmerjih človeškega telesa, potem pa jo je navdihnil z izbrusenim okusom za pravilne forme tako, da je redno risala mavčne odlitke najizvirnejših antičnih del. Skromnost ni dovolila mlademu dekletu, da bi se posvetila študiju modelov. Vendar je oče to oviro, ki zavira napredek nežnejšega spola pri razvoju risanja, premagal tako, da je dekle spodbujal, da se je še bolj zavzeto lotevala risanja po odlitkih. Hkrati pa je spretnost risanja rok in nog vadila po modelih.« (Prav tam, str. 47)

veliko pa je bilo slikark, ki so upodabljale tihožitja,⁴ ki so bila v hierarhiji motivov na najnižji stopnički. Feministični avtorici R. Parker in G. Pollock ugotavljata, da v zvezi s socialnimi in institucionalnimi ovirami, s katerimi so se umetnice soočale, najpomembnejše vprašanje ni tisto o njihovem relativnem uspehu, njihovi kvaliteti ali pomanjkanju le-te, temveč, kako so tem oviram navkljub ustvarjale (Parker in Pollock 1981; Pollock 1988). Zato je za ilustracijo izpostavljen zgled slikarke A. Kauffmann. V veliko primerih so umetnice ustvarile resnično zanimiva umetniška dela, čeprav so imele drugačen odnos do tistega, kar jih je zaviralo, ali morda prav zato. Vprašanje torej ni le zgodovinsko, ampak tudi ideološko (Goldstein 1996, str. 63). Dejstvo, da ženskam ni bilo dovoljeno na akademije, je privedlo tudi do omejenega dostopa do razstav, slabšega poklicnega statusa in priznanja umetnic. Pomenilo pa je tudi, da niso mogle vplivati na nastajajoče umetnostno izrazoslovje, pomene, ideologije in poglede na socialna razmerja v umetnosti in sodelovati pri tem. Da so bile ženske le portretistke in slikarke tihožitij, ni bilo tako bistvenega pomena kot to, da je družba te motive tako nizko cenila, zato pa so bili zato toliko bolj dostopni ženskim umetnicam.

Jasno je, da so bile v enakem položaju tudi umetnice, ki so ustvarjale na Slovenskem vse tja do druge polovice 19. stoletja. Večina naših slikark je slikala portrete, tihožitja, religiozne motive, razen Terezije Lipič (1800–?), ki je upodobila tudi mitološka prizora, a sta bila miniatura in sta nastala med njenim študijem v Benetkah (Tavčar 2006, str. 129–144; Tavčar 2008, str. 145–155). V pojasnilo: Terezija Lipič je leta 1832 dobila podporo cesarice in šla študirat slikarstvo k slikarju Ludovicu Lipariniju (1800–1856), učitelju na beneški Akademiji. Res je razstavljala dvakrat med študijem na Akademiji, ugotoviti pa bo potrebno, kakšen je bil njen status, ali je imela zasebne ure pri Lipariniju in po kakšnem programu se je izobraževala. Glede na takratno hierarhijo zvrsti, ki smo jo omenili pri »evropskih« slikarkah, so torej tudi naše izbirale motive, za katere je veljalo, da so manj pomembni.

Ta zgoščeni vpogled v likovno izobraževanje deklet je bil potreben, da bomo v nadaljevanju laže razbrali, na kakšni stopnji je potekalo risarsko izobraževanje omenjenih predstavnic plemiških družin Brandis in Lazarini. Grofica Ana Marija Brandis, poročena Lazarini (1818–1888), je bila osrednja povezovalna oseba med tema dvema plemiškima družinama in je najstarejša med risarkami, ki jih obravnavamo v prispevku. Čeprav se grofica Ana Brandis ni poklicno ukvarjala s slikarstvom in ni postala znana slikarka, je s pomočjo njenih ohranjenih risb vendar mogoče rekonstruirati način, kako je njen učitelj poučeval risanje. Kot bomo spoznali, je bil tako rekoč identičen začetni stopnji pridobivanja risarskih veščin na akademiji, na kateri so študenti kopirali slike, risbe in grafike velikih mojstrov.

Ana Marija, grofica Brandis, je bila rojena 19. 3. 1818 v Gradcu. Njen oče Henrik Adam, grof Brandis, lastnik zgornjega oziroma starega mariborskega gradu, je bil tirolski stotnik in komornik; poročil se je z grofico Marijo Jožefo Welsersheimb (Lazarini 1993, str. 37). Ob Ani Mariji so se zakoncema rodili še dva sinova in tri hčere. Vsi otroci so mladost preživeli na Dunaju, kjer je bil njihov

⁴ Izključno slikanju tihožitij na naših tleh se je v tem času posvetila grofica Marija Attems Auer-sperg (1816–1880) (prim. Jaki 2000; Grofičini šopki... 2009; Tavčar 2009).

oče nekaj časa svetnik na dvoru. V prestolnici je Ana Marija spoznala tamkajšnjo umetniško sceno. Tu se je tudi začela izobraževati v risanju tako kot njena sestra Elisabeth, in sicer pri dunajskem nazarenskem slikarju Leopoldu Kupelwieserju (1796–1862), prijatelju Anninih staršev.⁵ Pri 22. letih se je Ana Marija v Mariboru 25. 10. 1840 poročila s Francem Feliksom, baronom Lazarinijem (1802–1860).⁶ Večino življenja sta preživela na gospostvu Smladnik. V zakonu se je rodilo osem otrok; izmed njih omenimo dva, ki sta bila aktivna na likovnem področju: Pius Maria Ferdinand Filomenus Alosino Francisco Xaver Leonhard (1847–1915) in v Mariboru rojena hčerka Filomena (1849–1945). Pius je bil nadarjen risar in akvarelist in mati mu je omogočila učenje risanja in slikanja (prav tam, str. 42). Nekega učenca svojega nekdanjega učitelja je povabila v Smladnik, da je Piusa učil kar v domačem kraju (prav tam). Gotovo se je tudi dve leti mlajša sestra Filomena učila risanja pri istem dunajskem slikarju.⁷

Postopek poučevanja risanja pri plemiških družinah Brandis in Lazarini

Pogojno rečeno se je risarsko znanje v teh dveh plemiških družinah prenašalo iz roda v rod s pomočjo istih ali podobnih risarskih predlog, z učitelji podobnega umetniškega kroga, torej iz istih stilnih vzorov, ki so tako rekoč »dedno« prehajali od starejših na mlajše. Ob primerjavi ohranjenih učnih risb predstavnikov obeh plemiških družin je vidno, da so vsaj nekatere risarske predloge in s tem tudi način poučevanja, po katerem so učitelji poučevali risanje, prehajale od starejše sorodnice na mlajše. Poleg risb – vaj – iz študijskih let naših ustvarjalcev, denimo Franca Kavčiča (1755–1828), Janeza Potočnika (1749–1834) in Matevža Langusa (1792–1855), so tu predstavljene učne risbe plemiških risark edine – če izvzamemo učne poizkuse »meščanske« slikarke Henrike Langus (1836–1876) – ki so se ohranile iz tega časovnega obdobja, zato so toliko bolj dragocene.

Potrebno je spregovoriti tudi o stilnih zgledih ohranjenih risb s kratkim vpogledom v nazarensko umetnost. To je smer predvsem religioznega slikarstva na prelomu 18. in 19. stoletja, katerega predstavniki so se zanimali za srednji vek. Nazarensko gibanje je prišlo najbolj do izraza v Nemčiji, kjer sta ga spodbujali ideja o narodni združitvi in vse večja narodna zavest, ki se je borila proti francoski nadvladi (Žigon 1982, str. 13). »S povečevanjem Dürerja kot izrazito nemškega umetnika in božanskega Rafaela je bil Wackenroder⁸ prvi, ki je v zvezi s ponovnim

⁵ Za posredovane podatke in pomoč pri rekonstruiranju življenja Ane Marije Brandis, poročene Lazarini, se iskramo zahvaljujem Franciju Lazariniju. Narodna galerija hrani ob Aninih in Elisabethinih risbah tudi risbe drugih otrok, tako Pepija in Nanija Brandisa, očitno sta se podpisovala na risbe z ljubkovalnimi imeni.

⁶ Ana Marija je bila druga Lazarinijeva žena, prva, Elizabetha Johanna Wilhelmina Fr. v. Schmidburg (1812–1838), ki mu je rodila hčerko Evelino, je zbolela za škrlatinko in umrla v Ljubljani (prav tam, str. 36).

⁷ Franci Lazarini je to domnevo razbral iz rodbinskega arhiva.

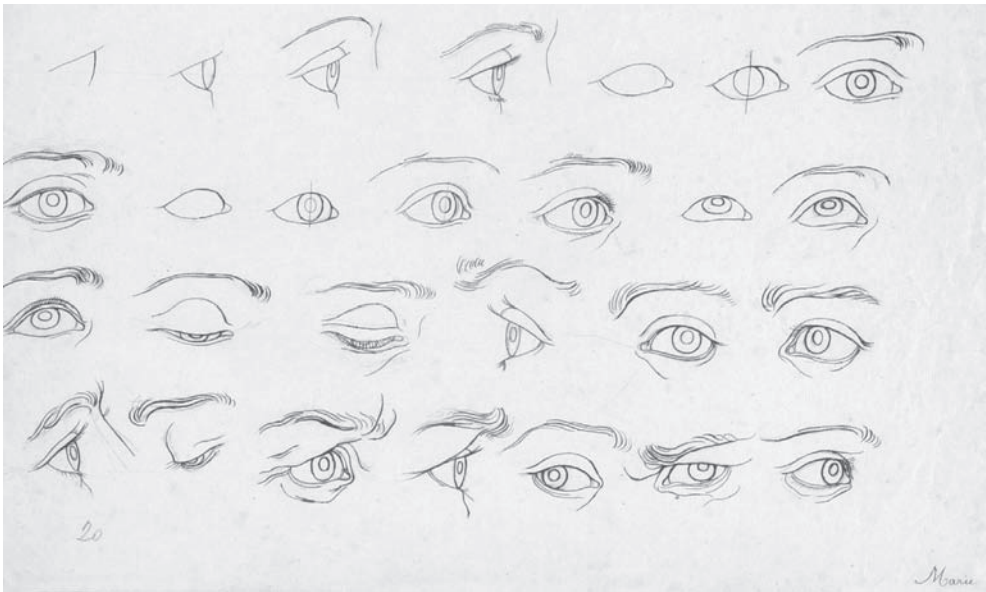
⁸ »Wackenroderjeva knjižica 'Srčni izlivi samostanskega brata – ljubitelja umetnosti' iz leta 1796 je v obliki elegičnega pogleda na srednji vek prinesla nov umetnostni ideal časa in postala verska in umetniška izpoved romantično nazarenskega gibanja.« (Prav tam)

oživljanjem krščanske umetnosti opisal sintezo nemške in italijanske umetnosti. Z zagovarjanjem novih idealov pa je na razvoj likovne umetnosti odločilno vplival filozof in kritik Friedrich Schlegel, ki je srednjeveško umetnost razglasil kot zgled za sedanost.« (Prav tam) Predstavniki tega gibanja so ob zgledovanju po italijanski in nemški renesansi vključevali tudi formalne poteze, podedovane od klasicizma, ter jih združili z romantičnim čustvenim razpoloženjem. Za nazarensko slikarstvo sta značilna pripovedništvo in poučnost, ki sta se naslanjali na literarnozgodovinsko tematiko (Žigon 1993, str. 34). In ker je bil Anin učitelj nazarenc – mimogrede v študijskih letih na dunajski akademiji mu je bil profesor tudi Franc Kavčič – je učenki kot risarske učne predloge ponujal repertoar tako iz nemške kot italijanske renesanse z Dürerjevimi (1471–1528) in Rafaelovimi (1483–1520) motivi. Kupelwieserja pa so prav tako pritegnila dela Perugina (1446–1524) in Fra Angelica (1395–1455) (Schmidt 1981, str. 97) in za eno izmed risarskih predlog za Anino risbo, Sv. Katarina Aleksandrijska, je rabil del oltarja Fra Angelica, ki ga danes hranijo v Nacionalni galeriji Umbrije v Perugii (Lloyd 1993, str. 76). Razrešene so tudi predloge za štiri Anine risbe, ki jih je bržkone Kupelwieser študiral in narisal v času bivanja v Rimu v letih med 1823 in 1825: gre za stropno fresko štirih evangelistov, ki jih je v letih 1447–1449 ustvaril Fra Angelico v Kapeli papeža Nikolaja V. v Vatikanu. Domnevamo, da je te risbe, nastale po Fra Angelicovih evangelistih, Kupelwieser pozneje očitno ponudil Ani kot učne predloge.

Na nekatere risbe je Ana napisala datacije, zato lahko ugotovimo čas njenega likovnega izobraževanja. Risanja se je učila vsaj tri leta, in sicer med 1834 in 1836, to pa pomeni med svojim 16. in 18. letom. Ker je bil takratni način poučevanja, po katerem so učitelji poučevali risanje na akademijah, zasnovan tako, da so študenti najprej risali posamične dele telesa, je po tem zgledu očitno potekal tudi pouk plemiških deklet na domu. Zato v kataloškem delu za zgled objavljamo nekaj Aninih risb, torej s prerisanimi posameznimi deli obraza. Ko je to osvojila, je povezala dele v podobo glave in jo risala v različnih nagibih in obratih. Ob tem pa razberemo tudi učiteljevo vodilo – od posameznega k splošnemu – torej od risanja posamičnih delov obraza k risanju glave. Sledi nekaj njenih risb, ki jih je narisala po kopijah uveljavljenih umetnikov; to lahko štejemo za naslednjo stopnjo pri njenem likovnem izobraževanju, povezano tudi z osvajanjem sedečih in stoječih figur. Na tej stopnji se je glede na ohranjene risbe njeno učenje risanja tudi končalo. Ob predstavljenih risbah obenem opozarjamo na primerke, ki kažejo, da so tudi pri drugih risarkah nastali po istih predlogah. V Narodni galeriji je ohranjenih 16 Aninih risb, štiri risbe pa so delo njene mlajše sestre Elisabeth Brandis (1822–1850). Elisabeth je risala med letoma 1839 in 1842, torej je učenje v risanju potekalo nekako od njenega 17. do 20. leta, približno tako dolgo kot Anino. Risarski motivi dokazujejo, da je imela istega učitelja, torej Leopolda Kupelwieserja. Anina hčerka Filomena Lazarini (1849–1945) je pridobivala risarske veščine generacijo pozneje. V lasti Narodne galerije je 28 Filomeninih risb. Njenemu risarskemu razvoju lahko natančno sledimo, ker je ob svojih učnih poskusih večinoma vestno ob signaturi navedla tudi datacijo in že sama dokumentirala kronologijo svojih risb. Najstarejša Filomenina risba je nastala leta 1859, največ jih je iz leta 1860, ena je iz leta 1861, nekaj več jih je nastalo leta 1862. F. Lazarini je torej kontinuirano vadila in se

izobraževala v risanju vsaj tri leta. Ni nam znano, ali je kot nadarjena risarka ustvarila pozneje tudi kakšno oljno sliko. Njen učitelj, čigar ime nam ni znano, pa sodi bržkone v krog Kupelwieserjevih učencev. Utrdil je tudi njeno prepričanje, da je risba temelj likovnega ustvarjanja, in ji pokazal grafične predloge, morda tudi mavčne odlitke in tako je bila vpeljana v risarski uk. Te njene študijske risbe so se osredotočile predvsem na risanje glav in moških poprsij, med njimi pa seveda ni denimo študije telesa ali akta.

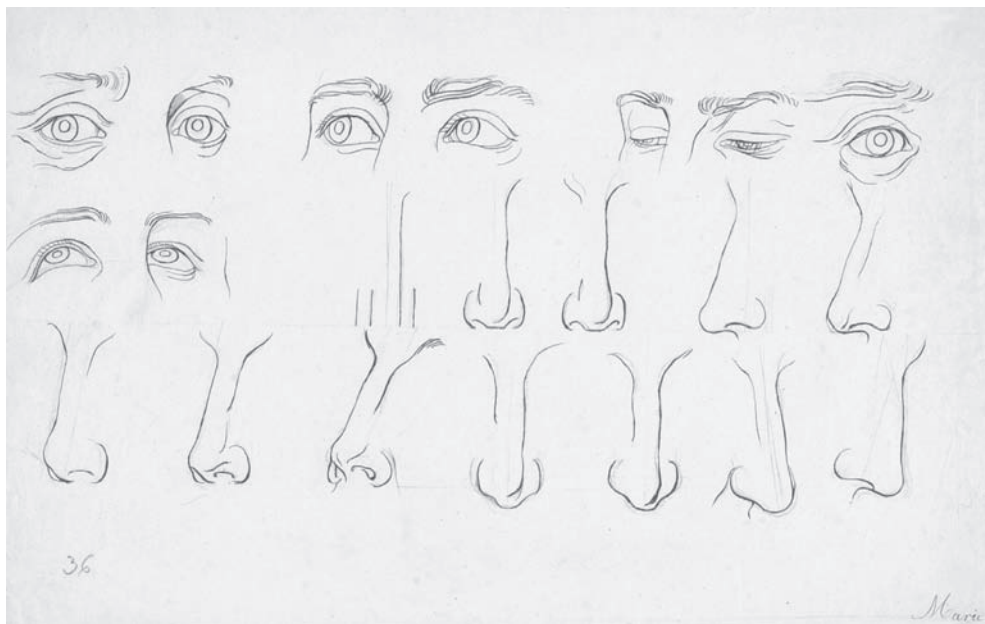
Kataloški del



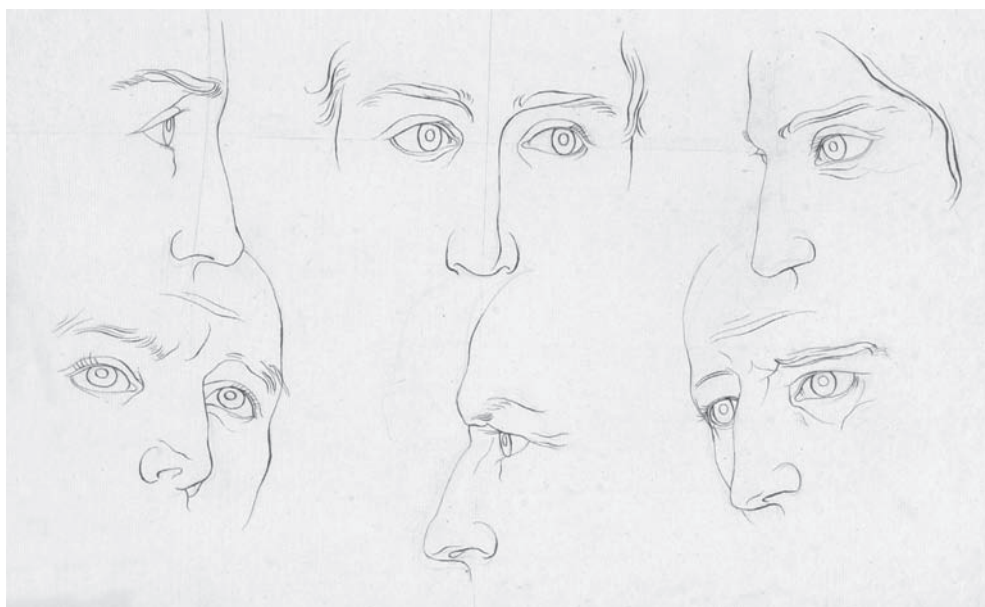
Slika 1: Marie Anne Brandis, Skice oči, tuš (pero), papir, 25,4 x 41 cm, sign. d. sp. Marie, NG G 4119, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana

V štirih vrsticah so nanizane oči v profilu, en face, z obrvmi ali brez njih, s priprtimi vekami, s pogledom, usmerjenim navzgor, na stran in navzdol. Pri nekaterih so dodane trepalnice. Risarka si je pomagala tudi z navpičnico, ki jo je povlekla čez sredino punčice in s tem pomagalom študirala prava razmerja (slika 1).

Pri prvi študiji so oči narisane posamično, na sliki 2 pa je vsaj štiri med njimi združila v pare, tako da so pogledi usmerjeni vstran, navzdol in navzgor. V skoraj celi drugi in vsej tretji vrstici so nanizane risbe nosov. Najprej je z dolgo navpičnico poenostavljeno nakazala nosni koren, na eno stran povlekla dvoje krajših črt, na drugi pa eno in z njimi nakazala nosnici. Iz te začetne študije je na podlagi učne predloge razvila različne variante nosov, ki jih je risala en face, v desnem in levem profilu, tričetrtinskem zasuku, in to v bolj ali manj uspešnih poskusih (slika 2).



Slika 2: Marie Anne Brandis, Skice oči in nosov, tuš (pero), 25,6 x 41 cm, NG G 4121, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana



Slika 3: Marie Anne Brandis, Skice oči in nosov, tuš (pero), papir, 25,6 x 41 cm, sign. d. sp. Marie, NG G 4120, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana

Ko je obvladala risanje posamičnih delov obraza, to je oči in nosa, je pridobljeno znanje povezala v novo celoto in nastalo je šest izsekov zgornjih delov obraza. Pri zgornji trojici si je pomagala s tremi navpičnicami, ki jih je rahlo povlekla čez nosne korene, in vodoravnico, ki teče skozi očesne punčice; z njimi je iskala prava razmerja med posamičnimi deli obraza. Teh šest zgledeov je narisala v profilih, ena face in tričetrtinskih zasukih (slika 3).



Slika 4: Marie Anne Brandis, *Ženi in otrok iz skupine Požar v Borgu, 1834, svinčnik, papir, 33 x 24,9 cm, sign. in dat. d. sp.: dessiné par Marie Anne C. de Brandis 25 Janvier 834, NG G 4122, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana*

Pri 16. letih je Ana po predlogi narisala prizor iz Požara v Borgu, freske v Rafaelovih sobanah (Stanza del' Incendio, 1514–1517) v Vatikanu. Rafael in njegovi učenci so naslikali požar, ki se je nekoč razvnel v Vatikanu, a ga je papežu Leonu X. uspelo umiriti z molitvijo. Ljudje v tem prizoru so naslikani v paniki, nekateri bežijo pred ognjem, drugi ga gasijo, tretji ga opazujejo v smrtni grozi in molitvi. Naša risarka je na podlagi predloge narisala trikotniško kompozicijo, sestavljeno iz sklonjene ženske figure, vidne s hrbne strani, narisane v pokleku, in klečečega otroka, ki ima roke sklenjene v molitev (slika 4). Identično Rafaelovo študijo hranijo v dunajski Albertini. Anin učitelj Kupelwieser ji tako ni posredoval za predlogo celotnega »vaticanskega prizora«, temveč kopijo Rafaelove »dunajske« študije, ki jo je risarka odlično posnela.



Slika 5: Marie Anne Brandis, *Evangelist Luka*, 1834, svinčnik, papir, 31 x 48, 8 cm, sign. in dat. sp.: *dessiné par Marie Anne C. de Brandis 30 Septembre 1834., NG G 4131*, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana

Štiri Anine risbe, nastale bržkone po Kupelwieserjevih, ki jih je narisal ob obisku kapele papeža Nikolaja V. v Vatikanu. Za zgled objavljamo le najzgodnejše datiranega Aninega evangelista Luka. V križnorebrastem svodu te kapele je Fra Angelico (1447–1449) v fresko tehniki naslikal štiri evangeliste z atributi. Ana je sedečega evangelista umestila na oblak in ga narisala tako kot Fra Angelico oziroma kot Kupelwieser po konstituciji krhkega; na svetniški sij je izpisala ime LUKAS. V iztegnjeni levici drži knjigo in jo hkrati prebira, proti njej obrnjena evangelistova glava je narisana v tričetrtinskem zasuku. V desnici ima pripravljeno gosje pero za pripis morebitne nove misli. Draperija njegovega antičnega oblačila se v spodnjem delu bogato guba, tako da skoraj sega do robov oblaka. Leva stranska stranica arhitekturne kape je prirezala njegov atribut, tako da vidimo le prednji del počivajočega vola. Pod evangelistom in ob njem se žarkasto širijo koničaste vzporednice, zadaj pa se prepletajo z tremi vrstami drobnih dekorativnih zvezdic. Ana je posebno senčne partije nagubane draperije dobro preučila in tiste najgloblje s svinčnikom čisto počrnila, površinske pa le rahlo posivila (slika 5). Lahko rečemo, da je tako rekoč obvladala miniaturno risbo miniatur.

Dodajmo, da je med evangelistom Luko in nastankom naslednje risbe, evangelistom Matejem, preteklo več kot pet mesecev, potem pa sta minila še dobra dva meseca do njenega naslednjega evangelista, Janeza, in do evangelista Marka spet približno pet mesecev. Kako bi si pojasnili te sorazmerno dolge presledke? Domnevamo, da je najbrž v vmesnem času pod učiteljevim mentorstvom pri vajah znova in znova risala podobne primerke, ohranila pa je najboljše.



Slika 6: Marie Anne Brandis, Katarina Aleksandrijska,⁹ 1835, svinčnik, papir, 44,4 x 28, 2 cm, sign. in dat. d. sp.: dessiné par Marie Anne C. de Brandis Novem. 835, napis sp. v sr.: St Katharina nach Fiesole / aus Perugia, NG G 4132, foto: Bojan Salaj,   Narodna galerija, Ljubljana

Učitelj ji je posredoval na predlogi le figuro svetnice s Fra Angelicovega oltarja, ne pa tudi Janeza Krstnika stoječega ob njej. Danes oltar hrani Galleria Nazionale dell'Umbria v Perugia. Tako nagib okronane glave s svetniškim sijem in žalostnim krhkim obrazom, kot sloko telo, odeto v oblačilo z ogrinjalom, celo gube draperije so v najmanjši podrobnosti identične originalu. Tudi roki – v desnici drţi gosje pero, v levici pridrţiuje ogrinjalno in prav tako Katarinin atribut – kolo se ujemajo z Fra Angelicovo svetnico. Risarka pa se ni ukvarjala z vzorci, vidnimi na originalni tkanini, a je borduro okrasila na vratnem izrezu obleke in borduro na ogrinjalu vendarle narisala (slika 6).

⁹ V inventarju Narodne galerije vpisano samo kot »Sv. Katarina«.



Slika 7: Marie Anne Brandis, Cesar Maksimilijan, 1836, kreda, črna kreda papir, 45,3 x 34, sign. in dat. d. sp. dessine par Marie Anne C. Brandis 26 Janvier 836, napis sp. v sr.: KAISER MAXIMILIAN, NG G 4134, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana

Da je dunajski nazarenc Kupelwieser učenki ponudil za predlogo Dürerjevo delo Cesar Maksimilijan, prav nič ne preseneča. Tega izjemnega ustvarjalca so si nazarenci izbrali za vzornika. Njegove stvaritve so očitno posredovali v kopijah svojim učencem in učenkam pri pridobivanju risarskih veščin, posredno pa so privzgjajali čaščenje nemških vladarjev in krepili idejo o nemški narodni zavesti. Poučnost pa je bila tudi ena izmed značilnosti nazarenskega likovnega ustvarjanja. Po isti predlogi je risala tudi Anina sestra Elisabeth in mnogo kasneje Anina hčerka Filomena Lazarini (slika 7).

Isti profil moža na drugi risbi je najprej narisala s svinčnikom, tu pa ga je upodobila s kredo, le da so tu senčne partije mnogo temnejše in izrazitejše (slika 8). Anini štirje evangelisti so nastajali v sorazmerno dolgih časovnih presledkih, ti dve kopiji iste moške glave, narisane s svinčnikom in nato še s kredo, pa nam dokazujeta, da je njen učitelj za vajo zahteval več ponovitev, preden je bil z učenkino rešitvijo zadovoljen. Hkrati pa lahko razberemo, da je Ana najprej za vajo risala s svinčnikom in nato napredovala do tehnike risanja s kredo, ki je zahtevala večjo metjejsko spretnost.



Slika 8: Marie Anne Brandis, Glava moža z brado in čepico, kreda, papir, 40 x 31,1 cm, NG G 4124, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana

Filomena Lazarini

Očitno je tudi Filomenin učitelj, tako kot je bilo značilno za sočasne programe akademij, pričel pouk risanja s pomočjo delov človeškega telesa. Po daljšem pouku risanja ji je v nadaljevanju postregel s predlogami znanih starejših mojstrov, ki so bili ljubi nazarenskim umetnikom, zato v tem kataloškem delu predstavljamo zgolj dve njeni risbi od osemindvajsetih ohranjenih.

V diakonovi glavi (slika 9) prepoznamo fragment s Fra Angelicove freske Sv. Lovrenc pred Valerianom iz večjega prizora Mučeništvo sv. Lovrenca. Freska je nastala okoli leta 1447/48 in je naslikana v Kapeli papeža Nikolaja V. v Vatikanu (Lloyd 1993, str. 100).

Filomenin učitelj je iz celote posredoval le fragment, zato je narisala le glavo s tonzuro, ki jo krožno obdajajo kratki ravni lasje. Pravilni proporci obraza se iztekajo v dolg vrat, ki ga krasi bogat izvezen pokončni ovratnik z umetelnim visečim cofom.

V profilu nakazan mašni plašč je dekoriran z nekakšnimi ognjenimi zublji. Pri tej risbi je opaziti likovni napredek, ko jo primerjamo z njenimi zgodnejšimi

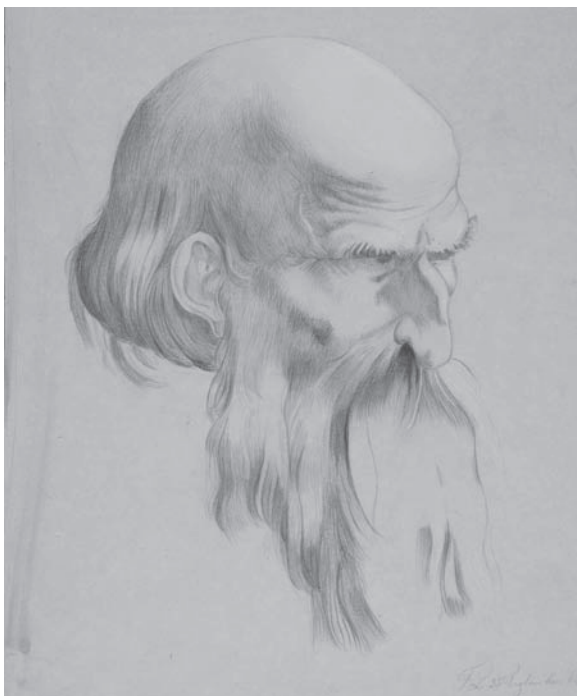
deli, saj je nastala po poldrugem letu Filomeninega urjenja v risanju. Risarka s svinčnikom nič več ni risala ploskovitih obrisov, temveč je skušala na dvodimenzionalni površini izraziti voluminoznost.



Slika 9: Filomena Lazarini, Sv. Lovrenc,¹⁰ 1862, risba s svinčnikom, 42,5 x 26 cm, sign. in dat. d. sp. F. L. April 62, NG G 4215, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana

Pri risbi na sliki 10 ji je rabila za predlogo Dürerjeva podoba Apostolova glava, katere original hranijo v dunajski Albertini. Filomena je s kredo večše in suvereno narisala starčevsko glavo. Oblo s črnimi gubami prepredeno čelo prehaja v golo teme, ki je na sencih osenčeno. Zatilje je poraščeno z lasmi, ustvarjenimi z mehkim risalom in sproščeni potegljaji, tako da nekateri prosto padajo čez dolžino drugih las. Takšne sproščenosti ni bilo opaziti pri zgodnjih Filomeninih risarskih poskusih. Močne obrvi so sestavljene iz kratkih poševnih temnih črtic, ki tako rekoč zakrivajo očesne jamice. Iz ličnic in izpod nosu poganja dolga neurejena brada. Pri risanju apostola je Filomena študirala igro svetlobe, ki pada na starčevo glavo z desne strani, zato pa so nekateri deli na nasprotni strani osenčeni. Lahko rečemo, da je bila kakovost njenih risb odvisna od odličnosti stvaritev, ki so ji bili posredovani s predlogami.

¹⁰ V inventarju Narodne galerije vpisano kot »Glava diakona v desnem profilu«.



Slika 10: Filomena Lazarini, *Apostolova glava*,¹¹1862, kreda, papir, 41 x 27,8 cm (črna in bela kreda), sign. in dat. d. sp. FL 25. September 62, NG G 4212, foto: Bojan Salaj, © Narodna galerija, Ljubljana

Sklep

Ženskam izobraževanje na evropskih »umetnostnih akademijah« ni bilo dovoljeno vse do konca 19. stoletja. Feministične teoretičarke so opozorile na neenakopravni položaj nadarjenih deklet v primerjavi z moškimi vrstniki. Zaradi institucionalnega onemogočanja tako dekletom risanje živega modela ni bilo dosegljivo, čeprav je bilo v središču akademskega izobraževanja. Ob tem pa je veljalo prepričanje, da je slikanje moške golote za ženske naravnost nemoralno. Ženske so seveda za svoje potrebe lahko najemale modele zasebno, vendar je tako početje lahko zamajalo slikarkin zasebni in poklicni ugled. Prestižno zgodovinsko slikarstvo, na hierarhični lestvici vodilno med likovnimi zvrstmi, je zahtevalo brežhibno znanje anatomije človeka. Upodabljanje človeškega telesa za likovno umetnost nadarjenim dekletom ni bilo dostopno, bilo pa je vzrok, da je bilo zelo malo epskih slikark. Slikarke so se zato morale prilagoditi, to pa je vplivalo tudi na izbiro motivov, zadovoljiti so se morale s slabše vrednotenimi. Tako so postale portretistke in slikarke tihožitij, ki so bila v hierarhiji motivov na najnižji

¹¹ V inventarju Narodne galerije vpisano kot »Glava bradatega starca«.

stopnički. V zvezi z vsemi socialnimi in institucionalnimi ovirami, s katerimi so se umetnice morale soočati, so v veliko primerih ustvarile resnično zanimiva umetniška dela, čeprav so imele drugačen odnos do tistega, kar jih je oviralo, ali morda prav zato. V 19. stoletju je bila pri zasebnih urah slikarkam dostopna le zgodnja faza študija, torej prerisovanje slik in grafik, lahko so slikale po antičnih kipih ali mavčnih odlitkih.

V prvi polovici 19. stoletja pa je potekalo tudi risarsko izobraževanje deklet iz plemiških družin Brandis – Lazarini na začetni stopnji. S pomočjo njihovih ohranjenih risb iz fundusa Narodne galerije je mogoče rekonstruirati način, kako so jih učitelji, uveljavljeni slikarji, poučevali v risanju. Strnemo lahko, da je pri vseh treh plemiških dekletih pouk risanja potekal tri leta. Ugotovimo, da je pridobivanje risarskih veščin bilo identično začetni stopnji pridobivanja likovnih znanj na akademijah, na katerih so študenti najprej prerisovali posamezne dele telesa, nato pa prešli na kopiranje risb in grafik priznanih slikarjev. Na tej stopnji se je risarski pouk za dekleta iz plemiških družin Brandis in Lazarini končal. Ana Brandis je bila povezovalna oseba med obema plemiškima družinama. Njeno mladostno izobraževanje jo je izoblikovalo v ljubiteljico likovne umetnosti. Svojo likovno izkušnjo je prenašala na svoje otroke in jim omogočila risarsko izobraževanje z učitelji iz prestolnice. Pri izbiri pomembnega dunajskega arhitekta Karla Rösnerja pri načrtovanju nove smledniške cerkve je imela ključno vlogo Ana, ker je vzdrževala stike s tamkajšnjo umetniško družbo, ki jo je spoznala v mladosti (Lazarini 2008, str. 109). Še več, postala je donatorica in materialni dokaz za to je religiozni motiv izpod Kupelwieserjevega čopiča. Pri svojem nekdanjem učitelju je namreč naročila sliko Marije z detetom in sv. Urhom za novo farno cerkev in jo po letu 1860 podarila za glavni oltar. Donirala je tudi sliko sv. Frančiška Ksaverja za stranski oltar prve kapele na vzhodni strani iste cerkve in za prvo kapelo na zahodni strani motiv sv. Ane Samotretje, delo graškega slikarja Jožefa Tunnerja (1792–1877) (Reisp 1987, str. 28; Lazarini 1993, str. 45–46; Prelovšek 1998, str. 86; Lazarini 2008, str. 110–111; Lazarini 2010, str. 417–430). Tako je svoj kraj oplemenitila z novo sakralno arhitekturo in odličnimi likovnimi deli, ki so jih ustvarili takrat pomembni avstrijski ustvarjalci. Da je naštetu udejanila, ji je ob mladostnem likovnem izobraževanju in umetniškem ljubiteljstvu seveda omogočil predvsem njen privilegirani, plemiški stan.

Literatura in viri

- Baranovski, V. in Khlebnikova, I. (2006). Pariške zasebne likovne akademije in Ažbetova šola v Münchnu. Ljubljana: Rosinvest.
- Goldstein, C. (1996). The Triumph of the Academy, Leading to the Reaction of the Avant-garde, Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers. Cambridge: Cambridge University Press, str. 49–74.
- Grofičini šopki, Marija Auersperg Attems (2009). Kranj: Gorenjski muzej.
- Jaki, B. (2000). Meščanska slika. Slikarstvo prve polovice 19. stoletja iz zbirk Narodne galerije. Ljubljana: Narodna galerija, str. 43–49.

- Lazarini, V. (1993). Življenje na gradu Smlednik med leti 1795–1945 (seminarska naloga II, tipkopis). Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- Lazarini, F. (2008). Župnijska cerkev v Smledniku in njen arhitekt Karl Rösner. *Acta Historiae Artis Slovenica*, 13, str. 110–111.
- Lazarini, F. (2010). Oprema in poslikava župnijske cerkve svetega Urha v Smledniku. *Kronika časopis za slovensko krajevno zgodovino*, št. 58, str. 417–430.
- Lloyd, C. (1993). *Fra Angelico*. London: Phaidon Press Limited London.
- Nochlin, L. (1973). Why have there been no great women artists? V: Hess, T. B. in Baker, E. C. (ur.). *Art and Sexual Politics*. New York, London: Collier Books, Collier Macmillan Publishers, str. 26.
- Parker, R., in Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Woman, Art, and Ideology*. New York, London: Routledge, Kegan Paul.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference, Femininity, Feminism and Histories of Art*. London, New York: Routledge.
- Prelovšek, D. (1998). Geslo Smlednik. *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, zv. 12, str. 86.
- Reisp, B. (1987). Grad Smlednik, 156. zvezek vodnikov kulturni in naravni spomeniki Slovenije. Maribor, Ljubljana: Obzorja, Zavod SR Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine.
- Schmidt, R. (1981). *Dunajski bidermajer*. Ljubljana: Narodna galerija.
- Tavčar, L. (2006). Odsotnost/prisotnost likovnih ustvarjalcev v leksikonih in enciklopedijah, Ljubljana: Narodna galerija.
- Tavčar, L. (2006). Nedavno odkritje slikarke Terezije Lipič-Köstl. *Ljubljana: Delta*, 12, št. 1–2, str. 129–144.
- Tavčar, L. (2008). Prispevek k poznavanju življenja in dela slikarke Terezije Lipič-Köstl. *Acta Historiae artis Slovenica*, 13, str. 145–155.
- Tavčar, L. (2009). Grofičinim šopkom ob rob: neobjavljeni tihožitji Marije Auersperg Attems, *Acta Historiae artis Slovenica*, 14, str. 171–177.
- Walsh, L. (1999). Charles Le Brun, 'art dictator of France'. V: Gill Perry, Colin Cunningham (ur.). *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven, London: Yale University Press, str. 93.
- Wassing Roworth, W. (1994). Anatomy is destiny: regarding the body in the art of Angelica Kauffman. V: Perry, G. in Rossington, M. (ur.). *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*. Manchester, New York: Manchester University Press, str. 41–47.
- Žigon, A. (1982). *Cerkveno stensko slikarstvo poznega 19. stoletja na Slovenskem*. Celje: Mohorjeva družba.
- Žigon, A. (1993). Geslo Nazarensko slikarstvo. *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, zv. 7, str. 34.