

Asta Vrečko

Vzpostavljanje nacionalnega izraza v delovanju Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

Ključne besede: slovensko slikarstvo, modernizem, obdobje med obema vojnama, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Ljubo Babič, narodna identiteta

DOI: 10.4312/ars.9.2.84-105

Z vprašanji razmerij med slovenstvom in jugoslovanstvom, med slovenskim in tujim, med samobitnostjo in zunanjimi vplivi ter nacionalnim in internacionalnim se v obdobju med svetovnima vojnama srečamo tako rekoč v vsakem segmentu družbe. Razmišljanja o nacionalnem izrazu v umetnosti moramo tako razumeti tudi kot reakcijo na družbene razmere v obdobju med vojnama.

Kraljevina SHS je bila formalno utemeljena kot moderna meščanska država, a njene institucije in mehanizmi političnega delovanja so vedno bolj podpirali interese (srbske) buržoazije, ki je leta 1921 z vidovdansko ustavo uzakonila centralizem in unitarizem (Perovšek, 1993, 18–26). Ustava je dušila narodne posebnosti, narodi so bili razumljeni kot plemena in ne nacionalne entitete, kar je povzročilo reakcijo ter boj za narodno priznanje in demokratizacijo družbe. Eno izmed pomembnih vprašanj v slovenski kulturi v tem času je bilo, ali ohranjati slovensko narodno in jezikovno samobitnost ali pristati na kulturno asimilacijo. Slovenci se svoji kulturi in jeziku večinoma niso bili pripravljeni odreči, saj so v novo državo, ki naj bi bila osnovana na podlagi naravnega prava o samoodločbi narodov, vstopili prostovoljno in pripomogli k njeni ustanovitvi (Dolenc, 1996, 107). 6. januarja 1929 je po vrhuncu politične krize, ki se je manifestirala v atentatu v parlamentu, vladanje prevzel kralj Aleksander in nastopilo je obdobje tako imenovane šestojanuarske diktature, ki je prinesla še dodatno zaostroitev centralizma in političnih razmer. Država je bila razdeljena na banovine in preimenovana v Kraljevino Jugoslavijo (Perovšek, 2005).

Diktatura je pomenila spremembo kulturne politike v državi in je hotela narediti rez z dotedanjo prakso. Na začetku ta pritisk ni bil toliko občuten, vendar se je po letu 1930 že pokazal.¹ Tako je bilo tudi v času diktature veliko zanimanja slovenskih izobražencev namenjenega vprašanjem nacionalnega oziroma, kot je z naslovom svoje knjige opisal Josip Vidmar, »kulturnemu problemu slovenstva« (Vidmar, 1932).

1 Cenzura je segala tudi na področje kulture (gl.: Gabrič, 2010).



Po atentatu na kralja Aleksandra leta 1934 in nastopu nove vlade leta 1935 se je unitaristični pritisk diktature omilil in glavna politična preusmeritev – priznavanje kulturne posebnosti posameznih jugoslovanskih »plemen« – je blagodejno vplivala na delovanje kulturnih ustanov v slovenskem delu države. Še dodatno pa so se okrepile zahteve po povečanju banovinskih pristojnosti z vidika okrepitve slovenske samobitnosti ter izboljšanja položaja kulturno-prosvetnih dejavnosti in ustanov v Sloveniji (Dolenc, 2010, 112–113).

Leta 1939 so hrvaški politiki dosegli oblikovanje Banovine Hrvaške, kar je bila rešitev enega najbolj perečih notranjepolitičnih vprašanj kraljevine, toda hkrati odstopanje od ustavnega načela o jugoslovanski narodni enotnosti, saj je to posledično pomenilo revizijo centralizma in priznanje hrvaškega naroda. Na razočaranje slovenske politike je slovensko vprašanje ostalo nerešeno; tako je zahteva po oblikovanju Banovine Slovenije po zgledu Hrvaške postajala vedno glasnejša, vendar se do začetka vojne ni uresničila (Stiplovšek, 2006, 307–316).

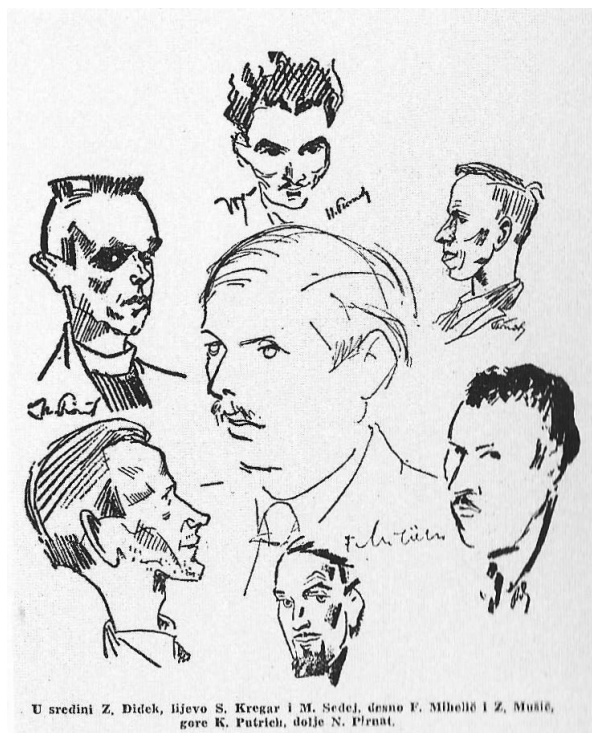
Na pragu tridesetih let je likovna umetnost znova dobila pomembno vlogo znotraj nacionalne emancipacije in naraščajočih mednacionalnih konfliktov.² Po desetletju, ki sta ga zaznamovala ekspresionizem in nova stvarnost, so se v tridesetih letih ponovno obudile vrednote zmernega modernizma in iskanja nacionalnega znotraj njega.³ To je povezano predvsem z nastopom umetnikov, šolanih v Zagrebu, za kar sta bila ključna predvsem dva dejavnika – šolanje na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu, kjer so študente usmerili bolj v študij francoske umetnosti, in zagrebško živahno kulturno okolje, ki so ga v tridesetih letih zaznamovale polemike o nacionalnem izrazu v umetnosti. Na slovenskem umetnostnem prizorišču ta obrat najtesneje povezujemo s skupino mladih umetnikov, združenih v Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov oziroma pogosto kratko imenovanih kar Neodvisni.

Klub neodvisnih je v najširši postavi sestavljalo štirinajst slovenskih slikarjev in kiparjev, vendar se vsi niso nikoli hkrati pojavili na isti razstavi. Člani so bili: Zoran Didek (1910–1975), Zdenko Kalin (1911–1990), Stane Kregar (1905–1973), France

2 Tudi na področju vrednotenja umetnosti, torej v likovni kritiki, so se dogajale spremembe. Kot je opazil že Peter Krečič, so se po letu 1927 »pojavi nekateri novi kriteriji presoje: kriteriji 'proletarske umetnosti', kriteriji 'nacionalne umetnosti' itd.« (Krečič, 1976, 243).

3 Umetnostnozgodovinska literatura o slovenskem modernizmu to obdobje pogosto izpušča. Milček Komelj si je zadrego umetnostne zgodovine pri opredeljevanju teh umetnikov razlagal s tem, da je njihova likovna usmeritev v osnovi pomenila konservativno vrnitev k prenovljenim oblikam meščanskega realizma in ne sodi v obravnavo modernizma, o katerem se govori z apriorno pozitivnim predznakom. Komelj je vzrok tako videl predvsem v tem, da se je realizem Neodvisnih naslonil na tisto obliko francoske umetnosti, ki je bila sprejeta kot konservativna reakcija na avantgardne pojave (1995, 203). Nekaj o temi lahko najdemo tudi v: Čopič, 1971; Kranjc, 2004; Kranjc, 2006a; Kranjc, 2006b; Brejc, 2010, 203–220.

Mihelič (1907–1998), Zoran Mušič (1909–2005), France Pavlovec (1897–1959), Karel Putrih (1910–1959), Maksim Sedej (1909–1974), Nikolaj Omersa (1911–1981), Nikolaj Pirnat (1903–1948), Marij Pregelj (1913–1967), Frančišek Smerdu (1908–1964), Boris Kalin (1905–1975) in Evgen Sajovic (1913–1986). V obdobju med letoma 1936 in 1943 so kot bolj ali manj koherentna skupina umetnikov razstavljali na petnajstih razstavah v Sloveniji in eni v Zagrebu (Vrečko, 2014, 100–110) (Slika 1).



Slika 1: V sredini Z. Didek, lijevo S. Kregar in M. Sedej, desno F. Mihelič in Z. Mušič, zgoraj K. Putrih, spodaj N. Pirnat (vir: Večer, 11. september 1940, Zagreb).

Za boljše razumevanje Neodvisnih je potrebno nekaj besed nameniti tudi dvema pomembnima hrvaškima umetnikoma – Ljubu Babiću in Krstu Hegedušiću, ki sta krojila kulturno-umetnostno dogajanje svojega časa. S svojim delom sta med drugim odločilno prispevala k pomembni temi, ki je zaznamovala likovno umetnost obdobja, vprašanju nacionalnega likovnega izraza. Slovenski umetniki so z njima tudi razstavljali, njuna razmišljanja, predvsem Babićeva, pa so pomembno vplivala na njihovo delovanje. Po vzoru hrvaških umetnikov so se Neodvisni pri iskanju lastnega nacionalnega izraza navezovali tudi na starejšo slovensko umetnost, umetnost impresionistov.

Nacionalno in likovna umetnost

Strategije afirmacije nacionalne identitete na področju likovne umetnosti so se v evropskem kulturnem prostoru razlikovale in bile v različnih obdobjih bolj ali manj intenzivne, saj so (bile) praviloma povezane z družbenim dogajanjem, kot je bilo na primer konstituiranje novih držav. Boj za njihov nastanek in formiranje držav pa je v večini primerov izkazal potrebo po legitimaciji obstoja naroda, kar odpira vprašanja nacionalne in kulturne identitete.⁴

Večina srednjeevropskega ozemlja je bila do prve svetovne vojne del večnacionalne avstro-ogrske monarhije in vprašanja različnih nacionalnih identitet so bila v tem obdobju precej aktualna.⁵ Tako je eden najpomembnejših konceptov interpretacije umetnosti s konca 19. in v prvi polovici 20. stoletja v tem prostoru prav odnos med umetnostjo in nacionalno identiteto, saj je bila ta vez zaradi zgodovinskih specifik močnejše izražena. Področje umetnosti je pri ustvarjanju in razvoju koncepta nacionalne zavesti največkrat sodelovalo z oblikovanjem in spodbujanjem nacionalne kulturne identitete in z iskanjem najpomembnejših značilnosti posameznih narodov. To je lahko vodilo v formulacijo nacionalnih likovnih slogov ali, kadar je bilo potrebno, odprlo razpravo o možnosti in nezmožnosti njihovega obstoja. Umetnosti je bila v tem kontekstu velikokrat dodeljena izobraževalna vloga, ki se je najprej manifestirala v zgodovinskem slikarstvu. Služila pa je lahko tudi kot promotor nacionalne umetnosti v tujini, saj se je vzporedno s priznavanjem obstoja nacionalnih umetnosti pojavljala potreba, da se te vključijo v širši evropski prostor.

Ideje o izoblikovanju nacionalnih likovnih izrazov so tako najprej pomenile umetniško produkcijo, ki se je na različne načine ukvarjala z narodnimi posebnostmi ne glede na slog. Nacionalni umetniški izrazi – in tisti, ki so bili kot takšni razumljeni – so se najpogosteje artikulirali z ikonografijo, ki se je nanašala na nacionalno kulturno dediščino, s tematiko, ki je interpretirala mite in ključne trenutke nacionalne zgodovine, ter s heroiziranjem in monumentaliziranjem pokrajine, značilne za določen nacionalni prostor. Vključujejo pa tudi tiste težnje, ki so si prizadevale nacionalni likovni izraz ustvariti z iskanjem in ustvarjanjem avtentične forme in s specifičnimi formalnimi elementi, ki se razlikujejo od drugih nacionalnih umetnosti.⁶

4 Več: Anderson 2007; Smith 1998; Brettell, 1999, 197–210.

5 Ta problematika sicer ni vezana zgolj na manjše in novoustanovljene države. Če vzamemo na primer angleško umetnost, v njej najdemo veliko primerov, kjer so narodno identiteto povezovali z določenimi slikarji, na primer z Williamom Turnerjem in Johnom Constablom (prim.: Daniels 1993; Helsing, 2002, 103–125). V obdobju med vojnami so na primer želeli »angleškost« prikazati kot nekaj urejenega in modernega, za kar so si prizadevali tudi s povezavo med pokrajino in »angleškostjo« (glej tudi: Matless, 1998). Za širši kontekst »izumljanja tradicije« glej: Hobsbawm, Ranger, 1992.

6 Za povezavo nacionalnega in umetnosti v tem prostoru glej tudi: Prelog 2012a; Žerovc 2012; Zgonik 2002.

Koncept nacionalnega likovnega izraza v hrvaški umetnosti

Problematika nacionalnega likovnega izraza v hrvaški umetnosti je ključna za razumevanje umetnostnega dogajanja v obdobju med vojnama, saj je osrednja naloga, ki si jo je umetnost tega časa zadala v odnosu do političnega in družbenega dogajanja (Prelog, 2007, 278). A razumevanje nacionalnega in posledično nacionalne umetnosti se je od umetnika do umetnika razlikovalo. Tako je Ivan Meštrović na eni strani nacionalno umetnost razumel v kontekstu jugoslovanstva, medtem ko je bil »naš izraz«, kot je nacionalni likovni izraz imenoval Ljubo Babić, oziroma »neodvisni likovni izraz« pri Krsti Hegedušiću postavljen v hrvaški nacionalni okvir. Za formiranje članov Kluba neodvisnih je bilo ključno razumevanje nacionalne umetnosti pri slednjih dveh in delovanje skupin umetnikov, v katerih sta bila osrednja protagonista: Skupine treh (Grupa trojice) in Babića ter Združenja umetnikov Zemlja (Udruženje umjetnika Zemlja) in Hegedušića.

Pri Ljubi Babiću (1890–1974) je skladno z družbeno-političnimi spremembami – sprva v kontekstu novonastale države po prvi svetovni vojni, nato z zaostrovanjem politične krize v tridesetih – vprašanje nacionalnega v umetnosti postalo ena izmed osrednjih tem njegovega teoretskega in likovnega dela. Tudi njegov likovni jezik se je v teh desetletjih spreminjal (od secesije, ekspresionizma in realizma v dvajsetih do kolorizma v tridesetih letih) in bil povezan z njegovo vizijo o napredku hrvaške umetnosti (Prelog, 2007, 269). Babić je bil od leta 1916 zaposlen na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu in kmalu postal eden izmed njenih najpomembnejših profesorjev (Novina, 2013). Dejavni je bil tudi kot likovni kritik in publicist, najbolj intenzivno konec dvajsetih in v prvi polovici tridesetih let. Pisal je tudi umetnostnozgodovinske knjige.⁷ Leta 1929 je objavil razmišljanje *O našem izrazu*, kjer je regionalne značilnosti utemeljil kot temeljne za nacionalni likovni izraz (Babić, 1929).

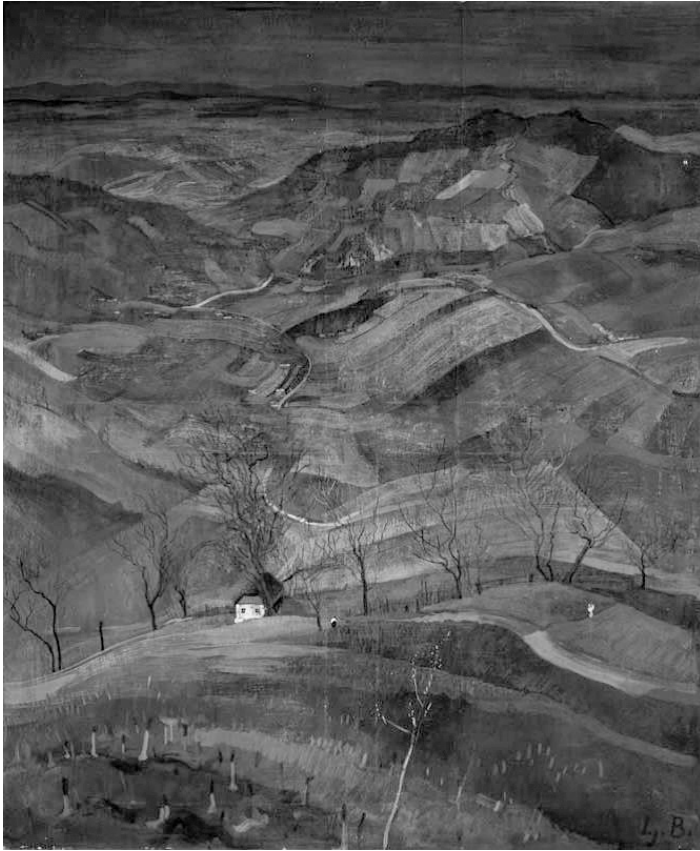
Babić je v obdobju med vojnama sodeloval v več skupinah umetnikov, v okviru katerih je razvijal odnos do nacionalne problematike v umetnosti, začenši s Skupino neodvisnih umetnikov, ki je delovala od leta 1921 do leta 1927. Sledilo je plodno obdobje razstavljanja s Skupino treh, ki sta jo sestavljala še Jerolim Miše in Vladimir Becić. Prav čas delovanja te skupine lahko pri Babiću razumemo kot oblikovanje in

7 Leta 1929 je izdal knjigo *Hrvaški slikarji od impresionizma do danes (Hrvatski slikari od impresionizma do danas)*. Prva sinteza nacionalne moderne umetnosti pa je bila objavljena v knjigi *Umetnost pri Hrvatih v XIX. stoletju (Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću)* leta 1932 in v dopolnjeni izdaji *Umetnost pri Hrvatih (Umjetnost kod Hrvata)* leta 1943. Celotna bibliografija Ljuba Babića znaša približno 1500 enot. Njegova najpomembnejša bibliografija je popisana v knjigi: Jirsak, 2011, 100–109.

propagiranje koncepta »našega izraza« (Prelog, 2007, 271). Skupina treh je bila aktivna med letoma 1930 in 1935. V tem času je organizirala devet razstav v Zagrebu, Splitu, Ljubljani in Sarajevu. Na njenih razstavah so občasno sodelovali tudi gostje, ki so imeli podobne poglede na umetnost. Tako so kar na štirih razstavah sodelovali slovenski umetniki, nekdanji študentje zagrebške akademije in kasneje člani Neodvisnih. Na razstavah leta 1933 v Zagrebu⁸ in Ljubljani⁹ ter leta 1935 v Zagrebu¹⁰ se je skupini kot gost pridružil France Pavlovec. Na razstavi leta 1934¹¹ sta skupaj s Skupino treh razstavljala France Mihelič in Maksim Sedej.

Skupina treh je slikarski izraz po Babičevih besedah utemeljevala na dediščini Josipa Račića in Miroslava Kraljevića, ki sta bila prva predstavnika pariško naravnane umetnosti v Zagrebu in sta tako pogled iz srednjeevropskega umetniškega kroga premaknila na Francijo (Babić, 1943, 233). Slikarji Skupine treh so stremeli k slikarstvu, ki naj ne bi bilo »prazen larpurlartizem«, ampak umirjen kolorizem, upodabljanje realnosti, in si hkrati prizadevali za visoke umetniške vrednote, kjer so usmeritve k novemu francoskemu slikarstvu postale najbolj opazne (Reberski 2010, 109). Kako pomembno referenco je Babiću predstavljalo francosko slikarstvo, lahko zaznamo tudi v njegovih umetnostnozgodovinskih tekstih, predavanjih in razmišljanjih ob razstavah. Za oblikovanje koncepta »našega izraza« so bila pomembna Babičeva potovanja v Francijo in Španijo, kamor je odšel leta 1920. Po potovanju v Španijo so nastala dela, imenovana *Španski cikel*, v katerih lahko, kakor v nekaterih pejzažih in portretih tega obdobja, vidimo Babičevo obračanje k realizmu, ki sovпада s pojavom novih tendenc realizma v Evropi (Reberski, 2010, 88). V španskem slikarstvu je na prvo mesto postavjal predvsem Goyo in Velazqueza; ob njunih kopijah je tudi predaval študentom na akademiji. Babičeva izpeljava nacionalnega likovnega izraza se je tako razvila ob siceršnjem nasprotovanju prevzemanju tujih likovnih usmeritev, a hkrati prav v odnosu do španske in francoske umetnosti (Srhoj, 2013, 25). Koncept »našega izraza« je najpopolneje realiziral v slikarskem ciklu *Moj rodni kraj (Moj rodni grad)*, ki vsebuje tipične elemente za oblikovanje Babičeve nacionalne krajine (Prelog, 2007, 271) (Slika 2).

-
- 8 IV. Izložba Grupe Trojice, kot gostje W. Skoczylas (Warszawa), A. Motika (Mostar) in F. Pavlovec (Ljubljana) (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1933), Zagreb 1933.
 - 9 XX. razstava Narodne galerije // Zagrebška trojica, Ljubo Babić – Vlad. Becić – Jer. Miše in W. Skoczylas, A. Motika in Fr. Pavlovec (Jakopičev paviljon, Ljubljana, december 1933), Ljubljana 1933.
 - 10 IX. Izložba Grupe Trojice, Babić – Becić – Miše, gostje: Bulić, Hermann, Pavlovec, Šeremet, Šohaj, Tomašević (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1935), Zagreb 1935.
 - 11 VII. Izložba Grupe Trojice, Babić – Becić – Miše, gosti: Bulić, Šohaj, mlada slovenska grafika (Umjetnički paviljon, Zagreb, 4.–20. november 1934), Zagreb 1934. Slovenski grafiki, kot so naštetih v katalogu: Božidar Jakac, Dore Klemenčič, Tone Kralj, Miha Maleš, France Mihelič, Veno Pilon, Maksim Sedej. Klemenčič je sicer tudi končal akademijo v Zagrebu pri Ljubi Babiću, a ni bil del skupine Neodvisnih umetnikov.

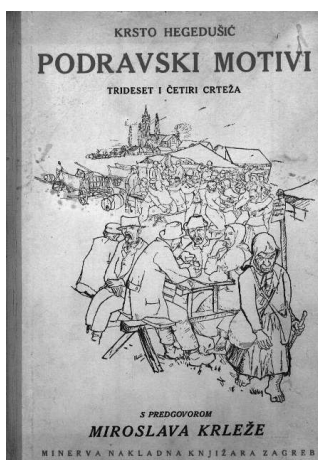


Slika 2: Ljubo Babić, Moj rodni kraj, 1936, olje na platno, 180×150 cm, Moderna galerija, Zagreb (vir: Prelog, 2012, 245).

Umetniki Skupine treh so želeli k nacionalni identiteti prispevati na način, ki bi najprej odgovarjal meščanskemu družbenemu sloju, in so vztrajali pri individualnih umetniških vrednotah, vezanih na njihovo razredno pripadnost. Babić je na prvi pogled paradoksalno kot pomembne za gradnjo neodvisnega likovnega izraza definiriral prav tiste stvari, ki so jih zagovarjali umetniki Zemlje, zlasti Hegedušić, in ne tistih, prek katerih je sam poskusil iznajti nacionalni likovni izraz. Takšna ideološka pozicija se je pokazala za ključno pri izoblikovanju značaja umirjenega modernizma v hrvaški umetnosti med obema vojnama. In tako sta pri Skupini treh »čisto slikarstvo« in kolorizem vrednoti, ki določata nacionalni izraz umetnosti.¹²

12 V tridesetih letih se je Babić med drugim posvečal tudi narodnim nošam, a za razliko od umetnikov Zemlje, ki so se za življenje podeželja zanimali iz ideoloških razlogov, pri njem to ni bilo povezano s tovrstnimi vzgibi, ampak je bilo iskanje vzorov v folklorni dediščini del strategije oblikovanja nacionalnega likovnega izraza. V teh letih sta intelektualno občinstvo in meščanski družbeni sloj, na katerega je Babić ciljal, kazala povečano zanimanje za identiteto najštevilnejšega sloja prebivalstva –

Skupina umetnikov, imenovana Združenje umetnikov Zemlja, je delovala od leta 1929 do leta 1935, ko jo je policija prepovedala. Njena izhodišča so se razlikovala od Skupine treh, saj je bila izrazito politično in socialno angažirana (Zidić, 1971b). Pri oblikovanju nacionalnega vprašanja pri Zemlji ne moremo mimo književnika Miroslava Krleža, ki je bil osrednja osebnost socialnokritičnega dogajanja v Zagrebu. Njegovo delo je bilo pomembno za celotno jugoslovansko državo, dobro so ga poznali tudi v slovenskem prostoru. Po prvi svetovni vojni se je Krleža v svojih besedilih postavil predvsem »proti težnji za oblikovanje nacionalnega likovnega izraza v skladu z Meštrovićevo 'vidovdansko ideologijo'« (Magaš, Prelog, 2009, 229). Krležovo izražanje stališč do umetnosti je pripeljalo do tako imenovanega spora na umetniški levici, kakor se imenujejo ideološka obračunavanja na kulturni sceni jugoslovanskega prostora med letoma 1928 in 1952, izhajajoča iz različnih pogledov na pojmovanje in vloge umetnosti.¹³



Slika 3: Krsto Hegedušić, Naslovna stran knjige Podravski motivi 34 crteža (s predgovorom Miroslava Krleža), Zagreb 1933.

Kot ena izmed prelomnih točk v umetnosti med obema vojnoma se pogosto izpostavlja izdaja zbirke grafik Krsta Hegedušića s skupnim naslovom *Podravski motivi* leta 1933 (Slika 3) in predgovor Krleža, v katerem zagovarja družbeno angažirano in neodvisno umetnost, a hkrati umetniško delo, ki je produkt individualnega izraza (Krleža, 1933). Po objavi *Predgovora* so prišla do izraza ideološka razhajanja znotraj kulturne leveice, ki so povzročila tudi razcep znotraj Zemlje, saj so nekateri umetniki nasprotovali Krleževim in Hegedušićevim stališčem. Pisatelj se je zoperstavil vedno glasnejšemu nasprotovanju individualni vrednosti umetnosti in se zavzel za kritično

kmetov (tudi prek idealizacije podeželskega življenja) (Prelog, 2007, 274, 277–278).

13 Več gl. Lasić 1970. Ta spor ni bil vezan izključno na hrvaško kulturno področje, ampak je imel tudi mednarodni kontekst. Gl. tudi: Kreft, 1989.

usmerjeno in socialno angažirano, a neodvisno umetnost. Definiral je potrebo po nacionalnem likovnem izrazu kot pomembnemu delu nacionalne identitete, iz česar je izhajala tudi Hegedušičeva povezava levih ideoloških kategorij z nacionalnimi. Zanj je bila najpomembnejša iznajdba likovnega jezika, ki bo v kar največji meri neodvisen od tujih, zlasti francoskih likovnih smeri in povezan s ključnimi značilnostmi okolja, v katerem je nastal, saj je bilo po Hegedušičevem mnenju eno izmed temeljnih izhodišč Zemlje »likovna samostojnost našega naroda« (Prelog, 2012b, 204).

Čeprav je vprašanje nacionalnega izraza polariziralo kulturniško levico, saj so se spori glede umetnosti velikokrat spremenili v politične, je na neki način združilo Krležo, Hegedušiča in Babića, saj si njihove pozicije niso bile v vsem nasprotni.¹⁴ Člani skupin Zemlje in Skupine treh so, potem ko sta skupini prenehali delovati, razstavljali tudi skupaj. Predvsem Babić in Hegedušić sta začela še tesneje sodelovati, ne samo na akademiji, kjer se je Hegedušić zaposlil leta 1937, ampak tudi pri razstavah. Po letu 1935 je Skupina treh v širši zasedbi nastopala pod imenom Skupina hrvaških umetnikov (Grupa hrvatskih umjetnika). Istega leta je bilo prepovedano delovanje skupine Zemlja in njeni nekdanji člani so začeli razstavljati pod imenom Skupina neodvisnih hrvaških umetnikov (Grupa nezavisnih hrvatskih umjetnika), dokler niso umetniki iz obeh skupin leta 1939 začeli razstavljati skupaj (Zidić, 1971a, 43). V Osijeku je skupaj s hrvaškimi umetniki razstavljal tudi Zoran Mušič, v Zagrebu pa poleg njega še Gabrijel Stupica (Slika 4).



Slika 4: Ljubo Babić, XVI. Izložba hrvatskih umjetnika, 1939
(vir: Jirsak, 2010, 233).

14 Babića in Krležo je že od leta 1914 vezalo občasno protislovno prijateljstvo (več: Špoljar, 2013). Ob razstavi Skupine treh v Ljubljani je Babić imel na ljubljanski univerzi predavanje v slovenskem jeziku, na katerem je poudaril pomen dela skupine Zemlja kot obetajoče izhodišče za prihodnjo samorodno hrvaško umetnost (Dobida, 1934, 189).

Pripadniki skupin Zemlja in Skupine treh so, izhajajoč iz različnih ideoloških predpostavk, imeli drugačen pogled na to, kaj pomeni nacionalna identiteta v umetnosti, in tako so prišli tudi do drugačnega umetniškega rezultata (pri prvih je bil poudarek na vsebini, pri drugih na formi). A kot smo lahko videli na primeru njunih najvidnejših članov Hegedušiča in Babića, so jih nazadnje okoliščine zblížale, saj je bil deklarativni cilj obeh skupin enak – vzpostavitev nacionalnega likovnega izraza.

Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

Umetniki Neodvisnih so se formirali v zagrebškem okolju, ki so ga prežemale polemike o nacionalnem likovnem izrazu, hkrati pa se je Zagreb utrdil kot kulturna prestolnica kraljevine, tako da so lahko spremljali veliko sočasnega tiska v umetnosti in razstav. Razen slikarja Staneta Kregarja in kiparja Karla Putriha, ki sta študirala v Pragi, so se vsi ostali člani skupine Neodvisnih šolali na likovni akademiji v Zagrebu,¹⁵ ki jim je nudila dobro umetniško izobrazbo. Tako dela skupine Neodvisnih, s sicer razumljivimi odstopanji pri posameznih avtorjih, tudi kot celota po kakovosti izstopajo iz povprečja tedanje umetniške produkcije.¹⁶ Iz šolanja v Zagrebu so umetniki prinesli novo razumevanje slikarstva, postavljeno v okvire splošnega obrata k realizmu v umetnosti.

V slovenski umetnostnozgodovinski literaturi se je predvsem v povezavi s člani Neodvisnih, šolanih v Zagrebu, uveljavil termin barvni realizem.¹⁷ Motivno in vsebinsko je slikarstvo, ki ga lahko povežemo s slogom barvnega realizma, tradicionalno. Pred nami so večinoma upodobitve intimnih prizorov, portretov, krajine in tihožitja. V delih zagrebško šolanih slikarjev Kluba neodvisnih lahko v grobem ločimo tri vsebinske sklope. V najmanjši meri najdemo tendence socialno občutljive umetnosti, drugi sklop lahko opredelimo z intimizmom, kjer najdemo utrinke iz zasebnega, družinskega življenja, pa tudi portrete, zadnji sklop pa zaznamuje krajina, ki ima v nacionalnem likovnem izrazu posebno mesto.¹⁸

15 Ena od posebnosti skupine je bila, da so bili v njej, občutneje kot drugje, zastopani kiparji. Poleg Putriha so bili kiparji še Nikolaj Pirnat, Boris Kalin, Frančišek Smerdu in Zdenko Kalin. Slikarji Neodvisnih so študirali pri treh različnih profesorjih – France Pavlovec, France Mihelič in Zoran Didek pri Vladimirju Beciću, Zoran Mušič in Marij Pregelj sta bila študenta Ljuba Babića, medtem ko so Maksim Sedej, Nikolaj Omersa in Evgen Sajovic končali študij pri Marinu Tartaglii. Od slikarjev je prvi začel študij v Zagrebu najstarejši France Pavlovec, preostali pa so prišli v Zagreb, ko je že diplomiral (1927), v razponu od leta 1931 (Mihelič) do leta 1938 (Sajovic), ki se je skupini pridružil naknadno.

16 Tudi Tomaž Brejc je izpostavil, da so bili Neodvisni tisti, ki so preprečili zastoj kvalitetne slikarske produkcije tik pred vojno (1991, 151).

17 Uporablja se tudi v povezavi z nekaterimi drugimi umetniki, ki so delovali v tem obdobju, na primer Gojmirom Antonom Kosom. Za člane Kluba neodvisnih pa večkrat zasledimo tudi označevalec barvni realisti. V sočasnem pisanju in likovni kritiki so kot sinonime rabili tudi oznake, kot so lirični realizem, poetični realizem ali poetični barvni realizem.

18 Pri razumevanju koncepta krajine sem si pomagala z delom W. J. T. Mitchella, ki je krajino opredelil kot medij in ne kot žanr (gl.: Mitchell, 2002).

V začetku dvajsetega stoletja je imel pri vzpostavitvi diskurza o slovenski nacionalni umetnosti pomembno vlogo Rihard Jakopič. Predstavljal se je kot slovenski umetnik in borec za slovensko umetnost ter v specifičen kontekst povezal elemente modernost, likovni modernizem in narodno (Žerovc, 2012, 78). Slovensko občinstvo je modernizem, kot so ga uvedli Rihard Jakopič in slovenski impresionisti, v obdobju med vojnama že splošno sprejelo kot svojo nacionalno umetnost.¹⁹ Umetniki Neodvisnih so si želeli podobnega uspeha, zato so se na impresioniste – tudi v izjavah – večkrat sklicevali in s tem poudarjali slovenskost svojega slikarstva.²⁰



Slika 5: Zoran Mušič, Štajerska vas, 1935, olje na platno, 58×45 cm, Umetnostna galerija Maribor (foto: Damjan Švarc).

V Klubu neodvisnih sta delovala dva izrazita krajinarja, France Pavlovec in Zoran Mušič (Slika 5), krajine pa najdemo tudi pri drugih članih, opaznejši opus še pri Maksimu Sedeju in Francetu Miheliču. Krajina kot medij nacionalne likovne identitete se je tako prilegala slogovnemu izrazu barvnega realizma, katerega intenca je bila v prvi

- 19 Za vzpostavljanje koncepta nacionalnosti pri slovenskih impresionistih glej: Žerovc, 2002 in Žerovc, 2012. Za pregled zgodovine obravnave narodne identitete na področju slovenske umetnosti glej tudi: Zgonik, 2002, 108–118.
- 20 Ob razstavi Neodvisnih leta 1939 v Jakopičevem paviljonu je Zoran Mušič v *Jutru* objavil besedilo, v katerem je, kot so Neodvisni radi počeli, njihovo umetnost in odzive nanjo slikovito ponazoril s primeri iz francoske zgodovine slikarstva, ki naj bi pokazali, kako so sedaj oni – Neodvisni – tisti, na katere letijo kritike tistih, ki ne razumejo prave umetnosti. Ob tem je vzpostavil kontinuiteto s slovenskimi impresionisti, ki so jo že prej občasno poudarjali sami, pa tudi nekateri kritiki (Mušič, 1939, 3).

vrsti ustvariti likovno delo umirjenega likovnega izraza, in se je bolj kot družbenim posvečala slikarskim problemom; izhajala je iz slikarske tradicije, s primesmi zmernih modernih umetniških usmeritev. Ikonografsko pa se je skupaj s portreti, tihožitji in intimnimi prizori prilegala splošnemu razumevanju likovne tradicije v slovenski umetnosti. V krajinarstvu so se likovne prvine čistega slikarstva zagrebške šole najbolj izrazile in krajina je predstavljala ustrezen medij za iskanje nacionalnega likovnega izraza, kot ga je v hrvaški umetnosti zagovarjal predvsem Ljubo Babić. Vse to pa se je dobro zlilo z že uveljavljeno percepcijo krajinskega slikarstva kot slovenske nacionalne umetnosti, kot so jo vzpostavili slovenski impresionisti, predvsem Rihard Jakopič.²¹

Družbeno-politično turbulentno obdobje tridesetih let tudi v širšem kontekstu pomeni obrat k realizmu in tradiciji ter je tudi v slovenski umetnostni zgodovini največkrat označeno kot konservativna reakcija. Ob delu Neodvisnih opazimo dihotomijo med družbeno realnostjo in njihovimi upodobitvami. Čeprav lahko v opusih nekaterih članov najdemo družbenokritične tendence (bolj izrazito pri Miheliču, Sedeju in Pirnatu), te niso bile prevladujoč poudarek njihovega dela. S tem so v izrazito nelagodnem času svojemu občinstvu zagotavljali, da v umetnosti še vedno vladajo enaki ideali, ki jih niti negotove družbeno-politične razmere ne morejo zamajati, in ustvarjali »*iluzijo estetskega reda v svetu, ki ga načenja vojna*«. ²² Politične razmere, zaznamovane s cenzuro, niso bile edine, ki so postavljale meje, ampak so bile v tem kontekstu morda še bolj ključne nevidne estetske in politične meje, za katere je veljal družbeni konsenz, da jih ni priporočljivo prestopiti, še zlasti v primeru iskanja potrditve in uspeha.²³

Neodvisni in polemike o nacionalnem izrazu v umetnosti

Slog barvnega realizma Neodvisnih je v slovensko likovno umetnost vnesel predvsem koloristične likovne kvalitete, s katerimi so se umetniki seznanili na akademiji v Zagrebu. Profesorji so jih usmerili v študij francoske umetnosti, ki so jo lahko spoznali tudi na različnih razstavah.²⁴ Poleg francoskega slikarstva je bilo

21 Uspešnost Riharda Jakopiča je povezana tudi s propagiranjem in poudarjanjem nacionalne pripadnosti njegove umetnosti (Žerovc, 2002, 201–203, 254).

22 Kot je to misel nadaljeval Tomaž Brejc, lahko rečemo, da »*nastajajo morebiti najlepše slike tega stoletja prav v času, ko je bilo življenje najbolj surovo in brezupno*« (Brejc, 1991, 160).

23 Prim. Brejc, 2010, 236–237. Mušič je članek o Babiću in hrvaški razstavi leta 1938 zaključil z mislijo: »... *do katere meje pa je vezanje likovno-umetniških vprašanj v politično in družbeno ideološke vezi dobro, tj. neškodljivo, pa ostane nerešen problem*«. V tem lahko razberemo tako podrobno poznavanje zagrebških umetnostno-družbenih vprašanj kot tudi umetnika, ki se v politična stališča ni želel zapletati (Mušič, 1938, 80–83). Prim. z umetnostjo impresionistov: Žerovc, 2002, 250–252.

24 Ivanka Reberski je pri razmahu slikarstva kolorizma in intimizma določeno vlogo pripisala razstavi

pomembno zanimanje zagrebških profesorjev, zlasti Babića, za špansko umetnost, ki so ga prenesli na svoje študente. Poleg raziskovanja evropske likovne tradicije in sodobnih tokov v umetnosti je v različnih oblikah poudarjeno iskanje lastnega, tudi nacionalnega likovnega izraza, ki je postajal eden pomembnejših poudarkov umetnosti Neodvisnih. A vendar so se Neodvisni pogosto spopadali s kritiko, ki jim je očitala premalo slovenskosti v umetnosti ter preveč francoskih in hrvaških vzorov ter s tem pogojevala njihov pravi uspeh.²⁵

Maksim Sedej je v intervjuju ob II. umetnostni razstavi Neodvisnih junija 1938 na vprašanje o »vzorih in bojih« odgovoril:

Plodonosna slikarska revolucija na zapadu je šla mimo nas ... in le hvala bogu, da smo imeli in še imamo svoje slikarje – impresioniste! To, kar so dali mladim Zagreb, Pariz in Italija je odlična, zdrava podlaga, ni pa še vse: mi se učimo najprej in iščemo na podlagi najboljših izkustev pot k lastnemu, slovenskemu izrazu! (K. r. 1938, 5).

Sedejevo razmišljanje lahko razumemo kot ključ do razumevanja iskanja slovenske nacionalne umetnosti pri Neodvisnih, s katerim je bilo povezano – s sklicevanjem na slovenske impresioniste kot začetnike slovenske umetnosti, šolanjem v Zagrebu in posledično navezavo na Pariz – ter iz njega izpeljano razumevanje lastnega umetniškega dela. Nekateri kritiki so ob njihovih zgodnjih nastopih večinoma prevzeli stališče, ki so ga zagovarjali umetniki sami, da tuji vplivi niso v nujnem nasprotju z lastnim avtentičnim likovnim izrazom, dokler predstavljajo pot do njegovega izoblikovanja (Šijanec, 1937, 7). Te razprave o razmerju med domačim in tujim so se odprle ob vsakem njihovem nastopu in postopoma se je stališče kritikov, ki so vedno bolj zahtevali slovensko umetnost, zaostriilo, umetniki pa so očitno začutili potrebo, da svoje stališče jasneje artikulirajo. To se je zgodilo v predgovoru kataloga zagrebške razstave leta 1940, kjer so zapisali:

Domača dežela oblikuje samosvoj izraz likovnega umetnika. To je tisto, kar razločuje likovne umetnike in jim daje pečat narodne samoniklosti. Zato so

sodobne francoske umetnosti, ki je bila v Zagrebu leta 1930 (Reberski, 2010, 110). Takrat je v Zagrebu študirala večina umetnikov Kluba neodvisnih. Nato je bila razstava (v skrčeni obliki) prenesena še v Ljubljano.

- 25 Takšen odnos kritike lepo ilustrirajo besede Franceta Mesesnela: »V tem je, tako se zdi, osrednja razlika generacij: one, ki nam je pred štiridesetimi leti ustvarila slovensko moderno umetnost z lastno kulturno problematiko, in med današnjo, ki hodi po samotnih poteh oblikovnih vprašanj, ne da bi stala na tleh naše majhne, toda notranje žive domovine. Uspeh je artistično ne le dostojen, ampak celo občudovanja vreden, toda zelo pogojen. Naš čas je tak, da ne potrebuje toliko izpopolnjevanja polpreteklih pridobitev zahodne evropske umetnosti, kot pa pogumnega spoznanja in ustvarjanja za bodočnost, ki se napoveduje z notranjim nemirom in išče več kot formalne umirjenosti« (Mesesnel, 1940, 373–374), in Toneta Seliškarka: »Pojmi o slovenskem izrazu v slikarstvu so danes silno zagonetni. Četudi je za nas političen izraz slovenstva povsem zgrajen, povsem razumljiv in nedotakljiv, je pa zato v slikarstvu zelo problematičen. V bistvo svoje narodnosti lahko v umetniških delih oblikuje le umetnik, ki se je otrešel tujih vplivov, in v svoji lastni obliki zajame bistvo narodnosti, zemlje in ljudstva« (Seliškar, 1935, 477).

lahko ustvarjalni tudi narodi, ki so daleč od središč likovnih idej, ki šele iz druge roke dobijo možnosti izražanja, ker so preveč majhni in revni, da bi lahko sami ustvarili umetniško središče svetovnega pomena. Oni lahko ustvarjajo polne in sočne umetnine po tem, ko so pri ustvarjanju šli po poteh, ki so jim jih odkrili drugi. Imeli so vzorce, kako uporabiti čopič in dleto, duhovno vsebino jim je pa posredoval lastni narod in dežela.

Takšen majhen narod smo tudi mi, Slovenci. Ogledevali smo si na jugu in severu, vzhodu in zahodu, kako si veliki in močni prizadevajo predstaviti svoje države. Iz tega gledanja se je razvila naša umetnost, ki v gotiki ni bila tako hladna kot zgledi nemške gotike, ki ni bila tako bahata kot italijanski barok, v romantiki pa je imela več moškosti od slikarjev düsseldorfske šole in je zagrabila smaragdno sonce naše dežele s pisano paletto naših impresionistov. [...]

Impresionisti so problem barve postavili v središče slikarskega ustvarjanja in vse do danes ostaja problem barve najpomembnejše vprašanje slikarske obnove resničnega predmeta tako za slikarja kot za gledalca. Iz tega skupnega prizadevanja je vzniknila skupina mlajših slikarjev in vzela ime Neodvisni. Ime so vzeli po francoskem zgledu, ker so se pri izbiri izraznih sredstev zgledevali po francoskem gledišču, ki si ga prizadevajo prilagoditi slovenskemu človeku in njegovemu gledanju. Prešeren je prelil slovensko dušo v tuje pesniške oblike in jih s tem prenesel v sklop slovenskega izrazja, tako si tudi umetniki iz Kluba neodvisnih prizadevajo obogatiti slovensko likovno umetnost z novimi oblikami, ki naj bi odkrili nove obraze slovenske dežele in slovenskega človeka. [...]

V kateri meri so pa pri tem odkrili nov obraz slovenske dežele, bo pokazala tale razstava, ki je presek njihovega dela zadnjih let. Razstava si prizadeva razložiti njihove težnje, hkrati pa želi pokazati in dokazati možnosti slovenskega izraza mlajših slikarjev.²⁶

Podrobno branje teksta v katalogu, ki je sicer napisan bolj kot pamflet, skupek nazorov, teženj in programskih usmeritev Kluba neodvisnih, razkriva bistvene usmeritve njihove umetnosti. Izrecno so se navezali na »našo deželo«,²⁷ kar pred tem pri Neodvisnih ni bilo tako opazno. Ta retorika je bila bolj očitna pri nekaterih drugih umetniških skupinah, med drugim pri Slovenskem liku. Koncept iskanja slovenskega likovnega izraza je bil nekako vseskozi prisoten in je ob različnih priložnostih prihajal vedno bolj v ospredje, s tem besedilom pa so ga Neodvisni postavili celo za eno od svojih osrednjih programskih načel. V besedilu sta poudarjeni tudi drugi dve pomembni referenčni točki njihovega delovanja, to sta navezava na umetnost impresionistov in naslon na francosko umetnost. Nič od naštetega v delovanju Neodvisnih ni bilo novo,

26 *Izložba*, 1940. Iz hrvaščine prevedel Vladimir Vidmar.

27 V katalogu je v hrvaškem izvorniku zapisano: »naša zemlja« (*Izložba*, 1940).

saj so že v manifestu ob prvi razstavi kluba nakazali, da se je v umetnosti prej bolj ali manj posnemalo, do ekspresionizma pa so sploh imeli ob prvem nastopu precej odklonilen odnos. Še ostreje so nastopili proti umetnosti, ki si želi biti nacionalna in si pri tem pomaga s folklornimi kmečkimi motivi, saj to po njihovem mnenju ni predstavljalo koraka naprej pri iskanju prave slovenske umetnosti (Nastop, 1937, 5).

Razstavo, ki so jo Neodvisni priredili leta 1940 v Zagrebu, sta tamkajšnja kritika in občinstvo pozitivno sprejela. Nekatera dela z razstave so bila prodana, zanimanje zanjo je bilo celo tolikšno, da so jo podaljšali. Likovni kritiki so v delih Neodvisnih prepoznali slovensko umetnost, kar so si umetniki že v samem izhodišču zastavili. Nezanemarljivo je k uspehu pripomoglo šolanje v Zagrebu, saj je bil njihov likovni izraz hrvaški umetnostni javnosti blizu, ponekod celo bližje, kot bi si sami umetniki želeli, saj so jih v kritikah primerjali z njihovimi profesorji. Po drugi strani pa slovenska kritika na razstavi v Zagrebu ni videla enakih kakovosti kot hrvaška, predvsem pa ni bila enako prepričana o nacionalnem značaju njihove umetnosti. To so opazili tudi umetniki, ki so hrvaško kritiko ocenili kot strokovno. Menili so, da je dobro ocenila in razumela njihova dela, ter bili, kot so dejali, celo

»posebno presenečeni, da jih je hrvatska kritika ocenila izrecno kot slovenske slikarje, ker so doma pogostoma doživljali očitek, da niso slovenski umetniki, ampak »Francozi« ali neki internacionalci. Neodvisni so za zagrebško kritiko absolutni Slovenci, ki izbirajo slovenske motive, večinoma krajino; če je pa figuralna kompozicija, je gotovo komponirana v gorat slovenski kraj« (O. A., 1940, 3).

Ko je bila razstava v celoti, razen odkupljenih del, prenesena v Ljubljano, se je med Stanetom Mikužem in Neodvisnimi razvila polemika (Vrečko, 2014, 146–151). Mikuž jim predvsem ni priznaval zelenega koraka v smeri iskanja nacionalnega likovnega izraza. V celotni polemiki pa je zanimivo to, da sta se obe strani sklicevali na impresioniste kot avtoriteto v slovenskem slikarstvu in tisto umetnost, ki ji je slovenski značaj nesporno priznan. Mikuž je celotno zagrebško razstavo Neodvisnih razumel kot povod za njihovo bolj deklarativno identifikacijo s slovenskim, kar pa si je bolj kot z umetnostnimi razlagal s propagandnimi razlogi (1940, 8).

Umetniško produkcijo Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov lahko umestimo v tok tistih teženj v iskanju nacionalne umetnosti, ki so svojo pozicijo želele utemeljiti tudi z avtentičnostjo forme. Njihovo delovanje in iskanje nacionalnega izraza lahko povežemo s štirimi, med seboj prepletenimi pobudami. Prva je formiranje na zagrebški likovni akademiji, kjer so se kot študentje seznanili s tradicijo evropskega modernizma in pod vplivom profesorjev razvili afiniteto predvsem do francoske umetnosti. To je bila podlaga za razvoj njihovega slikarskega sloga, ki ga označujemo

kot barvni realizem in se umešča v sočasne evropske tokove umirjenega modernizma. S tem so Neodvisni za svoje delovanje našli primeren likovni izraz, ki je sovpadal s prevladujočimi umetnostnimi preferencami, ter se umestili v tradicijo slovenskega, predvsem krajinarskega slikarstva impresionistov, na kar se je dobro prilegala tudi nacionalna tematika.

Drugo pobudo lahko povežemo z zagrebškim kulturnim miljejem, kjer so spremljali polemike o razumevanju in oblikovanju nacionalnega likovnega izraza, predvsem v umetniškem delovanju in pisanju Ljuba Babića ter Krsta Hegedušića, kar je oblikovalo njihovo razumevanje nacionalnega izraza.²⁸ Zagrebško kulturno-umetnostno dogajanje so naši umetniki spremljali še po končani akademiji, posamezni člani kluba pa so s hrvaškimi umetniki tudi razstavljali. Pod tretjo točko lahko zasuk k jasnejšemu opredeljevanju slovenskosti konec tridesetih let – in posebej ob razstavah leta 1940 – povežemo s splošno družbeno klimo, ko je proti koncu desetletja nacionalno vprašanje znova prišlo v ospredje in ga je bilo mogoče tako rekoč povsod čutiti, po eni strani zaradi razmer v Kraljevini Jugoslaviji, po drugi pa zaradi okupacij po Evropi in začetka druge svetovne vojne. Četrto pobudo za delovanje Neodvisnih lahko povežemo s splošnim razumevanjem umetnosti v Sloveniji, kjer se je začetek slovenske umetnosti povezoval z umetnostjo impresionistov s preloma stoletja.²⁹ Tako so se v svojih izjavah zelo spretno navezovali na te tako imenovane začetke slovenske umetnosti; na eni strani so se predstavljali kot njihovi dediči in hkrati kot prinašalci novosti s pridihom svojega časa in sodobne umetnosti. Podobno so se za slikarske dediče hrvaške umetnosti s konca 19. in z začetka 20. stoletja razglasili njihovi profesorji iz Skupine treh. Takšno vzpostavljanje umetnostne kontinuitete je za Neodvisne pomenilo boljši sprejem.

Težnje po ustvarjanju umetnosti z nacionalnimi značilnostmi pa so bile, paradoksalno, pogosto eden prvih korakov k ustvarjanju internacionalizma, saj so takšne umetniške tendence želele poudariti nacionalno zavest, ki bi potrdila lastno nacionalno kulturo kot del evropske kulturne dediščine (Prelog, 2012a, 238). Tudi Neodvisni so v slovensko slikarstvo tridesetih let v iskanju nacionalnega likovnega sloga vnesli nove, sodobnejše likovne izraze in prvine internacionalizma.

28 Kot primer lahko navedem članek Zorana Mušiča o razstavi hrvaških umetnikov v Zagrebu, v katerem je izpostavil zasuk nekdanje Skupine treh od umetnostnih načel k vprašanju hrvaškega likovnega izraza. V zvezi s tem je citiral Babićev članek iz *Arsa* o graditvi narodne kulturne posebnosti, kjer Babić trdi, da to ni nekaj, kar se »obeša«, kadar je to ustrezno, ampak to pomeni »postulat našega notranjega likovnega izražanja« (Mušič, 1938, 80–83).

29 To v tem kontekstu zgovorno pove dejstvo, da so se na impresioniste in Riharda Jakopiča kot avtoriteto v časopisni polemiki s Stanetom Mikuzem sklicevali na obeh straneh – tako kritik kot umetniki.

Literatura

- Anderson, B., *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*, Ljubljana 2007.
- Babić, L., O našem izrazu, *Uz slike Jerolima Miše, Hrvatska revija*, 2/1929, 3, str. 196–202.
- Babić, L., *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb 1943.
- Brejc, T., *Temni modernizem*, Ljubljana 1991.
- Brejc, T., *Študije o slovenskem slikarstvu v 20. stoletju*, Ljubljana 2010.
- Brettell, R. R., *Modern Art 1851–1929*, Oxford 1999.
- Čopič, Š., Koloristički realizam u slovenačkom slikarstvu četvrte decenije, v: *Četvrta decenija, Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam* (Beograd, Muzej savremene umetnosti, junij–julij 1971, ur. Protić, M. B.), Beograd 1971, str. 52–62.
- Daniels, S., *Fields of Vision, Landscape imagery and national identity in England and the United States*, Oxford 1993.
- Dobida, K., Razstava zagrebske »Trojice«, *Ljubljanski zvon*, 54/1934, 3, str. 186–189.
- Dolenc, E., *Kulturni boj, Slovenska kulturna politika v Kraljevini SHS, 1918–1929*, Ljubljana 1996.
- Dolenc, E., *Med kulturo in politiko: kulturnopolitična razhajanja v Sloveniji med svetovnjima vojnama*, Ljubljana 2010.
- Gabrič, A., Cenzura gledališkega repertoarja v prvi in drugi Jugoslaviji, v: *Cenzurirano: zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes* (ur. Režek, M.), Ljubljana 2010, str. 171–188.
- Helsing, E., Turner and the Representation of England, v: *Landscape and power* (ur. Mitchell, W. J. T.), Chicago 2002, str. 103–125.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (ur.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1992.
- Izložba savremene slovenske likovne umjetnosti, Klub nezavisnih slovenskih likovnih umjetnika* (Dom likovnih umjetnosti, Zagreb, september 1940), Ljubljana 1940.
- Jirsak, L. (ur.), *Ljubo Babić: Dokumenti, vrijeme, galerije*, Zagreb 2011.
- K. r., Na razstavi Neodvisnih, Pogovor s Stanetom Kregarjem, Maksimom Sedejem in Francetom Smerdujem, *Slovenski narod*, 11. junij 1938, 130, str. 5.
- Kranjc, I., Modernizem v obdobju diktature, v: *Umetnost tridesetih let iz zbirk Moderne galerije Ljubljana, prvi študijski zvezek, 1928–1934* (Ljubljana, Moderna galerija, 19. oktober–5. december 2004, ur. Kranjc, I.), Ljubljana 2004, str. 4–29.
- Kranjc, I., Umetnost v navzkrižjih utilitarnih nazorov, v: *Umetnost tridesetih let iz zbirk*

- Moderne galerije Ljubljana, drugi študijski zvezek 1935–1937* (Ljubljana, Moderna galerija, 20. december 2005–26. februar 2006, ur. Kranjc, I.), Ljubljana 2006a, str. 5–18.
- Kranjc, I., Vprašanje barve v času monokromatičnega realizma, v: *Umetnost tridesetih let iz zbirk Moderne galerije Ljubljana, tretji študijski zvezek 1937–1941* (Ljubljana, Moderna galerija, 22. december 2006–8. februar 2007, ur. Kranjc, I.), Ljubljana 2006b, str. 5–23.
- Krečič, P., Slovenska likovna kritika med obema vojnama, v: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Nova vrsta, 11–12, 1976, str. 205–281.
- Kreft, L., *Spopad na umetniški levici med vojnama*, Ljubljana 1989.
- Krleža, M., Predgovor, v: *Krsto Hegedušić, Podravski motivi: 34 crteža; s predgovorom Miroslava Krleže*, Zagreb 1933, str. 5–26.
- Lasić, S., *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Zagreb 1970.
- Magaš, L., Prelog, P., Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata, v: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33, 2009, str. 227–240.
- Matless, D., *Landscape and Englishness*, London 1998.
- Mesesnel, F., Ljubljanske razstave, *Sodobnost*, 8/1940, 7–8, str. 373–374.
- Mikuž, S., Ob načelnih mislih o razstavi Neodvisnih, *Slovenec: političen list za slovenski narod*, 16. november 1940, 264a, str. 8.
- Mitchell, W. J. T., Imperial Landscape, v: *Landscape and power* (ur. Mitchell, W. J. T.), Chicago 2002, str. 5–34.
- Mušič, Z., Dvanajsta razstava »Hrvaških umetnikov« v Zagrebu, *Umetnost*, II/1938, 5–6, str. 80–83.
- Mušič, Z., Umetnik in občinstvo, *Jutro: ponedeljska izdaja*, 30. oktober 1939, 253a, str. 3.
- Nastop kluba neodvisnih, *Slovenec: političen list za slovenski narod*, 14. september 1937, 210a, str. 5.
- Novina, A., Ljubo Babić kao likovni pedagog na Akademiji likovnih umjetnosti, v: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija* (ur. Jirsak, L., Prelog, P.), Zagreb 2013, str. 86–92.
- O. A. [Anton Ambrož], Ob sklepu razstave Neodvisnih v Zagrebu, *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, 9. oktober 1940, 236, str. 3.
- Perovšek, J., Unitaristični in centralistični značaj vidovdanske ustave, v: *Prispevki za novejšo zgodovino*, 1–2, 33, 1993, str. 17–26.

- Perovšek, J., Značaj kraljeve diktature, v: *Slovenska novejša zgodovina 1* (ur. Fischer, J.), Ljubljana 2005, str. 321–323.
- Prelog, P., Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, v: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31, 2007, str. 267–282.
- Prelog, P., Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju, v: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj, 1898.–1975.* (ur. Kolečnik, L., Prelog, P.), Zagreb 2012a, str. 236–257.
- Prelog, P., Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegeđušića, v: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36, 2012b, str. 203–210.
- Reberski, I., Slikarstvo, v: *Ljubo Babić* (Zagreb, Moderna galerija, 14. decembra 2010–27. marca 2011, ur. Reberski, I., Jirsak, L.), Zagreb 2010, str. 11–53.
- Seliškar, T., Slovenski lik v Zagrebu, *Ljubljanski zvon*, 55/1935, 8, str. 476–478.
- Smith, A. D., *Nationalism and Modernism*, London 1998.
- Srhoj, V., Različito u istom: Ljubo Babić i Kosta Strajnić kao propagatori »našeg izraza« u umjetnosti, v: *Doprinosi Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija* (ur. Jirsak, L., Prelog, P.), Zagreb 2013, str. 24–28.
- Stiplovšek, M., *Banski svet Dravske banovine: 1930–1935*, Ljubljana 2006.
- Šijanec, F., Ob razstavi neodvisnih, *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, 18. september 1937, 218, str. 7.
- Špoljar, M., »Nezavisnost našeg izraza« – od likovnog do ideološkog konstrukta, v: *Doprinosi Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija* (ur. Jirsak, L., Prelog, P.), Zagreb 2013, str. 29–35.
- Vidmar, J., *Kulturni problem slovenstva*, Ljubljana 1932.
- Vrečko, A., *Pomen Zagreba kot likovnega in kulturnega centra za slovensko slikarstvo (1927–1941)*. Doktorska disertacija. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta 2014.
- Zgonik, N., *Podobe slovenstva*, Ljubljana 2002.
- Zidić, I., Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća, v: *Četvrta decenija, Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam* (Beograd, Muzej savremene umetnosti, junij–julij 1971, ur. Protić, M. B.), Beograd 1971a, str. 37–51.
- Zidić, I., Slikarstvo, grafika, risba, v: *Kritička retrospektiva »Zemlja«: slikarstvo, grafika, crtež, kiparstvo, arhitektura* (Zagreb, Umjetnički paviljon, 8. maj–8. junij 1971), Zagreb 1971b.
- Žerovc, B., *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002.

Žerovc, B., Slovenski impresionisti, Ljubljana 2012.

IV. Izložba *Grupe Trojice, kot gostje W. Skoczylas (Warszawa), A. Motika (Mostar) in Fr. Pavlovec (Ljubljana)* (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1933), Zagreb 1933.

VII. Izložba *Grupe Trojice, Babić – Becić – Miše, gosti: Bulić, Šohaj, mlada slovenska grafika* (Umjetnički paviljon, Zagreb, 4.–20. november 1934), Zagreb 1934.

IX. Izložba *Grupe Trojice, Babić – Becić – Miše, gostje: Bulić, Hermann, Pavlovec, Šeremet, Šohaj, Tomašević* (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.–20. november 1935), Zagreb 1935.

XX. razstava *Narodne galerije // Zagrebška trojica, Ljubo Babić – Vlad. Becić – Jer. Miše in W. Skoczylas, A. Motika in Fr. Pavlovec* (Jakopičev paviljon, Ljubljana, december 1933), Ljubljana 1933.

Asta Vrečko

Vzpostavljanje nacionalnega izraza v delovanju Kluba neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov

Ključne besede: slovensko slikarstvo, modernizem, obdobje med obema vojnama, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Ljubo Babić, narodna identiteta

Obdobje med obema vojnama zaznamujejo politične krize, povezane z nacionalnimi vprašanji v Kraljevini SHS oz. Jugoslaviji. Vprašanja razmerij med jugoslovanstvom in slovenstvom so v tridesetih letih 20. stoletja znova dobila pomembno vlogo znotraj nacionalne emancipacije in naraščajočih mednacionalnih konfliktov ter ponovno postala ena osrednjih tem likovne umetnosti. Po desetletju, ki sta ga zaznamovala ekspresionizem in nova stvarnost, so se v tridesetih letih ponovno obudile vrednote zmernega modernizma in iskanja nacionalnega izraza v umetnosti. V takšnih razmerah se je na slovenskem umetnostnem prizorišču pojavila skupina umetnikov, šolanih v Zagrebu, kulturnem centru Kraljevine Jugoslavije, v katerem so se odvijale burne polemike glede nacionalnega izraza v umetnosti.

V prispevku je predstavljeno iskanje »našega izraza« v umetnosti, kot sta ga razumela osrednja protagonista likovnega dogajanja, slikarja Krsto Hegedušić in Ljubo Babić. Zlasti slednji je bil za formiranje mlade slovenske umetnosti v tem obdobju ključnega pomena, saj je bil tudi plodovit pisec in eden najpomembnejših profesorjev na Akademiji za likovno umetnost v Zagrebu. Nekdanji zagrebški študentje, ki so oblikovali skupino Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, so v razburkanih letih pred 2. svetovno vojno v umetnosti iskali lasten, slovenski likovni izraz, pri čemer so se navezali na razmišljanja hrvaških umetnikov, ki pa so jih prilagodili slovenskemu okolju in razmeram. Svoje delovanje so afirmirali tudi prek navezave na slovenske impresioniste, ki so bili v tem obdobju že splošno sprejeti kot začetniki slovenske umetnosti. Neodvisni so tako iskanje slovenskega izraza v umetnosti izpeljali iz različice modernizma, kot so ga zastavili slovenski impresionisti, in ga združili z razumevanjem nacionalnega izraza svojih profesorjev. Tako so predstavili svoj prenovljen slovenski nacionalni izraz v umetnosti, temelječ na tradiciji, a v sozvočju s sodobnimi likovnimi tokovi.

Asta Vrečko

Establishing the National Expression in the Work of the Independent Group of Slovenian Artists (The Independents)

Keywords: Slovene painting, modernism, interwar period, Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov, Ljubo Babić, national identity

The interwar period was ripe with political crises connected to the national question in the Kingdom of SHS and the Kingdom of Yugoslavia. The relationship between Yugoslav and Slovene identity again became central for the question of national emancipation within an increasing supranational conflict and became the focus of visual arts in the 1930s. After a decade marked by Expressionism and New Objectivity in the thirties, values of moderate modernism and the quest for national expression re-emerged. At the time a new group of artists emerged on the Slovene artistic scene. They were schooled in Zagreb, the cultural centre of the Kingdom of Yugoslavia, where intense polemics regarding national expression in art were taking place.

This contribution outlines the search for “our expression” in art as understood by the central protagonists of the art scene in Croatia, Krsto Hegedušić and Ljubo Babić. The latter especially was of central importance to the formation of the young Slovene art, because he was a prolific writer and one of the most important professors at the Academy of Fine Arts in Zagreb. The former Slovenian students, who formed the Independent group of Slovenian artists (Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov) emerged in the turbulent years before the outbreak of World War II. In art, so they claimed, they were seeking their own, Slovenian national visual expression. In this search they took inspiration from Croatian artists, whose ideas they adapted to the Slovenian situation. At the same time, they legitimised their efforts with references to Slovene impressionists, who were regarded as the founding fathers of Slovene national art. In this way the Independents (Neodvisni) sought to highlight the continuity in their search for Slovene national expression in art despite the transformed historical context. They based their national expression in art on a modernist version of Slovene impressionism. They combined this with their Zagreb professors' understanding of modernism and presented this transformation as a new Slovenian expression based on tradition but in synch with contemporary art movements.