

Slikarka v senci: Vrzeli v zgodovinenju ženske umetnice

Abstract

The Painter in the Shadow: Gaps in Historicizing of a Woman Artist

The article deals with the figure of the painter Henrika Šantel as it appears within national art history discourse and critics. Besides the abatement of women's role in art history of the late 19th and early 20th centuries, the biased interpretation, contaminated with patriarchal gender ideology, is evident. With the revision of sources, biographical contextualisation of artistic production, and the inclusion of feminist theory of art practice, we aim to shed light on the historical contribution of the painter.

Keywords: women painter, late 19th/early 20th century, historical discourse, exclusion, discrimination

Tatjana Greif holds PhD in archaeology, and is an author, editor, activist in the field of LGTB culture, politics and human rights. (tatjana.greif@guest.arnes.si)

Povzetek

Članek se ukvarja z likom slikarke Henrike Šantel, kakršen nastopa v nacionalnem diskurzu umetnostne zgodovine in kritike. Poleg minorizacije vloge žensk v slikarstvu konca 19. in zgodnjega 20. stoletja je razvidno tudi pristransko, s patriarhalno spolno ideologijo kontaminirano vrednotenje likovne produkcije ženske umetnice. Z revizijo virov, biografsko kontekstualizacijo umetniške produkcije in vključitvijo feministične teorije umetniških praks skušamo osvetliti zgodovinski prispevek slikarke.

Ključne besede: poklic slikarke, prehod 19./20. stoletje, historični diskurz, spregledovanje, diskriminacija

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

Kakšna je javna podoba slikarke, likovne umetnice s preloma iz 19. v 20. stoletje ter prve polovice 20. stoletja v Sloveniji? Kako je reprezentiran in ovrednoten lik ženske v slikarskem poklicu, njeno umetniško delo in njena družbena vloga – v strokovni literaturi in drugih objavah? In naprej – ali slikarka obstaja tudi osebno, kot individuum, ali se vrednoti zgolj njena produkcija, umetniški artefakti? Kakšni so biografski pristopi k liku ženske umetnice in kako biografija služi kot vir za vrednotenje, branje in razumevanje umetniškega opusa? Kaj je v uradnih biografijah oznanjeno in kaj ne?

To so izhodišča, ki se jih v luči obravnavanja, analize in novega umeščanja zastrtih biografskih modelov lotevamo v želji osvetliti nove možnosti kritične interpretacije. Morda bi se morali vprašati tudi, ali je slikarka v vlogi »divne muze upodabljajoče umetnosti«¹ in kdo so bile njene muze. Številne slikarke niso zapisane v spomin zgodovine naroda, ujeete so v razpoki spolne definiranosti davno minulega časa. *Minores* še naprej čakajo (Krečič, 1970: 5). In velika večina med njimi je žensk.

Likovne akademije se za ženske odprejo šele po letu 1920. Pred tem so se za umetniški poklic šolale na zasebnih šolah, ločenih po spolu; bilo je nesprejemljivo, da bi se neporočena dekleta družila z moškimi in študirala golo moško telo, slikanje akta po modelu je bilo dekletom prepovedano, zato niso bile večje reprezentativnih in večfiguralnih kompozicij. Tudi kritika je žensko slikarstvo dojemala kot prostočasno dejavnost, ki se preneha z možnostjo in rojstvom otrok (Savenc, 2012). Slikarka Vera Blumenau (1881–1973), sodobnica Henrike Šantel, se je menda preoblačila v moška oblačila v upanju, da se bo tako lahko vpisala na akademijo (Ciglencečki, 2010: 109). To je uspelo Poljakinji Zofiji Stryjenski, ki se je preoblečena v moškega in pod bratovim imenom vpisala na bavarsko umetnostno akademijo – in bila po enem letu kazensko izključena (Voit, 2014).

'Odkritje' slikarke

Tokrat se podrobneje ozrimo po liku slikarke Henrike Šantel (1874–1940).² Njeno ime v slovenski likovni umetnosti obstaja, a ni *navzoče*. In vendar je bila ena najbolj dinamičnih umetnic svojega časa. Povzpela se je med najboljše slovenske slikarke (Koršič Zorn, 2001; Krečič, 1970: 8). Leksikoni med gesli likovnih umetnic, rojenih v drugi polovici 19. stoletja, Henriko Šantel omenjajo šestkrat.³ Uvrščena je tudi v *Das Lexikon der Frau* (1953; 1954), ki je 50. letih izhajal v Švici, ne pa tudi v zborniku življenjepisnih portretov pomembnih slovenskih žensk *Pozabljena polovica* (Šelih in dr., 2007). Retrospektive nismo dočakali. Tudi 140. obletnica njenega rojstva je šla neopažena mimo.

Henrika Šantel je označena v luči golih leksikografskih faktov: prvorojenka Avguste pl. Aigentler in Antona Šantla, rojena 17. avgusta 1874 v Gorici.⁴ Osnovno šolo je obiskovala v Gorici, slikarstva se je učila pri materi. V letih 1891–1895 je študirala v Münchnu na

¹ Izraz je povzet po Anton Aškerc, *Ljubljanski zvon*, 1900.

² Na tem mestu se zahvaljujem: Igorju Longyki, Tini Furlan, Herti Žagar, Franki Žgavec, dr. Andreju Smrekarju in dr. Beti Žerovc. Za dostop do gradiva se zahvaljujem Narodni galeriji Ljubljana, Slovenskemu etnografskemu muzeju, Umetnostni galeriji Maribor, Moderni galeriji Zagreb, Narodnemu muzeju Slovenije, Mestnemu muzeju Ljubljana, Moderni galeriji Ljubljana, Goriškemu muzeju, Kulturnemu centru Lojze Bratuž Gorica. Gradivo hranijo tudi Osrednja knjižnica Celje, Sokličev muzej Slovenj Gradec in zasebniki.

³ Od sredine 19. stoletja je v geslih enajstih leksikonov in enciklopedij, ki se nanašajo na slovenski kontekst, evidentiranih 217 imen likovnih ustvarjalck, ki javnosti niso znane (glej Tavčar, 2006: 13, 20). Obstajajo gesla, ne pa tudi vedenje o njih.

⁴ Nastopa tudi pod imenom Henrieta, Jeti, Jetty, Jetica, Enrika, Henrita, Henriette.



Henrika Šantel, 1927 (Etnografski muzej Slovenije)

Njena najzgodnejša razstava je bila *Prva slovenska umetniška razstava* v Mestnem domu v Ljubljani leta 1900, kjer se je kot ena od štirih slikark med skupaj 32 sodelujočimi umetniki predstavila s štirimi deli. Odtlej je razstavljala v Ljubljani, Mariboru, Celju, Zagrebu, Osijeku, Dubrovniku, Beogradu, Münchnu, Bolgariji, Romuniji, na Češkem in drugod. Na prvi jugoslovanski umetniški razstavi v Beogradu leta 1904, kjer se je predstavila z osmimi deli, je bila odlikovana z redom Sv. Save.⁷ Leta 1906 najdemo Henriette Šantel v obsežnem razstavnem katalogu Münchenskega Glaspalasta, njena *Beleuchtungsstudie* je v katalogu navedena pod številko 695, v razdelku *Öl und Temperagemälde*.

Kritiki so o njej pisali pohvalno. Že na prvi razstavi, kjer je razstavila »nežnočustvene in jako marljivo izdelane štiri slike«, je bila označena kot »zares nadarjena umetnica« (Lampe, 1900: 671). *Študija* z razstave v Jakopičevem paviljonu leta 1909 je bila v *Slovenskem narodu* opisana kot: »Ženska sedi pred napol zastrtim oknom, tako da se ji svetloba siplje preko ramen skozi plave njene lase. ... Po tehniko se približuje drznejši maniri secesije, pa ni brez svetlobnih pogreškov (Pugelj, 1909). Regali (1909) pravi: »Boljša je Henrika Šantel, koje 'Študija' ima mnogo ostre svetlobe, ki pada skozi okno na žensko, ki sedi pred njim, ter je tudi plastika dobra. Občinstvu ta slika brezdvomno ugaja. Poleg tega ima Henrika Šantel še portret, imenovan 'Starka' v razstavi, z dobrodušnim izrazom na licu. Je precej realizma v stvari.« Vladimir Levstik (1909: 526) pa: »Henrika Šantlova se zastopa z dvema portretnima študijama, korektno risano starko in s študijo mlade ženske v atelijski luči, ki plove morda v svojo škodo nekoliko preveč proti žanru. Krepka in sveže slikana odraža dobro opazovane reflekse in mesne tone, se

t. i. *damski akademiji*. Med njenimi profesorji se omenjajo Friedrich Fehr, Ludwig Schmid-Reutte in Fritz Hagenbart. Nato se je šolala na zasebni šoli slikarke Anne Hillermann, zatem pa pol leta pri Ludwigu Michaleku na *Umetnostni šoli za dekleta in žene* na Dunaju. Leta 1905 je prevzela materino mesto na *Dekliškem zavodu* v Gorici. Leta 1915, ob izbruhu vojne, je z družino zapustila Goriško, živela v Krškem, od koder se je po smrti očeta in sestre Danice leta 1920 z materjo preselila v Maribor, k sestri Avgusti Šantel ml. Od tam sta se leta 1929 z materjo preselili v Ljubljano, kjer je poučevala na šoli Probuda. Vse življenje je zasebno poučevala slikarstvo. Umrla je 15. februarja 1940 v Ljubljani. To so podatki, ki so povzeti v biografskem leksikonu in ki se reciklirajo iz objave v objavo.⁵

V *Seznamu upodabljenih umetnikov državljanov Kraljevine S.H.S.* je pod označbo poklica navedeno »zasebna slikarica«.⁶ Vse do svoje smrti leta 1940 je Henrika Šantel aktivno razstavljala, vpeta v mednarodne umetniške kroge.

⁵ Slovenski biografski leksikon (1971), avtorica gesla Jelisaveta Čopič; Enciklopedija likovnih umetnosti 4, 1966: 360; Evropski umetnostni leksikon, 1971: 2093; Svetovni biografski leksikon, 1994: 938.

⁶ Personalne mape Frana Vesela, NUK Ljubljana.

⁷ Ferdo Vesel (1924) se takole spominja: »Leta 1904. smo se slovenski slikarji udeležili prve jugoslovanske umetniške razstave v Beogradu. Nekaj naših slik je nakupila vlada, nekaj kralj Peter in še odlikovani smo bili povrh. Ažbe je dobil red sv. Save III., Grohar, Jakopič in jaz IV., Henrika Šantel V. razreda.«

približuje boljšim delom razstave ter znova opravičuje simpatično mnenje, ki ga uživa nadarjena slikarica med občinstvom slovenskih umetniških razstav.«

Redke reprodukcije njenih del najdemo v umetniški prilogi *Slovana*; ob njenem pastelu *Bajazzo* so zapisali: »Izborna, fina risba s črno in rdečo kreda na razskavem papirju! Henrika Šantel ... spada med najboljše moderne slovenske umetnice.« (Slovan, 1905) Ob oljni sliki *Pri svetilki* pa: »Odlična slovenska umetnica podaja s to sliko sijajen dokaz, da je sposobna najtežjih slikarskih nalog«. (Slovan, 1909) Ob razstavi leta 1910 je Regali (1910) zapisal: »Henrika Šantel, znana naša slikarica, je pokazala, da ima v pastelu veliko rutine, izvrstno je 'delana' dekliška glava, dasi tudi 'Deček' ni slab. Lepa slika je 'Kmetica iz monakovske okolice', zlasti kostum je vrlo pogojen in celote ne kazi noben detajl, obraz je perfektno risan, le nekoliko trd se mi zdi. Efekt zbuja tudi zlasti pri publiku 'Deček s pomerančami'«.

Na *Prvi slovenski umetniški razstavi v Trstu* leta 1907 je Henrika Šantel označena kot najboljša med tedanjimi slikarkami: »Henrieto Šantlovo imenujemo lahko ravnodušno najboljšo izmed sedanjih naših slikark. V njenih slikah je polno življenja in polno zraka, zadnji je vendar predpogoj vsake dovršene slike. Najbolj nam ugaja 'Perica', 'Plesalka' in 'Rdečelaska'. Jako lep je njen damski 'Portret', seveda se opaža tu dokaj Waistlerovega vpliva.« (Slovenec, 1907)

Sodeluje na *Intimni razstavi* slovenskih umetnikov, ki je bila postavljena na ogled na domu odvetnika Antona Dermote v Gorici leta 1912, v *Zarji* pa so zapisali: »Pri J. Šantlovi se kaže energija. Delo pravi, da je moč njene volje velika. To spoznanje vam je dano, če gledate lepo kopijo velike Uhdejeve 'Težke poti', ali če opazujete njene paste, tihožitja ali portrete. Zdi se, kakor da J. Šantlova pozna svoje moči do najmanjših detajlov, da računa z njimi natančno, da se nikoli ne ušteje in da je zato njeno vstvarjenje tako trdno in brez formalnih hib. Sem ter tja bi si človek želel njegega in višjega zanosa.« (Zarja, 1912) Do *Intimne razstave* zelo kritičen časnik *Gorica* je Henriko pohvalil:

Portreti so, primerjaje med seboj, najboljši oni Jetty Šantlove. Pozna se na njih monakovska šola. Glave so mehko in precej plastično izdelane. Sicer ni vsaka naslikana glava že pravi portret, če tudi se vjema v podobnosti barve in modelacije. Najboljši dokaz za to so razne portretne slike, ki so te dni bile razstavljene po mestu. Gledalci so trdili, da so dobro 'zadete' in tudi ni bilo kaj ugovarjati glede barve, in modelacije, in vendar so bile to samo kolorirane povečane fotografije na platno. Slikar ni niti videl dotičnika. Samo njegovo fotografijo je dobil potom agenta in je 'zadel' 3-400 kron in naročnik je bil pa 'zadet' za ravno isto svoto. Sicer pa ponavljam, da so Jetty Šantlove glave najboljše. Njen 'moški akt' ni ravno za razstavo, ker nima v oni 'habt Acht' pozi prav nič zanimivega na sebi ter je navadno šolsko delo. (RO, 1912)⁸

»Interieur Jety Šantelnove 'Pri kavi' kaže sicer Schmutzerjev vpliv, a je tehnično eden najboljših. Posebno roka in obraz sta dobra, medtem ko je psiček nenaraven. Portret njene matere, gospe Auguste Šantel, je zopet tehnično izboren, a barve so tupatam preboječe, pretežke. Pasteli, večinoma glave, stilistično ubrani, ton prikupljiv. Zdi se mi, da se Jety ogiblje modernih struj.« (Res, 1912: 390) Opažena je tudi, če se pojavi z enim samim delom; za sliko *Pred zrcalom*, razstavljeno leta 1912, so zapisali: »Z enim prav posrečenim umotvorom se je udeležila Henrika Šantel.« (Jurkovič, 1912: 612–614) *Mariborski večernik Jutra* (1929: 2) je v oceni razstave kluba Grohar leta 1929 zapisal: »Henrika Šantlova je razstavila eno samo oljnato sliko, 'Tihožitje', ki s svojo mehko harmonijo in ubranostjo dobro učinkuje.«

»Šantlova se prikupi s solidnim znanjem,« je zapisal Hinko Smrekar v *Jutru* leta 1932, v

⁸ Kot zanimivost omenjamo, da je isti kritik Groharjeve portrete označil kot 'mrtni porod'.

sicer značilno pikri kritiki razstave *Žena v slovenski umetnosti* na Ljubljanskem velesejmu. (Smrekar, 1932: 3) *Dom in Svet* je ob razstavi Kluba likovnih umetnic v Jakopičevem paviljonu Ljubljani leta 1939 poročal:

Slovenske umetnice, ki so se udeležile razstave, pripadajo v glavnem dvema umetnostnima rodovoma, in sicer starejši impresionistični ter mlajši povojni generaciji. Šantel H., ki po načinu ustvarjanja spada k prvi skupini, je razstavila dvoje 'Tihožitij'. Obe podobi spadata med najboljša dela na razstavi. Skrbno pretehtana kompozicija, harmonično skladen kolorit in nek neposreden, svež odnos do skromnega predmeta, so glavne odlike njenega dela. (Mikuž, 1939)

In še z iste razstave: »Henrika Šantlova je razstavila dvoje tihožitij in eno kostumno študijo. Spada k impresionistični generaciji, kar je prav dobro pokazala v kostumni študiji, kjer je njeno veselje nad barvo prišlo do izraza v mehko se prelivajočih tonih svilenega oblačila. Oboje Tihožitij sta bili med najboljšimi deli na razstavi.« (Gregorič, 1940)

V novejšem obdobju so bile štiri spominske razstave posvečene slikarski rodbini Šantlovih: razstava *Slikarji Šantli* Goriškega muzeja leta 1970. Leta 2001 so v Kulturnem centru Lojzeta Bratuža v Gorici priredili razstavo *Slikarski poklon družini Šantel*.⁹ Razstava *Portret družine Šantel* je bila v Novi Gorici leta 2010,¹⁰ tej pa sledi leta 2012 razstava v Slovenski Bistrici, *Umetniška družina Šantel s predniki in potomci*.¹¹ Vrednotenje njene umetniške zapuščine je fragmentirano, razpršeno po posameznih parcialnih objavah v nekaj razstavnih katalogih.¹² Celostne predstavive slikarkeinega opusa nimamo, dodatno sporno je, da jo vselej tesno vežejo na družinski kontekst in klasificirajo skozi sorodstvene vezi. »Za Šantlove je značilna vsestranskost, poštenost pri delu, ki je posledica konzervativnih šol in urejenega družinskega življenja, ki navadno ne razvije drznih in bohemskih osebnosti, temveč za marljive in vestne delavce.« (Krečič, 1970: 7) »Njihova umetniška pot je bila bogata, urejena, brez zanesenjaštva ... doprinos v zakladnico slovenske umetnosti najizvirnejši in najpomembnejši v goriškem obdobju – prav oni so postavili temelj slovenski moderni umetnosti v tem prostoru.« (Koršič Zorn, 2001)

Življenje in značaj slikarke – »nosila je v sebi skrit nemir«

Podatki o Henriki Šantel so, kot rečeno, leksikografski, izjemno skopi, kar zadeva človeški lik, osebnost in značaj ter zasebno, intimno življenje slikarke. Prve karakterizacije in sodbe o značajskih potezah in življenjskem slogu izvemo pravzaprav iz osmrtnic; ob smrti slikarke ni

⁹ Katalog razstave zaradi pomanjkanja sredstev ni izšel.

¹⁰ V organizaciji krajevne skupnosti; takrat so eno od novogoriških ulic poimenovali po Šantlovih. Tudi v Mariboru obstaja 'Ulica Šantlovih'.

¹¹ Posvečena je bila 140-letnici Glasbene matice Ljubljana, 110-letnici prihoda Avguste Šantel ml. v Slovensko Bistrico in 160-letnici rojstva Avguste Šantel st.

¹² Med povojnimi pregledi je bila Henrika Šantel uvrščena v *Memorijal prve Jugoslovanske umetniške izložbe 1904 v Čačku* (1965), *50 let organizirane likovne dejavnosti v UGM v Mariboru* (1970), *Podobe otrok* (1979), *Likovno življenje med vojnami v Mariboru* (1984), *7 slovenskih slikark: 1918–1945* (2006), *Umetniki in spremljevalci* (1981), *Slovenske slikarke in kiparke* (2009), *Risba na Slovenskem* (2009), *Novo pridobitve* (2011), *Meščanstvo na Goriškem* (2013), *Les impressionistes et leur temps* (2013).

bilo časnika, ki se ne bi poklonil njenemu spominu.¹³ »Naša umetnost je z njeno smrtjo izgubila vestno, a tudi zelo nadarjeno umetnico«. (Mikuž, 1940) Ljubljanski dnevnik *Jutro* (1940) pa je na tretji strani objavil:

Zaradi bolezni v otroških letih je bila naglušna, zato je vse življenje ostala nekako v ozadju javnega življenja in umetniških bojev. Živela je samo zase, za svoj ožji krog in predvsem za svojo umetnost, ki se ji je posvečala z vso ljubeznijo in predanostjo ... Z njo je izginila iz sveta slovenske likovne umetnosti nadarjena in prizadevna slikarica. Slovensko ženstvo je izgubilo s Henriko Šantlovo ženo, ki ni sicer nikdar silila v ospredje, a je s svojim tihim in vztrajnim umetniškim delom častno predstavljala kulturo slovenske žene. Ostala bo v svojem delu in v toplem spominu vseh, ki so jo poznali.

»Marljivo je delala, dokler ji je zdravje dopuščalo ... Ohranjen ji bo časten spomin.« (Mariborski večernik *Jutra*, 1940) *Slovenski narod* (1940) je zapisal: »Odlični slovenski umetnici bo narod ohranil svetel spomin.« »S pokojnico je naše ženstvo izgubilo odlično članico. Bodi ji blag spomin.« (Sokolska volja, 1940) Slikar Ivan Vavpotič je ob njeni smrti zapisal: »Kajti z njo lega v grob poštenje, iskrenost in veliko, ogromno znanje, vse tisto čudežno, česar pogrešamo zadnje desetletje v novejši, takozvani sodobni slovenski umetnosti.« (Vavpotič v Longyka, 2012: 18)

»Nosila je v sebi skrit nemir, ki ji ni dal dolgo ostati na istem mestu. Veliko in rada je potovala ... Njeno življenje je bil dolg, bogat delovni dan ... Umetnica se je izogibala velike družbe in se najboljše počutila v ateljejih, kjer je delala portrete in tihožitja.« (*Jutro*, 1940) Brat Saša Šantel (Kajzer, 2006: 139) je v spominih zapisal, da je bila Jeti »skrajno sramežljiva«, in videti je, da jo ta stigma »skromne in zadržane umetnice« usodno spremlja. Barbara Savenc, ena redkih, ki se je v sodobnosti ukvarjala s Henriko Šantel tudi individualno, piše: »Njeno življenje je teklo umirjeno, ob zasebnem življenju slikarstva, tudi potem, ko se je leta 1929 z materjo preselila v Ljubljano in sta se nastanili v hiši na Mirju, ob poučevanju na umetnostni šoli Probuda ter razstavljanju. Prilagodila se je času, ki še ni podpiral vidnejšega ali očitnejšega javnega nastopanja žensk ter jo je skupaj s skrbnim družinskim okoljem zadržal na varnem obrežju tradicij.« (Savenc, 2006: 17)

Označena je kot skromna in zadržana umetnica, razpeta med družino, slikanjem in poučevanjem. Skromnost in zadržanost naj bi bila tudi razlog njene domnevne odmahnjenosti od javnega angažmaja. »Vse kaže, da sta jo zadržanost in skromnost odvrčali od burnega umetniškega vrenja ... Nič ni znanega o zvezah s sodobno Ažbetovo šolo v Münchnu ali stikih z drugimi Slovenci, le bežno poznanstvo s Sternenom.« (Longyka, 2012: 16) Značilno je medijsko povzemanje tovrstnih razlag, ki se manifestira skozi tipične naslove, kot je *Skromna in zadržana umetnica Henrika Šantel* (Husu, 2012).

Novе barve

Nekateri drugi viri razgrinjajo popolnoma drugačno podobo o Henriki Šantel. V spominih njene sestre, Avguste Šantel ml., zaživi slikarka pred nami drugače od doslej znanih karakterizacij. Zaživi kot oseba, ki je družabna, živahna, vpeta v družbeni milje. Avgusta piše: »Henrikine kolegice v Münchnu so Angležinje, Francozinje, Američanke, Rusinje, Poljakinje, Bolgarke. Bila je družabna, z njimi je navezala stike, družile so se, hodile na prireditve, razstave,

¹³ Umrla je v zavetišču sv. Jožefa v Ljubljani.

plese ...«. (v Furlan, 2000: 53) V Münchnu naj bi se družila tudi s slikarjem Matejem Sternenom in njegovo ženo Rozo, ki pa ji Henrika naj ne bi bila ravno naklonjena. Poročilo se nanaša na obdobje, ko je Henrika živela in študirala v Nemčiji.

O družinskem življenju Henrike Šantel priča obsežna korespondenca med Henriko in njeno materjo ter s sestrama Danico in Avgusto in bratom Sašem.¹⁴ Pisma izpričujejo visoko raven medsebojnega spoštovanja, kultiviranosti, omike in uglajenosti tedanjega časa, iz njih vejejo družinska toplina, navezanost, skrb in ljubezen. Gre za družinsko korespondenco in njen značaj je prav tak – odnos med družinskimi člani inherentno vsebuje določeno mero cenzure, kar je treba imeti v mislih pri tej vrsti virov.

Zelo skromni so viri, ki pričajo o socialnih stikih Henrike zunaj rodne družine. Kdo so bile njene prijateljice in prijatelji? Iz spominov sestre Avguste na Henriko beremo: »Pristno prijateljstvo je gojila z gospodično Schwab, pri kateri je nekaj časa tudi živela. Pisali sta si dolga pisma v verzih.« (Furlan, 2000: 53) Tako v spominih na sestro piše Avgusta Šantel, podatek pa se nanaša na čas, ko je Henrika študirala na damski akademiji v Münchnu. Vemo, da je prijateljela s slikarko Eldo Piščanec. V svojstvenem slikarskem dialogu sta naslikali portret druga druge. Da sta si bili zelo blizu, priča tudi podatek, da je imela Elda Piščanec govor ob Henrikinem grobu.¹⁵

Očitno je bila vse življenje v stikih s svojo učiteljico, slikarko Anno Hillermann, saj v korespondenci najdemo pismo iz junija 1932, v katerem Henriki iz Münchna sporočajo, da je gospodična Anna Hillermann umrla. Henrika se je pri njej šolala tri semestre, v šolo vstopila leta 1896, zadnji semester je obiskovala v letih 1907/1908. »Po končanem študiju je Henrika ostala pri njej,« Anna Hillermann je tudi hotela, da bi ji Henrika pomagala pri poučevanju na njeni zasebni šoli, kar se ni zgodilo (Furlan, 2000: 54, 57). Leta 1906, v priporočilu za štipendijo, ki ga je Hillermann napisala Henriki, je videti, da jo zelo ceni: »Henrika Šantel je ena najbolj nadarjenih učenk, njena ambicioznost in sposobnost koncentracije sta lastnosti, ki omogočata osupljive uspehe pri študiju slikarstva ...« (ibid.: 54)

Ohranjeno je pismo, ki ga je Henrika prejela od Irme iz Maribora, datirano z novembrom 1929. Irma sporoča Henriki v Ljubljano, da je vesela, da so v Ljubljani našli hišo in da jo namerava obiskati. Morda gre za Irmo, ki je upodobljena na akvarelu z naslovom *Irma Maribor* oziroma *Irma pri pisalni mizi*. Od svoje učenke Bare Remec je Henrika Šantel leta 1934 prejela božično čestitko, s podpisom »vdana Bara Remec«. Pismo, ki ga je Henrika napisala 3. avgusta 1917, naslovljeno je »Draga Špela«, vsebuje več intimnih momentov, denimo: »Ko bi bili vsaj skupaj, pa tako grizeš to jezo v sebi ... nazadnje sama ne spoznaš več.« Identiteta naslovnice ni znana.

Zanimivo je pisanje Avguste mlajše sestri Henriki, ki je 31. maja 1901 pisala z Vranskega v Gorico. Takole piše: »Na Bledu sem videla neko učiteljico, padla mi je v oči, ker je bila 1. grozno šminkana in pod očmi barvana in 2. oblečena 'secession' jako čudno. Kasneje sem izvedela, da je to tista, ki pod imenom 'Vida' za Slovenko piše ... Tebe bi bila morda zanimala, kaj ne?« Po opisu sodeč gre za žensko sodobnih nazorov in videza, in očitno je, da Avgusta šaljivo namiguje, da bi Henriki utegnili biti všeč. Gre za pisateljico Vido Jeraj (1875–1932), ki jo je Henrika tudi portretirala. Prav tako pismo nakazuje, da sta sestri poznali tedanje napredno žensko časopisje in potemtakem tudi žensko vprašanje.

Pomemben vir za razumevanje osebnostne, zasebne in intimne plati Henrike Šantel je

¹⁴ Gradivo hrani Narodna galerija Ljubljana. Dopisovanje z materjo je v celoti v nemščini. S sestro Danico si je dopisovala v slovenskem jeziku, prav tako z bratom Aleksandrom, s sestro Avgusto pa v slovenščini in nemščini. Pristrčno je dopisovanje z nečakinjama Dušano in Vojico. Med pismi ni najti nobenega, ki bi ga poslala ali prejela od očeta.

¹⁵ *Jutro* 20. februarja 1940 piše, da se je družina zahvalila »vsem onim, ki so jo v tako častnem številu spremili na zadnji poti«. Posebej so se zahvalili »DSLU in klubu Lada za prekrasne vence, stanovskim tovarišem pokojnice, g. prof. Mirku Šubicu, Eldi Piščanec ter Ivanu Vavpotiču za globoko občutene govore pri mrtvašnici oz. odprtem grobu«.

portret, ki ga je leta 1931 naslikala njena tesna prijateljica Elda Piščanec. Portretiranka je upodobljena v moški obleki in s kravato. 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. Rjavi, rahlo valoviti lasje so kratko pristrženi, sedeča figura je brez vsakih znakov feminilnosti. Njena izrazito maskulinizirana podoba je postavljena v interjer brez dekoracije, v ozadju je temen, masiven zastor. Izraz na obrazu portretiranke je zadovoljno umirjen (glej Greif, 2014). Ob tem naj omenimo, da vodilne poteze portreta – androginitet, prikrievanje ženskosti in maskulinizacija, odpoved asociaciji na lastni spol – spadajo med zgodnje načine reprezentacije homoerotične ženske identitete v likovni umetnosti (Kolešnik, 2014).

»Odmaknjenost«

Na poklicno pot slikark s konca 19. in prvih desetletij 20. stoletja je treba nujno gledati v kontekstu turbulentnih političnih razmer – 1. svetovne vojne, razpada avstro-ogrske monarhije, Kraljevine SHS in Kraljevine Jugoslavije – v prepletu s tedaj intenzivnim mednarodnim gibanjem za pravice žensk. Družbeno politična atmosfera na Slovenskem je bila v prvi polovici 20. stoletja zaostrena zaradi konflikta med klerikalnim in liberalnim taborom, ki se je odražal tudi na področju ženskega vprašanja – vloge spolov, izobraževanja, javnega delovanja in zaposlitve žensk, splava, civilne poroke, ločitve, ženske volilne pravice. Emancipacija se začne ob prelomu stoletja, ko izhaja revija *Slovenka*, nato *Ženski svet*, ustanavljajo se društva.

Henrika Šantel ni bila niti najmanj odmaknjena od javnega življenja in umetniških tokov, kot se ponavlja iz objave v objavo. Odraščala je v duhu pomladi narodov na Goriškem, bila je narodno zavedna, vključena v delovanje prebuditeljskih in ženskih društev. Ambiciozna glede izobrazbe se je šolala v tujini, v tedanjih umetniških središčih. *Damenakademie der Künstlerinnenvereine* v Münchnu je bila zasebna umetniška akademija, ki je ženskam omogočala izobrazbo za poklic.¹⁶ Učenke so lahko same izbirale med renomiranimi učitelji, imele so razred za akt in slikale tako v ateljeju kot na prostem. München ni bil le umetniška prestolnica, ampak tudi center ženskega gibanja. Akademija, ki jo je obiskovala Henrika, je bila razvpita zaradi svobodne klime, moralisti so učenkam očitali, da kadijo, popivajo in hodijo po ulici brez klobuka – kar je bilo za meščanska dekleta skrajno neprimerno vedenje, ter da slikajo frivolne dame (glej Voit, 2014).

Že v prvih letih svojega umetniškega udejstvovanja je navezala stike z umetniškimi krogi slovanskega juga, bila je tudi članica kluba Lade, združenja Grohar v Mariboru, Društva likovnih umetnikov Dravske banovine, Društva slovenskih likovnih umetnikov. Delovala je v združenjih, ki jih z današnjega stališča lahko označimo kot feministična, kot sta Klub likovnih umetnic in Mala ženska antanta. Sodelovala je že na prvi razstavi Kluba likovnih umetnic v Zagrebu leta 1928, kjer je razstavila tri dela, in se redno udeleževala njegovih razstav. Klub likovnih umetnic je ustanovila hrvaška slikarka Nasta Rojc. Bil je prvo profesionalno 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 zvrsteh«.¹⁷ Vanj se je vključila večina slovenskih slikark in kipark. Poleg tega je bilo njeno poslanstvo angažirane in razsvetljenske narave, vse življenje je poučevala, od Gorice

¹⁶ Organizirana je bila po vzoru *Königlich Bayerischen Akademie der Künste*. Ustanovljena je bila leta 1884 na pobudo Združenja umetnic München (*Der Künstlerinnen-Verein in München*) in delovala do 1920. Dunajska različica – *Kunstschule für Frauen und Mädchen*, imenovana *Wiener Damenakademie*, je bila ustanovljena leta 1897.

¹⁷ Klub je bil ustanovljen po vzoru *Women's International Art Club* iz Londona. Pri ustanovitvi je bil ključen vpliv osebnih vezi, ki jih je s srbskim dvorom in kraljico Marijo imela britanska častnica Alexandrine Onslow, partnerka Naste Rojc.

do Probude. Na likovni šoli Probuda je začela predavati v letih 1929/1930, vseskozi je poučevala tudi v ateljeju, zasebno.¹⁸

Motivni interes slikarke – znaki novega razbiranja

Dosedanja interpretacija izpušča in ignorira številne elemente, pomembne za razumevanje umetniškega dela Henrike Šantel in njegovo lociranje v kontekstualizirano perspektivo. Kot ena prvih akademsko šolanih in emancipiranih slikark kaže svobodno izbiro motivov, ki jih beremo kot odraz njenih lastnih interesov.

Akt

Opus Henrike Šantel vsebuje dela, na katerih je upodabljala golo človeško figuro, ženski in moški *akt*. »Z več akti je v letih 1907–1908 prebila stekleni strop,« enega je razstavila celo leta 1912, v času, ko je bil akt neprimeren in preveč drzen motiv za žensko (Savenc, 2011a: 14). Čeprav je slikanje akta del slikarske abecede, je akt kot motivna zvrst pri ženskah slikarkah problematičen, ker je bilo slikanje po golem modelu vse do konca 19. stoletja za ženske nepremostljiva ovira.¹⁹ Slikarke niso imele dostopa do modelov, slikanje moške golote je veljalo za sramotno, zato so se morale zadovoljiti z izbiro manj cenjenih motivov (Tavčar, 2006: 17, 13). Starejše generacije umetnic večinoma niso upodabljale akta.²⁰ Naj omenimo, da je bila v začetku 20. stoletja praksa, da so slikarke obiskovale pouk v spremstvu posebej najete *gardedame*.²¹

Prva Kobilčina razstava iz leta 1889 priča o odnosu slovenske srenje do uprizarjanja golote; slikarka je doživela kritiko že zgolj zaradi do ramen razgaljenih rok.²² Menaše (1999) pravi, da Ivana Kobilca zaradi tega »na Slovenskem ni nikoli več razstavila nobenega pohujšljivega dela«, pri aktih pa se je omejila na ateljejske študije. Za slovenski akt, ki se ni rodil v Ljubljani, ampak v Münchnu, vzdušje tudi v začetku 20. stoletja ni bilo nič boljše; Sterneni akti niso bili namenjeni javnosti, ampak zasebnim zbirateljem. Sterneni v zgodnjem 20. stoletju ni mogel razstavljati javno, akte naj bi teatralično kazal samo moškim družbam, skrite za zagrnjen zastor (Menaše, 1999). V vabilu slovenskim umetnikom na prvo umetniško razstavo leta 1900 je bilo opozorilo, da »bodo vsakršne nuditete izključene« (ibid.). Tudi v zapuščini Jakopičeve šole aktov niso našli, tudi jih ni v učnih načrtih ali v vabilu za vpis (v Tavčar, 2006: 23).

Ženski akt kot motiv predstavlja prizor, ki je presek diskurzov o ženskosti, seksualnosti in konstrukciji umetniške identitete, oziroma prizor, skozi katerega sta se v preteklosti afirmirali

¹⁸ O njenem statusu priča tudi pismo iz novembra 1905, ki ga je v Gorico prejela od arhitekta Jagerja. Ta jo prosi, naj prevzame naročilo za izvedbo križevega pota v cerkvi sv. Bernarda v St. Paulu v Minesoti. Cerkev naj bi bila zgrajena leta 1906. Takšnega mednarodnega povabila gotovo ne bi dobila odmaknjena ali neznana oseba. Leta 1934, aprila, jo Ljubljanski velesejem vabi k udeležbi na jesenski razstavi, kjer smejo sodelovati le vabljeni umetniki. Naslavljajo jo z 'Vaše blagorodje'.

¹⁹ Na akademijah so moški slikali akt, ženske pa oblečen model (glej Mastnak, 2002). Izjema je bila Finska, kjer so ženske smele slikati akt po golem modelu veliko pred preostalo Evropo (Vigué, 2003).

²⁰ Pravzaprav glede na stanje v 18. stoletju, ko je bil moški model za slikarke pohujšljiv in poniževalen, poziranje ženskih modelov za umetnice pa je sprožalo govorice o njihovi istospolni usmerjenosti (Tavčar, 2006: 19), stanje tudi v 19. stoletju in začetku 20. ni bilo bistveno drugačno.

²¹ Kot priča primer Naste Rojc iz leta 1901 (glej Reberski, 2014: 18).

²² Očitek je bil: »odveč je golih rok«, napotek pa: »Slikarji morajo gledati, da so moralisti za občinstvo, ne pa vabljevci v zapeljive zanke ... in »poštena slikarica Ivana se bode gotovo ogibala tacih reči v svoji umetnosti« (v Menaše, 1999).

moška umetniška identiteta in moška (hetero)seksualnost. Akt reflektira in ureja spolne režime, zato je vprašanje subjekta gledanja enako pomembno kot vprašanje objekta tega pogleda (glej članek Stojanović in Bjeličić v tej številki). Akt pri slikarkah pomeni prelomnico; ne gre le za vzpostavitev individualne pozicije, za subjektivizacijo ženske, temveč zdaj tudi za seksualizacijo ženskega subjekta ter za slikarske reprezentacije tega seksualiziranega ženskega subjekta. Zgodnje slikarke tega večinoma niso realizirale, ampak so ostajale znotraj kanona. Vemo, da je Henrikina mati, Avgusta st. Šantel, nasprotovala ideji, da bi se njena hči učila slikati akt, in ji v šolskem letu 1907/1908 v Münchnu ni dovolila obiskovati večernega akta. Privolila naj bi šele potem, ko je izvedela, da so modeli deloma zakriti (Tavčar, 2006: 21). A tistem času je Henrika akt ne le slikala, temveč je akte tudi že razstavljala.

Devetnajstega oktobra leta 1907 so v Narodnem domu v Trstu odprli prvo slovensko umetniško razstavo. Na njej je bilo predstavljenih osemnajst likovnih umetnikov, od tega tri slikarke. Vsega skupaj je bilo razstavljenih 119 likovnih del. Henrika Šantel je od vseh sodelujočih zastopana z največjim številom razstavljenih del, bilo jih je 14.



Fotografije aktov Henrike Šantel iz ateljeja v Gorici; fotografijo je posnela Henrika Šantel (zasebna last)

risba, cena pa je bila 600 dinarjev. Henrika je bila edina ženska med osmimi umetniki, prispevala je 11 del. Literarno glasilo mariborskega katoliškega dijaštva *Stražni ognji*, katerega tedanji urednik je bil Edvard Kocbek, je o Henriki Šantel zapisalo: »Najboljše stvari na razstavi so pač njeni akvareli ... Motivi so vsakdanji in nam ne prinašajo raznih sodobnih problemov, a čustva, lepa in nedolžna, govore iz njih ... Tudi akt številka 56 je v konturnih linijah lep.« (Stražni ognji, 1924/1925: 19–20)

Avtoportret

Avtoportret je zgodovinska ločnica, ki prekinja z nesubjektiviteto pozicijo žensk v likovni umetnosti. Avtoportret zahteva visoko stopnjo samorefleksije; umetnica v hkratni vlogi subjekta in objekta reprezentira samo sebe, vzpostavi pozicijo za raziskovanje lastnega sebe, iskanje osebne identitete, genealogije ter načinov za likovno reprezentacijo teh označevalcev (Spacal,

zastopana z največjim številom razstavljenih del, bilo jih je 14. Pozornost pritegne dejstvo, da je razstavlja kar štiri akte, kar je bilo za tedanje razmere, ko akt ni bil sprejet kot ženski žanr, nenavadno in pogumno dejanje.²³ Leta 1912 je na t. i. intimni razstavi v zasebni hiši odvetnika Antona Dermote v Gorici »razstavlja akt, ki se je marsikomu zdel za žensko preveč drzen motiv« (Portret družine Šantel, 2010).

Decembra 1924 je na razstavi kluba Grohar v veliki kazinski dvorani v Mariboru razstavlja več aktov (Tabor, 1924: 2; Marburger Zeitung, 1924: 2–3). V katalogu razstave so navedeni pod oznako »Ženski akt«, pod številkami 55, 56 in 57. Kot tehnika je navedena

²³ V katalogu tržaške razstave so akti navedeni pod zaporednimi številkami od 81 do 84, z naslovom *Akt*, brez navedbe tehnike.

2004).²⁴ Iz tipologije avtoreprezentacije je mogoče razbrati, koliko je upodabljanje same sebe bilo pod vplivom družbeno pričakovane reprezentacije, posledica prilagajanja, in koliko dejansko odraz globoke refleksije o sebi, svojem položaju v družbi.

Če je avtoportret manifesten, videnje in uprizarjanje osebnega, intimnega, samoopredelitev in samodefinitivna, ki izraža celovito umetniško osebnost, torej notranjost in zunanji videz, kaj nam o sebi govori Henrika Šantel? Ali je vidna umetniška identifikacija s spolom, morda izraz telesnosti, emocij? Je do svoje podobe prizanesljiva ali neprizanesljiva? *Lastna podoba* iz leta 1922 je v tehniki olja. Ob njej Smrekar, ki Henrikin avtoportretni izraz primerja s Kobilčinim, ugotavlja, da se je »Henrike ekspresionizem vendarle nekoliko bolj dotaknil, kakor nam v njenem sijajnem avtoportretu govori paleta in mnogo manj emancipirana slikarska gesta«. Omenja prepričljivo navzočnost, konkretnost, otipljivost upodobljenke, poetično interpretacijo osebnosti. »Gane nas topla in neposredna človečnost. Dama, ki se bliža petdesetim, se je zazrla v svojo podobo in jo sprejela z mirnim in treznim preudarkom. S čopičem lovi tisto, kar vidi, in ne pomisli, da bi svojo podobo 'pripravila' za soočenje z javnostjo.« (Smrekar, 2011: 180)²⁵

A *Lastna podoba* (1922) se razpira tudi v drugi smeri, ponuja izhodišča za razbiranje umetniške identitete. Frontalno in iz oči v oči upodablja zrelo in samozavestno žensko v slikarski halji. Bistveno se zdi, da umetnica samo sebe reprezentira v svojem poklicu, v svojem elementu, njena identiteta je slikarka, ženska s poklicem, neodvisna in samostojna. Naslikana je brez olepšav, ambivalentno glede spola, konsolidiranega pogleda. Iz slike govori privrženost slikarskemu poslanstvu, poklicni poti. Gre za lastno percepcijo, podano skozi identitetno samospraševanje umetnice v poklicu, ki v njenem času ni bil niti najmanj samoumeven. V primerjavi z *Lastnim portretom* iz leta 1914, kjer je v elegantni zeleni obleki, sede na stolu in rahlo nagnjena naprej, si z roko podpira glavo, intrigantno zre naravnost v oči, z isto zadovoljno resnobo in umirjeno melanholijo, je v poznejšem avtoportretu vendarle ključno izpostavljanje sebe v prvem planu, kot moderne ženske, ženske s poklicem, znanjem, vedenjem.

Portret

V slikarstvu Henrike Šantel je izstopajoča vloga *portreta*. Celo toliko opevana tihožitja naj bi slikala zaradi pomanjkanja modelov (Slovenec, 1940: 8). Največ je dosegla s portreti in figuralnimi kompozicijami, kjer meščanska reprezentančnost ni več izrazita, temveč slikarka uveljavi svoj stvarni pogled na upodobljenca, razvidno je poglobljanje v bistvo predmeta ali osebe; zaznava se vzpostavljane osebnega odnosa do njih, kar že nakazuje ekspresionistično miselnost (Koršič Zorn, 2001). Pri slikarkah tega obdobja je zelo pomemben ženski psihološki portret. Ta se pojavi v zgodnjem modernizmu, kot nova tema evropskega slikarstva. 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, 2014).²⁶

Pri Henriki Šantel gre zmeraj za ženski portret, njena strategija je žensko orientirana in spolno senzibilna, fokus pa usmerjen na uprizarjanje individualnih specifik, glede na spolno, razredno, kulturno razliko. K ženskemu portretu pristopa ozaveščeno in angažirano; skozi izbor motivov,

²⁴ Opozarjamo, da pri nobeni slovenski likovni umetnici ni zaslediti večjega avtoportretnega opusa (Spacal, 2004: 54).

²⁵ Avtoportret se v literaturi pojavlja tudi z letnicama 1936 in 1938.

²⁶ Ikonografija *nove ženske* vključuje različne prijeme za sporočanje vsebin, ki odstopajo od dominantne patriarhalne, heteroseksualne strukture. Pri upodabljanju nekonvencionalne ženske/ženskosti nastopi uporaba atributov androginitete, maskulinitete, psihološki portret in avtoportret, preoblačenje (*cross dressing, drag*) ter sklicevanje na predhodne slikarske sloge oziroma pasatiistična uporaba referenc simbolizma in dekadence.



Perica s kozarcem, 1907 (Moderna galerija Zagreb; Foto: Goran Vranić)

(1895–1962), prve doktorice znanosti na slovenski univerzi, kemijo je študirala na Dunaju in v Ljubljani. Znano je, da je portret Ane Kinsky upodobil Rihard Jakopič, ne pa tudi Henrika Šantel.²⁹ Motiv ženske z intelektualnim statusom in prizor klasično moškega opravila v izvedbi ženske moti tradicionalno delitev dela in družbeno naloženih spolnih vlog.

Dekle s klobukom (1904) je slikarka »zajela v trenutku psihične odsotnosti in jo žanrsko izmaknila poziranemu portretu«. Odraža psihološko razgibanost, značajsko sugestibilnost, prepričljivo navzočnost (Smrekar, 2009: 104). Vendar je podoba markantna tudi iz druge perspektive – izstopajoča sta moški klobuk in androgin videz dekleta, zlasti element obleke je tisti, ki prizor dela drugačen. Androgin videz kot element *nove ženske* vizualno naznačuje dejanje transgresije norm meščanske ženskosti (Kovač, 2014: 57).

Preoblačenje oziroma motiv preoblačenja – tj. ženska v moški obleki – je pokazatelj konstrukcije nenormativne seksualnosti in oblika kulturne identifikacije. Preoblačenje je bilo na prehodu stoletja pomensko najbolj ekspliciten način, da so lahko ženske izkazale svojo drugačnost; ženska v moškem oblačilu je ženska z moško spolno vlogo, jemlje si pravico do

retorične poze, ki jih zavzema pri reprezentaciji žensk, lociranje narativnega akcenta. Čeprav ujeta v normo časa in prostora, je nanjo odzivna, umetniško intimno postavi v funkcijo. Z lahkoto preide na modernistične vsebine. Niz podob prikazuje razredno, rasno, etnično in generacijsko raznolikost: *Starka* (1909), *Ciganka* (ok.1920–1930), *Zamorka* ali *Berberka* (1914), *Perica s kozarcem* (1907). Emotivna, psihološka stanja izpričujejo *Portret dekleta* (1896),²⁷ *Dama v rumeni bluzi* (1921–1929), *Ženski portretu z belo čepico*, *Zamišljena* (1924). Vrsta ženskih likov je upodobljenih v poklicu ali pri branju, ki je simbolični prikaz ženske emancipacije, kot denimo *Plesalka* (1907),²⁸ *Sestra Avgusta z violino* (1895), *Irma pri pisalni mizi* (ok. 1900), *Dekle pri knjigi* (1920), *Čitajoča gospa* (1923), *Starka čitajoča pri luči* (1907), *Žena s pečo* (ok. 1900).

Oljna slika *Kemičarka* (1932) kaže žensko v resnem naravoslovnem poklicu. Postavljena v svoj ambient, kemijski laboratorij, ujeta sredi dela, s pipeto v roki. V katalogu zagrebške razstave iz leta 1932 je *Kemičarka* navedena kot *Portret gospe ing. chem. C. A. Gre* za portret Ane Kinsky

²⁷ Ekspresivna študija, melanholičen, resigniran obraz, viden je münchenski milje, vpliv razvpitega Franza von Stucka (Smrekar, 2011: 174).

²⁸ Plesalke so praviloma upodobljene ob baletnem drogu (npr. Sternen); Šantel je plesalko postavila pred ogledalo.

²⁹ Igor Longyka, po navedbi Jasne Šantel. Ana Kinsky je že v času študija veljala za posebno, ker si ni, kot druga dunajska dekleta, spletala dolgih las v kite, ovite okrog glave, ampak si je ostrigla lase, kar je bilo znak naprednega in uporniškega duha. Za več glej Milenkovič v Šelih in dr., 2007: 304.

moških privilegijev, javno in svobodno oznanja svojo transgresivnost. Sredi dvajsetih let pa preoblačenje zavzame osrednje mesto kot označevalec lezbične identitete (Kolešnik, 2000: 193).³⁰ Poudariti je treba, da v tistem času ne obstaja spolni diskurz, ki bi pripadal ženski meščanskega razreda, ampak samo moški diskurz o ženski seksualnosti (medicinski, literarni pornografski). Da bi ga zgradila, mora *femme nouvelle* vstopiti v moški svet bodisi kot heteroseksualna v moških terminih bodisi kot lezbijka v navidezno moškem telesnem obličju (Kolešnik, 2014).³¹

Henrika Šantel je naslikala portret svoje prijateljice Elde Piščanec – *Portret slikarice E. P.* (1930), ki je bil razstavljen v Zagrebu leta 1930 in Osijeku leta 1932. Pravzaprav sta slikarki skoraj sočasno upodobili druga drugo, nobena od njiju pa ni pozirala v ženski obleki ali z žensko pričesko. Elda, upodobljena v dandyjevski maniri, s knjigo v naslanjaču, nosi preprosto ohlapno belo srajco moškega kroja, ki ji prekriva boke in v celoti zabriše telesne poteze. Srajca je videti pomečkana, razpeti ovratnik razkriva slikarkin goli vrat, zapestje sega iz rokava srajce, manšeta je razprta. Nakita ne nosi, lasje so kratki in gladki, počesani na stran. Nič ne izpričuje znakov feminilnosti, videti je zavestno spolno ambivalentna.³²

Sklep

V zgodovinenju slovenske umetnosti so ženske akterke obravnavane kot homogena spolna celota v varnih mejah arhaičnega patriarhata. Kakor hitro se v biografiji pojavijo kazalci odstopanja od normativne matrice *ženske-soproge-matere*, nastopijo težave v interpretaciji in težnje k normalizaciji 'motnje' v razmerju do večinskega modela.

Sele skozi biografsko kontekstualizacijo umetniškega opusa lahko uvidimo 'celo sliko', sledimo osebnim resonancam umetnice, da bi lahko doumeli njeno umetniško delo. Konfrontacija s pomanjkljivo biografijo in mašenjem biografskih vrzeli je torej neizogibna zaradi razumevanja samega umetniškega agensa. Nobena in nikogaršnja lepa umetnost ni brez družbene stvarnosti – družbeni status in stališče ženske kot ustvarjajoče akterke določata tok njenega umetniškega ustvarjanja. Način življenja in dojemanja sveta umetnice je tisti, ki vpliva na umetniško snovanje, se zapisuje v umetniški diskurz; razumevanje osebne dimenzije umetnika ali umetnice kot primarnega vira je ključ za branje umetniškega produkta. Kot že davno tega ugotavlja Regali (1904), »stoji moderna kritika na stališču, da treba vsak umetniški pojav razlagati kavzalno, da je torej iskati vzrokov in posledic, da moremo *fait a compli* pojasniti docela.«

Na analogije v biografskem vrednotenju dela in življenja nekaterih slovenskih slikark z začetka 20. stoletja smo opozorili v enem prejšnjih razmišljanj (Greif, 2014). Značilno je poudarjanje njihove predanosti delu, kar naj bi bil tudi razlog za samski stan, odpoved družini in materinstvu. Privrženost slikarskemu poklicu je praviloma razumljena kot izogib poroki in materinstvu. Poklicni celibat slikarke naj bi bil tisti, ki ne pušča prostora za zasebno življenje. Svobodni poklic, strokovni profil in ekonomska neodvisnost pri ženskah-umetnicah so videni kot družbeno sporen odklon od patriarhalne, tj. heteronormativne matrice. Tudi Henrika Šantel se ni 'prilegala kalupu'. Bila naj bi zadržana, odmaknjena, skrajno predana delu. Po izjavi Dušane Šantel je »[Ž]ivelas s svojimi barvami, umetnost ji je pomenila vse – bila je življenje in bila je sveta.« (v Savenc, 2011: 14) Drži se je stigma sramežljivosti, čeprav se zdi, da je le del popularne biografske 'koreografije'.

Gledano iz drugega zornega kota je slika drugačna. Henriko Šantel zaznamuje dinamična

³⁰ Preoblačenje iz ženske v moškega ni bil le slikarski motiv, ampak tudi tedanja kulturna praksa. Faderman (1991) piše, da sta zanj dva razloga: prvi je maskulina identifikacija, drugi pa odvrčanje seksizma.

³¹ Prihod *nove ženske* je sprožil krizo moške identitete v Evropi (Perrot, 1999: 253).

³² Glej Greif, 2014; dandyjevstvo je ena od oblik manifestacije lezbištva (Perrot, 1999: 258).

raznolikost; izhaja iz mešane družine, nacionalno in razredno mešane – mati je avstrijska Nemka plemiškega rodu, oče pa Slovenec kmečkega rodu, odraščala je v večjezičnosti, v prepletu družinske multikulturalnosti, na obrobju avstro-ogrsko monarhije, živela v burnih časih razpada habsburške monarhije, 1. svetovne vojne, Kraljevine SHS in stare Jugoslavije. Imela je evropske študijske ambicije, bila je aktivna slikarka, redna udeleženka razstav, govorila je več jezikov, se učila glasbe, fotografirala. Njeno življenje zaznamuje nomadizem pogostih selitev, veliko je potovala, bivala v tujini in se gibala v krogih boemske Evrope. V Münchnu je gotovo živela svobodo, drugačno od tiste, ki jo je poznala od doma. Njen atelje je bil vedno poln učenec. Bila je visoko omikana, izobrazena in razgledana ženska, ki se je zavedala svojega talenta, pa tudi pogojenosti in omejitev svoje 'usode'; ključ je v zanikanju in izmikanju podreditvi družbeni definiranosti ženske, ženske vloge in ženskosti tedanjega časa. Subvertirala je patriarhat – tako z načinom življenja kot s sporočilnostjo svojih del. Kot del prve generacije emancipiranih, spolno ozaveščenih slikark Henrika Šantel prakticira akt, ženski psihološki portret, avtoportret, ni ji neznana niti estetika *nove ženske*, ikonografija preoblačenja, androginitet, maskulinizacija. Manifestira moderno identiteto, motivno svobodo in sugestibilnost, razločnost spolne razlike, profilirane skozi samosvoje, resnobne, razmišljajoče ženske like, strmečega pogleda.

Henrika Šantel ni bila izolirana umetniška eksistenca. Etiketiranje kot »zadržane, odmaknjene in samotarske« izhaja iz podatka o zakonskem stanju – Henrika Šantel je bila neporočena, živela je z materjo in sestro. 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). 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. Odpoved zakonski zvezi ni pomenila tudi odpovedi razmerjem, prav tako ni znamenj, da bi ženske odpoved poroki občutile kot žrtev. Izbira, da sledijo poklicu, jim je morda celo bila opravičilo, da ostanejo heteroseksualno celibatne (Faderman, 2014).

Številne umetnice 19. in zgodnjega 20. stoletja so bile bolj kot poroki z moškim naklonjene zvezam z ženskami. Hrvaška slikarka Nasta Rojc, Henrikina sodobnica, je ugotovila: »Nobenega namena nisem imela, da se posvetim temu lepemu ženskemu poklicu – delati ljudi.« (v Reberski, 2014: 17) Kakšen je bil odnos slikark do poroke in opustitve slikarske kariere zaradi možitve, razkriva tudi pismo, ki ga je Henrika iz Pulja v München poslala sestri Avgusta. V pismu poroča o razmerah v von Debschitzovi šoli v Münchenski bohemski četrti Schwabing, kjer je Avgusta obiskovala tečaj akta, piše pa takole: »Schenkel se je omožila z 21-letnim študentom ... izstopila iz šole. Ti nora ženska Ti!«

V družbi, kjer sta bili zakonska zveza in kariera za žensko nezdržljivi, so tiste ženske, ki v to niso privolile, pridobile pravico do izbire in družbeni konsenz pod pogojem, da sledijo poklicu in izobrazbi. Odziv 'klicu po umetnosti' lahko tudi pri Henriki Šantel razbiramo kot zavestno soočenje z družbenimi konvencijami in moralnimi normami časa, ki se razpira skozi slikarsko avtorefleksijo o statusu ženske v družbi in umetnosti.

Literatura

AKT NA SLOVENSKEM 1, SLIKARSTVO. CORPUS DELACTI. Ljubljana, Cankarjev dom, 1999.

CHADWICK, WHITNEY (1996): *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson.

CIGLENEČKI, MARJETA (2010): Vera Blumenau Simonič v šoli Antona Ažbeta. *Acta historiae artis Slovenica* 15: 107–126.

DOM IN SVET (1907): Slovenska umetniška razstava v Trstu, 20(11).

FADERMAN, LILIAN (2014): Čudna dekleta in ljubimke iz somraka. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 189–217.

FURLAN, TINA (2000): *Oris slikarske družine Šantel*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

- GREGORIČ, JOŽE (1940): Razstava kluba Lade. *Dom in svet* 52(1): 58.
- GREIF, TATJANA (2014): Življenje brez zasebnosti: teoretska slepota v polju biografskega. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 132–156.
- HUSU, SILVO (2012): Skromna in zadržana umetnica Henrika Šantel. *Panorama*, 26. julij.
- JUBILEJNA UMETNOSTNA RAZSTAVA OB PRILIKI ŠTIRIDESETLETNICE PRVE SLOVENSKE UMETNOSTNE RAZSTAVE 1900. V MESTNEM DOMU V LJUBLJANI. Jakopičev paviljon. Ljubljana, 31. marec – 21 april 1940.
- JURKOVIČ, JOSO (1912): Umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. *Ljubljanski zvon* 11: 612–614. *JUTRO*. 25. februar 1940.
- JUTRO* (1940): Henrika Šantlova. 16. februar.
- KAJZER, JANEZ (UR.) (2006): *Življenje v lepi sobi*. Ljubljana: Nova revija.
- KATALOG PRVE SLOVENSKE UMETNIŠKE RAZSTAVE V TRSTU 1907. Trst.
- KATALOG RAZSTAVE LIKOVNIH UMETNIC IZ BEOGRADA, ZAGREBA, SUŠAKA IN LJUBLJANE. Ljubljana 5. – 20. november 1939.
- KATALOG PRVE IZLOŽBE KLUBA LIKOVNIH UMJETNICA. Zagreb, Umjetnički paviljon, 7. – 31. oktober 1928.
- KATALOG IZLOŽBE KLUBA LIKOVNIH UMJETNICA. Zagreb, 19. – 30. oktober 1930.
- KATALOG RAZSTAVE KLUBA LIKOVNIH UMETNIC. Jakopičev paviljon. Ljubljana, 30. avgust – 21. september 1931.
- KATALOG IZLOŽBE KLUBA LIKOVNIH UMJETNICA. Zagreb, Umjetnički paviljon, 2. – 30. oktober 1932.
- KATALOG IZLOŽENIH UMETNIŠKIH DELA NA I. JUGOSLOVENSKOJ UMETNIŠKOJ IZLOŽBI U BEOGRADU. Beograd, 1904.
- KATALOG RAZSTAVE SLOVENSkih UMETNIKOV V HUDONINU. Hudonin, Umetniški dom, 1924.
- KATALOG IV. RAZSTAVE UMETNIN NA LJUBLJANSKEM VELESEJMU. Ljubljana, Paviljon K, 30. maj – 8. junij 1930.
- KATALOG SLIK GRAFIČNE RAZSTAVE KLIBA GROHAR V MARIBORU. Maribor, 15. december 1924 – 6. januar 1925.
- KECKEIS, GUSTAV (1953/1954): *Das Lexikon der Frau in zwei Bänden*. Zürich: Encyclos Verlag.
- KOLEŠNIK, LJILJANA (2014): Avtoportreti Naste Rojc. Zgodnji primer prikaza lezbične seksualne identitete v hrvaški moderni umetnosti. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(256): 157–180.
- KORŠIČ-ZORN, VERENA (2001): Izsek iz vsestranske ustvarjalnosti. Umetniška družina Šantel v kulturnem centru Bratuž v Gorici. *Novi glas* 36, 27. september.
- KORŠIČ-ZORN, VERENA (2002): Razstava slikarske družine Šantel. V *Koledar Mohorjeve družbe za Goriško*, J. Markuža (ur.), 102–103. Gorica: Goriška Mohorjeva.
- KOVAČ, LEONIDA (2014): Nasta Rojc i novo doba. V *Nasta Rojc. Kritična retrospektiva*, J. Poklečki Stošič (ur.), 52–63. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- KREČIČ, PETER (1970): *Slikarji Šantli*. Nova Gorica: Goriški muzej.
- KULTURNA IZLOŽBA JULIJSKE KRAJINE. Beograd, 27. januar – 7. maj 1930.
- LAMPE, EVGEN (1900): Prva slovenska umetniška razstava. *Dom in svet* 13(21): 671.
- LEVSTIK, VLADIMIR (1909): Prva umetniška razstava v paviljonu Riharda Jakopiča. *Ljubljanski zvon* 29(8): 526.
- LIKOVNO ŽIVLJENJE MED VOJNAMA V MARIBORU. Maribor, UGM, 1984.
- LONGYKA, IGOR (2012): *Umetniška družina Šantel s predniki in potomci*. Slovenska Bistrica: Zavod za kulturo.
- QUINZI, SAŠA (2012): Intimna razstava, leta 1912 prva galerijska postavitev slovenskih umetnikov v mestu. *Primorski dnevnik*, 2. julij.
- MARIBORSKI VČERNIK JUTRA (1929): Prva letošnja slikarska razstava. 2. december.
- MARIBORSKI VEČERNIK JUTRA. 16. februar 1940.
- MARBURGER ZEITUNG. 16. december 1924 (2–3).
- MASTNAK, TANJA (1999): Stereotipna ženskost, modernizem in Ivana Kobilca. V *Potlačena umetnost*, B. Borčič in J. Mikuž (ur.), 41/49. Ljubljana: Narodna galerija.
- 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* XXXII (215/216): 93–107.

- MEMORIJAL PRVE JUGOSLOVENSKE UMETNIČKE IZLOŽBE 1904. Čačak, 1965.
- MENAŠE, LEV (1999): Pogled nazaj. V *Akt na Slovenskem 1*, Slikarstvo. Corpus delacti. Ljubljana: Cankarjev dom.
- MERHAR, IVAN (1907): Prva slovenska umetniška razstava v Trstu. *Ljubljanski zvon* 27/11: 697.
- MESESNEL, FRANCE (1926): Ivana Kobilca. *Zbornik za umetnostno zgodovino* 6: 236–237.
- MESENEL, JANEZ (1970): Umetniška družina Šantlov. Ob razstavi v Goriškem muzeju. *Delo*, 12. September.
- MIKLAVČIČ-BREZIGAR, INGA (2013): *Meščanstvo na Goriškem*. Nova Gorica: Goriški muzej.
- MIKUŽ, STANE (1939): Razstava likovnih umetnic v Ljubljani. *Dom in svet* 51(10).
- MIKUŽ, STANE (1940): Slikarica Henrika Šantel. *Dom in svet* 52(3).
- NOVEJŠA UMETNOST V SEVEROVZHODNI SLOVENIJI. Maribor, UGM, 1970.
- PUGELJ, MIRAN (1909). *Slovenski narod* 176. 5. avgust.
- PERROT, MICHELE (1999): Roles and characters. V *A history of private life IV*, Michele Perott (ur.), 167–261. Harvard: University press.
- PODOBE OTROK V PRETEKLOSTI. Ljubljana, Narodna galerija, 1979.
- POMLADANSKA RAZSTAVA DSLU. Ljubljana, april–maj 1937.
- PORTRET DRUŽINE ŠANTEL. Gradivo zbrala Melanija Kerševan. Nova Gorica, Galerija Frnaža, 2010.
- RAK, PETER (2012): Odkritje Henrike Šantel. *Delo*, 22. avgust.
- RAZSTAVA SLOVENSKE UMETNOSTI V CELJU. Celje, Hotel Union, 17. – 25. maj 1931.
- REBERSKI, IVANA (2014): Između tradicijskog kontinuiteta, realističke impresije i modernističkih iskoraka. V *Nasta Rojc. Kriška retrospektiva*, J. Poklečki Stošič (ur.), 14–51. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- REGALI - SEVER, JOSIP (1904): Prva jugoslovanska umetniška izložba v Beogradu. *Ljubljanski zvon* 24(11).
- REGALI, JOSIP (1909): Prva razstava v Jakopičevem umetniškem paviljonu (Slovenski umetniki). *Dom in svet* 22(7).
- REGALI, JOSIP (1910): Pomladanska razstava v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani. *Dom in svet* 23(5).
- RES, ALOJZ (1912): Intimna razstava v Gorici. *Čas* 6(5): 390.
- R.O.(1912): Intimna razstava v Gorici. *Gorica*, 16. julij.
- SAVENC, BARBARA (2006): Henrika Šantel. V *7 slovenskih slikark 1918–1945*, B. Savenc (ur.). Kamnik: Medobčinski muzej, Galerija M. Maleš.
- SAVENC, BARBARA (2011): Vstop umetnic na slovensko likovno prizorišče. V *Slovenke v dobi moderne*, M. Tomišek Perovšek (ur.), 86–91. Ljubljana: Muzej novejša zgodovine.
- SAVENC, BARBARA (2011a): Henrika Šantel: One of the first Slovene Professional Women Painters. *Art Nouveau European Route Magazin* 17: 11–15.
- SLOVAN (1905). 3(4).
- SLOVAN (1909). 7(12).
- SLOVENEK (1907): Prva slovenska umetniška razstava v Trstu. 24. oktober
- SLOVENEK. 16. februar 1940.
- SLOVENSKI IMPRESIONISTI IN NJIHOV ČAS 1890–1920. Uredila Barbara Jaki. Ljubljana, Narodna galerija, 2008.
- SLOVENSKI NAROD. 15. februar 1940.
- SLOVENSKA UMETNIŠKA RAZSTAVA. UMETNIŠKI PAVILJON RIHARDA JAKOPIČA. Ljubljana, 1912.
- SMREKAR, HINKO (1932): O razstavi Žena v slovenski umetnosti. *Jutro*, 7. september.
- SMREKAR, ANDREJ (2009): Bojan Kovačič: grafika, risba. V *Risba na Slovenskem 1870–1950*, A. Smrekar (ur.). Ljubljana: Narodna galerija.
- SMREKAR, ANDREJ (2011): Henrika Šantel. V *Nove pridobitve 2001–2010*. Ljubljana: Narodna galerija.
- SPACAL, ALENKA (2004): Ženska-subjekt-umetnica? *Časopis za kritiko znanosti* XXXII(215/216): 45–60.
- SPACAL, ALENKA (2013): Lezbična telesa in moški čopiči. *Monitor ISH XV/2*: 67–98.
- SOKOLSKA VOLJA. 1. marec 1940.
- STRAŽNI OGNJI. 1924/1925.
- ŠELIH, ALENKA, MILICA ANTIČ GABER, ALENKA PUHAR, TANJA RENER, RAPA ŠUKLJE IN MARTA VERGINELLA (2007): *Pozabljena polovica*. Ljubljana: Založba Tuma.
- TABOR. 17. december 1924.

- TAVČAR, LIDIJA (2006): *Odsotnost/prisotnost likovnih ustvarjalk v leksikonih in enciklopedijah*. Ljubljana: Narodna galerija.
- TREČA JUGOSLAVENSKA UMJETNIČKA IZLOŽBA SAVEZA LADE. Zagreb, 1908.
- VESEL, FERDO (1924): Spomini. *Zbornik za umetnostno zgodovino* 24: 61–62.
- VIGUÉ, JORDI (2003): *Great Women Masters of Art*. New York: Watson-Guptill Publications.
- VOIT, ANTONIA (UR.) (2014): *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*. München: Stadsmuseum.
- ZARJA (1912): Umetniška razstava v Gorici, 26. julij.
- ZLOBEC, MARIJAN (2002): Samozavest feminističnega prebujenja. *Delo*, 4. julij.
- ŽEROVC, BETI (2010): Prvoobhajanke, Roza Klein in gole ženske v slikarstvu Mateja Sternena. *Acta historiae artis Slovenica* 15: 87–106.
- I. UMETNIŠKA RAZSTAVA V PAVILJONU R. JAKOPIČA. SLOVENSKI UMETNIKI. Ljubljana, Slovensko umetniško društvo, 1909.
- I. POMLADANSKA RAZSTAVA DRUŠTVA LIKOVNIH UMETNIKOV DRAVSKE BANOVINE. Ljubljana, Jakopičev paviljon, maj–junij 1935.
- II. UMETNOSTNA RAZSTAVA V PAVILJONU RIHARDA JAKOPIČA. Ljubljana, pomlad 1910.
- II. JUŽNOSLAVLJANSKA HUDOŽESTVENA IZLOŽBA LADE. Sofija.
- II. IZLOŽBA DRUŠTVA HRVATSKIH UMJETNIKA. Zagreb, 1900–1901.
- II. LADA. KLUB SLOVENSKIH LIKOVNIH UMETNIKOV. Ljubljana, Jakopičev paviljon, 3. – 23. december 1939.
- II. RAZSTAVA UMETNIN NA LJUBLJANSKEM VELESEJMU. Ljubljana, 2. – 11. julij 1927.
- IV. JUGOSLOVENSKA UMETNIČKA IZLOŽBA LADE. Beograd, 1912.
- V. JUGOSLOVENSKA UMETNIČKA IZLOŽBA. Beograd, 7. junij – 1. julij 1922.
- XIX. UMETNOSTNA RAZSTAVA. Ljubljana, Umetniški paviljon, maj – junij 1921.
- 50 LET ORGANIZIRANE LIKOVNE DEJAVNOSTI V MARIBORU 1920–1970. Maribor, UGM, 1970.