

# Vloga in pomen historizma v industrijskem oblikovanju na Slovenskem

Mr Mateja Kos

Narodni muzej u Ljubljani

Izlaganje sa znanstvenog skupa —  
745; 7.035 (497.1 Slovenija)

Moj prispevek se nanaša na referata Naceta Šumija<sup>1</sup> in Hanke Štular<sup>2</sup> na II. kongresu zveze društev umetnostnih zgodovinarjev v Celju leta 1978. Posebej Šumi opozarja na nekatere odprte probleme preučevanja umetnosti 19. stoletja, med katerimi je tudi obdobje historizma, ki je tudi po desetih letih še vedno eno *temnih* obdobjev naše umetnostne zgodovine.

Vprašljiv je že sam pojem obdobja kot umetnostnozgodovinske kategorije. Prav preučevanje historizma je ena od priložnosti za revidiranje tez starejše umetnostnozgodovinske vede, da namreč umetnostni razvoj poteka kot zaporedje enovitih slogovnih obdobji in vodi od manj zapletenega k popolnosti; slogovni razvoj pomeni torej napredek, ki kulminira v umetnosti najnovejše dobe. Vsa starejša obdobja, predvsem pa umetnost 19. stoletja, se vrednotijo samo skozi svoj pomen za razvoj moderne umetnosti.

V tem primeru nam termin obdobje pomeni časovni izsek, katerega najizraziteje obvladuje določen likovni slog — le—ta torej ta čas najbistveneje zaznamuje. Ta slog pa časovno ni omejen zgolj na obdobje svoje najmočnejše izraznosti, zato tudi časovni mejniki ne pomenijo ostrih meja. Obdobje nastopa tu torej bolj kot pomagalo za večjo nazornost in se razlikuje od polpreteklih pojmovanj umetnostnega razvoja kot zaporedja ostro omejenih časovnih razdobji ne glede na dejansko slogovno podobo določenega časa, s tem pa ustvarjanja umetnih okvirjev, predalčkanja in poudarjanja stilne analize kot edine možnosti določanja mesta umetnine v določenem času.

*Historizem je bil kot slog v uporabni umetnosti zelo razširjen. Po sprva odklonilnem odnosu umetnostne zgodovine do nekaterih pojavov, ki ta slog določajo, je šele sredi 70. let prevladalo novo pojmovanje in prevrednotenje umetnosti 19. stoletja. Takrat je stroka za omenjeno obdobje osvojila tudi novo slogovno oznako, to je historizem.*

*Čas historizma je prinesel dokončno uveljavitev načel množične proizvodnje, kar so omogočili ceneni materiali in nove tehnike. Vse to vodi do prevzemanja in povzemanja slogovnih značilnosti kot gole zunanje forme, s tem pa nastane razcep med umetno obrtjo prejšnjih stoletij in industrijskim oblikovanjem ter proizvodnjo.*

*Vsi ti pojavi so močno zaznamovali tudi slovensko uporabno umetnost tega časa. Nove forme so se zaradi izredne priljubljenosti pri najširši publiki obdržale še do začetka 1. svetovne vojne.*

Zlasti v zadnjem desetletju se pojavlja izrazita težnja po interdisciplinarni predstavitvi tega obdobja, s tem v zvezi pa je tudi pre vrednotenje polpreteklega in ponekod tudi obstoječega odklonilnega stališča do marsikaterega pojava, ki ga to obdobje prinaša s seboj.

Zaradi določenih značilnosti, ki se skozi psevdostile kažejo predvsem v elekticizmu, in zaradi svojevoljnega preoblikovanja lastnih izvorov, kar je vse v kričečem nasprotju s tradicionalnim pojmovanjem umetniškega ustvarjanja in statusa umetnine kot take, je bilo tudi mnenje slovenske umetnostne zgodovine v zvezi s historizmom skoraj do konca 70. let odklonilo. Šele, umetnostnozgodovinski posvet v Radovljici in že omenjeni kongres v Celju, na katerih je prevladalo novo pojmovanje in prevrednotenje umetnosti 19. stoletja, sta s to tradicijo radikalno prelomila. Ob koncu 70. let je veda za to obdobje osvojila tudi novo stilno oznako, to je historizem, namesti prejšnjih (psevdostili, historični slogi, historicizem itd.)

V sami stroki torej obstajajo tendence po drugačnem, celovitejšem in na nek način zrelejšem obravnavanju umetnosti druge polovice 19. stoletja, ki ga je omogočil zlasti nov polet raziskovanja nekaterih pojavov, marginalnih za razvoj umetnosti 20. stoletja. Zdi pa se, da kljub vsemu obstaja dokaj močan zaviralni element. Svoje korenine ima v razcepu med umetnostno zgodovino kot zgodovino likovne umetnosti in med umetnostno zgodovino kot zgodovino tako imenovane uporabne umetnosti. Kot je znano, se historizem kot slog najčisteje udejanja prav na tem zadnjem področju in v arhitekturi, medtem ko je situacija v slikarstvu in kiparstvu nekoliko drugačna: tu se historizem meša z drugimi slogi in je v zgodovini likovnih tokov druge polovice 19. stoletja pravzaprav zabrisan, obstaja pod *glavnimi* slogi, čeprav ima dosti širše občinstvo, kot zadnji. Ti *stranski* tokovi se kažejo kot na primer akademizem, pompierizem, *buržuazni realizem*, Ma-

<sup>1</sup> Nace Šumi: *Umetnost 19. stoletja na Slovenskem in slovenska umetnostna zgodovina*. Zbornik del II. kongresa zveze društev umetnostnih zgodovinarjev SFRJ, Celje, 1978

<sup>2</sup> Hanka Štular: *Umetna obrt na Slovenskem v 19. stoletju*. Zbornik del II. kongresa zveze društev umetnostnih zgodovinarjev SFRJ, Celje, 1978

kart-stil itd. Dominantni (s stališča umetnostnozgodovinske vede) slogi so pogojevali razvoj in njihove napredne rešitve so pripravljale do moderne umetnosti. Zanimanje za te podrejene stilne tokove je izrazil tudi R. Rosenblum z zahtevo po branju umetnosti 19. stoletja v njenih lastnih terminih, ne pa v terminih umetnosti 20. stoletja.<sup>3</sup>

Zaradi takšne odrinjenosti historističnega slikarstva, ki ima svoje korenine v statusu v konglomeratu likovnih tokov obravnavanega obdobja in zaradi tega, ker se je zgodovina likovne umetnosti iz razumljivih razlogov raje posvečala *nosilnim* slogom, je zastalo tudi preučevanje historizma na področju uporabne umetnosti. Le — to je še vedno na začetku, pri naštevanju predmetov in delavnic in stilni analizi.

Zgodovina uporabne umetnosti na Slovenskem namreč še nima izdelanih vseh aparatov, ki bi jih kot veda nujno morala imeti. Tako še nima izdelane metodologije, opravljene niso niti temeljne študije posameznih obdobj, ki bi morale temeljiti na estetiki, sociologiji, kulturni zgodovini. Zaradi tega je prisiljena graditi predvsem na dosežkih umetnostne zgodovine kot zgodovine slikarstva, kiparstva in arhitekture in na njenih pomožnih vedah (estetiki, sociologiji umetnosti itd.). Zato se raziskovanje uporabne umetnosti največkrat zvede na povzemanje tez sorodnih zgodovinskih ved, tej vedi lastno pa ostaja samo naštevanje dejstev in stilna analiza, se pravi filološke raziskave, ki so kot take — na sebi — v sorodnih strokah že preživele. Zgodovina uporabne umetnosti kot veda torej zaostaja v razvoju in formiranju tez za sorodnimi znanostimi. To pa zato, ker še ne kaže zmožnosti reflektiranja svojega mesta v celoviti sliki duhovnega in s tem tudi umetnostnega razvoja v določenem obdobju.

Takšno stanje stroke temelji na razcepu med likovno in uporabno umetnostjo, ki ga je med drugimi izrazil tudi France Stele v Loškem zborniku: *Danes razlikujemo umetno obrt kot nekakšno nižjo vrsto likovno snujočega čuta za čiste, polnovredne umetnosti. Razlika je nekako ta, da čista umetnost služi višjim potrebama duhovnega življenja, umetna obrt pa vsakdanjemu življenju kot njega polepševalno dopolnilo. Prva ustvarja estetske, lepotnemu čutu ustrezajoče vrednote kot duhovne vrednote višjega reda, druga pa služi življenju neposredno, ker je zvezana z njegovimi porabnimi, praktičnimi oblikami... Umetnik ima tako pečat osebnosti višje stopnje, obrtnik pa ie eden od množice pridobitnih poklicev, katerih ne dviga na lestvici življenjske vloge osebna vrednost, ampak uspešna podjetnost...* Ta prepad med likovno in uporabno umetnostjo, z njim v zvezi pa vrednotenje, je nastal prav v času industrijalizacije, začetkov množične proizvodnje in industrijskega oblikovanja. Kot bomo videli, se je najjasneje izrazil prav v obdobju historizma. V določeni meri negativno vrednotenje se je iz predmeta preneslo tudi na samo vedo, ki je ostala podrejena zgodovini likovne umetnosti, namesto da bi si prav zaradi svojega predmeta priborila vsaj približno enakopraven status.

Eden od temeljnih pojavov, ki bistveno zaznamujejo obdobje historizma, je eklekticizem. Le — ta pa se ne pojavlja šele v drugi polovici stoletja, ampak vsaj delno zaznamuje že prvo. Pojavlja se na primer

kot formalna značilnost tako bidermajerja kot tudi romantike, vendar v obeh primerih nastopa v drugačnem kontekstu — v prvem so pravila, ki določajo formalno gradnjo slike še dovolj trdna, da se eklekticizem kaže predvsem motivno in pa generalno: kot spajanje klasicistične forme z razsvetljensko/sentimentalistično vsebino. Mimo eklekticizma ne moremo niti v obdobju klasicizma, ki snovi in forme ne crpa samo v antiki, ampak uporablja še druge, zlasti biblijske, eksotične in zgodovinske (npr. arheološko verne rekonstrukcije) reminiscence. Poseben problem pa predstavlja tudi ostalo slikarstvo poznega 18. stoletja.

Eklekticizem druge polovice 19. stoletja pa se je izoblikoval že po revoluciji, ki jo je v umetnost prineslo romantično gibanje s prelomnim pojmovanjem subjektivitete subjekta in s svojo koncepcijo genija, kar med drugim pomeni osvoboditev umetnika od stilnih norm in formalnih pravil. Ker je ves vidni svet, vse obstoječe pravzaprav le gradbeni material, ki je popolnoma na voljo geniju, je na ta način možen tudi eklekticizem, ki pa nastopa v drugačnem kontekstu, kot kasneje, saj romantikom predstavlja obstoječe le sredstvo za posredovanje umetnikove notranjosti (Hegel: Estetika).

V obravnavanem obdobju se eklekticizem v likovni in uporabni umetnosti povezuje z novim zanimanjem za preteklost, za zgodovino. Ne smemo pozabiti, da sta ravno sredina in druga polovica 19. stoletja med drugim tudi čas največjega razcveta ustanavljanja muzejev, kar je vse izraz intenzivnega reflektiranja lastne preteklosti.

Takšno izoblikovanje zgodovinske zavesti se je prav na področju likovne umetnosti odrazilo tako radikalno, da je povzročilo etabliranje umetnosti, ki temelji na povzemanju form in motivov preteklih in že ovrednotenih obdobj, ter že kar popolnih slogovnih rešitev. Zato nekatere starejše teze umetnostnozgodovinske vede predlagajo pojmovanje umetnostnega razvoja druge polovice 19. stoletja kot zaporednega ponavljanja slogovnega razvoja preteklih stoletij.

Obdobje historizma v uporabni umetnosti zaznamujeta predvsem dva momenta: prvi je neskladje med tradicionalnimi estetskimi predstavami o vlogi in statusu umetnine in med novimi načini proizvodnje, drugi pa je hiter razvoj industrijske družbe z vsemi posledicami, ki jih prinaša s seboj.

Tradicionalno sta bila ornament in dekoracija izraz večine obrtnika in njegove virtuoznosti v oblikovanju dragocenih materialov. Izdelek je bil v nekem smislu *celotna umetnina*. V njem se je manifestirala trdna zveza med vsebino in formo, med obliko in dekoracijo, med lepoto in uporabnostjo. Zato je tudi bila mogoča zveza z izdelkom slikarja ali kiparja, saj je soroden proces ustvarjanja dajal vsem trem enak status. G. C. Argan<sup>4</sup> govori npr. o čisti umetnosti in o dru-

<sup>3</sup> Robert Rosenblum, H. W. Janson: *Art of the nineteenth Century*, London 1984

<sup>4</sup> Giulio Carlo Argan: *Industrijski dizajn*. Zbornik Dizajn i kultura, Beograd 1980

gorazredni uporabi njenih form v proizvodnji uporabnih predmetov. Uvajanje strojev pa je prekinilo osebni stik med obrtnikom in predmetom, še zlasti pa se je to zgodilo z množično proizvodnjo stotin in stotin enakih predmetov. Vloga kreatorja in izdelovalca se je reducirala na status risarja načrtov — brez stika z materialom, s snovjo. Vse to je povzročilo pozitivne efekte: ceneni, a vendarle oblikovani izdelki so postali dostopni najširšim krogom, s tem pa so sodelovali pri oblikovanju splošnega okusa (G. Dorfles). Negativni efekti pa so zlasti neskladje med obliko in dekoracijo, med estetskimi in uporabnimi funkcijami. Prišlo je celo do povsem moralnih dilem o pristnosti umetniškega dela.

Po načrtu izdelava predmet stroj. Za strojno obdelavo so odkrili vrsto cenениh materialov, kot so pločevina, lito železo, papir maše itd. Novi snovi imajo specifične lastnosti, zato je v njih nemogoče ponavljati stare forme, ne da bi jih s tem degradirali. Zaradi nepravilnih snovi in *ponarejevalske* tehnike, ki naj predmet čim bolj približa rokodelsko izdelanemu originalu, nam to obdobje zastavlja tudi vprašanja kiča.

Vse omenjeno vodi do povzemanja in prevzemanja slogovnih značilnosti kot zgolj gole zunanje forme. Iz tega pa sledi, kot že rečeno, razkol med uporabno in likovno umetnostjo, zaznamovano zlasti z razmerjem obrtnik : umetnik. Vzpostavi pa tudi povsem novo problematiko, namreč odnos med uporabno umetnostjo prejšnjih stoletij in novo nastalim industrij-

216. Vaza. Beloprstena keramika, Schütz Cilli, okrog 1890.



skim oblikovanjem, med ročnim izdelovanjem kopij in serijsko proizvodnjo z mehaničnim izdelovanjem stotin enakih predmetov. Eno najboljših negativnih slogovnih opredelitev historizma, zlasti pa reakcijo nanj prinaša še vedno Pevsnerjevo delo *Pionirji modernega oblikovanja*.

Prav serijska proizvodnja, združena z drugimi posledicami moderne industrializacije — razvoj komunikacij in možnosti hitrejšega prenosa informacij (izhajati začne množica revij, posvečenih likovni in uporabni umetnosti) je vplivala na splošno razširjenost historizma, ki je postal internacionalni stil. Hiter razvoj pozitivnih znanosti, tehnike in prakse nasploh kot ideal 19. stoletja pa sta pripeljala tudi do velikih industrijskih razstav, med katerimi so najbolj reprezentativne svetovne razstave. Prva — in za naše obdobje odločilna — je bila leta 1851 v Londonu. Te razstave niso pomenile samo pregleda industrijskih dosežkov, ampak je bila njihova vloga v določeni meri simbolna, saj v bistvu poveljujejo zmago človeka nad naravo in zato prinašajo tudi razne zanimivosti z vseh koncev sveta. To pa jih konstituira kot zmes eksotičnega, umetniškega, industrijskih izdelkov itd. — so torej utelešenje idej časa in njegovega eklekticizma, to pa še zlasti zato, ker ostajajo fragmentarne, saj so preveč heterogene, da bi iz množice predmetov zgradile kakršnokoli celoto.

Historizem je zlasti slog novoobogatelega meščanstva, nove industrijske buržoazije, ki se skuša čimprej povzpeti v najvišje sloje družbenega in kulturnega meščana, obdarjenega z bogastvom zaradi bogastva. tega sloga mentaliteta neizobraženega ali polizobraženega meščana, obdarjenega z bogatstvom zaradi bogatstva. Treba je namreč vedeti, da več okrasja pomeni, da je predmet vreden več, da več stane. Nabuhla preobloženost z okrasjem je zadovoljavala potrebe po pompoznosti in blišču, po zunanjem odrazu bogatstva, serijsko izdelani predmeti za široke množice pa so se ji z bogatstvu dekoracije skušali kar najbolj približati. *Začetki industrializacije so reševali meščansko gospodarstvo in kapitalizem, ta pa je imel posluš za denar in ne za umetnost ... Ta potrebuje blišča, ne lepote. Predvsem pa ugodja in prijetnega bivališča.*<sup>6</sup> W. Hofmann<sup>7</sup> pa govori kar o fetišizaciji industrijsko izdelanih predmetov in o izložbah kot o *pseudosakralnem prostoru* zanje, kar prinaša meščanska zavest in s tem ustvarja iz resničnosti nekakšen destilirani svet videza. Na tem mestu uvaja Hofmann še drugi Marxov termin, namreč *odtujenost*.

Pri raziskavah socialne pogojenosti historizma in pojavov, ki jih prinaša industrializacija (položaj delavcev, kulturno obzorje meščanov itd.) bo v skladu s težnjami po interdisciplinarni predstavitvi obdobja, kar naj nam omogoči oblikovanje sklepov oz. tez, ki bi

<sup>5</sup> John Ruskin: *Vrednosti*, Beograd, 1956

<sup>6</sup> Emilijan Cevc: *Slovenska umetnost*, Ljubljana 1967, p. 147

<sup>7</sup> Werner Hofmann: *Das Irdische Paradies*, München 1974.

<sup>8</sup> Izidor Cankar: *Uvod v likovno umetnost (Sistematika stila)*, Ljubljana 1959

<sup>9</sup> Za podroben oris stanja na področju uporabne umetnosti na Slovenskem glej Hanka Stular, *op. cit.*

predstavljale merila za vrednotenje izdelkov uporabne umetnosti, treba zajeti tudi druge manifestacije, ki sodijo v duhovno podobo obravnavanega obdobja. Kajti kot je zapisal Izidor Cankar<sup>3</sup>: *Umetnino smo se navadili gledati zlasti ali samo s formalne strani, tako da je ne ocenjujemo kot življenski izraz celotnega individuuma, ki jo je ustvaril, in se zato malo menimo za snov pa miselno in čustveno vsebino njeno, marveč jo sodimo izključno le po njeni likovni popolnosti...* Gre zlasti za ideje utopičnih socialistov, Marxa in Engelsa, mislecev 1. in 2. Internationale, pa tudi Taineja, Comta, Baudelairove kritike, Schopenhauerja, novokantovce itd.

Prav historizem je na Slovenskem zaznamoval drugo polovico stoletja enako močno, kot je prvi vtisnil svoj pečat bidermajer. To so omogočile zlasti družbene i socialne prilike, kso takrat vladale pri nas. V skladu s razvojem ostalih avstrijskih dežel je to čas hitre industrializacije in nastanka prvih večjih tovarn.<sup>4</sup> Zato je kompleksna raziskava historizma ne samo potrebna, ampak že kar nujna. Kot vodilni slog se je namreč historizem na Slovenskem umaknil secesiji šele ob koncu prve svetovne vojne, saj nas vplivi reform, ki so se manifestirale v delu na primer Wiener Werkstätte, kljub siceršnjemu velikemu vplivu Dunaja sploh niso dosegli.

pert panel's recommendations were disregarded by the commune authorities on the suggestion of Aleksandar Sandić (1877—1942), a painter from Bečkerek, a quite influential and authoritative person. Friendship between the two artists was contracted during their studies at the Munich Academy of Painting. Among numerous documents from the legacy of A. Sekulić, a painter, stored in the National Museum in Zrenjanin, there are also letters written by R. Valdec's widow Helena to A. Seklić within the period from 1929 (after R. Valdec's death) until 1941. The letters contain precious data on the fate of particular Valdec's works after his death. In 1926, the King Petar I monument was erected on the central city square. Despite some objections, Valdec succeeded in achieving a realistic form and true artistic level. In 1941, the monument was completely demolished by fascists, with neither a tiny fragment preserved. The monument is known to us only from preserved photos, Project I (Historical Archives of Zrenjanin) and old picture post-cards.

Mateja Kos

#### ROLE AND IMPORTANCE OF HISTORISM IN THE INDUSTRIAL DESIGN IN SLOVENIA

As a style, historicism was quite widely spread in the applied art, ranging from the initially negative attitude of art history through some phenomena determining it as a style. Only in the mid-seventies, a new opinion and re-evaluation of the 19th century art prevailed, when a new stylistic name for that period, i.e. historicism, was adopted.

The age of historicism also entailed eventual evaluation of the principles of mass production, allowed by inexpensive materials and new technologies. All this led to condensation and uptake of the stylistic features as mere outward forms, which in turn resulted in an artistic split between the applied art of the preceding centuries, and the industrial design and production.

All these phenomena left marked traces upon the applied art in Slovenia of the time. Owing to excellent reception by wide audience, the new forms persisted until the beginning of World War I.

Robert Mihailovski  
Dorđi Gramoski

#### THE WORK OF NESTOR ALEKSIEV, A WOOD-CARVER, IN BITOLA AND ITS SURROUNDINGS

Wood-carving in Mijacite, west Macedonia, ended with Nestor Aleksiev (1878—1967), born in Mirčevci near the village of Osoj.

As Ivan Filipov's disciple, he worked in Bulgaria, then in Solun and in numerous churches throughout Yugoslavia.

During the 1903—1906 period, he made an iconostasis for St. John's Church in Kruševac, whereafter he came to Bitola intending to open a wood-carving workshop there. At that time, he made an iconostasis for St. Transfiguration Church in Brusnik (destroyed during World War I). In 1927, he received an order to make a King's Throne for St. Dimitri's Church in Bitola (this throne has been restored and placed in St. Cyril and Methodius' Church in Prilep).

Thereafter, Nestor Aleksiev made a series of small iconostases for St. Gorgi's paraclysothe in the premises of the Metropolitan of Prespa—Bitola.

Together with his sons, he worked on iconostases in the restored church of Mother of God's Assumption in Trnovo, destroyed in World War I. Here too, his signature can be seen above the Royal Door.

A synthesis of the wood-carving tradition, and the baroque and rococo influences from West-Europe is characteristic of his works.

Risto A. Paligora

#### WOOD-CARVING IN ST. PETKO'S CHURCH IN THE VILLAGE OF MALOVIŠTE

Wood-carving ornamentation occupies a central place in the 19th century art in Macedonia. One of the last monuments of this type is the large iconostasis in St. Petko's Church in Malovište. According to the Door inscription, it dates from 1892, ascribed to the great wood-carver, Dimitar.

Stylistic content of this iconostasis provides no arguments according to which it could be related to the works of Epirote wood-carvers, who worked in the area of Moskopolje—Metcovo—Janina. Among other works presented in this church, mention should be made of the ambo and proscenium made by the same group of wood-carvers, and of the bishop's throne made by some wood-carver from the Mijacite group of engravers.

Donka Stančić

#### STAINED-GLASS WINDOWS IN NOVI SAD AND ITS SURROUNDINGS

In our country, little has been published about stained-glass windows as works of visual and applied art. Abundance of this fund, especially in the northern parts of the country, can only be speculated. It can be said for sure, though, that they were created in an almost unaltered medieval technique, and that interest in this way of interior enrichment was arisen only in the second half of the 19th century.

Results obtained by studying preserved stained-glass windows in Novi Sad and its surroundings indicate that most of them were made in the first decade of the 20th century and that this production was (not by chance, according to our opinion) closely linked with penetration of Secession in the cities of South Panonia. Between two wars and until a few years ago, there was practically no interest in stained-glass windows, except for few isolated works. Today, along with an increased demand on the market for Secessionist antiquities, we are witnesses to the appearance of numerous handicraft interiors consistently arranged according to the style of Secession or its reminiscences, accompanied by use of stained-glass window decorations (windows, mirrors, niches, lamps, etc).

On 15 sacral and 5 profane buildings, about 250 stained-glass windows have been recorded. Chronologically, they range from 1894 to 1986. Stylistically, eclecticism prevails, followed by Secession and quite individual stylistic expressions. Most of these stained-glass windows were