

PETJA GRAFENAUER¹

Slovenskost zgodnjega modernizma v slovenskem prostoru

Izveček: Vrednotenje slovenske likovne umetnosti je bilo v 20. stoletju močno povezano s kriterijem izraza ‘narodnega duha’. Ta problematični vidik pri določevanju kvalitete je razumljiv zaradi specifičnih zgodovinskih okoliščin, v katerih je nastajala slovenska likovna umetnost, in je realna posledica želja in potreb tedanje družbene in politične situacije. Vendar identiteta umetnin v posameznem kraju in trenutku nikoli ni le ena in konstrukt slovenskosti slovenskega slikarstva je vplival nazaj na umetniško ustvarjanje, hkrati pa so zaradi takšnega vrednotenja, ki je temeljilo na dodeljevanju večje kakovosti delom, ki so bila brana kot ‘slovenska’, nastajala siva polja na zemljevidu umetnosti, saj je oznaka tujskosti mnogim delom onemogočila vstop v kanon.

Ključne besede: likovna umetnost, imagologija, slovenskost, modernizem

UDK: 75.036(497.4)

The Slovenian Quality of Early Modernism on Slovenian Ground

Abstract: In the 20th century, an important criterion in evaluating Slovenian visual arts was their expression of the ‘national spirit’. This problematic approach to assigning quality naturally resulted from the ambitions and requirements of the contemporary social and political climate, and was thus justified by the specific historical circumstances in which Slovenian art emerged. However, the iden-

¹ Dr. Petja Grafenauer je likovna teoretičarka in kustosinja. E-naslov: petja.grafenauer@gmail.com.

tity of an art work at a given time or place is never a single one. In its turn, the construct of 'Slovenian quality' thus influenced the art production. Moreover, an evaluation based on assigning higher quality to works perceived as 'Slovenian' created grey areas on the art map, since reading some works as 'foreign' prevented their entry into the canon.

Key words: visual arts, imagology, Slovenian quality, modernism



Na evropski celini je bilo raziskovanje in določanje narodnih značilnosti pri raziskovanju umetnin v preteklih stoletjih samoumevno. Vzpostavil se je mit o enotnih podobah narodov in možnostih opisa narodnih značilnosti. Iskanje narodnega značaja v umetnosti danes razumemo kot romantično hotenje, ki se je uveljavilo v dobi nastajanja narodov v 19. stoletju in se utrdilo predvsem s pomočjo Tainovega determinizma. Narodni značaj se vedno razodeva zgolj kot podoba, ne kot realnost sama. Iskanje duha naroda se je zato – sprva na področju literarne vede – v drugi polovici 20. stoletja prevesilo v raziskovanje podob in prividov, raziskovanje podob narodov pa ne v cilj, temveč v kritizirani predmet.²

Podoba nastane, pravi literarni teoretik Daniel-Henri Pageaux, ko se *jaz* zave svojega odnosa do *drugega*, nekega *tukaj* v odnosu do *drugje*. V tem prostoru se s pomočjo podob in predstav izražajo načini, s katerimi se neka družba vidi, razmišlja o sebi, hkrati pa razmišlja in sanjari o *drugem*.³ Slovenski modernizem v slikarstvu je bil v času svojega nastanka, pa tudi kasneje, močno povezan z

² Fischer, 1981, 27.

³ Pageaux, 2002, 10.

vprašanji o njegovi slovenskosti in o duhu naroda, ki naj bi vel iz njega. A slovenskost slovenskega slikarstva je vedno zgolj podoba, odvisna od shem in postopkov, ki že obstajajo v opazujoči kulturi, in nikoli ne pomeni odslikave realnega. Umetniki in umetnostni strokovnjaki lahko podobo, ki je konstruirana iz elementov stvarnosti, naknadno ponotranjijo in jo vpeljujejo v lastno delo, s čimer se konstrukt prelevi v dejanskost. Ta nova dejanskost je vedno izključujoča, saj so nekateri elementi v želji po ohranjanju podobe poudarjeni, drugi pa potlačeni ali zavrti v razvoju. V zgodovini umetnosti s tem nastajajo siva polja, sestavljena iz diskurzov, ki se ne vključujejo v metadiskurz nacionalnega v slovenskem zgodnjem modernizmu.

Zaradi zgodovinskih okoliščin in želje po avtonomnosti, ki je pred leti pripeljala do ustanovitve samostojne države, je bila kultura v Sloveniji posebnega pomena. Bila je tisti element, v katerem se je 'razodeval' povezovalni narodni značaj. Ta naloga je še posebno vidna v literaturi, kjer so že v sredini 19. stoletja pričeli razmišljati o narodnem duhu. Ivan Prijatelj je v nastopnem predavanju *Literarna zgodovina* na ljubljanski univerzi leta 1919, slovstvo, književnost in literaturo povezal s kategorijo naroda. Dodeljeni nalogi se je pridružila tudi likovna umetnost in v njenih okvirih privilegirano slikarstvo, ki se je predvsem v prvi polovici 20. stoletja spopadalo z vprašanji izraza slovenskosti v sliki.

Nastanek slovenskega sveta umetnosti

Kakor literarni zgodovinar Anton Ocvirk v literarni vedi je tudi začetnik slovenske umetnostnozgodovinske vede France Stele verjel v obstoj narodove duše. Imenoval jo je 'primitivna duša' in je po njegovih besedah odvisna od sorodnega psihološkega ustroja posameznikov.⁴ Vera v obstoj duha naroda, ki se izraža v slovenskem

⁴ Stele, 1926, 48.

slikarstvu, se je začela vzpostavljati v začetku 20. stoletja in je usmerjala pota nastajanja kanona linije slovenskega slikarstva globoko v drugo polovico stoletja.

Ideja tega, kaj je slovensko v slovenskem slikarstvu, se je v času seveda spreminjala. Včasih je šlo za izbor žanra (krajina) slikarskega načina (impresionizem, ekspresionizem) ali vsebinsko noto – lirizem, temni modernizem. ‘Slovenskost’ je bila kriterij za vključitev v kanon. Tudi tistim delom, ki jih je svet umetnosti spoznal za kakovostna na podlagi nenacionalnih parametrov, je bila ‘slovenskost’ hitro pripisana in tako utemeljeni kanon je slikarstvo in likovno umetnosti nasploh mnogokrat zaznamoval do te mere, da se nova raziskovanja in diskurzi niso zmogli uveljaviti, saj jim je bila očitana tujost.

V Sloveniji zgodnji modernizem ni nastal kot posledica družbenih sprememb, modernizacije in napredka. Ne moremo ga razumeti kot naravno posledico razvoja industrije, tehnike, znanosti ali tehnologije. Slovenski modernizem je modernizem, ki ga je v naše kraje zanesla progresivna liberalna elita in mu tu vzpostavila nastavke za razvoj tako, da mu je vlila nacionalne vsebine. To obdobje se je pričelo z nastopom savanov, ki so si za svojega predhodnika izbrali Petkovška. Ta slikar, predvsem njegovo delo *Doma* (okrog 1889), je s pomočjo mnogih prispevkov različnih predstavnikov slovenskega sveta umetnosti (Ivan Vavpotič, France Mesesnel, Luc Menaše itd.) obveljalo za tipično podobo, v kateri se udejanja slovenska nacionalna bit.⁵ Tako razumevanje Petkovškovega opusa je skladno z opisom slovenskega impresionizma, kot ga je npr. razumel France Stele ob razstavi *80 let upodablajoče umetnosti na Slovenskem* leta 1922: “Ko se je namreč slovenska takrat mlada umetnost – impresionizem – organizirala in udomačila v lastni hiši, ko je spoznala svoje cilje in jih več ali manj zavedno priglasila elementarnim potezam slovenske duše, je takoj začutila tudi potrebo poiskati v kulturni pre-

⁵ Več o tem: Kapus, 1998.

teklosti naše zemlje tiste sile, ki so ji kolikor toliko pripravljale pot in ki so njenemu posebnemu polju deloma zavedno, še večkrat nezavedno dajale umetniškega izraza težnjam naše duše. Iz te organske potrebe, pred javnostjo dokumentirati svojo zvezo z rodno grudo, je nastala l. 1910. retrospektivna razstava slovenske umetnosti v Jakopičevem paviljonu, ki je bila prvi tak poskus pri nas. Po udarek je ležal takrat na slovenstvu in pa na genealogiji slovenskega impresionizma kot opravičenega pojava tudi pri nas. Že ta razstava je dokumentirala vsaj za XIX. stol. zveze, ki so postale temeljne za presojanje naše novejšje umetnostne zgodovine.”⁶

Leta 1961, po pretresih obeh svetovnih vojn, ko je slovenska republika že vrsto let razvijala socializem, je umetnostni zgodovinar Fran Šijanec izdal knjigo, ki je bralcu ponudila pogled na slovensko umetnost od konca impresionizma do konca petega desetletja 20. stoletja. V njej je kot najtipičnejšo slovensko umetnost izpostavil lirični impresionizem: “Ali ni presenetljivo, kako se izpovedujejo vodilni slovenski impresionisti, pa tudi njihovi epigoni, trabanti in samostojni oblikovalci slovenskega pejzaža v poznoimpresionistični obdelavi, s prefinjenim čutom za drobna lirična razpoloženja? Zares štejejo najmarkantnejša dela priljubljene krajinske motivike med najvrednejše in najtipičnejše stvaritve slovenske umetnosti. Očarljivo mehka nežnost in poetično ožarjena sanjavost ne veje iz takih podob samo zaradi izbranega motiva, npr. avbe ali kozolca, marveč tudi iz posebnih barvnih harmonij, svojevrstnega gledanja na prostor in človeka v njem, iz posebnega umetnikovega navdiha, iz njegove osebne razpoloženske čustvenosti, ki se razliva enakomerno čez vsa njegova dela, ne glede na predočene snovi ali motiviko.”⁷

Gotovo je pet desetletij prej v javnosti še bolj odmevno zazvenel klic Otona Župančiča, ko je bilo treba impresioniste zagovarjati

⁶ Stele, 1922, 2.

⁷ Šijanec, 1961, 13.

pred očitki tujskosti v njihovih slikah: "Doma so imenovali naše umetnike tujce, Monakovce, Parižane, dekadente, simboliste, impresioniste in kar je še takih umetniških grehov, tako da se pošten rodoljub res več ni mogel spoznati v tej nepregledni gošči raznoimenih tujizmov. Samo onega tajnega, a vsakem pravem umetniku tako mogočnega vpliva, vpliva domače grude, niso zapazili na njegovih delih ... Tako. Šele tujec nas je moral prijeti za roko in nam pokazati s prstom: to so umetniki, resni umetniki, in vaši so: vaše zemlje otožnost in svit je razlit čez njihova dela, vaše slovenske duše trepetanje in turobna melanholija diha iz njih sanj, in vašega mladega naroda nepotrta sila išče krepkega izraza v njih potezah."⁸

Tudi impresionizem v slovenskem prostoru sprva ni bil gladko sprejet. Kritiki in zagovorniki slovenske inačice impresionizma so kot kriterij vrednotenja pogosto izpostavljali (ne)slovenskost slikarskih del: "Ona struja, ki jo najodločneje zastopa g. Jakopič, je efermeren pojav, izrodek mode, ki je že tod in tam opuščen, in ki ni občinstva nikjer ogrel ... Ti naši umetniki – kakor tudi deloma beletristi – so se odtujili narodu popolnoma in nimajo na sebi nič slovenskega."⁹

Kljub začetnim kritikam se je modernistična umetnost – umetnost skupine Sava – kmalu uveljavila kot izraz slovenske narodne duše. Utemeljitev kakovosti, temelječe na 'narodnem duhu' so podpirali tudi impresionisti sami, predvsem Rihard Jakopič. "Vsi vprek so nas hvalili [l. 1904 na Dunaju pri Miethkeju], hvalili našo preprostost, iskrenost, poudarjali lirični značaj teh solnčnih pokrajinic in njih barvitost. Mislim, da mora biti naš značaj drugačen, nego je značaj nemške ali francoske umetnosti. Ta je dete velikih mest in razkošnih delavnic, naša je vzrasla iz majhnih, podeželskih, revnih razmer. Ljubljana komaj v teh dneh postaja mesto z lastnim du-

⁸ Župančič, 1903/4, 183.

⁹ Malovrh, 1902, 392.

hovnim življenjem, tesno je zvezana s pokrajino in njenim prvotnim preprostim prebivalstvom. Drugi pogoji, druge posledice. Pokrajina odločilno vpliva na značaj naroda in njegove umetnosti. Da pa tudi globoka religioznost našega naroda ni brez vpliva na umetnost, je jasno.”¹⁰

Jakopič sam je bil glasnik lastne umetnosti in motiviko slik je povezal s predstavo o slovenskosti, s slovensko krajino, religioznostjo in posebno ‘štimumgo’ umirjeno optimističnega lirizma: “V želji po svoji umetnosti smo pisanje dunajskih kritikov o slovenskih kritikah vzeli dobesedno, ga z izdatno pomočjo Jakopiča in literatov potencirali in sproducirali pristno slovensko umetnost.”¹¹

Ivan Cankar je ‘posebno’, slovenskemu lastno ‘štimumgo’ opisal kot značilnost Groharjeve *Pomladi* (1903). Zanj je bila to “vesela lepota in melanholija slovenske zemlje in umetnikovega zanosa ob pogledu na krajino ter čustvo, ki iz tega izhaja.”¹² Še posebno z danes skorajda mitskim *Sejalcem* je Grohar “sprožil val vse večjega prepoznavanja nacionalnega v slikah savanov, ki je, ker so jih sprejemali kot skupino, prešlo tudi na druge in jim prineslo nove točke v popularizaciji njihovega dela med širšim občinstvom”.¹³ Groharjeva slika je modernizem povezala s slovensko pokrajino in monumentaliziranim kmetom, kar je služilo za najlažji prevodnik k občinstvu, ki se je v tej sliki prepoznalo.

Slikarski žanr, ki naj bi najbolj odmevno poosebljal slovenske umetnostne značilnosti zgodnjega modernizma: lirizem in razpoloženskost, je bila seveda krajina, kar slovensko ‘narodno dušo’ postavlja v prostor nature nasproti kulturi: “Domača krajina je zaživela v slikarski kompoziciji z doslej nevidenim žarom slikovite lepote, z

¹⁰ Dobida, 1929, 136.

¹¹ Žerovc, 2002, 196.

¹² Cankar, 1910, 185–187.

¹³ Žerovc, 2002, 140.

dognanostjo čiste slikarske emocionalnosti, z navdihom najpristnejših razpoloženjskih vrednot.”¹⁴

V diskurzu narave sta si roko podali naprednejša in tradicionalistična struja slovenske umetnosti, to pa je pomenilo, da so bile tudi nekatere avantgardnejše smeri, če jih je bilo mogoče postaviti v diskurz narave, dokaj hitro vključene v tok slovenske umetnosti. Krajina se je uveljavila tudi kot nadomestek sakralnega in prav Grohar je s *Sejalcem* (1907) v motiviko kmečkega dela prvi transponiral religioznost. Narava je postala element, ki je ponujal versko vsebino tudi v profanem in je “obveljala za prostor svetega na Slovenskem, za element, v katerega je lahko transponirana regionalna ideologija”.¹⁵ “Sava je postala nekakšna začetnica trajnejšega slovenskega likovnega delovanja v tem prostoru, ki je v začetku prejšnjega stoletja začel delovati kot nekakšen samostojen univerzum s svojimi pravili, sistemom, vrednotenjem, študijskimi središči, svojimi zvezdami in se je ohranil do začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja.”¹⁶

Ob nastopu savanov na Slovenskem še ni bila vzpostavljena infrastruktura, ki bi podprla novo, modernistično obliko umetnosti. Savani, predvsem Rihard Jakopič, so to vlogo prevzeli sami in ustvarili monopol v slovenskem svetu umetnosti: “Prav zaradi takšnega monopola na področju likovne umetnosti (vsaj pred prvo svetovno vojno) je [Jakopič, op. avt.] pri tem brez večjih težav konstruiral sebi ustrezno podobo svojega delovanja in umetniške produkcije in v tem procesu oboje, tako produkcijo kakor kulturnopolitično delovanje, premaknil v območje krepitve in večanja dignitete naroda, pri čemer je to narodnokoristno raven tako poudaril, da je nekompatibilnost modernistične produkcije z nepravilnim provincialnim okoljem, kakršno je bilo tedaj Kranj-

¹⁴ Šijanec, 1961, 60.

¹⁵ Zgonik, 2002, 164.

¹⁶ Žerovc, 2002, 105.

ska, postala tako rekoč nepomembna. Z drugimi besedami, heroizirana zgodba, v kateri Jakopič 'sam proti vsem' uveljavlja svojo modernost, novost, svojega genija, je močno izkrivljena prav v tem: če bi namreč Slovincem ponudil le svojo umetnost, bi bil zares precej sam proti vsem, a bi tak najbrž tudi ostal: njegova uveljavitev pa je potekala drugače – tisto, kar je bilo novo, moderno, likovno in preneseno od zunaj, je dobilo sekundarni pomen in je lahko v glavnem tudi ostalo 'zunaj', medtem ko sta sprejemanje umetnika in njegovo vpenjanje potekali na drugih 'neumetniških' točkah. Na teh ni bil sam proti vsem, temveč se je, prav narobe, zaradi opiranja na koncept naroda, zavzemal za najbolj splošne, udarne in razširjene vrednote svoje skupine (Slovencev) in bil v skladu z njimi tudi sprejet."¹⁷

Nova, moderna umetnost Jakopiča, Groharja, Sternena in Jame ni bila razumljena kot na slovenska tla preneseni tuji, internacionalni model, temveč se je uveljavila kot tipično slovenska, nacionalna umetnost. Ta razlika postane jasna, če sprejemanje impresionizma v Sloveniji primerjamo z nemškimi težavami ob njegovem sprejemu, saj so impresionizem tam razumeli kot internacionalni slog, ki so ga kritizirali že od preloma stoletja, kritike pa so se stopnjevale do izbruha ob pripravi razstave *Degenerirana umetnost* leta 1937 v Münchnu. Kako raznolike vsebine so bile, skladno z nacionalnimi potrebami, pripisovane impresionističnim delom, kaže zapis Hermanna Bahra v knjigi *Expressionismus* iz leta 1916, ki je do leta 1919 doživela že svoj tretji ponatis. Zanj je "impresionizem predstavljal človeštvo, ki ga je duhovnost zapustila", medtem ko je pri nas slikarstvo, ki ga imenujemo impresionizem, opisano kot prepolno slovenske duše. Za Bahra in Nemčijo je seveda šel ekspresionizem "človeštvu znova podelil glas."¹⁸

¹⁷ Prav tam, 12–13.

¹⁸ Več o tem: Belting, 1998.

Poleg impresionistov so podobo zgodnjega slovenskega modernizma zaznamovali tudi vesnani (skupina Vesna). Ti so v slikarskih delih zavestno uveljavljali tisto, kar so pojmovali kot prvine slovenske narodne umetnosti. V stiliziranem realističnem slogu so upodabljali motiviko bajk in legend, narodne noše in običaje, predvsem snov iz kmečkega življenja. Predvsem zaradi njihovega likovnega izraza je Šijanec zapisal, da so se sicer "marljivo in vztrajno dvigovali do svojih umetniških viškov, a v slikarskih delih niso dosegali izrazne moči stilno naprednejših impresionistov."¹⁹ Kar sta vesnanom sočasna in kasnejša likovna kritika najbolj zamerili, je bilo zanemarjanje oblikovnih problemov, pa tudi preveč literarna motivika, saj je bilo treba pristno slovenstvo po impresionističnih vzorcih razbrati iz povezave internacionalne forme in domače vsebine, ki ni smela biti neposredno literarna. Slovenskega duha so kritika in vodilni umetniki – impresionisti – razumeli bolj kakor 'trepetavi, melanholični izraz slovenske duše', ne pa kot prikaz folklornega življenja: "Težko je z besedo povedati, težje s kratko besedo, kaj je narodna umetnost, kdo je naroden umetnik. Po navadi smatrajo za našo narodno umetnost stare ornamente, risbe na skrinjah, parijih in piruhih, avbe, peče, pasove in tako dalje. To je res bila naša narodna umetnost, toda ni več. Stvar je po mojem taka: vsaki narod, ki ima resnične umetnike, ima že zategadelj svojo narodno umetnost. Resničen umetnik poje, piše, slika, modelira čisto nezavedno iz duše svojega naroda in svojega časa. Zunanja tehnika nima v tej stvari nič opraviti."²⁰

Slovenski svet umetnosti v nastajanju se je poskušal odmakniti od folklorne in si želel najti svoje mesto v evropskem prostoru. Zato folkloristične motivike ni bil pripravljen znova sprejeti in je namesto tega uveljavljal in podpiral impresionistično slikarstvo. Polje slovenske likovne umetnosti pa – drugače od modernističnega kreda,

¹⁹ Šijanec, 1961, 69.

²⁰ Cankar, 1910, 185.

ki vseskozi išče novost – ni spodbujalo vdorov novih prvin in jih je – kadar je do njih sploh prišlo – povezovalo z ogrožajočo tujostjo. Zahtevana narodna nota v umetnosti se je povezala s konservativnim pojmovanjem ‘kakovosti’ v slikarstvu.

Pred, med in po drugi svetovni vojni

Celo umetniki, katerih dela pogojno niso sodila v okvire ‘narodnostne umetnosti’, so poudarjali enake ‘kvalitete’. Leta 1933 je ekspresionist France Kralj, da bi okolje prepričal o kakovosti svojih umetniških del, slovensko umetnost razumel kot izraz slovenske duše: “Povsod v tujini je naša umetnost doživela priznanja; poleg modernosti ji je bila še posebno poudarjena rasna – slovenska nota.”²¹ Štiri leta kasneje je avantgardist Anton Podbevšek, ki je z Jakopičevo pomočjo pisal knjigo o Ivanu Groharju, o impresionizmu govoril kot o slovenskem slogu.²²

Umetnik Stane Kregar, ki je v svojem ustvarjanju vseskozi posegal za zahodnimi prvinami in jih vnašal v svoje delo, je leta 1939 v reviji *Dejanje* objavil članek z naslovom *Narodnost v umetnosti*, v katerem je ostro napadel stanje v slovenskem svetu umetnosti z besedami: “Našo mlado, predvsem likovno umetnost neprestano pitajo časopisni kritiki s tujci in potujčenci, češ da se love za francoskimi, hrvaškimi in ne vem še kakšnimi vzori.”²³

Kregar je leta 1942, v času druge svetovne vojne, spet opozoril, da je kriterij vrednotenja slovenske kritike še vedno impresionizem.²⁴ S tem je umetnik, ki je Jakopiča sicer imenoval za edinega pomembnega slovenskega slikarja,²⁵ opozoril na problem konser-

²¹ Kralj, 1933, 66.

²² Podbevšek, 1937, 9–10.

²³ Kregar, 1939, 250.

²⁴ Kregar, 1943, 178.

²⁵ Rode, 1971, 178.

vativnega okolja, ki je neki slog, ko ga je končno posvojilo in sprejelo, še dolgo po njegovem izpetju zagovarjalo kot edino možno merilo umetnosti.

Šele z vdorom politično zapovedanega socialističnega realizma v prvih letih po drugi svetovni vojni je bil impresionizem prvič ogrožen, a rehabilitiran je bil že leta 1949 z razstavo v Moderni galeriji. Zagovornik socialističnega realizma, umetnik Čoro Škodlar je ob odprtju razstave z ideološkim zagonom zapisal, da je "v Sloveniji zaradi močne impresionistične tradicije razvoj socialističnega realizma oviran".²⁶ "Medtem ko bi, na primer, realno branje razrednega statusa savanske umetnosti to umetnost gotovo poslalo vsaj za nekaj časa v naftalin, je takšen prijem omogočil, da se je modernistični koncept odtujenega in avantgardnega umetnika, tujca v svojem okolju, povsem neselektivno zlil z vladajočo filozofijo družbenega upora."²⁷

Po koncu druge svetovne vojne je pojem narodne umetnosti, vsaj pri večjih narodih zahodne Evrope, počasi izgubljal pomen²⁸, slovensko slikarstvo – Slovenija se je vključila v širšo jugoslovansko tvorbo – pa je te dogodke doživljalo precej drugače. Liričnost in čustvenost slovenske umetnosti sta se uveljavili kot trdoživo merilo kakovosti in se v delih nekaterih piscev ter med samimi umetniki – se pravi v poljih, ki vplivajo na ustvarjanje kanona – obdržali globoko v čas po drugi svetovni vojni.

Z nekaterimi vdori novih smeri iz zahodne Evrope, se je pri umetnikih, ki so jih podpirale ključne institucije, predvsem Moderna galerija, pojavilo odmikanje od lirizma v smeri izražanja tes-

²⁶ Škodlar, 1949.

²⁷ Žerovc, 2002, 250.

²⁸ "Celo koncept evropske umetnosti je bil postavljen pod vprašaj, saj ameriški in evropski umetnostni trgi med seboj niso bili več ločeni." (Belting, 1998, 108.)

nobe in melanholije, kar je vzpostavilo novi kanon, ki ga je leta 1991 v knjigi *Temni modernizem* utrdil Tomaž Brejc.

Spreminjanje podobe lirizma v temnejše podobe, ki naj bi zdaj izražale slovenski narodni značaj v umetnosti, se kaže v izjavi slikarja Janeza Bernika, ki je ob močni institucionalni podpori Moderne galerije od poznih 60. let naprej veljal za enega najpomembnejših slovenskih in jugoslovanskih umetnikov. Leta 1965 je v intervjuju na RTV Slovenija povedal, da se slovenska duša vseskozi na enak način izraža v slikarstvu: "Lokacija, na kateri živimo, nam je dala pečat trpkosti, ki je v nekaterih primerih lepa, v drugih težka, pretežka, temna."²⁹

Po drugi svetovni vojni se je v nekaterih delih slovenskih umetnikov začela uveljavljati abstrakcija. Tudi njen sprejem je temeljil na želji po čustveni izraznosti in zavračal razumsko hladnost v slikarstvu, kadar so abstrakcijo kritiki sploh sprejeli. Sergej Vrišer je v oceni mariborske razstave Avgusta Černigoja, ki je zaradi zavrnilnih kritik po obdobju konstruktivizma poskušal ustvarjati sprejemljivejšo umetnost, leta 1956 zapisal: "Vsa sedanja faza se ti ob koncu strne v sliko umetniške dejavnosti, ki ni brezdušna in hladna, temveč sočna in vabljiva ter nekje v globini vendar tudi čustveno zasidrana v naših domačih tleh."³⁰

A razen v tem obdobju – Černigoj se je kasneje vrnil k avantgardističnim nastavkom – umetnika ni zanimalo "literarizirano slikarsko razglabljanje z negovanimi barvami ali snovnimi sestavinami, kar je bila stalnica slikarjev slovenskega osredja od impresionistov naprej. Ni imel, ni zmogel tiste do sladkobnosti iztanjšane lirične ekspresivnosti, ki je prevladovala v vplivnih umetniških krogih na Slovenskem. Tu je torej tičal vsaj eden od razlogov za očitke dela kritike, da je hladen, dekorativen, preveč razumski. Velik del sloven-

²⁹ Čolnik, 1965.

³⁰ Vrišer, 1956.

skega slikarstva do tega časa je resnično gojil literarno prvino v različnih obdobjih sicer različno intonirano v razponu od ekspresivnega krika, mimo poetičnega barvnega realizma, pozneje retorične geste vojnega časa in socialistične graditve vse do razčustvovane abstraktne snovnosti v podobi, grafiki in skulpturi.”³¹

Leta 1961 je lirično noto kot kvalitativno merilo slovenske umetnosti uporabljal Fran Šijanec. O odmiku od ekspresionizma in vrnitev k tradicionalistično zasnovanemu romantičnemu realizmu Božidarja Jakca je zapisal, da kaže na zrelost sodbe in umetnikovo iskrenost. Njegova dela naj bi prevevala “neodjenljiva ljubezen do intimnih domačijskih vrednot ožje domovine: po varljivih in mamljivih prividih tujine prihaja do izraza trdnost domačega ognjišča, nežno valoviti dolenski pejzaži [...] in uteha srečne vrnitve na domača tla.”³²

Ob opisu Jakčevega dela se kažejo tipične lastnosti zapisov o kanoniziranem slovenskem slikarstvu tistega časa: opozarjanje na poseben pomen krajine v slikarjevem opusu in “izražanje psihološke in razpoloženske poglobitve”.³³ Tudi umetnik sam je čustvovanje razumel kot kakovost, v intervjuju leta 1962 pa je povedal, da nobene slike ni ustvaril brez čustvenega razpoloženja in da umetnost razume kot “koncentracijo občutka, za katerega je potrebno neko valovanje”.³⁴

Podobno je Fran Šijanec opisal opus Mihe Maleša, ki se je po vojni odmaknil od (tujega) nadrealizma k (domačemu) poetičnemu realizmu: “Maleš je uspel na tej podlagi izoblikovati pristno svojevrstno podobo vsebinskega doživetja, toplino in muzikalnost domačega vzdušja. Pogosto je prepesnil svoja rahločutna, lahkočno

³¹ Krečič, 1999, 131.

³² Šijanec, 1961, 93.

³³ Prav tam.

³⁴ Pogačnik, 1962, 13.

poigravajoča se osebna razpoloženja, ki jih kaj rada napaja erotična motivika, v duhu naivno preproste ljudske fantazije.”³⁵

Nacionalnost, prevedeno v slikovno izraznost, je leta 1966 povzel starosta umetnostne zgodovine France Stele: “Ena bistvenih potez slovenskega plemenskega značaja so gotovo liričnost, sanjavnost, rahla otožnost v nasprotju z materialno stvarnostjo in racionalistično preračunljivostjo.”³⁶

Predvojni modernizem je v slovensko kritiko vpeljal vrednotenje na podlagi neopredeljive kategorije narodnega duha, ki naj bi vel iz umetniškega dela. Ta kriterij kakovosti v slikarstvu in umetnosti je bil posledica želja in potreb tedanje družbene in politične situacije. Po vojni se je pisanje o umetnosti tej kategoriji navidezno odreklo, delno je na to vplivala tudi državna politika, ki je vsaj navidezno spodbujala idejo bratstva med narodi in narodnostmi Jugoslavije in zatirala separatistične narodne želje, a (tudi zaradi teh pritiskov) je kategorija slovenskosti ostala prisotna vse do današnjega časa.

Šele od 70. let naprej hkrati z velikimi spremembami v polju umetnosti tudi v slovenskem svetu umetnosti prihaja do zavesti, da podoba identitete v nekem kraju in trenutku nikoli ni le ena in da se ta ustvarja z zunajumetnostnimi dejavniki. Slovenskost slovenskega slikarstva je konstrukt, ki je povratno vplival na umetniško ustvarjanje. Z zagovarjanjem in spodbujanjem zgoj ene izrazne poteze nacionalne umetnosti, ki jo je spodbujal tisti del sveta umetnosti z močjo, so nastajala siva polja na zemljevidu umetnosti, saj je oznaka tujskosti mnogim delom onemogočila vstop v kanon.

³⁵ Šijanec, 1961, 130.

³⁶ Stele, 1966.

Bibliografija

- BELTING, H. (1998): "Likovno delo v kontekstu", v: Dilly, H., Kemp, W., Sauerländer, W., Warnke, M., ur., *Uvod v umetnostno zgodovino*, prevedli Samo Krušič idr., Krtina, Ljubljana.
- CANKAR, I. (1910): "Slovenski umetniki ...", *Slovenski narod*, V, 67, 185-187.
- ČOLNIK, S. (1965): *Janez Bernik*, Arhiv RTV Slovenija, /filmski intervju v okviru oddaje *Kulturna panorama*/.
- DOBIDA, K. (1929): "Večer z Jakopičem : ob njegovi 60-letnici", *Mladika*, 10, 136.
- FISCHER S., M. (1981): *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn.
- KAPUS, S. (1998): *Ugrabljeni slikar*, Moderna galerija, Ljubljana.
- KRALJ, F. (1933): *Moja pot*, Tiskovna zadruga, Ljubljana.
- KREČIČ, P. (1999): *Avgust Černigoj*, Nova revija, Ljubljana.
- KREGAR, S. (1939): "Narodnost v umetnosti", *Dejanje*, II, s. n., Ljubljana, 6. junij 1939, 250-251.
- KREGAR, S. (1942-43): "Umetnostni kritiki pri nas", *Umetnost*, VII, 10-12, Bibliofilska založba, Ljubljana, 176-184.
- MALOVRH, M. (1902): "Tujci", *Novice gospodarske, obrtniške in narodne*, LX, 40, J. Blaznikovi dediči, Ljubljana, 3. 10. 1902, 392.
- PAGEAUX, D.-H. (2002): "Uvod v imagologijo", v: *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti: imagološko berilo*. Filozofska fakulteta, Ljubljana, 9-21.
- PODBEVŠEK, A. (1937): *I. Grohar*, Založba Ivan Grohar, Ljubljana.
- POGAČNIK, B. (1962): "Obisk pri slikarju Božidarju Jakcu", *Umetnost in kultura, klubski likovni večer 27*, Prosvetni servis, Ljubljana.
- RODE, F. (1971): "Intervju s Stanetom Kregarjem", *Znamenje*, I, 5, Založba Obzorja, Maribor, 5. 9. 1971, 169-179.

STELE, F. (1922): "Historična razstava slikarstva na Slovenskem", *Slovenec: političen list za slovenski narod*, 13. 8. 1922, 2.

STELE, F. (1926): "Umetnostne razstave leta 1925", *Dom in svet*, Ljubljana, 48.

STELE, F. (1966): *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturno-zgodovinski poskus*, Mladinska knjiga, Ljubljana.

ŠIJANEC, dr. F. (1961): *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Založba Obzorja Maribor, Maribor.

ŠKODLAR, Č. (1949): s.t., *Slovenski poročevalec*, Ljubljana, 20. 2. 1949.

VRIŠER, S. (1956): "Slikarski in grafični mozaik iz Trsta; Razstava Avgusta Černigoja v Umetnostni galeriji od 9. do 23. sept. 1956", *Večer*, XII, Maribor 19. 9. 1956.

ZGONIK, N. (2002): *Podobe slovenstva*, Nova revija, Ljubljana.

ŽEROVC, B. (2002): *Rihard Jakopič - umetnik in strateg* (Oranžna zbirka), *cf, Ljubljana.

ŽUPANČIČ, O. (1903-04): s.t., *Slovan: mesečnik za književnost umetnost in prosveto*, II, 6, Zvezna tiskarna, Ljubljana, 183.