

*Beti Žerovc, Ljubljana*

## **PREDLOG DRUGAČNE ČASOVNE UMESTITVE NEKATERIH DEL MATEJA STERNENA<sup>1</sup>**

Morda zato, ker je slikarstvo Ivana Groharja, Riharda Jakopiča, Matije Jame in Mateja Sternena nekakšen nacionalni likovni paradni konj, nekako prehitro domnevamo, da je tudi strokovno dobro obdelano – in je torej že vse pomembno tudi znano, interpretirano in izpostavljeno –, čeprav smo v resnici daleč od tega. Med četverico se zdi v tem pogledu najbolj zanemarjen in »podinterpretiran« avtor Matej Sternen, saj je bilo prav pri njem najmanj resnih raziskovalnih in interpretativnih naskokov, ki – če že ne spreminjajo razumevanja njegovega slikarskega opusa – vsaj prinašajo na svetlo dodaten vizualni material, ki predstavlja umetnika, nove informacije, spreminjajo datacije in podobno. Pri Sternenu se, ne glede na to, da je veliko gradiva celo povsem dostopnega in že pripravljene na obdelavo v institucionalnih fototekah, to nekako preprosto ne zgodi. Za kakršne koli vidnejše predstavitve umetnika se še vedno »drži« neki standardni izbor del, interpretacij, podatkov in datacij, ki ga je vzpostavila razstava Mateja Sternena, otvorjena leta 1976 v ljubljanski Moderni galeriji, oziroma že pred tem v veliki meri Breda Ilich - Klančnik v svoji diplomski nalogi, ki jo je zagovarjala leta 1974 na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete in jo je nato leta 1977 tudi ponatisnil Zbornik za umetnostno zgodovino.<sup>2</sup> Dokončno ga je do začetka osemdesetih let

<sup>1</sup> Splošna opomba. Jakopičevo korespondenco s številnimi dopisovalci, ki časovno sega od zadnjega desetletja 19. stoletja do druge svetovne vojne, hranijo v Moderni galeriji. Uredil jo je – menda na slikarjevo željo – njegov zet Josip Ilc. [MG, Ilc]. Za dokumentarno rabo so uveljavljene kratice Moderna galerija – MG, Narodna galerija – NG, Narodna in univerzitetna knjižnica – NUK.

Virov doslejšnjih datacij Sternenovih slik praviloma ne navajamo, saj jih je preveč in običajno tudi ne vemo, kje se je neka datacija posamezne slike pojavila prvič.

<sup>2</sup> *Matej Sternen; retrospektivna razstava* (Ljubljana, Moderna galerija, 1976). Breda ILICH-KLANČNIK, Slikar Matej Sternen; Oljno slikarstvo, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XIII, 1977, pp. 9–72. Razprava Ilich - Klančnikove je opremljena z uvodno opombo uredništva *ZUZ-a*, da je bila uporabljena kot temelj za pripravo in postavitev razstave Sternenovih del leta 1976 v Moderni galeriji v Ljubljani, a v razstavnem katalogu ni omenjena. Ilich-Klančnikova se je, po njenih lastnih besedah, pri svojem delu precej opirala

izoblikoval Tomaž Brejc, ki je upravičeno interpretacijo slikarjevega opusa poudaril in razvil v smeri akta ter tovrstno produkcijo izdatno opremil z vzporednicami.<sup>3</sup> Nekatere okvire Brejčeve opredelitve Sternena bo težko bistveno spremeniti, tudi zato, ker se je umetnostni zgodovinar pri tem trdno držal tistega, kar narekujejo oprijemljivi viri, zlasti ohranjene korespondence slikarjev in njihove knjižnice. A kot že rečeno, to še zdaleč ne pomeni, da je tema Matej Sternen izčrpana. Še vedno je moč javnosti odkrivati nova dela in nove aspekte slikarjevega ustvarjanja, najti številne nove podatke in različen podporni material, vleči dodatne vzporednice med umetniki, predvsem pa drugače interpretirati ter širiti razumevanje slikarjevega dela. Številne nove perspektive odpira tudi veliko boljša raziskanost Münchenskih razmer in slikarstva na prelomu prejšnjih stoletij, torej okolja, v katerem je slikar dolgo živel in se bistveno formiral.

Posebno težavo pri interpretaciji Sternenovnega opusa predstavlja časovna opredelitev posameznih del, saj je veliko njegovih slik datiranih zelo ohlapno ali kar napačno. Resnejšega in sistematičnejšega poskusa časovnega umeščanja slikarjevega opusa doslej ni bilo opaziti – niti ob velikih razstavah, ko je takšno delo olajšano s tem, da je obravnavano gradivo zbrano na kupu. Posledica te specifične časovne zmede in negotovosti je med drugim, da namesto običajne »predstavne verige« kapitalnih del umetnikovega opusa, v kateri si slike sledijo razvojno druga za drugo, se združujejo v nekakšne smiselne sklope, pri Sternenu dela nekako nepovezano lebdijo, slikar in njegov opus pa sta zaradi tega veliko bolj bleda in likovno težje predstavljava, kot bi bilo treba. Članek bo zato poskus trdnejše časovne umestitve Sternenovne produkcije v njegovem ključnem ustvarjalnem obdobju, nekje od njegovega prihoda v München do prve svetovne vojne.

na podatke in interpretacijo Sternena Franceta Steleta. Doktorsko disertacijo o Mateju Sternenu je začela pripravljati Špelca Čopič, a je kmalu, kot je povedala sama, namero opustila zaradi neugodnih raziskovalnih razmer. Je pa, denimo, še danes v rabi in večkrat citirano njeno geslo Matej Sternen iz *Slovenskega biografskega leksikona*, Ljubljana 1960–1971, pp. 476–479.

Omenimo še, da ima skupinsko obravnavanje t. i. slovenskih impresionistov Sternena pogosto bolj za nekakšno spremljavo, vključi ga le takrat, ko »pride prav«. Praviloma ni nikoli on središče zgodbe ali tisti »meter«, ob katerega bi se postavljalo druge. Za takšno ravnanje je več razlogov; eden ključnih je zagotovo izhajanje iz impresionističnih premis, pri čemer se Sternen izkazuje kot precej neuporaben.

<sup>3</sup> Tomaž BREJC, *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, Ljubljana 1982, pp. 73–82.

Na začetku omenimo nekaj podatkov, izhodišč in tudi ovir, ki so splošno pomembni za pričujočo obravnavo. Matej Sternen je med znamenito slikarsko četverico ne le najmanj obdelan, ampak tudi dejansko najmanj obvladljiv avtor, saj se je za njim ohranilo najmanj za raziskovalca uporabnih virov iz zgodnjega obdobja. Pri Sternenu imamo malo ohranjene znane korespondence, pa še v tej se je le malo izrekal o likovnih temah in vprašanih ali svojem delu. Razstavljal je manj kot drugi, pri tem pa mu tudi kritika ni bila najbolj naklonjena in ga je manj omenjala ter le redko opisovala njegova dela. Še ena težava so »tradicionalno« datirane slike, pri katerih se redno pojavlja neka ustaljena, sprejeta datacija – denimo *Rdeči parasol*, 1904, ali *Na divanu*, 1909 – težko pa najdemo kakršen koli neizpodbitni ali nujni razlog, zakaj bi bilo tako. Seveda ne trdimo, da so takšne letnice vedno napačne, želimo pa poudariti, da tudi te ne držijo nujno in vselej stoodstotno ter lahko celo zelo zavajajo in da imamo res trdnih datacij le malo. Poleg tega slikar svojih slik ni vedno podpisoval, še redkeje pa jih je datiral; in spet so te datacije lahko napačne, saj so bile slike najbrž pogosto datirane mnogo pozneje, kot so nastale, recimo šele, ko so zapustile atelje ob prodaji ali razstavi. Podobno velja tudi za slikarjeve lastne starostne poskuse datiranja mladostnega opusa v raznih spominih in podobnih virih.<sup>4</sup> Dodatno težavo predstavlja še, da Sternen svojih slik najpogosteje sploh ni imenoval. Slike so imena običajno dobile kar nekako mimogrede oziroma so sploh imenovane enkrat tako, drugič spet drugače. Ker imena niso ustaljena, zelo pogosto ne vemo tudi, o katerih slikah je govor, ko, denimo, kritika razpravlja o njih ali imamo ob razstavah v medijih ali katalogih povsem jasne navedbe razstavljenih del.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> S premislekom je, denimo, treba sprejemati datacije, ki jih najdemo v Steletovih zapisih pogovorov s Sternenom in Antejem Gabrom iz let 1942–1943. Alenka KLEMENC, Steletovi pogovori z Matejem Sternenom in Antejem Gabrom, *Acta historiae artis Slovenica*, VII, 2002, pp. 189–202. Bolj gotove se zdijo datacije Sternenovih del na lističih iz beležnice, ki so hranjeni v Gabrovem gradivu v Moderni galeriji. Najbrž gre za zapiske Antėja Gabra, zdijo se kot nekakšna priprava za daljši zapis o slikarju. Prav tam najdemo tudi konkretno omembo postdatiranja: »Monakovčanka 1905 – falzificirana signatura po Županičevem naročilu šele v Beogradu.« Na tem ženskem portretu – upodobljenka naj bi bila Wally Ach v kostumu za ples v maskah – je dejansko podpis v cirilici (!) z letnico 05.

<sup>5</sup> Posebno težavo glede imen predstavljajo krajine. Na razstavi v Trstu leta 1907 je Sternen, denimo, razstavil štiri krajine, ki so bile v katalogu

Pri tukajšnjem poskusu časovnega umeščanja se bomo poleg nekaterih fizičnih datacij na slikah, omemb del v medijih ali pismih in dokazljivega razstavljanja držali še nekaterih drugih podobnih oprijemljivih indicev, ki jih bomo poskušali vedno navajati sproti. Od te točke dalje – ko se nam na podlagi naštetih podatkov in indicev začne vzpostavljati neka časovna shema Sternenovga opusa – pa bomo začeli izpeljevati še analizo likovnih in slogovnih značilnosti trdno datirane produkcije, ki nam bo nato pomagala naprej pri uvrščanju slik, pri katerih nimamo takšnih oprijemljivih podatkov. Poleg tega bomo na splošno dodatno upoštevali še zlasti dva dejavnika.

Kot prvo: predvidevamo lahko, da je Sternen leta 1899 z Dunaja, kjer je absolviral študij na dunajski likovni akademiji in tamkajšnjo specialko, v München prišel z že konkretnim slikarskim znanjem, ki ga je le še izpopolnjeval in se predvsem slogovno profiliral. Ker je odtlej vse do leta 1907 bival v glavnem na Bavarskem<sup>6</sup>, kjer naj bi imel predvidoma

navedene kot (25) *Krajina*, (26) *Krajina (deževno vreme)*, (27) *Krajina (jutro)*, (28) *Krajina (potok)*; pa še pri tem je mogoče, da so opise v oklepajih za lažje ločevanje slik dodali kar organizatorji in ne slikar. Številka 25 ali 26 je krajina, ki je danes v stalni zbirki Narodne galerije kot *Jutro v gozdu* (NG, inv. št. S 3361) ali njegova različica. Ker slika (oziroma njena varianta) ni imela fiksnega imena, je mogoče, da jo je Sternen razstavljal že prej, morda že na Drugi jugoslovanski umetniški razstavi v Sofiji poleti 1906. V Ljubljani je sliko verjetno prvič pokazal na prvi razstavi v Jakopičevem paviljonu leta 1909, na kateri je predstavil izvrsten izbor svojih najboljših del iz skoraj vsega preteklega desetletja. Takrat se je imenovala *Koča*, da gre za identično sliko, pa sklepamo iz kritičkih zapisov, kot je na primer tale: »V št. 1 naletimo na elegantno pokrajinsko sliko, 'Kočo', delo g. Mateja Sternena. Skozi par vitkih debelc blesti osolnčena stena priproste bajte;« I. H. Z. [Ivan Zorman], I. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča. Slovenski umetniki, *Omladina*, VI/6–7, 1909, p. 99. (Opis se lahko nanaša tudi na sliko *Pomladansko sonce*.)

Najdemo tudi še druga (možna) poimenovanja te slike. V inventarni knjigi Narodne galerije je zapisana s tremi imeni: kot *Jutro v gozdu* (tudi: *Jutro*, *Gozd*). Več o tej sliki: Beti ŽEROVC, Savani na Prvi razstavi slovenskih umetnikov v Trstu leta 1907, *Acta historiae artis Slovenica*, XIV, 2009, pp. 97–99.

<sup>6</sup> Krajši opis Sternenovih bivanj na Bavarskem in v Parizu: V obdobju do leta 1907 je slikar precej bival na Bavarskem, s tem da je poletja preživljal pretežno na Kranjskem, kjer je predvidoma precej restavriral. Zdi se, da je bil na Bavarskem še najmanj v sezoni 1900–1901, ko ga po pismih Jakopiču pozimi lahko sledimo v severno Italijo in na Dunaj. MG, Ilc, Sternen Jakopiču. Bolj koncentrirano se zdi v Münchnu v letih 1904–1907, verjetno tudi

tako čas kot dobre pogoje, da študira in ustvarja, imamo ob sedanjem datiranju Sternenovega opusa slik v tem obdobju nekako »premalo«. Samo po sebi to seveda še nič ne pomeni, recimo le, da ne bomo posebej začudeni, ko se nam bo produkcija začela umeščati v to obdobje – kot tudi ne bomo posebej začudeni, če je bo v naslednjem obdobju nekoliko manj. Drugi pomemben dejavnik, ki ga bomo upoštevali pri časovnem umeščanju Sternenovih del, je namreč vedenje o tem, kdaj je bil Sternen

zaradi hudega škandala, ko je na Verdu avgusta 1904 Sternanova nekdanja dunajska ljubica umorila njenega dvoletnega otroka, neuspešno pa je poskušala ubiti tudi sebe. Glej npr. opis sodne obravnave: Umor in samoumor na Vrhniki. Pretresljivi prizori v sodni dvorani, *Slovenec*, XXXII/273, 29. 11. 1904. Tudi življenje v zunajzakonski skupnosti z Rozo Klein in njuno nezakonsko hčerko, rojeno 16. 11. 1904, je bilo najbrž v velikem umetniškem centru sprejemljivejše kot v Ljubljani. Sternanova »slovo od Bavarke« leta 1907 je opisano v samem besedilu; sledi še nekaj besed o njegovih nadaljnjih obiskih Izarskih Aten do prve svetovne vojne. Stroka praviloma vse do danes prepisuje navedbe, da je Sternen ves ta čas pogosto obiskoval München. Na podlagi znanega gradiva pa tega ne moremo potrditi. Vemo, da je Sternen čez poletja restavriral na Kranjskem. Pozimi 1907–1908 je deloval z Jakopičem v skupni slikarski šoli v Ljubljani. Pozimi 1908–1909 je potoval v Italijo in v Pariz, a res za en dan ali morda nekaj dni obiskal tudi München. Franu Veselu 4. 1. 1909 piše iz Pariza: »V Monakovem smo bili samo en dan, s Tratnikom nismo prišli skupaj. Premalo časa.« Veselova zapuščina, NUK, Ms 1761 (mapa Matej Sternen). Pozimi v letih 1910–1911 je Sternen prebival v Devinu. München je za daljše obdobje obiskal šele pozimi 1913–1914. Morda je sicer vmes še kdaj prišel tja na kak krajši obisk, a za to nimamo nikakršnih dokazov. Na podlagi ohranjenega dopisovanja s prijateljem in tudi poročno pričó Richardom Graefom je razvidno, da drugih obiskov ni bilo oziroma vsaj ta ni vedel zanje. Očitno pa si je Sternen pogostejših obiskov Münchna zelo želel in o njih tudi razmišljal, saj ga Graef kar na nekaj mestih zbode, kako rad na veliko obljublja, da bo prišel, pa potem ni iz tega nič. Graefova pisma v Gabrovem gradivu, MG.

Občasna navedba, da piše Sternen Jakopiču iz Pariza v maju 1909, je napačna! (Med drugim npr. ŽEROVC 2009, cit. n. 5, p. 101.) Preverjanje francoskih poštnih žigov iz tega časa je pokazalo, da je pravilno branje datuma na poštnem žigu 5. 1. 1909 in ne 12. 5. 1909. MG, Ilc, Sternen Jakopiču. Domnevamo lahko, da je bil Sternen v Parizu kak mesec. Tja je prispel konec decembra, znane Sternanove korespondence iz Pariza pa februarja ni več zaslediti; je pa veliko dopisov Sternenu na Kranjsko že zelo zgodaj spomladi leta 1909 glede restavriranja. Dokumentacijski fond, NG. Ob skrajšanju Sternenovga obiska Pariza s pol leta na en mesec je tudi razumljiveje, zakaj slikar tam ni vzpostavil kakih konkretnjših povezav. Starejšim trditvam, da se v Parizu ni navzel opaznejših likovnih vplivov, pa ne bi kar pritrdili; kaže, da bi bil francoski vpliv lahko močnejši zlasti v delih, ki jih tukaj obravnavamo v četrtem sklopu.

močno zaposlen z restavriranjem in je torej težko redno izdeloval ambiciozno slikarsko produkcijo. Da bomo lahko nato prešli neposredno na časovno umeščanje, najprej kratek eskurz na to temo.

Matej Sternen je danes znan predvsem kot slikar, kar je povsem logično, saj se zgodovinski spomin ne meni dosti za restavratorje. Zdi pa se, da ga zato kot slikarja dojemamo tako zelo, da tudi nekoliko težko zares sprejmemo, da je bil tudi zelo resen in aktiven restavrator – nekako do te mere, kot da bi bil danes zaposlen kot restavrator, po vojni pa celo hkrati kot restavrator in pedagog. Umetniška produkcija bi nastajala ob tem, pač takrat, ko bi lahko.

Časovno slikarjevo restavratorsko dejavnost lahko opredelimo nekako takole. Slikar se je začel ukvarjati z restavratorstvom že ob koncu 19. stoletja in zlasti poleti, ko se je vračal na Kranjsko, je pogosto restavriral. Leto 1907 je zanj pomenilo nekakšno življenjsko prelomnico. S svojo dolgoletno partnerko Rozo Klein, s katero je že imel tudi triletno hčerko, se je februarja tega leta poročil, prav tako se je tega leta za stalno vrnil na Kranjsko in je odtlej v tujino potoval le za krajša obdobja. Predvsem pa se zdi, da je slikar nekako v tem času dokončno sprevidel, da s slikarstvom ne bo uspel do te mere, da bi ga to preživljalo, in je prav v tem obdobju zelo okreпил svojo restavratorsko dejavnost. Po natančno urejeni slikarjevi delovni korespondenci, ki je danes hranjena v Narodni galeriji, in mnogih navedbah o tej slikarjevi dejavnosti Franceta Steleta<sup>7</sup> lahko predvidimo, da je Sternen leta 1907 začel dejansko zelo intenzivno delovati kot restavrator in je to delo opravljal vsaj nekje do sredine leta 1915, ko mu je vojna začela vedno bolj narekovati življenje, kmalu pa je bil tudi vpoklican.<sup>8</sup> Po voj-

<sup>7</sup> France STELE, Spomeniki srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji, *Serta Hoffilleriana*, Zagreb 1940, p. 481. Sternenova zelo obsežna in natančno po spomenikih, ki jih je restavriral, urejena delovna korespondenca je hranjena v dokumentacijskem fondu Narodne galerije. Ker je v dobršni meri sestavljena iz uradnih dopisov dunajske Centralne komisije za spomeniško varstvo ali raznih lokalnih organov, ki so naročali restavriranje spomenikov in se dogovarjali zanj, so pisma vsa natančno in nedvoumno datirana. Večkrat najdemo tudi določila, kaj lahko pri nekem projektu delajo asistenti, katera dela pa mora opraviti Sternen sam. Korespondenca je verjetno pomanjkljiva, zlasti v zgodnejšem obdobju.

<sup>8</sup> Steletu je pripovedoval: »Vojna: pri vojakih od okt. 1916–1918 do konca vojne (9. oktober?). Odslej v Ljubljani.« KLEMENC 2002, cit. n. 4, p. 190. Pri vojakih je bil očitno tudi polno zaposlen, saj nekoliko naprej pravi:

ni je aktivno nadaljeval restavratorstvo v okvirih nove države. Za našo nadaljnjo obravnavo se zdi posebej pomembno še izpostaviti, da se kot posebno intenzivno Sternenov restavratorsko obdobje kaže čas v letih 1908–1912, ko je skoraj težko verjeti, koliko restavratorskih nalog na zelo različnih lokacijah mu je uspelo izvajati naenkrat.

Kot že rečeno, nam je Sternenov restavratorstvo dobro znano tudi zaradi njegovega tesnega sodelovanja s tedaj ključnim slovenskim umetnostnim zgodovinarjem in konservatorjem Francetom Steletom, ki je o tej slikarjevi dejavnosti večkrat tudi podrobno pisal. V nekrologu slikarju, s katerim sta ostala »do smrti v prijateljskem razmerju in v najožjem sodelovanju«, nam je med drugim to podal tudi na kratko, z nekaterimi ključnimi mejniki: »Njegov ugled je narasel posebno l. 1911 z deli pri Sv. Primožu nad Kamnikom. L. 1914 je bil med kandidati za dvornega restavratorja. Od l. 1920 dalje je bil Stern kot restavrator glavni sodelavec slovenskega Spomeniškega urada; pomembna odkritja gotskih fresk v Sloveniji, ki so odslej sledila, so do l. 1941 najožje zvezana s Sternenovim sodelovanjem.«<sup>9</sup> V katalogu Sternenove razstave portretov leta 1944 je o razmerju med slikarjem in restavratorjem pri Sternenu Stele celo zapisal, da mnogi ljudje, ki so ga poznali kot restavratorja, niso niti vedeli, da je tudi pomemben umetnik, ki na svojem področju veliko velja.<sup>10</sup>

Kljub takšnim restavratorskim uspehom se zdi, da so mladega umetnika – vsaj nekje do prve svetovne vojne močnejše – vseeno še precej mučile »klasične umetniške identitetne dileme« in je spet in spet, od časa do časa, intenzivneje poskušal tako delovati kot tudi prodreti kot slikar. Trdneje na strani slikarstva se je zdel vsaj do leta 1907, večja serija odličnih devinskih krajin je nastala v letih 1910–1911. V izvrstnem večjem in najobetavnejšem poskusu, ki je bil posebej koncentriran po letu 1912, je slikarja ustavila prva svetovna vojna.<sup>11</sup>

»Pri vojakah: portreti grofice Coronini, svojega komandanta Pavića. Restavriral gotske freske v Bruck[u] ob Muri. Poslikal vojaški kino v Brucku. Z regimentom v Enns ob Donavi.« Ibid., p. 193.

<sup>9</sup> France STELE, Matej Sternen – slikar in restavrator, *ZUZ*, n. s. I, 1951, p. 196.

<sup>10</sup> France STELE, in: *Matej Sternen. Portreti* (Ljubljana, Jakopičev paviljon, 1944), p. 1 (sicer brez paginacije).

<sup>11</sup> Takšno časovno umestitev spet podpirajo pisma prijatelja Richarda Graefa Mateju Sternenu, ki so ohranjena v Gabrovem gradivu, MG. Proti

Za lažjo obravnavo bomo pri časovnem umeščanju Sternene produkcije od leta 1899 do začetkov prve svetovne vojne slikarjev opus razmejili na štiri časovne sklope, ki se kažejo kot nekakšne logično zaključene in vsaj potencialno dobro obvladljive interpretativne entitete.

I. Prvi sklop del bomo datirali v obdobje 1899–1902, v katero so ta dela praviloma časovno umeščena tudi sicer. Kot jasni orientacijski točki nam za to obdobje služita Prva in Druga slovenska umetniška razstava. Iz tega obdobja so znane nekatere krajine, med njimi omenimo *Grintovec* (Mestni muzej Ljubljana, inv. št. 510:LJU;0019125), ki je bil razstavljen na Prvi slovenski umetniški razstavi leta 1900, in *Krajino (potok)*, imenovano tudi *Ob vodi* (zasebna last), ki je bila razstavljena na Drugi slovenski umetniški razstavi leta 1902. Ohranjeni so nekateri portreti, omenimo na primer reprezentančni *Portret Vide Avramovič*<sup>12</sup> ali velikansko upodobitev cesarja Franca Jožefa s spremstvom (4,64 x 3,25 m), ki je bila leta 1900 že narejena za ljubljanski Mestni dom.<sup>13</sup> Prav tako so ohranjeni razni žanri, na primer različni prizori prvega obhajila<sup>14</sup>, *Pri šivanju* (le po fotografiji<sup>15</sup>), *Iz cerkve* ali mala sličica *Deklica si zavezuje čevelj* (zasebna last). Slednja, ki se pri Sternenu običajno navaja kot prvi opaznejši poskus prehajanja od akademskega realizma k bolj sproščnemu in svetlejšemu slikanju, je morala nastati najpozneje do po-

koncu desetletja korespondenca presahne, 11. 2. 1912 pa je Graef šokiran in vesel, da je po več letih zopet prejel Sterneno pismo. V odgovor Sternenu sporoča cene stanovanj, ateljejev, modelov in podobno. V nadaljnji korespondenci je veliko govora o možnostih razstavljanja v Münchnu; Graef očitno Sternenu pomaga pri poskusu ponovne umetniške aktivacije na Bavarskem. Cf. e. g. 12. 6. 1913, 16. 3. 1913. Navaja se, da je leta 1913 Sternenu razstavljal v Münchnu na Mednarodni umetniški razstavi, a brez navedbe razstavišča. Iz dopisovanja z Graefom lahko domnevamo, da je s svojimi slikami poizkušal v Secesiji in Glaspalastu, a glede na moja doslejšnja preverjanja neuspešno.

<sup>12</sup> Portret je v zasebni lasti, po podatkih iz kataloga je signiran in datiran desno spodaj: M. S. 900. *Matej Sternenu; retrospektivna razstava*, 1976, p. 156.

<sup>13</sup> Božena DIRJEC, Po sledih Sternenevega Cesarja na konju, *ARGO*, XXXV/1–2, 2002, pp. 72–77.

<sup>14</sup> Za širšo obravnavo motiva prvega obhajila pri Sternenu glej Beti ŽEROVC, Prvoobhajanke, Roza Klein in gole ženske v slikarstvu Mateja Sternena, *Acta historiae artis Slovenica*, XV, 2010 (pred izidom).

<sup>15</sup> Fototečni karton Moderne galerije pravi, da je lastnik neznan, slika pa velika 104,5 x 69,5 cm. Desno zgoraj je lepo viden podpis M. Sternenu 902.



letja 1900, saj je bila razstavljena že na Prvi slovenski umetniški razstavi. *Iz cerkve*, za Sternena nenavadno velika žanrska slika (139 x 106 cm), ki po fotografijah sodeč ni ravno najboljša in jo danes hranijo v Narodnem muzeju v Beogradu, je bila ob njenem zadnjem razstavljanju v Sloveniji časovno umeščena v leto 1902.<sup>16</sup> Na rep tega obdobja ali vsaj v njegovo neposredno bližino lahko uvrstimo tudi večino znanih študijskih aktov iz Ažbetove šole (na primer *Ženski akt z dvignjenima rokama*, NG, inv. št. S 1608; *Ženski akt v profilu*, NG, inv. št. S 1609; *Rdečelaska*, NG, inv. št. S 1747) ter risbe meščanske in umetniške boeme (na primer *Ženska za mizo*, NG, inv. št. G 1352; *Mož s cigareto pred stojalom*, NG, inv. št. G 1348; *Na razstavi*, NG, inv. št. G 765).<sup>17</sup> (sl. 1, 2, 3, 4, 5)

Če gledamo zbrani material kot celoto, lahko ugotovimo, da je Sternena poleg večinoma še precej realistične produkcije na prelomu stoletij očitno le počasi poskušal z modernejšimi slikarskimi prijemi, a nato takšen poskus vseeno štel za dovolj kompetenten in zanimiv, da ga je razstavil – v družbi bolj reprezentativnih del. Zanimivo je – sploh ker je v nasprotju z našimi današnjimi predstavami –, da je slovenska kritika ob Prvi slovenski umetniški razstavi prav takšen poskus, že omenjeno sliko *Deklica si zavezuje čevelj*, zelo lepo sprejela.<sup>18</sup> Sicer pa je bil slikar – nič neobičajnega za njegov čas in okolje – praviloma bolj sproščen le v obravnavi večjih, manj izpostavljenih ploskev na sliki, na primer svetlo slikanega blaga pri ženskih figurah, kar je – ravno tako v skladu z običajnim mešanjem kakršnega koli modernizma z impresionizmom okoli leta 1900

<sup>16</sup> *Matej Sternena; retrospektivna razstava*, 1976, p. 172.

<sup>17</sup> Sterneneve risbe in akti so bili, denimo, razstavljeni na Drugi slovenski umetniški razstavi. Ker pa so v katalogu imenovani le »risba« ali »akt«, jih težko povežemo s konkretnimi znanimi deli. Na srečo imamo tudi nekaj drugih indicev, da gre za v besedilu omenjene risbe in akte oziroma da te lahko datiramo v ta čas.

V *Ilustriranem Slovincu* je leta 1926 umetnik svojo risbo *V razstavi* najbrž sam datiral v leto 1902. Zanimivo jo je označil kot skico za sliko! Slovenska upodabljalna umetnost: Matej Sternena, *Ilustrirani Slovenec* (priloga *Slovenca*), II, 1. 5. 1926.

*Rdečelaska* je signirana in datirana desno zgoraj: M. Sternena 1902, *Klečči ženski akt* (NG, inv. št. 1618) pa levo zgoraj: M. Sternena/Mh. 1902. *Matej Sternena; retrospektivna razstava*, 1976, p. 158.

<sup>18</sup> Med drugimi: Anton Aškerc, Prva slovenska umetniška razstava, *Ljubljanski zvon*, XX, 1900, p. 676. Miljutin Zarnik, Slovenska umetniška razstava (Jakopič, Strnen), *Slovenski narod*, XXXIII/230, 6. 10. 1900.



1. Matej Sternen, *Ženski akt (Rdečelaska)*, (1902), 119 x 71 cm,  
Narodna galerija inv. št. NG S 1747



2. Matej Sternen, *Ženski akt z dvignjenima rokama*, (okoli 1902), 60 x 48 cm, Narodna galerija inv. št. NG S 1608



3. Matej Sternen, *Na razstavi*, (okoli 1902), 53,3 x 40 cm, grafit/papir, Narodna galerija inv. št. NG G 765



4. Matej Sternen, *Mož s cigareto pred stolom*, (okoli 1902), 35,2 x 30,9 cm, grafit/papir, Narodna galerija inv. št. NG G 1348



5. Matej Sternen, *Pri šivanju*, (okoli 1902), (104,5 x 69,5 cm, po podatkih na fototečnem kartonu Moderne galerije), nahajališče neznano

v srednji Evropi – pozneje razlagal kot svoj zgodnji impresionizem. Ker je bil to čas njegove selitve v München po približno desetih letih bivanja v Avstriji, je zlasti pri aktih kmalu lepo vidno, kako je postopoma začel dobivati bolj »münchensko potezo«, značilno tudi prav za Ažbetovo šolo. Sternenovi mladostni akti iz Narodne galerije so kot ilustracije opisov dela v Ažbetovi šoli, ki jih najdemo v spominih učencev: »Če je imel učenec na ta način previdno zložene čiste barve v čopiču (n. pr. belo, rumeno, toplo rdečo, hladno modro in hladno rdečo), je lahko z eno samo potezo prima slikal n. pr. celo čelo, obraz, ramena ali katerokoli drugo partijo akta v svetlobi, polsenci ali v senci z vso barvno prelestjo tistega objekta. S par potezami je bilo mogoče naslikati glavo ali ves akt.«<sup>19</sup>

2. Drugi sklop bomo nanizali predvsem okrog del, ki so fizično datirana na platno ali jih lahko učinkovito časovno zamejimo z razstavami med letom 1903 in poletjem 1907. Pomembne orientacijske točke za to obdobje so razstavljanja v münchenskem Glaspalastu leta 1903, pri Miethkeju na Dunaju in na Prvi jugoslovanski umetniški razstavi v Beogradu leta 1904, na Drugi jugoslovanski umetniški razstavi v Sofiji leta 1906 in na Prvi slovenski umetniški razstavi v Trstu leta 1907. Večina teh razstav prinese kopico podatkov, ki med drugim omogočajo tudi zanesljivejše časovno razvrščanje, veliko del pa omejuje vsaj z zgornjo časovno mejo možnega nastanka.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Emil PACOVSKÝ, Anton Ažbe, slikar in učitelj, *Anton Ažbe in njegova šola*, Ljubljana 1962, p. 97.

<sup>20</sup> Večina naštetih razstavljanj je bila v okviru Save, opozoriti pa je treba, da Sternenovo razstavljanje ni bilo vselej povsem identično z razstavljanji drugih treh ključnih protagonistov društva. Sternen je bil očitno v mladosti zelo zainteresiran za razstavljanje na Dunaju in v mednarodnem okviru, o čemer pričajo tudi nekatera pisma s podatki o pogojih razstavljanja ali z zavrnitvami del s strani mednarodnih razstavnih institucij, ki jih najdemo v Gabrovi zapuščini v Moderni galeriji. Z leti je za razstavljanje postajal manj zainteresiran oziroma je poskušal intenzivno razstavlјati le še sporadično; morda ne le zato, ker je bil prezaposlen z restavriranjem, temveč tudi zato, ker je bil pri poskusih razstavljanja redko uspešen, vsekakor manj, kot so bili, denimo, Grohar, Jakopič in Jama. Na razstavah v Dunajski secesiji, ko so se ti trije pojavili skupaj, tj. leta 1905 in 1912, Sternena ni bilo zraven, prav tako se ni udeležil razstave leta 1906 v Londonu ali Mednarodne razstave v Rimu leta 1911. Natančneje pojasniti, zakaj je bilo tako, je težko tudi zato, ker je vsaka razstava nekoliko drugačen primer. Očitno pa je, da je imel Sternen precej težav s kritiko, ki mu je bila redko naklonjena, in prav tako z odkupi del na razstavah, na



6. Matej Sternen, *Portret Roze Klein*, (okoli 1903), nahajališče neznano



7. Matej Sternen, *Portret gospe Müller*, (okoli 1903), (60,5 x 49cm, po podatkih na fototečnem kartonu Moderne galerije), nahajališče neznano



8. Matej Sternen in gospa Müller, (1903?), fotografija iz arhiva fototeke Narodne galerije št. 6561

Ena najbolj znanih Sternenovih slik, veliki *Portret Roze Klein*, je nastala spomladi leta 1903, saj jo Sternen – poleg svojega namena, da jo razstavi v Glaspalastu – omenja v korespondenci z Jakopičem. Portret ima na platnu poleg umetnikovega priimka tudi izpisano letnico 903.<sup>21</sup>

Doprnsi en face *Portret Roze Klein* (sl. 6), običajno datiran v leto 1904, in *Portret gospe Müller* (sl. 7), ki se pojavlja tudi pod naslovom *Portretna študija*, običajno datiran v leto 1903 ali 1904, morda nista časovno umeščena povsem precizno, a prav tako skoraj gotovo sodita v to zgodnje obdobje. Med drugim je Kleinova preprosto videti

katerih je med četverico v okviru Save prodajal najslabše. Njegovi izbori del za razstave v tem pogledu morda tudi niso bili najbolj posrečeni; v drugi polovici prvega desetletja 20. stoletja je kritiko redno šokiral s svojo eksperimentalno usmerjenostjo.

<sup>21</sup> Portreta sicer ne omenja izrecno, saj govori le o sliki – brez navedbe motiva –, ki jo pripravlja za razstavo v Glaspalastu. MG, Ilc, Sternen Jakopiču, 1. 4. 1903 (23). V katalogu Glaspalasta nato najdemo sliko pod številko 1127, naslovljeno »Bildnis des Fr. K.«. *Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung im kgl. Glaspalast 1903* (2. avgust), München 1903. Katalogi letnih umetniških razstav v bavarskem Glaspalastu so dostopni na spletnem naslovu: <http://www.arthistoricum.net/en/ressourcen/>.



9. Matej Sternen, *Gozd (Na robu gozda)*, (1904), 58 x 70 cm,  
Narodna galerija inv. št. NG S 340



10. Matej Sternen, *Jutro (Jutro v gozdu)*, (okoli 1905), 81 x 79 cm,  
Narodna galerija inv. št. NG S 3361





11. Matej Sternen, *Ulica v Monakovem*, (okoli 1905), 71,5 x 54,5 cm,  
Narodna galerija inv. št. NG S 1331

zelo mlada, številne podrobnosti o gospodični Müller, po katerih lahko sklepamo, da so se vsi trije dobro poznali, pa beremo prav v najzgodnejših pismih Kleinove Sternenu na Kranjsko (sl. 8).<sup>22</sup> Ker je Sternen že leta 1904 pri Miethkeju razstavljal *Weibliches Bildnis*, obstaja tudi možnost, da je bil to prav *Portret gospe Müller*.<sup>23</sup>

Krajine, kot sta *Gozd* (tudi *Na robu gozda*, NG, inv. št. S 340, sl. 9) ali *Jutro v gozdu* (NG, inv. št. S 3361, sl. 10), prav tako sodijo v to obdobje. Krajina *Jutro v gozdu* je tudi signirana in datirana. Letnica

<sup>22</sup> Gabrovo gradivo, MG.

<sup>23</sup> Domnevamo lahko tudi, da bi v primeru, ko bi poleg velikega portreta svoje ljubice Roze Klein razstavil še njen drugi portret, ob tako številnih ohranjenih kritikah in korespondenci, ki se tičejo razstave, to ostalo tudi kje vsaj omenjeno. Obe v odstavku navedeni sliki danes poznamo po fotografiji, verjetno sta še vedno hranjeni nekje v Sloveniji v zasebni lasti.



12. Matej Sternen, *Baletka (Plesalka)*, (okoli 1905), (126 x 89,5 cm, po podatkih na fototečnem kartonu Moderne galerije), nahajališče neznano

je rahlo slabo berljiva, a je lahko le 1905 ali 1906, kar je manj verjetno. Glede na stalno navajanje letnice okoli 1905 in na dejstvo, da se je po pomladi leta 1907 Sternen v München le zelo redko vračal, lahko upravičeno sprejmemo, da je enkrat v tem obdobju nastala tudi *Ulica v Monakovem* (sl. 11).<sup>24</sup>

Prav tako je v tem času zanesljiv nastanek velike *Baletke* (sl. 12), saj je bila *Baletka* njegove bodoče soproge Roze Klein – sliki sta Sternen in Kleinova skoraj zagotovo slikala sočasno – razstavljena v Sofiji že sredi leta 1906.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Pri razstavi v Sofiji, ki je bila otvorjena poleti 1906, je v spiskih odposlanih del omenjena slika *Ulici*. Veselova zapuščina, NUK, Ms 1761. Ker na *Ulici v Monakovem* vidimo križišče dveh ulic, obstaja možnost, da gre za eno in isto delo.

<sup>25</sup> Več o tem cf. ŽEROVC 2009, cit. n. 5, p. 85 in ŽEROVC 2010, cit. n. 14.

Pri naštetih podobah lahko opazamo, da je Sternen v tem času razvil specifično slogovno orientacijo. Naštejmo nekaj značilnosti:

– Dolga, zelo vidna poteza; oblikujoča ali tudi nizana. Ta poteza postaja značilna za avtorja, prav po njej neznano ali dvomljivo sliko lažje prepoznavamo kot Sternenovo.

– Naklonjenost zelo presvetljenim motivom v vseh zvrsteh, ki jih je praticiral. Svetlobni vir je v teh podobah zelo širok in pogosto močnejši v njihovem zadnjem delu, postavljen za glavni objekt na sliki, t. i. *gegenlicht*. Svetloba je na sliki pogosto poudarjena še z močnimi finalnimi belimi nanosi.

– Značilne barvne kombinacije. Prva značilna kombinacija sta zelena in rdeča; obe barvi sta lahko tudi zelo močni ali zelo temni. Krajine so lahko v celoti ubrane v raznih odtenkih teh dveh barv, pri drugih zvrsteh se pogosto pojavita v ozadju slik (veliki *Portret Roze Klein*, veliki *Ženski polakt*<sup>26</sup>). Druga značilna kombinacija so zelo svetli rumenkasto-rožnati toni, pogosto nastopa tudi siva; nazoren primer tega sta sliki *Ulica v Monakovem* ali *Mladenič po kopanju*.

– Poleg sugestivnih, pazljivo izbranih kombinacij barv opazamo slikarjevo iskanje še drugih posebnih učinkov za vzpostavljanje celovite atmosfere na sliki; na primer slikanje na juto, ki je sicer manj obstojna od platna, a zaradi bolj grobe teksture potezo specifično izrazito razprši in sploh daje sliki svojstveno, značilno strukturo. Pri *Ulici v Monakovem* je slikar debeli okvir slike za enotnejši učinek z grobimi potezami premazal v prav tak rožnati ton, kakršen prevladuje na sami sliki. Na več slikah pa je očitno tudi hoteno sugeriranje občutka nekakšne rahle megličavosti in nezaključenosti ali komaj zaključenosti slikovnih površin, zlasti ozadij in neizpostavljenih planov slik. Za vsaj približno predstavo, kaj je mišljeno s tem, pomislimo na koprenaste in megličaste dele figuralnih prizorov Sternenovega priljubljenega slikarja Edgarja Degasa, ki je pogosto uporabljal tudi sorodne kombinacije barv. Sicer pa je bilo tudi v Münchnu takšnemu obdelovanju neizpostavljenih slikovnih površin posvečene izredno veliko pozornosti. Opazamo ga tudi že pri »münchenskih Kranjcih« predhodne generacije, precej izrazito pri

<sup>26</sup> *Matej Sternen; retrospektivna razstava*, 1976, p. 153. Na platnu je poleg signature tudi letnica, ki bi bila lahko 901 ali 907. V tej barvni kombinaciji je številne slike izvedel tudi po prvi svetovni vojni.



13. Matej Sternen, *Mladenič po kopanju*, (okoli 1903-04), 126,2 x 87,3 cm, zasebna last



14. Matej Sternen, *Počivajoča*, (okoli 1904), 49 x 65 cm, Narodna galerija inv. št. NG S 1354



15. Matej Sternen, *Skica za Mladeniča po kopanju*, (okoli 1903-04), skicirka iz Gabrovega gradiva v Moderni galeriji



16. Matej Sternen, *Skica za Počivajočo*, (okoli 1903-04), skicirka iz Gabrovega gradiva v Moderni galeriji

Ferdu Veselu, ponekod prav tako pri Ivani Kobilci (*Likarice*). Očitno se uveljavlja tudi pri Antonu Ažbetu. *Pevska vaja* je bila zaradi visokih ocen sodobnikov najbrž odličen primer takšne atmosfersko naravnane rahle nezaključnosti in netransparentnosti, prav Matej Sternen pa se je izrecno in zelo razburjal nad slabim restavriranjem, ki je tej sliki izbrisalo na takšen megličast učinek preračunane zgornje plasti. Stele je zapisal:

»Slika je bila po Sternenu v prvotnem nepokvarjenem stanju odlična. Osnovana z oljem, dovršena pa z belo kredo in črnim ogljem in skoraj popolnoma dovršena.

Franke jo je dal proti Sternenovemu stališču umiti in lakirati, kar je povzročilo uničenje.«<sup>27</sup>

<sup>27</sup> KLEMENC 2002, cit. n. 4, p. 198. Ažbe si je pri svojih slikah verjetno poudarjeno prizadeval za ta vidik in to je bila morda kvaliteta, za katero so bili njegovi sodobniki zelo dojemljivi, mi pa jo danes pravzaprav komaj zaznavamo. Že *Zamorka* ima izjemno in nenavadno ozadje – morda ga je na sliki Ažbe dodeloval tudi pozneje –, pri katerem se zdi, da je slikar v zlatkasto-rumenkasto-rjavkasto barvo vtiral rdeč pastel. Prav to ozadje pa je zelo pomembno, da nato glava kreolske gospe tako plastično, živo in bleščeče izstopi iz slike.

Hipotetično predpostavljamo pri Sternenu iztekanje zanimanj, ki smo jih izpostavili v zadnji točki, nekje okoli Miethkejeve razstave. Na ta način sta, denimo, slikana *Portret gospe Müller in Mladenič po kopanju*. Od pomladi 1904 se trajno uveljavijo bolj razgibana poteza, debelejši nanos in s tem precej bolj neenakomerne površine; značilne slike so na primer *Pomladansko sonce*, *Gozd*, *Jutro v gozdu* ali *Počivajoča*. Razvoj do leta 1907 na koncu že precej izstopi iz tukaj začrtanih značilnosti v slikah, kot sta *Mrak* ali *Golobi*. Odločitve za takšne časovne umestitve bomo v nadaljevanju predstavili še podrobneje.

S pomočjo izpostavljenih značilnosti v to obdobje od opaznejših del uvrščamo, kot že rečeno, *Mladeniča po kopanju* (zasebna last, sl. 13) in *Počivajoča* (NG, inv. št. S 1354, sl. 14), ki sta sicer običajno datirana pozneje, praviloma v leto 1909. Za takšno datiranje obeh slik nimamo nobene prave utemeljitve, obe sta tudi slikani na način, ki je opisan zgoraj.

*Mladenič po kopanju* je poleg naštetega tudi značilna šolska slika modela, postavljenega v ateljeju, da so ga slikarji lahko slikali iz vseh mogočih pogledov. Dejstvo, da je Sternen po letu 1907 stanoval na različnih naslovih po Kranjskem in najbrž ni imel niti lastnega ateljeja niti časa, kaj šele moškega modela, ki bi bil pripravljen izključno zanj gol sedeti vse dneve, dodatno usmerja v zaključek, da je podoba nastala pred tem v Münchnu.

*Počivajoča* bi seveda lahko nastala kjer koli. V prid naši tezi tokrat govori, da je bila najbrž naslikana v zgodnejšem, »privlačnejšem« obdobju zveze slikarja in slikarke, ko so večinoma nastale tudi druge Rozine podobe. Povsem zmazano letnico na sliki pa bi vsaj tako upravičeno kot 09 lahko prebrali tudi kot 04, kar bi bila po pričujočih raziskavah tudi ustrežnejša datacija za to sliko.

Zgovoren indic v povezavi s tema dvema podobama je mali črni zvezek iz Gabrovega gradiva v Moderni galeriji, ki ga je umetnik uporabljal kot skicirko. Ker sta ključni znani sliki, ki ju vadi v njem, prav ti dve, *Mladenič po kopanju* (sl. 15) in *Počivajoča* (sl. 16), lahko domnevamo, da sta najbrž nastali v zelo podobnem časovnem razdobju. Način risanja in drugi motivi v zvežčiču, ki so še najbolj podobni risbam meščanske in umetniške boeme, datiranim v čas okoli leta 1902, sliki dodatno umeščajo v zgodnejši del obdobja 1903–1907.

V družbi s tema dvema podobama *Ulica v Monakovem* deluje manj osamljeno, nekako se bolj smiselno poveže tudi s krajinami, kot so *Gozd*, različica *Gozda* iz zasebne lasti ali *Jutro v gozdu*. Sliko *Pomladansko sonce* (NG, inv. št. S 339) iz Narodne galerije bi prav tako umestili v ta čas, morda je celo identična s sliko *Popoldansko sonce* – kar ob zmedi z naslovi Sternenovih slik sploh ne bi bilo čudno –, ki jo je Sternen razstavil že leta 1904 v Beogradu in jo je tudi eden izmed kritikov ob tej priliki izpostavil kot dobro.<sup>28</sup>

Špekuliramo namreč, da se je Sternen zaradi svojega relativnega neuspeha pri Miethkeju spomladi leta 1904, ko je bil v primerjavi s trojico Grohar-Jakopič-Jama s strani kritike slabo ocenjen, predvsem pa ni nič prodal, pospešeno preusmeril v krajinarstvo. »Savanska krajina« je bila namreč, po celotni izkušnji z razstavljanjem pri Miethkeju sodeč, absoluten hit tako pri kritiki kot pri kupcih. To je najbrž vplivalo tudi na Sternenov izbor del za Prvo jugoslovansko razstavo še istega leta v Beogradu, kjer se je predstavil izključno kot krajinar s slikami *Po dežju*<sup>29</sup>, *Gozdna pot*<sup>30</sup> in *Popoldansko sonce*.<sup>31</sup> S tem izborom je bil deležen mešanih kritik, v našo korist so nekatere precej zgovorne o tem, kakšne krajine naj bi to bile. Po mnenju kritika *Laibacher Zeitung*a so bile slike moderne, Sternen naj bi zapadel pretiranemu Jakopičevemu vplivu, le da njegove krajine primerjave z Jakopičevimi ne zdržijo.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Jugoslovanska umetniška razstava, *Slovenski narod*, XXXVII/216, 22. 9. 1904.

<sup>29</sup> Slika *Po dežju* naj bi bila prodana v Beogradu za loterijo. O. K., Prodane slike slovenskih umetnikov v Belgradu, *Ljubljanski zvon*, XXV, 1905, p. 63. Slika je lahko danes sicer kjer koli, obstaja pa tudi možnost, da je identična s sliko *Breze* iz beograjskega Narodnega muzeja. Treba je še poudariti, da imata sliki *Breze* in *Pomladansko sonce* precej podobnosti v obdelavi in potezi.

<sup>30</sup> Za *Gozdna pot* je povsem mogoče, da je identična s Sternenovo sliko *Gozd* iz Narodne galerije. *Gozdna pot* zasledimo še v pismu sredi leta 1910, ko Sternen Jakopiču piše: »prosim Te pripravi moje stvari: knjigo in skizo »gozdno pot« da vzamem ob tej priliki s seboj.« MG, Ilc, Sternen Jakopiču, 17. 7. 1910 (48). Poleg *Gozda* iz Narodne galerije poznamo še nekoliko bolj študijsko zastavljeno različico povsem istega motiva, tudi podobnega formata. Danes je v zasebni lasti v Ljubljani.

<sup>31</sup> Navedeno po katalogu razstave: 378 Posle kiše, 379 Šumska staza, 380 Popodnevno sonce.

<sup>32</sup> Die erste südslavische Kunstausstellung, *Laibacher Zeitung*, letnik CXXIII/216, 22. 9. 1904.

Zaradi vsega naštetega domnevamo, da so znane in pogosto reproducirane krajine, ki se jih sicer najraje datira nekje okoli leta 1907, verjetno nastale od pomladi do jeseni 1904, torej med razstavama na Dunaju in v Beogradu, kakšna morda tudi pozneje, saj se, denimo, pri *Jutru v gozdu* zaradi izpisane datacije nagibamo bolj k letu 1905.<sup>33</sup> Krajine se dobro povezujejo tudi z drugo produkcijo iz tega obdobja, denimo, če sopostavimo *Počvajočo* in *Gozd*, sta sliki sorodni v potezi, izboru barve, značilnem nanašanju svetlobe z belo itd. V tem času je glede na značilnosti – in glede na nosečnost upodobljenke, ki je rodila novembra 1904 – nastal tudi *Rdeči parazol*, kar podpira tudi tradicionalno datiranje te slike v leto 1904 (ali 1905).<sup>34</sup>

Pravih razlogov za poznejše datiranje naštetih Sternenovih krajin ni moč najti. Zdi se, da je glavni moment, zaradi katerega se vsa ta produkcija datira najraje šele okoli leta 1907, predvsem kar predsodek, kjer Sterneni ni cenjen, se mu ne pripisuje eksperimentalnost in se zato njegova produkcija, če ta deluje sodobno in sproščeno, preprosto postdatira.<sup>35</sup>

Nekje v čas od Miethkejeve razstave dalje, najraje pa v obdobje od leta 1905 do poletja 1907, lahko uvrščamo podobe, ki so slikane s krajšo, zelo pastozno in manj dekorativno sistematizirano potezo, nekatere med njimi so zelo barvite in eksperimentalne. Zgornjo časovno mejo zanje predstavlja razstava, otvorjena oktobra 1907 v Trstu. Slik prej ne najdemo na razstavah, prav tako so v leto 1907 nekatere umeščene v Gabrovih zapiskih.<sup>36</sup> V čvrst časovni sklop jih zamejuje tudi ugotovitev, da je bil ta način umetnikovega dela, ki je bil očitno povezan s Sternenovimi poskusi doseči neki nov osebni likovni jezik, na žalost kratkotrajen in tudi kmalu prekinjen. O tem, zakaj se je to zgodilo, več špekuliramo drugje<sup>37</sup>, uvodoma pa smo že razpravljali o tem, kako se

<sup>33</sup> Datiranje otežuje še predvidevanje, da sta obstajali dve različici te slike. Več o tem glej ŽEROVC 2009, cit. n. 5, pp. 97–99.

<sup>34</sup> V Gabrovih zapiskih iz Moderne galerije piše: »Rdeči sončnik, sl. na Verdu pri Mikliču 1904«.

<sup>35</sup> Sterneni o teh krajinah v pogovorih s Steletom ni veliko govoril: »V Ljubljani 1902–06 razne študije. Na Gorenjskem Gozd (pri Virantu), Krompir (Regali), jesenski motivi (2 prodal v Beogradu).« KLEMENC 2002, cit. n. 4, p. 192.

<sup>36</sup> Cf. n. 4.

<sup>37</sup> ŽEROVC 2010, cit. n. 14.



je Sternen prav z letom 1907 izdatneje aktiviral kot restavrator. Takšno datiranje te produkcije dodatno potrjuje tudi paralelna Jakopičeva produkcija, v kateri zaznavamo sorodne interese. Domnevamo, da sta si bila v tem času slikarja tudi prijateljsko dokaj blizu, jeseni tega leta sta na primer skupaj celo odprla slikarsko šolo.<sup>38</sup>

Na Prvi slovenski umetniški razstavi v Trstu sta bili zanesljivo razstavljeni velika slika *Mrak*<sup>39</sup> (v Narodni galeriji je evidentirana kot *Pri šivalnem stroju*, inv. št. S 3010, sl. 17) in *Krajina (jutro)* (Mestni muzej Ljubljana, inv. št. 510:LJU;0032106), z njima pa lahko glede na likovne značilnosti povežemo v dokaj čvrst časovni sklop še nekaj sorodnih del. Z *Mrakom* lahko med drugim povežemo zelo zanimive *Golobe* iz ljubljanskega Mestnega muzeja (inv. št. 510:LJU;0032107, sl. 18), na katere je zelo burno odreagirala ljubljanska likovna kritika, ko jih je Sternen razstavil na prvi razstavi v Jakopičevem paviljonu.<sup>40</sup>

S takšno, za Sternena nekako neurejeno, drugače tekočo potezo so izvedene tudi nekatere krajine, ki so v barvnem izboru in skupnem učinku sicer konvencionalnejše. Poleg *Krajine (jutro)* se zdijo zelo kvalitetni še *Kozolci* (sl. 19) iz zasebne lasti.

Smiselno se zdi še poudariti, da so različni načini dela v umetnikovi produkciji lahko soobstajali in so slike v različnih modusih, orisanih v tem sklopu, lahko nastajale vzporedno. Domnevamo, denimo, lahko, da zelo različno slikana tihožitja z mrtvimi pticami časovno niso daleč narazen, tako Sternen v Steletovih pogovorih kot Gaber v zapiskih jih umeščata v leto 1907.<sup>41</sup>

3. Pri časovnem umeščanju del v tretjem in četrtem obdobju nam poleg faktičnih indicev pomaga nekaj ugotovitev in predvidevanj o Sternenovem življenju. Kot že rečeno, vse kaže, da je po letu 1907 Sternen nekaj let deloval bolj kot restavrator, ko pa se je v tej profesiji dovolj vpel in »zverziral«, da ga ni povsem okupirala, je znova poskušal vzporedno resneje nadaljevati slikarsko produkcijo. Svojestven pomen v tej časovni shemi imajo najbrž tudi Sternenovih spori z Rihardom

<sup>38</sup> Ibid.

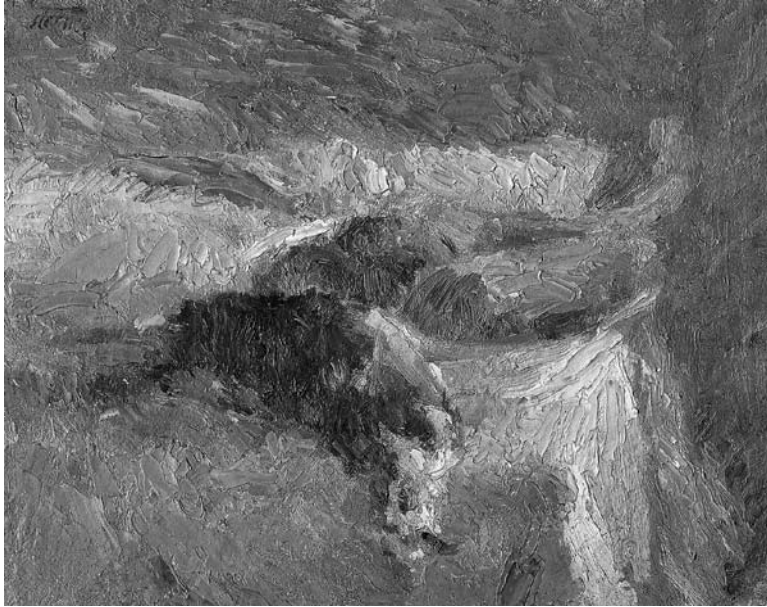
<sup>39</sup> V pogovorih s Steletom je Sternen sam postavil nastanek *Mraka* v leti 1904–1905. KLEMENC 2002, cit. n. 4, p. 193.

<sup>40</sup> ŽEROVC 2010, cit. n. 14.

<sup>41</sup> Cf. n. 4.



17. Matej Sternen, *Mrak (Pri šivalnem stroju)*, (pred jesenjo 1907), 103,3 x 83,5 cm,  
Narodna galerija inv. št. NG S 3010



18. Matej Sternen, *Golobi*, (okoli 1907), 45 x 55 cm, Mestni muzej Ljubljana  
inv. št. 510:LJU;0032107



19. Matej Sternen, *Kozolci*, (okoli 1907), 49 x 60 cm, zasebna last



20. Matej Sternen, *Portret Tončke Gaber*, (1907-09), 130 x 100 cm, zasebna last

Jakopičem, ki so se vlekli vsaj nekje od leta 1909, leta 1911 pa vzkipeli v izjemno grobo javno polemiko. Mogoče je, da je vse to Sternena dodatno podžgalo, da se je želel dokazati kot slikar in razstavljaec, zaradi česar je zelo resno zastavil novo likovno produkcijo.<sup>42</sup>

Tretje obdobje bomo časovno zamejili v leta 1907–1908 do 1911. Slikarsko je bilo to precej mirno obdobje, čeprav je trajalo približno dobra štiri leta, je v tem času namreč nastalo relativno malo slik.

Velika in odlično izvedena slika *Portret Tončke Gaber* (sl. 20) je najpogosteje umeščena v leto 1907, med drugim tudi v katalogu Sternenove samostojne razstave portretov iz leta 1944. Pri nastajanju te razstave pa so bili zbrani vsi, ki so zagotovo največ vedeli o tej sliki: ključni poznavalec slikarjevega opusa France Stele, prav tako poznavalec, tudi lastnik slike in mož portretiranke Ante Gaber ter slikar sam. Takšna datacija zato je verjetna, najdlje pa jo časovno tudi sicer lahko raztegnemo le do pomladi leta 1909, saj je bil portret razstavljen že na prvi razstavi v Jakopičevem novem likovnem paviljonu, kar je dokumentirano tudi na fotografijah.<sup>43</sup>

Portret zaznamuje nekoliko specifično slikanje, morda še najbolj sorodno slikanju, opisanemu v drugem sklopu, pri katerem se zdi, da sintetizira opisane moduse dela in številne pridobljene izkušnje, pač na način, primeren za reprezentativni meščanski portret. Prav tako pa je to slikanje že nekoliko sorodno tudi tistemu načinu dela, ki bo zaznamoval produkcijo v četrtem sklopu. *Portret Tončke Gaber* je tako nekakšna prehodna slika – med fazo, v kateri se nam je jasno zamejilo delo do leta 1907, in porajajočim se novim slogovnim pristopom, ki ga napovejo očitneje najprej devinske krajine, zrel in izoblikovan pa je nato v znamenitih aktih in slikah, kot sta *Hodnik z arkadami* ali *Na divanu*.

V časovno bližino te slike bi morda lahko uvrstili tudi izjemno zanimivo sliko, ki se najobičajneje pojavlja pod naslovom *Jutro* –

<sup>42</sup> Jakopič in Sternena sta bila odtlej vse do smrti v zelo hladnih odnosih. Odnos med slikarjema je razviden iz Sternenove korespondence Jakopiču, ki jo hranijo v Moderni galeriji, pa tudi iz Sternenovega pripovedovanja. Več o tem glej Beti ŽEROVC, *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002, pp. 152–158, 178–183; KLEMENC 2002, cit. n. 4; Franjo BAŠ, Matej Sternena v Mariboru, Spomini, *ZUZ*, n. s. I, 1951, pp. 176–177. Podbevšek citira spomine kiparja Dolinarja na burne razprave, ki sta jih imela slikarja v paviljonu. Anton PODBEVŠEK, *Rihard Jakopič*, Ljubljana 1983, p. 81.

<sup>43</sup> Veselova zapuščina, NUK, Ms 1761.



21. Matej Sternen, *Postaja na Krasu (Postojnski kolodvor)*, (1910-11), (49 x 73,5 cm, po podatkih na fototečnem kartonu Moderne galerije), nahajališče neznano



22. Matej Sternen, *Hodnik z arkadami (Arkade)*, (1912-16), (88 x 103 cm, po podatkih na fototečnem kartonu Moderne galerije), nahajališče neznano

*Roza Sternen*. Glede na motiv gre za delo večjega formata (81 x 80 cm), ki predstavlja Sternenovo ženo v intimi postelje s precej razgaljenim opršjem. Sliko, ki priča o precejšnji svobodomiselnosti slikarskega para, danes poznamo le po fotografijah in na teh poteza ter nekoliko grudasta raskavost barvnega nanosa spomnita na veliki reprezentativni portret družinske prijateljice Gabrove. V Gabrovih zapiskih v Moderni galeriji je prav tako navedba, za katero lahko domnevamo, da je povezana s to sliko: »Jutro – žena v postelji, skica in velika, na Godešču 1907–1908.«<sup>44</sup>

Kot je običajno navajano, so v letih 1910–1911 najbrž res nastale devinske krajine, ki so logično umeščene v čas, ko je Sternen v Devinu stalno bival. Na sliki *Devinski grad z morjem* (NG, inv. št. S 349) je poleg podpisa izpisana letnica 910. Več devinskih krajin je bilo skupaj tudi razstavljenih v Jakopičevem paviljonu leta 1912, ko so se odnosi med sprtima slikarjema nekoliko umirili in je Sternen po nekaj letih prvič spet razstavil v kolegovem razstavišču. Vredno se zdi omeniti še, da je bila slika, ki je danes znana pod imenom *Postojnski kolodvor* (sl. 21) in običajno datirana v leto 1904, prav tako razstavljena skupaj s temi krajinami, ki jim je tudi likovno zelo podobna.<sup>45</sup> Bolj smiselno bi jo bilo torej prav tako datirati v leti 1910–1911. Do prezgodnjega datiranja najbrž prihaja zaradi upoštevanja navedbe iz Gabrovih zapiskov iz Moderne galerije, da je leta 1904 Sternen naslikal *Postojnski kolodvor* za vojno ladjo Adelsberg, ki se je potopila, pri napačni sliki.<sup>46</sup>

4. Izbrane ključne slike iz zadnjega ustvarjalnega obdobja do prve svetovne vojne – od leta 1912 do poletja 1916 – bomo obravnavali ločeno, pri vsaki bomo na kratko razložili časovno umestitev.

Slika *Hodnik z arkadami* (sl. 22) je po starih fototečnih kartonih Moderne galerije v zasebni lasti in ima letnico 1913 izpisano na sami sliki. V Jakopičevem paviljonu je bila pokazana sicer šele na XV. umetniški razstavi v oktobru in novembru leta 1918, a z jasnim opozorilom kritike, da Sternen razstavlja le stara dela.<sup>47</sup> Ker je Sternen menda

<sup>44</sup> Gabrovo gradivo, MG.

<sup>45</sup> Med Sternenovimi deli na Slovenski umetniški razstavi oktobra 1912 je *Postojnski kolodvor* v katalogu najbrž številka 210 – *Postaja na Krasu*.

<sup>46</sup> Gabrovo gradivo, MG.

<sup>47</sup> Josip REGALI, XV. slovenska umetniška razstava v Ljubljani, *Dom in svet*, XXXII, 1919, p. 47.

šele oktobra leta 1918 prišel iz vojske in je najbrž zato razstavljal, kar je imel izpred vojne, se takšna datacija zdi umestna. Kritika je na tej razstavi hvalila še podobo *Model*,<sup>48</sup> ki je bila morda eden izmed aktov, naslikanih prav tako pred vpoklicem.

Na Slovenski umetniški razstavi oktobra leta 1912, ki smo jo omenjali že v povezavi z devinskimi krajinami, je pod številko 203 navedena tudi slika *V salonu*. Po navdušenju in opisih kritike sodeč – govor je o sloneči deklici na zofi – bi bila verjetno *V salonu* lahko slika, ki je danes imenovana *Na divanu* in je redni del stalnih postavitev v Narodni galeriji. Pri tej sliki je datiranje posebej zapleteno, saj sta tradicionalni letnici v rabi vsaj dve. *Na divanu* ima na platno poleg signature izpisano letnico 1909 in ta se danes tudi običajno navaja. Vendar sumimo na možnost, da bi bila slika lahko tudi antedatirana, recimo leta po nastanku, ob prodaji v Narodno galerijo. Dvome o tej zgodnji dataciji pravzaprav še najbolj sproža kar *Sternen sam*, saj je, denimo, v katalogu razstave portretov iz leta 1944, pri nastajanju katere je aktivno sodeloval, slika *Na divanu* datirana 19(14).<sup>49</sup> Prav tako je v pogovorih s Steletom slikar povedal, da je ta slika nastala na začetku prve svetovne vojne.<sup>50</sup> In to se zdi precej zanesljiv podatek, saj ne glede na to, kako zelo nezanesljiv je naš spomin, po navadi zanesljivo hrani, kaj se je zgodilo v bližini ključnih zgodovinskih mejnikov, ki so zaznamovali naša življenja. Zaradi naštetih dvomov dopuščamo tudi možnost, da je slikar izvedel dve različici slike oziroma dve podobni sliki. Za znano sliko *Na divanu* iz Narodne galerije pa datacijo puščamo odprto, a z mnenjem, da je nastala prej v letih 1912–1914 kot pa v letu 1909.

Za znameniti *Korzet* je jasni *ante quem* dogodek božična razstava leta 1914, ko se ta slika pojavi pod naslovom *Pri toaleti*. Sliko vidimo tudi na fotografijah te razstave, ki so v Veselovem gradivu v NUK-u.<sup>51</sup>

Čeprav bi s začetkom vojne morda pričakovali upad umetniškega dela, je verjetneje, da se je *Sternen*, ki mu je bilo najbrž onemogočeno restavratorsko delo vsaj na nekaterih lokacijah, prav v

<sup>48</sup> Ibid. Ivan Zorman, XV. umetniška razstava, *Ljubljanski zvon*, XXXVIII, 1918, pp. 801–802.

<sup>49</sup> Seznam, *Matej Sternen. Portreti*, 1944, cit. n. 10.

<sup>50</sup> KLEMENC 2002, cit. n. 4, p. 193.

<sup>51</sup> Božična razstava slovenskih umetnikov 13. 12. 1914–24. 1. 1915. *Sternen* je razstavljal štiri krajine, *Tulpe* in *Pri toaleti* za 1000 kron.



tem času bolj posvetil slikanju. Delal je najbrž več v ateljeju, zaradi česar lahko v tem obdobju še predvidevamo tudi slikanje znamenitih aktov. Zgornja časovna meja se več aktom postavi z letom 1916, ko so bili razstavljeni kot serija v paviljonu, iz fotografij in kritik pa lahko jasno rekonstruiramo, za katere slike gre.<sup>52</sup> V katalogu XII. umetniške razstave, ki je potekala v juniju in juliju leta 1916, so navedene Sterne-nove slike: »8. Magdalena, 16. Po kopeli, 18. Krinka, 23. Akt«.

S strani kritike zelo hvaljena *Magdalena* (sl. 23) je danes znana le po fotografiji. Ker imamo več fotografskih posnetkov te podobe, in to z različnih kotov in v različnih osvetlitvah, lahko razberemo, da je bil način slikanja dokaj podoben tistemu, ki ga vidimo na danes znani sliki *Po kopeli*. A *Magdalena* je bila večja slika in najbrž – sodeč po kritikah in fotografijah – res izredna v bogati obdelavi kože in raznih blagov ter draperij.

*Po kopeli* je manjši akt iz Narodne galerije, ki ga danes najpogosteje imenujemo *Ležeči akt* (NG, inv. št. S 1377).

*Krinka* je akt zelo velikega formata, ki se pojavlja tudi z imenom *Japonka* in je bil po zadnjih znanih podatkih v zasebni lasti v Ljubljani (sl. 24).

Slike *Akt* na fotografijah ne vidimo, a ker kritika veliko navaja, da je št. 23 velika in zelo dobra slika, domnevamo, da gre za veliki akt iz Narodne galerije (NG, inv. št. S 1378), ki je še danes znan s tem imenom – *Akt*. V pogovorih s Steletom ga je časovno umestil tudi Sternen sam: »Akt v galeriji 1913/4 (eden pri Maroltu).«<sup>53</sup> Morda je sliko lahko datiral tako precizno, ker se je spominjal, da je bil tisto zimsko sezono v Münchnu.

Proti jeseni leta 1916 je bil Sternen po vojaški dolžnosti premeščen zunaj Ljubljane. Aktov v obdobje po poletju 1916 zato nikakor nima smisla datirati. Na dolžnosti najbrž ni imel niti časa, sploh pa ne možnosti in pogojev za njihovo izdelavo (velika platna, material, modeli, ogrevan atelje itd.).

<sup>52</sup> Izidor CANKAR, XII. umetniška razstava, *Dom in svet*, XXIX, 1916, p. 217. Kunstausstellung in Laibach, *Laibacher Zeitung*, CIIIV/165, 21. 7. 1916. Itd.

<sup>53</sup> KLEMENC 2002, cit. n. 4, p. 193. Breda ILICH-KLANČNIK, *Matej Sternen (1870–1949)*, Ljubljana 1974 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis). Ilich-Klančnikova piše na strani 102, da je *Akt* signiran zadaj na platnu d. sp: Monakovo 191(4).



23. Matej Sternen, *Magdalena*, (pred poletjem 1916), nahajališče neznanano



24. Fotografija razstave v Jakopičevem paviljonu, reproducirana v reviji *Dom in svet* leta 1916. Skrajno desno vidmo Sternenov veliki akt *Krinka*, levo od nje ga akt *Po kopeli*.

Ker imamo tudi zaradi neurejene časovne umestitve posameznih del Mateja Sternena »slabo pred očmi«, njihovo konkretnije datiranje ni nekaj izključno birokratskega, temveč omogoča, sploh če je dobro podprto z reprodukcijami, da slikarjev opus bolj zaživi in zasije, značilnosti in kvalitete Sternenovega slikarstva pa izstopijo bolj plastično. Dela, ki sicer lebdijo bolj vsako zase, se začnejo medsebojno povezovati, posamezni ustvarjalni sklopi postanejo s premiki del ter jasnejšo časovno in kontekstualno umestitvijo prepoznavnejši aspekt v slikarjevem opusu. Takšna primera bosta ob ustreznem nadaljnjem predstavljanju krajinarstvo iz let 1904–1905 ali devinske krajine iz let 1910–1911, ki smo jim priključili prezgodaj datirani *Postojnski kolodvor*. Zelo pomembno je, da se jasno začrta tudi slikarjeva eksperimentalna faza iz let 1905–1907, tudi v kontekstu sočasnih figuralnih raziskovanj Groharja in Jakopiča. Prav četrto obdobje, če ga gledamo kot kompaktno produkcijsko fazo, ki je v le nekaj letih dala številne kapitalne slike, pa sploh izstopi kot posebna kvalitetna celota. *Korzet*, *Akt*, *Po kopeli*, *Krinka* in *Magdalena*, povezani z *Na divanu* in s *Hodnikom z arkadami*, izstopijo kot celovit, prepričljiv korpus, ki bo kot tak šele moral biti obdelan. Ostal bo nemški vpliv, a ga bo treba ovrednotiti na novo, sploh

ker je pisanje, da se je po letu 1907 Sternen redno vračal v Nemčijo, povsem nepreverljivo. Močan impulz za Sternena je bilo lahko bivanje v Münchnu ob koncu leta 1913 in v začetku leta 1914, pri čemer pa bi bilo treba natančneje preveriti, kaj je slikar lahko videl na razstavah. Zagotovo pa je treba razmišljati tudi o možnih drugih, zlasti francoskih vplivih. Doslej je veljalo, da jih je le malo, omenjalo se je samo nekaj imen, a to morda zato, ker še ni bilo izkazanega pravega interesa za raziskovanje v tej smeri. Za razlaganje predvojnega Sternena, pri katerem je barva postajala vse bolj stopnjevana, kontrasti in obrisi močni, volumni pa prav izstopajoči, bo nujno treba izslediti ustvarjalnost, ki je daleč od impresionistične fakture in razblinjenosti začela poudarjati oblike in materialnost predmetov, povsem drug pomen pa je dala tudi barvi.

Viri fotografij: © Narodna galerija, Ljubljana, Bojan Salaj (sl. 1, 2, 3, 4, 9, 11, 14, 17, 18, 19, 20), © Narodna galerija, Ljubljana (sl. 8), © Narodna galerija, Ljubljana, Janko Dermastja (sl. 10), Moderna galerija, Ljubljana (sl. 5, 6, 7, 12, 15, 16, 21, 22), Tomo Jeseničnik (sl. 13), Zapuščina Frana Vesela, NUK (sl. 23)

## PROPOSAL FOR A DIFFERENT CHRONOLOGY OF CERTAIN WORKS BY MATEJ STERNEN

### Summary

The article seeks to define a more precise chronology of the works of Matej Sternen from his most important creative period, beginning with his arrival in Munich in 1899 and ending with the First World War.

First it formulates a clearer definition of the chronology and locations of the painter's numerous moves, travels and stays. Then it defines Sternen's restoration work, which often kept the painter so busy that he abandoned ambitious painting projects for long periods of time.

With regard to its chronology, the artist's oeuvre is divided into four periods that seem to be logically complete and are at least potentially workable interpretative groups of works.

1. The first group dates from the period 1899–1902. Clear milestones for this period are the first and second Slovene art exhibitions.

2. The second group mostly comprises works that in terms of time can be convincingly associated with the exhibitions between 1903 and summer 1907. Important milestones of this period are the exhibitions at the Glaspalast in Munich in 1903, at Miethke's in Vienna and the First Yugoslav Art Exhibition in Belgrade in 1904, the Second Yugoslav Art Exhibition in Sofia in 1906 and the First Slovene Art Exhibition in Trieste in 1907.

Due to additional stylistic analysis, from among more notable works *Young Man after a Bath* and *Resting* are placed in the period from 1903 to 1904, although traditionally they are believed to date from a later period, generally 1909. When placed together with these two images, *Street in Munich* is less isolated and is also more logically connected with the landscapes such as *Forest*, another version of *Forest* from a private collection, *Morning in the Forest* and *Spring Sunshine*. The well-known and often reproduced landscapes that are conventionally dated to around 1907 were possibly created from spring to autumn 1904, which means between the exhibitions in Vienna and Belgrade. Considering the date written on the painting, *Morning in the Forest* was most likely painted in 1905.

Images featuring shorter, much thicker and less decoratively systematic brushwork, some of which are very colourful and experimental, date from the period sometime after Miethke's exhibition, most probably from the period from 1905 to summer 1907. The large painting *Dusk* and *Landscape (Morning)* were certainly exhibited at the First Slovene Art Exhibition in Trieste. Considering their artistic features, these two works can be reliably connected with several other similar works, such as the fascinating *Pigeons* from the Ljubljana City Museum.

3. The third group dates from the period between 1907–1908 and 1911. At that time Sternen was very active as a restorer. In terms of painting this period was not very productive, since relatively few paintings were produced despite the fact that it lasted for four years. The large and exceptionally well-executed *Portrait of Tončka Gaber* is conventionally dated to 1907. This painting represents a transition between the stage of Sternen's clearly defined works from before 1907 and an emerging new style that was clearly heralded first in the Duino landscapes and became mature and fully formed in the well-known nudes and paintings such as *Corridor with Arcades* and *On the Sofa*. The Duino landscapes were probably painted in 1910–1911 as is traditionally believed, since at that time Sternen permanently lived in Duino. But the painting now known by the title *Postojna Railway Station* and conventionally dated to 1904 would also be more reasonably placed in the period 1910–1911.

4. The fourth group comprises paintings from the period from 1912 to summer 1916. The date of the well-known painting *On the Sofa* from the National Gallery remains undetermined, but it is more probable that it was painted in 1912–1914 than in 1909. A clear *ante quem* for the famous *Corset* is the Christmas exhibition of 1914, where the painting was displayed with the title *At Toilette*. Several of Sternen's most well-known nudes were painted by summer 1916, when they were exhibited as a series at Jakopič Pavilion; the photographs and reviews provide enough information for their clear identification.

Due to the insufficiently defined chronology, the oeuvre of Matej Sternen "cannot be seen clearly". Therefore a more concrete definition of when his works were painted is not a purely bureaucratic task, but it allows the painter's oeuvre to come to life and shine forth, particularly if it is supported with reproductions, and the characteristics and qualities of Sternen's painting become more palpable. Works that otherwise seem to be completely isolated begin to connect and the individual groups of works become a more recognisable aspect of the painter's oeuvre when the works are given a clearer chronology and context. Given appropriate further research, two such groups are the landscapes from 1904–1905 and the Duino landscapes from 1910–1911, which are now connected with *Postojna Railway Station*, which was previously believed to have been painted earlier. It is also very important that the painter's experimental stage from 1905–1907 is clearly outlined in the context of contemporary figural explorations of Grohar and Jakopič. The fourth period can be regarded as particularly productive if viewed as a consolidated stage in artistic creativity giving birth to many important paintings in only a few years. *Corset*, *Nude*, *After a Bath*, *Mask* and *Magdalena* in connection with *On the Sofa* and *Corridor with Arcades* stand out as a complete and convincing group of works that still need to be appropriately researched and interpreted.

## Captions:

1. Matej Sternen, *Female nude (Woman with Red Hair)* (1902), 119×71 cm, National Gallery, inv. no. NG S 1747 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
2. Matej Sternen, *Female Nude with Raised Hands* (c. 1902), 60×48 cm, National Gallery, inv. no. NG S 1608 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
3. Matej Sternen, *At Exhibition* (c. 1902), 53.3×40 cm, black chalk on paper, National Gallery, inv. no. NG G 765 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
4. Matej Sternen, *Man with Cigarette in front of Easel* (c. 1902), 35.2×30.9 cm, charcoal on paper, National Gallery, inv. no. NG G 1348 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
5. Matej Sternen, *Sewing* (c. 1902), (104.5×69.5 cm, as stated on the Museum of Modern Art photo archive card), provenance unknown (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
6. Matej Sternen, *Portrait of Roza Klein* (c. 1903), provenance unknown (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
7. Matej Sternen, *Portrait of Mrs. Müller* (c. 1903), (60.5×49cm, as stated on the Museum of Modern Art photo archive card), provenance unknown (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
8. Matej Sternen and Mrs. Müller (1903?), photograph from the photo archive of National Gallery, no. 6561 (© National Gallery of Slovenia)
9. Matej Sternen, *Forest (On the Edge of the Forest)* (1904), 58×70 cm, National Gallery, inv. no. NG S 340 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
10. Matej Sternen, *Morning (Morning in the Forest)* (c. 1905), 81×79 cm, National Gallery, inv. no. NG S 3361 (© National Gallery of Slovenia, photo: Janko Dermastja)
11. Matej Sternen, *Street in Munich* (c. 1905), 71.5×54.5 cm, National Gallery, inv. no. NG S 1331 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
12. Matej Sternen, *Ballerina (Dancer)* (c. 1905), (126×89.5 cm as stated on the Museum of Modern Art photo archive card), provenance unknown (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
13. Matej Sternen, *Young Man after a Bath* (c. 1903–04), 126.2×87.3 cm, private collection (photo: Tomo Jeseničnik)
14. Matej Sternen, *Resting* (c. 1904), 49×65 cm, National Gallery, inv. no. NG S 1354 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
15. Matej Sternen, *Sketch for Young Man after a Bath* (c. 1903–04), sketchbook from Gaber archive in Museum of Modern Art (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
16. Matej Sternen, *Sketch for Resting* (c. 1903–04), sketchbook from Gaber archive in Museum of Modern Art (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
17. Matej Sternen, *Dusk (At the Sewing Machine)* (before autumn 1907), 103.3×83.5 cm, National Gallery, inv. no. NG S 3010 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
18. Matej Sternen, *Pigeons* (c. 1907), 45×55 cm, City Museum of Ljubljana, inv. no. 510:LJU;0032107 (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
19. Matej Sternen, *Hayracks* (c. 1907), 49×60 cm, private collection (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)

20. Matej Sternen, *Portrait of Tončka Gaber* (1907–09), 130×100 cm, private collection (© National Gallery of Slovenia, photo: Bojan Salaj)
21. Matej Sternen, *Station in Karst (Postojna Railway Station)* (1910–11), (49×73.5 cm, as stated on the Museum of Modern Art photo archive card), provenance unknown (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
22. Matej Sternen, *Corridor with Arcades (Arcades)* (1912–16), (88×103 cm, as stated on the Museum of Modern Art photo archive card), provenance unknown (photo: Museum of Modern Art, Ljubljana)
23. Matej Sternen, *Magdalena* (before summer 1916), provenance unknown (photo: Fran Vesel legacy, National and University Library)
24. Photograph of exhibition at Jakopič Pavilion, published in the magazine *Dom in svet* in 1916. Far right, Sternen's large nude *Mask*, to the left the nude *After a Bath*.