

## Povojno desetletje

---

JELISAVA - ŠPELCA ČOPIČ

---

Moje vedenje o politiki – iz grške polis – mesto in tekne (teckné) – znanje, se pravi najboljši način vladanja, kot je zapisano v priročnikih za amaterje –, nabrano ob študiju umetnosti različnih preteklih dob, je bilo zgodovinsko, knjižno in teoretično ter zelo daleč od mojih skromnih vsakdanjih izkušenj. Zato sem ga morala tokrat dopolnjevati z drugimi viri in bodočim raziskovalcem prepuščam iskanje po arhivih za točnimi podatki, kdo je bil kdo politično, in analiziranje impakta politike na umetniško ustvarjanje.

Prva tri poveljna leta sem preživela v tujini in poznam dogajanje v Sloveniji le po pripovedovanju in poznejšem raziskovanju. Katalog Moderne galerije iz leta 1979<sup>1</sup> prinaša izbrano suhoparno kronologijo dogodkov, iz katere izluščimo za leto 1945 ustanovitev Akademije upodablajočih umetnosti v Ljubljani. Publikacija ob 30-letnici akademije obširneje poroča o njeni predzgodovini, nastajanju in programski usmeritvi.<sup>2</sup> Zasluge zanjo imajo umetniki partizani, katerih strankarska pripadnost ali nepripadnost je ostala v senci partizanskega sijaja. Prvi rektor je bil Božidar Jakac, redni profesorji Gojmir Anton Kos, France Mihelič, Slavko Pengov in Boris Kalin, takratni prosvetni minister pa pisatelj Ferdo Kozak. Izbor je bil smiseln glede na razporeditev predmetov: slikanje, risa-

---

Besedilo je bilo (brez tu izbranih fotografij) prvič objavljeno v reviji *M'ars. Časopis Moderne galerije Ljubljana*, III/2–3, 1991, pp. 48–52. Za dovoljenje za ponatis se uredništvo zahvaljuje Moderni galeriji. Besedilo je bilo v reviji *M'ars* pospremljeno z naslednjim uredniškim uvodom: »Ob današnjih poskusih revidiranja krivic, prizadejanih nekaterim slovenskim umetnikom v času po drugi vojni, smo prosili prof. dr. Špelco Čopič za nekaj osebnih pogledov na politično najbolj zaostreno prvo poveljno desetletje. Zanimalo nas je, kako se je po prihodu iz Pariza počutila v domačem okolju, ki je skušalo, tako kot na vseh drugih področjih, tudi v umetnosti nadomestiti buržoazno umetnost z novo, po sorealističnih zgledih, in kako je doživljala politične opredelitve (oziroma dediščino medvojnih opredelitev) slovenskih umetnikov in strokovnih kolegov.«

<sup>1</sup> Ljerka MENAŠE – Eva GSPAN, *Kronologija, Slovenska likovna umetnost 1945–1978* (Ljubljana, Moderna galerija – Arhitekturni muzej), Ljubljana 1979, pp. 261–265.

<sup>2</sup> *Akademija za likovno umetnost 1945–1975*, Ljubljana 1975.

nje, grafika in kiparstvo, bil pa je gotovo tudi političen. Tršo linijo sta zastopala S. Pengov, ki je bil odličen risar realistične smeri in kmalu vodilni predstavnik monumentalnega slikarstva socialističnega realizma, ter B. Kalin, vodilni kipar, ko sta bila France Gorše v tujini in Lojze Dolinar v Beogradu. Kalin pa je bil tudi glavni gospodarstvenik nastajajoče akademije in je moral razviti posebno nadarjenost na področju zvez med umetnostjo in gospodarstvom, ki ga skoraj ni bilo. Trša linija se je čutila v negativnem odnosu do starega impresionista Mateja Sternena, toda v samem profesorskem zboru se je oglasila treznejša nasprotna stran v njegovo obrambo. Že pri starejši generaciji, še bolj pri mlajših neodvisnih je bilo močno razvito zavezništvo med umetniki, da so si pomagali, če se je le dalo. Vseh povezav in nasprotij ni lahko ugotoviti, zato mislim, da je pametneje ostati pri dejstvih. Eno takih osupljivih je, da je bil 1946. leta iz Zagreba povabljen za rednega profesorja na akademijo najobetavnejši mladi slikar Gabrijel Stupica, ki ga je odkrilo že hrvaško umetniško okolje. Dobra analiza njegovega slikarstva bi že tedaj lahko odkrila, da je bil za socialistični realizem prava tempirana bomba. Naj si tu samo enkrat dovolim sanje, kaj bi bilo, če ... Zoran Mušič je odšel in se uveljavil v svetu, če bi tedaj odšel tudi Stupica, bi morda imeli dva umetnika s svetovno zvenečim imenom. Naj končam z akademijo. Pouk se je pričel pozimi leta 1946, prvi letniki so bili številni, študenti zelo različne starosti, materialni pogoji obupni, toda navdušenje za študij je premagovalo ovire pomanjkanja na vseh področjih. Ob rob dogodkom: akademija je dobila iz zaplenjene imovine nekaj slik (glavnina je danes v Narodni galeriji) in knjig, ki so postale osnova akademijske knjižnice.

Druga pomembna dogodka sta se zgodila 1948. leta z ustanovitvijo Moderne galerije v Ljubljani in naslednje leto z razstavo slovenskih impresionistov v njenih prostorih. Moderna galerija je bila zgrajena ob posredovanju Izidorja Cankarja z denarjem Hribarjeve družine. Najprej je 1947. leta odprla vrata razstavi sovjetskih slikarjev A. in S. Gerasimova, A. Dejneke in A. Plastova, ki naj bi bila poučna demonstracija socialističnega realizma. Za likovne umetnike so ideologije in likovni koncepti neuporabni, dokler niso spremenjeni v likovne motive, formo jim lahko dajo samo umetniki, zanjo pa potrebujejo modele in ponazoritve in tokrat so jih dobili. Politično pa je akcija zgrešila svoj namen. Med umetniki je krožila izjava uglednega slikarja in risarja Frana Tratnika, da so Rusi pozabili še tisto, kar so se naučili pri Ažbetu. Ob tej sodbi strokovnjaka se je slovenskim umetnikom dvignila samozavest in tudi reprodukcije v Ogančku je niso več omajale. Socialistični realizem ni bil za slovenske umetnike nikakršna jasna, zaključena doktrina, temveč skupek parol, večinoma z negativnim predznakom, usmerjenim proti buržoazni,



1. Veno Pilon, Špelca Čopič, Karel Dobida pred Narodno galerijo, Ljubljana, 2. 10 1954

kapitalistični in imperialistični umetnosti. Močnejše zagovornike je imel v Beogradu in Zagrebu. Globino deformacije, ki jo povzroči ideološki vidik ocenjevanja umetnin, dokazuje negativna kritika zapadne umetnosti na 24. beneškem bienalu, ki jo je napisal umetnostni zgodovinar Grgo Gamulin.<sup>3</sup> Socialistični realizem se je stopnjeval še preko informbiroja in zašel že 1950. leta v krizo, saj je nerodno živeti od pomoči Amerike in kritizirati njeno civilizacijo. Po tem času je postal orožje likovno »manj« uspešnih umetnikov, ki se pač niso vdali, da so v drugi ali tretji vrsti, ter političnim strukturam naročnikov javnih del.

Razstava Društva slovenskih upodabljajočih umetnikov 1948. leta v Moderni galeriji je spodbudila slikarja Doreta Klemenčiča k dolgemu članku, polnemu upanja in obupa nad usodo slovenske umetnosti. Ogroža jo »formalistična« umetnost, ki jo sestavljajo – po mnenju zapadnjakov – revolucionarne struje: kubizem, ekspresionizem, futurizem in druge. Govorijo o osvobojenju duha, o dvigu podzavesti, o znanstvenosti, o laboratorijskem delu. Toda vse to je zgrešeno. Sledijo opozorila, graje in nasveti, med njimi: »Ali Pavlovec ne vidi žilave borbe kraških ljudi, ki se izvijajo vztrajno iz svojega uboštva? Ali so večne ruševine in gnile baj-

<sup>3</sup> Grgo GAMULIN, Retrospektive sa XXIV. bienala, *Umetnost* [Beograd], 1, 1949, pp. 10–23.

te F. Miheliča edina značilnost za našo herojsko borbo in današnjo monumentalno izgradnjo. One dajejo dojem tragedije, kar pa ni naša borba nikoli bila ...«<sup>4</sup> Iztrgano citiranje ni prijazno, toda celotno besedilo je bilo še manj in je bilo že ob nastanku nepomembno.

Leta 1948 je Moderna galerija, ki jo je upravljal Zoran Kržišnik, ravnatelj pa je bil G. A. Kos, za njim od leta 1949 do 1952 Karel Dobida in nato Z. Kržišnik, pripravljala razstavo slovenskih impresionistov, vmes pa je v začetku leta 1949 sprejela prvo razstavo Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije. Na tej je bila razstavljena slika G. Stupice *Pred sprevodom*, ki ne ikonografsko ne oblikovno ne ustreza socialističnemu realizmu. Razstavo, ki je bila v Prešernovem tednu, so pospremile kritike, ki so skušale ločiti zdravo umetnost od bolnega subjektivizma. Ob njej so se sestali odborniki zveznega društva in pretresli tudi slovenski impresionizem. Razgovor je bil v še neopremljeni knjižnici Moderne galerije. Na povabilo G. A. Kosa sem se ga udeležila, bil je moje prvo srečanje s »problematiko« slovenskega impresionizma v socialistični interpretaciji. Tema razgovora je bila na kratko: ali je impresionizem naša pomembna kulturna dediščina. Spominjam se usnjenih plaščev in Petra Lubarde v svetlem kamelharju, ki je branil impresionizem, usnjeni plašči so bili proti. Vse skupaj je bilo nerazumljivo in vtis je bil katastrofalen.

Vtis ni mogel biti drugačen, saj sem se pred kratkim vrnila iz Pariza, kamor sem odšla v jeseni 1945. leta s štipendijo francoske vlade študirat umetnostno zgodovino. Bila so sijajna leta, posvečena študiju, glede preživetja so nam prvo leto pomagali paketi suhe hrane, ki jih ni porabila ameriška vojska, nato smo imeli »pariški študenti« svojo majhno menzo in iz Jugoslavije so nam vozili del hrane, največ pasulj in slanino. Za moje formiranje sta bili najpomembnejši kvaliteta in raznovrstnost originalnih umetnin, ki sem jih videla, ne toliko znanje, ki sem ga strpala v glavo. Zanj pa so bili odločilni premiki, potresi, ki so jih povzročili profesorji, na primer Pierre Lavedan, ko je pri umetnosti novega veka izpodkopaval *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Heinricha Wölfflina, ki sem si jih v kratkem času študija na ljubljanski univerzi komaj prisvojila. Lavedan je bil mnenja, da je ta sistematika preveč samovoljna, da uvršča, izpušča in ureja umetnine in umetnike, ne da bi upoštevala živ, spremenljiv tok nastajanja umetnosti. Malo sem vedela o razhajanjih in sporih med umetnostnozgodovinskimi teorijami, med francosko in nemško šolo. Trajalo je nekaj časa, da sem začela ločevati ureditev stvari od stvari samih, mrežo, sistem od tega, kar naj bi urejala, in postala sem previdnejša

<sup>4</sup> Dore KLEMENČIČ, *Umetnost in resnica*. Ob razstavi Društva slovenskih upodablajočih umetnikov v Moderni galeriji, *Ljudska pravica*, IX/54 [3. 3. 1953].



2. Obisk Wernerja Berga v Moderni galeriji (za Špelco Čopič stoji Zoran Kržišnik), Ljubljana, 14. 12. 1954

s teorijami. Paralelna predavanja umetnosti starega, srednjega in novega veka na L'Institut d'Art et d'Archéologie so premetavala mojo vrednostno lestvico največjih umetnin, ikonografijo, ki je prevladovala pri predavanjih Louisa Réauja, smo ublažili s poslušanjem sodobne in izvenevropske umetnosti na École du Louvre, kjer sem študirala muzeologijo. Tu je bilo treba plačati šolnino, toda zato smo imeli prost vstop v državne muzeje in poleg one mavrske institutske palače je bil tudi louvrski muzej moj. Drugo pot odkritij in spreminjanja je utirala estetika, ki jo je predaval Étienne Souriau. Vključena je bila na drugih smereh in že prvo leto sem dobila za izpit Baudelairove kritike, zbrane v knjigi *Les Curiosités esthétiques*, in H. Focillona *La vie des formes*. S pesnikom kritikom ni bilo težav, saj mi je bilo mišljenje 19. stoletja razumljivo. Drugače je bilo s Focillonom, z obliko, prostorom in časom. Ni bila kriva francoščina, temveč abstrakcije, drugačen način mišljenja, ki si je mukotrпно utiral pot v mojo sivo materijo in ustvaril novo mrežo, v katero sem lovila umetnine. Souriau, ki je v svojih izvajanjih zajemal vse umetnostne panoge, je s svojim raziskovanjem »correspondances« – zvez med njimi – odpiral širša obzorja in razložil marsikatero nejasnost.



3. Sprejem ob otvoritvi 1. mednarodne grafične razstave v Moderni galeriji, Ljubljana, 2. 7. 1955

Najpomembnejše je bilo prepričanje, ki nam ga je približeval in utrjeval z mnogimi visokimi in tudi pritlehnimi primeri, da je umetnost avtonomna, če je sploh kaj in kolikor je lahko kaj na svetu avtonomno. Samo tako je umetnost smiselna in iz tega izhajajo stalna napetost, v kateri nastaja, ter njeni naporji za uveljavljanje, oblikovanje in preoblikovanje sveta. Lahko služi in dela po naročilu, toda naloge rešuje s svojimi sredstvi, njena oblika si prisvaja sporočilo, ga spreminja in velikokrat preživi. Iz množice razstav omenjam razstavo Société des Artistes Independants (1946), pravo exposition-monstre s 3387 deli, vse od realizma do abstrakcije, ki je pomenila zame precejšen šok, toda brez velikih imen. Dalje so bili tu še sijajni van Gogh iz holandskih zbirk, v muzeju Jeu de Paume britanska moderna umetnost iz Tate Gallery in v novoodprtem Muzeju sodobne umetnosti njen res bogat pregled,  e ostanem pri moderni umetnosti. Ves ta množični imaginarni muzej (A. Malraux je objavil svojega 1947. leta) je pomagala ne urediti, saj proces ni nikoli končan, temveč bolje razumeti in osvojiti razstava v Galerie Charpentier Cent Chefs-d'oeuvre de l' cole de Paris, ki mi je odkrila notranjo smotrnost v kontinuiteti in diskontinuiteti moderne umetnosti. Odločilno je bilo seveda silovito doživetje lepote.

Srečanje v Moderni galeriji je, poleg subjektivnega doživetja, pomenilo, da so prišle stvari do absurda, in ne posebno odlo nim Slovencem je pri el na pomoč



4. Otvoritev retrospektivne razstave Ivana Groharja v Moderni galeriji (na fotografiji France Stele), Ljubljana, 12. 11. 1958

zvezni podpredsednik Moša Pijade ter izjavil, da naj bodo ponosni, da imajo tak impresionizem. Razstava je bila postavljena, uvod v katalog je napisal France Stelè, ki je isto leto izdal svojo že pred vojno pripravljeno knjigo *Slovenski slikarji* (1949). Z njo smo bili zopet v stroki in na trdnih tleh, čeprav smo o mnogočem mislili različno. Tudi za impresionizem so nam manjkale temeljne raziskave, kar ni omogočalo najboljšega izbora. Toda impresionisti so – pravzaprav že tretjič – nastopili svojo zmagovito pot, ki vodi do njihovega današnjega mitiziranega položaja.

Mene so po vrnitvi poklicali v službo na ministrstvo za kulturo in prosveto, kjer sem bila referentka za muzejske zadeve, dokler niso ugotovili, da me šole niso usposobile za to delo in so me odstopili Narodni galeriji. Na prelomu desetletja sem sklenila, da ne grem v partijo, ker ne ustrezam njenim standardom, ker se nisem pripravljena podrežati nobenim doktrinam, ker ni več vojne z njenimi črno-belimi odločitvami in je zadnji čas, da resno začnem strokovno delo. Še naprej sem zaupala socialističnemu sistemu, da bo dosegel večjo pravičnost in napredek za vse, ter mu z udeležbo na volitvah dajala priložnost, da to tudi izpolni.

Začela sem spoznavati slovensko umetnost, težava je bila v tem, da so se mi sproti podirale vrednostne lestvice. Vmes je bil še strokovni izpit za kustosinjo, ki ni ublažil občutka, da sem tu z nekim znanjem, ki ga nihče ne potrebuje.

Prva razstava, ki sem jo pripravila, je bila 1952. leta razstava slikarja in risarja Gvidona Birolle. Pomenila je prijazno izkušnjo, ker je bil umetnik še živ in sem dobila avtentične informacije o vesnanih in impresionistih ter zaradi pravljične atmosfere njegovih del, ki so zbudile odmev iz nekih davnih otroških globin. Nato sem pripravljala razstavo Klasicizem in romantika na Slovenskem, za katalog je Izidor Cankar napisal uvod. Ko si je ogledal zbrani material, je pripomnil: »To pa ni posebno bleščeče.« S tem sem se strinjala, vendar se mi je zdelo krivično, da je v katalogu kot primerjalno gradivo objavil Davidovo in Ingresovo obliko.

Cankar se je 1947. leta vrnil iz Grčije in po enajstih letih odsotnosti je moralo biti življenje v naši stvarnosti večkrat zelo težko. Bil je še zelo aktiven, 1951. leta je izdal *Renesanso v severnih deželah* kot zadnjo knjigo *Zgodovine likovne umetnosti v Zahodni Evropi*, ki je bila baza našega znanja. Spoštovanje nas je oddaljalo od njega, ki je znal biti prijazen, pa tudi nepristopen. Spominjam se, ko je nekoč v Moderni galeriji povedal, da je bil impresionizem zadnja umetnost, ki jo je res globoko doživel. Kar je sledilo, je lahko dojel z razumom, tudi občudoval, toda onega scela doživetja ni bilo več.

Ob njem je bil član sveta Narodne galerije tudi France Stelè, ki je bil moj glavni profesor na ljubljanski univerzi, poleg njega še Vojeslav Molè in Rajko Ložar. V nasprotju s Cankarjem in njegovo evropsko umetnostjo je Stelè – ob širokem obzorju – rasel in se razvijal s slovensko umetnostjo, ki ga je tudi v teh letih držala sredi življenja. Z G. A. Kosom in morda še s kom so bili odgovorni za notranjo reorganizacijo Narodne galerije. Doživela sem odhod ravnatelja Janeza Zorman, ki mi je veliko povedal o slovenski umetnosti med vojnoma in o umetnikih. Postaran, odpisan je odhajal iz hiše, v kateri je v dolgih letih pozabil, da ni njegova, z velikimi zaslugami – seveda ob drugih članih svetovalcih – za lepo kvaliteto galerijske zbirke. Mi pa smo vsi hoteli modernizirati in preurediti staro hišo po sodobnih principih. Moj drugi ravnatelj Karel Dobida je v galerijo vpeljal trden administrativni red, ki je s povečanim strokovnim kadrom počasi preraščal v dobro tekoč organizem. Tudi Dobidi dolgujem mnoge informacije o slovenski umetnosti. Bili so že starejši ugledni strokovnjaki, kar jim je priznavala tudi nova oblast. Direktive in denar so prihajali iz virov, ki so se mi zdeli preveč zapleteni in oddaljeni, da bi lahko vplivali nanje.

Privlačevala me je sodobna umetnost in sem bila napol doma tudi v Moderni galeriji, kjer so 1950. leta razstavili slovenske realiste, ki jih je tudi predstavil Izidor Cankar. Isto leto so sledili tržaški slikarji in grafiki z veliko, nekako poslovilno razstavo, česar takrat nismo vedeli, saj je postal ta most na Zapad, izkoriščen od 1945. leta, manj frekventiran, potem ko so komunikacije postale lažje. Z njimi



se je počasi spreminjalo tudi vrednotenje dekadentne umetnosti, kar dokazujejo razstave, kritike in nagrade.

Bogato je bilo 1953. leto. V Moderni galeriji so razstavili švicarsko sodobno grafiko in risbo s pretežno figuralnimi, različno stiliziranimi in slovenskemu občinstvu sprejemljivimi deli. Nastopila je prva organizirana Skupina 53, šolana na ljubljanski akademiji, ki se odmika od realizma z različnimi oblikami stilizacije in ekspresivno deformacijo. Tega leta sta imela v Moderni galeriji razstavo tudi Riko Debenjak in Stane Kregar; razstava je vznemirila čuvaje »prave« smeri, posebno S. Kregar s prvimi abstraktnimi slikami. Vidmar je o njih napisal kritiko z naslovom *Po novi modi*.<sup>5</sup> Kregarjevo iskanje se mu je zdelo brezplodno, slike vsebinsko nejasne in prazne. Nasproti jim je postavil van Goghov Stol, njegovo jasno in intenzivno obliko ter razvidno vsebino.<sup>6</sup> Kregar ni van Gogh in mu ni bilo usojeno z enako intenzivnostjo prehoditi svoje ustvarjalne poti. Toda tedaj je naslikal sveže podobe, ki ohranjajo kar precej barvne odmevnosti in sledov preoblikovane resničnosti. Bil je lahek plen kritiku, ki je imel izdelano predstavo o kvalitetah v likovni umetnosti in jih tu ni našel, pa tudi modernizma ni maral. Pri tem seveda ni mogoče spregledati Vidmarjevih predvojnih razprav o nazoru in umetnosti, kulturi in svobodi, njegovih diskusij s teoretiki in umetniki katoliškega tabora. Slikar Kregar je moral tudi zato, ker je bil duhovnik, počakati na Prešernovo nagrado do 1971. leta.

Prešernove nagrade, prvič podeljene 1947. leta, so tudi eden od pokazateljev plime in oseke socialističnega realizma in njemu nasprotnih tendenc. Nekateri so dobili nagrade večkrat za kvalitetna dela, ki tako ikonografsko kot oblikovno širijo slovensko realistično smer, pač z našim časovnim zamikom (B. Jakac, B. Kalin). Toda nagrajena Deklica s harmoniko G. A. Kosa nadaljuje predvojno slikarsko tradicijo. Leta 1949 je dobil Prešernovo nagrado France Pavlovec, široko priljubljeni pesnik slovenske krajine.

G. Stupica jo prejme 1948. in 1950. leta, ko se odmika že celo od slovenske tradicije, ki jo ob prejšnjih predstavljata Fran Tratnik, nagrajen 1952. leta, in naslednje leto nagrajeni Maksim Gaspari. Jože Plečnik prejme Prešernovo nagrado 1950. leta za novoklasicistični projekt nove slovenske skupščine in 1952. leta za življenjsko delo. Če oblast in žirija nagrajujeta politično podprta programska dela, imajo ljudje, ki ju sestavljajo, svoje znanje, simpatije in okus, ki včasih zmagajo nad ideološkimi predsodki. Tako je tudi v bodoče, zato nagrada ni zanesljivo merilo pomena nekega umetnika in njegovega opusa.

<sup>5</sup> Josip VIDMAR, *Po novi modi*, *Slovenski poročevalec*, XIV/293 [13. 12. 1953].

<sup>6</sup> Josip VIDMAR, *Meditacije*, Ljubljana 1954 (Pisma van Gogha, pp. 67–72).



5. Sprejem po otvoritvi razstave Društva srbskih likovnih umetnikov v Moderni galeriji (Špelca Čopič in Riko Debenjak), Ljubljana, 21. 11. 1958

Bolj očitno prisoten pa je ostal politični vpliv pri velikih javnih delih. Naročniki monumentalnih stenskih slikarij in mozaikov ter javnih spomenikov, največ NOB, so lahko uveljavljali svojo likovno predstavo in pri naraščajočem številu del dosegli celo nekako poenotenje, da ne govorim o izrazitejši slogovni značilnosti. Standardizira se repertoar motivov, figure morajo biti oblečene in označene, tragična vojna preteklost mora biti uravnotežena z življenjem v miru, z njim pa delo in obnova. Toda avtorji so bili formirani kiparji in slikarji, šolani pred vojno, večinoma v Zagrebu, ki so imeli – nekateri – sedaj prvikrat ali po dolgih letih znova možnost za velika dela. Pomenila so tudi nov program, v katerega so verjeli, in če ne v njegovo ideološko vsebino, so vsi verjeli v umetnost. Pa tudi živeti so morali, zato naročil niso odklanjali.

Prvi prelomi s predvojnimi slikarstvom in povojnim realizmom so se dogajali v ateljejih: M. Pregelj na ilustracijah Homerja, Miha Maleš v grafiki, v razstavnem slikarstvu: G. Stupica, S. Kregar, F. Mihelič, G. A. Kos, kiparja Z. Kalin in K. Putrih ter z njimi plejada mladih, ki so od 1953. leta strnjeno osvajali nove oblike. Novo na javnem prostoru prihaja počasneje: Pregljev mozaik internirancev na Rabu je



6. Izlet pred otvoritvijo 3. mednarodne grafične razstave (Špelca Čopič in kustosinje Moderne galerije, Melita Stele Možina, Majda Jerman, Ljerka Menaše), Bled, 7. 6. 1959

iz 1954. leta. Jaka Savinšek je začel že 1952. leta svoj spomenik NOB v Celju, končan pa je bil šele 1958. leta, kar se je s spomeniki večkrat dogajalo. Vendar je imel socialistični realizem v spomeniškem kiparstvu najdaljše življenje in se je počasi stapljal z onim bazičnim realizmom, ki ga spoznajo študenti akademije v prvih letih študija po naravi.

Leta 1955 sem sprejela mesto predavateljice umetnostne zgodovine na Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani. Hotela sem izkoristiti svoje znanje, imeti delo z minimalno administracijo in nikogar nad seboj. Se pravi nikogar, ki bi mi nalagal in razporejal delo, ter nikogar, ki bi smel poseči v naravo mojih predavanj. Zadnje je v celoti obveljalo. Znova sem se vrnila k evropski umetnosti in slovenska je bila le njen majhen, a zato posebej negovan del. Kake avtocenzure se ne zavedam, če bi učila kje v Franciji, bi ne govorila drugače, le tehnično bi bila bolj opremljena. Urnik je bil stvar dogovora, pri katerem sem morala prepustiti glavnim likovnim disciplinam najboljše ure dneva, administracije je bilo občasno preveč in sej tudi, toda šele kasneje. Politike v vsakodnevem delu nisem čutila, kar je razumljivo, saj

smo bili na skrajnem robu interesnih sfer in daleč od centrov moči, pravi marginalci, toda svet zase.

Vse perspektive so se nam zdele odprte in mislili smo, da opravljamo koristno delo, včasih pa tudi, da nam ga nihče ne prizna. Ko sem prišla, je bila akademija še na nekdanji poljanski gimnaziji in smo bili – vedno smo bili – strašno na tensem, tako da so se vse naše neskončne diskusije o umetnosti razvijale v gostilni Činkole, ki je žal ni več, tudi tiste družabnosti ne. Pogoji dela so bili slabi, vedno nam je manjkalo denarja za knjige in revije, še najbolj za ekskurzije. Boleče sem občutila neenako startno pozicijo našega študenta in onega v Parizu, pa čeprav se le-ta šola na kaki tretjerazredni akademiji. Nisem pa sprejela občasno izraženega mnenja, misel sega nazaj do Ivana Tavčarja, da šolajmo v tujini najbolj nadarjenega, ki se ne pojavi nujno vsako leto, namesto da šolamo v večjem številu povprečne. Tisti vrhunski bo ostal zunaj, če bo sprejel izziv svetovne likovne arene, nam pa bo ostal ponos, da je bil rojen v Sloveniji, brez drugih pa doma ne bo likovnega snovanja, ki se širi na horizontalni ravnini in zelo počasi dviga proti kvalitetnemu vrhu. Tako so nam postali študijska potovanja in ekskurzije vitalnega pomena, pomanjkanje denarja, predvsem deviz, in spočetka težave s pridobivanjem potnega lista pa so bili prava mora. Seveda je šlo tudi tu počasi na bolje. Beneški bienale je bil najbližji pregled tega, kar se dogaja po svetu, in udeležba na njem zelo zaželeno. Leta 1950 je tam razstavljal G. A. Kos, leta 1952 G. Stupica in Z. Kalin, leta 1954 M. Pregelj grafiko. Stupica je leta 1950 obiskal Prago in Pariz, leta 1952 potuje S. Kregar po Franciji in obišče Pregelj Pariz.

Za razvoj slovenske umetnosti so bili seveda pomembni stiki z umetniki in umetnostjo Hrvaške, Srbije, Bosne in drugih delov Jugoslavije. Ustanovitev Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije je bila seveda politično podprta, toda vedno je bilo dovolj umetnikov, ki so bili za sodelovanje zainteresirani, in med nekaterimi so bile ali so se spletle tesne prijateljske vezi. Tako je skupina neodvisnih ohranjala trdne kontakte z zagrebškimi sošolci. Zagreb in Beograd sta imela večje materialne možnosti, tudi dinamične umetniške skupine in preko svojih predvojnih ali povojnih inozemskih zvez bolj sveže likovne novice in bolj sproščeno prevzete novosti. Glasno in burno so umetniki preživeli svojo ero socialističnega realizma in se nato, seveda neenakomerno naglo, obračali proti zapadni umetnosti. Predvsem pa je bila Jugoslavija večji trg, in kakor koli je bil deformiran ali politično dirigiran, je kupoval tudi slovenska dela in prinašal naročila.

Stike so počasi vzpostavljali tudi umetnostni zgodovinarji in skupaj načrtovali ter pozneje celo izpeljali nekaj načrtov. Kakšno vlogo je pri njih igrala politika, ne vem. Gotovo so člani partije in tisti, ki so se družili v nasprotnem taboru, bili na



7. *Otvoritev razstave Staneta Kregarja v Mali galeriji (Janez Mesesenel, Emilijan Cevc, Špelca Čopič, Gojmir Anton Kos), Ljubljana, 15. 2. 1960*

različne načine aktivni in omejevani, toda srečevali smo se pri delu v stroki, kjer je učinkovalo moteče vsako zaznavno vmešavanje od zunaj. Politike seveda ni mogoče kriviti za vse, česar nismo naredili, pa bi lahko, če bi ne bilo med nami toliko razprtij. Tu so se za strokovnimi skrivala svetovnonazorska, nacionalna, politična nasprotja in usodna vojna doživetja. Nekaj gradiva o političnem pritisku na umetnost v povojnem času v Jugoslaviji pa najdemo v katalogu Muzeja moderne umetnosti v Beogradu (1969).<sup>7</sup>

Že razstava 15 najvidnejših slovenskih umetnikov 1954. leta je dosegla lep odmev pri kritiki in občinstvu ter ponesla novo kvaliteto slovenske umetnosti na ogled še v Beograd in na Cetinje. Zelo pomembna je bila dalje prva mednarodna grafična razstava v Ljubljani 1955. leta, ki je ostala tudi kasneje vodilna mednarodna grafična prireditve za vso Jugoslavijo. S takimi prireditvami je umetnost postajala paradni konj politike, kar umetnosti ni nujno prineslo ne več denarja ne njegove boljše razporeditve. Če se zdi, da so sedaj vsa vrata odprta in da gre razvoj (ne ga zamenjati z napredkom) lahko nemoteno – recimo – navzgor, je to

<sup>7</sup> Dragoslav ĐORDEVIĆ, *Socijalistički realizam 1945–1950, 1929–1950. Nadrealizam. Socijalna umetnost* (Beograd, Muzej savremene umetnosti), Beograd 1969, pp. 68–81.

utvara, ker v življenju tega ni. Namesto politike, ki seveda še vedno rada sodeluje s kakšnim izbruhom občasne sle po urejanju sveta, naraščajo nasprotja med središčem in pokrajinskimi centri, med institucijami in umetniškimi društvi ter predvsem med umetniki samimi, med pristaši abstraktne in tradicionalne umetnosti ter med različnimi umetniškimi grupacijami. Prav na dnu, mnogo pred tržnim gospodarstvom, pa se bije tudi eksistenčni boj za odkupe, nagrade, naročila, ateljeje in podobno. Z dinamičnimi novimi ljudmi, ki se jim pridružijo nekateri zelo vitalni umetniki srednjih let, pa prodira slovenska umetnost v svet.