

## Ivana Kobilca in možnosti likovnega izobraževanja za ženske v 19. stoletju

Ko govorimo o likovnih umetnicah v preteklosti, vedno znova naletimo na podatek, da je bila njihov največji problem pomanjkljiva ali prirejena izobrazba. Omejitve v izobraževanju so bile tista točka, ki je najpogosteje preprečevala ženskam, da bi se plodneje ali bolj množično uveljavljale na področju likovne umetnosti.

Tudi Ivana Kobilca (1861–1926), “največja jugoslovanska slikarica”<sup>1</sup> prejšnjega stoletja, se je morala že zgodaj soočiti z realnimi možnostmi šolanja na področju likovne umetnosti za ženske in kasneje z reprezentacijo, ki jo je največkrat določil ravno sistem šolanja, ki sta ga bila deležna umetnik ali umetnica.

Položaj Ivane Kobilce v slovenski umetnostni zgodovini je bil od nekdanj kontradiktoren. Po eni strani njena dela pozna in občuduje najširši krog prebivalcev Slovenije, po drugi strani pa je umetnostnozgodovinska stroka v zadregi, ko je treba njeno delo umestiti v preglede umetnosti. Zadrega nastane zato, ker se je Kobilca zavestno odločila, da bo sledila usmeritvam v slikarstvu, ki so se kasneje v modernistični interpretaciji izkazale za “slepe poti”, npr. slikarstvo Puvis de Chavannesa. Kljub nedvomnemu priznanju kakovosti velja njeno delo za “nenapredno”, “meščansko” in “neangažirano”.

Značilna so prizadevanja Tomaža Brejca, ki je skušal slikarko “rehabilitirati” tako, da je interpretiral njeno pariško sliko *Otroci v travi* kot zgodnji primer uporabe plenerizma v slovenskem slikarstvu in kot bistven premik k impresionistični interpretaciji podobe.<sup>2</sup> Sodobni pristopi v umetnostni zgodovini o

<sup>1</sup> Tako imenuje umetnico časnik *Jutro*, 7. decembra 1926, Ljubljana, v rubriki “Naši kraji in ljudje”.

<sup>2</sup> Brejc, 1979, str.72–74.

prevladi impresionizma kot “edine prave poti” v modernizmu, dvomijo,<sup>3</sup> tako da se bodo tovrstne “zadregne” verjetno počasi razblinile.

“Strokovnim zadregam” navkljub je bila Kobilčina “slava” v Sloveniji od nekdaj zagotovljena. Njena podoba je na bankovcu, njene slike uporabljajo v reklamah. Kobilca je eno temeljnih imen slovenske kulturne identitete in stoji na slovenskem Parnasu tesno ob Prešernu, Cankarju in Plečniku.

V strokovnih besedilih o Kobilci vedno znova najdemo navedbo, da ni bila sprejeta na nobeno izmed likovnih akademij, niti na Dunaju niti v Münchnu, nikjer pa ob tem nisem zasledila podatka, da konec 19. stoletja nobena likovna akademija v Evropi ni sprejemala študentk. Podatek, da Kobilce niso sprejeli na likovno akademijo, je zavajajoč in zbudi občutek, da Kobilčino slikarstvo ni bilo dovolj dobro. Tudi kasnejši pogoji njenega šolanja so obravnavni samo z vidika likovnoformalnih izhodišč. Podobne nejasnosti zasledimo tudi pri interpretacijah njene poklicne uveljavitve. Sociološke in zgodovinske študije o položaju žensk v likovni umetnosti pa nam odstirajo vpogled v svet “separiranih sfer umetnosti”, kjer so se hočeš-nočeš gibale ženske v 19. stoletju, tudi Ivana Kobilca, ki se je skupaj s slikarkami münchenske skupine aktivno borila za enakovreden status likovnih umetnic tako kar se tiče možnosti šolanja kot glede kasnejše uveljavitve, vendar so bili rezultati njihovih prizadevanj uresničeni šele kasneje, v 20. stoletju.

Dovolj zgodaj je spoznala, da tudi če je vse življenje živela v tujini, največ priznanja lahko dobi ravno doma, v Sloveniji, kjer likovne akademije sploh ni bilo, niti ene same galerije niti likovne kritike, zato tudi “separiranih sfer za ženske umetnice” ni bilo. Slabo izdelana kulturna politka na likovnem področju v Sloveniji in slabo poznavanje razmer v velikih centrih ter dopadljivost in neproblematičnost Kobilčinega slikarstva so slikarki omogočili relativno dober uspeh že med sodobniki. Razen nekaj kritičnih in ciničnih pripomb na račun “ženske roke” sta ji bili tako kritika kot publika naklonjeni. Šele kasneje, s sistematizacijo modernističnega slikarstva, postane Kobilčino slikarstvo “konservativno”.

Kobilčin uspeh v domovini pa ne pomeni, da “separirane ženske sfere”, v katerih se je bila prisiljena gibati med svojim bivanjem v velikih umetnostnih središčih, niso močno vplivale na njeno slikarstvo. Poznavanje razmer, v katerih so delovale likovne umetnice v drugi polovici devetnajstega stoletja, se zdi nujno

<sup>3</sup> Vlogo Riharda Jakopiča pri uveljavljanju slovenskega “mita o impresionistih” je natančno razdelala Beti Žerovc: Rihard Jakopič – umetnik in strateg, \*cf., Ljubljana 2002. Jakopič je Kobilčin pomen v slovenskem kulturnem prostoru spodbijal z ostro kritiko njene alegorije Slovenija se klanja Ljubljani. Rihard Jakopič: “Slovenija se klanja Ljubljani”, alegorijska slika gospodične Ivane Kobilce, Ljubljanski zvon, XXIII, 1903, at. 4. str. 252–253.

za razumevanje številnih posebnosti Kobilčinega slikarstva. V pričujočem članku se bomo omejili na prikaz okoliščin, v katerih so se šolale likovne umetnice.

Izobraževanje moških in žensk se je razlikovalo na vseh področjih, ne samo na likovnem. Če se omejimo na Evropo v novem veku, od 16. do 20. stoletja, lahko opazujemo nekaj splošnih teženj pri izobraževanju žensk. Njihovo šolanje je bilo skoraj izključno v domeni cerkve, ponavadi samostanov, poudarki so bili na vzgoji (izoblikovati pravilno moralno in katoliško držo, poznati osnove higijene in vzgoje ipd.), dosti manj pa na znanju.<sup>4</sup>

Tako mati Ivane Kobilce, Marija Škofič, kot sama Ivana, sta se šolali pri uršulinkah v Ljubljani. Marija Škofič je končala osnovno šolo, Ivana pa osnovno in meščansko. V skladu s tedanjo meščansko pedagoško modo se je učila še italijanščino in francoščino, obiskovala pa je tudi slikarski tečaj pri Idi Künl.

Vpogled v zgodnja obdobja novega veka (od 16. do 19. stoletja) nam pomaga razumeti razmere, ki so se razvile v drugi polovici devetnajstega stoletja. Ko govorimo o likovnih umetnicah iz starejših obdobj, se moramo zavedati, da so bile za svoj čas precej nenavaden pojav. Vsekakor običajna ženska izobrazba in socializacija ni predvidevala, da naj bi dekleta postalo umetnica. Primeri, ko je ženskam vseeno uspelo doseči uspešno slikarsko kariero, so redki in vsak zase je specifičen. Vendar pa je mogoče trditi, da je slikarska izobrazba žensk do sredine 19. stoletja vezana skoraj izključno na družinsko tradicijo in le v redkih primerih so se slikanja lotile ženske iz bogatih intelektualnih družin, ki so jih podpirale v njihovi dejavnosti (takšna primera sta Sofonisba Anguissola in Rachel Reusch<sup>5</sup>). Za predstavnice kateregakoli drugega sloja je bila slikarska kariera tako rekoč nemogoča. Večina uveljavljenih slikark pa izhaja iz umetniških družin, kjer so že od malega sodelovale v delavnicah in se tako izobraževale. Kasneje so tudi same vodile delavnice, v katerih so izobraževale tudi ali celo izključno dekleta. Tudi prva Ivanina učiteljica risanja in slikanja, Ida Künl, je bila hči uveljavljenega krajinarja in vedutista Pavla

<sup>4</sup> Od 16. do 18. stol. izobraževanje na splošno ni bilo posebno sistematično, kar posebej velja še za izobraževanje žensk. Združevanje materinskih in zakonskih dolžnosti z intelektualnim delom se je pogosto zdelo nenavadno ali celo nesprejemljivo, zato so se ženske intelektualno in duhovno uveljavljale predvsem v samostanih. Tiste, ki so se kasneje poročile, so v samostanih pridobile samo osnovno izobrazbo, nekatere pa so sprejele zavezo in postale nune. Razlogi za vstop v samostan za ženske so bili različni in po navadi niso bili povezani z željo po znanju, vseeno pa so bile v samostanih deležne več izobrazbe in so kasneje tudi same izobraževale naprej. Samostansko življenje je številnim samskim ženskam omogočalo preživetje. Zavedati pa se je treba, da so imeli samostani poleg izobraževalne še številne druge funkcije in da so se različni redovi močno razlikovali med seboj. Poleg tega so se številne ženske uveljavile na različnih intelektualnih področjih in jim je uspelo doseči visok družbeni položaj tudi zunaj samostanov, ne glede na njihov družbeni in socialni status. Nekatere so ostale samske (med slikarkami so številni takšni primeri), druge pa so se poročile in so svojo intelektualno kariero uspešno združevale z materinstvom (Lavinia Fontana je imela npr. enajst, Rachel Reusch pa deset otrok), Borzello, str. 52, 53.

<sup>5</sup> Borzello, 2000, str. 16, 53.

Künla. Sama Kobilca pa je živela v času, ki je bil slikarski izobrazbi žensk že močno naklonjen in je veljalo za imenitno, če je znala meščanska hči tudi malo slikati.

Poleg siceršnjih specifičnosti v izobraževanju žensk je bila pri študiju slikarstva še ena ovira, ki se je zdela nepremostljiva vse do konca 19. stoletja, to je bilo slikanje po modelu. Kopiranje del starih mojstrov in slikanje po modelu sta bila temelja vsake slikarske izobrazbe, predvsem pa doktrina vseh akademij. Tudi moškim je bilo otežkočeno slikati po golem ženskem modelu, zato je večina ženskih aktov do 19. stoletja naslikanih pravzaprav po moškem modelu, kar lahko opazimo, če telesa natančneje anatomsko preučimo.<sup>6</sup> Kako nemoralno je bilo šele za ženske slikati po golem moškem modelu, si lahko samo predstavljamo. Ženska, ki se je hotela slikarsko izobraziti, se je morala soočiti z vrsto praktičnih problemov. Za žensko višje izobraženega sloja (ki so mu pripadale vse slikarke od 16. do 18. stoletja, kar jih poznamo) je bilo zelo neprimerno, da preživljajo dneve in dneve med moškimi (vajenci, slikarji) in celo golimi modeli v delavnici. Razvpit je primer Artemisie Gentileschi, ki jo je v delavnici posilil eden izmed vajencev, ki je bil potem zaradi delikta tudi obsojen.

Podobne probleme so imele ženske tudi pozneje, ko so vodile svoje lastne delavnice. Najpreprostejša rešitev je bila, da so se poročile s slikarjem, kar je tudi pravno uredilo status njihove delavnice (ženske namreč niso mogle biti lastnice delavnice), pogosto so njihovi možje urejali pravnoformalne vidike delovanja delavnice, ženske pa so slikale. V svoji delavnici so težko zaposlile moške vajence zaradi moralnih razlogov, zato so jim najpogosteje pomagali člani družine (sestre, otroci). Problem modela so razreševale na različne načine. Nekatere so seveda imele možnost (v glavnem v očetovih delavnicah) slikati tudi po golem moškem modelu (prvi poznani moški akt, upodobljen z žensko roko, je leta 1730 naslikala Giluila Lama<sup>7</sup>), druge so najemale za drag denar ženske modele (Artemisia Gentileschi se v pismu svojemu delodajalcu pritožuje, da so ženski modeli neznansko dragi, saj je težko najti žensko, ki bi se slekla in bi bila obenem primerna za ustrezen model) in niso slikale moških aktov, večinoma pa so se odrekle heroičnemu in zgodovinskemu slikarstvu in so se posvetile ikonografskim temam, ki ne zahtevajo anatomskega študija, kot sta portret in tihožitje. Na teh dveh področjih so nekatere postale prave zvezdnice. Iz dnevnika Rosalbe Carriere izvemo, da je morala odklanjati stranke, kajti njena priljubljenost je bila tolikšna, da so ljudje uporabljali najvišje zveze, da bi prišli v njen atelje in pozirali za svoj portret.

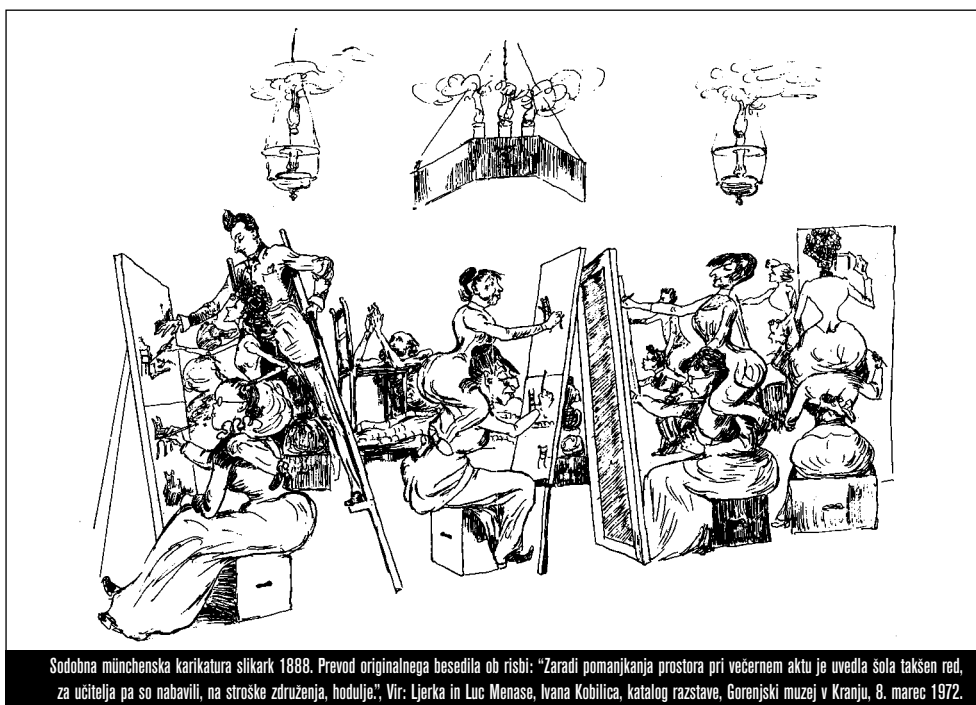
<sup>6</sup> Michaud, 1999, str. 93.

<sup>7</sup> Borzello, 2000, str. 64.

Tudi cvetlično tihožitje je veljalo za “žensko” temo in poznamo kar nekaj umetnic, ki so bile izjemno uspešne v svojem času, npr. Rachel Reusch in Maria van Oosterwijkz. V poznem ljubljanskem obdobju se je slikanja tihožitij lotila tudi Ivana Kobilca, na vratih pa je imela vizitko, ki je hommage njeni veliki vzornici Rachel Reuch (detajl njenega tihožitja s kobilico). Tudi sicer je veljalo cvetlično tihožitje za področje, kjer se ženske najbolj obnesejo. Večina slikark, ki so bile sprejete v francosko akademijo lepih umetnosti v 16. in 17. stoletju, so sprejeli na podlagi njihovih upodobitev cvetličnih tihožitij. Uspešnost žensk na teh dveh ikonografskih področjih po svoje dokazuje pomen izobrazbe za slikarke. Na področjih, kjer so bile deležne popolne izobrazbe, so dosegle in nekatere še presegle moške kolege.

Izjemno občudovanje, skorajda čaščenje učitelja ali vzornika iz preteklosti je bilo v 19. stoletju običajno in pogosto. Zato so si ženske izbrale vzornice med slikarkami iz zgodovine in so sledile njihovemu vzoru. Gotovo je tudi to eden izmed razlogov za naraščanje priljubljenosti slikarske izobrazbe med ženskami. Pomembno pa je tudi, da so imele o slavnih slikarkah dovolj podatkov. Študij biografij je bil pomemben predmet tudi na likovnih akademijah kot način spoznavanja mojstrov iz preteklosti.

Položaj slikark od 16. do 18. stoletja je bil kontradiktoren na podoben način, kot je bil kontradiktoren položaj Ivane Kobilce v slovenskem kulturnem prostoru. Po eni strani je bila njihova odločitev za umetniško pot kar se da nenavad-



Sodobna Münchenska karikatura slikark 1888. Prevod originalnega besedila ob risbi: “Zaradi pomanjkanja prostora pri večernem aktu je uvedla šola takšen red, za učitelja pa so nabavili, na stroške združenja, hodulje”. Vir: Ljerka in Luc Menase, Ivana Kobilca, katalog razstave, Gorenjski muzej v Kranju, 8. marec 1972.



Marie Bashkirtseff: Učna ura v ženskem ateljeju akademije Julijan, 1881, reproducirano iz Frances Borzello: *World Of Our Own*, Thames and Hudson, London 2000.

na in so jo zato spremljali praktični problemi, saj so morale svoj položaj na novo in vsaka po svoje definirati, po drugi strani pa je ravno izjemnost njihove odločitve močno pripomogla k njihovi slavi. Nenavadnost kombinacije slikarskega poklica in ženskega spola je bila pogosto predmet občudovanja. Ženske, ki so uspeli kot slikarke, so se tako lahko finančno osamosvojile (kar takrat za ženske ni bilo preprosto), dobile so družbeno priznanje in so se hierarhično močno povzpele na družbeni lestevici (nekateri so se gibale celo na dvoru).

V devetnajstem stoletju, ki tudi sicer velja za obdobje velikega prodora pedagoških ved, so se ženske začele množično izobraževati. Za žensko izobrazbo so veljali kot primerni predvsem družboslovni in umetniški predmeti (jeziki, literatura, zgodovina, geografija, glasba in likovna umetnost).<sup>8</sup> Prevladovati je začelo mnenje, da mora biti tudi ženska izobražena, če hoče dobro vzgajati. "Ideji ženske pedagogike v 19. stoletju dominira lik matere, ki je rojena učiteljica."<sup>9</sup>

Nov koncept meščanske družine, ki se uveljavi po francoski revoluciji, po eni strani ženske bolj kot kdajkoli potisne v sfero zasebnega in goji ideal meščanskega

<sup>8</sup> Rousselot, 1883, str. 361, 380. Že 17. novembra 1794 je bil v Franciji sprejet zakon, da mora biti na vsakih 1000 prebivalcev ena dekliška šola. V praksi tega zakona niso izvajali, položaj se je izboljšal šele okrog leta 1850 (str. 361), izobrazba pa je bila namenjena predvsem moralni in verski vzgoji ter osnovam higijene.

Rousselot citira značilno načelo znamenite pedagoginje še iz 19. stoletja, Ch. De Remusat: "La destinée d'un femme est à son tour compise dans ces deux titres non moins noble, épouse et mère d'un citoyen." (str. 380) iz *Essai sur l'education des femmes*, 1. vol., Paris 1824.

<sup>9</sup> Rousselot, 1883, str. 428.

doma (pri nas bidermajer), po drugi strani pa ravno ta skrajnost zbudi pri ženskah odpor in žensko gibanje postane politična sila, ki je ni več mogoče spregledati in ki močno vpliva tudi na zasebno življenje žensk. Boj žensk za emancipacijo polni časopisne strani in postane predmet številnih razprav za in proti.

Vsi ti elementi močno zaznamujejo tudi prizadevanja žensk, da bi vendarle uredile možnosti za izobraževanje tudi na področju likovnih umetnosti. Ta prizadevanja dosežejo vrhunec v zadnji četrtini 19. stoletja. To je obdobje, ki ga zaznamuje tudi nastanek likovne kritike, spremenjeni koncepti razstavljanja umetnin ter začetek modernizma v umetnosti. Pariz je bil v tem času umetnostno središče, ki je postavljalo norme vsej Evropi. Izraziti centralizem tega časa vzpostavlja hierarhični sistem, ki postavlja tujce (provinco) in ženske v podrejeni položaj. Značilen je podatek, da so morali tujci in ženske plačevati višjo šolnino kot drugi študenti. Umetnost, predvsem slikarstvo, postane konec 19. stoletja izredno zaželen študij. V Pariz se zgrinjajo množice slikarjev in slikark. Akademski študij postane eliten, ni dostopen vsem kandidatom (ženskam pa sploh ne), obenem pa zagotavlja možnosti za boljšo reprezentacijo po končanem študiju. Zaradi izjemnega zanimanja za likovno umetnost se povsod uveljavljajo zasebne šole, ki jih vodijo znani umetniki. Kljub slavnim imenom učiteljev se diplomantov in diplomantk zasebnih akademij drži predsodek diletantizma.

Za boljše razumevanje problemov, ki so jih imele ženske pri vstopu na likovne akademije in s tem v svet poklicnega slikarstva, si najprej oglejmo, kakšen je bil akademski način šolanja.

Ustanovitev prve akademije (Academia Badinelli, ustanovljena leta 1530 v Rimu) in znamenite Vasarijeve akademije v Firencah 1563, v zgodovini umetnosti pomeni premik od združevanja umetnikov v poklicnih bratovščinah k intelektualnemu pristopu k slikarstvu. Akademija je garancija intelektualne izobrazbe in mehanizem za profesionalno napredovanje in promocijo umetnikov.<sup>10</sup> Za model akademijskega šolanja, ki se je najširše uveljavil, velja prva francoska akademija, ustanovljena leta 1648 v Parizu, *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Prvotni namen pariške akademije je bil upor proti elitizmu, ki izključuje umetnost kot akademsko dejavnost. Naziv "akademik" pometne za seboj določeno raven, pa tudi sistem pravil in določil, kako mora biti slika naslikana. Načelo: *Libertas artibus restituta* pomeni osvoboditev umetnosti ujetosti v mehanska opravila (ne pa svobode v današnjem pomenu besede).

<sup>10</sup> Že v tem zgodnjem obdobju pa so bile poleg javnih tudi zasebne akademije (npr. družine Caracci v Bologni, 1582). Zanimiv je podatek, da je prav ta zasebna akademija, *Accademia degli Incamminati*, uvedla študij risbe po živem modelu, kar je bilo zelo napredno v primerjavi z drugimi italijanskimi akademijami 16. in 17. stoletja, kjer je bilo uveljavljeno kopiranje del mojstra.



Naziv “mojster” so podeljevali članom akademije in tisti, ki niso bili člani, pa če so bili še tako dobri slikarji, ga niso mogli pridobiti.<sup>11</sup>

Funkcija akademije je bila tako šolanje kot promocija in zaščita njenih članov.

Šele leta 1795 akademijo (po krajšem obdobju, ko je bila na pobudo J. L. Davida zaprta) razdelijo na dva dela: Academie des beaux-arts (administrativni del) in Ecole des beaux-arts. Slednja prevzame funkcijo poučevanja kot visoka šola. Deluje pod strogim nadzorom. Sprejeti so bili samo študenti, ki so se prej izobraževali v ateljejih znamenitih umetnikov (npr. pri Davidu). Sprejeti študenti so se vključili v sistem konkurzov in nagrad. Najbolj znamenita nagrada je bila prix de Rome, ki je najboljšemu študentu omogočila bivanje v Rimu in študij antičnih spomenikov.

Način študija je ostal vse do 20. stoletja tako rekoč nespremenjen. Glavni elementi akademskega študija so bili: kopiranje del starih mojstrov, risbe antičnih spomenikov, študijsko risanje po živem modelu in slikanje zgodovinskih motivov (ki so veljali za največji slikarski dosežek v ikonografski hierarhiji).

Principi poučevanja so temeljili na naslednjih osnovah:

- študij zgodovine umetnosti, predvsem iz bibliografij
- imitatio: koncept humanizma, apliciran na slikarstvo (Kako vnesti literarno vsebino v sliko (ut pictura poesis)?) Princip kopiranja je vodilni princip akademskega študija. Filozofske osnove najdemo že pri Aristotelu v njegovi ideji posnemanja narave. Naloga umetnika je, da imitira in korigira naravo, da bo postala popolnejša. Kopirati



Ivana Kobilica (druga z leve) s floretom. Vir: Sava Vesela. Ljerka in Luc Menase, Ivana Kobilica, katalog razstave, Gorenjski muzej v Kranju, 8. marec 1972.



pomeni kopirati popolno naravo. Ta princip je bil v veljavi že v antiki in renesansi.<sup>12</sup> Druga teorija (po Belloriju) pa izhaja iz Platona – arhetipska ideja že obstaja v duhu umetnika, ki jo potem kopira. Mladi umetniki morajo kopirati dela starejših mojstrov, kajti tako spoznajo ta ideal, ta arhetip in so kasneje sposobni, da ga sami dosežejo.)

- antika kot model: antika reprezentira Lepoto samo po sebi
- slikanje po modelu: to je sposobnost, v kateri se kulminira vse študentovo delo (Biti mora sposoben lik prenesti iz narave (model) v sliko, vendar ne takšnega kot je, temveč takšnega kot bi moral biti). Zato morda niti ni tako nenavadno, da do leta 1850 ni bilo dovoljeno slikati po ženskem modelu (v šolah). Tako moški kot ženski liki so bili naslikani po moških modelih. Razlogi so bili tako moralni kot estetski.)
- perspektiva: to je znanstveni pristop k umetnosti (Študij perspektive izhaja iz geometrije. Perspektivo je treba upoštevati čimbolj natančno. Vsi poskusi odmika so nezaželeni.<sup>13</sup>)

Sistem akademskega študija povzroči nastanek številnih hierarhij: akademik v nasprotju z amaterjem, center v nasprotju s provinco, predvsem pa hierarhijo tudi znotraj same likovne umetnosti. Najbolj je cenjena risba (disegno) in iz nje izhajajoče slikarstvo, potem kiparstvo in grafika. Dekorativne umetnosti, kot je tapiserija, so izločene iz “arti del disegno”. Manualno spet pridobi na pomenu. Tehnike, ki nastajajo direktno z roko, so najbolj cenjene. Gesta ima večjo vrednost kot dela, nastala s pomočjo mehanskih pripomočkov (npr. grafika). Unikatno je vredno več kot repetitivno.<sup>14</sup>

Med ikonografskimi motivi pa so najprej najbolj cenjeni religiozni motivi. Sama beseda imago (podoba) zveni religiozno. Umetniški predmeti so do danes ohranili to vrednost svetega.<sup>15</sup> Uveljavi se izraz historično slikarstvo, ki vključuje tako religiozno kot mitološko in alegorično slikarstvo.

Druge evropske države sledijo vzoru francoske akademije. V Nemčiji v 18. stoletju odprejo številne akademije, vsak princ hoče imeti svojo slikarsko šolo. Prva akademija v Münchnu je bila ustanovljena leta 1770, imela je zgolj dva profesorja in 40 študentov. Münchenska akademija je postala znamenita, ker je izoblikovala posebno doktrino, študenti naj študirajo predvsem po naravi, ne pa po antiki in drugih modelih, razen po živih. Slikajo naj “iz sebe”, ne pa mehansko ponavljajo.<sup>16</sup> Zanimiva je tudi Pevsnerjeva pripomba, da so si tisti slikarji, ki so hoteli biti moderni in drugačni, za vzor izbrali holandsko slikarstvo. Takšen primer je bil tudi Kobilčin učitelj Alois Erdelt. V Nemčiji so začeli

<sup>11</sup> Heinich, 1993, str. 33.

<sup>12</sup> Michaud, 1999, str.124.

<sup>13</sup> Michaud, 1999, str. 130, 131.

<sup>14</sup> Heinich, 1993, str. 39.

<sup>15</sup> Heinich, 1993, str. 43.

razvijati tudi sistem likovnoobrtnih šol. Münchensko Kunstgewerbeschule so odprli leta 1869. Na tej šoli je nekaj časa študirala tudi Kobilca. Takšne šole so bile pogoste tudi v Angliji, kasneje jim je sledila še Francija.

V devetnajstem stoletju utrjeni akademski sistem s svojo strogo hierarhijo ženskam ni dovoljeval vpisa na Ecole des beaux-arts niti na katerokoli drugo likovno akademijo. V različnih državah so bili odzivi na čedalje hujše pritiske žensk do pravice šolanja na akademijah različni, ogledali si bomo dva vzorčna primera, Pariz in München, kjer se je šolala tudi Ivana Kobilca.

Kot navaja tudi sama Kobilca, je v meščanskih krogih veljalo, da je za mlade dame imenitno, če znajo tudi malo slikati. Vendar je bilo med množico žensk, ki so hodile v slikarske ateljeje, tudi veliko takšnih, ki so slikarstvo štejele za svoj poklic. Kot smo lahko razumeli iz sistema izobraževanja, ki je veljal na likovnih akademijah, jim je bil dostop do elitnega kroga poklicnih slikarjev tako rekoč onemogočen, tudi če so si izobrazbo pridobile po drugi poti, zunaj akademije. Najprej si oglejmo, kakšne možnosti so jim ostale zunaj akademije. Lahko so se vpisale na katero izmed umetnostnoobrtnih šol (primer Kobilce, ki je bila sprejeta na Kunstbewerbeschule v Münchnu) ali pa so se šolale v katerem izmed številnih zasebnih ateljejev, ki so sprejemali ženske študentke. Šolanje žensk je bilo soliden vir dohodka za marsikaterega tedanjega slikarja, saj so bili ateljeji nabito polni, šolnina pa zelo visoka (v Parizu najmanj 2350 frankov na leto).<sup>17</sup> V Parizu so bile najbolj znane zasebne šole Academie Julian, atelje Charlie Chaplin in Rodinov atelje. Kot vemo iz njenih spominov, Kobilca o Julianu ni imela najboljšega mnenja in se ni želela vključiti v to šolo.

Zelo dobro pa poznamo delovanje te šole iz spominov mlade ruske umetnice Marie Bashkirtseff (1857–1884), ki se je šolala na akademiji Julijan od leta 1877 pri profesorjih Fobertu-Fleuryju in Julesu Bastien-Lepageu. Dnevnik, ki je bil objavljen po njeni zgodnji smrti, je postal legendaren, saj natančno opisuje razmere, v katerih so delale takratne slikarke. Mlada umetnica je pod psevdonimom Pauline Orell v časopisu La Citoyenne leta 1880 objavila članek, v katerem opozarja na problematičnost odločitve likovne akademije, da ne bo sprejemala žensk in jim s tem onemogočila dostop do sistema natečajev, predvsem pa do možnosti, da bi dobile nagrado prix de Rome. Opozarja pa na dosežke žensk, ki so se kljub problemom šolale na zasebnih akademijah:

“Na srečo obstajajo letne razstave in zadnji saloni so pokazali, da so te tako preganjane ženske vrle učenke, ki visoko in trdno držijo zastavo svobodne šole atelje Julijan, ki jim je odprla vrata.”<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Pevsner, 1940, str. 171.

<sup>17</sup> Holland, 1904, str. 233.

<sup>18</sup> Sauer, 1990, str. 8.

Vendar pa, kot smo opozorili že pri opisu sistema šolanja in uveljavljanja slikarjev, je bil ravno dostop do akademskega naziva in možnost sodelovanja na natečajih pogoj za možnost poklicne uveljavitve ne glede na število razstav in kakovost del posameznega ustvarjalca.

Leta 1881 je Mme. Leon Bertaux (odmevna kiparka) ustanovila "Union des femmes peintres et sculpteurs". Njene zahteve po vstopu žensk na likovno akademijo so bile zelo odločne in militantne in leta 1890 je Ecole des Beaux-Arts vendarle odprla atelje za ženske na Rue Bonaparte.<sup>19</sup> Vendar je bila ta odločitev zgolj začasna, dokončno so sprejeli šele šest let pozneje. Razlogi, ki so jih navajali za zavračanje pobude, so bili, da nimajo denarja in prostorov, mešanje študentov pa ni mogoče.

Ohranjen je telegram, ki ga je direktor Ecole des Beaux-Arts, Paul Dubois leta 1892 poslal v Berlin Louisu Jacobyju:

"Prosim vas, da mi sporočite, ali so ženske sprejete enako kot moški na likovne akademije v Berlinu, na Dunaju, v Münchnu. Ali so v ločenih ali skupnih prostorih?"<sup>20</sup>

Po letu 1896 so se ženske lahko vpisale na pariško likovno akademijo pod naslednjimi pogoji: starost od 15 do 30 let in predložiti so morale priporočilno pismo znanega mojstra, rojstni list ali pismo veleposlaništva (tujke). Prostorsko stisko so razrešili tako, da so ženske obiskovale ure risanja akta in anatomije zjutraj, moški pa zvečer. Šele leta 1900 so dobile svoj atelje in od leta 1903 so se lahko potegovala za prix de Rome<sup>21</sup>.

Pogoji za sprejem so bili ostri. Akademija je vsako leto razpisala 40 mest za moške in 40 za ženske in tujce. Kandidati so predložili svoja dela na anonimni razpis, vendar so moški oddali sliko akta, ženske pa oblečenega modela.<sup>22</sup>

Profesor na akademiji med letoma 1863 in 1902, znani slikar številnih prizorov s prodajo suženj in drugih erotiziranih aktov, Jean Leon Gerome, je zahteval, naj se moški modeli v prisotnosti žensk pokrijejo: "Že nekaj dni razmišljam o tem vprašanju golih modelov za moške in ženske na sprejemnih izpitih na akademijo in zdi se mi nemogoče, popolnoma nemogoče, da bi dali skupaj mlada dekleta in moške pred gol model. Da bi se popolnoma zaščitili (s čimer se moramo resno ukvarjati), lahko glede na trenutno stanje predlagam dve rešitvi: 1. moški modeli morajo na sprejemnih izpitih nositi kopalke, 2. prisotni so lahko samo ženski modeli."<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Sauer, str. 15.

<sup>20</sup> Sauer, 1990, str. 20.

<sup>21</sup> Sauer, 1990, str. 36.

Prva ženska, ki je dobila prix de Rome francoske likovne akademije v Rimu, je bila leta 1911 kiparka Lucienne Antoinette Heuvelmans.

<sup>22</sup> Sauer, 1990, str. 38, 42.

<sup>23</sup> J. L. Gerome au directeur de l'Ecole, le 1. 7. 1901, Paris, Archive National, A. J. 52.971, citirano v: Sauer, 1990, str. 44, 48.

Vseeno so se ženskam odpirale nove možnosti in bile so navdušene nad študijem anatomije in akta.

Takšne so bile torej razmere v središču umetnosti, Parizu, ki je bil vzgled vsem ostalim sorodnim ustanovam v Evropi. Kobilca je prišla v Pariz leta 1891 kot relativno uveljavljena umetnica. Njeni sliki Poletje in Likarice sta bili sprejeti na razstavo v novem Salonu Champ de Mars in to jo je spodbudilo, da je se je za dve leti preselila v prestolnico umetnosti. Leta 1891 ženske še niso mogle biti sprejete na redni akademski študij, poleg tega je ravno tisto leto prekoračila starostno mejo 30 let. Nekaj časa (mesec in pol) je bila v zasebnem ateljeju Henrija Gervexa,<sup>24</sup> uspešnega slikarja realista, ki je veljal za precej naprednega, vendar se tudi tam ni dobro počutila. V svojih spominih je takole komentirala svoja učitelja Erdelta in Gervexa:

“Pred Lepagevimi barvami sem zaslutila nov ideal in na vso moč sem zasovražila črne glave, ki smo jih slikali v Monakovem in ki jih je hotel imeti Erdelt. Na vsak način sem se hotela še izpopolniti in tako sem takoj po prihodu v Pariz vstopila v Gervexovo šolo, kjer sem ostala poldrugi mesec. Nič kaj mi ni ugajalo v tistem penzionatu. Bogate Angležinje so tam slikale eleganten kič, menda so se pečale z umetnostjo samo zato, ker je bilo to za mlade dame takrat v modi. Moja monakovska manira Gervexu ni bila čisto nič všeč. Rekel je, da je vse preveč pastozna, ‘a la svedoise’, hotel je imeti slike glajše in zelo izlizane. In pa tista strahotna morala, ki so jo uganjale Gervexove Angležinje s svojimi guvernantami! Ko sem jim povedala, da smo v Monakovem pri profesorju Rothu slikali po nagih modelih, celo moških, so vse naenkrat dvignile nos in me začele prezirati. Pri Gervexu namreč niso nikoli slikali po nagih aktih, in to iz samih moralnih ozirov. Resnejša je bila Rossijeva šola, pri Julienneu pa so bili vse preveč pallmall.”<sup>25</sup>

Odločila se je za precej samostojen študij in sodelovanje z mojstrom Puvis de Chavannesom.<sup>26</sup> Kmalu se je preselila tudi na ulico Rue de Rome v neposredni bližini njegovega ateljeja. Vplivi tega mojstra na Kobilčino slikarstvo so očitni, tako po izboru motivov (poletje, otroci, kopalci) kot po uporabi barv in svetlobe.

<sup>24</sup> Henri Gervex (Paris 1852–1929): učenec Brisseta in Cabanela, Monejev in Degasov prijatelj. Njegovo slikarstvo je kombinacija akademskega realizma in impresionističnih vplivov. Zaslovel je s sliko *Rolla* (1878), ki je bila zavržena na Salonu, kasneje so jo razstavili samostojni galeristi, kar je pripomoglo k njegovi slavi. Ustanovil je tudi svojo šolo, slikarski atelje, v katerem so se učili številni slikarji in slikarke. Iz: *Grand dictionnaire encyclopedique Larousse*.

<sup>25</sup> Vurnik, 1923, str. 57.

<sup>26</sup> Pierre Puvis de Chavannes (Lyon 1824–1899): imel je izredno velik vpliv na umetniško življenje v Parizu ob koncu 19. stol., posebej na postimpresioniste. Zanimivo je, da tudi on ni imel formalne izobrazbe na likovni akademiji in da je bil večkrat zavržen na Salonu. Šele zaradi svoje slave je bil leta 1891 izvoljen za predsednika Societe national des Baux-Arts. Več o umetniku v: Brown Price, A (1994): *Pierre Puvis de Chavannes*, katalog Van Gogh Museum, Amsterdam.

Zdaj pa naredimo kronološki skok nazaj, v Nemčijo, kjer je Kobilca preživela najpomembnejša leta svojega šolanja. V Nemčiji so bile razmere še slabše kot v Parizu. V Nemčiji do leta 1914 ženske niso smele študirati na likovnih akademijah. Izjemoma so dovolili študij hčeram znanih slikarjev. Izjema so bile tudi akademije v Breslau, Kasslu in Weimarju.<sup>27</sup> Peticije članic ženskih slikarskih združenj so bile zavrnjene na zahtevo vodstev akademij z različnimi razlogi, med najpogostejšimi so navajali različnost razlogov, zakaj se odločajo za študij slikarstva moški in zakaj ženske. Značilen je odgovor direktorja Münchenske akademije Ferdinada von Millerja leta 1912 na peticijo žensk za vstop na likovno akademijo:

“Zastavilo se je vprašanje vključitve žensk na likovno akademijo. Že če pomislimo na prostore, je to nemogoče; ne da bi sploh upoštevati motive moških umetnikov, ki se ukvarjajo z umetnostjo iz popolnoma drugih nagibov kot dame. Sto let so morala mlada dekleta znati šivati in plesti; zdaj to delo opravljajo stroji; ampak nekoč je to zaposlovalo dame. Povsem naravno je, da hočejo tudi danes opravljati kakšno aktivnost in so se neutrudno vrgle na umetnost. Tudi če je to za 10 odstotkov izmed njih resen projekt, ni za preostalih 90 odstotkov nič drugega kot preganjanje časa do trenutka, ko bo prišel srečen mož in jih ugrabil umetnosti.”<sup>28</sup>

Marina Sauer opozarja tudi na cinizem teh besed, saj je bilo po statističnih podatkih leta 1898 v Nemčiji štiri milijone samskih žensk (med 17. in 50. letom) in 2 157 00 vdov. Po teh podatkih bi bilo primerno te ženske izobraziti, da bi lahko same poskrbele za svoje preživetje.

V Nemčiji je delovalo več združenj slikark, tri je subvencionirala država. V Münchnu je od leta 1882 delovala Damenakademie, ki se je razvila iz Künstlerinnen - Verein. Delovanje tega društva sega v čas, ko je bila v Münchnu tudi Ivana Kobilca in na ohranjeni fotografiji jo lahko prepoznamo poleg Marie Slavone in Käthe Kollwitz.<sup>29</sup> Namen tega društva je bil predvsem ustaviti ženski diletantizem.

Nekateri (npr. slikar Paul Borgman na akademiji v Karlsruheju) so ta prizadevanja podpirali in priznavali ženskam enak ustvarjalni talent, kot ga imajo moški, nekateri pa so imeli hude predsodke in še sredi 20. stoletja lahko bemo: “Ta novost spravlja ženskega duha v nevarno stanje (...) Veliko dobrega jim bo prinesel njihov let proti Soncu, če si bodo po vrnitvi na Zemljo, ne da bi se opekle, dokončno izoblikovale udobno pozicijo nenevarnega diletantizma (...)

<sup>27</sup> Sauer, 1990, str. 20.

<sup>28</sup> Predavanje F. von Millerja na drugem združenju bavarskega parlamenta, 3. 9. 1912, delno objavljeno v *München-Augsburger Abendzeitung*, n. 246, 4. 9. 1912, citirano v: Sauer, 1990, str. 22.

<sup>29</sup> Fotografija skupine študentk iz ateljeja *Združenja žensk slikark v Münchnu*, okoli let 1889–1890, München, fotografija Georg Kahn-Ackermann. Iz: Sauer, 1990, str. 23, slika 6.

Toda med vsemi motivi, ki nas ženejo v izbiro umetniškega poklica, je prav gotovo namen, da bi s tem zaslužili za življenje, najbolj nesrečno izbran. Umetnost prav gotovo ni molzna krava in še manj dobrodelna ustanova za mlada dekleta, ki izdelujejo tapiserije. Populacija moških umetnikov je že tako in tako masovna; prav nobene potrebe ni, da bi imeli še ženske umetnice. (...) Čeprav lahko ugotavljamo, da se v povprečni meri kažejo določeni površinski talenti tudi pri ženskah, vendarle pripada moškemu privilegij, da globlje izrazi svoj umetniški talent.”<sup>30</sup>

Posledica izključevanja iz sistema šolanja za ženske tako v Nemčiji kot v Franciji je bila izključitev tudi iz drugih institucij umetnosti, likovne kritike, sistema natečajev, muzejskih razpisov itd., zato so se ženske gibale v sistemu “separiranih sfer”. Pretirano navdušenje žensk za študij slikarstva so tako omejevali s preprečevanjem izobrazbe, ki bi omogočala resen poklicni prodor oziroma bi jim pomagala, da se izognejo nalepki diletantizma. Zasebni ateljeji so ženskam zaračunavali višje cene kot moškim. Študij na Damenakademie v Münchnu je stal 400 mark, na Kunstakademie samo 70 mark (140 za tujce).<sup>31</sup>

Razmere so bile torej še slabše kot v Franciji in veliko nemških slikark se je odločilo za študij v Parizu (npr. Paula Modherson Becker). Kljub temu je bil tudi München ena najbolj priljubljenih točk, kamor so se namenile študentke slikarstva iz vse Evrope.<sup>32</sup> Atene na Isari so se odlikovale po že prej omenjenem drugačnem pristopu k slikarskim konceptom, kot so jih uveljavljali v velikih središčih. V času, ko je tja prispela Kobilca, je münchenska slava že zamirala in moda holandskega slikarstva je bila prej konservativna kot pa napredna.

Čeprav je zgodovina umetnosti akademizem z nastopom modernizma razglasila za usmeritev, ki je prej zavirala kot spodbujala razvoj umetnosti, pa je bil akademski način šolanja (in je še vedno) najboljše zagotovilo za profesionalnost likovnih umetnikov in umetnic. In ravno diletantizem je bil tista nalepka, s katero so se likovne institucije najlaže znebile množice ambicioznih umetnic, ki so skušale prodreti v svet poklicnega slikarstva in kiparstva. Ivana Kobilca si je svoje mesto izborila v domačem okolju, kjer je s kakovostjo svojih del tako očitno preseгла večino sodobnikov, da jo je ljubljanska provincialna publika z veseljem sprejela za svojo. Vendar pa njeno slikarstvo kljub priljubljenosti vedno spremlja senca dvoma in drugačnosti.

<sup>30</sup> K. Widmer: Kunst und Frauenberuf, *Rheinlande*, letnik 4, vol. 7, 1904, pp. 550, 551, citirano v: Sauer, 1990, str. 24, 25.

<sup>31</sup> Sauer, 1990, str. 25.

<sup>32</sup> Kot zanimivost velja omeniti potopis iz leta 1853 angleške avtorice Anne Mary Howitt: *Art-student in Munich*, ki je izšel v Londonu.

Mlada dama opisuje svoje pustolovščine v tedanjem priljubljenem umetnostnem centru. Omeni tudi svoje razočaranje, ko so ji takoj ob prihodu povedali, da se ne more vpisati na nobeno od državnih ustanov.



## LITERATURA

- BREJC, T. (1979): "Primer iluzionizma v slovenskem slikarstvu do konca 19. stoletja", *Ivana Kobilca 1861–1926*, katalog, Narodna galerija, Ljubljana 1979, str. 72–74.
- BORZELLO, F. (2000): *A World of Our Own. Women as Artists*, Thames and Hudson, London.
- HEINICH, N. (1993): *Du peintre – l'artiste, artisans et academiciens – l'age classique*, Les Editions de Minuit, Paris.
- HOLLAND, C. (1904): *Lady Art Students Life in Paris*, Studio, Bd. 30.
- MICHAUD, Y. (1999): *Ensigner l'Art? Analyses et reflexions sur les ecoles d'art*, Edition Jacqueline Chambron, Nimes
- PEVSNER, N. (1940, 1999): *Les Academies d'Art*, Paris.
- ROUSSELOT, P (1883): *Histoire de l'Education des femme en France*, Lenox Hill, New York.
- SAUER, M. (1990): *L'Entree des femmes – l'Ecole des Beaux-Arts 1880-1923*, Ecole national superiere des Beaux-Arts, Paris.
- VURNIK, S. (1923): "Ivana Kobilca – Spomini", *Zbornik za umetnostno zgodovino*, III, Ljubljana.