

NADJA ZGONIK¹

Krajinski kodi v slovenski umetnostni zgodovini²

Izvelek: V začetku 20. let preteklega stoletja se je v umetnostni zgodovini uveljavila nova metodologija, umetnostna geografija. Poudarjala je pomen prostorskih okoliščin za določeno kulturno proizvodnjo, pri čemer je analizirala tako geomorfološke značilnosti in klimatske razmere kot vlogo družbenih okoliščin, še posebno nacionalne identitete. Ta umetnostnozgodovinska metoda je doživela svoj vrhunec v 30. letih, nato pa je bila diskreditirana in v glavnem pozabljena. Toda pri evropskih narodih, ki niso imeli vodilne vloge v zgodovini evropske umetnosti, se je v času svojega vrhunca razvila v metodologijo, s katero lahko še danes raziskujemo identiteto obrobnih kulturnih in družbenih skupin ter področij.

Ključne besede: umetnostna geografija, nacionalna/regionalna/prostorska identiteta, krajinsko slikarstvo, slovensko umetnostno zgodovinopisje, geozgodovina umetnosti

UDK 7.072:316.7

Landscape Codes in Slovene Art History

Abstract: The early 1920s saw the emergence of a new art historical methodology, the so-called art geography. Art geography emphasised the influence of spatial circumstances on a certain type of cultural production, examining geomorphological features and climate conditions as well as the role of social circumstances, national identity in particular. After reaching its peak in the 1930s, this art historical method was discredited and largely forgotten. It may be claimed, however, that the European nations who played a minor role in the history of art developed it at the time into a methodology which still proves useful in studying the identities of marginal cultural and social groups and areas.

Key words: art geography, national/regional/spatial identity, landscape painting, Slovene art historiography, geohistory of art

¹Dr. Nadja Zgonik je docentka za umetnostno zgodovino na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. E-naslov: nadja.zgonik@guest.arnes.si.

Problematika krajine povezuje veliko znanstvenih področij; z njo se ukvarjajo geografija, krajinska arhitektura, prostorsko planiranje, etnografija in umetnostna zgodovina, če bi pogledali širše pa še ekologija, biologija, arhitektura in mnogo drugih. Obravnave krajine se lotevajo na različne načine, pri nekaterih je v ospredju njen realni, fizični prostor, pri drugih je krajina prizorišče kulturnih posegov vanjo, pri tretjih obstaja zgolj kot predstava. Na videz vlada med zaznavo krajine kot fizičnim prostorskim dejstvom in njeno upodobitvijo nepremostljiva razlika, ki pa se zabriše takoj, ko se zavemo, da je naš stik s krajino vedno stik s podobo, ki si jo pridobimo o krajini. Krajina je predstava, sestavljena iz različnih fizičnih in čutnih dražljajev (zemlje, kamenja, vegetacije, vode, tišine, svetlobe), že veliko prej, kot postane motiv za slikarski, risarski, fotografski ipd. prikaz. To velja ne glede na to, ali so jo oblikovali posegi, ki so bili vanjo vneseni, ali pa jih v krajini odkrivamo kot od nekdaj prisotne, čemur radi rečemo, da se nam zdijo, kot da bi jih ustvarila narava sama.³ Enako je pri krajinskem slikarstvu, ki gotovo ni le upodobitev nevtralnega motiva, pri katerem so pomembne samo geografske koordinate naravnega prizorišča in morda še letni čas ali trenutek dneva, ko je bil ulovljen prizor. Krajinska slika je kljub odsotnosti figur v njej, ki bi pripovedovale o nekem dogodku, in tudi če na njej ni stavb, ki bi odslikavale čas in kraj naravnega prizorišča, nikoli ni zgolj topografski prizor.

Pojav "čiste" krajinske slike brez štafaže je moderen fenomen, ki se je uveljavil v 19. stoletju, času pomembnih družbenih in ekonomskih sprememb, ko je potekala pospešena industrializacija in množična selitev s podeželja v mesta. Od takrat je krajinska slika za dolgo obveljala za tisti bistveni dosežek umetnosti 19. stoletja, iz katerega se je oplajal modernizem, ko je želel izprazniti in očistiti likovno polje.⁴ Šele v zadnjem času, v obdobju postmodernistične umetnostne zgodovine, smo opravili premik v zavesti, da na krajinsko sliko ne gledamo več le kot na prizorišče formalne preнове slike, temveč jo s semiotičnim ali hermenevtičnim pristopom razlagamo kot alegorijo psiholoških ali ideoloških tem.⁵ Na krajino je torej treba gledati ne kot na objekt, ki bi ga želeli uzreti, ali tekst, ki bi ga

² Besedilo je prirejen prispevek, pripravljen za letno konferenco ICFA (International Committee for Museums and Collections of Fine Arts), ki je z naslovom *Landscape and Identity (Krajina in identiteta)* potekala oktobra leta 2004 v Narodni galeriji v Ljubljani.

³ Mitchell, 1994, 14.

⁴ Clark, 1979, ix.

⁵ Mitchell, 1994, 1.

hoteli prebrati, temveč kot na proces, v katerem se oblikujejo družbene in subjektivne identitete, piše W. J. T. Mitchell.⁶ Če bi namesto o krajini začeli govoriti o zamišljeni krajini, tako kot Benedict Anderson govori o zamišljeni skupnosti, da s tem izrazom opredeli narod kot enoto, ki jo oblikuje skupna kulturna zavest,⁷ bi si lažje in nazorneje predstavljali krajino kot kulturni proizvod človeškega duha. Vendar že sama semantična nejasnost, ko s pojmom krajina označujemo tako prostorski fenomen (primarna krajina) kot tudi krajinsko sliko (sekundarna krajina) – pri tem slovenščina ni nobena izjema, saj je enako v veliki večini evropskih jezikov –, ustvarja med pojmom odnos pomenke bližine. Tako kakor je govoriti o krajini kot o prostorskem dejstvu nemogoče, če ob tem izključimo človeka, ki v njej živi in jo soustvarja, je tudi naslikana krajina tisti ujeti fragment naravnega prizorišča, ki nosi sledi dela človeških rok ali pa je kot izsek iz divje narave projekcija človeških notranjih stanj. Krajina je kot obdelano in poseljeno naravno prizorišče prostorski fenomen, ki je nosilec pomenov, krajinska slika pa platforma, na kateri je mogoče prikazati učinke njenih pomenov. Govor o krajinski sliki preseže fizično dimenzijo krajine; ker se zaustavi ob njenih kulturnih plasteh, je zato to vedno predvsem govor o identiteti prostora.

Na kakšen način je prostorska dimenzija prisotna v umetnostnem zgodovino-pisju? Ta kriterij nam poleg časovnega v umetnostni zgodovini pomaga sistemizirati pretekle umetnostne stvaritve. Našo zgodovinsko zavest še vedno obvladuje koncept linearnega časa, zaradi katerega v svetovni ali, kot včasih radi rečemo, univerzalni zgodovini umetnosti razporejamo umetnostnozgodovinske spomenike v zaporedni niz, v katerem na posamezna pretekla umetnostna obdobja ali sloge, ki si v zahodni kulturi sledijo eden za drugim, pogledamo na prostorsko zajemjenem teritoriju. Zgodovino umetnosti si predstavljamo kot vrstenje minulih dob, kjer npr. gotiki sledi renesansa, barok in vse naprej do najsodobnejšega časa, ki se nam zdi kot vrhunec vseh preteklih prizadevanj. V tej linearno urejeni zgodovini občudujemo beneško renesanso, zavedamo se posebnosti nemške romantike in v 20. stoletju povečujemo ameriški abstraktni ekspresionizem; prav natanko torej preučujemo učinke specifične umetnostne proizvodnje v časovno omejenem obdobju na nekem geografskem teritoriju. Dozdeva se nam, da je bolj upravičeno govoriti o učinkih duha časa na umetnost kot pa o učinkih duha pro-

⁶ Prav tam.

⁷ Anderson, 1998.

stora, saj časovni slog lahko rekonstruiramo iz dogajanja na drugih umetniških področjih, pa tudi s pomočjo družbenih in kulturnih okoliščin, medtem ko se nam pri prostorskem slogu kaže vez duhovne proizvodnje s fizičnimi dimenzijami prostora preveč determinirajoča. Tako ostaja raziskovanje učinkov prostora na umetnost relativno malo obdelano znanstveno področje, vendar je mogoče, da bo k njegovi vnovični aktualnosti v sodobnem času prispevala reakcija na brezpopojno in skorajda resignirano pristajanje na pogoje globalistične kulture. Vse bolj nas začinja vznemirjati misel, da je ob globalnih razmerjih treba odkrivati tudi lokalne in regionalne identitetne črte posameznih kultur in celo družbenih skupin. Da znanost tovrstne značilnosti preuči, mora v svojo obravnavo vključiti učinke okolja, ki so tako naravni kot kulturni in kot kulturna dediščina lahko vplivajo na vse, kar posameznik v prostoru ustvarja, tudi na umetniško proizvodnjo. Pri tem moramo prostor obravnavati kot večplastno kategorijo, sestavljeno iz fizične, družbene, pa tudi ekonomske, simbolne, psihološke in ideološke dimenzije. Zavest o prostoru, ki ne vključuje njegove pomenske raznolikosti, je zastarela, poleg tega je nevarna past, ki se ji moramo izogniti, tudi govor o prostoru kot o neodvisni spremenljivki, saj je zavest o dinamični, evolutivni identiteti kulture tukaj temeljnega pomena. Zdaj je treba slediti izvoru kultur, opazovati, kako se razlivajo kulturni vplivi, kakšne so religije, politični sistemi, raba naravnih virov, prostorske variacije v pokrajini in kakšna je zaznava okolja. O aktualnosti prostorske dimenzije nas v zadnjem času prepričuje prav modno pojavljanje pojma mapiranje, ki mu v slovenščini še nismo uspeli najti sopomenke in je geografski termin, zaradi česar je ameriški umetnostni zgodovinar Thomas DaCosta Kaufmann prepričan, da bo zdaj lingvističnemu obratu, ki ga je povzročil strukturalizem, in slikovnemu obratu, ko je s pomočjo množične kulture slika pridobila vodilno vlogo v civilizaciji, sledil še prostorski obrat.⁸

Popularnost zgodovinopisja v zadnjem času (vse bolj nas zanimajo načini mišljenja v preteklosti, že skoraj bolj kot sami predmeti, ki jih analizira zapisana beseda) je dobra spodbuda za to, da se lahko z razmišljanjem o prostorskih dimenzijah v umetnosti seznanimo iz polpretekle zgodovine. Slovenska umetnostna zgodovina se je že v 20. letih preteklega stoletja oprijela umetnostne geografije, ki se je v naslednjem desetletju, ko ji je v Evropi skokovito naraščala popularnost, zdela kot odrešilna bilka za pisanje tistih nacionalnih zgodovin

⁸ Kaufmann, 2004, 4.

umetnosti, ki se po vplivu in pomenu ne morejo kosati z vodilnimi evropskimi nacionalnimi kulturami. V zvezi s slovensko umetnostjo je bilo v 20. stoletju, ko se je pravzaprav šele začela pojavljati kot predmet znanstvene obdelave, treba najprej prepričati svet (in predvsem sosedne narode), da tak fenomen sploh obstaja. Zato se je iz tradicije “pokrajinske umetnostne zgodovine”, ki jo predstavlja topografsko zbiranje in popisovanje umetnostnih spomenikov nekega teritorija, postopoma razvila nova veda, umetnostna geografija, ki je preučevala izražene pokrajinske črte in nacionalno identiteto v okviru tega, kar naj bi predstavljalo slovensko umetnost.⁹

Umetnostna geografija v svoje raziskave vključuje oba dejavnika, najprej prostorskega, na katerega je tesno navezan kulturni. Prostorski je sestavljen iz geološke in morfološke dimenzije, ki sta dopolnjeni še s posebnimi klimatskimi dejavniki: pomembni so talna formacija, lokalni materiali in podnebne razmere. To pomeni, da se je umetnostna geografija ukvarjala s problematiko lokalnih materialov in njihove vloge v umetnostni proizvodnji, kar se gotovo najjasneje kaže v pretekli umetnosti v arhitekturi, seveda predvsem v ljudski – in to v obdobju manj razvitih komunikacij. Vpliv materialov na oblikovanje je nedvomen, oblike kamnite kraške in lesene alpske hiše se gotovo razlikujejo, ker je kamen trd in les mehak. Sem sodijo še klimatske okoliščine, ki lahko vplivajo na oblikovanje velikosti okenških odprtin, na naklon streh in na masivnost sten. Iz oblik kulturnega življenja lahko v evropskem kontekstu najjasneje razberemo, kar sicer označujemo s konceptom nacionalne identitete. Pri tem so temeljnega pomena jezik neke etnične skupine, skupna zgodovina posameznikov, ki to skupnost sestavljajo, ter sorodne oblike družbenega in ekonomskega življenja. Poimenovanje nove metodologije z umetnostno geografijo, ki se je kot *Kunstgeographie* najprej pojavila v nemškem govornem prostoru, kjer je tudi bila najbolj prisotna, priljubljena in razvita, je pomenški poudarek z zgodovinskega vidika pri preučevanju umetnostnih spomenikov povsem prestavilo na geografskega. Zato se je v zadnjem času ameriški umetnostni zgodovinar Thomas DaCosta Kaufmann začel zavzemati za to, da bi namesto o *art geography* po novem govorili o *geohistory of art*, o geozgodovini umetnosti.¹⁰

V slovenski umetnostni zgodovini je metoda umetnostne geografije predvsem po zaslugi Franceta Steleta ostala do danes ena od najboljše teoretsko in metodo-

⁹ Tej tematiki je posvečena knjiga Zgonik, 2002.

¹⁰ Kaufmann, 2004, 13.

loško utemeljenih ter obenem v konkretni obdelavi lokalnih ali nacionalnih umetnostnih spomenikov uporabnih umetnostnozgodovinskih metod. Uradna slovenska umetnostna zgodovina – pred drugo svetovno vojno jo lahko posebejimo z Izidorjem Cankarjem, po vojni pa so nanjo vplivale politične okoliščine – očitno ni bila najbolj naklonjena Steletovim umetnostnogeografskim poskusom. Ko je leta 1933 prvič nazorno prikazal metodološki pristop in uporabno vrednost umetnostne geografije na primeru umetnostnega položaja Dolenjske, je razpravo “Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine” objavil v *Etnologu*.¹¹ Stele je najprej opredelil problem zgodovine umetnosti na Slovenskem kot problem provincialne umetnosti. Takemu stališču se je slovenska umetnostna zgodovina vedno najraje izmikala – verjetno je pri tem šlo za zavestno potlačitev, pri čemer je motiv zanj lahko pomanjkanje avtorefleksivne tradicije ali pa slepitev o dejanski vrednosti in pomenu slovenske umetnosti za evropsko in svetovno. Stele je bil prepričan, da nas realnost položaja slovenske umetnosti pripelje do spoznanja, da so metode, ki jih uporablja umetnostna zgodovina vodilnih narodov in osrednjih evropskih umetnostnih gibanj v umetnostnem razvoju pri provincialnem gradivu, torej tudi pri interpretaciji slovenske umetnosti, le malo uporabne. Če v vodilnem toku lahko sledimo kontinuiranemu razvoju sloga, ga v provincialnem gradivu zasledujemo le v časovno raztegnjenem okviru, preučevati pa ga moremo na kulturnogeografsko zajamejenem področju, pravi Stele. O napredku skorajda ne moremo govoriti, saj je vedno le relativen, in tudi njegova pomembnost je pogojna, saj velja le za določeno ozemlje. Umetnostna zgodovina kot celota mora zajeti umetnostno gradivo v provincialnih skupinah v globino, do korenin, ki ga vežejo na zemljo, pravi Stele. Pri obravnavi provincialne umetnosti se moramo posvetiti problematiki vplivanja, pomenu mestnih središč ali posameznih izstopajočih spomenikov, definirati je treba, ali gre za vpliv značaja kraja (kamniti Kras, gozdnata severna Slovenija itd.) ali značaja in tradicije ljudi, morda izročila kraja in njegovih starih spomenikov. Šele vsa ta opazovanja bodo dala podobo prave umetnostne zgodovine Slovenije, je prepričan Stele.

Stele je v 30. letih zvesto uporabljal metodo umetnostne geografije in z njo na primer razložil vlogo Ljubljane kot umetnostnega središča, obravnaval položaj umetnosti na Štajerskem, po letu 1945 pa je izključno v neslovenskih strokovnih

¹¹ Stele, 1933.

publikacijah objavljaj znanstvene prispevke o geografskem položaju srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji,¹² v besedilu “Narodnostni moment v zgodovini umetnosti: s posebnim ozirom na slovensko umetnostno zgodovino”, ki je izšlo v splitskem *Peristilu*,¹³ pa je poskusil predstaviti teoretski povzetek svojih razmišljanj o geografskem in narodnostnem kriteriju pri obravnavi umetnosti. Usodo umetnostne geografije, ki je v ospredje postavljala prispevke posameznih narodov k zgodovini umetnosti, je začrtal politični razvoj po drugi svetovni vojni. V Jugoslaviji je bilo treba identitete narodov potlačiti zaradi tendence po unitarističnem kulturnem zlitju narodnih posebnosti, vendar v istem času niti v evropskih okvirih ni bilo več popularno poudarjanje nacionalnih identitet. Velik delež krivde za to je nosila nemška umetnostna zgodovina, ki je v želji, da bi nemške umetnostne spomenike postavila ob bok dotlej edinim povelečevanim in zato dominantnim italijanskim in francoskim, začela najprej prikazovati njihov pomen, potem pa kmalu v povezavi z nacistično ideologijo dokazovati avtohtonost nemške kulture in njeno večvrednost nad drugimi.¹⁴ Tudi vodilna vloga ZDA v svetovnem razvoju v drugi polovici 20. stoletja, kjer pojma naroda ni več mogoče obravnavati v evropskem smislu, je prispevala k temu, da je bila umetnostna geografija po letu 1945 v glavnem pozabljena.

Ko je v zadnjem desetletju vnovič postalo aktualno vprašanje identitet, se nam je ponudila možnost, da bi preverili, kakšna je uporabnost “modernističnih” metodologij za preučevanje prostorskih in kulturnih značilnosti. Ker so se v 20. in 30. letih ob umetnostnih zgodovinarjih vodilnih narodov z umetnostno geografijo ukvarjali tudi predstavniki tistih evropskih narodov, ki v zgodovini evropske umetnosti dotlej niso imeli vodilne vloge, je zdaj mogoče oblikovati hipotezo, da se je pri njih umetnostna geografija razvila v metodologijo, ki jo lahko uporabimo tudi danes kot teoretsko osnovo za raziskovanje identitet obrobniških kulturnih skupin in področij.

Vrnimo se vnovič k položaju slovenske umetnosti in njeni vlogi v okviru evropskih kultur. Okoliščine za njeno vrednotenje se še vedno niso bistveno spremenile. Imamo precej uveljavljenih posameznikov in skupin, vendar ostaja kulturni kontekst, iz katerega prihajajo naši umetniki, enako nedefiniran in odsoten

¹² Bibliografija s tega področja je navedena v seznamu literature v Zgonik, 2002, 217.

¹³ Stele, 1957.

¹⁴ Belting, 1992, predvsem poglavje “Das deutsche Thema im Fach Kunstgeschichte”, 23–32.



ANTON KARINGER, *TRIGLAV IZ BOHINJA*, 1861, NARODNA GALERIJA, LJUBLJANA
 (IZ: ŠPELCA ČOPIČ, *SLOVENSKO SLIKARSTVO*, CANKARJEVA ZALOŽBA, LJUBLJANA, 1966, 83)

iz svetovne kulturne zavesti. V njej se, razen v ozkih akademskih krogih, še naprej ohranja delitev na dominantne in marginalne kulturne narode. Popularna kultura se širi s pomočjo globalizma, globalizem pa ji pomaga, da svetu nadeva uniformno podobo in ustvarja veliki, enoviti svetovni trg. Krajina se s svojo geografsko zamejenostjo zato pokaže kot dejstvo, ki je v opoziciji s tendenco po poenotenem kulturnem zlitju in brisanju razlik. Morda je postala zdaj krajina tista tema, ki najjasneje prikaže globalistični logiki nasprotujočo lokalno kulturno identiteto? Že pri Steletu lahko opazujemo, kako ga je umetnostnogeografski vidik navedel na obravnavo slovenske umetnosti, razdeljene na posamezne pokrajinske enote. S tem je pokazal, da je slovenska nacionalna identiteta sestavljena in da obstaja kot sinteza posamičnih pokrajinskih istovetnosti. Prvi razlog za to je krajinska raznolikost slovenskih pokrajin, zaradi katere imamo v našem prostoru opraviti s štirimi osnovnimi tipi krajine: primorsko, dolenjsko, gorenjsko in štajersko s Prekmurjem. Tako podobo še podkrepi zgodovinska politična delitev slovenskega narodnostnega ozemlja na pokrajine za časa habsburške in avstro-ogrške monarhije. K njej dodatno prispevajo raznoliki sosedni kulturni vplivi z območij, na katera mejijo slovenske pokrajine: romanskega, germanskega, slovan-



RIHARD JAKOPIČ, SAVA, 1926, NARODNA GALERIJA, LJUBLJANA (IZ KATALOGA RIHARD JAKOPIČ. *RISBE IN SLIKE. SAVA*, BEŽIGRAJSKA GALERIJA, LJUBLJANA, 2000, 37)

skega, ogrskega. To, da so raznorodni in zajemajo skoraj vse različne evropske jezikovne skupine, še pripomore k specifičnosti posameznih regionalnih identitet.

Slovenske pokrajine so na prizorišče krajinskega slikarstva v slovenski zgodovini umetnosti vstopale posamično, v skladu s premiki v političnem razvoju. Heroični, romantični pejzaž, ki ga povezujemo z alpskim svetom, se je v slovenski umetnosti uveljavil v 19. stoletju. Ker je bila takrat dežela Kranjska edina od slovenskih pokrajin, kjer je bilo slovensko prebivalstvo v večini, je Kranjsko mogoče identificirati z zgodovinskim, ustanovnim slovenstvom. Ko je impresionizem odkril podobo krajine, s katero se je lahko identificirala slovenska prestolnica, saj je začel prikazovati primestno naravo iz prestolničnega krajinskega zaledja, tj. bližnjo ljubljansko okolico z Barjem in pogled na Savo s Šmarno goro v ozadju, je slovenskega meščana povezal z njegovim naravnim prostorom, iz katerega se je pred desetletji ali stoletjem izvil. To velja predvsem za Riharda Jakopiča, ki je odigral odločilno vlogo (umetniško in kulturnopolitično) pri tem, da je slovenska javnost sprejela za svojo podobo moderno sliko, ki se po slikarskih postopkih ni razlikovala od večinske produkcije umetniških del v Evropi tistega časa. Izogibaje se pripovednemu slikarstvu in z odrekanjem sklicevanju na nacionalno zgodovino, mite ter literarne junake so

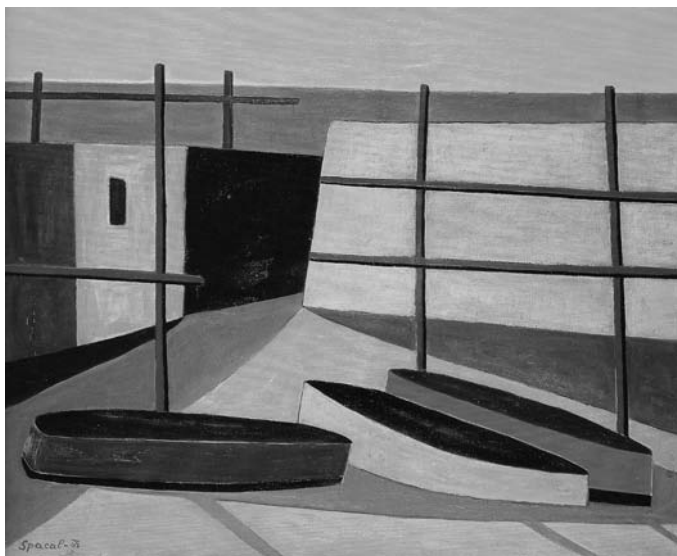


DRAGO VIDMAR, *SEJALEC*, 1923, ZASEBNA LAST, LJUBLJANA (IZ KATALOGA
EKSPRESIONIZEM IN NOVA STVARNOST NA SLOVENSKEM, 1920–1930,
MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA, 1986, 265)

impresionisti z uporabo univerzalne slikarske tehnike in z razpoložensko sliko uspeli ustvariti nacionalno specifično umetnost mlademu evropskemu narodu.¹⁵

Medtem ko je bila podoba krajine v impresionizmu, ker je morala opravljati simbolno funkcijo, idealizirana, prizori dela v njej pa privzdignjeni in nikoli zgolj žanrski, ampak alegorični, se je ekspresionizem tudi zaradi spremenjene politične situacije, ko smo Slovenci sodelovali pri ustanovitvi nove države SHS, že lahko začel ukvarjati s posebnostmi slovenskih regij in doživljajsko izkušnjo tistega, ki krajino poseljuje ali je od nje celo odvisen. Kritična in družbeno osveščena podoba krajine je prikazovala nov pogled na slovenstvo, politični podton pa je bil v umetnosti eksplicitno prisoten v tistem kratkem obdobju pred letom 1920, ko se je kot umetniški motiv pojavljala Koroška, ki smo jo potem s plebiscitom izgubili. Porast vloge umetniških centrov z robov slovenskega ozemlja v slovenski umetnosti (Novega mesta, Gorice in Maribora) pa je povzročil, da so nova slovenska kulturna središča v umetnost prispevala podobe svojih krajinskih zaledij.

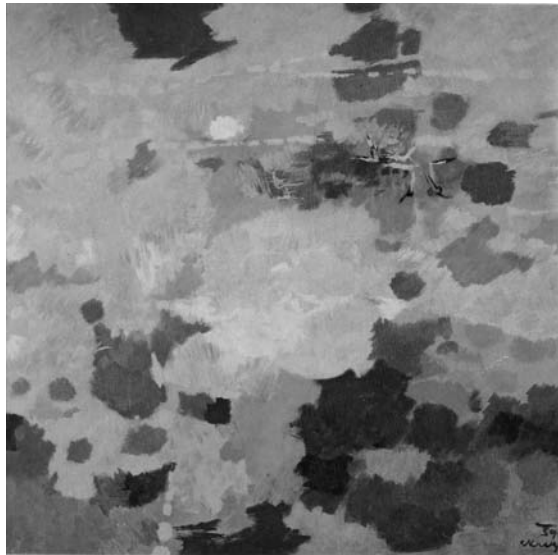
¹⁵ Brejc, 1971 in 1997.



LOJZE SPACAL, *ODMEV MORJA (ČOLNI)*, 1947, MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA (IZ KATALOGA *LOJZE SPACAL. RETROSPEKTIVA*, MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA, 2000, CAT. 65)

Odkritje morja po drugi svetovni vojni, ko je Slovenija postala ozemeljsko celovitejša s priključitvijo Primorske Jugoslaviji, je še dokončno utrdilo slovensko identiteto kot identiteto raznolikosti. Zdaj so se v njej sestavili prav vsi osnovni pokrajinski tipi: morje in ravnine, gore in hribovja.

Je mogoče govoriti o veliki privlačnosti in prevladi abstraktnega slikarstva v povojni slovenski likovni umetnosti, ki je bila tako očitna na razstavi *Slovenska likovna umetnost 1945–1978* leta 1979 v ljubljanski Moderni galeriji, kot o iskanju sinteze slovenskih pokrajinskih tipov? Bi lahko rekli, da je slovenski modernizem tistega časa sočasno z univerzalnim pogledom na svet in svetovljansko govorico modernističnega internacionalizma uveljavljal v abstraktni sliki zlit pogled slovenske krajinske raznolikosti? Preveč drzno in spekulativno zveni ta misel, da bi jo bilo sploh smiselno dokazovati. Vendar je res, da imajo začetki povojnega abstraktnega slikarstva pri nas pri Stanetu Kregarju izhodišče v krajinski sliki in da se je slovensko abstraktno slikarstvo šele v sredini 70. let dokončno izvilo iz vezi s svetom naravnih fenomenov. Menjave vodilnih tipov krajinske slike kažejo koncept hrepenenjske krajine, ki je spreminjala svojo identiteto zato, da se je v njej



STANE KREGAR, *PO ŽETVI*, 1959, MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA (IZ ALEKSANDER BASSIN, *STANE KREGAR*, ZALOŽBA OBZORJA, MARIBOR, 1972, 158)

vedno ulovil prikaz tiste pokrajine, ki jo je bilo tudi simbolno treba prikazati kot integralni del slovenske države, kar velja tako za tipologijo različnih pokrajin kot tudi za prikazovanje enačenja identitete mladega naroda z modernističnim konceptom krajinske slike.

Tako kot nedvomno velja, da značilna slovenska krajina ali dominantni krajinski tip v zgodovini slovenske likovne umetnosti ni prevladal nad drugimi, je tudi res, da je unitaristični krajinski motiv osvojil popularno ikonografijo. Pomen planinske fotografije, priljubljenost alpske motivike pri slikarju Maksimu Gaspariju, v domovinskem filmu iz zgodnjih 30. let (*V kraljestvu Zlatoroga, Triglavске strmine*) in njena vloga v slovenskem prebujenju ob koncu osemdesetih let, ko je motiv Blejskega jezera z otočkom in cerkvico popularizirala turistična industrija, so odigrali pomembno vlogo pri nacionalnem osveščanju. Ana Kučan v knjigi *Krajina kot nacionalni simbol*¹⁶ opozarja na vlogo, ki jo je v predosamosvojitvenem času odigrala turistična industrija in ki je poleg politikov in pisateljev največ prispevala h končni osamosvojitvi Slovenije.

¹⁶ Kučan, 1998.

Ko je Stele uporabil izraz kartografska preproga človeške kulture,¹⁷ je z njim želel poudariti kulturno raznolikost kot dejansko sliko slovenske kulture – in to je poudaril kot vrednoto. Slovenska kultura se je na raznolikosti vzpostavila. Aktualno politično razmišljanje o regionalizaciji Slovenije bi lahko v preteklosti našlo marsikatero kulturnopolitično iztočnico za svojo smiselno in uravnoteženo vizijo, harmoniziranje nacionalne kulture z različnimi novimi kulturnimi vplivi, ki so v zadnjih desetletjih postali del slovenske družbene resničnosti in jih je v preteklosti slovenska kultura vedno znala uspešno akumulirati, pa bi nam tudi morale povzročati precej manj težav. Slovenska izkušnja s kulturno raznolikostjo je zaradi svoje kompleksne sestavljenosti iz učinkov prostora in kulturnih vplivanj aktualistična dediščina preteklosti, ki lahko spodbuja pozitivno raziskovanje identitet, naj gre za bolj prostorsko vezane ali pa za mobilne družbene skupine. Nacionalna identiteta ne obstaja drugače kot sestavljena iz regionalnih identitet, zaradi česar ji lahko pripišemo identiteto pluralnosti, morda kar mednarodnosti, globalizmu pa lahko prav nasprotno zaradi natančno določljivih središč, iz katerih se širijo vplivi, očitamo, da je njegova prava tendenca nacionalistični interes.

BIBLIOGRAFIJA

- Anderson, B. (1998): *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- Belting, H. (1992): *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, Verlag C. H. Beck, München.
- Brejc, T. (1971): "Legenda o srečnem impresionizmu: krajina kot tihožitje", *Problemi – Razprave*, l. VIII, št. 98–99, Ljubljana, 30–34.
- Brejc, T. (1997): "Mitologija krajine – esej o impresiji in štimungi", v: *Ivan Grohar. Bodočnost mora biti lepša*, Narodna galerija, Mestni muzej, Ljubljana, 29–38.
- Clark, K. (1979): *Landscape into Art*, Harper & Row Publishers, New York.
- Kaufmann, Th. D. (2004): *Toward a Geography of Art*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Kučan, A. (1998): *Krajina kot nacionalni simbol*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

¹⁷ Stele, 1957, 22.

Mitchell, W. J. T., ur. (1994): *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago – London.

Stele, F. (1933): “Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine”, *Etnolog*, V, Ljubljana, 177–200.

Stele, F. (1957): “Narodnostni moment v zgodovini slovenske umetnosti: s posebnim ozirom na slovensko umetnostno zgodovino”, *Peristil*, 19–28.

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