

Izidor Cankar in razstavna problematika umetniškega izdelka



Ida
Tomšič

Pričujoče besedilo bo poskušalo osvetliti nekaj problemov, ki so se pokazali pri nas v zgodnjih dvajsetih letih 20. stoletja ob naši razstavni problematiki in njeni institucionalizaciji. Po razglasitvi samostojnosti v kulturnem odseku Narodnega sveta v Ljubljani je bila sprejeta resolucija širšega kroga kulturnih delavcev vseh političnih usmeritev, ki so se izrekli za sloven-

sko kulturno avtonomijo znotraj na novo nastale jugoslovanske tvorbe ne glede na strankarske obračune, se pravi politično opredelitev posameznikov in skupin. Prav ta prepad med političnim in kulturnim in nujna povezava s kapitalom sta bila tudi ena temeljnih vizij Izidorja Cankarja pri utemeljevanju, razširjanju in institucionaliziranju galerijskega razstavnega koncepta. Cankar je tudi tokrat umetnost opredelil z umetniškim, s tem atributom označil avtonomijo likovnega delovanja, razstavne problematike in materialna pričevanja naše likovne dediščine ter se pri izvajanju svojega koncepta prilagodil novim razmeram.

Cankar je že leta 1916 v odgovoru Alešu Ušeničniku jasno definiral svoj odnos do umetnine. »Mi dominsvetovci smo se v tridesetih letih nekaj naučili. Videli smo, da pedagoška kritika, kakršna je bila naša doslej, po večini ne vodi do dobrega slovstva, treba je pozitivnega umetnostnega dela, treba je tudi *umetnostne kritike*.« Bil je nadaljevalec Lampetove teoretične misli, ki je pri nas prvi zaznamoval zahtevo Konrada Fiedlerja po razločitvi lepega in umetnosti, jo povezal z neotomistično mislijo in se uprl Mahničevi gnoseološko-etični poziciji. V tem pa je treba videti pripravo na še odločnejše dejanje, ki ga je opravil Izidor Cankar proti Alešu Ušeničniku, ko je dokončno zanimal dogmatski koncept njegove estetike. Lampetova ugotovitev, da je lepota odvisna od oblike in je po svoji naravi objektivna, je v teoretičnem premišljanju o umetnosti pomenila veliko spodbudo za nadaljnji razvoj Slovenske umetnostne zgodovine in še posebej Cankarjeve sistematike stila. »Cankarjev zasnutek Sistematike stila se je rodil iz prepričanja, da so umetnine organske stvaritve, da so zakonito urejene in da je v smotrni celoti snovi in forme uresničena najznačilnejša lastnost umetnosti, njen stil.« (Nace Šumi).

Cankar je nosil v sebi mojstrstvo vizije koncepta, razlago in zagovor le-tega. Tako je v spopadu z Ušeničnikom ločil umetniško od ideološkega, pri Sistematiki stila pa spoznanje, da umetnina živi svoje lastno življenje, ki se manifestira na treh različnih ravneh, tako je poskušal tudi razstavljeni umetnini dati zaokroženo celoto znotraj

stalnih zbirk, jo institucionalizirati — umetnino prikazati ne zgolj priložnostno, marveč ji dati prostor znotraj določene galerijske inštitucije in jo s tem zavarovati in opredeliti znotraj naše likovne dediščine.

Junija 1921. leta je bila z nekvalificirano večino sprejeta centralistična ustava, temelječa na načelu jugoslovanskega nacionalnega unitarizma, februarja istega leta pa resolucija, v kateri so se slovenski kulturni delavci izrekli za narodno avtonomijo. Pri trčenju državne ideologije in kulturne identitete pa je šlo za celo vrsto težav, povezanih s problemom narodnega gibanja in nacionalne avtonomije. Tak problem se je moral reševati na državni ravni in v skladu s tem ga je bilo treba uravnavati na ravni narodne kulturne avtonomije in državno-politične heteronomije, to pa znotraj države, katere interesi so bili usmerjeni izrazito unitaristično. Cankarju, Narodni galeriji in II. Ljubljanskemu velesejmu je uspelo, da so problem rešili znotraj države, ne da bi bila pri tem institucija oz. društvo, se pravi Narodna galerija, z razstavljenimi umetninami izgubila svojo identiteto, avtonomijo in svobodo.

»On je seveda preverjen, da sem jaz liberallec v kolarju in da klečeplazim pred liberalci iz želje po njihovem priznanju.« Tako je Cankar komentiral označitev samega sebe, kakor jo je zapisal Evgen Lampe. Z Lampetovo pikrostjo pa je bila v marsičem nakazana Cankarjeva kulturno-politična opredelitev, vendar v tem lahko vidimo le njegovo diplomatsko razsežnost, saj mu je šlo predvsem za kulturno, se pravi umetnostnozgodovinsko avtonomijo in je v uresničitvi le-te videl izpeljavo nekega umetnostnozgodovinskega načrta, ne pa strankarskega obračunavanja.

Unitarizem je deloval predvsem v političnem smislu, slovenska narodna individualnost pa v kulturnem smislu, to pa je bilo tudi tisto, kar smo tisti trenutek potrebovali, saj so prav liberalci, ne glede na različnost svojih usmeritev, podpirali številna društva in inštitucije, ki so šele nastajale, ali pa so že usklajeno delovale. Ne glede na interese, ki so stali za tem — jugoslovanstvo, interesi slovenskega kapitala, antiklerikalni boj za oblast v Sloveniji — bi bili liberalci brez opore v centralističnem režimu nemočni. Nespodbitno pa je, da so imeli kapital in da so ga bili pripravljene uporabljati za ustanavljanje in krepitev številnih društev in inštitucij. Tako lahko tudi pojasnimo velik del pri zbiranju kapitala in nakupov zbirk za Narodno galerijo in željo, da bi društvo preseglo meje društva in postalo osrednja slovenska ustanova — osrednji slovenski galerijski hram. Kakorkoli že, Izidorju Cankarju je uspelo, da se je uspešno povezal ne samo z dominsvetovci, ampak tudi II. Ljubljanskim velesejmom in poskrbel za ustrezna strokovna in finančna sredstva za postavitev Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva. Po tej razstavi se je začela tudi organizirana akcija, da bi Narodna galerija dobila stalne zbirke in stalne prostore v Narodnem domu v Ljubljani, ta pa se je začel preusmerjati v dom s trdnim konceptom, ki je v sebi združeval številna društva in organizacije — med drugimi dejavniki je bila spodbuda tudi požig slovenskega Narodnega doma v Trstu.

Spričo nove zgodovinske situacije, ko je kraljevina SHS priznala leta 1921 Italiji državno mejo in je v Italiji ostala dobra četrtina slo-

venskega prebivalstva in se je na Koroškem po plebiscitu okrepil sistem germanizacije ter do upoštevanja specifičnosti drugih slovenskih regij, je prav Ljubljana v na novo nastali državni tvorbi pridobivala pri razsežnosti mesta, ki je združevalo društva in institucije nacionalnega pomena; tako je tudi razumljiva želja Izidorja Cankarja po postavitvi stalnih zbirk slovenske likovne dediščine, po njeni institucionalizaciji in ne zgolj občasnem delovanju na ravni nekajtedenskih razstav v priložnostnih prostorih.

Cankarjeva vizija interdisciplinarnosti pri postavitvi Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva je pomenila povezovanje razstave problematike s številnimi sorodnimi inštitucijami. Izhajal s stališča, da razstava ni zgolj zgodovinski prikaz preteklosti, temveč tudi odsev dobe ne glede na likovni material, ki ga prikazuje. Cankarjeva premisslavljanja v Sistematiki stila so se oprla na razmerja med strokami, obenem pa na prvinske zakone likovne zvrsti. Tudi za njegovo videnje razstavne problematike lahko ugotovimo, da je problem videl v verigi procesov od razstavne umetnine same po sebi do njene vključitve v širši institucijski koncept, skratka, to, kar umetnini kot materialnemu pričevanju likovne preteklosti tudi gre. Z interdisciplinarnim videnjem mu je uspelo ta problem prikazati ne zgolj kot problem Narodne galerije, umetnostnozgodovinskega društva, varstva spomenikov, stroke v ožjem pomenu besede, ampak tudi kot problem revialnega tiska, številnih posameznikov in institucij ter seveda kapitala, se pravi korporacije, ki je stala za II. Ljubljanskim velesejmom.

Prav Cankarjevo razumevanje razstavljenе umetnine je pomenilo temeljito spremembo v slovenski razstavni politiki, tako da spor med Cankarjem in Mantuanijem, delno objavljenem v Slovencu in Slovenskem narodu, lahko pojasnimo z Marxovo analizo »produktivnega« in »neproduktivnega« dela. Mantuanijevo razumevanje razstavnega predmeta pa je bilo tipično neproduktivno razumevanje umetnosti. Že leta 1914 je v Deželnem muzeju stala historična razstava — imela pa je vse razsežnosti neproduktivnega, saj v devetih letih ni dobila kataloga in ni delovala na ravni množičnega povezovanja z inštitucijami in posamezniki. Bila je historična in muzealska, s prizvokom negativnega in starega. Cankar pa je že leta 1922 razumel umetnino kot problem tržnega blaga in zato nujnega povezovanja s kapitalom. Cankar v svoji Sistematiki stila ni obdelal umetnine zgolj znanstveno in raziskovalno, ampak se je kot organizator postavil v vlogo mezdnega delavca kapitalističnega podjetnika — v tem primeru II. Ljubljanskega velesejma. Tak odnos pa je lahko sprejel prav zaradi svojega izjemnega teoretičnega in strokovnega znanja, ki ga je uspešno povezoval ne zgolj s stroko, ampak tudi s številnimi posamezniki in inštitucijami.

Omenjeni spor med Cankarjem in Mantuanijem je pomagal izkristalizirati razstavno politiko v našem prostoru in uvesti nove, trdne koncepte. Zato pogledjmo nekaj misli obeh protagonistov iz polemike v Slovencu in Slovenskem narodu:

V Slovenskem narodu, tri dni pred otvoritvijo, beremo kratko in jedrnato poročilo v zvezi z otvoritvijo Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva: »Narodna galerija je porabila priliko, ki ji je bila dana z velikodušno obljubo Velesejma, ki bo podjetje financiral, in

je priredila retrospektivno razstavo del naših domačih umetnikov do moderne, v kolikor je le bilo ta dela mogoče zbrati. Razstava ima namen dokazati, da je naš narod v vseh dobah izdatno branil svojo narodno in eksistenčno upravičenost na kulturnem polju in vzbuditi najširši interes za historijo slovenske upodablajoče umetnosti in za zbiranje del starih mojstrov za bodočo *galerijo lepih umetnosti*. Razstava je šele poizkus historične razstave, kakor je že bil še skromnejši poizkus oni pred dvanajstimi leti v Jakopičevem paviljonu, vendar bo ta poizkus omogočil začetek ogromnega dela, ki ga bodo imeli naši umetniki in umetnostni zgodovinarji, če bodo hoteli opraviti delo, ki bo v sistematični obliki pokazalo našo umetnost preteklosti, na kakršne dokumente so ponosni drugi narodi okrog nas.« Kakor je razvidno, je bila razstava zamišljena kot podlaga za osrednjo slovensko galerijo, njeni eksponati pa gradivo za študij in razvoj stroke. Kljub nekaterim pomanjkljivostim pri uresničitvi razstave je Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva svoj namen tudi dosegla.

Razstava je bila postavljena na Srednji tehnični šoli, ker je Mantuani zavrnil sodelovanje z Narodno galerijo in ni hotel dati na razpolago razstavnih prostorov v Deželnem muzeju. »Moderne« zbirke v Kresiji Cankar ni hotel podreti, pač pa so v vseh javnih glasilih poudarjali, da je »zgodovinska razstava« na Srednji tehnični šoli pendant »moderni«. S tem, ko je Cankar postavil zgodovinsko razstavo na tehnični šoli in ni podrl razstavljenih umetnin Narodne galerije v Kresiji, ampak ju je postavil drugo ob drugo in dopolnil že obstoječe s preteklimi pričevanji naše likovne dediščine, je še dodatno opozoril na našo likovno zakladnico in postavil nujno zahtevo po stalnih zbirkah in ne zgolj priložnostnih razstavah. Njegova vizija stalnih zbirk pa je pripeljala do vselitve Narodne galerije v Narodni dom in pozneje do ustanovitve Moderne galerije, še posebej po ustanovitvi Umetniške matice, čeprav je bil koncept Narodne galerije in Moderne galerije načrtan že leta 1922. s hkratno postavitvijo »moderne« v Kresiji in »historične« na Srednji tehnični šoli. Zanimivo je, da je Cankar ohranil podobno razdelitev tudi znotraj teoretične misli. Njegova Sistematika stila dejansko fungira znotraj »zgodovinskega« gradiva, pri »modernem«, ko pa je že pomembno, kaj umetnik zastavi in ne zgolj izpelje v stilni dokončnosti umetnine, pa je bila potrebna druga estetska obravnava. Tudi živa, tekoča produkcija sočasnih umetnikov in umetnin je zahtevala drugačno tretiranje kot pa pričevanje preteklosti.

Nastop društva Narodna galerija je bil več kot nuja, saj je Muzejsko društvo preživljalo krizna leta. Tako lahko tudi razumemo Cankarjev očitek Mantuaniju: »Kako si torej predstavlja to združeno delo. On mora priti k nam, zakaj mi smo že v muzejskem društvu, kateremu predseduje on, toda ta odlična in najstarejša naša znanstvena organizacija nima več odborovih sej, nima občnih zborov, nima publikacij. Naj se torej poprime k nam.« Cankar je zelo razločno zaznamoval t. i. »produktivno« in »neproduktivno« razstavno dejavnost v nekem trenutku naše kulturne polpreteklosti. »Ko smo lansko leto in letos pripravljali razstavo, je dr. Mantuani na nedvoumen način pokazal, da mu ta lahkomiselná namera neizvežbanih prirediteljev ni po volji.

Kljub temu, da sta v Deželnem muzeju bili razstavljeni dve sobi historičnega slikarstva, zbirka v devetih letih ni dobila ustrezne publikacije in javne informacije, s tem pa seveda tudi ne ustrezne strokovne obdelave.«

V omenjenem spopadu med Cankarjem in Mantuanijem pa lahko vidimo ne zgolj spopad med starim in novim, med produktivnim in neproduktivnim, ampak čisto preprosto evolucijo umetnostnozgodovinske stroke, ko je prišlo do razločitve med muzejskimi in galerijskimi potrebami. Iz potreb po razločitvi na obče in specifično se je znotraj stroke pokazala potreba, da se tudi materialna pričevanja likovne preteklosti obdelujejo znotraj galerijskega, specializiranega pojmovanja in ne več splošnih potreb. Specifično pojmovanje znanstvene galerijske panoge pa je zahtevalo nujno povezovanje s številnimi posamezniki, društvi in inštitucijami — tako povezovanje stroke pa je Cankar s svojimi interdisciplinarnimi problemi briljantno razreševal, še posebej, ker se je zavedal še ene razsežnosti — nujnosti povezave omenjenih problemov s kapitalom.

Tako kot je njegova Sistematika stila sinteza neotomistične in fiedlerjanske tradicije, izoblikovana pod močnimi vplivi Dunajske šole, je bila tudi njegova razstavna politika sinteza strokovne problematike in kapitala. Skratka, razstavni umetnini je dal njeno umetniškost, obenem pa jo je zaradi izpeljave njene umetniškosti uspešno povezal s kapitalom. Razstavne korenine stalnih zbirk slovenske narodne galerije so se uspešno povezale s problemi umetnostnozgodovinske stroke in kapitala II. Ljubljanskega velesejma. II. Ljubljanski velesejem pa je pridobival ne zgolj ekonomske in kulturne razsežnosti, ampak tudi politične, saj ga je osebno odprl Osman Vilović, minister za trgovino in industrijo, ki se je udeležil tudi otvoritve Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva, po kateri je vodil mons. Viktor Steska.

Mantuani je v zvezi z Zgodovinsko razstavo naštel 104 napake: npr. napačno formuliran naslov razstave — razstava bi se morala imenovati Zgodovinska razstava slikarstva na Slovenskem in ne Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva. Sledijo pomanjkljivosti v zvezi z atribucijami in ekspertizami posameznih umetnin, sistematizacijo kataloga in pomanjkljivimi prikazi kataloških podatkov. Opozarja tudi na dejstvo, da je Narodna galerija razstavo v Deželnem muzeju dosledno zamolčala.

Cankarjev sklepni prispevek je napisan v satirično-spravljivi obliki, vendar je na vsakem koraku, kljub nekaterim pomanjkljivostim, ki so spremljale to razstavo, mogoče čutiti, da gre za generacijski in evolucijski spopad stroke: »Javni razgovor med dr. Jos. Mantuanijem in menoj, ki ga je on nadaljeval... vendar ni služil zgolj za zabavo širokega občinstva, ampak je rodil pozitivne uspehe... dr. Mantuani je dokončal katalog muzejske slikarske zbirke in jaz sem že dobil način, kako ga založimo, da bo svoje kritične opazke pomnožil in znanstveno poglobil, da bo odslej na razpolago..., da mu naš katalog sedaj ni več brez vrednosti, marveč mu le ni vzoren, kar je bogme res, potem ta razgovor lahko obadva zaključiva zadovoljna in mu jaz ne zamerjam več, če je med drugimi napakami kataloga Zgodovinske

razstave naštel tudi to, da je on pisal in celo tiskal kataloge, ko sem jaz bil še veliko preneumen za tako delo.«

Kot je iz vsega omenjenega razvidno, je Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva pomenila odskočno desko za prihodnost — za celo serijo novih razstav, izmed katerih še posebej poudarjamo razstavo Portreta na Slovenskem iz leta 1925, saj je prinesla tudi ikonografsko diferenciacijo znotraj galerijske stroke. Cankarja imamo lahko tudi za strokovnega vizionarja dveh prihodnjih osrednjih slovenskih galerij — Narodne galerije in Moderne galerije ter s tem v zvezi povezano institucionalizacijo galerijske dejavnosti dveh konceptov, zgodovinskega za pričevanje likovne pretekle dediščine, in modernega za umetniško ustvarjalnost, ki šele nastaja. V spopadu med Mantuanijem in Izidorjem Cankarjem pa se je pokazalo, da ne gre zgolj za generacijski spopad mlajšega in starejšega, ampak čisto preprosto za evlucijski spopad stroke, ko se je znotraj muzeološke stroke jasno izdiferencirala galerijska panoga. V tem smislu lahko tudi nadaljujemo desakralizacijo galerijske stroke, ko je Cankar, kljub temu da se je zavedal avratičnosti umetnin, pristal tudi na dejstvo, da je umetnina tržno blago in jo je v skladu s tem tudi obravnaval. Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva je bila resnična potreba našega kulturnega prostora in izpeljala sta jo dva doajena naše stroke, Izidor Cankar, poznavalec evropske umetnosti, teoretik in organizator, in pa France Stele, praktik in konservator. Vpliv razstave pa seveda lahko tudi dialektično obrnemo in ugotovimo, da je tako prišlo do še lažjih formulacij Steletovega Orisa l. 1923 in Cankarjeve Sistematike stila l. 1926.