

Tatjana Greif

Življenje brez zasebnosti: teoretska slepota v polju biografskega

Abstract

Lives Without Privacy: Biographical Blindness in Theory Building

Historical discourse is covered with 'blind spots' when dealing with historical role, active contribution, and participation in general of women. This emptiness is ever more obvious with regard to categories of women alternative to the mainstream gender model. While generally women artists as internally undifferentiated and amorphous gender monolith are purely represented within art history and research of art practice, non-hetero-normative women as a deviating minority are just 'invisible'. It's not only about the heteronormativism and heterosexism of the mainstream art history but also about phobias of feminist theory. The basic question is when, how and why the biographical approach in art analysis remains unresponsive to biographical specifics outside the socially affirmative mainstream, and why is it important in the biographical optic to detect lost elements through sharper-focused lance.

Keywords: biographical approach, art history, heteronormativism, unmarried women, lesbian women

Tatjana Greif, PhD in archaeology, author, editor, activist in the area of LGBT culture, politics and human rights. (tatjana.greif@guest.arnes.si)

Povzetek

Zgodovinski diskurz je pri vprašanju zgodovinske vloge, aktivnega prispevka in sploh participacije žensk posejan s 'slepimi pegami'. Ta praznina je toliko bolj očitna, ko gre za večinskemu spolnemu modelu alternativne kategorije žensk. Če so ženske umetnice na splošno, kot notranje nediferenciran, amorfni spolni monolit, v zgodovinopisju umetnosti in raziskavi umetniških praks pomanjkljivo reprezentirane, potem so neheteronormativne ženske kot odklonska manjšina sploh 'nevidne'. Pri tem ne gre le za heteronormativizem in heteroseksizem večinske umetnostne zgodovine, temveč tudi za fobije feministične teorije. Bistveno vprašanje je, kdaj, kako in zakaj biografski pristopi v analizi umetnosti ostajajo neodzivni na biografske specifikke zunaj glavnega toka družbeno afirmativnega, in zakaj je v biografski optiki pomembno detektirati izgubljene elemente skozi ostreje fokusiran objektiv.

Ključne besede: biografski pristop, umetnostna zgodovina, heteronormativnost, neporočene ženske, lezbistvo

Tatjana Greif je doktorica arheologije, avtorica, urednica in aktivistka na področju LGBT kulture, politike in človekovih pravic. (tatjana.greif@guest.arnes.si)

»Živeti brez zgodovine pomeni živeti kot otrok, nenehno vznihčen in izzvan od tujega in neimenovanega sveta. Ta vrsta eksistence je velikanski čudež, vitalna radovednosti in čut za pustolovščino, ki ju odlično obvladamo, da bi naša življenja ohranjali živa. Toda ljudje, ki se borijo proti svetu, ki jih je razglasil za obscene, potrebujejo trdnejša tla pod nogami.«
Joan Nestle: A Restricted Country

Kakšna je kultura našega spomina? Zgodovina, umetnostna zgodovina, literarna zgodovina, antropologija, etnografija, arheologija in druge vede, ki proučujejo preteklost človeka in družbe, so posejana s 'slepimi pegami', ko gre za vprašanja zgodovinske vloge in prispevka ženskega spola. Ta slepota je toliko bolj očitna, ko gre za nehomogene skupine žensk, za manjšine ali zgodovinsko zapostavljene, zatirane ali prezrte kategorije žensk.

Tako kot druge historične diskurze tudi umetnostno zgodovino zaznamuje drastičen izpad ženskih umetnic iz zgodovine umetnosti; na to 'izkrivljeno' podobo od začetka 70. let 20. stoletja opozarja zlasti feministična kritika.¹ Tudi zgodovina likovne umetnosti v Sloveniji je plejada moških protagonistov. Ženske likovne umetnice so v nacionalni umetnostni zgodovini marginalizirani spol, tovrstna tradicija pa se reproducira skozi šolski režim.² Če je vloga umetnostne zgodovine v »razumevanju kulturnega in civilizacijskega razvoja človeške družbe in pomembna za oblikovanje kulturnega obzorja« (Predmetni izpitni katalog za splošno maturo – umetnostna zgodovina, 2012), potem je zelo težko razumeti in še veliko težje sprejeti, da je ženskam ta vloga zanikana. Umetnice iz preteklih zgodovinskih obdobj so redko predmet umetnostnozgodovinskega interesa in analize in še tedaj praviloma podrejene androcentrični metodologiji, postpatriarhalnemu seksizmu ter antagonistični spolni bipolarnosti. Tak znanstveni diskurz ni objektivni, je evidentno pristranski, zavajajoč in neverodostojen.

Če so ženske umetnice na splošno, kot notranje nediferencirana, amorfna spolna celota, 'slepa pega' v zgodovinopisju umetnosti in analizi umetniških praks, so neheteroseksualne ženske kot odstopajoča in stigmatizirana manjšina v njih zapostavljene dvakrat toliko, so dvojno nevidne ali celo popolnoma nevidne. Pri tem ne gre le za heteroseksizem večinske umetnostne zgodovine, temveč tudi za homofobijo pri referenčnih feminističnih avtoricah, ki se ukvarjajo z umetniško kritiko in teorijo, kot so Linda Nochlin, Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, Elaine Showalter in druge (Velikonja, 2002: 214).

Eden ključnih vzvodov umetnostne zgodovine, ki med znanstvenimi diskurzi ni izjema, je popolna slepota in imunost na spolno usmerjenost in spolno identiteto v biografskih pristopih tako pri analizi umetnosti, umetniških del in izraza, kot pri vrednotenju načina življenja umetnic in umetnikov. Medtem ko sta homoerotična umetniška motivika in izraz manifestna že od najzgodnejših zgodovinskih obdobj ter izpričana že v prazgodovini (Taylor, 1998: 16–18), pa teoretični in kritiški koncept homoerotičnega v umetnosti formalno obstaja šele od 70. let 20. stoletja, saj so diskurzi o njem, kritika in teorija v tesni zvezi z modernimi emancipatornimi

¹ Med prvimi je bila Linda Nochlin v razpravi *Zakaj ni bilo velikih ženskih umetnic?* iz leta 1971.

² Maturitetno gradivo za predmet umetnostne zgodovine v učni načrt uvršča izbor temeljnih spomenikov, ki vključuje najpomembnejša svetovna umetnostna dela. V priporočenem izboru ni najti del umetnic, pri pregledu slovenske umetnosti je v izbor uvrščena samo Ivana Kobilca. Glej Predmetni izpitni katalog za splošno maturo – umetnostna zgodovina, RIC, 2012.

gibanji na področju spolov in seksualnosti, ki privedejo do formiranja študijev spolov, lezbičnih in gejevskih študij ter nekoliko pozneje tudi *queer* študij (Plummer, 1995).

'Slepe pege'

Kako humanistične, zgodovinske vede, feministična teorija in ženske študije v slovenskem akademskem prostoru iznajdevajo, formatirajo in distribuirajo znanje o življenju manj vidnih, marginaliziranih, samobitnih, nekonformnih, uporniških žensk iz preteklosti? Neheteroseksualna pozicija ženske pomeni tisto vrsto odstopanja, svojskosti in odklona, ki ga večinski znanstveni ustroj preprosto ni zmožen procesirati. Tudi znotraj koherentno odtujene akademske feministične znanosti segmenta lezbištva kot raziskovalne vsebine pač ni lahko najti. Sprašujemo se, kaj pomeni kolektivna amnezija, utaja, brisanje sledi, selektivni zgodovinski spomin. Kaj pomeni ta historiografski heteronormativni absolutizem? Ta biografska hierarhija? Ta stratigrafija znanstvenih informacij, ki producira prikrito manipulativen korpus vednosti?

Leta 2007 je izšel zbornik z naslovom *Pozabljena polovica*.³ Kot je zapisano v uvodnih poglavjih, je njegov cilj ovrednotiti spregledano in zamolčano zgodovino žensk v Sloveniji. Postopek ni bil zgolj leksikografski, temveč je vseboval zgodbo o posamezni ženski, njenem zasebnem, družinskem življenju, njeni osebnosti. V predgovoru glavne urednice beremo, da je »zbornik z bogatim gradivom dopolnitev dosedanjemu zgodovinopisju, ki je spregledalo, da je delež žensk v slovenski zgodovini večji, kot je bil prikazan doslej ... Zgodovina, ki se je oblikovala na ta način, je enostranska in po svoje patriarhalna – pozablja na eno polovico prebivalstva, katere vloga je bila družbeno prikrita in nepriznana.« (Šelih, 2007: 18)

Zbornik, ki zaobjema ženske, rojene od 19. stoletja do leta 1920, obravnava »življenje in delo posameznic, ki so pomembno prispevale k življenju v Sloveniji, k razvoju in napredku«, ne navaja niti ene homoseksualne ženske. To ne pomeni, da jih med liki, vključenimi v zbornik – skupaj je na skoraj 500 straneh predstavljenih kar 129 biografskih portretov –, ni bilo, pomeni pa molk, brisanje sledi, skratka, biografsko slepoto, neobčutljivost in celo cenzuro, na katero je pogosto imuna tudi feministična misel. Ne gre torej za spolno pogojen avtorski pristop – zapisovanje selektivne zgodovine ni nujno dejavnost zgolj družbeno dominantnega spola.

A znotraj 'pozabljene polovice' se dodatno pozablja na tipologijo ženske in žensk, ki niso del navidezno homogene skupine; dogaja se torej dvojna pozaba, kot pravi Audre Lorde, 'akumulirana neenakost'. Ker zbornik govori o zgodnjem obdobju emancipacije žensk v Sloveniji in trajnih razvojnih procesih – individualizaciji, subjektivizaciji in poklicni profesionalizaciji žensk –, je izpuščanje določenih kategorij še zlasti vprašljivo, krivično in zavajajoče; pomeni nevarnost iluzorne prisotnosti in reprezentacije, kar tako reprezentiranim odreka politično razsežnost.

Kljub historiografskemu zastiranju homoseksualnosti v biografijah žensk vendarle obstaja

³ To je tretji zbornik o položaju žensk na Slovenskem; prvi slovenski ženski zbornik *Slovenska žena*, ki ga je uredila Minka Govekar, je izšel leta 1926 v okviru Slovenskega ženskega društva iz Trsta. Šele leta 2003 je v izdaji Arhiva RS izšel zbornik *Splošno žensko društvo 1901–1945: od dobrih deklet do feministk*, katerega avtorici sta Nataša Budna Kodrič in Aleksandra Serše.

nekaj fragmentov, ki jih lahko označimo za prve lezbične izraze na Slovenskem. Moment lezbištva⁴ je konec 19. in v začetku 20. stoletja implicitno vsebovan v izrazih »tretji spol«, »moderna ženska« in »nova ženska« (Velikonja in Greif, 2012: 23). Vsi ti pojmi so se v slovenskem javnem prostoru pojavljali v skladu s tedanjo terminologijo in družbenimi normami. Iz feministične literature prvega vala feminizma, literarne kritike, časopisja in drugih objav je mogoče razbrati, da je bila konec 19. in v začetku 20. stoletja na Slovenskem poznana sočasna tuja, zahodna terminologija in kultura »nove ženske«, »moderne ženske« in »tretjega spola«. A ne le to. Znane so bile tudi ženske s homoerotičnimi preferencami, ki so jih zgodnje feministke (denimo Marica Nadišek Bartol in Elvira Dolinar Danica) degradirale v kategorijo 'nepravilnih emancipirank' (Velikonja in Greif, 2012: 17).

Z ustreznimi pristopi je mogoče zaslediti in izluščiti homoerotični biografski moment, kar kaže primer pesnice Ljudmile Poljanec (1874–1948), katere pesniška zbirka *Poezije*, izdana leta 1906 pri napredni Schwentnerjevi založbi v Ljubljani, vse do danes ni bila prepoznana v literarni zgodovini in teoriji, čeprav je že v tistem času potekala razprava in so njena odkrita ljubezenska nagnjenja do druge ženske že tedaj povzročala škandal; zanje sta vedeli umetniška srenja in širša okolica; skratka, viri za biografsko sliko obstajajo. Ljubezenska poezija Ljudmile Poljanec je posvečena ruski baronesi Sonji Knoop. Ljudmilo Poljanec je mogoče označiti za prvo doslej znano homoerotično pesnico na Slovenskem (Velikonja in Greif, 2012: 24). To ni edini primer zakrite, cenzurirane homoerotike v uradnih biografijah zgodovinskih osebnosti.

Revizija vidnosti

Za rehabilitacijo cenzuriranih zgodovinskih likov ter revizijo vidnosti in zgodovinske prisotnosti je pomemben biografski pristop.⁵ Ta pristop se s ciljem oporekati dominantni interpretaciji lahko učinkovito nanaša na marginalizirane skupine, zato je biografska in avtobiografska metoda priljubljena metoda feministične manjšinske perspektive. Biografska perspektiva lahko v obravnavo zgodovinskih kategorij 'utelešene neenakosti' vnese manjkajočo narativnost in pomembno izpovedno vrednost. Zgodovinski vpogled v življenja posameznikov daje trdno osnovo, da opazimo, uvidimo tiste, ki manifestirajo razliko (Chauncey in dr., 1991: 1–13).

Do 19. stoletja so bili nosilci pomembnih biografij v zgodovinopisju le moški. Šele konec

⁴ Pri raziskavah homoerotike v 19. stoletju in pred tem je treba upoštevati, da opisi lezbištva, kot ga razumemo danes, niso bili mogoči, ker zanj ni obstajal pojmovni koncept; pomembno je upoštevati razvoj terminologije v zvezi z naklonjenostjo do istega spola; v slovenščini se izraz 'lezbijka' pojavi leta 1936 v Kalanovem prevodu Weiningerjevega dela *Spol in značaj*, ki je izšlo pri založbi Modra ptica. Izraz 'homoseksualnost' se v slovenskem okviru pojavi v začetku 20. let 20. stoletja. Za primerjavo, pridevnika 'lezbično' in 'sapfično' kot označevalca ženske homoseksualnosti prideta v angleškem jeziku v uporabo v poznem 19. stoletju, samostalnik 'lezbijka' pa je v rabi od leta 1925. Sodobna lezbična identiteta se oblikuje v 20. stoletju skozi seksološke klasifikacije. Pred tem je bila to 'spolna disforija' (moški, ujet v žensko telo) ali 'inverzija'. Pri nas je na literarni sceni dolgo potekala 'vojna' za interpretacijo lika antične pesnice Sapfo kot heteroseksualke, med najbolj vnetimi branitelji heteroseksualnosti so bili Anton Sovre, Ivan Mrak, Vida Jeraj in Fran Bradač.

⁵ Biografski pristop kot kvalitativna raziskovalna metoda lahko proučuje življenjepis posameznika, njegovo sorodstvo in nesorodstveno omrežje, bližje in širše družbene stike in povezave, generacijske spremembe, družbeni vpliv na identiteto in spomin ter osvetli njegovo pozicijo glede na širše zgodovinske procese in družbene transformacije.

19. stoletja nastane biografski obrat, torej preobrat od zgolj moških biografij v slogu slavnega opisa pomembnih mož na meji svetniške hagiografije k usmeritvi biografske pozornosti tudi k ženskam. Le izjemoma so pred 19. stoletjem avtorji pisali o ženskah, vendar izključno zaradi rodu, lepote ali njihovih zvez z moškimi – in ne zaradi njihovih zaslug (Vernigella, 2007: 22).

Vendar niti biografski obrat, ki je sicer usmeril pozornost v dokumentiranje življenja in dela zaslužnih žensk, kakor tudi ne drugi val feminizma nista prinesla biografskega konteksta za ženske, ki so kakorkoli odstopale od heteronormativa ženske-soproge-matere. Takšno stanje ostaja nespremenjeno vse do danes. Če naj bi feminizem uporabil biografijo kot pomembno politično sredstvo, s katerim je mogoče »ženskam ustvariti prostor v zgodovini«, kot pišejo sodobne feministične avtorice, in si prizadeval »obnoviti spomin drugega spola v vseh njegovih segmentih« (Vernigella, 2007: 22), kako naj torej razumemo izostanek manjšinskih, neheteroseksualnih biografij?

Pri raziskavah homoerotične umetnosti sta revizija in rehabilitacija vidnosti poleg biografske metode vezani na analize avtorstva in zgodovine prisotnosti, vključno z analizo seksualnih politik kulturne produkcije in analizo reprezentacij, ki so odprle potrebo po dekonstrukciji zgodovine, humanističnih in družboslovnih ved, novem pozicioniranju biografskih modelov in korekciji dominantne naracije, ki utrjuje in konstantno legitimira homogenost in ekskluzivnost heteronormativnega modela.

Na tem področju je temeljno delo Emmanuela Cooperja *Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, ki je prvič izšlo leta 1986. Cooper trdi, da se seksualna želja v umetniškem delu vidno manifestira in da je torej tudi homoseksualnost avtorja ali avtorice v umetniškem delu vselej izražena. Homoseksualne umetnike v njihovem odzivu na svet vodijo vzvodi, ki so drugačni od tistih, ki vodijo heteroseksualne interese. Umetniškemu izrazu homoseksualnosti lahko sledimo z analizo formalnih elementov, pri čemer so za prepoznavanje njene manifestacije ključni trije dejavniki: obseg in vpliv umetnikovega zavedanja o samem sebi na njegovo delo; način avtorjeve samoreprezentacije in preizpraševanja lastne seksualnosti glede na kulturne norme; ter biografski podatki in viri o življenju avtorja glede na vsakokratni družbeno-zgodovinski okvir. Avtor poudarja, da samo z biografskim pristopom ne moremo razlagati umetniških del, vendar pa biografski pristop ponuja dobro izhodišče za *reinterpretacijo* vsebin, ki so bile v zgodovini umetnosti zamolčane ali zakrite (Cooper, 1994: xv–xvi, xix–xx). *Analiza reprezentacij* vključuje dekonstrukcijo, ponovno branje, ponovno razlago kulturnih naracij, vsebinsko, tj. ikonografsko analizo, oblikovno, slogovno analizo – vse to skozi prizmo *seksualizirane perspektive*. Ta pomeni postavitev seksualne želje kot označevalca ter njeno pozicioniranje v polje označevanja tako, da zavzame vitalno pozicijo. Cilj korekcije ni ustvarjanje novih centralnih referenc, ampak umestitev v polje vidnega sploh. V liniji rehabilitiranih in rekonstruiranih biografij je danes znana vrsta slikark, kipark in likovnih umetnic, ki so svoje emocionalno in erotično naklonjenost do lastnega spola izražale neprikrito.⁶

Prvi pogoj za seksualizacijo perspektive sta denaturalizacija kategorije spola in odmik od esencializma. Kot opozarja sociologinja Nataša Velikonja (2002: 211) v razpravi *Denaturalizacija seksualnosti: procesiranje želje skozi kulturni scenarij erotike*, je za proučevanje in detektiranje

⁶ Rosa Bonheur (1822–1899), Ethel Walker (1861–1951), Alice Austen (1866–1952), Frances Hodgkins (1869–1947), Suzanne Valadon (1869–1938), Romaine Brooks (1874–1970), Nasta Rojc (1883–1964), Marie Laurencin (1885–

homoerotike v umetniškem izrazu ključna analiza kulturnih praks, ki proizvajajo pomene v polju seksualnega, zlasti načinov, kako kultura reprezentira seksualnost, torej odnos med kulturo in prezentacijo/reprezentacijo. *Heteronormativnost* – tj. normirana reproduktivna heteroseksualnost – je vse družbene pomene, od kulturnega scenarija erotike do procesiranja želje, prilepila samo na dva spola; konstrukcija spolov in seksualnosti, ki teče skozi proces reprezentacije, pa ni danes nič šibkejša kot v viktorijanskih časih (de Lauretis, 1998: 68). Ta programirana konstrukcija spolov in seksualnosti na vseh ravneh institucionalnih diskurzov nenehno poteka z veliko intenziteto; strogo ločeni binarni spolni sferi se sistematično gradita v razlagah razvoja človeka in družbenih formacij, od samih začetkov človeške vrste.⁷

V nadaljevanju orisujemo *javno podobo* lika Elde Piščanec, kakor se ta reprezentira v strokovnih in drugih objavah. Zanima nas, ali je biografija lahko kontekstualno izhodišče, eden od virov za vrednotenje in razumevanje opusa te slikarke. Zanima nas, kakšen je značaj predstav in trditev o liku slikarke, čemu različni avtorji in avtorice in njihove razlage pridajajo poudarke, kako interpretirajo odstopanja od heteronormativnosti, kaj je v uradnih biografijah oznanjeno in kaj morda spregledano.⁸

Življenjepis slikarke

Elda Marija Piščanec prihaja iz kroga umetnic, ki so vidno oblikovale umetniško prizorišče prve polovice 20. stoletja, ne le v slovenskem, temveč v mednarodnem prostoru. Rodila se je 2. novembra 1897 v Rojah pri Trstu. Umrla je 18. oktobra 1967 v Vinah pri Dobrmi. Rodila se je v premožni družini očeta Justa in matere Ane, skupaj s sestro Ljudmilo in bratom Justom je odraščala v Trstu. Oče je bil visok carinski uradnik. Iz Trsta se je družina leta 1908 preselila v Ljubljano. Tam je obiskovala mestni dekleški licej in državno realno gimnazijo. Ob izbruhu prve svetovne vojne je Elda kot hospitantka za izdelovanje oblek obiskovala kraljevo obrtno šolo v Ljubljani. Pri svojih dvajsetih letih se je zaposlila na pošti, kjer je delala od leta 1917 do 1923., kar pa ji ni ustrezalo. Leta 1919 se je začela učiti slikarstva v zasebni šoli Riharda Jakopiča, iz tega leta so tudi njena prva dela, in nato v letih 1921 in 1922 pri Petru Žmitku v Litiji. Leta 1923 se je pod vodstvom profesorja Ivana Tabakovića pripravljala na sprejemne izpite in se je nameravala vpisati na likovno akademijo v Zagrebu, kamor pa je niso sprejeli; ženske tedaj na akademijah niso bile zaželeni.⁹ Nato je odšla v Italijo, kjer je od leta 1924 do 1929. študirala slikarstvo in grafiko na Kraljevi akademiji umetnosti v Firencah (pri profesorjih Careni in Celestiniju). Od leta 1929 do 1933. je živela v Parizu, kjer se je slikarstva učila v ateljeju cerkvene umetnosti (Ateliers d'Art Sacré) pri Mauriceu Denisu, v Desvillieresovi šoli in

1956), Gladys Hynes (1888–1951), Jeanne Mammen (1890–1976), Hannah Gluckstein (1895–1978), Tamara de Lempicka (1898–1980), Dorothy Hephworth (1898–1978), Thelma Wood (1901–1970), Berenice Abbott (1901–1991), Leonor Fini (1907–1996) in druge.

⁷ Za kritiko arheologije glej: Greif, Tatjana (2007): *Arheologija in spol*. Ljubljana: Škuc.

⁸ Biografijo povzemam po več objavah, navedenih v članku in seznamu literature.

⁹ Pri tem je ključnega pomena upoštevati izrazito negativne pogoje, s katerimi so se soočale ženske, ki so se lotile ume-

šoli Andréa Lotha. Sočasno se je na Glasbeni matici v Ljubljani učila solo petja. Leta 1933 se je vrnila iz tujine. Sprva občasno, pozneje pa za stalno, je živela je na podeželski pristavi Vinegrad (Majpigl) pri Dobrni. Dolga leta je sama vodila velikansko posestvo, zaradi česar naj bi ji začelo pešati zdravje.¹⁰ Dvorec iz 18. stoletja, ki je bil nekoč last celjskih minoritov, samostan je bil razpuščen leta 1808, je njena družina kupila že leta 1922, oče pa ga je pred bankrotom prepisal na Eldino mater. Leta 1952 je Elda dvorec podedovala po materi.

Od leta 1936 in nato tudi po drugi svetovni vojni je poučevala risanje na gimnazijah in srednjih šolah, v Ljubljani (III. Realna gimnazija, Ženska realna gimnazija, II. Državna ženska gimnazija), Kranju (Državna realna gimnazija), Murski Soboti in Trbovljah. Pedagoško delo naj bi jo oddaljilo od slikarskih krogov. Med letoma 1938 in 1941 je o razstavah in umetnosti pisala za revijo *Ženski svet*. V času med vojnama se je učila kiparstva pri profesorjih Severju (ulivanje v mavec), Dremlju in Smerduju (modeliranje v glini). Tudi po drugi svetovni vojni se je preživljala s pedagoškim delom, zaradi bolezni pa se je leta 1950 invalidsko upokojila. Malo pred upokojitvijo, v letih 1948 in 1949, je delala kot restavratorka na Zavodu za zaščito in znanstveno proučevanje kulturnih spomenikov in znamenitosti Slovenije v Ljubljani in v Mestnem muzeju v Celju, leta 1951 pa tudi v Narodni galeriji v Ljubljani.

Leta 1928 je bilo ustanovljeno Društvo Moderna galerija, pozneje Umetniška matica, Elda Piščanec je bila tedaj edina ženska članica.¹¹ Med vojnama je bila članica Kluba likovnih umetnic,¹² kar ji je odprlo možnosti za razstavljanje, ter članica Združenja grafičnih umetnikov. Članica Društva likovnih umetnikov Slovenije je postala že leta 1946. Leta 1952 je prejela priznanje Društva likovnih umetnikov in naziv *senior*.

V 20. letih 20. stoletja je ustvarila nekaj najpomembnejših del, ki jih je pozneje pogosto razstavljala. V Firencah je bila leta 1929 nagrajena za grafiko *Speče device*. Elda Piščanec

tniškega poklica in katerih pot je bila v primerjavi z njihovimi moškimi kolegi 'posuta s trnjem'. Likovne akademije v Evropi so bile do konca 19. stoletja za ženske zaprte. Šele po letu 1896 je likovna akademija v Parizu prvič dovolila vpis študentkam (starostna omejitev je bila do 30 let), v Nemčiji se je to zgodilo leta 1914. Značilno je, da so morale ženske plačevati višjo šolnino, razpisnih mest zanje je bilo enkrat manj kot za moške. V 19. stoletju so obstajale zgolj zasebne slikarske šole in tečaji za ženske. Društvo umetnic v Münchnu je konec 19. stoletja ustanovilo Damsko akademijo, na Dunaju pa je začela delovati Umetniška šola za dekleta in žene. Poleg tega so umetniško kariero lahko uresničile le ženske višjih razredov, ki jim je finančno zaledje omogočilo zadostno mero neodvisnosti; ovira je bila dvojna, tako spol kot razredna pripadnost. Glej Mastnak, 2004.

¹⁰ Podobno je v 30. letih sama vodila veliko posestvo v Prekrižju hrvaška slikarka Vera Nikolić Podrinska.

¹¹ Poleg Franceta Kralja, Toneta Kralja, Vena Pilona, Ivana Čarga, Božidarja Jakca, Miroslava Kokolja, Gojmirja Antona Kosa, Ivana Kosa, Domicijana Serajnika, Franja Stiplovska, Antea Trstenjaka in Frana Zupana.

¹² Ustanavljanje ženskih likovnih društev je šele v dvajsetih letih 20. stoletja tudi našim umetnicam omogočilo razstavljanje. V našem prostoru je to storila hrvaška slikarka Nasta Rojc, ki je leta 1928 ustanovila Klub likovnih umetnic (Klub likovnih umjetnica), prvo poklicno združenje likovnih umetnic, katerega članice so bile tudi številne slovenske slikarke in kiparke. Klub je ustanovila po vzoru Women's International Art Club iz Londona, s katerim je Rojčeva sodelovala v letih 1924 in 1925. Klub je bil prvo poklicno žensko likovno združenje z območja tedanje Kraljevine SHS, »od Alp do Egejskega morja«, katerega namen je bil ženskam omogočiti »profesionalno razstavljanje in umetniško napredovanje v vseh likovnih vrsteh«. Kmalu po ustanovitvi se je vanj vključila tudi večina aktivnih slovenskih slikark, med njimi Henrika in Avgusta Šantel ml., Anica Zupanec Sodnik, Elda Piščanec, Mira Pregelj in Bara Remec. Zanimivo je, da so v ozadju ustanovitve tega združenja imele pomemben vpliv osebne vezi, ki jih je s srbskim dvorom oz. kraljico Marijo imela Alexandrine Onslow, partnerka Naste Rojc.

je razstavljala leta 1926 na razstavi *Slovenska žena*¹³ na Ljubljanskem velesejmu. Tam je leta 1928 na razstavi *Slovenska moderna umetnost 1918–1928* razstavila dve deli, olje *Oljke* in akvarel *Rab*. Nato je v 30. letih veliko razstavljala, zlasti pod okriljem Kluba likovnih umetnic, na številnih skupinskih in tematskih razstavah v Zagrebu, Kraljevici, Osijeku, Ljubljani, Celju, Beogradu, Odenseju, Arhusu, Kunstbygningu, Novem Sadu, Mariboru, v Firencah, Bukarešti, Cluju, Cernautzeju, Košicah, Pragi, Brnu, Bratislavi, v Saarbrücknu, Metz, Strasbourg in drugod.¹⁴

Leta 1931 je bila na razstavi slovenske umetnosti v Celju uvrščena med osemnajst najboljših likovnih umetnikov v Slovenji. Istega leta je razstavljala v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani, kjer je bilo predstavljenih osemindvajset umetnic iz Evrope. Razstavo so skupaj organizirale hrvaške in slovenske slikarke v okviru Kluba likovnih umetnic. Leta 1938 je sodelovala na razstavi *Male ženske antante*. Maja 1940 je imela prvo samostojno razstavo v salonu Obersnel v Ljubljani, za katero je prejela ugodne kritike.¹⁵ Njen slikarski vzpon je zaustavila vojna. Po drugi vojni je manj razstavljala – v Ljubljani, Trstu, Gorici in Slovenj Gradcu. Njena dela hranijo Moderna galerija Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, Umetnostna galerija Maribor, Pilonova galerija Ajdovščina, Gorenjski muzej Kranj, Goriški muzej grad Kromberk in zasebniki. V letih 1963 in 1964 je sodelovala na razstavah slovenskih likovnih umetnic v Slovenj Gradcu, v okviru DSLU je razstavljala v Mestni galeriji v Ljubljani. Kmalu po smrti, decembra 1967, je Likovni salon v Celju priredil njeno spominsko razstavo.

Njeno predvojno ustvarjanje umetnostna zgodovina deli v modernistično firenško in v pariško obdobje, ko naj bi se prevesila k cerkvenemu slikarstvu v slogu realizma, ekspresionizma in simbolizma.¹⁶ Z deli zgodnjega obdobja je požela največ pohval, medtem ko je s poznejšo usmeritvijo v religiozne motive naletela na zavračanje. Socializem ni vplival nanjo; je ena redkih, ki ni pripadala nareku socialističnega realizma.

Umetniška zapuščina

Za ohranjanje, dokumentiranje in vrednotenje umetniške zapuščine Elde Piščanec ima velike zasluge kustosinja Milena Koren Božiček, v zadnjem času pa so o njej pisali ali se z njenim delom ukvarjali tudi drugi.¹⁷ Osebni arhiv in obsežno umetniško zbirko slikarskih del Elde Piščanec zgledno hrani njena pranečakinja Metka Pekle.¹⁸ Ključna za oznamovanje dela Elde Piščanec je bila razstava *Elda Piščanec 1897–1967: Retrospektivna razstava*, ki jo je leta 2002 postavila Galerija Velenje in na kateri je bilo na ogled več kot sto del, v katalogu pa sestavljen

¹³ Značilno je, da so razstavljali t. i. žensko delovanje, med katerimi so bila literatura, likovno ustvarjanje in ročna dela.

¹⁴ Omenja se, da ni veliko razstavljala, razen na skupinskih razstavah, vendar je treba opozoriti, da so bile skupinske razstave v tistem obdobju običajna praksa in priljubljena oblika razstavljanja.

¹⁵ Glej npr. Stadler, 1940.

¹⁶ Njene oltarne podobe in reliefe najdemo v cerkvi Kristusa Kralja v Hrastniku, cerkvi Šmartno bo Savi, sv. Lovrenca pri Slovenskih Konjicah, sv. Roka na Selah pri Slovenj Gradcu, v Humu pri Ormožu, pa tudi v Borovici v Bosni.

¹⁷ Ivan Sedej, Irene Mislej, Barbara Savenc, Nataša Polajnar Frelj, Andreja Borin, Alenka Spacal.

celoten popis umetnin, ki obsega 489 del. Kustosinja razstave je bila Milena Koren Božiček. Leta 2003 je Pilonova galerija Ajdovščina postavila razstavo *Elda Piščanec. Slike, risbe in grafike* in izdala katalog. Razstava je nato romala v Trst. Leta 2004 je sledila razstava *Elda Piščanec – sakralna dela*, ob kateri je izšel je tudi razstavni katalog Slovenskega verskega muzeja Stična.

Konec leta 2006 je bila v Galeriji Mihe Maleša v Kamniku na ogled razstava *Sedem slovenskih slikark 1918–1945*, kjer je bila predstavljena tudi Elda Piščanec (poleg Henrike Šantel, Avguste Šantel ml., Helene Vurnik, Anice Zupanec Sodnik, Mire Pregelj in Bare Remec). Avtorice razstave in spremnega kataloga so bile Milena Koren Božiček, Irene Mislej, Barbara Savenc in Nadja Zgonik. Namen razstave je bil »dotakniti se tudi vzrokov, ki so iz umetnostne zgodovine izrinili razmišljanje o položaju in delovanju umetnic in njihovi vlogi v umetnosti«. Avtorice so ob razstavi opozorile: »Potrebo po takšni razstavi vidimo avtorice v dejstvu, da je vloga slovenskih slikark v obdobju med obema vojnama v uradnih likovnih zbirkah na Slovenskem praktično spregledana. Vztrajno se ponavlja mnenje, da ob številnih vrhunskih slikarjih tega obdobja ni bilo kolegic, vrednih poudarka.« (Katalog, 2006) Razstava je bila v Kamniku na ogled do februarja 2007. Že leta 1992 je ob razstavi *Elda Piščanec: Tihožitja* v galeriji Labirint v Ljubljani izšel tudi krajši katalog izpod peresa Ivana Sedeja.

Leta 2009 je Umetnostna galerija Maribor pod vodstvom kustosinje Andreje Borin oblikovala razstavo *Slovenske slikarke in kiparke 1918–1945*, na ogled je bila slaba dva meseca. Med slikarkami je bila predstavljena tudi Piščančeva.¹⁹ Razstava zajema obdobje,

ko se v slovenskem prostoru pojavijo prve likovne ustvarjalke, ki se po umetniški izrazni moči in tehničnem obvladovanju lahko brez zadržkov kosajo z moškimi umetniki. Z zelo redkimi izjemami so si ženske svoj vstop na polje umetnosti v slovenskem prostoru priborile šele po koncu prve svetovne vojne. Nekateri razlogi za pozen vstop žensk v aktivno umetniško ustvarjanje so danes dobro znani, drugi malo manj. Med znanimi naj spomnimo na stoletja veljavno delitev vlog, pri čemer je povečana vloga zakonske žene in matere vključevala pasivnost in skromnost, ki ni spodbujala individualnosti in osebnega izraza. Umetniška likovna izobrazba boljših družin pa se je pogosto omejevala na nezahtevno razvedrilo. (Umetnostna galerija Maribor, 2009)

Elda Piščanec je bila predstavljena na razstavi *Trideseta leta na Celjskem*, ki so jo leta 1997 postavili v Galeriji sodobne umetnosti v Celju. Predstavljena je tudi med portretirankami zbornika *Pozabljena polovica - Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, ki je izšel leta 2007, avtorica njenega biografskega portreta pa je pisateljica Miriam Drev. Leta 2011 je bila vključena v pregledno tematsko razstavo z obsežnim katalogom *Slovenke v dobi moderne* v Muzeju novejši zgodovine v Ljubljani.

Fragmentirani diskurzi

Faktografska biografija Elde Piščanec je torej razmeroma dobro dokumentirana in dostopna

¹⁸ Na tem mestu se iskreno zahvaljujem Metki Pekle za možnost dostopa do arhiva in slikarske zbirke ter za njeno nadvse prijazno pomoč.

¹⁹ Predstavljene so bile: Karla Bulovec Mrak, Milena Dolgan, Elsa Kasimir Oeltjen, Mara Kralj, Dana Pajnič, Mira Pregelj, Bara Remec, Sonja Rauter Zelenko, Henrika Šantel, Avgusta Šantel ml., Helena Vurnik, Anica Zupanec Sodnik.

v objavah, zlasti v likovnih katalogih. Prav nasprotna pa je podoba, ki jo obstoječe objave dajejo glede njenega zasebnega življenja, značajskih potez in življenjskega sloga. V strokovni literaturi in obstoječih objavah v biografskem kontekstu ni podatkov o njeni zasebnosti, osebnih prijateljstvih, partnerstvih, zvezah in razmerjih, ljubezenskem ali čustvenem življenju. Ta vsebina v objavah bodisi popolnoma izpade bodisi se o njej ugiba s posploševanjem. Ravno ta manko je hkrati tisto, kar pritegne ali bi moralo pritegniti raziskovalno pozornost. Za vrednotenje in interpretacijo njenega dela in značaja kulturne dediščine, ki jo je zapustila bodočim rodovom, je namreč ključno celovito razumevanje biografskega konteksta kot sinteze vseh segmentov biografije, ne le izbranih poglavij.

Objave so enotne v tem, da o zasebnosti in značaju Elde Piščanec povedo dokaj malo. Beremo lahko, da »se je čutila zapostavljena in zavržena zaradi osebnega prepričanja in neuklonljivosti« in da »ni bila pripravljena sklepati razmerij, s katerimi ni soglašala.« (Koren Božiček, 2004: 6, 18) Pesnica Miriam Drev jo v biografskem portretu za zbornik *Pozabljena polovica* opiše kot »samosvojo žensko«, kot »še eno od tragičnih ženskih usod«. Piše, da je bila Elda Piščanec »posameznica, ki je račune polagala edinole sebi« in ki je »spričo svoje neprilagodljivosti tudi kot slikarka neizogibno požela grenko setev«. Na Vinegradu je »živela samotna, nenavadna, drugačna od okoličanov«. Njeno življenje je »minilo v znamenju osamljenosti in potrpežljive odpovedi. ... Živela in umrla je sama. Poročila se ni nikoli« (Drev, 2007: 323, 325). Zaradi vernosti naj bi veljala za 'farško'.

Očiten je biografski poudarek, ki se daje njeni zvestobi poklicu. Elda je bila »samosvoja ženska, ki se je, zvesta svoji umetniški poklicanosti, izpopolnjevala vse življenje, a se zaradi osebnih ovir in tudi nenaklonjenega ji časa ni uveljavila v skladu s svojim darom«. Bila je »neizprosna do sebe, oseba, posvečena umetnosti«, »vsestransko sposobna ... Njen dar se je izražal eruptivno« (Drev, 2007: 325–326). Poudarja se tudi njena neodvisnost od slikarskih tokov; bila je neodvisna od domačih likovnih smernic, ki so jih v tem času postavljali vplivni moški slikarji, in občutila je, da jo kolegi gledajo zviška (Koren Božiček, 2004: 18–19).

Zdi se, da kustosinja Milena Koren Božiček dobro zaobjame slikarkin odnos do sveta, saj piše, da je raje uhajala okvirom, kot pa se jim prilagajala: » ... to velja predvsem za umetnostnozgodovinski okvir, političnega in ideološkega pa je povsem obšla« (Koren Božiček, 2004: 6). A videti je, da je bila Elda Piščanec oseba, ki je uhajala tudi iz drugih okvirov, ki so jih narekovale družbene in moralne prisile časa.

Iz literature le bežno izvemo, da je v mladosti prijateljevala s slikarkama Miro Pregelj in Miro Šraj. Elda se je preselila k Miri Pregelj v Litijo, kjer sta se skupaj učili slikarstva pri Petru Žmitku (Koren Božiček, 2004: 10). Mira Pregelj in Elda Piščanec sta torej nekaj časa živeli skupaj v Litiji, obe sta bili članici Kluba likovnih umetnic, s katerim sta razstavljali po vsej Evropi. Elda je prijateljevala tudi s slikarko Miro Šraj, s katero sta v 50. letih pogosto skupaj slikali ob Ljubljani (Koren Božiček, 2004: 27). Mira Šraj je bila leta 1952 izključena iz Društva slovenskih likovnih umetnikov (Koren Božiček, 2004: 77).²⁰

V osebnem arhivu se nahaja zajetno število zvezkov, v katere je Elda Piščanec skrbno in obširno zapisovala svoje dnevniške zapiske in z veliko natančnostjo beležila svoj svet, opre-

²⁰ Kljub vztrajnemu poizvedovanju in prošnjam za dostop do arhiva nam na Zvezi društev likovnih umetnikov Slovenije ni uspelo priti do podatka o razlogih za izključitev Mire Šraj iz DLUS.

mljeni so z ilustracijami, risbami, načrti, skicami. Dnevnik se nanašajo na obdobje od 40. let naprej, tisti, ki naj bi opisovali 20. in 30. leta, ko je bila v najbolj intenzivni življenjski in ustvarjalni fazi, se, razen nekaj fragmentov, niso ohranili.²¹

Med ohranjenimi odlomki najdemo razmislek o ljubezenski odločitvi, ki jo je morala sprejeti: »Razodeti se ne morem nikomur. Zaseduje me še prejšnja ljubezen, katero sem zopet znova ukinila. Bog ve, če je ukinjena in kakšne zanjke so vmes spletene, da se tako človeka primejo.« (Piščanec, 24. april 1926) V nadaljevanju beremo, da se za ceno ljubezni ni pripravljena odreči slikarski karieri, čeprav je pri tem omahovala; zanimivo je, da se nikomur ne more razodeti.

V dnevniku iz istega leta je zapisala: »Papa mi piše danes: Postala si tetka, glej, da ne postaneš še stara tetka. Neprijetno mi je to slišati. Mislim, da ni sramota biti stara tetka, če mi Bog da to srečo.« (Piščanec, 20. junij 1926) V izrazu 'stara tetka' je v tedanjem jeziku implicitno lahko vsebovano lezbištvo ali pa je sinonim za razbremenitev od nadlog zakonske zveze; vendar sama tega ne dojema kot sramoto, temveč kot srečo, dano od boga.

V zapuščini je nekaj pisem izpod peresa treh moških, ki so jo vljudnostno snubili. Videti je, da se nanje ni odzivala, v dnevnik je zapisala: »A hudo dvomim, da bi simpatija drugega spola vplivala na mojo sposobnost.« (Drev, 2007) Njen odnos do poroke je bil v tesni zvezi z doje-manjem umetniškega poslanstva. Za umetnika pravi, da »hodi sam zase, kakor med stenami. To je pot individualizma in pride čas, ko stene ne bodo več potrebne.« (ibid) Samoizolacija in zatekanje med stene delujeta kot strategija nekakšnega skrivanja; vprašanje je, zakaj se je treba skrivati med stenami, in kaj je mislila s tem, da pride čas, ko stene ne bodo več potrebne. Dokazovala je sebi in drugim, zakaj se ni poročila. V dnevnik je zapisala: »Zakaj se torej učejaki in duhovniki ne ženijo; zato, da svoje sile uporabijo necepljeno ter s celo močjo.« (Koren Božiček, 2004:17) »Narava ženske funkcije v življenju in rasti družine in družbe je resda često ovirala njen individualni umetniški razvoj, saj je svoji rasti na tem področju lahko posvetila v primeri s svojim moškim kolegom le malo časa in energije.« (Koren Božiček, 2004: 30)

V osebni zapuščini Elde Piščanec najdemo številna pisma prijateljic iz tujine, v italijanščini, francoščini in nemščini, zlasti iz obdobja pred vojno. Ohranjena so tudi pisma, ki sta jih Eldi pisali prijateljici Mira Pregelj in Mira Šraj. Najdemo le tri pisma, ki jih je Mira Pregelj napisala Eldi v 20. letih, v času, ko je ta študirala in živela v Firencah. Ta tri pisma izpričujejo tesno navezanost med dopisovalkama; način pisanja osem let mlajše Pregelj izpričuje dobro in bližnje poznavanje značaja in osebnosti Elde. Napisana so v šaljivem, vendar poudarjeno nežnem tonu. Previdno in šegavo ji zastavlja vprašanja o njenem življenju v Firencah, o muzejih in galerijah, pa tudi o ženskah in tamkajšnji modi. Z veliko prizanesljivostjo Pregelj Eldi očita in jo vselej blago tudi okara, češ, zakaj ji tako poredko odpiše. Iz pisem je razvidno, da je Pregelj obiskovala Eldo, ko je ta bivala v Zagrebu med študijskimi pripravami pri profesorju Ivanu Tabakoviću za vpis na zagrebško akademijo. Pregelj v pismih navrže pronicljivo kritiko ljubljanskih umetniških elit in ima sploh kozmopolitski odnos do malomeščanske, provincialne mentalitete.

Pisma, ki jih je Eldi v 50. in 60. letih namenila Mira Šraj iz Radovljice, so ohranjena v večjem številu, in sicer 48 pisem. Tudi njena pisma so pozorna in nežna, celo moledujoča, saj Elda ni vselej redno odpisovala. Pisma je vselej naslavljala z »Ljuba Elda« in se podpisov-

²¹ Osebna informacija Metke Pekle.

vala s »Tvoja Mira«. Šraj v pismih izraža iskreno zaskrbljenost za zdravje svoje prijateljice, jo venomer spodbuja in bodri, vabi na obisk in potovanja ter poroča o svojih potovanjih v tujini. »Ko boš Ti enkrat bliže, boš prišla včasih k meni in tudi na morje se bodeva skupaj peljale.« (Šraj, 1960, osebna korespondenca) Šraj je bila Eldina prijateljica še iz časa, ko je delala na pošti in nekaj let starejša od Elde. V 50. letih sta si delili Eldin slikarski atelje na Škofji ulici 10 v Ljubljani in skupaj slikali na prostem: »Sedaj se tako živo spominjam časa in štimunga, ko sva ob Ljubljani slikale...« (Šraj, 1963, osebna korespondenca) Iz pisem je razvidno, da sta z Eldo v času korespondence resno načrtovali, da bi živeli skupaj. Elda je načrtovala prodajo svojega velikega posestva, Mira pa je iskala lokacije za bivanje. Vendar neuspešno; Mira je ostala podnajemnica do pozne starosti, ko ji je stanodajalka zapustila hišo v Radovljici. Razvidno je, da sta si bili blizu: »Oglasi se vsaj pismeno, največ skupnih duševnih interesov imaš le Ti z menoj.« (Šraj, 1960, osebna korespondenca)

Če povzamemo biografske pristope, ki se ukvarjajo z delom Elde Piščanec, vidimo, da je zanje značilno, da poudarjajo njeno 'drugačnost'. Ta je skupni imenovalc različnih ovir, ki so krmarile Eldino 'tragično usodo' in so definirane z naslednjimi izrazi: osebne ovire, neprilagodljivost, samosvojost, nenavadnost, drugačnost, samotnost, neuklonljivost in pobožnost.

Iz biografskih karakterizacij osebnosti Elde Piščanec je razvidna tendenca, da se jo upodablja in prikazuje kot samsko, osamljeno, nesrečno in nerealizirano. Ta težnja je v nasprotju z dejstvi, o katerih pričajo njena bogata umetniška pot in nianse življenjepisa. Ženska, ki je ustvarila skoraj petsto umetniških del, potovala, spoznavala svet, si venomer vse vneto zapisovala in skicirala, nenehno načrtovala in planirala in končno sama vodila velikansko posestvo, ne more biti nerealizirana. Pač pa vitalna, ustvarjalna in močna osebnost. Živela je čas silovitega razmaha modernizma, bivala v umetniških prestolnicah Evrope, ko je tam vrelo od umetniških in družbenih sprememb. Že kot mlado dekle premožnega meščanskega porekla je bila deležna klasične vzgoje in solidnega šolanja: bila je visoko izobražena, govorila je italijansko, nemško, francosko. Igrala je orgle, klavir in se učila solo petja; njen spekter zanimanja je bil izjemno širok. Za svoje delo je dobila priznanje in bila nagrajevana.²² Še dva dni pred smrtjo je »živahno sodelovala pri pripravah za svojo jubilejno razstavo« ob 70. rojstnem dnevu v Likovnem salonu v Celju (Kislinger, 1968: 275).²³

Posamezni dnevniški pasusi iz vojnega in povojnega obdobja izpričujejo njena obdobja dvoma, krize in osebne stiske, vendar jih ne moremo posploševati kot njeno glavno značajsko potezo, temveč kot občasne situacije, pogojene z različnimi vzroki: družbeno-političnimi (obdobje pomanjkanja, materialne in duhovne krize med vojno in po njej), poklicnimi (trdživa slikarska kariera) in eksistenčnimi (težavno preživljanje). Nanje se je odzivala razumsko in kritično, a tudi čustveno in rahločutno. Te faze niso stalnica, pojavljajo se občasno, kot logičen odziv samorasle osebe, ki se prebija skozi življenje.

Opozarjamo, da se dnevnik nanašajo le na 40., 50. in 60. leta. Predhodno obdobje, ki je bilo v njenem življenju najbolj ustvarjalno razburkano, ni pospremljeno z dnevniškimi zapisi oziroma se dnevnik niso ohranili. Zatorej ne moremo enačiti povojnega obdobja s predvoj-

²² Nagrada za grafiko Speče device leta 1929; izbor med 18 najboljših umetnikov in umetnic na razstavi Slovenske umetnosti v Celju leta 1931; priznanje in naziv senior Društva slovenskih likovnih umetnikov leta 1952.

²³ Razstava je bila posmrtno odprta 8. decembra.

nim niti pri vrednotenju osebne biografije niti umetniškega dela, ne moremo torej postavljati trditev, ki se poenoteno oz. nediferencirano nanašajo na vso življenjsko dobo Elde Piščanec ali ki njen osebni in značajski specifikum definirajo kot linearen, akronološki, monoliten in statičen.

Biografske analogije – 'v senci dvoma in drugačnosti'

Na podobne značilnosti kot v primeru biografskega vrednotenja Elde Piščanec naletimo tudi v obravnavi slikark Ivane Kobilce, Henrike Šantel in Mire Pregelj. Vse štiri so bile aktivne slikarke. Vse štiri so bile neporočene. Živele so same ali z materjo ali sestro. Vse so bile zelo izobražene, govorile so več tujih jezikov, se učile tudi glasbe, vse so v določeni fazi življenja bivale v umetniških središčih Evrope. Bile so visoko omikane in razgledane. V literaturi so označene kot neprilagojene, drugačne, skrajno predane delu, bile naj bi osamljene.

O Ivani Kobilci (1861–1926) Tanja Mastnak piše, da je imela »meniško skromnost«. »Videti je, da je samo sebe doživljala skorajda meniško, v popolni predanosti delu.« Njeno slikarstvo »vedno spremlja senca dvoma in drugačnosti« (Mastnak, 2004: 106). Njen prvi, t. i. secesijski avtoportret, naslikan v letih 1894–1895, ima »proseče obupani, boleštni izraz na obrazu ... izraža emotivno in simbolno utesnjenost in zagrizeno notranjo borbo«. Avtorica piše, da je opaziti androgenost podobe in da je Ivanina »ženskost močno prikrita« ... »odpoveduje se kakršnikoli asociaciji na svoj spol.« Nenaslikane roke na lastnem portretu poudarjajo »emotivno in simbolno utesnjenost«. Kobilčin avtoportret »pripoveduje zgodbo o popolni predanosti delu, ki mu je do velike mere podredila tudi svoj življenjski slog.« Naprej piše, da je slikarka »... le redko izrazila svoje notranje boje in dileme, med katere sodi nemara tudi odpoved materinstvu in ženskosti«, ki naj bi ju družba od nje pričakovala (Mastnak, 2002: 75–76).²⁴ Mastnak omenja beg v poklicni perfekcionizem, zadržanost, povezuje androgenost in meniškost s kamuflažo spola.²⁵ Zanimivo je, da ugotovljene lastnosti – androgenost, prikrivanje ženskosti in maskulinizacija, odpoved asociaciji na lastni spol – spadajo med zgodnje načine reprezentacije lezbične identitete v likovni umetnosti (Kolešnik, 2000: 192–193).

Ivana Kobilca je v zborniku *Pozabljena polovica* opisana takole: »Na fotografijah iz tistega časa jo pogosto vidimo s cigareto v ustih ali rokah; menda ji je tudi to – poleg moškega življenja v času, ki je bolj cenil damsko slikanje za zabavo kot pa tvegano poklicno pot svobodne umetnice – prineslo zabavljivi sloves možače.« (Knop, 2007:74).

Henrika Šantel (1874–1940) v zbornik *Pozabljena polovica* sploh ni uvrščena. »Skozi vse njeno življenje ji je bila mati vzor in zanesljiva zaveznica«, svetovala ji je pri kompoziciji in izbiri motivov. Razstavljala je že leta 1904 na prvi slovenski razstavi v Beogradu. »Z več akti je v letih 1907–1908 prebila stekleni strop«, enega je celo razstavila leta 1912, v času, ko je bil akt za žensko nesprejemljiv. Kot jo je označila nečakinja Dušanka Šantel Kanoni, je živela s svojimi barvami, umetnost ji je pomenila vse – bila je življenje in bila je sveta (Savenc, 2011: 11, 14).

²⁴ Avtoportret je dobil odlične kritike; v Budimpešti ga je hotel kupiti cesar Franc Jožef, a ga Kobilca ni hotela prodati.

²⁵ Secesijska androgenost služi za poudarjanje erotičnega naboja, vključno s homoerotičnim, a se tu interpretira za skrivanje spola.

O Miri Pregelj (1905–1966) se piše, da je »ostala sama svoja, na razdalji od zapovedi časa pa sta jo držali tako gosposka družinska vzgoja kot trdni obvladani značaj.« O njej izvemo še, da je »z drugimi le redkokdaj delila svoja čustva. Njeno osebnost sta prevevali odločnost in neupogljivost« (Drev, 2007: 407). Nikoli se ni poročila. Zelo zanimivo in v interpretativnem smislu je pomembno, da med njenimi slikami ni niti enega avtoportreta, ni se marala fotografirati, svojih slik pa ni niti podpisovala niti datirala. Na spletni strani Museums.si beremo:

Zaradi svojega načina življenja je Mira Pregelj motivno zelo skromna ... Umetnica je živela precej neopazno za svojo okolico in tudi za svoje bližnje. Ustvarjala je v nenehno spreminjajočem se obdobju med obema vojnama in v letih povojne obnove. Kljub temu ostaja izrazita intimistka; Mira Pregelj je v vsem svojem likovnem ustvarjanju izstopala kot samobitna koloristka in kot presenetljivo pokončna osebnost. Njena umetnost je izrazito umirjena, samosvoja in kljub obdobju, v katerem je ustvarjala, ni družbeno angažirana. (Museums)

V biografskih tolmačenjih slovenskih umetnic, ki se niso poročile in niso rodile otrok, visita v zraku očitno nelagodje in iskanje vzrokov za ta odklon. Praviloma se uporablja argument predanosti delu, torej poklicni celibat. Hkrati nismo nikjer zasledili, da bi se biografi in drugi avtorji v primeru samskega umetnika spraševali o vzrokih za njegov samski stan, za neskladnost moški spolni vlogi – kakor se pri ženskah nenehno sprašujejo o vzrokih za neporočenost, odpoved materinstvu, družini, poroki in pomilovalno gledajo na to okoliščino kot na žrtev, ki jo je morala utrpeti ženska za ceno poklicne kariere. To kaže na interpretativno izhodišče, ki izhaja iz esencializma, iz biološkega funkcionalizma izpeljane vloge ženske. Obenem ta interpretacija ne uvidi in ne dopušča alternativnih možnosti in razlogov za neporočenost, med katere zagotovo spada odklanjanje poroke zaradi zavestne odločitve ženske, njenih nagnjenj in želja. Ta možnost individualnega odločanja o lastnem življenju v biografskih razlagah preprosto ne obstaja.

Dejstvo je, da je samski stan ženske pomenil hud odklon od družbenega in moralnega nareka. Nemška zgodovinarica Gisela Bock poudarja, da je bila ločnica med poročenimi in neporočenimi ženskami v Evropi 19. stoletja vsaj tako odločilna kot meja med razredi (Bock, 2004). Leta 1896 je bilo denimo v Franciji 34 odstotkov žensk samskih; samske ženske so zbujele dvom, neodobravanje in posmeh okolice. Karierna zgodovina kaže, da so ženske ostale samske zaradi finančne in poklicne neodvisnosti (Perrot, 1999: 254–255). Za slikarke je v vsej zgodovini značilen velik delež neporočenih, samskih ali v celibatu, prednost so dajale umetnosti in zavračale konvencionalno življenje (Vigué, 2003: 32).

Etiketiranje kot 'osamljene in samotarske' izhaja iz podatka o zakonskem stanju. Neporočeni stan – odpoved poroki in materinstvu – kot pogoj za popolno predanost delu je bil družbeno sprejemljiv način izogibanja družbeni spolni vlogi ženske. Trend zavračanja in nenaklonjenosti do poroke pri umetnicah in ženskah s poklicem je bil v tistem času povsem običajen (Faderman, 1991: 17–18).²⁶ Veliko umetnic 19. in zgodnjega 20. stoletja je bilo bolj kot poroki z moškimi naklonjenih zvezam z ženskami. Lillian Faderman opisuje prakso *romantičnega prijateljstva* med ženskami, ki ima v zahodni civilizaciji dolgo zgodovino in sega vsaj do

²⁶ Kot primer vzemimo kiparko Harriet Hosmer, ki je trdila: »Četudi je umetnica naklonjena poroki, naj tega ne stori. Za

renesanse, in na stotine primerov, ki so jih socialni zgodovinarji do danes že dodobra popisali (Faderman, 1991; 2002).²⁷ Odpoved zakonski zvezi ni pomenila tudi odpovedi razmerjem, prav tako ni dokazov, da bi ženske odpoved poroki občutile kot žrtev. Izbira, da sledijo poklicu, jim je morda celo bila opravičilo, da ostanejo heteroseksualno celibatne (Faderman, 1991: 17). V družbi, kjer sta bili zakonska zveza in kariera za žensko nezdružljivi, so tiste ženske, ki v to niso privolile, kmalu ugotovile, da lahko dobijo družbeni konsenz, da živijo po lastni izbiri, in sicer pod pogojem, da hkrati sledijo poklicu in izobrazbi.

Pri odpiranju akademskih 'klozetov', zlasti zgodovinopisnih, je pomembno, kako biografi razlagajo podatek o neporočenem, samskem stanu žensk. Gledano na splošno je značilno, da se lezbištvo pomembnih žensk v biografijah zanika ali trivializira, ali se jih etiketira kot 'osamljene in samotarske' (Cook, 1979: 61). Lillian Faderman popisuje dolg seznam pomembnih, vplivnih in izobraženih žensk, ki so živele v istospolnih zvezah – t. i. romantičnih prijateljstvih – in ki so jim »biografi 20. stoletja na vse pretege skušali pripeti heteroseksualne interese«. Mnoge med njimi so bile premožne, uglašene, »konvencionalne dame z biseri«. Enako tudi zgodovinarica Blanche Wiesen Cook opozarja, da je značilno, da biografi, zgodovinarji in drugi raziskovalci in raziskovalke skušajo nekonvencionalne ženske like prikazati kot običajne, pri čemer zanikajo, cenzurirajo, prikrivajo vsakršna odstopanja.²⁹

Ikonografija »nove ženske«

Hrvaška umetnostna zgodovinarica Ljiljana Kolečnik opisuje, kako so prve generacije emancipiranih slikark izkoristile likovni jezik za izražanje novih pogledov na spol, spolne identitete in seksualnost. Iz lastne, suvereno zavzete in prilaščene subjektne pozicije so oblikovale pogled

moškega je to morda dovolj dobro, a za žensko, za katero so zakonske dolžnosti in skrbi težje, je to moralna napaka, saj bo tako zanemarila bodisi svoj poklic bodisi družino in ne bo postala niti dobra žena in mati niti dobra umetnica. Moja ambicija je, da postanem slednje, zato bijem večni boj s konsolidirajočim vozlom.« Glej Faderman, 1991. Navedeni odlomek je povzet iz članka Lillian Faderman, ki ga je za pričujočo številko ČKZ prevedla Nataša Velikonja.

²⁷ Ta razmerja niso nujno vključevala seksualne komponente, kar pa ne zmanjšuje resnosti in intenzivnosti strasti med ženskami, ki so živele v takšnih zvezah. Romantičnemu prijateljstvu v zahodni družbi lahko sledimo v preteklost vsaj do renesanse. Do spremembe pride v poznem 19. stoletju, ko so seksologi ženske, ki ljubijo ženske, začeli definirati kot seksualno invertirane in nenormalne. Pred tem je, kot trdi Lillian Faderman, romantično prijateljstvo resnično cvetelo, njegovo rast je spodbujala »naraščajoča militantnost feministk 19. stoletja, ki niso agitirale le za volilno pravico«, temveč za več možnosti v izobraževanju in poklicni karieri žensk. S poklicno osamosvojitvijo žensk se ambicioznim ženskam ni bilo več treba poročiti in biti vzdrževane, ampak so se preživljale same s svojim delom. Ekonomsko samostojne so lahko živele v razmerjih po lastni izbiri. Faderman poudarja, da so bila takšna istospolna razmerja za številne ženske veliko bolj zaželena in bolj praktična od vsake oblike heteroseksualnosti. Ženske srednjega razreda, rojene v viktorijanski tradiciji, se zunaj zakonskega stanu niso mogle seksualno razvijati, od njih se je pričakovalo, da morajo obvladovati seksualni impulz. Sentimentalna razmerja so bila razvidno ljubezenska in običajno niso bila označena kot seksualna, predvsem zato, ker ni bilo pojmovnega aparata za opis ženske homoerotične prakse.

²⁸ Med njimi je denimo Jane Addams, prva Američanka, ki je prejela Nobelovo nagrado. Večina biografov skuša prikriti njeno osebno življenje. Živela v dolgoletnem partnerstvu s premožno filantropinjo Mary Rozet Smith, ki jo biograf označijo kot 'predano tovarišico'.

²⁹ Cook je raziskala in dokumentirala številne primere istospolnih zvez med pomembnimi ženskami, ki so jih zgodovinarji in biografi cenzurirali zaradi lezbištva; glej Cook, 1979; 1979a; 1994.

na lasten spol, lastno podobo in podobo drugih žensk. Novejše umetnostnozgodovinske interpretacije zavračajo pasivno pozicijo ženskih slikark v modernizmu in v razvoju, kakršno jim vztrajno pripisuje tradicionalna umetnostna zgodovina (Kolešnik, 2000: 200), ter ugotavljajo, da likovni prikaz spola in spolne identitete ni nič manj avantgarden in nič manj pomemben za razvoj modernizma kot drugi razvojni označevalci, pripisani moškemu slikarju modernizma. Še zlasti ne zato, ker so slikarke morale najprej odpreti teme in iznajti načine, s katerimi so reprezentirale nove vsebine, ki pred tem v upodabljalni umetnosti niso obstajale. V okviru fenomena »nove ženske« so tako nastajali prvi portreti, avtoportreti in akti, ki suvereno izkazujejo neodvisno, samostojno, svobodno žensko. Prihod »nove ženske« je sprožil krizo moške identitete v Evropi (Perrot, 1999: 253).

Ikonografija »nove ženske« vključuje številne prijeme, ki na način, razumljiv v tistem času, komunicirajo z javnostjo pri sporočanju elementov, ki odstopajo od dominantne patriarhalne in heteroseksualne strukture. Pri upodabljanju nekonvencionalne ženske in ženskosti tako nastopi uporaba atributov maskulinitete in androginitete, psihološki portret in avtoportret ter sklicevanje na predhodne slikarske sloge oziroma pasatiistična uporaba referenc simbolizma in dekadence, zlasti preoblačenje. Ena od oblik manifestacije lezbičnosti je bilo dandyjevstvo (ibid: 258).

Preoblačenje (motiv preoblačenja, tj. ženska podoba v moški obleki) je element prepoznavne konstrukcije lezbične seksualnosti in oblika njene kulturne identifikacije. Preoblečena ženska, ženska v moških oblačilih, z moško spolno vlogo, si jemlje pravico do moških privilegijev, javno in svobodno oznanja svojo transgresivnost. Na prehodu stoletij je bilo preoblačenje pomensko najbolj ekspliciten način izražanja drugačnosti, sredi dvajsetih let pa zavzame osrednje mesto kot označevalec lezbične identitete (Kolešnik, 2000: 193).³⁰

Te elemente »nove ženske«, od upodabljanja psihološkega portreta, akta, preoblačenja in spolnega relativizma, najdemo tudi v slikarstvu Elde Piščanec. To pravzaprav ni posebej presenetljivo, ko pa vemo, da se je v zgodnji fazi slikarskega ustvarjanja veliko gibala v tujini in bivala v evropskih prestolnicah modernizma. Slikarka Elda Piščanec je v 20. in 30. letih živela v evropskih prestolnicah, Zagrebu, Firencah in Parizu. Videti je, da je bila dobro seznanjena s sočasnimi kulturnimi in umetniškimi krogi, smernicami, estetskimi rešitvami in slikarskimi izrazi tistega razburkanega in progresivnega časa. Milena Koren Božiček sicer opaža, da je Piščančeva živela v Parizu v istem času kot Veno Pilon, vendar nikjer ni zaslediti, da sta imela stike (Koren Božiček, 2004: 15), kar je pravzaprav glede na dejstvo, da Eldini dnevniki za to obdobje manjkajo, težko ugotoviti.³¹

Vidnost lezbične subkulture je bila pred prvo svetovno vojno minimalna, vezana na višje družbene sloje. Prepoznavna postane šele v 20. letih, po zaslugi »nove ženske« (Kolešnik, 2000: 193; Cooper, 1994: 87–111; 156–182).³² Vrsta slikark, v glavnem iz evropskih metropol moder-

³⁰ Moško preoblačenje ni bilo le slikarski motiv, ampak tudi tedanja kulturna praksa. Faderman piše, da sta zanj dva razloga, prvi je maskulina identifikacija, drugi pa odvrčanje seksizma (Faderman, 1991).

³¹ Pilon je v tem času ustvaril znamenite erotično postavljene fotografije lezbične umetnice Leonor Fini in njene intimne prijateljice. V Argentini rojena Leonor Fini (1908–1996) je v 30. letih prejšnjega stoletja živela v Parizu; je ena vidnih predstavnic nadrealizma, eksplicitno se je lotevala ženske homoerotike, ženske seksualnosti ne idealizira, ampak odpira vprašanje njene podrejene/aktivne vloge. Leta 1935, ko je Pilon posnel njene fotografije, je bila s svojimi ekstravagantnimi nastopi del pariškega bohemskega življenja. Glej katalog Veno Pilon, 2001. Leta 2002 so bila njena dela na ogled v tržaškem Civico Museo Revoltella v okviru razstave *Da De Chirico a Leonor Fini Pittura fantastica in Italia*.

nizma – Romaine Brooks, Hanna Gluckstein, Jeanne Mammen, Nasta Rojc – se kulturne reprezentacije loti iz perspektive, ki spolno in seksualno različnost prikaže v družbeno prepoznavni obliki. Da bi bila predstava lezbične seksualnosti v celoti prezentna, se mora formulirati nasproti dominantni obliki seksualnosti, ki je moška heteroseksualnost (Kolešnik, 2000: 197).

To pomeni veliko prelomnico, prenehanje s staro formo in nastop nove paradigme. Ne gre torej le za vzpostavitev individualne pozicije, za subjektivizacijo ženske, temveč zdaj tudi za seksualizacijo ženskega subjekta in za slikarske reprezentacije tega, seksualiziranega ženskega subjekta. Slednjega sočasne heteroseksualne slikarke niso realizirale, ampak pa so ostajale znotraj kanona.

Govorica slike

V slikarstvu Elde Piščanec je izstopajoča vloga portreta, avtoportreta in akta. Kot ena prvih akademsko šolanih in emancipiranih slikark kaže suvereno izbiro motivov, odraz lastnih interesov. Dosedanja interpretacija le v enem primeru upošteva širši vidik dojemanja, razumevanja in umeščanja Elde Piščanec zunaj doslej postavljenih okvirov.³³

V trenutku, ko reprezentativni portret ni več vodilna forma portretiranja, osrednja težnja slikarjev ni predvsem izraziti način življenja modela in njegovega sveta, ampak narediti vidno njegovo eksistenco. To pomeni najti izraze, ki kažejo individualne značilnosti glede na spolno, razredno, seksualno razliko, pomeni ozavestiti 'drugačnost', ki omogoča kulturno prepoznanje, integracijo (Kolešnik, 2000: 192). Pri slikarkah je izjemno pomemben ženski psihološki portret. Ta nastane v zgodnjem modernizmu, kot nova tema evropskega slikarstva.³⁴ Povezan je s konceptom ženskega modela kot psihološkega subjekta in kot del mentalitete in prakse »nove ženskosti« pomeni rušenje konvencionalnega prikaza spolnih vlog v portretnem slikarstvu (Kolešnik, 2000: 192).

V umetnostnozgodovinskih pregledih beremo, da je bila Elda Piščanec pod močnim vplivom modernizma. Modernizem je hkrati milje, v katerem pride do razcveta fenomena »nove ženske«. Njeni modernistični portreti, avtoportreti in akti zelo nazorno odsevajo prepoznavni značaj, estetiko in duha moderne »nove ženske«. To so portreti močnih in samosvojih žensk, ki samozavestno in odločno zrejo naravnost proti pogledu gledalca (Spacal, 2011). Takšna sta portreta *Portret s psom* (ok. 1927, svinčnik-papir) in *Ženska s krznenim ovratnikom* (1932, olje-platno). V zasebni zbirki se nahajajo tudi drugi portreti izpod čopiča Elde Piščanec, ki so videti zaznamovani z mentaliteto in estetiko »nove ženske«. Vsi ti so nastali, ko je bivala v tujini ali tik po vrnitvi domov: *Portret v rdečem I in II* (1929, olje-platno-karton); *Dekleti* (1930–1935, olje-platno); *Ženski portret V* (1935, olje-platno); *Ženski portret v rumenem* (1935, olje-platno);

³² V zgodnjih dekadah 20. stol. so lezbični krogi cveteli v Parizu, Firencah in na Capriju (Cooper, 1994: 86).

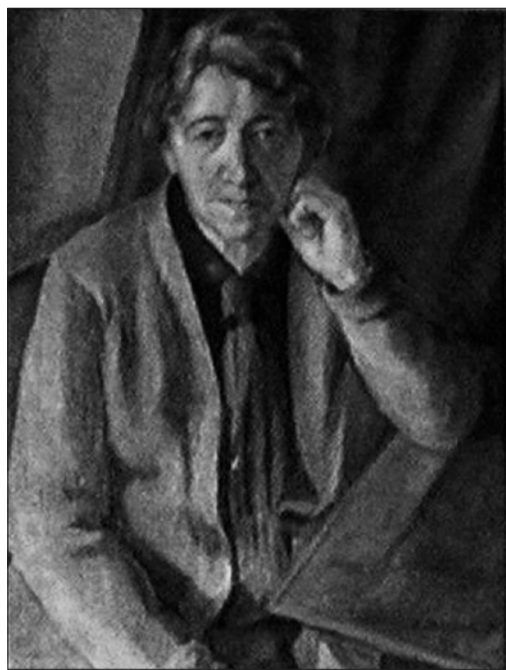
³³ Glej Spacal, 2011.

³⁴ Portretno slikarstvo so ženske slikarke že v obdobju, ko je bil dostop do akademske likovne izobrazbe, ki vključuje tudi anatomijo, nemogoč ali omejen, izrabljale kot poglavitni izrazni način, saj za portret študij anatomije ni potreben. Ob portretu je bilo priljubljeno tudi tihožitje, zlasti cvetlično tihožitje je dolgo veljalo kot najprimernejši izbor za ženske; glej Mastnak, 2002.

Dekle v poletni obleki (1935–1937, olje-platno) in številni drugi.

Slikarko Henriko Šantel je naslikala na portretu *Henrika Šantel* (1931, olje-platno), kjer jo je upodobila s kravato in v moški obleki. To delo izpričuje uporabo preoblačenja kot slikarskega izraza. Upodobljena je naslikana sedeč ob mizi, leva roka, s katero si podpira lice, je pokrčena v komolcu in oprta ob površino gole lesene mize. Druga, desna roka, počiva v naročju, vidimo le rob rokava. Obraz in torzo do bokov sta prikazana frontalno, njen pogled je usmerjen naravnost v gledalca. Izraz na obrazu portretiranke je resnoben, a skrajno umirjen. Rjavi, rahlo valoviti lasje so kratko prstriženi, segajo do ušesnih mečic. Portretiranka je brez nakita, brez vsakršnih znakov ženskosti. Oblečena je v gladek rjav suknič preprostega kroja, pod katerim nosi črno, do vratu zapeto srajco, ki jo stiska kravata steklenično zelene in rdeče barve, vzorec je progast. Kravata je edini izstopajoči barvni moment na portretu. Interjer, v katerega je umeščena sedeča figura, je brez vsake dekoracije, v ozadju je videti temno rjav, masiven zastor. Zastor in miza diagonalno delita površino slikarskega platna. Njena izrazito maskulinizirana podoba očitno odstopa od drugih upodobitev in samoupodobitev Henrike Šantel.

Tudi Šantelova je leto pred tem naslikala portret Elde Piščanec – *Portret slikarice E. P.* (1930, olje-platno), ki je bil leta 1930 razstavljen na razstavi *Kluba likovnih umetnic* v



Elda Piščanec: *Henrika Šantel* (1931, olje-platno), zasebna last

Umetniškem paviljonu v Zagrebu, leta 1932 pa tudi v Osijeku. Slikarki sta skoraj sočasno upodobili druga drugo, nobena od njiju pa ni pozirala v ženskih obleki ali z žensko pričesko.³⁵ Elda je upodobljena v dandyjevski maniri, v ležerni, sproščeni pozi, sedeč v lesenem naslanjaču. Frontalno prikazana figura, njen temni pogled, vprašujoč in porogljiv, je usmerjen neposredno v gledalca. V naročju ima odprto knjigo, desna roka se skriva pod hrbtom knjige, z levim komolcem sloni na ročaju naslanjača. Njena dlan se le s palcem dotika knjige, preostali prsti so iztegnjeni navzdol, golo zapestje sega iz rokava srajce, manšeta je razprta. Portretiranka nosi preprosto ohlapno belo srajco moškega kroja, ki ji prekriva boke in v celoti zabriše telesne poteze. Srajca je videti pomečkana, razpeti ovrtnik razkriva slikarkin goli vrat, nakita ne nosi. Rjavi lasje so kratki in gladki, segajo le do ušes, razdeljeni s prečko in počesani na stran. Nič na njeni podobi ne izpričuje znakov feminilnosti, videti je namerno brez spola. Prizor je postavljen izpred puste rjavo sivo zelenkaste stene.

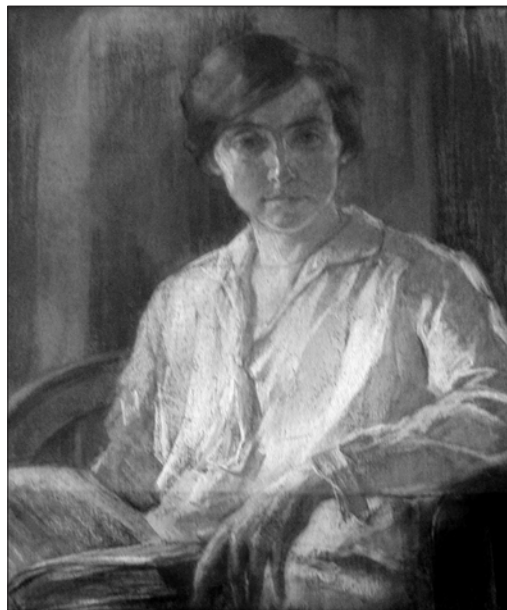
Z nastankom modernizma se tudi ženski portret z izključno reprezentančne ravni premakne na vsakdanje teme; pojavijo se upodobitve starejših žensk, rasno in etnično zaznamova-

³⁵ Med slikarkami je Henrika Šantel že leta 1904 uporabila preoblačenje, in sicer v delu *Portret dekleta s klobukom*.

nih žensk, žensk iz nižjih slojev; impresiven je portret *Osivela ženska* (1930, olje-platno). Znamenje prepoznavanja subjektivizacije žensk, spolne suverenosti žensk in individualizacije žensk je tudi upodabljanje žensk v suvereni drži, ob intelektualnem delu, na primer v pozi s knjigo. Ta motiv je Piščančeva upodobila vsaj sedemkrat; takšni so portreti *Bralka* (1922, akvarel-papir); *Blondinka s knjigo, Bralka* (ok. 1930, olje-platno); *Dekle s knjigo* (ok. 1935, olje-platno) in drugi. Podobno velja za upodabljanje ženske v intelektualni vlogi, kot nosilke samostojnega poklica ali ustvarjanja. Primer so slikarske upodobitve *Šepetalka* (1935–1937, olje-platno), *Glasbenica* (ok. 1937, olje-platno), *Harmonikarka* (1939, akvarel), *Slikarka ob morju* (ok. 1940, olje-platno).

Ženski avtoportret je zgodovinska ločnica, ki prekinja z zgodovinsko pogojen nesubjektiviteti položaj žensk v likovni umetnosti. Kot avtorefleksivna umetniška izpoved je avtoportret likovna zvrst, kjer umetnica, ki je hkrati v vlogi subjekta in objekta, reprezentira samo sebe, vzpostavi pozicijo za raziskovanje lastnega sebstva, iskanje osebne identitete, genealogije ter način za likovno reprezentacijo teh označevalcev. Avtoportret zahteva visoko stopnjo samozpraševanja in samorefleksije (Spacal, 2004: 52). Teorija povezuje žanr avtoportreta na eni strani z narcisizmom (narcisoidni *vanitas*), na drugi pa z izrazitim individualizmom (Mastnak, 2002: 66–67), ki je osnovno gibalno modernizma.³⁶ Ob tem je zanimivo opažanje, da pri nobeni od slovenskih likovnih umetnic ni zaslediti večjega avtoportretne opusa (Spacal, 2004: 54).

Avtoportretni izraz je dobro izkoristila Elda Piščanec. V njeni zapuščini najdemo kar šest avtoportretov, ki so nastali v letih 1919–1950.³⁷ Iz tipologije avtoreprezentacije je mogoče razbrati, koliko je bilo upodabljanje same sebe pod vplivom družbeno pričakovane reprezentacije, posledica prilagajanja, in koliko dejansko odraz globoke refleksije o sebi, svojem položaju v družbi. Če avtoportret izraža celovito umetničino osebnost, torej notranjost in zunanji videz, kaj lahko sklepamo o Eldi Piščanec? Ali je, in na kakšen način, izražala svojo marginaliziranost – kot slikarka, ženska, kot netipična ženska, samska ženska? Ali je viden izraz telesnosti, emocij? Je do svoje podobe prizanesljiva ali neprizanesljiva?



Henrika Šantel: *Portret slikarice E. P.* (1930, olje-platno), zasebna last

³⁶ Feministična umetnostna zgodovina za avtoportret ugotavlja, da gre za enega bolj priljubljenih slikarskih žanrov pri slikarkah v preteklosti; ženski slikarski avtoportret velja za eno značilnih in zelo pomembnih, v določenih pogojih celo edinih mogočih oblik opredeljevanja lastne identitete in samoreprezentacije. Že sama tehnika uporabe ogledala, ki jo običajno pogojuje avtoportret, predvideva zrcaljenje lastne podobe, odsev lastnega bistva; glej Mastnak, 2002.

³⁷ *Autoportret* (ok. 1919, olje-papir), *Lastna podoba* (ok. 1920, olje-platno), *Autoportret* (ok. 1922, olje-platno), *Autoportret s knjigo in klobukom* (ok. 1931, monotipija), *Autoportret* (1931, monotipija), *Autoportret* (1950, olje-platno).

Ženski avtoportret – kot videnje in uprizarjanje osebnega, intimnega, kot samoopredelitev in samodefinicija, lastna podoba kot konstrukcija ženskosti – je eden vidnejših izrazov »nove ženske«. Takšen je tudi njen avtoportret *Lastna podoba* (ok. 1920, olje-platno), nastal na vrhuncu *femme nouvelle*. Elda Piščanec se je na *Lastni podobi*, ki spada med umetničina zgodnja dela, upodobila kot izrazito osvobodjena ženska, v slogu »nove ženske« (Spacal, 2011).

Za razliko od komunikativnih frontalnih pogledov je nekoliko nenavaden slikarčin pogled na *Lastni podobi*, naslikani okrog leta 1920. Čeprav gre za mladostno delo avtorice, stare komaj nekaj čez dvajset let, je njen slog že drzno modernističen. V svetli rožnati obleki se je naslikala pred kontrastnim ozadjem rdečkastih in sivozelenih barvnih ploskev. Do pasu se je upodobila v sedeči pozi, s prekrizanimi rokami v naročju. Čeprav je zgornji del figure naslikala od spredaj, je glavo v tričetrtinskem profilu skupaj s pogledom obrnila vstran. Gre za eno redkih samopodob, na kateri se avtorica samopreiskuje ne opazuje v zrcalu in tako ne gleda proti morebitnemu pogledu gledalca, temveč namesto tega resno in nekoliko odsotno zre v nedoločeno daljavo ali prihodnost. Pri tem je še posebej pomembna slikarčina odločna drža, saj se je upodobila kot samosvoja ženska z modno kratko pričesko in v obleki brez rokavov. Naslikala se je brez nakita in kljub globokemu dekolteju ni poudarila nobenih klasičnih ženskih atributov. Bolj spominja na podobo t. i. »nove ženske«, ki je na začetku 20. stoletja predstavljala tip mlade emancipirane, intelektualno močne ter ekonomsko, socialno in čustveno neodvisne posameznice. V takšnem stilu so svobodomiselnice slikarke tedaj pogosto upodabljale tako druge ženske kot tudi same sebe ... V tem smislu je avtoportretni izraz izkoristila tudi Elda Piščanec, ki se je na *Lastni podobi* upodobila kot izrazito osvobodjena ženska, avtoportret kot tisto likovno zvrst, ki je bila v vseh zgodovinskih obdobjih še posebej pomembna za ženske, saj jim je kot samorefleksivna umetniška izpoved ponujala prostor za preiskovanje lastnih identitet in vzpostavitev subjektne pozicije. (Spacal, 2011).

Glede na to, da je tako portret kot avtoportret opis lastnih interesov, so zelo zgovorne in specifične retorične poze, ki jih ženska zavzema kot slikarka. Gre za ikonografsko profiliranost, svoboden izbor motivov, način reprezentacije drugih žensk, za lociranje narativnega akcenta na določen tip individuuma in značajske posebnosti upodobljenih ženskih modelov, način samorepresentacije, zaradi katerih Elde Piščanec ne moremo označevati zgolj kot diskretno slikarko krajin, cvetnih tihožitij in religioznih motivov. Pač pa kot ozaveščeno, samodefinirano, profilirano slikarko. Skoraj vsi njeni portreti raziskujejo žensko identiteto.³⁸

Akt je zelo pomembno zaznamoval njeno zgodnje, zlasti firenško obdobje.³⁹ Elda Piščanec pripada prvim generacijam slikark, ki so se slikanja in risanja učile po golem modelu, kar je posledično vplivalo tudi na svobodno izbiro motivov. Vse do konca 19. stoletja je bilo namreč za ženske nepremostljiva ovira slikanje po golem modelu.⁴⁰ Opus Elde Piščanec vsebuje razmeroma veliko del, na katerih je upodobila gole ženske figure. Upodobila je izključno ženski akt, in sicer enojni in tudi dvojni ženski akt, v različnih tehnikah, od olja na platnu, rdeče in rjave

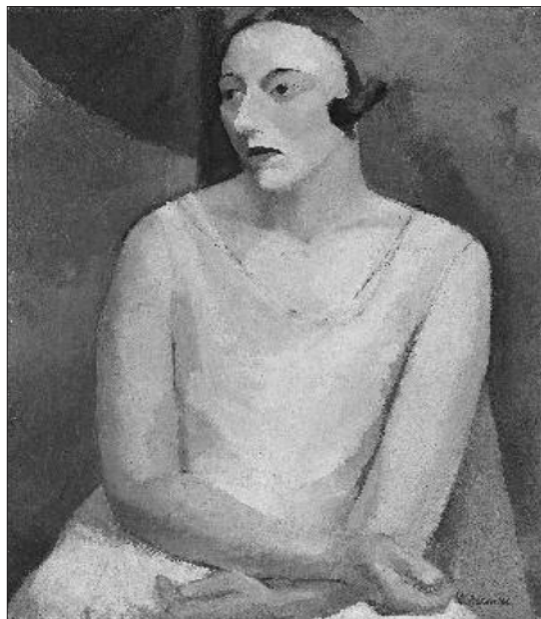
³⁸ Portretno je upodobila maloštevilne moške, med katerimi so ostareli moški, deček in dva temnopolta moška.

³⁹ Po vojni je naslikala le tri akte.

⁴⁰ Na akademijah so moški slikali akt, ženske pa oblečen model; glej Mastnak, 2002. Izjema je bila Finska, kjer so

krede, perorisbe, aquatinte do grafike. Akti so prikazani stoje, sede ali sloneč, frontalno, s strani, pa tudi s hrbta, kot na primer *Akt pred paravanom* (1924–1929, olje-platno), vselej realistično in neposredno. Takšni sta jedkanici *Akt* (1924–1928) in *Akt* (ok. 1928). Motivno sugestibilni so dvojni akti, kot na primer *Dekleti* (1930, olje-platno) ali *Dva akta* (ok. 1925, perorisba tuš-papir).

Erotično dimenzijo akta kot eno vodilnih značilnosti modernizma, vsebuje tudi serija jedkanic z naslovom *Speče device* (1929), ki uprizarja skupine žensk v sproščeni, intimnih, nežnih položajih, v dotikih medsebojne vzajemnosti. Ženske postave v kompoziciji medsebojnih dotikov so odete v tančice, ki komajda prekrivajo ženske postave, puščajo impresijo intimnega in senzualnega vzdušja. Isti motiv je slikarka podvajala tudi v tehniki perorisbe in v olju na platnu. Analogije morda lahko iščemo v motivu ženske kopeli oziroma turške kopeli, ki je v slikarstvu veljal kot 'kodiran' motiv prikaza homoerotike



Elda Piščanec, *Lastna podoba* (ok. 1920, olje-platno), UGM.

(Cooper, 1994: 116).⁴¹ Karel Dobida je leta 1935 o isti grafiki pisal pod imenom *Nespametne device* (Dobida, 1935: 109).

Elda Piščanec je bila na svoji ustvarjalni poti veskozi globoko predana religiozni motiviki, zaradi česar naj bi naletela na zavračanje.⁴² Njena odločitev za cerkveno ikonografijo morda kaže na neko vrsto ideološkega upora v času, ko je v likovni umetnosti vladal ateistični socialistični realizem. Njena pripadnost krščanski ikonografiji se manifestira že veliko prej, med šolanjem v Parizu in po vrnitvi iz Pariza. In že tedaj je viden še eden njenih odklonov; to je odklon od norme v sami krščanski ikonografiji. Zelo nenavadna sta dva primera uprizoritve Jezusa Kristusa. Gre za oltarno sliko v cerkvi v Hrastniku *Priprošnja rudarjev II* iz niza *Kristus Kralj* (1937, olje-platno). Kristus je tukaj upodobljen »z izrazito žensko modelacijo telesa, ki ga slutimo pod svetim oblačilom« (Koren Božiček, 2004: 5). Enako izrazito žensko modelacijo Kristusa vidimo tudi na oljni sliki *Jezus učitelj med otroki* (1935, olje-platno). Kritika se je odzvala zelo ostro in zgroženo, kajti – »mož ima žensko figuro« (ibid: 22).

ženske smeje slikati akt po golem modelu veliko pred preostalo Evropo (Vigué, 2003).

⁴¹ Vsebinsko, motivno in kompozicijsko podobne skupinske prizore žensk v atmosferi zaupne intimnosti so značilne za rusko-francosko slikarko Zinaido Serebriakovo (*Velika kopel*, 1912) in poljsko Tamaro de Lempicko (*Ženske v kopeli*, 1929); z orientalizmom se je slikarstvo navdihovalo tudi po literarnih opisih kopeli, haremov in drugih ženskih prostorov, kamor moški niso imeli vstopa, in ki so jih opisovale ženske, npr. Mary W. Montagu.

⁴² Religiozna motivika ni bila v času pred vojno nič posebnega, tudi druge slikarke so upodabljale krščanske motive in opremljale cerkvene interjerje, Henrika Šantel je denimo slikala oltarne podobe, npr. v cerkvi sv. Tilna v Mokronogu.

Vprašanje je, zakaj je Elda Piščanec tako drzno transformirala spol Kristusa in radikalno posegla v nedotakljivo cerkveno doktrino. Tovrstna inverzija – insertiranje spola, travestija in kamuflaža spola – je kompleksna in zahtevna za interpretacijo in bi si zaslužila samostojno analizo. Obenem pa ne pomeni odstopanja od estetike in duha časa, v katerem je nastala. Ženska modelacija Kristusovega telesa in obraza na obeh slikah je videti kot sprevračanje spolnih atributov in zamenjava spola, spolnih vlog, kjer *feminilni* atributi sprožijo motnjo v uprizarjanju *maskulnosti*. Težko je najti analogije te nenavadne slikarske feminizacije ali celo travestije v upodabljanju Kristusa.⁴³

Sklep

Slovensko zgodovinopisje – tudi feministična zgodovina in teorija ter zgodovina feminizma – je heteronormativna šola in v biografijah zgodovinsko pomembnih žensk ne odstopa od matrice o reproduktivni heteroseksualnosti, vsako morebitno odstopanje pa izpostavi filtriranju in cenzuri. Enako velja za nacionalno zgodovino likovne umetnosti. Tipologija biografskih pristopov v obravnavi zgodovinskih likov zaslužnih in pomembnih žensk, ki jih ni mogoče uvrščati v dominantni spolni in seksualni režim, kaže, kje in kako je biografija lahko mesto konflikta, kako se – kot posledica ideoloških razlik in 'obrambnih mehanizmov' znanstvenega diskurza, teorije in raziskovalne prakse – izpisujejo različne verzije biografij. Tako utečena heteronormativna perspektiva je neodzivna, imuna na vse, kar odstopa od kanoniziranih meja njenega vidnega polja. Izkazuje se potreba po biografski 'arheologiji', ki bi s precizno stratigrafsko metodo izkopavala, odkrivala in iz pozabe luščila globlje zakopane fragmente.

Zaradi ohlapnosti, nedefiniranosti in 'slepe pege' v razlagah življenja in dela slikarke Elde Piščanec se postavlja upravičen dvom o legitimnosti obstoječih biografskih pristopov. V njenem primeru lahko z veliko verjetnostjo ugotovljamo odstopanje od povprečja oziroma nepristajanje na večinske družbene norme. Eden prvih kazalcev njene nenormativnosti in nekonvencionalnosti je že sama konfrontacija s pomanjkljivo biografijo, polno vrzeli, v obstoječih objavah in strokovni literaturi. Drugi kazalec je sam način interpretacije tega manka, ki gre v smeri poenostavljanja in posploševanja. 'Enigmatična' zasebnost Elde Piščanec se razlaga z argumentom svojeglave, nerazumljene umetnice in poklicno pogojenim celibatom. Ta pristop vodi v desubjektivizacijo nosilke raziskovane biografije. Dopušča nevarnost prikrojene biografske 'koreografije', v vizuri nje kot ženske, umetnice, kot celostnega in kompleksnega človeškega individuuma.

V nasprotju z obstoječimi razlagami se nam ne zdi niti verjetno niti samoumevno, da bi oseba, ki je tako intenzivno in ustvarjalno živela sedemdeset let, ne imela prav nobenega bližnjega razmerja, nobene zasebnosti, intimne sfere. Zato se v odsotnosti, slabi izpovednosti in morda celo zamolčevanju primarnih virov poslužujemo tudi posrednih virov, znamenj in sledi. Izhajamo iz njene umetniške produkcije in specifik njenega likovnega ustvarjanja, za katere iščemo analogije v sočasnem kulturnoumetniškem in družbenem miljeju in jih skušamo brati in prepoznati v luči aktualnih tokov kritične teorije. V slikarskem opusu Elde Piščanec lahko

⁴³ Ena redkih, morda nekoliko drznejša kritika religije, je upodobitev Jeanne Mammen, »Ženska na križu«, iz leta 1908.

identificiramo motive, ikonografske elemente, ki so v tedanjem družbenozgodovinskem okviru pomenili zgodnji izraz in reprezentacije homoerotične identitete. Prve generacije emancipiranih, spolno ozaveščenih slikark so sprejele ženski akt, psihološki portret oziroma portret v slogu »nove ženske«, avtoportret, avtoakt, ikonografijo preoblačenja, uporabljale so maskulinizacijo in androginost v prikazu ženskih likov, dandyjevstvo, eksotične motive z erotično simboliko, pasatistične citate dekadence in simbolizma. Številne od teh elementov je najti v slikarski zapuščini Elde Piščanec. To pomeni, da je Piščančeva poznala in se posluževala umetniških praks svojega časa ter da ji estetika »nove ženske« ni bila tuja.

S tovrstnim pristopom ne želimo postavljati trditve o čustveni ali spolni identiteti v primeru Elde Piščanec, temveč želimo opozoriti na nujno mnogoplastnost in odprtost interpretacije. Opozoriti želimo, da je v biografskih pristopih in vrednotenju življenja in dela ter umetniške zapuščine, bogate kulturne dediščine, ki so jo za seboj pustile slikarka Elda Piščanec in njene sodobnice, nedopustno avtomatistično, apriorno posploševanje in simplistični, spolno univerzalni biografski pristop po matrici heteronormativnosti in esencializma. Nasprotno, treba je upoštevati množico identitetne raznolikost in življenjskih slogov, individualnih izbir, osebnostnih preferenc in vrst socialnosti v okviru vsakokratne družbene paradigme. In imeti v mislih, da »nova spoznanja odpirajo nove vrzeli« (Koren Božiček, 2004).

Ali dejstvo, da Elda Piščanec in številne emancipirane, neodvisne, samostojne ženske njene generacijskega kroga ne delijo nacionalne zgodovine, pomeni, da jim pisci in piske uradne zgodovine odrekajo možnost družbenega prispevka, participacije? Večkratno marginalizirane zaradi spola in drugih osebnih okoliščin?

Pri dekonstrukciji zgodovinskih umestitev nejasnih, zamegljenih ali prikrojenih biografij je eden ključnih korakov korekcija v smeri spolne in seksualne diference. Nepremagljiva ovira v raziskavah ženskih biografij je še vedno esencializem; ta preprečuje, da bi spolna identitetna in seksualna diferenca postali vidni. V primerih biografij, kjer gre za nevečinske spolne usmeritve, za 'odklonske' življenjske sloge, so večinoma ali vedno prisotne biografska cenzura in strategije skrivanja. Takšen 'akademski klozet' je prividna in goljufiva varnost, ki spodkopava in odnaša raziskovalno verodostojnost. Teoretska slepota v območju biografskega vodi v pristransko, neobjektivno teorijo, ki skozi različne prijeme kot vidno in transparentno, kot znano in dopustno plasira zgolj selekcionirano, skozi sito večinske sprejemljivosti presejano, filtrirano in torej modificirano biografsko danost. To ni le kritika pregovorno pristranske androcentrične znanosti; tudi akademski feministični interes je distanciran; tudi feministična znanost inherentno reproducira esencializem, nerefektirano heteronormativnost in fetišizacijo maskulinosti. Akutno manjka optika umeščenih vednosti – multiplost pogleda, razdrobljenost identitet, parcialna perspektiva, pozicioniranje, pogled z roba (glej Haraway, 1999).

Znanstveni diskurzi, ki zapisujejo, beležijo, dokumentirajo ter interpretirajo zgodovino, bodo morali delovati veliko bolj senzibilno, metodično bolj odprto in vključevalno do mnogoterih oblik identitetnega izraza – spola, spolne identitete, starosti, spolne usmerjenosti, rasnega in razrednega izvora, telesnih in duševnih ter drugih specifik, ki v samem temelju definirajo življenjsko eksistenco, delo in ustvarjanje, umetniški izraz posameznika in posameznice.

Literatura

BENSTOCK, SHARI (2004): *Ženske z levega brega. Pariz 1900–1940*. Ljubljana: Škuc Vizibilija.

- BOCK, GISELA (2004): *Ženske v evropski zgodovini: od srednjega veka do danes*. Ljubljana: Založba cf*.
- CHAUNCEY, GEORGE Jr., DUBERMAN, MARTIN in VICINUS, MARTHA (1991): Introduction. V *Hidden from History*, M. B. Duberman, M. Vicius, G. Chauncey Jr. (ur.), 1–13. London: Penguin books.
- COOK, BLANCHE (1979): The Historical Denial of Lesbianism. *Radical history review* 20: 60–65.
- COOK, BLANCHE (1979a): Women Alone Stir my Imagination. *Lesbianism and the Cultural Tradition*. SIGNS, Summer 1979.
- COOK, BLANCHE (1994): Outing History. A Bibliographical Review Essay. *Out Magazine*, February/March: 50–54. (Ponatis 1996: *The Seductions of Biography*. M. Rhiel, D. Suchoff (ur.). New York: Routledge.)
- COOPER, EMANUEL (1994): *Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*. London: Routledge.
- DOBIDA, KAREL (1935): Slikarica Elda Piščanec. *Mladika. Družinski list s podobami*, (XVI)109: 88–91.
- DREV, MIRIAM (2007): Elda Piščanec. V *Pozabljena polovica – Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, A. Šelih et al. (ur.), 323–326. Ljubljana: Tuma.
- DREV, MIRIAM (2007): Mira Pregelj. V *Pozabljena polovica – Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, A. Šelih et al. (ur.), 407–410. Ljubljana: Tuma.
- FADERMAN, LILLIAN (2002): *Več kot ljubezen moških. Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Škuc Vizibilija.
- FADERMAN, LILLIAN (1991): *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-century America*. New York: University of Columbia press.
- GRAOVAC, JELENA (2007): Ja Borac. Ja. Dostopno na: <http://www.cunterview.net/index.php/lzlozbe/-/Osvrti/Nasta-Rojc-Ja-Borac-Ja.html> (15. maj 2014).
- GREIF, TATJANA (1998): Lezbični motivi v slikarstvu. *Lesbo* 6.
- GREIF, TATJANA (2007): *Arheologija in spol*. Ljubljana: Škuc Vizibilija.
- HARAWAY, DONNA (1999): Umeščene vednosti: vprašanje znanosti v feminizmu in privilegij parcialne perspektive. V D. Haraway, *Opice, kiborgi in ženske*: 205–240. Ljubljana: Študentska založba.
- KISLINGER, JURE (1968): Elda Piščanec. *Celjski zbornik*: 173.
- KNOP, SETA (2007): Ivana Kobilca (1861–1926): Najslavnejša slovenska slikarka. V *Pozabljena polovica – Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, A. Šelih et al. (ur.), 75–78. Ljubljana: Tuma.
- KOREN-BOŽIČEK, MILENA (2002): Nova spoznanja odpirajo nove vrzeli. V *Elda Piščanec 1897–1967: Retrospektivna razstava*. Velenje: Galerija Velenje.
- KOREN-BOŽIČEK, MILENA (2002a): Življenjepisi. V *Elda Piščanec 1897–1967: Retrospektivna razstava*. Velenje: Galerija Velenje.
- KOREN-BOŽIČEK, MILENA in POLAJNAR FRELIH, NATAŠA (2004): *Elda Piščanec: Sakralna dela*. Stična: Slovenski verski muzej.
- DE LAURETIS, TERESA (1998): *Film in vidno*. Ljubljana: Škuc Vizibilija.
- KOLEŠNIK, LJILJANA (2000): Autoportreti Naste Rojc: stvaranje predodžbe naglašenog rodnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 24: 187–204.
- MASTNAK, TANJA (2002): Avtoportreti umetnic na Slovenskem. *Delta* 1-2: 65–86.
- MASTNAK, TANJA (2004): Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju. *Časopis za kritiko znanosti* 215/216: 93–107.
- MIKUŽ, STANE (1939): Razstava likovnih umetnic v Ljubljani. *Dom in svet* 51(10).
- MIKUŽ, STANE (1940): Slikarica Henrika Šantel. *Dom in svet* 52(3).
- MISLEJ, IRENE in KOREN-BOŽIČEK, MILENA (2003): *Elda Piščanec. Slike, risbe in grafike*. Ajdovščina: Pilonova galerija.

- MUSEUMS. *Mira Pregelj*. Dostopno na: <http://museums.si/sl/author/details/25/mira-pregelj> (15. maj 2014).
- NÉRET, GILLES (1992): *Tamara de Lempicka (1898–1980)*. Köln: Taschen Verlag.
- PORTRETI DRUŽINE ŠANTEL (2010): Nova Gorica: Galerija Franža.
- ŠELIH, ALENKA ET AL. (ur.) (2007): *Pozabljena polovica - Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Tuma.
- PLUMMER, KEN (1995): Izrekanje imena. Uvedba lezbičnih in gejevskih študij. *Časopis za kritiko znanosti* 177: 15–44.
- PERROT, MICHELE (1999): Roles and characters. V *A History of Private Life IV*, M. Perrott (ur.): 167–261. Harward: Harward University press.
- PILON, VENO (2001): *Un uomo di due mondi*. Gorizia: Musei provinciali di Gorizia.
- PREDMETNI IZPITNI KATALOG ZA SPLOŠNO MATURO – UMETNOSTNA ZGODOVINA (2012). Ljubljana: RIC.
- SAVENC, BARBARA (2011): Henrika Šantel: One of the first Slovene Professional Women Painters. *Art Nouveau European Route Magazin* 17: 11–15.
- SEDEJ, IVAN (1992): *Elda Piščanec: Tihožitja*. Ljubljana: Galerija Labirint.
- SEDEM SLOVENSkih SLIKARK: 1918–1945 (2006). Kamnik: Medobčinski muzej.
- SPACAL, ALENKA (2002): »Trd kamen v mehkih rokah«: Odsotnost / prisotnost ženskih avtoric v likovni umetnosti. *Delta* 1-2: 41–63.
- SPACAL, ALENKA (2004): Ženska – subjekt – umetnica? *Časopis za kritiko znanosti* 215/216: 45–60.
- SPACAL, ALENKA (2010): Avtoportretni motiv umetnice s knjigo v roki. *Ars e humanitas: revija za umetnost in humanistiko* 5(1/2): 113–159.
- SPACAL, ALENKA (2011): Kako lahko še poimenujemo avtoportret? *Večer*, 1. 10. 2011.
- STADLER, EDA (1940): Elda Piščančeva je razstavljal. *Ženski svet*, junij, XVIII: 141–142.
- STAMEJČIČ, DAMJANA (1998): V umetniški drugačnosti je bila večinoma sama. *Delo*, 29. avgust 1998: 15.
- ŠELIH, ALENKA (2007), Predgovor. V *Pozabljena polovica – Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, A. Šelih et al. (ur.), 5–20. Ljubljana: Tuma.
- ŠRAJ, MIRA: Osebna korespondenca Elde Piščanec.
- ŠUMI, NACE (2002): Spomin na Eldo Piščanec. V *Elda Piščanec 1897–1967: Retrospektivna razstava*, 66. Velenje: Galerija Velenje.
- TAYLOR, TIMOTHY (1998): *The Prehistory of Sex. Four Million Years of Human Sexual Culture*. London: Clays.
- UMETNOSTNA GALERIJA MARIBOR (2009): *Slovenske slikarke in kiparke 1918–1945*. Dostopno na: <http://www.ugm.si/razstave-program/razstava/n/slovenske-slikarke-in-kiparke-1918-1945-624/> (15. maj 2014).
- VELIKONJA, NATAŠA (2002): Gejevske in lezbične študije: Denaturalizacija seksualnosti: procesiranje želje skozi kulturni scenarij erotike. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, A. Debeljak (ur.), 211–225. Ljubljana: Študentska založba.
- VELIKONJA, NATAŠA in GREIF, TATJANA (2012): *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Ljubljana: Škuc Vizibilija.
- VERGINELLA, MARTA (2007): Zlate niti ženskih biografij. V *Pozabljena polovica – Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, A. Šelih et al. (ur.), 21–24. Ljubljana: Tuma.
- VIGUÉ, JORDI (2003): *Great Women Masters of Art*. New York: Watson-Guption Publications.