

AKADEMSKO ŠOLANJE UMETNIKOV IN NJIHOVA REPREZENTACIJA V DEVETNAJSTEM STOLETJU

Povzetek: V likovni umetnosti zaznamujejo prehod v umetnost modernizma številni spremljajoči družbeni pojavi, kot je sprememba statusa umetnika, sprememba sistema šolanja, sistema razstavljanja in prodaje, sprememba vloge kupca, razvoj likovne kritike in sistema galerijske prodaje del. Vsi ti procesi so vplivali tudi na razvoj likovnih slogov in formiranje drugačnega odnosa do likovne prakse. Članek predstavlja sisteme šolanja in reprezentacije, ki so bili v veljavi od renesanse naprej, ter vlogo marginaliziranih skupin, kot so tujci, ženske in neakademiki pri spreminjanju uveljavljene sistema. Diskriminatorni principi francoskega akademškega šolanja in kasnejšega uveljavljanja umetnikov so povzročili številne razkole in omogočili razvoj novih oblik šolanja in reprezentacije. Obenem pa lahko sledimo številnim prizadevanjem francoske akademije, da bi se prilagodila novim razmeram in omogočila čimbolj pravičen sistem šolanja in reprezentacije. Slovenski umetniki, Ivana Kobilca, Jurij Šubic in Jožef Petkovšek, so v času teh sprememb občasno živeli v Parizu, kjer so se izobraževali in skušali uspeti v svetovnem centru umetnosti.

Ključne besede: likovna akademija, razstavni saloni, slovenski umetniki, Pariz, München, devetnajsto stoletje

V članku želim predstaviti načine šolanja in načine reprezentacije likovnih umetnikov, predvsem v sredini in drugi polovici devetnajstega stoletja. Izhodišče raziskave je bilo odkrivanje možnosti za šolanje in kasnejšo uveljavitev umetnikov iz tako imenovanih marginalnih skupin, kot so tujci ali ženske. V devetnajstem stoletju (še posebno v drugi polovici) so se številni slovenski umetniki in umetnice šolali kot tujci (predvsem v Parizu in Münchnu) in se kasneje tudi skušali uveljaviti v tujini. Da bi razumeli težave marginaliziranih (prišlekov iz province) je potreben uvid v sistem šolanja in reprezentacije, ki je bil takrat družbeno najbolj sprejemljiv in uveljavljen ter kakšen odnos je vzpostavljal do marginalnih skupin.

Tekom raziskave sem zasledila številne, tudi manj znane, pojave, ki so spremljali razvoj akademškega šolanja in sisteme pridobivanja družbenega priznanja umetnikov. Članek bo predstavil kratek uvid v povezanost med sistemom šolanja, družbeno stvarnostjo, pripadnostjo določeni skupini in možnostmi reprezentacije v določenih okoljih. Za razumevanje principov akademškega načina izobraževanja

* Dr. Tanja Mastnak je raziskovalka na oddelku za zgodovinsko antropologijo likovnega na Fakulteti za podiplomski humanistični študij – ISH v Ljubljani.

na likovnih akademijah, je potrebno pogledati nazaj, v čas pozne renesanse, ko se je prvič pojavila potreba po formiranju akademije likovne umetnosti. Zavedati se je treba, da je model akademskega šolanja skoraj nespremenjen prevladoval v Evropi (oziroma tistem delu Evrope, ki se je zgledoval po Italiji in Franciji) vse do ustanovitve Bauhauusa (ustanovljen leta 1906, Walter Gropius prevzame vodstvo leta 1919), ki je uveljavil nov princip šolanja, katerega bistveno vodilo je, da se umetnosti ne da naučiti, učimo lahko le obrtno spretnost. Tudi sodobni principi šolanja na umetniških šolah so večinoma kombinacija obeh vplivov.

Renesansa je obdobje velikih sprememb socialnega statusa ustvarjalca in družbene vloge umetnosti. V srednjem veku ustvarjalci nikoli niso zavzemali provokativnih, marginalnih ali subverzivnih stališč sprti prevladujoči struji v umetnosti. Zahtev naročnika niso prevpraševali, temveč so se jim podrejali. Proti koncu srednjega veka se je začela ekonomska in družbena struktura spreminjati (razvoj meščanstva) in arhitekti, kiparji in slikarji so postopno izborili likovnim umetnostim status »svobodnih umetnosti« (artes liberales). Proces je bil dolgotrajen in pravi premik v sfero intelektualnih dejavnosti so likovniki dosegli šele, ko so začeli tudi oni ustanavljati akademije (poleg humanističnih, literarnih, znanstvenih in številnih drugih akademij).

Teoretično izhodišče za delovanje likovnih akademij najdemo v spisih Leona Batiste Albertija *De Pictura* (1435). Alberti je poudarjal obrtno in moralno plat slikarske izobrazbe. Če lahko likovno delo razumemo v okviru enakih teoretskih izhodišč, kot razumemo poezijo, potem je tudi likovna dejavnost področje intelektualnega udejstvovanja. Alberti je spodbujal učenje in poučevanje razumevanja likovne umetnosti in njene vsebine. Njegova teorija ima izhodišča v delih Aristotela, Platona in Horaca. Horacova misel *ut pictura poesis*, ki so ji v renesansi dodali še *ut poesis pictura*, dovolj nazorno na kratko razloži ideološko ozadje tega slikarstva. Bistvo te ideološke postavke je, da dobra slika, enako kot dobra poezija, povzame (imitira) idealno človeško naravo. Tesno povezovanje poezije in slikarstva je ostalo pomemben teoretski disput v razpravah o umetnosti vse do konca devetnajstega stoletja.

Štirje temeljni izrazi tvorijo nosilne stebre teoretskih izhodišč akademskega izobraževanja: *imitatio*, *historia*, *disegno* in *invenzione*. Pojem *imitatio* v renesančnem smislu ne pomeni čimbolj natančnega posnemanja narave, temveč re-kreacijo narave, je koncept humanizma apliciran na slikarstvo. Filozofske osnove najdemo že pri Aristotlu, v njegovi ideji posnemanja narave. Naloga umetnika je, da imitira in korigira naravo, da bo postala popolnejša. Kopirati pomeni kopirati popolno naravo (Michaud, 1999: 25). V komentarju k Aristotelovi *Poetiki* Octavia Paza berno: »posnemati ne pomeni kopirati neki izvornik /.../ temveč je sleherno dejanje, katerega učinek je ponavzočenje. Učinek takega posnetka, ki v dobesednem smislu ne kopira ničesar, bo izviren, nikoli prej viden ali nikoli prej slišan predmet, kot simfonija ali sonata« (Paz, 1945/2002: 48). Pri tem Paz opozarja, da je tudi današnje pojmovanje narave povsem drugačno, kot je bilo v obdobju Aristotla ali v obdobju renesanse. »Narava in zgodovina sta postali nezdružljiva pojma, prav nasprotno kot pri Grkih /.../ Za nas narava ne more biti model, ker je ta pojem izgubil svojo vsebino« (Paz, 1945/2002: 49). Renesančni umetnik naj torej ne išče podobnosti,

temveč resnico (ki jo neoplatonistična filozofija povezuje tudi z lepoto /estetiko/ in dobroto /moralo/). Alberti je zapisal: »Slikarstvo pripomore k najbolj pristnemu veselju duha in k lepoti stvari.« (Alberti, 1435; Heinich, 1993: 132). Zato je funkcija slikarstva tudi poučevanje (instruire) gledalca.

Drugi pojem, ki tvori jedro renesančnega izobraževanja oziroma napotkov umetnikom, je *historia*. Ta pojem pomeni tako zgodbo ali program kot tudi obrtno spretnost, ki je potrebna, da avtor poda vsebnino. Umetnik naj bi bil sposoben povezati oboje. To pomeni, da mora biti ustvarjalec sposoben poznati in razumeti ideal, ki ga želi upodobiti z estetske in z moralne plati, ter ga znati ustrezno prenesti na platno. S *historio* je tesno povezan tretji temeljni pojem renesančnega likovnega izobraževanja, *disegno*. Ta je ostal temelj akademskega poučevanja vse do dvajsetega stoletja. Danes bi disegno prevajali kot risba, vendar *disegno* pomeni tudi zamisel, idejo, idealizirano podobo sveta, pomeni red, ki ga umetnik vnese v svet narave s pomočjo natančnega poznavanja antike kot lepotnega ideala. Prakticiranje risbe (disegna) je v prvih akademijah veljalo za najbolj intelektualni del slikarskega postopka. Večji poudarek je bil na meditaciji in refleksiji kot pa na kopiranju in opazovanju. S pojmom *disegna* so se ukvarjali številni renesančni teoretiki, med drugimi tudi Leonardo, Vasari in Zuccari. Slednji je razvil teorijo o notranjem *disegnu* (ki se razvije kot ideja v umetniku) in zunanjem *disegnu*, ki ga umetnik potem prenese na platno. Pojem *invenzione* (invencija) je v *Faidonu* izpostavil Platon kot norost muz. To je temelj renesančne ideje *divino artista* in *genija*.

S spremembo družbenega statusa umetnika v renesansi postane slava bistvena za njegovo preživetje. »Kajti renome umetnika je nad njegovo fizično eksistenco in nad geografskim prostorom, kjer se nahaja, to je veličina, neformalna in nesmrtna njegove osebnosti« (Heinich, 1993: 109). Ime je postalo blagovna znamka, ki označuje veličino osebe. Pomemben postane umetnikov podpis, njegova biografija, iz običajnega človeka se umetnik spremeni v osebnost. Umetniki začnejo dobivati plemiške nazive (npr. med 1600 in 1663 trinajst umetnikov dobi plemiški naziv - Heinich, 1993: 110). Umetnikov podpis je zagotavljal originalnost in leta 1763 se je prvič pojavila beseda plagiat.

Že v pozni renesansi so se pojavile tudi umetniške biografije (npr. Vasarijeva). To so postali sistemi glorificiranja umetnikove osebnosti. Monografija je najvišja oblika biografije, ta čast je bila najprej namenjena samo kraljem in svetnikom. Zaradi natančnega opisovanja umetnikovega življenja, je postalo pomembno, kakšen je, kako se obnaša, kakšna je njegova zasebnost. Zanimivo je, da se je individualizem in pomen umetnikove osebnosti najbolj razvil v obdobju modernizma (npr. mitološke razsežnosti biografije Vincenta Van Gogha ali pri nas Jožefa Petkovška).

Na osnovi navedenih štirih principov so začele delovati prve akademije: Accademia Badinelli (ustanovljena v Rimu leta 1530, od 1550 v Firencah) in znamenita Vasarijeva akademija v Firencah (1563). V zgodovini umetnosti pomeni ustanovitev akademij premik od združevanja umetnikov v poklicnih bratovščinah k intelektualnemu pristopu k slikarstvu. Akademija predstavlja garancijo intelektualne izobrazbe ter mehanizem za profesionalno napredovanje in promocijo umetnikov. Že v tem zgodnjem obdobju pa so bile poleg javnih tudi zasebne akademije, npr. družine Caracci v Bologni, ustanovljena leta 1582. Zanimiv je podatek, da je prav ta za-

sebna akademija, *Accademia degli Incamminati*, uvedla študij risbe po živem modelu, kar je bilo zelo napredno v primerjavi z ostalimi italijanskimi akademijami 16. in 17. stol., kjer je bilo uveljavljeno kopiranje del starih mojstrov ali antičnih kipov.

Akademije so bile ustanove odprtega tipa, ne več sorodniške zveze, kot so bili cehi. Najbolj radikalen premik k intelektualni dejavnosti, kot najpomembnejšemu delu izobraževalnega procesa, ki jo simbolizira pojem *disegno*, je predstavljala ustanovitev Vasarijeve *Accademie del disegno*. Pri ustanavljanju je veliko pripomogel tudi Michelangelo Buonarroti, Medicejci pa so prevzeli patronat. Vendar programi teh prvih akademij še niso bili natančno izdelani. O principih poučevanja so bila različna mnenja. Leta 1578 je, na primer, Federico Zuccari zahteval, da naj pri formiranju študija enako pozornost posvetijo teoriji in praksi. Zanimiv učbenik, *Il libro dell'Arte* Cennina Cenninija, je bil napisan že konec štirinajstega stoletja, v njem pa se je avtor veliko ukvarjal z duhovnim pristopom k slikarstvu (verjetno pod vplivom grške slikarske šole na Athosu), a tudi s praktičnimi napotki. Ta priročnik je bil pogosto ponatisnjen in prevajan v številne jezike, najprej pa v francoščino. Ustvarjalci ga z zanimanjem prebirajo še danes.

V obdobju baroka se je klasicistično zgledovanje po antiki preneslo v Francijo. To se je odrazilo predvsem v ustvarjalnosti in v principih šolanja. Francija je povzela klasičen model akademskega šolanja in že prva francoska akademija, ustanovljena v Parizu leta 1648, *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, je sistematizirala principe poučevanja v model, ki še danes velja za najbolj uveljavljenega. Pariško akademijo so ustanovili, enako kot akademije v Italiji, z namenom, da bi presegli elitizem, ki je izključeval likovno umetnost kot akademsko dejavnost. Z nazivom »akademik« so si likovniki zagotovili določen nivo, obenem pa je bilo potrebno zasnovati natančen sistem pravil in določil, kakšno mora biti likovno delo. Načelo te akademije *Libertas artibus restituta* pomeni osvoboditev umetnosti ujetosti v mehanska opravila (ne pa svobode ustvarjalnosti v današnjem pomenu besede - Heinenich, 1993: 33).

Funkcija akademije je bilo šolanje, promocija in zaščita njenih članov. Člani akademije so imeli pravico do dodelitve naziva »mojster« (fr. *maitre*). Tisti umetniki, ki niso bili člani akademije, tega naziva niso mogli pridobiti v nobenem primeru, ne glede na kakovost njihovega dela. Šele leta 1795 so akademijo (po krajšem obdobju, ko je bila na pobudo J. L. Davida zaprta) razdelili na dva dela: *Academie des beaux-arts* (administrativni del) in *Ecole des beaux-arts*. Slednja je prevzela funkcijo poučevanja kot visoka šola. Delovala je pod strogim nadzorom. Sprejeti so bili samo študenti, ki so se prej izobraževali v ateljejih znamenitih umetnikov (npr. pri Davidu). Sprejeti študenti so se vključili v sistem konkurzov in nagrad. Najbolj znamenita nagrada je bila *Prix de Rome*, ki je najboljšemu študentu omogočila bivanje v Rimu in študij antičnih spomenikov.

Način študija je ostal vse do dvajsetega stoletja praktično nespremenjen. Glavni elementi akademskega študija so bili študij zgodovine umetnosti, kopiranje del starih mojstrov, risbe antičnih spomenikov, študijsko risanje po živem modelu in slikanje historičnih motivov (ki so veljali za največji slikarski dosežek v ikonografski hierarhiji).

Principe poučevanja lahko primerjamo z renesančnimi. Študenti so proučevali zgodovino umetnosti, predvsem številne znamenite biografije umetnikov, najbolj priljubljeni sta bil Vasarijeva in Van Manderjeva. Zgledovanje po starih mojstrih so nadgrajevali s kopiranjem njihovih del. Kopiranje del starih mojstrov in risbe antičnih spomenikov sta bili temeljni del študijskega postopka, ki ga povezujemo s pojmom *imitatio*. Ta pojem, ki ga poznamo že iz antike in renesanse, je po eni strani pomenil prenos literarne vsebine v slikarstvo (po Aristotlu), druga teorija (po Belloriju) pa izhaja iz Platona in predvideva, da arhetipska ideja umetniškega dela že obstaja v duhu umetnika. Ta jo potem kopira. Mladi umetniki morajo kopirati dela starejših mojstrov, kajti tako spoznajo ta ideal, ta arhetip in so kasneje sposobni, da ga sami dosežejo. S podobnim namenom so risali kopije antičnih kipov, vendar so pri tem prakticirali tudi *disegno*, kajti antika reprezentira lepoto samo po sebi in razumevanje antične estetike študentu omogoči razumevanje bistva lepote in resnice.

Poleg tega so se študenti naučili pravil znanstvene perspektive, ki jo je bilo treba brezpogojno upoštevati, in slikanja po modelu. Slednje se je postopno uveljavilo v akademskem študiju in je predstavljalo nalogo, v kateri študent pokaže vse svoje pridobljeno znanje. Biti mora sposoben prenesti lik iz narave v sliko in to ne takšnega kot je, temveč kot idealizirano naravo, arhetip. Zanimivo je, da v šolah do leta 1850 ni bilo dovoljeno slikati po ženskem modelu. Moški in ženski liki so bili večinoma naslikani po moških modelih. Razlogi so bili moralni (vsi študenti so bili moški, prve ženske so bile sprejete na likovne akademije šele koncem devetnajstega stoletja in še takrat zgolj izjemoma) in estetski (ohranjali so antično prepričanje o estetski superiornosti moškega telesa). Opaziti je mogoče anatomsko razliko med deli slikarjev in slikark (ki pa so nasprotno, lahko slikale samo po ženskih modelih, v zasebnih ateljejih – Michaud, 1999: 130-131).

Svobodnejši pristop so študenti razvili v skicah, ki so prav tako predstavljale pomemben del študija. Najpomembnejši element takšne skice je bila historična kompozicija, s katero so študenti pokazali sposobnost predstavitve zgodbe v ustreznem likovnem (kompozicijskem) jeziku. Na konkurzu za *Prix de Rome* so morali tekmovalci najprej predstaviti določeno število skic, na osnovi katerih so se umestili v nadaljni izbor za končno nagrado.

Tako se je postopno izoblikoval pojem akademizma. Zaradi strogih pravil, ki jih ni bilo dovoljeno kršiti, lahko govorimo o akademskem kanonu. Sistem akademskega študija je povzročil nastanek številnih hierarhij: akademik v nasprotju z amaterjem, center v nasprotju s provinco, umetnik kot nasprotje obrtnika, intelektualec nasproti rokodelcu, duhovno delo in telesno delo, razum proti intuiciji, imitacija proti invenciji, narava proti kulturi; predvsem pa hierhijo tudi znotraj same likovne umetnosti. Najvišje je bila cenjena risba (*disegno*) in iz nje izhajajoče slikarstvo, potem kiparstvo in grafika. Dekorativne umetnosti, kot je tapiserija, so bile izločene iz »arti del disegno«. Manualno je spet pridobilo na pomenu. Tehnike, ki nastajajo direktno z roko so najbolj cenjene. Gesta ima večjo vrednost kot dela, nastala s pomočjo mehanskih pripomočkov (npr. grafike). Unikatno je več vredno kot repetitivno. Risba je pomembnejša od barve. Vsebinsko so bili najvišje cenjeni religiozni, mitološki in zgodovinski prizori, za katere se je uveljavilo skupno ime

historično slikarstvo. Ostali žanri so veljali za manj vredne in so jih prodajali po nižji ceni.

Ideologija akademizma je doživela svoj vrhunec konec osemnajstega stoletja z neoklasicizmom. »V skladu z racionalistično filozofijo mora biti umetnost popolnoma neodvisna od imaginacije in ne sme biti prepuščena naključnim in subjektivnim fantazijam. Teoretske predpostavke, ki jih proizvede razsvetljenje, postavljajo na konec le eno zahtevo: zahtevo po sistematizaciji estetske percepcije, zahtevo po zakonitostih in normah, katerih ključno sredstvo preverljivosti je človeški razum« (Goričan, 1999: 33). Klasične teorije estetike pravijo, da je estetska percepcija mogoča le s pomočjo razuma. Izkušnje estetskega užitka so razumeli kot racionalni užitek, ki je mogoč šele, ko razum ujame resnico, prezentirano v določenem harmoničnem ali fantazijskem vzorcu. Užitek ob estetskem izkustvu so izenačili z lepim in bolj kot na aktualni objekt, se je ta nanašal na samo izkustvo o tem objektu.

Šole so v tem obdobju prehajale iz zasebnih ustanov (kraljeve, plemiške in cerkvene ustanove) v državno upravo. To so začetki javnega šolstva in pomen izobrazbe je začel naraščati. Pojavile so se tudi številne teorije o izobraževanju, npr. Lockova ali Rousseaujev *Emile*. Po doktrini francoske revolucije naj bi umetnost pripadala vsem, ne glede na družbeni razred in izobrazbo in naj ne bi bila več elitiistična. Ustanovili so Louvre, javno zbirko, kjer so umetniška dela na ogled vsakomur. Vloga umetnosti je morala biti didaktična in moralna. Vsako umetniško delo naj bi imelo svoje sporočilo (moralno ali politično). To se je udeležilo v pojmu *disegno* in tako je risarski princip popolnoma prevladal nad barvo. Po francoski revoluciji so bile tudi likovne akademije vključene v sistem javnih šol. V drugi polovici devetnajstega stoletja pa se je začel delno spreminjati tudi koncept poučevanja. To je sovpadlo s krizo teorije lepote in ideala in s pojavom subjektivnega pristopa k umetnosti ter s pojavom likovne kritike.

Pariz je diktiral norme vsej Evropi. Izraziti centralizem tega časa je vzpostavil hierarhični sistem, ki je postavil tujce (provinco) in ženske v podrejeni položaj. Značilen je podatek, da so morali tujci in ženske plačevati višjo šolnino kot ostali študenti. (Sauer, 1990) Umetnost, predvsem slikarstvo, je postala koncem devetnajstega stoletja izredno zaželen študij. V Pariz so se zgrinjale množice slikarjev in slikark. Akademski študij je postal eliten, ni bil dostopen vsem kandidatom, obenem pa je še vedno zagotavljal najboljše možnosti reprezentacije po končanem študiju. Zaradi izjemnega zanimanja za likovno umetnost so se povsod ustanovljale zasebne šole, ki so jih vodili znani umetniki (Ingres, Rodin). Navkljub znanim imenom učiteljev, se je diplomantov in diplomantk zasebnih akademij držal predsodek dilantizma. Spopad pa je bil tudi ideološki. Akademija je poučevala predvsem in samo risbo (*disegno*), medtem ko so nove zasebne akademije pod vplivom romantike uvajale vse več svobode in nove likovne elemente: barvo, svetlobo ipd. Znana je javna razprava med Ingresom in Delacroixom o pomenu risbe in barve.

V devetnajstem stoletju utrjeni akademski sistem s svojo strogo hierarhijo ženskam ni dovoljeval vpisa na *Ecole des beaux-arts* niti na katerokoli drugo likovno akademijo. Lahko pa so se vpisale na katero izmed umetnostno obrtnih šol (Ivana Kobilca je primer ženske, ki se je želela vpisati na več akademij, sprejeta pa je bila

na *Kunstbewerbeschule* v Münchnu) ali pa so se šolale v katerem izmed številnih zasebnih ateljejev, ki so sprejemali ženske študentke. Šolanje žensk je bil soliden vir dohodka za marsikaterega tedanjega slikarja, saj so bili ateljeji nabito polni, šolnina pa zelo visoka (v Parizu najmanj 2350 frankov letno –Holland, 1904: 204). Najbolj znane zasebne šole v Parizu so bile Academie Julian (kjer je poučeval tudi zelo vplivni Bastien – Lepage), atelje Charlija Chaplina in Rodinov atelje. V tem času sta se v Parizu šolala tudi slovenska umetnika Ivana Kobilca (pri Gerveaxu, 1891) in Jožef Petkovšek (v ateljeju *Julian*, leta 1884). Jurij Šubic je v Parizu živel deset let, vendar že kot formiran umetnik, diplomant Dunajske likovne akademije.

Kot že omenjeno, je *Ecole national superieur de Beaux-Arts* nudila svojim diplomantom možnost nagrad in štipendij, najbolj znamenita je bila *Prix de Rome*. Pogoji za sodelovanje na konkurzu (iz leta 1813) so bili sledeči: konkurza v slikarstvu in v historičnem pejzažu za *Prix de Rome* se je lahko udeležil vsak francoski slikar moškega spola in samski pod pogojem, da v času, ko je prvič predložil svoje skice, še ni bil star trideset let. (Grunchec, 1985: 27) Konkurs se je odvijal v treh etapah. V prvem delu so lahko sodelovali vsi, ki so izpolnili pogoje za sodelovanje. Profesor je vsem sodelujočim dodelil temo, ponavadi kakšen mitološki prizor. Podpisali so se na zadnjo stran platna. Približno dva tedna pozneje so tisti, ki so bili izbrani v prvi selekciji žirije, naslikali akt po živem modelu (vedno moškem). Slikali so štirikrat po sedem ur. Dela je ocenjevala ista žirija po podobnem principu. Do tretje etape se je prebilo največ deset kandidatov. Profesorji so glasovali za izbor končne teme. Kandidati so ostali v prostorih akademije dvainsedemdeset dni in so vsak dan slikali. Ko so bila dela končana, so bila javno razstavljena, tako da so jih lahko komentirali tudi novinarji. Po dolgem in zapletenem procesu odločanja, so dodeli prvo in drugo nagrado. Vsake štiri leta pa so podelili še nagrado za historični pejzaž (Grunchec, 1985: 28-31).

Poleg Pariza so slovenski slikarji kot center slikarskega izobraževanja najpogosteje izbrali München. Tudi Nemčija je tako kot druge evropske dežele sledila vzoru francoske akademije. V osemnajstem stoletju so se pojavile številne akademije, vsak princ je hotel imeti svojo slikarsko šolo. Prva akademija v Münchnu je bila ustanovljena leta 1770 in je imela zgolj dva profesorja in 40 študentov. V osnovi je bila kraljeva ustanova. Razcvet je doživela pod Ludvikom I. in II., ki sta želela München napraviti svetovni likovni center in jima je to tudi uspelo. Leta 1886 (Ludvikova smrt) je bilo v Münchnu 796 slikarjev in 148 kiparjev. To mesto je s svojim posebnim ruralnim vzdušjem privabljal študente in umetnike iz vse Evrope. Münchenska akademija je postala znamenita, ker je izoblikovala posebno doktrino, študenti naj študirajo predvsem po naravi, ne pa po antiki in ostalih modelih, razen po živih. Slikajo naj »iz sebe«, ne pa mehansko ponavljajo (Pevsner, 1940/1999: 171). Zanimiva je tudi Pevsnerjeva opazka, da so tisti münchenski slikarji, ki so hoteli biti moderni in drugačni, za svoj vzor izbrali holandsko slikarstvo. S tem izborom je na zgodnja dela Ivane Kobilce vplival tudi njen münchenski učitelj slikarstva Alois Erdelt.

Poleg akademskega šolanja so v Nemčiji začeli razvijati tudi sistem likovno obrtnih šol. Münchenska *Kunstgewerbeschule* je bila odprta leta 1869. Na tej šoli je nekaj časa študirala tudi Kobilca. Takšne šole so bile pogoste tudi v Angliji, kasneje

pa jih je uvedla tudi Francija. Razlike med šolami so bile na vseh področjih, največja razlika pa je bila v uglednosti diplome, ki jo je študent dobil na koncu študija. V Münchnu je bilo leta 1914 skoraj šestdeset zasebnih šol, poleg znamenite državne akademije in številnih državnih obrtnih in podobnih likovno usmerjenih šol. Zasebne šole so bile dražje od državnih, vendar ne bistveno. Iz Kleejevih zapiskov izvem, da je bila leta 1900 šolnina na münchenski akademiji za študente 32 mark na semester, za tujce pa 62. Zasebne akademije so zaračunavale 26 mark na mesec. Zasebni ateljeji so ženskam zaračunavali višje cene kot moškim. Cena študija na *Damenakademie* v Münchnu je bila 400 mark (Sauer, 1990).

Slikarji so imeli zasebne šole v glavnem iz finančnih razlogov, največ denarja pa so zaslužili ravno z *Damenakademien*, šolami za ženske. Seveda pa so imeli nekateri umetniki, npr. Kandinsky, šole tudi zaradi entuzijazma, želje, da bi širili svoje poglede na umetnost. Takšen znamenit münchenski atelje, kjer se je izobraževalo veliko tujcev, je bil tudi Ažbetov (znamenit med leti 1891 - 1900). Robin Leman je takole komentiral vlogo Ažbeta: »Slovenec Ažbe je bil karizmatična, boemska figura, ki je opogumljal svoje učence, da ustvarjajo direktne ekspresivne kompozicije s primarnimi barvami, ki so jih nalagali s paletnim nožem, in naj slikajo zunaj; kolesa so bila osnovno orodje« (Leman, 1997: 161).

Ažbetova zasebna slikarska šola se je razvila v pravo poklicno pedagoško ustanovo, v kateri se je šolalo okrog sto študentov iz vse Evrope in Amerike. Privlačila jih je njegova osebnost in poseben pristop. Izhodišče njegovega učenja je bilo načelo krogle kot osnovnega oblikovnega elementa, obenem pa koloristično pravilo, da slikar barv ne sme mešati, temveč nanašati eno poleg druge v grobih nanosih. Posebej znamenita je bila Ažbetova šola med Rusi, Čehi in južno slovanskimi narodi. Njegovi znameniti učenci so bili: Vassilij Kandinsky, Alexey Jawlensky, Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama, Matej Strnen, Nadeža Petrovič, Ludvik Kuba in številni drugi. Zanimivo je, da je s svojimi pedagoškimi principi vplival tako na razvoj radikalnih smeri modernizma kot je abstraktno slikarstvo, kot na razvoj soc-realizma v Sovjetski zvezi.

Pomen svobodnejših pedagoških principov, ki so se razvijali v zasebnih šolah, je omogočal razvoj novih pogledov in smeri v likovni umetnosti. Zgodovina umetnosti je akademizem z nastopom modernizma celo proglasila za usmeritev, ki je prej zavirala kot vzpodbujala razvoj umetnosti, vendar je bil akademski način šolanja (in je še vedno) največje zagotovilo za profesionalnost likovnih umetnikov in umetnic. Tudi v devetnajstem stoletju, ko je prevladoval odpor do akademizma, je bilo jasno, da se veliki umetnostni centri formirajo tam, kjer so najboljše akademije (Paris, München). Prostor za marginalne aktivnosti in upor proti akademizmu se je lahko razvil samo tam, kjer je bil ta najmočnejši. Med obema usmeritvama je potekala prava bitka. Skupine, ki so se skušale prebiti na Parnas, so bile ženske, tujci, nižji družbeni sloji, pa tudi umetniki z drugačnimi umetniškimi pogledi (npr. realizem, impresionizem). Diletantizem je bila tista nalepka, s katero so se likovne institucije najlažje znebile množice ambicioznih umetnic in umetnikov, ki so želeli prodreti v svet profesionalnega slikarstva in kiparstva. Ena izmed rešitev, ki so se je pogosto poslužili tudi slovenski umetniki, je bila vrnitev v domovino, v provinco, kjer pa je dobro izšolanih umetnikov še vedno primanjkovalo.

Glede na rigorozno politiko akademskega izobraževanja in elitizma članov akademij likovnih umetnosti, devetnajsto stoletje zaznamuje vrsta poizkusov različnih marginaliziranih skupin, da bi si zagotovile reprezentacijo in eksistenco. Najbolj znamenit in uspešen je bil prodor impresionistov, ki je odprl pot modernizmu in novim konceptom uveljavljanja na področju likovnih umetnosti. Razvoj modernizma pa je močno povezan tudi s pripuščanjem tujcev v elitini prostor francoske umetnosti. Problem odnosa med domačimi in tujimi umetniki je postal odločilen pri boju za odpiranje novih razstavnih prostorov.

Situacija v Parizu sredi devetnajstega stoletja je bila izredno kompleksna in jo pogosto močno poenostavljajo. Akademijski sistem je bil z razstavno politiko letnih salonov in s svojim kanonom ujet v lastne zanke. Vseeno pa so bili številni poizkusi s strani države in njenih inštitucij, kako posodobiti razstavno politiko in se prilagoditi novim zahtevam časa. V času francoske revolucije je bilo več poizkusov reformiranja sistemov reprezentacije umetnikov. Leta 1789 je bila ustanovljena »La Commune des arts«, neodvisno združenje umetnikov, ki je imelo 642 članov (Monnier, 1995: 26). To združenje je napadlo organizacijo salona leta 1789, češ da je elitistična in da je razstavljanje rezervirano zgolj za akademike. V imenu novih revolucionarnih gesel, predvsem »enakosti«, so zahtevali spremembe politike razstavljanja. Dejansko je 21. avgusta 1791 izšel dekret, v katerem so določili, da bodo lahko odslej razstavljali vsi umetniki, Francozi in tujci, člani in nečlani akademije. Tako so istega leta odprli prvi *Salon de la Liberté*. Število razstavljalcev se je podvojilo, razstavljenih je bilo 615 slik, medtem ko jih je bilo leta 1787 samo 220. Kasneje se je to število zopet zmanjšalo, verjetno zaradi finančne krize, ki je nastopila konec osemnajstega stoletja. Do leta 1847 se je situacija zopet umirila, pogoji so ostali enaki, vendar je imela žirija Salona veliko moč pri odločanju. Leta 1848 so se umetniki zopet uprli razstavni politiki in dosegli, da lahko razstavlja vsak, ki to želi. Število razstavljenih del je doseglo rekord, 5180 del (Monnier, 1995: 52).

Leta 1872 so zaradi ogromnega števila razstavljalcev (4229 del) zopet uvedli žirijo v sestavi petnajstih umetnikov (za slikarstvo). Število razstavljenih del se je zmanjšalo na 1536, potem pa je postopno spet naraščalo. Gerard Monnier opozarja na dejstvo, da je bil razvpiti *Salon zavrnjenih* (leta 1873 ga je odobril Napoleon III. zaradi stalnih protestov umetnikov, ki niso bili sprejeti na letno razstavo), v primerjavi s saloni brez žirije, kaj malo demokratičen (Monnier, 1995: 126). Navkljub temu, da izhaja tradicija Salona iz monarhičnega sistema akademije, se tekom devetnajstega stoletja spremeni v relativno liberalen prostor, kjer ni drugih omejitev razstavljalcem kot odločitev žirije, sestavljene iz samih umetnikov. Seveda pa je bil to še vedno tudi prostor, kjer so se merile moči in kjer se je odločalo o eksisten- ci posameznega umetnika.

Obdobje od leta 1880 naprej je čas prehoda iz sistema monarhične tradicije k republikanskemu sistemu likovnih umetnosti, torej se tudi spremembe v ustvarjalnosti pokrivajo z novimi ekonomskimi in socialnimi pogoji, ti pa zahtevajo nove pogoje na tržišču. Seveda pa je bilo to tudi obdobje napetosti in hudih nasprotij, stare sile se niso umikale zlahka. Leta 1880 so državne inštitucije prepustile organizacijo salona umetnikom samim. Ko je država izgubljala vpliv na dogajanja v akademski sferi, se je krepil vpliv svobodnih kritikov in to je omogočilo prodor novih

naturalističnih smeri v umetnosti. V tem procesu je akademizem prešel v ofenzivo. Vendar pa so se državni uradniki sistematično in osveščeno ukvarjali z novo situacijo. Res pa je tudi, da se je budžet za kulturo zelo zmanjšal, na 0,40 % državnega budžeta (Monnier, 1995: 210).

Republikanska vlada je postopno uvajala nov sistem šolanja, izoblikovali pa so se tudi novi pogledi na umetnost. Prevladala je ideologija politike enakosti: podpirati umetnike vseh smeri, brez privilegiranja enega samega sloga ali šole. »Niti kolektivna umetnost v suvereni državi niti svobodna umetnost v svobodni državi, temveč svobodna umetnost v zaščitniški državi... princip, ki je izpostavljen stalnemu osciliranju med principom avtoritete in principom svobode« (Couyba, 1907: p.3/ Monnier, 1995: 254). Večina umetnikov je bila proti vmešavanju države v umetnost, nekateri so bili za nevtraln vlogo države. Z delnim umikom države se je izpraznil prostor za umetnostni trg. Trgovci in galeristi so si utrdili svoj položaj v svetu umetnosti. Vzporedno se je odvijala diferenciacija salonov in trgovsko galerijski sistem se je priključil novim neodvisnim salonom. Od leta 1900 naprej je pariški umetnostni trg popolnoma nadomestil funkcije državnih ustanov, ki so vlada le prej.

Država je še vedno skrbela za velike zbirke, muzeje in je občasno odkupovala tudi dela še živečih umetnikov. Najbolj vplivna ustanova je bil Luxemburški muzej, ki je slovel po številnih odkupih. Zakonca White sta opravila analizo odkupov umetniških slik, iz katere razberemo, da je največje število odkupov med deli starejših (preminulih) avtorjev in francoskih avtorjev, dela vseh ostalih ustvarjalcev pa so kupovali zgolj izjemoma. Ohranile so se tudi druge oblike državne podpore, npr. *prix du Salon*, štipendija, ki so jo podeljevali od leta 1874 naprej in je znašala pet tisoč frankov letno. Poleg *prix du Rome*, ki jo je podeljevala likovna akademija najboljšim študentom, so podelili letno še osem potovalnih štipendij. Država je ohranila tudi vlogo podpornika akademskemu študiju in čujanju dediščine.

Salon Societe des Artistes francais je deloval še do leta 1981, ko so ga postopno popolnoma nadomestile podobne velike likovne manifestacije, kot je Beneški bienale, bienale v Sao Paolu in druge (med njimi lahko omenimo tudi Ljubljanski grafični bienale). Način delovanja je vse do konca ostal praktično nespremenjen. Kot primer naj navedem, da je leta 1885 na salonu razstavljalo 5034 umetnikov, leta 1981 pa 3829 (Sfeir-Semler, 1992: 183). Tudi sodobni bienali, vključno z Ljubljanskim grafičnim bienalom, se stalno ukvarjajo s podobni problemi kot so se organizatorji velikih pariških salonov zadnjih dvesto let, kako posodobiti prireditev, kakšen sistem žirije bi bil najbolj ustrezen in pravičen, kako obvladati ogromno število razstavljenih del in kako vspostaviti kriterije, ki bodo garantirali kakovost razstave. Likovni kritik Marius Vachon je vizionarsko zapisal že leta 1881: »Salon je bil ... zaradi zaščitniške vloge države začasni muzej sodobne umetnosti ... Jutri pa salon ne bo imel več druge vloge, kot vlogo velikega sejma umetniških del« (Sfeir-Semler, 1992: 182).

Kriza starega salona se je vlekla že iz osemnajstega stoletja. Poskus demokratizacije žirije, ki ne bi bila sestavljena iz samih akademikov, je pripeljal do absurdnih razstav, kjer je bilo razstavljenih več kot 5000 del. Kritika je ocenila, da je salon postal največja predstavitev povprečja. V sredini devetnajstega stoletja so postali

stroški razstave izjemno visoki za državo. V primerjavi z drugimi stroški za likovno umetnost (akademije, muzeji), so znašali stroški letne razstave 40 odstotkov razpoložljivih sredstev. Zaradi prostorske stiske so morali razstavo prestaviti iz Louvra najprej v *Salon aux Tuileries*, potem v *Palais National* in končno leta 1855 v *Palais de l'industrie* na Elizejskih poljanah. *Palais d'industrie* je bila uničena leta 1897 in na njenem mestu stoji zdaj *Grand Palais* iz leta 1900 (Monnier, 1995: 125).

Spremembe na področju razstavne politke so bile nujne. Prve pobude je prevzela kar sama *Societe des artistes francais*. Odločili so se, da bodo organizirali dve razstavi, ena bo vsakoletna in bolj demokratična (predstavila bo umetnike), druga pa bo trienalna, izbor del pa bo veliko bolj selektiven (predstavila bo »Umetnost«). Prvi *Triennale* so pripravili leta 1881. To je bila elitna manifestacija s strogo žirijo. Razstava je zelo razočarala. Kritike so bile zelo slabe. Entuziazem, s katerim so se je lotili, je na razstavi umanjkal. *Triennale* je hitro propadel.

Drugi poizkus je veliko bolj znan in uspešen ter velja za prelom s prevlado ene same inštitucije, ki edina določa razstavno politko. To je bil leta 1884 ustanovljeni *Salon neodvisnih*. (Kot zanimivost naj omenim, da je veliko kasneje, leta 1930 na Salonu neodvisnih razstavljala tudi slovenska umetnica Karla Bulovec.) Istega leta se je stopnjevala še kriza v *Salonu societe des artites francaise*. Produkcija umetniških del je bila enormna in čeprav so sprejeli 4800 platen, je bilo še vedno ogromno del zavrženih. Skupina umetnikov se je odločila, da bodo organizirali svojo »svobodno« razstavo, na kateri ne bo niti žirije niti ocenjevanja. Vodilni organizatorji so bili Odilon Redon, Georges Seurat in Paul Signac. Razstavljal sta 402 umetnika. Država jim je dodelila prostor v *Pavillon de la Ville*, na Elizejskih poljanah, blizu *Palais d'industrie*. Leta 1889 je prišlo do razkola znotraj same organizacije *Salona des artistes francais*. Spor se je spet začel zaradi odločitve žirije, da ne bo pokazala del izven konkurza. Takšna odločitev dejansko ni več sovpadala z zahtevami prostega trga, ki zahteva pluralizem. Poleg tega so umetniki kritizirali sistem nagrajevanja, ki favorizira domače umetnike pred tujci. Vprašanje diskriminacije tujcev je postalo tako pereče, da so ga dali na volitve. 405 članov se je izreklo proti spremembam, le 82 jih je menilo, da bi bilo potrebno spremeniti diskriminacijsko politiko akademije do tujcev.

Zaradi teh neskladij se je skupina umetnikov pod vodstvom ostarelega Meissoniera v okviru *Societe national des beaux arts* (1890, podpredsednik je bil Puvis de Chavannes, eden izmed vodilnih članov tudi Auguste Rodin) odcepila in organizirala svojo razstavo. Ta razkol predstavlja dokončen konec enotne uradne razstavne politike. Novosti, ki so jih uvedli, so bile: razstavljanje brez nagrad, žirija se je vsako leto spremenila, sestavljena pa je bila iz različnih članov, ne zgolj akademikov. Ohranili so žirijo in vsak umetnik, ki je razstavljal na tem salonu, je postal član (*associe*). Člani so imeli pravico vsako leto razstaviti eno sliko po svojem izboru, lahko pa so si pridobili tudi višje nazive, kot sta bila *societair* (član) ali *častni član*. Razstava je enakovredno predstavljala domače in tuje umetnike. To je bila v bistvu največja razlika med starim in novim salonom. Na novem salonu je razstavljalo 185 slikarjev, med temi jih je 105 že razstavljal na starem salonu, vendar je bilo med njimi le 49 tujcev. Na novem salonu pa so razstavljali 103 tujci. Priložnost za nove možnosti razstavljanja sta izkoristila tudi Jurij Šubic (leta 1883 s sliko *Pred lovom*)

in Ivana Kobilca (leta 1891 s slikama *Likarice in Poletje*). Otvoritev novega salona je bila 15. maja 1890 v prostorih, ki mu jih je dodelila pariška občina na *Champ du Mars*. Finančno so jih podprli zasebniki, tako da so lahko razstavili 800 platen. Stari salon v *Palais de l'industrie* je s številom del želel zasenčiti rivale in so razstavili kar 2400 platen. Kritika je bila razkolu naklonjena. Po šestih letih lahko beremo tako oceno kritika: »Stari salon je postal elegantna oligarhija z močno hierarhijo in zaprta za barbare, novi salon pa predstavlja republikanski princip, dosti bolj demokratičen je« (Journal des débats politiques et littéraires, 1891: 2). Kasneje pa je postala kritika vedno bolj skeptična do razstavne politike novega Salona. Leta 1910 je kritik *La Gazette des beaux arts*, Henry Bidou, negativno komentiral razstavo, na kateri je bilo zopet razstavljenih 2000 platen 1200 slikarjev po istem principu kot na starem salonu.

Drugi salon je bil sicer na začetku bolj inovativen in prilagojen novim razmeram, vendar ne dovolj radikalno. Po nekaj letih je bila razlika med obema predstavivama minimalna, navsezadnje je izpadlo, da je bilo veliko hrupa za nič. Novim zahtevam umetnostnega trga sta se bolje prilagodila *salon neodvisnih (Salon des independants)* in *Jesenski salon (Salon d'automne)*. Na *Salonu neodvisnih* je leta 1931 Karla Bulovec razstavila svoji deli *Harfo* in *Činele*.

Salon d'automne je 1903 ustanovil Frantz Jourdain. Zopet je želel zadostiti potrebi po možnostih uveljavljanja mladih in drugačnih umetnikov. Želel je sicer ohraniti selekcijo, vendar odpreti vrata novim iniciativam, novostim v umetnosti in se izogniti blokadam inštitucij (Lobstein, 2000). Salon zavrženih (*Salon des refusés*) je ustanovil leta 1873 Napoleon III., da bi ugodil umetnikom, ki so se pritoževali zaradi zavrnitev na ostalih salonih. Prostore je imel v *Palais de l'industrie*, poleg akademijskega salona. Te bienalne razstave so povzročale veliko zanimanje publike (prvo postavitve si je že prvi dan ogledalo 7000 ljudi), saj so bila dela pogosto namerno provokativna in so jih spremljali škandali.

Uveljavljeni akademski sistem reprezentiranja umetnikov je propadal zaradi novih pogojev umetnostnega trga pod vplivom novih ekonomskih in družbenih pogojev. Akademija je ohranila moč na področju izobraževanja, na področju reprezentacije pa jo je izgubljala. Nova tržna moč meščanstva je postopno vplivala na umetnost in omogočila trgovcem vedno večjo moč in vpliv na umetnostna dogajanja. Najbolj se je to odrazilo na publiko, vendar ravno tako na umetnikih. Status in vedenje umetnikov sta se spremenila. Po stoletjih utrjene hierarhije v umetnosti, se je na ruševinah starega sistema formiral novi: odvisnost umetnika od tržnega sistema je šla z roko v roki s proklamacijo svobode in avtonomije ustvarjalnosti. Proti koncu devetnajstega stoletja so imeli kupci že raje dela manjšega formata in dela sodobnikov, še živečih slikarjev. Vpliv povprečnega kupca je močno narasel. Najbolj priljubljena motiva sta postala žanr in krajina. Glavni konflikt pri prodaji se je formiral med prej najbolj priljubljenim historičnim slikarstvom in žanrskim slikarstvom. Historično nikoli ni spadalo v meščanski salon, tako da je slednje zmagalo na tržišču.

Pariz je bil v drugi polovici devetnajstega stoletja center umetniškega sveta, kar je povzročilo veliko koncentracijo trgovcev z umetninami in prihod mednarodnih študentov umetnosti. Zaradi nastale situacije je cena sodobnih francoskih avtorjev

močno narasla v primerjavi s cenami del tujcev. Francija je prevzela prvenstvo v formiranju kriterijev in terminov evalvacije likovne kritike. Bibliografija likovne kritike salonov v obdobju med 1852–1870 pokaže situacijo na področju tiskanih medijev v tem obdobju. Samo v Parizu je v tem času izhajalo skoraj dva tisoč različnih publikacij (revij in časopisov), od tega so redno objavljali likovne kritike v približno štiristo publikacijah, ki niso bile nujno specializirane za področje umetnosti (Parsons, 1986: viii). Na področju trga umetnin se je uveljavil nov sistem »trgovec-kritik«. Prodaja slik se je iz Salona preselila na prosti trg, kjer so vodilno vlogo prevzeli zasebni galeristi v tesni navezavi s kritiki. Likovni kritiki so dobili izredno pomembno vlogo, saj naj bi s svojim strokovnim znanjem predvidevali, kateri avtorji so perspektivni in kateri ne.

To je povzročilo pri kupcih novo percipiranje nakupa umetnin. Nakup umetnine je postal investicija. Kupci so začeli razmišljati, če bo mojster čez dvajset let slaven in koliko bo v tem primeru vredna njegova slika. Dejansko je znameniti trgovec Durand Ruel kupil za 35 000 frankov Monejevih slik, ki jih je kasneje prodal (predvsem v ZDA) za 80 000 frankov. Novo nastali položaj je zahteval od kupca likovnih del poznavilstvo in sposobnost oceniti, katera slika je vredna investicije (White, 1991: 130).

Trgovci z umetninami so imeli luksuzne trgovine, rezervirane za meščansko elito, ki so jo reprezentirali. Najpomembnejša je bila galerija *Georges Petit* (odprta leta 1882). Spremembo v statusu prodajalca slik pa predstavlja predvsem vloga galerista Durand Ruela, ki jo je prevzel pri prodoru impresionističnega gibanja. Status trgovca s slikami je spremenil v vizionarja, ki vidi in razume umetnost. Za mlade impresioniste je predstavljal pravega mecena, saj jim je omogočil preživetje z rednimi odkupi. Impresionisti so se hitro ovedli, da je za njih boljši premik v sfero zasebnih galeristov, ki omogoča tudi bolj osebni odnos s kupcem, kot pa prerivanje na salonih, kjer se je posameznik izgubil v množici del. Za povrh so bile slike na salonih razstavljene ena nad drugo, tako da so nekatere visele visoko pod stropom in jih je bilo skoraj nemogoče videti.

K prodoru impresionistov je pripomogla tudi likovna kritika. Do druge polovice devetnajstega stoletja je bila zelo amaterska, vsak, ki se je čutil poklicanega, da kaj pove, je lahko napisal likovno kritiko. Kasneje je bila večina kritik, predvsem akademskega slikarstva, skrajno dolgočasnih. Izhajalo je ogromno kritik, vendar so v glavnem vse zgolj naštevale avtorje, ki so na razstavi.

Zdelo se je, da je v takšni situaciji nemogoče vzbuditi pozornost kritikov in s tem galeristov in kupcev. Preboj je bil za umetnike izredno težak projekt. Za vsako ceno so morali vzbuditi pozornost, kajti to je eno izmed pravil tržnega gospodarstva. Poleg tega so morala biti dela všeč publiki. Merila za postavljanje cene v devetnajstem stoletju so še vedno veljala po dveh principih *au metre* (po metru), ki je določalo, koliko materiala in časa je umetnik porabil za izdelavo slike, ter *au maître* (po mojstru), kar pa je pomenilo renome umetnika. Ta se je še vedno določal po uradnem položaju osebe, če je bil slikar npr. profesor na akademiji, so bile njegove cene višje, ipd. Ustvariti renome je bilo za takratnega umetnika ekstenzialno nujno. Impresionisti so znali skrajne negativne in pozitivne ocene, ki so jih dobivali, obrniti v svoj prid. Znali so poudariti svojo drugačnost in si tako zagotoviti reno-

me. Znano je, da so bili dejansko v salonu zgolj nekateri zavrjnjeni samo enkrat v tako imenovani aferi Caillebot, sicer pa so redno razstavljali tudi na salonu, dokler si niso zagotovili finančne neodvisnosti in jim to ni bilo več potrebno. Izkoristili so naraščujoči odpor do akademizma in zagate velikih razstavnih prireditev ter nekaj naključnih zavrnitvev spremenili v škandal. V resnici niso bili nič manj zavrjnjeni kot ostali umetniki. Na veliki razstavi *Stoletje francoske umetnosti* leta 1900 je bilo na primer razstavljenih trinajst Daumierjevih, dvanajst Manetovih, štirinajst Monetovih, enajst Renoirjevih, sedem Sislyjevih, osem Pissarojevih in tri Cezzanove slike (White, 1991: 141).

Impresionisti so uspeli prebiti začarani krog akademizma, popeljati slikarstvo v novo smer in umetnikom spremeniti status od pridnega akademika, ki trdno stopa po stoletja zastavljeni poti, do bohema in posebneža, ki šarmira publiko s svojo individualno držo in osebnimi zgodbami. Umetniška biografija še nikoli ni bila tako zelo pomembna kot ravno v obdobju modernizma. Obenem smo spremljali usodo drugih marginaliziranih skupin, žensk in tujcev, ki so se skušali uveljaviti po tradicionalni poti, kar jim je bilo zaradi sistema delovanja velikih inštitucij zelo oteženo. Vse devetnajsto stoletje je potekal boj za demokratizacijo odnosov znotraj teh inštitucij. Navkljub prilagajanjem in popuščanjem je navsezadje zmagala tretja sila – to je prosti trg z galeristi in likovno kritiko. Odmev velikih salonov pa še vedno spremljamo na velikih bienalnih in trienalnih umetnostnih prireditvah po vsem svetu.

Umetniki, ki so se vrnili v Slovenijo, so svoje dosežke na tujem skušali doma čimbolje vnovčiti. Dejstvo je, da nihče od naših umetnikov ni razstavljajal na velikem, pravem tradicionalnem salonu »Salon des artistes francais«, temveč so vsi razstavljali na alternativnih, novo ustanovljenih salonih, ki so dopuščali večjo demokratizacijo umetnosti in tudi večje število umetnikov iz tujine, ki so lahko razstavili svoje slike.

Umestiti dela slovenskih umetnikov v evropski kontekst je toliko težje, ker so bili dejansko v marginaliziranem položaju glede na umetnike iz velikih centrov in marsikdo ni uspel, ker ni imel možnosti šolanja na akademiji ali možnosti razstavljanja ter preživetja z lastnim delom po končanem šolanju. Objektivno estetsko vrednotenje umetnin se zdi v zapletenosti družbenih, političnih in kulturnih vplivov skorajda nemogoče. Z zanimanjem pa lahko opazujemo okoliščine, v katerih je umetnost, ki jo zdaj doživljamo kot »našo, slovensko«, nastajala. Seveda pa ne smemo mimo dejstva, da so dogajanja v devetnajstem stoletju močno zaznamovala dvajseto stoletje, ko so se številni tujci, ženske in predstavniki drugih marginaliziranih skupin prebili na sam vrh hierarhije umetnosti v umetnostni prestolnici Parizu in da modernizem zaznamuje prav njegova internacionalnost. Tudi položaj slovenskih umetnikov v tujini se je v dvajsetem stoletju bistveno spremenil v primerjavi s prizadevanji avtorjev devetnajstega stoletja.

LITERATURA:

- Alberti, Leon Battista (1993): *De la peinture: De pictura*, 1435. Paris, Macula, Dedale. Uvod: Sylvie Deswarte-Rosa.
- Borzello, Frances (2000): *A World of Our Own. Women as Artists*. London, Thames and Hudson.
- Cennini, Cennino (1982): *Il libro dell'Arte*. Vicenza, Neri Pozza Editore. Predgovor Francesco Brunello.
- Grunchec, Philippe (1986): *Les concours d'esquisses peintes, 1816–1863*. Paris, katalog razstave Ecole national supérieure des beaux-arts.
- Goričan, Barbara (1999): Umetnost neoklasicizma: lepo, sublimno in spol. *Delta* 1-2 (5): 33-67.
- Heinich, Natalie (1993): *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris, Les Editions de Minuit.
- Holland, C. (1904): *Lady Art Students Life in Paris*, Studio, Bd.30.
- Leman, Robin (1997): *Artists and Society in Germany, 1850–1914*. Manchester University Press.
- Lobstein, Dominique (2000): *Le salon de la société nationale des beaux-arts*. Paris, dokumentacija Musée d'Orsay.
- Mastnak, Tanja (2003): Razstavna politika v likovnih galerijah ob koncu 19.stoletja z ozirom na konstrukcijo spolov, *Monitor ISH*, vol. V/no. 3-4: 1-9.
- Mastnak, Tanja (2004): Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19.stoletju, *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, letnik XXXII, številka 215-216: 93-108.
- Menaše, Luc & Ljerka Menaše (1972): *Ivana Kobilca*. Kranj, Gorenjski muzej.
- Michaud, Yves (1999): *Ensigner l'art? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*. Nîmes, Edition Jacqueline Chambon.
- Monnier, Gerard (1995): *L'art et ses institutions en France: De la Révolution a nos jours*. Paris, Gallimard.
- Parson, Christopher & Ward Martha (1986): *A Bibliography of Salon Criticism in second Empire Paris*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Paz, Octavio (2002): *Branje in zrenje*. Ljubljana, Beletrina.
- Pevsner, Nikolaus (1999): *Les Académies d'art*. Paris.
- Pollock, Griselda (1988): *Modernity and the spaces of femininity, Vision and Difference*, 50-91. London, New York Routledge.
- Roux, Claude (1999): *L'enseignement de l'art : la formation d'une discipline*. Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- Sauer, Marina (1990): *L'entrée des femmes à l'école des beaux-arts 1880–1923*. Paris, Ecole national supérieure des beaux-arts.
- Sfeir-Semler, Andrée (1992): *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*. Frankfurt/Main, New York, Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- White, Harris & Cynthia White (1991): *Les carrières des peintres au XIXe siècle*. Paris. Flammarion.