

Tanja Mastnak

RAZSTAVNA POLITIKA V LIKOVNIH GALERIJAH OB KONCU 19. STOLETJA Z OZIROM NA KONSTRUKCIJO SPOLOV

Povzetek:

Druga polovica devetnajstega stoletja velja za obdobje, v katerem se je temeljito spremenil odnos kulturnega okolja do likovne umetnosti. Uveljavil se je nov umetnostnozgodovinski slog: impresionizem, ki pomeni uvod v modernizem, umetnostno smer, ki se bistveno razlikuje od ustaljenega novoveškega pojmovanja likovne umetnosti. Spremembe pa se niso dogajala samo na torišču slikarskega platna, temveč tudi v širšem družbenem kontekstu. Finese odnosov, ki so se izoblikovali znotraj kulturne politike in novoforiranega umetnostnega tržišča, lahko analiziramo tudi s stališča marginaliziranih skupin in posameznikov, ki so bili dejavni v tem času. V marginaliziranem položaju so vsekakor bile tudi ženske, ki so se začele uveljavljati v likovni umetnosti. Na eni strani so se začele organizirati v skupine in se boriti za pravico do profesionalnosti na likovnem področju, na drugi strani pa so bile še vedno sistematično izrivane iz sistema reprezentacije. Številne posebnosti delovanja žensk v teh okoliščinah lahko spoznamo iz življenja in dela slovenske slikarke Ivane Kobilce, ki je večino časa preživela v tujini.

Ključne besede: likovna umetnost, druga polovica devetnajstega stoletja, kulturna politika, ženske umetnice, reprezentacija v umetnosti

Druga polovica devetnajstega stoletja v Franciji je obdobje, ki v umetnostni zgodovini velja za začetek impresionizma in s tem modernizma, umetnostnozgodovinskega stila, ki uvede bistvene slogovne spremembe in zaznamuje vso umetnostno produkcijo dvajsetega stoletja. Čeprav se vrednote in koncepti modernizma že od sedemdesetih let prejšnjega stoletja močno krhajo in so podvrženi številnim kritikam in iskanju drugačnih pristopov, v svojem bistvu modernizem še ni presežen. Značilen je termin *postmodernizem*, ki zgovorno nakazuje svojo tendenco, da bi stil, ki ga ta termin označuje, nekako presegel modernizem, saj je *post*, na drugi strani pa sam po sebi, brez modernizma, sploh ne more obstajati in je z njim nujno povezan.

Razvoj modernizma v likovni umetnosti je torej bistvenega pomena za razumevanje tako umetnostnih gibanj od devetnajstega stoletja dalje kakor za percepcijo sodobne umetnosti in njenih prizadevanj za spremembo samega koncepta likovne umetnosti.

Umetnostnozgodovinska teorija, ki postavlja impresionistični slogovni premik v ospredje na osnovi stilnih sprememb, ki jih je ta uvedel v likovno umetnost, in s hierarhičnim pristopom izključevanja drugih umetnostnih dogajanj, konstruira samo

bistvo umetnostnozgodovinske interpretacije, ki je prevladovala v prejšnjem stoletju. Razširjena interpretacija dogajanj v drugi polovici devetnajstega stoletja pa nam razkrije pomen ekonomskih, socialnih in družbenih sprememb, ki so prav tako bistveno vplivale na razvoj impresionizma. Z antropološkimi analizami položaja in del »poražencev« – tistih, ki se niso umestili v umetnostnozgodovinske pregledne – lahko boljše razumemo, zakaj so bili »zmagovalci« ravno impresionisti. Z razkrivanjem subtilnih plasti kulturne politike in odnosov na umetnostnem tržišču ugotovimo, da meril ni določalo zgolj vprašanje »kvalitete in estetske vrednosti« likovnega dela. Ravno impresionisti, ki so zrušili akademski »estetski metrum«, so določili novega, prav tako trdnega. Katero merilo dokazuje, da je npr. Puvis de Chauvanes manj upravičen do mesta v »pregledu umetnostne zgodovine« kakor Edgar Manet? Po istem merilu tudi številne umetnice, med njimi Ivana Kobilca, veljajo za »konservativne«, saj naj ne bi razumele revolucionarnosti impresionizma.

Natančnejša analiza dogajanja v sredini devetnajstega stoletja pokaže, da so v tem času delovale številne skupine, da so se oblikovali nove likovne usmeritve in estetski pristopi. Uspeh enega ali drugega načina ni bil vselej zvezan z estetsko superiornostjo določenih likovnih del (npr. impresionističnih ali klasicističnih), temveč tudi s številnimi drugimi dejavniki (prilagodljivost tržišču, boljše sodelovanje z likovno kritiko in galeristi, izpostavljanje svoje drugačnosti kakor zanimivosti in kvalitete), ki so se novim zahtevam družbe hitreje in bolj prilagajali kot druge usmeritve. Seveda pa je nemogoče pričakovati, da se bodo zaradi intervencij v interpretacijo preteklosti v stoletjih izoblikovani okus, merila in vrednotenje hipoma spremenili. To velja tudi za vrednotenje in razumevanje likovnih del umetnic.

Modernistična interpretacija umetnostnih dogajanj v Franciji v času tretje republike je že dolgo zelo zaničljiva. Uveljavilo se je mnenje, da je bila umetnost tega časa zaznamovana s konflikti med institucijami in umetniki, da je administracija likovne akademije zavračala nove pobude v umetnosti, in to ustvarja negativni vtis. V tem času naj bi bilo premalo novih iniciativ pri šolanju umetnikov, modernistom naj bi preprečevali vstop v muzeje, pojavljala naj bi se nasprotja med umetniki inovatorji in javnimi službami. Pogosto pa pozabljamo na spremembe ekonomskih in družbenih odnosov v tem času, ki so veliko bolj odločilno kakor sam akademski sistem vplivali na razvoj umetnosti.¹

Sodobne teorije to obdobje obravnavajo drugače, bolj poglobljeno. Prva odmevna študija, ki so jo ponovno odkrili šele v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, je delo zakoncev White, *Canvases and Careers*, iz leta 1965, ki v zadnjem času velja za izjemno odkritje in jo prevajajo v številne jezike. Umetnostna zgodovinarica in sociolog kulture sta skupaj raziskala situacijo na področju likovne umetnosti na koncu devetnajstega

¹ Harrison C. White in Cynthia A. White: *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Pariz 1991. Original je bil objavljen v angleščini leta 1965.

stoletja s stališča ekonomije in spreminjajočih se družbenih odnosov. To je sociološka analiza, ki pa ostaja »nevtralna« in ne kaže npr. poudarjeno marksističnega pristopa kakor približno v istem času napisana Hauserjeva *Socialna zgodovina umetnosti*.

Bistveno sporočilo študije zakoncev White in številnih, ki so ji sledile, je, da se je v drugi polovici devetnajstega stoletja spremenila družbena in ekonomska situacija, s čimer se je spremenil tudi umetnostni trg, pojavil se je sistem »dealer/critic« (posrednik/kritik), in to je vzrok za drugačno gledanje na umetnost, ne pa slogovna sprememba na slikovnem polju (platnu), kot velja v umetnostni zgodovini, ki razvoj slogov razlaga, ne da bi upoštevala druge družbene okoliščine.

Drugi odmevni avtorji s tega področja so še Gerard Monnier, Natalie Heinrich, Denis Riout, Martha Ward, v Sloveniji pa Jure Mikuž, Nadja Zgonik, Beti Žerovec in Sergej Kapus.

Danes bolj jasno vidimo, da je bilo obdobje od leta 1880 naprej čas prehoda iz sistema monarhične tradicije v republikanski sistem in da so torej tudi spremembe v ustvarjalnosti ustrezale novim ekonomskim in socialnim razmeram, ki so na tržišču zahtevale nove oblike. V likovni umetnosti so se te težnje uresničevale tako v sistemu šolanja (uveljavljanje neodvisnih privatnih likovnih akademij) kot v sistemu reprezentacije (oblikoval se je tržni sistem, likovni trg) in v samem slogovnem razvoju, ki je z modernizmom proslavil »svobodo individualnosti« in »kreativnost neodvisnosti«.

Tudi za ženske, ki so se ukvarjale z likovno umetnostjo, je bilo to obdobje polno izzivov. Na eni strani so se jim odpirale možnosti, o katerih pred kratkim niso mogle niti sanjati (študij na privatnih likovnih akademijah, boljše možnosti za razstavljanje v salonih, aktivna vključitev v likovni trg itd.), po drugi strani pa so postali sistemi izrivanja žensk iz javne sfere bolj prikriti in prefinjeni. Impresionizem, ki je prevzel vodilno vlogo pri prehodu v modernizem, je umetnostna smer, ki s svojo ikonografijo in programom ženskam ne dopušča veliko manevrskega prostora. Kakor je opozorila že Griselda Pollock, je impresionistični umetnik »flaneur«, pohajač, človek množice, ki se brez ciljno potika po mestu, po zabaviščnih parkih, lokalih in barih ter išče motive za slikanje. To so bili kraji, ki so bili ženskam srednjega razreda, iz katerega so izhajale skoraj vse slikarke, nedostopni.²

Še preden je likovnim umetnicam uspelo izboriti si pravico do šolanja na likovnih akademijah, je umetnostni trg zasedel nov slog, ki ni žensk in ženskega nič manj izključeval kakor predhodni akademizem. Tiste likovne umetnice, ki so se pridružile impresionistom (npr. Mary Cassat, Berthe Morrisot, Camille Claudel), so bile v tesnih stikih z drugimi impresionisti in so tako njihove izkušnje pri delu prenašale v svoje ikonografske motive (portrete žensk in otrok, žanrske prizore domačega življenja in podobno). Večina drugih ustvarjalk pa se je, podobno kakor Ivana Kobilca,³ gibala v

² Griselda Pollock: »Modernity and the spaces of femininity«, *Vision and difference*, Routledge, London, New York 1988, str. 50-91.

ženskih likovnih krogih in si prizadevala za pravico do šolanja, prestižnih nagrad in naročil. Nekatere pa so bile radikalnejše in so kratko malo oblekle hlače, tako kot znamenita Rosa Bonheur, ki je dobila dovoljenje pariške policije, da lahko nosi moška oblačila, medtem ko slika konjske dirke in sejme.⁴

Varovanje žensk s pomočjo družine ali androgenosti dokazuje, da to obdobje »ženskim vrednotam« v likovni umetnosti ni bilo naklonjeno. Na drugi strani pa so imele ženske več možnosti za ustvarjanje kakor kdaj prej.

V vsej zgodovini so morale biti likovne ustvarjalke zelo iznajdljive in prodorne, da jim je uspelo razviti uspešno kariero. Konec devetnajstega stoletja jih je večina tako ali drugače prikrivala svojo ženskost. Da bi se bolje promovirale in lažje prodajale svoja dela, so privzele vedenjske vzorce, ki naj bi družbo prepričali, da so življenje posvetile umetnosti, ne pa družini (in drugim ženskim vrednotam). Ivana Kobilca je slike podpisovala zgolj z začetnicama. Znana pa je tudi anekdota, po kateri so jo prijatelji klicali kar Ivan.⁵

Delitev vrednot na moške in ženske morda še nikoli v zgodovini ni bila tako zavezujoča kot v devetnajstem stoletju, vendar pa je meščanska družba tega časa dopuščala tudi prehajanje iz sfere v sfero. Ljudi, ki so se odločili za življenje »brez spola«, torej tudi in predvsem brez spolnosti, so imenovali »tretji spol«.⁶ Po krščanski ideologiji in tradiciji je bila »seksualna vzdržnost najvišji duhovni ideal, ki ga je postavljala katoliška cerkev«.⁷ Skozi vso zgodovino se pojavlja zahteva po celibatu kot sredstvu za doseganje določenih duhovnih ciljev (npr., v celibatu so morali živeti univerzitetni profesorji na nekaterih univerzah v srednjem veku, duhovniki, svečeniki in svečenice itd.). Celibat vzpostavlja ločnico med umom in telesom.

Konec devetnajstega stoletja so bile najburnejše javne razprave povezane z obveznim celibatom učiteljic, ki je bil predpisan prav zaradi prepričanja, da je poslanstvo ženske materinstvo (telesna izpolnitev) in da se mora temu popolnoma odpovedati, če hoče prestopiti v polje kulture in intelektualnosti.⁸

»Le deviško srce in čista duša lahko gojita najvišja čustva.«⁹ To je bil pogost argument proti ukinitvi obveznega celibata za učiteljice.

Za umetnice celibat ni bil obvezen, vendar je predstavljal ločnico med družinskim in intelektualnim življenjem. Slikarke, ki so se odločile za družino, so se izpostavile nevarnosti, da postanejo amaterke. Če natančneje preučimo življenjske zgodbe umetnic

³ Življenje in umetniško pot Ivane Kobilce večkrat navajam kot značilen primer ustvarjalnih prizadevanj likovne umetnice, delujoče tako v velikih umetnostnih centrih kakor v provinci.

⁴ Frances Borzello, str. 148.

⁵ Luc in Ljerka Menaše: *Ivana Kobilca*, Gorenjski muzej, Kranj 1972, str. 7.

⁶ Vesna Leskošek: *Zavrtna tradicija*, *cf., Ljubljana 2002, str. 170.

⁷ *Ibid.*, str. 106.

⁸ *Ibid.*, str. 106.

⁹ *Ibid.*, str. 99, citat iz: *Slovenka*, št. 14, 1899, str. 155.

tistega časa, ugotovimo, da so bile večinoma poročene, nekatere celo večkrat, najpogosteje s kolegi umetniki.¹⁰ Življenje v umetniških krogih ni bilo tipično meščansko družinsko življenje, zato je bilo v teh krogih vendarle mogoče nadaljevati ustvarjalno kariero.

Številne ustvarjalke, tudi Ivana Kobilca, pa so se vseeno odločile za celibat, saj je bila ideologija ločnice med telesnim in duhovnim zelo močna. Miselnost, da mora umetnik vse svoje moči usmeriti v en sam cilj, je bila od renesanse do devetnajstega stoletja razširjena med vsemi ustvarjalci. Šele v času romantike in zgodnjega modernizma se je uveljavil boemski tip umetnika, ki se je hitro širil med moškimi ustvarjalci, medtem ko je bil ta tip obnašanja pri ženskah težko sprejemljiv.

Umetnice so si skušale vsaka na svoj način zagotoviti ustrezne delovne in življenjske razmere. Ena najpogostejših rešitev je bila poroka z umetnikom, ki je pomagal tudi pri promociji del. Kakšne pa so bile možnosti za promocijo ženske slikarke ali kiparke brez pomoči sorodnikov?

Drugo polovico devetnajstega stoletja zaznamujejo organizirana prizadevanja žensk, da bi si izborile možnosti izobraževanja znotraj akademskega sistema. Kljub temu da je bil ta zaradi svoje neprilagojenosti novim družbenim razmeram v čedalje hujši krizi, je bil vendarle edini (kar velja še danes), ki je svojim diplomantom zagotovil naziv, ki jim je omogočil uspešno likovno kariero.

Študenti, ki so bili sprejeti na likovno akademijo, so se avtomatsko vključili v sistem konkurzov in nagrad. Najznamenitejša nagrada je bila prix de Rome, ki je najboljšemu študentu omogočila prebivanje v Rimu in študij antičnih spomenikov. Nagrade in udeležba na konkurzih so bile slikarju izhodišče za kasnejšo profesionalno pot.

Ženske so se lahko vpisale na pariško likovno akademijo šele po letu 1896 pod ostrimi pogoji. Šele leta 1900 so dobile svoj atelje in od leta 1903 naprej so se lahko potegovala za prix de Rome.¹¹ Druge evropske akademije so sledile pariškemu zgledu in so postopno začele vpisovati tudi ženske.

Do leta 1896 pa so imele študentke likovne umetnosti naslednje možnosti izobraževanja: lahko so se vpisale na katero izmed umetnostnoobrnih šol ali pa se šolale v katerem izmed številnih privatnih ateljejev, ki so sprejemali ženske študentke. Šolanje žensk je bilo soliden vir dohodka za marsikaterega tedanjega slikarja in ateljeji so bili nabito polni, šolnina pa zelo visoka (v Parizu najmanj 2350 frankov letno).¹² Privatni ateljeji so ženskam zaračunavali višje cene kakor moškim, poleg tega je bil privatni študij veliko dražji od akademskega (državnega). Za zgled naj navedem razmere

¹⁰ Frances Borzello: *A Word of Our Own*, Thames and Hudson, London 2000, str. 124, 125.

¹¹ Sauer, 1990, str. 36. Prva ženska, ki je dobila prix de Rome francoske likovne akademije v Rimu, je bila leta 1911 kiparka Lucienne Antoinette Heuvelmans.

¹² C. Holland: *Lady Art Students Life in Paris*, Studio, Bd. 30, 1904, str. 233.

v Münchnu: cena študija na zasebni Damenakademie je bila 400 mark, medtem ko je stal študij na Kunstakademie (likovni akademiji) samo 70 mark (140 za tujce).¹³

V Parizu so bile najbolj znane privatne šole Academie Julian, atelje Charlie Chaplin in Rodinov atelje. Vendar šolanje na nobeni izmed njih ni omogočilo akademskega naziva, ki je bil pogoj za uspešno umetniško kariero.

Ženske so bile zaradi izključenosti iz akademskega sistema šolanja izključene tudi iz drugih institucij umetnosti, likovne kritike, sistema konkurzov, muzejskih natečajev itd. Ne glede na kvaliteto privatnega študija se diplomanti teh šol nikoli niso mogli otresti statusa diletantov. Akademski slikarji so se lažje udeleževali tudi letnih akademskih razstav v salonu, ki je deloval že od sedemnajstega stoletja naprej po bolj ali manj ustaljenih principih. Prav ta utrjeni izključujoči sistem razstavljanja in reprezentacije umetnikov je v drugi polovici devetnajstega stoletja povzročil krizo, ki se je pokazala v ustanavljanju številnih novih salonov (med drugim tudi salona neodvisnih, salona zavrženih) kot odrazu težnje po fleksibilnejši razstavniki politiki. Ena izmed najpogostejših sprememb, ki so jo zahtevali novoustanovljeni saloni, je bila enakopravnejša udeležba vseh umetnikov (tudi tujcev in žensk) na razstavah in s tem tudi možnost svobodnejšega delovanja umetnostnega trga.

Ženske so lahko razstavljale na letnih razstavah v salonu, vendar zaradi prepovedi slikanja po golem modelu niso mogle upodabljati historičnih motivov (zgodovinskih ali mitoloških), ki so imeli najvišjo vrednost v hierarhičnem sistemu ikonografskih motivov. Precej uspešno pa so se predstavljale s cvetličnimi motivi, tihožitji, portreti in miniaturnimi. Ruska umetnica Marie Bashkirtseff (1857–1884), ki se je šolala na akademiji Julijan, je pod psevdonimom Pauline Orell v časopisu *La Citoyenne* leta 1880 objavila članek, v katerem je opozorila na dosežke žensk, ki so se kljub problemom šolale na privatnih akademijah:

»Na srečo pa obstajajo letne razstave in zadnji saloni so pokazali, da so te tako preganjane ženske vrle učenke, ki visoko in trdno držijo zastavo svobodne šole atelje Julijan, ki jim je odprla vrata.«¹⁴

V Nemčiji je delovalo več združenj slikark, v Münchnu od leta 1882 Damenakademie, ki se je razvila iz društva *Künstlerinnen-Verein*. Namen tega društva je bil predvsem ustaviti diletantizem žensk in ženskam zagotoviti profesionalni razvoj.

Čeprav je bil položaj žensk pri uveljavljanju na likovnem področju še vedno slabši od položaja moških, je to vendarle bilo obdobje velikega entuziazma, ko so se jim odpirale nove in nove možnosti. Zaradi velikih sprememb v politiki razstavljanja pa je bilo to obdobje polno vzponov in padcev za vse udeležence umetnostnega trga, ne samo za ženske. Podobno kakor so francoski impresionisti spretno izkoristili zavrnitev

¹³ Sauer, 1990, str. 25.

¹⁴ *Ibid.*, str. 8.

nekaterih slik na letnem salonu in so svojo drugačnost poudarili z novo razstavno politiko (zasebni galeristi, alternativni saloni itd.) ter tako vzbudili pozornost kritikov, publike in kupcev umetnin, sta Rihard Jakopič in skupina slovenskih impresionistov taktično preusmerila pozornost slovenske javnosti na svoje delo.

Beti Žerovc strategijo izrivanja, ki jo je uporabil Rihard Jakopič, opisuje takole:

»Značilno je, da so dobili mesto v taki kategoriji 'marginaliziranih' v 19. stoletju delujoči slikarji brata Janez in Jurij Šubic ter Ivana Kobilca, ki so 'ogrožali' Jakopičevo prvo mesto med slovenskimi slikarji. V tem primeru se je oprl na biografije slikarjev: za svojega predhodnika je v besedilu ob jubilejni razstavi postavil slogovno in idejno sicer bolj oddaljenega mu Janeza Wolfa, ki se je vrnil v domovino (in bil neuspešen celo lokalno), medtem ko so omenjeni trije v tujini živeči slikarji 'postali tujci, ki so raje ostali v prijetnejši tujini in enostavno posegali po tujih vzorcih namesto, da bi ustvarjali slovensko umetnost.'«¹⁵

Po mnenju Beti Žerovc je bila Kobilca v umetnostnozgodovinski stroki tako dolgo marginalizirana zaradi strategij impresionistov in kasnejše zanimanje za njeno delo je bilo morda celo spodbujeno s tem, da je bila ženska.¹⁶ V zgodovini so mnoge slikarke vzbudile pozornost prav zato, ker so bile ženske, saj je bilo to nekaj izjemnega in posebnega, in marsikatera si je s tem pomagala do večje družbene veljave in slave. To gotovo velja tudi za Ivano Kobilco. Vendar pa je ob analizi njenega dela nemogoče obiti dejstvo, da se je v tujini gibala v območju »separiranih sfer«, rezerviranih za likovne ustvarjalke (določenih s pogoji šolanja in uveljavitve), da si je tudi ona aktivno prizadevala za preboj umetnic v polje profesionalnega delovanja, da je iskala vzornice med mojstricami iz preteklosti in da so ti elementi močno zaznamovali njeno delo. S svojimi deli domov ni prinesla izkušnje impresionizma, pač pa del tega posebnega vzdušja, polnega entuziazma, borbenosti in upanja, ki je prevladovalo med evropskimi umetnicami druge polovice devetnajstega stoletja.

V pričujočem članku je nanizanih zgolj nekaj izhodišč in značilnih problemov obdobja prehoda v modernizem, v tržno gospodarstvo in uveljavitev umetnostnega trga s pomočjo kritike in galeristov. Poseben položaj žensk v tej situaciji dogajanje osvetli še z enega zornega kota. Položaj umetnikov, tako moških kakor žensk, v umetnostnih centrih, kakršna sta bila Pariz in München, težko primerjamo s situacijo v odmaknjeni provinci, kar je takrat bila Ljubljana, zato bi primerjava vseh teh okolij zahtevala posebno raziskavo, ki bi pomagala razumeti položaj umetnikov, ki so pripadali obema svetovoma in so iz tujine vnašali v Slovenijo odmeve dogajanj, za katere v

¹⁵ Beti Žerovc: *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, *cf., Ljubljana 2002, str. 186, 187. Uporabljeni citat iz: Rihard Jakopič: »Epilog k jubilejni umetniški razstavi«, *Ljubljanski zvon*, XXXI/1911, str. 77-78.

¹⁶ *Ibid.*, str. 187.

skromnem domačem okolju ni bilo ustreznih razmer. Eno takšnih dogajanj je prav gotovo tudi organiziranost in solidarnost žensk v likovni umetnosti.

Tanja Mastnak

Sodelavka ISH,

docentka na Visoki šoli za risanje in slikanje
(Arthouse College for Visual Arts)

E-mail: tanja.mastnak@guest.arnes.si

Literatura

- BORZELLO, F. (2000): *A World of Our Own. Women as Artists*, Thames and Hudson, London.
- HEINICH, N. (1993): *Du peintre à l'artiste, artisans et academiciens à l'âge classique*, Les Editions de Minuit, Pariz.
- HOLLAND, C. (1904): *Lady Art Students Life in Paris*, Studio, Bd. 30.
- LESKOŠEK, V. (2002): *Zavrnjena tradicija*, *cf., Ljubljana.
- MENAŠE, L., in L. (1972): *Ivana Kobilca*, Gorenjski muzej, Kranj.
- MICHAUD, Y. (1999): *Ensigner l'Art? Analyses et reflexions sur les écoles d'art*, Edition Jacqueline Chambron, Nimes.
- POLLOCK, G. (1988): »Modernity an the spaces of femininity«, *Vision and Difference*, Routledge, London, New York, str. 50–91.
- SAUER, M. (1990): *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*, Ecole national superiere des Beaux-Arts, Pariz.
- VURNIK, S. (1923): »Ivana Kobilca – Spomini«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, III, Ljubljana.
- ŽEROVC, B. (2002): *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, *cf., Ljubljana.
- WHITE, H., in C. (1991): *Les carrières des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Pariz.

Summary

Exposition Policy in Galleries of Figurative Art at the End of 19th Century with Regard to the Construction of Gender

Second half of the 19th century is considered to be a period of ground changes in the attitudes towards figurative art. The new figurative art historical style, impressionism, was put into force and it represents the beginning of the modern art – art period which is crucially different from ideas which were in use during the period of modern era. The changes did not take place only on painters' canvases, but also in the broader context of society. The subtle relations that formed part of cultural politics and newly developed art market can be analysed also from the point of view of margin groups and individuals working at that period. Women painters can be considered as such group of marginal individuals. On the one hand they began to organize interest groups and to fight for the right of professional career in arts, but on the other hand they were still systematically driven out of systems of representation. From the life story of Slovene painter Ivana Kobilca, who spent most of her time abroad, we can learn a lot about activities of women in art.