

ŽELJE

IN

**Likovno in arhitekturno
razstavljanje v Sloveniji
1947–1979**

PROTISLOVJA

Uredili Beti Žerovc, Miha Valant, Vladimir Vidmar


UNIVERZA
V LJUBLJANI

FF

Filozofska
fakulteta

**DRUŠTVO
IGOR ZABEL
ZA KULTURO
IN TEORIJU**

**DRUŠTVO
IGOR ZABEL
ZA KULTURO
IN TEORIJO**



Ljubljana, 2026

ŽELJE

IN

**Likovno in arhitekturno
razstavljanje v Sloveniji
1947–1979**

PROTISLOVJA

Uredili Beti Žerovc, Miha Valant, Vladimir Vidmar

Kazalo

- 6 Zahvale
- 8 Beti Žerovc
O željah, protislovjih in razstavljanju umetnosti – uvod
- 28 Katarina Mohar
***Izmenjava razstav likovne umetnosti med
Socialistično republiko Slovenijo in Sovjetsko zvezo***
- 66 Nika Grabar
***Konstruiranje ideje »arhitektura Jugoslavije«
skozi perspektivo dveh povojnih razstav***
- 100 Cvetka Požar, Maja Vardjan
***Stanovanje za naše razmere ter Družina in gospodinjstvo:
Razstave vzročnih stanovanj in njihova vloga pri širjenju
novih konceptov bivanja***
- 132 Vladimir Vidmar
***Skoraj Amerika:
Potujoče razstave iz ZDA v ljubljanski
Moderni galeriji med letoma 1953 in 1979***
- 176 Gregor Dražil
***Ljubljanski grafični bienale in
razstavljanje slovenskih umetnikov na Zahodu:
Primeri Zahodne Nemčije in Italije***
- 204 Meta Kordiš
***Pravi naslov za likovne zadeve:
Formiranje likovne zbirke Ljubljanske banke***
- 240 Tina Fortič Jakopič
***Likovna zbirka Muzeja narodne osvoboditve LRS / Muzeja
ljudske revolucije Slovenije in njeno razstavljanje***
- 276 Ivan Smiljanić
***Revolucija v okvirih:
Likovno ustvarjanje in razstavljanje
v Jugoslovanski ljudski armadi***
- 306 Tina Palaić
***Zunajevropske zbirke v Goričanah:
Prepleti razstavnih diskurzov***
- 340 Seznam kratic
- 344 Viri slikovnega gradiva

Zahvale

Monografija *Želje in protislovja: Likovno in arhitekturno razstavljanje v Sloveniji 1947–1979*, je rezultat večletnega dela, potrpežljivosti in skupnih prizadevanj raziskovalne skupine *Likovno in arhitekturno razstavljanje med umetnostnimi in ideološkimi koncepti: Primer Slovenije, 1947–1979* (J6-3137). Zahvaljujemo se vsem avtorjem poglavij – Gregorju Dražilu, Tini Fortič Jakopič, Niki Grabar, Meti Kordiš, Katarini Mohar, Tini Palaić, Cvetki Požar, Ivanu Smiljaniću in Maji Vardjan – za njihove dragocene prispevke.

Iskrena zahvala gre tudi recenzentom Tamari Bjažić Klarin, Bojanu Godeši, Ljiljani Kolešnik, Nenadu Lajbenšpergerju, Tanji Petrović, Juretu Ramšaku, Luki Skansiju, Ani Sladojević in Nadji Zgonik, ki so s svojim natančnim branjem in tehtnimi pripombami pomembno prispevali k oblikovanju vsebine monografije. Posebej se zahvaljujemo Martini Malešič za pomoč pri urejanju besedil, povezanih z arhitekturo.

Monografija ne bi bila mogoča brez številnih sodelavcev, ki so pomagali pri pridobivanju arhivskega in slikovnega gradiva ter s svojimi nasveti in informacijami pripomogli k boljšemu razumevanju razstavljanja umetnosti v Sloveniji po drugi svetovni vojni.

Slikovno gradivo so prijazno posredovali zasebniki ter muzejske in druge institucije: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Moderna galerija, Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Slovenski etnografski muzej, Mednarodni grafični likovni center, Narodna in univerzitetna knjižnica, MUZA – muzej in galerija ter Umetnostna galerija Maribor.

Za uredniško pomoč se zahvaljujemo Urški Jurman, za lekturo Tinetu Logarju, za pregled preloma Mariu Bateliću in za oblikovanje monografije Žanu Kobalu.

Uredniki

Beti Žerovc

O željah, protislovjih in razstavljanju umetnosti – uvod

O raziskovalnem projektu

Knjiga *Želje in protislovja: Likovno in arhitekturno razstavljanje v Sloveniji 1947–1979* raziskuje in interpretira likovno in arhitekturno ustvarjalnost skozi prizmo razstavljanja in njegove institucionalizacije v izbranem obdobju. To je zamejeno z dvema razstavama, ki tako z načinom organizacije, vsebinsko usmeritvijo in izborom del kot z odzivom nanju povedno odražata zgodovinsko situacijo svojega časa. Prva je *Razstava sovjetskih slikarjev*, ki so jo leta 1947 postavili v uradno še ne odprtih prostorih Moderne galerije v Ljubljani. Razstava je potovala po jugoslovanskih republikah in državah vzhodnega bloka ter predstavlja pomemben dogodek za raziskovanje kratkotrajnega obdobja jugoslovanskega približevanja Sovjetski zvezi na področju umetnosti, ki se je prekinilo že junija leta 1948 ob izključitvi Jugoslavije iz Informbiroja. Razstava, ki bi morala služiti kot zgled umetnosti socialističnega realizma, vsaj dela slovenske strokovne javnosti ni prepričala. Drugo razstavo, veliko retrospektivo *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*, sta leta 1979 skupaj pripravila Moderna galerija in Arhitekturni muzej Ljubljana. Predstavila je širok spekter arhitekture, oblikovanja in likovne umetnosti – od figurativne spomeniške plastike in knjižne ilustracije do projektov Skupine OHO –, vendar s specifičnim prikazom in interpretacijo gradiva tudi pomembno utrjevala vrednotenje dosežkov po merilih zahodnega umetnostnega kanona kot edino merodajno ter modernizem potrdila kot vrhunec in najpomembnejši tok slovenske ustvarjalnosti preteklega obdobja.¹ Z odpiranjem v regionalizmom naklonjeni postmodernizem – ki je za razliko od modernističnega internacionalizma ponovno populariziral iskanje *geniusa loci* – in utrjevanjem percepcije slovenskega kulturnega prostora kot samostojne entitete znotraj jugoslovanskega prostora je simbolno odpirala novo poglavje osemdesetih let.

Knjiga je nastala v okviru projektne raziskovalne skupine *Likovno in arhitekturno razstavljanje med umetnostnimi in ideološkimi koncepti: Primer Slovenije, 1947–1979* (J6-3137). Tesno je povezana z njenimi preostalimi dejavnostmi, še zlasti z raziskavo razvoja slovenske razstavne infrastrukture v istem obdobju, ki je predstavljena na spletni strani *Razstavljanje v Sloveniji 1947–1979*, in tudi z raziskavo medvojnega razstavljanja v Ljubljani, ki je sicer potekala v okviru drugega projekta, a skoraj sočasno prav tako na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.² V času izvedbe omenjenih

1 Odmevno razstavo je spremljal ambiciozen trodelni katalog: Stane Bernik in drugi (ur.), *Slovenska likovna umetnost 1945–1978* (razstavni katalog), Mladinska knjiga, Ljubljana, 1979.

2 *Razstavljanje v Sloveniji 1947–1979*, razstavljanjevsloveniji.si, 2025, URL: <https://razstavljanjevsloveniji.si> (dostopano 21. 11. 2025); Miha Valant in Beti Žerovc (ur.), *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana, 2023.

raziskav se nam je izrisala vzpostavljajoča se struktura slovenskih razstavišč v osnovnih potezah – kdo je odpiral določeno vrsto razstavišča, kdaj in zakaj –, prav tako pa se je pokazal izjemen napredek, dobesedno preskok, ki ga je to področje doživelo v obravnavanem obdobju. Zares skromno predvojno situacijo – redno razstavljanje je denimo v Ljubljani med svetovnimi vojnama potekalo le v Jakopičevem paviljonu in Narodni galeriji – so takoj po vojni dopolnjevali poskusi združništva in občasni dogodki v praviloma nenamenskih prostorih. Nato pa je le v nekaj desetletij, do konca sedemdesetih let, že nastala široko razvejana profesionalizirana mreža, s številnimi specializiranimi institucijami in razvitimi medinstitucionalnimi povezavami doma in v tujini (gostujoče in izmenjevalne razstave, periodične razstave, likovne kolonije, kiparski simpoziji itd.).³

Ob raziskovanju razstavljanja sta se pokazala tudi pospešen razvoj in širitev celotnega opazovanega polja. Poleg obstoječih študijev umetnostne zgodovine in arhitekture je bila leta 1945 v Ljubljani ustanovljena likovna akademija. Zaznali smo krepitev bonitet za ustvarjalce in njihovo pospešeno združevanje v društva, tako amaterska kot profesionalna, povsod po republiki.⁴ Okrepilo se je medijsko in strokovno pisanje o umetnosti, tudi z delovanjem specializiranih revij, kjer je po združitvi *Arhitekta* in *Likovne revije* leta 1964 začela izhajati do danes nepresekana *Sinteza*.⁵ Zaradi splošne razvojne naravnosti tedanjih evropskih kulturnih politik intenziteta tega razvoja ni nekaj izjemnega, ga pa je specifično obarvala umetnosti naklonjena domača socialistična doktrina,⁶ med drugim s povečanjem naročil in zaposlitev. Ambicioznost države na področju vzgoje in šolstva je denimo zahtevala tudi raznolik in številčen kader likovnikov, od likovnih pedagogov do ilustratorjev.⁷ Uspevali so javna, zlasti spomeniška plastika in likovno opremljanje prostorov v resnično širokem razponu, od trgovin, ljudskih kuhinj,

- 3 Profesionalizacija se med drugim izrazi v projektu popisovanja in raziskave razstavišč, ki ga je od leta 1974 izvajala Moderna galerija. Ena od popisovalk je izsledke objavila strnjeno tudi v članku: Eva Gspan, »Oris stanja slovenskih galerij in razstavišč«, *Argo*, št. 22, 1983, str. 47–66.
- 4 Vesna Čopič in Gregor Tomc, *Kulturna politika v Sloveniji*, Ljubljana 1997, str. 46, 50–53, 60–64, 78–80; Petja Grafenauer, Nataša Ivanović in Urška Barut, »Kako je Mala galerija prenehala biti društvena in postala moderna«, *Likovne besede*, št. 113, 2019, str. 35 in na več mestih.
- 5 Na spletni strani *Razstavljanje v Sloveniji 1947–1979* (gl. op. 2) so v celoti dostopne v okviru projekta digitalizirane revije *Likovni svet*, *Arhitekt*, *Likovna revija* in *Sinteza*.
- 6 Za rast sredstev, ki sta jih Jugoslavija in Slovenija namenjali kulturi, glej Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–1963*, Glasnik, Beograd, 2013, str. 140; Čopič, Tomc, 1997 (gl. op. 4), str. 67, 113–126.
- 7 O pospešenem razvoju ilustracije po 1945 glej: Špelca Čopič, »Knjižna ilustracija«, v: Stane Bernik in drugi (ur.), *Slovenska likovna umetnost 1945–1978* (razstavni katalog), Mladinska knjiga, Ljubljana, 1979, str. 81–88.

tovarn in šol do bank in hotelov.⁸ Zaradi danes uveljavljenih predstav o šibkosti socialističnega umetnostnega trga preseneti velika živahnost na področju naročanja in trženja umetnin, pri čemer pa je bilo stanje seveda drugačno kot na Zahodu, saj država ni hotela – in brez resnično bogatih posameznikov tudi ni mogla – vzpostaviti trga, katerega ključna značilnost so nerazumljive, visoke cene artiklov. Navkljub šibki raziskanosti tega področja se jasno kaže, da so se preživitvene možnosti za ustvarjalce v primerjavi s predvojnimi časom bistveno izboljšale.⁹

O vzporednih svetovih

Faktični pristop v pričujoči knjigi nadgrajujemo s poglobljenim posvečanjem izbranim segmentom razstavljanja, zlasti skozi prizmo tedanje jugoslovanske državne ureditve, njene doktrine in geopolitičnih perspektiv. Pri tem je treba upoštevati, da jugoslovanske družbenopolitične in ekonomske razmere v obravnavanih dobrih treh desetletjih nikakor niso bile monolitne in zlasti poglavja, ki obravnavajo celotno izbrano obdobje, poskušajo potrpežljivo odstirati časovno spremenljive kontekste, potrebne za razumevanje in umestitev obravnavanih problematik. Skoraj praviloma jih je treba pojasnjevati tudi na več ravneh. Ker zaradi specifičnega fokusa knjige v veliki meri obravnavamo potujoče razstave, se recimo že samo zaradi tega pogosto gibljemo med lokalnim, republiškim, jugoslovanskim in mednarodnim kontekstom, pri čemer se pri slednjem srečujemo z zahtevno kompleksnostjo jugoslovanske globalne zunanje politike.

Razstave so dobro sledljive skozi arhivske dokumente, obrazstavne publikacije ter medijsko poročanje in diskurz (likovne kritike, časopisne polemike ipd.), ki jih v večji ali manjši meri lahko spremljamo ob vsaki od njih. Kot osnovni elementi naše raziskave so se

- 8 Glej *Likovne umetnine za javne ustanove v Sloveniji: 1945–1991*, umetnostzaskupnost.si, 2025, URL: <https://umetnostzaskupnost.si> (dostopano 18. 10. 2025). Za sistematično analizo fenomena na Hrvaškem glej Patricia Počanić, »Narudžbe i otkupi umjetničkih djela za interijere javnih institucija u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih.«, *Peristil*, let. 62, št. 1, 2019, str. 179–201.
- 9 Opravljene so le parcialne raziskave, predvsem posameznih institucij, ki so se ukvarjale (tudi) s prodajo. Prodajne galerije, podobne tistim na Zahodu, so se zelo sporadično pojavljale šele v sedemdesetih letih. Večino časa so obstajale skromnejše trgovine, kjer se je dalo kupiti tako umetniške pripomočke in umetnostno literaturo kot umetnine (npr. v okviru prodajaln Mladinske knjige). Velik del naročil in prodaje je sicer v prvih povojnih desetletjih potekal prek stanovskih društev oz. prodaja tudi prek galerij, saj so bile razstave najpogosteje prodajne. Eva Jamnik, »Prodajne galerije v Sloveniji 1945–1979: Delovno gradivo«, *razstavlanjevsloveniji.si*, 2025, URL: <https://razstavlanjevsloveniji.si> (dostopano 28. 1. 2026); Grafenauer, Ivanović, Barut, 2019 (gl. op. 4), str. 33–38; Ana Kutleša, »Culture on the Market – The Gallery of Contemporary Art in the Early 1960s«, v: Aleksandra Sekulić in Dušan Grlja (ur.), *Performing the Museum: The Reader*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi sad, 2016, str. 154–167. Glej tudi op. 16, 30 in 33.

nam v procesu dela tako pokazale kot oprijemljivi, zaokroženi produkti z določljivimi potezami in koordinatami, tudi cilji in političnostjo. Nespregledljivo so povezane s tistimi, ki jih omogočajo in financirajo,¹⁰ namesto umetnikov pa z njimi stopajo v ospredje neumetniški profili polja: kustosi in drugi organizatorji razstav, likovni kritiki in drugi poročevalci o kulturnem dogajanju, posredniki in trgovci z umetninami idr. Prav s sledenjem medijskemu in zakulisnemu razpravljanju, ki je spremljalo tokove razstavljanja in nastajanja novih razstavišč, katerega velik del je bila tudi bolj ali manj prikrita bitka za resurse, se nam nekoliko drugače, kot jih beleži umetnostna zgodovina, začrtajo tudi osnovne poteze obravnavanega polja in prav tako njegova notranja nasprotja, za katera se zdi, da ga ključno definirajo. Za zahodni umetnostni kanon običajnemu medgeneracijskemu »prerivanju« – v katerem v stalnem boju za prvenstvo mlajši protagonisti presegajo predhodnike –, ki ga zgodovinsko kot formativne dogodke likovnega polja,¹¹ se pridruži dodatna, morda stalnejša polarnost. Država, ki ni bila sposobna vzpostaviti socializmu specifičnega kulturnega modela – čeprav ga je sicer povsem jasno videla kot absolutno potrebnega za želeno preobrazbo družbenih odnosov¹² –, je dopustila nastanek dveh vzporednih, pretežno antagonističnih segmentov. Ta sta večino časa sicer mirno sobivala in se celo prelivala, občasno – oz. pri določenih aspektih kar stalno in skozi čas stopnjevano – pa sta medsebojno tudi zelo vidno negativno reagirala.¹³

- 10 Za pregled slovenske in jugoslovanske kulturne politike ter njenega izvrševanja v obravnavanem obdobju glej Čopič, Tomc, 1997 (gl. op. 4); Doknić, 2013 (gl. op. 6); Ljiljana Kolečnik, »Cultural Models and Cultural Policies in Socialist Yugoslavia«, v: Sanja Horvatinčić in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 59–90.
- 11 Za metodologijo in primerjalno obravnavo delovanja likovnih polj glej Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field*, Stanford University Press, Stanford, 1996, str. 55–121, 132 in na več mestih; Heike Munder in Ulf Wuggenig (ur.), *Das Kunstfeld: Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, JRP Ringier, Zürich, 2012. Glej tudi op. 18.
- 12 Izhodišče temu pogledu je marksistična misel o ključni vlogi kulturne emancipacije v splošni emancipaciji delavskega razreda. Ivan Jakopović, *Radnici, kultura, revolucija*, Zavod za kulturo Hrvatske, Zagreb, 1976, str. 21 in na več mestih.
- 13 Za vsebine in specifične problematike, ki nastopajo na tej in naslednjih petih straneh, glej Beti Žerovc, »The Development of Public Monuments and Monuments to the Fallen on the Territory of Yugoslavia from the Late 19th Century to 1941« in »Can the High Modernism of Yugoslav Monuments Be Viewed as a Trojan Horse of Capitalism in Socialism?«, v: Sanja Horvatinčić in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 52–57, 375–397.

Kot ena stran se pri tem pokaže segment visoke umetnosti, zelo aktivna in hierarhizirana likovna scena, ki so jo tvorili skoraj izključno izšolani profesionalci, umetnostni zgodovinarji in umetniki, vezani predvsem na urbana okolja in najbolj profesionalizirane institucije. Namesto vztrajnih poskusov artikuliranja in uveljavljanja socializmu specifičnega modela kulturne produkcije je pretežno sledila trendom, zapovedim in vrednotenjem zahodnega umetnostnega sistema, torej zastopala koncepte buržoazne umetnosti in njen vrednostni sistem ter se približevala kapitalističnemu kulturnemu modelu, kjer se je le dalo. Kljub temu da je bila s tem redno v opreki s socialistično doktrino, so njeni ključni nosilci vodili politiko likovnega polja v republiki in obvladovali tudi vso njeno ključno likovno razstavno infrastrukturo ter mednarodno izmenjavo.

Kot druga stran nastopa likovna ustvarjalnost v širokem spektru, ki jo je država usmerjeno podpirala v skladu s svojimi političnimi načeli, tj. v želji, da kultura in umetnost ne bi bili več samo elitistični dobrini odtujenih višjih slojev, temveč bi se realiziral njen potencial za doseganje tako pravičnejše družbe kot kakovostnejšega življenja posameznika, pa tudi v podporo svoji doktrini. Slednje se je najizraziteje udejanjalo kot t. i. umetnost revolucije, sicer pa je kulturo najbolj intenzivno podružbljala zlasti prek amaterskega umetniškega udejstvovanja v vseh družbenih okoljih – od študentskega do delavskega. V jugoslovanskih zgodnjih idejah o vzpostavitvi socializmu specifičnega kulturnega modela, potrebnega za globoko preobrazbo družbenih odnosov, je sicer prav preoblikovanje odnosa med amaterskim in profesionalnim – z opuščanjem buržoaznega pojmovanja vloge strokovnosti in kanonskega vrednotenja v korist večje inkluzivnosti ustvarjalcev – osrednjega pomena. Če gledamo nato dejansko odvijanje likovne ustvarjalnosti, pa se zdi, da je kljub hitro rastoči mreži in množičnosti likovnega amaterizma ta vidik postajal vse bolj le mrtva črka na papirju, ki tudi v odnosu do položaja in pooblastil visoke umetnosti ni prinašal nobenih resnih sprememb. Projekt je v političnem smislu večino obravnavanega časa potekal v ublaženi obliki – predvsem s ciljem premagovanja odtujitve delavca v proizvodnem procesu in predvidevanjem, da naj bi bil samo kulturn oz. kulturno aktiven človek sposoben tvorno udejanjati socializem.¹⁴ Pri tem raznolikem segmentu likovne ustvarjalnosti nam umetnostnim zgodovinarjem težave povzroča že samo odčitavanje in

14 O likovnem amaterizmu kot sredstvu za humanizacijo in ublažitev neugodnih posledic industrializacije, z napotki za organizacijo dejavnosti glej Milan Butina, »Amatersko likovno delovanje in družbeni centri«, *Likovna revija*, let. 1, št. 6, junij 1963, str. i, xxxiv-xxxv. Za primarna izhodišča vzpostavljena že v času narodnoosvobodilnega boja, glej Ana Hofman, »'Revolution is Learned Faster than Culture':! On the Amateur-Professional Relationship in the Artistic Legacies of the People's Liberation Struggle«, *Anthropos*, let. 56, št. 1, 2024, str. 81–98.

razumevanje njegovih osnovnih potez in delovanja, saj smo tudi sami vzgojeni znotraj parametrov visoke umetnosti in naučeni gledati ter vrednotiti predvsem le-to – toliko lažje, ker se ta, za razliko od preostale likovne ustvarjalnosti, ves čas tudi sistematično arhivira in zgodovini.¹⁵ Ker smo ponotranjili, da je vse drugo bolj ali manj nevredno naše pozornosti oz. se nas predvsem ne tiče, nimamo niti občutkov, da nezadostno zaznavamo in upoštevamo neko širšo celoto, niti da smo pristranski.

Segment visoke umetnosti poudarjanju in ekstenzivnemu financiranju tega drugega segmenta praviloma ni bil naklonjen, še posebno, ker sta bila pogosta tekmeča v pridobivanju resursov, nekateri ambiciozni amaterji pa so bili izjemno uspešni tudi na trgu.¹⁶ Zelo slabo se je odzval tudi ob zahtevah države po večji povezanosti z njim ali ob vidnejših razstavljaljskih ambicijah neakademskih umetnikov. Dobesedno ostro je denimo znal javno obračunavati s takšnimi umetnostnimi zvrstmi, ko so se te, kot zaokrožene razstave ali kot nastopi posamičnih umetnikov v okviru splošnih razstav, zbirk ali reprezentativnih predstavitev v tujini, znašle v okoljih – npr. v splošnih, najvišje rangiranih razstaviščih –, ki jih je doživljal kot ekskluzivno svoje.¹⁷ Zato prav v tem diskurzu zares oprijemljivo lahko razberemo, kaj je likovna scena razglašala kot »prav« in »narobe« in da je povsem očitno ter na prvem mestu obsojala vse, kar se ni uklanjalo nareku zahodnega umetnostnega sistema. Njegovo mitologijo in dogme, ko se ta predstavlja kot univerzalen, brezinteresen in posvečen le »pravik« umetnosti in kjer je za doseganje presežkov genialnih individualcev nujna zelo specifična oblika njihove avtonomije ter svobode, je ustoličevala kot prave, dobesedne resnice. Na podlagi tega – dogem, ki so postale aksiomi – pa je nato vse bolj tudi celostno obsojala socialistične kulturnopolitične prakse, ki se temu niso želele podrediti, in pravzaprav zelo očitno tudi odvzemanje moči kulturnim elitam, ne glede na to, da je bil to eden prvih socialističnih postulatov.¹⁸

15 Opozorimo, da se likovno polje zgodovini drugače in veliko intenzivneje kot preostala umetnostna polja, pri čemer je čaščenje umetnin, npr. tudi z izčrpnimi in zelo dragimi katalogi, neposredno povezano z njihovimi cenami in umeščanjem v kanon.

16 Leta 1967 je znani amaterski slikar Jože Horvat - Jaki odprl celo zasebno galerijo, mednarodno pa ga je zastopal tuji galerist. Juro Kislinger, »Nazarje št. 58: Jakijeva domačija«, *Večer*, let. 23, št. 263, 11. 11. 1967, str. 3. T. B., »Naivno slikarstvo za naivne gledalce«, *Sodobnost*, let. 18, št. 6, 1970, str. 675-676. Aleksander Bassin, »Naivni 70«, *Sodobnost*, let. 18. št. 12, 1970, str. 1279-1281.

17 Glej zadnji del poglavja Ivana Smiljanića, »Revolucija v okvirih: Likovno ustvarjanje in razstavljanje v Jugoslovanski ljudski armadi«, v tej knjigi. O nesmiselnosti pošiljanja amaterjev, četudi znanih, na tuje razstave glej npr. Stane Bernik, »Trigon 67«, *Sinteza*, let. 2, št. 8, 1967, str. 68; Tanja Zimmermann, »Oto Bihalji-Merin and the Concept of the ‚Naive‘ in the 1950s«, *Acta historiae artis Slovenica*, let. 23, št. 1, 2018, str. 197.

18 Zahodni umetnostni sistem med drugim sistemsko ustoličuje kot enega svojih osnovnih postulatov, da najuspešnejšemu posamezniku pripada več kot drugim,

Nasprotje je vidnejše, ker se je tudi dejansko stopnjevalo po sredini šestdesetih let, ko je država začela z izrazitejšimi procesi decentralizacije, zaradi izrazitih gospodarskih reform pa je postajala tudi vse bolj kontradiktoren amalgam deklarativnega socializma in tržno usmerjenega gospodarstva. Z vsem tem sta se stopnjevala tudi družbeno razslojevanje in krepitev elit, tudi na področju kulture, kjer se je slovenska likovna scena praviloma povezovala z lokalno liberalno politiko, vse bolj nastrojeno proti Beogradu.¹⁹ V takšni konstelaciji je lahko še bolj potencirala nacionalne vidike in zamejenost svojega polja ter skupaj s politiko zagovarjala in izvajala proces vesternizacije kot nekakšno naravno obračanje slovenske družbe k vrednotam humanizma, razvoja, modernosti, demokracije in svobode in ne (tudi) kot sodelovanje v konstruiranem, politično motiviranem procesu, katerega ključna cilja sta bila odvrčanje od komunizma in prevlada s kapitalizmom skladne miselnosti.²⁰ Zdi se, da najpozneje v tem obdobju kakršne koli razlike jugoslovanskih izvajanj v odnosu do zahodnih kulturnih modelov in umetnostnega sistema niso bile več nekaj, kar bi bilo po

in predstavlja to kot nekaj naravnega ter pravičnega ali vsaj povsem sprejemljivega. Pri tem deluje na družbo predvsem prek svojega obnašanja, ko zgornje brutalno jasno in stalno v najširšo javnost projicirajo (neso)razmerja v prihodkih in čaščenju umetnikov. O vlogi mita o umetniški svobodi, ki je potrebna, da boj velikih za prvenstvo poteka nemoteno, glej poglavje »Lepa svoboda« v Beti Žerovc, *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2015, str. 166–174. Stalna samomitizacija zahodne umetnosti, ki prikriva njeno ideološkost in strukturno pogojeno doseganje uspehov, je tudi od jugoslovanskih protagonistov zahtevala, da so ji prilagajali svoje biografije, v katerih so se njihove poti odvijale kot stalen boj, brez podpore, ob številnih nasprotovanjih z vseh mogočih strani ipd., četudi dejstva pogosto govorijo drugače. Žerovc, 2023 (gl. op. 13), str. 54, 385.

- 19 Kolečnik, 2023 (gl. op. 10), str. 79–81, 84. Čopič, Tomc, 1997 (gl. op. 4), str. 57.
- 20 Za vesternizacijo kot proces prenosa vrednot, idejnih konceptov in kulture iz ZDA v (zahodno)evropske družbe med letoma 1945 in 1970 oz. transatlantsko krožno izmenjavo, usmerjeno v oblikovanje mnenj med intelektualnimi elitami s ciljem boja proti komunizmu v idejni preusmeritvi družbe po fašizmu glej: Veronika Floch, »Reflecting the American Cultural Canon: Vienna's Museum of the Twentieth Century«, v: Waldemar Zacharasiewicz in Siegfried Beer (ur.), *The Context of Westernization Discourses, Cultural Politics, Transfer & Propaganda: Mediated Narratives and Images in Austrian-American Relations*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Dunaj, 2021, str. 347–372. Floch raziskuje prisotnost teh procesov na področju avstrijske likovne umetnosti, kjer so ZDA izvajale številne sorodne postopke kot v Jugoslaviji. V ta proces so bile vključene številne javne in parapolične institucije na čelu z MoMo, ki je tesno sodelovala z ameriškimi zunanjim ministrstvom. Med drugim je vplivala na direktorja dveh največjih muzejev za sodobno umetnost v obeh državah v času njunega skoraj sočasnega snovanja in izgradnje, na Wernerja Hofmanna z 1962 odprtih Muzejem umetnosti 20. stoletja (današnji mumok) in Miodraga B. Protiča z 1965 odprtih beograjskim Muzejem sodobne umetnosti. Podobno kot Hofmann je tudi Protič koncept muzeja izoblikoval med drugim skozi pogovore z direktorjem MoME Renéjem d'Harnoncourtom, ko je v času priprav na muzejev preživel v ZDA več mesecev. Žerovc, 2023 (gl. op. 13), str. 54. Floch, 2021 (gl. začetek te opombe), str. 363–370.

kakršnem koli ključu razumljivo ter dobro in prav, saj so ti že zaradi dajanja prednosti elitam izključujoči in nazadnjaški. Jugoslovanskim protagonistom, zagledanim v gladko delovanje zahodnega umetnostnega sistema, v katerem s socialističnim ozadjem niso mogli biti zares konkurenčni in uspešni, so bile predvsem le še vzrok nelagodja in frustracij, tudi sramu.²¹

Nasprotje med segmentoma se je še stopnjevalo v t. i. svinčenih letih. Vse manj priljubljena jugoslovanska zvezna politika, ki je izgubljala moč in slovenske simpatije, je ob vnovičnih reformah v sredini sedemdesetih let tudi kulturni sektor organizirala po načelu samoupravljanja, kar se je pokazalo za skrajno stresno in težko izvedljivo.²² Hkrati pa je, po zatrtju liberalnih teženj v političnem življenju po državi, zopet in še zadnjič pod marksističnimi gesli tipa »umetnost vsem« in »kultura delavcem« sprožila val izrazitejših poskusov podružbljanja kulture.²³ Čeprav so se rastočega razkola med visoko umetnostjo in socialistično kolektivistično doktrino zavedali številni Jugoslovani in nanj vedno znova opozarjali, prav nespretna izvajanja v tem okviru kažejo sčasoma popolno statusno prevlado segmenta visoke umetnosti, ki je utrdila svoj položaj tudi skozi medsegmentarna razčiščevanja v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih.²⁴ Medtem ko so se praksam iz drugega segmenta sčasoma povsem zaprla vrata ključnih umetnostnih institucij, sta brezrazrednost in univerzalnost visoke umetnosti postali dovolj uveljavljeni »resnici«, da sta upravičili dobesedno vsiljevanje visoke umetnosti tudi delavcem v proizvodnji,

21 Protagonisti, ki so bili tako scela predani vesternizaciji, kot to beremo v prejšnji opombi, ali niso videli ali niso želeli videti, da sta bila tako neuspeh kot uspeh jugoslovanske umetnosti na Zahodu v veliki meri pogojena z interesi tedanje zahodne hladnovojne politike. Sicer je zahodna zunanja kulturna politika v sedemdesetih letih ohladila prej zelo intenzivno sodelovanje z njimi in njihovimi institucijami kot svojimi običajnimi zavezniki, stopnjevala pa neposredno, osebno vabljenje mlajših, do države pogosto tudi kritičnih umetnic in umetnikov. Nekateri med njimi so tako dokaj hitro prišli tudi do zelo zelenega mednarodnega uspeha, do katerega prej kljub izjemni mednarodni pretočnosti jugoslovanskega likovnega prostora pri jugoslovanskih umetnikih ni prišlo. Ker se je ta uspeh nenadoma dogajal predvsem mimo domačih institucij, je znotraj likovne scene začel vse bolj veljati za dokaz njihove in nasploh jugoslovanske kulturnopolitične nekompetentnosti. O tem, kako je zahodni umetnostni sistem narekoval Jugoslovanom vrednotenje njihove lastne umetnosti in zakaj umetnost, ki ni bila deklarativno kritična do Jugoslavije, ni mogla biti uspešna, glej uvod v poglavje Vladimirja Vidmarja, »Skoraj Amerika: Potujoče likovne razstave iz ZDA v ljubljanski Moderni galeriji med letoma 1953 in 1979«, v tej knjigi, zlasti opombo 7.

22 Čopič, Tomc, 1997 (gl. op. 4), str. 64–80 in na več mestih.

23 Kolečnik, 2023 (gl. op. 10), str. 60–62, 84–86 in na več mestih. Za veliko slovensko akcijo *Človek, delo, kultura*, katere ključni cilj je bil prav približati kulturo delavcem, glej: Franček Brglez (ur.), *Človek, delo, kultura: Ocene, analize, razmišljanja in zapiski*, Komunist, Ljubljana, 1977.

24 Glej op. 16, 17.

npr. v obliki umeščanja umetnin v proizvodne obrate ali prirejanja razstav v tovarniških menzah. Takšne poteze tako niso vodile le v absurd, saj očitno niso imele pravega smisla, temveč v dejansko škodljivo situacijo. S tem se je namreč tudi zelo dobesedno pokazalo, da je nekaj hudo narobe z državo, ki dela problem iz tistega, ki naj bi bil v središču njene pozornosti – torej delavca, ker ta ni zmožen ali pač noče konzumirati visoke umetnosti, in ki je pri tem pravzaprav prišla od zahtev po ukinjanju množicam odtujene visoke umetnosti, ker je ta socializmu škodljiva, do tega, da jo je nenadoma predpisovala vsem.²⁵

V Sloveniji se o tem fenomenu danes malo piše, ga pa v razstavnem katalogu *Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971–1990* temeljito obravnava Vlatko Čakširan na primeru omenjene hrvaške železarne. Ta je izdatno skrbela za kulturno-umetnostno udejstvovanje svojih delavcev in v ta namen zaposlovala tudi desetine kulturnih animatorjev, ki so se med drugim dejansko spopadali z nalogo približati visoko umetnost delavstvu.²⁶ Njihove izkušnje, zapisane v večkratnih anketah na to temo, pričajo o tem, da njihova misija očitno še zdaleč ni tekla po pričakovanjih. Vrstijo se namreč njihove izjave, da delavcev pač ne zanima resna glasba, da so razstave neobiskane ipd., vse do grobih očitkov, da delavci nimajo kulture oz. potreb po njej. Nekateri animatorji so pričakovanja njim naložene misije tudi problematizirali, pri čemer pa za težave niso krivili sebe in še manj ustvarjalce, ampak so odgovornost valili na delavce. Čakširan zaključuje:

»Takšno razmišljanje dejansko pokaže resnično stanje, ki odstopa od razglašanih idej o povezovanju umetnosti in delavca. Dejstvo je, da delavec ni bil dovolj izobražen, da bi lahko percipiral vse, kar se je od njega pričakovalo. Delavec naj bi pravzaprav postal nekakšen superdelavec, ki naj bi bil strokovnjak na svojem delovnem mestu, hkrati pa bi moral imeti sposobnost ustvarjalnega razmišljanja, usmerjenega v umetnost, in po možnosti še kakšna umetniška nagnjenja, ki bi se odražala v literaturi, likovni umetnosti, glasbi, gledališču ... Takšen delavec naj bi bil nosilec kakovostne preobrazbe tedanje družbe. Na žalost ta zamisel nikoli ni bila uresničena. Idealizem intelektualne elite se ni nikoli v celoti prenesel na delavsko raven.«²⁷

25 Narava tega težavnega, skozi čas naraščajoče frustrirajočega razmerja se lepo izriše v izčrpnih pogovorih o kulturi s predstavniki velikih delovnih kolektivov povsod po Jugoslaviji v: Jakopović, 1976 (gl. op. 12).

26 Vlatko Čakširan, *Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971–1990: Povijesni pregled* (razstavní katalog), Gradski muzej, Sisak, 2012, str. 53–58.

27 Prav tam, str. 57.

O raziskavah v knjigi

Devet zelo različnih raziskav ima v knjigi samostojna poglavja. Ohlapno so razporejena v tri sklope, deloma vsebinsko, deloma pa smo poskušali slediti kronologiji. Prvo poglavje, *Izmenjava razstav likovne umetnosti med Socialistično republiko Slovenijo in Sovjetsko zvezo*, izčrpno analizira nekajletno obdobje našega sledenja sovjetskemu kulturnemu modelu in umetnostnim principom ter intenzivnih stikov med državama. Sledila sta popoln prelom odnosov, ko je bila uradna kulturna izmenjava med Jugoslavijo in državami Informbiroja od leta 1948 pa vse do smrti Stalina leta 1953 povsem prekinjena, in nato šibka, zelo doktrinarno obarvana izmenjava, ko so bile gostujoče razstave na obeh straneh sprejete zelo zadržano. Po obuditvi stikov je sovjetska stran odkrito nasprotovala, da bi Jugoslovani izmenjavo izkoriščali za vnašanje zanje ideološko sporne likovne modernosti v ZSSR, medtem ko je v Sloveniji gostujoča sovjetska produkcija kritiki pogosto služila za dokazovanje kakovosti in modernosti naše umetnosti v primerjavi z zastarelostjo in nekompetentnostjo sovjetske. Izmenjavo razstav z državami vzhodnega bloka sta dodatno oslabila decentralizacija in reorganizacija kulturne izmenjave, ki so ju Jugoslovani postopno uvajali od sredine šestdesetih let. Na državni ravni je potekalo predvsem le še koordiniranje velikih, reprezentativnih razstav v interesu federacije, preostala organizacijo in financiranje bilateralnih izmenjav pa so prenesli na republike. Slovenska likovna scena vse do konca obravnavanega obdobja za izmenjavo razstav z ZSSR ni pokazala resnega zanimanja. Poglavlje jasno začrta pot socialistične države, ki je bila v bipolarnem hladnovojnem svetu, vsaj na področju likovne umetnosti, povsem odmaknjena od držav vzhodnega bloka, in to tudi v časih siceršnjih političnih zbližanj Jugoslavije z njimi na državni ravni. Vsaj slovenska likovna scena se je v odnosu do njih, kolikor se je le dalo in tudi povsem očitno, približevala odnosu, kakršnega je do njih gojil zahodni umetnostni sistem.

Poglavje *Konstruiranje ideje »arhitektura Jugoslavije« skozi perspektivo dveh povojnih razstav* najprej razgrinja izjemno kompleksno domače in mednarodno ozadje razstav *Arhitektura narodov FLRJ* (1949, Moderna galerija) in *Arhitektura Jugoslavije* (1951, Moderna galerija) ter posebno pozornost posveti organizatorjem ljubljanskih predstavitev, Društvu inženirjev in tehnikov Slovenije in Društvu arhitektov Slovenije. Dalje raziskuje in primerja, kako sta razstavi delovali kot mehanizem za promocijo idej napredka, ki naj bi skozi arhitekturo podprle preobrazbo jugoslovanske družbe iz ruralne z nizko stopnjo industrializacije v moderno socialistično družbo 20. stoletja. Če je prva razstava, ki je začela nastajati še v naših »sovjetskih« časih, merila na razvoj s poudarjanjem tehničnih in gradbeniških rešitev ter predstavljala v velikem delu projekte izgradnje države po osvoboditvi, je bila druga – izvorno pripravljena za kongres Mednarodne zveze arhitektov (UIA)

v Rabatu z naslovom *Kako arhitekt izpolnjuje svoje nove naloge?* – že zaznamovana z razmišljanji, kako in zakaj naj bo vloga arhitekture različna od gradbeništva ali tehnike, in z zahtevami arhitektov po priznanju arhitekture kot avtonomne stroke. V tem času je postal zelo aktualen tudi izziv, kako se kot država predstaviti tujini oz. kako se konstruirati kot prepoznaven subjekt na področju arhitekture in kakšna je oz. naj bi »jugoslovanska arhitektura« sploh bila. Razmisleki so se osredinjali na odkrivanje lastne različice socialističnega realizma, zavračanje formalizmov Zahoda, vlogo v državi prisotnih stavbarskih tradicij, predvsem pa so bili v razpravah redno prisotni racionalni tehnični in ekonomski kriteriji ter ugotovitve, da je treba lastno arhitekturo na podlagi novih družbenih procesov še le odkriti.

Že v drugem poglavju tako naletimo na eno večjih splošnih težav jugoslovanske kulture: kako državi, ki ni imela skupne umetnostne tradicije in zgodovine ter ob spoštovanju njenih različnosti, vzpostaviti konsistentno umetnostno preteklost in sodobnost s prepričljivim skupnim licem, ki bo za povrh še skladno z državno doktrino. V redkih ambicioznejših poskusih dejanskega oblikovanja jugoslovanske skupne zgodbe – in ne le npr. sestavljanja reprezentativnih skupnih razstav – Slovenci ali niso prišli do veljave, se v njih niso (dovolj) prepoznali ali pa so jim bili ti manj pomembni od vzpostavljanja lastne, slovenske zgodbe, kot npr. z uvodoma omenjenim zgodovinjem in vrednotenjem umetnostne produkcije skozi razstavo *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*.²⁸ Procese tvorjenja ne le skupne jugoslovanske umetnostne zgodbe, temveč dejanskega jugoslovanskega umetnostnega polja so oteževali tudi mednacionalna nasprotja in tekmovalnost, zamere ter spori med kulturniki po državi, predvsem pa dejstvo, da so nekateri južnoslovanski narodi v skupno državo vstopili s še neuresničenimi programi nacionalne emancipacije in jih ob izdatni podpori nacionalnih kulturnih elit niso želeli opustiti niti v drugi Jugoslaviji.

Poglavje Stanovanje za naše razmere *ter* Družina in gospodinjstvo: *Razstave vzorčnih stanovanj in njihova vloga pri širjenju novih konceptov bivanja* obravnava ožjo skupino razstav, katerih učinek pa

28 Za zelo znan takšen poskus Miroslava Krleže ob prvi veliki povojni jugoslovanski umetnostni razstavi na Zahodu, leta 1950 v Parizu, in slovensko nevpadljivo participacijo glej razpravo, nastalo v okviru te projektne raziskave: Katarina Mohar, »Slovenian frescoes at Yugoslav medieval art exhibitions during the 1950s«, v: Mija Oter Gorenčič (ur.), *Medieval Murals: New Perspectives and Research Approaches*, Založba ZRC, Ljubljana, 2024, str. 313–338. O izjemnem odzivu slovenske likovne scene na razstavo *Slovenska likovna umetnost 1947–1979* glej, zlasti zadnjih sedem minut: Asta Vrečko, »Razstava Slovenska likovna umetnost 1945–1978 leta 1979«, igorzabel.org, 2019, URL: <https://vimeo.com/401967594> (dostopano 16. 11. 2025).

se v poglavju razpre v širokem spektru. Primarno usmerjene k najširši javnosti, torej končnim uporabnikom razstavljenega in h gospodarstvu oz. industriji, ki je bila ključni izvajalec predstavljenih produktov in programov, so imele jasen gospodarskorazvojni in ekonomski vidik. Z modernostjo, utemeljeno v funkcionalnosti, in hkratnim priljudnim pristopom – ko so npr. seznanjale z novostmi na področju stanovanjske gradnje in notranje opreme skozi neposredno izkušnjo z modeli vzorčnih stanovanj v merilu 1 : 1 – pa so prispevale tudi k vzgoji državljanov na področju novega, urbanega bivanja. Bile so tudi pomembne promotorke idej napredne stanovanjske politike in za vse udeležene v stanovanjski problematiki poligon za iskanje, reševanje in prikaz rešitev aktualnih potreb družbe na področju zagotavljanja kakovostnih bivalnih pogojev za vse. Kot vidimo na primeru uvajanja koncepta stanovanjskih skupnosti, je bil medij razstave hvaležen pripomoček arhitektom za učinkovito predstavljanje njihovih vizij in potencialov novih pristopov tudi zainteresirani politiki, ki je prav stanovanjsko izgradnjo postavila v ospredje svojega socialnega programa.

Medtem ko so se razstave, predstavljene v tem poglavju, odvile v neumetnostnih razstaviščih – npr. na sejmiščih ali v bivalnih stavbah –, se je največji del v knjigi obravnavanega arhitekturnega razstavljanja še odvil v likovnih razstaviščih, večinoma v Moderni galeriji.²⁹ Pri tem se je pokazalo, da arhitektura »živi« drugače, predvsem pa bistveno manj skozi razstave kot preostala tam predstavljena produkcija. Ne le da je pri arhitekturnih objektih in opremah prostorov poleg estetike bistvena prav njihova uporabnost in že zaradi tega tudi arhitekturne razstave sprejemnike nagovarjajo bolj neposredno, prav tako arhitektura ne nastaja z mislijo na razstave, temveč je z razstavami le predstavljena in ob tem praviloma tudi prenesena v drug medij. Čeprav slovenski arhitekti, podobno kot likovniki, niso bili brez želja po umeščanju svojih objektov v zahodni arhitekturni kanon, razstava zanje ni predstavljala ključnega medija za kanonizacijo njihovih objektov, ki bi se nato odrazila še v zanje bistvenih ekonomskih učinkih.³⁰ Posledično so bili pri razstavljanju manj zavezani usklajevanju z dogmami zahodne

29 Arhitekturni muzej Ljubljana (danes Muzej za arhitekturo in oblikovanje) je bil ustanovljen leta 1972 in leta 1974 odprt za javnost.

30 Čeprav je tržna realnost socialističnega likovnega polja slabo raziskana, se jasno kaže povezava med uspešnim razstavljanjem in ekonomsko uspešnostjo likovnikov. Posredno jo kažeta tudi poglavji Gregorja Dražila, »Ljubljanski grafični bienale in razstavljanje slovenskih umetnikov v zahodnih galerijah: Primera Zahodne Nemčije in Italije«, in Mete Kordiš, »Pravi naslov za likovne zadeve: Formiranje likovne zbirke Ljubljanske banke«, v tej knjigi, zlasti v odnosu do Zorana Kržišnika in z njim povezane skupine umetnikov. Glej tudi poglavje: Vladimir Vidmar, »Skoraj Amerika: Potujoče likovne razstave iz ZDA v ljubljanski Moderni galeriji med letoma 1953 in 1979«, v tej knjigi, zlasti strani 170–171.

umetnostne doktrine in so se lažje posvečali dejanskim problemom ter se pri tem uspešno usklajevali s socialističnimi programskimi izhodišči.³¹

Sklop naslednjih treh poglavij se osredotoča predvsem na segment visoke umetnosti. Četrto in peto poglavje raziskujeta odnos med slovenskim likovnim poljem in mednarodnim svetom umetnosti, pri čemer smo osredotočeni na stike z Zahodno Nemčijo, Italijo in ZDA.³² Poglavje *Skoraj Amerika: Potujoče likovne razstave iz ZDA v ljubljanski Moderni galeriji med letoma 1953 in 1979* izčrpno sledi komaj verjetnemu stalnemu toku razstav likovne umetnosti in v manjši meri oblikovanja, ki so jih v Jugoslavijo pošiljale ZDA, in šibke »povratne pošte« jugoslovanskih razstav, ki so jih bile ZDA pripravljene gostiti. Poglavje poskuša razumeti doslej nereflektirano izredno situacijo, v kateri so se na stenah Moderne galerije v Ljubljani med drugim nenedoma znašla dela Pollocka, Newmana, Rothka idr., velikih dimenzij in vrhunske, »muzejske« kvalitete. Ugotavlja, da ta izjemen korpus hladnovojne izmenjave ponuja privilegirani vpogled v kontradiktornost jugoslovanske države in družbe ter razkriva tudi paradoksnost ter pogosto kočljivo vlogo, ki jo je pri artikulaciji skupnega družbenega interesa odigrala njena likovna scena. ZDA so svojo naj sodobnejšo umetnost prepoznale kot potencialnega trojanskega konja za zavesten vnos ideološkega tovora prek navidezno nevtralnih vsebin tudi v države z drugačnim ideološkim predznakom. V Jugoslaviji so pri tem naletele na prirsčen sprejem, saj ne le da lokalna umetnostna scena ni ustrezno reflektirala potencialne ideološke problematičnosti takšnih pošiljk, temveč je tudi sicer v zahodnih vplivih prepoznavala edini relevanten in zavezujoč zgled ter si je tudi lokalni umetnostni sistem vztrajno prizadevala oblikovati po zahodnem vzoru. ZDA so v takšni konstelaciji – in kot v danem trenutku eden ključnih jugoslovanskih političnih in gospodarskih partnerjev – s svojimi razstavnimi programi verjetno pomembno pripomogle k temu, da so jugoslovanski likovni protagonisti že v zgodnjih petdesetih letih suvereno zavzeli že v prejšnjih državnih tvorbah utrjeno zgledovanje po zahodnih vzorih in kapitalističnem kulturnem modelu.

Peto poglavje *Ljubljanski grafični bienale in razstavljanje slovenskih umetnikov na Zahodu: Primera Zahodne Nemčije in Italije* pozornost

31 V sklopu raziskovalnega projekta bo objavljen še znanstveni članek Martine Malešič, ki pregledno obravnava razvoj razstavljanja arhitekture in oblikovanja pri nas v celotnem obravnavanem obdobju, med drugim v navezavi s sočasnim razvojem področnih stanovskih organizacij in društev.

32 Glej tudi: Rea Zupin, "Izmenjava likovnih razstav med Avstrijo in Slovenijo 1945–1990: Delovno gradivo", razstavljanjevsloveniji.si, 2025, URL: <https://razstavljanjevsloveniji.si> (dostopano 28. 1. 2026).

usmerja na protagoniste in mednarodno mrežo umetnostnega sistema ter na razstavo kot ključen medij vpenjanja likovnih protagonistov vanjo. Raziskuje, kako sta medsebojno povezana mednarodno mreženje, ki je potekalo okoli slovenskega paradnega konja na področju likovnega razstavljanja, ljubljanskega grafičnega bienala (ust. 1955), in intenzivno razstavljanje slovenskih umetnikov v zahodnonemških in italijanskih likovnih institucijah. Skozi prizmo potencialnega vplivanja grafičnega bienala gleda na posrednike pri razstavljanju, pogostost in dinamiko razstavljanja slovenskih umetnikov, zvrst in status razstavišč, ki so jih gostila, pri čemer ne spregleda tudi velikega deleža zasebnih prodajnih galerij med njimi. Posebej je izpostavljena vloga dolgoletnega direktorja Moderne galerije, vodje bienala z naraščajočim mednarodnim ugledom in ene najpomembnejših osebnosti slovenskega in jugoslovanskega umetnostnega sistema Zorana Kržišnika. Kot takšen je bil npr. pogosto vabljen k sodelovanju pri grafičnih in tudi drugih razstavah v tujini. Velikokrat je ravno on tudi izbiral jugoslovanske predstavnike na teh razstavah, pogosto pa je bil tudi član mednarodnih žirij, ki so podeljevale nagrade. Vse to mu je omogočalo, da je v mednarodno okolje uspel plasirati izbrane slovenske in druge jugoslovanske umetnike, z »lobiranjem« za nagrade pa poskrbeti tudi za njihovo dodatno promocijo. Seveda je hkrati s tem krepil tudi svoj položaj in poglavje ugotavlja, da se ne da zares ločiti njegove osebne mreže stikov in simbolnega kapitala od mrež in kapitalov institucij, ki jih je vodil. Takšna koncentracija moči je bila in še vedno je običajna pri osrednjih protagonistih zahodnega umetnostnega sistema, zelo hierarhičnega in utemeljenega v individualizmu in tekmovalnosti, ter postavlja vse preostale protagoniste v veliko odvisnost od njih.³³ Tudi pri številnih slovenskih likovnih protagonistih lahko razberemo njihovo izjemno odvisnost od Kržišnika, in to na številnih ravneh; npr. v določenem obdobju ga ni bilo zares težko zaobiti le pri vstopanju v mednarodni umetnostni sistem, temveč, kot bomo videli v nadaljevanju, tudi pri prodaji umetnin.

Poglavje v veliki meri potrjuje tudi ugotovitve prvega in četrtega poglavja z analizo prisotnosti in dejavnosti tujih protagonistov v okviru bienala, ki pokaže, kje in s kom je želel biti v mednarodnem likovnem polju vrh slovenske likovne scene. Denimo, medtem ko je bila prisotnost strokovnjakov iz vzhodnega bloka kot bienalskih žirantov majhna in so bili ti – kolikor je bilo pač mogoče glede na razmere – tudi naklonjeni zahodnemu vrednotenju umetnosti, so bili zahodnjaki številčnejši, spoštovani in medijsko izpostavljeni. Žirantov iz nevrščenih držav ni bilo.

33 Za delovanje umetnostnih protagonistov prek koncentracije različnih oblik kapitala glej Bourdieu, 1996 (gl. op. 11), str. 141–173 in na več mestih.

Poglavje *Pravi naslov za likovne zadeve: Formiranje likovne zbirke Ljubljanske banke* na primeru nastanka in širjenja omenjene zbirke ter notranjega in likovnega opremljanja poslovalnic Ljubljanske banke, zlasti v sedemdesetih letih, obravnava podporo in vlaganja podjetja v likovno umetnost. Ugotavlja – kot tudi pišemo že v prvem delu uvoda –, da je slednje potekalo v kontekstu širše socialne in kulturne politike države, ki je skrb za kulturo in umetnost v tem času prenašala tudi na občine in podjetja, pri čemer so jo slednja uresničevala s skrbjo za svoje zaposlene, stranke in v podpori lokalnih skupnosti. Takšna politika je pod tedaj aktualnimi koncepti podružbljanja kulture in humanizacije bivanja med drugim privedla do organizacije razstav in celo odpiranja razstavišč v podjetjih ter rednega opremljanja prostorov z umetninami, ki se je sčasoma lahko prevesilo tudi v dejansko zbirateljstvo. Proces je potekal z roko v roki s premikom od številnih naročil umetnikom v obliki namenskih poslikav in oprem prostorov k pretežnemu opremljanju s kupljenimi likovnimi deli, zlasti ključnih slovenskih modernistov. Ta so se tako znašla tudi v tovarniških proizvodnih halah, čeprav se je žarišče dejavnosti premikalo k bolj prestižnim objektom, npr. bankam in hotelom. V raziskavi smo podobno situacijo, kot se je razvila na področju likovne dejavnosti v okviru Ljubljanske banke, zaznali še marsikje: skromna, lokalna okolja so lažje vplivala na likovno dogajanje v svojih okvirih in uveljavljala svoje interese ter estetske preference, medtem ko so najbolj urbane, prestižne ali kako drugače zanimive lokacije obvladovali protagonisti, ki so bili v slovenskem umetnostnem sistemu umeščeni najvišje in hkrati v središču mreže njegovih povezav, na prvem mestu Zoran Kržišnik s svojo skupino sodelavcev in umetnikov. S širitvijo likovnega polja, zlasti od poznih šestdesetih let dalje, so se mu v podobnih konstelacijah začeli priključevati tudi nekateri mlajši umetnostni zgodovinarji, med njimi Aleksander Bassin in Stane Bernik.³⁴

Če umetnostni zgodovinarji težko sprejemamo tolikšno obremenjenost razstavljanja visoke umetnosti s političnimi in drugimi neumetnostnimi interesi, saj smo umetnost vajeni obravnavati po drugačnih, veliko bolj idealističnih parametrih, pa tako rekoč odpovemo – kot nakazano že uvodoma – pri obravnavanju jugoslovanske močne podpore in razrasta likovne ustvarjalnosti zunaj parametrov zahodnega umetnostnega kanona. Da bi poskusili zajeti nekaj drugačnosti in specifičnosti jugo-

34 Zaradi drugačne tržne realnosti od zahodne umetnostni strokovnjaki svoje moči niso delili s tržnim spektrom; hkrati so bili in kustosi ali profesorji in posredniki pri velikih nabavah umetnin, naročilih in opremljanjih novih stavb. Poseben status v tem sistemu je užival težko sledljivi Lojze Gostiša. Glej poglavje Tine Fortič Jakopič, »Likovna zbirka Muzeja narodne osvoboditve LRS / Muzeja ljudske revolucije Slovenije in njeno razstavljanje«, v tej knjigi, str. 262–265.

slovenskega kulturnega projekta, ki je nakazoval poskus vzpostavljanja nekakšne tretje poti tudi na področju umetnosti in kulture, smo s sodelovanjem kolegov z drugih znanstvenih področij izvedli raziskave, o katerih beremo v zadnji tretjini knjige.

Država je sčasoma razvila kot poseben segment t. i. umetnost revolucije, vezan na borbeno preteklost in sakralizacijo socialistične doktrine, ki se je udeleževal npr. v spomenikih narodnoosvobodilnemu boju (NOB) in revoluciji, muzejih NOB in revolucije, tovrstni publicistiki, nadaljevanju t. i. partizanske umetnosti ipd. Predstavlja ga poglavje *Likovna zbirka Muzeja narodne osvoboditve LRS / Muzeja ljudske revolucije Slovenije in njeno razstavljanje*, ki prikaže močno dejavnost muzeja na likovnem področju, tudi z izjemno produkcijo likovnih razstav. Sprememba imena muzeja leta 1962 kaže na spremembo njegovega poslanstva, ko je v poznih petdesetih letih – ko so se mlajše generacije vse manj oklepale herojskega narativa o boju in zmagi NOB – država poskušala z različnimi sredstvi ohraniti spomin živ, ga smiselno utemeljiti v predvojnem in povojnem sorodnem dogajanju in s tem hkrati podpreti tudi svojo aktualno doktrino. Središče zgodbe prej opredeljenega segmenta je postala socialistična revolucija, predstavljena kot boj za boljši in pravičnejši svet, ki še traja. V skladu s tem idejnim premikom so se tudi jugoslovanski muzeji NOB in revolucije odtlej osredotočali tudi na vsebine, vezane na predvojno delavsko gibanje in povojno socialistično izgradnjo. V praksi je to pomenilo, da je ljubljanski muzej začel zbirati tako umetnost iz obdobja pred drugo svetovno vojno kot tudi po njej ter tudi partizansko umetnost preučevati v odnosu do teh dveh obdobji. Povojna umetnost, ki jo je muzej spodbujal in zbiral, je bila v tem kontekstu razumljena kot neke vrste njena logična nadgradnja. Tako se je vzpostavil nekakšen vzporeden umetnostni tok: medtem ko so se splošne likovne institucije pretežno odvrčale od omenjenega tipa produkcije, so jugoslovanski muzeji NOB in revolucije prevzemali vlogo njenega spodbujanja, gojenja in promocije, pri čemer so dopuščali širok spekter umetnostnih izrazov, tudi socialistični realizem. Omeniti velja, da tudi v tem segmentu zaznamo prisotnost ključnih protagonistov likovne scene pri najbolj prestižnih projektih, s čimer so tudi v ta segment vnašali umetniško snovanje, usklajeno z zahodnimi trendi.³⁵

Kot opisano v uvodu, si je država s ciljem, da kultura in umetnost ne bi bili več samo ekskluzivna privilegija višjih razredov, prizadevala

35 Takšen primer so naročila za spomenike NOB in revoluciji, pri katerih so najbolj prestižne in plačane projekte v državi obvladovali ključni predstavniki visoke umetnosti. Sanja Horvatinčič, »Beyond the Modernist Paradigm: Critical Perspective on Authorship in Yugoslav Memorial Production«, v: Sanja Horvatinčič in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 306–310; Žerovc, 2023 (gl. op. 13), str. 387–392.

podružbljati kulturo tudi s spodbujanjem amaterskega umetniškega udejstvovanja. Pri svojem projektu kulturne diseminacije je bila zelo uspešna, saj je vanj uspela vključiti velik del prebivalstva. Amatersko ustvarjanje je dobilo pomemben položaj tudi v Jugoslovanski ljudski armadi (JLA), še toliko bolj, ker je kultura, tako kot v partizanskem gibanju, obveljala za neločljiv del dejavnosti armade in je bila namenjena tudi dviganju ravni omike vojakov, krepitvi povezav med Jugoslavlani ter spodbujanju vrednot tovarištva in solidarnosti.³⁶ Poglavje *Revolucija v okvirih: Likovno ustvarjanje in razstavljanje v Jugoslovanski ljudski armadi* najprej razbira, kakšna likovna dejavnost je sploh potekala v JLA, na kakšne načine in v kakšnem obsegu, ter med drugim ugotavlja, da amaterstvo ni bilo edini tip ustvarjanja v vojski, temveč se je mešalo z delom šolajočih se ali že izšolanih umetnikov, ki so služili vojaški rok, pa tudi z razstavljanjem uveljavljenih civilnih umetnikov v organizaciji vojske. Znotraj likovnih dejavnosti armade so se tako prepletali raznoliki umetnostni registri, pri čemer pa je le redko kdo to raznorodnost opazil, se z njo ukvarjal in jo reflektiral. Ko je prišlo do razstavljanja te raznovrstne produkcije, še zlasti v splošnih likovnih razstaviščih, jo je uveljavljena likovna kritika, ki je uporabljala vrednostni sistem visoke umetnosti, pogosto obravnavala monolitno in jo vrednotila v skladu s svojimi standardi, ki jih večina del ni dosegala niti ni k njim stremela. Stik z visoko umetnostjo je v takšni konstelaciji lahko pomenil resno slabo promocijo za preostale udeležene strani, z rastočo jedkostjo in zasmehljivostjo zapisov, verjetno tudi z učinki zunaj običajnega dometa likovne kritike, ko se ta ukvarja le s stroki imanentnimi vprašanji.³⁷ Sicer lahko to samo domnevamo, a je takšno pisanje verjetno prispevalo k razvrednotenju pomena amaterske ustvarjalnosti in k dokazovanju nekompetentnosti v določenih delih države že tako in tako vse manj priljubljene JLA.

Poglavje *Zunajevropske zbirke v Goričanah: Prepleti razstavnih diskurzov* obravnava leta 1964 ustanovljeni Muzej neevropskih kultur Goričane, ki je bil prva jugoslovanska ustanova, namenjena zbiranju in razstavljanju zunajevropske etnološke dediščine. Hranil je zunajevropske zbirke, zbrane v 19. in prvi polovici 20. stoletja, ki jih je dotlej hranil Slovenski etnografski muzej, in nove pridobitve, ki so bile večinoma plod jugoslovanskih stikov in izmenjav v okviru politike neuvrščenosti. Poglavje prinaša strnjen pregled zelo raznolikih razstav, ki so se v muzeju zvrstile v tem obdobju, med katerimi so bile tudi razstave sodobne umetnosti.³⁸ Zaradi velike količine razstav, povezanih z

36 Primerjaj: Tanja Petrović, *Utopia of the Uniform: Affective Afterlives of the Yugoslav People's Army*, Duke University Press, Durham, 2024.

37 Glej opombo 19.

38 Zakaj so bile razstave sodobne umetnosti neuvrščenih držav pogosto v Muzeju neevropskih kultur Goričane in ne v ljubljanskih umetnostnih galerijah, nismo dognali.

neuvrščenimi državami in s tem tudi diskurza, ki so ga sprožale, lahko razberemo odnos do njih in njihovih kultur. Če bi torej že zavoljo jugoslovanske deklarativne politike neuvrščenosti pričakovali jasno antikolonialistično, antirasistično in neevrocentrično usmeritev tako muzeja kot tudi poročanja o njegovih dejavnostih v medijih, je ta ob razstavah pogosto mobiliziral diskurze, ki so po eni strani odražali ambivalenten odnos do držav v razvoju in kultur ter umetnosti tamkajšnjih ljudstev, po drugi pa prav tako do Zahoda. Čeprav so tako kustosi kot medijski poročevalci praviloma kritizirali zahodne kolonialne projekte, so se s pogosto eksotizacijo Drugega in postavljanjem v položaj večje razvitosti in modernosti v odnosu do predstavljenih držav postavljali v bližino zahodnih držav, ki so takšno stališče zavzemale od kolonializma naprej. Podoben učinek – poudarjanja »civiliziranosti« in »razvitosti« slovenskega prostora – je prinašalo tudi navdušeno primerjanje Slovencev, ki so delovali, raziskovali in zbirali v zunajevropskih državah (od misijonarjev do jugoslovanskih ambasadorjev), z zahodnimi raziskovalci in zbiratelji.

Raziskovanje in razumevanje fenomenov iz tretjega sklopa otežuje tudi dejstvo, da obravnavanih državnih projektov in institucij oz. okvirov zanje ni več ali pa so zelo spremenjeni. Muzej neevropskih kultur v Goričanah je bil, potem ko je bil leta zaprt, ukinjen leta 2001. Muzej novejše in sodobne zgodovine Slovenije, kot se imenuje danes bivši Muzej ljudske revolucije Slovenije, se redko opredeljuje do svoje socialistične umetnostne dediščine. Vsebin, povezanih z JLA, ki je v devetdesetih letih za številne nekdanje Jugoslovane postala osovraženi agresor, ni kam pripeti.

Katarina Mohar

Izmenjava razstav likovne umetnosti med Socialistično republiko Slovenijo in Sovjetsko zvezo



V prvih letih po drugi svetovni vojni je bilo mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije usmerjeno predvsem k državam vzhodnega bloka. Kot glavni cilj tovrstnih odnosov si je mlada država zastavila afirmacijo lastne kulture, spoznavanje »bratskih« kultur in usposabljanje kadrov.¹ Podobno kot pri oblikovanju notranje politike se je tudi pri obnovi kulturnega življenja izrazito naslonila na Sovjetsko zvezo in njeno pomoč. Še pred sporom z Informbirojem leta 1948 sta državi izmenjali dva velika razstavna projekta, s katerima sta skušali utrditi lastni položaj znotraj zavezništva. Skupaj z izbranimi pomembnejšimi razstavami, ki sta jih v okvirih državne kulturne izmenjave organizirali do konca sedemdesetih let 20. stoletja, predstavljata dogodka pomembno izhodišče za vpogled v še ne dovolj preučene značilnosti razvoja kulturnih odnosov Jugoslavije in Slovenije s Sovjetsko zvezo in njenimi zaveznicami, ki bodo prav prek obravnave izmenjanih razstav raziskane v pričujočem poglavju. Čeprav so bili meddržavni kulturni odnosi s preostalim vzhodnim blokom od države do države različni in bi zahtevali ločene študije, je iz pregledanega gradiva očitno, da je vsaj pri izmenjavi razstav z njimi Jugoslavija ravnala zelo podobno. V nadaljevanju so zato ti odnosi obravnavani le delno, zlasti z namenom kontekstualizacije odnosa med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo.

Nekateri vidiki sovjetskih vplivov na jugoslovansko kulturno krajino

Podobno kot drugod po svetu so sovjetski zgledi od oktobrske revolucije dalje odmevali tudi v prvi Jugoslaviji. Po posameznih delih države so sicer zaradi drugačne kulturne tradicije in predzgodovine naleteli na različne odzive – močnejši so bili denimo v pravoslavni Srbiji, manj izraziti pa v Sloveniji, ki je bila kulturno in politično vezana zlasti na prostor srednje Evrope.² Jugoslovansko kulturno krajino so pomembno sooblikovali od tridesetih let dalje, ko so se izrazito zrcalili v kulturno-političnem programu čedalje vplivnejše Komunistične partije Jugoslavije (KPJ).³ Na tukajšnji umetnostni prostor so v veliki meri vplivali tudi prek drugih držav, s katerimi je Jugoslavija v medvojnem obdobju gojila plodne stike,⁴ posebej izrazito pa so se odražali v socialni umetnosti

1 Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–1963*, Glasnik, Beograd, 2013, str. 237–238.

2 Aleš Gabrič, »Sprememba kulturnopolitične usmeritve po informbirojevskem sporu«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, let. 38, št. 1-2, 1998, str. 137.

3 Aleš Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika: 1945–1952*, Mladika, Ljubljana, 1991, str. 479.

4 O izmenjavi s tujino na področju razstavne dejavnosti glej npr. Hana Čeferin, »Jako-pičev paviljon v jugoslovanskem in mednarodnem kontekstu med obema vojnama«, v: Miha Valant in Beti Žerovc (ur.), *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana, 2023, str. 89–93.

tridesetih let.⁵ Vplivi socialističnega realizma kot kulturnega modela so se manifestirali ob t. i. sporu na književni levici,⁶ ki je zaradi problematiziranja vloge umetnosti v družbi in vprašanja njene (ne)odvisnosti od političnih ciljev pomembno, a bistveno bolj posredno kot v literaturi, zaznamoval tudi področje likovne umetnosti. Številni kulturniki so bili leta 1940 vpleteni v prizadevanja za ustanovitev Društva prijateljev Sovjetske zveze,⁷ na prenos sovjetskih vzorov pa so vplivali tudi nekateri jugoslovanski umetniki, ki so se s specifikami organizacije in delovanja tamkajšnjega kulturnega modela seznanili med obiski Sovjetske zveze.⁸

Po vojni je sovjetski sistem postal zgled za politično, družbeno in kulturno ureditev socialistične Jugoslavije. Njegovi vplivi so bili opazni tudi pri vzpostavljanju in organizaciji dotlej slabo razvite umetnostne infrastrukture pod nadzorom države, npr. v oblikovanju centralnih društev likovnih umetnikov, na področju izobraževanja na umetniških akademijah pa v uvajanju tradicionalnih načinov predavanja in v vpeljavi mojstrskih delavnic.⁹ Socialistični realizem, ki je poprej

- 5 O sovjetskih vplivih v srbski umetnosti, kjer so se posebej izrazito kazali v delovanju ilegalne umetniške skupine Život, glej Nikola Dedić, »Socijalni realizmi: Ka post-avangardnoj kritici društva«, v: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: II: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, zv. 2, Orion Art, Beograd, 2012, str. 77–97.
- 6 Prav tam. Goran Miloradović, *Lepota pod nadzorom: Sovjetski kulturni uticaji u Jugoslaviji 1945–1955*, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2012, str. 100–103. Skladno s stališči partije bi morala biti umetniški izraz in vsebina vselej podrejena politiki, nasprotniki pa so kot najpomembnejši vidik umetnine zagovarjali umetniško svobodo in pri tem podpirali poglede Miroslava Krleže. Ta je s svojim zavzemanjem za neodvisno umetnost, ki pa mora biti kritična in angažirana, zavzel osrednjo vlogo v sporu. O sporu glej Stanko Lasić, *Sukob na ljevici 1928–1952*, Liber, Zagreb, 1970; Velimir Visković, »Sukob na ljevici«, v: Velimir Visković (ur.), *Krležijana (1993–99)*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2024, URL: <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak/sukob-na-ljevici> (dostopano 24. 4. 2024).
- 7 O Društvu prijateljev Sovjetske zveze v: Božo Repe, »Društvo prijateljev Sovjetske zveze«, *Borec*, let. 41, št. 9, 1989, str. 900–919.
- 8 O kulturnem dogajanju v Sovjetski zvezi je mdr. poročal že slikar Venio Pilon, ko se je vrnil iz ruskega ujetništva (Venio Pilon, »Boljševiki in umetnost«, *Svoboda*, let. 1, št. 2, 1919, str. 22–25; Venio Pilon, »Umetniška vzgoja pri boljševikih«, *Svoboda*, let. 1, št. 3, 1919, str. 42–44); med drugo svetovno vojno je Moskvo obiskal hrvaški kipar in kasnejši rektor zagrebške akademije Antun Augustinčić, ki je bil eden najbolj vplivnih jugoslovanskih umetnikov (Davorin Vujčić, »Majstorske radionice likovnih umjetnosti: Majstorska radionica Antuna Augustinčića«, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, let. 26, 2007, str. 37).
- 9 Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 30–31. O študiju na ljubljanski akademiji glej Vladimir Koch, »Akademija upodabljačih umetnosti – najvišji zavod za vzgojo umetniškega naraščaja«, *Tovariš*, let. 3, št. 20, 23. 5. 1947, str. 10–11; Milčec Komelj, *Kronika Marjana Pogačnika o zaljubljenih v umetnost*, KUD Logos, Ljubljana, 2005, str. 309–310; za mojstrske delavnice, ki so jih v Jugoslaviji uvedli hkrati kot v Sovjetski zvezi glej Vujčić, 2007 (gl. op. 8), str. 35–39.

odmeval predvsem v levo usmerjeni družbeno angažirani umetnosti tridesetih let, je postal edini uradno sprejemljivi način umetniškega ustvarjanja v Jugoslaviji.¹⁰

Za sodelovanje na področju kulture med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo sta bila v tem času pristojna Komite za kulturo in umetnost Vlade Federativne ljudske republike Jugoslavije (FLRJ), ki je imel poseben oddelek za kulturne veze s tujino,¹¹ in Vsezvezno društvo kulturnih vezi s tujino (VOKS) s sedežem v Moskvi, oba pa sta tesno sodelovala z Društvom za kulturno sodelovanje Jugoslavije z ZSSR.¹² To društvo, ki ga je vodil Rodoljub Čolaković, je bilo ustanovljeno pozimi 1945, kmalu zatem pa so sledile tudi republiške podružnice. Slovenska je bila ustanovljena junija istega leta, za njenega predsednika pa je bil izvoljen Fran Albreht.¹³ Bolj kot na kulturno sodelovanje ali izmenjavo med državama se je društvo osredotočalo na sovjetsko propagando – mdr. tudi z izdajanjem ilustrirane revije *Jugoslavija SSSR* – in s tem podpiralo prizadevanja za čim večje približanje Jugoslavije sovjetskemu modelu.¹⁴

V prvih povojnih letih so člani slovenskega društva organizirali tedenske oddaje na radiu, predavanja, tečaje ruskega jezika, vodili so projekt postavitve spomenika Rdeči armadi v Murski Soboti in v sodelovanju z jugoslovanskim društvom organizirali številne razstave,

10 Nikola Dedić, »Socijalistički realizam: Optimalne projekcije novog društva«, v: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: II: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, zv. 2, Orion Art, Beograd, 2012, str. 223–224.

11 »Vladislav Ribnikar Podpredsedništvu Vlade, opis organizacije Ministrstva prosvete DFJ in naloge posameznih enot, 13. 3. 1945, AJ 313–2–6«, v: Branka Doknić, Milić F. Petrović, Ivan Hofman (ur.), *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952: Zbornik dokumenata*, 1. zv., Arhiv Jugoslavije, Beograd, 2009, str. 134. Kot naloge oddelka so navedene izmenjava znanstvenikov, predavateljev, razstav, katalogov, umetniških reprodukcij in knjig, skupno sodelovanje književnikov, gostovanja književnih in umetniških društev, skupin in posameznikov, izmenjava študentov.

12 Prek bilateralno usmerjenih društev, povezanih z VOKS, je ZSSR organizirala tudi kulturne odnose z drugimi zavezniškimi državami. Glej Miloradović, 2012 (gl. op. 6), str. 201.

13 Gabrič, 1991 (gl. op. 3), str. 546; Gabrič, 1998 (gl. op. 2), str. 139. Albreht je bil del skupine slovenskih literatov, ki je leta 1933 ustanovila levo usmerjeno revijo *Sodobnost*. Ta je nastala predvsem kot posledica njihove prekinitve sodelovanja z revijo *Ljubljanski zvon*, katere urednik je bil med 1922 in 1932, zaradi razhajanj v pogledih na slovensko narodno vprašanje. Glej Neža Zajc, »Albreht, Fran (1889–1963)«, v: *Slovenska biografija*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana, 2013, URL: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi126966/#novi-slovenski-biografski-leksikon> (dostopano 22. 1. 2024); *Kriza Ljubljanskega zvona*, Fran Albreht (ur.), Kritika, Ljubljana, 1932.

14 Miloradović, 2012 (gl. op. 6), str. 203. O kulturnem sodelovanju med obema državama glej tudi Leonid Janovič Gibianskij, »3. Sotrudničestvo SSSR i novoj Jugoslavii v sfere kul'tury: Vzaimodejstvie obščestvennyh organizacij dvuh stran«, *Sovjetskij sajuz i novaja Jugoslavija*, Nauka, Moskva, 1987, str. 154–165.

v letu 1947 kar 66.¹⁵ Večina razstav, tako v Sloveniji kot drugod po Jugoslaviji, je bila dokumentarne narave in je temeljila na fotografijah, njihova osrednja tematika pa je bila propaganda sovjetskega sistema. Četudi je šlo za razmeroma skromne projekte, so jih otvarjali v navzočnosti pomembnih osebnosti iz političnega in kulturnega življenja, da bi tako povečali njihov domet in ugled.¹⁶ Gostovali so v različnih mestih republik, praviloma vsaj v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani. V Sloveniji so se do spora z Informbirojem zvrstile razstave o poljedelstvu ZSSR, kolhozih in sovhozih, razstava otroških risb *Mati in otrok* (Ministrstvo za socialno oskrbo, junij 1947),¹⁷ *Prijateljstvo narodov ZSSR* (Jakopičev paviljon, 10.–24. 3. 1946),¹⁸ in najodmevnejša, *Arhitektura ZSSR* (Moderna galerija, 30. 5.–15. 6. 1948).¹⁹ Prva razstava o sovjetski likovni umetnosti v Jugoslaviji je bila razstava fotografij *Sovjetsko kiparstvo*, ki je predstavljala dela 43 kiparjev različnih generacij, delujočih v zadnjih nekaj desetletjih; prezentacija je dajala »vtis resne umetnosti, brez primesi kakršnega koli eksperimentiranja«. ²⁰ Po postavitvi v Beogradu spomladi 1946 (Umetniški paviljon, 1.–12. 5.) so jo prenesli še v Zagreb (Salon Ullrich, maj–junij) in Split (februar 1947),²¹ nameravali pa so jo predstaviti tudi v Ljubljani.²² Nekaj sovjetskih umetnin je bilo umeščenih tudi na razstavo *Borba slovanskih narodov za neodvisnost in svobodo*

- 15 Brez avtorja, »Rad Društva za kulturnu saradnju Jugoslavije sa Sovjetskim savezom«, *Jugoslavija SSSR*, št. 5, marec 1946, str. 47. Naloge slovenskega Društva so zapisane v: *Pravila Društva za kulturno sodelovanje Slovenije z ZSSR*, Društvo za kulturno sodelovanje Slovenije z ZSSR, Ljubljana, 1945.
- 16 Miloradović, 2012 (gl. op. 6), str. 213.
- 17 Brez avtorja, »Razstave«, *Tovariš*, let. 3, št. 25, 27. 6. 1947, str. 609. Razstava je bila prirejena tudi v Zagrebu (6.–19. 1. 1946); glej Suzana Leček, »Likovna umjetnost u društvenom životu Hrvatske 1945–1947«, *Časopis za suvremenu povijest*, let. 22, št. 1-2, 1990, str. 145; verjetno pa tudi v Beogradu.
- 18 Brez avtorja, »Rad Društva ...«, 1946 (gl. op. 15), str. 47. Organizirana je bila tudi v Beogradu (Pravna fakulteta, 26. 8.–16. 9. 1945), v Sloveniji so načrtovali tudi gostovanje v Mariboru.
- 19 Pred tem je gostovala v Beogradu (Galerija Srbske akademije znanosti, oktober 1947), obisk: 26.000; Zagrebu (7.–30. 11. 1947), obisk: 15.000 in Sarajevu (neznana lokacija in termin), obisk: 13.000 (Brez avtorja, »Rad Društva ...«, 1946 (gl. op. 15), str. 47). O razstavi: MT, »Razstava arhitekture narodov ZSSR«, *Ljudska pravica*, let. 9, št. 131, 3. 6. 1948, str. 3; Edvard Ravnikar, »Razstava Sovjetske arhitekture v Ljubljani«, *Novi svet*, let. 3, št. 7-8, 1948, str. 612–615.
- 20 T. P., »Sovjetsko kiparstvo v fotografijah«, *Slovenski poročevalec*, let. 7, št. 120, 25. 5. 1946, str. 6.
- 21 Zagreb: Leček, 1990 (gl. op. 17), str. 147; Brez avtorja, »Split: Kulturni zapiski: Razstava fotografij sovjetskih kiparjev v Splitu«, *Ljudski tednik*, let. 2, št. 55, 20. 2. 1947, str. 7.
- 22 Iz periodike ni bilo moč z gotovostjo izluščiti, ali je bila razstava prenešana tudi k nam; ko se jo omenja ob kasnejših sorodnih dogodkih, navajajo le Beograd; glej T. P., »Razstava štirih sovjetskih umetnikov«, *Slovenski poročevalec*, let. 8, št. 203, 29. 8. 1947, str. 4; Brez avtorja, »Jugoslovanska kronika«, *Slovenski poročevalec*, let. 8, št. 268, 14. 11. 1947, str. 5.

(*Borba slavenskih naroda za nezavisnost i slobodu*), ki je bila prirejena ob *Slovanskem kongresu* v Beogradu decembra 1946 in je obsegala zlasti dokumentarne fotografije in zgodovinske artefakte,²³ v nekaterih jugoslovanskih prestolnicah pa je bila predstavljena tudi razstava fotografiskih reprodukcij slik iz Tretjakovske galerije (Umetniška zadruga, Ljubljana, 8.–21. 6. 1948).²⁴

Razstava sovjetskih slikarjev v Ljubljani, 1947

Najbolj ambiciozna sovjetska likovna razstava v Jugoslaviji je bila *Razstava sovjetskih slikarjev*, ki je gostovala v Beogradu, Zagrebu, Novem Sadu in Skopju,²⁵ ob 30. obletnici oktobrske revolucije pa je bila slavnostno odprta tudi v Ljubljani (Moderna galerija, 7.–22. 11. 1947). Prva velika sovjetska umetniška razstava v tujini po drugi svetovni vojni je predstavljala dela vodilnih predstavnikov sovjetskega socialističnega realizma: slike in akvarele Aleksandra in Sergeja Gerasimova, Aleksandra Dejneke in Arkadija Plastova, poleg Jugoslavije pa je obiskala tudi Dunaj, Prago, Bukarešto in Sofijo.²⁶

Kot glavna organizatorja razstave so v medijih navajali Komite za kulturo in umetnost pri vladi FLRJ in Društvo za kulturno sodelovanje Jugoslavije z ZSSR, v katalogu pa so, ob nekaterih drugih osrednjih osebah s področja jugoslovanske likovne umetnosti,²⁷ kot

- 23 Razstava je bila razdeljena na češkoslovaško, poljsko, bolgarsko, jugoslovansko in sovjetsko sekcijo, med katerimi je bila slednja največja. Brez avtorja, »Razstava 'Borba slovanskih narodov' ob Slovanskem kongresu v Beogradu«, *Ljudska pravica*, let. 7, št. 299, 19. 12. 1946, str. 3.
- 24 V Zagrebu (in verjetno tudi v Beogradu) je bilo razstavljenih 233 večinoma črno-belih fotografiskih reprodukcij malega formata. Prevladovala so reprodukcije slik iz 18. in 19. stoletja, predstavljene so bile tudi tri starejše ikone in nekaj del iz 20. stoletja. V Ljubljani je bilo razstavljenih 150 reprodukcij, kakšen točno je bil izbor, pa ni znano. Glej Tone Potokar, »Razstava reprodukcij ruskega dorevolucijskega slikarstva«, *Slovenski poročevalec*, let. 9, št. 193, 14. 8. 1948, str. 5; Brez avtorja, »Z razstave reprodukcij slik Tretjakovske galerije«, *Ljudska pravica*, let. 9, št. 140, 14. 6. 1948, str. 3; Brez avtorja, »Kratke vesti«, *Slovenski poročevalec*, let. 9, št. 143, 17. 6. 1948, str. 2; Brez avtorja, »Izložba reprodukcija slika Tretjakovske galerije«, *Borba*, let. 8, št. 140, 12. 6. 1948, str. 5.
- 25 Beograd, Umetniški paviljon na Malem Kalemegdanu, 30. 8. 1947; Zagreb, Umetniški paviljon, 9.–30. 10. 1947; Novi Sad, Muzej Matice srpske, 5.–21. 12. 1947; Skopje, Narodni muzej, 1948. V petih mestih je skupno gostovala 95 dni, ogledalo naj bi si jo 130.587 obiskovalcev; Brez avtorja, »Rad Društva za kulturnu saradnju Jugoslavije sa SSSR«, *Jugoslavija SSSR*, št. 22, avgust 1947, str. 30.
- 26 Dunaj, Umetnoobrtni muzej: 20. 2.–23. 3. 1947; Praga, SVU Mánes: 12. 4. 1947. Razstava v Sofiji je omenjena v: Tat'jana Judkevič (ur.), *Dejneka: Živopis'*, Interrosa, Moskva, 2010, str. 175; v Budimpešti pa v: O. Ju. Klokova (ur.), *Aleksandr Gerasimov: K 135-letiju hudožnika*, Palace Editions, Sankt Peterburg, 2016, str. 137.
- 27 *Razstava del sovjetskih slikarjev* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1947. Po funkciji so bili kot člani organizacijskega odbora navedeni tudi rektor beograjske univerze Stevan Jakovljevič, rektorji vseh treh akademij likovnih umetnosti (Antun Augustinčič, Božidar Jakac, Toma Rosandić), kipar Sreten Stojanović kot

člani organizacijskega odbora navedeni tudi najvišji predstavniki za področje pristojnih sovjetskih institucij – sovjetske ambasade v Jugoslaviji, VOKS, Komiteja za umetnost pri ministrskem svetu ZSSR, ter slikar Aleksander Gerasimov,²⁸ eden izmed vodilnih akterjev na sovjetskem umetnostnem prizorišču in hkrati eden od štirih umetnikov, katerih opuse so izbrali za razstavo. Med pripravljanjem razstave je večkrat pripotoval v Jugoslavijo, kjer se je srečeval s tukajšnjimi umetniki, imel tudi nekaj strokovnih predavanj in poskrbel za postavitev prve, beograjske razstave, ki jo je mdr. obiskal tudi Josip Broz - Tito.²⁹ Glede na arhivske podatke, pa tudi na podlagi primerjave z razstavnimi katalogi iz drugih evropskih držav, je razstavo v celoti oblikovala sovjetska stran, na gostujočih lokacijah pa so jo domači strokovnjaki le nekoliko prilagodili glede na razstavne prostore, prevedli besedila in natisnili kataloge skladno s predloženim vzorcem ter poskrbeli za medijsko pokritost. Te naloge so v Ljubljani prevzeli Stane Mikuž z Ministrstva za prosveto, predsednik slovenskega Društva za kulturno sodelovanje z ZSSR Fran Albreht, direktor Narodne galerije Ivan Zorman in rektor Akademije za likovno umetnost Božidar Jakac.³⁰ Največ dela so imeli z urejanjem prostorov v še nedokončani Moderni galeriji, ki še nekaj dni pred otvoritvijo razstave ni imela zasteklitve.³¹

Razstavni katalog je ob kratkih predstavitev avtorjev in seznamu del vseboval tudi celostranske reprodukcije izbranih umetnin ter uvodno besedilo, ki je podalo okvir za razumevanje razstave.³² To je bilo enako ne glede na državo, v kateri je razstava gostovala. Ob ustaljeni razlagi socialističnega realizma, zavračanju abstrakcije

predsednik mestnega odbora Ljudske fronte in slikar Đorđe Andrejević Kun, profesor na akademiji in vodja odseka za književnost, glasbo in likovne umetnosti na Ministrstvu za prosveto FLRJ.

- 28 Aleksander Gerasimov (1881–1963) je bil vodilni predstavnik slikarstva socialističnega realizma, Stalinov portretist in goreč zagovornik ždanovščine, ki so jo pogosto imenovali kar gerasimovščina. Bil je prvi nosilec najvišjega naziva na področju umetnosti »narodni umetnik ZSSR«, v času razstave je postal član sovjetske Akademije umetnosti in kasneje tudi njen vodja.
- 29 Brez avtorja, »Rad Društva za kulturno saradnjo Jugoslavije sa SSSR«, 1947 (gl. op. 25), str. 30. Vsaj eno predavanje je imel tudi v Sloveniji, v Hotelu Union v Ljubljani, kjer je predaval s S. P. Lebedjanskim, avtorjem članka o razstavi (S. P. Lebedjanski, »Izložba dela sovjetskih slikara u Beogradu«, *Jugoslavija SSSR*, št. 22, avgust 1947, str. 8–12); glej Debenjak Riko (1923–2015), Dokumentacija o društveni in umetniški dejavnosti (1938–1998), »Vabilo Društva za kulturno sodelovanje Slovenije z ZSSR na srečanje in razgovor s sovjetskima slikarjema, 30. 7. 1947«, SI PANG 1113/3/2 00131, Pokrajinski arhiv Nova Gorica (naprej PANG).
- 30 Razstave NG, mapa z dokumenti glede organizacije razstave del sovjetskih slikarjev, »Ivan Zorman Društvo za kulturno sodelovanje Slovenije s SSSR, Pro memoria, 30. 10. 1947«, NG XI/10, Arhiv Narodne galerije Ljubljana (naprej Arhiv NG).
- 31 Razstave NG, mapa z dokumenti glede organizacije razstave del sovjetskih slikarjev, »Poročilo o poteku dela, 24. 12. 1947«, NG XI/10, Arhiv NG.
- 32 *Razstava del sovjetskih slikarjev, 1947* (gl. op. 27).



3



4



5



6



1-6

Pogledi na Razstavo sovjetskih slikarjev v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1947.

in »formalizma«³³ je neznan avtor poudaril, da so razstavljeni dela rezultat optimalnih pogojev »za polni razvoj ustvarjalne individualnosti«³⁴ in da demonstrirajo štiri različne pristope k slikarstvu. Izbor eksponatov je, z nekaj kakovostnimi izjemami, dejansko pokazal dokaj enolično panoramo sovjetskih umetnin, obsegal je namreč samo slike, ki so izrazito politične, prilagojene propagandi socializma in življenja v njem, in konvencionalna tihožitja, vedute, krajine. (Slike 1–6)

Enake poudarke, kot so bili izpostavljeni v katalogu, so nekritično povzemali tudi v sočasni periodiki, ki je izdatno poročala o razstavi in o njej govorila v presežkih.³⁵ Splošni konsenz piscev v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani je bil, da morajo biti tovrstne umetnine, ki kažejo na raznolikost socialističnega realizma, njegovo naprednost in humanizem, zgled jugoslovanskim slikarjem.³⁶ Razstava je namreč za jugoslovansko (strokovno) javnost predstavljala prvo možnost, da se s sovjetskim sorealističnim slikarstvom sreča neposredno, iz prve roke.

Čeprav so mediji poročali izključno o navdušenju nad predstavljeno umetniško produkcijo, je bil sprejem razstave med občinstvom dokaj mešan, o čemer priča tudi ohranjena knjiga vtisov.³⁷ Slovenski umetniki in strokovnjaki so se javnemu opredeljevanju do razstave izognili. O domnevnem razočaranju Božidarja Jakca, posebej nad deli slavnega Aleksandra Gerasimova, o kritičnosti Frana Tratnika in skepti, ki naj bi jo glede razstave izrazil Gabrijel Stupica, so pisali umetnostni

33 S terminom so v Sovjetski zvezi označevali obliko modernistične, meščanske umetnosti, ki je bila skupaj z »naturalizmom« (vulgarnim, fotografskim posnemanjem realnosti brez umetniške kakovosti) razumljena kot nasprotje socialističnega realizma. Več v: Maria Silina, »The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s«, *RACAR: Revue d'art canadienne*, let. 41, št. 2, 2016, str. 91–104.

34 *Razstava del sovjetskih slikarjev*, 1947 (gl. op. 27).

35 Glej npr. Lebedjanski, 1947 (gl. op. 29), str. 8–12; Tone Potokar, 1947 (gl. op. 22), str. 4; Brez avtorja, »V Beogradu je bila v nedeljo slavnostno odprta razstava del sovjetskih slikarjev«, *Ljudska pravica*, let. 8, št. 206, 2. 9. 1947, str. 2; Stane Mikuž, »Umetnostna razstava sovjetskih slikarjev«, *Slovenski poročevalec*, let. 8, št. 262, 7. 11. 1947, str. 5; Brez avtorja, »Otvoritev razstave štirih sovjetskih slikarjev v Moderni galeriji v Ljubljani«, *Ljudska pravica*, let. 8, št. 263, 9. 11. 1947, str. 8; Stane Mikuž, »Ob zaključku razstave sovjetskih slikarjev v Moderni galeriji«, *Slovenski poročevalec*, let. 8, št. 276, 23. 11. 1947, str. 5; France Uršič, »K razstavi sovjetskih umetnikov«, *Ljudska pravica*, let. 8, št. 278, 24. 11. 1947, str. 4.

36 Za recepcijo v Beogradu glej Miloradović, 2012 (gl. op. 6), str. 196–199; Lora Mitić, »The Exhibition of Four Soviet Painters in Belgrade, 1947«, *Actual Problems of Theory and History of Art*, 4. zv, Lomonosov Moscow State University, St. Petersburg State University, St. Petersburg, 2014, str. 579–582; v Zagrebu: Leček, 1990 (gl. op. 17), str. 153–154. O recepciji razstave na Češkoslovaškem glej *Střetnutí - sovětské malířství a současné umění*, Otakar Mrkvička (ur.), Vladimír Žikeš, Praha, 1947.

37 Za izbor prepisov iz knjige vtisov ob beograjski razstavi glej Miloradović, 2012 (gl. op. 6), str. 196–197; prim. Brez avtorja, »Posetioci o izložbi sovjetskih slikara«, *Borba*, let. 12, št. 233, 30. 9. 1947, str. 2. Slovenska knjiga vtisov ni ohranjena.

zgodovinarji šele bistveno kasneje.³⁸ Kljub temu je iz nekaterih, sicer izrazito pozitivnih ocen v sočasni periodiki razvidno, da gre za replike na (tedaj nikjer zapisane) negativne odzive na razstavo. V eni izmed njih je Stane Mikuž ob zaprtju razstave zapisal: »Po svoje razumem skeptike! Pričakovali so neko novo, nesluteno formo. Toda v svetu ni novih – rekli bi absolutno novih – form. Smisel, vsebina pa je na tej razstavi povsem nova – novo stremljenje in novo življenje. Nova, zdrava umetnost – Kolhozni praznik, Obramba Sevastopola, veselje do življenja!«³⁹ Socialistični realizem je v tem času glasno zagovarjal tudi Čoro Škodlar,⁴⁰ ki je zapisal, da je bila večina domačih umetnikov nad razstavo (po krivici) razočarana, saj so od nje pričakovali predvsem razjasnitev definicije socialističnega realizma in naj ne bi opazili nekaterih izjemno dobrih del med sicer prevladujočimi nepomembnimi ali celo slabimi eksponati.⁴¹

Po sporu z Informbirojem, ki je privedel do spremenjenega odnosa do socialističnega realizma tudi pri najpomembnejših usmerjevalcih kulturne politike, je razstava postala pomembna kot dogodek, ob katerem so jugoslovanski umetniki in kritiki artikulirali svoje odklonilno mnenje do sovjetskih zgledov v umetnosti. Za slovensko umetnostno prizorišče, kjer je bila za oblikovanje takšnega stališča bolj pomembna in odmevna polemika glede vrednosti impresionistične umetnosti, vezana na razstavo v Moderni galeriji leta 1949,⁴² tovrstne deklaracije

- 38 Jelisava-Špelca Čopič, »Povojno desetletje«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, let. 50, 2014, str. 282; Komelj, 2005 (gl. op. 9), str. 324. Božidar Jakac, ki je sicer imel na odprtju ljubljanske razstave slavnostni govor, se je v njem osredotočil na izpostavljanje kakovosti starejše ruske umetnosti srednjega veka in poznega 19. stoletja ter pomena »slovanske umetnosti«. Zahodno larpurlartistično umetnost in »zablode« futurizma je omenil mimogrede, podajanju ocen socialističnega realizma pa se povsem izognil. Glej Brez avtorja, »Otvoritev razstave ...«, 1947 (gl. op. 35), str. 8.
- 39 Mikuž, 1947 (gl. op. 35), str. 5.
- 40 Škodlar, ki je bil sicer tudi sam slikar, je bil goreč zagovornik realizmov. Že v obdobju med obema svetovnjima vojnama je glasno nasprotoval sodobnim, modernističnim tokovom in umetnosti s socialno noto. V svojih likovnih kritikah iz tega časa se je približeval pogledom na umetnost, ki so bili blizu nacističnim kulturnopolitičnim nazorom; več o tem: Lara Mejač, »Medijsko poročanje in likovna kritika o razstavah v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945«, v: Miha Valant in Beti Žerovc (ur.), *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana, 2023, str. 73–76. Posebej odmevna je bila njegova kritika kipa *Priroda* (1936) Franceta Kralja, ki je najverjetneje predstavljala povod za vandalsko uničenje na ljubljanski Muzejski trg postavljene skulpture. Damir Globočnik, »Spomeniška afera na Muzejskem trgu v Ljubljani«, *Zgodovina za vse*, let. 26, št. 2, 2019, str. 42–68.
- 41 Čoro Škodlar, »Problemi sodobne likovne umetnosti: Ob razstavi v Moderni galeriji«, *Slovenski poročevalec*, let. 10, št. 43, 20. 2. 1949, str. 4.
- 42 Iztok Durjava, »Slovenski impresionizem v luči polemike 1948–1949 in pogled v zgodovino«, v: Barbara Borčič in Jure Mikuž (ur.), *Potlačena umetnost*, Open Society Institute, Ljubljana, 1999, str. 78–84. Razplet polemike priča o spremenjenem vrednotenju sovjetskega vpliva tudi pri najvišjih predstavnikih oz. usmerjevalcih kulturne politike. Glej tudi: Gabrič, 1991 (gl. op. 3), str. 600.

sicer niso dokumentirane. Na Hrvaškem sta neprepričljivost in prazno retoriko predstavljene sovjetske likovne produkcije leta 1950 izpostavljala tako slikar Krsto Hegedušić kot umetnostni zgodovinar Grga Gamulin, ki sta sicer zagovarjala izrazito nasprotujoča si stališča glede vloge umetnosti v družbi oziroma zahtev po njeni partijnosti.⁴³ Sorodno mnenje je odmevalo tudi v govoru Miroslava Krleže na 3. kongresu književnikov Jugoslavije v Ljubljani leta 1952, v katerem je podal ostro kritiko socialističnega realizma in »Gerasimova in kompanijo« oziroma ždanovsko linijo umetnosti označil za provincialno slikarsko šolo.⁴⁴ V govoru, ki je obveljal kot prelomen za nadaljnji razvoj jugoslovanskega umetnostnega prostora in njegovega odmika od socialističnega realizma, se kaže tudi (vsaj) delna razrešitev ideoloških razprtij, ki so se začele s sporom na književni levici med obema svetovnjima vojnama.⁴⁵

Razstava Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja v ZSSR, 1947

Po dostopnem gradivu sodeč je bila v Sovjetski zvezi v tem času prirejena le ena jugoslovanska umetnostna razstava. Čeprav je bila najprej, v nekoliko drugačnem obsegu, predstavljena domačemu občinstvu v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani,⁴⁶ je bila razstava *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja* namenjena predvsem tujini, natančneje »bratskim slovanskim narodom«.⁴⁷ Premierno je bila odprta v Moskvi (Puškinov muzej, 12. 6. 1947), od koder so jo prenesli še v Leningrad, Bukarešto, Bratislavo, Prago, Varšavo, Krakov in Budimpešto. (Slika 7) Načrtovali so tudi gostovanje v Romuniji, a je

- 43 Grgo Gamulin, »O položaju naše likovne umjetnosti«, *Književne novine*, let. 3, št. 7, 14. 2. 1950, str. 3; -bič, »Slikar-mojster Krsto Hegedušić k problemom likovne umetnosti«, *Slovenski poročevalec*, let. 11, št. 47, 23. 2. 1950, str. 4. O njuni javni polemiki glej Ljiljana Kolečnik, *Hrvatska likovna kritika 50-ih godina: Izabrani tekstovi*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, str. 8–14; Kolečnik, 2006 (gl. op. 9), str. 70–77.
- 44 Miroslav Krleža, »Govor na Kongresu književnika u Ljubljani«, *Republika*, let. 8, št. 10–11, 1952, str. 213.
- 45 Prim. Miloradović, 2012 (gl. op. 6), str. 100. O implikacijah govora za slovensko umetnostno prizorišče glej Gabrič, 1991 (gl. op. 3), str. 647–649.
- 46 Beograd, 29. 9.–29. 10. 1946; Zagreb, Umjetnički paviljon, Moderna galerija, 5. 1.–15. 2. 1947; Ljubljana, Narodna galerija, 15. 3.–15. 4. 1947. O razstavi: Oto Bihalji-Merin, »Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije devetnaestog i dvadesetog veka«, *Jugoslavija SSSR*, št. 13, 1946, str. 42–46; Stane Mikuž, »Razstava slikarstva in kiparstva narodov Jugoslavije XIX. in XX. stoletja v Ljubljani«, *Slovenski poročevalec*, let. 8, št. 64, 16. 3. 1947, str. 3; Emilijan Cevc, »Razstava slikarstva in kiparstva narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja«, *Tovariš*, let. 3, št. 12, 28. 3. 1947, str. 7; Grgo Gamulin, »Izložba slikarstva i vajarstva naroda Jugoslavije XIX. i XX. veka u domovini i inostranstvu«, *Umetnost*, let. 1, št. 1, 1949, str. 64–66.
- 47 *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja* (razstavni katalog), Narodna galerija, Ljubljana, 1947, str. 4.



Pogled na deli razstave z deli novejših mojstrov

Razstava jugoslovanske umetnosti v Moskvi

Današnjega junja so v Moskvi svečano odprli veliko razstavo jugoslovanskih likovnih umetnikov. V dvoranah Puškinovega državnega muzeja likovnih umetnosti je razvrščenih v isten red, kakor smo razstavo gledali v Jugoslaviji, 850 umetnin, ki jih je ustvarilo čez 150 umetnikov raznih pokolenj in narodov Jugoslavije. Od 19. stoletja do današnjih dni je prikazan razvoj jugoslovanske umetniške teorije.

Razstava je zbudila veliko pozornost ne samo v Moskvi, marveč v vsej Sovjetski zvezi, ker tisti, ravne in radio obširno poročajo o njej. Tako so moskovski dnevniki takoj prve dni objavili: »Moskvičani spoznavamo prve v tolikšnem obsegu pomembne umetnine

jugoslovanskih mojstrov. Gledalci se zlasti zanimajo za dvorane, kjer so razstavljena novejša dela. Umetniki, ki so se udeležili narodna osvobodilne borbe, so prikazani na svojih umetniških prizorih iz junoske borbe, prikazali so borbo in življenje partizanskih enot in ovekovečili like narodnih herojev.

K svečani otvoritvi razstave so se zbrali ugledni predstavniki sovjetskih umetnosti, znanstveniki, pisatelji, zastopniki sovjetske uprave in tiska, pripela pa je tudi skupina jugoslovanskih umetnikov, katerih dela so na razstavi. Moskovski tisk nagloša, da pričuje razstava jugoslovanskih likovnih umetnosti o neuklonljivi rasti in razvoju kulture paonesanstva med Sovjetsko zvezo in novo Jugoslavijo.



K svečani otvoritvi razstave jugoslovanske umetnosti v Puškinovem muzeju upodabljajočih umetnosti so se v vestibulu zbrali številni pooblašeni gostje

Prispevek iz revije *Tovariš* o razstavi *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja* v Puškinovem muzeju v Moskvi leta 1947.

izvedbo preprečila prekinitvev odnosov s sovjetskimi zaveznicami po sporu z Informbirojem spomladi 1948.⁴⁸

O razstavi naj bi razmišljali že v prvih mesecih po vojni,⁴⁹ končni dogovor glede izmenjave pa sta med srečanjem v Sovjetski zvezi aprila in

48 Leningrad, Mali Ermitaž, julij–avgust 1947; Bukarešta, september (?) 1947 (konec septembra so od tam vrnilo nekaj umetnin; glej Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Pismo Ivana Zormana Ministrstvu za prosveto, 29. 9. 1947«, NG XI/10, Arhiv NG); Bratislava: november–december 1947; Praga, Mánes: 15. 1.–15. 2. 1948; Varšava, Narodni muzej v Varšavi: 8. 3.–8. 4. 1948; Krakov: 25. 4.–17. 5. 1948. O zadnji razstavi je iz ohranjenih virov razvidno le, da je bila odprta v Budimpešti tik pred objavo resolucije Informbiroja in bila sprejeta zelo hladno. Glej Gamulin, 1949 (gl. op. 46), str. 66. Za načrtovana gostovanja glej »Komitet za kulturo i umetnost pri Vladi FNRJ, Plan rada, 1948, AJ 314-10-40«, v: Branka Doknić, Milić F. Petrović, Ivan Hofman (ur.), *Kulturna politika Jugoslavije: 1945–1952*, Arhiv Jugoslavije, Beograd, 2009, str. 246. Organizatorji so se dogovarjali tudi za gostovanje na Švedskem, ki ni bilo izvedeno. Posamezni dokumenti v Hrvaškem državnem arhivu nakazujejo, da so (del?) eksponatov iz Varšave poslali na Švedsko, od tam pa čez Dansko nazaj v Jugoslavijo, da bi tako zagotovili njihovo varno vrnitev v času po sporu z Informbirojem, a bo za natančno razjasnitev dogajanja treba v raziskavo pritegniti tudi trenutno nedostopno gradivo iz Diplomatskega arhiva Ministrstva za zunanje zadeve v Beogradu. Za informacijo se zahvaljujem dr. Ljiljani Kolešnik.

49 Doknić, 2013 (gl. op. 1), str. 238.

maja 1946 sprejela predsednik Komiteja za kulturo in umetnost FLRJ Vladislav Ribnikar in predsednik VOKS Vladimir Semjonovič Kemenov.⁵⁰ Priprave, ki jih je vodil in financiral Komite za kulturo in umetnost FLRJ, so se začele junija 1946, razstava pa naj bi bila v Moskvi odprta že oktobra istega leta, a se je rok izkazal za prekratkega, da bi pravočasno priredili tako ambiciozen dogodek. Ob izboru umetnin in novem vlivanju za razstavo izbranih kipov so namreč nameravali izdati tudi brošuro in bogato ilustriran katalog z uvodnim besedilom Miroslava Krleže in reprodukcijami vsaj enega dela vsakega sodelujočega umetnika.⁵¹

Za izbor del po republikah so bile pristojne lokalne komisije, v Sloveniji je o selekciji odločal pripravljalni odbor, ki so ga sestavljali Stane Mikuž (vodja), Božidar Jakac, France Stele, Ivan Zorman, Marij Pregelj, Dore Klemenčič, Boris Kalin, Zoran Didek in Fran Šijanec. K sodelovanju so nameravali pozvati vse kiparje in slikarje, nekatere od njih pa nagovoriti tudi osebno.⁵² Umetnikom, ki so pripravljali dela z motivi iz narodnoosvobodilnega boja (NOB), ki so bila posebej zaželena, so nudili tudi plačilo in jim za čas ustvarjanja omogočili službeni dopust.⁵³ Točno število v Sloveniji izbranih umetnin ni znano. V Beograd so nameravali poslati 100 slik in 25 kipov,⁵⁴ tam pa je končni izbor naredila centralna komisija, sestavljena iz članov Komiteja in predstavnikov vseh republik (Slovenijo sta zastopala Zoran Didek in Karel Putrih),⁵⁵ pri čemer so nameravali dati prednost kakovosti eksponatov

- 50 Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Pismo Komiteja za kulturo in umetnost pri vladi FNRJ Ministrstvu prosvete narodne republike Slovenije, 1. 8. 1946«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.
- 51 Pred oktobrom bi morala biti postavljena v Beogradu, iz Moskve pa potovati (vsaj) še na Poljsko in Češkoslovaško: Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Zapisnik dodatka k seji odbora za razstavo v Moskvi, 26. 6. 1946, str. 1«; »Zapisnik seje za jug. umetniško razstavo v Moskvi, 26. 6. 1946, str. 1«; »Zapisnik seje PORM, 1. 7. 1946, str. 3«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG. Julija 1946 so Moskvo prosili za prestavitev termina: Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Zapisnik seje pripravljalnega odbora za razstavo v Moskvi, 12. 7. 1946«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.
- 52 Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Zapisnik seje PORM, 1. 7. 1946, str. 2«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG. France Kralj se ni odzval vabilu k sodelovanju, po obisku Dane Pajnič in kasneje Ivana Zormana pa je vseeno sodeloval pri izboru. Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Zapisnik seje PORM, 17. 8. 1946, str. 1–2«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.
- 53 Izmed slovenskih umetnikov so plačilo prejeli Maksim Sedej, Zoran Didek, Rajko Slapernik, Fran Pavlovec in Riko Debenjak. Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Izpisek iz knjige izdatkov za Jugoslovansko razstavo v Moskvi«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.
- 54 Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Zapisnik seje pripravljalnega odbora za razstavo v Moskvi, 12. 7. 1946«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.
- 55 »Komitet za kulturo i umetnost pri Vladi FNRJ svim Republičkim ministarstvima prosvete, 1. plenarna sednica Komiteta za kulturo i umetnost pri Vladi FNRJ, 6. 8. 1946, AJ 314-10-40«, v: Branka Doknić, Milić F. Petrović, Ivan Hofman (ur.), *Kulturna politika Jugoslavije: 1945–1952*, Arhiv Jugoslavije, Beograd, 2009, str. 341. Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Telegram Staneta Mikuža Komitetu za kulturo, 5. 9. 1946«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.

in ne enakomernemu prikazu kontinuirane razvojne linije umetnosti,⁵⁶ upoštevali pa niso niti t. i. republiškega ključa oziroma republiških kvot.⁵⁷ V Beogradu so postavili prvo, »delovno« verzijo razstave, ki je obsegala 494 del iz vseh jugoslovanskih republik. Nekaj so jih zavrnilo že pred otvoritvijo, 96 umetnin so izločili pred postavitvama v Zagrebu in Ljubljani, nadaljnjih 46 pa pred selitvijo v tujino.

Na razstavi predstavljena panorama jugoslovanske umetnosti 19. stoletja je prikazala verodostojno sliko slovenske likovne produkcije, v skladu z uveljavljenimi umetnostnozgodovinskimi kriteriji. V izboru so močno prevladovali meščanski portreti, od bidermajerskih in romantičnih do realističnih, vključeval je nekaj primerov žanra in le malo krajinskega ali zgodovinskega slikarstva. Dobro zastopani so bili tudi slovenski impresionisti in hrvaški münchenski krog. Izmed umetnin, ki so bile v katalogu umeščene v široko, slabo definirano kategorijo del »od prve svetovne vojne do danes«,⁵⁸ sta pomembno mesto zavzemala partizanska grafika in kiparstvo, še posebej dela Meštrovica, Augustinčiča in Radauša.⁵⁹ (Slike 8–11)

Razstavljene umetnine, vključno z deli, ki »ne sežejo preko okvira umetnostnega formalizma« in bi jih bilo treba »po znanstveni estetiki in kritiki [...] obsoditi«, naj bi objektivno ponazorile razvoj umetnosti.⁶⁰ Za tujino so kljub temu izpustili zlasti dela iz obdobja med obema svetovnima vojnama. Razlog za odločitev sicer ni dokumentiran, a glede na sočasno uradno tolmačenje likovne umetnosti ni presenetljiv in kaže na nadaljevanje polemike na levi iz obdobja med obema svetovnima vojnama. Veliko pojasni že predgovor h katalogu za sovjetsko občinstvo, ki je bistveno daljši in povsem drugačen od slovenske oziroma hrvaške verzije.⁶¹ Prinaša splošen oris zgodovine umetnosti jugoslovanskih narodov, pri čemer je veliko pozornosti namenjene starejši umetnosti,

56 Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Zapisnik dodatka k seji odbora za razstavo v Moskvi, 26. 6. 1946, str. 1«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.

57 Na razstavi v Moskvi je bilo največ del hrvaških umetnikov (ok. 45 %), po številu so sledili Srbi (ok. 26 %), Slovenci (ok. 22 %), Bosanci, Črnogorci in Makedonci. Pri republiških kvotah je šlo za politično podpiranje vnaprej določenega enakovrednega deleža sodelujočih iz vsake republike.

58 *Vystavka živopisi i skulptury narodov Jugoslavii XIX i XX vekov* (razstavni katalog), Moskva, Leningrad, 1947, str. 32.

59 V Sovjetski zvezi je bilo razstavljenih 180 slik, 116 grafik, 55 kipov in 8 medalj.

60 *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja*, 1947 (gl. op. 47), str. 4–5.

61 *Vystavka živopisi i skulptury narodov Jugoslavii XIX i XX vekov*, 1947 (gl. op. 58). Prim. *Slikarstvo i kiparstvo naroda Jugoslavije 19. i 20. vijeka* (razstavni katalog), Moderna galerija, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1947; *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja*, 1947 (gl. op. 47). Zaradi naglice je v Beogradu katalog nadomestil zgolj abecedni seznam del, brez spremnega besedila ali ilustracij: *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX i XX veka* (razstavna zloženka), Beograd, 1946.

8



9



10



11



8-11

Pogledi na razstavo *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja* v Narodni galeriji v Ljubljani leta 1947.

ki je razstava sicer ni zajemala. Prvi del besedila neznanega avtorja predstavlja razvoj likovne umetnosti pri Srbih, Hrvatih in Slovencih od srednjega veka do impresionizma, v nadaljevanju je orisana umetnost po letu 1918, na kratko tudi dogajanje pri Makedoncih in Črnogorcih.⁶² Pri obravnavi obdobja med obema svetovnjima vojnama je poudarjen negativni vpliv politike, ki naj bi zlasti slikarje zavedel v problematično eksperimentiranje s formo – s perspektive pisca predgovora sta najbolj sporna odmik od realizma in interes za barvo. Kot skrajno negativna tendenca je izpostavljen ekspresionizem, kot njegovi »žrtvi« pa sta poimensko navedena brata Kralj.⁶³ Kljub temu je bil Tone Kralj na razstavi zastopan, a samo z eno samo povojno grafiko (*Izgnanci*, 1921), sicer pa je bil njun opus izpuščen, tako kot dela drugih ekspresionistov in Četrte generacije. Tudi olja Mihe Maleša (*Hiše ob vodi*), Franca Pavlovca (*Ženski portret*) pa tudi Frana Tratnika (*Rdečelaska*, 1919), ki so sicer bila razstavljeni v Beogradu, niso bila izbrana za Moskvo.⁶⁴ Pri izboru del so se pogosto odločali za tista, ki so bila z vidika socialističnega realizma in njegovih teoretikov bolj sprejemljiva, kot kaže primer slike *Dekle s harmoniko* (1946), za katero je Gojmir Anton Kos prav v tistem času prejel Prešernovo nagrado in je prišla v končni izbor eksponatov, za razliko od njegovih starejših, koloristično občutenih platen *Cesta* (1938) in *Tihožitje*, ki sta bili razstavljeni le v Beogradu. Po beograjski razstavi so izboru dodali še tretje delo Antona Ažbeta (*Gorenjec (Bavarec)*), bržkone zaradi njegove vloge v šolanju ruskih umetnikov.⁶⁵

62 Republike so prispevale zgodovinske preglede lastne umetnosti, končno redakcijo za katalog pa naj bil napisal en sam (v arhivskih virih neimenovani) avtor, ki ga je določil Komite. Pregled slovenske umetnosti je napisal France Stele. Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Pismo Komiteja za kulturo in umetnost pri vladi FNRJ Ministrstvu prosvete narodne republike Slovenije, 5. 8. 1946«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG; Razstave NG, Razstava v Moskvi, »Zapisnik seje PORM, 22. 8. 1946«, Arhiv NG XI/10, Arhiv NG.

63 *Vystavka živopisi i skulptury narodov Jugoslavii XIX i XX vekov*, 1947 (gl. op. 58), str. 18.

64 V Sovjetsko zvezo so poslali dela Božidarja Jakca, a v izboru ni bilo nobenih iz njegovega ekspresionističnega obdobja. Na razstavi so bile predstavljene slike Lovra Janše, Jožefa Tominca, Mihaela Stroja, Jurija in Janeza Šubica, Jožefa Petkovška, Ferda Vesela, Ivane Kobilca, Antona Ažbeta, Ivana Groharja, Riharda Jakopiča, Matije Jame, Mateja Sternena, Gojmirja Antona Kosa, Božidarja Jakca, Staneta Kregarja, Franceta Miheliča, Nikolaja Omerze, Maksima Sedeja, Gabrijela Stupice, Marija Preglja; grafike Franca Kavčiča, Antona Karingerja, Hinka Smrekarja, Božidarja Jakca, Toneta Kralja, Draga Vidmarja, Lojzeta Spacala, Rika Debenjaka, Maksima Sedeja, Boža Pengova, Doreta Klemenčiča, Vita Globočnika, Alenke Gerlovič; kipi Alojza Gangla, Ivana Zajca, Lojzeta Dolinarja, Borisa Kalina, Frančiška Smerduja, Karla Putriha; medalje Vladimirja Štovička, Staneta Dremlja.

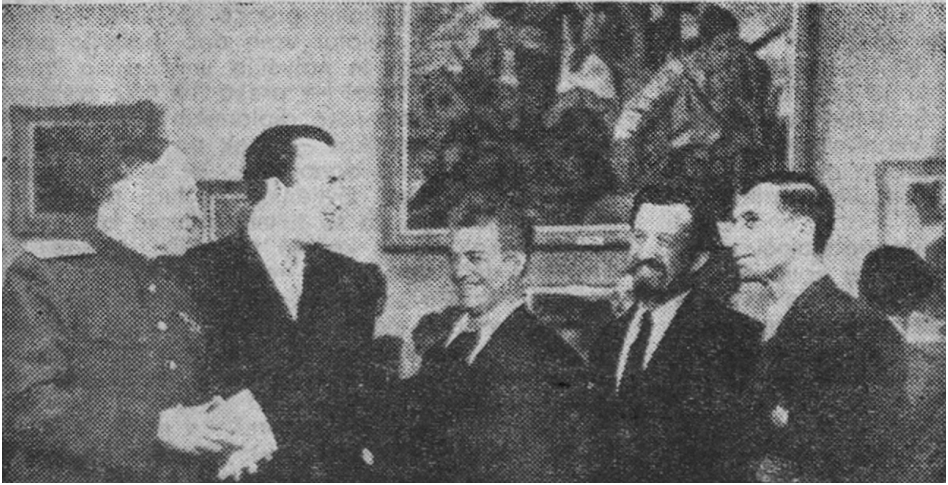
65 V Sovjetski zvezi so Ažbetov vpliv na domače umetnike tedaj že dobro poznali, o njem je mdr. pisal slikar Igor Grabar, *Moja živn': Avtomonografija*, Moskva in Leningrad, 1937, str. 119–146. Za izčrpno bibliografijo glej Viktor Iosifovič Baranovski, Irina Borisovna Hlebnikova, *Anton Ažbe in ruski slikarji*, Rosinvest, Ljubljana, 2002, str. 215–223.

O razstavi so na kratko in brez posebnega interesa poročali v osrednjih sovjetskih časopisih, objavljenih pa je bilo tudi nekaj daljših člankov, ki v glavnih poudarkih sledijo kataložnemu besedilu: celoto označujejo za ilustracijo razvoja jugoslovanske umetnosti v času boja proti opresorjem, izrazito hvalijo predvsem kiparstvo in (partizansko) grafiko, nekoliko manj historično slikarstvo, medtem ko so skeptični do slikarstva med obema svetovnima vojnama.⁶⁶ Ob razstavi je bilo v Moskvi organizirano tudi srečanje umetnikov obeh držav s predavanjem akademika, umetnostnega zgodovinarja Alekseja Sidorova o sovjetskih pogledih na jugoslovansko umetnost. Iz kratkih poročil Božidarja Jakca, hrvaškega umetnostnega zgodovinarja Grga Gamulina in srbskega literata Jovana Popovića,⁶⁷ ki so se srečanja udeležili kot člani jugoslovanske delegacije, je razvidno, da so eksponati predstavljali izhodišče za izpostavitve vloge slovanskih umetnikov v razvoju evropske umetnosti in za poskus relativiziranja pomena zahodnih vplivov na njihovo ustvarjanje. (Slike 12–14) »München, Dunaj – to niso bile samo tuje šole. Ruski umetniki so se v Münchnu šolali pri Jugoslovancu, Slovencu Ažbetu. Na Dunaju so bili Čehi in Poljaki. In tudi tisti, ki so se učili pri tujcih, so se vedno vračali domov, k svojemu narodu, in se osvobodili vplivov. Impresionizem ni prišel samo iz Pariza, ampak je bil v zraku.«⁶⁸ Razstavljeni impresionistična dela, ki jih je sicer sovjetska kritika v objavljenih recenzijah večinoma prezrla,⁶⁹ naj bi bila – z izjemo opusa Vlahe Bukovca – bliže realnosti kot francoski naturalizem, razstavljene umetnine iz časa med obema svetovnima vojnama pa kljub vplivom pariške šole kažejo na idejno jasno avtorsko pozicijo. V Moskvi naj bi bili posebej navdušeni nad kiparstvom, ki so ga označili celo za boljšega od sovjetskega.⁷⁰

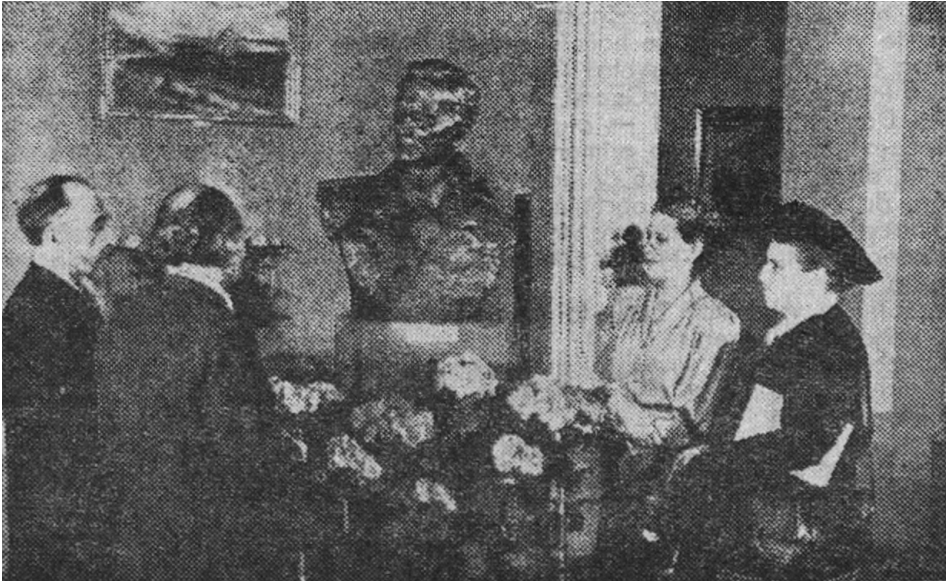
Odzivi na razstavo zrcalijo neenakomerno izmenjavo v sovjetsko-jugoslovanskih kulturnih odnosih, ki je bila v prvih povojnih letih usmerjena izrazito v korist Sovjetske zveze.⁷¹ Razvidna je iz diskurza v medijih, ki je bil sicer pozitiven na obeh straneh – tako ob sprejemu jugoslovanske razstave v Sovjetski zvezi kot pri razstavi sovjetskih slikarjev v Jugoslaviji. Ob primerjavi poročil, ki jih je bilo pri nas

- 66 Daljše ocene: Ju. Skalov, »Izobrazitel'noe iskusstvo Jugoslavii«, *Večernjaja Moskva*, št. 137, 13. 6. 1947, str. 3; Brez avtorja, »Jugoslavskaja vystavka«, *Sovjetskoe iskusstvo*, št. 24, 13. 6. 1947, str. 4.; M. Orlova, »Hudožniki Jugoslavii«, *Sovjetskoe iskusstvo*, št. 25, 20. 6. 1947, str. 3. O sovjetskih kritičnih odzivih na razstavo glej tudi H. G., »Jugoslovanska razstava v Moskvi«, *Tovariš*, let. 3, št. 29, 25. 7. 1947, str. 14.
- 67 Herbert Grün, »Sovjetska dežela, ljudje in umetnost: Pomenek z Božidarjem Jakcem«, *Tovariš*, let. 3, št. 28, 15. 3. 1947, str. 671–672; Gamulin, 1949 (gl. op. 46), str. 66; Jovan Popović, »Susret dveju srodnih umetnosti: s puta po Sovjetskom savezu«, *Borba*, let. 12, št. 165, 13. 7. 1947, str. 4–5.
- 68 Grün, 1947 (gl. op. 67), str. 672.
- 69 H. G., 1947 (gl. op. 66), str. 14.
- 70 Grün, 1947 (gl. op. 67), str. 672.
- 71 Miloradović, 2012 (gl. op. 6), str. 214.

12



13

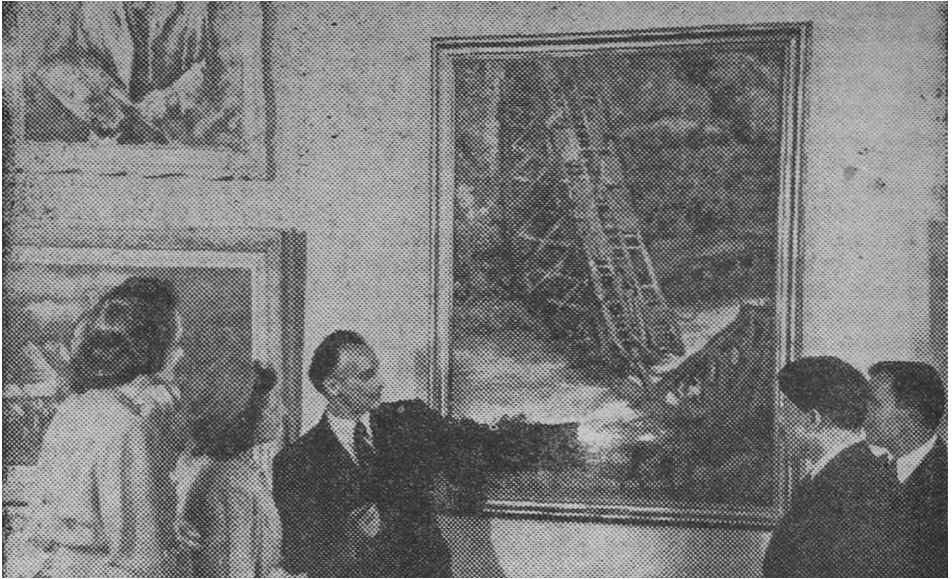


12

Pomembni obiskovalci razstave *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja* v Puškinovem muzeju v Moskvi leta 1947: (od leve proti desni) Aleksander Gundorov (predsednik Slovanskega komiteja v Moskvi), Vladimir Popović (veleposlanik FLRJ v Sovjetski zvezi), slikarja Petar Lubarda in Božidar Jakac ter pisatelj Jovan Popović.

13

Augustinčičev kip Josipa Broza - Tita na razstavi *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja* v Puškinovem muzeju v Moskvi leta 1947: na desni strani stoji sovjetska kiparka Vera Muhina.



Obiskovalci razstave *Slikarstvo in kiparstvo 19. in 20. stoletja v Jugoslaviji* v Puškinovem muzeju v Moskvi leta 1947: slikar Marijan Detoni pred svojo sliko *Partizani prečkajo reko Neretvo*.

bistveno več, je opazna razlika v stališčih, ki sta ju državi zavzeli ob tovrstni izmenjavi. Sovjetski kritiki so v svojih ocenah do neke mere ohranili kritično noto in (s perspektive v Sovjetski zvezi veljavnega umetnostnega kanona socialističnega realizma) presojali o kakovosti razstavljenih del, kar je jugoslovanska stran tudi izpostavila kot enega od pomembnih ciljev razstave – pridobiti sovjetsko oceno lastne umetnosti. V jugoslovanskih medijih so medtem sovjetsko slikarstvo sprejeli z navdušenjem; od razstave so pričakovali demonstracijo smernic za nadaljnji razvoj umetnosti, skladno s koncepcijo ZSSR kot vzornice, »učiteljice« pri vzpostavljanju socializma.

Pri kulturnih odnosih, ki jih je v tem obdobju Sovjetska zveza prek VOKS vzpostavila s tujino, je šlo zlasti za enosmerni izvoz ideologije in kulture, ki ni predvideval recipročnosti, temveč je stremel k čim manjšemu prodoru tujih vplivov.⁷² Tudi zato država z Jugoslavijo ni želela podpisati konvencije o kulturnem sodelovanju, kakršne je slednja v letih 1946/1947 podpisala z drugimi socialističnimi državami vzhodne Evrope in na njihovem temelju ustanovila bilateralna društva za kulturno sodelovanje (z Albanijo, Madžarsko, Češkoslovaško, Poljsko, Bolgarijo, Romunijo). Izmenjava na podlagi teh konvencij je imela bistveno manjši obseg kot jugoslovansko-sovjetska izmenjava; izjema je bilo le sodelovanje med Jugoslavijo in Češkoslovaško, s katero so

bili bogati stiki vzpostavljeni že pred vojno.⁷³ Pomembnejših razstav v tem obdobju ni zaslediti, bržkone zaradi drugačnih prioritet in slabega materialnega stanja. Skladno z jugoslovanskimi ambicijami po prevladi na Balkanu je bil v tem kontekstu najambicioznejši projekt že obravnavana razstava slikarstva in kiparstva 19. in 20. stoletja, ki jo je Jugoslavija poslala v večino partnerskih držav. Na Češkoslovaško je poslala *Razstavo tržaških antifašističnih umetnikov (Výstava terztských antifašistických umělců)*,⁷⁴ v Ljubljani pa je gostovala fotografska razstava češkega in slovaškega kiparstva.⁷⁵

Čas Informbiroja

Po sporu z Informbirojem spomladi 1948 je bila Jugoslavija zaradi vse večjih trenj s Sovjetsko zvezo izključena iz krovne organizacije svetovnih komunističnih strank. Mlada država se je tako znašla v težkem položaju gospodarske blokade s strani dotedanjih zaveznic in izolirana med Vzhodom in Zahodom.⁷⁶ Negotovo obdobje sta zaznamovala tudi pritisk na umetnike in zaostren nadzor nad njihovim ustvarjanjem, ki sta začela popuščati šele okoli leta 1950.⁷⁷ Postopna liberalizacija in odmik od sovjetskih zgledov sta se na področju umetnosti najprej kazala v smislu oddaljevanja od estetske teorije socialističnega realizma, od leta 1952 in ukinitve agitpropa dalje pa tudi na organizacijski in infrastrukturni ravni.⁷⁸

Po sporu je jugoslovanska (kulturna) politika še vsaj do konca leta 1948 ostala nespremenjena, enaki pa so ostali tudi programi v kulturnih ustanovah.⁷⁹ Ob izteku leta so ob sprejemanju novih programov izpostavili, da so potrebne spremembe, in za prihodnje leto načrtovali le razstavo ljudske umetnosti na Poljskem,⁸⁰ ki pa ni bila izvedena. Uradna kulturna izmenjava med Jugoslavijo in državami Informbiroja je bila namreč vse do smrti Stalina leta 1953 povsem prekinjena. V času Informbiroja je sicer bila v nekaterih jugoslovanskih

73 Prav tam, str. 202.

74 Praga, Výstavní síň S. V. Purkyně: otv. 2. 3. 1948.

75 Brez avtorja, »Jugoslovanska kronika«, *Slovenski poročevalec*, let. 8, št. 268, 14. 11. 1947, str. 5. Pred tem je bila razstavljena v Beogradu (zaprta 15. 11. 1947) in v Zagrebu (22. 11.–6. 12. 1947).

76 Mateja Režek, »Spor z Informbirojem«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 931.

77 Ana Šeparović, »ULUH oko Informbiroa: Dinamika ideološko-politič kog pritiska u likovnom stvaralaštvu«, *Peristil*, let. 60, št. 1, 2017, str. 105–106.

78 Lidija Merenik, *Umetnost i vlast: Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Vujičić kolekcija, Beograd, 2010, str. 61; Gabrič, 1998 (gl. op. 2), str. 143–150. Glej tudi Šeparović, 2017 (gl. op. 77), str. 103–116.

79 Gabrič, 1998 (gl. op. 2), str. 142.

80 Prav tam, str. 141–142; Doknić, 2013 (gl. op. 1), str. 273.

prestolnicah organizirana razstava bolgarske slikarke Maše Živkove, a je šlo za dogodek zunaj bilateralnih dogovorov, saj je slikarka tik pred tem emigrirala v Jugoslavijo in s seboj pripeljala svoje slike.⁸¹

Normalizacija odnosov po Stalinovi smrti

Z vidika odnosov med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo v obdobju njihove postopne normalizacije po Stalinovi smrti sta posebej pomembni leta 1955 podpisana Beograjska deklaracija, ki je regulirala nadaljnje odnose med državama, in Moskovska deklaracija, podpisana leta 1956, ki je razmejila in uredila odnose med partijama. V kratkotrajnem obdobju relativne harmonije v sredini petdesetih, ki sta jo z izmenjavo prvih državniških obiskov po informbirojevskem sporu zaznamovala predsednika Nikita Hruščov in Josip Broz - Tito,⁸² je bila v Moskvi podpisana 5. konvencija o kulturnem sodelovanju.⁸³ Od leta 1956 dalje sta na podlagi konvencije jugoslovanska in sovjetska stran sprejemali najprej enoletne, potem pa dvoletne načrte za sodelovanje na področju izobraževanja in znanosti, literature, glasbe, filma, tiska, na področje likovne in uporabne umetnosti in arhitekture pa so bile vezane le (redke) izmenjave umetnikov ter redne, načeloma letne izmenjave razstav. Za področje so bili pristojni Komisija za kulturne zveze s tujino (od 1953),⁸⁴ VOKS, ki se je leta 1958 preimenoval v Zvezo sovjetskih društev družbe in kulturnih vezi s tujimi državami (Sojuz sovjetskih obšestv družby i kulturny svjazej s zarubežnymi stranami) in Ambasada ZSSR v Jugoslaviji.⁸⁵

- 81 *Katalog izložbe slikarskih radova Maše Živkove* (letak ob razstavi), Salon Likum, Zagreb, 1949. O razstavi: F. S., »Razstava bolgarske slikarice Maše Živkove«, *Slovenski poročevalec*, let. 10, št. 246, 19. 10. 1949, str. 3; Brez avtorja, »Kronika«, *Ljudski tednik*, let. 4, št. 189, 29. 10. 1949, str. 6; Brez avtorja, »Bolgarska slikarka Maša Živkova: Vlada je prekinila, narod ni prekinil«, *Ljudska pravica*, let. 10, št. 252, 24. 10. 1949, str. 3; Brez avtorja, »Na razstavi Maše Živkove«, *Tovariš*, let. 5, št. 41, 14. 10. 1949, str. 14.
- 82 Hruščov je Beograd obiskal spomladi 1955, Josip Broz - Tito pa Moskvo spomladi 1956; glej Mateja Režek, »Med Vzhodom in Zahodom«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 984. O odnosih med državama v tem času: Svetozar Rajak, *Yugoslavia and the Soviet Union in the Early Cold War: Reconciliation, Comradeship, Confrontation, 1953–1957*, Routledge, London in New York, 2011; o odnosih z državami vzhodnega bloka: Vladimir Lj. Cveković, »Jugoslavija i istočno-evropske zemlje u susedstvu 1953–1958: Opservacija, akcija, rezultati«, *Annales*, let. 24, št. 4, 2014, str. 649–660.
- 83 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa SSSR-om 1956–1960, »Konvencija o kulturnoj saradnji izmedju Federativne narodne republike Jugoslavije i Saveza sovjetskih socialističkih republika, 17. 5. 1956«, AJ 559/49/109, Arhiv Jugoslavije (naprej AJ).
- 84 O delovanju Komisije: Lovorka Magaš Bilandžić, »Izložba 'Sto listova jugoslovenske moderne grafike' Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i njezina uloga u razvijanju kulturnih veza Jugoslavije s inozemstvom u prvoj polovini 1950-ih«, *Peristil*, št. 62, 2019, str. 139–157.
- 85 Doknić, 2013 (gl. op. 1), str. 278.

Kulturna izmenjava je v manjšem obsegu potekala že od podpisa konvencije leta 1955, zlasti na področju glasbe, gledališča, literature in filma.⁸⁶ Poleti istega leta je bila pri nas v okviru *I. mednarodne grafične razstave* (kasnejšega Mednarodnega grafičnega bienala) v Ljubljani organizirana tudi prva predstavitev sovjetske likovne umetnosti po obnovitvi stikov. Po besedah glavnega organizatorja Zorana Kržišnika je sovjetska stran na razstavi pokazala, kar je sama želela; medtem ko so umetnike iz zahodnih držav k sodelovanju praviloma osebno in neposredno povabili organizatorji, so izbor eksponatov iz držav vzhodnega bloka v celoti prepustili tamkajšnjim selektorjem.⁸⁷ Iz Sovjetske zveze so tako na razstavo poslali dela starejših umetnikov, večinoma knjižne ilustracije in portrete.⁸⁸ Domači mediji so njihovo prisotnost brez izjeme pozdravljali kot pozitivno in ob tem izpostavljali pomembnost razstave kot dogodka, ki je uspel ponovno združiti zahodne in vzhodne umetnike, predstavljeno sovjetsko grafično produkcijo pa so označili za nazadnjaško in se mdr. obregnili ob slab izbor, ki ji dela krivico.⁸⁹

Grafiko je predstavljala tudi prva samostojna sovjetska likovna razstava v Jugoslaviji (in Ljubljani) po informbirojevskem sporu. Na razstavi *Mojstri sovjetske grafike* (Moderna galerija, 26. 6.–6. 7. 1958)⁹⁰ je bilo s kar 247 deli predstavljenih šest tedaj najbolj priznanih sovjetskih grafikov,⁹¹ ki jih je slovenska kritika v sicer maloštevilčnih odzivih – kot že ob prvi ediciji Mednarodnega grafičnega bienala – soglasno označila za staromodne.⁹² Podobnih oznak je bila deležna tudi naslednja, reprezentativna razstava *Sovjetska likovna umetnost* (Moderna galerija, 21. 10.–11. 11. 1959), kjer so predstavili dela starejših umetnikov, predvsem tistih, ki so se uveljavili že pred revolucijo, in

86 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa SSSR-om 1956–1960, »Pregled kulturne saradnje Jugoslavija-SSSR za 1955/56 godinu i predlozi za 1957 g., str. 1–2«, AJ 559/49/109, AJ.

87 Zoran Kržišnik, »Rezultati in perspektive prve mednarodne grafične razstave«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 5, št. 227, 27. 9. 1955, str. 4; Beti Žerovc, »O kombinacijah: Zoran Kržišnik«, *Likovne besede*, št. 81–82, 2007, str. 26.

88 Vladimir Favorskij, Evgenij Kibrik, Georgij Verejskij. Glej npr. M. S., »1. Mednarodna razstava grafike v Ljubljani: Sovjetska zveza, Češkoslovaška, Romunija, Madžarska, Poljska, Bolgarija«, *Slovenski poročevalec*, let. 16, št. 218, 18. 9. 1955, str. 5.

89 Luc Menaše, »Umetnostni dogodek: 1. mednarodna grafična razstava v Ljubljani«, *Ljudska pravica*, let. 21, št. 160, 10. 7. 1955, str. 7; M., »Kakor pred pol stoletja: Mednarodna grafična razstava: III«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 5, št. 170, 21. 7. 1955, str. 4; M. S., 1955 (gl. op. 88), str. 5.

90 Pred tem je bila organizirana v Beogradu in Zagrebu. B. Pogačnik, »Grafična ilustracija«, *Slovenski poročevalec*, let. 19, št. 151, 29. 6. 1958, str. 7.

91 Za razstavo so izbrali dela Georgija Vereskega in Vladimirja Favorskega, ki sta bila slovenskemu občinstvu znana že s prve mednarodne grafične razstave, ob njiju so se predstavili še Juri Pimjenov, Evgenij Račev, David Dubinskij in Valentin Litvijenko.

92 Npr. Pogačnik, 1958 (gl. op. 90), str. 6.

nekaj del generacij, ki so na umetniško prizorišče stopile v dvajsetih in tridesetih letih.⁹³ Po prvotnih načrtih bi morala biti postavljena v Mariboru, a so se sovjetski strani tamkajšnji prostori zdeli premajhni. Posebej obsežen je bil kiparski del, v sklopu katerega so bila razstavljena nekatera najbolj reprezentativna dela vodilnih protagonistov sovjetske skulpture, Vere Muhine, Nikolaja Tomskega in drugih, ki so bili zastopani tudi s številnimi osnutki za spomeniško plastiko. Izmed slikarjev sta bila najbolj temeljito, z več kot deset platni, predstavljena azerbajdžanski slikar Mikail Abdulajev in lavreat najvišje sovjetske državne nagrade za umetnost (tj. Stalinove nagrade) Vasilij Jefanov, v razstavo pa so bila vključena tudi dela jugoslovanskemu občinstvu že znanih Aleksandra Dejneke in Arkadija Plastova. Po katalogu sodeč je bila večina umetnikov predstavljenih s svojimi najbolj priznanimi deli, ki so prikazovala panoramo likovne produkcije, nastale strogo znotraj okvirov socialističnega realizma.⁹⁴ Podobno kot na prvi sovjetski razstavi v Jugoslaviji leta 1947 so prevladovali portreti politikov in kulturnikov, upodobitve zgodovinskih dogodkov, tihožitja in krajine. Ob splošnem kritičkem konsenzu, da so razstavljene predvsem preživete likovne rešitve,⁹⁵ zasledimo v medijih tudi kritiko na račun nevključitve del najmlajše generacije ustvarjalcev in opazko, da so izmed predstavljenih del starejša bistveno bolj prepričljiva od novih, povojnih.⁹⁶ Zanimanje za razstavo naj bi bilo kljub temu precejšnje; iz Beograda, od koder so jo prenesli v Ljubljano, so poročali tudi o (nepojasnjenih) incidentih – pretepu dveh obiskovalcev zaradi negativnega zapisa v knjigi vtisov in poskusu drugih dveh obiskovalcev, da bi zrušila znamenito skulpturo Vere Muhine, *Delavec in kolhoznica* (1937).⁹⁷

- 93 Razstava je bila organizirana kot izmenjava za razstavo jugoslovanske dekorativne umetnosti. Po turneji po Češkoslovaškem, Poljskem, Bolgariji, Romuniji in Albaniji je potovala v Beograd (Umetniški paviljon na Malem Kalemegdanu, julij–avgust 1959). Ljubljanski razstavi bi morala slediti še predstavitev v Banjaluki, a so jo Sovjeti odpovedali zaradi poškodb eksponatov v Albaniji. Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, Veze sa SSSR-om 1956–1960, »Pregled kulturne saradnje sa SSSR-om u trećem tromesečju 1959 godine, str. 6« AJ 559/49/109, AJ. Razstava je obsegala 151 del 19 umetnikov. *Sovjetska likovna umetnost* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1959.
- 94 Prav tam; M. Milošević, »Ponovo oživljeni akademizam«, *Borba*, let. 24, št. 188, 12. 8. 1959, str. 7.
- 95 Prav tam; B. P., »Razstava sovjetske umetnosti«, *Delo*, let. 1, št. 173, 23. 10. 1959, str. 6. V Ljubljani je bilo razstavljenih 151 del 19 umetnikov. Ist., »Sovjetska likovna realnost«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 9, št. 249, 26. 10. 1959, str. 2; Bogdan Pogačnik, »Po razstavi sovjetske umetnosti«, *Naši razgledi*, let. 8, št. 22, 28. 11. 1959, str. 530; Brez avtorja, »Sovjetski mojstri v Moderni galeriji«, *Tovariš*, let. 15, št. 43, 1. 11. 1959, str. 1334.
- 96 Pogačnik, 1959 (gl. op. 95), str. 530.
- 97 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, Veze sa SSSR-om 1956–1960, »Pregled kulturne saradnje ...«, 1959 (gl. op. 93): »[...] dva dobro odevena mladića pokušala da obore grupu 'Radnik i Kolhoznica' Muhine, ali su na poziv milicionara obojica pobegla.«

Za prvo jugoslovansko razstavo v ZSSR v obdobju otoplitve odnosov je komisija predlagala razstavo jugoslovanskega sodobnega slikarstva, ki bi morala biti postavljena leta 1957,⁹⁸ a je po jugoslovanskih poročilih sodeč sovjetska stran ni sprejela, ker predložena dela niso sledila duhu socialističnega realizma. Namesto nje so bili pripravljeni gostiti razstavo skupine Lada,⁹⁹ s katero se zaradi neaktualnosti ni strinjala jugoslovanska stran, in razstavo kopij srednjeveških fresk, ki pa je tedaj že bila rezervirana za druge lokacije.¹⁰⁰ Prva jugoslovanska likovna razstava v Sovjetski zvezi v obdobju otoplitve je tako bila še *Razstava jugoslovanske moderne grafike (Sovremennaja grafika Jugoslavii)*, ki je bila po vrsti zapletov glede organizacije najprej odprta v Leningradu januarja 1959, od tam pa je potovala še v Kijev in Moskvo.¹⁰¹ (Slika 15) Priprave nanjo so potekale hkrati z organizacijo politično zelo pomembne *Razstave umetnostnih del socialističnih narodov (Vystavka proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva socialističeskih stran)* v Moskvi (otv. 26. 12. 1958),¹⁰² prvega velikega mednarodnega umetnostnega razstavnega projekta v Sovjetski zvezi, na katerem so se predstavile njene zaveznice iz vzhodne Evrope in Azije. Jugoslavija je vabilo k sodelovanju zavrnila,¹⁰³ kar deloma pojasnjuje težave, s katerimi so se njeni predstavniki srečevali ob pripravah razstave jugoslovanske grafike. Pripravilo jo je Društvo likovnih umetnikov FLRJ in jo prvotno zasnovalo nekoliko drugače, s poudarkom na sodobnih grafikah iz zadnjih dveh let. Ker so na jugoslovanski ambasadi v Moskvi pričakovali preveč odpora, so koncept naknadno spremenili in dodali tudi starejša dela.¹⁰⁴ Kljub temu je bila razstava v Sovjetski zvezi sprejeta slabo,

98 Predvidena lokacija razstave v arhivskih dokumentih ni omenjena.

99 Jugoslovanska umetniška zveza Lada, ustanovljena v Beogradu leta 1904, je obsegala slovenski, hrvaški, srbski in bolgarski odsek. Med obema svetovnjima vojnama je združevala zlasti slikarje z bolj tradicionalnim, konservativnim likovnim izrazom. Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Nolit, Beograd 1973, str. 451–452. Razlogi za pobudo sovjetske strani, da razstavijo prav njihova dela, niso jasni.

100 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa SSSR-om 1956–1960, »Pregled kulturne saradnje Jugoslavija–SSSR za 1955/56 godinu i predlozi za 1957 g., str. 2«, AJ 559/49/109, AJ.

101 Leningrad, otv. 11. 1. 1959; Kijev, otv. 16. 3. 1959; Moskva, otv. 19. 6. 1959.

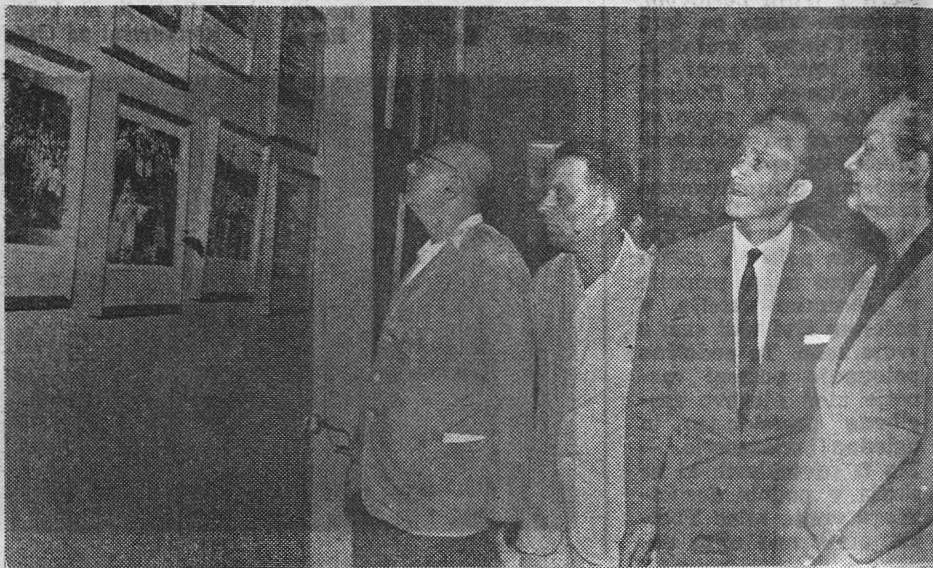
102 O razstavi: Susan E. Reid, »The Exhibition Art of Socialist Countries, Moscow, 1958–1959, and the Contemporary Style«, v: David Crowley, Susan E. Reid (ur.), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Berg, Oxford in New York, 2000, str. 101–132.

103 Za informacijo se zahvaljujem dr. Ljiljani Kolešnik.

104 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Grafika 1953–1960, »Zabeleška M. Božića, sekretara Ambasade FNRJ u Moskvi o razgovoru sa Slavnovom, zam. načelnika Uprave za veze sa inostranstvom Min. kulture SSSR, 1. 10. 1958«, AJ 559/102/226, AJ. V pogovoru o razstavi je Slavnova zanimalo, ali bo na razstavi veliko »formalističkih« del. Na koncu dokumenta je na gosto prečrtan, težko berljiv odstavek, v katerem Božić svetuje, da izbor del bolje prilagodijo gostiteljem, da ne bi sprožili škandala. Na razstavi je bilo zastopanih 47 avtorjev z več kot 200 deli.

Naša sodobna grafika v Moskvi

Sodobna jugoslovanska grafika si pridobiva v umetniškem svetu tudi izven meja naše domovine: vse večji sloves. Uspehom naših slikarjev-grafikov na nekaterih bienalih na obeh poloblah (na primer v Benetkah in v Sao Paolu) ter doslej največji grafični razstavi sploh — v Ljubljani — se je pridružila še velika razstava sodobne jugoslovanske grafike v Moskvi. Razstavní prostori v središču Moskve na Kuznjeckem mostu so sprejeli izbrana dela 46 jugoslovanskih umetnikov. Razstava je vzbudila izredno zanimanje med moskovskimi ljubitelji te umetniške zvrsti, med strokovnjaki pa tudi obilico diskusij, predvsem o abstraktnem slikarstvu nasploh. Več kot zanimiva je knjiga vtisov



na razstavi oziroma kar dve, ki sta se napolnili v dneh razstave. Skozi razstavne dvorane »Doma prijateljstva s tujimi deželami« se je vrstilo tisoče Moskovčanov, delavcev, intelektualcev, mladine, pripadnikov Rdeče armade in drugih. Med njimi so bili taki, ki umetniške razstave redno obiskujejo, dokaj pa tudi takih, ki jih je pripeljala radovednost, dobro ali slabonamerna kritičnost ali pa zanimanje in ljubezen do naših ljudstev. Temu primerni so bili tudi zapiski v knjigi vtisov. Tu se vrstijo izrazi največjega občudovanja vse do popolnega odrekanja umetniškega nivoja razstavljavcem. Ne manjka niti strani, kjer se razvija medsebojna diskusija oziroma polemika med stališči posameznih vpisovalcev. Iz vsega opisanega si je skoraj nemogoče ustvariti kak drugačen zaključek razen tega, da je razstava izredno razgibala tako prijatelje umetnosti in naše dežele kakor tudi one »druge«.

Prispevek iz revije *Tovariš* o Razstavi jugoslovanske sodobne grafike v Moskvi leta 1959.

jugoslovanski viri, ki v svojih ocenah bržkone niso bili nepristranski, so poročali o prizadevanjih, da bi jo videlo čim manj ljudi, o minimalni medijski pokritosti, pa tudi o mešanih, a predvsem izrazito negativnih odzivih obiskovalcev.¹⁰⁵ Izbor zapisov iz knjige vtisov so pri nas, bržkone tudi z namenom, da domačemu občinstvu pokažejo naprednost jugoslovanske umetnosti, objavili v časopisju.¹⁰⁶ Po odprtju razstave v Kijevu, kjer naj bi bila razstava sicer sprejeta najbolje, četudi naj bi direktor muzeja po uradnem delu odprtja javno skritiziral vsako sliko posebej,¹⁰⁷ je bila aprila v mestu organizirana celo javna tribuna o razstavi, na katero so povabili tudi predstavnika jugoslovanskih umetnikov. Komisar razstave Boško Karanović je vabilo odklonil, domnevno iz osebnih razlogov, po pozivu Zveze likovnih umetnikov pa se ni nihče pravočasno angažiral za sodelovanje, najverjetneje zaradi pomanjkanja interesa za spopad z neprijetno nalogo.¹⁰⁸

Z razstavo povezano dogajanje odraža trenja v odnosih med državama, ki so se po kratkem obdobju politične harmonije v sredini petdesetih let zaostriła v času nemirov na Poljskem in madžarske vstaje leta 1956,¹⁰⁹ pa tudi po sprejetju novega programa ZKJ leta 1958, in privedla do odpovedi vrste kulturnih dogodkov.¹¹⁰ Jugoslovanska stran je v tem času poročala predvsem o neupoštevanju reciprocitete v sprejetih programih izmenjave in o poskusih minimiziranja jugoslovanskega vpliva, ki naj bi bili bistveno bolj izraziti kot pri sodelovanju z drugimi socialističnimi državami.¹¹¹ Pri določanju tematike razstav, namenjenih za Sovjetsko zvezo, so zato iskali kompromise – zahtev

- 105 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Grafika 1953–1960, »P. Karamatijević, B. Karanović, Izveštaj povodom otvaranja izložbe savremene jugoslovanske grafike u Lenjingradu, 28. 1. 1959«, AJ 559/102/226, AJ. Kljub temu so poročali o velikem interesu umetnikov in intelektualcev.
- 106 Ž. Stekič, »Strasti oko izložbe«, *Vjesnik*, let. 20, št. 4532, 9. 7. 1959, str. 8; Žarko Božič, »Knjiga vtisov ali knjiga pogledov«, *Delo*, let. 1, št. 71, 12. 7. 1959, str. 6.
- 107 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, »Saradnja sa SSSR u prvom tromesečju 1959 godine, str. 4–5«, AJ 559/49/109, AJ. Slike naj bi odražale »odnarodjavanje naše inteligencije i njenog revizionizma«.
- 108 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, »Veze sa SSSR-om 1956–1960, SSSR, str. 3«, AJ 559/49/109, AJ.
- 109 Režek, 2006 (gl. op. 82), str. 984.
- 110 Doknić, 2013 (gl. op. 1), str. 274–275, 278.
- 111 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, »Veze sa SSSR-om 1956–1960, Pismo Ambasade FNRJ u Moskvi Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 23. 3. 1960, str. 2«, AJ 559/49/109, AJ. Leta 1959 naj bi bilo razmerje med izvedenimi izmenjavami približno 5 : 1 v korist ZSSR. Posebej omenjajo, da so Sovjeti namenoma odkupovali slabe filme, da bi z njimi naredili slab vtis o jugoslovanski kulturni produkciji. Glej tudi Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, »Veze sa SSSR-om 1956–1960, Izveštaj o kulturno-prosvetnoj i naučnoj saradnji sa SSSR, 24. 6. 1964, str. 1«, AJ 559/49/109, AJ.

po predstavljanju zgolj realističnih smeri niso upoštevali v celoti, a dovolj, da so bile razstave sprejete.¹¹²

Razstave sodobne jugoslovanske umetnosti so bile načeloma tudi v drugih državah vzhodnega bloka sprejete z dobršno mero za- držanosti. O izrazitih težavah so pristojni poročali ob organizaciji razstave sodobne grafike v Bolgariji, kjer so gostitelji vnaprej zahtevali fotografije in opise vseh del, posebej pa so jih motile abstraktne umetnine.¹¹³ Na podlagi meddržavnih izmenjav razstav z evropskimi državami vzhodnega bloka sta v Sloveniji v tem času gostovali le dve likovni razstavi: *Moderna poljska umetnost* (25. 4.–14. 5. 1957)¹¹⁴ in *Sodobna češkoslovaška umetnost* (21. 3.–8. 4. 1958).¹¹⁵ V državne programe kulturne izmenjave so bila vključena tudi gostovanja umetnikov na Ljubljanskem grafičnem bienalu, ki pa so bila – z izjemo prvega, že omenjenega – večinoma dogovorjena in tudi organizirana onkraj uradnih kanalov. Prek stikov v Rigi so za različne edicije bienala pridobili tudi dela, ki niso prišla skozi sito sovjetskih selektorjev, in jih razstavili poleg uradnega izbora.¹¹⁶

Člani Odbora za likovne umetnosti, ki je deloval pri Komisiji za kulturne zveze s tujino, so v začetku šestdesetih let ocenjevali, da imajo za predstavitve v tujini na voljo štiri zares dobre razstave: že obravnavano razstavo sodobne grafike, ki je postajala pomemben del jugoslovanske reprezentance v tujini, razstavo sodobnega slikarstva in kiparstva, razstavo srednjeveške umetnosti in razstavo naivne umetnosti.¹¹⁷ Ker s predstavitvami sodobne umetniške produkcije v ZSSR

- 112 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, »Veze sa SSSR-om 1956–1960, Pismo Ambasade FNRJ u Moskvi Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 23. 3. 1960, str. 1«, AJ 559/49/109, AJ.
- 113 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog ugovora, »Veze sa SSSR-om 1961–1965, Osvrt na izvršenje plana izložbi za 1962, str. 10«, AJ 559/49/110, AJ. O pogledih na abstraktno umetnost v Bolgariji v obravnavanem času glej Irina Genova, »The Graphic Arts Biennials in the 1950s and 1960s: The Slim 'Cut' in the Iron Curtain – The Bulgarian Case«, v: Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny in Piotr Piotrowski (ur.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Central European University Press, Budimpešta, 2016, str. 324.
- 114 Med marcem in junijem je gostovala tudi v Beogradu, Zagrebu in Skopju; glej *Moderna poljska umetnost: Izložba slikarstva i skulpture: Beograd, Ljubljana, Zagreb, Skoplje* (razstavni katalog), Komisija za kulturne veze sa inostranstvom FNRJ, Beograd, 1957.
- 115 O obisku poljskega slikarja Andrzeja Wróblewskega v Beogradu in Ljubljani leta 1956 v sklopu meddržavne kulturne izmenjave med Poljsko in Jugoslavijo glej Branislav Dimitrijević, »Folklore, Modernity and Death: Andrzej Wróblewski's Visit to Yugoslavia«, v: Magdalena Ziółkowska and Wojciech Grzybała (ur.), *Avoiding Intermediary States: Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2014, str. 494.
- 116 Žerovc, 2007 (gl. op. 87), str. 26.
- 117 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Odbor za likovne umetnosti 1962, »Stenografske beleške sa sastanka Odbora za likovnu umetnost pri Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 19. 6. 62, str. 17«, AJ 559/102/190, AJ.

(in drugod na Vzhodu) niso imeli dobrih izkušenj, so pozimi 1962/1963 tja poslali *Razstavo naivnih umetnikov Jugoslavije (Vystavka narodnyh hudožnikov-primitivistov Jugoslavii)*,¹¹⁸ ki se je izkazala za najuspešnejšo od vseh izmenjav med državama. Naivna umetnost je v šestdesetih in sedemdesetih letih med svetovnim občinstvom uživala izjemno priljubljenost. V Jugoslaviji se je že v drugi polovici petdesetih let vzpostavila kot umetnost, ki združuje specifične umetnostnih izrazov verskih in narodnih skupin etnično raznolike države, pa tudi kot sodobna alternativa umetnosti zahodnega in vzhodnega bloka,¹¹⁹ zaradi česar je bila nadvse primerna za predstavitev države v tujini. Pomembne zasluge za tovrstno usmeritev je imel Oto Bihalji-Merin, ki je bil v tem času eden pomembnejših akterjev na področju popularizacije naive v svetu. Bil je tudi član Odbora za likovne umetnosti pri Komisiji, ki je spomladi 1962 odločala o sovjetskem predlogu, da v sklopu kulturne izmenjave v ZSSR pošljejo razstavo naivne umetnosti.¹²⁰ Sovjetskemu občinstvu so želeli predstaviti novo, dodelano verzijo razstave naivne umetnosti, ki je bila konceptualno drugačna od tiste, ki je že prej potovala po evropskih mestih in so jo ocenjevali za ne najbolj uspelo.¹²¹ Iz izbora so izvzeli vsa dela akademsko šolanih umetnikov in se osredotočili na naivo v najožjem pomenu termina; predstavili so jo z najkakovostnejšimi deli, ki so bila na razpolago, brez upoštevanja republiškega ključa.¹²²

- 118 Leningrad, Ermitaž, 12.–27. 12. 1962; Moskva, Puškinov muzej, 10.–30. 1. 1963; kasneje je razstava potovala še v Budimpešto, Múcsarnok, ott. 2. 3. 1963 in na Dunaj, Akademija lepih umetnosti, ott. 25. 4. 1963. Razstavljenih je bilo 94 eksponatov 18 slikarjev in treh kiparjev. Kot izmenjava je bila v Beogradu istega leta prirejena razstava sovjetskih umetnikov z Beneškega bienala.
- 119 Tanja Zimmermann, »Oto Bihalji-Merin in koncept 'naivnih' v petdesetih letih 20. stoletja: Most med socialističnim realizmom in nefiguralno umetnostjo«, *Acta historiae artis Slovenica*, let. 23, št. 1, 2018, str. 185–187, 189–190. Glej tudi Miško Šuvaković, »Naivna umetnost: Izvornost, ideologija i tržište«, v: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: II: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, zv. 2, Orion Art, Beograd, 2012, str. 757–770.
- 120 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Odbor za likovne umetnosti 1962, »Stenografske beleške sa sastanka Odbora za likovnu umetnost pri Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 19. 6. 1962, str. 50«, AJ 559/102/190, AJ. Bihalji-Merin je odločitev argumentiral: »A upravo u Moskvu može ići zato, što je to umetnost naroda, što je iskrena i direktna, a nije moderna.« Jugoslovska strana je za izmenjavo prvotno predvidela razstavo jugoslovske arhitekture, iz ohranjenih dokumentov pa ni jasno, ali so Sovjeti vedeli za to namero.
- 121 V Edinburgu, kjer je bila razstavljena nazadnje, so bili nezadovoljni s slabo organizacijo in izborom del. Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Odbor za likovne umetnosti 1962, »Zapisnik sa sastanka članova Odbora za likovnu umetnost, 26. 3. 1962, str. 5–8«, AJ 559/102/190, AJ. Razstava je sicer bila organizirana tudi v Varšavi, Sopotu, Pragi, Brnu (vse 1959) in drugje.
- 122 Razstavili so 74 slik in 20 kipov umetnikov t. i. hlebinske šole (Ivan Generalić (največ, 15 slik), Mirko Virius, Franjo Mraz, Franjo Filipović, Mijo Kovačić, Ivan Večenaj,

Po poskusni postavitvi v Zagrebu so razstavo poslali v Sovjetsko zvezo, kjer si jo je ogledalo kar 150.000 obiskovalcev, kar za tretjino več kot razstavo jugoslovanske umetnosti 19. in 20. stoletja leta 1947. Vseh 2.000 izvodov razstavnega kataloga naj bi pošlo v le dveh dneh, pripravili pa so tudi pester obrazstavni program, ki je obsegal projekcije dokumentarnih filmov¹²³ in predavanje komisarke razstave Mirjane Gvozdanović v obeh muzejih. Boljša je bila tudi medijska pokritost, ki je mdr. vključevala daljše besedilo v zborniku *Ermitaža*¹²⁴ in oddajo na Radiu Moskva,¹²⁵ kljub temu pa dostopne objave razen oznake, da gre za »precej neobičajno razstavo«,¹²⁶ ki kaže iskren in neposreden umetniški izraz, ne podajajo nikakršne kritike ali globljega vpogleda v razstavljena dela.

Decentralizacija izmenjave

Vzporedno s povečanjem ekonomskega sodelovanja med Jugoslavijo in ZSSR so se bilateralni odnosi na področju kulture od leta 1963 dalje ponovno izboljševali in normalizirali. Januarja 1963 sta strani podpisali Dopolnitveni protokol kulturnega sodelovanja in formalizirali povečan obseg izmenjave.¹²⁷ V času, ko je jugoslovanska stran sicer ugotavljala, da je pri kulturni izmenjavi končno obravnavana enako kot druge socialistične države,¹²⁸ pa je zanjo kazala čedalje manj zanimanja. Spremenjene prioritete v zunanji politiki Jugoslavije so vplivale tudi na investicije, ki so jih pristojni usmerjali zlasti v razstave na Zahodu in v neuvrščeni državi. Izmenjavo razstav s socialističnimi državami sta dodatno otežila decentralizacija in reorganizacija kulturne izmenjave, ki so ju postopno uvajali od sredine šestdesetih let. Komisija, ki je od maja 1967 delovala kot Zvezna komisija za kulturne zveze s tujino,

- Dragan Gaži), umetnikov iz Kovačice (Ondrej Venjarski, Jan Sokol, Martin Paluška, Jan Knjazović) in drugih vidnejših predstavnikov naive (Matija Skurjeni, Ivan Rabuzin, Eugen Buktenica, Emerik Feješ, Petar Smajić, Lavoslav Torti in Bogoslav Živković).
- 123 *Pogreb Štefana Halačeka* (1960) o istoimenski sliki Ivana Generalića, osebju obeh muzejev so predvajali tudi film o kiparstvu Bogoslava Živkovića. Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Odbor za likovne umetnosti 1963–1964, »Izvod iz izveštaja M. Gvozdanović o izložbi naivnih u Lenjingradu i Moskvi«, AJ 559/102/191, AJ.
- 124 K. Mytareva, »Vystavka narodnyh hudožnikov-primitivistov Jugoslavii«, *Soobščeniija Gosudarstvennogo Ermitaža*, let. 26, 1965, str. 63–66.
- 125 Oddaja je bila predvajana 11. 1. 1963. Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Odbor za likovne umetnosti 1963–1964, »Izvod iz izveštaja M. Gvozdanović o izložbi naivnih u Lenjingradu i Moskvi«, AJ 559/102/191, AJ.
- 126 Brez avtorja, »Narodnye hudožniki Jugoslavii«, *Sovetskaja kul'tura*, št. 7, 15. 1. 1963, str. 4.
- 127 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog pakta, Veze sa SSSR-om 1961–1965, »Ambasada SFRJ v Moskvi Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 26. 2. 1964, str. 1«, AJ 559/49/110, AJ.
- 128 Prav tam, str. 1–3.

je v tem času ohranila koordinatorstvo velikih, reprezentativnih razstav v interesu federacije in odločilno vlogo pri urejanju meddržavnih programov kulturne izmenjave, večino organizacije in tudi financiranja »manj pomembnih« bilateralnih stikov in izmenjav pa so prenesli na republiške organe, zlasti na republiške komisije (slovenska je bila ustanovljena leta 1967).¹²⁹ Pomembno vlogo v meddržavni izmenjavi likovnih razstav v tem času so prevzeli Zveza likovnih umetnikov Jugoslavije, zainteresirane galerije in muzeji,¹³⁰ pa tudi nekateri vplivnejši akterji umetniškega prizorišča, pri nas npr. zlasti Zoran Kržišnik, v manjši meri pa tudi Aleksander Bassin.¹³¹ Spremembe so privedle do zmanjšanja obsega izmenjave razstav s socialističnimi državami, saj zanje ni bilo dovolj interesa.¹³² Če je sodelovanje z državami v razvoju prav zato še naprej financirala federacija,¹³³ so bile v primeru vzhodnega bloka prioritete drugačne. Že leta 1967 so bili tako začasno prekinjeni odnosi z Madžarsko in Češkoslovaško, zaradi slabega finančnega stanja so zavrnilo ponujeno izmenjavo s Poljsko, program z Bolgarijo pa zamrznili.¹³⁴

Izmenjava razstav in njihova organizacija sta tako postali bolj odvisni od interesa posameznih republik in umetnostnih institucij. Ena izmed čedalje redkejših sovjetskih razstav pri nas, *Stari mojstri iz Ermitaža* (Narodna galerija, 4. 4.–23. 5. 1969), je nastala na podlagi neposrednega dogovora med Narodnim muzejem v Beogradu in Ermitažem in bila naknadno vključena v meddržavni program kulturne izmenjave.¹³⁵ Slovenija je kot interesentka za prenos razstave morala sama zagotoviti sredstva za njeno organizacijo v Ljubljani,

- 129 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Likovna saradnja sa inostranstvom 1967–1971, »Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom Republički komisiji za kulturne veze sa inostranstvom SR Slovenije, 23. 2. 1968«, AJ 559/84/188, AJ.
- 130 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Likovna saradnja sa inostranstvom 1965–1966, »Skračeni zapisnik sa sastanka o likovnoj saradnji sa inostranstvom, 8. 6. 1966, str. 9«, AJ 559/83/187, AJ.
- 131 Žerovc, 2007 (gl. op. 87), str. 24–31; Aleksander Bassin, *Neuvrščeni in vse te razstave so pripomogle k prepoznavnosti umetnosti*, Moderna galerija, Ljubljana, 2019.
- 132 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Likovna saradnja sa inostranstvom 1967–1971, »Radenko Mišević Saveznoj komisiji za kulturne veze sa inostranstvom SIV-a, 19. 9. 1970«; »Saveznoj komisiji za kulturne veze sa inostranstvom SIV-a, 16. 9. 1970«, AJ 559/84/188, AJ.
- 133 Teja Merhar, »Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih«, v: Tamara Soban (ur.), *Južna ozvezdja: Poetike neuvrščenih*, Moderna galerija, Ljubljana, 2019, str. 45.
- 134 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Likovna saradnja sa inostranstvom 1967–1971, »Savez likovnih umetnika Jugoslavije Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 12. 5. 1967, str. 1«, AJ 559/84/188, AJ.
- 135 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Likovna saradnja sa inostranstvom 1965–1966, »Lazar Trifunović Komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 23. 12. 1966«, AJ 559/84/187, AJ.

kjer so pregled mojstrov in zahodnega slikarstva 16.–18. stoletja, ki ni vključeval ruske umetnosti, sprejeli z navdušenjem.¹³⁶ Samo izmenjavo so močno otežili zaostreni sovjetsko-jugoslovanski odnosi v času t. i. praške pomladi leta 1968, zaradi katerih je sovjetska stran nerazumno zavlačevala v dostavo predvidenih eksponatov; da so bile tovrstne »motnje« v resnici posledica jugoslovanske reakcije na sovjetsko invazijo Češkoslovaške, so dali Sovjeti tudi jasno vedeti.¹³⁷ Po razstavi v Beogradu (otv. 24. 12. 1968) se je Zvezna komisija pritožila muzeju zaradi predobro obiskane otvoritve, ki ni bila sorazmerna s slabim obdobju organiziranja dveh jugoslovanskih razstav, ki sta bili v istem obdobju organizirani v Leningradu.¹³⁸ Pristojni so namreč tovrstne dogodke razumeli predvsem kot v vseh pogledih povsem uravnoteženo izmenjavo.¹³⁹ Na podoben odnos kaže tudi ozadje ene redkih samostojnih razstav, prirejenih v okviru meddržavne izmenjave z državami vzhodnega bloka.¹⁴⁰ Ob svoji monografski razstavi v Bukarešti (Mestni muzej, otv. 22. 1. 1965) je tako Marij Pregelj – še preden je bila njegova razstava sploh odprta – od romunskih organizatorjev izvedel, da bo sprejeta natanko tako, kot »je bila primljena naša izložba u Beogradu, bilo je 450 posetilaca«.¹⁴¹ Edina samostojna razstava slovenskih umetnikov v Sovjetski zvezi je bila retrospektiva grafik Božidarja Jakca in povojnih lesorezov Franceta Miheliča v Moskvi (Dom likovnih umetnikov ZSSR, otv. 18. 5. 1971) in Leningradu. O njej so jugoslovanski mediji sicer na kratko poročali, posebne pozornosti pa ji niso posvečali, kar priča o dejstvu, da razstavam v Sovjetski zvezi v tem času niso več pripisovali posebnega pomena.¹⁴²

Izmed jugoslovanskih likovnih razstav, ki so v času postopne decentralizacije kulturne izmenjave od leta 1963 potovale po državah vzhodnega bloka, velja ob že omenjeni razstavi naivne umetnosti

- 136 Razstavo je v mesecu dni od odprtja videlo okoli 20.000 obiskovalcev, zato so jo podaljšali. Brez avtorja, »20.000 obiskovalcev«, *Delo*, let. 11, št. 129, 13. 5. 1969, str. 5.
- 137 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Likovna saradnja sa inostranstvom 1965–1966, »Beleška o razgovoru sa I. K. Kiseljevom, 25. 12. 1968«, AJ 559/83/187, AJ.
- 138 Razstava sodobne jugoslovanske uporabne umetnosti in razstava del tujih umetnikov iz zbirke Narodnega muzeja sta bili novembra 1968 odprti v Ermitažu.
- 139 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Likovna saradnja sa inostranstvom 1967–1971, »Zabeleška o tretmanu jugoslovanskih izložbi u SSSR-u i sovjetske izložbe u Beogradu«, »Lazar Trifunović Saveznoj komisiji za kulturne veze sa inostranstvom, 29. 1. 1969«, AJ 559/84/188, AJ.
- 140 Ob Pregljevi razstavi je Jugoslavija v države vzhodnega bloka poslala le še samostojni razstavi Mila Milunovića (Moskva: 16. 12. 1960–17. 1. 1961) in Đorđeja Andrejevića Kuna (Nemška demokratična republika: november 1963).
- 141 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Likovne umetnosti, muzeji i galerije, Izložbe jugoslovenskih umetnika u inostranstvu 1965–1967, »Marij Pregelj, Izveštaj o izložbi Marija Preglja u Bukureštu, 3. 2. 1965«, AJ 559/89/200, AJ.
- 142 Tit Vidmar, »Naš čopič na tujem: Božidar Jakac in France Mihelič v Moskvi«, *Delo*, let. 13, št. 137, 23. 5. 1971, str. 7. V katalogu (tipkopis Špelce Čopič) in ob otvoritvi naj bi bilo posebej veliko izpostavljanja njunega sodelovanja v NOB.

izpostaviti zlasti razstavo slikarstva in grafike NOB in razstavo sodobne jugoslovanske grafike, ki sta v več različicah in v organizaciji različnih komisarjev prepotovali večino držav vzhodnega bloka.¹⁴³ Sicer so izmenjavam pogosto namenjali tudi preglede starejše umetnosti, še raje pa so v tujino pošiljali (neumetnostne) zgodovinske razstave. Nasploh je bilo pri kulturni izmenjavi z državami vzhodnega bloka bistveno več poudarka na drugih področjih, zlasti gledališču in glasbi. Pristojne službe so prav izmenjavo umetniških razstav ocenjevale kot najmanj uspešen del sicer pozitivno ovrednotenega kulturnega sodelovanja s Sovjetsko zvezo.¹⁴⁴

Oktobra 1971 je bila Zvezna komisija ukinjena, njeno delo pa je prevzel Zvezni zavod za mednarodno znanstveno, prosvetno-kulturno in tehnično sodelovanje. Leto kasneje je bil ustanovljen Medrepubliški koordinacijski odbor za kulturno in prosvetno sodelovanje s tujino,¹⁴⁵ predloge za izmenjavo pa je od takrat zbirala Kulturna skupnost Slovenije. Leta 1974 je bil med SFRJ in ZSSR sprejet *Sporazum o kulturnem, znanstvenem in prosvetnem sodelovanju*, ki je nadomestil konvencijo iz 1956, po njem pa sta obe podpisnici še naprej sprejemali meddržavne programe kulturnega sodelovanja, ki so odslej trajali tri leta.¹⁴⁶ Tudi v tem obdobju so jugoslovanski organi poročali o številnih težavah, vezanih na njihovo izvajanje.

Sovjetska stran večkrat ni sprejela že dogovorjenih razstav, npr. razstave sodobne jugoslovanske umetnosti, ki je bila načrtovana v okviru osrednjega dogodka kulturne izmenjave v letu 1976, t. i. *Dni*

143 Razstave sodobne jugoslovanske grafike: Bolgarija, 1962; Češkoslovaška (Praga, Bratislava), 1964; razstave NOB (Mongolija (Ulan Bator), 1963; Sovjetska zveza (Moskva, Minsk), 1965; Nemška demokratična republika (Vzhodni Berlin), 1965; Češkoslovaška, 1966; Poljska (Varšava (Palača kulture in znanosti)), 1966. Leta 1972 je bila v Puškinovem muzeju v Moskvi prirejena razstava *NOB v likovnih delih umetnikov Jugoslavije*, ki naj bi bila največja jugoslovanska razstava v Sovjetski zvezi, na njej pa so bile predstavljene slike iz Galerije doma JLA v Beogradu. Prenešana je bila še v Minsk in Vzhodni Berlin. Glej tudi poglavje Ivana Smiljaniča, »Revolucija v okvirih: Likovno ustvarjanje in razstavljanje v Jugoslovanski ljudski armadi«, v tej knjigi, strani 276–304.

144 Republiški komite za kulturo Socialistične republike Slovenije, Kulturno prosvetno sodelovanje z ZSSR, »Informacija uz jugoslovanski nacrt programa kulturne saradnje izmedju SFRJ i SSSR za 1977–78–79, str. 5«, SI AS 2176/1055, Arhiv Republike Slovenije (naprej ARS).

145 Ustanovljen je bil na podlagi Sporazuma republik in pokrajin o koordinaciji na področju kulturnega in prosvetnega sodelovanja s tujino, sprejetega 9. 5. 1972. Republiški komite za kulturo Socialistične republike Slovenije, Sodelovanje s tujino, »Predlog mera za unapredjivanje organizacije i rada Medjurepubličko-pokrajinskog koordinacionog odbora za kulturnu i prosvetnu saradnju sa inostranstvom, 24. 11. 1977«, SI AS 2176/1050, ARS.

146 Republiški komite za kulturo Socialistične republike Slovenije, Kulturno prosvetno sodelovanje z ZSSR, »Informacija uz jugoslovanski nacrt ...«, 1977–78–79 (gl. op. 144).

*jugoslovanske kulture v Sovjetski zvezi.*¹⁴⁷ Na velikem festivalu, ki je teden dni potekal v 30 večjih sovjetskih mestih, vključno z Moskvo in Leningradom, je nastopilo okoli 500 jugoslovanskih kulturnikov, med prireditvami pa tako ni bilo nobene razstave likovne umetnosti.¹⁴⁸ V dokumentaciji so pogoste tudi navedbe o odpovedih ali oviranju izvedbe dogodkov in naknadnem poseganju v že določen izbor razstavnih eksponatov.¹⁴⁹ Takšne okoliščine so zaznamovale potek enega v tem času pomembnejših jugoslovanskih razstavnih dogodkov v Sovjetski zvezi, potujoče razstave slovenske grafike pozimi 1978/1979. Po uspehu, ki ga je doživela v Gruziji, kjer je bila organizirana v okviru sodelovanja med Ljubljano in Tbilisijem,¹⁵⁰ so jo na pobudo jugoslovanske ambasade prenesli še v Moskvo. Kržišnikov izbor del ljubljanske grafične šole, s katerim je želel predstaviti »najširšo umetniško svobodo in ustvarjalne tokove sodobnega grafičnega izraza«,¹⁵¹ je bil ocenjen za preveč avantgardnega,¹⁵² zaradi česar so organizatorji le stežka našli razstavni prostor, kljub kar dobro obiskani tiskovni konferenci pa naj bi bil dogodek v lokalnih medijih zelo slabo pokrit.¹⁵³

Ne glede na številne spremembe v organizaciji kulturne izmenjave pri nas je ta na sovjetski strani ostajala centralistično vodena in zato še naprej potekala zlasti v sklopu bilateralnih državnih programov. V sedemdesetih letih tako v Sloveniji ni zaslediti vidnejših

- 147 Republiški komite za kulturo Socialistične republike Slovenije, Kulturno prosvetno sodelovanje z ZSSR, »Izveštaj o danima kulture naroda i narodnosti SFRJ u Sovjetskom savezu, 20. 12. 1976«, SI AS 2176/1055, ARS. V sklopu prireditve so v ZSSR mdr. gostovali Slovenska filharmonija, Makedonsko narodno gledališče, KUD Ivo Lola Ribar, organizirani sta bili tudi fotografska razstava o jugoslovanski kulturi in razstava jugoslovanske knjige, projekcije filmov idr. Brez avtorja, »Kulturna stičišča«, *Delo*, let. 18, št. 249, 23. 10. 1978, str. 3; Brez avtorja, »Naš kulturni pohod v SZ«, *Delo*, let. 18, št. 275, 24. 11. 1976, str. 8.
- 148 Tit Doberšek, »Pohvale in umiki«, *Delo*, let. 18, št. 281, 3. 12. 1976, str. 8.
- 149 Republiški komite za kulturo Socialistične republike Slovenije, Kulturno prosvetno sodelovanje z ZSSR, »Razgovori između jugoslovenske i sovjetske delegacije krajem 1977. godine o pojavama u savremenoj likovnoj umetnosti. Plan priprema, str. 1–2«, SI AS 2176/1050, ARS. Zanimivi so tudi napotki pred načrtovanimi pogajanjimi o programu, da se naj prisotni izogibajo uporabi za sovjetsko stran »neprijetnih in nevralgličnih« terminov, kot je umetniška svoboda, hkrati pa naj mirno in prepričljivo vztrajajo pri temeljnih načelih kulturne politike, kot je pluralizem.
- 150 Milan Bekić, »Zapažena naša prisutnost«, *Vjesnik*, 12. 12. 1978, str. 5. Razstavo je obiskalo 40.000 obiskovalcev, razprodali so kataloge, odzivi v medijih pa so bili odlični.
- 151 Brez avtorja, »40.000 gledalcev za slovensko grafiko«, *Dnevnik*, let. 28, št. 339, 15. 12. 1978, str. 5.
- 152 Že v otvoritvenem govoru naj bi bilo poudarjeno, da razstava »ni poenoten«, da »vzbuja mnogo vprašanj«, a prinaša »nekaj novega«. Glej Vlado Jarc, »'Nekaj novega' na razstavi v Moskvi«, *Delo*, let. 21, št. 9, 12. 1. 1979, str. 10.
- 153 Vlado Jarc, »Naši grafiki tudi v Moskvi«, *Delo*, let. 20, št. 280, 5. 12. 1978, str. 8. Ker niso dobili ustreznih prostorov, so razstavo prvotno (ob dnevu republike 1978) odprli kar v moskovskih prostorih Veleposlaništva SFRJ, kasneje pa je bila prenešena v galerijo Doma likovnih umetnikov ZSSR (10.–20. 1. 1979).

razstavnih projektov.¹⁵⁴ Tudi razstave iz drugih držav vzhodnega bloka so bile v Jugoslaviji v tem času čedalje bolj organizirane le zaradi zadoščanja načelom reciprocitete, med njimi pa je bilo malo dogodkov, ki bi pomembno vplivali na lokalno umetniško prizorišče.¹⁵⁵

Sklep

Slovensko in jugoslovansko umetnostno prizorišče je izmenjava likovnih razstav s Sovjetsko zvezo pomembno zaznamovala le v prvih povojnih letih. Najbolj pestra je bila v času tesnega zavezništva. Ko sta si državi izmenjali tudi najbolj ambiciozna razstavna projekta, je gostovanje velike razstave sovjetskih slikarjev v Ljubljani in drugih večjih mestih države predstavljalo pomembno priložnost za prikaz in presojo zgle- dov, skladno s katerimi naj bi se razvijala tudi jugoslovanska likovna umetnost. Po cezuri, ki jo v odnosih med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo predstavlja spor z Informbirojem, je ta ista razstava nudila eno od izhodišč za javno legitimacijo negativnega mnenja o socialis- tičnem realizmu.

V času po obuditvi stikov s Sovjetsko zvezo po Stalinovi smrti je jugoslovanska stran skušala izmenjavo izkoristiti zlasti za dokazovanje naprednosti domače likovne umetnosti in umetnostnega sistema. Pri tem jo je pogosto omejeval odpor sovjetske strani, zato je izbor eksponatov, namenjenih izmenjavi, zahteval spretno iskanje ravnotežja med strateškimi interesi in tem, kar so bili gostitelji v ZSSR še priprav- ljeni sprejeti. Tudi iz odzivov na razstave, ki so jih Sovjeti poslali k nam, je razvidna podobna težnja. Prikazana likovna produkcija, sestavljena skorajda izključno iz konservativnih del pred- in povojnega socialis- tičnega realizma, je jugoslovanski (in slovenski) kritiki služila zlasti za dokazovanje kakovosti in samosvojesti domače umetniške produkcije v primerjavi z zastarelimi rešitvami sovjetskih umetnikov, ki so jih videli na razstavah. Izjema je bila le dobro obiskana in toplo sprejeta razstava slik baročnih mojstrov iz Ermitaža, na kateri pa ni bilo ruskih ali sovjetskih umetnin.

Ce je bilo v prvih letih po ponovni vzpostavitvi sodelovanja med obema državama zanimanje za umetnine iz Sovjetske zveze še precejšnje, je to kmalu usahnilo, ne le zaradi uniformnega materiala, ki so ga razstave predstavljale, temveč tudi zaradi preusmeritve pri- oritet jugoslovanske kulturne politike in decentralizacije meddržavne

154 Med letoma 1974 in 1979 ni bilo v Sloveniji načrtovane prav nobene sovjetske razstave, slovenska stran zanjo ni imela nobenega predloga. Republiški komite za kulturo Socialistične republike Slovenije, Kulturno prosvetno sodelovanje z ZSSR, »Sodelovanje na področju kulture in prosvete s Sovjetsko zvezo, 25. 10. 1977«, SI AS 2176/1055, ARS.

155 Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Veze sa zemljama Varšavskog pakta, Veze sa SSSR-om 1961–1965, »Osvrt na izvršenje plana izložbi za 1962, str. 11«, AJ 559/49/110, AJ.

izmenjave. Slovenija je bila od druge polovice šestdesetih let dalje sama pristojna za dogovore glede razstavnih projektov, ki bi gostovali v republiki, kot je pokazal pregled gradiva, pa posebnega interesa za tovrstno izmenjavo vse do konca obravnavanega obdobja več ni bilo.

Nika Grabar

Konstruiranje ideje »arhitektura Jugoslavije« skozi perspektivo dveh povojnih razstav



V ljubljanski Moderni galeriji sta bili kmalu po drugi svetovni vojni organizirani dve arhitekturni razstavi – prva z naslovom *Arhitektura narodov FLRJ* leta 1949, ki je bila v podobni obliki prvič prikazana v Beogradu leto poprej, in druga, *Arhitektura Jugoslavije*, leta 1951, ki je bila duplikat razstave, predstavljene v Rabatu v Maroku istega leta. Poleg tega, da nobena od obeh razstav ni bila v Ljubljani predstavljena prvič, sta si bili sorodni tudi vsebinsko – obe sta promovirali arhitekturo v perspektivi povojne rekonstrukcije ter s tem posredno razvoj tehnologije v kontekstu planskega gospodarstva nove socialistične družbe.

Kljub podobnostim natančnejša analiza njunih zasnov in procesov, ki so botrovali nastajanju ter predstavitvam, osvetli pomemben premik v slovenski in širši jugoslovanski povojni arhitekturni kulturi. Ta premik je bil po eni strani pogojen z mednarodnim delovanjem arhitektov ter po drugi z angažiranjem arhitektov v odnosu do gradbeništva za priznanje arhitekture kot avtonomne stroke v Sloveniji in Jugoslaviji. Arhitekti so namreč svoj argument temeljili na ideji, da so za arhitekturo poleg funkcionalnih pomembni tudi estetski kriteriji. Delovanje, povezano z avtonomijo arhitekturne prakse, in iskanje mednarodnih povezav sta bila ves čas pospremljena z interpretacijo arhitekture kot temeljem kulture v kontekstu transformativnih družbenih procesov. Način, kako družbene spremembe v arhitekturi misliti in udejanjati, pa se je od ene do druge razstave spremenil.

Ce je prva razstava merila na razvoj, s katerim se narodne množice osvobodijo z gradnjo arhitekture skozi tehniko, je druga razstava vzpostavila drugačno razmerje arhitekture do družbe, pri katerem se raznolikost narodov skozi arhitekturo realizira v socialističnem projektu. Pojem »arhitektura Jugoslavije« je bil v obeh primerih miselno orodje za vzpostavljanje okvira v luči razumevanja arhitekture kot nosilke družbenih sprememb. Predstavljanje jugoslovanskega socialističnega projekta skozi arhitekturo je bilo v času vzpostavljanja infrastrukture hladne vojne zanimivo za promoviranje idej razvoja, saj so arhitekturni projekti v kontekst načrtovanja prostora vključevali različne tradicije z novo tehnologijo ter prikazovali ambiente socialne vključenosti. Interpretacija ideje »arhitektura Jugoslavije« pa je bila po letu 1948 zanimiva v kontekstu modernizacije kolonialnega sveta kot tudi rekonstrukcije Evrope.

Omenjeni razstavi sta nastali v kratkem časovnem zamiku (1949–1951). Kljub temu je bil to čas, ki je bistveno zaznamoval družbenopolitično sfero Jugoslavije, zato upoštevanje procesov in okoliščin njunega nastajanja zahteva kronološko obravnavo ter analizo širšega konteksta. Sočasno se je (pre)oblikovalo tudi arhitekturno polje. Tako je na primer s prvo razstavo povezan razvoj spomeniškega varstva in stanovskih društev v Jugoslaviji. Razstava pripravljena za Rabat po drugi strani osvetljuje družbenopolitične specifike hladne vojne in

vlogo arhitektov v razvojnih procesih modernizirajočih se družb po svetu. Njihovo delovanje in povezovanje je globalno. Pri tem imajo za razumevanje razvoja arhitekturne misli bistveno vlogo tako lokalni pogoji in tradicije kot tudi mednarodne strokovne mreže in financiranje razvojnih projektov, kar sočasno prispeva k vzpostavitvi polemične povojne situacije. Na primeru razvoja ideje »arhitektura Jugoslavije«, ki se je oblikovala tudi skozi procese obravnavanih razstav, lahko arhitekturo razumemo kot večplasten fenomen na širšem področju kulture, ki je pomembno vplival na družbenopolitično dogajanje.

Arhitekturne razstave in nova zgodovina

Razstave arhitekture imajo specifično vlogo v kontekstu zamišljanja grajenega prostora. S »prenosom arhitekture« v galerijo ali muzej imamo vedno opraviti s prenosom v drugi medij – arhitektura je razstavljena na fotografijah, z načrti, maketami, in to gradivo priča o objektih, ki imajo ne le estetsko, temveč tudi uporabno vrednost. Ta uporaba pa pomeni tudi program, projekcijo družbenih procesov, za novogradnje tudi vzpostavljanje vsebin, ki se bodo, če bodo projekti realizirani, šele začeli odvijati. In z uporabo je povezan tudi smoter. Obe obravnavani razstavi sta vzpostavili specifično polje za premislek o tem, kako naj se povojna družba socialistične Jugoslavije razvije v odnosu do historičnega tkiva, ki je bilo tako ali drugače prepleteno s kontekstom javnega prostora oziroma umeščeno *vanj*, in predvsem o tem, kako naj se v tem odnosu oblikuje ideja o arhitekturi.

Ker ima vsaka razstava svoj ustroj – z razstavo je podana določena konstrukcija misli, ki v primeru arhitekture vpliva na zamišljanje prostora prihodnosti –, je pomembno, kakšen kontekst tega zamišljenega prostora arhitekturna razstava vzpostavlja in kakšne so lahko njegove posledice. Pri tem ni pomembno le, kaj je na razstavah arhitekture predstavljeno, temveč predvsem zakaj in skozi kakšno prizmo.¹

Arhitekturna razstava kot takšna ponuja pomemben uvid v svet idej in osvetljuje vlogo arhitekture v specifičnih zgodovinskih okoliščinah. Pri tem ne nazadnje ni nepomembno, kdo arhitekturne razstave organizira, zasnuje, plača in kje vse so predstavljene. Teza pričujočega prispevka je, da so premiki, ki jih lahko zaznamo v zvezi z obravnavanimi razstavama, sorodni premikom, ki so se zgodili s spreminjanjem

1 Zamišljeni ali načrtovani prostor je po Lefebvru ena izmed komponent v produkciji prostora, ki ga razume kot tričleno dialektično gibanje v kombinaciji s prostorom čutil in življenjskim prostorom. Arhitekturne razstave v tem kontekstu predstavljajo medij za oblikovanje in komuniciranje idej razvoja. Diskurz o oblikovanju prostora je v kontekstu družbenega polja kot zamišljena entiteta s tem inherentno povezan. Lefebvre s svojo zastavitvijo med drugim meri na prevpraševanje dominantnih ideologij in njihov način upravljanja s prostorom. Henri Lefebvre, *Produkcija prostora*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2013.

vloge Jugoslavije na področju zunanje politike po letu 1948, ko je bilo njeno delovanje usmerjeno v iskanje tretje poti v kontekstu blokvske delitve sveta.²

Arhitekturne razstave so bile v povojnem času eno osrednjih prizorišč za posredovanje idej, povezanih s konstruiranjem javnega prostora, in so sočasno z drugimi umetniškimi področji nanj bistveno vplivale. Četudi arhitektura ni bila del rednega programa Moderne galerije ne ob njeni ustanovitvi leta 1948 ne kasneje, se je po vojni v njenih prostorih zvrstilo kar nekaj razstav. Omenjeno razstavo *Arhitektura narodov FLRJ* je na primer organiziralo Društvo inženirjev in tehnikov (DIT) Slovenije in marca 1949 najelo prostore Moderne galerije. Novembra 1951 pa so si obiskovalci lahko v desetih dneh ogledali drugo obravnavano razstavo z naslovom *Arhitektura Jugoslavije*. Slednjo je organiziralo Društvo arhitektov Slovenije (DAS).³ DAS, pa tudi preostala republiška društva, Zveza inženirjev in tehnikov Jugoslavije in Zveza arhitektov Jugoslavije, so bili v povojnem času ključni organizatorji, snovalci in izdelovalci razstavnega programa arhitekture, s tem pa so tudi izrazito vplivali na oblikovanje perspektive razvoja in ne nazadnje tudi na organiziranje arhitekturnega področja delovanja.

V perspektivi povojne rekonstrukcije je bilo predstavljanje prenov, novogradenj in načrtov na področju gradnje, inženirskih dosežkov, kamor so poleg stanovanjskih stavb sodile tudi javne institucije, tovarne in infrastruktura, izjemno pomembno. Spadalo je v kontekst izgradnje prostora za novo, socialistično prihodnost. V sredini štiri-desetih let so bili zgledi, kako si to stvarnost zamišljati, povezani predvsem z modelom Zveze sovjetskih socialističnih republik,⁴ kar se je odražalo v knjižni produkciji, arhitekturni publicistiki (temu vprašanju je bila med drugim posvečena tudi celotna številka revije *Arhitektura* št. 4–6, 1947) in tudi v prostoru arhitekturnih razstav. Med drugim je

2 Več o tem na primer v: Tanja Zimmermann, »Novi kontinent – Jugoslavija: Politična geografija 'tretje poti'«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, let. 46, 2010, str. 163.

3 Z arhitekturo so bile v štiridesetih in petdesetih letih posredno povezane še razstave *Arhitektura narodov ZSSR* (1948), *Ljubljana v razvoju* (1948), *Razstava del študentov arhitekture* (1949), *Razstava požarne varnosti* (1949), *10 let gradbeniš-tva* (1955), *Stanovanje za naše razmere* (1956) itd. Hkrati lahko opazimo, da se je v petdesetih letih težišče razstavnih vsebin preusmerilo proti tujim potujočim razstavam, predvsem z Zahoda. V Moderni galeriji so takrat v zvezi z arhitekturo gostovale razstave *Švicarska arhitektura in urbanizem* (1951), *Le Corbusier: Novi svet prostora* (1953), *Nemška povojna arhitektura* (1954) itd. Več o razstavah iz tega obdobja v dokumentaciji in fototeki Moderne galerije v Ljubljani (<https://www.mg-lj.si/si/knjiznica-in-arhivi>). Seznam razstav je popisano tudi v katalogu razstave *Slovenska likovna umetnost 1945–1978: I* (razstavni katalog), Tomaž Brejc in Stane Bernik (ur.), Mladinska knjiga, Ljubljana, 1979, str. 234–242.

4 Za več o razstavah arhitekture v povojnem obdobju glej poglavje Katarine Mohar, »Izmenjava razstav likovne umetnosti med Socialistično republiko Slovenijo in Sovjetsko zvezo«, v tej knjigi, strani 28–64.

maja leta 1948 Društvo za kulturno sodelovanje Slovenije z ZSSR na primer v Moderni galeriji organiziralo razstavo *Arhitektura narodov ZSSR*, ki je bila pripravljena za zvezno raven. Predstavljena je bila tudi v Beogradu in Zagrebu.⁵

Na obeh omenjenih razstavah, ki sta tematizirali arhitekturo Jugoslavije, je bila posebna pozornost posvečena tudi obravnavi zgodovinskih spomenikov, enako, kot je bilo to na omenjeni razstavi arhitekture ZSSR. V povojnem času namreč ni bilo pomembno le, da se spomeniki obnovijo, temveč v prvi vrsti tudi na novo opredeliti, kaj je pomembno varovati, zakaj in kako. Spomeniška služba je bila za časa Kraljevine Jugoslavije namreč zelo različno zakonsko in organizacijsko urejena. Leta 1945 je Slovenski narodnoosvobodilni svet sprejel *Odlok o zaščiti knjižnic, arhivov in kulturnih spomenikov*. Kmalu zatem je bil podoben odlok sprejet v Beogradu, čemur je sledil sprejem prvega skupnega jugoslovanskega zakona o varstvu spomenikov (julij 1945), ki je prostor povojne Jugoslavije glede urejanja spomeniškega varstva prvič poenotil.⁶

Nastajanje razstav o arhitekturi Jugoslavije (1949 in 1951) ter dogajanje, povezano s konstruiranjem nove arhitekturne zgodovine Jugoslavije, je časovno sovpadlo s spremembami v sistemu spomeniškega varstva.⁷ Vprašanje nove zgodovine je v tem času zaznamovalo tudi druga področja družbenega delovanja. V kontekstu umetnosti

5 France Stele, »Arhitektura narodov ZSSR«, *Razgledi*, let. 3, št. 8, 1948, str. 612–615. O razstavi je pisal tudi: Edvard Ravnikar, »Razstava sovjetske arhitekture v Ljubljani«, *Novi svet*, let. 3, št. 7-8, 1948, str. 612–615. Edina razstava povezana z arhitekturo pred njo je bila *Razstava idejnega načrta za zidavo palače ljudske skupščine LR Slovenije* v Jakopičevem paviljonu. Podatek s strani: »Rezultati idejnega natečaja za zidavo palače ljudske skupščine LR Slovenije«, *razume.mg-lj.si*, 2019, URL: <https://razume.mg-lj.si/razstava.php?id=91947> (dostopano 12. 11. 2024).

6 Federalne vlade so ustanovile republiške oz. federalne zavode po posameznih republikah, najprej v Sloveniji leta 1945 in na Hrvaškem, kjer so bili ustanovljeni trije zavodi (Zagreb, Reka, Split). Za Srbijo in Bosno je bil zavod ustanovljen kasneje, leta 1947, za Makedonijo leta 1948 in leta 1950 za Črno goro. Leta 1951 je bil ustanovljen tudi zavod za pokrajino Vojvodino in leta 1954 za Kosovo. Skozi ta institucionalni okvir se je izoblikoval pogled na zgodovinsko materijo, za katero je veljalo, da ima simbolno vlogo tudi v socialistični perspektivi multinacionalne skupnosti. Povzeto po Ivan Komelj, »Odlok SNOS o zaščiti knjižnic, arhivov in kulturnih spomenikov v slovenski in jugoslovanski spomeniški službi«, *Varstvo spomenikov*, let. 27, 1985, str. 5–7.

7 O različnih idejah jugoslovanstva se sicer razmišlja že prej, a dotakratni narativi niso bili tako izdelani in učinkoviti kot povojni (pri tem velja omeniti delo Miroslava Krleže in Milana Kašanina). Ideje arhitekture se v socialistični Jugoslaviji vrtijo okrog drugih vprašanj kot v Kraljevini Jugoslaviji, prav tako organizacija države ne temelji več na banovinah, temveč na republikah, ki so (pretežno) narodno opredeljene. Četudi v kontekstu ideologije bratstva in enotnosti, so vprašanja o zastopanosti posameznih narodov v kontekstu arhitekture Jugoslavije na ta način obravnavana prvič. Zaradi prelomnega razumevanja vloge arhitekture v kontekstu rekonstrukcije, industrializacije in iskanja novega načina družbenega organiziranja se neobhodno spremeni tudi pogled na dediščino.

in umetnostne zgodovine naj omenimo razstavo *Jugoslovanska srednjeveška umetnost* v Palači de Chaillot v Parizu leta 1950, ki je, podobno kot razstavi arhitekture in njene zgodovine, sooblikovala idejo o umetnosti Jugoslavije. To je bila prva velika uradna predstavitev jugoslovanske umetnosti na Zahodu po vojni, na kateri je Miroslav Krleža, kustos razstave, prvotno idejo o predstavitvi srednjeveških samostanskih fresk z območja Srbije nadgradil s številnimi kulturnimi dosežki v perspektivi t. i. južnoslovanske civilizacije, kar do danes ostaja polemično polje zgodovinskega raziskovanja.⁸ Obravnavani razstavi arhitekture sta po drugi strani poleg historičnih spomenikov in vizij preteklosti predstavljali tudi vizije in projekcije prihodnosti. Projekti so bili predstavljeni v različnih merilih – od posameznih objektov, javnega prostora, infrastrukture do pokrajin, izvedeni ter tisti v nastajanju. Obe razstavi sta pri tem vzpostavljali pozitivno perspektivo modernizacije novonastale socialistične države, v katero so ljudje lahko projicirali upanje za boljšo prihodnost.

Arhitektura narodov

O razstavi *Arhitektura narodov FLRJ* ne vemo veliko. Vemo, da jo je v Moderni galeriji organizirala arhitekturna sekcija DIT Slovenije od 26. 3. do 16. 4. 1949, da so gradivo zanjo sicer pripravili arhitekti po republiških sekcijah, da je bila vsebina prvič predstavljena v okviru *II. kongresa DIT* v Beogradu z naslovom *Urbanizem in tehnična knjiga*,⁹ da je bila po Beogradu predstavljena še zagrebškemu, ljubljanskemu in sarajevskemu občinstvu, slednjemu z naslovom *Arhitektura in urbanizem FNRJ* v okviru *Drugega kongresa Sindikata gradbenikov Jugoslavije* leta 1949.¹⁰ (Slika 16) Pripravo gradiva je za izvorno razstavo v prvi fazi organizirala beograjska skupina v okviru DIT, sodelovali pa so arhitekti iz različnih republik.

Na ljubljanski otvoritvi v Moderni galeriji so bili poleg ministra za gradnje Ivana Mačka navzoči tudi številni predstavniki narodnih oblasti in javnih organizacij, otvoril pa jo je predsednik društva Henrik Čopič. Projekti so bili predstavljeni v dveh tematskih sklopih: prvi je obravnaval zgodovino arhitekture jugoslovanskih narodov iz

8 Ivana Bago, »Jugoslovanski fanonizem v treh (razstavnih) dejanjih: 1950/1972/1989«, igorzabel.org, 2021, URL: <https://igorzabel.org/sl/novice/2021/Ivana-Bago-fanonizem> (dostopano 12. 11. 2024).

9 V programu *II. kongresa DIT* v Beogradu je bila razstava najavljena kot *Izgradnja naših mest in tehnična knjiga*. Program je bil objavljen v okviru poročila o delu DIT. Brez avtorja, »II. kongres inženjera i tehničara Jugoslavije u Beogradu od 31. 10. 1948 do 2. 11. 1948«, *Tehnika*, let. 3, št. 6-7, 1948, str. 153.

10 Brez avtorja, »U Sarajevu je otvorena izložba arhitekture i urbanizma«, *Naše građevinarstvo*, let. 3, št. 7, julij 1949, str. 574; Edvard Ravnikar, »Ob razstavi arhitekture FLRJ v Moderni galeriji«, *Novi svet*, št. 6, 1949, str. 604-608. O razstavi je Ravnikar pisal tudi pozneje, v članku, ki sicer obravnava razstavo v Maroku. Glej Edvard Ravnikar, »Razstava arhitekture FLRJ«, *Arhitekt*, št. 2, januar-februar 1952, str. 37.



Plakat razstave *Arhitektura narodov FLRJ* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1949.

različnih obdobj, tudi iz obdobja med obema svetovnjima vojnoma, poleg tega so bili predstavljeni projekti, ki so prikazovali izgradnjo države po osvoboditvi.¹¹

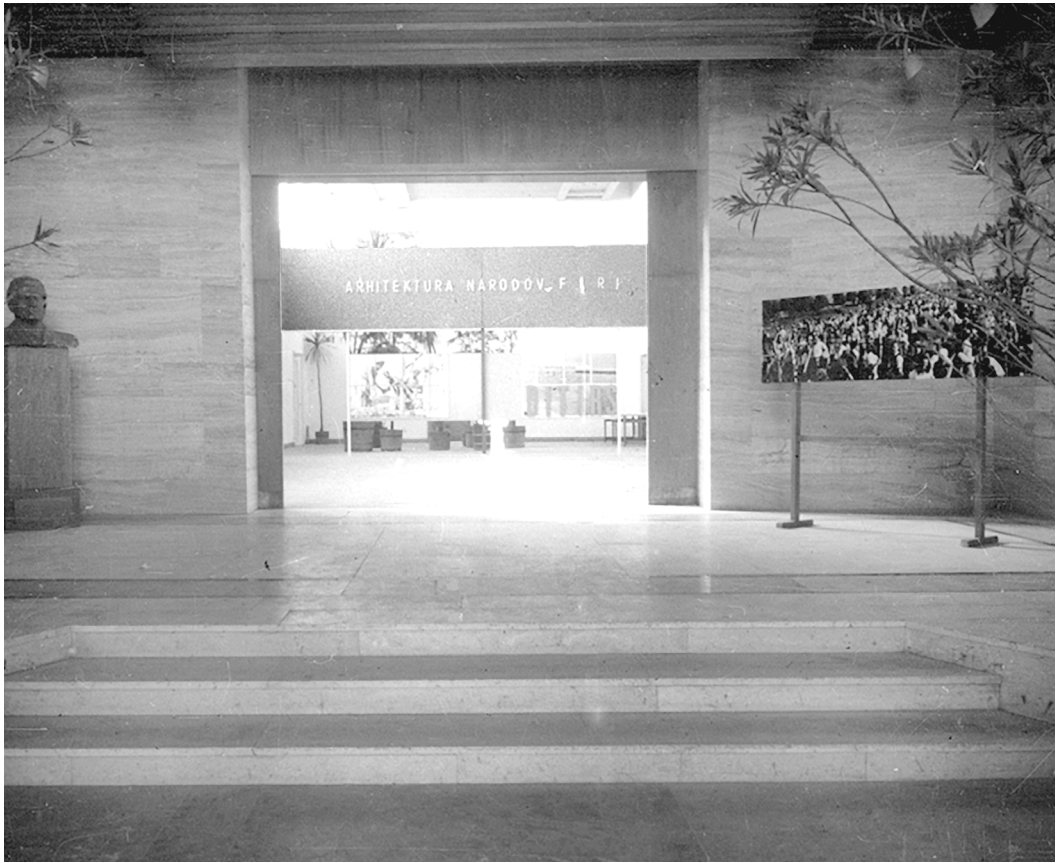
Ohranjenih je nekaj fotografij iz Moderne galerije, iz katerih lahko razberemo kompozicijo prostorske postavitve ob prihodu na razstavo. (Slike 17–20) Desno pred vstopom v osrednji prostor Moderne galerije je bil postavljen podolgovat panel s fotografijo množice ljudi, naravnost proti razstavnim prostorom se je pogled odprl na napis »Arhitektura narodov FLRJ«, s katerim sta bila v kompozicijo postavljena še dva fotografska panela: na levi ljudje na gradbišču ter na desni sredi travnika ali polja industrijska stavba, bodisi zaključena ali v zadnji fazi gradnje, pod njo velik napis DIT LRS. Na hrbtni strani glavnega panela je bil napis »gradnja po osvoboditvi« ter pod njim dve fotografiji bližnjih posnetkov gradbišč, v enem primeru najverjetneje opaženja armiranobetonske ločne konstrukcije. Razen rož v velikih koritih v osrednjem prostoru ni bilo postavljeno nič drugega.

11 Na razstavi v Beogradu in Sarajevu so bile razstavljene tudi knjige, posvečene tehničnim vsebinam, v Ljubljani pa te niso bile več vključene med razstavne eksponate. V S. V., »U Ljubljani je otvorena izložba arhitekture naroda Jugoslavije«, *Borba*, let. 16, št. 77, marec 1949, str. 3.

V stranskih prostorih so bili predstavljeni materiali v zvezi z rekonstrukcijo mest in spomenikov, novogradnje v kontekstu urbanističnih načrtov, infrastruktura, analize zgodovinskih središč mest. Točnega seznama razstavnega gradiva nimamo. Posebna pozornost je bila namenjena mestu Ljubljana. Pred ortofoto grajskega griča in stare Ljubljane je bila postavljena tudi kopija kipa Emonca. Gradivo je v vseh treh sobah poleg načrtov v različnih merilih obsegalo veliko fotografskega materiala ter makete, besedila domala ni bilo z izjemo nekaj napisov in opisov na načrtih in legendah. Osrednja misel te potujoče razstave se je tako vrtela okrog gradnje arhitekture narodov FLRJ po osvoboditvi, ki so jo gradile množice za množice. Z uporabo sodobne tehnologije so se (pre)urejala mesta in rekonstruirali spomeniki, vse v kontekstu ustvarjanja socialističnega življenjskega prostora. Iz motivov, uporabljenih na plakatu razstave, lahko razberemo sorodno sporočilo.

Hrvaška revija *Arhitektura*, ki je leta 1948 posvečena *II. kongresu inženirjev in tehnikov Jugoslavije*, je objavila – poleg *Resolucije sekcije arhitektov*¹² in predstavljenih referatov – tudi pregled zgodovinskih spomenikov Jugoslavije. Iz ohranjenih fotografij razstave je razvidno, da objavljeni material sovпада s tistim na razstavi. Kljub temu da ni nujno, da je bilo objavljeno vse razstavno gradivo kongresa, da je bilo lahko tudi morda kaj dodano in da so lahko bili določeni sklopi preoblikovani, lahko iz objave v reviji sklepamo naslednje: izbor gradiva je bil interpretiran kot dediščina narodov, pri čemer lahko že iz opisov ugotovimo, da priprava gradiva ni sledila enotnim smernicam in kriterijem. Poleg tega so dela iz številnih območij umanjala. V reviji, tako navaja uredništvo na koncu publikacije, niso bila obravnavana številna dela iz Istre, Slovenije, Bosne in Hercegovine, Makedonije in Črne Gore. Med predstavljenimi vsebinami so bili: »Naši primorski umetniki od 9. do 19. stoletja«, »Srednjeveška umetnost Hrvaške in Slavonije do baroka«, »Umetnost 17. in 18. stoletja na Hrvaškem«, »Srbska srednjeveška arhitektura«, »Makedonska narodna arhitektura in njen sprejem v moderni arhitekturi«, iz Slovenije je bil predstavljen nabor arhitektur

12 Resolucija, ki opredeljuje vlogo arhitekture kot sledenje Petletnemu planu, navaja za njeno izpolnitev potrebe v 28 točkah. Po učinkoviti, ekonomični in kvalitetni gradnji (1), poznavanju arhitekturne dediščine in tehničnih dosežkov ter uporabi metod tehničnih ved (2), preučevanju marksizma-leninizma (3), boju proti ideološkimi preusmeritvam (4), sožitju s političnim in ekonomskim življenjem (5), ustvarjanju povezave z gradbiščem (6), mobiliziranju strokovnega kadra pri upravi zveze (7), šele v 8. točki navaja: »Odvreči spoznanje o arhitekturi, ki se zводи na enostavno reševanje utilitarnih ozko tehničnih komponent, saj se to pojavlja v kapitalističnih državah, in iskati, da se v istem času pravilno loči funkcionalne komponente in umetniško idejne komponente arhitekturnega dela.« Povzeto po: Brez avtorja, »Rezolucija sekcije arhitekata na II. Kongresu inženjera i tehničara Jugoslavije«, *Arhitektura*, št. 13–17, 1948, str. 5.





17-20

Pogledi na razstavo *Arhitektura narodov FLRJ* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1949.

pod naslovom »Dediščina Ljubljane«.¹³ Iz takšnih predstavitev lahko sklepamo tudi, kakšen je bil izbor gradiva za razstavo. Na razstavi je bila torej predstavljena Ljubljana, kar je razvidno tudi iz fotografij razstave v Beogradu in v Ljubljani, kjer lahko vidimo tudi posnetke starega mestnega jedra.¹⁴

Razstave s predstavitvami arhitekturnih dosežkov so bile v Jugoslaviji pomemben mehanizem promocije idej napredka in družbene preobrazbe v socializem, povezanih s tehnološkimi inovacijami, ki naj bi k razvoju nove arhitekture bistveno prispevale in so v povojnem času po navadi krožile med večjimi mesti Jugoslavije. Arhitektura je bila zato v času povojne rekonstrukcije in izgradnje prostora pomembno polje družbenega udejstvovanja.¹⁵ A razstave niso promovirale tehnike le na področju arhitekture. Promovirale so jo na vseh področjih človeškega življenja.

DIT je s pomočjo republiških organizacij na primer isto leto kot *Drugi kongres* organiziral tudi prvi *Teden tehnike*, in sicer od 6. do 13. 3. 1948, na celotnem področju države. Organiziran je bil v Srbiji, na Hrvaškem, v Sloveniji in Črni gori.¹⁶ Osnovni namen t. i. *Tedna* je bil skozi številne aktivnosti in akcije ljudem približati tehniko ter okrepiti tehnično kulturo Jugoslavije. Nagovarjali so delavstvo, mladino in podeželsko prebivalstvo, da bi dosegli čim bolj učinkovito sodelovanje. Pri tem so uporabljali različne medije in organizirali različne aktivnosti: tiskovine v vseh oblikah (dnevne, strokovne, občasne), predavanja (v živo in prek radia), krajše in daljše strokovne tečaje, projekcije filmov, razstave, javne prikaze dela strojev, ekskurzije, obiske gradbišč in tovarn, obiske šol in fakultet ter laboratorijev.

Razstave so bile pogosto organizirane tudi v okviru sejmov. Projekti, sicer prikazani v okviru arhitekturnih razstav, na primer tovarna Litostroj, zgrajena v Ljubljani, so lahko bili sočasno umeščeni na razstave z drugimi tematikami. V razstavnem paviljonu stavbe Umetniškega paviljona na Zrinjevcu v okviru Zagrebškega velesejma je bila tako leta 1949 organizirana razstava *Komunalna dejavnost in urbanizem (Komunalna djelatnost i urbanizam)*, ki je prikazovala arhitekturo kot del zgodovinskega razvoja urbanistične in komunalne dejavnosti Jugoslavije za časa stare Jugoslavije do leta 1949.¹⁷ Osrednji del razstave je bil namenjen prikazovanju »prepek v naseljih in mestih

13 Brez avtorja, »Arhitektonsko naslijeđe naroda Jugoslavije«, *Arhitektura*, št. 13–17, 1948, str. 6–99.

14 Prav tam, str. 136.

15 Za več o razstavah arhitekture v povojnem obdobju glej opombo 31 v uvodnem besedilu Beti Žerovc »O željah, protislovjih in razstavljanju umetnosti – uvod« v tej knjigi.

16 Bosna in Hercegovina je *Teden tehnike* organizirala naknadno, za Makedonijo nima mo dostopnih podatkov.

17 Vlado Antolić, »Komunalna djelatnost i urbanizam«, *Tehnika*, let. 4, št. 10–11, 1949, str. 364.

kapitalističnih dežel».¹⁸ Ti razkoraki naj bi v socialistični Jugoslaviji s petletnim planom – tako je lahko obiskovalec sklepal iz koncepta postavitve razstave, skopih tekstualnih opisov, parol in predstavljene gradiva v obliki shem, načrtov, maket in fotografij – izginjali. Slednje je najbolj nazorno promoviral osrednji pano centralnega dela razstave z regulacijo vasi, mest, naselij, kar je nakazovalo dvig življenjskega standarda »delavskih množic«. Poseben namen razstave je bil na primeru urejanja mest izpostaviti razliko s predhodnimi političnimi režimi (ki so bili po navadi pejorativno označeni kot imperialistični ali kapitalistični in se niso v zadostni meri odzivali na bivanjsko problematiko prebivalstva) ter hkrati vzpostaviti kontinuiteto s težnjami modernizma v arhitekturi in urbanizmu. To se je odrazilo tudi v shemah urbanističnih ureditev, ki so se osredotočale na novo infrastrukturo, stanovanjsko gradnjo, zelene površine, industrijo in drugo družbeno infrastrukturo. Navezalo se je tudi na pretekle ureditve in historične spomenike. DIT se je sočasno soočal z izzivi organizacije na lokalni in na federalni ravni, saj je proces gradnje potekal v kontekstu družbenega planiranja, pri čemer se je sočasno šele vzpostavljala državna administracija, ki je te procese omogočala.

DIT in arhitektura

Eden izmed ključnih akterjev pri promociji tehnike med ljudmi na državni ravni je bila Zveza inženirjev in tehnikov Jugoslavije.¹⁹ Za njihovo delovanje je bila med drugim, kot zapisano, pomembna organizacija razstav v najrazličnejših kontekstih. Arhitekti so imeli posebno vlogo tudi pri oblikovanju vsebin z objavo člankov o gradnji in vlogi arhitekture v dnevnem časopisju in strokovni publicistiki, z organizacijo razstav s fotografijami in maketami, javnimi predavanji ter drugimi aktivnostmi. Posebna pozornost je bila leta 1948 na primer namenjena tudi akciji, povezani z gradnjo združnih domov.²⁰ Za delo, ki je prineslo izgradnjo ter upravljanje proizvodnih sredstev Jugoslavije, naj bi bili

18 »Po eni strani posamezniki, ki uživajo vse blagodejnosti, ki jih lahko sodobna tehnika nudi v smislu izgradnje, higijene, komforta hiše in stanovanj ter urejanja stavbnih območij s parki in zelenjem; po drugi strani ostala izkoriščana masa, ki živi v gosto naseljenih predelih, v nehigijenskih hišah brez zraka, sonca in zelenja, v bedi z velikim odstotkom bolezni in smrtnostjo.« Iz Brez avtorja, »Komunalna djelatnost i urbanizam«, *Tehnika*, let. 4, št. 10-11, 1949, str. 364.

19 Glej opombo št. 21.

20 Promocija tehnike, kar je bil osnovni namen *Tedna tehnike*, je po poročanju časnika *Arhitektura* prinesla 472 javnih predavanj, ki jih je obiskalo 78.000 poslušalcev, od tega 168 na vasi in 91 v mestu, 102 za delavce in 66 za mladino. Pripravljenih je bilo 213 razstavnih mest, 25 radijskih oddaj, 183 obiskov vasi, izvajati se je začelo 25 tečajev. Časopisi so objavili 156 člankov, napisanih je bilo 450 člankov in organiziranih 450 predavanj aktivistov. Natisnjenih je bilo 123.200 parol in plakatov. Na *Tednu tehnike* naj bi tako aktivno sodelovalo 2.500 inženirjev in tehnikov. Iz K. O., »Povodom tjedna tehnike u FNR Jugoslaviji«, *Arhitektura*, št. 7, 1948, str. 33.

ljudje motivirani, saj bi delo opravljali za lastno korist, z namenom, da bi lahko uživali sadove lastnega dela in po kapitalizmu ustvarili pravični socialistični svet.

Zamišljanje in snovanje arhitekture se je z delovanjem društva v povojnih letih zato tesno prepletlo in iskanje možnosti za njeno realizacijo je lahko delovalo tudi kot medij za organiziranje in agitiranje ljudskih množic, angažiranih v gradbeniška dela na področju celotne Jugoslavije. Hkrati je bila na drugi strani pomembna neposredna navezanost DIT na strategije planskega gospodarstva vlade, ki jih je s petletnim načrtom zastavila Komunistična partija Jugoslavije. Jugoslovanski socialistični projekt je moral kot takšen po eni strani odgovoriti na narodna vprašanja in se hkrati skozi proces intenzivne industrializacije navezati na kontekst hladne vojne. Vzpostavljanje nove socialistične države na ta način lahko razumemo kot odmev razsvetljskega projekta, ki je tudi v arhitekturnem pogledu odprl možnosti za številne eksperimente, prej neslutena sodelovanja, a tudi politične zagate.

Arhitekturno polje je bilo z DIT prepleteno, a hkrati je že iz samega imena in njegovih sprememb razvidno, da je bil znotraj društva odnos do arhitekture ves čas ambivalenten. Društvo s sedežem v Beogradu je naslednik Združenja inženirjev in arhitektov Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev, ustanovljenega julija 1919, a se je že septembra istega leta preimenovalo v Združenje jugoslovanskih inženirjev in tehnikov.²¹ Po drugi svetovni vojni je organiziranje tehničnih društev potekalo na več ravneh po celotni Jugoslaviji. Društvo inženirjev in tehnikov Slovenije, ki je povezovalo istoimenska društva v Celju, na Jesenicah, v Kranju, Mariboru in Trbovljah, je bilo ustanovljeno takoj po vojni, že jeseni leta 1945. Na *I. kongresu inženirjev in tehnikov Jugoslavije v Zagrebu* od 5. do 7. 5. 1946 pa je bil sprejet sklep o ureditvi na državni ravni. Ustanovljena je bila Zveza društev inženirjev in tehnikov Jugoslavije in s sklepom je bila podana podlaga za celoten sistem organizacije: republiška društva so se reorganizirala v zveze, strokovne sekcije v strokovne zveze, terenske sekcije pa v samostojna okrajna in občinska društva. Ta sistem inženirskih organizacij je narekovala kasneje tudi t. i. decentralizacija in demokratizacija vsega javnega življenja v letih 1951–1952.²²

21 DIT je povezoval inženirje in tehnike, ki so bili do takrat člani različnih društev, združenj, družin in zbornic, ter si med drugim prizadevalo za zaščito akademskega naziva inženir oziroma arhitekt, za priznanje primerne vloge strok, za ureditev statusa tehniških služb ter razvoj infrastrukture. Poleg beograjske sekcije jih je v kraljevini delovalo še šest: v Ljubljani, Zagrebu, Splitu, Novem Sadu, Sarajevu in Skopju. V: France Adamič, »Ob 75-letnici prvega društva slovenskih inženirjev«, *Zbornik za zgodovino naravoslovja in tehnike*, let. 9, 1987, str. 189–190.

22 Prav tam.

Na ustanovitvenem kongresu je bil izpostavljen smoter tehničnih strok za povojno družbo, med njimi tudi arhitekture, kot tistih, ki bodo prinesle napredek širšim narodnim množicam. Te naj bi se torej povezale s tehniko in razvile novo družbo. Razlogi, da se to ni zgodilo pred vojno, so bili interpretirani na razrednih osnovah. Tehniki in inženirji so bili v tem kontekstu lahko pogosto videni kot tisti, ki so predhodno ščitili pretežno interese višjih razredov, tj. kapitalistov. V okviru paradigme nove Jugoslavije pa naj bi tehnične stroke po novem sodelovale predvsem z ljudskimi množicami, kar naj bi s socializmom prineslo »splošno družbeno blagostanje«. ²³

Tehnični poklici so v novih pogojih prispevali k oblikovanju novega življenjskega prostora socializma. Za arhitekto je bilo pri tem pomembno predvsem, *kako* naj bo ta prostor oblikovan. Poleg funkcionalnih vprašanj so jih zanimala tudi estetska, likovna in kulturna vprašanja, ki so bila v DIT pogosto le obrobne narave. Razstava *Arhitektura narodov FLRJ* tega vprašanja ni razrešila, temveč je delovala prej kot popularizacija rekonstrukcije, tehnike in gradnje po vojni. In tako je odmevala tudi v številnih govorih in objavljenih besedilih, ki se niso ukvarjala z natančnimi opredelitvami, kakšna naj bo vloga arhitekture, za razliko od gradbeništva ali tehnike. Ko se je govorilo o *arhitekturi*, povezani z vsebino razstave, pravzaprav ni bilo jasno, kakšna naj bi ta arhitektura bila. Ideje so se vrtele okrog odkrivanja lastnega sloga socialističnega realizma, zavračanja formalizmov Zahoda, o folklori, o vlogi urbanizma, predvsem pa so bili vedno prisotni racionalni tehnični kriterij,

23 »V stari Jugoslaviji so bile vodilne veje gospodarstva (industrija, rudarstvo, trgovina, banke) v rokah kapitalistov in njihovih kartelov. Ostali del gospodarstva (kmetijstvo, obrtniška proizvodnja) jim je bil popolnoma podrejen. Oblast je brezobzirno pazila privilegije kapitalistov. V takšnih situacijah se je vloga tehnične inteligence zvodila v bistvu na to, da proletariat in delovni svet sploh drži v suženjski pokornosti in da iz njega izcedi čim več znoj in profita za kapitaliste. Del tehnične inteligence, in to višji razred, je vršil to vlogo zavestno, zaradi večstranske materialne in idejne povezanosti z buržoazijo, in drugi, nižji sloj, zaradi bede in materialne odvisnosti od nje. Delavci so takrat na večino inženirjev in tehnikov morali gledati kot na naganjače in verne slugе kapitalističnih izkoriščevalcev. [...] Zdaj živimo v drugih razmerah. Stara vladajoča klasa je v teku osvobodilne vojne razbita in nagnana z oblasti. Morala je deliti usodo okupatorja. Oblast je v rokah naroda. Veliki del vodilnih vej gospodarstva je v državnem lastništvu. Zasebni sektor gospodarstva je pod državno kontrolo. Gospodarstvo ni več izvor bogatenja kapitalista in podlaga njihovega razkošnega življenja. Postavljeno je v službo naroda in ima nalogo služiti narodu kot izvor zagotavljanja njegovih potreb. Tehnični izumi hitrijo obnovo države, dajejo cenejše in boljše izdelke. Tehnični inteligenci kot vodilnemu kadru gospodarstva FNRJ je namenjena viša, plemenita in častna vloga v novi Jugoslaviji.« Iz govora predsednika centralnega kongresnega odbora inženirja H. Mattesa ob otvoritvi prvega kongresa DIT v: *I. kongres inženjera i tehničara Jugoslavije*, Tisak nakladnog zavoda Hrvatske, Zagreb, 1946, str. 12. V arhivski mapi: Savez inženjera i tehničara Jugoslavije, I, II, III kongres, »I. kongres inženjera i tehničara Jugoslavije«, ZITJ/1, Arhiv Jugoslavije (naprej AJ).

ekonomska učinkovitost, učinkovitost gradnje in dejstvo, da je treba lastno arhitekturo na podlagi novih družbenih procesov šele odkriti.²⁴

Svoj odziv na razstavo je zapisal tudi Edvard Ravnikar v članku »Ob razstavi arhitekture FLRJ v Moderni galeriji«. ²⁵ Do razstave je bil kritičen, ker naj ne bi podala pregledne slike jugoslovanske arhitekture po osvoboditvi, niti naj ne bi ustvarila smiselne celote ali nazornega prikaza glavnih vprašanj, povezanih s sodobno arhitekturo, ki je nastajala po vojni v novih razmerah. Kljub temu jo je označil kot pomemben sprožilec debat: »[...] snov [je] zanimiva in je kot takšna spodbudila številne diskusije v republiških in drugih centrih«. ²⁶ Razvijanje diskurza je ocenil kot ključno predvsem v luči pomembnih vprašanj pri prenovi mest, pri čemer je svoje razmišljanje temeljil na specifični slovenske izkušnje povezane s prenovo Ljubljane po potresu 1895.

V članku Ravnikar na podlagi razstave zariše smernice, ki jih povezuje z delovanjem arhitekturne stroke in z vprašanjem arhitekture kot likovne umetnosti. Arhitektura naj pri tem ne bi le črpala znanja iz ljudske arhitekture prednikov ali historične arhitekture drugih narodov, temveč hkrati celo nudila slikarstvu in kiparstvu priložnost za razmah v sožitju z arhitekturnimi nalogami. Ocenjuje namreč, da je arhitektura kot dejavnik družbenega življenja med svetovnjima vojnama pri načrtovanju rasti odpovedala, in izraža skrb glede večje nevarnosti za »golo zidanje vedno novih uporabnih kubatur« glede na večja sredstva, namenjena gradnji po vojni. Kot ključne izpostavlja tri plati, ki bi jih morala arhitektura upoštevati: tehnično, socialno-ekonomsko in estetsko. Vse tri, tako meni Ravnikar, je mogoče utrditi samo s pozitivnim poznavanjem tehnike, ekonomike in izraznih sredstev ter njihovim populariziranjem. ²⁷

Organizirati razstavo leta 1948 je bilo samo po sebi dosežek. Pri tem nas odsotnost konsistentnih opredelitev sooča z vprašanjem, kaj mislimo s tem, ko določeno stavbo označimo za arhitekturo, in pod kakšnimi pogoji se je oblikoval arhitekturni diskurz povojnega obdobja. Z delovanjem arhitektov v povojni Jugoslaviji je bil povezan tudi boj za avtonomijo arhitekturne stroke in arhitekturne razstave tega obdobja so bile eden izmed načinov, kako angažirano predstaviti svoje zamisli javnosti ter si s tem izboriti svoje mesto pri soustvarjanju

24 Revija *Tehnika*, ki je bila uradno glasilo DIT, je bila leta 1948 posvečena *II. kongresu DIT* ter pregledu dosežkov ob zaključku drugega leta petletnega plana. V njej lahko beremo številne govore in članke na temo različnih tehničnih poklicev, med njimi tudi o arhitekturi. Glej na primer: Mira Kraigher, »Nekoliko misli o liniji naše arhitekture«, *Arhitektura*, št. 13–17, 1948, str. 126–129 ali S. Planić, »Problematika naše sadašnje arhitekture«, *Tehnika*, let. 3, št. 10–12, 1948, str. 288–296.

25 Ravnikar, 1949 (gl. op. 10), str. 604–608.

26 Prav tam, str. 604.

27 Prav tam, str. 604–608.

javnega mnenja in razvojnih politik. Razstava je bila tako priložnost za organiziranje širše skupnosti okrog vprašanj gradnje in arhitekture ter s tem debate o arhitekturi onkraj gradbeniških in gospodarskih tem.

Društvo arhitektov Slovenije

Arhitektura je bila v povojnem času del petletnega načrta. Leta 1946, ob ustanovitvi Zveze društev inženirjev in tehnikov Jugoslavije, je bila kot dejavnost tudi formalno opredeljena v okviru gradbeništva, ne glede na to, da je bil ob razstavah govor o arhitekturnih sekcijah. Organizacija DIT se je nenehoma spreminjala, na novo so se pridruževala društva, zveze in hkrati tudi reorganiziral sistem. Do tretjega kongresa DIT-ov v Beogradu leta 1952 je v okviru DIT Slovenije delovalo devet društev: društvo gradbenih inženirjev in tehnikov, društvo arhitektov, društvo inženirjev in tehnikov gozdarstva in lesne industrije, kemijsko društvo, društvo geodetskih inženirjev in tehnikov, elektrotehniško društvo, društvo rudarskih in metalurških inženirjev in tehnikov, društvo kmetijskih inženirjev in tehnikov in društvo za varilno tehnologijo.²⁸

Za organiziranje arhitekturne stroke je bilo pomembno *1. posvetovanje arhitektov FLRJ* v Dubrovniku novembra 1950. Glavna tema kongresa, pregled dela prvih povojnih let, je bila razširjena na vprašanje modernizma.²⁹ Izsledke srečanja so objavili v treh zbornikih.³⁰ Prispevki so odražali zavedanje arhitektov, da delujejo v družbi, ki je bistveno spremenjena glede na predvojno kapitalistično, in da hkrati nadaljujejo vsebine in naloge arhitekture in urbanizma v novi družbi. Srečanje so organizirali arhitekti v želji, da bi vplivali na soustvarjanje pogojev za razvoj sodobne arhitekture in urbanizma.³¹

28 Zveza arhitektov Slovenije, Stanovske zadeve, SI AS 1173/8, Arhiv Republike Slovenije (naprej ARS).

29 Dubrovniški kongres je imel v tem obdobju poseben pomen za ponovno obujanje modernističnih teženj, po tem, ko je bil v prvih povojnih letih deležen ostrih kritik in je kot model v jugoslovanski likovni umetnosti, literaturi, gledališču in glasbi služil sovjetski socialistični realizem. Ta je po letu 1948 vzporedno z rahljanjem kulturnih vezi s Sovjetsko zvezo izgubljal svoj vpliv. V: Martina Malešič, »Z Vzhoda na Zahod – leto 1948 in njegovi odmevi v slovenski arhitekturni publicistiki«, *Ars & Humanitas*, let. 9, št. 2, 2015, str. 106–121.

30 *Referati za 1. posvet arhitektov in urbanistov Jugoslavije*, izdala Naučna knjiga Beograd; *Referati posveta arhitektov in urbanistov v Dubrovniku 1950*, izdal DIT Hrvaške; *Problemi arhitekture in urbanizma L.R. Slovenije*, izdala arhitektonska sekcija inženirjev in tehnikov LR Slovenije.

31 Na vsebino samega srečanja je bistveno vplivala tudi modernistična misel zajeta v *Atenski listini*, ki so jo številni udeleženci dobro poznali. Edvard Ravnikar, Milorad Pantović, Dušan Grabrijan so bili na primer Le Corbusierjevi sodelavci, njegovo delo so dobro poznali tudi Jovan Krunić, Oliver Minić, Ivan Zdravković in Ljube Pota, Vlado Antolić je pri nastajanju Atenske listine celo sodeloval. V: Branislav Krstić, *Atinska povelja i misao arhitekata i urbanista FNRJ 1950ih*, B. Krstić, Beograd, 2014, str. 10–12.

Konec leta 1950 se je DIT reorganiziral tako, da so se strokovne sekcije preobrazile v samostojna strokovna društva.³² Na slednje sta vplivala vpeljevanje delavskega samoupravljanja, pa tudi vedno večja decentralizacija na zvezni ravni. Hkrati s tem so tekla prizadevanja za povezovanje samostojnih društev arhitektov v zvezo. Tako je bila leta 1952 ustanovljena Zveza arhitektov Jugoslavije. Pri organizaciji je igral pomembno vlogo DIT Hrvaške, ki je organiziral ustanovno skupščino Društva arhitektov Hrvaške junija 1951 ter hkrati pozval preostale arhitekturne sekcije k sodelovanju za organizacijo zveze društev, za kar je sicer dalo povod Društvo arhitektov Srbije.³³

Za uveljavljanje avtonomnega delovanja stroke so si arhitekti prizadevali tudi pri vladi, za kar so v Dubrovniku oblikovali posebne komisije: komisijo za sistematskizacijo imenovanja arhitektov, komisijo za tarife projektantskih služb, komisijo za nagrajevanje operativne službe.³⁴ V svojem *Predlogu za uveljavljanje posebne uredbe o arhitekturni stroki* so slovenski arhitekti februarja 1951 dali pobudo za uveljavitev posebne uredbe o arhitekturni stroki na Svet za zakonodajo in izgradnjo ljudske oblasti Vlade LRS s prošnjo, da sproži vprašanje uveljavljanja posebne zvezne uredbe o arhitekturni stroki pri Zvezni vladi. Do tedaj je bila arhitektura obravnavana tudi v tem kontekstu kot posebna dejavnost gradbene stroke, urejena z uredbo Zvezne vlade iz leta 1947.³⁵

Pod omenjeni predlog sta se podpisala Stanislav Rohrman, predsednik takrat že Društva arhitektov Slovenije (DAS), in Danilo Fürst, tajnik. Podobno kot je v svojem članku Ravnikar izpostavljala slovensko kulturno tradicijo, sta avtorja v daljšem dopisu utemeljevala razloge za uveljavitev samostojne arhitekturne stroke z dotedanjim razvojem, povezanim tudi z ustanovitvijo univerze in njenega arhitekturnega oddelka v medvojnem obdobju. V dopisu sta opredelila razliko med arhitektom in gradbenikom:

32 Zveza arhitektov Slovenije, Vabila na seje, sestanke in konference drugih društev, »Danilo Fürst, Vabilo DIT LRS DASu na sestanek predstavnikov vseh sekcij podružnic DITa LRS glede reorganizacije DITa, 30. 12. 1950«, SI AS 1173/8/4, ARS.

33 Dogajanje je bilo organizirano sočasno z organiziranjem ekskurzije v Zagreb in tamkajšnjim ogledom *Razstave srednjeveške umetnosti Jugoslavije*. Zveza arhitektov Slovenije, Vabila na seje, sestanke in konference drugih društev, »Pavo Jušič, Pismo DITa Hrvatske DASu glede organizacije in izvedbe ustanovne skupščine Društva arhitektov Hrvaške in sestankom v zvezi z ustanovitvijo Zveze arhitektov FNRJ, 30. 3. 1951«, SI AS 1173/8/4, ARS.

34 Zveza arhitektov Slovenije, Vabila na seje, sestanke in konference drugih društev, »Pavo Jušič, Vabilo na sestanek komisij, 12. 8. 1950«, SI AS 1173/8/4, ARS.

35 Zveza arhitektov Slovenije, Stanovske zadeve, »Stanislav Rohrman in Danilo Fürst Vladi LRS, Predlog za uveljavljanje posebne uredbe o arhitekturni stroki, 19. 11. 1951«, SI AS 1173/8, ARS.

»[...] gradbenik izvršuje inženirske objekte (železnice, ceste, mostove, HC), na visokih gradnjah, ki so v glavnem domena arhitekture, pa pretežno konstrukcijsko tehnični del pri izvajanju objektov, njihovi družbeni vlogi in potrebi določene funkcije dožene, formulira in formalizira arhitekt. [...] Delo arhitekta zahteva svojstven pogled v družbeno dogajanje in posebno strokovno izobrazbo, poleg tega pa še kreativno sposobnost in smisel za estetska vprašanja. Tako je arhitekt, poleg svojih tehniških funkcij ustvarjalec kulturnih vrednot, kot so književniki, slikarji, kiparji in muziki – je tvorec kulture.«³⁶

Arhitekti so organizacijo dela, povezano z načrtovanjem in gradnjo, po vojni spričo nujnosti reševanja eksistencialnih problemov ljudi razumeli kot sprejemljivo, četudi je bila dostikrat samo funkcionalno opredeljena. Po nekajletnem razvoju pa je postalo zanje nujno razmišljati tudi o drugih dimenzijah arhitekturnega udejstvovanja. V tem smislu so arhitekti DAS v kontekstu planskega gospodarstva odpirali zahtevo po prepoznanju arhitekta kot enega izmed kulturnih poklicev, ki se pri izgrajevanju prostora ukvarja tudi z estetsko in duhovno razsežnostjo človeškega bivanja.

Mednarodno načrtovanje in povezave

Delovanje in organiziranje arhitektov ni bilo povezano le z interpretacijo vloge in razumevanja arhitekture v kontekstu povojne rekonstrukcije v Jugoslaviji, temveč tudi z mednarodnim dogajanjem in konflikti hladne vojne. V okviru DIT je bila ustanovljena Komisija za mednarodne zveze in leta 1949 je prek nje Jugoslavija poslala Mednarodni zvezi arhitektov (UIA) poziv za članstvo, a odziva niso prejeli.³⁷ Gotovo je le, da so bili kot člani registrirani do kongresa v Rabatu leta 1951. DIT je s komisijo tudi sicer bolj intenzivno deloval v smeri povezovanja z Zahodom. Sočasno so se poskušali povezati z Mednarodnim združenjem inženirjev konstruktorjev v Zürichu, Mednarodno komisijo za visoke jezove v Parizu, Mednarodno komisijo za velika električna omrežja v Parizu, Svetovno konferenco o energiji v Londonu, Društvom za mehaniko tal in tehniko temeljenja v Cambridgeu, ZDA.³⁸

Za gradnjo jugoslovanskega socializma je bilo treba razviti tehniko in ekonomijo. Za oboje so bile potrebne nove mednarodne povezave. A možnosti za samostojne politične poteze v blokovski delitvi sveta so bile omejene. Nesoglasja Tita s Stalinom, ki so pripeljala do odprtega

36 Prav tam.

37 Savez inženjera i tehničara Jugoslavije, I, II, III kongres, »Zapisnik zasedanja Sekretariata za Mednarodne povezave Zveze društev inženirjev in tehnikov Jugoslavije, 24. 11. 1949, Komisija za međunarodne veze, 1949–1973«, ZITJ/496/50, AJ.

38 Prav tam.

spora z Informbirojem, so bila povezana z reševanjem tržaškega vprašanja, prav tako je leta 1948 Stalin od Tita zahteval prekinitve podpore vstaji v Grčiji, saj so boji povzročali težave pri odnosih z ZDA in Veliko Britanijo. Eden izmed razlogov, zaradi katerih si je Jugoslavija nakopala Stalinovo jezo, so bile ambicije po regionalnem gospodarskem povezovanju Jugoslavije z Grčijo, pa tudi z Bolgarijo, s katero so Jugoslavlani na Bledu leta 1947 podpisali sporazum brez soglasja ZSSR. Ko je časopis *Republika* 23. 12. 1947 objavil uvodnik z naslovom »Podonavje in Balkan« kot pobudo za ustanovitev večje južnoslovske skupnosti ter poleg zapisa objavil še Stalinov portret, bi lahko novico razumeli kot sporazum, pospremljen s Stalinovim odobravanjem, a ni bilo tako.³⁹ Regionalne poteze povezovanja z Bolgari niso bile ne nove ne nesprejemljive, a bile so razumljene kot preveč samosvoje.⁴⁰

Zapleti med Jugoslavijo in ZSSR so bili povezani z načrtovanjem razvoja tudi zaradi napovedanih investicijskih projektov, ki so leta 1947 na mednarodno prizorišče vnesli popolnoma novo dinamiko. Ko so ZDA napovedale program pomoči za okrevanje, rekonstrukcijo in stabilizacijo evropski ekonomiji, poznan kot Marshallov načrt, ta v osnovi ni izključeval ne ZSSR ne drugih socialističnih držav. A kmalu je bilo jasno, da v skladu s Trumanovo doktrino ZDA komunizma niso nameravale podpirati.⁴¹ Pogajanja med Anglijo, Francijo in ZSSR v zvezi z ameriškim predlogom so se v Parizu junija 1947 tako kmalu zaključila.⁴²

Tito se že takrat ni odzval Stalinovemu pozivu, da se s preostalimi državami Vzhodne Evrope udeleži nadaljnjih pogajanj, kjer so tudi druge socialistične države zavrnile možnost sodelovanja v programu.⁴³ Ko je ZSSR v odgovor ameriškem načrtu oblikovala svoj sistem za

39 Zimmermann, 2010 (gl. op. 2), str. 170.

40 Težnje po regionalnem povezovanju navajamo, ker je bilo v tistem času v Jugoslaviji organiziranih tudi nekaj razstav bolgarske arhitekture, ki vzporedno z obema obravnavanima razstavama nakazujejo pomen arhitekturnih razstav v luči širšega gospodarskega povezovanja.

41 »A Look Back at the Marshall Plan«, [catalog.archivum.org](http://hdl.handle.net/10891/osa:ce0b7065-d784-4a25-8963-2f3208320e88), 1987, URL: <http://hdl.handle.net/10891/osa:ce0b7065-d784-4a25-8963-2f3208320e88> (dostopano 12. 11. 2024).

42 Molotov je v zvezi z zavrnitvijo Marshallovega plana zapisal: »Vprašanje ameriške gospodarske pomoči [...] je britanska in francoska vlada uporabila kot pretvezo za zahtevo po vzpostavitvi nove organizacije, ki bi stala nad evropskimi državami in posegala v njihove notranje zadeve – celo do te mere, da bi določala smer razvoja ključnih industrijskih panog teh držav. [...] Obstajata dve poti mednarodnega sodelovanja. Prva temelji na razvoju političnih in gospodarskih odnosov med državami z enakimi pravicami. [...] Druga pa temelji na prevladujočem položaju ene ali več močnejših sil, ki druge države potisnejo v podrejen položaj in jim odvzamejo neodvisnost. [...] Kaj bo prinesla uresničitev francosko-britanskega predloga? Ne bo prinesla nič dobrega. Privedla bo do tega, da se bosta Velika Britanija, Francija in skupina držav, ki jima sledijo, ločile od preostale Evrope, kar bo celino razklalo na dva bloka držav.« Molotov Stalinu v: Geoffrey Roberts, »Moscow and the Marshall Plan: Politics, Ideology and the Onset of the Cold War, 1947«, *Europe-Asia Studies*, let. 34, št. 8, 1994, str. 1376.

43 Prav tam, str. 1378.

gospodarsko pomoč državam v svojem vplivnem območju, imenovan Molotovov načrt, se Jugoslavija ponovno ni pridružila. Spor Tito - Stalin je junija 1948 privedel do dokončne izključitve Jugoslavije iz Informbiroja. Jugoslavija pa je po letu 1948 za svoj model socializma morala iskati nove vire financiranja. Prej opisana razstava *Arhitektura narodov FLRJ* je nastajala v duhu obdobja, ko so se jasno nakazovali novi konteksti mednarodnega sodelovanja in se je Jugoslavija vse bolj odmikala od Sovjetske zveze.

Načrtovanje prostora je bilo neposredno povezano z investicijami in sistemi finančnih pomoči. Nova povezovanja so bila v okviru UIA za jugoslovanske arhitekte dobrodošla kot mednarodna platforma za izmenjavo znanj in idej. UIA je bila ustanovljena junija 1948 v Lozani, v Švici, s sedežem v Parizu, z namenom povezati arhitekte okrog vprašanja povojne rekonstrukcije v svetovnem merilu, ne glede na narodnost, ideologijo ali arhitekturno doktrino. Po ustanovitvenem srečanju so kongresi potekali najprej v Rabatu leta 1951, v Lizboni leta 1953, v Haagu leta 1955, v Moskvi leta 1958 in tako naprej, po vsem svetu. Organizacija deluje še danes in je edino združenje arhitektov, ki ga uradno priznavajo Združeni narodi. Pogosto so kongrese spremljale razstave arhitekture.⁴⁴

Prizadevanja Pierra Vaga, ki je bil gonilna sila organizacije in njen prvi generalni sekretar, da omogoči vključevanje vsem arhitektom, brez izjeme, so bila zaznamovana z osebno izkušnjo. Rodil se je v Budimpešti leta 1910, študiral in deloval pa v Parizu, kjer je sodeloval z Augustom Perretom in delal pri reviji *L'Architecture d'aujourd'hui*. Hkrati je ohranjal vezi z Vzhodno Evropo, in ko je iskal možnosti, da bi se UIA⁴⁵ priključili sovjetski arhitekti, sta pri tem pomagala bolgarski arhitekt Luben Tonev in Helena Syrkus iz Poljske, sicer tudi ena vidnejših predstavnic vodilnega mednarodnega združenja moderne arhitekture, t. i. Mednarodni kongres moderne arhitekture (CIAM).⁴⁶

Povezovanje v mednarodnih organizacijah je za arhitekte poleg izmenjave idej pomenilo tudi zelo pomemben dostop do znanja, povezanega z razvojem novih gradbenih tehnologij. Mednarodna potovanja

44 »World Congress of Architects«, uia-architectes.org, 2024, URL: <https://www.uia-architectes.org/en/architecture-events/world-congresses-of-architects/page/3> (dostopano 9. 4. 2023).

45 Takrat se je društvo še imenovalo RIA (Réunions Internationales d'Architectes), ustanovljeno 1932. »Pierre Vago«, culture.gouv.fr, 2024, URL: <https://www.culture.gouv.fr/regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/Politique-et-actions-culturelles/Architecture-contemporaine-remarquable-en-Paca/Les-etudes/Arles-Tarascon-Inventaire-de-la-production-architecturale-et-urbaine-1900-1980/Arles-ville-et-architecture-du-XXe-siecle/Notices-biographiques-des-principaux-architectes-intervenant-a-Arles/Pierre-Vago> (dostopano 18. 12. 2024).

46 Katherine Zubovich, »Debating 'Democracy': The International Union of Architects and the Cold War Politics of Expertise«, *Room One Thousand*, št. 4, 2016, str. 106. Več o zgodovini CIAM na primer v: Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism – 1928–1960*, The MIT Press, Cambridge in London, 2000.

in izmenjave znanja so bili v medvojnem času do določene mere okrnjeni, kar je vplivalo tudi na odnose med sovjetskimi arhitekti in CIAM. Kljub temu so sodelovali v mednarodnih mrežah, da so ohranili stik s tehnološkim razvojem, še posebej v zvezi z gradnjo projektov velikega merila v ZDA.⁴⁷ Vojna je zaveznike zbližala in razvoj tehnologij, povezan s prefabrikacijo gradnje, razvitih za časa vojne v anglo-ameriškem kontekstu, je bil za sovjetske urbanistične načrtovalce posebej zanimiv. Izsledke o gradnji so maja 1945 na primer predstavili na *Ameriško-sovjetski gradbeni konferenci v New Yorku*.⁴⁸

Arhitektura Jugoslavije

Jugoslovanski arhitekti so imeli v okviru organizacije UIA proaktivno vlogo in s tem je povezana tudi druga obravnavana razstava, *Arhitektura Jugoslavije*, ki je bila v ljubljanski Moderni galeriji razstavljena kot duplikat, med 4. 11. in 14. 11. 1951 v okviru *Tedna ljudske tehnike*.⁴⁹ (Slike 21–23) Izvorno je bila pripravljena za kongres UIA v Maroku, ki je potekal med 24. 9. in 28. 9. 1951 pod krovnim naslovom *Kako arhitekt izpolnjuje svoje nove naloge?*⁵⁰

Drugi kongres UIA je bil prvotno sicer načrtovan leta 1949 v Varšavi, na Poljskem, a so Poljaki priprave ustavili, med drugim zato, ker so nasprotovali vstopu Jugoslavije v organizacijo. Poteza je bila do določene mere tudi izsiljevanje v luči kritike vodstva UIA. To je namreč zavrnilo podpisovanje mirovne deklaracije oziroma t. i. *Stockholmskega apela*, ki je pozival k prepovedi jedrskega orožja. Podpirale so ga predvsem socialistične države in države vzhodnega bloka, vključno s

47 Na primer: projekti Tennessee Valley Authority (TVA), razvoj Detroita v tem obdobju, Willow Run Bomber Plant ter številni drugi. Za več informacij: Eric Mumford, »National Defense Migration and the Transformations of American Urbanism, 1940–1942«, v: *Journal of Architectural Education*, 61, no. 3, 2008, str. 25–34.

48 Prav tam, str. 107. S temo sodelovanja med ZSSR in ZDA v tridesetih in štiridesetih letih se je deloma ukvarjal tudi Jean-Louis Cohen v knjigi *Architecture in Uniform*, ki ga obravnava v kontekstu arhitekturnih in tehnoloških izmenjav. Pri tem Cohen analizira, kako so se v tridesetih letih, v času gospodarske krize in vzpona modernizma, določene ideje o industrializaciji gradnje in urbanem načrtovanju širile med državami, vključno z ZDA in Sovjetsko zvezo. Med drugo svetovno vojno je sodelovanje dobilo strateški značaj, predvsem v obliki izmenjave tehnoloških inovacij, industrijske proizvodnje in metod gradbene tehnologije. Arhitekti obeh držav so se spoprijemali z nalogami masovne proizvodnje in standardizacije, kar je vplivalo na razvoj arhitekture vojnega in povojnega obdobja. Čeprav je ideološki kontekst pogosto razdvajal, so bile ideje o tehnološkem napredku po navadi privzete kot univerzalne. Več v: Jean-Louis Cohen, »Producing Production and Workers' Housing«, *Architecture in Uniform*, Edition Hazans in CCA, Pariz, 2011, str. 81–141.

49 Razstave 1951/1952, »Prošnja in najemna pogodba med DAS in MG za uporabo prostorov MG za postavitev razstave, 30. 11. 1951, Arhitektura FLRJ/razstava arhitekture Jugoslavije 4. 11. 1951–14. 11. 1951«, Dokumentacija–arhiv, arhiv, MG+MSUM.

50 »World Congress of Architects«, 2024 (gl. op. 44).

Poljsko.⁵¹ Glavno ost kritike je Helena Syrkus, ki je bila med ustanovnimi članicami organizacije in kasneje tudi ena od podpredsednic UIA (1957–1965), usmerila na organizacijo in vsebino drugega kongresa, pri čemer naj bi poljska arhitektka tudi sicer nasprotovala članstvu Jugoslavije v UIA.⁵² Kot novo mesto za pripravo dogodka za razstavo je bil zaradi spora izbran Rabat, kjer so poleg Jugoslavije rezultate arhitekturne produkcije predstavile še Brazilija, Grčija, Anglija, Nizozemska, Italija, Maroko in Mehika.⁵³

Med predstavljenimi projekti tako ni bilo nobenega iz območja za železno zaveso in po zapletih z Varšavo se je Rabat zdel primernejše prizorišče za drugi kongres UIA. Zakaj? Maroko je bil v tem času še vedno francoska kolonija, a njegova politična prihodnost je bila negotova. Leta 1950 je bil položaj napet, z vse večjimi pritiski proti francoski kolonialni oblasti in naraščajočo močjo nacionalističnih gibanj, kar je kasneje vodilo do pogajanj in na koncu do neodvisnosti Maroka leta 1956. Zaradi nestabilnih političnih razmer v kontekstu blokavske delitve sveta je bilo vprašanje razvoja odprto in je od prostorskih načrtovalcev zahtevalo dobro premišljene odgovore.⁵⁴

Po tem, da se je jugoslovanska politika pri iskanju razvojnih poti ter s tem povezanih možnih virov financiranja usmerila h kapitalističnim državam, lahko sklepamo, da promoviranje razvojnih in/ali arhitekturnih projektov na razstavah in kongresih socialističnih držav vzhodnega bloka ni bilo zaželeno. Enako je veljalo za raziskovanje možnih načinov delovanja znotraj UIA, ki je povezovala obe strani. Dileme in razhajanja, povezana z ideološkimi opredelitvami, so bili prisotni znotraj UIA od vsega začetka in so se kasneje odrazili v številnih zapletih, povezanih z ustanovno listino združenja. Zunaj Evrope ležeči Rabat je bil v teh

51 Marcela Hanáčková, »CIAM and the Cold War – Helena Syrkus between Modernism and Socialist Realism« (doktorska disertacija), ETH Zurich, Zürich, 2019, str. 228–229, 450.

52 Tamara Bjažić Klarin in Marcela Hanáčková, »Networking into the International Union of Architects (UIA) – Poland vs. Yugoslavia« (povzetek predavanja na konferenci), v: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Transnational Networking Practices of Central and South-east European Avant-garde*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2014, str. 26–28. O razstavah tudi v Tamara Bjažić Klarin, »Housing Exhibitions in Croatia in the 1930s and 1950s – from the Subversive Critical Platform to the Vehicle of the New Ideology«, v: Gaia Caramellino in Stéphanie Dadour (ur.), *The Housing Project*, Leuven University Press, Leuven, 2020, str. 264–289.

53 Brez avtorja, »Uz međunarodnu izložbu arhitekture u Rabatu«, *Arhitektura*, 1951, št. 9–12, str. 86–87.

54 Kolonialna modernost se v Maroku kaže s tem, kako je francoska kolonialna uprava oblikovala grajeno okolje, da bi to odražalo moč kolonizatorjev in eksotizirano podobo koloniziranih. Razmere v Maroku ponazarjajo širše teme arhitekturne prilastitve, segregacije in odpora, ki so osrednje za analizo kolonialne modernosti v knjigi *Colonial Modern: Aesthetics of the Past - Rebellions for the Future*, Tom Avermaete, Serhat Karakayali, Marion von Osten (ur.), Black Dog Architecture, London in Berlin, 2010.





okolščinah primernejše, manj naelektreno prizorišče za izvedbo drugega kongresa, saj so bila ideološka vprašanja spričo neposrednih lokalnih težav lažje spregledana. In predstavila se je tudi Jugoslavija.

Zapleti okrog jugoslovanske razstave na kongresu UIA v Rabatu so bili hkrati povezani tudi z dogajanjem v Jugoslaviji, kar lahko med drugim razberemo iz dokumentacije v zvezi z njeno pripravo, ki je potekala precej kaotično. Na sestanku delegatov za *II. kongres UIA* 28. 6. 1951 v Beogradu so bili navzoči predstavniki društev arhitektov skoraj vseh republik – Riko Marasović (Hrvaška), Juraj Neidhardt (Bosna in Hercegovina), Ljube Pota (Makedonija), Dragoljub Momčilović (Srbija), poleg njih pa tudi Miloš Somoborski, Leon Kabiljo in Nikola Šercer, takrat zadolženi za organizacijo razstave. Predstavniki Slovenije ni bil navzoč zaradi zadržanosti, predstavnika Črne gore pa ni bilo, ker njihovo društvo takrat še ni bilo ustanovljeno. Na sestanku je bilo dogovorjeno, koliko predstavnikov iz katerih republik se bo udeležilo kongresa ter da bo organizacija in dokončna redakcija tekla prek Beograda. Zvezna vlada je do takrat odobrila kredit za pripravo razstave, pravzaprav pa je bilo sploh nejasno, ali bo razstavo sploh mogoče predstaviti, ker je bil rok za prijavo, 1. 5. 1951, takrat že mimo.⁵⁵

Na sestanku je že bila določena okvirna vsebina razstave, ki je predvidevala 28 panojev v dveh sklopih. Glede na dobro dodelan koncept je bila temeljna ideja po vsej verjetnosti dorečena že na prejšnjih sestankih, a dokumentacija v zvezi s celotnim procesom nastajanja razstave ni ohranjena.⁵⁶ Prvi sklop naj bi najprej predstavil državo kot federacijo šestih republik in dveh avtonomnih pokrajin, običaje, zgodovino ter njene organizacije in publikacije; drugi del vojno uničenje, potrebe po stanovanjih, urgentne ukrepe, rekonstrukcije, program obnove; tretji del tehnike gradnje, tradicionalne in sodobne, prefabrikacijo, modularni sistem ter tipske projekte. Drugi sklop naj bi bil namenjen posebnemu delu s tremi temami: mestna središča in naselja z rekonstrukcijami in novimi centri in rajoni; stanovanja, predstavljena v rajonih, v okviru načrtovanja kot individualna, kolektivna ter nazadnje z vidika tehnične opreme in pohištva. Tretji del naj bi obravnaval površine za rekreacijo, kjer bi prikazali vse od pogozdovanja, turizma, alpinizma do parkov, sprehajališč ter območij za igro in šport.⁵⁷

Zakaj točno je organizacijo in redakcijo razstave prevzel DAS, iz dokumentacije ni mogoče razbrati. Jasno pa je, da je bilo časa za izvedbo malo in da je DAS 14. 7. 1951 pri Narodni banki FLRJ, centrala

55 Zveza arhitektov Slovenije, Razstave 1951–1956, »Zapisnik sestanka delegatov določenih za II. kongres UIA v Maroku, 28. 6. 1951 v Beogradu«, SI ARS 1173/8/3, ARS.

56 Za časa raziskave je avtorica pregledala relevantne arhive (Arhiv Republike Slovenije in Muzej za arhitekturo in oblikovanje), a dokumentacije ni našla.

57 Zveza arhitektov Slovenije, Razstave 1951–1956, »Zapisnik sestanka delegatov določenih za II. Kongres UIA v Maroku, 28. 6. 1951 v Beogradu«, SI ARS 1173/8/3, ARS.

za Slovenijo, zaprosil, da izda računsko knjižico Biroju za organizacijo razstave za *II. kongres UIA v Maroku*, ki so ga takrat ustanovili. DAS je od drugih republiških društev pridobil potrebno gradivo, hkrati pa je na Fakulteti za arhitekturo, na Cojzovi 5 [sic], 20. 8. 1951 popoldan povabil svoje člane, da si razstavo predhodno ogledajo.⁵⁸

Glavni kustos razstave je bil Edvard Ravnikar, sodelovala sta tudi Branko Kocmut in France Ivanšek ter študenti Fakultete za arhitekturo. Končna razstava je sledila smernicam, ki so bile začrtane na beograjskem sestanku, hkrati pa je bilo narejenih nekaj konceptualnih poudarkov, ki so samo idejo arhitekture prilagodili mednarodnemu kontekstu, točneje usmeritvam, za katere se je zavzemala UIA in ki je hkrati umeščala arhitekturno produkcijo Jugoslavije na izmuzljivo arhitekturno polje znotraj blokofske delitve sveta. Več poudarka je bilo na običajih in pokrajinah, tradicionalna arhitektura pa je bila interpretirana znotraj različnih vplivnih kulturnih območij.

Uvodoma je bila Jugoslavija predstavljena kot politična karta Jugoslavije z republikami in glavnimi mesti, geografski položaj pa je s fotografijami prikazoval posamezne pokrajine, ki niso bile nujno nacionalno, temveč predvsem regionalno zaznamovane (Panonija, Dalmacija, gorata pokrajina itd.). Predstavljeni so bili tudi folklorne noše Slavonije, ljudski plesi ter tradicionalna arhitektura. Pri tem je šlo za stavbarstvo in tega so avtorji ločili na tisto, ki je nastalo pod vplivom Zahoda (Hrvaška, Dalmacija, Slovenija, Istra), ter tisto, ki je nastalo pod vplivom Vzhoda (Makedonija, Črna gora, Srbija). (Sliki 24-25) Kot primeri zgodovinske arhitekture pa so bili izbrani kraji oz. utrdbe vsaka s specifično lokalno identiteto: Vranduk, Dubrovnik, Mostar, samostan Resava, Titov Veles, Galičnik in Ljubljana. Poleg tega so pri pripravi gradiva avtorji organizirali pregled stanovanjske gradnje po republikah.⁵⁹

Razstavno gradivo je bilo tipizirano v obliki plakatov in njihova vsebina je bila natisnjena v katalogu. Ravnikar je zanj prispeval tudi krajši uvod, v katerem je izpostavil neenakomerno razvitost regij v Jugoslaviji, pomen stanovanjske gradnje in tradicionalne ljudske arhitekture ter hkrati pomen tipizacije in industrializacije, ki je v povojnih letih zaznamovala gradnjo. V svojem govoru je Ravnikar naredil še nekaj poudarkov, ki v katalogu niso bili objavljeni.⁶⁰ Kulturno dediščino,

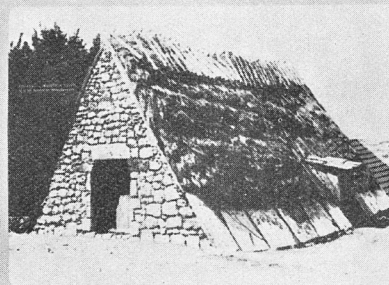
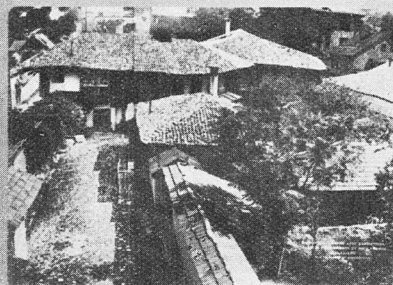
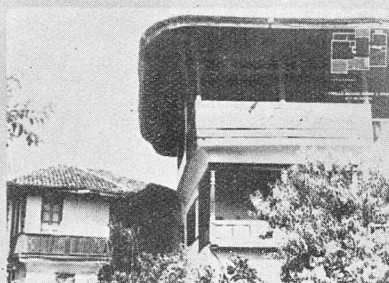
58 Zveza arhitektov Slovenije, *Razstave 1951–1956*, »Vabilo članom DAS na razstavo, 20. 8. 1951«, SI ARS 1173/8/3, ARS.

59 *RFP Yugoslavie – exposition internationale d'architecture de l'union internationale des architectes / Rabat Maroc 1951* (razstavni katalog), Zveza arhitektov Jugoslavije, Ljubljana, 1951.

60 Arhivskemu izvodu kataloga, ki mi je bil dostopen med raziskavo in ga hranijo v arhivu Ustanove France in Marta Ivanšek, je priložen nepodpisan tipkopijski pozdravni nagovor ob otvoritvi razstave. Ravnikarja sicer na otvoritvi ni bilo, vendar sta dikcija in vsebina sorodna uvodu kataloga, zato lahko sklepamo, da je on avtor tega besedila.



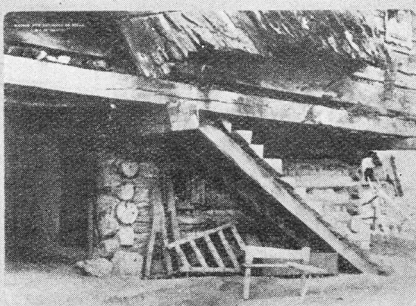
RFP YUGOSLAVIE



5

ARCHITECTURE TRADITIONELLE INFLUENCEE
PAR L'ORIENT
MACEDOINE BOSNIE MONTENEGRO SERBIE

RFP YOUGOSLAVIE



6

ARCHITECTURE TRADITIONELLE INFLUENCEE
PAR L'OCCIDENT
CROATIE DALMATIE SLOVENIE

ki se je razvila pod vplivom Zahoda in Vzhoda, je predstavil kot tisto, ki so jo arhitekti prilagodili, preoblikovali in dopolnili v skladu z novimi pogoji in kot osnovo dela za prihodnost. Dosežke na področju izgradnje prostora je povezal z napori za izboljševanje pogojev življenja ljudi, kar je označil kot izraz napredka, doseženega zaradi revolucije družbe, gospodarstva in kulturnega življenja, ter pri tem izrazil obžalovanje, da na srečanju ni mogel predstaviti rezultatov gospodarstva kot osnove za splošen razvoj socializma.⁶¹

Maroko in politika UIA

Rabat v času po drugi svetovni vojni kljub vsemu ni bil nevtralnno območje, zato lahko predvidevamo, da načini upravljanja in/ali strukture oblasti niso bile zaželeno teme v kontekstu arhitekturnih razprav na mednarodnem kongresu. Ker je bil leta 1951, v času trajanja kongresa UIA, Maroko še vedno francoska kolonija, je bilo vprašanje razvoja v času, zaznamovanem z zahtevami po neodvisnosti, polemično in je pomembno vplivalo tudi na načrtovanje prostora. Arhitekti so se že v tridesetih letih v Maroku namreč soočali s problemom množičnih selitev prebivalstva iz ruralnih območij v industrializirana mesta, kar je privedlo do gradnje improviziranih naselij (bidonvilles).

Michel Écochard,⁶² ki je vodil Službo za urbanizem (Service de l'Urbanisme), se je ukvarjal s prestrukturiranjem teh območij in gradnjo stanovanjskih naselij z novimi tehnologijami, pri čemer so bile strategije razvoja nedorečene ter niso reševale odnosov do prebivalcev in ozemlja.⁶³ Za francoske oblasti je postalo maroško prebivalstvo po vojni predvsem nova, poceni delovna sila, s katero je bilo mogoče deželo modernizirati prav zaradi notranjih migracij in hkrati zaradi nestabilnih gospodarskih razmer v Evropi.⁶⁴

61 Edvard Ravnikar, »Preface«, v: *RFP Yugoslavie – exposition internationale d'architecture de l'union internationale des architectes / Rabat Maroc 1951* (razstavniki katalog), Zveza arhitektov Jugoslavije, Ljubljana, 1951.

62 Écochard je diplomiral na École des Beaux-Arts leta 1929, zanimala ga je tehnologija gradnje v betonu, izučen je bil tudi kot arheolog. Od leta 1930 je v Afriki na območju držav pod francosko kolonialno oblastjo deloval kot arhitekt in urbanist. Več v: »Michel Écochard«, v: archnet.org, 2024, URL: <https://www.archnet.org/authorities/33> (dostopano 24. 6. 2024).

63 Razvojni modeli so nadaljevali francoske kolonialne prakse načrtovanja, ki so dajale prednost učinkovitosti in t. i. modernosti, a so hkrati temeljile na kolonialnem nadzoru. Po vzpostavitvi neodvisnosti so bili ti modeli prilagojeni, tako da naj bi modernistična arhitektura postala preplet tradicionalnih maroških elementov in ustvarila novo, hibridno urbano krajino. Ta preobrazba ni bila brez izzivov, saj je pogosto povzročila izbris kulturne dediščine in uvedbo načrtovalskih pristopov od zgoraj navzdol, ki niso upoštevali lokalnih potreb. Več v: Jean-Louis Cohen in Monique Eleb, *Casablanca: Colonial Myths and Architectural Ventures*, The Monacelli Press, New York, 2003, str. 157–192.

64 Écochard je svoje načrtovanje sicer prilagajal specifičnim načinom bivanja lokalnih kultur ter s tem prispeval k razvoju različnih arhitekturnih tipologij za različne

Écochard je bil na kongresu UIA glavni poročevalec, dogajanje v Maroku pa je bilo takrat s temami, kot so mediteranski prostor, urbana morfologija ali horizontalna gostota ter prilagajanje arhitekture različnim podnebnim razmeram, nagovarjanje potrebe po identiteti in socialni vključenosti, seveda predvsem formalno, zanimivo tako za CIAM kot tudi za številne druge arhitekta, ki so se posvečali načrtovanju arhitekture evropskih mest.⁶⁵ In tako kot je ideja o arhitekturi Jugoslavije nastala za mednarodno občinstvo v Rabatu, tako je bila predstavljena tudi v Jugoslaviji, ki je po letu 1948 svoj model razvoja gradila ob finančni pomoči ZDA ter pri tem kazala svoje socialne ambicije Zahodu kot socialistična država z mehkim pristopom k razvoju ter Vzhodu kot tista, ki uživa sadove obeh svetov.

V okviru Maroka in UIA je bila arhitektura Jugoslavije, tako kot je bila predstavljena na razstavi, zanimiva kot kontekst, ki v perspektivi modernizacije gradi prostor socialne vključenosti, z njim povezuje različne tradicije in jih prepleta z novimi tehnologijami. Debate in dileme o arhitekturi, ki so potekale v Jugoslaviji v okviru društev, bodisi inženirskih bodisi arhitekturnih, za UIA niso bile zanimive na enak način. Njihova političnost je odpirala temeljne ideološke dileme. Z vprašanjem ideologije in politike pa se je UIA namreč soočila že na samem začetku svojega delovanja, pri nastajanju statuta organizacije, ko se je bilo treba opredeliti do vprašanja demokratične organizacije UIA in zasnovne njenega statuta, kar se je odrazilo tudi v strokovnih načelih. Članice so se glede tega izrekle različno, pri čemer je demokracijo, zanimivo, zagovarjala delegacija ZSSR in Vzhodne Evrope, nedemokratično držo pa so zavzeli francoski, švicarski, italijanski in belgijski delegati.⁶⁶

Argument za demokratično organizacijo je posebej izpostavljala Karo Semenovič Alabjan (ZSSR), saj si je prizadeval, da bi UIA postala mednarodna opora avtoriteti arhitekturnega poklica, ter pri tem izpostavljala opažanje, ki ga lahko zasledimo tudi med jugoslovanskimi arhitekti – da arhitekti kapitalističnih držav nimajo priložnosti za kreativno delovanje in razvoj poklica. Karo Alabjan, eden prvih sovjetskih arhitektov, delujočih znotraj združenja, sicer glavni arhitekt

prebivalce. In vendar so te iste tipologije hkrati temeljile na obstoječih definicijah kulturnih in rasnih razlik ter so bile posledično z načrtovanjem v prostoru tudi poudarjene. Slednje je privedlo do prostorske organizacije stanovanjskih in urbanih načrtov v petdesetih letih, ki so maroško prebivalstvo delili glede na vero (judje, muslimani), Evropejce pa kot enotno kategorijo glede na različne razrede. Tako so bili tovarniški delavci na primer ločeni od prebivalcev višjega razreda. Iz Serhat Karakayali in Marion von Osten, »This was Tomorrow: The 'Colonial Modern' and it's Blind Spots«, transversal.at, 2008, URL: <https://transversal.at/transversal/0708/von-osten-karakayal/en> (dostopano 22. 7. 2023).

65 Med njimi je bil na primer tudi Adalberto Libera, ki se je v tistem času ukvarjal z načrtovanjem izgradnje območja Tuscolano v Rimu.

66 Zubovich, 2016 (gl. op. 46), str. 112–116.

rekonstrukcije Stalingrada, je na vodstvo naslovil poziv, da UIA postane »združenje progresivnih demokratičnih organizacij delavcev v arhitekturi, ki se borijo za dolgotrajni mir, uveljavitev demokracij in razvoj kulture«.67 Vlogo UIA si je zamišljal v smislu dragocenega akterja pri uveljavljanju teh vrednot. Njegov apel je zavrnil del zahodnih arhitektov, točneje Paul Vischer in Ralph Walker, z argumentom, da naj bo UIA organizacija brez političnih ciljev, saj naj bi lahko ti preprečevali prosto izmenjavo mnenj in idej.68 Kultura naj bi imela v socializmu in kapitalizmu ne nazadnje različno vlogo. Odpiranje debat o demokraciji in načrtovalskih strategijah ter s tem povezanimi financiranji prostorskega razvoja in infrastrukture bi lahko privedlo do neposrednega političnega angažmaja ter komentiranja političnega dogajanja. Polemik na tem področju si vsaj zahodni predstavniki arhitektov v okviru UIA niso želeli.

V zvezi s pomenom arhitekturnega dela v povojni Evropi je pomenljiv tudi končni zapis resolucije kongresa v Lozani leta 1948. Ko so arhitekti namreč odprto govorili o izgubi avtonomije arhitekturnega poklica v perspektivi novih načrtovalskih državnih politik, je Luben Tonev zagovarjal stališče, da rekonstrukcija Evrope zahteva arhitekta, ki delujejo z roko v roki s tehniki, inženirji, strokovnjaki in hkrati tudi z ekonomisti, sociologi in politiki. In vendar je bilo mnenje v končnem zapisu resolucije oblikovano drugače. Arhitekti naj sodelujejo z inženirji, ekonomisti, sociologi, pravniki in drugimi.69 Politika in ideologija sta bili temi, ki se jima je bilo treba izogibati. Kljub zapletom je UIA odigrala pomembno vlogo pri oblikovanju mehanizmov za razvoj in organizacijo mednarodnih natečajev.

Sklep

Razstavi *Arhitektura narodov FLRJ* in *Arhitektura Jugoslavije* sta na prehodu iz štiridesetih v petdeseta leta v kontekstu javnega prostora delovali predvsem kot mehanizem za promocijo idej napredka, ki naj bi narodne množice popeljal skozi družbeno preobrazbo iz ruralne z nizko stopnjo industrializacije do moderne socialistične družbe 20. stoletja, znotraj katere so svoje mesto našli tudi na novo opredeljeni arhitekturni dosežki preteklosti. Eno osrednjih vlog je v tej fizični in hkrati družbeni rekonstrukciji odigral DIT, ki je organiziral prvo razstavo in v okviru katerega so znotraj lastne sekcije takoj po vojni delovali tudi arhitekti. DIT je deloval kot medij za organiziranje ljudskih množic, ki naj bi se »z gradnjo osvobodile«, in sorodno je bila posredovana ideja arhitekture tudi na omenjeni razstavi – kot tehnologija rekonstrukcije, arhitekti pa kot del tehnikov v novem družbenem redu,

67 Prav tam, str. 110.

68 Prav tam, str. 112–116.

69 Prav tam.

ki ne delujejo več na strani kapitalistov, temveč gradijo socializem z ljudmi in za ljudi. »Tehniko ljudem!« je bil le eden izmed sloganov, ki ponazarja kontekst za razumevanje vloge arhitekture v perspektivi izgradnje znotraj DIT in arhitektov kot tistih, ki bodo pomagali soustvariti to tehniko v prostoru.

Za arhitekto je bil takšen pogled sprejemljiv takoj po vojni zaradi nujnosti rekonstrukcije, a so si hkrati prizadevali za razširjen razmislek o vlogi arhitekture, ki je sovpadel tudi z angažiranjem za priznanje avtonomije arhitekturnega poklica tako pri vladi kot tudi z ustanovitvijo DAS. Edvard Ravnikar, ki je poleg tehnične izpostavljal tudi socialno-ekonomsko in estetsko plat arhitekture, se je (podobno kot Danilo Fürst in Stanislav Rohrman v dopisu vladi ter številni drugi) zavzemal za razumevanje arhitekture kot enega izmed kulturnih poklicev ter za sočasno razvijanje diskurza. Arhitekti, ki so si aktivno prizadevali za družbeno perspektivo onkraj izključno tehničnega razumevanja sveta in odpiranje tudi kulturne, estetske, mestoma duhovne dimenzije, so takrat privzemali kritično držo do kapitalizma in imperIALIZMA v smislu ideologij preteklosti, a hkrati iskali navezave na dediščino modernizma tako v likovnem smislu kot z iskanjem mednarodnih načinov delovanja v sicer politično naelektrenem vzdušju.

V kontekstu hladne vojne je bila tehnologija namreč vse prej kot nevtralna. Njen razvoj je bil povezan z mednarodnimi razvojnimi investicijami bodisi Zahoda bodisi Vzhoda ter regionalnimi načrti, ki so bili del širših razvojnih strategij, in te so ne nazadnje sooblikovale tudi ideje o arhitekturi, kar je bilo razvidno na razstavi *Arhitektura Jugoslavije*. Arhitekturna dediščina tu ni bila več le narodna, temveč je bila interpretirana kot nastala pod vplivom Zahoda ali Vzhoda;⁷⁰ s pomočjo tehnologije se niso osvobodile množice, temveč se je gradil raznoliki prostor vključenosti s pomočjo moderne infrastrukture; likovni vidik arhitekture pa je bil interpretiran kot preplet tradicionalnih vzorcev in običajev s sodobnimi tehnologijami. Ideja arhitekture, ki je bila lahko v mednarodnem kontekstu UIA sprejemljiva in je kot takšna odmevala tudi doma, ni odpirala ideoloških tem – vprašanje tehnologije je bilo v tem kontekstu nevtralizirano.

Premik, ki ga lahko zaznamo v zvezi s koncipiranjem ideje arhitekture Jugoslavije na primeru obravnavanih razstav, odraža premik v smeri jasneje izoblikovane podobe o tem, kakšna naj bi bila arhitektura Jugoslavije v materialnem smislu. A s tem premikom so postali teže berljivi številni transformativni procesi, ki so bili prvi pogoj za širšo tehnološko družbeno preobrazbo, ki je bistveno zaznamovala

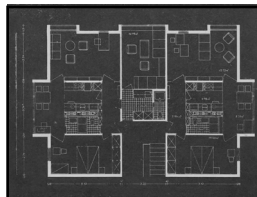
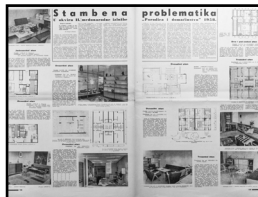
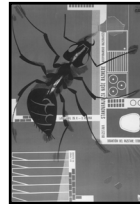
70 Razstavna panoja 5 in 6 sta bila naslovljena: »Architecture traditionnelle influencée par l'Orient« (»Tradicionalna arhitektura pod vplivom Vzhoda«) in »Architecture traditionnelle influencée par l'Occident« (»Tradicionalna arhitektura pod vplivom Zahoda«). V *RFP Yugoslavie*, 1951 (gl. op. 59), str. 19–21.

koncipiranje prostora. Uvajanje novih tehnologij in infrastruktur, četudi v družbeni lasti, je prineslo tudi nov način organiziranja množic in upravljanja naravnih virov. Ker je bilo oboje povezano z razvojnimi načrti, je izgradnja prostora sledila predvsem razvoju tehnologije in z njo povezanimi procesi, od načina upravljanja države pa je bilo odvisno, ali je tehnologija lahko služila ljudem.

A vendarle, raziskovanje mej možnega v arhitekturi je takrat zahtevalo čuječnost za običaje ljudi, skupnosti in tradicijo obrti ter preiščevanje vloge arhitekture v kontekstu izgradnje socialističnega prostora, zastavljenega s petletnim planskim gospodarstvom. Ta prostor se je razvijal s pokrajino glede na smoter družbenega planiranja, pri čemer je arhitektura pomensko artikulirala nove družbene vsebine z upravnimi središči, izobraževalnimi ustanovami, bolnišnicami, se ukvarjala s stanovanji, javnim prostorom, rekreacijo itd. Odpiranje arhitekturne forme z upoštevanjem lokalnih pogojev v širši jugoslovanski družbeni prostor zato ni bilo le formalno raziskovanje mej možnega z novimi tehnologijami, temveč raziskovanje arhitekturne forme, povezane z vsebino prostora, in ta je bila pogojena s političnimi prizadevanji za uresničitev nove oblike življenja v socialistični prihodnosti. Vprašanja, ki jih je odprl konec zamišljanja te prihodnosti, so za arhitekturo velika in razstave ostajajo medij za odpiranje njenega preizpraševanja v javnem prostoru.

Cvetka Požar, Maja Vardjan

Stanovanje za naše razmere ter Družina in gospodinjstvo: Razstave vzorčnih stanovanj in njihova vloga pri širjenju novih konceptov bivanja



Prispevek se ukvarja z razstavami, ki so odprle pot sodobnejšim pristopom k stanovanjski problematiki in sodobni kulturi bivanja v povojni Jugoslaviji. Pri tem izstopajo razstave vzorčnih stanovanj, ki so odražale temeljne ideje nove samoupravne družbene ureditve, predvsem ideji enakopravnosti in emancipacije, ki sta se manifestirali v želji po dvigu življenjskega standarda ljudi ne glede na njihov socialni status. Pričujoči prispevek temelji na predpostavki, da je izhodišče ideje višjega življenjskega standarda za vse temeljilo na funkcionalnem stanovanju v vsej njegovi razsežnosti (arhitekturni, oblikovalski, estetski, tehnološki, higienski, sociološki). Vključevalo je tudi širšo stanovanjsko skupnost, kar je bilo prikazano na razstavah, ki so bile organizirane na zvezni ravni. Namen članka je skozi družbeno kontekstualizacijo osvetliti pobude in izhodiščne namere ter cilje, ki so jih s tem želeli doseči, predvsem z razstavo *Stanovanje za naše razmere* (1956) in razstavama *Družina in gospodinjstvo (Porodica i domaćinstvo; 1958, 1960)*, kjer so bila razstavljena opremljena vzorčna stanovanja v merilu 1 : 1 in model vzorčne stanovanjske soseske, ki je konkretiziral in širil ideje moderne stanovanjske gradnje in nove kulture bivanja v slovenskem in širše v jugoslovanskem prostoru.

Med obema svetovnima vojnama, ko je industrializacija v slovenskem prostoru dobila dodatni zagon, saj so se skoraj mesečno odpirali nove tovarne in obrati,¹ so bile razmere na področju množične stanovanjske gradnje, glede na potrebe po stanovanjih, nezadostne. Kljub pospešeni stanovanjski gradnji med obema svetovnima vojnama stanovanj ni bilo dovolj in tudi niso bila vsem dostopna, saj so najrevnejši sloji prebivalstva zaradi velikega pomanjkanja živeli v nevzdržnih bivanjskih razmerah. Po drugi svetovni vojni se je slabo zatečeno stanje stanovanjskega fonda nadaljevalo, k njegovemu poslabšanju pa je pripomogla še vojna. Stanovanjska gradnja ni nemudoma stopila v ospredje, saj so bili osrednji gospodarsko-politični interesi v prvi vrsti usmerjeni v izgradnjo težke industrije. Gradnja stanovanj je v tem obdobju daleč zaostajala za t. i. kapitalno izgradnjo, ki je obsegala investicije v proizvodne veje in je imela prednost pred družbenim standardom, v katerega se je praviloma štela tudi stanovanjsko komunalna dejavnost.² Množična proizvodnja izdelkov je bila prav tako usmerjena bolj k industriji kot končnemu potrošniku, zato je na trgu primanjkovalo izdelkov za široko potrošnjo. Z ukinitvijo zagotovljene preskrbe (na bone oziroma nakaznice) leta 1952, ko se je po sedmih letih sprostil nadzor države nad prodajo živil in

1 Žarko Lazarevič, »Industrializacija, obrt, industrija«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 1, Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2005, str. 451.

2 Tone Klemenčič, *Stanovanjsko gospodarstvo*, Gospodarski vestnik, Ljubljana, 1985, str. 478.

glavnimi potrošniškimi industrijskimi izdelki, se je povpraševanje po dobrinah še povečalo.³ Sledila je postopna usmeritev k množični proizvodnji izdelkov za široko potrošnjo, kar je lahko postavilo v ospredje tudi vprašanje izboljšanja življenjskih pogojev prebivalstva. Pri stanovanjski gradnji je k temu pomembno prispevala sprememba finančnega sistema leta 1953, ko je prešla odgovornost s centralne na republiško in mestno raven ter na ustrezne stanovanjske direkcije.⁴ Občine so s tem postale temeljne družbenopolitične skupnosti in kot take odgovorne za stanovanjsko politiko, proces samoupravljanja pa je zajel tudi stanovanjsko gospodarstvo.⁵ Z *Zakonom o stanovanjskem prispevku* leta 1955 je bil uveden nov in samostojen finančni vir za pospeševanje stanovanjske gradnje.⁶ Skozi ustanovljene občinske stanovanjske sklade, kamor se je stekal prispevek, so občine postale naročniki graditve velikega števila stanovanj.⁷ Posledično so bili od sredine petdesetih let v vseh večjih mestih ustanovljeni zavodi za stanovanjsko izgradnjo.⁸ To je vplivalo na razvoj lokalne samouprave ter k aktivnejšemu delovanju spodbudilo vse, ki so bili s tem neposredno povezani tako na lokalni kot zvezni ravni. V kontekstu stanovanjske problematike je bilo pomembno tudi delovanje Stalne konference mest Jugoslavije,⁹ ki je bila takrat ustanovljena na zvezni

- 3 Marta Rendla, *Kam ploveš standard?: Življenjska raven in socializem*, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2018, str. 323. Izdelkov, ki bi dvigovali osebni standard, je na trgu primanjkovalo, saj je bilo težišče prizadevanj usmerjeno v družbene (zdravstvo, socialno zavarovanje, izobraževanje) oziroma infrastrukturne dejavnosti (komunalna opremljenost). Prav tam, str. 322. Živila in izdelke je bilo mogoče pridobiti le z nakaznicami, ki so bile uvedene julija 1945, v uporabi pa so ostale do konca leta 1952. Glej: Zdenko Čepič, »Preskrba prebivalstva in obvezni odkupi«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2., Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 893.
- 4 Srna Mandič, *Stanovanje in država*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1996, str. 137. Kot navaja Klemenčič, to temelji na leta 1953 sprejetem ustavnem zakonu o temeljih družbene in politične ureditve FLRJ in o zveznih organih (Ur. l. FLRJ, št. 3-19/53), s katerim je postala občina temeljna družbenopolitična skupnost, ki je odgovorna med drugim tudi za reševanje stanovanjskih problemov. V: Klemenčič, 1985 (gl. op. 2), str. 479.
- 5 Prav tam.
- 6 Prav tam, str. 479–480.
- 7 Prav tam, str. 480.
- 8 Zavod za stanovanjsko izgradnjo je bil v Ljubljani ustanovljen leta 1955; istega leta so bili ustanovljeni tudi zavodi v Kranju, Celju in Mariboru.
- 9 Zakon o narodnih odborih, sprejet leta 1952, je spodbudil razvoj lokalnih samoupravnih skupnosti. Leta 1953 je v Beogradu enaindvajset jugoslovanskih mest in občin ustanovilo Stalno konferenco mest in mestnih občin Jugoslavije FLRJ (Stalna konferencija gradova i gradskih opština Jugoslavije FNRJ). Glej: Skupštine SKGOJ 1953–1956, »Stenografske beleške o radu II skupštine Stalne konferencije gradova i gradskih opština FNRJ, održane od 5.–7. oktobra 1953 godine u Mariboru, str. 5«, AJ 495/1, Arhiv Jugoslavije (naprej AJ).

Konferenca je delovala na demokratičnih načelih sodelovanja, dogovarjanja in

ravnih z namenom povezovanja, sodelovanja in iskanja rešitev težav, s katerimi so se soočala mesta in občine v Jugoslaviji. Skrb za dvig družbenega standarda je z usmeritvijo v razvijanje lahke industrije, prometa in gradnje stanovanj od sredine petdesetih let dalje postala ena temeljnih političnih nalog,¹⁰ ki je vzpostavljala novo, egalitarno družbeno ureditev.¹¹

V prvi polovici petdesetih let, ko je množično pomanjkanje stanovanj postajalo vse bolj pereče, vzporedno pa se je spreminjala in sprejemala tudi zakonodaja na področju stanovanjske politike, so arhitekti opozarjali na kompleksnost stanovanjske gradnje, ki zahteva analitične, celovite in premišljeno organizirane pristope, ki upoštevajo potrebe ljudi, njihove načine življenja in navade.¹² Edvard Ravnikar je zagovarjal kakovostno in celovito stanovanjsko ureditev, ki temelji tudi na premišljeni diferenciaciji tlorisa glede na uporabnost.¹³ Zapisal je, da je »[D]obro stanovanje za vsakogar [...] eno izmed osnovnih socialnih vprašanj našega časa in glavni element za oceno višine življenjskega standarda neke dežele.«¹⁴ Boljša, hitrejša in racionalnejša gradnja naj bi omogočila dostopna in sodobni kulturi bivanja primernejša stanovanja za vse, kar je vključevalo tako zdrave higienske razmere, lajšanje

posvetovanja prostovoljnih in enakopravnih članic občin in mest. Njeni cilji so bili nuditi pomoč mestom in občinam pri vprašanih urbanističnega, komunalnega, gospodarskega, kulturnega in zdravstveno-socialnega razvoja mest, v: Skupštine SKGOJ 1953–1956, »Redovna godišnja skupščina Stalne konferencije gradov Jugoslavije, str. 33«, AJ 495/1, AJ. Aktivno so se ukvarjali z vprašanji samoupravljanja v lokalnih skupnostih (mestih in občinah), med katerimi je izstopala stanovanjska problematika, s katero so se soočale članice. Z novim statutom, ki je bil sprejet na letni skupščini 29. 5. 1956 v Ljubljani, so se preimenovali v Stalno konferenco mest Jugoslavije (prav tam, str. 33). To poimenovanje bomo uporabljali tudi v tem besedilu.

10 V tem obdobju to navajajo v številnih političnih dokumentih. V: Rendla, 2018 (gl. op. 3), str. 323. Sredi petdesetih let je bilo v Sloveniji že zgrajenih približno 4.000 novih stanovanj na leto, po večini v mestih in industrijskih središčih. V: Čepič, 2006 (gl. op. 3), str. 1091.

11 Kot navaja Branko Bojović, se je dokončno uveljavila tudi stanovanjska pravica in iz nje izhajajoče pravice – pravice do nemotene uporabe stanovanja in prepoved utesnjevanja in preseljevanja stanovalcev, v: Branko Bojović, »Pregled nad družbeno politiko stanovanjske gradnje v Jugoslaviji«, *Arhitektov bilten*, št. 68–69, 1984, str. 5.

12 Glej: Boris Gabršček, »Referati za I. svetovanje arhitekata i urbanista Jugoslavije«, *Arhitekt*, št. 1, 1951, str. 54–55; Danilo Fürst, »Prispevek k vprašanju razvoja standarda stanovanj v Sloveniji«, *Arhitekt*, št. 1, 1951, str. 6–10; Edvard Ravnikar, »Naša gradnja stanovanj in njena sodobna problematika«, *Arhitekt*, št. 9, 1953, str. 14.

To so leta 1953 izpostavili tudi v uvodniku revije *Arhitekt*: »Naša nova arhitektura bo rasla iz globljega študija in analize potreb človeka in družbe, iz proučevanja duha nove konstruktivne tehnike in gradbenih metod, iz boljšega poznavanja starih in nenehnega iskanja in študija novih materialov, iz borbe za potrebne pogoje za kreativno arhitektonsko delo, iz proučevanja duha našega ljudskega stavbarstva in končno iz ne najmanj važne sinteze vseh likovnih umetnosti.« Uredništvo, »Za novo arhitekturo«, *Arhitekt*, št. 8, 1953, str. 1.

13 Ravnikar, 1953 (gl. op. 12), str. 14.

14 Prav tam.

gospodinjstva dela in nasploh dobro počutje pri vsakdanjem bivanju. Velika večina prebivalstva tovrstnih razmer za bivanje pred tem ni imela, številni z možnostmi drugačnega, kakovostnejšega bivanja tudi niso bili seznanjeni. Naprednejši arhitekti so se tega zavedali, zato so predlagali rešitve. V razstavah so prepoznali pomemben medij za seznanjanje širše javnosti z novimi možnostmi na področju stanovanjske gradnje in načini bivanja.

V Jugoslaviji so se arhitekti problema stanovanjske gradnje, takrat mednarodno osrednje arhitekturne teme, lotevali kot projektanti, organizacijsko in tudi teoretično. Organizirali in udeleževali so se republiških, zveznih in mednarodnih dogodkov. Zveza arhitektov Jugoslavije je tako med 25. in 28. 11. 1954 organizirala zvezni posvet o stanovanju v Rogaški Slatini. Julija leta 1955 pa se je številna delegacija Zveze arhitektov Jugoslavije udeležila *IV. kongresa Mednarodne zveze arhitektov (UIA)* v Haagu, katerega tema je bila »Arhitektura in evolucija gradnje«. Ob kongresu je bila prirejena tudi istoimenska razstava. Društvo arhitektov Slovenije (DAS) sta zastopala Edvard Ravnikar in Marko Šlajmer, udeležil pa se ga je tudi inženir Leon Skaberne, takratni direktor Zavoda za stanovanjsko izgradnjo.¹⁵ Na razstavi je Jugoslavija na 26 panojih predstavila takratno problematiko stanovanjske gradnje in gradnjo novih stanovanjskih naselij v šestih jugoslovanskih republikah ter tudi aktualno, v letu 1955 izdelano notranjo opremo (kuhinjo Branke Tancig, stol Rex Nika Kralja itd.).¹⁶

Razstavljanje modelov vzorčnih stanovanj v razmerju 1 : 1 ter maket hiš in stanovanjskih blokov je bil ustaljen način prikazovanja novosti na področju arhitekture in oblikovanja globoko v začetek 20. stoletja in so ga arhitekti dobro poznali.¹⁷ Naj je šlo začasne konstrukcije ali stavbe, ki so jih po razstavi naselili stanovalci, imajo tovrstni projekti nekatere skupne značilnosti, ki jih lahko povzamemo v treh tipih razstav. Prvi tip so razstave, ki so bile oblika soočanja s perečo stanovanjsko krizo ter so nastale s skupno vizijo politike, gospodarstva, arhitekture in oblikovanja. Drugi primer so razstave,

- 15 M. Š., »IV. kongres Mednarodne zveze arhitektov«, *Arhitekt*, št. 17, 1955, str. 36. V okviru kongresa je bil razpisan tudi natečaj za študentska dela, kjer sta študenta arhitekture Vladimir Braco Mušič in Anton Pibernik za študijo stanovanjske soseske v Šiški, nastale pod mentorstvom prof. Edvarda Ravnikarja, prejela tretjo nagrado.
- 16 Zdravko Bregovac, »Haag: Izložba naše arhitekture«, *Čovjek i prostor*, št. 35, 1955, str. 3.
- 17 S predstavitvami vzorčnih stanovanj in stanovanjskih stavb so se arhitekti lahko srečevali na svetovnih razstavah ali pa tudi pri velikih stanovanjskih projektih v dvajsetih in tridesetih letih, na primer: Neues Frankfurt (1925–1930), Weißenhofsiedlung Stuttgart (1927), Werkbundsiedlung Dunaj (1929–1932), pa tudi v petdesetih in šestdesetih letih (razstava leta 1955 v Helsingborgu, *Interbau* v Berlinu leta 1957 itd.). Več o tem v: Fredie Floré, Rika Devos, »Model Interiors and Model Homes at Expo 58«, *DASH: Delft Architectural Studies on Housing*, št. 11, 2015, str. 32–45; Lucy Creagh, »At the Limits of Architecture: The Housing Section of the 1930 Stockholm Exhibition«, *DASH: Delft Architectural Studies on Housing*, št. 9, 2013, str. 9–18.

ki so skozi nove prostorske organizacije in funkcionalno, moderno pohištvo ter opremo promovirale moderen življenjski stil, ki se je izrazilo razlikoval od ustaljenih, obstoječih načinov bivanja. V tretjo skupino lahko uvrstimo razstave vzorčnih stanovanj, ki so bile koncipirane didaktično kot del širših programskih sklopov (npr. posveti, sejmi ipd.); velika pozornost je bila posvečena promociji in medijem. Kombinacija prvega in tretjega tipa je v drugi polovici petdesetih let tudi pri nas služila za širjenje idej o novi, napredni stanovanjski gradnji in bivanjski kulturi, ki so temeljile na velikem angažmaju arhitektov in oblikovalcev ter številnih strokovnih in gospodarskih organizacij.

Prva razstava pohištva in vzpostavljanje novih načinov razstavljanja notranje opreme

Februarja 1952 je Državno gospodarsko podjetje Les - Ljubljana razpisalo prvi povojni natečaj za izdelavo pohištva (družinske spalnice, dnevne sobe in kuhinje). K temu jih je vodilo veliko povpraševanje po pohištvu, ki se je povečalo zaradi možnosti kreditiranja nakupa pohištva.¹⁸ K udeležbi so povabili vsa državna in zadružna podjetja ter obrtnike, ne pa tudi arhitektov. Na to so se nemudoma odzvali v novoustanovljenem Društvu arhitektov Slovenije, saj je bil pogoj za udeležbo predložitev skice pohištva, kar je pomenilo, da bi obrtniki morali pohištvo tudi projektirati.¹⁹ Arhitekti so, glede na to, kar so obrtniki pokazali na *II. republiški razstavi lokalne industrije in obrti LRS* leta 1950, dvomili o njihovih sposobnostih, saj so bile rešitve po njihovem mnenju slabe, šablonske, nenapredne in »neodgovarjajoče potrebam sodobnega stanovanja«.²⁰ Podjetje Les je v razpisu natečaja predvidelo tudi, da bodo na razstavi obiskovalci sami ocenjevali zunanjo lepoto pohištva, o čemer je eden od ustanoviteljev DAS, France Ivanšek, podvomil, saj je menil, da povprečen obiskovalec zaradi nepoznavanja sodobno oblikovanega pohištva tega ne more ocenjevati.²¹ Verjel pa je, da je »[l]judem [...] treba pokazati pot v napredek tudi v naši stanovanjski kulturi, ki je ne poznajo. Ko bodo spoznali prednosti sodobno pojmovanega pohištva, se ga bodo sami z veseljem oklenili.«²² Podjetje Les je pozval, da razpis umaknejo in razpišejo nov natečaj za izdelavo

18 Brez avtorja, »Razstava pohištva v Ljubljani«, *Les*, let. 4, št. 567, 1952, str. 97.

19 Zveza arhitektov Slovenije, »France Ivanšek, 'Ob Lesovem natečaju za izdelavo pohištva', *Bilten Društva arhitektov Slovenije*, let. 2, št. 2, 1952, str. 1–2«, SI AS 1173/04/III/04.01, Arhiv Republike Slovenije (naprej ARS).

20 Prav tam.

21 Ivanšek je svojo izjavo utemeljil s trditvijo, da »povprečen obiskovalec ne pozna druge 'lepote' razen one, h kateri so ga navajale slabe kopije predvojnega nemško-avstrijskega meščanskega pohištva, ki so jih pri nas uvajali naši obrtniki«. Zveza arhitektov Slovenije, »France Ivanšek, 'Ob Lesovem natečaju za izdelavo pohištva' ...« (gl. op. 19), str. 2.

22 Prav tam.

načrtov pohištva, sami pa naj po izbranih načrtih pohištvo po zaključenem natečaju tudi izdelajo. Razpis ni bil umaknjen, je pa podjetje Les navezalo stik z DAS in ga povabilo k sodelovanju, na kar se je društvo tudi odzvalo. Člani društva²³ so sprejeli vlogo žirantov *Prve razstave pohištva*. Predlagali so drugačne načine razstavljanja, denimo, da naj bo notranjost pohištvenih elementov vidna. Svetovali pa so tudi, da naj se na razstavi objavijo mnenja žirije o kakovosti in pomanjkljivostih pohištva. S tem so želeli spodbuditi odkrito komunikacijo z obiskovalci, potencialnimi kupci ter poudariti ekonomičnost in transparentnost postopkov tako same izdelave kot tudi prodaje. Organizatorji so sicer oba predloga zavrnila. Arhitekti so se zavzemali za funkcionalno, prilagodljivo, večnamensko in cenovno dostopno pohištvo, kar bi pripomoglo k dvigu bivanjskega standarda celotnega prebivalstva. Vendar tovrstnega razumevanja proizvodnje in rabe pohištva med proizvajalci in prodajalci ni bilo v zadostni meri oziroma je bila pri obojih usmerjeno predvsem v komercializacijo.²⁴

*Prvo razstavo pohištva*²⁵ je v osmih dneh obiskalo 20.000 obiskovalcev, iz česar lahko sklepamo, da so bile želje in potrebe po novem pohištvu velike. Kot primer sodobnega pohištva, ki je z medsebojno kombinacijo dopuščalo kombiniranje posameznih kosov, v skladu s potrebami in tudi finančnimi možnostmi kupca, je na razstavi izstopalo pohištvo, ki ga je izdelalo podjetje Konstruktor Maribor, projektirali pa arhitekti Danilo Fürst, Bogo Fink, Boris Jamnik, Marko Šlajmer in Franc Šmid. (Sliki 27-28) Čeprav je bila to ena redkih kakovostnih rešitev pohištva na tej razstavi, je dogajanje okoli razpisa natečaja in tudi same razstave kljub vsemu spodbudilo sodelovanje med trgovci, podjetji in arhitekti, predvsem pa razpravo v DAS in z objavami tudi v širši javnosti o načrtovanju modernega pohištva in njegovem vplivu na sodobnejši način bivanja, ki naj bi olajšal vsakodnevno hišno delo in povečal bivalno udobje.²⁶ Interierji, opremljeni s sodobno zasnovanim pohištvom, kot so si jih zamislili arhitekti, so bili leta 1956 prikazani na prvi povojni zvezni razstavi o sodobnem stanovanju *Stanovanje za naše razmere*, ki so jo pripravili slovenski arhitekti in so jo močno podprli politika in številne strokovne organizacije.

23 V žiriji so bili arhitekti Franc Cacak, Edvard Ravnikar, Domicijan Serajnik in Branko Simčič. Zveza arhitektov Slovenije, »Pismo DAS Republiškega trgovskemu podjetju Les, Osnutki pohištva, 27. 5. 1952«, SI AS 1173/04/III/04.01, ARS.

24 Ivanšek je bil takrat mnenja, da so temu nasprotovali zaradi strahu, da bi »strokovne pripombe znižale komercialno uspešnost razstave«. V: Zveza arhitektov Slovenije, »France Ivanšek, 'Ob Lesovem natečaju za izdelavo pohištva' ...« (gl. op. 19), str. 2.

25 Razstava je med 2. in 10. 7. 1952 potekala v prostorih Bežigradske gimnazije v Ljubljani.

26 Prim. France Ivanšek, »I. razstava pohištva v Ljubljani dobra lekcija za proizvajalce in oblikovalce«, *Arhitekt*, št. 5, 1952, str. 29.



26-27

Modularno pohištvo arhitektov Danila Fürsta, Boga Finka, Borisa Jamnika, Marka Šlajmerja in Franca Šmida v izdelavi podjetja Konstruktor Maribor na *Prvi razstavi pohištva* na Gimnaziji Bežigrad v Ljubljani leta 1952.

Stanovanje za naše razmere, prva zvezna razstava sodobnega stanovanja

Leta 1955 je pri DAS začela delovati Stanovanjska komisija, ki je na svoji prvi seji odprla razpravo o načrtovanju »razstave o sodobnem stanovanju«,²⁷ o kateri so pred tem že govorili na upravnem odboru DAS. Na seji so prisotni člani komisije podali nekaj izhodišč in predlagali, da se pri tem upoštevajo tudi »modeli v merilu 1 : 1«²⁸ oziroma razstavljena vzorčna stanovanja, ki bi obiskovalcem omogočila, da bi se neposredno seznanili s prednostmi sodobno opremljenega stanovanja.²⁹ Arhitektka Marjan Šorli in Franc Cacak, ki sta bila zadolžena za pripravo idejne sheme razstave,³⁰ sta na drugi seji komisije predlagala, da bi bila razstava razdeljena na didaktični, komercialni in inozemni, torej mednarodni del.³¹ Že v osnutku programa za razstavo *Stanovanje za naše razmere*³² so v DAS poudarjali, da se stanovanjsko vprašanje v zadnjih desetih letih ni reševalo kot kompleksno bivalno vprašanje, analize stanovanjske ekonomike in tehnike so bile kampanjske, zane-marjeni pa so bili tudi preizkušeni pristopi, kot so vrstne hiše,³³ vgrajeno pohištvo, stanovanjske zadruge itd.³⁴ Opozarjali so, da se je treba stanovanjskega vprašanja lotiti »z manj prakticizma, a več premisleka, presoje in discipline«. ³⁵ Stanovanjska komisija DAS je jeseni 1955 izdelala tudi

- 27 Zveza arhitektov Slovenije, Komisije 1954–1959, »Zapisnik 1. seje Stanovanjske komisije DAS, 24. 6. 1955, str. 1«, SI AS 1173/01/01.06, ARS.
- 28 Seje so se udeležili: Franc Cacak, Bogo Fink, Danilo Fürst, Pavle Göstl, Jurij Jenšterle, Rudi Mačus, Stanko Rohrman, Marko Šlajmer, Marjan Šorli, Branka Tancig. Od povabljenih niso prišli: Ilija Arnautović, Boris Gabršček, Mitja Jernejc, Stanko Kristl, Vladimir Mušič in Edvard Ravnikar. Prav tam.
- 29 V reviji *Sodobno gospodinjstvo* so pred odprtjem razstave posebej opozarjali na didaktični del razstave, kjer naj bi bila »nazorno prikazana sodobna ureditev in oprema posameznih stanovanjskih prostorov. Stalni vodiči in demonstratorji bodo na kraju samem prikazali in pojasnjevali prednosti sodobne ureditve«. V: Brez avtorja, »Razstava 'Stanovanje za naše prilike'«, *Sodobno gospodinjstvo*, št. 27, 1956, str. 49.
- 30 Idejno shemo razstave naj bi izdelala do 22. 7. 1955. Predstavila sta jo septembra na 2. seji *Stanovanjske komisije*. Glej: Zveza arhitektov Slovenije, Komisije 1954–1959, »Zapisnik 1. seje ...«, 1955 (gl. op. 27), str. 1.
- 31 Zveza arhitektov Slovenije, Komisije 1954–1959, »Zapisnik 2. seje Stanovanjske komisije DAS, 8. 9. 1955«, SI AS 1173/01/01.06, ARS.
- 32 Program, ki so ga dali v razpravo, so v začetku leta 1956 izdali v brošuri: *Stan za naše prilike*, Glavni i organizacioni odbor izložbe, Ljubljana, 1956.
- 33 Ideja prefabricirane vrstne hiše je bila že med obema svetovnima vojnama v večjih evropskih državah prepoznana kot najboljša rešitev takratne stanovanjske problematike. V: Tamara Bjažić Klarin, »Housing Exhibitions in Croatia in the 1930s and 1950s – from the Subversive Critical Platform to the Vehicle of the New Ideology«, v: Gaia Caramellino in Stéphanie Dadour (ur.), *The Housing Project: Discourses, Ideals, Models and Politics in the 20th Century Exhibitions*, Leuven University Press, Leuven, 2020, str. 265.
- 34 Glej: Zveza arhitektov Slovenije, »*Stanovanje za naše prilike*, tipkopis, str. 3–4«, SI AS 1173/24/24.01, ARS.
- 35 Prav tam, str. 4.

Predlog za program didaktičnega dela razstave o stanovanjih,³⁶ kjer so poudarili mobilizacijski namen razstave, ki je »predvsem vzbuditi nove nazore o stanovanju pri vseh činiteljih, ki kakorkoli sodelujejo pri reševanju stanovanjskega vprašanja«. ³⁷ Osrednji namen razstave je bil torej izobraževanje široke javnosti ter mobilizacija in koordinacija industrije, predvsem gradbenih podjetij, in koordinacija del investitorjev.³⁸ Ta dva cilja naj bi odražala vodilno misel celotne razstave, ki je bila »ceneno in udobno stanovanje v urejenem naselju«. ³⁹ S tem je bila jasno izražena namera, ki je vključevala celovit pristop k reševanju stanovanjske problematike, začenši z najmanjšo enoto – opremljenim stanovanjem – pa vse do urbanistično urejene stanovanjske soseske.⁴⁰ Ob tem ne gre spregledati dejstva, da so se zavedali izhodiščnih pogojev, v kakršnih so reševali perečo stanovanjsko problematiko, saj so to izpostavili tudi v samem naslovu razstave *Stanovanje za naše razmere*,⁴¹ kjer »naše razmere« neposredno govorijo o okoliščinah, ki so opredeljevale zmožnosti financiranja, proizvodni potencial gospodarstva in tudi kupno moč prebivalstva, ki je bila v petdesetih letih še vedno dokaj nizka.

Predlog za program didaktičnega dela razstave o stanovanjih vsebuje tudi predlog organizacijske strukture celotne pobude, saj je na tej stopnji že bilo jasno, da ambiciozno zastavljena namera zahteva aktivno vključevanje tudi drugih društev, zavodov, inštitutov in posameznih strokovnjakov,⁴² ki skupaj lahko pristopijo k celovitemu reševanju stanovanjske problematike. Predvsem pa podporo, tudi materialno, tistih, ki »naj bi bili nad vsestranskim uspehom razstave neposredno zainteresirani«,⁴³ tako države kot tudi proizvajalcev, ki si lahko skozi to obetajo nova naročila, s čimer ni bil zanemarjen niti komercialni namen. Didaktični del razstave so sicer dojemali kot najpomembnejšega, saj so na področju sodobnih gradbenih pristopov in kulture bivanja želeli izobraziti tako izvajalce stanovanjske gradnje

36 Pri tem so sodelovali s predstavniki Zavoda za napredek gospodinjstva in Društvom urbanistov Slovenije. Glej: Zveza arhitektov Slovenije, »*Predlog za program didaktičnega dela razstave o stanovanjih*, tipkopis, str. 6«, SI AS 1173/24/24.01, ARS.

37 Prav tam, str. 1.

38 Prav tam.

39 Prav tam.

40 Ob tem niso pozabili omeniti tudi vloge t. i. servisov v stanovanjski skupnosti, ki so takrat že postajali njen pomemben del, saj so opozarjali, da so »v organizirani urbanistični enoti nekateri servisi skupni«. Prav tam, str. 4.

41 V zapisnikih DAS je to večkrat omenjeno.

42 V predlogu so navedeni: Društvo urbanistov Slovenije, Društvo gradbenih inženirjev in tehnikov LRS, Svet za urbanizem LRS, Zavod za napredek gospodinjstva LRS, Zavod za preiskavo materialov in konstrukcij LRS, Zavod za stanovanjsko izgradnjo MLO Ljubljana, Združenje podjetij gradbene stroke LRS in Združenje projektantskih podjetij. V: Zveza arhitektov Slovenije, »*Predlog za program didaktičnega dela razstave o stanovanjih*« (gl. op. 36), str. 2-3.

43 Prav tam, str. 2.

kot tudi bodoče uporabnike. Zadali so si, da naj bi razstava obsegala »prikaz reševanja stanovanjskega vprašanja v vseh sodelujočih komponentah, začenši s stanovanjsko politiko, ki rezultira iz sistematično preučeni potreb in možnosti, pa do realizacij, od urbanističnega in regionalnega planiranja do detajlnih elementov, vse prilagojeno našim razmeram in prikazano objektivno primerjalno /slab primer – dober primer/.«⁴⁴ Z razstavo so želeli pokazati predvsem na konkretno idejo napredne stanovanjske politike,⁴⁵ ki se je na ravni lokalne samouprave že odvijala, saj je oblast decentralizirala upravljanje stanovanjske gradnje. Hkrati pa so, predvsem arhitekti, zagovarjali in želeli pokazati sodobne načine stanovanjske gradnje, »da bomo z našimi nepreozkimi možnostmi gradili več boljših, cenejših, bolj zanimivih stanovanj.«⁴⁶

Celotna organizacija tega pomembnega dogodka na zvezni ravni je potekala prek Stalne konference mest Jugoslavije,⁴⁷ ki je dala pobudo,⁴⁸ da se ob letnem zasedanju leta 1956 v Ljubljani pripravita posvet in razstava o problematiki gradnje stanovanj. Organizacijskemu odboru razstave, ki je bil v Ljubljani, je predsedoval arhitekt Marjan Tepina, takrat predsednik Sveta za urbanizem LRS, odbor je imel še dvajset članov iz trinajstih slovenskih društev, zbornic, inštitutov, zavodov, fakultete in muzeja.⁴⁹ Razstavo *Stanovanje za naše razmere* so odprli 26. 5. 1956. Glavni, t. i. komercialni del razstave je bil na Gospodarskem razstavišču, poučno-propagandni z vzorčnimi stanovanji pa v prvih treh nadstropjih Gradisove zgradbe v t. i. Kozolcu arhitekta Eda Mihevca

44 Prav tam, str. 3.

45 Prav tam.

46 Prav tam, str. 2.

47 V publikaciji *Stan za naše prilike*, ki je izšla januarja 1956 (gl. op. 32), so kot iniciatorji razstave navedeni: Stalna konferenca mest in mestnih občin FLRJ, Zvezna gradbena zbornica, Zvezna industrijska zbornica, Zveza obrtnih zbornic FLRJ, Zveza društev arhitektov Jugoslavije, Zveza društev urbanistov Jugoslavije, Zveza gradbenih inženirjev in tehnikov FLRJ, Zveza društev ekonomistov in Zveza ženskih društev Jugoslavije. Njihov namen je bil vsestransko sodelovanje pri reševanju stanovanjskega vprašanja. Te organizacije so določile tudi Glavni odbor za razstavo v Beogradu in Organizacijski odbor v Ljubljani. DAS je »preko svojih članov izvedlo velik del pripravljalnega in redakcijskega dela, prispevalo dovršen del razstavnega materiala in vodilo tehnično delo pri postavitvi«. V: Brez avtorja, »Razstava 'Stanovanje za naše razmere'«, *Arhitekt*, št. 20, 1956, str. 35.

48 Kdaj natančno je bila dana ta pobuda, ni povsem jasno. Dejstvo je, da je DAS o razstavi razpravljal že 24. 6. 1955 na 1. seji *Stanovanjske komisije*. Urbanistično društvo Slovenije (UDS) je razstavo, ki naj bi jo pripravil UDS z DAS, omenjalo na seji 5. 9. 1955, na kateri je Marjan Tepina povedal, da bo razstava »odprta kot uvod v omejenjena zasedanja stalne konference mest in urbanistov Jugoslavije«. Zveza arhitektov Slovenije, »Zapisnik seje UDS z dne 5. 9. 1955, str. 1«, SI AS 1173/24/24.01, ARS.

49 Centralni higienski zavod LRS, Društvo arhitektov, Ekonomski inštitut LRS, Mestno vrtnarstvo, Ljubljana, Obrtna zbornica LRS, Tehnična fakulteta, Ljubljana, Tehniški muzej Slovenije, Trgovinska zbornica, Uprava hidrometeorološke službe LRS, Urbanistično društvo Slovenije, Zavod za napredek gospodinjstva, Zavod LRS za raziskavo materiala in konstrukcij, Zavod za stanovanjsko izgradnjo OLO Ljubljana, Združenje podjetij gradbene stroke.

na Titovi (današnji Slovenski) cesti v Ljubljani. (Slika 28) Razstavo so oglaševali z moderno oblikovanim plakatom in oglasnimi panoji, na katerih je čez abstrahiran tloris stanovanja narisana velika mravlja,⁵⁰ ki bi jo lahko razumeli kot prisposodbo skupnega, marljivega dela skupnosti pri izgradnji; na razstavnih panojih, ki so reproducirani tudi v katalogu, se pojavi celo kot mravlja graditeljica. (Slika 29) Pri pripravi poučno-propagandnega dela razstave so se osredotočili na izpostavitve dvainštiridesetih tez,⁵¹ ki so se nanašale na analizo stanja stanovanjskega fonda, vlogo sodobne tehnologije, arhitekture, urbanizma in ekonomije pri gradnji stanovanj itn., s čimer so predstavljali tudi možne rešitve pri nadaljnji stanovanjski gradnji. Vsebinsko so bile te teze zaobjete in prikazane v okviru šestih osrednjih tem panojske razstave: »stanovanje za naše razmere«, »elementi zgodovinskega razvoja stanovanjske tehnike in kulture v nekaterih naših pokrajinah«, »tehnika«, »arhitektura«, »urbanizem« in »ekonomika«. Razstavni panoji so bili postavljeni v pritličju Kozolca, opremljeni so bili s fotografijami, ilustracijami, grafi, ponekod tudi s krajšimi besedili.⁵² Panoje so pripravili⁵³ vabljene organizacije in strokovnjaki,⁵⁴ kar je bilo na panoju tudi navedeno. Namen je bil, da ta del razstave potuje po preostalih jugoslovanskih republikah, kjer naj bi bile k sodelovanju povabljene lokalne organizacije.⁵⁵ Te naj bi razstavo dopolnjevale s svojimi primeri potrjevanja ali zavrnitve izpostavljenih tez, kar je bil vključujoč in demokratski pristop, s katerim so želeli aktualizirati problematiko.

50 Plakat je nastal v seminarju prof. Edvarda Ravnikarja. Oblikovala ga je Majda Dobravec, pri risanju mravlje je sodeloval Edvard Ravnikar.

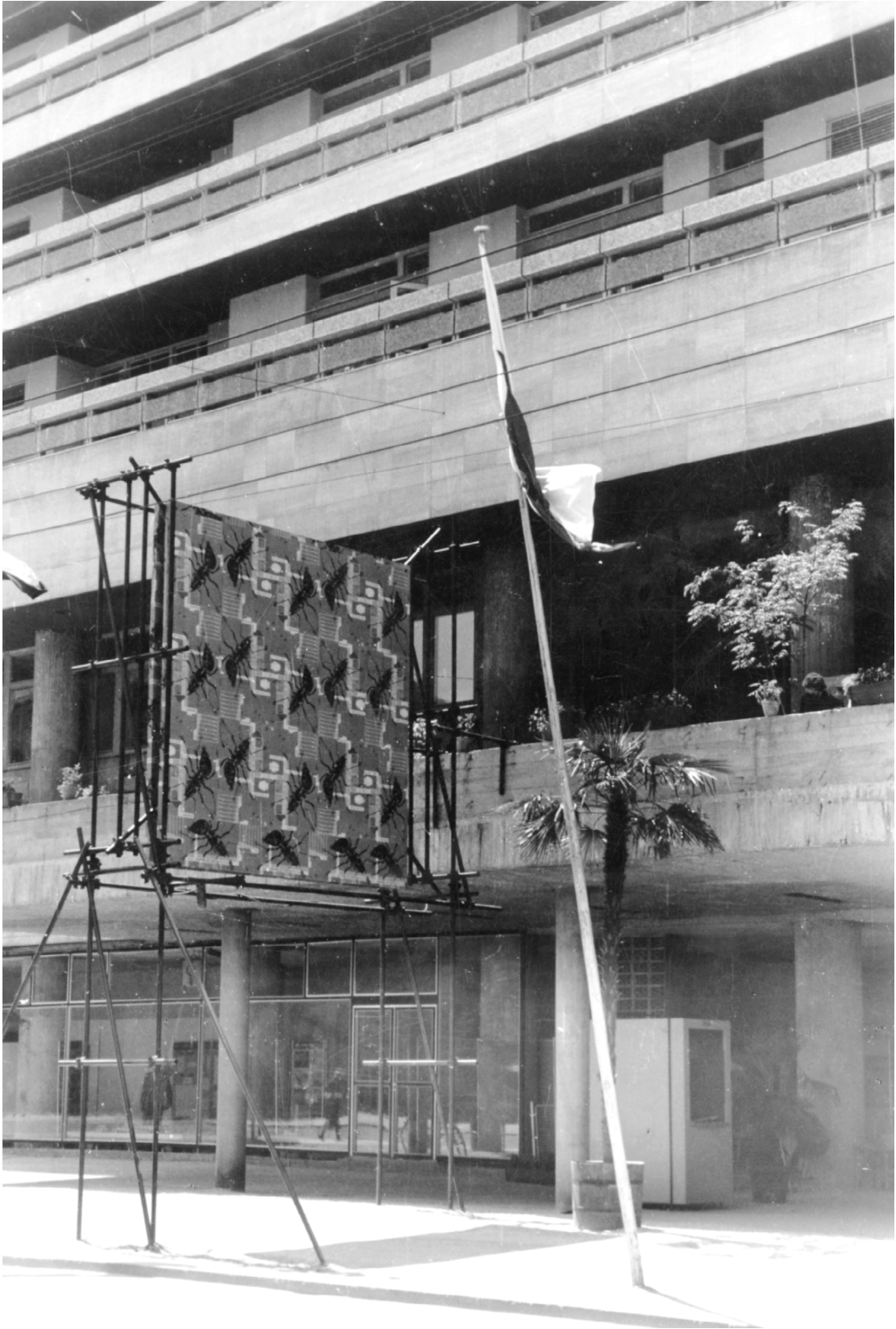
51 T. i. osnovne teze so pripravljali sedem mesecev. Pred otvoritvijo razstave jih je pregledal in dokončno potrdil redakcijski odbor v sestavi: Mate Bajlon, Sreten Bjeličić, Obrad Bojović, Milutin Maksimović, Hranislav Stojanović, Dušan Stefanović, Marjan Tepina in Slobodan Vidaković. Štirje izmed naštetih (Bjeličić (Stalna konferenca mest), Bojović (Zvezna gradbena zbornica), Stojanović (Zveza urbanistov Jugoslavije) in Tepina kot predsednik organizacijskega odbora) so bili tudi člani Glavnega odbora razstave, saj so bili predstavniki organizacij, ki so bile organizatorji razstave. Glej: *Stan za naše prilike* (razstavni katalog), Marjan Tepina (ur.), Stalna konferenca gradova Jugoslavije, Ljubljana, 1957, str. 10.

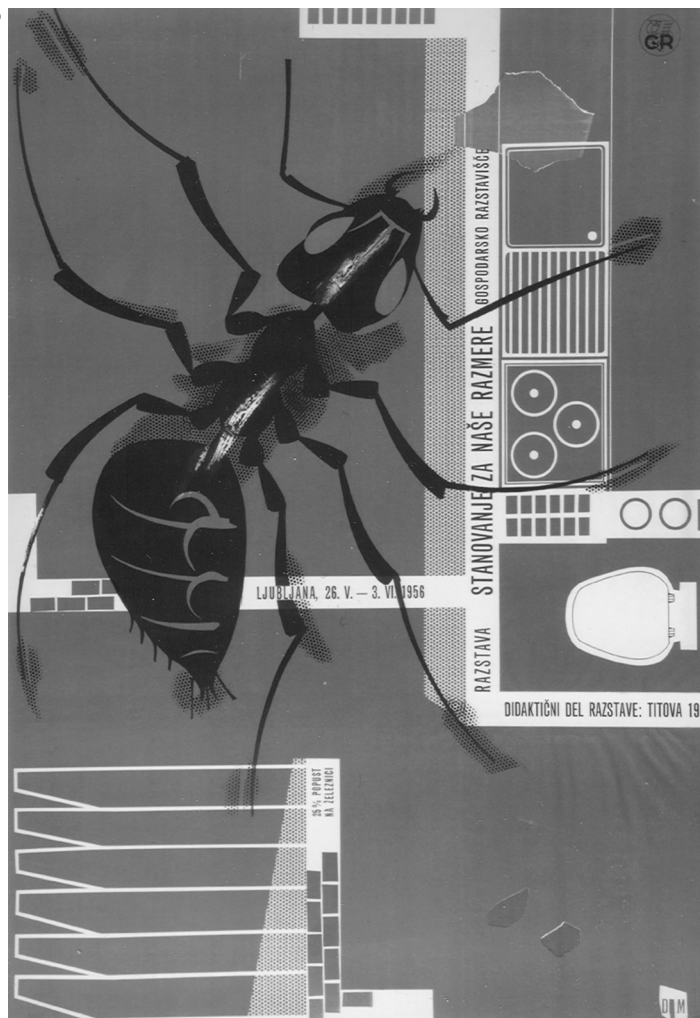
52 V katalogu razstave, ki je izšel po razstavi, so bile teze našteje in nazorno zapisane. Ob tem pa so bili objavljeni tudi posamezni razstavni panoji. Prav tam.

53 Razstavne panoje je pregledala dvanajstčlanska žirija, ki je izločila tiste, ki niso ustrezali osnovnim tezam. Prav tam.

54 Navedeni so samo tisti, katerih panoji so bili sprejeti na razstavo: arhitekt Ivan Vitić, Društvo arhitektov Makedonije, Društvo arhitektov Slovenije, Jugomont Zagreb, Stanovanjski oddelek Narodnega odbora oblasti Zagreb, Tehniški muzej Slovenije, Uprava hidrometeorološke službe Slovenije, Urbanistični zavod mesta Sarajevo, Zavod za napredek gospodinjstva, Zavod za raziskavo materiala in konstrukcij LRS, Zavod za stanovanjsko izgradnjo Ljubljana, Zavod za napredek gospodinjstva Zagreb itd.

55 Ta namen je izražen že v katalogu *Stanovanje za naše razmere*, (gl. op. 51), str. 10, vendar glede na razpoložljive podatke domnevava, da do tega ni prišlo. Panojski del poučno-propagandnega dela razstave pa je bil leta 1957 razstavljen na razstavi *Družina in gospodinjstvo* v Zagrebu.





28

Ulična označba razstave *Stanovanje za naše razmere* pred stanovanjsko stavbo, t. i. Kozolcem, na Titovi (današnji Slovenski) cesti v Ljubljani leta 1956.

29

Plakat za razstavo *Stanovanje za naše razmere* na Gospodarskem razstavišču in v stanovanjski stavbi, t. i. Kozolcu, na Titovi (današnji Slovenski) cesti v Ljubljani leta 1956 (oblikovanje Majda Dobravec).

V prvem in drugem nadstropju Kozolca so bile predstavljene tri na natečaju za načrt vrstne hiše nagrajene rešitve vrstnih hiš, kot makete oziroma modeli v naravni velikosti s popolnoma opremljenimi interierji,⁵⁶ ki so potrjevale tezo o ekonomičnosti stanovanjske gradnje, smotrnosti rabe tehnično naprednih gradbenih materialov in postopkov ter sodobni stanovanjski opremi. (Slike 30–32) V osmih dneh si je prav zaradi tega razloga razstavo ogledalo več kot 40.000 ljudi. Interierji so bili skrbno opremljeni s pohištvom, nagrajenim na razpisanem natečaju, in z izdelki domače industrijske izdelave slovenskih in hrvaških oblikovalcev. Tako opremljene interierje so za promocijske namene tudi skrbno fotografirali. Ženske in moški modeli so pozirali v prostoru in prikazovali, kako ta nova moderna in racionalno oblikovana ter opremljena stanovanja tudi uporabljati. Arhitektka Branka Tancig je ob tem navdušeno zapisala, da je bilo za »obiskovalce [...] to pravcato doživetje, saj so smeli sedati na stole, odpirati okna, preizkusiti prožnost ležišč, ugotoviti temperaturo v kuhinjskem hladilniku in podobno. Ni čudno, da so se gospodinje ali kar cele družine spet in spet vračale in si ponovno ogledovale te hišice ter povpraševale po tem in onem, kar jih je pač najbolj zanimalo.«⁵⁷ Eden pomembnejših ciljev te razstave je bil spodbuditi industrijo k uvajanju »industrijskih metod na celotnem področju proizvodnje stanovanj«,⁵⁸ kar vključuje gradbeni material, prefabricirane stavbne elemente, notranjo opremo in zaključna dela. Tancig je možnost dostopa kuhinje v maloprodaji takrat videla v velikih naročilih gradbenih podjetij. Menila je, da če bi ti v svoje »gradbene programe vključili vgrajene kuhinje enotnega sistema«,⁵⁹ bi proizvajalci lahko izdelali nekaj več kosov, kot jih je predvidelo skupno naročilo, kar bi tudi individualnim kupcem omogočilo, da bi prišli do sodobne

56 V okviru priprav na razstavo je Organizacijski odbor razstave do 1. 2. 1956 razpisal tudi tri jugoslovanske natečaje za: načrt vrstne hiše, načrte sanitarnega vozla v stanovanju in za načrte racionalnega stanovanjskega pohištva. Prvo nagrado je prejela vrstna hiša »Trata«, ki so jo zasnovali Janez Lajovic, Vladimir Mušič, Anton Pibernik in Savin Sever. Drugo nagrado je prejela vrstna hiša »18 – 28 – 38«, ki so jo projektirali Danilo Fürst, Fedor Škerlep, Marjan Ferjan in Danilo Jejčič. Tretjo nagrado pa je dobila hiša »Inter«, ki sta jo projektirala Marjan Šorli in tehnik Jakob Dobrin. Za načrte racionalnega stanovanjskega pohištva so nagradili s prvo nagrado projekt pod šifro »SK« avtorja Nika Kralja in z drugo nagrado projekt pod šifro »56« tudi Nika Kralja. Oba stola je izdelal Stol Kamnik. Tretjo nagrado je prejelo pohištvo pod šifro »192« Projektivnega biroja Tovarne pohištva Nove Gorice. Za načrte sanitarnega vozla je bila podeljena samo tretja nagrada pod šifro »IM 35« avtorja tehnika Muhidina Ibrahimovića iz podjetja Arhitekt Sarajevo. V: Brez avtorja, »Izid natečajev«, *Ljudska pravica*, let. 22, št. 86, 11. 4. 1956, str. 7.

57 bt, »Posvetovanje o sodobni stanovanjski izgradnji«, *Sodobno gospodinjstvo*, št. 31–32, 1956, str. 99.

58 *Stan za naše prilike*, 1956 (gl. op. 51), str. 10.

59 Branka Tancig, »Kuhinja Centra za napredek gospodinjstva«, *Sodobno gospodinjstvo*, št. 31–32, 1956, str. 114.

kuhinje.⁶⁰ V tem dokaj subjektivnem iskanju pragmatične rešitve, kako sodobno (kuhinjsko) pohištvo narediti širše dostopno, se odraža tudi realnost takratnih ekonomskih razmer, ko ponudba blaga za široko potrošnjo na trgu še vedno ni sledila povpraševanju, ki je zaradi dviga kupne moči naraščalo. Prepočasno prilagajanje industrijske proizvodnje povpraševanju, predvsem pa togost trgovine, ki se je, zaradi različnih razlogov (razdrobljenosti, neorganiziranosti, nezainteresiranosti za hitrejši razvoj), na to prepočasi odzivala, je dvigovalo rast cen, trg pa je postajal nestabilen.⁶¹ Posledično je bila omejena tudi dostopnost do izdelkov široke potrošnje.

Na pobudo Stalne konference mest Jugoslavije⁶² je dan po odprtju razstave v Ljubljani, v Hotelu Union potekal tudi dvodnevni posvet z naslovom *Prvo jugoslovansko posvetovanje o stanovanjski izgradnji in stanovanju*, kjer so opozorili na pomanjkljivosti pri stanovanjski gradnji in vzdrževanju stanovanjskega fonda, predvsem pa so izpostavili, kaj je treba izboljšati na tem področju.⁶³ Pri tem so bili glavni poudarki na racionalizaciji gradnje, standardizaciji, ki omogoča večjo dostopnost, tesnem sodelovanju arhitektov, izvajalcev in industrije ter celostnem pristopu, katerega integralni del je tudi urbanistično načrtovanje in projektiranje. Poudarjali so, da: »Stanovanjska graditev ni le izključno postavitve stanovanj, vključuje tudi kompleksno ustvaritev teritorija.«⁶⁴ Hkrati pa so, glede na premiso, ki jo je poudarjal arhitekt Boris Gabršček, da je treba pri stanovanjski gradnji bolj upoštevati človeka oz. ugodje, ki mu ga zasebni bivanjski prostor nudi, poudarjali, da je treba poskrbeti za »psihohigienske pogoje stanovanja«, ki omogočajo »počitek, rekreacijo in restitucijo delovne sposobnosti« ter »olajšujejo življenje delovnih ljudi, posebej gospodinj«. ⁶⁵ Z referatom je nastopila tudi političarka Vida Tomšič, ki je bila med letoma 1948 in 1953 predsednica Antifašistične fronte žensk (AFŽ), predhodnice Zveze ženskih društev,⁶⁶ ene od organizatork razstave. Izpostavila je, da so interesenti za stanovanja družine in zato moramo pogledati, kako živijo sodobne družine, kajti funkcija stanovanja ni samo streha nad glavo, temveč tudi to, da se v njem odvija družinsko življenje.⁶⁷ Pri tem je poudarila predvsem pomen ureditve sodobnega stanovanja na način, ki bo ženske razbremenil gospodinjskega dela: »Naše stanovanje

60 Prav tam.

61 Več v: Rendla, 2018 (gl. op. 3), str. 325.

62 29. 5. 1956 je v dvorani Filharmonije v Ljubljani potekala še *VI. letna skupščina Stalne konference mest Jugoslavije*, s katero so zaključili otvoritvene dni tega velikega zveznega dogodka.

63 Brez avtorja, »Posvetovanje o stanovanjski gradnji«, *Arhitekt*, št. 20, 1956, str. 34.

64 Prav tam.

65 Prav tam.

66 Več o zgodovini ženskih društev v opombi 71.

67 bt, 1956 (gl. op. 57), str. 98.







30–33

Fotografije interierja hiše »Trata« na razstavi *Stanovanje za naše razmere* v stanovanjski stavbi, t. i. Kozolcu, v Ljubljani leta 1956.

moramo tako urediti, da ne bo ženska zaradi pomanjkanja prostorov in uslug še večja sužnja gospodinjskih opravkov kot doslej [...].«⁶⁸ V tem obdobju je v praksi, predvsem skozi ustanovljene servise (pralnice, krpalnice, skrb za otroke itd.), deloma že deloval politični koncept stanovanjske skupnosti, ki naj bi odpravljal prav tovrstne težave (neenakopravno vključevanje v vse plasti družbenega življenja), promocijo na najvišji ravni pa je doživel na razstavah *Družina in gospodinjstvo* v letih 1958 in 1960 v Zagrebu.

Prikaz modela koncepta stanovanjske skupnosti na razstavah *Družina in gospodinjstvo*

Tri razstave *Družina in gospodinjstvo* so se na novem Zagrebškem velesajmu v Novem Zagrebu zvrstile med letoma 1957 in 1960.⁶⁹ Koncept ljubljanske razstave naj bi služil kot vzpodbuda za prvo razstavo *Družina in gospodinjstvo*.⁷⁰ Vendar ni bila le ponovitev podobne

68 Prav tam.

69 Bjažić Klarin, 2020 (gl. op. 33), str. 278–287.

70 Jasna Galjer, »Je li modernizam još uvijek aktualan?: Sraz realnosti i utopije na izložbama stanova 1950-ih u SFRJ-u«, v: Renata Novak Klemenčić in Martina Malešić (ur.), *Arhitekturna zgodovina 2*, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 2014, str. 109.

akcije, saj je že druga razstava leta 1958 prinesla razširitev koncepta razstave *Stanovanje za naše razmere* na stanovanjsko sosesko in stanovanjsko skupnost. Na ljubljanski razstavi je bilo to že nakazano skozi razstavne teme in besedila, a še ne dovolj razvito in vizualno predstavljeno kot osrednji vzvod dviga življenjskega standarda. Tako ljubljansko kot zagrebške razstave je povezoval skupen format z delitvijo na izobraževalni in komercialni del ter podoben način prezentacije vsebin, a je razstava *Stanovanje za naše razmere* ideje modernizacije in nove bivanjske kulture naslavljala predvsem znotraj polja arhitekturne in oblikovalske discipline ter tehnološkega razvoja, medtem ko so razstave *Družina in gospodinjstvo* spremembe v načinu bivanja razširjale na družbeni vidik življenja v skupnosti. To je bilo tesno povezano s prizadevanji, predvsem ženskih društev in tudi same vlade, po enakopravnosti vseh članov družbe, zlasti pa z vprašanjem emancipacije žensk. Ženske organizacije⁷¹ so opozarjale, da zaostalo gospodinjstvo hromi položaj zaposlenih žena, saj jim je bilo zaradi opravljanja dvojnega dela (ob službi še gospodinjstvo) onemogočeno večje vključevanje v gospodarsko in javno življenje. Reševanja tega so se temeljito lotile s tem, da so vplivale na organe družbenega samoupravljanja oziroma na razvoj komun in komunalnega sistema.⁷² Razstava *Družina in gospodinjstvo* je nastala na pobudo Zveze ženskih društev Jugoslavije⁷³ v sodelovanju s številnimi soorganizatorji.

71 Zveza ženskih društev je bila naslednica AFŽ (ust. 1942), ki je bila razpuščena leta 1953. Med 1953 in 1960 je bilo v Sloveniji ustanovljenih 42 ženskih društev, ki so se ukvarjala tudi z reševanjem bivanjske problematike, razbremenitvijo gospodinjstvenega dela, vzpostavljanjem servisov itd. V: Savez ženskih društev Jugoslavije (SŽDJ), Materijali republičkega saveza ženskih društev – Makedonije, Slovenije i Srbije, 1954–1961, »Zveza ženskih društev Slovenije: poročilo o številčnem stanju, delu in pomenu ženskih društev v Sloveniji za obdobje od ustanavljanja ženskih društev pa do junija leta 1960, 22. 4. 1960, str. 5«, AJ 345/6, AJ. O vlogi ženskih društev po drugi svetovni vojni glej tudi: Mateja Jeraj, *Slovenke na prehodu v socializem: Vloga in položaj ženske v Sloveniji 1945–1953*, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, 2005, str. 118–122; Ana Valič, »Delovanje ženskih družbeno-političnih organizacij med letoma 1945 in 1972 na Slovenskem« (diplomska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2020, str. 19–20; Ana Cergol Paradiž in Irena Selišnik, »Akteerke ženskega gibanja na socialnem področju: Kontinuitete in prelomi«, *Socialno delo*, let. 62, št. 2–3, 2023, str. 120–128.

72 Savez ženskih društev Jugoslavije (SŽDJ), Materijali republičkega saveza ženskih društev – Makedonije, Slovenije i Srbije, 1954–1961, »Poročilo Zveze ženskih društev Slovenije po IV. kongresu AFŽ, 27. 1. 1959, str. 2«, AJ 345/6, AJ.

73 V arhivskih dokumentih, vezanih na organizacijo razstave, je sicer navedeno, da je bil na pobudo Zveze sindikatov Jugoslavije ter drugih družbenih in gospodarskih organizacij v Beogradu maja 1957 ustanovljen Zvezni odbor Družina in gospodinjstvo, ki je koordiniral aktivnosti devetindvajsetih družbenih in gospodarskih organizacij ter ustanov v zvezi z reševanjem problematike družine in gospodinjstva. Vse organizacije so našteje in med njimi sta tudi Zveza ženskih društev Jugoslavije in Zveza arhitektov Jugoslavije. V ta odbor je vsaka imenovala tudi svojega predstavnika. V: Savez ženskih društev Jugoslavije (SŽDJ), Materijali republičkega saveza ženskih

Slovenska udeležba na prvi razstavi (1957) je bila skromna, saj je DAS zaradi kratkega roka za pripravo skupinski prispevek k razstavi omejil na ponudbo panojev z razstave *Stanovanje za naše razmere* ter organizatorjem priporočil, da se za »možnost eventuelne improvizacije svojih del na razstavi v obliki interierjev po novih tlorisnih dispozicijah«⁷⁴ obrnejo neposredno na arhitekta. Fokus druge razstave *Družina in gospodinjstvo* leta 1958⁷⁵ je bil usmerjen v idejo stanovanjske skupnosti kot takrat osrednje teme družbenopolitične agende. Stanovanjska skupnost je bila poleg delavskih svetov in komun temeljna enota samoupravljanja; v sodelovanju s prebivalci je skrbela za številne družbene servise, ki naj bi ljudem, zlasti družinam, pomagali pri organizaciji vsakdanjega življenja.⁷⁶

Razstava je bila razdeljena na pet sklopov: »Stanovanjska skupnost – splošni del«, »Servisi in otroške ustanove v stanovanjski skupnosti«, »Individualno gospodinjstvo«, »Stanovanje in stanovanjska izgradnja« ter »Trgovina in industrija«.⁷⁷ V programski knjižici so bili podrobno opredeljeni tako organizatorji in nosilci konceptov posameznih sklopov kot tudi metode in tehnike razstavljanja ter cilji, elementi in ekspanati posameznih sklopov.⁷⁸ Razstava je obsegala sedem tematskih paviljonov in tri otroška igrišča. Prvi paviljon »Stanovanjska skupnost«, ki ga je organizirala Stalna konferenca mest Jugoslavije, je bil namenjen splošni organizaciji življenja stanovanjske skupnosti v stanovanjskem naselju. Na vhodu v paviljon sta bila razstavljena maketa in projekt idealne soseke za 5.000 prebivalcev, ki so ga pod vodstvom arhitekta Edvarda Ravnikarja in Janje Lap, vodje projektivnega

društava – Makedonije, Slovenije i Srbije, 1954–1961, »O nekim aspektima aktivnosti saveznog organizacijskog odbora 'Porodica i domaćinstvo'«, AJ 345/4/2029/1, AJ.

74 Zveza arhitektov Slovenije, »Dopis Društva arhitektov Slovenije Zagrebškemu biroju I. mednarodne revijalne razstave *Družina in gospodinjstvo* 1957, 2. 8. 1957«, AS 1173/23.01–23.11, ARS.

75 Člani organizacijskega odbora so bili Centralni odbor Zveze ženskih društev, Zveza društev prijateljev mladine, Stalna konferenca mest, Zvezni in republiški zavodi za napredek gospodinjstva, Centralni odbor Zveze sindikatov, Rdeči križ, Ljudska tehnika, industrijska, trgovinska, zunanjetrgovinska, gostinska, kmetijska in druge zbornice, Zagrebški Velesejem, Interpublic ter druge ustanove in organizacije. Brez avtorja, »Velika mednarodna revijalna razstava 'Družina in gospodinjstvo 1958'«, *Sodobno gospodinjstvo*, št. 56–57, 1958, str. 233.

76 Edvard Kardelj, »O nekim problemima stambene zajednice«, *Progres*, let. 3, št. 4–5, 1958, str. 4–5. Več o tem v: Braco Mušič, *O stanovanjskih skupnostih kot urbanističnem elementu*, Urbanistični inštitut LR Slovenije, Ljubljana, 1960; Breda Mihelič, *Urbanistični razvoj Ljubljane*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1983, str. 51–61; Jelica Jovanović, »Materializing the self-management: Tracking the commons in Yugoslav housing«, v: Stavros Stavrides in Penny Travlou (ur.), *Housing as Commons: Housing Alternatives as Response to the Current Urban Crisis*, Bloomsbury Publishing, London, 2022, str. 209–232.

77 Zveza arhitektov Slovenije, »Program II Međunarodne revijalne izložbe *Porodica i domaćinstvo* 1958, str. 2«, SI AS 1173/14.01–14–09, ARS.

78 Prav tam, str. 1–16.

ateljeja »Stanovanjska skupnost – splošni del« pri republiškem odboru Družina in gospodinjstvo, razvili v Ravnikarjevem seminarju na Oddelku za arhitekturo Fakultete za arhitekturo, gradbeništvo in geodezijo.⁷⁹ (Slika 34) Predstavitev soseske je vključevala tudi strošek investicije in shematske prikaze njene organizacije in infrastrukture. Koncept stanovanjske soseske z omejenim številom prebivalcev, uravnoteženimi javnimi programi in servisi ter dobro notranjo organizacijo je pomenil sistemsko, urbanistično in programsko vizijo, ki naj bi služila kot metodologija projektiranja in ne kot projekt za neposredno aplikacijo, kot vzorčni model za druge stanovanjske soseske in skupnosti.⁸⁰ Razstava tako ni prikazovala le obstoječih dosežkov, kot so bili primeri že izvedene stanovanjske gradnje v Zagrebu, Beogradu in Ljubljani in v drugih jugoslovanskih mestih,⁸¹ ampak tudi razvojno pot stanovanjske skupnosti v prihodnosti, ki bi s t. i. podružabljanjem⁸² gospodinjstev del omogočila enakopravno vključevanje v družbo vseh družinskih članov. Upali so, da bodo z razstavljenim prikazom zasnove stanovanjske soseske za 5.000 ljudi, v kateri človek živi kot v harmoničnem mestu (ne samo »delavskem« naselju, ki zaobjema samo kategoriji delavnica in stanovanje),⁸³ kjer ima vso infrastrukturo na dosegu roke, pokazali na prednosti tovrstnega, celostnega pristopa k načrtovanju in življenju v stanovanjskih soseskah. V reviji *Progres*⁸⁴ z naslovom *Stambena zajednica*, ki je izšla ob razstavi, so zapisali, da, »[s] tem pojmom, ki dejansko predstavlja urbanistično in programsko zaključeno enoto, lahko mislimo in delamo realneje kot doslej«. ⁸⁵ Pri konkretnem prikazu na razstavi je program

- 79 Pri tem so sodelovali Mitja Jernejec, Majda Dobravec, Janez Lajovic in Janja Lap. Mihelič, 1983 (gl. op. 76), str. 55; Mušič, 1960 (gl. op. 76), str. 6. Kot navaja Vladimir Brezar, je bil »seminar prof. Ravnikarja ravno tisti kraj, kjer se je pri nas pojavila ideja, kasneje celo doktrina o stanovanjski soseski«, v: Vladimir Brezar, »Vloga šole za arhitekturo«, *AB*, št. 68-69, 1984, str. 27.
- 80 Zakon o stanovanjskih skupnosti iz leta 1958 je slednje opredelil kot samoupravne enote za določeno urbanistično območje, s tem je soseska postala prostorska enota stanovanjske skupnosti, ta pa je upravljala delovanje soseske. V: Martina Malešič, »Od naselja do soseske in od parka do ulice«, v: Luka Skansi (ur.), *Soseske in ulice: Vladimir Braco Mušič in arhitektura velikega merila*, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana, 2016, str. 40. Glej tudi: Mušič, 1960 (gl. op. 76), str. 4. in Mitja Jernejec, »Stanovanjsko naselje danes in jutri«, *Človek – stanovanje – naselje*, Urbanistični inštitut LRS, Ljubljana, 1962, str. 54.
- 81 Galjer, 2014 (gl. op. 70), str. 111.
- 82 Termin »podružtljavanje«, v srbohrvaščini, so uporabili v posebni številki revije *Progres*, ki je izšla ob razstavi, in sicer v članku: Brez avtorja, »Stambena zajednica – opšti prikaz«, *Progres*, let. 3, št. 4-5, 1958, str. 8.
- 83 Brez avtorja, »Nastanek programa stambene zajednice«, *Progres*, let. 3, št. 4-5, 1958, str. 30.
- 84 V reviji so s fotoreportažo delovnega dne povprečne štiričlanske delovne družine (manjše celice stanovanjske skupnosti), s šoloobveznim otrokom in drugim, ki obiskuje vrtec, nazorno prikazali prednosti, ki jih nudi življenje v stanovanjski skupnosti.
- 85 Brez avtorja, »Stambena zajednica ...«, 1958 (gl. op. 82), str. 30.



Janja Lap predstavlja projekt in maketo idealne soseske za 5.000 prebivalcev predsedniku Titu na razstavi *Družina in gospodinjstvo* na Zagrebškem velesejmu leta 1958.

stanovanjske soseske temeljil na diferenciaciji treh con, s katerimi so ugodili različnim potrebam in željam stanovalcev. To se je raztezalo od v centru koncentriranih bolj urbanih poudarkov z infrastrukturo do bolj strnjenege stanovanjskega dela v sredini in na koncu t. i. »elastičnega področja individualnih endružinskih hiš«,⁸⁶ z enako velikimi parcelami, ki se jih prilagodi individualni uporabi.

Temeljni cilji razstave se niso nanašali le na reševanje problema ekonomične in racionalne izgradnje stanovanj, racionalizacijo in mehanizacijo del v posameznem gospodinjstvu ter vplivanje na napredovanje proizvodnje, potrošnje in organizacije prodaje izdelkov, namenjenih zadovoljevanju potreb družine in gospodinjstva.⁸⁷ Bili so ambicioznejši, saj so želeli vplivati na razvoj novih oblik socialnih odnosov v stanovanjski skupnosti, kar bi skozi samozdruževanje razbremenilo delovne družine.⁸⁸ Servisi, ki so bili predstavljeni že na prvi razstavi *Družina in*

86 Prav tam.

87 Zveza arhitektov Slovenije, »Program II Međunarodne revijalne izložbe Porodica i domaćinstvo« (gl. op. 77), str. 6.

88 Prav tam, str. 5.

gospodinjstvo leta 1957,⁸⁹ na drugi pa jim je bil posvečen samostojni sklop »Servisi in otroške ustanove v stanovanjski skupnosti«, so bili formalno »javne ustanove (v stanovanjskih skupnostih) za kolektivno nudenje storitev družinam in gospodinjstvom znotraj skupnosti«.⁹⁰ Razstava je bila nedvomno odraz aktualnega dogajanja oziroma nove socialne politike,⁹¹ saj so ponekod servisi že delovali, z ustanavljanjem stanovanjskih skupnosti po letu 1958 pa so postajali vse bolj pogosti. Pred njimi so del teh nalog že opravljala društva za napredek gospodinjstva ali žena,⁹² ki so se trudila organizirati različne servise.⁹³ Tako so že od sredine petdesetih let ustanovila različne službe, kot so bile ljudske kuhinje, društva prijateljev mladine, ki so prevzemale skrb za otroško varstvo, biroji za pomoč v gospodinjstvu itd. Njihov osnovni namen ni bil le razvijati dejavnosti za razbremenitev zaposlene žene, temveč tudi razvoj dejavnosti, kjer bi se nezaposlene žene vsaj priložnostno zaposlovale.⁹⁴ Posvečali so se predvsem problematiki varstva otrok, šolskih kuhinj, prehrane prebivalstva, pralnic, krpalnic, prirejanja tečajev itd. Društva so bila pri tem bolj ali manj uspešna, ponekod so servisi (npr. šiviljski) prerasli tudi v samostojne obrate.⁹⁵ Društvene

- 89 »Anketa o mišljenju posjetilca sa I. međunarodne revijalne izložbe 'Porodica i domaćinstvo 1957', Međunarodna revijalna izložba 'Porodica i domaćinstvo', Anketna služba, 1957, str. 14.«, MAO A/ER/16, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana. V anketi je bilo obiskovalcem, pomensko sicer nekoliko nerazumljivo vprašanje, ali lahko naštejemo nekaj predstavljenih servisov, za katere menijo, da bi jim koristili.
- 90 Prav tam, str. 14.
- 91 Ta je temeljila na usmeritvah *VII. kongresa Zveze komunistov Jugoslavije*, ki je izpostavil, da se »socialna politika v naši družbi spremeni v skrb za vse to, kar mora ustvarjati boljše in udobnejše življenje človeka«. V: Brez avtorja, »Servisi stambenih zajednica«, *Progres*, let. 3, št. 4, 1958, str. 70.
- 92 V reviji *Progres* so trdili, da so bili prvi servisi ustanovljeni šele na pobudo Zveze ženskih društev. Prav tam. Po letu 1958 je večina nalog, ki so jih opravljali omejena društva in tudi že ustanovljeni servisi, prehajala pod okrilje stanovanjskih skupnosti, ki so se takrat ustanovljale v večini občin v Sloveniji. S tem so prenehala delovati številna društva za napredek gospodinjstva in društva žena. Več v: Savez ženskih društev Jugoslavije (SŽDJ), Materijali republičkega saveza ženskih društev – Makedonije, Slovenije i Srbije, 1954–1961, »Zveza ženskih društev Slovenije: Poročilo o številčnem stanju, delu in pomenu ženskih društev v Sloveniji za obdobje od ustanavljanja ženskih društev pa do junija letos 1960, 22. IV. 1960, str. 1–11« in »Poročilo Zveze ženskih društev Slovenije po IV. kongresu AFŽ, 27. 1. 1959, str. 1–16«, AJ 345/6, AJ.
- 93 V Ljubljani je že leta 1955 delovala ena šivalnica, ki so jo videli kot vzorčni model servisa, ki bi se ga dalo uporabiti tudi drugje. Glej: Savez ženskih društev Jugoslavije (SŽDJ), Materijali republičkega saveza ženskih društev – Makedonije, Slovenije i Srbije, 1954–1961, »Zapisnik organizacijskega dela ustanovnega občnega zbora Zveze ženskih društev Slovenije, dne 13. decembra 1955, str. 6«, AJ 345/6, AJ.
- 94 Savez ženskih društev Jugoslavije (SŽDJ), Materijali republičkega saveza ženskih društev – Makedonije, Slovenije i Srbije, 1954–1961, »II. Ocena društava, str. 1.«, AJ 345/6, AJ.
- 95 Društvo žena Celje je poročalo, da so ustanovili šiviljski servis, ki je prerasel v samostojno podjetje. Iz Društva za napredek gospodinjstva Maribor so leta 1960

aktivnosti so sicer temeljile na prostovoljnem delu in društvenih sredstvih, kar dolgotrajno ni bil vzdržen model. V okviru razstave *Družina in gospodinjstvo* so predstavili tudi model financiranja servisov, ki bi bil delno samooskrben, delno pa podprt z državnimi dotacijami. Samoorganizacija v stanovanjski skupnosti naj bi se financirala s samoprispevki, ki v petdesetih letih še niso imeli zakonske podlage, iz dotacij politično-teritorialnih enot, iz kombinacije samoprispevka in dotacij ter z organiziranim varčevanjem.⁹⁶ Ob tem so računali tudi na večjo gospodarsko rast, ki naj bi omogočila sofinanciranje servisov, posledično pa dvig življenjskega standarda.⁹⁷

Ideja stanovanjske skupnosti, kot je bila prikazana na razstavi, je bila model, ki je nakazoval možnosti celovitega in predvsem kompleksnejšega razvoja ne samo na področju urbanizma in stanovanjske gradnje, temveč tudi pri vzpostavljanju novih družbenih odnosov, ki so vsebovali emancipatorni potencial. Živa Beltram, ki je konec petdesetih let vodila ljubljanski Center za napredek gospodinjstva, je leto po razstavi zapisala, da »napredek gospodinjstva ni več samo stvar izobraževanja, opozarjanja na pomen zdrave prehrane, sodobnih delovnih pripomočkov in praktične opreme, ampak je postal stvar nove, višje organizacije gospodinjanskega dela v zelo širokem obsegu. Odločitev našega državnega in političnega vodstva, da se z ustanavljanjem stanovanjskih skupnosti in njihovih servisov omogoči najširšim plastem državljanov, da si bolje uredijo življenje, je postavilo naše zavode pred veliko preizkušnjo.«⁹⁸

Najbolj obiskan paviljon razstave je bil »Stanovanje in stanovanjska izgradnja«, kjer je bilo prikazanih 9 tipov stanovanj, od samskih do stanovanjskih enot za štiri ali pet oseb, iz petih jugoslovanskih republik, Slovenije, Hrvaške, Srbije, Bosne in Hercegovine ter Makedonije.⁹⁹ (Slika 35) Modeli stanovanj v merilu 1 : 1 so bili v celoti opremljeni kot realna stanovanja: s stavbnim pohištvom, kopalniško in kuhinjsko opremo, vgradnimi omarami, pohištvom in ostalo notranjo opremo. Njihova kvadratura se je gibala med 31 m² in 63 m². Beograjski arhitekturni Atelje 4 (Đorđe Krekić, Branko Babić, Zvonimir Veber) je

poročali, da sta se krpalnica in otroška konfekcija razvili v gospodarski obrat z delavskim upravljanjem. Izpostavili pa so tudi, da so njihove številne aktivnosti preslele samo problematiko žensk in reševanja problemov samo s silami in sredstvi društva, v: Savez ženskih društev Jugoslavije (SŽDJ), »II. Ocena društava« (gl. op. 94) str. 14, 16.

96 Zveza arhitektov Slovenije, »Program II. Međunarodne revijalne izložbe Porodica i domaćinstvo ...« (gl. op. 77), str. 7.

97 Glej: Brez avtorja, »Stambena zajednica ...«, 1958 (gl. op. 82), str. 71.

98 Živa Beltram, »Zavodi za napredek gospodinjstva dobivajo svoje pravo mesto«, *Sodobno gospodinjstvo*, št. 11-12, 1959, str. 306.

99 Andrija Mutnjaković, »Stambena problematika u okviru II. međunarodne izložbe 'Porodica i domaćinstvo 1958'«, *Čovjek i prostor*, št. 79, 1958, str. 4.

predstavil enosobno in dve dvosobni stanovanji, arhitekt Vladimir Zarahovič iz Sarajeva dvo- ter dvoinpolsobno stanovanje, arhitekta Dimitar Dimitrov in Slavko Brezovski iz Skopja pa trisobno stanovanje. Zavod za stanovanjsko izgradnjo Slovenije je prikazal že zgrajeno vzorčno stanovanje iz ljubljanskih Savskih stolpnic arhitektov Milana Miheliča in Ilije Arnautovića (Ljubljana, 1957–1962), ki je s svojo zasnovo okoli središčnega sanitarno-gospodinjskega vozla pomenil občutno racionalizacijo gradnje, ki je omogočila veliko mero fleksibilnosti. (Slika 36–37) Hrvaški del postavitve je predstavil popolnoma opremljeni dvosobno in trisobno stanovanje arhitekta Bernarda Bernardija. Fleksibilna tlorisna zasnova tega predloga je omogočala več kombinacij znotraj stanovanjske enote, kar je omogočila vzpostavitev racionalne prostorske enote t. i. globokih stanovanj.¹⁰⁰ Pomožne prostore je Bernardi pomaknil v notranjost stavbe (globina prostora je 14 m), s čimer je povečal prostornost dnevnega prostora, dodatno okrepljeno z ložo.

Razstavo si je ogledalo zavidljivih 1.250.000 obiskovalcev. Narejene so bile ankete, kjer se jih je od 40.000 anketiranih 77,5 % opredelilo za sodobno oblikovano pohištvo.¹⁰¹ Tipi pohištva, ki so bili takrat na trgu, so bili stari trideset ali več let in niso bili primerni za nova, po kvadraturi manjša stanovanja,¹⁰² pa tudi ne za nov način življenja. Ob pomanjkanju modernega pohištva na trgu pa je bila večja težava v rigidnosti trgovine, ki v petdesetih letih ni uspela slediti povpraševanju po izdelkih široke potrošnje.

Tej usmeritvi kot tudi namenu uskladitve razvoja družine in gospodinjstev s socialističnim razvojem na drugih področjih družbe je sledila tudi zadnja razstava *Družina in gospodinjstvo* leta 1960. Za razliko od prejšnje razstave je bil model skupnosti v uvodnem paviljonu, poimenovanem »Stanovanjska skupnost«,¹⁰³ predstavljen z načrti, maketami, fotografijami in organizacijo dela delovanja osemnajstih obstoječih stanovanjskih skupnosti iz Beograda, Zagreba, Ljubljane, Splita, Reke, Siska in drugih mest.¹⁰⁴ S tem so medijsko izpostavili v praksi delujoči model in vse prednosti, ki jih prinaša bivanje v tako organizirani skupnosti, kjer se s pomočjo servisov

100 Iva Ceraj, *Bernardo Bernardi: Design Work of an Architect 1951–1985*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i umjetnosti, Hrvatski muzej arhitekture, Zagreb, 2015, str. 78.

101 Galjer, 2014 (gl. op. 70), str. 114.

102 Stanovanja iz ljubljanskih Savskih stolpnic so imela kvadrature: dvosobno stanovanje 52,87 m², trisobno 66,61 m² in garsonjera 21,30 m².

103 Preostali paviljoni so bili: »Katedra družine in gospodinjstva«, »Stanovanje in stanovanjska izgradnja«, »Usluge za gospodinjstvo«, »Otroške ustanove«, »Družbena prehrana«, »Sodobna trgovina in preskrba«, »Mi na počitku«, »Družina in gospodinjstvo na vasi«.

104 Brez avtorja, »Družina in gospodinjstvo 1960«, *Sodobno gospodinjstvo*, št. 77, 1960, str. 130.

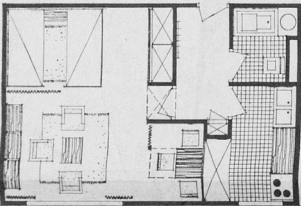


JEDNOSOBNI STAN — DNEVNI BORAVAK (Projekt: ATELJE 4)

Jednosobni stan

Projekt: ATELJE 4, Beograd
Projektori: Prof. arh. ĐORĐE KREKIĆ,
arh. BRANKO BABIĆ i arh. ZVONIMIR VEHER

Najmanji teorijski, koji je fizički shodan kod stana s otvorkom kvadratom. Vrije tino je riješena soba sa čistim grupacijama i njihovom mogućom odjeljivanju. Može se preobraziti stanje i nje za spavanje i ovom malenom prostoru, ali je simpatično da teorijski dopušta pomerenje uključujući spavanje, ograde, koji se to želi, a mogućnost zaleđnog tretiranja čitavog prostora uvijek je otvorena.



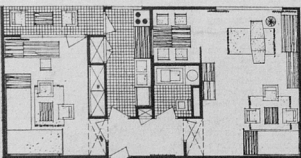
TLAČIT JEDNOSOBNOG STANA (Projekt: ATELJE 4)

Dvosobni stan

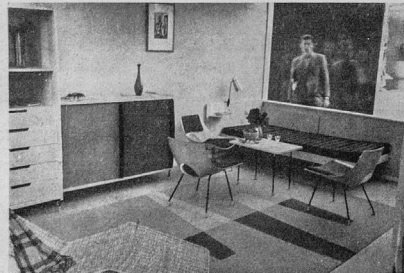
Projekt: ATELJE 4, Beograd
Projektori: Prof. arh. ĐORĐE KREKIĆ,
arh. BRANKO BABIĆ i arh. ZVONIMIR VEHER

Ovaj dvosobni stan po projektu iste projektantske grupe ATELJE 4 (Prof. arh. Đorđe Krekić, arh. Branko Babić, arh. Zvonimir Veher) izraden je za kombinaciju s njihovim jednosobnim stanom. Otvorkom zidovima sačinjavaju s dvosobni stanovi s jedne strane hodnika, što je s druge strane izlazi ostan jednosobni stanova te stubišni prostor. Ovo stvaranje nutarnjeg

hodnika i obostanog orijentiranja stanova svodi njihova fasadna dužina na ipak ekonomičnu širinu zgrade od 13-15 metara. Površina otvora dvosobnog stana iznosi 47,0 m² s logijom od 4,20 m. Teorijski grupacija veći je davno poznata, ali je interesantna rotacija kuhinje i kupane (kuhinja uz spavanje), što je, sa ekonomičnijim kupanom, dalo vrlo lijepu rješenje za blagovanje, vezanu otvorenu za kuhinju.



TLAČIT DVOBNOG STANA (Projekt: ATELJE 4)



DVOBNOI STAN — DNEVNI BORAVAK (Projekt: ATELJE 4)

Stambena u okviru II. međunarodne izložbe

Drugovi arhitekti!
Za projekte i onako ne pita niko nas, buduće stanare, već sami to (smučkalice) putem vaših komiteta.
(Iz knjige utisaka)

Upravo taj mimo-birokratski faktor, taj prekid zalovrenog kruga projekatni rezizija — gradnja, taj podstajno iskrižen kontakt s milijun i četvrti posjetilaca iz cijele zemlje, značaj je ove izložbe i njena gotovo historijska vrijednost. Upravo to, što ovaj put nismo ništa smučkalice nego se prepustili kritici javnosti.

Možda ova konstatacija iritira nekog, tko je očekivao velike rezultate i smjernice za našu buduću izgradnju. Međutim, rezultati su više ilustrativni nego instruktivni: naše uvjerenje iz vlastitih stambenih iskustava, iz iskustava revije i moda iz akustična kopija prijatelja, uvjerenje o upotrebljivosti stavova koje projektiramo i gradimo, do-

šlo je ovdje konkretnu i raznorodnu vrlo zornu predodžbu, da svi ti mali prototipi (reacionalni normalitimi) ipak, uz kulturno ansambliranje, predvodišaju ugodne stambene prostore. Ova izložba predstavlja zapravo ilustraciju naših i društvenih jednodijelnih zahtjeva za nalaženje optimalnih rješenja stambene izgradnje. Optimalnih u smislu traženja zadovoljavajućih proporcija i čvrste koštajanja i komfora stanovanja. Pa kadra sa te proporcije nađemo, vrlo interesantno ih je bilo prikazati i nama samima i javnosti (koja je na izložbama o njima glasila, prikazali i iskustali ih u gabitru prije stvarnih realizacija).

Taj prikaz je uspio, a ni uspjeh prikazanih rješenja nije bio mali. Pa i unatoč toga je dubovitosj prijednih dispozicija poznata već iz literature. Inak u poređenju s desigodisjnim standardnim shemama i deoperatorkim rješenjima, koja se pojavljuju, ove dispozicije imaju svoje značajne vrijednosti. Vrijednosti bilo prostornih odnosa, bilo skladnosti pojedinih dijelova. Nažalost, u karakteru i organizaciji izložbe ove studije detalja

i cizelirane racionalizacije nisu bile održane, pa o njima možemo govoriti zapravo samo kod slučajevnog otkuća.

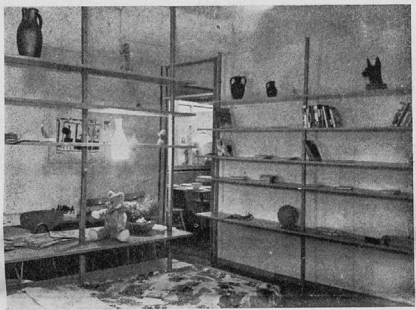
Naše zadovoljstvo normalitima i ovim rezultatima sigurno nije perspektivno. Normalitvi su odigrali svoju pozitivnu ulogu u vrednajući naše stambene arhitekture na pozicije, s kojih je ona zapravo i nastala: racionalizacija (ekonomičnost i funkcionalnost) je uvijek bila dominantna misao-vodilja suvremene arhitekture. Misao iz nekih čudnih razloga gotovo zalovravljena. Stoga normalitvi, kao podstajnik na tu misao, imaju ne samo ekonomsku već i stvaralačku pozitivnost. (Le Corbusier kaže: »Ne, novac nema ništa zajedničkog s kovijskom pažnjom emocije. Dobro je za arhitekta da raspolaže s malo sredstava.«) Traženja i nalazanja na izložbi »Procedica i domaćinstvo« jedan su od očakava ove teže. No uredi smo, da naše zadovoljstvo može imati samo trenutne

Dvosobni stan

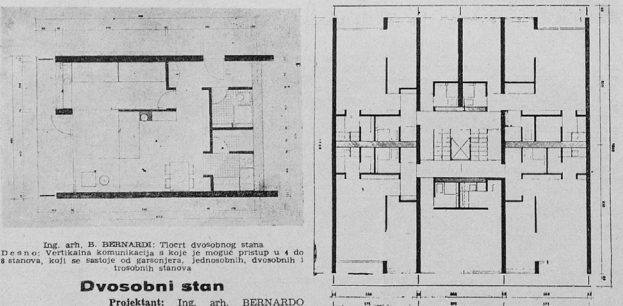
Projekt: ZAVOD ZA STAMBEINU IZGRADNJU SLOVENIJE

Projektori: Ing. arh. MILENA MIHELIC i ing. arh. ILIJA ARNAUTOVIC, Ljubljana

Po teorijski dispoziciji vrlo sličan stanovi grupe ATELJE 4, ovaj Zavod za stambenu izgradnju I.R. Slovenije, izradio je projekt za stan u zgradbi, izradio je arh. Ilija Arnautović. Kupana i kuhinja povezani su otvoreni hodnikom, koji se blagovanje ispred kupane iz beogradskog projekta prevedena je u otvoreni hodnik i kuhinje (te nešto proširena), da je dobiven vrlo profinjani kontrast. Mimo komunikativne njegove vrijednosti kao istine stambene, ovaj prostor za blagovanje i rad proširenje i kuhinje i dnevnog boravka, njihova nadopuna i potpuna veza, što su dalje posebno značajne. Možda je Rele, Ho je taj prostor vrijedno kuhinji nego dnevnom boravku odnosno spavanje i dnevnog boravka prema teno (otvorenom) prostoru. Jednak što također nije najrešavije rješenje, Teorijski se u grupaciji je s naš, smisljeni i teorije sa svim prednostima i manama osjećanja koje je toga riješe. Na fotografiji našete prikazana, je mogućnost priključanja treće sobe kod dispozicije uobnog stana.



DJEČJA SOBA U DVOBNOI STANI. Projekt: Ing. arh. M. MIHELIC i ing. arh. I. ARNAUTOVIC. Projektant namještaja Ing. arh. MIKO KRALJ u saradnji Zveze prijatelja mladine Slovenije.



Ing. arh. B. BERNARDI: Teorijski dvosobni stan
Dezajn i fasadna komunikacija s koje je mogao pristupiti 4 do 5 stanova, koji se sastojao od raspoređenih, jednosobnih i dvosobnih stanova

Dvosobni stan

Projektant: Ing. arh. BERNARDO BERNARDI, Zagreb

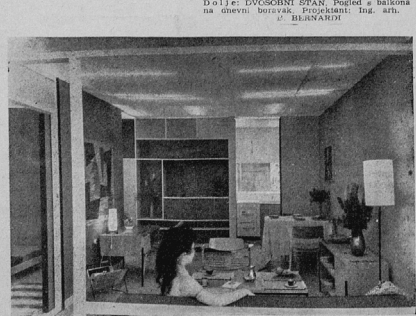
Dvosobni stan po projektu Ing. arh. Bernarda Bernardi karakterističan je zbog svoje minimalne kvadrature. Njegova površina iznosi 46,00 m² s logijom od 2,10, što je za stan iz tog manje od stana arhitekta Raylona. No teško je zamisliti njegovo funkcioniranje za obitelji veći od 3 člana, što ovi razliki čini uvjerljivim. Stan je riješen po dužini, čineći sa dužini fasade, tako da su pomoćne prostorije umjetno zračne i svijetlene.

Prava vrijednost ovoga stana je u distribuciji komunikativnih stambenih jedinica, gdje je na jednom vertikalnom nivou, gdje može biti 4-5 stanova s ukupnom dužinom od 10,00 m, a na drugom nivou, gdje su, zajedničke instalacije, stambeni nivo sa povoljnim rasporedima, te vrlo velike mogućnosti komunikativne. Iste ostali teorijski značajnim dostignućem. Na slici je prikazana kombinacija od 1. parova i 1. jednosobnog, 2. dvosobni i 1. trosobnog stana. Mogući sistem od 8 kombinacija vrijedan je pažnje, pa ga navodimo:

E	3	—	1
D	2	—	2
D	2	—	2
E	1	—	2
F	1	—	2
J	—	—	3
J	—	—	3

U

Površina garsonijere iznosi 14,96 jednosobnog stana 29,49 m², dvosobnog stana 43,79 m² i trosobnog stana 64 m². Da se ponovo vratimo na poređenje naprijed klesanog moramo konstatirati, da i ovaj dvosobni stan s uključivim logijama ima osobito povoljne kvadrature.



Do lije: DVOBNOI STAN. Pogled s balkona na dnevni boravak. Projekt: Ing. arh. B. BERNARDI

problematika

„Porodica i domaćinstvo“ 1958.

vrijednosti. Ali kao takvo ono potiča na solidnim temeljima analitičkog rada i predstavlja realnu stvarnost. Ta budućnost zadržana je i u stvarnim Predsjednika Republike, prilikom početka izložbi, riječima o očevima ministarstvom ovih stanova i privremene živote oporavljajući. Sigurno, kada propovijed životnih standarda i ciljeva izgradnje poprima povoljnije razmjere, ovi stanovi bit će nepopunjeni. Ali njihovo povećanje ne će biti umjetno i neprirodno (kao prije par godina), već nastavak one logičke vremena, na kojoj su i nastali. U tom je njihova vrijednost.

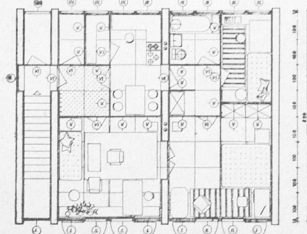
Pokazujući ih takvima kakvi jesu, oni se prije svega obraćaju publici. Publici, što se žali, da je bez idešća u njihovu nastajanje. Pa ne samo u nastajanje — nastojati i u životu, u njima. Funkcionalne ovih stanova moguće je samo kod ljudi, koji znaju stanovati, koji imaju savremenu stambenu kulturu. Pa kada govorimo o toj kulturi, crpeći naše znanje u odgoju i literaturi, nemoguće se čuditi, ako tu kulturu nema čovjek, koji nikada nije imao u rukama arhitektonski časopis, koji nikada

nije vidio savremeni interieur; čovjeku, koji cijelu svoju stambenu kulturu crpi iz naslijeđenih ambijentata ili predrasli prodavaonica pokrovstva. Prvi stvarni kontakt sa savremenim stanom doživio je naš prosječni čovjek, dioničnik na prošloj izložbi u Zagrebu, na izložbi „Stan za naše prilike“ u Ljubljani, a u većem opsegu tek na ovoj izložbi. Zato je naprijed spomenuto, da je ona posebno historijski vrijedna. Ova izložba ima preventivno didaktički značaj u smislu probudivanja i razvijanja afiniteta ljudi za ovakve ambijente. Ona je animatorska. Animatorska za razvijanje naše stambene kulture — da bi za tu kulturu bilo rentabilno graditi i uvoditi nove stanove. Ona je upit-stanarima, formulacija neracionalnosti njihova života i izazov industriji namještaja i ostalih kućanskih rekvizita. Zbog toga i smisla dokazivanja sve aparijnosti neizdane dosadnjeg serijske proizvodnje, izazov u smislu harangiranja publike, da aredu zahtjeva, i potakne industriji kojim pravom treba zamjeriti svoja nastojanja. Ona pažnja publicke iz Ljubljane u Zagrebu traje dvije godine i zjerna

ponovljena velika zainteresiranost za savremenu racionalna rješenja namještaja valjda će već jednom našim odgojem u budućnosti. Možda više zbog namještaja nego zbog tlocrtnih rješenja, ova izložba bila je publici interesantnija i korisnija. Pa ako i industriji ona faktično nešto kaže, ni iznad značaj mogao bi na tom području biti zadržan. Jer ta je industrija rak-rana naših tlocrtnih rješenja i našeg stanovanja. Uz ova didaktička izložba sigurno će i priprema „Preporuka za namještaj Sekretarijata za građevinarstvo, urbanizam i komunalne poslove postići veći efekat.“

Možda da kao završetak citiramo očetnju bilješku iz knjige opažanja, Biljeka, koja je spomenuto zaključila osnovni i već nekoliko puta spomenuti zaključak: „Mi mladi ljudi dionički odgojeniji, podržavaju napore organizatorne službe „Porodica i domaćinstvo“, izdajući da nam ona predstavlja, ali simbol našeg budućeg udobnijeg života. Za taj udobniji život organizirana je ova manifestacija. Jer komfor nije luksuz. On je potreba.“

ANDRIJA MUTNJKAVIC



Tlocrt dvo i pol-sobnog stana. Projektant: Ing. arh. VLADIMIR ZARAHOVIC

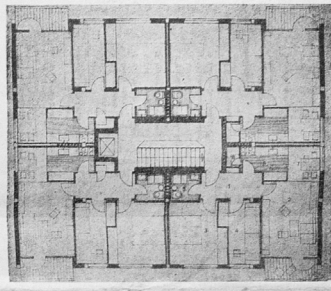
Dvo i pol-sobni stan

Projekt: ZAVOD ZA STAMBENU IZGRADNJU NR BIII
Projektant: Ing. arh. VLADIMIR ZARAHOVIC, Sarajevo

Ima stan ove karakteristike radije je lakoder po projektu Ing. arh. Vladimir Zarahovic u okviru Zavoda za Stambenu Izgradnju NR BIII. Površina ovoga stana iznosi 65,3 m². Karakteristika mu je lakoder hodnika, veća spavaonica sa i dječije sobe, ova dispozicija sigurno nije više sretna, kada je od 3 sobe samo jedna direktno pristupačna iz ulaznog prostora. Također

Trosobni stan

Projektant: arh. S. BREZOVSKI, arh. D. DIMITROV i arh. S. BREZOVSKI, Skopje



Arhitekti: S. BREZOVSKI, D. DIMITROV I S. BREZOVSKI. Tlocrt trosobnog stana

Grupa od 4 trosobna stana stala je ovde neobdora za Skopje radom po projektu arh. S. Brezovski i arh. D. Dimitrova i arh. S. Brezovski. Korisna površina iznosi 53,3 m² bez površine hodnika, dok su ugrađene svjedene na minimum (2 i 1,8 m) veća površina povećavaju je gradnja stavei boravak — blagovane — kuhinja ponovno u glatkom, boje žuti nalikuju čistom ovih prostora, a da je ipak moguće uključiti dijelove od stambenih elemenata.

ANDRIJA MUTNJKAVIC



TROSOBNI STAN — DNEVNI BORAVAK S NEDOM ZA BLAGOVANJE. Projektant: Arh. S. BREZOVSKI, D. DIMITROV I S. BREZOVSKI

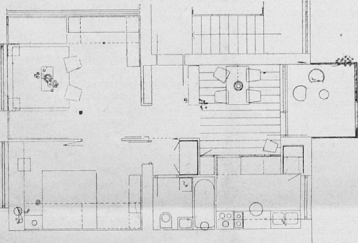


TROSOBNI STAN — DNEVNI BORAVAK. Projektant: Ing. arh. B. BERNARDI

Dvosobni stan

Projekt: „ATELJE 4“ Beograd
Projektant: Prof. arh. DORDE KREKIC, arh. BRANKO BAJIC, arh. ZVONIMIR VEZBER

Dvosobni stan s forisranom mogućnošću smještaja i 5 osoba raden je po projektu prof. dr. Ing. arh. Miro Vezber. Stan iznosi 57,6 m², bez hodnika, nije dizajniran i povezanost sa stambenom celinom da se ona nalija i koristi, ali površini stana dodaju još prilike kvadrata, hodnika i predvor, na koji je vezana, ta namještaj identifikacija s prostorom. Napred kuhinje i kupatone u slovenskom stani predstavljaju vrlo profinjeno rješenje dana. To je zapravo vezanje na naš tradicionalni oblik stambene kuhinje, ne dat u savremeno tretiranu varijantu. Kuhinja je laboratorija, ali je u stambenom boravku sa ovim prostorom dnevnog života (blagovananje, rad, odlo, pa boravak u stani) boravak biti izgrađen neodoljivo ponovno kuhinje, ali jedinstvo života, jednog, a drugim prostorom ipak je ostvaren. Prosta iz ovo stanak za naše prosječne čovjeka opravdani put rješenja (s forisranom velikom dnevnim boravku, odvojenom poštuno od kuhinje-laboratorija).

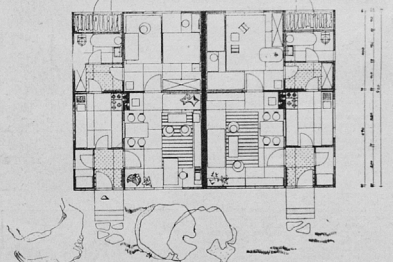


TLOCRT STANA za 4-5 osoba (Projekt: „ATELJE 4“)

Dvosobni stan

Projekt: ZAVOD ZA STAMBENU IZGRADNJU NR BIII
Projektant: Ing. arh. VLADIMIR ZARAHOVIC, Sarajevo

Zavod za stambenu izgradnju NR BIII u Hercegovine u projektiranju Ing. arh. Vladimira Zarahovica izdala je dvosobni stan u površini od 56,0 m². Osnova je završna funkcionalna je individualna, je završna dispozicija u obliku dvojnih objekata, što se dovodi staviti u nastavku je položaj prema ostalim rješenjima — bar u svojim koristenja moguće ostvarenja sa tri strane. Pa je opća želja grupiranja i izolacija nije ovde razlogom, individualni pristup do spavaone (preko dnevnog boravka) ili preko kuhinje omogućuje je maksimalne hodničke prostore, a krizni prostori omogućavaju funkcionalnost stana. Polu-moštanski sistem gradnja dao je teretu vrhuna čistoće u slovom ortogonalnom dijeljenju prostora, a da ipak ni u jednom dijelu ne osjetimo forisranost ovoga rješenja.



TLOCRT DVOSOBNOG STANA. PROJEKTANT: Ing. arh. V. ZARAHOVIC

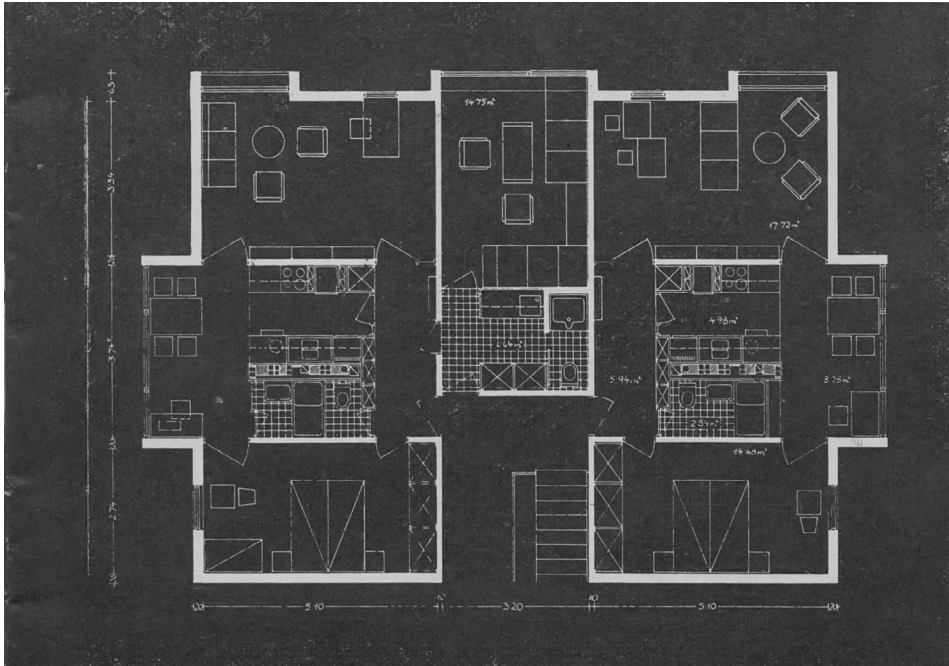
Trosobni stan

Projektant: Ing. arh. BERNARDO BERNARDI, Zagreb

Svojim drugim projektom Ing. arh. Bernardo Bernardi ponovo si postavila izdacijski rješavanje stana po dubini (ili možda i u malim modulacijama, protivno što je stambenim, ali je je interesantno vidjeti u stvarnosti i upoređati sa mogućnost, koje su predla, kada bi se razvila pričinu monotonosti i uskočnosti rješenja ove grane. Pa su ova dubravost i mana mu je jasna: potpuna odjeljenost prostora bez ikakve mogućnosti kontakta. A i ovdje grupacija dnevnih boravak — blagovananje — i kuhinja vrlo je karakteristična i u nekoliko puta ponovljena na ovoj izložbi u stambenoj funkcionalnosti, na je posebno modernu smatrati karakterističnom ove izložbe u stambenoj funkcionalnosti, na je posebno razvijanje naše stambene dispozicije putem ovakve modifikacije stambene kuhinje-modifikacije, koja će osigurati savremeno stanovanje, a biti najbliža našem projekcionom čovjeku.



Projekt: Ing. arh. V. ZARAHOVIC. Najbolji izradio podržava „STANDARD“, Sarajevo, po projektu Ing. S. BRJAVIČEVICA i Ing. arh. Z. PRASKACA



35

Prispevek iz revije *Čovjek i prostor* s predstavitvami različnih modelov stanovanj na razstavi *Družina in gospodinjstvo* na Zagrebškem velesojmu leta 1958.

36-37

Tloris in kuhinja vzorčnega stanovanja iz stolpnice v Savskem naselju arhitektov Milana Miheliča in Ilija Arnautovića na razstavi *Družina in gospodinjstvo* na Zagrebškem velesojmu leta 1958.

ustvarja okolje, ki pokriva številne življenjske, bivalne in druge družbene potrebe. To je dopolnjeval paviljon »Stanovanje in stanovanjska izgradnja«, kjer so prikazali osem opremljenih vzorčnih stanovanj.

Komisija za razstavno dejavnost paviljona »Stanovanje in stanovanjska izgradnja« je leta 1960 v sklopu tretje razstave *Družina in gospodinjstvo* razpisala javni natečaj za »stanovanje bližnje prihodnosti«, ki bi omogočil model stanovanja, ki se z lahkoto prilagaja dinamiki življenja.¹⁰⁵ Sama sintagma je označevala potrebo po vzpostavitvi nove stavbne tipologije, ki ustreza zahtevam časa, ko je stanovanje postalo osrednji prostor človekovega udobnega bivanja. Komisija je soglasno nagradila predlog pod oznako »00200« Bernarda Bernardija, pri katerem sta sodelovala tudi sodelavca Milica Rosenberg in Adam

105 Več v: Vladimir Turina, »Fizionomija jednog javnog arhitektonskog natječaja«, *Čovjek i prostor*, let. 7, št. 96, 1960, str. 1–3.



Petranović.¹⁰⁶ Na razstavi je bil predlog predstavljen na 62,18 m² v merilu 1 : 1, sledil pa je cilju dostopne gradnje, možnostim prilagoditve in dvigu moderne kulture bivanja, kar tovrstna zasnova omogoča v vseh svojih funkcionalnih in estetskih implikacijah.

Sklep

Velike zvezne razstave, kot so bile razstava *Stanovanje za naše razmere* in tri razstave *Družina in gospodinjstvo*, so bile del afirmacije politične usmeritve, ki je stanovanjsko izgradnjo postavila v ospredje svoje socialne politike, hkrati pa so bile tudi manifestacije delovanja in načel stroke. Razstave so bile namenjene tako širši javnosti (končnim uporabnikom) kot tudi gospodarstvu oziroma industriji, ki je bila ključni izvajalec. Posamezni sklopi teh razstav so poudarjali seznanjanje in izobraževanje obiskovalcev z novostmi tako na področju stanovanjske gradnje kot tudi notranje opreme skozi neposredno izkušnjo; tako imenovane didaktične razstave so z modeli vzorčnih stanovanj, kot so si jih zamislili arhitekti, v merilu 1 : 1, prikazovale nove bivanjske koncepte. Ti so izhajali predvsem iz trenutnih razmer manka stanovanj, zato je bila racionalizacija s smotrno oblikovanimi stanovanjskimi površinami, ki jih je omogočila diferenciacija tlorisa,¹⁰⁷ najbolj smiselna rešitev. Tako politika kot arhitekti so zagovarjali dostojen stanovanjski minimum za vsakogar, kar naj bi bilo možno izvesti s serijsko grajenimi minimalnimi stanovanji s tipizirano osnovno opremo.¹⁰⁸ Prihranek pri kvadraturi pa naj bi omogočil financiranje notranje opreme (vgradne omare, kuhinja, opremljena kopalnica). Funkcionalno stanovanje z racionalno oblikovanim, standardiziranim pohištvom in opremo je skozi medij razstave postalo promotor napredka in modernega življenjskega sloga. Pristop, ki je temeljil na študiji človekovih oz. družbenih potreb, je bil nato tudi razširjen s konceptom celostno pojmovanih in zasnovanih stanovanjskih skupnosti, ki so ga kot urbanistični in napredni družbeni model načrtovanja grajenega in bivanjskega naselja razdelali in natančno prikazali prav na razstavi *Družina in gospodinjstvo* leta 1958.

Razstave pohištva, vzorčnih stanovanj in stanovanjskih skupnosti so bile v petdesetih letih odraz aktualnih družbenih razmer. Imele so izobraževalno funkcijo, odražale so ideje napredne stanovanjske politike in bile nosilec ali promotor pomembnih socialnih sprememb, ki so vplivale na nadaljnji družbeni razvoj. Predvsem so bile vse štiri zvezne razstave poligon za iskanje, reševanje in prikaz

106 Več o tem v: Ceraj, 2015 (gl. op. 100), str. 87–94.; Bjažič Klarin, 2020 (gl. op. 33), str. 285.

107 O tem v: Ravnikar, 1953 (gl. op. 12), str. 14.

108 Brez avtorja, »Natečaj za stanovanjske bloke v Ljubljani, avgust – oktober 1955«, *Arhitekt*, št. 18–19, 1956, str. 18.

rešitev aktualnih potreb družbe. Razstavi *Družina in gospodinjstvo* leta 1958 in 1960 sta pokazali model prihodnosti, ki je reševal tudi širše socialno vprašanje enakopravnega vključevanja v družbo. V samooskrbnem konceptu stanovanjske soseske je prisotna ideja humanizma, ki je tukaj izhajala iz samega jedra oz. najmanjše celice družbe, družine, katere člani z dvigom življenjskega standarda postajajo aktivni člani družbe tako skozi delovno produktivnost kot tudi s širšim socialno-kulturnim udejstvovanjem. Kljub temu da so bile razstave vzorčnih stanovanj, ob didaktični funkciji, tudi močni vzpodbujevalci množične industrijske proizvodnje in potrošnje, je tovrstni koncept takrat presegel izključno ekonomske cilje in v prvi vrsti postal nosilec demokratične ideje socialistične družbe o kakovostnih bivalnih pogojih za vse, ne glede na družbeni položaj.

Vladimir Vidmar

Skoraj Amerika: Potujoče likovne razstave iz ZDA v ljubljanski Moderni galeriji med letoma 1953 in 1979



Prvo neposredno izhodišče za premišljevanje izjemno bogatega korpusa razstav ameriške umetnosti, ki so bile predstavljene v socialistični Jugoslaviji od začetka petdesetih do konca sedemdesetih let, sta za kulturno izmenjavo eksplicitno zainteresirani državi, ki sta v kulturni diplomaciji prepoznali pomemben mehanizem zunanjega politike. Jugoslavija se je v okviru obstoječe lokalne različice visokega modernizma, ki ga je kapitalistični svet v ideološki igri hladne vojne razglašal za znanilca svobode, napredka in zagledanosti v prihodnost, v odnosih z ZDA skušala prikazati v natanko takšni luči, da bi v negotovem geopolitičnem preigravanju med dvema ideološko sprtima taboroma uspela oblikovati in ohraniti svoj specifični položaj tretje poti. ZDA so po drugi strani to igro sprejemale, hkrati pa jo izkoriščale sebi v prid. Z izvažanjem svojih kulturnih dobrin so spretno zavestno vnesle svoje kulturne fenomene, vključno s svojim vrednostnim sistemom, v druge države in tudi v načeloma nekapitalistično jugoslovansko družbo.¹ Pri tem se je jugoslovanski umetnostni sistem izkazal za zelo sprejemajočega zaveznika, saj je vrednostne kategorije zahodnega umetnostnega sistema razumel kot zavezujoče. Nova socialistična država namreč ni odločneje artikulirala in uveljavila sebi specifičnega modela kulturne produkcije, zato so jugoslovanski likovni umetniki – po kratkem obdobju konkretnjšega delovanja pod vplivi sovjetskih kulturnih modelov² – nadaljevali že v prejšnjih državnih tvorbah utrjeno zgledovanje po zahodnih vzorih.

- 1 Delovanje ameriške zunanje kulturne politike je bilo postopoma razkrito že v času hladne vojne, poglobljene študije fenomena pa so zopet vidnejše od poznih devetdesetih let 20. stoletja, npr. Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York, 2000. Interes za temo odtlej ne pojenja in se seli tudi zunaj ozkih znanstvenih krogov. Denimo, leta 2023 je bila premiera filma *Taking Venice* režiserke Amei Wallach, ki obravnava vlogo ameriške kulturne politike v dodelitvi glavne nagrade na beneškem bienalu Robertu Rauschenbergu leta 1964, kar je v luči te študije pomembno tudi zato, ker je bil isti avtor že leto prej nagrajenec ljubljanskega grafičnega bienala. Za prvo celovito študijo o odzivanju Jugoslavije na ameriško hladnovojno kulturno politiko in »amerikanizacijo« na področju umetnosti in kulture glej: Radina Vučetić, *Koka-Kola socializam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- 2 Za razumevanje tega kratkega obdobja v Sloveniji glej poglavje Katarine Mohar, »Izmenjava razstav likovne umetnosti med Socialistično republiko Slovenijo in Sovjetsko zvezou«, v tej knjigi, strani 28–64. Za splošni jugoslovanski premik od sovjetskega kulturnega modela h kulturni politiki, ki je omogočala v tem poglavju obravnavane intenzivne povezave jugoslovanskega in ameriškega kulturnega sektorja, glej Ljiljana Kolečnik, »Cultural Models and Cultural Policies in Socialist Yugoslavia«, v: Sanja Horvatinčić in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 59–90. Za pregled likovne produkcije in dogajanja, ki kritično vključuje amerikanizacijo in ameriške vplive v Sloveniji in na Hrvaškem oz. širše, glej Jure Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*,

Pomembno vlogo pri tem so odigrale razstave ameriške umetnosti, ki so bile od samega začetka petdesetih let reden del jugoslovanske kulturne ponudbe.³ Diseminacija ameriških umetniških zgledov prek organiziranih razstavnih turnej je bila del širšega protokola strategij *mehke moči* iz časa hladne vojne.⁴ Slonela je na strategijah razširjanja ameriškega političnega vpliva prek sistematičnega in načrtnega izvoza kulturnih vsebin, tako iz registra visoke kot množične kulture.⁵ Pri tem je ključno vlogo odigrala ameriška diplomatska mreža, predvsem propagandna agencija ameriške vlade Informacijska služba Združenih držav Amerike (USIS), ki je delovala prek razvejene mreže filial, pridruženih veleposlaništvom ZDA po vsem svetu. USIS je predstavljal propagandno nadgradnjo ameriške diplomatske mreže in je skozi svoje štiri oddelke – informativne programe, kulturne vsebine, medije in film – vztrajno populariziral ključne ideološke – aspekte ameriškega načina življenja. Dejavnosti USIS so bile zelo razvite, razvejene in izjemno dobro financirane, mednje pa je spadalo tudi razširjanje vpliva ameriške umetniške produkcije, pogosto prek priprave številnih potujočih

Moderna galerija, Ljubljana, 1995; *Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, Ljiljana Kolečnik (ur.), Muzej suvremene umjetnosti in Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.

- 3 Poleg študij posamičnih razstav se najbolj celostno s fenomenom ameriško-jugoslovanske likovne izmenjave ukvarja Stefana Djokic, zlasti v: Stefana Djokic, »Art and Politics: The Role of Art in US-Yugoslav Relations During the Cold War (1948–1970)« (doktorska disertacija), The University of Edinburgh, Edinburgh, 2022. Med slovenskimi študijami se te izmenjave izraziteje dotikata Gregor Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«: *Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2020; Nadja Zgonik, »Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu: Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968«, *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, let. 49, št. 283, 2021, str. 30–43. Glej tudi predavanje: Asta Vrečko, »Razstavljanje likovne umetnosti ZDA na Slovenskem v 60. letih«, *igorzabel.org*, 22. 4. 2022, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lvOsRhCM3-Q> (dostopano 30. 6. 2025).
- 4 Za koncept »mehka moč« glej Joseph S. Nye, *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, Basic Books, New York, 1990.
- 5 Medij razstave so Američani v svoji kulturni politiki uporabljali v širokem spektru, ki se je od razstavljanja hermetične visoke umetnosti razpiral vse do razstavljanja bleščavega ameriškega potrošništva, celo celih supermarketov, denimo v okviru velesejmskih razstav. Zato je te na prvi pogled raznolike manifestacije treba brati v povezavi. V Jugoslaviji so Američani supermarket razstavili leta 1957 na zagrebškem Velesejmu, nato pa ga prenesli kot dejanski supermarket v Beograd. Radina Vučetić, »Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)«, *Časopis za suvremenu povijest*, let. 44, št. 2, 2012, str. 291–292 in na več mestih. Nekaj podobnih projektov je prišlo tudi v Slovenijo; zaradi bližine z oblikovanjem in vizualno kulturo omenimo razstavi na ljubljanskem Gospodarskem razstavišču, *Umetnost oblikovanja v ZDA leta 1959 in Oglasevanje v ZDA leta 1960*, ki je potovala tudi v Umetnostno galerijo v Maribor. Bogdan Pogačnik, »Umetnost industrijskega oblikovanja«, *Delo*, let. 1, št. 152, 2. 10. 1959, str. 5; *Informator*, Društvo likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije (DLUUS), 1961, str. 11.

razstav, ki so predstavljale vpogled v najbolj aktualno, »moderno«, sočasno likovno produkcijo.⁶

Ti mehanizmi so ključnega pomena za pričujoči članek, saj združujejo po eni strani agresivni kulturni imperializem ZDA, po drugi pa dovtetnost jugoslovanske kulturne scene za produkte kapitalističnega umetnostnega sistema in uveljavitev njegovih vplivov tako na ravni neposredne kulturne produkcije kot tudi strukturnih in ideoloških dimenzij. ZDA so moderno umetnost prepoznale kot potencialnega trojanskega konja za vnos ideološkega tovora prek navidezno nevtralnih vsebin v Jugoslavijo. Sočasno pa je lokalna umetnostna scena v zahodnih vplivih prepoznala edini relevanten zgleđ ter si je tudi lokalni umetnostni sistem vztrajno prizadevala oblikovati po zahodnem vzoru.⁷

Razstave so tako predstavljale zelo neposreden vnos integralnega, »zaokroženega« kulturnega produkta v tuja okolja, v našem primeru v državo z drugačnim ideološkim predznakom. To je v praksi pomenilo, da so razstavno predstavitev na ravni koncepta, vsebine in sodelujočih umetnikov pripravili v ZDA. V to so bile pogosto vključene najuglednejše institucije in vplivni kulturni delavci, kustosi in drugi kulturniški profili, praviloma vključno s kontekstualizacijo v obliki spremnih besedil, brošur ali katalogov, pogosto tudi s predlogom predavanj ameriških strokovnjakov in projekcij izobraževalnih filmov s problemskega področja razstave. Tak »razstavni paket« so potem odposlali k »odjemalcem« v tujino, zainteresiranim, ideološko bolj ali manj oddaljenim državam oziroma njihovim kulturnim ustanovam.⁸

6 Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008; *Public Diplomacy: Looking Back, Looking Forward – A Commemoration*, The United States Information Agency, Washington DC, 1999.

7 Beti Žerovc, »Can the High Modernism of Yugoslav Monuments Be Viewed as a Trojan Horse of Capitalism in Socialism?«, v: Sanja Horvatinčič in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 375–397. Žerovc poudarja, da poanta te politike in ideološke matrice, ki jo je izvajala, ni bila le izvažati svojo ideologijo, temveč hkrati tudi blamirati vsakršne protikapitalistične, kolektivistične ustroje in razmišljanja ter jih predstaviti na eni strani kot omejevanje svobode in na drugi kot zaviralce ustvarjanja resnih dosežkov. Modernistična abstraktna umetnost je bila v tej zgodbi predstavljena kot nekakšen lakmusov papir, ki lahko pokaže stopnjo demokracije in svobode v neki državi. Ideološko matrico, ki torej ne širi le specifične ideologije in uničuje »nasprotnika«, temveč mu tudi preprečuje vključitev in uspeh v tako zaželenem navidezno univerzalnem zahodnem umetnostnem kanonu, Žerovc jedrnato povzame v Barbara Smajila, »Intervju z Beti Žerovc: Futuristični spomeniki Jugoslavije – trojanski konj kapitalizma?«, n1info.si, 16. 2. 2025, URL: <https://n1info.si/novice/slovenija/futuristicni-spomeniki-jugoslavije-trojanski-konj-kapitalizma> (dostopano 30. 6. 2025).

8 Široka paleta različnih agencij, ki so delovale pod CIA, legalnih in nelegalnih modusov vpliva, ter njihovih tarč je opredeljena že v knjigi Stonor Saunders. Slednja natančno spremlja načine, kako so bili proponenti intelektualne svobode kooptirani v mednarodno mrežo idejnih sodelavcev ameriške vlade in njene antikomunistične

Itinerarij teh razstav pogosto ni bil vnaprej natančno določen. Njihova turneja se je najpogosteje prilagajala stanju na terenu, politično ugodnim trenutkom in možnostim, ki so se odpirale sproti, ter odzivnosti ciljanih institucij. Na ta način je marsikatera izmed njih prišla tudi v Jugoslavijo.⁹ Pri tem je Ljubljana praviloma služila kot vstopna točka in prva postojanka jugoslovanskega dela turneje za razstave s področja grafike, ki bodo predmet obravnave v prvem poglavju. Poznejše, večinoma slikarske razstave, ki nas bodo zanimale v drugem poglavju, so v državo praviloma vstopile prek Beograda oziroma Zagreba. Slednje so bile slogovno izraziteje opredeljene in so jugoslovanskemu občinstvu med drugim ponudile vpogled v abstraktni ekspresionizem in pop art, fenomena, ki naj bi bila s svojim ideološkim in referenčnim poljem individualizma in potrošništva v temeljnem odklonu od vrednot socialistične družbe. Podobno velja za razstave, ki bodo predstavljene v tretjem poglavju, v katerem razširjamo pogled na razstave uporabne umetnosti. Pri teh se vprašanje neposrednega trka kapitalističnega imaginarija in socialističnih vrednot še bolj zaostri.

Prek obravnavanega vzorca reprezentativnih skupinskih razstav, nastalih znotraj obsežnega in razvejenega projekta širjenja ameriškega kulturnega in političnega vpliva, spremljamo odprtost slovenskih institucij in posameznikov za razstave ameriške umetnosti. Te so bile priložnosti ne le za seznanjanje z najbolj recentnimi in prodornimi

agende. Saunders, 2000 (gl. op. 1), str. 5–115. Zbornik *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War* pa beleži delovanje in najrazličnejše parapolitične aktivnosti ter projekte Kongresa za kulturno svobodo (CCF). Poleg medija razstave, ki je predmet zanimanja tega članka, so aktivnosti CCF vključevale aktivno podporo različnim medijem razširjanja in lansiranja ustreznih ideoloških vzorcev, kot so revije, konference, sodobna glasba in gledališke predstave ipd. Na ta način je CCF sistematično in organizirano ustvarjal idejne fronte ter usmerjal svetovne nazore, ki so mu ustrezali. Glej »A Chronological List of Activities of the CCF and IACF«, v: Anselm Franke in drugi (ur.), *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, Haus der Kulturen der Welt in Sternberg Press, Berlin, 2021, str. 22–25; Antonia Majaca, »Odysseus of the Nimble Wits: The Spirits of Totalitarianism and the Cultural Cold War's Entscheidungsproblem«, v: Anselm Franke in drugi (ur.), *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, Haus der Kulturen der Welt in Sternberg Press, Berlin, 2021, str. 123–149.

- 9 Na tak način je prišla v Jugoslavijo že prva, najeminentnejša razstava ameriške umetnosti 20. stoletja, ki pa ni prišla do Ljubljane. Ljiljana Kolešnik piše, da »[...] razstava *Moderna umetnost v ZDA (Modern Art in the U.S.A.)* – v manjšem obsegu različica razstave *50 let umetnosti v Združenih državah Amerike: Zbirke Muzeja moderne umetnosti v New Yorku (50 ans d'art aux États-Unis: Collections du Museum of Modern Art de New York)*, ki je bila predstavljena v Parizu leta 1955 – naj bi svojo evropsko turnejo zaključila na Dunaju leta 1956, po postankih v Zürichu, Barceloni, Frankfurtu, Londonu in Haagu. Po mojem mnenju bi bilo treba precej nenadno odločitev organizatorjev, da turnejo julija in avgusta istega leta podaljšajo še v Beograd, razumeti kot del prizadevanj za okrepitev ameriške prisotnosti v Jugoslaviji, potem ko so bile leto prej ponovno vzpostavljene jugoslovansko-sovjetske vezi, ki so se še dodatno utrdile s Titovim obiskom Moskve junija 1956.« Kolešnik, 2023 (gl. op. 2), str. 75. O tej razstavi glej tudi op. 75; o odnosih med diplomatskimi potezami in potujočimi razstavami glej op. 134.

umetniškimi fenomeni tega časa in vzpostavljanje odnosa do njih v umetnostnem smislu, temveč tudi z načini njihovega vzpostavljanja, razstavljanja in institucionalizacije.¹⁰ Kljub pogosti – ideološki in siceršnji – neskladnosti med fenomeni ameriške umetnosti in umetnostnega sistema ter premisami socialistične jugoslovanske države oblast njihovega uveljavljanja ni zatirala – vsaj ne neposredno. Nasprotno, pogosto jih je poskušala uporabiti za reprezentacijo svoje odprtosti in modernosti, tako navzven kot navznoter.¹¹ Težko bi sicer trdili, da sta bili jugoslovanska država in likovna scena nekritični do ameriških umetnostnih vplivov – odzivi tako kritiške javnosti kot državnih uradnikov jasno pričajo o razumevanju diskrepanc – a vendar sta gotovo podcenjevali učinkovitost ideološkega aparata, v katerega so bili vpeti uvoženi umetnostni fenomeni. Odločilen se bo pri tem pokazal vpliv uglednih protagonistov jugoslovanskega umetnostnega sistema, ki so bili po eni strani v stalnem dialogu z odločevalskimi strukturami države, ki jim je zaupala, po drugi pa v nenehnem iskanju oprijemališč v kapitalističnem sistemu umetnosti.¹² Gostovanja ameriških razstav so bila zato zanje odlična priložnost za ustvarjanje in poglobljanje vezi z njim ter čim večje usklajevanje jugoslovanske umetnostne scene s premisami zahodnega sistema, tj. ameriškega kot njegovega povojnega jedra. S svojo izjemno energijo in spretnostjo so bili pri tem precej uspešni, saj je jugoslovanska likovna scena v celotnem obravnavanem obdobju ameriške vplive sprejemala z nezmanjšanim zanimanjem, država pa njihovo uveljavljanje znotraj širše kulturne sfere dopuščala in delno tudi podpirala, pogosto na račun jasnosti lastnega ideološkega sporočila.¹³

- 10 Zgledovanje po Američanih je šlo tako daleč, da je bil tudi ključni muzej za sodobno umetnost v državi, Muzej sodobne umetnosti v Beogradu, zgrajen in zasnovan pod močnim ameriškim vplivom. Zlasti direktor Miodrag B. Protić je leta 1958 osnovani in leta 1965 odprti muzej razvijal tudi ob posvetih s takratnim direktorjem MoME Renéjem d'Harnoncourtom in njenim preteklim vodjo Alfredom J. Barrom. Protić je med snovanjem muzeja preživel nekaj mesecev v New Yorku. Glej Zoran Eric, *50 umetnika iz zbirki Muzeja savremene umetnosti: Jugoslovenska umetnost 1951–1989 / 50 Artists of the Collection of the Museum of Contemporary Art: Yugoslav Art from 1951 to 1989*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2016, str. 31.
- 11 Vučetić, 2012 (gl. op. 1), str. 6–15. Nadja Zgonik oriše, kako se je ustvarjanje »imidža« države sočasno opiralo na ideološke zasnove družbene pravičnosti, izhajajoče iz marksizma, in standarde družbene blaginje, ki so svojo *par excellence* personifikacijo imeli v življenjskem slogu, ki so ga poosebljale ZDA. Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 32–33.
- 12 Beti Žerovc, »The Development of Public Monuments and Monuments to the Fallen on the Territory of Yugoslavia from the Late 19th Century to 1941«, v: Sanja Horvatinić, Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 52–57.
- 13 Vučetić 2012 (gl. op. 1), str. 6, 10, 14. Vučetić napotuje na to, da je oblast zavestno dopuščala različne pojave »amerikanizacije« kot vidne znake zaželenega življenjskega standarda. Opozarja tudi, da ker so pojavi amerikanizacije uspešno prečkali

V besedilu obravnavane ameriške potujoče skupinske likovne razstave v Sloveniji doslej niso bile predmet usmerjenega in sistematičnega raziskovanja. Čeprav so vsaj nekatere med njimi obiskale več krajev v Sloveniji, se bomo v besedilu posvečali predvsem njihovim postankom v Moderni galeriji v Ljubljani, preostale znane slovenske postanke pa bomo praviloma omenjali le po potrebi. Omeniti velja, da je bila količina ameriških skupinskih likovnih razstav pri nas v času socializma tolikšna, da jih že samo v Ljubljani najdemo v več razstaviščih, ki bolj ali manj redno v svojem razstavnem programu predstavljajo sočasno ameriško likovno (in drugo) umetniško produkcijo. Tako so, denimo, v leta 1962 ustanovljeni Mestni galeriji do leta 1979 gostovali *Ameriški akvarel* (posredoval Muzej moderne umetnosti v New Yorku – MoMA) 1964, *Likovno izobraževanje v ZDA 1965*, *Ameriški psihadelični plakat 1970*, *Sodobna ameriška grafika 1972* in *Izbor novejšega ameriškega grafičnega oblikovanja 1976*.¹⁴ Ob tem ne smemo pozabiti, da so k nam prihajale tudi razstave posameznih avtorjev, ki niso predmet naše obravnave – pri čemer so svoje naredile še samostojne razstave prejemnikov glavnih nagrad grafičnega bienala ob naslednjem bienalu (redno potekajo od 1959), saj so bili ti večkrat Američani. Denimo leta 1963 na bienalu nagrajeni Robert Rauschenberg je tako imel v Ljubljani leta 1965 celo dve razstavi: eno kot nagrajenec prejšnjega bienala v Moderni galeriji, v Mestni galeriji pa je gostoval še razstavni paket Rauschenbergovih ilustracij na temo Dantejevega *Pekla*, ki ga je posredovala MoMA.¹⁵

1 Ljubljana kot svetovna grafična prestolnica: Razstave ameriške grafike v petdesetih in šestdesetih letih

1.1 Bienale barvne litografije v Cincinnatiju – prva točka razstavnih izmenjav

Prvi sklop razstav ameriške umetnosti v Sloveniji predstavljajo grafične razstave. Grafika je bila časovno prvi, nekaj časa pa tudi daleč najdominantnejši medij, s katerim so se Američani predstavljali slovenskemu likovnemu občinstvu. Zgodba ameriških razstav grafike je pri tem v veliki meri vzporedna zgodbi ljubljanskega grafičnega bienala in življenjskega projekta kustosa in umetnostnega zgodovinarja Zorana Kržišnika, vzpostavitve Ljubljane kot mednarodnega centra grafičnih umetnosti. Članek zato spremlja razstave ameriške grafike vzporedno s prisotnostjo Američanov na grafičnem bienalu, predvsem v petdesetih in

republiške meje (in prebujajoče se etnične antagonizme), so le-ti na določen način predstavljali združevalni dejavnik. Prav tam, str. 10, 14.

14 Glej »Razstave 1962–2012«, v: Mateja Podlesnik (ur.), *Razstava: 50 let Mestne galerije v Ljubljani*, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana, 2013, str. 83, 85, 89, 93.

15 Prav tam, str. 85.

šestdesetih letih. Osredotočili se bomo na potujoče ameriške razstave, ki so Ljubljano dosegle v kombinaciji mreže ameriškega propagandnega aparata ter različnih profesionalnih mrež uglednih slovenskih kot tudi ameriških protagonistov umetniškega sistema, zlasti že omenjenega vodje Moderne galerije in ljubljanskega grafičnega bienala Kržišnika.¹⁶

Prvi dve izmed razstav v tem nizu sta predmet zanimanja tega podpoglavja. Vezani sta na vzpostavitev dolgoročnega sodelovanja Kržišnika in Moderne galerije z Umetnostnim muzejem v Cincinnatiju in sta del širše, recipročne izmenjave razstav med Ljubljano in ZDA.¹⁷ Moderna galerija hrani bogat arhiv o okoliščinah nastanka omenjenih razstav, ki vključuje zelo raznoliko gradivo. To kaže zelo sistematično prizadevanje, tako na strani pošiljatelja kot prejemnika, da bi razstave prišle v Jugoslavijo in bile predstavljene v različnih mestih in razstaviščih ter da bi se s tem grafični medij populariziral in razširil svoj vpliv.¹⁸ Tukaj so se interesi ameriške strani in Kržišnika povsem ujemale, podprti so bili z zelo podobnim rezoniranjem: grafika kot fleksibilen medij, ki odlično posreduje med slikarsko idejo in širšim občinstvom; grafika kot cenovno dostopen in ekonomičen medij, tudi v smislu enostavne cirkulacije in distribucije; grafika, ki s svojo prodajno naravnostjo učinkovito razširja modernistični izraz, in ne nazadnje, grafika

16 Za razstavno izmenjavo med Jugoslavijo in ZDA v petdesetih letih je bil ključna osebnost takratni kustos Umetnostnega muzeja v Cincinnatiju Gustave von Groschwitz (1906–1991). Von Groschwitz je študij umetnostne zgodovine končal prav s temo razvoja barvne litografije v 19. stoletju, nato pa tudi karierno ostal navezan na grafični medij. V tridesetih letih je vodil grafični oddelek pri Zveznem umetniškem projektu (Federal Art Project) v New Yorku, pred prihodom v Cincinnati pa je bil kustos za grafiko na Univerzi Wesleyan. Velike mednarodne razstave, med drugim *Carnegie International*, je organiziral tudi v svoji naslednji funkciji, kot direktor Umetnostnega muzeja Carnegie v Pittsburghu. »Von Groschwitz, Gustave«, *aspace.lib.uiowa.edu*, URL: <https://aspace.lib.uiowa.edu/agents/people/257> (dostopano 9. 7. 2025). Torej že bežen pogled na von Groschwitzevo biografijo kaže njegove pretekle izkušnje z velikimi projekti ameriške vlade, ki jih vsaj hipotetično lahko beremo v razmerju do njegovega angažmaja v ameriško-jugoslovanskih razstavnih izmenjavah.

17 Po von Groschwitzevih besedah sta njegov nenačrtovan obisk Ljubljane leta 1955 in globok vtis, ki ga je nanj naredila prva edicija ljubljanskega grafičnega bienala, botrovala kasnejšim intenzivnim izmenjavam institucije, ki jo je vodil, z ljubljanskim grafičnim bienalom in jugoslovansko likovno sceno (Gustave von Groschwitz, »Uvod«, *Ameriška sodobna barvna litografija: Izbor iz III. Biennale v Cincinnatiju U.S.A.* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1956, str. 7–8). Von Groschwitzovemu sodelovanju v bienalskih žirijah sledimo v opombi 67, medtem ko se v poglavju »Vzvrtni pogledi« dotaknemo njegovega predstavljanja jugoslovanske grafične produkcije ameriškemu občinstvu v petdesetih letih 20. stoletja. Temu natančneje sledi Jennifer Noonan, »Dvosmerna ulica: Mednarodne grafične izmenjave med Jugoslavijo in ZDA na Grafičnem bienalu Ljubljana in širše, 1950–1990«, v: Nevenka Šivavec in Gregor Dražil (ur.), *70 let Grafičnega bienala Ljubljana: Zbornik / 70 Years of the Ljubljana Biennale of Graphic Arts: A Reader*, Mednarodni grafični in likovni center, Ljubljana, 2025, str. 215–254.

18 Glej opombo št. 26.

kot medij z velikim potencialom za umetniške eksperimente.¹⁹ Vse to je neposredno in brez zadržkov ubesedil Umetnostni muzej v Cincinnatiju v uradnih sporočilih za javnost tudi ob postavitvi drugega bienala barvne litografije leta 1952, katerega izbor je nato krožil kot potujoča razstava in dospel tudi v Ljubljano.²⁰

Potujoča razstava z naslovom *Mednarodna razstava barvne litografije* je tako gostovala v najuglednejših dvoranah Moderne galerije v Ljubljani že med 20. 7. in 9. 8. 1953.²¹ Čeprav je šlo za mednarodni nabor umetnikov, jo vključujemo na začetek pregleda ameriških razstavnih projektov v Sloveniji, saj ni šlo le za prvo v nizu predstavitev cincinnatijskega bienala pri nas, temveč tudi za enega prvih stikov povojne Ljubljane z ameriško likovno produkcijo. Obenem je bilo med predstavljenimi avtorji precej Američanov, že pri naslednji »ediciji« potujočega izbora iz cincinnatijskega bienala pa se je to sodelovanje tudi artikuliralo kot predstavitev le ameriške grafične produkcije. Poleg Zorana Kržišnika²² je bil ključen za utrjevanje vezi s Cincinnatijem slikar in grafik Riko Debenjak, čigar dela so bila uvrščena na kar tri edicije bienala v Cincinnatiju.²³ Njegove grafike so bile tudi del potujočega izbora z drugega bienala, nekaj njegovih razstavljenih del pa je muzej v Cincinnatiju odkupil za svojo zbirko. V arhivu Moderne galerije se nahaja zgovoren dopis iz leta 1952, v katerem je kustos Gustave von Groschwitz ob tehničnih podrobnostih glede odkupa Debenjaku predstavil tudi možnost gostovanja izbora z drugega bienala v Jugoslaviji in ga zaprosil, naj informacijo posreduje zainteresiranim muzejem v državi.²⁴ Ker se je gostovanje v naslednjem letu tudi dejansko

19 Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Različna korespondenca, »Poročilo Cincinnati art museum«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

20 Prav tam.

21 *Mednarodna razstava barvne litografije* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1953.

22 Iz ohranjene korespondence je razvidno, da vezi med Kržišnikom in muzejem v Cincinnatiju segajo vsaj v leto 1951, saj je bil Kržišnik kot upravnik Moderne galerije tisti, ki je urejal pošiljanje Debenjakovih in Maleševih del na drugo edicijo bienala v Cincinnatiju. Dela so pošiljali na stroške Moderne galerije, izbral naj bi jih svet Društva upodabljajočih umetnikov. Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Udeležba Rika Debenjaka na razstavi (razno), »Korespondenca med Kržišnikom in muzejem v Cincinnatiju«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

23 Poleg njega je na drugem bienalu leta 1952 sodeloval še Miha Maleš (Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Udeležba Rika Debenjaka na razstavi (razno), »Priloga k izvoznemu dovoljenju, št. 1, /2072/51« in »Seznam litografij«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM). Dela Debenjaka in Maleša so bila razstavljena na bienalih v Cincinnatiju še leta 1954 in 1956. L. A., »Ameriška sodobna barvna litografija«, *Slovenski poročevalec*, let. 17, št. 86, 11. 4. 1956, str. 5. Jennifer Noonan sledeč katalogu navaja, da je na ediciji bienala leta 1954 med desetimi Jugoslovani razstavljal še France Mihelič. Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 222.

24 Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Udeležba Rika Debenjaka na razstavi (razno), »Pismo von Groschwitzu Riku Debenjaku, 6. 6. 1952«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

uresničilo, lahko upravičeno domnevamo, da je pri tem pomembno vlogo odigrala prav povezava z Debenjakom.²⁵

Izbor 74 del pod naslovom *Mednarodna razstava barvne litografije* je, poleg Ljubljane, gostoval še v Londonu, Stuttgartu, Frankfurtu, Zahodnem Berlinu, Groningenu in na Dunaju. Obisk razstave v Jugoslaviji izvorno ni bil načrtovan, kar pa, kot povedano že uvodoma, pri ameriških potujočih razstavah ni bilo nič nenavadnega, saj se je njihov itinerar pogosto spreminjal med samo potjo: nekatera napovedana gostovanja so bila odpovedana, hkrati pa so se sklepali dogovori za nova.²⁶ Razstava je predstavljala umetnike iz osemnajstih držav, poleg uglednih Američanov večinoma Evropejce. Med njimi je bil nezamisljiv delež uveljavljenih »mojstrov«, kot so bili Arp, Léger, Masson, Picasso, de Staël, Villon, Marini, Dix, Miró, Moore, Ernst, in drugi.²⁷ (Sliki 38-39)

Že bežen prelet reprodukcij v katalogu pokaže, da so bile na razstavi zastopane številne modernistične smeri. Bralec dobi vtis, da je bila ena glavnih nalog kustosa predstaviti, kako uspešno lahko tehnika barvne litografije posreduje zelo različne modernistične likovne prijeme. Vtis potrjujejo poudarki obeh besedil iz kataloga, tako krajši uvodni nagovor direktorja muzeja Philipa R. Adamsa kot tudi kustosa von Groschwitza, v katerih je med največjimi vrlinami barvne litografije izpostavljena prav spretnost v prevajanju – in posledično, zaradi velikega distribucijskega potenciala grafike, razširjanju – slikarskih modernističnih vplivov onkraj političnih zamejitev.²⁸

Groschwitz je svoje kustosko delo v katalogu opravil zelo zgledno: prek največjih imen, od Toulouse-Lautreca in postimpresionistov, nato Rouaulta, Vlamincka in nemških ekspresionistov, je vzpostavil

25 To potrjuje tudi Debenjakov odgovor von Groschwitzu, ki ga hrani arhiv Umetnostnega muzeja v Cincinnatiju, v katerem kustosa obvešča, da je predlog posredoval Moderni galeriji, ona pa naprej pristojnemu ministrstvu. Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 221.

26 Pri razstavnih turnejah tega časa je iz arhivskega gradiva zato pogosto težko ugotoviti dejansko uresničeno turo. Pri obravnavani razstavi je njena napovedana predstavitev v Zürichu po vsej verjetnosti odpadla. K nam je prišla iz frankfurtskega Umetnostnega društva (Kunstverein), pri čemer je Moderna galerija plačala le stroške carine in uporabe ter nalaganje in prevoz v Groningen, naslednje mesto turneje. Iz Ljubljane so poskušali organizirati tudi njene druge jugoslovanske predstavitve. Ponužali so jo Združenju likovnih umetnikov Hrvaške (ULUH) v Zagrebu in Združenju likovnih umetnikov Srbije (ULUS) v Beogradu, a do uresničitve ni prišlo, ker se njuni razstavišči nista mogli prilagoditi ponujenim terminom. Mapa *Mednarodna razstava barvne litografije*, Podmapa Različna korespondenca, »Pismo ULUH-a Karlu Dobidi, 24. 4. 1953« in »Telegram ULUS-a Karlu Dobidi, 27. 4. 1953«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

27 *Mednarodna razstava barvne litografije* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1953.

28 Von Groschwitz, 1953 (gl. op. 17), str. 7-8.

in legitimiral linijo razvoja barvne litografije do razcveta po drugi svetovni vojni, zlasti v okviru École de Paris. Od tod je vpliv barvne litografije razširil v anglosaški svet, predvsem prek angleških umetnikov, kot sta Sutherland in Moore. Za von Groschwitz je bil očiten ideal modernizem, ki bo hkrati po vsem svetu »duhovno poenoten«, a realiziran v vrsti različnih vernakularnih lokalnih izpeljav. To se v obrazstavnem besedilu razbira kot osnovna naravnost te razstave in najbolj zaželen idiom grafične produkcije, ki ga želi vzpodbuditi.²⁹

Lokalni mediji so o razstavi poročali precej obsežno, vendar ne pretirano poglobljeno. Med množico poročil, obvestil,otic in reprodukcij izstopa kritika Karla Dobida v *Naši sodobnosti*, ki se po kratkem orisu konteksta razstave loti problemskega branja. Kljub zastopanosti »vseh smeri po svetu« opaža na razstavi prevlado »najbolj ekstremnih«, s čimer meri predvsem na abstrakcijo iz Zahodne Evrope in ZDA.³⁰ Kljub visoki kakovosti predstavljenega zaznava tudi nihanja, zlasti v primerih, kjer gre za prazni artizem, medtem ko naj bi jugoslovanska predstavnik, Maleš in Debenjak, s tehnično dovršenostjo in kakovostjo izvedbe, presejala povprečje. Po kratkem pregledu zgodovine grafične tehnike pa Dobida pride do bistvene ugotovitve, da se je barvna litografija osvobodila uporabne funkcije in razvila v čisto umetnost, da:

»[...] v naših časih postaja že prava slika na papirju, ustvarjena z značilno grafičnimi sredstvi, a z večjo svežino, neposrednostjo in učinkovitostjo. Zaradi prosojnosti lahko gledalec uživa tudi blesk spodnjih plasti, grafične sestavine pa delajo barvno litografijo laže pregledno. Njena gradnja lahko tudi dekorativno močno učinkuje, zlasti s časih prav kaligrafsko, ornamentalno nežno risbo. Ponekod pa se že pričinja izgubljati značaj grafike in prehaja barvni kamnotisk skoro že v področje samega slikarstva.«³¹

Barvna litografija tako v sebi nosi možnost učinkovitega in hitrega širjenja kakovostne likovne produkcije med širše občinstvo. Ob tem Dobida razkrije tudi svoje merilo vrednotenja grafične produkcije: najkakovostnejša je tista, ki izraža narodnostne, celo folklorne značilnosti prostora, kjer nastaja, bolj ko pa se odmika proti čisti abstrakciji, težje je po njegovem prepoznati avtorjevo osebnost. »Samo od človeške dragocenosti, samorodnosti in umetniške moči ustvarjalčeve zavisi, ali bo njegovo delo ohranilo svojo vrednost in pomembnost, tudi ko bo oblika že izgubila čar novosti in revolucionarnosti.«³²

29 Prav tam, str. 9.

30 Karel Dobida, »Tri razstave«, *Naša sodobnost*, let. 1, št. 12, 1953, str. 1150.

31 Prav tam, str. 1151.

32 Prav tam, str. 1152.



38-39

Pogleda na *Mednarodno razstavo barvne litografije* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1953.

Druga v nizu grafičnih razstav, ki so v petdesetih letih predstavljale izbor barvnih litografij z bienala v Cincinnatiju, tokrat z njegove tretje edicije, je v Moderni galeriji v Ljubljani potekala med 7. in 26. 4. 1956 pod naslovom *Ameriška sodobna barvna litografija*.³³ V primerjavi s prvo je ta razstava predstavila korak v bolj specifično smer, tako v vsebinskem kot v produkcijskem smislu. V prvi vrsti to pomeni, da se je mednarodna zasedba z bienala v svoji potujoči reiteraciji preoblikovala v razstavo izključno ameriških barvnih litografij, hkrati pa so se okoliščine njenega mednarodnega kroženja izraziteje formalizirale v okviru ameriške propagandne in diplomatske dejavnosti. Medtem ko je razstava iz leta 1953 svojo pot do Jugoslavije vzpostavljala s kombiniranjem porajajočih se profesionalnih stikov in občasnega posredovanja ameriških diplomatskih predstavništev pri reševanju organizacijskih težav, se zdi, da je razstava *Ameriška barvna sodobna litografija* leta 1956 že povsem neproblematično krožila znotraj vzpostavljene sheme kulturne agende ameriške zunanje politike.³⁴ To je razvidno iz dejstva, da je bil USIS vključen v skoraj vse faze projekta – od načelnih dogovorov, koordiniranja logistike in organizacijskih vprašanj, pa tudi pri vzpostavljanju strokovne – pogosto tudi ideološke – nadgradnje razstave. Mednje je spadala tudi organizacija obrazstavnih dogodkov, ki jih je spodbudil USIS in za katere je ameriška stran prispevala gradiva, promocijske filme o ameriških umetnostnih ustanovah ali strokovnjake, ki so predavali o vsebinah, povezanih z ameriškim razstavami. V arhivskih virih najdemo tudi informacijo, da je ob otvoritvi »daljše predavanje o prireditvi [...] imela gospa Corinne Spencer«, pomočnica kulturnega atašeja na ameriškem konzulatu v Zagrebu.³⁵ V korespondenci z vodjo USIS na ameriškem konzulatu v Zagrebu, Johnom Crockettom, pa se nahaja tudi ponudba treh promocijskih filmov o ameriških muzejih, ki so jih Američani ponudili Moderni galeriji kot del obrazstavnega programa in ki naj bi jih spremljala še dodatna predavanja.³⁶

33 *Ameriška sodobna barvna litografija: Izbor iz III. Biennale v Cincinnatiju U.S.A.* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1956. Obravnavane razstave se občasno pojavljajo pod različnimi naslovi. Tak primer je tudi pričujoča razstava, ki ima že samo pri katalogu na naslovnici naslov *Ameriška barvna litografija*, na notranji naslovni strani pa je naslovu dodan še pridevnik sodobna.

34 Ohranjena arhivska dokumentacija Moderne galerije priča o tem, da so že pri tej razstavi ameriška diplomatska predstavništva služila kot svojevrsten servis »izvoza« ameriških razstav, saj so zelo neposredno organizacijsko delovali pri njeni realizaciji. Mapa Ameriška sodobna barvna litografija, Podmapa Korespondenca, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

35 Mapa Ameriška sodobna barvna litografija, Podmapa Korespondenca, »Pismo Karla Dobide kulturnemu atašeju pri ameriškem konzulatu v Zagrebu, 4. 5. 1956«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

36 Iz arhivske dokumentacije je vidno, da so bili filmi celo že prevedeni v srbohrvaščino, torej pripravljeni za propagandne namene v Jugoslaviji (Mapa Ameriška sodobna

Razstavo *Ameriška sodobna barvna litografija* je sestavljalo 77 grafičnih listov 66 ameriških umetnikov. Med razstavljavci najdemo sicer nekaj zvenečih imen, kot sta Calder ali Ernst, čeprav je prevladovala nova generacija umetnikov – skoraj polovica jih je bila mlajših od trideset let.³⁷ V uvodnem besedilu slovenske verzije kataloga je kustos von Groschwitz svoj izbor utemeljil v »eksperimentalnem duhu« ameriške grafike petdesetih let, dejstvu, da ZDA nimajo tehniškega izročila, in okoliščini, da ameriški grafiki pogosto sami tiskajo svoje grafike, saj so razpršeni po ogromni državi in večinoma nimajo dostopa do specializiranih tiskarjev, ki delujejo v večjih mestih. Tako naj bi bile na razstavi zastopane »vse pokrajine od vzhoda do zahoda«, zaradi česar von Groschwitz sklene: »To je torej tipično ameriška razstava in predmet ji pogosto določajo krajevni motivi.«³⁸ Kustos naj bi sledil tudi dejstvu izrecnega razcveta barvne litografije v ZDA: medtem ko je bil njen prvi višek konec 19. stoletja vezan na Evropo, je ta drugi, po letu 1945, zelo mednaroden, vendar kaže na neizpodbitno dejstvo, da se Amerika že suvereno kosa s tem, »kar je Evropa v zadnjih štiridesetih letih ustvarila najboljšega«.³⁹ Sočasni odzivi na razstavo v slovenskem časopisju so bili razmeroma številni, a so le redko prispevali kaj več od navdušenega povzemanja kustosovih razlag o pionirstvu ameriške grafične produkcije. *Slovenski poročevalec* je tako povzel Groschwitzove interpretacije, da pomanjkanje tradicije v tej vrsti v ZDA spodbuja k tehničnemu eksperimentiranju, novim barvnim kombinacijam ter izraznim in oblikovnim možnostim. Posebej poudarjena je tudi okoliščina, da so ameriški grafiki svoje barvne litografije tiskali sami, kar naj bi omogočilo, da »umetniška dognanost in individualnost pride neposredno bolj do izraza. Tako je ta razstava značilno ameriška.«⁴⁰ Kot posebno kvaliteto so izpostavili tudi bližino barvne litografije slikarstvu: vsaka litografija je izvirnik, »ki s svojimi kolorističnimi vrednotami včasih nič ne zaostaja za oljnimi slikami«.⁴¹ Ker pa je tudi cenovno dostopna, so v njej prepoznali tudi njeno »umetnostno-vzgojno poslanstvo med ljudstvom«.⁴² V napovedi razstave v *Ljudski pravici* so poudarili podobno – njeno bližino slikarstvu in hkratno cenovno

barvna litografija, Podmapa Korespondenca, »Poročilo, 9. 7. 1956, gl 836/56« in »dopis Karlu Dobiđi iz Ameriškega konzulata v Zagrebu, 4. 5. 1956«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG +MSUM).

37 *Ameriška sodobna barvna litografija*, 1956 (gl. op. 33), str. 7, 9–14.

38 Von Groschwitz, 1956 (gl. op. 17), str. 6-7.

39 Prav tam. V isti sapi nas v katalogu von Groschwitz seznanj s svojim obiskom prvega grafičnega bienala v Ljubljani leta 1955 in navdušenjem nad visoko ravnijo manifestacije, ki jo označi za »eno izmed najpomembnejših na vsem svetu«. Omenja plodna srečanja z lokalnimi protagonisti in umetniško produkcijo ter sodelovanja jugoslovanskih umetnikov na grafičnem bienalu v Cincinnatiju. Prav tam, str. 7.

40 L. A., 1956 (gl. op. 23), str. 5.

41 Prav tam.

42 Prav tam.

dostopnost – ter v njej prepoznali velik potencial »univerzalnosti«. Napovedujejo tako tehnično iznajdljivost in eksperimentalnost kot hkrati močno zgledovanje po evropskih vzorih, zlasti pri umetnikih, ki so študirali v Franciji.⁴³

Ljubljanski dnevnik se je ob vseh do zdaj omenjenih poudarkih bolj posvetil analizi same razstave. Poudarili so »zelo široko bazo likovnih pobud ameriške litografije«, ki je onemogočala enotnost razstave, kar so ponazorili z nizanjem velikih nasprotij med različnimi deli. Ne glede na to pa so kot »splošni formalni ton razstave« prepoznali abstrakcijo oziroma »abstrakcije različnih tipov«. ⁴⁴ Razlago za to so našli v dejstvu, da so se ameriški umetniki osredotočali predvsem na reševanje tehničnih problemov, kjer so jim priznali uspehe. Vendar pa so ob tem opozorili na »pomanjkljivost, ki je za evropskega ljubitelja umetnosti bistvena, namreč precej razširjeno ostajanje pri površini ter površinskih rešitvah in efekti, kar za sedaj še dopušča marsikje odprto vprašanje o avtorjevi kreativnosti«. ⁴⁵ Sklenili so, da je razstava vendarle zadovoljila naše estetske kriterije, če že ne more povsem zadovoljiti likovnih, s čimer so verjetno merili na uspešne tehnične rešitve, čeprav naj tem ne bi vedno sledila ustrezna raven umetniške sporočilnosti. ⁴⁶

1.2 Ameriške grafične razstave po vzpostavitvi ljubljanskega grafičnega bienala

Tretja v nizu grafičnih razstav iz petdesetih let je nastala v nekoliko drugačnih okvirih, a uresničena s pomočjo zelo podobnih organizacijskih mrež. Eklektična razstava *Ameriška grafika 20. stoletja* je bila na ogled med 6. 2. in 2. 3. 1958 v Moderni galeriji v Ljubljani. ⁴⁷ Iz arhivske dokumentacije je razvidno, da sta bila organizatorja razstave Jakopičev paviljon v sodelovanju z USIS z zagrebškega ameriškega konzulata. ⁴⁸ Že sam naslov razstave nakazuje nekoliko širši fokus, tako časovno

43 L. A., »Ameriška barvna litografija«, *Ljudska pravica*, let. 22, št. 69, 22. 3. 1956, str. 6.

44 M., »Cincinnati–Ljubljana: Razstava sodobne ameriške barvne litografije«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 6, št. 95, 21. 4. 1956, str. 5.

45 Prav tam.

46 Avtor zadovoljno zaključí z referenco na sočasno dogajanje v ZDA, na potekajoči 4. bienale (z Debenjakom in Malešem) ter hkratno razstavo izbora s prvega grafičnega bienala v Art Museumu v Cincinnatiju (7 Slovencev oz. 11 Jugoslovancev) ter poudari s tem navezane trdne stike z Američani. Prav tam.

47 *Ameriška grafika 20. stoletja* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1958.

48 Med redkimi ohranjenimi arhivskimi dokumenti obstaja najemna pogodba med Moderno galerijo in Jakopičevim paviljonom, »zastopanem po upravniku tov. Rastku Poljšaku«, v katerem je Jakopičev paviljon naveden kot organizator razstave v soorganizaciji z USIS pri ameriškem konzulatu v Zagrebu. Moderna galerija ni zaračunala najema, temveč samo potrošnjo elektrike v času trajanja razstave ter stroške varovanja in čiščenja. Mapa *Ameriška grafika 20. stoletja*, »Najemna pogodba med Moderno galerijo in Jakopičevim paviljonom«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

kot tehnično: zajemala je ameriško grafično produkcijo od začetka 20. stoletja v vseh grafičnih tehnikah – ki v razumevanju organizatorjev vključujejo risbo in akvarel –, čeprav je večinoma šlo za produkcijo iz petdesetih let. Pri vključitvi starejših del je videti, da je šlo predvsem za poskus prikaza razvoja ameriške grafike, kar so opazili tudi nekateri slovenski pisci o razstavi.⁴⁹ Predstavljen je bil zelo obsežen izbor, kar 150 grafičnih listov, risb in akvarelov 112 umetnikov, ki so jih organizatorji zbrali iz različnih ameriških galerij. Šlo je za še eno potujočo razstavo, ki je pred tem obiskala Francijo, Poljsko in Nizozemsko, Ljubljana pa je bila vstopna točka jugoslovanskega dela njene turneje, saj je po tem obiskala še Reko, Split, Sarajevo in (verjetno) Dubrovnik.⁵⁰

Slovenski časopisni odzivi sicer obsegajo številne novice, poročila, obvestila in reprodukcije, a le eno krajšo – in še to pogojno rečeno – kritiko. V slednji je Melita Stele omenila ambicijo prikaza razvoja ameriške grafike in kljub razdrobljenosti gradiva (večina umetnikov je bila predstavljena le z enim delom) prepoznala različne smeri: od realizma zgodnje ameriške grafike, oplajanja z evropskimi zgledi impresionizma, ekspresionizma, kubizma, simbolizma, nadrealizma in abstrakcije, vse do prelomne točke, ko je vplivni angleški grafik S. W. Hayter prenesel svoj sloveči Atelier 17 v ZDA.⁵¹ Stele je razstavo označila za zanimivo, pri čemer je videti, da so jo najbolj pritegnili specifično ameriški »pogledi«: njihov »skorajda naivni odnos do narave in predmetov, ki umetnika obdajajo, njegovo veselje nad življenjem in sto drobnimi stvarmi« ter eksistencialna razmišljanja določenih predstavljeneh umetnikov.⁵²

Po intenzivnem ameriškem »grafičnem« obdobju v Moderni galeriji v petdesetih letih je prišlo do skoraj desetletnega premora.⁵³

49 Melita Stele, »Ameriška grafika XX. stoletja«, *Ljudska pravica*, let. 24, št. 41, 18. 2. 1958, str. 5.

50 Prav tam.

51 Prav tam. Atelier 17 je kot vplivno grafično šolo in umetniško delavnico Hayter ustanovil v Parizu leta 1927, kjer je imel pomembno vlogo v spodbujanju modernističnega eksperimenta v grafičnem mediju. Po izbruhu druge svetovne vojne je za deset let Atelier 17 preselil v New York in tam pomembno vplival na uveljavitev grafičnega medija med novimi generacijami ameriških umetnikov, predvsem abstraktnimi ekspresionisti. Za natančno časovnico Ateliera 17 glej: »Atelier 17«, atelier17.com, 2000–2024, URL: <http://www.atelier17.com/a173.html> (dostopano 1. 7. 2025).

52 Stele, 1958 (gl. op. 49), str. 5.

53 V tem času so bile razstave ameriške grafike prisotne v drugih razstaviščih po Sloveniji. Med temi po ambicioznosti izstopa razstava *Grafika ZDA*, ki je bila na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani na ogled med 17. 6. in 17. 7. 1965. Obsežna razstava je vključevala eksponate tako umetniške grafike – ki je podobno kot omenjena razstava *Ameriška grafika 20. stoletja* implicirala tudi akvarel in risbo – kot primere uporabe grafike v proizvodnji in oglaševanju, kar je, sodeč po precejšnjem številu medijskih odzivov, dajalo razstavi popularizacijski in vzgojni značaj (Janez Mesesnel, »Življenjska vloga umetniške grafike«, *Delo*, let. 6, št. 170, 26. 6. 1965, str. 5). Iz le-teh izvemo tudi, da je šlo za potujočo razstavo, namenjeno predvsem državam onkraj železne

Razloge za to gre verjetno iskati v vzponu ljubljanskega grafičnega bienala, ki je v tem času prevzel osrednjo vlogo pri predstavljanju grafične umetnosti. Znotraj njega so vidno vlogo zasedali tudi ameriški umetniki, kot bo razvidno v naslednjem poglavju. Kljub temu pa konec šestdesetih let znova naletimo na tri razstave ameriške grafične produkcije, ki pa so v primerjavi s tistimi iz prejšnjega desetletja pustile precej manjši odtis – tako v arhivskih gradivih kot v sočasnih javnih odzivih.

Gre za razstavi iz leta 1968: *Sodobna ameriška grafika* (znana tudi pod naslovom *Ameriška grafika I*) in *40 ameriških grafik* (oziroma *Ameriška grafika II*).⁵⁴ O prvi izmed njiju vemo zelo malo: pri ljubljanskem gostovanju je namreč znan samo datum otvoritve, 4. 6. 1968, ohranjenih pa je tudi nekaj fotografij z otvoritve v malih, kletnih dvorinah Moderne galerije.⁵⁵ Razstava pa očitno ni gostovala le v Ljubljani, saj obstaja skromna zloženska za njen postanek v Kranju že aprila istega leta.⁵⁶ Iz nje izvemo imena 27 sodelujočih avtorjev in organizatorja razstave, že dobro znanega USIS z ameriškega konzulata v Zagrebu.⁵⁷ O drugi razstavi, ki je bila na ogled med 5. in 24. 11. 1968, imamo nekoliko več informacij. Iz tiskane brošure v srbohrvaščini s krajšim predstavitvenim besedilom sklepamo, da je šlo za potujočo razstavo z nekoliko drugačnim itinerarijem, kot je bilo običajno pri prejšnjih grafičnih razstavah, saj v Jugoslavijo ni vstopila prek Ljubljane.⁵⁸

Koordinate razstave *40 ameriških grafik* lahko skušamo rekonstruirati iz omenjene skromne obrazstavne brošure in krajših kritik Janeza Mesesnela v *Delu* in Aleksandra Bassina v *Ljubljanskem dnevniku*. Brošura nas tako seznani, da je razstava predstavila 40 del 33 umetnikov iz zadnjega desetletja. V uvodnem besedilu je poudarjena splošna popularnost, razširjenost in (kvalitativna ter kvantitativna) produktivnost grafične umetnosti v ZDA. Seznam umetnikov razkriva,

zavese – pred Jugoslavijo je obiskala Sovjetsko zvezo, Romunijo, Češkoslovaško in Poljsko –, v katerih naj bi si jo ogledalo več kot dva milijona obiskovalcev. V Jugoslavijo naj bi prišla s posredovanjem ameriške ambasade v Beogradu v soorganizaciji ljubljanskega grafičnega bienala. K celostni izkušnji ameriške grafike so prispevali tudi film s predstavitvijo barvne litografije ter neposredne predstavitve različnih uporab grafike v industriji, ki so jih organizirali na sami razstavi. Brez avtorja, »Grafična umetnost v ZDA«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 15, št. 161, 17. 6. 1965, str. 5. Razstava je bila po Ljubljani jeseni isto leto predstavljena tudi na Beograjskem sejmu v Beogradu.

54 Mapa 40 ameriških grafik / Ameriška grafika II., »Obrazstavna brošura 40 ameriških grafik«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

55 Mapa 11.653 /1–14/, Otvoritev razstave *Sodobna ameriška grafika*, fotograf neznani, Fotoarhiv, MG+MSUM.

56 *Sodobna ameriška grafika* (razstavni katalog), Gorenjski muzej, Kranj, 1968. Iz zelo skope brošure poleg imen 27 sodelujoči umetnikov, od katerih so mnogi bili že znani ljubljanskemu občinstvu, izvemo, da je »razstavo posredoval oddelek za tisk in kulturo ameriškega konzulata v Zagrebu«.

57 Prav tam.

58 Mapa 40 ameriških grafik / Ameriška grafika II., »Obrazstavna brošura ...«, gl. op. 54.

da je bil dober del razstavljenih umetnikov ljubljanskemu občinstvu že znan, saj jih je imelo priložnosti videti bodisi na razstavah v petdesetih letih (Francis, Albers, Altman, Corita, d'Arcangelo, Barnet, Stanczak) bodisi na grafičnem bienalu (Motherwell, Rauschenberg).⁵⁹ Mesesnel je v *Delu* poleg teh znanih imen izpostavil tudi zastopnost nove generacije ameriških umetnikov, ki naj bi s seboj prinesle »nove domislice, zasnove novih smeri, nova likovnoumetnostna pojmovanja«. ⁶⁰ V kritiki je na različnih primerih ugotavljal zelo širok razpon prijemov, rasno in narodnostno pisan »sestav reprezentance ameriških likovnikov umetnikov-grafikov« – kljub izostrenemu pogledu pa ni uspel prepoznati porajanja »nacionalne' ali 'teritorialne' ali vsaj 'kontinentalne' res ameriške umetnosti«. ⁶¹

Bassin se je v svojem odzivu v *Ljubljanskem dnevniku* osredotočil na nejasne okoliščine nastanka razstave *40 ameriških grafik*. Članek je naslovil »Čemu taka grafika iz ZDA?« in že v uvodu izpostavil, da sploh ni znano, kdo naj bi opravil izbor del za razstavo. Bassin se je v besedilu posvetil vprašanju boljših grafičnih razstav od v Ljubljani predstavljenega »skromnega izbora«. ⁶² Nejevoljno se je spraševal, kako to, da so Ljubljano, ki se razglašča za »svetovni center grafike«, popolnoma obšle tri sočasne, reprezentativne grafične razstave, tega leta predstavljene v Evropi, pri čemer je bila ena od teh, ki jo je pripravil znani likovni kritik Gene Baro, celo na ogled v Beogradu. ⁶³ Želel si je »globlje, študijskega vpogleda«, ki bi si ga Ljubljana s svojimi ambicijami na področju grafike tudi zaslužila. Isti avtor je razstavno leto 1968 zaključil s še enim, nekoliko nenavadnim prispevkom v *Ljubljanskem dnevniku*, v katerem je naprej identificiral težave v strukturi »širjenja grafične kulture pri nas« in ugotavljal odstopanje razstave *40 ameriških grafik* od kakovostne ravni v odnosu do produkcije, videne na grafičnem bienalu. ⁶⁴ Omenil je tudi, da naj bi se slovenska stran glede tega že obrnila na ameriškega kulturnega atašeja v Zagrebu. Rezultat naj bi bila obljuba, da bo v naslednjem letu v Ljubljani ponovno moč videti »kvalitetne predstavitve eksperimentalne grafike«, medtem ko naj bi Beograd gostil retrospektivo Jasperja Johnsa, recentnega nagrajenca ljubljanskega grafičnega bienala. ⁶⁵

Grafično desetletje se v Moderni galeriji zaključí z razstavo *Novi izrazi v ameriški grafični umetnosti*, ki je bila na ogled 10.–30. 10. 1969.

59 Prav tam.

60 Janez Mesesnel, »Med možnostmi in dosežki: Ob razstavi sodobne ameriške grafike v Moderni galeriji«, *Delo*, let. 10, št. 320, 22. 11. 1968, str. 5.

61 Prav tam.

62 Aleksander Bassin, »Čemu taka grafika iz ZDA?«, *Dnevnik*, let. 18, št. 309, 12. 11. 1968, str. 10.

63 Prav tam.

64 Aleksander Bassin, »Likovno pismo iz Ljubljane«, *Večer*, let. 24, št. 305, 31. 12. 1968, p. 10.

65 Prav tam.

Iz skromnega obrazstavnega kataloga izvemo, da je bilo predstavljenih dvajset ameriških umetnikov, in sicer po izboru Une E. Johnson, kustosinje za grafiko Brooklynskega muzeja v New Yorku. Kustosinja je v besedilu kot rdečo linijo poudarila »kipečo vitalnost«, ob inovacijah, vezanih na eksperimente z barvo in reliefnostjo površine.⁶⁶

1.3 Američani v okviru ljubljanskega grafičnega bienala

Prisotnost ameriške likovne umetnosti na ljubljanskem grafičnem bienalu bi si zaslužila poseben prispevek, zato bo tukaj večplastna prisotnost Američanov na tej grafični manifestaciji predstavljena le shematično, z namenom nakazati splošni oris razstavljanja ameriške produkcije v Sloveniji. Povezave z ameriškim umetnostnim sistemom so bile zelo močne in razvejene že od prvih edicij bienala v petdesetih letih: ameriški umetniki so na bienalu pogosto razstavljali in prejeli nagrade, ugledni ameriški strokovnjaki so sodelovali v žirijah. Kržišnik je pri tem vzpostavil pomembna sodelovanja tako z ameriški institucijami (na primer z MoMo) kot tudi z vrsto zasebnih galerij (mdr. Brooke Alexander, Inc.), grafičnih založb (Pratt Graphic Art Center, Multiples, Gemini G.E.L. ter Universal Limited Art Editions) ipd. Te so bodisi predlagale umetnike za ameriško sekcijo (kot t. i. konzulenti) ali pa posojale dela za razstavo.⁶⁷

Že dejstvo, da je prvi bienale leta 1955 veliko nagrado podelil prav ameriškem grafiku, Arminu Landecku, nazorno kaže, v kateri smeri je bienale iskal svojo usmeritev in legitimacijo. V poznejših letih pa tako med razstavljalci kot nagrajenci najdemo številne danes zelo znane ameriške umetnike, ki so se na bienalu pojavili celo že v samih začetkih svojega mednarodnega preboja.⁶⁸ Tako je bil leta 1963 na 5. bienalu nagrajen Robert Rauschenberg, kar je nakazovalo postopni upad nagrajevanja informelovske estetike na bienalu in začetek vzpona zahodnoevropskih in ameriških novofigurálnih smeri.⁶⁹ Le štiri leta

66 *Novi izrazi v ameriški grafični umetnosti* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1969.

67 Med konzulente spada že velikokrat omenjeni von Groschwitz, ki je sodeloval v mednarodnih žirijah bienala leta 1957 in 1961, za bienale leta 1961 pa je pripravil izbor 42 ameriških umetnikov. Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 223-224.

68 Že samo hiter pregled ameriške prisotnosti na grafičnem bienalu kaže prav neverjetno sproten odmev sočasnih tendenc ameriške umetnosti in njenih najbolj izstopajočih in uglednih avtorjev. Pri tem se zastavlja kompleksno vprašanje o dejanskih okoliščinah tako ambicioznega odmevanja najboljše ameriške likovne produkcije in o dejanskih zmožnostih njene recepcije v lokalni javnosti. Resnejše naslavljanje tega vprašanja bo potrebovalo širšo in bolj interdisciplinarno raziskavo, zato ne bo predmet poglobljenega interesa tega prispevka.

69 Glej poglavje »Oris umetniških premen na grafičnem bienalu med letoma 1960 in 1980«, v: Gregor Dražil, »Pomen in značilnosti ljubljanskega grafičnega bienala v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja« (doktorska disertacija), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana (v pripravi).

kasneje, leta 1967, je eno od nagrad prejel Jasper Johns, s čimer se je nadaljeval trend ameriške novofigurlike. Teга leta sta v ameriški sekciji prvič razstavljala tudi James Rosenquist in Larry Rivers, ob koncu desetletja pa še en utemeljitelj pop arta, Ron Kitaj.⁷⁰

Leta 1969 je v ameriški sekciji prevladovala figuralka,⁷¹ izjema pa je bil Frank Stella, ki je tega leta prvič razstavjal na bienalu in že bil tudi nagrajen. To je napovedalo nove trende, ki so prek racionalne abstrakcije vodili k minimalizmu in konceptualni umetnosti. Ameriški umetniki so na grafični bienale konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let pripeljali novo energijo prav s konceptualno umetnostjo. »Živo, aktivno komponento znotraj splošne fiziognomije bienala« leta 1971 so po mnenju beograjskega likovnega kritika Ješe Denegrija predstavljali nekateri pionirji konceptualne umetnosti, med drugim Robert Morris, Sol LeWitt in Antonio Dias,⁷² omeniti velja tudi prvi nastop Eda Rusche istega leta.⁷³ Njim sta se leta 1973 pridružila še Brice Marden in Robert Ryman, ki je bil tudi dobitnik ene od nagrad. V drugi polovici sedemdesetih let se zdi, da je ameriška prisotnost na bienalu ustrezala lokalnemu diskurzu primarnega slikarstva⁷⁴ z deli ameriških umetnikov, kot so bili Fred Sandback, Edda Renouf, Mel Bochner in Robert Mangold.⁷⁵

2 Potujoče reprezentativne razstave ameriške umetnosti: Med imperializmom hladne vojne in konsolidacijo zahodnega kanona

Razstava *Sodobna ameriška umetnost*, znana tudi pod imenom *Sodobno ameriško slikarstvo*, predstavlja prvo veliko predstavitev takrat najbolj aktualne produkcije najbolj privilegiranega medija modernizma – slikarstva. Ker obsežen in reprezentativen pregled ameriškega slikarstva 20. stoletja *Moderna umetnost v ZDA*, predstavljen v Beogradu leta 1956,⁷⁶ do Slovenije ni prišel, je razstava

70 Gregor Dražil, »Nagrajenci in premene likovne umetnosti od prvega bienala do leta 1977«, v: Gregor Dražil (ur.), *Premene v kanonu: Značaj in pomen nagrad mednarodne žirije na ljubljanskem grafičnem bienalu*, Mednarodni likovni grafični center, Ljubljana, 2020, str. 60–61.

71 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

72 Ješa Denegri, »IX Mednarodna izložba grafike«, *Polja*, št. 154, 1971, str. 11.

73 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

74 Tomaž Brejc, »Grafika v letu 1977«, *Naši razgledi*, let. 26, št. 13, 1. 7. 1977, str. 341.

75 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

76 Razstavo z naslovom *Moderna umetnost v ZDA: Izbor iz zbirk Muzeja moderne umetnosti v New Yorku (Modern Art in the United States: Selection from the Collections of the Museum of Modern Art, New York)* je pripravil tedanji direktor muzeja, Rene d'Haroncourt, Dorothy Miller in Alfred H. Barr Jr. sta izbrala dela, medtem ko so njeno izvedbo omogočili ameriška ambasada v Beogradu in Komisija za kulturne zveze s tujino, ki jo je tedaj vodil Marko Ristić. Šlo je za zelo obsežno potujočo razstavo ameriške umetnosti z več kot tristo eksponati, ki je pred Jugoslavijo obiskala Francijo, Švico, Nemčijo, Veliko Britanijo, Nizozemsko, Avstrijo in tudi frankistično Španijo. Branislav Dimitrijević, »'Iron Curtain Raiser' – An Exhibition

Sodobna ameriška umetnost pomenila pomemben dogodek, saj je lokalni umetnostni sceni ponudila vpogled v najnovejšo ameriško likovno produkcijo iz druge polovice petdesetih let. Za razmislek o vplivih ameriške umetnosti je pomembno tudi dejstvo, da je bila razstava predstavljena v kar šestih drugih mestih Jugoslavije. Turnejo je začela v umetniškem paviljonu Cvijete Zuzorić na Kalemegdanu v Beogradu, nadaljevala v Umetniškem paviljonu v Skopju in v Moderni galeriji v Zagrebu ter nato še v Sloveniji v Umetnostni galeriji Maribor (Slika 40) ter Moderni galeriji v Ljubljani, kjer je bila na ogled med 11. 12. 1961 in 7. 1. 1962. Svojo jugoslovansko turnejo je razstava sklenila na Reki v Galeriji likovnih umjetnosti.⁷⁷

Čeprav je skrbnik razstave Jerome Allan Donson v članku, ki je izšel po razstavnih turnejah v *Art Journalu*, trdil, da je razstava nastala na pobudo Jugoslavije,⁷⁸ to skoraj gotovo ne drži. Šlo je namreč za tipičen ameriški kulturni izvozni artikel iz časa hladne vojne, kakršne so v ZDA snovali z namenom čim širšega kroženja po evropskih državah, tako tistih, ki so že bile v orbiti ameriških vplivov, kot tistih, ki so jih ZDA vanjo želele pritegniti.⁷⁹ Razstavo je pripravila skupina strokovnjakov, zbranih v odbor, ki ga je vodil ugledni umetnostni zgodovinar H. Harvard Arnason, sicer podpredsednik oddelka za umetnost Guggenheimovega muzeja v New Yorku.⁸⁰ Skupino so sestavljali tudi John I. H. Baur iz muzeja Whitney v New Yorku, Adelyn D. Breeskin, direktor Baltimorskega umetnostnega muzeja, in Henry R. Hope, direktor Oddelka za umetnost na Univerzi Indiana, ki je bil odgovoren tudi za izbor sodelujočih umetnikov.⁸¹ Skupina je izbrala 33 umetnikov, v naslednji fazi pa je Arnason izbral 84 njihovih del, ki so si jih izposodili bodisi od umetnikov samih bodisi iz zbirk zasebnih zbirateljev, muzejev

of American Modern Art in Belgrade and its Relation to 'Socialist Modernism' and 'Socialist Consumerism' in SFR Yugoslavia in the 1950s«, v: *Different Modernisms, Different Avant-Gardes: Problems in Central and Eastern European Art after WW2*, Tallinn 2009, str. 326–342. Glej tudi op. 9.

77 Jerome Allan Donson, »The American Vanguard Exhibitions in Europe«, *Art Journal*, let. 22, št. 4, 1963, str. 242.

78 Prav tam, str. 242.

79 Poleg Jugoslavije, v kateri je bila razstava predstavljena v daleč največ mestih na vsej turneji, naj bi bila razstava predvidena tudi za razstavljanje na Poljskem, vendar do tega ni prišlo. Po Donsonu s Poljaki menda niso uspeli najti skupnega jezika. Donson, 1963 (gl. op. 77), str. 242.

80 Prav tam. Arnasona poznamo predvsem kot pisca znamenitega pregleda moderne umetnosti in s tem enega utemeljiteljev kulturnega kanona modernizma, čigar knjige so bile formativne za generacije umetnostnih zgodovinarjev. Na primer knjiga *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture* je bila večkrat ponatisnjena in prevedena v mnoge jezike. Emily Crockett in Lee Sorensen, »Arnason, H. H.«, v: *Dictionary of Art Historians*, Duke University, Durham, URL: <https://arthistorians.info/arnasonh> (dostopano 9. 7. 2025).

81 Donson, 1963 (gl. op. 77), p. 242.



Govor ravnatelja Umetnostne galerije Maribor Branka Rudolfa ob otvoritvi razstave *Sodobna ameriška umetnost* v Umetnostni galeriji Maribor leta 1961.

in galerij.⁸² Z razstavo je po Evropi nato potoval Jerome Allan Donson, direktor Muzeja in mestnega sveta za umetnost v Long Beachu, ki je skrbel za vsakokratno postavitev in predstavitev razstave. Preden je razstava prispela v Jugoslavijo, je bila na ogled na Dunaju in v Salzburgu, pred vrnitvijo v domovino pa še v Londonu in Darmstadt. Dejstvo, da je bila kar tretjina razstavne turneje namenjena Jugoslaviji, preostanek pa večinoma mestom v neposredni bližini vzhodnega bloka, težko razumemo kot naključje: nasprotno, kaže na izrazito političnopropropagandno misijo razstave.⁸³

82 Prav tam.

83 Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 70.

Na razstavi je svoja dela predstavilo 31 ameriških umetnikov oziroma umetnikov, živečih v ZDA, ter dve umetnici. Že bežen pogled na seznam sodelujočih umetnikov je zelo zgovoren, saj bo tudi manj strokoven poznavalec umetnosti velik del sodelujočih prepoznal kot danes ugledne predstavnike umetnosti 20. stoletja.⁸⁴ Tako nabor umetnikov kot pretežno najnovejša produkcija,⁸⁵ pa tudi besedilo v katalogu, ki odkrito in v superlativih povečuje abstraktni ekspresionizem,⁸⁶ skupaj z njegovim ideološkim podtonom, eksplicitno razkrivajo misijo utemeljevanja umetnostnega kanona, ki jo je opravljala razstava. Tudi besedilom, ki so spremljala razstavo, ne manjka megalomanskih izjav, ki pričajo o izraziti propagandni naravnosti razstave in razkrivajo njene ambicije. Ena takšnih je v že omenjenem članku skrbnika razstave Donsona, v kateri je neposredno po razstavnih turneji vpliv razstave *Sodobna ameriška umetnost* na evropsko likovno sceno primerjal z vplivom, ki ga je imel na Američane *Armory Show* leta 1913!⁸⁷ (Slike 41–45)

Specifično definiran fokus in agenda razstave *Sodobna ameriška umetnost* sta v sočasnem slovenskem in širše jugoslovanskem tisku hkrati postala tako predmet precejšnjega zanimanja in radovednosti kot tudi tarča kritik. Komentatorji so v razstavi praviloma prepoznali nekaj svežega in novega, a niso bili povsem prepričani, kaj si naj o videnem dejansko mislijo.⁸⁸ Zato je v odzivih pogosto moč zaslediti

84 Tako pogled na fotodokumentacijo razstave kot na seznam udeleženi umetnikov kaže prvovrstne klasike slikarstva visokega modernizma: Josef Albers, Milton Avery, William Baziotis, James Brooks, Stuart Davis, Willem de Kooning, Richard Diebenkorn, Sam Francis, Robert Goodnough, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Hans Hofmann, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Franz Kline, Loren MacIver, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Barnett Newman, David Park, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Milton Resnick, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin, Jack Tworkov in Esteban Vicente. Glej katalog razstave: *Sodobna ameriška umetnost* (razstavniki katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1961 in Mapi 8192/1-1-20/ in 8192/1-21-40/, *Razstava Sodobna ameriška umetnost*, fotograf neznan, Fotoarhiv, MG+MSUM.

85 Po zgoraj citiranima katalogu in fotodokumentaciji je šlo za precej enoten izbor produkcije poznih petdesetih let, z izjemo nekaj primerov, ki so bili vključeni s ciljem utemeljevanja razvojne linije sloga s primeri širšega umetnostnega duhovnega sorodstva.

86 »[...] ta razstava [se] ne osredotoča na tiste množice priznanih ameriških umetnikov, ki delajo v bolj ali manj prikazovalnem stilu, temveč prikazuje podobo najbolj pomembnega eksperimentalnega stila v zgodovini – abstraktnega ekspresionizma.« Harvard Arnason, »Sodobna ameriška umetnost«, *Sodobna ameriška umetnost* (razstavniki katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1961, b. p.

87 Donson, 1963 (gl. op. 77), str. 242.

88 Jugoslovanska likovna scena je bila načeloma zelo sprejemajoča do najbolj naprednih novosti, tudi zelo dobro jih je znala prebrati. Že ob tej razstavi razberejo, da resnično sodobni niso več abstraktni ekspresionisti, temveč novosti, ki jih zastopata Rauschenberg in Johns. Lazar Trifunović. »Američko slikarstvo«, *Nin*, 23. 9. 1961, b. p. O tem priča tudi primerjava strokovnih odzivov na razstavo med



Ameriška zastava nad vhodom v Moderno galerijo v Ljubljani v času razstave *Sodobna ameriška umetnost*.

poskuse poglobljanja v slogovne podsklope, v katere so organizatorji razvrstili izbrane umetnike, z namenom nakazati razvojno linijo abstraktnega ekspresionizma, pri čemer naj bi bili ti sklopi nedosledni, slabo opredeljeni in precej skopi v primerjavi z dominantnim akcijskim slikarstvom.⁸⁹ V želji po jasnejši opredelitvi so si nekateri kritiki sami prizadevali rekonstruirati razvojno linijo, ki naj bi vodila do nabora,

Jugoslavijo in Londonom, ki jo navaja Djokic: »V nasprotju z nenaklonjenim sprejemom razstave *Moderna umetnost v ZDA* in del abstraktnega ekspresionizma v državah, kot je Velika Britanija – kjer so nekateri kritiki Pollockova abstraktna dela primerjali z umetnostjo, ki naj bi jo ustvarile živali –, jugoslovanski odziv kaže na splošno sprejemanje in cenjenje ameriške moderne umetnosti. Vplivni likovni kritik in slikar Miodrag Protić je celo namignil, da je razstava uspešno postavila New York na jugoslovanski kulturni zemljevid in nadomestila Pariz kot osrednjo referenčno točko.« Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 67.

89 V strnjem uvodu improvizirano sestavljene brošurice z navedenimi deli v slovenščini so kot slogovni podsklopi navedeni: pionirji modernega izraza, prehoden stil, lirični in surrealistični stil, akcijsko slikarstvo, matematična struktura, vpliv kubizma, akcijsko slikarstvo v preučevanju človeške postave in narave, abstraktni impresionizem, abstraktno oblikovanje, surrealistična raziskovanja. V slovenščino je prevedeno tudi obrazstavno Arnasonovo besedilo, ki pa so ga vrinili v srbohrvaške kataloge. Arnason, 1961 (gl. op. 86), b. p.



42–45

Govor ravnatelja Zorana Kržišnika ob otvoritvi razstave *Sodobna ameriška umetnost* decembra 1961 in pogledi na postavitev razstave v Moderni galeriji v Ljubljani.



predstavljenega na razstavi.⁹⁰ Na splošno so se strinjali, da je bila razstava prvovrsten kulturni dogodek, ki je jugoslovanskemu občinstvu predstavil dela »prvorazrednih slikarjev« aktualnega trenutka, vendar pa se zdi, da so vsi imeli nekaj težav pri vrednotenju produkcije onkraj propagiranih atributov ekspresije, svobode in individualnosti.⁹¹

To je očitno tudi iz dveh obsežnejših odzivov iz slovenskega prostora, in sicer Špelce Čopič v *Naši sodobnosti* in Aleksandra Bassina v *Naših razgledih*.⁹² Oba problematiko zapopadeta izjemno poznavalsko, vendar z drugačnih zornih kotov. Čopičeva »nedoslednost izbora« pripiše tendencioznemu poskusu utemeljevanja abstraktnega ekspresionizma, ki po eni strani arbitrarno odreže velik del sočasne slikarske produkcije, po drugi pa ponudi premajhno število del posameznih umetnikov za prepričljivo utemeljevanje gibanja.⁹³ Bassinu se izbor zdi še bolj problematičen, utemeljen na dokaj votlih, formalističnih temeljih, ki po njegovem ne omogočajo resničnih možnosti umetnostnega razvoja.⁹⁴

Iz člankov je razbrati, da je bil pri pričujoči razstavi osrednji problem za jugoslovanske kritike ta, da – za razliko od razstave v Beogradu leta 1956 – ni šlo niti za poskus reprezentativne predstavitev celote ameriškega slikarstva, temveč za predstavitev ozkega, novega in skrajno individualizirano zasnovanega »branda«. Jugoslovanska strokovna javnost je s svojim sledenjem zglede zahodnega umetnostnega sistema hrepenela po čim širšem vpogledu v njegovo likovno produkcijo in merila vrednotenja, zato se zdi, da so se komentatorji počutili nekako prikrajšane za bolj celostno informacijo.⁹⁵ To ni presenetljivo, saj je slikarski produkciji na razstavi *Sodobna ameriška umetnost* namreč umanjkal kontekst, ki bi strokovni javnosti omogočil relevantno vrednotenje videnega. Šlo je za transplant iz povsem drugačne kulturne klime in drugače ustrojenega sistema, zato ni presenetljivo, da ta presaditev, kljub jasnemu interesu lokalne umetnostne scene, ni bila samoumevna in neproblematična. V tem smislu razstavo lahko razumemo kot zgleden primer kulturnega imperializma, ki je pod ideološko predpostavko domnevnega univerzalizma kulturnih dobrin vsiljeval svoje kulturne produkte kot samoumevna dejstva, namenjena nekritični konzumaciji in posnemanju.⁹⁶

90 Glej: Katarina Ambrozič, »Izložba ameriške umetnosti«, *Književne novine*, 22. 9. 1961, str. 5.

91 Špelca Čopič, »Sodobno ameriško slikarstvo«, *Naša sodobnost*, let. 10, št. 2, 1961, str. 177–179.

92 Prav tam; Aleksander Bassin, »Evolucija, ki je zaman«, *Naši razgledi*, let. 10, št. 23, 9. 12. 1961, str. 562.

93 Čopič, 1961 (gl. op. 91), str. 177–179.

94 Bassin, 1961 (gl. op. 92), str. 562.

95 Čopič, 1961 (gl. op. 91), str. 177–179.

96 Glej: Vučetić, 2012 (gl. op. 1), str. 160.

Podobno kompleksno je vprašanje recepcije pop arta v Jugoslaviji, ki se je zgostilo okoli razstave *Pop art*. Ta je leta 1966 zakročila po jugoslovanskih mestih in bila, po premieri v Zagrebu in predstavitvi v Beogradu, na ogled v Ljubljani med 22. 4. in 9. 5. istega leta. Čeprav je bila jugoslovanska likovna scena že nekaj let relativno dobro seznanjena s fenomenom pop arta, je razstavo, kljub deljenim reakcijam na gibanje in njegovi kompleksni recepciji, spremljala z interesom.⁹⁷

Razstava je bila manjšega obsega in jo je sestavljalo 33 grafičnih del 11 ameriških umetnikov, ki jih danes brez izjeme uvrščamo med utemeljitelje smeri.⁹⁸ Pripravil jo je ameriški kritik Max Kozloff, sestavljali pa so jo vpadljivi, pisani sitotiski in nekaj litografij, le redko večjih dimenzij (Lichtenstein) in praviloma s prepoznavnim imaginarijem ameriške popularne kulture, oglaševanja in potrošništva.⁹⁹ Tako po vsebini kot organizacijski strukturi v razstavi lahko prepoznamo simptom že omenjene ameriške agende širjenja lastnih kulturnih vplivov prek strategij mehke moči na eni strani in odprtosti lokalne umetniške scene za vplive ameriškega umetnostnega sistema, ki ga je imela za merilo, na drugi. Razstava je bila v Ljubljani postavljena v Moderni galeriji, ki hrani korespondenco njenega direktorja Zorana Kržišnika z direktorjem beograjskega Muzeja sodobne umetnosti Miodragom B. Protićem. Iz dopisovanja je razvidno, da je tudi ta razstava v državo prišla prek posredovanja ameriških diplomatskih kanalov in – kar je eksplicitno zapisano – bila finančno podprta z ameriške

97 Ne samo, da je bil Rauschenberg nagrajen na ljubljanskem grafičnem bienalu že leta 1963, z Beneškim bienalom naslednjega leta je postal pop art predmet vseplošnega interesa, tudi jugoslovanske kulturne javnosti. Poleg tega, kot navaja Denegri, je bila temeljna knjiga Lucy Lippard o pop artu iz leta 1966 v Jugoslaviji prevedena že istega leta (torej istega leta kot razstava) ter je po njegovem pričanju postala kultno berilo mlajše generacije umetnikov. Ješa Denegri, »Pop-Art«, *Umetnost*, št. 15, 1968, str. 115. Beograjska umetnica Olja Ivanjicki se je po vrnitvi s študijskega bivanja v ZDA kot Fordova štipendistka leta 1962 eksplicitno označevala kot pop artistka. Kritički odzivi na njeno delo so bili praviloma negativni in so kritično opozarjali na amerikanizacijo jugoslovanske družbe, čeprav je bil hkrati interes javnosti za njene razstave velik. V prispevku Davida Binderja za *New York Times* iz leta 1965 je Olja Ivanjicki izjavila, da medtem ko v ZDA popartisti dobivajo denar za svoje slike, ona dobiva samo članke, kljub temu da je umetnica takrat živela in delala v ateljeju, ki ga je plačevala država. David Binder, »Pop Artist in Belgrade Finds Buyers (Sob) Scarce«, *The New York Times*, 24. 10. 1965, str. 85. Ta primer slikovito predstavlja paradoksen odnos (vsaj dela) jugoslovanske likovne scene do sistema, v katerem so umetniki živeli in delovali. Stefana Djokic, »Yugoslav Perceptions and Translations of Pop Art during the 1960s«, *Art in Translation*, let. 14, št. 2, 2022, str. 142–172.

98 Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley, Tom Wesselmann. *Pop art* (razstavni katalog), Press and cultural service of American Embassy, Beograd, 1966.

99 Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 119.

strani.¹⁰⁰ Tokrat pa njen producent ni bila nobena ameriška umetnostna ustanova, kot je bilo običajno do tedaj, temveč kar neposredno ameriško gospodarstvo, natančneje korporacija Philip Morris International. Pri tem je prišlo tudi do zgovornega ujemanja med vizualno vsebino razstave in njenim organizacijskim ozadjem: nekaj del na razstavi je namreč vsebovalo neposredne reference na izdelke podjetja Philip Morris, med drugim znani sitotisk *Tobacco Rose* umetnika Mela Ramoša. (Sliki 46–47)

Čeprav lokalno recepcijo pop arta v jugoslovanskem javnem prostoru lahko spremljamo že nekaj let pred razstavo, so neposredni medijski odzivi na njeno ljubljansko iteracijo precej skromni. Edini vidnejši prispevek o razstavi je bil objavljen v *Ljubljanskem dnevniku*. V njem je Aleksander Bassin poudaril, da bo občinstvo prvič videlo celovitejšo predstavitev pop arta, kar nam daje vedeti, da je bila publika – oz. vsaj njen strokovni del – z novim likovnim gibanjem vsaj posredno že seznanjena. Zato je anticipiral njene odzive v širokem spektru »od šoka [...] do delne aklamacije oziroma popolne negacije«.¹⁰¹ Sam je pop art opredelil kot (upravičen?) odgovor na hermetizem abstraktnega ekspresionizma ter njegovo skrajno komercializacijo. Poudaril je njegovo črpanje iz oglaševalskih podob in seksualnosti ter naslonitev na risbo in kolažiranje. Pohvalil je nekatere razstavljavce, ki naj bi presežali »povprečni nivo«, bodisi kot izpoved dezorientiranega modernega človeka bodisi v »novem, čistem simbolizmu«, ki naj bi bil najbolj bistven prispevek nove slikarske smeri.¹⁰² Vendar bi bilo

100 Mapa Pop-Art, Podmapa Korespondenca, »Pismo Miodraga Protića Kržišniku, 30. 10. 1965«, »Pismo Miodraga Protića Kržišniku, 22. 2. 1966« in »Telegram Zorana Kržišnika Generalnemu konzulatu ZDA Zagreb, 19. 5. 1966«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

101 Aleksander Bassin, »Pop-art v ameriški grafiki«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 16, št. 113, 26. 4. 1966, str. 7.

102 Prav tam. Vprašanje recepcije in vplivov pop arta na jugoslovansko likovno sceno ter (ne)kritičnosti te recepcije ostaja kompleksno. Glej: Branislav Dimitrijević, »Pop Art and the Socialist 'Thing': Dušan Otašević in the 1960s«, *Tate Papers*, št. 24, 2015, URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/24/pop-art-and-the-socialist-thing-dusan-otasevic-in-the-1960s> (dostopano 30. 6. 2025); *Dušan Otašević: Popmodernizam: Retrospektivna izložba 1965–2003* (razstavni katalog), Branislav Dimitrijević (ur.), Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2003. Ob bok beograjski razstavi *Beograjska nova figuracija* iz leta 1966, kot skoraj sočasni obravnavani razstavi *Pop art*, v slovenskem prostoru lahko omenimo nekoliko poznejšo razstavo Kostje Gatnika, Metke Krašovec, Lojzeta Logarja in Franca Novinca v Mestni galeriji v Ljubljani leta 1970, ki jo je kuriral citirani kritik razstave *Pop art* Aleksander Bassin. Ta je predstavila novo generacijo umetnikov, ki jih je takratna kritika označila za nove figurlike oz. ekspresivne figurlike, ki v svoje delo zavestno vključuje prvine pop arta. Ob tem je treba omeniti, da je prav Bassin skoval termin ekspresivna figurlike in tudi postal promotor te smeri umetniškega raziskovanja. Aleksander Bassin, »Vrenje med mlado generacijo«, *Sinteza*, št. 13-14, 1969–1970, str. 77; Mikuž, 1995 (gl. op. 2), str. 248; Ana Cebe Podržaj, »Razstava Kostja Gatnik, Metka Krašovec, Lojze Logar, Franc Novinc, Mestna galerija

46



47



46-47
 Pogleda na razstavo *Pop art* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1966.

z današnje perspektive težko »čisti simbolizem« šteti kot največji prispevek razstave *Pop art*, saj je ta v resnici predstavljala do tedaj najbolj ekspliciten primer vnosa ameriške ideološke agende v jugoslovansko javno sfero prek razstavnega medija.¹⁰³ Zdi se, da so bili podobnega mnenja tudi takratni jugoslovanski uradniki, ki so v ideološkem vozlu razstave prepoznali temeljno nezdržljivost z jugoslovansko socialistično doktrino.¹⁰⁴ Kljub temu, kot že večkrat v preteklosti, se je jugoslovanski umetnostni sistem izkazal za zelo dovzetnega za tovrstne vplive: do razstave je namreč prišlo prav po zaslugi zavzemanja zgoraj omenjenega direktorja beograjskega MSU Miodraga B. Protića.¹⁰⁵

Pri tretji razstavi v tem sklopu pa je bilo, v nasprotju z razstavo *Sodobna ameriška umetnost* (1961/1962), za kontekst eksplicitno poskrbljeno, le da ta ni prišel do ljubljanske iteracije razstave. Razstava v Moderni galeriji iz leta 1979, naslovljena *Ameriško slikarstvo sedemdesetih let*, predstavlja odvod širše zasnovanega, ambicioznejšega in bolj celostnega potujočega razstavnega projekta, izvirno naslovljenega *America Now!* oziroma *Ameriška kultura: Pogled na sedemdeseta leta*. Razstavo je pripravil takrat še mladi Novi muzej (New Museum) v New Yorku pod vodstvom njegove ustanoviteljice Marcie Tucker.¹⁰⁶ V (bolj ali manj) izvorni obliki je prišla do Jugoslavije in bila predstavljena v Beogradu in Zagrebu kot večplasten vpogled v različne plati ameriške kulturne produkcije, medtem ko je bil v Moderni galeriji predstavljen le njen del, in sicer sočasna ameriška slikarska produkcija.¹⁰⁷ Že sam

Ljubljana, 1970« (diplomsko delo), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2025. Glej tudi: Zdenka Badovinac, »Ekspresivna figuralika mladega ljubljanskega kroga« (diplomsko delo), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 1985; Petja Grafenauer, »Slovenija in neuvrščeni pop: Ja i ti i moja coca-cola«, v: Petja Grafenauer (ur.), *Slovenija in neuvrščeni pop* (razstavnii katalog), Umetnostna galerija Maribor, Maribor, 2017, str. 29–54.

- 103 Bassin v takratnem jugoslovanskem prostoru ni sam v zamolčevanju ambivalentne narave pop arta do potrošniške kulture, ki jo hkrati kritizira in je nad njo očaran. Pogosto – vendar ne brez izjem – so bili kritiški odzivi jugoslovanske scene do razstave pristransko pozitivni. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 123–125. Odzivi, ki poudarjajo družbeno kritično dimenzijo gibanja, ignorirajo pa njegovo afirmativnost do ekscesov kapitalističnega proizvodnega načina, so milo rečeno nenavadni, če upoštevamo takratni kontekst socialistične države. O vnosu popartističnih prvin v slovensko slikarstvo piše Tanja Mastnak, *Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: Slovenske refleksije*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1988, str. 60–64.
- 104 Stefana Djokic navaja dokument iz Arhiva Jugoslavije, v katerem se na marginah predloga razstave odklanja sodelovanje Komisije za kulturne zveze s tujino. Glede na to, da je bilo za vse organizacijske vidike poskrbljeno s strani organizatorjev, je prišlo do odklonitve najverjetneje iz ideoloških razlogov. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 121.
- 105 Prav tam, str. 121–122.
- 106 Mara Gladstone, »Marcia Tucker and the Birth of the New Museum«, *Getty Research Journal*, št. 4, 2012, str. 187–194.
- 107 Iz korespondence med kustosinjo Moderne galerije Majdo Jerman in Thomasom Craigom iz Ameriškega centra v Ljubljani se da razbrati, da so se po premisleku glede prevzema celotne razstave vendarle odločili le za slikarski del. Mapa Ameriško

pogled na obrazstavni publikaciji, pripravljene za jugoslovansko občinstvo v srbohrvaščini, razkriva različne ravni branja tega projekta. Poleg klasičnega kataloga slikarske razstave je širše zastavljena obrazstavna brošura z naslovom *America Now!* bolj podobna kaki pisani popkulturni reviji kot obrazstavni publikaciji, saj je sestavljanka številnih barvnih fotografij s citati visoke in popularne kulture, pomešanih brez sleherne hierarhije. Po krajšem uvodnem odstavku takratnega predsednika Jimmyja Carterja je sledil daljši esej, ki je ameriško umetnost sedemdesetih let umestil v široko mrežo sočasnih družbenih fenomenov, institucionalnih struktur in *zeitgeista*.¹⁰⁸ Za ves ta pomemben del konteksta je ostalo ljubljansko občinstvo prikrajšano. (Sliki 48-49)

Razstava je v medijskem prostoru Slovenije pustila le redke bolj poglobljene kritiške odzive. Med temi izstopata dve besedili: kritika umetnostnega zgodovinarja Tomaža Brejca v *Teleksu* in odziv likovnega kritika Franca Zalarja v *Dnevniku*. Oba sta se strinjala glede osnovne pomanjkljivosti ljubljanske postavitve, tj. redukcije širšega razstavnega projekta na zgolj predstavitev slikarstva. Prav zaradi te okrnjenosti je bilo težko razumeti specifično slikarsko produkcijo, ki jo je razstava predstavila, kot tudi upravičenost izbora.¹⁰⁹

Zalar je večji del svojega prispevka posvetil poskusu umestitve ljubljanskega izbora v manjkajoči kontekst ter poskušal ameriško kulturo tega časa opredeliti kot »ustvarjalnost brez določenega koncepta, brez oprijemljivega stila, konglomerat najbolj privatnih mišljenj in senzibilnosti«. ¹¹⁰ Ob tem pa je opozoril na »določeno preračunljivost«, ki jo razkriva spisek »polprivatnih in privatnih galerij, ki so prispevale razstavljenega dela«. ¹¹¹ Zalar je umetnost v ZDA prepoznal kot ustvarjanje v prvi vrsti prodajnih artiklov, pri čemer je njihova izvirnost le najbolj privlačen v nizu tržnih sloganov v času splošne devalvacije likovnih vrednosti. ¹¹² »To je izvirnost, individualna likovna izraznost, ki je izmerljiva v dolarjih – in nič drugega.« ¹¹³ Zalarjevo branje razstave se zdi v marsičem zelo pronicljivo, predvsem zelo sodobno, ne glede na to, ali ga morebiti motivira določeno domotožje za časom večje likovne »originalnosti«. Njegov odziv v *Dnevniku* se ne bere kot ostra kritika, temveč kot branje določenega *zeitgeista*, v katerem sta »demokratičnost in izvirnost« le stavi v ekonomski igri.

slikarstvo 1970tih let, »Pismo Majde Jerman Thomasu L. Craigu, 15. 10. 1979«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

108 Mapa Ameriško slikarstvo 1970tih, »*America Now!*, obrazstavna brošura«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

109 Franci Zalar, »Čas pop arta in nove abstrakcije«, *Dnevnik*, let. 28, št. 303, 6. 11. 1979, str. 5; Tomaž Brejca, »To bi morali videti, slišati, prebrati«, *Teleks*, let. 35, št. 43, 26. 10. 1979, str. 13.

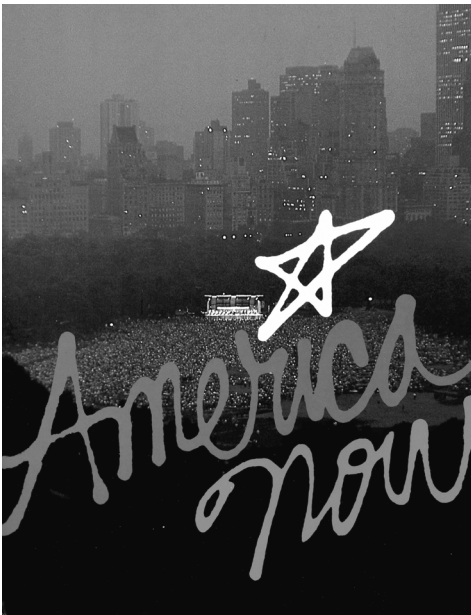
110 Zalar, 1979 (gl. op. 109), str. 5.

111 Prav tam.

112 Prav tam.

113 Prav tam.

Američko slikarstvo sedamdesetih godina



48-49

Naslovnici kataloga razstave *Ameriško slikarstvo sedemdesetih let* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1979 in brošure *America Now!*

Brejčeva analiza te razstave pa je šla v bolj poznavalsko smer. V predstavljenem izboru je identificiral prehod od analitičnih in intelektualnih prizadevanj slikarstva prejšnjega desetletja v »regionalizem in pionirsko mentaliteto«, v »privatno mitologijo, družinski krog, feministično predstavnost, dekorativnost in preprostost«. ¹¹⁴ Po njegovem mnenju gre pri očitnem negiranju slikarskega metjeja, značilnem za velik del predstavljenega izbora, za preračunan odmik. ¹¹⁵ Preračunanost, ki jo je Zalar pripisoval komercialnim interesom, pripíše Brejc umetnostnozgodovinski funkciji odrekanja resnobnosti in vase zagledanosti visokomodernistične produkcije. Tudi Brejc nam je ponudil manjkajoči kontekst za branje razstave, vendar bolj specifičen, umetnostni, ki ga oblikujeta specifičen projekt Novega muzeja in njegove idejne vodje Marcie Tucker. To je rezultiralo v nekoliko pristranskem izboru, o katerega reprezentativnosti je podvomil Brejc s kratkim farmacevtskim opozorilom v zaključku svojega članka: »Pozor: bodite previdni pri uporabi!« ¹¹⁶

3 Drobcji lepšega vsakdana: Razstave ameriškega oblikovanja

Ob razstavah slikarstva ter še posebej grafike, področja, na katerem si je Ljubljana prizadevala postati pomemben promotor, se je v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja ameriška ustvarjalnost slovenski javnosti približevala tudi prek različnih razstav oblikovanja, od plakatov do knjig in drugih vsakdanjih uporabnih izdelkov. Te razstave so bile praviloma manjšega obsega in so v kontekstu razstavnih politik umetnostnih ustanov manj pomembne. Del razlogov za to gre verjetno iskati v takratni prevladujoči doktrini umetnosti, sloneči na kantovski podmeni »brezinteresne sodbek«, ki je uporabne umetnosti vrednotila nižje od t. i. visoke umetnosti. Kljub temu so bile tovrstne razstave, takoj za grafičnimi, med najbolj številčnimi, saj se jih je samo v nekaj vidnejših ljubljanskih razstaviščih med letoma 1959 in 1970 zvrstilo vsaj šest. ¹¹⁷

Prva v tem nizu je bila razstava *Sodobna ameriška uporabna umetnost*, ki je v malih dvoranah Moderne galerije v Ljubljani potekala med 20. 3. in 2. 4. 1961, predstavljala pa je izdelke umetniške šole iz St. Paula v Minnesoti. Razstava je nastala v sodelovanju Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti iz Ljubljane in Informativne službe ameriškega konzulata iz Zagreba, ki je bil že stalnica v organiziranju ameriških predstavitev v Ljubljani. Iz arhivskega gradiva je razvidno, da je ameriška stran krila vse stroške razstave v zameno za brezplačno

114 Brejc, 1979 (gl. op. 109), str. 13.

115 Prav tam.

116 Prav tam.

117 Ob razstavah v Moderni galeriji, ki jih obravnava to poglavje, so bile druge razstave ameriškega oblikovanja na Gospodarskem razstavišču in (dve) v Mestni galeriji. Glej op. 5 in 14.

uporabo razstavnih prostorov Moderne galerije.¹¹⁸ Če sodimo po maloštevilnih, vendar navdušenih medijskih odzivih, je razstava dosegla svoj cilj in jugoslovanski javnosti predstavila artefakte ameriškega oblikovanja – skupaj z življenjskim slogom, ki jim pritiče – kot hrepenenja vredne. Iz Mesesnelovega poročila v *Delu* lahko razberemo, da so bili razstavljeni luksuzni izdelki zelo sodobnega videza izbrani prav zaradi svoje nadstandardne kakovosti. Zato se je bilo Mesesnelu – in verjetno še kakemu obiskovalcu Moderne galerije – težko izogniti primerjavi videnege s skoraj sočasno predstavitevijo jugoslovanskega oblikovanja v isti instituciji, ki je po njegovem še vedno kazalo »vse pomanjkljivosti pionirskega obdobja: tako ustvarjalec kot njegovo delo še iščeta svoje mesto v družbi«.¹¹⁹

V Moderni galeriji je med 1. 11. in 6. 11. 1967 sledila *Razstava ameriških knjig*, ki jo je organiziralo beograjsko založniško podjetje Vuk Karadžić v okviru dejavnosti Komisije za kulturne zveze s tujino. Predstavili so več kot sto primerov večinoma znanstvenih in tehničnih publikacij. Čeprav razstava ni bila prodajna, so v prispevku v *Delu* zainteresirane povabili, naj se glede morebitnih nakupov obrnejo na založniško podjetje, ki je razstavo organiziralo.¹²⁰

Za oris naslednjih dveh razstav imamo na voljo le skopo arhivsko gradivo. O razstavi, posvečeni ameriškem plakatu, vemo samo to, da je bila na ogled v Moderni galeriji v Ljubljani med 22. 2. in 10. 3. 1968, je pa za razstavo *Ameriški lepak* v Novem mestu ohranjena zloženska.¹²¹ Čeprav nam zloženska ne razkrije prireditelja, je bolj zgovorna glede sodelujočih in ambicije razstave. Zvezdniški seznam sodelujočih¹²² vsebuje tudi štiri ameriške razstavljalce na grafičnem bienalu,¹²³ kar v kombinaciji z obrazstavnim besedilom, ki je lepak utemeljevalo kot aplikacijo grafične umetnosti v oglaševanju, jasno kaže, da je razstavo treba brati v kontekstu širšega projekta Ljubljane (in posledično Slovenije) kot mednarodnega grafičnega središča. Iz nekaj časopisnih

118 Mapa Sodobna ameriška uporabna umetnost, »Memorandum of Agreement, 17. 3. 1961«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

119 Janez Mesesnel, »Ameriška uporabna umetnost«, *Delo*, let. 3, št. 81, 24. 3. 1961, str. 6. Razstava DLUUS (6. društvena razstava), Moderna galerija, 1961. Razstava je bila po ljubljanski predstavitvi na ogled še v Umetnostni galeriji Maribor ter v Slovenj Gradcu.

120 J. Sn., »Razstava ameriške knjige v Moderni galeriji«, *Delo*, let. 9, št. 298, 2. 11. 1967, str. 2.

121 *Ameriški lepak* (obrazstavna zloženska), Dolenjski muzej, Novo mesto, 1969.

122 Zgornja zloženska navaja: Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Alfred Jensen, Nasso Daphnis, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Charles Hinman, Bruce Conner, Nicholas Kruschenick, Bridget Riley, Theodoros Stamos, Jack Buch in Fridel Dzubas. Prav tam.

123 Ob imenih Frankenthaler, Johnsa, Motherwella in Rauschenberga je v oklepaju celo navedeno »vsi ti razstavljaajo na svetovnem (!) Grafičnem bienalu 1969 v Ljubljani«. Prav tam.

poročil o ljubljanski razstavi lahko sklepamo, da je bila novomeška verzija le okrnjen izbor že tako ne pretirano obsežnega nabora plakatov, predstavljenih v Ljubljani.¹²⁴ Ta poročila razkrivajo, da je šlo za plakate, ki so jih umetniki pripravili kot napovedi bodisi svojih razstav bodisi drugih kulturnih dogodkov, pri čemer so komentatorji opazili premik od tipografske k izrazito likovni sporočilnosti.¹²⁵ Ob navdušenju nad likovno kakovostjo in prehodnostjo meje med uporabno in umetniško grafiko ni umanjkal komentar, da bi si podobne fluidnosti razmerij in visoke ravni izvedbe želeli tudi pri nas.¹²⁶

4 Vzratni pogledi: Jugoslovani v ZDA

Čeprav je fokus tega članka oris gostovanj razstav iz ZDA v Sloveniji, je za celovitejše razumevanje tega fenomena treba za zaključek podati vsaj okvirno sliko prizadevanj v nasprotni smeri. Podobno kot v prejšnjih poglavjih bodo našo pozornost zamejile večje, reprezentančne predstavitve, organizirane na najvišjih institucionalnih ravneh, bodisi države bodisi umetnostnega sistema, ki kulminirajo v šestdesetih letih. Organizacijo gostovanj razstav jugoslovanskih umetnikov v ZDA so motivirala tako načrtna prizadevanja jugoslovanske zunanje politike, ki se je prek kulturne diplomacije trudila okrepiti mednarodni ugled in položaj države z »žongliranjem« med antagonističnima blokoma, kot tudi vztrajni interes lokalnega umetnostnega sistema.¹²⁷ Lokalna umetnostna scena si je prizadevala zagotoviti ohranjanje kontinuitete s predvojno produkcijo in hkrati stika z zahodnim umetnostnim sistemom, od katerega si je želela potrditev. Zato je državi za njeno predstavljanje v tujini ponudila različico visokega modernizma, ki se je idejno legitimiral s slogani modernosti, odprtosti in svobode,¹²⁸

- 124 V odzivih Marijana Tršarja in Aleksandra Bassina zasledimo enaintrideset v Ljubljani predstavljenih avtorjev (Marijan Tršar, »Ameriški plakat v Moderni galeriji«, *Naši razgledi*, let. 7, št. 7, 6. 4. 1968, str. 202; Aleksander Bassin, »Umetnik in plakat«, *Dnevnik*, let. 18, št. 56, 28. 2. 1968, str. 7). V Novem mestu jih je bilo po vabilu sodeč predstavljenih le šestnajst. *Ameriški lepak*, 1969 (gl. op. 121).
- 125 Razstava je skoraj zagotovo potovala tudi zunaj Slovenije, saj se v tisku omenja obrazstavna brošura v srbohrvaščini. Bassin, 1968 (gl. op. 124), str. 7.
- 126 Prav tam.
- 127 Radina Vučetić je naredila zanimive primerjave med umetniško produkcijo, ki jo je jugoslovanska oblast pošiljala v ZDA, in praksami, namenjenimi razstavljanju v državah vzhodnega bloka. Pri tem so posebej nazorna opredeljevanja umetnikov do razstavljanja v enem oziroma drugem bloku kot tudi včasih presenetljive kulturne identifikacije jugoslovanskih uradnikov z državami kapitalističnega Zahoda. Vučetić, 2012 (gl. op. 1), str. 158-159.
- 128 Razstave sočasne likovne produkcije se v tem času organizirajo vzporedno z razstavami jugoslovanske srednjeveške umetnosti, s katerimi se želi Jugoslavija sočasno predstaviti kot država bogate kulturne tradicije, z lastnimi, specifičnimi koreninami. Ivana Bago, »Yugoslav Fanonism in Three (Exhibitionary) Acts: 1950/1972/1989«, igorzabel.org, 2021, URL: <https://igorzabel.org/en/news/2021/Ivana-Bago-Fanonism> (dostopano 30. 6. 2025).

kar pa je jugoslovanska kulturna diplomacija rade volje sprejela.¹²⁹ Ta »deviza« je bila posebej priročna v odnosih z ZDA, ki so se v desetletjih po drugi svetovni vojni močno trudile ohranjati binarno podobo sveta, razklanega na svobodomiselni kapitalistični Zahod in zatiralski socialistični Vzhod.¹³⁰

To pa nikakor ne pomeni, da interes za izmenjavo med ameriškim in jugoslovanskim umetnostnim sistemom, zlasti na jugoslovanski strani, ni bil »pristen«; nasprotno, ostal je tak do konca obdobja, ki ga obravnava ta prispevek. Že od srede petdesetih let lahko spremljamo določeno reciprociteto v izmenjavah, ki svoj prvi višek kaže v intenzivnih stikih bienalov v Ljubljani in Cincinnatiju. Tako sta von Groschwitzov nenačrtovani obisk Ljubljane in globok vtis, ki ga je nanj pustila prva edicija ljubljanskega grafičnega bienala, botrovala nastanku razstave *Izbor iz Prve mednarodne grafične razstave v Moderni galeriji, Ljubljana, Jugoslavija (Selections from the First International Exhibition of Prints, Held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia)*, ki je leta 1956 cincinnatijskemu občinstvu predstavila mednarodni izbor 84 del. Razstava je oznanila začetek intenzivnih profesionalnih izmenjav med von Groschwitzem in Kržišnikom, že omenjeno von Groschwitzevo sodelovanje v mednarodnih žirijah ljubljanskega grafičnega bienala kot tudi Kržišnikovo recipročno izbiranje jugoslovanskih umetnikov za cincinnatijski bienale. Muzej v Cincinnatiju je leta 1958, le nekaj mesecev po zaprtju zadnje edicije cincinnatijskega bienala, pripravil drugo v nizu jugoslovanskih predstavitev, in sicer izbor jugoslovanskih umetnikov iz druge edicije ljubljanske grafične razstave.¹³¹

Kompleksnejši kontekst odsevajo okoliščine nastanka razstave *Novo slikarstvo iz Jugoslavije (New Painting from Yugoslavia)*, ki je med letoma 1959 in 1962 gostovala v različnih mestih v ZDA, v času posebej napetih jugoslovansko-ameriških odnosov in zaostrene globalne politične klime.¹³² Razstavo je organizirala Komisija za kulturne

- 129 Nadja Zgonik poudari, da pri tem ni šlo samo za ustvarjanje simbolnega kapitala, temveč tudi za neposredno »monetarizacijo blagovne znamke Jugoslavija«: ta naj bi svoje izdelke uspešneje tržila v tujini prav pod slogani naprednosti in modernosti. Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 34.
- 130 O idejni genealogiji utemeljevanja povojne zahodne liberalne demokracije nasproti totalitarizmu socialističnih državnih ureditev glej Majaca, 2021 (gl. op. 8), str. 125–134; o implementaciji tega v kulturni izmenjavi glej: Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 137–146.
- 131 Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 223–224.
- 132 Geopolitični trenutek zgodnjih šestdesetih let izostri pogled na globoko vpetost razstavne izmenjave v diplomatske dejavnosti. Titov presenetljivo prosovjetski govor na beograjski konferenci gibanja neuvrščenih leta 1961 je povzročil precejšnje poslabšanje odnosov z Zahodom. Ti so šli še bolj navzdol v naslednjih letih, s kubansko krizo, zato se je kulturna izmenjava ponudila kot dobrodošel mehanizem glajenja sporov in vračanja Jugoslavije v ameriško interesno orbito (Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 77–78). To so obenem okoliščine ameriškega gostovanja *Novega slikarstva iz Jugoslavije* kot tudi jugoslovanske turneje obravnavane razstave *Ameriško sodobno slikarstvo* v letih 1961–1962, ki spada v kontekst nedvomnih

zveze s tujino – šlo je torej za zavesten diplomatski napor države – v sodelovanju z nevladno, a politično pomembno Ameriško umetniško zvezo (AFA).¹³³ Nabor umetnikov, ki ga je pripravil kustos Zoran Kržišnik, kaže na skupen interes jugoslovanskih likovnikov in diplomacije, da se država v ZDA predstavi z najbolj »progresivnimi« umetniškimi praksami, predvsem tistimi, ki so preigravale različne ravni abstrakcije.¹³⁴ Kljub velikim pričakovanjem in simbolni teži projekta pa je razstava naletela na številne logistične in organizacijske težave, predvsem pri pomanjkanju večjih reprezentativnih razstavišč, kar je zelo razočaralo predvsem kustosa ter tudi ugledne predstavnike jugoslovanske likovne scene, ki so v priprave vložili veliko naporov.¹³⁵ Iz tega dejstva, pa tudi iz reakcij ameriških komentatorjev je videti, da je razstava veliko manj uspeha požela v kontekstu legitimacije jugoslovanske umetniške produkcije, veliko več pa v diplomatskih pogledih.

Za naslednjo reprezentativno predstavitev, razstavo *Jugoslavija: Sodobni trendi, mlajša generacija (Yugoslavia: Contemporary Trends, the Younger Generation)* iz leta 1966, je pobuda prišla iz ZDA, in sicer s strani kustosa Hermana W. Williamsa iz ugledne washingtonske Galerije Corcoran.¹³⁶ Jugoslovanska diplomacija je iniciativo z navdušenjem sprejela in njeno izvedbo sta podprla tako Komisija za kulturne zveze s tujino kot jugoslovansko veleposlaništvo v Washingtonu. Zgovoren kazalnik interesa jugoslovanske strani je bila tudi pripravljenost, da Williamsu prepusti avtonomijo pri izboru umetnikov.¹³⁷

ameriških diplomatskih prizadevanj po ohranjanju političnega vpliva v državi. V turbulentnem obdobju zgodnjih šestdesetih let čas najmočnejšega poslabšanja odnosov zaznamuje celo jugoslovanska izguba statusa najbolj zaželenih zaveznice (Most favored nation – MFN). Vse to je rezultiralo v intenzivnih ameriških diplomatskih prizadevanjih, s katerimi je J. F. Kennedy ponovno pridobil Tita: ta *rap-prochement* se sočasno kaže na kulturnem področju s podelitvijo prve nagrade ljubljanskega grafičnega bienala Robertu Rauschenbergu leta 1963, kar Stefana Djokic postavi v kontekst svojevrstnega pripravljanja terena za Titov obisk ZDA oktobra tega leta (Prav tam, str. 39, 86–88).

133 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

134 Janez Bernik, Jovan Bijelić, Stojan Čelić, Albert Kinert, Milan Konjović, Stane Kregar, Ferdinand Kulmer, Edo Murtić, Šime Perić, Zoran Petrović, Ivan Picelj, Marij Pregelj, Miodrag B. Protić, Gabrijel Stupica, Frano Šimunović, Josip Vaništa. Glej: *New Painting from Yugoslavia* (razstavni katalog), Komisija za kulturne zveze s tujino, Beograd, 1961.

135 Stefana Djokic navaja korespondenco iz diplomatskega arhiva Ministrstva za zunanje zadeve Srbije, ki kaže na sovražnost, ki je vladala med direktorjem AFA Moyerjem in Kržišnikom ter na nezadovoljstvo slednjega zaradi premajhnega zanimanja uglednih ameriških razstavišč za razstavo. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 144.

136 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69); Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 35.

137 Na razstavi so sodelovali štirje kiparji, Vojin Bakić, Dušan Džamonja, Stevan Luketić in Drago Tršar, ter devet slikarjev: Janez Bernik, Stojan Čelić, Oton Gliha, Branko Miljuš, Edo Murtić, Mića Popović, Zlatko Prica, Mladen Srbinović in Vladimir Veličković. *Yugoslavia Contemporary Trends, the Younger Generation* (razstavni katalog), Komisija za kulturne zveze s tujino, Beograd, 1996.

Rezultat je bila obsežna kiparska in slikarska razstava, ki je gostovala v neprimerljivo večjih in uglednejših razstaviščih od tistih, ki so nekaj let prej sprejela razstavo *Novo slikarstvo iz Jugoslavije*.¹³⁸ Kljub temu pa je, kot to pokaže analiza Stefane Djokic, bil tudi pri tej razstavi resnični učinek njen diplomatski uspeh, medtem ko je ameriška kritika tudi tokrat ostala ujeta v lastne kompleksne superiornosti pri vrednotenju jugoslovanske kulturne produkcije.¹³⁹ (Slika 50)

Konec šestdesetih let predstavlja višek prisotnosti jugoslovanskih likovnih umetnikov v ZDA. Med letoma 1967 in 1968 je razstava *Grafična umetnost iz Jugoslavije (Graphic Art from Yugoslavia)* obiskala osem mest in razstavišč v ZDA.¹⁴⁰ V teh letih je prišlo tudi do ustanovitve – in kmalu tudi zaprtja – galerije Adria Art v New Yorku, edinega tovrstnega eksperimenta, zgrajenega okoli neposrednega in namenskega poskusa tržnega uveljavljanja jugoslovanske likovne produkcije v tujini. Tako grafična razstava kot galerija sta bili idejni zasnovi Zorana Kržišnika, ki je s svojo energijo, vizijo in izjemno mednarodno mrežo desetletja deloval kot gonilo velikega dela mednarodne dejavnosti jugoslovanske likovne scene.¹⁴¹ Galerijo je formalno ustanovilo slovensko trgovsko podjetje Intertrade v okviru svojih obsežnih izvoznih dejavnosti z načelno podporo jugoslovanskih oblasti. Ameriškemu občinstvu je predstavljala tisto, kar je lokalna scena prepoznavala za najbolj reprezentativne prakse jugoslovanskega modernizma. O razlogih za kratko življenjsko dobo galerije, kljub določenim uspehom pri promociji in trženju praks nekaterih jugoslovanskih umetnikov,¹⁴² obstaja več hipotez.¹⁴³ (Slika 51) V kontekstu tez tega članka si je – glede na specifične ameriške ideološke agende v kulturni izmenjavi z Jugoslavijo – vendarle težko predstavljati, da bi do tega »sprejetja« v resnici prišlo. Ne glede na gorečo ambicijo jugoslovanske likovne scene, da bi bila kot enakovredna sprejeta v (zahodni) umetnostni sistem, in njeno (vsaj delno) skladnost z naporji jugoslovanske diplomacije je bila

138 The Fresno Arts Center (Fresno, Kalifornija), The Denver Art Museum (Denver, Kolorado), The Portland Museum of Art (Portland, Maine), The Addison Gallery of American Art (Andover, Massachusetts) in Milwaukee Art Center (Milwaukee, Wisconsin). Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 169; Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

139 Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 178–184.

140 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

141 Več o galeriji, kontekstu njenega nastanka in delovanju glej v: Dražil, 2020 (gl. op. 3), str. 44–52; Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 228–244; Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 30–43.

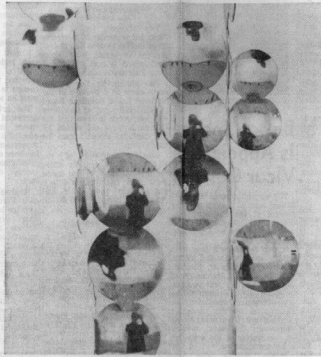
142 Kljub temu je videti, da je prodajni (in institucionalni) uspeh umetnikov, kot so Janez Bernik, Ivan Picelj ali Jagoda Buić, v ZDA v tem času bolj povezan z njihovim dotedanjim angažmajem in dinamiko umetnostne scene kot z delovanjem galerije Adria Art. Glej npr.: Dražil, 2020 (gl. op. 3), str. 31.

143 O razlogih za neuspeh galerije Adria Art je bilo postavljenih nekaj tez, npr. Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 30–43; Dražil, 2020 (gl. op. 3), str. 44–52; Beti Žerovc, »O kombinacijah: Zoran Kržišnik«, *Likovne besede*, št. 81–82, 2007, str. 24–31.

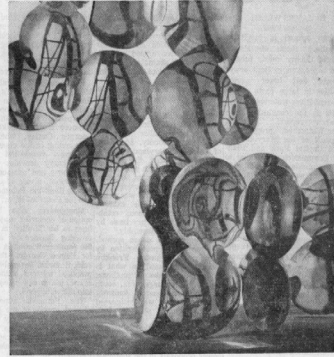
WASHINGTON, D. C., THURSDAY, JANUARY 6, 1966



William T. Kennedy, assistant to the director of the Corcoran Gallery, peers through "Metal Sculpture No. 42" by Yugoslavian artist Dusan Drazmija.



The photographer sees his reflection through his camera's eye in the brass sculpture called "Radiant Form V" by Vojin Bakic in the exhibit opening tomorrow.



This is another of Bakic's works, this one called "Radiant Form VII," done in copper. The exhibit is the first of its kind since before World War II.

Star Photographer Francis Kates

Corcoran Show of Yugoslavian Art to Stress Free Expression

By BENJAMIN FORGEY
Star Staff Writer

The paintings and pieces of sculpture in the Corcoran Gallery exhibit could have been done in New York, Paris or Washington.

They were done, however, in Zagreb, Ljubljana and Belgrade.

The show of contemporary

art from Yugoslavia, selected last summer by Hermann Warner Williams Jr., director of the Corcoran, will open tomorrow night.

This is the first group exhibition of contemporary Yugoslavian artists in this country since before World War II and it should cause a lot of people to rethink some

of the popular clichés about socialist realism, nationalism in art, and artistic freedom in at least one East European Communist country.

"As nearly as I could make out," said Williams, who spent six weeks in the Balkan land, "the artists have complete freedom to do what they want to do.

"I rather thought that some sort of coercion would be there in a veiled sort of way, but it wasn't," he said.

"There may be clichés, some artists may be in and some out, but you get that any place," said Cvjetko Job, press and cultural attaché at the Yugoslav embassy here. "I think the exhibit speaks for itself," Job said, "that and

the fact that an American came to Yugoslavia and chose the work he wanted to show."

"It's fantastic the number of public museums they support," Williams said, "especially considering how really strapped they are economically." Almost every city of any size has exhibitions galleries financed by the state

and run by a commission of museum professionals, artists, critics and professors.

The state also supports artists in a number of smaller ways, from the location and renovation of a studio, for example, to subsidy payments.

The exhibition, Williams says, makes no pretense of being comprehensive—rather

he selected what he thought were the best artists of the younger generation, those who have developed since the war.

Consequently, abstraction rules the show. There are only two works that can be remotely considered figurative,

Williams said. The works, he said, don't differ materially from what is being done by artists all over the world.

If the art is modern and international, however, tomorrow's night life at the gallery will have a bit of the old Slavic flair.

It is rumored that instead of the usual grayish champagne punch, the black tie guests will be treated to a few belts of silovitz, an 80-proof drink which is about as odd and as Yugoslavian as one can get.

Priprave iz časopisa *The Evening Star* o razstavi *Jugoslavija: Sodobni trendi, mlajša generacija* v Galeriji Corcoran v Washingtonu leta 1966.

jugoslovanska modernistična likovna produkcija na koncu vrednotena bodisi kot nepristna bodisi kot ne zadosti kakovostna.¹⁴⁴

Konec desetletja izjemne prisotnosti jugoslovanske umetnosti v ZDA oznanja razstava *Jugoslavija: Poročilo (Yugoslavia: A Report)*, ki sta jo leta 1969 v MoMI v New Yorku zasnovala William Lieberman in Riva Castleman.¹⁴⁵ Manjša po obsegu, pomembna pa zaradi ugleda razstavišča, je razstava predstavila dela 24 jugoslovanskih umetnikov. Nastala naj bi na izhodiščno pobudo jugoslovanske vlade, ki je Liebermanu kot selektorju ameriških predstavnikov na grafičnem bienalu leta 1963 in članu bienalne žirije že takrat predlagala predstavitev jugoslovanskih grafikov v MoMI, končni izbor pa je nato naredila šele Castleman po izčrpnem študijskem potovanju po državi leta 1968.¹⁴⁶

144 Stefana Djokic to problematiko temeljito pretresa na primeru gostovanj jugoslovanskih razstav v ZDA, ki primer za primerom kažejo, kako se reakcije ameriških kritikov, tudi ko so pozitivno naravnane, pogosto sklenejo v tarnanje o manjkajoči »avtentični« – beri eksotični – dimenziji jugoslovanskega likovnega izraza, ob paternalistično pritrdilnih ocenah skladnosti z mednarodnim – beri zahodnim – modernizmom, katerega standardom pa vendar praviloma ne zadostujejo, vsaj ne popolnoma. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 155–166, 178–183.

145 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69); Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 237.

146 Riva Castleman, »Spomini Američanov v Ljubljani«, v: Vesna Teržan (ur.), *Mnemozina: Čas ljubljanskega grafičnega bienala*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2010, str. 91, 94, 95.

Omenjena razstava je napovedala konec intenzivnega obdobja večjih reprezentančnih predstavitev ter je, vzporedno s spreminjanjem geopolitičnega položaja Jugoslavije in samih ameriških diplomatskih protokolov, napovedala drugačne dinamike razstavnih izmenjav v naslednjih desetletjih.

Sklep

Obsežen korpus jugoslovansko-ameriških razstavnih izmenjav iz časa hladne vojne ponuja privilegiran vpogled v antinomije jugoslovanske države in družbe, predvsem pa razkriva paradokсно in pogosto kočljivo vlogo, ki jo je pri artikulaciji skupnega družbenega interesa odigrala likovna scena v socialistični Jugoslaviji. Kulturna izmenjava med državama je predstavljala prvovrstno predstavo na diplomatskem odru hladne vojne, prek katere so v Jugoslavijo prihajale, kot smo poskušali prikazati v tem prispevku, vrhunske umetniške stvaritve iz ZDA, kamor se je po drugi svetovni vojni preselil center zahodnega umetnostnega sistema. Razstave, ki so bile predmet naše analize, so predstavljale jasno artikulirane umetniške izjave in veščje vkomponirane ideološke podmene. Namenjene so bile občinstvu iz vrste držav na obeh straneh železne zaves, ki jih je bilo treba pripraviti do tega, da so sprejele tezo o binarni delitvi sveta in ameriški kulturni superiornosti v tem diagramu moči.

Iz tega razloga so v Jugoslavijo, kot ZDA najmanj antagonistično – praviloma tudi prijateljsko – socialistično državo, prihajale vrhunske sodobne umetniške stvaritve. Te so bile predstavljene na institucionalno ambiciozno zasnovanih in izpeljanih razstavah in so predstavljale tisto, kar je bilo utemeljeno kot najbolj napreden, svoboden in individualistično naravnani likovni izraz, prost sleherne ideološke servilnosti. Jugoslovanska scena je te razstave spremljala z velikim zanimanjem in jim je bila naklonjena, pri čemer pa je bila tudi kritična. Iz preučene arhivskega gradiva je razvidno, da je bila jugoslovanska kulturna javnost praviloma zmožna brati nove umetniške smernice iz ZDA. Obenem pa je izražala pomisleke glede načinov, kako so bile te umetnostnozgodovinsko obravnavane, postavljene v zgodovinski kontekst in predane jugoslovanskemu občinstvu kot gotovo dejstvo. Načeloma so Jugoslovani prepoznavali tudi elemente ideoloških podmen, ki so bile nezdržljive z načeli socialistične družbe, bistveno manj kritični pa so bili pri sprejemanju načelnih ideoloških vrednot, na katerih je temeljila predstavitev ameriške likovne produkcije: predvsem do ideje svobode likovnega izraza, iz katere je bilo treba sklepati o svobodi družbe, ki je to svobodo razglašala. S tem je bil ideološki učinek dosežen. Videti je, da se celotna obravnavana problematika lomi na temeljnem nesporazumu okoli ideje svobode sploh: jugoslovanska likovna scena v idealizirani percepciji Združenih držav kot kraljestva svobode pravzaprav ni bila zmožna uvida, kako je svobodo likovnega

**ADRIA ART
GALLERY
JE
SHODILA**

SLOVENSKA GALERIJA SE SEDI NEW YORKA

V sedemnajstem nadstropju nebotičniškega velikana na Madison Avenue v središču New Yorka je že nekaj časa odprta nova galerija Adria Art Gallery, v režiji podjetja za mednarodno trgovino Intertrade Ljubljana in s sodelovanjem ljubljanske Moderne galerije. Težko je po kratkem času, odkar je galerija odprta, govoriti o velikih uspehih. Na vsak način pa pomeni ta galerija prvi jugoslovanski podvig te vrste, veliko privlačnost za vse jugoslovanske slikarje, kiparje in druge upodabljajoče umetnike kot tudi za umetniške oblikovalce. Saj je bila vse doslej naša umetnost, vabljava za ameriškega ljubitelja in kupca, na obširnem ameriškem trgu neznana.

Zoran Kržišnik, ravnatelj Moderne galerije v Ljubljani, ki po večkrat na leto potuje v Ameriko, je o idejni podobi in novi galeriji dejal: «Produkcija kvalitetnih umetniških del se pri nas neprestano veča. Če bi hoteli naši upodabljajoči umetniki tudi materialno uspevati, morajo s svojimi stvaritvami najpo prvotno na tuje trge. Amerika je bila za nas doslej povsem neizkoriščen teren. Slovenci in jugoslovanci smo sodelovali pri številnih razstavah, ki so pa ostale neizkoriščene.»

Nova galerija v največjem ameriškem mestu je samo živ izraz novih poti našega kulturnega sodelovanja s tujino. V mladih inman zlasti vse številnejša in kvalitetnejša sodelovanja naših založb o upadnih tujini založbam. Če smo v preteklih letih pogosto presrečno, tako rekoč zapleteno kovali v svet in smo se zadovoljili že s postopnim ali vplivnostnim pohvalami, smo sedaj ubrali nova, modernjša pota. Tudi kulturna dejavnost ima svoje ekonomsko in galerije na tujem, razen reprezentativnih nacionalnih galerij, so pravaprav kulturna podjetja za prodajo umetnin. Po vrsti velikih mednarodnih nagrad, ki so jih slovenski in jugoslovanski umetniki dobili na mednarodnih razstavah, je v svetu močno naraslo zanimanje za umetnost naše male dežele. Zakaži se ne bi na tem velikem trgu enakovredno ob tujih umetnikih pojaviti tudi naš Bernik, Jenče ali Slana?

Ideja se je razvila in začela dobivati svojo pravo podobo. Podjetje Intertrade oziroma njegova organizacija v New Yorku UNITED TRADE REPRESENTATIVES, INC je viločilo v novo galerijo velika zadržana sredstva. Pri vsem tem pa je treba poudariti, da pomeni galerijska dejavnost je majhen del poslovanja tega podjetja.

«Zanimat se je to dolgoročne investicije» pravilo na Intertrada v Ljubljani. In se skromno pristavilo: «Za sedaj še ni mogoče govoriti o nikakršnem poslovnem uspehu. Za nas in za vsa jugoslovanska podjetja, ki delujejo na ameriškem trgu, ima galerija še poseben pomen. Američanem priča o visoki ravni naše upodabljajoče umetnosti in tako posredno povečuje ugled našega gospodarstva in naše države.»

«Adria Art Gallery je samo ena izmed stolet newyorških galerij. V ne-porredni bližini naše galerije je vrsta drugih. To je pomembno, saj jo tako strokovnjaki in ljubitelji hitreje opazijo. Slovenskega bralca bo bržkone zmotilo sedemnajsto nadstropje, v katerem leži galerija. V New Yorku pa ni to prav nič posebnega. Številne znane galerije so prav tako kot naša skrivne v višinah nebotičniških velikanov. Pomembnejše je, da na naše razstave opazijo odsluži v newyorških dnevniki. Še pomembnejše je, da dobe vabila val tisti, ki se za našo umetnost zanimajo.

Galerijski prostori so, kot nazorno dokazuje fotografija, lepo opremljeni.

Otvoritvena razstava je pokazala pregled najbolj zanimivih jugoslovanskih umetnikov. Sledila je skupna razstava francosko-jugoslovanskega tiskarstva. Sodelovali so najvidnejši umetniki. Težko so stideli oesne razstave Bernika, Preglja, Slane, Džamonje. Prvotna je razstavljena sodobna jugoslovanska grafika, sledila je hodo skupinske razstave umetnikov, ki jih veče skupna ideja in skupen cilj.

Ob večini razstav izide lepo nastavljen in zadosti obširen katalog. Na otvoritvi se zbere tudi do petsto ljudi, med njimi so številni ugledni kolektornarji. Marsikakega otvoritev razstave v zasebnih galerijah misle dosti bolj skromno — vsaj kar se števila udeležencev tiče. Velik obisk pripisujejo dobremu vremu, ki ga ima umetnost jugoslovanskih narodov.

Naše razstave so bile deležne tudi zelo lepih kritik v dnevnem in strokovnem časopisju. Nova galerija je torej vse prej kot prezrta. Med kupači je bilo doslej največ zanimanja za olja, grafiko in za našo tapiserijo. Nasploh vlada precejšnje zanimanje za našo uporabno umetnost, za drobno keramiko na primer.

Adria Art Gallery torej urenitveno svoj namen: postati prodajni prostor z izbranim programom in biti obsemen informativni likovni center za našo umetnost. Slike naših slikarjev nikakor nimajo nižje cene kot slike umetnikov drugih narodov.

Krajoznajni obojke galerije na Madison Avenue je rodil že sadove. Velike ameriške galerije vključujejo dela nekaterih naših umetnikov v svoje reprezentativne razstave. Doslej naših umetnikov niso upoštevali, ker jih niso poznali in ker jim njihove slike preprosto niso bile dosegljive.

Ta galerija je še šele prva stopinja na ameriškem kontinentu. Slovenski organizatorji smujejo naprej. Razmišljajo o podružnični newyorški galeriji v nekaterih drugih ameriških mestih, pa morda o podobnem podjetju v Kanadi in v južni Ameriki.

Upodabljajoča umetnost je v resnici univerzalna umetnost. Ne omejujejo je ne različni jeziki in ne različne abecede. Naši umetniki, ki so se morali doslej dosegati z rednimi kupci v državi — redni posamezniki z manjšega sposobnostjo so tudi poprej z lastnimi močmi osvajali tuje kupce — se tako enakovredno uvrščajo ob umetnike drugih narodov. Ne nazadnje je to za kvalitetne umetnike vabilivo in v materialnem pogledu. Hiralodi in pregzodaj ostalibni umetniki, ki za življenja komaj zbero denar za platina in barve in razstave šele po smrti, naj bi spadali v je zgodovinske romane iz polpreteklosti.

In še enkrat: ljubljanski organizatorji ne morajo že vnaprej napovedati uspeha. Po njihovem mnenju so prvi meseci, prve razstave in tiskanje in preskušanje možni. Prva stopinja na razsočnem ameriškem kontinentu.

J. K.



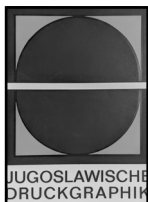
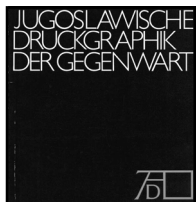
GALERIJA V SEDEMNAJSTEM NADSTROPJU: slovenska in jugoslovanska umetnost za ameriško občinstvo

Pripravek o galeriji Adria Art v *Tedenski tribuni* januarja 1968.

ustvarjanja zagotavljal prav sistem, ki le-tega ni podvrgel tržni logiki, sistem, v katerem je bila široko dostopna umetnostna izobrazba, ob tem pa tudi zagotovljeni temeljni delovni pogoji ustvarjalcev in njihov stik z občinstvom – mimo nareka umetnostnega trga. Zdi se, da so protagonisti jugoslovanske likovne scene v svojem uravnavanju po tistem, kar so zaznavali kot »razviti« umetnostni sistem, spregledali to temeljno neskladnost ideje umetniške in kulturne produkcije kot javnega dobrega ter njenega vključevanja v tok kapitalistične proizvodnje.

Gregor Dražil

Ljubljanski grafični bienale in razstavljanje slovenskih umetnikov na Zahodu: Primeri Zahodne Nemčije in Italije



Namen pričujočega poglavja je pokazati, kako sta medsebojno povezana mednarodno mreženje, ki se je odvijalo v kontekstu ljubljanskega grafičnega bienala, ustanovljenega leta 1955, ter razstavljanje slovenskih umetnikov v zahodnih likovnih institucijah od sredine petdesetih do konca sedemdesetih let.¹ Skušali bomo ugotoviti, kako pogosto so slovenski umetniki v tujini sploh razstavljali, v kakšnih tipih galerij je bilo to razstavljanje organizirano, pri tem pa bomo te razstavne priložnosti vseskozi opazovali skozi prizmo vpliva, ki ga je imel bienale na mednarodna gostovanja. Besedilo bomo začeli z orisom širšega konteksta jugoslovanske kulturne politike na področju likovne umetnosti, nato pa se bomo osredotočili na način delovanja grafičnega bienala in skušali opredeliti vzvode, prek katerih so se formirali njegov mednarodni ugled, vpliv in potencial. Posebej bo izpostavljena vloga umetnostnega zgodovinarja, dolgoletnega direktorja Moderne galerije, vodje bienala in ene najpomembnejših osebnosti slovenskega in jugoslovanskega umetnostnega sistema, Zorana Kržišnika. Ugotavljali bomo, da so se bienalske mednarodne mreže v veliki meri prekrivale z osebno socialno mrežo, ki jo je vzpostavljal Kržišnik. V osrednjem delu besedila se bomo omejili na pregled in ovrednotenje razstavljanja slovenskih umetnikov v dveh državah, ki sta bili v hladnovojni blokovski delitvi del Zahoda, v Zahodni Nemčiji in Italiji.

Vzpostavitev bienala v luči jugoslovanske (kulturne) politike do Zahoda

V zgodnjih petdesetih letih se je začel proces približevanja Jugoslavije Zahodu, pod vplivom katerega so se razvijale tudi razmere na področju likovne umetnosti. Likovna produkcija se je naslanjala

1 V strokovni literaturi je bilo razstavljanje slovenskih umetnikov na Zahodu redko obravnavano. Pomemben vir je uvod v doktorsko disertacijo Zorana Kržišnika, v katerem med drugim oriše tudi »prodiranje« v zahodni prostor. Glej: Zoran Kržišnik, »Vstopanje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor« (doktorska disertacija), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 1994. Med drugim o tej temi in Kržišnikovi vlogi v njej pišem v: Gregor Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«: Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2020. Po drugi strani je bilo denimo razstavljanje hrvaških umetnikov v tujini v petdesetih letih, s posebno pozornostjo, posvečeno odzivu likovne kritike, v strnjem pregledu predstavljeno v monografiji Ljiljane Kolečnik (Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada: Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006, str. 337–360). Kolečnik piše tudi o mednarodnih povezavah oziroma mrežah, ki so tvorile eno od izhodišč zagrebskega gibanja Nove tendence (glej npr.: Ljiljana Kolečnik, Nikola Bojić in Artur Šilić, »Rekonstrukcija personalne mreže Almira Mavičniera i njezina relacija prema prvoj izložbi Novih tendencija: Primjer primjene mrežne analize i mrežne vizualizacije u povijesti umjetnosti«, *Život umjetnosti*, let. 99, št. 2, 2016, str. 58–79). O povezavah med Italijo in Jugoslavijo (zlasti Hrvaško, a tudi Ljubljano) v šestdesetih letih piše Giovanni Rubino (Giovanni Rubino, »Italian Art in Yugoslavia from 1961 to 1967: An Overlooked Chronicle«, *Artl@s Bulletin*, let. 3, št. 1, 2014, str. 49–61).

na domačo predvojno modernistično dediščino, razvijala pa se je tudi v dialogu z zahodnimi povojnimi modernističnimi trendi. Oblast je prepoznala modernizem in umetnost med drugim kot sredstvo za dosego »izgradnje sprejemljivejše podobe [jugoslovanskega] vladajočega socialnega in političnega reda na Zahodu«. ²

Ključno dvojico institucij na polju likovne umetnosti v Sloveniji sta tvorili neposredno po zaključku vojne leta 1945 ustanovljena likovna akademija in Moderna galerija, idejno sicer zastavljena že leta 1933, a formalno ustanovljena leta 1947. Medtem ko se je na akademiji v petdesetih letih v pedagoškem procesu in produkciji študentov počasi odpiral prostor za odmik od realizma in pot proti abstrakciji, so bile sočasno v Moderni galeriji pripravljene prve razstave tuje (zahodne) umetnosti in razstave zgodnjih abstraktnih del domačih umetnikov. Leta 1952 je v Moderni galeriji gostovala razstava francoske umetnosti, ki je predstavila dela od konca 19. stoletja pa do sodobnosti. V naslednjih treh letih so se zvrstile še razstave švicarske, belgijske, avstrijske in nemške moderne umetnosti, večinoma grafične, v Moderni galeriji pa sta se ustavili tudi *Mednarodna razstava barvne litografije* (1953) ter *Mednarodna razstava lesorezov Xylon* (1954). ³

Vedno pogostejša so bila v tem obdobju potovanja umetnikov, umetnostnih zgodovinarjev in kustosov v tujino, zlasti v Pariz. Medtem ko sta v Parizu živela Veno Pilon in Zoran Mušič, so od konca štiridesetih in začetka petdesetih let dalje v francosko prestolnico na krajša ali daljša študijska bivanja vse pogosteje prihajali tudi drugi slovenski likovniki in likovni delavci. Leta 1950 je v Parizu sedem mesecev bival France Mihelič, ⁴ istega leta nekaj mesecev Gabriel

- 2 Ješa Denegri, »Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970«, v: Dubravka Djurić in Miško Šuvaković (ur.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) in London, 2003, str. 175. O tem mdr. tudi v: Ljiljana Kolečnik, »Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost«, v: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, Muzej suvremene umjetnosti in Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, str. 130; Miško Šuvaković, »Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma«, v: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek: II: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion Art, Beograd, 2012, str. 369.
- 3 Pregled dogajanja na področju likovne umetnosti v prvem povojnem desetletju podaja Špelca Čopič v: Jelisava-Špelca Čopič, »Povojno desetletje«, *M'ars*, let. 3, št. 2, 1991, str. 48–52. O študiju na akademiji, seznanjenosti študentov z umetnostjo na Zahodu, potovanjih in drugih specifikah zgodnjega povojnega obdobja piše Marijan Tršar, mdr. v: Marijan Tršar, »Pregledna razstava akademskega slikarja Ivana Seljaka-Čopiča«, *Ivan Seljak-Čopič: Pregledna razstava ob umetnikovi 60-letnici* (razstavni katalog), Mestni muzej, Idrija, 1988, str. 5–7.
- 4 Jure Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Moderna galerija, Ljubljana, 1995.

Stupica,⁵ več kot leto dni je tam živel Miha Maleš,⁶ če omenimo samo nekatere. Tam so se gibali tudi umetnostni zgodovinarji: leta 1950 je bil v Parizu Izidor Cankar,⁷ v letih 1952–1953 je bil Lucu Menašeu s štipendijo francoske vlade omogočen petmesečni študij v muzejih, galerijah in znanstvenih knjižnicah v Parizu,⁸ prav tako je s štipendijo francoske vlade v Parizu med letoma 1945 in 1948 študirala Špelca Čopič.⁹

V prvih povojnih letih, ko so se jugoslovanska družba, administracija, politika in tudi kultura oblikovale pod sovjetskim vzorom, je izmenjavo s tujino nadziral agitprop centralnega komiteja, organ, ki je bil v centraliziranem državnem sistemu odgovoren tudi za ideološko konceptualizacijo in praktično izvajanje državne kulturne politike. V mednarodni kulturni izmenjavi v obdobju med 1946 in 1948 so prevladovala gostovanja v sovjetskem bloku, pri čemer je bilo njihovo število zaradi slabih materialnih pogojev majhno.¹⁰ Leta 1953 je bila pri Svetu za znanost in kulturo, ki je nadomestil leta 1950 ukinjeno Ministrstvo za znanost in kulturo, ustanovljena Komisija za kulturne zveze s tujino. Sprva še avtoritarno in ideološko togo delujoča institucija se je pod vodstvom literata in diplomata Marka Ristića od leta 1955 dalje razvijala v enega najbolje organiziranih organov za umetnost in kulturo v državi, ki je bila sposobna organizirati tudi zahtevne projekte, med drugim mnoge razstave jugoslovanske umetnosti v tujini in razstave tuje umetnosti v Jugoslaviji.¹¹

Po zaslugi aktualne državne politike in kot posledica kulminacije mednarodnih prizadevanj krogov okoli likovne akademije in Moderne galerije je leta 1955 prišlo do osnovanja grafičnega bienala. Tako je bil

5 Irene Mislej, »1950, prelomno leto Vena Pilon«, v: Irene Mislej in Alenka Puhar, *Listi z roba: Kaj sta si pisala Izidor Cankar in Veno Pilon (in marsikaj o tem, kar sta zamolčala)*, Mladinska knjiga Založba, Ljubljana, 2015, str. 23.

6 Breda Ilich Klančnik, »Biografija po letnicah«, v: Nela Malečkar (ur.), *Miha Maleš, slikajoči pesnik*, Mladinska knjiga, Ljubljana in Medobčinski muzej Kamnik, 2017, str. 39.

7 Alenka Puhar, »Domotožje po domačiji in tujini«, v: Irene Mislej in Alenka Puhar, *Listi z roba: Kaj sta si pisala Izidor Cankar in Veno Pilon (in marsikaj o tem, kar sta zamolčala)*, Mladinska knjiga Založba, Ljubljana, 2015, str. 186.

8 Ksenija Rozman, »Profesor dr. Luc Menaše: Ob petinšestdesetletnici«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, let. 25, 1989, str. 10.

9 Detajlno o pariškem obdobju Špelce Čopič piše Ana Obid, »Špelca Čopič in njeno sodelovanje z Moderno galerijo v Ljubljani« (magistrska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2022, str. 15–18.

10 Ljiljana Kolečnik, »Cultural Models and Cultural Policies in Socialist Yugoslavia«, v: Sanja Horvatinčić in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 68.

11 Prav tam, str. 74–76. O komisiji tudi v: Lovorka Magaš Bilandžić, »Izložba Sto listova jugoslovenske moderne grafike Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i njezina uloga u razvijanju kulturnih veza Jugoslavije s inozemstvom u prvoj polovini 1950-ih«, *Peristil*, št. 1, let. 62, 2019, str. 140–142.

24. 3. 1954 ustanovljen Odbor za organizacijo *I. mednarodne grafične razstave* v Ljubljani.¹² V manjši skupini, ki je organizacijsko opravila največji delež, se je kot vodja zelo hitro uveljavil kustos Zoran Kržišnik, ki je bil izvoljen za tajnika odbora. Kržišnik, ki je bil od leta 1947 dalje zaposlen v Moderni galeriji in je kmalu prevzel tudi vodenje te institucije, je bil med prvimi jugoslovanskimi likovnimi funkcionarji že leta 1954 imenovan za rednega člana Mednarodnega združenja likovnih kritikov (AICA), za njegov položaj v jugoslovanskem prostoru pa je zelo pomembno tudi, da je postal član leta 1956 ustanovljenega Odbora za likovne razstave pri omenjeni Komisiji za kulturne zveze s tujino.¹³ Od petdesetih let dalje je bil Kržišnik kot član organizacijskih odborov, kustos, komisar, pisec besedil v katalogih ali na kak drug način zelo pogosto vpleten v organizacijo razstav v tujini, ki so bile pripravljene pod okriljem komisije.¹⁴ Še zlasti to velja za obdobje med letoma 1955 in 1965, ko so veliko večino gostovanj, ki jih je pripravila komisija, kurirali Kržišnik, Boris Vižintin in Miodrag B. Protić. Ker je bila stavba beograjskega Muzeja sodobne umetnosti, ki ga je vodil Protić, odprta in muzej ustanovljen šele leta 1965, sta imela v tem zgodnjem obdobju za svoje kuratorske oziroma menedžerske strategije ustrezno muzejsko infrastrukturo na voljo samo Kržišnik in Vižintin, ki je od leta 1951 dalje vodil reško Galerijo likovnih umetnosti.¹⁵

Po prvi bienalski razstavi je bil organizacijski odbor razpuščen, na predlog Mestnega ljudskega odbora Ljubljana, ki ga je tudi financiral, pa je bil že leta 1955 ustanovljen stalni Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav. Skrbel naj bi za to, da bi priprave na grafični bienale potekale tudi v letih, ko bienale ni bil na sporedu, da bi se ohranjal stik s tujimi umetniki in institucijami ter da bi v tem času iskali finančne vire za naslednje razstave.¹⁶ S to potezo je

12 Debenjak Riko (1923–2015), Dokumentacija o društveni in umetniški dejavnosti (1938–1998), SI PANG 1113/3/2, Pokrajinski arhiv Nova Gorica. V odbor so bili imenovani ugledni, javno prepoznavni in dobro povezani ljudje. To so bili umetnostna zgodovinarja Izidor Cankar in France Stele, Karel Dobida, ravnatelj Moderne galerije, kustos Zoran Kržišnik ter umetniki Božidar Jakac, Riko Debenjak, Miha Maleš in France Mihelič. Poleg predstavnikov stroke je mesto v odboru zasedal še Zvone Miklavčič kot zastopnik Mestnega ljudskega odbora Ljubljana. Za predsednika odbora je bil izvoljen France Stele, ki ga je po njegovem odstopu zaradi službenih obveznosti v Rimu zamenjal Josip Vidmar, predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti in ena najvplivnejših javnih osebnosti tega časa.

13 Več o Kržišniku in zgodnji fazi njegove kariere mdr. v: Dražil, 2020 (gl. op. 1).

14 V nadaljevanju tega besedila izpostavljam pomembno razstavo jugoslovanske umetnosti v Italiji z naslovom *Sodobna jugoslovanska umetnost (Arte jugoslava contemporanea)*, ki jo je na jugoslovanski strani pripravila komisija, pri njeni organizaciji pa je sodeloval tudi Kržišnik. Glej op. 28.

15 Na to okoliščino me je opozorila ena od recenzentk tega besedila, ki se ji za informacijo lepo zahvaljujem.

16 Arhiv–grafični bienale, »Zapisnik seje odbora za I. mednarodno grafično razstavo v Ljubljani dne 28. IX. 1955 ob 20. uri v Moderni galeriji, št. 13/55, str. 2«, MGLC 1955/



Zoran Kržišnik, ravnatelj Moderne galerije v Ljubljani, sprejema predsednika Josipa Broza - Tita in njegovo ženo Jovanko Broz na 3. mednarodni grafični razstavi v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1959.

bienale iz priložnostne prireditve prerasel v institucijo. Postopoma je sekretariat presegal svoje začetne okvire in tako lahko v zapisniku iz leta 1959 beremo, da je »po dogovoru s Komisijo za kulturne zveze z inozemstvom in v soglasju s Savezom likovnih umetnikov Jugoslavije razširil svoje delovno področje na prirejanje tujih grafičnih razstav v državi in domačih v tujini«. ¹⁷ (Slika 52)

Točen pravni status in finančna, organizacijska in kadrovska struktura Sekretariata ter še zlasti odnos med sekretariatom in matično ustanovo – Moderno galerijo – ostajajo ob pomanjkanju natančnejših arhivskih virov nejasni. Od srede šestdesetih let dalje je imela, ob tajnici Miki Briški, v bienalskem sekretariatu pomembno vlogo kustosinja Živa Škodlar Vujić. Skrbela je za mnoge vidike organizacije bienalske razstave: od sprejema in evidentiranja umetniških

F1, Arhiv Mednarodnega grafičnega likovnega centra (naprej Arhiv MGLC). V istem dokumentu se Kržišnika tudi prvič omenja kot sekretarja, tako da se zdi, da je bil na to funkcijo avtomatično postavljen z ustanovitvijo sekretariata.

17 Arhiv-grafični bienale, »Zapisnik 1. seje delovnega odbora za organizacijo Mednarodnih grafičnih razstav dne 16. I. 1959 ob 10. uri v Moderni galeriji v Ljubljani, str. 2«, MGLC 1959/F1, Arhiv MGLC.

del in prijavnic do komunikacije z umetniki, med drugim je bila odgovorna tudi za pripravo gradiva za katalog, sprejem tujih gostov in organizacijo ter spremljanje dela mednarodne žirije.¹⁸

Ljubljanski grafični bienale in njegova mednarodna struktura

Pri vzpostavljanju priložnosti za gostovanje slovenskih umetnikov v tujini so imeli ključno vlogo tuji strokovnjaki, ki so bili del bienalske strukture. Ti so na podlagi svoje vpetosti v bienale vzpostavili tesne stike z vodstvom, zlasti z Zoranom Kržišnikom, ugledno osebnostjo, ki je znala svoj kulturni, socialni in simbolni kapital pretvoriti oziroma »unovčiti« tudi v obliki razstavnih in prodajnih priložnosti za domače umetnike na tujem (zahodnem) prizorišču.¹⁹

V javnosti najodmevnejša je bila prisotnost žirantov, članov mednarodne žirije, ki so razstavljajočim umetnikom podeljevali finančno, predvsem pa simbolno pomembne nagrade. Sestave žirij kažejo, da je organizacijska ekipa ljubljanskega grafičnega bienala vseskozi budno spremljala premike v mednarodnem umetnostnem dogajanju in pojav novih vplivnih kritikov, galeristov in umetnostnih zgodovinarjev. Pomembno je, da se pri tem ni omejevala na grafično umetnost, temveč je vabila v Ljubljano tudi strokovnjake, ki so se ukvarjali z vrednotenjem in predstavljanjem novih, performativnih in drugih sodobnih umetnostnih praks. Sestava žirij geografsko, politično ali umetnostno ni bila vnaprej določena, vendarle pa lahko na seznamu žirantov v obdobju med letoma 1955 in 1979 opazimo kulturnopolitične vzorce. (Slika 53) Z vmesnimi krajšimi ali daljšimi prekinitvami so v njih sodelovali predstavniki Francije, Italije, Zahodne Nemčije, ZDA in Japonske, ki so se jim občasno pridružili angleški, severnoevropski, švicarski, portugalski in avstrijski strokovnjaki. V drugi polovici besedila bomo omenjali predvsem te, zahodne žirante, treba pa je poudariti, da so v žirijah – v skladu z bienalskim prizadevanjem za mednarodno inkluzivnost – sodelovali tudi strokovnjaki iz drugih delov sveta. Žiranti iz Sovjetske zveze, politično najmočnejše države vzhodnega bloka, so sodelovali štirikrat, med letoma 1961 in 1967, mesto v žiriji pa je bilo vse od drugega bienala (z izjemo razstave leta 1961) »rezervirano« za likovnega strokovnjaka iz Češkoslovaške

18 Avtor besedila sem v preteklih letih opravil vrsto pogovorov z Živo Škodlar Vujić.
19 Po Bourdieuju se kapital predstavlja v treh temeljnih oblikah: kot ekonomski (denar, materialna sredstva, finančna moč, ki je tudi v jedru vseh preostalih oblik kapitala), kulturni (znanje, izobrazba, veščine) in socialni/družbeni (članstvo v mreži, skupini). Količina socialnega kapitala, ki ga poseduje določena oseba/agent, je odvisna od »obsega mreže stikov, ki jih lahko efektivno mobilizira, in od količine kapitala (ekonomskega, kulturnega, simbolnega), ki ga poseduje vsak od tistih, s katerimi je povezan«. Glej: Pierre Bourdieu, »The Forms of Capital«, v: John G. Richardson (ur.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Greenwood Press, New York, Westport, London, 1986, str. 249.



Srečanje žirije 5. *mednarodne grafične razstave* v Moderni galeriji v Ljubljani junija 1963: (od leve proti desni) Mieczysław Porębski (Varšava), William S. Lieberman (MoMA, New York), Zoran Kržišnik (Moderna galerija, Ljubljana), Walter Koschatzky (Albertina, Dunaj), Jacques Lassaigue (Pariz), Umbro Apollonio (Beneški bienale), Aleksej Fedorov - Davidov (Moskva).

oziroma Poljske.²⁰ Za žirante iz teh dveh držav velja, da so bili vpeti v progresivno umetnostno sceno ter izrazito dejavni v komunikaciji med lokalnim okoljem in zahodnim umetnostnim prostorom.

Žiranti so bili v Ljubljani – za razliko od večine umetnikov, ki so svoja dela pošiljali po pošti, a sami niso pripotovali v Ljubljano – pred in med otvoritvijo bienala na povabilo organizatorjev tudi osebno prisotni. V medijih je bila vloga žirantov močno izpostavljena, dajali so tudi intervjuje in izjave za osrednje slovenske medije. Bienalska ekipa je skrbno bdela nad njihovim itinerarijem, ki je med drugim vključeval druženja v domovanju Zorana Kržišnika v Žirovnici.²¹ To je bilo opremljeno z deli slovenskih in drugih jugoslovanskih umetnikov in je kot tako delovalo skorajda kot promocijska galerija, namenjena predvsem

20 Vse podatke o žirantih, razstavljalcih, nagrajencih, konzulentih in druge, v tem besedilu navedene informacije, povezane z grafičnim bienalom, najdemo v katalogih te razstave.

21 O druženjih sem avtor poglavja ob več priložnostih govoril z Mitjo Rotovnikom, kulturnim politikom in tesnim Kržišnikovim sodelavcem in prijateljem.

informiranju tujih gostov. (Slike 54–59) Zelo pomembno je poudariti, da je Kržišnik v obravnavanem obdobju sodeloval v prav vseh bienalskih žirijah. S tem mu je bil zagotovljen neposreden vpliv na odločitve žirije, po drugi strani pa je lahko v (ne)formalnih druženjih z žiranti načrtoval morebitna prihodnja sodelovanja.

Poleg žirantov je bil Kržišnik pri pripravi in izvedbi bienala povezan še z vrsto drugih mednarodno pomembnih osebnosti. Po eni strani je sodeloval z galeristi, ki so na bienale pošiljali oziroma za razstavo posojali dela svojih varovancev. Izpostavimo denimo Tatyano Grosman, ustanoviteljico grafične založbe Universal Limited Art Editions (ULAE) v New Yorku, s katero so po podatkih iz kataloga organizatorji bienala sodelovali od leta 1963, ter Denise René, ki je vodila istoimensko pariško galerijo in je bila z bienalom povezana od leta 1961.²² (Slika 60) Drugo skupino tujih sodelavcev bienala (ki se je s prvo občasno tudi prekrivala) pa so predstavljali svetovalci za nacionalne izbore. Šlo je tako za kustose in direktorje javnih muzejev in galerij kot privatne galeriste in založnike, pa tudi likovne kritike in celo likovne umetnike, ki jim je organizator zaupal do te mere, da so zanj »kurirali« del ali kar celoten izbor iz določene države.²³ S konzumenti je organizator bienala vzpostavil zelo tesne stike: prihajali so v Ljubljano, si s Kržišnikom dopisovali in podobno. Tudi na tej relaciji so se, kot bomo videli v drugem delu besedila, sklepali dogovori in pojavljale priložnosti za gostovanje slovenskih umetnikov v tujini.

Bienale je bil vplivna prireditel in razstavljanje na njem je bilo tako za slovenske kot tuje umetnike velika karierna referenca. Tako ne preseneča, da so se poleg žirantov, partnerskih galerij in založb ter konzulentov v Ljubljani pojavljali tudi mnogi drugi tuji gostje, umetniki, likovni kritiki in novinarji.²⁴ Kot kažejo ohranjene fotografije, so bile zlasti otvoritve bienalov velike, glamurozne prireditve, zaradi pričakovanja razglasitve nagrajencev začinjene s ščepcem suspenza, bile pa so tudi odlična priložnost za druženje in mreženje.

Zamejitve in opredelitve raziskovalnega polja

Kot bomo videli v drugem delu tega besedila, so spoštovanje in naklonjenost tako samih umetnikov kot strokovne javnosti organizatorji v mnogih stikih s tujino znali spretno izkoristiti. Preden pa se posvetimo orisu razstavljanja slovenskih umetnikov v tujini in vlogi, ki so jo pri

22 Seznam je seveda daljši. Nekatera sodelovanja bienala s tujimi galerijami bomo omenili v drugem delu besedila, ko nas bodo zanimale konkretne razstave slovenskih umetnikov v tujini.

23 Umetniki so bili na bienalsko razstavo uvrščeni bodisi prek odprtega natečaja ali pa so bili nanjo vabljeni. Vabila je pošiljal bodisi organizator sam ali pa je za pomoč in posredovanje prosil tuje sodelavce (konzulente) ali institucije.

24 Njihovo prisotnost v Ljubljani je teže zaznati, saj niso navedeni v katalogih, pogosto jih ne omenja niti arhivsko gradivo.





58



59



54–59

Družabni sprejem v hiši Zorana Kržišnika v Žirovnici ob 11. grafičnem bienalu leta 1975.



Tatyana Grosman, ustanoviteljica grafične založbe Universal Limited Art Editions v New Yorku, in Eddy de Wilde, direktor Muzeja Stedelijk v Amsterdamu, na otvoritvi 8. mednarodne grafične razstave v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1969.

ustvarjanju teh priložnosti za mednarodno promocijo odigrali bienale in z njim povezane ljubljanske likovne institucije, podajmo še nekaj metodoloških opomb in vsebinskih pojasnil, ki nas bodo pri tem vodila.

Eden večjih izzivov naše raziskave je identificiranje poti, po kateri je prišlo do določenega gostovanja slovenskih umetnikov v tujini: kdo je pobudnik razstave, kdo njen organizator, kdo jo je vsebinsko zasnoval. Med osnovne vnose, ki jih ob določeni razstavi navaja denimo podatkovna baza Moderne galerije Raz_Ume,²⁵ spadajo naslov razstave, podatek o trajanju in v nekaterih primerih seznam sodelujočih umetnikov ter podatek o obstoju kataloga. Če želimo o razstavi izvedeti več, je glavnivir ravno publikacija ob razstavi, ki jo v tem besedilu, kjer je le-ta dostopna, tudi citiram.²⁶ S tem če oziroma ko pridemo do podatka

25 raz_ume, razume.mg-lj.si, 2019, URL: <https://razume.mg-lj.si> (dostopano 13. 9. 2024).

26 Publikacijo so ob razstavi včasih izdali, neredki pa so tudi primeri, ko zloženske ali kataloga ob razstavi ni bilo ali pa so podatki v njih povsem skopi. V takih primerih in pa v primerih, ko kataloga razstave slovenske knjižnice ne hranijo in niso dostopni, nam pri raziskovanju preostane še vpogled v arhivske vire ter medijske odzive ali pa naslonitev na neposredna pričevanja. Poleg pregledanega (sicer nepopolnega) arhiva bienala, ki ga hrani Mednarodni grafični likovni center, bi morda kakšen podatek našli tudi v katerem od drugih slovenskih ali tujih arhivov (denimo v arhivih galerij,

o organizatorju ali pobudniku razstave, se raziskovalne dileme še ne končajo. Medtem ko je v določenih primerih jasno, da razstava ni povezana z angažmajem bienala – organizator je, denimo, Komisija za kulturne zveze s tujino ali katera druga jugoslovanska galerija/muzej –, pa naletimo tudi na primere, ko ne moremo nedvoumno ugotoviti, ali razstava zadostuje kriteriju neposredne povezanosti z grafičnim bienalom. Sama bienalska organizacija je v katalogih kot pobudnik ali organizator namreč navedena le izjemoma. Pogosteje se med imeni ali institucijami pojavljajo bodisi Zoran Kržišnik (kot vodja bienala ali direktor Moderne galerije), Moderna galerija kot institucija ali Mala galerija²⁷ kot njeno dodatno razstavišče.

Kot se izkaže ravno na primeru razstav v tujini, so bile vse tri navedene enote med seboj zelo tesno povezane. Kot je težko ločiti delovanje Zorana Kržišnika od bienala, je težko tudi razločiti bienale od Moderne galerije, slednjo pa od njene Male galerije. Zdi se, da je Kržišnik kot osrednja osebnost, ki združuje te institucije, med njimi vseskozi manevriral in jih po potrebi oziroma ob različnih priložnostih uporabljal kot sredstvo za doseg istega cilja: ustvarjanja čim več priložnosti za razstavljanje slovenskih umetnikov v tujini. V pričujočem prispevku smo se zato odločili, da ne bomo ločevali med njimi. Tako bomo navajali vse tiste razstave v tujini, pri katerih je iz kataloga jasno razvidno, da je za njeno organizacijo tako ali drugače zaslužen »ljubljski krog«, torej Kržišnik,²⁸ bienale, Moderna galerija ali Mala galerija.

Čeprav bomo v nadaljevanju omenjali samo galerijske – samostojne in skupinske – razstave slovenskih oziroma jugoslovanskih umetnikov v tujini, pa je ves čas treba imeti v mislih, da so slovenski umetniki zelo pomembne priložnosti za mednarodno vidnost dobivali tudi na cikličnih razstavah, torej mednarodnih bienalih in trienalih. Tudi pri teh nastopih sta bila zelo pomembna status in vpliv ljubljanskega grafičnega bienala, ki je bil eden zgodnejših svoje vrste in je bil vzor številnim podobnim, zlasti grafičnim bienalom in trienalom.

v katerih so gostovali slovenski umetniki), morda pa tudi v dodatnih pogovorih s še živečimi umetniki, kustosi in galeristi. Za to raziskavo preobsežna podatkovna baza je tudi hemeroteka razstav, ki tako še čaka na obravnavo.

27 Več o Mali galeriji med drugim v: Petja Grafenauer, Nataša Ivanović in Urška Barut, »Kako je Mala galerija prenehala biti društvena in postala moderna«, *Likovne besede*, št. 113, 2019, str. 33–38.

28 Vseh razstav v tujini, v katere je bil vpleten Kržišnik, v svojem pregledu ne bom navajal. Tak primer je denimo (pomembna) razstava *Sodobna jugoslovanska umetnost*, ki je bila v letih 1956/1957 na ogled v Narodni galeriji moderne umetnosti v Rimu in v Palazzo della Permanente v Milanu. Kržišnik je bil sicer član izvršnega odbora razstave in je prispeval besedilo za katalog. Vendar pa organizacije razstave ne moremo povezati z vplivanjem ali neposrednim delovanjem »ljubljskega kroga«, temveč gre za projekt, ki ga je na jugoslovanski strani organizirala Komisija za kulturne zveze s tujino. O razstavi v: *Arte jugoslava contemporanea* (katalog razstave), Editalia, Rim, 1956/1957.

Zoran Kržišnik je bil kot vodja ljubljanske razstave in na podlagi svojega vedno večjega mednarodnega ugleda pogosto vabljen k sodelovanju pri grafičnih prireditvah v tujini. Velikokrat je ravno on izbral jugoslovanske predstavnike na teh razstavah, neredko pa je bil izbran tudi za člana mednarodnih žirij, ki so podeljevale nagrade. Vse to mu je omogočalo, da je v mednarodno okolje uspel umestiti izbrane slovenske in druge jugoslovanske umetnike in z »lobiranjem« za nagrade poskrbel tudi za potrjevanje njihove kakovosti.

Oris razstavljanja slovenskih umetnikov na Zahodu od ustanovitve bienala do osemdesetih let

Slovenski umetniki so v obravnavanem obdobju razstavljali v nekaterih vplivnih zahodnih institucijah. Zelo pomembna se zdi razstava *Sedem jugoslovanskih grafikov (Zeven grafici uit Joegoslavië)* v Muzeju Stedelijk v Amsterdamu leta 1968, pri pripravi katere je sodeloval Kržišnik.²⁹ Verjetno gre pri tem projektu za posledico poznanstva z Edyjem de Wildejem (1919–2005), direktorjem Stedelijka v tem času, ki je bil v letih 1969 in 1971 žirant na bienalu. Leta 1981 je Zoran Kržišnik pripravil izbor del in napisal uvodno besedilo za katalog razstave *Jugoslovanska grafika (Yugoslav Prints)* v londonski galeriji Tate.³⁰ Pozabiti ne smemo tudi na sodelovanje z Japonci, ki je rodilo nekatere razstave slovenskih grafikov v pomembnih japonskih likovnih institucijah.³¹

Svoje poglavje bi si morda zaslužilo tudi sodelovanje z ameriškim prostorom.³² Leta 1967 je bila v ZDA odprta prodajna galerija Adria Art. Šlo je za projekt, v katerega sta bila neposredno vpeta Moderna galerija in Zoran Kržišnik. Galerija, ki je bila v zadnjem času deležna več pozornosti raziskovalcev³³ in je zato na tem mestu ne bomo

29 V nepodpisanem uvodniku v katalog razstave se avtor zahvaljuje Kržišniku za pomoč pri organizaciji razstave. Podatek iz kataloga, ki ga slovenske knjižnice ne hranijo, mi je prijazno posredoval Bart Brouns iz Muzeja Stedelijk, ki se mu na tem mestu zahvaljujem.

30 *Yugoslav Prints* (katalog razstave), Tate Gallery Publications, London, 1981.

31 Več o sodelovanju z Japonci v: Gregor Dražil, »Oris sodelovanja med Japonsko in Jugoslavijo na področju grafike«, v: Gregor Dražil (ur.) *Simpozij ob razstavi Japonska, Jugoslavija, grafični bienale: Dokumenti sodelovanja: Zbornik prispevkov*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2019, str. 18–29.

32 Za nekaj informacij o grafični izmenjavi med ZDA in Jugoslavijo glej poglavje Vladimirja Vidmarja, »Skoraj Amerika: Potujoče likovne razstave iz ZDA v ljubljanski Moderni galeriji med letoma 1953 in 1979«, v tej knjigi, zlasti strani 132–174.

33 Več o galeriji in okoliščinah njenega formiranja v Dražil, 2020 (gl. op. 1), str. 44–52; Stefana Djokic, »Art and Politics: The Role of Art in US-Yugoslav Relations During the Cold War (1948-1970)« (doktorska disertacija), The University of Edinburgh, Edinburgh, 2022, str. 228–244; Nadja Zgonik, »Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu: Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968«, *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, let. 49, št. 283, 2021, str. 30–43.

podrobneje obravnavali, je delovala le kratek čas, a je pomembna zgodba o Kržišnikovi ambiciji prodiranja jugoslovanske umetnosti na tuja likovna prizorišča in tudi umetnostne trge.

Čeprav po obsegu manjša, pa je zaradi pomembnosti razstavišča treba izpostaviti razstavo jugoslovanske grafike v Muzeju moderne umetnosti (MoMA) v New Yorku. Razstavo z naslovom *Jugoslavija: Poročilo (Yugoslavia: A Report)* sta zasnovala kustosa William Lieberman (1924–2005) in Riva Castleman (1930–2014) iz muzeja.³⁴ Lieberman, ki je bil leta 1963 prvič povabljen k selekciji ameriških predstavnikov na grafičnem bienalu, je, po spominih Castleman, že tega leta od jugoslovanske vlade prejel tudi predlog za razstavo jugoslovanskih grafikov v muzeju MoMA. Liebermanov izbor jugoslovanskih umetnikov je pet let kasneje z najnovejšimi deli dopolnila Castleman, ki je s tem namenom leta 1968 prepotovala Jugoslavijo, se sestajala z umetniki in kustosi, obiskovala ateljeje, domove umetnikov in galerije.³⁵ Razstavo so odprli 29. 9. 1969 in je bila na ogled do 30. 11., na njej pa je razstavljalo 24 jugoslovanskih umetnikov.³⁶

Treba je omeniti, da so bili z določenimi državami v kontekstu bienala vzpostavljeni zelo močni stiki, ki pa niso nujno omogočili pogostejše priložnosti za slovenske umetnike. Tako so bili denimo bienale, Moderna galerija in Kržišnik vse od začetka bienala zelo povezani s Francijo. Ne nazadnje so najvplivnejše jedro prvega bienala tvorili umetniki t. i. École de Paris, torej francoski umetniki ali ustvarjalci, ki so se v to mesto priselili v prvi polovici 20. stoletja. V žiriji grafičnega bienala so bili mnogi francoski žiranti (Jean Leymarie, Jacques Lassaigue, François Mathey, Jean Clair), med zahvalami v katalogih pa najdemo številne slavne francoske privatne galerije, denimo že omenjeno Denise René, Rive Gauche in La Hune (slednji prvič omenjeni leta 1957) ter Lacourière (leta 1959). Kljub temu so slovenski umetniki redko razstavljali v francoskih galerijah.³⁷ Med

34 Delovanje MoME je bilo v povojnem času močno povezano z ambicijami ameriške politike, ki si je v kontekstu kulturne hladne vojne v mednarodnem prostoru prizadevala uveljaviti ameriško modernistično umetnost (zlasti abstraktni ekspresionizem) kot simbol liberalne, svobodne (ameriške) kulture. O povezavah med CIO in MoMO v tem kontekstu je pisala Frances Stonor Saunders. Glej: Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York, 2000, str. 164–174.

35 Riva Castleman, »Spomini Američanov v Ljubljani«, v: Vesna Teržan (ur.), *Mnemozina: Čas ljubljanskega grafičnega bienala*, MGLC, Ljubljana, 2010, str. 91, 94, 95.

36 Glede na velikost ameriškega likovnega prizorišča po raziskavi, opravljeni za potrebe tega besedila, sicer ocenjujemo, da razstave slovenskih in drugih jugoslovanskih umetnikov v ZDA, ki jih lahko povežemo z bienalskim krogom, niso bile številne.

37 Za razliko od slovenskih umetnikov so hrvaški likovniki v Parizu pogosteje razstavljali. O tem priča že seznam razstav Ivana Piclja, ki kaže, da je umetnik v galeriji Denise René, »oporlišču« geometrične abstrakcije, ali katerem od drugih pariških razstavišč od petdesetih let dalje redno razstavljajal. Glej: Snježana Pintarić in Ana Škegro, »Exhibitions«, v: Slavica Marković (ur.), *Ivan Picelj – Print Portfolios*

pomembnejše izjeme spadata samostojni razstavi Janeza Bernika (1963) in Rika Debenjaka (1968) v knjigarni in galeriji La Hune, ki jo je vodil Kržišnikov sodelavec Bernard Gheerbrant.³⁸ Omenimo še, da je leta 1966 bienalski sekretariat v okviru *4. festivala likovnih umetnosti Azurne obale* v Nici pripravil razstavo *Jugoslovanski grafiki (Graveurs Yougoslaves)*.³⁹

V sklepnem delu besedila bomo na primeru dveh držav, Zvezne republike Nemčije in Italije, prikazali nekatere rezultate prej opisanega raziskovalnega dela. Odločitev za ti dve državi izhaja predvsem iz praktičnih razlogov, saj bi bil korpus razstav v več ali celo vseh zahodnih državah preobsežna naloga za to besedilo. Hkrati pa je treba izpostaviti, da smo ti dve državi izbrali tudi zaradi velike koncentracije nastopov slovenskih umetnikov, zaradi česar preučevanje slovenskega razstavljanja v njunih okvirih pripelje do zanimivih rezultatov in vzorcev.

Zvezna republika Nemčija

Odnosi med Jugoslavijo in Zvezno republiko Nemčijo so bili v celotnem obdobju od konca vojnega stanja med državama leta 1951 dalje prijateljski. Za zahodnonemško diplomacijo – veleposlaništvo ZRN je bilo v Beogradu odprto leta 1953 – je bila postinformburojevska Jugoslavija »okno« v vzhodni blok ter kot taka tudi pomemben zunanjepolitični zaveznik.⁴⁰ Do poslabšanja odnosov je sicer prišlo leta 1957, ko je Jugoslavija priznala Nemško demokratično republiko in je ZRN posledično prekinila diplomatske stike z Jugoslavijo, pri čemer pa je prekinitev, po Nečaku, »potekala tako rekoč 'prijazno' in sta jo obe strani na neki način obžalovali.«⁴¹ S ponovno navezavo diplomatskih stikov leta 1967 si je Jugoslavija med drugim zagotovila gospodarsko sodelovanje z ZRN in njeno gospodarsko pomoč, za slednjo pa je bila obnovitev odnosov z Jugoslavijo notranjepolitični dosežek, saj je pomenila pomemben korak v zahodnonemški »Ostpolitik« – politiki normalizacije odnosov z vzhodnim blokom.⁴²

Dobri odnosi med državama so se kazali tudi v sodelovanju, povezanem z likovno umetnostjo in, med drugim, grafičnim bienalom.

(razstavniki katalog), Muzej suvremene umjetnosti in Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet grafike, Zagreb, 2016, str. 184–197.

38 Več o sodelovanju z Gheerbrantom v Dražil, 2020 (gl. op. 1), str. 32–37.

39 *IV. festival des Arts plastiques de la Côte d'Azur: Graveurs Yougoslaves* (razstavniki katalog), Sekretariat za organizacijo mednarodnih grafičnih razstav v Ljubljani, Ljubljana, 1966.

40 Dušan Nečak, »Jugoslavija kot 'poseben primer/Sonderfall' v zahodnonemški zunanji politiki«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, let. 57, št. 2, 2017, str. 113, 114.

41 Prav tam, str. 115.

42 Prav tam, str. 117. Detajlno o »Ostpolitik«, zlasti skozi prizmo ponovnega vzpostavljanja odnosov z Jugoslavijo, v svoji monografiji piše Dušan Nečak. Glej: Dušan Nečak, »Ostpolitik« *Willyja Brandta in Jugoslavija, 1963–1969*, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 2013.

Med strokovnjaki iz ZRN, ki so bili vpeti v delovanje grafičnega bienala, so bili pomembni zlasti trije žiranti: Werner Schmalenbach⁴³ (žiriral v letih 1965 in 1967), Dietrich Mahlow⁴⁴ (1969, 1971 in 1973) in Karl-Heinz Hering⁴⁵ (1975 in 1977). Vsi trije so bili, poleg nekaterih manj znanih imen, v različnih obdobjih tudi konzulenti za zahodno-nemški izbor na bienalskih razstavah.

Nekatere razstave slovenskih umetnikov v tujini lahko povežemo neposredno z omenjeno trojico. Tako je bila leta 1971 pod okriljem Umetnostnega društva za Porenje in Vestfalijo (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen) v Düsseldorfu, ki ga je vodil Hering, organizirana razstava *Sodobnost IV: Grafika iz Jugoslavije (Gegenwart IV: Graphik aus Jugoslawien)*.⁴⁶ Ista ustanova je leto kasneje v Kunsthalle Düsseldorf pripravila veliko pregledno razstavo *Janez Bernik: Grafika, slika (Janez Bernik: Das graphische Werk, Gemälde)*, ki jo je pospremil tudi obsežen katalog.⁴⁷ S Heringom lahko verjetno povežemo⁴⁸ še eno Bernikovo razstavo, in sicer predstavitev v galeriji Dreiseitel v Kölnu v isti nemški zvezni deželi. Slovenske umetnike je v Nemčijo pripeljal tudi Dietrich Mahlow: leta 1971 je nürnberška Kunsthalle pripravila veliko pregledno razstavo svetovne grafike zadnjega četrta stoletja, *Grafika sveta: Mednarodna grafika zadnjih 25 let (Graphik der Welt: Internationale Druckgraphik der letzten 25 Jahre)*, na katero je Kržišnik kot član pripravljalnega komiteja uvrstil tudi nekaj slovenskih in drugih

- 43 Werner Schmalenbach (1920–2010) je bil od leta 1962 dalje direktor novoustanovljene Umetniške zbirke zvezne dežele Severno Porenje-Vestfalija (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), sicer pa tudi komisar zahodnonemškega paviljona na beneškem bienalu leta 1960 in član delovnega odbora *documente II* in *III* (1959 in 1964). Glej npr.: »Schmalenbach, Werner«, v: *Dictionary of Art Historians*, Duke University, Durham, URL: <https://arthistorians.info/schmalenbachw> (dostopano 24. 1. 2024).
- 44 Dietrich Mahlow (1920–2013) je bil med letoma 1956 in 1967 direktor Kunsthalle v Baden-Badnu (gl. »Geschichte«, kunsthalle-baden-baden.de, 2024, URL: <https://kunsthalle-baden-baden.de/ueber-die-kunsthalle/geschichte> (dostopano 19. 9. 2024)), med letoma 1967 in 1971 pa direktor Kunsthalle in Inštituta za moderno umetnost (Institut für moderne Kunst) v Nürnbergu. Leta 1970 je Mahlow v kontekstu (takrat turbulentnega) beneškega bienala z Umbrom Apollonijem kuriral pomemben inovativen razstavni projekt z naslovom *Predlog za eksperimentalno razstavo (Proposta per una esposizione sperimentale)*. Glej npr.: Vittorio Pajusco, »Umbro Apollonio e l'Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)«, v: Stefania Portinari in Nico Stringa (ur.), *Storie della Biennale di Venezia*, Edizioni Ca' Foscari, Benetke, 2019, str. 161, 162.
- 45 Karl-Heinz Hering (1928–2015) je bil dolgoletni sodelavec in direktor Umetnostnega društva za Porenje in Vestfalijo (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen).
- 46 *Gegenwart IV: Graphik aus Jugoslawien* (razstavni katalog), Melitta Dederichs (ur.), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1971.
- 47 *Janez Bernik: Das graphische Werk, Gemälde* (razstavni katalog), Karl-Heinz Hering (ur.), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1972.
- 48 Hering je prispeval besedila za katalog razstave: *Janez Bernik: Verzeichnis der Bilder und Graphiken, 1973–1975* (razstavni katalog), Galerie Dreiseitel, Köln, 1975.

jugoslovanskih avtorjev. Še isto leto se je v Kunsthalle odprla tudi razstava jugoslovanske grafike z naslovom *Sodobna jugoslovanska grafika (Jugoslawische Druckgraphik der Gegenwart)*.⁴⁹ (Slika 61)

Slovenski umetniki so razstavljali tudi v privatnih galerijah na Zahodu, tudi v ZRN. Leta 1965 je zahodnonemško »turnejo« začel Janez Bernik, ki je tega leta razstavljal v Kleine Grafik-Galerie v Bremnu,⁵⁰ ki jo je vodil Hans D. Voss, od sredine šestdesetih let dalje stalen gost v Ljubljani.⁵¹ Naslednje leto je razstavljal v Galerie Anne Abels v Kölnu s hrvaškima umetnikoma Edom Murtičem in Dušanom Džamonjo.⁵² Berniku so istega leta pripravili tudi razstavo v Galerie Gunar v Düsseldorfu, ki jo je vodil galerist Günter Pooch. Uvodno besedilo za katalog je prispeval Zoran Kržišnik, ki je na otvoritvi razstave tudi govoril.⁵³

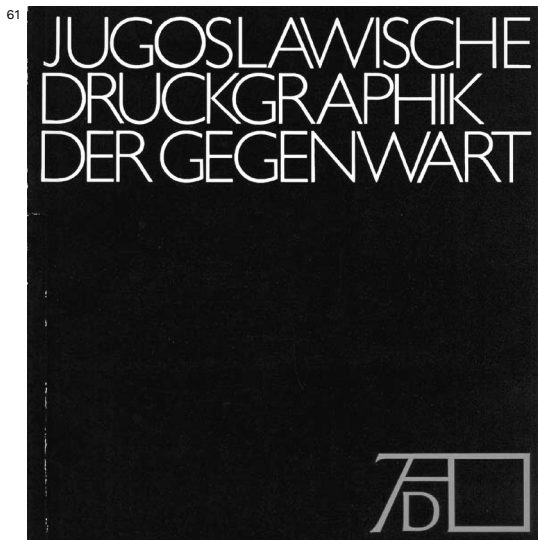
Med zgodnjimi razstavami v javnih institucijah v Zahodni Nemčiji, ki jih lahko povežemo z delovanjem Moderne galerije, je bila, po Kržišnikovih besedah, zelo pomembna razstava *Nova jugoslovanska umetnost (Neue jugoslawische Kunst)* leta 1961.⁵⁴ Razstava je bila sprva na ogled v Slikarski galeriji Mestnega muzeja v Wiesbadnu (Städtisches

- 49 *Jugoslawische Druckgraphik der Gegenwart* (razstavni katalog), Herbert Bessel (ur.), Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg, 1971. Današnji Novi muzej Nürnberg (Neues Museum Nürnberg) v svoji zbirki med drugim hrani trinajst del Gabrijela Stupice (»Gabrijel Stupica«, nmn.de, 2009, URL: <https://www.nmn.de/de/museum/archiv/archiv-sammlung/sammlung-r-u/gabrijel-stupica.htm> (dostopano 22. 4. 2024)). Po Tomažu Brejcu je Stupica leta 1970 iz Nürnberga dobil naročilo za izdelavo sedemnajstih del, od katerih je bilo očitno dokončanih omenjenih trinajst. Glej: Tomaž Brejc, »Slike in ateljeji«, v: Martina Vovk (ur.), *Gabrijel Stupica (1913–1990): Retrospektiva* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 2013, str. 56.
- 50 »Janez Bernik«, razume.mg-lj.si, 2019, URL: <https://razume.mg-lj.si/razstava.php?id=631965> (dostopano 13. 9. 2024). Jugoslovanski umetniki so v tej galeriji v naslednjih letih razstavljali še večkrat.
- 51 Voss je med letoma 1965 in 1975 razstavljal na vseh ljubljanskih grafičnih bienalih, leta 1967 pa so mu v Mali galeriji pripravili samostojno razstavo.
- 52 Razstave glede na podatke v katalogu (*Janez Bernik, Dušan Džamonja, Edo Murtić* (razstavni katalog), Galerie Anne Abels, Köln, 1966) ne moremo neposredno povezati z Ljubljano. Je pa v bienalskem arhivu za leto 1965 (torej leto pred Bernikovo, Murtičevo in Džamonjevo razstavo) ohranjen zapis, da je Kržišnik Galerie Anne Abels poslal katalog 6. grafičnega bienala in je torej določen kontakt bil vzpostavljen: Arhiv-grafični bienale, »Inozemske galerije in muzeji, str. 9«, MGLC 1965/F1, Arhiv MGLC.
- 53 *Janez Bernik* (razstavni katalog), Galerie Gunar, Düsseldorf, 1966.
- 54 Kržišnik, 1994 (gl. op. 1), b. p. Medtem ko Kržišnik navaja, da je razstavo organizirala Moderna galerija, pa Clemens Weiler, direktor Slikarske galerije (Gemäldegalerie) v Wiesbadnu, kjer je bila razstava najprej na ogled, v predgovoru sicer res zapiše, da mu je obisk ateljejev jugoslovanskih umetnikov omogočil Kržišnik, vendar pa po drugi strani navaja, da sta izbor umetnikov po dogovoru s Komisijo za kulturne stike s tujino poleg Kržišnika opravila še Božo Bek, direktor Mestne galerije sodobne umetnosti (Gradska galerija suvremene umjetnosti) v Zagrebu in Miodrag Protić, direktor beograjske Moderne galerije. Glej Clemens Weiler, »Uvod«, v: *Neue jugoslawische Kunst* (razstavni katalog), Städtisches Museum, Wiesbaden, 1961, b. p.

Museum, Gemäldegalerie), nato pa je potovala še v Mestni muzej (Städtisches Museum) v Braunschweigu, Muzej Folkwang v Essnu, Muzej Sauermond v Aachnu in v Badensko umetnostno društvo v Karlsruheju (Badischer Kunstverein).⁵⁵ Po zaslugi oziroma s pomočjo že omenjenega umetnika in galerista Hansa D. Vossa sta bili leta 1967 pripravljene še pregledni razstavi jugoslovanske grafike: *Jugoslovanska grafika (Jugoslawische Druckgraphik)* v bremenski Kunsthalle⁵⁶ – razstava je potovala še v Hišo Wilhelma Mognerja v Soestu (Wilhelm-Mogner-Haus), Overbeckovo društvo (Overbeck-Gesellschaft) v Lübecku, Umetnostno društvo (Kunstverein) v Wolfsburgu, Märkisches Museum v Wittnu, Umetnostno društvo (Kunstverein) v Wilhelmshavnu in Galerie Lometsch v Kasslu⁵⁷ – in *Jugoslovanski grafiki (Jugoslawische Grafiker)* v bližnjem Oldenburgu pod okriljem Umetnostnega društva Oldenburg (Oldenburger Kunstverein)⁵⁸ ter leta 1971 *Moderna grafika iz Jugoslavije (Moderne Grafik aus Jugoslawien)* v Paderbornu v Severnem Porenju – Vestfaliji.⁵⁹ (Slika 62)

Zelo intenzivno so se gostovanjem v Zahodni Nemčiji Moderna galerija, bienalska organizacija oziroma z njo povezani nemški »kontakti« posvečali v prvi polovici sedemdesetih let. Poleg omenjenega nastopa v Paderbornu ter na nürnberških in düsseldorfskih gostovanjih v letih 1971 in 1972 je Moderna galerija leta 1971 pripravila še razstavo *Sodobna jugoslovanska umetnost (Zeitgenössische Jugoslawische Kunst)* v Leverkusnu (Forum Leverkusen)⁶⁰ ter leto kasneje še *Umetnost iz Jugoslavije 1972 (Kunst aus Jugoslawien 1972)* v mannheimski Kunsthalle na jugozahodu Nemčije.⁶¹ (Slika 63) V Mannheimu (Kubus) se je

- 55 Podatek o prenosih navajamo po vnosu v bazo RazUme: »Neue jugoslawische Kunst«, razume.mg-lj.si, 2019, URL: <https://razume.mg-lj.si/razstava.php?id=441961> (dostopano 13. 9. 2024).
- 56 *Jugoslawische Druckgraphik* (razstavni katalog), Johann Heinrich Müller (ur.), Kunsthalle, Bremen, 1967.
- 57 Prenosi razstave v katalogu niso omenjeni, navajamo jih po: »Hronologija – grupne izložbe na kojima je izlagana grafika«, v: Sonja Abadžijeva-Dimitrova (ur.), *Jugoslovanska umetnost XX veka: Jugoslovenska grafika 1950–1980*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985, str. 282, 283. Na navedeni kronološki seznam skupinskih razstav grafike v letih med 1962 in 1980 posebej opozarjamo, saj je zelo koristen vir za proučevanje razstavljanja v Jugoslaviji in v tujini tega časa.
- 58 *Jugoslawische Grafiker* (razstavni katalog), Oldenburger Kunstverein, Oldenburg, 1967.
- 59 Šlo je za razstavo Umetnostnega društva Paderborn (Kunstverein Paderborn), ki jo je pripravilo v sodelovanju z gledališčem Westfälische Kammerspiele. Glej katalog razstave: *Moderne Grafik aus Jugoslawien* (razstavni katalog), Kunstverein Paderborn in Westfälische Kammerspiele, Paderborn, 1971.
- 60 *Zeitgenössische Jugoslawische Kunst* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1971.
- 61 *Kunst aus Jugoslawien 1972: Einige Strömungen der zeitgenössischen jugoslawischen Kunst* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1972. Po podatkih iz v opombi št. 57 citirane monografije je bila razstava konec leta 1972 na ogled tudi v Saarbrücknu (Saarlandmuseum). Glej: »Hronologija – grupne izložbe ...«, 1985 (gl. op. 57), str. 299.



61
Naslovnica kataloga za razstavo *Sodobna jugoslovanska grafika* v Kunsthalle Nürnberg leta 1971.

62
Naslovnica kataloga za razstavo *Jugoslovanska grafika* v Kunsthalle Bremen leta 1967.

63
Naslovnica kataloga za razstavo *Umetnost iz Jugoslavije 1972* v Kunsthalle Mannheim leta 1972.

leta 1974 ustavila tudi razstava *Jugoslovanske grafike (Jugoslawische Graphiken)*, ki jo je pripravila Moderna galerija in je to in naslednje leto gostovala še v Stuttgartu, Hannoveru in Braunschweigu.⁶²

Do zdaj nismo omenjali Zahodnega Berlina. Leta 1966 je v Galerie Europa razstavljal Andrej Jemec,⁶³ leta 1977 pa je bila pod okriljem Graphote Berlin in Urada za kulturo Reinickendorf pripravljena razstava *Ljubljanska grafična šola (Die graphische Schule von Ljubljana)*, ki jo je organizirala Moderna galerija.⁶⁴

Italija

Politične odnose med Italijo in Jugoslavijo (v hladnovojnem kontekstu pa tudi širšo mednarodno skupnost) je od konca druge svetovne vojne dalje zelo bremenilo vprašanje usode Trsta oziroma območja ob severovzhodni obali Jadranskega morja. Začasna ureditev, po kateri je Jugoslavija upravljala Cono B Svobodnega tržaškega ozemlja (STO), Cono A pa anglo-ameriška oblast, se je zavlekla vse do leta 1954, ko je bilo s t. i. Londonskim sporazumom STO ukinjeno; Cona A je pripadla Italiji, Cona B pa Jugoslaviji. Kljub tej rešitvi odnosi med državama niso bili rešeni. Šele šestdeseta leta in italijanski notranje-politični premiki na eni ter dramatični dogodki v Vzhodni Evropi na drugi strani so pripeljali do obojestranskega zavedanja o pomenu končne rešitve vprašanja italijansko-jugoslovanske meje. Do določitve le-te je prišlo leta 1975 s podpisom Osimskih sporazumov, ki so bistveno vplivali na izboljšanje bilateralnih odnosov med državama.⁶⁵

V Italiji, konkretnije na beneškem bienalu, je bil Kržišnik prisoten že od zgodnjih petdesetih let dalje,⁶⁶ v šestdesetih letih pa je bil večkrat bodisi komisar jugoslovanskega paviljona bodisi član žirije. Tako ne preseneča, da je imela tudi žirija ljubljanskega bienala že ob prvi razstavi leta 1955 v svojih vrstah italijanskega strokovnjaka, Giuseppeja

62 Razstava je bila najprej na ogled v Stuttgartu (Centralna knjižnica/Zentralbücherei), nato pa še v Mannheimu (Kubus), Hannoveru (neznana lokacija) in Braunschweigu (Stadthalle). Podatki o lokacijah prenosa razstave v katalogu (*Jugoslawische Graphiken: Ausstellung von 15 zeitgenössischen Künstlern aus Anlaß der Jugoslawischen Woche in Stuttgart* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1974) niso omenjeni, sklicujemo se na navedbe iz: »Hronologija – grupne izložbe ...«, 1985 (gl. op. 57), str. 303.

63 Po informaciji umetnika razstava sicer ni bila povezana z angažmajem Zorana Kržišnika.

64 *Die graphische Schule von Ljubljana* (razstavni katalog), Rathaus-Galerie, Reichen-dorf, 1977.

65 »Introduction«, v: Massimo Bucarelli in drugi (ur.), *Italy and Tito's Yugoslavia in the Age of International Détente*, P.I.E. Peter Lang, Bruselj in drugi, 2016, str. 9–12.

66 Leta 1950, ko je Jugoslavija s svojim paviljonom prvič po drugi svetovni vojni sodelovala na beneškem bienalu, je bil Kržišnik imenovan za pomočnika jugoslovanskega komisarja Petra Šegedina.

Marchiorija,⁶⁷ ki je žiriral tudi na naslednjih treh bienalih (1957–1961). V letih 1963, 1969 in 1971 je to vlogo opravljal Marchiorijev dober prijatelj Umbro Apollonio,⁶⁸ leta 1977 pa Franco Solmi.⁶⁹ Marchiori in Apollonio sta bila v različnih obdobjih tudi svetovalca za italijanski izbor razstavljalcev, to vlogo pa sta med drugim opravljala tudi slavni umetnostni zgodovinar in kritik Giulio Carlo Argan⁷⁰ (svetovalec v letih 1967, 1969 in 1973) ter umetnik Getulio Alviani (1979 in 1981). (Slika 64)

Med zgodnejše razstave slovenske umetnosti v Italiji, ki so rezultat delovanja kroga okoli grafičnega bienala, spada razstava *Slovenska sodobna umetnost (L'arte slovena contemporanea)*⁷¹ v Mestnem muzeju (Museo civico) v toskanski Pistoii v začetku leta 1958, ki je bila prenešana v Livorno (Casa della cultura).⁷² Zelo kmalu

- 67 Giuseppe Marchiori (1901–1982) je bil italijanski likovni kritik, soustanovitelj Nove umetniške fronte (Fronte Nuovo delle Arti), italijanske umetniške skupine, ki je združevala raznolike umetnike od realističnih do abstraktnih smeri. Glej npr.: Claudio Stoppani, »Marchiori, Giuseppe«, v: Massimo Bray in drugi (ur.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, zv. 69, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A., Rim, 2007, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-marchiori_res-cd7e8545-395f-11dd-904a-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29 (dostopano 25. 1. 2024). Marchiori si je v svojem delovanju posebej prizadeval za stike med Zahodom in Vzhodom in je med drugim organiziral izmenjavo poljske in italijanske umetnosti (Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948–64: Italy and the Idea of Europe*, Manchester University Press, Manchester in New York 2007, str. 95).
- 68 Umbro Apollonio (1911–1981), rojen v Trstu, je bil likovni kritik, univerzitetni profesor in dolgoletni član organizacije beneškega bienala. Med letoma 1949 in 1972 je bil direktor arhiva te institucije, že od bienala leta 1948 pa član ekipe kustosov za različne bienalske razstave. Glej npr.: Vittorio Pajusco, »Umbro Apollonio e l'Archivio della Biennale di Venezia (1948–1972)«, v: Stefania Portinari in Nico Stringa (ur.), *Storie della Biennale di Venezia*, Università Ca' Foscari, Benetke, 2019, str. 149–167.
- 69 Franco Solmi (1929–1989) je bil med letoma 1975 in 1987 direktor Mestne galerije moderne umetnosti v Bologni (Galleria comunale d'arte moderna di Bologna), današnjega Muzeja moderne umetnosti v Bologni (Museo d'Arte Moderna di Bologna).
- 70 Zanimivo je, da je bil Argan – takrat kot del italijanske okupacijske vlade – v Ljubljani že med drugo svetovno vojno, ko je izpričan njegov protokolarni obisk Jakopičevega paviljona. O tem v: Neža Lukančič in Ana Obid, »Organizacijski in finančni vidiki razstavljanja v Jakopičevem paviljonu med obema svetovnima vojnama«, v: Miha Valant in Beti Žerovc (ur.), *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana, str. 37 (glej tudi str. 625 v isti publikaciji).
- 71 V uvodu v katalog se organizatorji zahvaljujejo »jugoslovanskim oblastem« za realizacijo razstave in pri tem izpostavljajo prispevek ljubljanske Moderne galerije. Glej: Zoran Kržišnik, »Predgovor«, *Settimana dell'arte moderna* (razstavni katalog), Comune di Pistoia, 1958, b. p.
- 72 Podatek o prenosu razstave v Livorno navajamo po: »Pregled grupnih izložbi sa bibliografijom«, v: *Jugoslovenska umetnost XX veka: Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980, str. 379. Na navedeni kronološki seznam skupinskih razstav v obdobju med 1950 in začetkom šestdesetih let posebej opozarjamo, saj je zelo koristen vir za proučevanje razstavljanja v Jugoslaviji in tujini tega časa.



Zoran Kržišnik v pogovoru z italijanskim umetnikom Getulijem Alvianijem ob otvoritvi njegove razstave v Mali galeriji v Ljubljani leta 1961.

se je vzpostavila tudi povezava z beneškim prostorom. Že leta 1959 je bila tudi kot »izmenjava«⁷³ za razstavo italijanske grafike v ljubljanski Moderni galeriji, ki so jo odprli decembra leta 1957, pripravljena *Nacionalna razstava jugoslovanske grafike (Mostra nazionale dell'incisione jugoslava)* v Sala Napoleonica v Benetkah,⁷⁴ ki je bila prenešena v druga večja italijanska mesta: v Torino (Akademija lepih umetnosti), Milano (Mestna galerija moderne umetnosti) in Rim (Nacionalna kalkografija).⁷⁵

V smislu začetka povezovanja z italijanskimi privatnimi galerijami se zdi zelo pomembno leto 1959 oziroma 1960.⁷⁶ Tega leta je italijansko »turnejo« doživela skupinska razstava *Jugoslovanski umetniki (Artisti jugoslavi)*, ki jo je sestavljal izbor slovenskih umetnikov (Bernik, Debenjak, Pregelj, Stupica, Tršar), razstavljala pa sta tudi Oton Gliha in Petar Lubarda. Razstava je nastala v sodelovanju med štirimi

73 Girolamo Speciale, »Pozdravni nagovor«, v: Zoran Kržišnik, Ljerka Menaše in Giorgio Trentin (ur.), *Mostra nazionale dell'incisione jugoslava* (razstavni katalog), Comune di Venezia, Benetke, 1959, b. p.

74 *Mostra nazionale dell'incisione jugoslava* (razstavni katalog), Zoran Kržišnik, Ljerka Menaše in Giorgio Trentin (ur.), Comune di Venezia, Benetke, 1959.

75 Podatek o prenosih razstave navajamo po: »Pregled grupnih izložbi ...«, 1980 (gl. op. 72), str. 389.

76 V katalogu letnica ni omenjena, v drugih virih pa so si informacije o začetku »turneje« razstave nasprotujoče.

italijanskimi privatnimi galerijami, ki so jo gostile – to so bile galerije Il Milione (Milano), La Loggia (Bologna), L'Attico (Rim) in La Bussola (Torino) –, bienalom Premio Morgan's Paint in Malo galerijo v Ljubljani, ki je tudi izdala katalog.⁷⁷ V galeriji L'Attico je imel nekaj let kasneje, leta 1963, samostojno razstavo – svojo prvo v Italiji – Gabrijel Stupica,⁷⁸ v La Loggii pa leta 1966 Janez Bernik.⁷⁹ Slednji je leta 1964 samostojno razstavljal še v zasebni galeriji Il Centro v Neaplju,⁸⁰ ki jo je vodil Renato Bacarelli. Ta je bil, kot kažejo arhivski dokumenti, leto poprej gost grafičnega bienala v Ljubljani.⁸¹

V dozdajšnjem pregledu smo izpostavili tudi nekaj razstav slovenskih umetnikov v Rimu. Kot kratek ekskurz na tem mestu omenimo, da je eno od rimskih galerij, ki so bile aktivne v obravnavanem obdobju, vodila galeristka, rojena na območju današnje Slovenije. Šlo je za galerijo z imenom SM 13 Studio moderne umetnosti (SM 13 Studio d'arte moderna), ki je obstajala med letoma 1963 in 1976, ustanovila in vodila pa jo je galeristka Valentina Orsini, rojena leta 1914 v Idriji.⁸² V galeriji so razstavljali italijanski sodobni umetniki, pa tudi mnogi slovenski in jugoslovanski ustvarjalci. Čeprav do zdaj nismo odkrili neposrednih dokazov za to, da je galerija stik s slovenskim in jugoslovanskim prostorom navezovala prek bienala ali Zorana Kržišnika, pa gre pri galeriji SM 13 gotovo za zgodbo, ki bi jo bilo treba v prihodnje še raziskati.

Omeniti velja vsaj še eno skupinsko razstavo slovenskih umetnikov v italijanski zasebni galeriji. Leta 1968 je skupina slovenskih grafikov gostovala v galeriji Grafica Uno v Veroni. Tudi to razstavo z naslovom *Slovenski grafiki (Incisori sloveni)*⁸³ lahko povežemo z Ljubljano in bienalom, saj je v arhivu le-tega ohranjen zapisnik, v katerem je veronska galerija uvrščena med »zunanje partnerje«, omenjen pa je celo podatek o številu prodanih del, ki navaja, da je kupce našlo kar 114 grafik slovenskih avtorjev.⁸⁴

77 *Artisti jugoslavi: Bernik Janez, Debenjak Riko, Gliha Oton, Lubarda Petar, Pregelj Marij, Stupica Gabrijel, Tršar Drago* (razstavni katalog), Mala galerija, Ljubljana, [1959/1960 ?].

78 »Stupica: Prima esposizione in Italia«, razume.mg-lj.si, 2019, URL: <https://razume.mg-lj.si/razstava.php?id=671963> (dostopano 13. 9. 2024).

79 »Janez Bernik«, razume.mg-lj.si, 2019, URL: <https://razume.mg-lj.si/razstava.php?id=591966> (dostopano 13. 9. 2024).

80 »Janez Bernik«, razume.mg-lj.si, 2019, URL: <https://razume.mg-lj.si/razstava.php?id=411964> (dostopano 13. 9. 2024).

81 Arhiv-grafični bienale, »Pismo Renata Bacarellija Zoranu Kržišniku, 29. 5. 1963«, MGLC 1963/F1, Arhiv MGLC.

82 Drago Svoljšak, »Orsini, Valentina«, v: Martin Jevnikar (ur.), *Primorski slovenski biografski leksikon*, zv. 2, Goriška Mohorjeva družba, Gorica, 1985, str. 532-533.

83 *Incisori sloveni* (razstavni katalog), Grafica Uno, Verona, 1968.

84 Arhiv-grafični bienale, »Zapisnik I. seje delovnega odbora Sekretariata za mednarodni grafični bienale, 27. 9. 1968, str. 1«, MGLC 1969/F1, Arhiv MGLC.

Leta 1963 je Moderna galerija na povabilo Društva umetnikov in ljubiteljev umetnosti Rimini pripravila razstavo *Sodobni jugoslovanski grafiki (Incisori jugoslavi contemporanei)* v galeriji La Riva v Riminiju.⁸⁵ Leto kasneje so slovenski umetniki z razstavo *Dvanajst slovenskih umetnikov (Dodici artisti sloveni)* gostovali v Kraljevem gledališču v Parmi, pri čemer je Kržišnik prispeval besedilo za katalog.⁸⁶ Med italijanskimi gostovanji, ki jih lahko povežemo z angažmajem Ljubljane, navedimo še gostovanje slovenskih grafikov s posebno razstavo v kontekstu *1. bienala grafike Triveneta*, ki je v Portogruaru potekal leta 1970,⁸⁷ ter razstavo Grupe 69 v galeriji Bevilacqua La Masa v Benetkah leta 1976.⁸⁸

Do zdaj nismo omenjali Trsta oziroma širšega zamejskega teritorija, s katerim je bil slovenski likovni prostor še posebej povezan.⁸⁹ Moderna galerija je pripravila dve razstavi, ki sta bili v palači Costanzi postavljeni pod okriljem Muzeja Revoltella: razstavo *23 jugoslovanskih umetnikov (23 artisti jugoslavi)* leta 1967⁹⁰ in razstavo *11 slovenskih grafikov »ljublanske šole« (11 grafici sloveni della »scuola di Lubiana«)* leta 1981.⁹¹

Za stike med slovenskim in italijanskim likovnim prostorom je bilo pomembno tudi razraščanje likovne infrastrukture na slovenskem Primorskem od sredine šestdesetih let dalje. Leta 1974 so se

- 85 *Incisori jugoslavi contemporanei* (razstavni katalog), Majda Jerman (ur.), Moderna galerija, Ljubljana, 1963.
- 86 Zoran Kržišnik, »Presentazione«, *Dodici artisti sloveni* (razstavni katalog), Parma, 1964, b. p.
- 87 *Retrospectiva di Lino Selvatico, Grafica slovena, I^a Biennale dell'Incisione Triveneta* (razstavni katalog), Portogruaro, 1970.
- 88 *Gruppo 69: 19 artisti jugoslavi* (razstavni katalog), Opera Bevilacqua La Masa, Benetke, 1976.
- 89 V zgodovini razstavljanja slovenskih umetnikov v Trstu v prvih povojnih letih je pomembna Galerija Škorpion (Scorpione), ki je delovala med letoma 1946 in 1952. Dejstvo, da so, ob italijanskih, v galeriji razstavljali tudi slovenski umetniki, lahko razumemo tudi v političnem kontekstu, torej v okviru že omenjenega jugoslovansko-italijanskega spora glede Trsta oziroma Svobodnega tržaškega ozemlja. Galerija, ki jo je vodila Italijanka Frida de Tuoni, je namreč intenzivno sodelovala s Pododsekom za likovno umetnost, ki je bil avtonomni sestavni del Odseka za znanost in umetnost tržaške Slovensko-hrvaške prosvetne zveze, naslednice Slovenske prosvetne zveze, ustanovljene 7. oktobra 1945. Pododsek je med drugim financiral razstave slovenskih umetnikov v Galeriji Škorpion, pri čemer je sodeloval tudi z Moderno galerijo. Glej: Ana Obid, »Razstavljanje tržaških slovenskih slikarjev v Galeriji Škorpion« (diplomska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2019; Lilijana Stepančič, »Galerija Škorpion na meji med političnim Vzhodom in Zahodom v času hladne vojne«, *Likovne besede*, št. 108, 2018, str. 48–60.
- 90 *23 artisti jugoslavi/23 jugoslovanskih umetnikov* (razstavni katalog), Mestni muzej Revoltella, Trst in Moderna galerija, Ljubljana, 1967.
- 91 *11 grafici Sloveni della »scuola di Lubiana«* (razstavni katalog), Mestni muzej Revoltella, Trst in Moderna galerija, Ljubljana, 1981.

tamkajšnje galerije povezale v Zavod Obalne galerije Piran.⁹² V poznih sedemdesetih letih se je Zavodu pridružil kustos in umetniški vodja Andrej Medved, ki je imel pomembno vlogo pri gojenju vezi z Italijo.⁹³

Sklep

Na podlagi naše raziskave lahko zaključimo, da je mednarodna aktivnost bienalskega menedžmenta, ki ga je vodil Zoran Kržišnik, od poznih petdesetih, zlasti pa od šestdesetih let dalje dajala konkretne rezultate. Z bienalsko mrežo, pa tudi s tesno povezanim delovanjem Moderne galerije, so se pletle možnosti za predstavljanje v tujini. Rezultat mreženja so bile posamezne manjše ali večje razstave v pomembnih svetovnih institucijah, kot so že omenjeni Stedelijk v Amsterdamu, londonska galerija Tate, newyorška MoMA, Albertina na Dunaju, zahodnonemška gostovanja v Kunsthalle v Düsseldorfu, Nürnbergu, Bremnu ter, denimo, *Nacionalna razstava jugoslovanske grafike*, ki je gostovala v Benetkah, Torinu, Milanu in Rimu. Izpostavili smo tudi dokaj številne razstave v zahodnonemških in italijanskih privatnih galerijah, ki so ponujale določene tržne priložnosti za naše umetnike.

Pomembno je poudariti, da je Kržišnik skrbel tako za promocijo slovenskih⁹⁴ kot drugih jugoslovanskih umetnikov. Iz praktičnih oziroma logističnih razlogov, pa tudi zaradi popularnosti tega medija v obravnavanem obdobju, je šlo najpogosteje za razstave grafike, so pa ob določenih priložnostih iz Jugoslavije potovala tudi slikarska dela. Redkeje je bilo v tujini predstavljeno jugoslovansko kiparstvo.

92 »Razstavljanje v Sloveniji 1947–1979«, razstavljanjevsloveniji.si, 2025, URL: <https://razstavljanjevsloveniji.si> (dostopano 21. 11. 2025)

93 Med drugim je Medved, ki je leta 1980 dobil štipendijo za študij v Rimu, tam spoznal italijanskega likovnega kritika, utemeljitelja transavantgarde Achilleja Bonita Olivo, s katerim sta že naslednje leto v koprski Galeriji Meduza pripravila odmevno skupinsko razstavo jugoslovanskih in italijanskih umetnikov z naslovom *Podobe – Immagini*. O Obalnih galerijah npr. v: Martina Malešič in Asta Vrečko, »Novi prostori, nove podobe«, v: Igor Španjol (ur.), *Osemdeseta – Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, Moderna galerija, Ljubljana, str. 50–51.

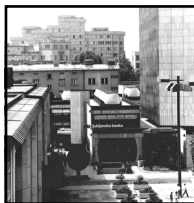
94 Pri tem se zdi pomembno povedati, da je Kržišnikov mednarodni ugled pomagal umetnikom zelo širokega kroga. Tako je denimo priporočilno pismo, ki ga je Kržišnik napisal pesniku, umetniku in umetnostnemu zgodovinarju Tomažu Šalamunu pred njegovim odhodom v Rim leta 1968, Šalamunu omogočilo, da je spoznal Giulia Carla Argana, prek njega pa direktorico rimskega Narodnega muzeja moderne in sodobne umetnosti (La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) Palmo Bucarelli. Podatek izhaja iz neobjavljenega intervjuja s Šalamunom, ki ga je leta 2009 izvedla Ksenya Gurshtein. Navaja ga Urška Barut v: *Razstavni projekt Atelje 69: Sodelovanje Tomaža Šalamuna s Skupino OHO in Moderno galerijo v Ljubljani* (magistrska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2019, str. 19.

Kot smo v besedilu večkrat opozorili, bi celovita predstavitev fenomena razstavljanja slovenskih umetnikov v tujini terjala mnogo obsežnejšo raziskavo (in besedilo). Vključevati bi morala podroben seznam razstav, pa tudi detajlno predstavitev razstavišč in njihovega (mednarodnega) ugleda, analizo kritičskih odzivov v mednarodnem tisku, predstavitev strukture umetnikov, ki so v tujini pogosteje razstavljali, in podobno. Le tako bi lahko prišli do ocene o tem, kako uspešno je bilo v resnici prizadevanje Zorana Kržišnika in drugih jugoslovanskih »menedžerjev« za preboj jugoslovanskih umetnikov na Zahodu.

Vsekakor bi bil takšen kompleksnejši projekt pomemben za natančnejše razumevanje velikokrat poudarjenega, a slabo raziskanega dela zgodovine razstavljanja slovenskih umetnikov v tujini. Pričujoči prispevek naj služi kot majhno okno v do zdaj redko obravnavano zgodbo mednarodne prisotnosti slovenskih umetnikov v zahodnem prostoru ter vlogo, ki jo je pri tem odigral grafični bienale.

Meta Kordiš

Pravi naslov za likovne zadeve: Formiranje likovne zbirke Ljubljanske banke¹



Članek na primeru nastanka in širjenja likovne zbirke Ljubljanske banke¹ v obdobju 1970–1980 obravnava podporo in vlaganje podjetja v likovno umetnost. Praksa se je razvijala v kontekstu širše socialistične in kulturne politike države, ki se je v obliki družbene odgovornosti podjetij uresničevala v skrbi za svoje zaposlene, stranke in v podporo lokalnih skupnosti. Hkrati je to pomenilo tudi del javnega komuniciranja in krepitev blagovne znamke podjetja. Strategija družbene odgovornosti podjetja je bila del širšega načrta dvigovanja življenjskega standarda in izboljševanja kakovosti življenja, k čemur se je Zveza komunistov Jugoslavije (ZKJ) zavezala leta 1958 na *VII. kongresu Zveze komunistov Jugoslavije* v Ljubljani. Na njem so poudarili, da je najvišji cilj socializma osebna sreča človeka. Zato so si za glavni cilj postavili »stalno izboljševanje materialnih in kulturnih pogojev življenja in dela delovnih ljudi«. ² Nezanemarljiv del sta pri tem igrali kultura v širšem in umetnost v ožjem smislu. Zato bom na začetku predstavila politični in gospodarski kontekst vlaganja v likovno umetnost in spodbude h kulturnemu udejstvovanju v podjetjih ter model kulturne politike. Nadaljevala bom z različnimi primeri vlaganj podjetij v likovno umetnost z naročili ali nakupi likovnih del za opremo njihovih poslovnih in tovarniških prostorov od konca petdesetih let dalje ter podporo različnim umetniškim prireditvam in akcijam v lokalnem okolju od šestdesetih let dalje. Dotaknila se bom tudi neposrednih spodbud pripeljati kulturo in umetnost v podjetja v sedemdesetih letih, ki so se ponekod v obliki razstav nadaljevale vse do konca 20. stoletja, redkeje pa vse do danes. Jedro članka sta nastanek likovne zbirke Ljubljanske banke, ki je bila zasnovana v okviru projekta likovnega opremljanja novozgrajene stolpnice na Trgu revolucije (danes Trg republike), in rast zbirke skupaj s širitvijo banke. Predstavila bom razloge za nastanek zbirke in način opremljanja v prepletanju različnih oblik sodelovanja med arhitekti, umetniki, umetnostnimi zgodovinarji in zaposlenimi v banki.

Kljub socialističnemu kontekstu obdobja, v katerem je zbirka nastajala, se poraja vprašanje, kakšen je bil vpliv habitusa³ meščanskega miljeja umetnostnih zgodovinarjev in arhitektov, ki so bedeli

1 Naslov izhaja iz slogana Ljubljanske banke v sedemdesetih letih 20. stoletja – *Pravi naslov za denarne zadeve*.

2 V okviru teh ciljev je bilo treba poskrbeti za rast proizvodnje in potrošnje, omogočiti boljšo materialno opremljenost prebivalstva in poskrbeti za boljši splošni, tehnični in kulturni standard. Za dvig splošne kulturne in izobraževalne ravni prebivalstva je bilo treba razvijati vzgojno-izobraževalno mrežo in dejavnosti, kot so tisk, založništvo, radio in televizija, film, gledališče, javne knjižnice, kinematografi, kulturni domovi, delavske in kulturnoprosvetne ter druge organizacije, razvijati športne vsebine in pogoje za razvedrilo ter kakovosten dnevni, tedenski in letni počitek. Veliko vlogo pri vzpostavljanju te infrastrukture in njenega delovanja so imela prav podjetja. Marta Rendla, *Kam ploveš standard?: Življenjska raven in socializem*, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2018, str. 62.

3 Več o tem v: Pierre Bourdieu, *Praktični čut I, II*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2002, str. 90–95.

nad izborom in umeščanjem likovne umetnosti v poslovno okolje. Torej, koliko je dejansko prevladala socialistična doktrina nad meščanskimi praksami v slovenskem in jugoslovanskem svetu umetnosti. Namreč profesionalna likovna sfera, predvsem tista, ki je odrasla v predvojnem meščanskem habitusu in z njim, je bila zavezana zahodni (visoki) umetnosti in njenim pravilom. Ta so slonela na avtonomiji institucije umetnosti in estetike, ki sta se vzpostavili v 19. stoletju z vzponom uvajanja kapitalističnega produkcijskega načina, meščanske družbe in kulture, s tem pa tudi kulture meščanskega okusa in ne nazadnje načina življenja.⁴

V raziskavi sem izhajala iz znanstvene in strokovne literature, časopisnih in revijalnih člankov, arhivskih virov, osebne korespondence, pogovorov in polstrukturiranih intervjujev s posameznicami in posamezniki, ki so bili posredno ali neposredno vpleteni v nastajanje zbirk v podjetjih, predvsem pa v Ljubljanski banki.⁵ Zelo pomemben vir so tudi dela iz NLB Umetniške zbirke in s tem inventarna knjiga zbirke, ki so odraz dinamike nakupov, umetnostnih trendov in okusov specifičnih časovnih obdobjev druge polovice 20. stoletja.

Vloga gospodarstva in kulture na »tretji poti«⁶

Po razhodu s Sovjetsko zvezo leta 1948 je Jugoslavija v petdesetih letih 20. stoletja začela razvijati svoj sistem socializma. V gospodarstvu so začeli uvajati nove oblike vodenja in odločanja, imenovane delavska samoupravljanja,⁷ kar je bil tudi »začetek uvajanja samoupravljanja

4 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field*, Stanford University Press, Stanford, 1996, str. 55–121, 132; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of Judgment of Taste*, Routledge & Kegan Paul, London, 1984. Glej tudi opombo 17.

5 Zahvaljujem se Beti Žerovc za vso podporo pri raziskavi, posebej pa za različne bibliografske virov, ki so pomembno krojili raziskavo in članek.

6 Besedno zvezo »tretja pot« so Jugoslovani prevzeli od Sovjetov. Ti so jo uporabljali kot slabšalno oznako za jugoslovansko politično neposlušnost in oddaljevanje od sovjetskega tipa socializma. Jugoslovani so besedno zvezo uporabljali v pozitivnem smislu za svoj tip razvoja socializma, prevzeli pa so jo tudi na Zahodu. Tanja Zimmermann, »Novi kontinent – Jugoslavija: Politična geografija 'tretje poti'«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, let. 46, 2010, str. 163. Glej tudi opombo 19.

7 Zdenko Čepič, »Delavska samoupravljanja«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 961–965. Glej tudi: Zdenko Čepič, »Ustava 1974: Preureditev jugoslovanske federacije, delegatski sistem in dogovorna ekonomija«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 1094–1095.

Z uvajanjem delavskega samoupravljanja in z različnimi reformami je jugoslovanski sistem težil k decentralizaciji, debirokratizaciji in demokratizaciji jugoslovanske politične in gospodarske ureditve ter s tem k zmanjšanju vpliva države.

kot temelja političnega sistema t. i. socialistične demokracije».⁸ Gospodarstvo je temeljilo na decentralizaciji, družbeni lastnini, delavskem upravljanju ter delnem upoštevanju zakonitosti tržnega gospodarstva.⁹ To je omogočilo postopno gospodarsko rast in posledično izboljševanje življenjskega standarda in kakovosti življenja, kar je bil tudi eden osrednjih ciljev oblasti. Pri tem so veliko in pomembno vlogo odigrala podjetja. Namreč:

»[...] temeljni odnos socialističnega podjetja do države ni bil le davkopllačevalski. Podjetje ni bilo samo tehnična in gospodarska enota, temveč tudi posebna 'celica' družbenega sistema, ki je bila tesno povezana z lokalno skupnostjo. V tej vlogi je imelo obliko univerzalnega podjetja, ki je del svojega dohodka namesto v nadaljnji razvoj namenilo izboljšanju življenjske ravni zaposlenih, hitrejšemu razvoju kraja in okolice.«¹⁰

To je pomenilo vlaganje v šolanje in izobraževanje zaposlenih ter dostopnost do kulturnih storitev in dobrin v podjetju in kraju. V Sloveniji se je postopoma širila mreža kulturne infrastrukture ter povečevala kulturna produkcija in delovanje, kar je omogočilo dostopnost kulture najširšim množicam.¹¹ To je bilo še posebej pomembno v manjših krajih.¹² Zaradi gospodarske reforme v šestdesetih letih so podjetja dobila več možnosti za upravljanje s sredstvi iz ustvarjenega dohodka in so ga med drugim vlagala tudi v sklade skupne porabe

8 Čepič, 2006 (gl. op. 7), str. 961.

9 Zahtevo po prilagoditvi razvojne politike materialnim možnostim in preoblikovanju gospodarstva z bolj izrazitim upoštevanjem načel blagovne proizvodnje in trga so podale posojilodajalke iz Združenega Kraljestva, ZDA in Francije leta 1950, ko se je Jugoslavija znašla tik pred bankrotom. Jože Prinčič, »Slovensko gospodarstvo ob koncu druge svetovne vojne do velike reforme (1945–1970)«, v: Zdenko Čepič (ur.), *Preteklost sodobnosti: Izbrana poglavja iz slovenske novejšje zgodovine*, Inštitut za novejšjo zgodovino, Ljubljana, 1999, str. 169.

10 Jože Prinčič, »Pogled v zgodovino slovenskega podjetništva«, v: Jurij Fikfak in Jože Prinčič (ur.), *Biti direktor v času socializma: Med idejami in praksami*, Založba ZRC, Ljubljana, 2008, str. 35.

11 Aleš Gabrič, »Razmah slovenske kulture po letu 1945«, v: Zdenko Čepič (ur.), *Preteklost sodobnosti: Izbrana poglavja iz slovenske novejšje zgodovine*, Inštitut za novejšjo zgodovino, Ljubljana, 1999, str. 159.

12 Aleš Gabrič, »Kulturnopolitični prelom leta 1948«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejšja zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšjo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 900–904; Suzana Leček, »Likovna umjetnost u društvenom životu Hrvatske 1945–1947«, *Časopis za suvremenu povijest*, let. 22, št. 1/2, 1990, str. 131–156.

Profesionalna in ljubiteljska kulturna združenja so imela organizacijsko in finančno podporo republiških in lokalnih oblasti ter podjetji. Slednja so bila pomembna za razvoj kulture in kulturne infrastrukture predvsem v manjših krajih, kar je prispevalo h kakovostnejšemu preživljanju prostega časa in dvigu življenjskega standarda.

za financiranje pestrejšega preživljanja prostega časa zaposlenih.¹³ Dvig življenjskega standarda in izboljšanje kakovosti življenja sta pomenila, da so del prostega časa ljudje namenili tudi uživanju v kulturni ponudbi ali za amatersko kulturno ustvarjanje.¹⁴ Hkrati pa so politične in gospodarske spremembe povzročile povečanje socialnih razlik z nastajanjem novega srednjega sloja, »ki je postopoma začel prevladovati nad kmečkim in delavskim, pa tudi individualizem, ki se je med drugim kazal v prehodu od množičnih oblik preživljanja prostega časa in zabave v raznih kulturnih in športnih društvih k oblikam, ki niso nujno terjale kolektivne identifikacije.«¹⁵ To se je odrazilo predvsem v mestih in pestrejši ter raznoliki kulturni ponudbi ter s tem v načinu življenja.¹⁶

Po razhodu s Sovjeti se je oblast v petdesetih letih odpovedala idejni utilitarnosti umetnosti in ustvarjalnega dela. Zato je bil potreben temeljni razmislek o pomenu in konceptu razvoja sistema umetnosti v jugoslovanskem socializmu. Prevladal je kontradiktoren in dokaj ohlapno formuliran koncept Miroslava Krleže o avtentičnem estetskem socialističnem angažmaju, torej političnem angažmaju v avtonomni umetnostni sferi, ki se je odprla modernizmu.¹⁷ Tako naj bi gradili avtentično jugoslovansko kulturo, ki je bila konstrukt »zveze med preteklostjo in sedanostjo, avtokracijo in internacionalizmom, kot so to opredelili Miroslav Krleža in drugi ideologi 'tretje poti'«. ¹⁸ Ta odklon je tlakoval pot v avtonomijo umetnosti, ki je sodbe estetske

13 Rendla, 2018 (gl. op. 2), str. 241–242.

14 Prav tam, str. 11, 251–259; Gabrič, 1999 (gl. op. 11), str. 159–164.

15 Božo Repe in Jože Prinčič, *Pred časom: Portret Staneta Kavčiča*, Modrijan, Ljubljana, 2009, str. 76.

16 Novi sloj so tvorili izobraženi ljudje, dejavni v politiki, tehničnih in menedžerskih poklicih, pa tudi dobršen del profesionalcev na kulturno-umetniškem področju. Določeni privilegiji in višji osebni dohodki so jim omogočali način življenja, ki je skušal biti približek življenju srednjega sloja na Zahodu. Beti Žerovc, »The Development of Public Monuments and Monuments to the Fallen on the Territory of Yugoslavia from the Late 19th Century to 1941« in »Can the High Modernism of Yugoslav Monuments Be Viewed as a Trojan Horse of Capitalism in Socialism?«, v: Sanja Horvatinčič in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 52–57, 375–397. Glej tudi opombo 21.

17 Rade Pantić, »Od kulture u 'socijalizmu' prema socijalističkoj kulturi«, v: Vida Knežević, Marko Miletić (ur.), *Gradove smo vam podigli: O protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, Centar CZKD - Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2018, str. 193–194.

18 Tanja Zimmermann, »Introduction«, v: Tanja Zimmermann (ur.), *Balkan Memories: Media Constructions of National and Transnational History*, Transcript, Bielefeld, 2012, str. 13.

Krleža je Balkan označil za zibelko evropske civilizacije, ki je bila načrtovana že v srednjem veku. Tako je na glavo postavil uveljavljeni koncept hegemonije zahodne evropske kulture, ki je prinesla napredek na jugovzhod Evrope. Jugoslaviji je dal osrednjo vlogo v širšem evropskem kontekstu. Zimmermann, 2010 (gl. op. 6), str. 175.

kvalitete prepustila stroki in javnosti, ki je z nakupi pokazala svoje afinitete. Uveljavil se je »apolitični« visoki modernizem kot osrednja smer jugoslovanske sodobne umetnosti, ki jo je zagovarjala in promovirala stroka. Oblast pa je to smer posvojila in instrumentalizirala tudi za potrebe zunanje politike.¹⁹ Ta nova kulturna politika je slonela na kontinuiteti predvojnih izhodišč meščanskega dojemanja in umeščanja umetnosti v širšo družbeno sfero.²⁰ Vendar pa je oblast tudi s pomočjo številnih podjetij v kontekstu demokratizacije in podružbljanja kulture gradila infrastrukturo široke dostopnosti do kulture in umetnosti ter spodbujala širjenje ljubiteljske kulture in umetnosti, ki sta v sedemdesetih letih postali privilegirana praksa samoupravne kulturne politike.²¹

Pa vendarle, ne glede na naštetu, samoupravni socializem ni uspel razviti avtentičnega modela umetniške produkcije in socialističnega kulturnega modela, ki bi bil popolnoma na strani delavstva, kljub široki dostopnosti in razpredenosti kulturne infrastrukture, storitev in produkcije.²² Obenem je treba poudariti, da so bile ideje in prakse o demokratizaciji kulture – dostopnosti kulturnih in umetniških vsebin široki javnosti, tudi delavskemu razredu – prav tako značilnosti kulturnih politik v tistih državah Zahodne Evrope, ki so po drugi svetovni vojni razvile oblike socialne države.

Univerzalna socialistična podjetja in vlaganje v likovno umetnost

Socialistična država se je v kontekstu izboljševanja materialnih in produkcijskih pogojev na področju umetnosti zavzemala za bolj stabilen eksistencialni status umetnikov, za razliko od predvojnega

19 Ljiljana Kolečnik, »Cultural Models and Cultural Policies in Socialist Yugoslavia«, v: Sanja Horvatinčić, Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 76, 78.

20 Avtonomija umetniške produkcije in kult avtentične ustvarjalne estetike posameznika sodita v buržoazni koncept dojemanja umetnosti in umetniške produkcije, vzpostavljen že v 19. stoletju. Rezultat te buržoazne tradicije umetnosti je tudi modernizem, ki pa zanika svoje razredno meščansko izhodišče. Modernizem so predstavljali kot univerzalni, napredni in svobodni umetniški slog. Paradoksalno se je visoki modernizem v socialistični Jugoslaviji uveljavil ravno s pomočjo in podporo različnih javnih umetnostnih institucij, čeprav je socialistična dogma zavračala buržoazno umetnost. Slednjo so socialistični ideologi šteli za nekaj nazadnjaškega in škodljivega. Buržoazna umetnost je namreč podpirala in reproducirala razredno družbo, saj je bil prav (visoki) modernizem zaradi pogoste hermetičnosti očitno namenjen le določenemu razredu, določeni skupini ljudi, eliti, ki ga je razumela in v tej umetnosti uživala, ne pa vsem, širokim ljudskim in delavskim množicam. Pantić, 2018 (gl. op. 17), str. 195; Žerovc, 2023 (gl. op. 16), str. 52–57, 375–397.

21 Kolečnik, 2023 (gl. op. 19), str. 59.

22 Katja Praznik, *Paradoks neplačanega umetniškega dela: Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*, Sophia, Ljubljana, 2016, str. 116.

obdobja, ko so bili pri naročilih in odkupih prepuščeni predvsem šibkemu prostemu umetnostnemu trgu.²³ Čeprav ni uzakonila odstotka za umetnost, je bilo nakupov in naročil najrazličnejših zvrsti umetniških del veliko.²⁴ Obstajalo je *Priporočilo sveta za kulturo Ljudske republike Srbije o izvedbi in uporabi del likovne umetnosti v investicijski gradnji* iz leta 1958,²⁵ ki so ga upoštevale zvezne in lokalne oblasti, pa tudi jugoslovanska podjetja.²⁶ Slednja so pri likovni opremi poslovnih prostorov in fasad, predvsem pri novogradnjah, sledila priporočilom in predlogom (večinoma) arhitektov. Ti so nemalokrat hoteli slediti modernistični ideji o sintezi likovne umetnosti in arhitekture.²⁷ Vendar je Edvard Ravnikar ugotavljal, da je ta želja povezovanja in prepletanja različnih zvrsti umetnosti in arhitekture bolj teorija kot praksa. Zapisal je, da »sinteze treh vej [slikarstvo, arhitektura in kiparstvo] v današnjem stanju ločenega razvoja ne bi mogli predstavljati drugače kot le rahlo konstrukcijo improvizirane soseščine v skupnem prostoru.«²⁸ Kljub temu so on in drugi arhitekti v sodelovanju z umetniki »improvizirali« z umeščanjem likovnih del v arhitekturo in urbani prostor ter pri tem izhajali iz aktualnih teorij, ki so temeljile na humanizaciji človekovega okolja in prilagajanju novim družbenim potrebam.²⁹

23 Leček, 1990 (gl. op. 12), str. 137–147; več o umetnostnem trgu na Slovenskem pred drugo svetovno vojno v: Miha Valant in Beti Žerovc (ur.), *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, 2023.

24 Odstotek za umetnost pomeni, da so določen odstotek gradbene investicije (večinoma javnega značaja) namenili nakupu ali naročilu umetniških del, kar je bila praksa v nekaterih evropskih državah in ZDA. Tihana Hrastar, »Izdvajanje postotaka graditeljskih investicija za umjetničke intervencije: Inicijative i propisi polovice 20. stoljeća u Hrvatskoj i svijetu«, *Prostor*, let. 55, št. 26, 2018, str. 70.

25 Uveljavljanje tega dokumenta v praksi je bilo rezultat številnih prizadevanj stanovskih društev likovnih umetnikov na lokalni in državni ravni z Zvezo likovnih umetnikov Jugoslavije na čelu. Ana Šeparović, »Od 'sinteze likovnih umjetnosti' do Zagrebačkog salona: Prilog poznavanju djelovanja ULUH-a 1960-ih«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, št. 42, 2018, str. 169–171; Patricia Počanić, »Narudžbe i otkupi umjetničkih djela za interijere javnih institucija u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih« *Peristil*, let. 62, št. 1, 2019, str. 179–201.

26 Hrastar, 2018 (gl. op. 24), str. 72.

27 Šeparović, 2018 (gl. op. 25), str. 167–178. Skupina EXAT 51 se je že leta 1951 začela zavzemati za sintezo različnih zvrsti likovne umetnosti, oblikovanja in arhitekture. V manjši meri so njeni člani ta koncept uspeli uveljaviti tudi v praksi. V manifestu so zapisali, da »gledajo na funkcijo umetnosti v najširšem smislu preobrazbe celotne plastične resničnosti in opuščanja tradicionalnega pojma umetnika z vsemi njegovimi obremenitvami – v korist nove vrste likovnega ustvarjalca, sposobnega, da prispeva k izboljšanju materialne kulture«. Ješa Denegri, »Dve desetletji od prve razstave skupine EXAT-51«, *Sinteza*, št. 28-29, 1973, str. 98-99.

28 Edvard Ravnikar, »Arhitektura, plastika in slikarstvo«, *Sinteza*, let. 1, št. 4, 1964, str. 2-3.

29 Rok Žnidaršič, »Metoda projektiranja arhitekta Edvarda Ravnikarja: Arhitektovi postopki prilagajanja spremenljivim pogojem načrtovanja«, *Arhitektov bilten AB*, let. 34, št. 165-166, 2004, str. 15.

Na področju gospodarstva je bilo umeščanje likovnih del morda najbolj izraženo v opremi hotelov. Ambiciozno zasnovane hotelske arhitekture in interierji, za katere so bila naročena ali kupljena umetniška dela, so postali neke vrste »‘muzeji’ jugoslovanske moderne umetnosti«. ³⁰ Vendar tudi v drugih gospodarskih panogah podjetja niso zaostajala. V obdobju od petdesetih do sedemdesetih let sledimo naročilom stenskih muralov v različnih slikarskih tehnikah v interierjih, ³¹ nekoliko redkeje na fasadah, ki so s časom postali vse bolj ambiciozne, kompleksne in dražje stenske umetnine. ³² Poleg tega so firme kupovale umetniška dela za opremo svojih prostorov ali za različna poslovna darila. ³³ Podjetja so z likovnimi deli opremljala predvsem svoje novozgrajene poslovne prostore, npr. Metalna Maribor, Mura, Litostroj, Petrol, Emona, Lek, ³⁴ Iskra ³⁵ in Krka. ³⁶ Razlogi za opremo prostorov so bili poudarjanje reprezentativnosti prostorov ali same stavbe, promocija podjetja in t. i. humanizacija prostorov,

30 Luciano Basauri in drugi, »Constructing an Affordable Arcadia«, v: Maroje Mrduljaš, Vladimir Kulić (ur.), *Unfinished Modernisations: Between Utopia and Pragmatism*, UHA, CCA, Zagreb, 2012, str. 357. Eden prvih takih primerov je bil hotel Ambassador v Opatiji, zgrajen leta 1966. Vanda Ekl, »Likovniki in notranja arhitektura opatijskega hotela Ambassador«, *Sinteza*, let. 2, št. 5-6, 1967, str. 65-68. Poskusi te sinteze so se najprej pojavili v interierjih javnih institucij. Več o tem v: Počanić, 2019 (gl. op. 25), str. 179-201.

31 Ladjar Splošna plovba se je ob dobrem poslovanju odločil, da bo svoje tovarne ladje opremil po vzoru likovnega opremljanja potniških ladij. Tako je naročil Stojanu Batiču, da je v šestdesetih letih (1959-1968) naredil likovno opremo, večinoma kovinske reliefe in kipe, za sedem ladij izdelanih v puljskem Uljaniku. Duška Žitko, *Iztrgano pozabi: Pomorska in umetniška zbirka Splošne plovbe* (razstavni katalog), Pomorski muzej »Sergej Mašera«, Piran, 2022, str. 212.

32 Več o tem v: Mojca Štuhec, *Mariborski murali*, Umetnostna galerija Maribor, Maribor, 2020; Hrastar, 2018 (gl. op. 24); Počanić, 2019 (gl. op. 25).

33 Podatki o nekaj pičlih odkupih podjetij so že iz zgodnjih petdesetih let 20. stoletja, npr. v Mariboru. Meta Kordiš, »Muzej moderne in sodobne umetnosti ter urbane prakse v Mariboru« (doktorska disertacija), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2019, str. 87. Po spominu Marka Kordiša, ki je bil v sedemdesetih letih komercialni direktor za elektro področje v IMP – Industrijsko montažno podjetje, Ljubljana, je sekretar občinske Zveze komunistov ob različnih priložnostih, pred novim letom ali različnimi jubileji, priporočil nakup slik. Včasih je v priporočilu tudi poimensko navedel določenega slovenskega umetnika. Podjetje je naročalo pri umetnikih tudi noveletne čestitke. *Marko Kordiš*, neformalni pogovori, opravila Meta Kordiš, 13. 7. 2024.

34 Iztok Premrov, »Zbrano v Leku«, lek.si, 2024, <https://www.lek.si/o-nas/galerija-lek/zbrano-v-leku> (dostopano 17. 3. 2024).

35 Ivan Jakopović, *Radnici, kultura, revolucija*, Zavod za kulturo Hrvatske, Zagreb, 1976, str. 321.

36 Krka je svoj likovni fond začela z odkupi del na likovnih kolonijah v Novem mestu in okolici, ki jih je tudi finančno podpirala. Potem pa so zbirko dopolnjevali z bolj sistematičnimi odkupi ob posvetovanju s strokovnjaki (npr. Lojze Gostiša). Mitja Pelko, »KUD Krka in povzetek likovne dejavnosti« (neobjavljeni dokument), Novo mesto, 2022, str. 1.

ki je pomenila izboljšanje delovnega okolja in delovnih pogojev tudi v estetskem smislu. Na primer, v kranjski Iskri je bila naloga hišnih oblikovalcev, da so skrbeli za videz tovarne, določili so barve sten v proizvodnji, pa tudi razporeditev slik, kjer je bilo to mogoče. Slike in še pogosteje grafike so bile obešene predvsem v pisarniških prostorih.³⁷ Podobna praksa je veljala za Lek³⁸ in Krko,³⁹ pa tudi za Ljubljansko banko, kjer so predvsem pri prenovah ali novogradnjah poslovnih prostorov in poslovalnic skušali slediti estetski uglaženosti, s skladno uporabo naravnih materialov, primernih barv, zelenja in seveda z umetniškimi deli.⁴⁰

Pri naročilih in odkupih umetniških del se poraja vprašanje, koliko so pri izboru sodelovali s stroko in koliko je bil ta odvisen od specifičnih okusov in poznanstev odločevalcev in strokovnih služb v podjetjih.⁴¹ Načrtni odkupi likovnih del za notranjo opremo, pri katerih so sodelovali strokovnjaki, večinoma arhitekti ali umetnostni zgodovinarji in lokalne galerije, ki so hkrati tudi zametki zbirk, so se pri nas začeli šele v začetku sedemdesetih letih. Eden prvih takšnih primerov je oprema stolpnice Ljubljanske banke, katere primer si bomo podrobneje ogledali. Pri izboru del je banka sodelovala z Zoranom Kržišnikom, direktorjem Moderne galerije v Ljubljani.⁴² Vendar je v sedemdesetih letih nastalo še kar nekaj drugih zanimivih likovnih oprem in zbirk podjetij ob prepletu sodelovanj med investitorjem in stroko. Med drugim je bila z izborom grafik opremljena novo-vozgrajena stavba Kreditne banke Maribor arhitekta Vlada Emeršiča leta 1975. Notranjo opremo je uredil arhitekt Mirko Zdovc, ki je povabil Bredo Ilich Klančnik, tedaj še pripravnico v Umetnostni galeriji Maribor, da je zasnovala likovno opremo. Pri izboru del je sodelovala

37 Branko Komac, vodja oddelka za informiranje, je povedal: »V naši hiši so tudi oblikovalci. Oblikovalec ni bil zadolžen le za oblikovanje izdelkov, temveč tudi za izgled tovarne. Izborili smo si, da so bili zidovi pobarvani tako, kot je zahteval oblikovalec. [...] Tedaj so se v naši tovarni pojavile različne slike. [...] Igrala je tudi glasba. Psiholog je odredil, kakšna glasba je najbolj prijetna«. Jakopović, 1976 (gl. op. 35), str. 300, 320, 321.

38 Premrov, 2024 (gl. op. 34).

39 Pelko, 2022 (gl. op. 36), str. 2.

40 Stane Bedene, »Humanizacija poslovnega prostora LB«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1977, str. 2; Stane Bedene, »Petindvajset let razvoja poslovnih prostorov in opreme Ljubljanske banke« (priloga 4/80), *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, avgust-september 1980, str. 1–4.

41 O nenačrtni odkupni in individualni presoji vodij strokovnih služb v: Premrov, 2024 (gl. op. 34).

42 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo nove poslovne stavbe Predsedniku sveta delovne skupnosti Ljubljanske banke, 20. 1. 1971«, NLB 4444–104/1978–92, Arhiv Nove ljubljanske banke (naprej Arhiv NLB). Zoran Kržišnik, »Odločilen in simboličen korak ...«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, februar 1972, str. 1, 8.

z Moderno galerijo.⁴³ Izbor del za novo stavbo Splošne plovbe v Portorožu arhitekta Janeza Kobeta, zgrajene leta 1979, je naredil Andrej Medved iz Obalnih galerij, vendar del ni umeščal po prostorih.⁴⁴ V začetku osemdesetih let je Letališče Ljubljana arhitekta Cirila Oblaka,⁴⁵ zgrajeno leta 1973, zasnovalo svojo zbirko ob strokovnem vodstvu slikarja Andreja Jemca.⁴⁶ Mura, tovarna modne konfekcije, je začela v sedemdesetih, predvsem pa v osemdesetih letih snovati likovni fond iz slik, naročenih grafičnih in fotografskih map⁴⁷ ter male plastike sodobne slovenske umetnosti.⁴⁸ Glavna pobudnika in organizatorja teh aktivnosti sta bila slikar France Mesarič in Karl Sukič, ki je bil v Muri med drugim odgovoren za družbene dejavnosti.⁴⁹ Mesarič je tudi dal pobudo za povabilo Staneta Bernika, da je na začetku osemdesetih let zasnoval Murin park skulptur na zelenicah znotraj tovarniškega kompleksa.⁵⁰

V zvezi s snovanji likovnih zbirk podjetij in umeščanjem umetniških del v prostore proizvodnje je treba omeniti potujočo razstavo *Muzej v tovarni* iz zbirke Peter Stuyvesant tobačne multinacionalke Turmac v Moderni galeriji jeseni 1971.⁵¹ Zanimivost in odmevnost razstave je

- 43 Nabor avtorjev je bil podoben kot v Ljubljanski banki. Breda Ilich Klančnik in Mirko Zdovc sta grafike razporedila po poslovnih prostorih banke. *Breda Ilich Klančnik*, intervju, opravila Meta Kordiš, 12. 4. 2023.
- 44 Izbor je bil predstavljen na razstavi v Mestni galeriji Piran leta 1979 in izdan je bil tudi katalog. Kriterija izbora šestintridesetih avtorjev sta bila akademska izobrazba in članstvo v Društvu slovenskih likovnih umetnikov (DSLJU). Žitko, 2022 (gl. op. 31), str. 336.
- 45 Glede na besede Cirila Oblaka je bila njegova pobuda, da je bil poudarek na gorenjskih avtorjih. *Ciril Oblak*, komunikacija po e-pošti, pridobila Meta Kordiš, 4. 5. 2022.
- 46 Ivan Sedej, *Likovna zbirka in arhitektura ljubljanskega letališča Brnik*, Aerodrom Ljubljana, Ljubljana, 1995.
- 47 Npr. fotografski mapi Jožeta Kološe - Kološa *Ob Muri*, ki ju je izdala Mura. Jože Kološa, *Ob Muri: Fotomapa/Jože Kološa - Kološ*, Tovarna oblačil in perila Mura, Murska Sobota, 1985; Jože Kološa, *Ob Muri: Fotomapa/Jože Kološa - Kološ*, Tovarna oblačil in perila Mura, Murska Sobota, 1986.
- 48 Janez Balažic, *Murin park skulptur* (razstavniki katalog), Pomurski muzej Murska Sobota, Murska Sobota, 2012; Janez Balažic, *Murina umetniška zbirka* (razstavniki katalog), Mura, Murska Sobota, 1989.
- 49 *Janez Balažic*, intervju, opravila Meta Kordiš, 19. 2. 2024.
- 50 Prav tam; Balažic, 2012 (gl. op. 48), str. 6.
- 51 Potujoča razstava je predstavila dela 40 sodobnih likovnih umetnikov z Zahoda in dela jugoslovanskih umetnikov, ki so bila ob tej priložnosti odkupljena. Dela so za podjetje kupovali mednarodno ugledni strokovnjaki. Kriterija izbora sta bila predvsem dvodimenzionalnost in barvitost, saj so slike umeščali v proizvodne hale. Koncept postavitve razstave je za prvo razstavo leta 1962 v novem krilu muzeja Stedeljik zasnoval grafični oblikovalec Wim Crouwel. Ljubljanska postavitve razstave je sledila temu konceptu. Postavitve je imela zvočno kuliso proizvodnje, pa tudi vizualni kontekst umeščanja slik v tovarniške prostore. Breda Misja, »Razstava ustanove Peter Stuyvesant 'Muzej v tovarni' v Moderni galeriji v Ljubljani«, *Sinteza*, št. 21-22, december 1971, str. 86-87; Arnold Witte, »The Myth of Corporate Art: The Start of the Peter Stuyvesant Collection and its Alignment with Public Arts Policy in the Netherlands, 1950-1960«, *International Journal of Cultural Policy*, let. 27, št. 3, 2021, str. 346-350.

bila v tem, da je predstavila način, kako se je neko podjetje na Zahodu lotilo zbiranja, kupovanja in umeščanja likovnih del v svoje prostore.⁵² Hkrati pa je afirmirala že obstoječe prakse pri nas, ki so se vzpostavile zaradi humanizacije prostora in podružbljanja umetnosti. V zahodnih državah so bili v ospredju investiranja v umetnost vendarle strategije krepitve korporativne blagovne znamke, pa tudi vrednotenje umetniških del kot finančne naložbe.⁵³ Kljub vsemu so takšne prakse tako v Jugoslaviji kot v nekaterih zahodnih državah omogočale in širile dostopnost do umetnosti in umetniških del ter podpirale umetnike in umetnostno infrastrukturo.

Omenjena gostujoča razstava je imela določen vpliv na stroko v Sloveniji. Na eni strani je potrdila že uveljavljene dobre prakse, na drugi pa je bila referenca. Stane Bernik se je skliceval prav nanjo pri razlagi svojega izbora in umeščanja umetnin v tovarni Gorenjska oblačila v Kranju, zgrajeni leta 1973, kjer so bila nekatera dela naročena in izdelana za konkretne prostore,⁵⁴ druga pa kupljena.⁵⁵ Slike je Bernik umestil tudi v proizvodne dvorane. Za merilo izbora je navedel: aktualnost del uveljavljenih avtorjev, preseči klišeje obvladovanja likovne opreme v javnih prostorih in skladnost likovnih del (slik, grafik, kipov) s funkcijo in arhitekturo prostora.⁵⁶ Eden od dveh projektantov tovarne, Ciril Oblak, je povedal, da je zasnoval barvito »dizajnersko fasado« in tudi predvidel likovno opremo prostorov.⁵⁷ (Slike 65–67)

- 52 Inicijativo za nastanek zbirke leta 1960 in umeščanje v tovarniške prostore v majhnem kraju Zevenaar sta dali z vlado povezani (dobrodelni) organizaciji, ki sta na Nizozemskem v petdesetih letih 20. stoletja promovirali umetnost in kulturo med delavstvom. Podjetje je prevzelo pobudo za nadaljnje odkupe in širitev zbirke, za kar je namenilo 1 % tovarniškega sklada za izobraževanje. Witte, 2021 (gl. op. 51), str. 348–350.
- 53 Dosežena vrednost cele zbirke po podatkih iz leta 1999 je bila trikratna vrednost denarja, vložnega v nakupe. Prav tam, str. 348.
- 54 *Aquamobile* Slavka Tihca za vhodno dvorano, *Luimino* Dušana Tršarja na vhodni fasadi in slika Henrika Marchla za halo v drugem nadstropju. Stane Bernik, »Tovarna Gorenjskih oblačil Kranj«, *Sinteza*, št. 33–35, 1975, str. 85–89.
- 55 Prav tam.
- 56 Več o tem v: Tanja Marolt, »Oprema tovarn in podjetij na primeru kranjske tekstilne tovarne Gorenjska oblačila« (seminarska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2023.
- 57 Ciril Oblak je pripovedoval, da je bila zaradi umeščenosti tovarne v stanovanjsko naselje Zlato polje zahteva investitorja, da je objekt vizualno dopadljiv, ker naj bi služil tudi kot neke vrste kulturni center v naselju. Arhitekt se je zavzemal, da bi bili prostori opremljeni z likovnimi deli. Oblak se spominja, da je direktorja tovarne v nakup del prepričal z argumentom, da bosta tako arhitektura stavbe kakor tudi notranja oprema deležni medijskih objav, kar je pomenilo promocijo podjetja. S tem namenom so povabili Staneta Bernika, da je izbral dela in poskrbel za objave člankov v različnih dnevnih časopisih in revijah. Ciril Oblak je tudi povedal, da je on Berniku predlagal naj izbere tudi dela gorenjskih umetnikov Franca Novinca, Hermana Gvardjančiča, Vinka Tuška in Henrika Marchla. Sugeriral pa naj bi mu tudi pri umeščanju del v prostor. *Ciril Oblak*, komunikacija po e-pošti, gl. op. 45.

65



66





65–67

Skulpturi Dušana Tršarja in Slavka Tihca ter slika Silvestra Komela v stavbi tovarne Gorenjska oblačila v Kranju leta 1975 (arhitekta Ciril Oblak in Fedja Klavora).

Podjetja so dala tudi pobude in financirala nastanek javnih zbirk. Gorenje je leta 1971 naročilo svojemu oblikovalcu Hariju (Haraldu) Draušbaherju in Zoranu Kržišniku zasnovo zbirke slovenske umetnosti 20. stoletja, ki jo je nato podarilo občini Velenje ter tako omogočilo njeno javno dostopnost in strokovno skrb zanjo.⁵⁸ Druga podjetja so podpirala umetnost v urbanem prostoru. Dva od štirih kiparskih simpozijev na prostem (Forma viva) sta bila tesno povezana s podjetji. Na Ravnah na Koroškem je dal pobudo za Forma vivo v jeklu Franc Fale, tedanji župan in pozneje dolgoletni generalni direktor železarne, ki je simpozij ves čas finančno in logistično podpirala.⁵⁹ V Mariboru je pobudo dalo gradbeno podjetje Stavbar, ki je bilo vrsto let praktični

58 Milena Koren Božiček, intervju, opravila Meta Kordiš, 20. 3. 2023; Tanja Jaklič, »Likovne zbirke kot del poslovnega poslanstva: Od spontanih nakupov do premišljenih odločitev: večina je na ogled v poslovnih prostorih«, *Delo*, 5. 5. 2016, <https://old.delo.si/kultura/vizualna-umetnost/likovne-zbirke-kot-poslovnega-poslanstva.html> (dostopano 14. 4. 2023).

59 Marko Košan, »Petdeset let Forma vive na Ravnah na Koroškem (1964–2014)«, v: Marko Košan (ur.), *Forma viva Ravne 1964–2014* (razstavniki katalog), Občina Ravne na Koroškem, Ravne na Koroškem, 2015, str. 21–31; France Fale, »Besede Franceta Faleta (1921–2009), 'očeta' Ravenske Forma vive: O pobudah in začetkih«, v: Marko Košan (ur.) *Forma viva Ravne 1964–2014*, Občina Ravne na Koroškem, Ravne na Koroškem, 2015, str. 17–20.

in finančni nosilec tega projekta, pozneje so se mu pridružili še podjetji Gradis in Konstruktor ter občina.⁶⁰ Njim gre zasluga, da je v dveh mestih nastala mednarodna javna zbirka skulptur.

Podjetja so tudi drugače podpirala umetniško produkcijo v svojem okolju. Od finančne podpore in organizacije slikarskih kolonij (npr. Železarna Ravne na Koroškem,⁶¹ Krka,⁶² Ljubljanska banka⁶³) do odkupnih nagrad na različnih umetnostnih prireditvah (npr. Mednarodni grafični bienale,⁶⁴ Ex tempore v Piranu,⁶⁵ Jugoslovanski bienale male plastike, Murska Sobota⁶⁶), s čimer so bogatila svoje zbirke ali nabor poslovnih daril. Hkrati pa je bila to kot oblika sponzorstva tudi promocija podjetja.

V zadnji fazi samoupravnega socializma se je demokratizacija kulture v podjetjih odražala tudi s prirejanjem razstav. Te so organizirala podjetja sama ali v sodelovanju s strokovnjaki in lokalnimi galerijami. Od sredine sedemdesetih let dalje zasledimo vedno več razstav v vhodnih avlah podjetij, predvsem tistih, ki so si zgradila nove poslovne prostore, pa tudi v menzah in redkeje v proizvodnih halah. Nekatera podjetja so prirejala razstave ob posebnih praznikih in obletnicah, druga so zasnovala rednejši program. Kako razširjena je bila ta praksa razstav v podjetjih, priča poročilo Janeza Mesesnela leta 1978 o ljubljanskem likovnem življenju. Ugotavlja, da je zanjo značilna »razdrobljena množičnost«.⁶⁷ Vedno več je bilo razstavišč v

- 60 Marjeta Ciglenečki, »Forma viva Maribor (1967–1986): Delovišče Maribor«, *Acta Historiae Artis Slovenica*, let. 22, št. 2, 2017, str. 113–161. Za firme je bil projekt velik izziv, saj so od umetnikov dobili kompleksne načrte skulptur, ki so jih morali realizirati, pri tem pa so sami raziskovali in iznašli najbolj primerne tehnološke in tehnične rešitve. Marjeta Ciglenečki, *Forma viva Maribor (1967–1986)*, Založba ZRC, Ljubljana, 2017, str. 6.
- 61 France Fale je dal tudi pobudo za ustanovitev Likovnega salona. Vodil ga je France Boštjan, slikar in vodja propagandnega oddelka v železarni. Slednji je organiziral tudi likovne kolonije (1970–1988), na katerih so v tovarni in njeni okolici ustvarjali akademski in samouki umetniki iz Slovenije in Jugoslavije. Karla Oder, *Mati fabrika, mesto in dom*, Slovensko etnološko društvo, Ljubljana 2015, str. 277–278.
- 62 Pelko, 2022 (gl. op. 36), str. 1.
- 63 V NLB Umetniški zbirki je nekaj del, ki so jih odkupile različne podružnice banke na različnih likovnih kolonijah. Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.
- 64 Za ilustracijo navajam seznam odkupnih nagrad 8. mednarodnega grafičnega bienala leta 1969, kjer je dela odkupilo kar 44 podjetij, med njimi npr. Avtotehnika, Autocommerce, Časopis in tiskarna Delo, Elektrotehna, hoteli Lev, Slon in Turist, Iskra, Kreditna banka in hranilnica Ljubljana, Metalka, Petrol, Slovenijales, Slovenijašport, Tehnika, Transturist, Zavarovalnica Sava, Žito. Seznam, ki je nepaginiran in naslovljen *8. mednarodna grafična razstava, '69, Moderna galerija, Ljubljana*, hrani arhiv Mednarodnega grafičnega likovnega centra. Za podatke se zahvaljujem Gregorju Dražilu.
- 65 Finančna podpora Splošne plovbe, ki si je tudi z odkupnimi nagradami gradila zbirko. Žitko, 2022 (gl. op. 31), str. 342.
- 66 Balažic, 1989 (gl. op. 48), str. 5–6.
- 67 Janez Mesesnel, »Ljubljanska likovna kronika«, *Sinteza*, št. 43–44, 1978, str. 127.

podjetjih⁶⁸ in hotelih ter v drugih organizacijskih okvirih.⁶⁹ Razstavnimi programi pa so bili razen redkih izjem neusklajeni in kakovost je zelo nihala, kar kaže, da niso imeli premišljenega programskega koncepta, torej profesionalnega vodenja. Vendar pa hkrati pohvali njihov obstoj kot pomemben del umetnostne infrastrukture.⁷⁰

Likovne razstave v podjetjih so bile le ena od oblik demokratizacije kulture, v katero je spadala tudi humanizacija delovnih prostorov. Izhodišče zanje je bila resolucija *X. kongresa Zveze komunistov Jugoslavije* leta 1974.

»Podružbljanje in demokratizacija kulturnih dejavnosti uvaja med intelektualne ustvarjalce in neposredne proizvajalce aktiven odnos intenzivnega in enakopravnega sodelovanja v skupnih prizadevanjih za razvijanje različnih vidikov kulturnega življenja. [...] Potrebna so večja in bolj organizirana prizadevanja za nenehno kultivirano in humanizirano delovno okolje delavcev, da osvobajamo prostor za povezovanje materialne proizvodnje in kulture, da ustvarjamo nujne pogoje, v katerih bi delovni ljudje bolj kakovostno preživljali svoj prosti čas.«⁷¹

V praksi je šlo za spodbujanje zaposlenih k uživanju kulturnih vsebin in h kulturnemu udejstvovanju in ustvarjanju. Torej, da bi kultura v najširšem smislu kot stopnja civilizacijskega napredka postala sestavni del življenja delavcev.⁷² Leta 1976 sta Zveza komunistov Slovenije (ZKS) in njen tednik *Komunist* zagnala polletno angažirano akcijo *Človek – delo – kultura*. Obsežna akcija je spodbudila številne kulturne dejavnosti, ki so potekale po vsej Sloveniji v organizaciji in ob sodelovanju mobiliziranih političnih, delavskih, družbenih organizacij in kulturnih ter interesnih skupnosti.⁷³ Izdelana so bila programska

68 Krka, Lek, Kompas, Intertrade, Pivovarna Union, Jugobanka, Iskra, Ljubljanska banka, Metalka, Dekorativna, tovarna tkanin itd. Prav tam.

69 Ameriški informativni center, Klinični center, Galerija Borec, Pionirska knjižnica, Dvorane krajevne skupnosti Gradišče, Šiška, Trnovo, Savsko naselje, Krim - Rudnik itd. Prav tam.

70 Prav tam.

71 »Resolucije desetega kongresa Zveze komunistov Jugoslavije«, posebna priloga, *Komunist*, let. 32, št. 22, 3. 6. 1974, str. 17, 19.

72 Beno Zupančič, *Delavci in kultura*, Komunist, 1975.

73 Franček Brglez (ur.), *Človek, delo, kultura: Ocene, analize, razmišljanja in zapiski*, Komunist, Ljubljana, 1977.

Več o dejavnostih glej: Marta Rendla, »Mariborski gospodarski gigant TAM v skrbi za izboljšanje življenjske ravni zaposlenih«, v: Željko Oset, Aleksandra Berberih Slana in Žarko Lazarevič (ur.), *Mesto in gospodarstvo: Mariborsko gospodarstvo v 20. stoletju*, Muzej narodne osvoboditve Maribor, Inštitut za novejšo zgodovino, Maribor, Ljubljana, 2010, str. 553–576; Kordiš, 2019 (gl. op. 33), str. 123–126; Oder, 2015 (gl. op. 61), str. 274–297.

navodila, kako naj vsebinsko kulturne prireditve potekajo tudi v podjetjih. Tako od sredine sedemdesetih dalje sledimo bolj sistematični in angažirani praksi organizirane kulturne in ustvarjalne spodbude v podjetjih kot delu skrbi za dvig osebne življenjske ravni in družbenega standarda.⁷⁴ Konkretno v Ljubljanski banki so komisije za kulturo začeli ustanavljati po letu 1976 in so delovale v okviru sindikata ali Zveze socialistične mladine, odvisno od velikosti podružnice.⁷⁵ Zaposlene so obveščali o kulturnih dejavnostih v kraju. Organizirali so abonmaje za gledališče in koncerte, predavanja in pogovore o kulturi, razstave in kulturne prireditve v banki, pa tudi izlete s kulturnim programom, kot so obiski muzejev, spomenikov in prireditev v večjih mestih.⁷⁶ (Slika 68)

Posebej za področje likovne dejavnosti so v banki na začetku leta 1977 ustanovili Likovni svet Ljubljanske banke (LB).⁷⁷ Naloga sveta je bila »stalna likovna vzgoja in izobraževanje bančnih delavcev«.⁷⁸ Poleg organizacije razstav, izdaj razstavnih katalogov in medijskih objav⁷⁹ je svet predlagal likovna dela za odkupe v različne namene, pa tudi potrjeval predloge likovne opreme, ki jih je pripravljala pristojna služba skupaj z zunanji sodelavci.⁸⁰

74 Življenjski standard je v Jugoslaviji dosegel najvišji nivo ravno v sedemdesetih letih. Rendla, 2018 (gl. op. 2), str. 340.

75 Program je dosledno sledil predlogom omenjene akcije časopisa ZKS *Komunist Človek – delo – kultura* leta 1976. Več o tem v: »Človek, delo, kultura«, 1976 (gl. op. 73), str. 109; Ida Rebolj, »... ne le enkratna akcija ...!«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1976, str. 1.

76 Nevenka Lukač, »Kronika neke komisije«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1978, str. 17; Tone Gričnik, »Izostrimo si pogled za lepoto«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, maj 1979, str. 9; Brez avtorja, »Foto vesti«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, št. 6–7, 1980, str. 1, 10.; I. D., »Tudi delež kulture«, *Banka in mi: Časopis delovne skupnosti Kreditne banke Maribor*, let. 8, št. 9–10, 1979, str. 14; Gojko Antič, »Uticaj kulture na kulturni život čoveka«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, marec 1978, str. 10. V centrali Ljubljanske banke so ustanovili pevski zbor in Foto-kino sekcijo. V slednjo so se vključili ljubitelji fotografije in amaterskega filma, ki so se izpopolnjevali v znanju fotografije in filmske tehnike. Sodelovali pa so tudi na razstavah, natečajih in prispevali fotografije za bančno glasilo.

77 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, pravilniki, stroški Lik. sveta, »Pravilnik o delu sveta za likovno dejavnost v Ljubljanski banki«, NLB 4444–105/1978–82, Arhiv NLB.

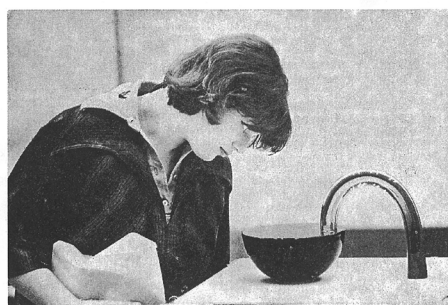
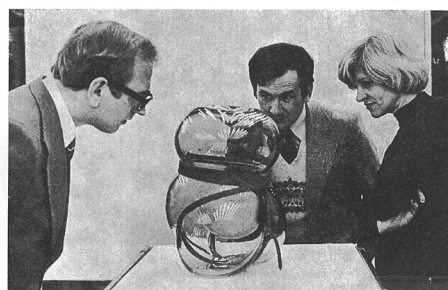
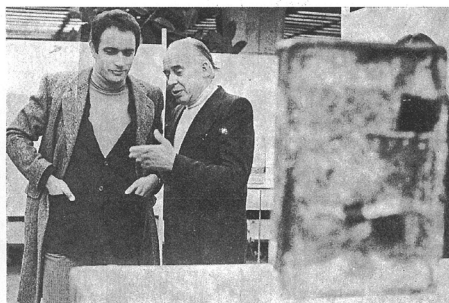
78 Prav tam.

79 Medijske objave so bila naloga predvsem zunanjih članov, ki so bili likovni kritiki. Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Dopis: Zadeva Informacija in odločitev o delu Likovnega sveta Ljubljanske banke – združene banke. 13. 2. 1979«, NLB 4444–104/1978–92, Arhiv NLB.

80 Prav tam.

z razstave oblikovanje v steklu ob 70-letnici lojzeta spacala

Fotografije: Miško Kranjec



Prispevek v *Glasilu Ljubljanske banke* o razstavi *Lojze Spacal: Razstava v počastitev umetnikove 70-letnice* v avli poslovalnice Ljubljanske banke na Trgu republike v Ljubljani leta 1977.

Razvoj Ljubljanske banke in umeščanja likovnih del v poslovne prostore

Problematiko humanizacije prostora in podružbljanja umetnosti sem predstavila s primeri različnih podjetij in v širšem kontekstu socialistične Slovenije v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja.

Na primeru Ljubljanske banke sledi specifična realizacija teh dveh konceptov. Sprva bom na kratko z razvojem banke prepletla razvoj umeščanja različnih likovnih zvrsti in tehnik v poslovne prostore, ki sovпада z že omenjenimi praksami likovne opreme v drugih podjetjih. Na koncu pa bom izpostavila zadnjo spremeno razvoja umeščanja likovne opreme v novozgrajeno stolpnico na Trgu revolucije, kar je tudi jedro članka.

Pravna predhodnica Ljubljanske banke je bila Komunalna banka Ljubljana, ustanovljena leta 1955, ki je svoja vrata odprla v stavbi nekdanje Zadrुžne gospodarske banke na Miklošičevi cesti v Ljubljani. Poslovanje banke se je hitro širilo in gradila je nove prostore za podružnice in tudi za svojo centralo. V novogradnje so umeščali likovna dela in druge dekorativne elemente. Za fasado banke v Domžalah, zgrajene leta 1957, so naročili sgraffito.⁸¹ V interierju stavbe Konzorcija na Šubičevi 2 v Ljubljani, zgrajene leta 1961, so bili v poslovalnici abstraktni mozaiki in nad bančnimi okenci kovani ornamenti in stilizirani zmaji.⁸² Pisarniške prostore so opremili s slikami, na katerih prevladovali krajinski motivi in tihožitja.⁸³ Podobno je bilo v Mestni hranilnici ljubljanski, ki so jo leta 1962 združili s Komunalno banko in novo ustanovo zaradi nove zakonodaje leta 1965 preimenovali v Kreditno banko in hranilnico Ljubljana. V pritličju hranilnice so leta 1961 dozidali prizidek za mladinsko varčevanje. Stene pri vhodu in zidove okoli bančnih okenc so obdali z mozaiki barvite rastlinske in živalske motivike. Za te prostore so tudi namensko kupili slike Ivane Kobilca in Elze Kastl Obereigner.⁸⁴ (Sliki 69–70)

- 81 Arhitekt Marko Šlajmer. Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 1. Dve seriji sgraffitov je naredil Vladimir Lakovič. Prva je nastala leta 1957, druga pa leta 1975, ko so stavbo povišali za nadstropje. Lev Menaše, *Vladimir Lakovič: Retrospektivna razstava* (razstavni katalog), Mestni muzej Ljubljana - Galerija revolucije, Ljubljana 1991, str. 13.
- 82 Stavbo je zasnoval arhitekt Drago Umek, notranjost pa Marjan Božič, ki je bil vodilni notranji oblikovalec za Komunalno banko vse od njene ustanovitve. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 1–4.
- 83 Avtorji so Lojze Perko, France Pavlovec, France Slana, Dore Klemenčič - Maj, Evgen Sajovic, Ive Šubic, Peter Adamič, Alojz Kogovšek, Dora Plestenjak, Anton Dremelj, Bruno Vavpotič idr. Njihova dela so kupili med 1958 in 1966. Predvidevati je, da so slike kupovali pri Založbi Borec, saj se na podokvirju nekaterih slik nahaja nalepka založbe s podatki (avtor, naslov, tehnika, material in letnica nastanka). Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.
- 84 Arhitekt Drago Sevnik. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 1–4. Poleg tega pa so leta 1959 kupili še dela Riharda Jakopiča, Matije Jame, Franca Godca, Alenke Gerlovič, Marjana Dovjaka idr. Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.

V procesu integracij, ki je zajel jugoslovansko bančništvo kot del velike reforme političnega in ekonomskega sistema, se je banka izjemno širila. Že konec šestdesetih let je bila uvrščena med največje v državi in je imela vsega skupaj kar osemindvajset poslovnih enot po Sloveniji, Jugoslaviji in v tujini. Stavba na Šubičevi pa je postajala pretesna za vse bolj razvejeno poslovanje. Tako je banka, po delegiranju republiške oblasti, leta 1967 kot investitor in uporabnik prevzela eno od nedokončanih stolpnic na nastajajočem osrednjem ljubljanskem trgu, Trgu revolucije, ki je bila sprva namenjena republiški administraciji.⁸⁵ Stavbni kompleks, ki ga je načrtoval Edvard Ravnikar s sodelavci,⁸⁶ so morali prilagoditi in preurediti za namene bančnega administrativnega aparata z možnostjo nadaljnega širjenja dejavnosti poslovanja in poslovalnice v pritličju. Maks Vreča, vodja strokovne skupine, ki je vodila investicijo, se spominja, da je bil pri izvedbi prostorov in opremljanju poudarek na funkcionalnosti, bogatejše opremljanje je bilo predvideno le za prostore upravnih organov banke.⁸⁷ Leta 1972 dograjeno pritličje stolpnice je bilo glavni vhod v stavbo in poslovalnico hkrati, zato je bila likvidatura najbolj reprezentančni prostor. V novi stavbi so uporabili veliko tehnoloških novosti in rešitve so postale standardni elementi pri projektiranju drugih bank.⁸⁸ S stolpnico pa se je spremenil tudi način opremljanja prostorov z likovnimi deli v tem, da je banka sodelovala ne le z arhitekti, ki so do tedaj dajali glavne predloge glede likovne opreme, temveč tudi z umetnostnozgodovinsko stroko, z Zoranom Kržišnikom (in Moderno galerijo).⁸⁹

Leta 1968 so Kreditni banki in hranilnici pripojili še republiško investicijsko Splošno gospodarsko banko. Zaradi lažje prepoznavnosti in grajenja močne blagovne znamke so banko leta 1970 preimenovali

- 85 Koncept in programska vsebina Trga revolucije sta se od začetnih izhodišč v šestdesetih letih spreminjala, sama gradnja pa se je raztegnila na dve desetletji (1961–1983). Jurij Jenšterle, »Trg revolucije, Ljubljana: Arhitekti: Edo Ravnikar s sodelavci«, *Sinteza*, št. 30–32, 1974, str. 81; Peter Krečič, »Edvard Ravnikar: Arhitekt, urbanist, oblikovalec, teoretik, univerzitetni profesor in publicist«, v: Asja Krečič (ur.), *Edvard Ravnikar: Arhitekt, urbanist, oblikovalec, teoretik, univerzitetni učitelj, publicist: Umetnostnozgodovinski oris* (razstavni katalog), Arhitekturni muzej, Ljubljana, 1996, str. 31.
- 86 Projektant notranjih prostorov in opreme stolpnice je bil Jože Koželj, prizidka in kleti pa Miloš Bonča. Maks Vreča, »Ljubljanska banka in nova zgradba TR 2« (neobjavljeni zapis spominov), Ljubljana 5. 3. 2020, str. 2; Marta Rendla, Nataša Henig Miščič, Žarko Lazarevič, *73.000 bančnih dni: Zgodovina, izkušnje in spomini*, v: Irena Čuk, Manja Gradišek (ur.), NLB, Ljubljana, 2020, str. 148.
- 87 Vreča, 2020 (gl. op. 86), str. 4.
- 88 Bančniki so zglede za te novosti našli na strokovnih ekskurzijah po tujini. Maks Vreča, intervju, opravila Meta Kordiš, 10. 6. 2022.
- 89 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...«, (glej op. 42).



69-70

Poslovalnica mladinskega varčevanja v Mestni hranilnici ljubljanski na Čopovi ulici v Ljubljani v šestdesetih letih 20. stoletja (arhitekt Drago Sevnik).

v Ljubljansko banko.⁹⁰ Nov sedež banke je istega leta postala stolpnica na Trgu revolucije. Hkrati so izoblikovali še »hišni stil«⁹¹ in celotno grafično podobo,⁹² ki sta tvorila celotno podobo blagovne znamke Ljubljanske banke in sta bila ena od njenih osrednjih identifikacijskih prvin.⁹³

Enoten »hišni stil« je pomagal sooblikovati arhitekt Sergej Pavlin v letih 1970–1974. Pozneje pa so ga nadgrajevali in posodabljali hišni arhitekti banke.⁹⁴ Pavlin si je prizadeval za funkcionalno razporeditev

90 Rendla, Henig Miščič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 61–65.

91 Besedna zveza »hišni stil« se v internem glasilu banke pojavlja v zvezi z razvojem standardov poenotenja vizualne podobe poslovalnic in poslovnih prostorov. Vpeljal jo je Stane Bedene, vodja Službe za gradnjo, investicijsko vzdrževanje in opremljanje bančnih objektov, ki je skrbela za načrtovanje in izvedbo gradbenih del in uveljavitev enotne opreme ter enotne vizualne podobe. Bedene je o tem pogosto pisal v bančnem glasilu. Zapisal je: »Z uvedbo serijske pisarniške opreme tovarne 'Stol' in z zgraditvijo nekaterih novih večjih likvidatur so bili uveljavljeni pogoji za uveljavitev novih pogledov in prijemov v ureditev bančne notranjščine, ki so pozneje pripeljali do 'hišnega stila' v gradnji in opremljanju bančnega prostora.« O »hišnem stilu« kot delu celotne podobe blagovne znamke govorimo takrat, ko se ne glede na vizualne oznake prepozna, da gre za poslovni prostor Ljubljanske banke. Širitev Ljubljanske banke s priključevanjem drugih bank je namreč prinašala različne slogovne in funkcionalne opreme poslovnih prostorov. Zato so vzpostavili »hišni stil«, ki je vpeljal standarde enotne notranje opreme bančnih interierjev: enotna (serijska) oblika in funkcionalnost notranje opreme in pohištva, enotna organizacija delovnih prostorov, standardi za uporabo določenih materialov in barv, zelenja in likovnih del. Besedno zvezo »hišni stil« je Stane Bedene prvič navedel v narekovajih, potem pa to opustil. Sama uporabljam pri navajanju narekovaje. Besedna zveza »hišni stil« je v bistvu nekoliko arhaični izraz za to, kar danes poimenujemo korporativno oblikovanje in arhitektura in je del korporativne identitete neke blagovne znamke. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 3–4; Rendla, Henig Miščič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 181–184.

92 Celotno grafično podobo Ljubljanske banke je zasnovala skupina oblikovalcev Judita Skalar, Peter Skalar, Janez Suhadolc in Matjaž Vipotnik leta 1971. Izdelali so tudi priročnik standardov za interno uporabo v banki, ki je določal pravila uporabe celotne grafične podobe. V sedemdesetih letih je omenjena oblikovalska skupina oblikovala tudi nekatere tiskovine, na primer letna poročila, zloženke, letake in plakate. Judita Skalar je oblikovala in postavljala še interno bančno glasilo ter razstave in razstavne kataloge. Peter Skalar, »Pot k celotni grafični podobi Ljubljanske banke«, *Sinteza*, št. 23, 1972, str. 21–24; Brez avtorja, »Celotna podoba kot sredstvo koordinacije in racionalizacije«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, februar 1978, str. 6–7.

Peter Skalar se spominja, da je pri koncipiranju zasnove označevanja banke na stolpnici tesno sodeloval s svojim profesorjem Ravnikarjem. Peter Skalar, »Niz črk kot biser«, v: France Ivanšek (ur.), *Hommage á Edvard Ravnikar 1907–1993*, Samozaložba France in Marta Ivanšek, Ljubljana 1995, str. 354.

93 Marta Rendla, »Blagovna znamka Ljubljanske banke«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, let. 62, št. 2, 2022, str. 175–195; Brez avtorja, »Celotna podoba ...«, 1978 (gl. op. 92), str. 6–7.

94 Na primer Vladimir Ortbaheer, Boštjan Hafner in Blaž Milošević (pozneje preimenovan v Blaža Rožanca), ki je bil Pavlinov sodelavec. Pomemben pečat »hišnemu stilu« je dal tudi arhitekt Miloš Bonča. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 3–4; Brez avtorja, »Arhitekt Miloš Bonča, letošnji Prešernov nagrajenec: Ljubljanski banki je dal svoj pečat«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, št. 2–3, 1987, str. 16.

prostorov in delovnih mest, ki so jih narekovali tehnologija dela, bančne prakse in potrebe strank.⁹⁵ Stane Bedene, vodja službe za inženiring, ki je bedela nad izvajanjem gradbenih del in opremljanja prostorov, je zapisal, da je bil Pavlin tisti, ki je v kontekstu humanizacije prostora vztrajal pri umeščanju likovnih del v bančne interierje. Umetniško delo je bilo pri njem vedno prisotno »kot sestavni del celotne opreme, vkomponiran v prostor in s prostorom barvno usklajen. Njegovi vztrajnosti gre zasluga, da je že v sedemdesetih letih umetniška oprema našla svoje mesto v interierju Ljubljanske banke.«⁹⁶ Za kakovost in ustrezen izbor likovnih del je poleg arhitektov pri posameznih projektih skrbel tudi Likovni svet Ljubljanske banke.⁹⁷

Stane Bedene se je zavedal zahtevnosti izbire primerne likovne opreme, ki:

»[...] terja dosti več posluha za ubranost prostora. Izbor likovnih del je često izpostavljen kritiki in nerazumevanju, čeprav ga opravijo priznani strokovnjaki. Za uspelo likovno opremljenost prostora je bistveno usklajevanje osnovne arhitektove zamisli s čistimi likovnimi elementi, ko delujejo likovna dela v prostoru skladno in točno v naprej zamišljenem razmerju. Likovna dela so v tem primeru ustvarjena prav za določen ambient na osnovi tvornega sodelovanja med ustvarjalcem in likovnikom. Ustvarjalci interierja v tem primeru iz že pred-loženih del napravijo izbor likovnih del, ki najbolj ustreza obravnavanemu ambientu.«⁹⁸

Nova stavba, novo ime in nova celostna podoba so bili del bančne blagovne znamke, ki so simbolizirali poslovni uspeh banke. Ta je bila že konec sedemdesetih let ena najmočnejših v Jugoslaviji z velikim ugledom v tujini in so jo istovetili z nacionalno banko. Na podlagi nove gospodarske in bančne zakonodaje, ki je usmerjala dogovorno ekonomijo,⁹⁹ se je proces združevanja bank okoli Ljubljanske banke nadaljeval in leta 1978 je nastala Ljubljanska banka

95 Pavlin je zapisal, da je šlo za »kompleksno nalogo, obravnavano istočasno v treh smereh: kot oblikovanje opreme, kot oblikovanje bančne podobe in kot tehnična realizacija vsake adaptacije posebej«. Sergej Pavlin, »Oblikovanje notranjščine«, *Sinteza*, št. 20, 1971, str. 58–60.

96 Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 2.

97 Prav tam.

98 Bedene se je zavedal, da mora ambient ugajati delavcem, saj je njim v prvi vrsti tudi namenjen. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 4.

99 Več glej v: Jože Prinčič, »Dogovorna ekonomija«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2006, str. 1101–1104.

– združena banka.¹⁰⁰ To je bil bančni sistem dvajsetih regionalnih temeljnih bank po Sloveniji in Jugoslaviji in združene banke ter številnih predstavništev po svetu.¹⁰¹ Vzporedno s procesom integracije pa je banka priključene poslovne enote obnavljala in gradila nove objekte. Tudi ti so bili – tako kot sedež banke – deležni likovnega opremljanja, kar bo predstavljeno v nadaljevanju.

Zametek zbirke iz umetniških del za likovno opremo stolpnice

»Osnovno pobudo za likovno opremljanje je dala centrala Ljubljanske banke.«¹⁰² Sprva so imeli namen opremiti s slikami uglednih slikarjev le bolj reprezentativne prostore, kot so poslovalnica, sejne sobe in prostori uprave banke. Zato so za pisarno generalnega direktorja kupili sliko Matije Jame *Šentklavž* in Riharda Jakopiča *Pogled iz gozda*. Vendar so se nato odločili opremiti celotno poslopje s sodobnimi umetninami in so že pred dokončanjem stolpnice začeli postopek izbora del.¹⁰³ Z nakupi so začeli leta 1970 in nadaljevali glede na dokončevanje posameznih prostorov v stolpnici in prizidku. Maks Vreča, vodja projekta investicije, se spominja, da so projektanti, tj. Edvard Ravnikar in njegov krog, predlagali umetnike, ki so jim bili blizu. To so bili med drugim Slavko Tihec,¹⁰⁴ Janez Bernik, Andrej Jemec in Gabrijel Stupica. Omenil je, da so »tudi drugi umetniki po svojih kanalih pritiskali in skušali najti priliko za prodajo«. Zato je generalni direktor Niko Kavčič odločil, naj se sodeluje z zunanjimi strokovnjaki. Zoranu Kržišniku so naročili izbor umetniških del in umeščanje v poslovne prostore. Maks Vreča je povedal, da se je ob predložitvi prvega Kržišnikovega seznama na seji Sveta delovne skupnosti Ljubljanske banke, ki je potrjeval izbor in nakup, razvila razprava o likovni opremi in umetnikih s seznama.

- 100 Pridružile so se Kreditna banka in hranilnica Nova Gorica, Kreditna banka Celje, Gorenjska kreditna banka Kranj in se preoblikovale v podružnice. Leta 1975 se je pripojila Dolenjska banka in hranilnica Novo mesto in leta 1978 še Kreditna banka Maribor in Kreditna banka Koper ter Podravska banka Koprivnica. Rendla, Henig Mišičič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 66.
- 101 Na višku moči leta 1989, tik pred preoblikovanjem v delniško družbo, je bančni sistem Ljubljanska banka – združena banka imel mrežo 430 poslovnih enot v Jugoslaviji, 20 predstavništev po svetu in eno v domovini. V Frankfurtu na Majni, Londonu, Parizu in na Dunaju je imela štiri banke v mešani lasti, eno lastno banko LBS Bank v New Yorku in 21 informacijskih pisarn v Evropi za Jugoslovane, zaposlene v tujini. V Jugoslaviji je bila na prvem mestu po skupno zbranih sredstvih prebivalstva. Imela je skoraj 15 tisoč zaposlenih. Bilančna vsota je znašala skoraj osem milijard ameriških dolarjev, kar jo je glede na višino kapitala uvrščalo na 95. mesto v Evropi in na 211. mesto v svetu. Rendla, Henig Mišičič in Lazarevič, 2020 (gl. op. 86), str. 76.
- 102 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2. Po drugih virih naj bi dali pobudo arhitekti. *Maks Vreča*, intervju (gl. op. 88).
- 103 Prav tam.
- 104 Velika Tihčeva plastika *Vezana jedra* je postavljena med Maximarketom in valjastim vhodom v banko.

Predlagali so dopolnitve spiska z avtorji, kot so France Peršin, France Slana, Ive Šubic in Dora Plestenjak. Sicer pa je Vreča pripomnil, da so bili zaposleni najbolj naklonjeni krajinam. Predvsem tisti, ki so prišli iz Kreditne banke Ljubljana na Šubičevi 2, kar je bila večina, in so bili navajeni krajin Lojzeta Perka.¹⁰⁵ Na koncu je Svet potrdil dopolnjeni seznam, ki mu ga je predložila Komisija za izgradnjo nove poslovne stavbe. Na seznamu je bilo 31 slik, 17 malih plastik in 200 grafik¹⁰⁶ s cenami ter kratkimi predstavitvami triintridesetih izbranih umetnikov in umetnic ter njihovih opusov. Večina del je nastala v šestdesetih letih in leta 1970. Nekatera pa segajo tudi v petdeseta leta.¹⁰⁷ Končni izračun nakupa je bil 345.900 din.¹⁰⁸

Žal ni zapisnika z utemeljitvijo izbora avtorjev in avtoric ter likovnih vrst in tehnik za stolpnico. Vendar lahko iščemo vzporednice izbora del za banko v predlogu likovne opreme za Cankarjev dom deset let pozneje, kjer sta poleg Lojzeta Gostiše in Mitje Rotovnika v likovni komisiji sodelovala tudi Zoran Kržišnik in Edvard Ravnikar. Komisija je za opremo delovnih prostorov, kabineta in stopnišč v Cankarjevem domu predlagala grafike slovenskih avtorjev »[z]aradi izredne kvalitete in resnične reprezentativnosti, ki ju je dokazala oprema najrazličnejših reprezentativnih prostorov z grafičnimi listi [...]«. ¹⁰⁹ Torej so se oprli na preverjene rešitve. Po drugi strani pa tudi zaradi ekonomskih razlogov in možnosti, ki jih daje tehnika s širokim izborom, »pri čemer lahko spregovore tudi individualne smeri okusa in posebnih nagnjenj«. ¹¹⁰ Poleg tega pa so predlagali

105 *Maks Vreča*, intervju (gl. op. 88).

106 Pozneje so nekoliko zmanjšali seznam del na 31 slik, 15 kipov in 200 grafik (ročni pripisi na seznamu). »Vse predlagane grafike so izbor najboljših grafik naših umetnikov in ravno tako vse tiskane v izredno nizki tiraži. [...] Okvirjanje izdeluje mizarska delavnica Moderne galerije v Ljubljani.« Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo nove poslovne stavbe ...« (gl. op. 42).

107 Najstarejše delo na seznamu je delo Božidarja Jakca iz leta 1953. Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.

108 Tako kot notranjo opremo so tudi večino likovnih del kupili prek Slovenijalesa (razen del Dore Plestenjak in Franceta Slane, za katera je račun izdala DSLU, in Gabrijela Stupice, za katerega je račun izdala Moderna galerija v Ljubljani), saj takrat banka še ni imela oddelka za nabavo in inženiring, ki bi lahko vodila tako veliko investicijo. Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...« (gl. op. 42).

Za ilustracijo vsote nakupa umetniških del: leta 1968 je bilo treba za 10 kg krompirja odšteti 9,8 din, za kar je bilo treba delati 1,5 ure pri povprečni mesečni plači. Ta cena krompirja je znašala 1 % povprečne mesečne plače. Podatke je pripravil Inštitut za strateške raziskave leta 2021 za stalno razstavo Bankariuma - Muzeja bančništva Slovenije.

109 Cankarjev dom, Ljubljana (1976–2014), »Priloga Operativni štab odbora udeležencev družbenega dogovora o izgradnji in financiranju Kulturnega doma Ivan Cankar razpisuje 19. januar 1979, p. 2«, SI ZAL LJU/249/1, Zgodovinski arhiv Ljubljana. Za vir se zahvaljujem Martini Malešič.

110 Prav tam.

še vidne predstavnike samorastniškega slikarstva na Slovenskem in manjše plastike.¹¹¹

Izbrana dela za stolpnico pomenijo zasnovo bančne umetniške zbirke, ki predstavlja neke vrste pregled uveljavljene slovenske likovne umetnosti šestdesetih let 20. stoletja ali, kot je zapisal Stane Bedene, direktor Oddelka za inženiring: »Dovolj objektivnen pregled stanja v slovenski likovni umetnosti okoli 70. let.«¹¹² Na seznamu so bile štiri avtorice in devetindvajset avtorjev.¹¹³ Ni nezanemarljivo, da so na seznamu vsi avtorji in avtorice, ki so tvorili Grupo 69 ali pa so pozneje z njo sodelovali.¹¹⁴ Ti in tudi drugi na seznamu, ki jih niso predlagali predstavniki banke, so spadali v t. i. »Kržišnikov krog«. To so bili tudi že uveljavljeni umetniki in njihov uspeh je šel z roko v roki s Kržišnikovo vlogo menedžerja za te umetnike.¹¹⁵

Okvirne usmeritve za opremljanje stolpnice z umetniškimi deli so izhajale iz arhitekturne zasnove prostorov in njihove namembnosti. Maks Vreča, bančnik in vodja projekta gradnje in opremljanja stolpnice, se spominja, da sten ni bilo veliko, saj je bila večina delovnih mest

111 Prav tam.

112 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

113 Janez Bernik (4 slike, 1 tapiserija, 14 grafik), Janez Boljka (3 kipi, 5 grafik), Bogdan Borčić (5 grafik), Jože Ciuha (3 slike), Peter Černe (3 kipi), Riko Debenjak (15 grafik), Dževad Hozo (15 grafik), Jože Horvat - Jaki (2 sliki, 9 grafik), Božidar Jakac (9 grafik), Andrej Jemec (4 slike, 1 tapiserija, 15 grafik), Kiar Bogdan Meško (13 grafik), Zdenko Kalin (3 kipi), Dore Klemenčič - Maj (2 grafiki), Metka Krašovec (2 grafiki), Lojze Logar (3 grafike), Vladimir Makuc (15 grafik), Adriana Maraž (14 grafik), France Mihelič (14 grafik), France Peršin (2 sliki), Jože Peternelj (1 slika), Marjan Pogačnik (14 grafik), Marij Pregelj (10 grafik), Anton Repnik (2 sliki), France Rotar (2 kipa), France Slana (2 sliki), Dora Plestenjak (1 slika), Tinca Stegovec (5 grafik), Gabrijel Stupica (1 slika, 1 tapiserija), Gorazd Šefran (2 grafiki), Ive Šubic (3 slike), Marko Šuštaršič (2 sliki), Drago Tršar (4 kipi) in Karel Zelenko (10 grafik). Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...« (gl. op. 42); Mojca Štuhec, »Inventarna knjiga likovnih del, ki so sestavni del namensko načrtovane likovne opreme stolpnice Trg republike 2« (neobjavljeni dokument), Moderna galerija, Ljubljana, 2014/2015.

114 Ustanovni člani so bili Janez Bernik, Jože Ciuha, Riko Debenjak, Andrej Jemec, Kiar Meško, Adriana Maraž, France Rotar, Gabrijel Stupica, Marko Šuštaršič, Slavko Tihec, Drago Tršar in Dževad Hozo. Metka Krašovec in Gorazd Šefran sta z njimi razstavljala leta 1976. Deklarativni namen skupine je bila potreba po skupnem občasnem razstavljanju, kjer so predstavljali rezultate svojega dela, se srečevali z drugimi umetniki in strokovnjaki. Tako so utrjevali svoj položaj v svetu umetnosti. Želeli pa so si tudi »tesno povezovanje z gospodarstvom, z vsakršno proizvodno dejavnostjo«. Jadranka Ljubičić, »Grupa 69«, v: Nadja Zgonik (ur.), *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: Pojmi, gibanja, skupine, težnje*, Študentska založba in Inštitut ALUO, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana, 2009, str. 80–82; Gregor Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«: *Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2020, str. 55; Brez avtorja, »Prisotnosti '76«, *Grupa 69* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1976, b. p.

115 Dražil, 2020 (gl. op. 114), str. 55.

umeščenih v dvoranske prostore, ker je bila stolpnica zamišljena kot industrijska verzija banke, kot industrijska hala. Zunanje stene stavbe so velike steklene površine, notranje pa surov beton. Maks Vreča je opremljanje prostorov z likovnimi deli glede na prostorske danosti komentiral, »da je bilo slik in grafik v stolpnici relativno malo«. ¹¹⁶ Povedal je, da je razporeditev po prostorih naredil Kržišnik z njegovo pomočjo. Pri razporeditvi sta upoštevala, kateri ljudje so v pisarnah in kaj bi ustrezalo njihovem okusu. Po postavitvi del v prostore je bilo med zaposlenimi še nekaj razprave in pogovorov. Nekaj slik in grafik so zamenjali, a osnovna struktura je ostala. ¹¹⁷ Poleg razporeditev umetniških del po stavbi je bila pomembna tudi primerna prezentacija umetnin, ki jo zagotavlja predvsem naravna svetloba in osvetlitev, ki je bila ponekod pomanjkljiva. ¹¹⁸

Za velike betonske stene v poslovalnici so naročili izdelavo treh velikih tapiserij. Andrej Jemec se spominja, da ko je šla gradnja poslovavnice h koncu, ga je Edvard Ravnikar povabil skupaj z Zoranom Kržišnikom, Janezom Bernikom in Gabrijelom Stupico na sestanek, da bi se pogovorili o tapiserijah. Vsak slikar je za svojo tapiserijo dobil določeno steno in mere. Eden od razlogov za naročilo velikih formatov in v tehniko tapiserije naj bi bil tudi ta, da so dela zakrila nekatere instalacije, ki so bile gradbene napake, saj so se videli odprti kanali, je povedal Jemec. ¹¹⁹ Njegova tapiserija *Velika kompozicija* predstavlja tipično avtorjevo abstrakcijo krivulj, lokov in zank izrazitih barv. ¹²⁰ Gabrijel Stupica je za tapiserijo naredil eno od variacij svojega značnega motiva ateljeja. ¹²¹ Janez Bernik pa je zasnoval novo slikarsko tipografsko kompozicijo iz številčk z jabolkom v sredini, imenovano *71*. ¹²² Velike tapiserije so bile obešene leta 1972 in so tvorile središče

116 *Maks Vreča*, intervju (gl. op. 88).

117 Prav tam.

118 Stane Bedene, vodja inženiringa v banki, je zapisal, da je bila »[...] funkcija grafičnih listov in slik v ostalih delovnih prostorih centrale izredno aktivna, večini malih plastik v etažah pa je manjkala primerna osvetlitev, s čemer je okrnjena njihova vrednost male plastike«. Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

119 *Andrej Jemec*, intervju, opravila Meta Kordiš, 19. 5. 2022.

120 Predlogo slike za tapiserijo v razmerju 1 : 1 je delal na papir v kleti Moderne galerije. Tkana je bila v Dekorativni v Ljubljani, kjer je avtor sodeloval pri nastajanju, predvsem pri mešanju barv, ki so v njegovem delu ključne. Prav tam.

121 Andrej Jemec je povedal, da je Stupici ob odhodu s sestanka z Ravnikarjem sam predlagal sliko *Atelje*, ki naj bi tedaj visela v Moderni galeriji. *Andrej Jemec*, intervju (gl. op. 119). Ljubljanska banka je sliko *Atelje* res kupila od Moderne galerije za opremo novih prostorov. Tapiserija ima podobna likovna, barvna in kompozicijska izhodišča. »Kompozicija predstavlja svetlo modro notranjost slikarske delavnice s slikami, risbami, stojalom, zrcalom in podobnim,« je za rubriko »Umetnost v hiši« povedal Gabrijel Stupica. Ida Rebolj, »Umetnost v naši hiši: Slikar Gabrijel Stupica«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, oktober 1972, str. 8.

122 Podobne motive jabolka in številčk imajo tudi odkupljene grafike za likovno opremo banke. Obe tapiseriji sta bili tkani v Ateljeju 61 v Novem Sadu.



71–73

Poslovalnica Ljubljanske banke na Trgu republike v Ljubljani v osemdesetih letih 20. stoletja (arhitekt Edvard Ravnikar).

poslovalnice.¹²³ Pomembno mesto v vhodni avli pa je imel še dopasni kip Josipa Broza – Tita kiparja Borisa Kalina. (Slike 71–73)

Možne razloge, zakaj so se odločili ravno za tehniko tapiserije, bi bilo ravno tako mogoče iskati v že omenjenem argumentiranju likovne opreme Cankarjevega doma. Likovna komisija je predlagala ravno tapiserije za velike stene dvorane v prvem preddverju. Kot prednosti te tehnike so navedli: »a) izrazito se prilagaja tipu arhitekture; b) to je tehnika, ki v zadnjih letih osvaja svet; c) bi otoplila in požlahtnila prostor; d) imamo izrazito kvalitetne, svetovno znane kantoniste – ustvarjalce idejnih projektov tapiserij; e) in tehnično bazo za izvedbo (Dekorativna, Ljubljana in Atelje 61, Novi Sad)«. ¹²⁴

V dveh letih se je zaključil projekt opreme celotne hiše s slikami, grafikami, malo plastiko in tapiserijami. V bančnem glasilu so že v času trajanja projekta obveščali in ozaveščali zaposlene o pomenu opremljanja delovnih prostorov z likovno umetnostjo, predstavljali avtorje in razlagali njihova umetniška dela, ki so krasila stolpnico. Kratki članki so bili objavljeni v rubriki »Umetnost v naši hiši«. ¹²⁵ V uvodniku prve rubrike so zapisali in predstavili:

»[...] dokaj obširno zbirko del naših upodablajočih umetnikov. [...] Tako bomo pripomogli približati likovno umetnost širši javnosti. Ker pa bi radi pripomogli tudi k razumevanju odkupljenih del ter vas hkrati vsaj z nekaj podatki seznanili z njihovimi ustvarjalci, smo se odločili objavljati kratke komentarje samih avtorjev o njihovih delih.« ¹²⁶

Zoran Kržišnik je ob zaključku projekta za glasilo prispeval poseben članek, v katerem je predstavil izbor del in pomen opreme prostorov z umetniškimi deli ter pobudo banke za tak projekt.

»Zgradba sama nesporno pomeni enega najbolj komunikativnih javnih prostorov; ustvariti pravo ravnovesje med zunanjščino in

123 Polovica zneska za posamezno tapiserijo je šla za avtorski honorar, druga polovica pa za stroške izdelave. Janez Bernik in Andrej Jemec sta dobila 58.960 din za tapiseriji velikosti 325 x 644 cm in 310 x 656 cm, Gabrijel Stupica pa 15.406 din za tapiserijo velikosti 283 x 415 cm. Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Komisija za izgradnjo ...« (gl. op. 42).

124 Cankarjev dom, Ljubljana (1976–2014), »Priloga Operativni štab ...« (gl. op. 109).

125 Objavili so fotografijo avtorja in likovnega dela po umetnikovem izboru, ki ni bila nujno iz bančne zbirke. Rubrika je izhajala od marca 1971 do maja 1974. Prvi dve leti so bile objave redne, nato pa vse bolj redke. Predstavljeni so bili (po vrstnem redu): Jože Horvat – Jaki, Stane Kregar, Andrej Jemec, Janez Bernik, France Slana, Riko Debenjak, Adriana Maraž, France Mihelič, Marjan Pogačnik, Božidar Jakac, Metka Krašovec, Gabrijel Stupica, Zdenko Kalin, Slavko Tihec, Vladimir Makuc.

126 Ida Rebolj, »Umetnost v naši hiši: J. Horvat – Jaki in njegov 'demon'«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, 25. 3. 1971, str. 8.

notranjostjo, notranjo opremo in umetninami je zato dvakrat važno: z vidika same zgradbe in njene namembnosti in pa z vidika umetnin in njihovega samostojnega življenja. Jasna je želja, da ustvarimo predvsem skladno enoto, v kateri naj dobi umetnost v – dimenzijam sodobnega poslovnega življenja ustreznem, za naše razmere novem – prostoru ustrezno mesto; in jasno je, da želimo hkrati videti primer uspešnega in skladnega sodelovanja med projektantom in likovnim ustvarjalcem. [...] Morda je odveč govoriti o umetniški vrednosti odkupljenih, predstavljenih del: nedvomno pomenijo izrazite dosežke slovenske likovne umetnosti in likovnih izrazil vseh smeri in zato niso samo umetniški trenutek naše ustvarjalne razbohotenosti, temveč zajemajo tudi njeno širšo časovno dimenzijo in dajejo obiskovalcu sugestivni vpogled vanjo, lastniku pa pečat jasno in zavestno opredeljenega naročnika, ki gre trdno in prepričano v korak z današnjim, več z jutrišnjim dnem. [...] gre tudi za nesporno dejstvo, da je kakor v širšem svetu tudi v Sloveniji sodobni poslovni svet zainteresiran za umetniške dosežke in gleda v njih primerke svoje poslovnosti – investicije. [...] Še prav posebno pomemben je ta vidik danes, ko poskušamo s številkami z realnimi ekonomskimi merili oceniti skoraj vse, kar je izmerljivo. Pomislek, da bi ravno pri umetnosti pomenilo takšno obravnavanje njeno razvrednotenje, je nesmisel. Nasprotno! [...] Prav s te strani je Ljubljanska banka napravila odločilen in – prepričani smo – tudi simboličen korak v smeri zavestnega poslovnega obravnavanja dela nacionalnega bogastva, ki je žal na splošno naši sredini še vse preveč tuj in 'nerentabilen'.¹²⁷

Likovna oprema poslovnih prostorov in poslovalnic Ljubljanske banke na drugih lokacijah

Oprema poslovnih prostorov z umetniškimi deli je postala kot del »hišnega stila« pogosta, vendar ne nujno tudi povsod obvezni standard.¹²⁸ Zgled dobre prakse izbora in umeščanja umetnin v arhitekturo je bila stolpnica. Žal pa temu primeru ni sledila likovna oprema stavbe Podružnice Ljubljana v neposredni bližini, ki je bila zgrajena leta 1974 kot del urbanističnega kompleksa Trga revolucije.¹²⁹ Bedene,

127 Kržišnik, 1972 (gl. op. 42), str. 1, 8.

128 Stane Bedene, ki si je prizadeval, da bi umeščanje likovnih del v poslovnih prostorih postal standard, je na treh primerih dobrih arhitekturnih rešitev interierja, v katerem se izraža »hišni stil« Ljubljanske banke, pogrešal, da direktni investitorji niso pokazali interesa za likovno opremo. Primer: Vrhnika (arhitekt Blaž Milošević, pozneje Rožanc), Ljutomer (arhitekt Vladimir Orthaber), Zagreb, Ulica Rade Končara (arhitekt Boštjan Hafner). Stane Bedene, »Trije avtorji – tri nove ekspoziture Ljubljanske banke«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, september 1977, str. 12.

129 Novozgrajeni prizidek starejšim stavbam na ulici Josipine Turnograjske.



Poslovalnica Ljubljanske banke na Vodnikovi ulici v Celju leta 1973 (arhitekt Miloš Bonča in slikar Drago Hrvacki).

vodja inženiringa, je zapisal: »[...] [k]jer arhitekt kot neposredni ustvarjalec ni sodeloval pri opreми, je prišlo do prevelike koncentracije enakovrstnih del enega samega avtorja [...] Andreja Ajdiča«. ¹³⁰

Vzorčni primer plodnega sodelovanja med arhitektom in slikarjem pri opreми bančnega interierja je obnova poslovalnice celjske podružnice leta 1973. Notranjost je zasnoval Miloš Bonča, slikar Drago Hrvacki pa je v svojem slogu abstraktnega geometričnega strukturiranja barvnih ploskev obdelal emajlirane kovinske zaslone na bančnih pultih. Na stene za pulti in ob njih pa je umestil svoje grafike in slike. ¹³¹ (Slika 74) Vzorno je bilo tudi sodelovanje med umetnikoma Zvestom Apollonijem in Dragom Hrvackim ter hišnim arhitektom Blažem Miloševićem pri oblikovanju barvnih ploskev pri opreми poslovalnice na Bratovševi ploščadi v Ljubljani istega leta. ¹³²

V večini primerov opremljanja poslovalnic in drugih poslovnih prostorov je šlo za bolj ali manj posrečeno umeščanje likovnih del v

130 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 3.

131 Miloš Bonča, »Oblikovanje notranjščine«, *Sinteza*, št. 30–32, 1974, str. 97–98.

Miloš Bonča je za bančno glasilo povedal, da »barve sledijo tektonskim strukturam materialov in psihološkim potrebam delavcev in obiskovalcev«. »Običajni bančni pulti so izgubili nekdanjo togost«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, september 1973, str. 8.

132 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2; Bedene, 1977 (gl. op. 128), str. 12.

nove stavbe, kjer so ponekod bolj, drugod manj tesno in usklajeno sodelovali arhitekti, slikarji in kiparji. V novi bančni stavbi v Novi Gorici, zgrajeni leta 1975, so okoli stopnišča namestili plastične strukture geometrične abstrakcije Danila Jejčiča.¹³³ Stene, ki so ostale gole, so leta 1979 opremili z izbranimi otroškimi deli 8. mednarodnega slikarskega ex-tempora osnovnošolcev v organizaciji solkanske osnovne šole.¹³⁴ V novo škofjeloško poslovalnico so umestili »zastekljene barvne risbe avtorjev mlajše generacije, ki v kraju in okolici živijo in delujejo [...] (Boris Jesih, Franc Novinc, Berko in Pavle Florjančič)«. ¹³⁵ Pozneje so v poslovalnico umestili še kip Franca Rotarja *Razrezana krogla*. Konec leta 1975 so v kranjskem starem mestnem jedru za novo poslovno enoto obnovili že dokaj dotrajano poznosrednjeveško hišo.¹³⁶ V bančnem glasilu so zapisali, da so »del obnovljenih prostorov namenili za družbene in kulturne potrebe, kakor so na primer stalne razstave likovnih umetnikov in podobno«. ¹³⁷ V idrijski enoti banke, odprte leta 1977, je arhitekt Tomaž Vuga k sodelovanju oblikovanja likovne opreme povabil primorske umetnike. Pred banko je Jože Spacal izdelal večbarvni mozaik, ki je postal »vodilno likovno opozorilo v Idriji«. ¹³⁸ V notranjih prostorih je bila plastika Negovana Nemca. Vrata sejne sobe je oblikoval slikar Rudi Pergar z reminiscenco na kraški *porton*. Steno na stopnišču je s plastičnimi elementi obdelal slikar Danilo Jejčič. Slikar Nedeljko Pečanac pa je naredil osrednjo dekoracijo nad bančnimi pulti.¹³⁹ V začetku leta 1979 je bila v Krškem dograjena poslovna stavba, ki so si jo delile banka, Zavarovalnica Triglav in pošta. V novem središču mesta jo je ob spomeniku Matije Gubca projektiral Miloš Bonča. Tudi to poslovno enoto so opremili z likovnimi deli. Vendar so odkupili le dela Nikole Omerse in Franceta Slane. Večina umetnin, na primer Toneta Kralja in Petra Lubarde, je bilo izposojenih iz Galerije Božidarja Jakca v Kostanjevici na Krki. Božidar Jakac pa je banki poklonil eno svojih novejših del.¹⁴⁰

133 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

134 Sprva so nekateri udeleženci v poslovnih prostorih slikali, nato pa so dela tudi razstavili. Marjeta Harej, »Banka odprla vrata mladim slikarskim talentom«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, junij 1979, str. 18.

135 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 3.

136 Hišni arhitekt Vladimir Orthaber je srednjeveško stavbo v zasnovi interierja poenotil v sodobno poslovalnico z oddelkom za mladinsko varčevanje. Gotsko kuhinjo so restavriral sledoč spomeniškovarstvenim usmeritvam, prav tako so obnovili fasado. Stane Bedene, »Uspela rešitev interierja v Kranju«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1976, str. 9.

137 Brez avtorja, »Foto vesti«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, december 1975, str. 11.

138 Brez avtorja, »Zanimiva likovna oprema«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, januar 1978, str. 9.

139 Prav tam.

140 Brez avtorja, »Ohranjena celotna podoba banke«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, marec 1979, str. 6.

75



76



75-76

Poslovalnica Ljubljanske banke v poslovni stavbi Zagrepčanka v Zagrebu leta 1976 (arhitekta Slavko Jelinek in Berislav Vinković z umetniškimi deli Eda Murtića in Raula Goldonija).

»Hišnemu stilu« in standardom opremljanja interierja ter označevanja so v Ljubljanski banki sledili tudi v novih poslovnih enotah v drugih jugoslovanskih republikah. Zagrebška podružnica je dobila nove poslovne prostore leta 1975 v nižji stavbi ob triindvajsetnadstropni poslovni stolpnici Zagrepčanki.¹⁴¹ Tu so bile namensko za prostor poslovalnice izdelane umetnine hrvaških avtorjev. Edo Murtić je izdelal veliki tapiserijo, Raul Goldoni pa svetle amorfne plastične tvorbe na stenah pritličja, ki se po mnenju vodje inženiringa Bedeneta niso najbolje skladale s strukturo in barvitostjo naravnih kamnitih oblog.¹⁴² (Sliki 75-76) Prostor je bil opremljen še z izborom slik, grafik in risb devetih slovenskih umetnikov, ki so bile razporejene na barvno nevtralne stene.¹⁴³

V novi podružnici v Titogradu (danes Podgorica) so v interier, ki ga je zasnoval hišni arhitekt Vladimir Orthaber z zelo umirjenimi barvami, umestili dela »v slovenskem kulturnem prostoru delujočih črnogorskih avtorjev, kiparja M. Vukovića in slikarja R. Pušeljaka«¹⁴⁴ ter grafike Jožeta Spacala. V Skopju so prostore obogatili z deli Zvesta Apollonija in Franca Novinca.¹⁴⁵ V središču Prištine so v del novozgrajenega poslovnega objekta, katerega interier je zasnoval arhitekt Orthaber, umestili izbor del sedmih slovenskih umetnikov, Jožeta Ciuhe, Andreja Jemca, Metke Krašovec, Franca Slane, Adriane Maraž, Jožeta Spacala in Jožeta Horvata - Jakija, ki je zasnoval tapiserijo.¹⁴⁶ Februarja 1981 so v novoustanovljenem predstavništvu Ljubljanske banke v Zürichu na lastno pobudo opremili poslovne prostore s slikami Zvesta Apollonia in Silvestra Komela, kar je bila hkrati tudi razstava.¹⁴⁷

Gospodarske in politične reforme konec sedemdesetih let so na novo določale organizacijske vzorce in medsebojne odnose med centralo, podružnicami in poslovalnicami, ki so dobile več avtonomije. To je povzročilo več samovolje pri likovni opremi poslovalnic v osemdesetih letih brez upoštevanja mnenj in nasvetov Likovnega sveta, kar je vplivalo na kakovost izbora del in avtorjev. Vendar pa je veljalo, da so v skoraj vseh poslovnih enotah po Jugoslaviji in tujini umeščali dela slovenskih umetnikov, saj so menili, da mora banka »z odpiranjem svojih poslovnih enot v drugih kulturnih prostorih ponuditi obiskovalcem delček slovenske kulturne ustvarjalnosti«.¹⁴⁸

141 Tedaj s štirindevetdeset metri najvišja stavba v Jugoslaviji. Dragan Mustapić, »Do kvalitetnijih usluga i još većeg ugleda«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, junij 1975, str. 7.

142 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

143 Prav tam.

144 Prav tam.

145 Prav tam.

146 Stane Bedene, »Likovna oprema slovenskih avtorjev«, *Ljubljanska banka: Glasilo delovne skupnosti*, marec 1977, str. 6.

147 Sektor za stike z javnostjo, Likovni svet LB, »Pavel Šavli, Zadeva sodelovanje umetnosti in banke v tujini«, NLB 4444-104/1978-92, Arhiv NLB.

148 Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 2.

Ljubljanska banka je v sedemdesetih letih naročila in odkupila veliko likovnih del po vsej Sloveniji in jih namenila notranji opremi za humanizacijo poslovnih prostorov. Hkrati pa je banka odigrala tudi širšo družbeno vlogo: postala je mecen slovenske likovne umetnosti in se je »odprla« kot razstavišče posebne vrste za številne slovenske umetnike in za tisti del občanov [...], ki ne zaidejo v profesionalne galerije pa se tako nepričakovano srečujejo z likovno in bivalno kulturo v najširšem smislu,« je zapisal Stane Bedene.¹⁴⁹

Sklep

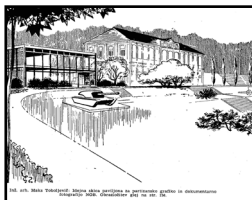
Socialistična Jugoslavija je namenila umetnosti idealizirano transformativno družbeno vlogo. Vendar je proces uveljavljanja te vloge ostal nekje na pol poti v kontekstu podružbljanja kulture in humanizacije prostorov. Hkrati sta namreč ta dva koncepta omogočila tudi poblagovljenje umetnosti po meščanskem vzoru, saj je profesionalna likovna sfera gojila buržoazni koncept umetnosti in bila zavezana zahodni (visoki) umetnosti in njenim pravilom.

Ljubljanska banka je s svojo razvejeno mrežo poslovalnic, agencij in zastopništev po Sloveniji, Jugoslaviji in svetu popularizirala in širila dostopnost in zavest o sočasni, predvsem slovenski likovni umetnosti, kot so jo kanonizirali tedaj uveljavljeni strokovnjaki, ki so sodelovali z banko. Z odkupi in naročili del ter pozneje še z razstavno dejavnostjo in publiciranjem v internem časopisu in razstavnih katalogih je banka prispevala svoj delež k humanizaciji prostorov in demokratizaciji umetnosti, pa tudi k njenemu trženju. Likovna oprema poslovnih prostorov kot pomemben element »hišnega stila« je bila del celostne podobe banke. Tako je banka po eni strani instrumentalizirala umetnost za strateško naložbo v blagovno znamko, po drugi strani pa je vlaganje v umetnost razumela kot vlaganje v ljudi, v dostopnost umetnosti in v dobro počutje zaposlenih na delovnem mestu, strank v poslovalnicah, in v umetnike. Drži, univerzalna socialistična podjetja so imela pomembno vlogo pri vzpostavljanju mreže kulturne infrastrukture, pri promociji, ozaveščanju in demokratizaciji umetnosti ter samem vključevanju svojih zaposlenih in lokalnega okolja v ustvarjanje in uživanje v umetnostnih vsebinah. Vendar se je v praksi izkazalo, da je kljub različnim razvejenim angažmajem potrošnja, predvsem sočasne likovne umetnosti, do določene mere ostajala odvisna od posameznikove individualne kulture okusa in znanja, ki ju je med drugim generiral njegov družbeni (razredni) položaj.

149 Prav tam.

Tina Fortič Jakopič

Likovna zbirka Muzeja narodne osvoboditve LRS / Muzeja ljudske revolucije Slovenije in njeno razstavljanje



Sodobna muzeologija ugotavlja, da je vsak muzej izrazito vezan na družbenopolitični kontekst in zato ne more biti nevtralen ali apolitičen. Ker je muzejska institucija vezana na svoje okolje, je predstavitev muzejskih zbirk – ki so osnova muzeja – vezana na aktualni čas, tradicijo, zgodovino in kulturnopolitične razmere, znotraj katerih se preučuje določeno dediščinsko gradivo.¹ V prispevku bomo predstavili likovno zbirko, ki je danes del Muzeja novejše in sodobne zgodovine Slovenije, ter njen razvoj od ustanovitve muzeja do konca sedemdesetih let 20. stoletja. V tem obdobju je muzej sprva večinoma nosil ime Muzej narodne osvoboditve Ljudske republike Slovenije (MNO LRS) (1948–1962), kasneje pa je bil preimenovan v Muzej ljudske revolucije Slovenije (MLRS) (1962–1994). Osredotočili se bomo na spremembe vloge likovne zbirke skozi čas ter analizirali zbiralno in razstavno politiko institucije.²

1 Začetki muzejske likovne zbirke

Že od ustanovitve Osvobodilne fronte slovenskega naroda (OF) aprila 1941 je med pripadniki odporniškega gibanja obstajalo zavedanje o pomenu kulture za narodovo identiteto in njegovo prihodnost. V OF se je vključevalo veliko število kulturnih delavcev, ki so bili tudi ena od njenih štirih ustanovnih skupin (poleg komunistične, krščansko-socialistične in sokolske skupine). Skupina kulturnih delavcev je imela svojega predstavnika, Josipa Vidmarja, tudi v Izvršnem odboru Osvobodilne fronte (IO OF). Ta je kasneje postal predsednik celotne OF.³ Kulturni delavci so se ukvarjali z različnimi dejavnostmi (priprava vizualnega

1 Zvezdana Antos, »Politics and the Presentation of Cultures in Museums«, v: Roxana Omar in drugi (ur.), *Museums and the Idea of Historical Progress*, Iziko Museums Publications in ICOM-SA, Cape Town, 2014.

2 O razvoju muzeja je pisalo več avtorjev. Razvoj zbiralne politike muzeja in pridobitve likovnih del je podrobneje predstavil: Iztok Durjava, »Nastanek in ureditev likovne zbirke«, v: Nataša Urbanc (ur.), *Muzej novejše zgodovine: 1948–98: Zbornik*, Muzej novejše zgodovine, Ljubljana, 1998, str. 53–58. Političnost muzeja sta na primeru stalne razstave iz devetdesetih let obravnavali: Neža Mrevlje in Katarina Župavec, »Politike in političnost Muzeja novejše zgodovine Slovenije«, v: Božidar Jezernik (ur.), *Med prezentacijo in manipulacijo*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, 2010, str. 81–111. Nekdanje muzeje ljudske revolucije je raziskovala: Andreja Rihter, »Dediščina socializma med pozabo in spominom« (doktorska disertacija), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2015.

3 Bojan Godeša, *Kdor ni z nami, je proti nam: Slovenski izobraženci med okupatorji, Osvobodilno fronto in protirevolucionarnim taborom*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1995, str. 139–141. Bojan Godeša, »Ustanovitev Osvobodilne fronte slovenskega naroda«, v: Jasna Fischer in drugi (ur.), *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, zv. 2, Mladinska knjiga in Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2005. Josip Vidmar (1895–1992) je bil literarni in gledališki kritik, prevajalec, dramaturg in politik. Po vojni je opravljal več zveznih in republiških političnih funkcij. »Vidmar, Josip«, v: Luc Menaše, *Svetovni biografski leksikon: Ljudje in dela v 27.277 geslih*, Mihelač, Ljubljana, 1994, str. 1004.

gradiva in besedil, sodelovanja na dogodkih ipd.) in poskušali spodbujati razmislek o »temeljnih vprašanih slovenske prihodnosti«. ⁴

Po kapitulaciji Italije je postalo še toliko bolj jasno, da »bo [po vojni] treba poskrbeti, da se v slovenskem življenju praktično uveljavijo nove smeri in organizira življenje na novih osnovah v vseh panogah«. ⁵ Vedno pogosteje so se pojavljale pobude po bolj sistematični organizaciji posameznih strok in s tem sistematičnem pregledu delovanja ter stanja različnih gospodarskih panog in kulture. Na plenumu OF 21. 9. 1943 je bila na predlog Borisa Kidriča zato načrtovana organizacija kongresov posameznih strok, ki naj bi manifestirali »privrženost posameznih poklicev stvari osvobodilnega gibanja in jih v čim večji meri vključili v narodnoosvobodilni boj«. ⁶ Različne stroke so nato dejansko izvedle področnospecifične kongrese in svojega so organizirali tudi znanstveni ter kulturni delavci 4. in 5. 1. 1944 v Semiču. Ob tej priložnosti so začrtali strategijo delovanja Znanstvenega inštituta (ZI), ki ga je IO OF ustanovil 12. 1. 1944. ⁷ Današnji Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije (MNSZS) temelji na tradiciji nekdanjega ZI, saj v svojih zbirkah hrani tudi gradivo, ki ga je zbral že ZI.

ZI je bil prva znanstvena organizacija na osvobojenem ozemlju Jugoslavije. ⁸ Ukvarjal se je s temeljnimi vprašanji oblikovanja narodove prihodnosti, pri čemer sta bili zelo pomembni vprašanji povojnih državnih meja in vzpostavitve novega družbenega sistema z organizacijo različnih gospodarskih dejavnosti in strok. ⁹ V skladu z ustanovitvenim

4 France Škerl, »Znanstveni inštitut«, *Zgodovinski časopis*, let. 19-20, 1965-1966, str. 32.

5 Prav tam.

6 Prav tam. Boris Kidrič (1912-1953) je bil soustanovitelj Komunistične partije Slovenije in pozneje vodja OF, po vojni je bil predsednik slovenske vlade, kasneje pa jugoslovanski minister za gospodarstvo. »Kidrič, Boris«, v: Menaše, 1994 (gl. op. 3), str. 490.

7 Prvi direktor Znanstvenega inštituta je bil zgodovinar Fran Zwitter, njegov namestnik pa sociolog Boris Zihel. Škerl, 1965-1966 (gl. op. 4), str. 32, 33. M. B., »I. kongres slovenskih kulturnih delavcev na osvobojenem ozemlju«, *Slovenski poročevalac*, let. 5, št. 2, 13. 1. 1944, str. 7-8.

8 Za več o ZI glej tudi: Fran Zwitter, »Narodnost in politika pri Slovencih«, *Zgodovinski časopis*, let. 1, št. 1-4, 1947; Fran Zwitter, »Delo in pomen partizanskega Znanstvenega inštituta«, *Prispevki za zgodovino delavskega gibanja*, let. 10, št. 1-2, 1970. Številne razprave o povojnih mejnih vprašanih je objavil Lojze Ude, ki je skupaj z Darkom Černejem v začetku ZI vodil njegov pravni referat. Glej: Lojze Ude, »Avstrija, pangermanizem in Koroška«, v: Bogo Grafenauer, Lojze Ude in Maks Veselko (ur.), *Koroški zbornik*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1946, str. 605-653. Škerl, 1965-1966 (gl. op. 4), str. 34, 37.

9 V tem procesu naj bi ključno vlogo imele nekatere vidne osebnosti iz slovenskih znanstvenih, gospodarstvenih in kulturnih krogov, med njimi Lojze Dular, Lado Vavpetič, Ivo Pirkovič ter Vinko Vrhunec. Zdenko Čepič, *Zamisli o gospodarski ureditvi po drugi svetovni vojni v narodnoosvobodilnem gibanju*, Arhivsko društvo Slovenije, Ljubljana, 1998, str. 10 in na več mestih. Lojze Dular (1903-2002) je bil inženir rudarstva in gospodarstvenik. Po vojni je bil pomočnik ministra za rudarstvo vlade FLRJ. Bil je član jugoslovanske delegacije na mirovnih konferencah v Londonu in Parizu. Kasneje je bil tudi pomočnik zveznega sekretarja za industrijo in gradbeništvo. Prav tam, str. 10.

aktom je bila naloga ZI zbirati »znanstveni material in znanstvene izsledke, ki jih potrebuje narodnoosvobodilna borba v sedanosti ter pri obnovitvenem delu po osvoboditvi, kakor tudi da po znanstveni poti posreduje izkušnje narodnoosvobodilne borbe znanosti sami«. ¹⁰ V ZI so pri zgoraj omenjenih nalogah sodelovali pravniki, zdravniki, inženirji, oficirji, Protifašistična ženska zveza, Zveza slovenske mladine in drugi, ki so organizirali svoje kongrese. Ustanovili so tudi sekcije, ki so po posameznih strokah pripravljale poglobljene študije in druge projekte, s katerimi so seznanjali tako politično in vojaško vodstvo kot tudi širšo javnost. ¹¹ Izvajalo se je tudi sistematično dokumentiranje in evidentiranje vsega gradiva, povezanega z narodnoosvobodilnim bojem (NOB) in okupatorjevimi zločini. ¹² Eden ključnih namenov tega zbiranja je bila priprava gradiva in na njem utemeljenih študij za že omenjena povojna pogajanja o državnih mejah. ¹³

ZI je med drugim sodeloval tudi pri identificiranju škode na kulturnozgodovinskih spomenikih, tik pred koncem vojne pa je bila v sodelovanju z ZI oblikovana Komisija za ugotovitev škode na kulturno-zgodovinskih spomenikih. Že v času vojne je ZI načrtoval, da se bo zbrano gradivo po vojni razdelilo v knjižnico, arhiv, muzej in partizansko galerijo, saj je poleg predmetov zbiral knjižno in arhivsko gradivo ter likovna dela. V zapisniku nedatirane seje je izrecno omenjeno, da naj bi ZI zbiral tudi »dokumentarične slike«, ki naj bi beležile zgodovino okupacije in NOB. Kot avtorji »dokumentaričnih slik« so navedeni Božidar Jakac, France Mihelič in Dore Klemenčič – Maj. ¹⁴

Ivo Pirkovič (1909–1985) je bil publicist in zgodovinar obdobja NOB. Leta 1942 so ga aretirale italijanske okupacijske oblasti, po kapitulaciji Italije pa je postal sodelavec ZI in član Komisije za ugotavljanje zločinov okupatorjev in njihovih pomagačev (KUZOP). »Pirkovič, Ivo«, v: Tončka Stanovnik in drugi (ur.), *Osebnosti: Veliki slovenski biografski leksikon M–Ž*, Ljubljana 2008, str. 847. Vinko Vrhunec (1895–1981) je bil pravnik in gospodarstvenik, pred vojno je bil direktor Trboveljske premogovne družbe. Čepič, 1998 (gl. začetek te opombe), str. 10. Lado Vavpetič (1902–1982) je bil pravnik in politik, član Vrhovnega plenuma OF od leta 1941. Po vojni je bil kratek čas minister za trgovino in preskrbo, kasneje pa redni profesor za javno upravo in upravni postopek na Pravni fakulteti Univerze v Ljubljani. »Vavpetič, Lado«, v: Menaše, 1994 (gl. op. 3), str. 997.

10 Nataša Urbanc, »50 let Muzeja«, v: Nataša Urbanc (ur.), *Muzej novejše zgodovine: 1948–98: Zbornik*, Muzej novejše zgodovine, Ljubljana, 1998, str. 14.

11 Škerl, 1965–1966 (gl. op. 4), str. 32, 37, 39.

12 Za to je bila zadolžena predvsem KUZOP, ki je bila ustanovljena 20. 2. 1944. Damijan Guštin, »Tisk narodnoosvobodilnega gibanja 1944–1945 o organih za ugotavljanje vojnih zločinov«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, let. 33, št. 1–2, 1993, str. 111–127. Za več o začetnem delovanju komisije glej publikacijo predsednika komisije Maksa Šnuderla v: Makso Šnuderl, *Fašistično domobransko nasilje nad Slovenci*, Triglav, 1944.

13 Fran Zwitter, »Priprave znanstvenega inštituta za reševanje mejnih vprašanj«, v: Tone Ferenc (ur.), *Osvoboditev Slovenije 1945 (referati z znanstvenega posvetovanja v Ljubljani 22. in 23. decembra 1975)*, Založba Borec, Ljubljana, 1977, str. 258.

14 Škerl, 1965–1966 (gl. op. 4), str. 42, 47.

V prvih povojnih letih so se pojavljale težnje po reorganizaciji ZI in razdelitvi njegovih področij delovanja med nove, ožje specializirane institucije. Na primer, ustanovljen je bil poseben Oddelek za mejna vprašanja, ki je kasneje postal »slovenski center ekspertnega dela o mejnih vprašanjih«. ¹⁵ ZI je 10. 2. 1948 povsem prenehal delovati, vlada LR Slovenije pa je ustanovila Muzej narodne osvoboditve Ljudske republike Slovenije (MNO LRS) in Inštitut za narodnostna vprašanja. Zbrano gradivo ZI je bilo razdeljeno med omenjeni instituciji, pri čemer je MNO LRS prevzel večino zbirke likovnih del. ¹⁶ Med nalogami novo-ustanovljenega muzeja, opredeljenimi v Uredbi o ustanovitvi Muzeja narodne osvoboditve leta 1948, je bilo poleg zbiranja, urejanja gradiva in izdajanja publikacij tudi določilo, da mora biti muzejsko gradivo na voljo vsem »v znanstvene, poljudno publicistične in tudi umetniške namene«. ¹⁷ Pri tem sicer ni natančneje opredeljeno, kaj je mišljeno pod umetniškimi nameni.

Podobna situacija se je odvijala tudi v drugih jugoslovanskih republikah, kjer so se od sredine štiridesetih let naprej ustanavljali muzeji NOB. Poleg teh so bili organizirani tudi specializirani oddelki NOB znotraj nekaterih že obstoječih muzejev tako v večjih kot tudi manjših krajih. ¹⁸ Lokalni muzeji oz. oddelki so se naslanjali na osrednje nacionalne muzejske institucije pri pripravi razstavnih vsebin in raziskav. Tako je nastala mreža muzejev NOB, ki so bili organizirani na podoben način in so med seboj tudi aktivno sodelovali. Že takoj po vojni se je na ZI obračalo veliko institucij pri pripravi zapisnikov vojnega dogajanja, statističnih podatkov, podatkov o borbah, žrtvah, kulturnozgodovinskih spomenikih in drugem. Tudi kasneje je ljubljanski muzej NOB nadaljeval s pošiljanjem podatkov o zgodovinskih dogodkih, osebnostih in dokumentih drugim muzejem ter jim tudi posojal svoje gradivo za razstave. ¹⁹ Novonastali muzeji NOB so tudi zaradi rednega medinstitucionalnega sodelovanja lahko kmalu igrali pomembno vlogo pri vzpostavljanju kolektivnega spomina na vojno dogajanje in s tem prispevali tudi k legimitaciji in utemeljevanju nove povojne politične ureditve. ²⁰

15 Zwitter, 1977 (gl. op. 13), str. 258, 273.

16 Škerl, 1965-1966 (gl. op. 4), str. 43, 44, 60, 61.

17 Odredba vlade LRS št. 5 – zak. 69 z dne 7. 2. 1948, *Uradni list LRS*, št. 7, 1948. Za več o ustanovitvi MNO LRS glej: Urbanc, 1998 (gl. op. 10), str. 15.

18 Na Slovenskem so bili tovrstni oddelki ali manjši muzeji kasneje vzpostavljeni med drugim v Celju, Slovenj Gradcu, Mariboru in Novem mestu.

19 Na primer že v svojih začetkih je komuniciral z mestnim odborom v Mostarju, ki je muzeju sporočal podatke o revolucionarnem uporu v Hercegovini. Leta 1951 se je muzej dogovarjal z britanskim Vojnim muzejem o izmenjavi publicističnega gradiva. Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »455/2, 22. 12. 1951«, SI AS 2200/7/16, Arhiv Republike Slovenije (naprej ARS). Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Vložni zapisnik«, SI AS 2200/3/7, ARS.

20 Primeri večjih novonastalih jugoslovanskih muzejev NOB so Muzej narodne

Prva leta po ustanovitvi jugoslovanskih muzejev NOB so njihovi programi temeljili skoraj izključno na gradivu iz druge svetovne vojne. Leta 1947 je Komisariat za prosveto Federativne ljudske republike Jugoslavije začel tudi vsedrjavno akcijo za vzpodbujanje zbiranja artefaktov, povezanih z NOB.²¹ Po sredini petdesetih let pa je postopoma sledila sprememba, ki je odražala širše politične in ideološke premike tistega časa. Z leti je spomin na drugo svetovno vojno namreč bledel, poje-njaval pa je tudi kolektivni zanos ob izgradnji nove države. Posledično je postalo ključno potrditi oz. dodatno osmisliti obstoječi politični sistem, pri čemer njegovi izvori niso temeljili le na dediščini druge svetovne vojne, temveč tudi na starejših družbenih idejah in gibanjih. V skladu s tem so muzeji razširili svoje področje raziskovanja – od preučevanja zgolj obdobja NOB k preučevanju začetkov socialistične revolucije ter predstavljanju nastanka novega povojnega sistema. V tem obdobju se je večina večjih muzejev preimenovala v t. i. muzeje ljudske revolucije in se profesionalno okrepila. Izraz »revolucija« se je v tem

osvoboditve v Zagrebu (ustanovljen 1945, njegova zbirka je danes del Hrvaškega zgodovinskega muzeja), Muzej narodne osvoboditve v Bosni in Hercegovini (ustanovljen 1945, današnji Zgodovinski muzej Bosne in Hercegovine), Muzej delavskega gibanja in narodne revolucije Vojvodine (ustanovljen 1956, današnji Muzej Vojvodine). V Beogradu sicer sprva ni bil ustanovljen poseben muzej NOB, saj so oblikovali oddelek znotraj Vojnega muzeja, ki je postal ena glavnih muzejskih institucij NOB v nekdanji državi. Leta 1959 je bil v Beogradu nato ustanovljen Muzej revolucije jugoslovanskih narodov in narodnih manjšin (leta 1996 združen z Memorialnim centrom Josip Broz Tito v Muzej zgodovine Jugoslavije, ki od leta 2016 nosi ime Muzej Jugoslavije). Za več informacij o ustanavljanju muzejev NOB in muzejev revolucije ter njihovi transformaciji gl.: Rihter, 2015 (gl. op. 2); Dolores Ivanuša, »Djelatnost i zadaci Muzeja revolucije naroda Hrvatske u dokumentiranju povijesti klasnog radničkog pokreta, Saveza komunista Jugoslavije i socijalističke izgradnje«, *Informatica museologica*, let. 17, št. 1–4, 1986, str. 26–29; Mladenko Kumović, »Stalne postavke na temu NOR-a i revolucije u Vojvodini«, *Informatica museologica*, let. 20, št. 3–4, 1989, str. 19–22; Vanja Lozić, »(Re)Shaping History in Bosnian and Herzegovinian Museums«, *Culture Unbound*, let. 7, 2015, str. 307–329; Joel Palhegyi, »Revolutionary Curating, Curating the Revolution: Socialist Museology in Yugoslav Croatia«, *Martor*, let. 23, št. 3, 2018, str. 17–34; Milica Popović, »Exhibiting Yugoslavia«, *Družboslovne razprave*, let. 32, št. 81, 2016, str. 7–24; Milica Popović in Nataša Jagdhuhn, »From Revolution to Nation: Transformation of Historical Museums in (post-)Yugoslav Croatia and Serbia«, *Quaestoria*, št. 2, 2024, str. 21–45; »Muzej revolucije«, Moni Finci, monifinci.com, 2023, URL: <https://monifinci.com/muzej-revolucije> (dostopano 24. 4. 2025); Marija Vasiljević, Veselinka Kastratović Ristić in Momo Cvijović, »Predistorija: Osnova za razumevanje Muzeja Jugoslavije«, Muzej Jugoslavije, [muzej-jugoslavije.org](https://www.muzej-jugoslavije.org), URL: <https://www.muzej-jugoslavije.org/en/predistorija-osnova-za-razumevanje-muzeja-jugoslavije> (dostopano 24. 4. 2025). Petra Štefičar, »Muzeji revolucije: Dizajn postava izložbi Đuke Kavurića u Hrvatskoj od 1964. do 1975.«, *Život umjetnosti*, let. 112, št. 1, 2023, str. 48–67.

21 Andreja Rihter, »Cultural Heritage as Part of the Socialist Period in Slovenia«, v: Tanja Roženberger in Jože Hudales (ur.), *Collecting and Collections in Times of War or Political and Social Change*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, 2017, str. 157.

kontekstu nanašal na dolgoletna prizadevanja za pravice in suverenost delavskega razreda in prav muzeji so bili ena od platform, ki so gradile in ohranjale to pripoved. V skladu s tem so muzeji še izraziteje služili ne le dokumentiranju, beleženju in partikularnemu spominjanju na dogodke, temveč tudi izobraževanju in mobilizaciji prebivalstva v podporo socialističnemu sistemu in s tem širjenju socialističnih idealov ter proslavljanju dosežkov mladega socialističnega režima.²² Podobna preobrazba je potekala tudi v ljubljanskem muzeju. Leta 1959 je postal del Inštituta za zgodovino delavskega gibanja (IZDG), znotraj katerega je po novem deloval tudi Zgodovinski arhiv Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije.²³ Muzej si je vseskozi prizadeval za svojo samostojnost. Leta 1962 je ponovno postal samostojna institucija in dobil tudi novo poimenovanje, Muzej ljudske revolucije Slovenije (MLRS). S tem imenom je deloval do leta 1994, ko je postal Muzej novejše zgodovine (kasneje Muzej novejše zgodovine Slovenije).

V tej raziskavi bomo premene vlog likovne zbirke v kontekstu zgodovinskega muzeja opazovali skozi pregled muzejske razstavne dejavnosti v štirih obdobjih. Ta obdobja smo opredelili glede na vidne spremembe v tem, kako muzej dojema svojo likovno zbirko, kako jo obravnava in predstavlja javnosti. Letnice, ki zamejujejo obdobja, so okvirne in izbor štirih ločenih obdobj je bil uporabljen le za lažje razumevanje sprememb vloge in pomena likovnih del v muzeju skozi čas. Omeniti velja, da je muzej pri razstavah, ki so predmet našega zanimanja, občasno nastopal kot glavni organizator, v določenih primerih, zlasti pri razstavah zunaj lastne hiše, pa je pri projektih le sodeloval. Pri slednjem je spet včasih težko ugotoviti, ali je muzej pri določeni razstavi le posodil nekaj likovnih del za razstave drugih institucij ali pa je sodeloval tudi s svojim raziskovalnim ali organizacijskim delom.

2 Prvo obdobje: 1944–1951

Prvo obdobje zajema čas od prvih zametkov likovne zbirke znotraj ZI leta 1944 do ustatitve leta 1948 ustanovljenega MNO LRS v prostorih Cekinovega gradu leta 1951. MNO LRS je ob ustanovitvi gradivo pridobil od ZI, v naslednjih letih pa ga je pridobival še s sistematičnim zbiranjem po terenu. Leta 1951 je pridobil tudi pomembno zbirko Janka Vertina, nekdanjega vodje vojaškega oddelka pri Mestnem muzeju v Ljubljani.²⁴

22 O tej spremeni v poslanstvu muzejev glej literaturo, citirano v opombi št. 20.

23 Naloga IZDG je bila, da »znanstveno preučuje delavsko gibanje, delovanje Komunistične partije in ljudsko revolucijo na slovenskem ozemlju ter socialistično graditev v LR Sloveniji.« Aleš Gabrič, »Ustanovitev Inštituta za zgodovino delavskega gibanja«, *Prispevki za novejšo zgodovino: Ferenčev zbornik*, let. 37, št. 2, 1997, str. 55.

24 Janko Vertin (1897–1983) je med drugo svetovno vojno in po njej zbral pomembno zbirko gradiva, vezanega na vojno obdobje, med drugim tudi nekaj likovnih del.

Glede na način zbiranja v vojnem in povojnem obdobju ter način razstavljanja umetnin v prvih letih lahko sklepamo, da je imela likovna zbirka za ZI in nato MNO LRS predvsem pričevalno vrednost. Poudarek je bil na zbiranju umetniških del kot dokumentov, manj pa na umetnostnozgodovinskih kriterijih. Ne smemo pozabiti, da sta bila ZI oz. nato MNO LRS v tem času zaposlena tudi z drugimi nalogami, med drugim sta sodelovala pri sistematičnem evidentiranju ostankevojnega dogajanja na terenu in vzpostavljanju ter urejanju krajev spomina, kar je v naslednjih letih pripeljalo v zbirko tudi več osnutkov za spomeniška obeležja.²⁵ Opažamo, da je bila povezava umetnikov z ZI in nato MNO LRS v tem obdobju intenzivna, saj niso sodelovali le kot avtorji spomenikov, temveč tudi pri evidentiranju gradiva in pripravi topografij. Na primer, Vladimir Lamut je v času ZI na terenu popisoval in risal partizanske postojanke,²⁶ ZI pa je načrtoval tudi nakup njegovih likovnih del. Tudi sicer opazimo, da je ZI že v prvem obdobju odkupoval likovna dela in jih tudi naročal pri umetnikih za svojo zbirko.²⁷

2.1 Razstave prvega obdobja

Med svoje prve razstave muzej šteje že tiste, ki jih je ZI od leta 1944 organiziral na osvobojenem ozemlju.²⁸ Prva je bila organizirana razstava likovnih del Božidarja Jakca v Semiču, nato pa so se zvrstile različne razstave grafičnih del, tiska, fotografij in izdelkov vojaških delavnic.²⁹

- Matija Žgajnar, »Muzejske zbirke«, v: Nataša Urbanc (ur.), *Muzej novejše zgodovine: 1948–98: Zbornik*, Muzej novejše zgodovine, Ljubljana, 1998, str. 39, 41. Za podrobne informacije o tem, kako je likovno gradivo prihajalo v likovno zbirko od obdobja ZI do konca devetdesetih let, glej: Durjava, 1998 (gl. op. 2), str. 53–58.
- 25 Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Cenjenemu odboru OF v Kočevju«, SI AS 2200/3/7, ARS. V poročilu dela MNO LRS, sicer za prve mesece leta 1952, je med drugim navedeno, da je muzej navezal stike z umetniki, da bi za muzejsko zbirko odstopili odlitke svojih skulptur s tematiko NOB. Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Svetu za prosveto in kulturo LRS, 15. 4. 1952«, SI AS 2200/7/17, ARS.
- 26 Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Predlog potreb za oktober, Računovodstvo pri predsedstvu vlade LRS, 12. 9. 1947«, SI AS 2200/3/7, ARS.
- 27 Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »4. 8. 1947«, SI AS 2200/3/7, ARS.
- 28 Ljudmila Osjak, »Razstave 1944–1998«, v: Nataša Urbanc (ur.), *Muzej novejše zgodovine: 1948–98: Zbornik*, Muzej novejše zgodovine, Ljubljana, 1998, str. 71. Citirani seznam razstav je služil predvsem kot izhodišče za nadaljnje preverjanje in raziskovanje. V njem so netočnosti pri letnicah in naslovih razstav, sodelovanja z institucijami so ponekod le skopo navedena, drugje sploh ne ipd. (glej npr. op. 31).
- 29 *Likovna dela Božidarja Jakca* (4. 1. 1944, Semič), *Partizanski tisk, grafična dela in linorezi* (maj 1944, Metlika), *Partizanski tisk novomeškega okrožja* (avgust 1944, Dolenjske Toplice), *Fotografije iz borb XIV. divizije* (september 1944, Gornji Grad), *Partizanski tisk in fotografije s področja IX. korpusa* (november 1944, Ajdovščina), *Partizanska grafika* (13. 1. 1945, Črnomelj), *Gorenjski partizanski tisk* (februar 1945, Cerklje), *Izdelki vojaških delavnic VII. korpusa* (4. 3. 1945). Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 71–83. Sodeč po fotografijah, so bile razstave v različnih zasilnih prostorih, glej:

ZI je zbral dobršen del gradiva s teh razstav, kar je predstavljalo osnovo za prirejanje nadaljnjih razstav že med vojno, pa tudi pozneje.³⁰ Po vojni je ZI organiziral razstave na različnih lokacijah.

Med povojnimi razstavami, pri katerih je sodeloval ZI, velja posebej izpostaviti veliko razstavo *Osvobodilna fronta v domovinski vojni*, ki se v virih pojavlja tudi pod imenom *Partizanska razstava*.³¹ Odprli so jo na peto obletnico ustanovitve OF, 26. 4. 1946, in sicer na treh lokacijah: v Narodni galeriji, Jakopičevem paviljonu in v še ne povsem dograjeni Moderni galeriji. (Slike 77-78) V prostorih Narodne galerije je bil na ogled celoten »razvoj ljudske oblasti od postanka osvobojenih ozemelj do vzpostavitve ljudske oblasti na vsem ozemlju Slovenije«.³² V tem delu razstave je bilo tako prikazano raznovrstno gradivo, od predstavitev ustanovitve OF in njenih ustanoviteljev (Edvarda Kardelja, Borisa Kidriča in Josipa Vidmarja) do gospodarske in kulturne situacije v Julijski krajini, razvoja osvobodilnega boja in zločinov okupatorja na Koroškem ter zgodovine slovenskega življenja v Porabju.³³ V Jakopičevem paviljonu so bila predstavljena dela 42 slovenskih umetnikov, ki so nastala po osvoboditvi in so bila motivno vezana na »partizansko borbo, obnovo in novi utrip slovenskega delovnega ljudstva«.³⁴ V razstavnih izborih so bile vključene tako slike kot grafike, risbe in kipi.³⁵

Z dela razstave v Moderni galeriji imamo v muzeju ohranjenega dovolj fotografskega gradiva, da precej natančno vemo, kako je izgledala in, v kombinaciji s številnimi medijskimi odzivi, lahko dobro razumemo tudi koncept te ambiciozne postavitve.³⁶ Tematsko je bila razdeljena na različna področja partizanskega življenja in boja, npr. partizanske tiskarne in delavnice, saniteta, partizanska oprema, radio OF, telegrafska dejavnost in orožje. V postavitvi je bilo vključenih tudi nekaj rekonstrukcij prostorov, na primer rekonstrukcija notranjosti partizanske bolnice. Nad številnimi zgodovinskimi predmeti, gosto

Tematska škatla *Dogodki v MLRS*, Fototeka Muzeja novejše in sodobne zgodovine Slovenije (naprej MNSZS).

- 30 Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 71. Glej tudi: Milan Bevc, »O delu in razvoju Muzeja narodne osvoboditve LRS od ustanovitve do danes«, v: Milan Bevc (ur.) *Letopis Muzeja narodne osvoboditve LRS*, zv. 1, Muzej narodne osvoboditve LRS, Ljubljana, 1957, str. 154.
- 31 Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 71. Osjak razstavo navaja le pod imenom *Partizanska razstava* in kot njeni lokaciji le Moderno galerijo in Jakopičev paviljon.
- 32 Brez avtorja, »Otvoritev razstave 'Osvobodilna fronta v domovinski vojni'«, *Ljudska pravica*, let. 7, št. 100, 30. 4. 1946, str. 4.
- 33 Prav tam.
- 34 Prav tam.
- 35 Brez avtorja, »Razstava slovenske upodabljalno umetnosti«, *Ljudska pravica*, let. 7, št. 110, 14. 5. 1946, str. 6.
- 36 Brez avtorja, »Gospodarski del razstave 'Osvobodilne fronte' v domovinski vojni«, *Ljudska pravica*, let. 7, št. 108, 11. 5. 1946, str. 8. Brez avtorja, »Otvoritev razstave 'Osvobodilna fronta v domovinski vojni'«, *Ljudska pravica*, let. 7, št. 100, 30. 4. 1946, str. 4. Brez avtorja, »Otvoritev razstave ...«, 1946 (gl. op. 32), str. 4.









77-85

Pogledi na del razstave *Osvobodilna fronta v domovinski vojni* v prostorih še nedokončane Moderne galerije v Ljubljani, leta 1946.



razporejenimi na različnih nosilcih v različnih višinah, so se na stenah vili še dolgi in visoki pasovi s prizori bitk, prenašanja ranjencev, begunstva, streljanja talcev, torej s podobami, ki so se vse bolj utrjevale kot značilni partizanski motivi. Sklepamo, da so bili ti pasovi z monumentalnimi prizori naslikani izrecno za razstavo. Ob njih so bila umeščena še nekatera likovna dela in različni napisi. Skupaj z drugimi razstavljenimi predmeti in scenskim gradivom – maketami, zemljevidi, rastlinjem, ki naj bi ustvarjalo občutek gozda – je likovni del tega dela razstave v Moderni galeriji tvoril ambiciozno ambientalno postavitev, preišljeno mizansceno, ki je – še posebej neposredno po vojni – na gledalca verjetno naredila močan vtis. Domnevamo lahko, da je režijski princip prav s kombinacijo novoizdelanih predmetov, velikih slikovnih podob in predmetov, ki so bili še nedavno uporabljeni neposredno v vojnem dogajanju, poskušal vzbuditi čim bolj intenzivno vživetje obiskovalca in posledično njegovo poistovetenje z idejami NOB.

Glede na vse naštetu je *Osvobodilna fronta v domovinski vojni* predstavljala enega ključnih projektov slovenske kulturne politike takoj po vojni. Zaradi njenega obsega in kompleksnosti je pri njeni pripravi moralo sodelovati veliko število ljudi, otvoritve pa se je udeležil tudi takratni politični vrh.

Med pomembnimi razstavami prvega obdobja, pri katerih je sodeloval ZI, je treba omeniti veliko razstavo *Narodnoosvobodilna borba v Jugoslaviji (La lutte des peuples yougoslaves pour la liberté)*, ki je bila tik pred Pariško mirovno konferenco organizirana v Parizu, torej takoj po zgoraj obravnavani razstavi *Osvobodilna fronta v domovinski vojni*.³⁷ Pariško razstavo so organizirali na pobudo jugoslovanske ambasade v Franciji skupaj z Društvom France–Yougoslavie (Association France–Yougoslavie) in z močno podporo ter tudi pod uradnim pokroviteljstvom številnih ključnih osebnosti povojne francoske intelektualne in politične elite.³⁸

Za to razstavo je ZI posodil pomembno in raznovrstno gradivo iz svojih zbirk. Nimamo veliko podatkov o tej razstavi, sklepamo pa,

37 Na plakatu za razstavo sta navedena datum, 19. 6. do 15. 7., in lokacija razstave: Les Ambassadeurs, 3, Avenue Gabriel, Place de la Concorde. Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 71. Domnevamo, da se Les Ambassadeurs nanaša na koncertno dvorano, v kateri je do leta 1929 deloval slavni kabaret Café des Ambassadeurs. Nathalie Coutelet, »L'expérience partagée au café-concert du XIXe siècle«, *Études littéraires*, let. 51, št. 3, 2023, str. 97–110.

38 Katarina Todić, »A Traditional Friendship? France and Yugoslavia in the Cold War World, 1944–1969« (doktorska disertacija), McMaster University, Hamilton, 2015, str. 77–78. Že leta 1945 je izšla publikacija z enakim naslovom, kot ga je imela razstava: *La lutte des peuples yougoslaves pour la liberté*, France–Yougoslavie, Pariz, 1945. Ker jo je izdalo isto društvo, France–Yougoslavie in ker je predgovor prispeval René Cassin, ki je govoril tudi na otvoritvi, dopuščamo možnost, da gre za povezana projekta. Povsem mogoče se zdi, da je Jugoslavija pripravila v Parizu dve podobni razstavi, eno leta 1945 in drugo leta 1946. Brez avtorja, »Jugoslovenska izložba u Parizu«, *Slobodna Dalmacija*, let. 3, št. 167, 10. 6. 1945, str. 3.

da je bila v luči takratnih pogajanj o novih poveljnih mejah države zelo ambiciozna in premišljeno zasnovana.³⁹ ZI naj bi na to razstavo poslal tudi 14 umetniških del, med drugim kip Zdenka Kalina *Partizan*, ki je bil že eden središčnih poudarkov razstave *Osvobodilna fronta v domovinski vojni* v Moderni galeriji.⁴⁰

Že v prvem obdobju sta ZI in MNO LRS posojala gradivo tudi za druge razstave. Leta 1946 je na primer ZI ob prihodu zavezniške komisije, ki je ugotavljala nacionalno pripadnost prebivalstva na Primorskem, posodil gradivo za razstavo partizanskega tiska v Trstu.⁴¹

3 Drugo obdobje: 1952–1958

Za razliko od prvega obdobja, ko je novonastali muzej deloval zelo podobno kot ZI in bil osredotočen predvsem na vzpostavljanje same institucije in zbiranje ter evidentiranje gradiva, sta drugo obdobje zaznamovala bolj strukturirano urejanje likovne zbirke ter jasnejša zbiralna politika. Leta 1952 je muzej začel tudi z inventarizacijo likovne zbirke.⁴² Število del se je naglo povečevalo in likovna zbirka je predstavljala velik del celotnega muzejskega gradiva.⁴³ Muzej se je uveljavljal tudi kot pomembna muzejska institucija v širši mreži jugoslovanskih muzejev NOB, med drugim se je povečevalo število razstav na drugih lokacijah in izposoj del drugim institucijam.⁴⁴

Zaradi načina upravljanja z likovno zbirko v drugem obdobju sklepamo, da ji je muzej začel pripisovati poseben pomen. Za razliko od prejšnjega obdobja je bilo likovno gradivo vse bolj ločeno obravnavano

39 Matija Žgajnar navaja, da se je ravno takrat Jugoslavija z Edvardom Kardeljem na čelu »na pariški mirovni konferenci borila za svoje nove meje, predvsem za Primorsko. Da bi pridobili francosko javno mnenje, je odšel tja tudi pevski zbor jugoslovanske armade Srečko Kosovel«. Na istem mestu je navedeno, da naj bi še bolj prepričljivo na »Francoze delovala razstava o partizanskem boju v Jugoslaviji«. ZI je za razstavo posodil bojne zastave nekaterih slovenskih bataljonov, brigad in divizij, radijske sprejemnike iz ilegalnega boja, partizanski top, ročni ciklostil, izdelke partizanskih delavnic, sanitetni material in podobno. Žgajnar, 1998 (gl. op. 24), str. 39–40.

40 S seznama predmetov, ki naj bi jih ZI poslal v Pariz, je razvidno, da so tja namerali poslati dela Toneta Kralja, Maksima Sedeja, Božidarja Jakca, Doreta Klemenčiča - Maja, Draga Vidmarja, Franceta Miheliča, Nikolaja Pirnata in že omenjenega Kalina. Kalinov *Partizan* je enak kipu s *Spomenika zmage* v Murski Soboti, odkritega leta 1945. Na ljubljanski razstavi *Osvobodilna fronta v domovinski vojni* leta 1946 je bil razstavljen ali še en odlitek kipa ali njegov patiniran osnutek. Med raziskavo nismo našli podatkov o tem, ali je bil *Partizan* v Pariz dejansko poslan in kje se nahaja danes. Mapa Razstava Pariz 1946, »Predmeti izložbe N. O. V. v Parizu od 19. VI. 1946 do 15. VII. 1946«, Arhiv izposoj MNSZS.

41 Žgajnar, 1998 (gl. op. 24), str. 40.

42 Durjava, 1998 (gl. op. 2), str. 53.

43 Leta 1957 je bilo v muzeju 7.000 predmetov, od tega 1.500 umetniških del. Urbanc, 1998 (gl. op. 10), str. 17.

44 Milan Bevc, »Delo Muzeja narodne osvoboditve v 1958. letu«, v: Milan Bevc (ur.), *Letopis Muzeja narodne osvoboditve LRS*, zv. 2, Muzej narodne osvoboditve LRS, Ljubljana, 1958, str. 259.

od gradiva preostalih zbirk in tako tudi predstavljeno. V muzeju so celo razmišljali o postavitvi posebnih stavb, namenjenih likovni produkciji in stalnim postavitvam likovnih del. Leta 1952 so načrtovali komemorativno postavitve portretnih plastik ob muzeju, ki so jo imenovali aleja narodnih herojev.⁴⁵ Naslednje leto so, morda po vzoru zagrebške Gipsoteke (danes Gliptoteka HAZU), načrtovali tudi »ureditev gipsoteke oz. postavitve kipov iz mavca«.⁴⁶ Pojavila se je celo ideja o graditvi umetniškega paviljona, kjer bi predstavili tako partizansko grafiko kot dokumentarno fotografijo. Glavni namen tega paviljona naj bi bil popularizacija likovne zbirke, kjer bi bila združena vsa partizanska umetniška dela »na enem samem mestu«.⁴⁷ Novi paviljon naj bi stal ob vzhodnem delu muzejske stavbe in bil razdeljen v razstavne in delovne prostore.

»Razstavna prostora bi bila dva. Prvi bi bil namenjen za občasne razstave s kapaciteto do 150 grafik ali do 500 fotografij, drugi bi bil stalen razstavni prostor za maksimalno 200 grafik. Galerija bi imela tudi svojo halo z garderobami, prostorom za vratarja in s sanitarijami. Delovni prostori pa bi obsegali fotolaboratorij, depo za grafiko, olja in fotografije ter pisarno za kustosa paviljona. Filmski material bi bil shranjen v klimatiziranem 'bunkerju' v kleti.«⁴⁸

Okoli paviljona so načrtovali ureditev parka herojev, kar je verjetno ponovitev ideje iz leta 1952, ko so razmišljali o takšni ali podobni komemorativni postavitvi pred muzejem. Izdelana in objavljena je bila tudi že idejna skica novega paviljona arhitekta Maksa Toboljeviča, vendar do dejanske postavitve paviljona ni prišlo.⁴⁹ (Slika 86) Muzej pa je bil leta 1956 uspešen pri rekonstrukciji sedmih objektov partizanskih tiskarn na gozdnatem vznožju hriba za muzejem.⁵⁰ Ob njihovi otvoritvi so hkrati odprli tudi občasno razstavo partizanskih ilustracij v muzejski

45 Za ta projekt je bil predviden natečaj, vendar nimamo podatkov o tem, ali je do njega dejansko prišlo. Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Urad za urbanizem pri MLO, 436/3, 19. 12. 1952«, SI AS 2200/7/16, ARS.

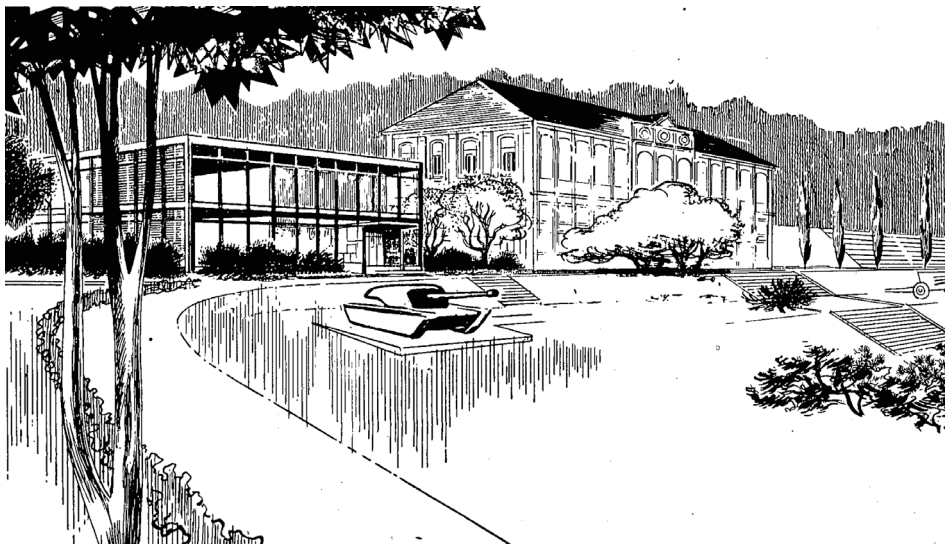
46 Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Obrazložitev k predlogu proračuna za leto 1953«, SI AS 2200/7/17, ARS. Kot potencialni avtorji skulptur so v predlogu naštetih Francišek Smerdu, Božo Pengov, Tine Kos, Ivan Zajec in Boris Kalin.

47 Bevc, 1957 (gl. op. 30), str. 158.

48 Prav tam.

49 Bevc, 1957 (gl. op. 30), str. 158, 160. Načrtovanje umetniškega paviljona je potekalo pred ustanovitvijo današnjega Mednarodnega grafičnega likovnega centra. Dejanske povezave z nastajanjem tega razstavišča sicer nismo našli, gre pa za podobno idejo razstavišča grafične umetnosti v mestnem parku Tivoli.

50 Mišljeno je bilo, da je v »gozdček za Cekinovem gradom preneseno vse tisto vzdušje, ki je bilo tako značilno za medvojna leta, pa naj bo to na Dolenjskem, Štajerskem, Primorskem ali pa na Gorenjskem«. Brez avtorja, »Selitev partizanskih tiskarn v Ljubljano«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 6, št. 132, 6. 6. 1956, str. 3.



Inž. arh. Maks Toboljevič: Idejna skica paviljona za partizansko grafiko in dokumentarno fotografijo NOB. Obrazložitev glej na str. 158.

Idejna skica paviljona za partizansko grafiko in dokumentarno fotografijo ob MNO LRS Maksa Toboljeviča, reproducirana v *Letopisu Muzeja narodne osvoboditve LRS* leta 1957.

stavbi.⁵¹ Sprva so postavili lesene objekte v naravni velikosti in jih obdali z žico, ki je med vojno stala na meji med takratnima Italijo in Nemčijo.⁵² Sodeč po fotografijah, je bila kasneje rekonstruirana oz. poustvarjena še notranjost objektov. S to stalno postavitvijo je muzej zelo neposredno predstavljal težke razmere, v katerih so te tiskarne delovale, in opominjal na njihov pomen za odporiško gibanje.⁵³ Omeniti velja, da je muzej z razstavljanjem gradiva iz zbirk v teh objektih hkrati reševal tudi problem pomanjkanja razstavnega prostora.⁵⁴ (Slika 87) Načrtovali so še postavitev rekonstrukcij stražnih stolpov iz koncentracijskih taborišč, vendar do dejanske postavitve ni prišlo.⁵⁵

- 51 Brez avtorja, »Spomenik partizanski tiskani besedi«, *Slovenski poročevalec*, let. 17, št. 171, 22. 7. 1956, str. 2. Postavitev tiskarn je odzvanjala v takratnih časnikih. Ob otvoritvi je izšla tudi posebna izdaja *Ljudske pravice*, posvečene tematiki partizanskih tiskarn in partizanskega tiska. Gl.: *Ljudska pravica: Spominska izdaja ob otvoritvi rekonstrukcij partizanskih tiskarn pri Muzeju narodne osvoboditve LRS*, let. 22, št. a, 21. 7. 1956.
- 52 Brez avtorja, »Selitev partizanskih tiskarn ...«, 1956 (gl. op. 50), str. 3.
- 53 Rekonstruirane so bile: tehnika Cankar, tiskarna Trilof, elektrarna (energetski sistem), strojnica in klišarna Partizanske tiskarne Triglav - 11a, stavnica tiskarne Slovenije in atelje tiskarne Ladopunkt. Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 71.
- 54 Bevc, 1957 (gl. op. 30), str. 154.
- 55 Brez avtorja, »Selitev partizanskih tiskarn ...«, 1956 (gl. op. 50), str. 3. Več podatkov o tem projektu nimamo, vemo le, da so leta 1956 načrtovali njihovo postavitev v prihodnosti.



Rekonstruirane partizanske tiskarne v gozdu za MNO LRS leta 1956.

Za muzej je v drugem obdobju postalo vedno bolj pomembno poudarjanje vizualne podobe spomina na drugo svetovno vojno in s tem tudi likovno obeleževanje pomembnejših dogodkov ali oseb. Muzej je prepoznaval komunikacijsko moč likovnih del in ob pripravi posameznih razstav pogosto naročal dela z motivi vojnih dogodkov. Tak primer je bila prva razstava muzeja po selitvi v Cekinov grad leta 1952 z naslovom *Ljubljana v narodnoosvobodilni borbi*, za katero v arhivu najdemo omembo nepoimenovanih umetniških slik, ki so jih naročili zanj. Sodeč po fotografijah, tematiki, času nastanka in času sprejema v muzej, sklepamo, da je eno naročenih del za to razstavo ustvaril Tone Kralj, in sicer sliko *Streljanje talcev, 13. 10. 1942*.⁵⁶

Muzej je s tovrstnimi naročili in z načinom predstavljanja likovnega gradiva začel prevzemati pomembno vlogo pri vzpostavljanju tipičnih ikonografskih motivov, povezanih z NOB, ter tudi pri njihovi promociji. Te podobe niso le beležile in ilustrirale pretekle vojne dogodke, temveč so posredovale tudi vrednote in simboliko upora NOB kot temelje povojne socialistične ureditve. Kot primer teh motivov lahko navedemo motive partizanske kolone v snegu, prenosa ranjenca

56 Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Svet za prosveto in kulturo LRS (računovodstvo), 283/2, 1. 9. 1952«, SI AS 2200/7/16, ARS.

ali zvezanih talcev, ki so bili redno razstavljeni, reproducirani in tudi publicirani.⁵⁷ (Slika 88) Muzej je prav prek razstav pospešeno utrjeval tudi svojo vlogo središča diseminacije teh podob. Postajal je kar nekako – sicer neuradno – pristojen zanje, z rednim poudarjanjem posameznih motivov pa je spodbujal tudi nastanek novih likovnih del s to tematiko. Tudi povečanemu sodelovanju z drugimi muzeji v tem obdobju verjetno nista botrovala le pomanjkanje razstavnega prostora v lastni muzejski stavbi in želja po sodelovanju, temveč prav ambicija po aktivni diseminaciji teh podob ter njihovem utrjevanju v zavesti splošne javnosti.

Slednje je morda še posebej očitno v primeru razstav partizanske grafike, ki so postale neke vrste stalnica v muzejskem razstavnem programu. Opazimo lahko, da je muzej prav zbirko partizanske grafike vedno bolj prepoznaval kot zelo poveden in atraktiven del svoje zbirke.⁵⁸ Z rednimi razstavami so poudarjali fenomen njenega nastanka med samo vojno ter želeli prikazati »širokim ljudskim množicam in zlasti tujcem, v kakšnih pogojih je slovenski narod ustvaril toliko kvalitetnega tiska in kakšno vlogo je imel ta tisk v NOB, kar je edinstven primer v svetovnem protifašističnem boju«. ⁵⁹ Partizanska umetnost je imela v tem pogledu ne le estetsko, motivacijsko ali dokumentarno, temveč tudi jasno politično funkcijo, saj je spodbujala narodovo pripadnost partizanski ideji tudi po vojni. Pogostejša organizacija teh razstav je zato razumljiva, pri čemer je bilo takšno razstavljanje tudi cenovno ugodno in je predstavljalo razmeroma majhen organizacijski angažma.

3.1 Razstave drugega obdobja

V drugem obdobju je bilo likovno gradivo predstavljeno predvsem v okviru zgodovinskih razstav, že omenjenih razstav partizanske grafike in tudi samostojnih likovnih razstav. Na zgodovinske razstave je bilo likovno gradivo vključeno bodisi kot ločena enota bodisi kot del celotne razstavne postavitve, vendar v tem obdobju ne zasledimo več enakega celostnega in teatralnega pristopa dopolnjevanja razstave z monumentalnimi poslikavami in scenografskimi elementi kot denimo v primeru velike razstave *Osvobodilna fronta v domovinski vojni* v prvem obdobju.

57 Med avtorji teh podob so bili na primer Nikolaj Pirnat, Drago in Nande Vidmar, France Mihelič, Ive Šubic, Dore Klemenčič - Maj, Božidar Jakac, Vladimir Lamut in Alenka Gerlovič.

58 Pod izrazom partizanska grafika so bile sicer razumljene in seveda tudi razstavljene različne vrste gradiva: grafike, risbe, ilustracije, plakati, letaki ipd. iz obdobja NOB. Iztok Durjava je zapisal, da so med vojno nastale grafike »nasledile predvojne socialnokritične grafike«, saj so »ohranile njihovo humanistično sporočilo, hkrati pa so vsebovale novo borbenost. Predstavljale so umetnikov intimen odnos do boja in revolucije, hkrati pa so postale del likovne govornice, ki je bila razumljiva in prepričevalna.« Iztok Durjava, *Zbirka likovnih del Muzeja ljudske revolucije Slovenije*, Muzej ljudske revolucije Slovenije, Ljubljana, 1984, str. 3, 5.

59 Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »MNO ima na svojem programu v letu 1953 naslednje razstave«, SI AS 2200/7/16, ARS.



Zgoraj: Božidar Jakac: Cez prago, uje-
denka, 1945.
Levo: Alenka Gerlovič: Hojka, les-
orez, 1944.
Desno: Niko Pirnat: Pri menaži, pero-
risba, 1944.

PARTIZANSKA GRAFIKA

najčistejša moderna ljudska umetnost

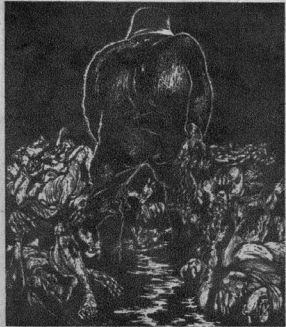


Partizanska grafika, te risbe in odtisi, ki so redki v zgodovini vojn in lepih umetnosti tako po načinu nastanka kot po svojem pričevanju, so eden naših dragocenih spominov. Sodiijo na področje likovne umetnosti, pa pomenijo pri tem mnogo več kot zgolj likovne ostviritve in se zato izmikajo strokovnjakskemu prijemu. Kaj se ne potrebi profesionalistu, zmora preprosti človek. Če za kaj, drži zanje, da jih ni treba ljudstvu šele približevati.

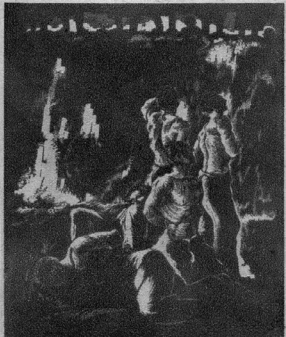
Partizanska grafika je neposredno vzrasla iz ljudske nesreče in ljudskega odpora in zato jo ljudstvo razume. Je naša najčistejša moderna ljudska umetnost. — Luc Menake.

Objavljamo nekaj podob z zadnje razstave partizanske grafike v Mali galeriji v Ljubljani. Razstave v Mali galeriji prireja Društvo slovenskih upodabljajočih umetnikov.

Levo: Ise Šubic: Lupljenje krompirja, risba, 1942.
Desno: France Sina: Iz akcije, lesorez, 1945.
Desno spodaj: D. Petrič: Partizanka, lesorez.



Levo: Dore Klemenčič-Maj: »Uber-
menscha«, lesorez, 1944.
Zgoraj: Lojze Laurič: Kostjo, les-
orez, 1944.
Desno: France Mihelič: Kolona, lito-
grafija.
Spodaj: Ivan Sejjak-Copić: Mati, lino-
rez, 1944.
Levo: Vito Globočnik: Tatci, lesorez.



596

Prispevek Partizanska grafika: Najčistejša moderna ljudska umetnost iz revije *Tovariš* leta 1952.

Stalne razstave muzejev praviloma predstavljajo najpomembnejše gradivo in odražajo temeljne vsebinske usmeritve institucije. Izbor razstavljenega gradiva tako omogoča vpogled v hierarhijo vrednotenja muzejskih predmetov ter razkriva, s katerimi vsebinami se institucija najbolj identificira in s katerimi naracijami nagovarja obiskovalce. Leta 1955 je muzej končal prenovno grajske stavbe in pripravil svojo prvo stalno razstavo o vojaškem in političnem razvoju NOB v Sloveniji med drugo svetovno vojno.⁶⁰ Na njej je bilo razstavljenih 72 likovnih del ob drugem muzejskem gradivu (med drugim orožje, zastave, zemljevidi, saniteta in fotografije).⁶¹ V avli muzeja je stal Augustinčičev kip Tita, vhodna dvorana v prvem nadstropju pa je bila posvečena narodnim herojem, kjer sta stala doprsna kipa Franca Rozmana - Staneta (1911–1944) in nedavno umrlega Borisa Kidriča (1912–1953).⁶² Likovna dela so bila razporejena po vseh prostorih, vendar so bila posebej zgoščena v osrednji, freskirani dvorani prvega nadstropja, t. i. Viteški dvorani. Tam je bilo na ogled večje število »najboljših primerkov partizanskega tiska«.⁶³ (Sliki 89–90) S prvo stalno razstavo je muzej do neke mere opredelil način vključevanja likovnih del v svoje zgodovinske razstave.⁶⁴ Opaziti je mogoče trend sicer znatnega vključevanja likovnih del, vendar so le redka zavzemala poudarjena mesta na razstavah. Predvsem so vsebinsko dopolnjevala drugo razstavno gradivo ali predstavljala manjše celostne likovne poudarke kot na primer leta 1958 na razstavi *Kurirske zveze v NOB: Razstava v počastitev Dneva republike*, ko so bila v svojem

60 Kot navaja Kaja Širok, je bila razstava dobro obiskana, a spodbudila tudi očitke, da se preveč osredotoča na »individualne junaške pripovedi, s čimer poveljuje izbrane zgodbe in ignorira kolektivno zgodbo o uporu in žrtvovanju«. Kaja Širok, »Reinterpreting and Transforming 'Red' Museums in Yugoslavia« (2018), v: Aedin Mac Devitt (ur.), *Museum International*, let. 70, št. 3–4, 2018, str. 31.

61 Kip Josipa Broza - Tita je muzej od Antuna Augustinčiča kupil z namenom, da ga postavi na novo stalno razstavo. Dogovarjanje o tem se je začelo že leta 1953. Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Pismo Antuna Augustinčiča Muzeju narodne osvoboditve, 16. 12. 1953«, SI AS 2200/8/18, ARS. Gre za različico znamenite upodobitve Tita, ki je bila sprva odkrita v Kumrovcu leta 1948, kasneje pa je bilo več njenih odličkov postavljenih še v drugih jugoslovanskih mestih. Leta 1958 je bil kip s stalne razstave MNO LRS premaknjen na Gospodarsko razstavišče v Ljubljani ob *VII. kongresu Zveze komunistov Jugoslavije*. Leta 1961 so nato kip prestavili na ploščad pred muzej, kjer je ostal do zgodnjih devetdesetih let, ko je bil deponiran. Ivan Smiljanič, »Spomenik za življenje: Zgodovina koncepta na Slovenskem«, *Retrospektive*, let. 5, št. 1, 2022, str. 39.

62 Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Muzej narodne osvoboditve LRS, str. 3«, SI AS 2200/8/18, ARS.

63 Brez avtorja, »Pred otvoritvijo Muzeja narodne osvoboditve«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 5, št. 92, 19. 4. 1955, str. 4. Urbanc, 1998 (gl. op. 10), str. 17.

64 Izšel je tudi krajši vodnik po razstavi, opremljen s številnimi fotografijami postavitve. *Muzej narodne osvoboditve LR Slovenije*, Muzej narodne osvoboditve LR Slovenije, Ljubljana, 1956.

89



90



89-90

Likovna dela na stalni razstavi v Viteški dvorani in stalna postavitev skulptur v avli muzeja leta 1955. V avli so se sicer menjale začasne razstave.



Pogled na razstavo *Partizanske ilustracije* v avli muzeja leta 1956.

prostoru predstavljena dela umetnikov partizanov.⁶⁵ Sodeč po fotografijah, se je podobna postavitve likovnih del pojavila tudi na razstavi iz leta 1958 z naslovom *Ilegalni tisk v okupirani Ljubljani*.⁶⁶

V drugem obdobju je muzej organiziral tudi občasne specializirane likovne razstave, vendar te niso bile zelo pogoste. Posebej velja izpostaviti že omenjeno razstavo *Partizanske ilustracije* iz leta 1956, kjer so bila likovna dela – kot je razvidno s fotografij razstave – predstavljena po tematskih sklopih, na primer ilustracije in risbe iz okupatorskih taborišč, plakatna ilustracija ter podobe talcev.⁶⁷ (Slika 91) Istega leta je muzej v Mali galeriji pripravil še eno pomembno specializirano likovno razstavo, posvečeno deseti obletnici smrti umetnika in partizana Vita Globočnika, čigar dela je muzej v velikem številu hranil v svoji zbirki.⁶⁸

65 *Kurirske zveze v NOB: Razstava v počastitev Dneva republike* (razstavni katalog), Muzej narodne osvoboditve, Ljubljana, 1958. Bevc, 1958 (gl. op. 44), str. 259.

66 *Ilegalni tisk v okupirani Ljubljani: Razstava v počastitev VII. kongresa ZKJ in partizanskega pohoda ob žici* (razstavni katalog), Muzej narodne osvoboditve, Ljubljana, 1958. Tematska škatla ... (gl. op. 29).

67 Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 72. Tematska škatla ... (gl. op. 29).

68 Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 72.

4 Tretje obdobje: 1959–1971

V poznih petdesetih letih so v družbeno in politično življenje že vstopale generacije, za katere je bila vojna le del otroških spominov. Usmerjene v prihodnost, so se vse manj oklepale herojskega narativa o boju in zmagi NOB. Država je zato poskušala z različnimi sredstvi ohranjati spomin živ, ga smiselno utemeljiti v preteklem predvojnem sorodnem dogajanju in ga hkrati posredovati mlajšim generacijam tudi na sodoben način. V povezavi s teoretskim utemeljevanjem socialistične samoupravne državne ureditve je središče zgodb obravnavanega muzeja postala socialistična revolucija, ki je bila predstavljena kot boj za boljši in pravičnejši svet, ki še traja. V skladu s tem idejnim premikom so se, tako kot smo že opisali, jugoslovanski muzeji NOB postopoma preimenovali v muzeje ljudske revolucije in s tem spremenili tudi svoje poslanstvo. Muzej ljudske revolucije Slovenije (MLRS) se je odtlej osredotočal na vsebine, vezane na predvojno delavsko gibanje, narodno osvobajanje oz. ljudsko revolucijo v času vojne in povojno socialistično izgradnjo. Taka vsebinsko-kronološka razmejitev muzejskih vsebin je ostala aktualna vse do konca osemdesetih let.⁶⁹

Sprememba muzejskega poslanstva je vplivala tudi na likovno zbirko. V praksi je to pomenilo, da je muzej začel zbirati tako umetnost iz obdobja pred drugo svetovno vojno kot tudi po njej. Ob tem je nadaljeval tudi z zbiranjem umetnosti NOB, ki jo je preučeval v odnosu do drugih dveh obdobj. Povojna umetnost, ki jo je muzej spodbujal in zbiral, je bila v tem kontekstu razumljena kot neke vrste logična nadgradnja umetnosti NOB.

Število likovnih del v zbirki se je v tem obdobju naglo povečalo. Večina del je bila muzeju podarjena predvsem zaradi »velike želje in pripravljenosti ponudnikov, da bi bila dragocena dela varno spravljena v ustanovi, ki bi jih proučevala in tudi posredovala javnosti«. ⁷⁰ Po letu 1960 je muzej z organiziranimi prevzemi od različnih družbenopolitičnih organizacij pridobil veliko gradiva, vključno z likovnimi deli. ⁷¹ Vse bolj sistematično je pridobival likovna dela tudi z odkupi, pri čemer je odkupoval tako starejšo kot tudi sodobno umetniško produkcijo. ⁷²

69 Durjava, 1998 (gl. op. 2), str. 54.

70 Durjava, 1984 (gl. op. 58), str. 3.

71 Durjava, 1998 (gl. op. 2), str. 54. Primer take pridobitve so dela Franceta Miheliča, ki je vsa svoja dela, nastala med NOB, podaril Centralnemu komiteju Komunistične partije Slovenije. Ta jih je nato odstopil MNO LRS. Vera Visočnik, »O zbirki risb in grafik v Muzeju narodne osvoboditve«, v: France Klopčič (ur.) *Prispevki za zgodovino delavskega gibanja*, št. 1, 1960, str. 353.

72 Iz poročila Komisije za odkupe likovnih del je razvidno, da je bilo leta 1959 v muzeju 3.000 del 50 avtorjev. Največ je bilo v zbirki del Iveta Šubica, z velikim številom del so bili zastopani tudi Vito Globočnik, Nikolaj Pirnat, Vladimir Lamut, Nande Vidmar, Drago Vidmar, Lojze Lavrič in Alenka Gerlovič. V poročilu je navedeno, da želijo pridobiti še dela Božidarja Jakca, ki naj bi imel pri sebi okoli 1.200 del, ter dela Doreta Klemenčiča. Navedeno je tudi, da je France Mihelič okoli 700 del predal Lojzetu

Zlasti se je to stopnjevalo, ko je v muzeju začela delovati Komisija za odkupe likovnih del (imenovana tudi Komisija za ocenitev likovnih del), o čemer bo več povedano v nadaljevanju.

V tretjem obdobju se je muzej v slovenskem okolju utrdil kot institucija, ki je ne gre prezreti pri pripravi kakršnih koli razstavnih vsebin, povezanih z umetnostjo NOB. Slednje sklepamo zaradi povečanega števila likovnih razstav, predvsem pa številnih sodelovanj z drugimi institucijami na tem področju. Muzej je v tem času izkazal tudi jasno ambicijo po profesionalizaciji upravljanja z likovno zbirko z zaposlovanjem kustosov, ki so bili po izobrazbi umetnostni zgodovinarji, kar se je prvič zgodilo leta 1958.⁷³

Skozi leta je za likovno zbirko v tretjem obdobju tako skrbelo več oseb, tako umetnostnih zgodovinarjev kot tudi drugih strokovnjakov. Med letoma 1959 in 1966 je za likovno gradivo skrbela Vera Visočnik, likovne razstave pa je pripravljala tudi kustos Jože Kori.⁷⁴ Ob njima velja posebej izpostaviti Lojzeta Gostišo (1923–2019), ki ni prišel v muzej samo zaradi potreb likovne zbirke, temveč tudi zaradi rekonceptualizacije muzeja.⁷⁵ Očitno je imel močno politično zaledje in je s svojim delovanjem predvsem skrbel za učinkovito udejanjanje aktualne socialistične doktrine. V sebi je združeval poznavalca tako sodobne kot starejše umetnosti, sposobnega organizatorja razstav in povezovalca med tako uradnimi kot nenapisanimi zahtevami politike in pomembnimi institucionalnimi ter drugimi umetnostnimi in kulturnimi projekti. V praksi je tako njegova vloga združevala funkciji kulturnega organizatorja in vsebinskega snovalca, ki je poskrbel, da so stvari potekale v skladu z vodilnim ideološkim narativom.⁷⁶ Ob zaključevanju dela v

Gostiši, ki je pripravljala raziskavo njegove umetnosti, po zaključku katere naj bi jih vključil v zbirko. Iz poročila je razumljivo, da se skoraj vsa dela vsebinsko še vedno nanašajo na vojno obdobje, medtem ko jih je bilo iz predvojnega le nekaj, nekoliko več pa iz povojnega obdobja. V nadaljevanju sicer načrtujejo, da bi predvojna dela le evidencialno in še ne odkupovali, vendar se je kasneje zgodilo nasprotno, saj lahko v naslednjih letih sledimo kar nekaj pridobitvam, tudi odkupom, predvojne umetnosti. Durjava, 1984 (gl. op. 58), str. 3; Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Zapisnik o seji sestanka likovnega referata, 16. 11. 1959«, SI AS 2200/13/31, ARS.

73 Durjava, 1998 (gl. op. 2), str. 54, 58.

74 Omenjena kustosa vsekakor nista bila edini osebi, ki sta se ukvarjali z likovnimi deli. Med raziskavo smo se namreč soočili s pomanjkanjem podatkov o vseh osebah, ki so upravljale z likovno zbirko. Nataša Jenko, »Seznam redno zaposlenih 1948–1998«, v: Nataša Urbanc (ur.), *Muzej novejše zgodovine: 1948–98: Zbornik, Muzej novejše zgodovine*, Ljubljana, 1998, str. 106.

75 Primerjaj: geslo Kranj na *Razstavljanje v Sloveniji 1947–1979*, razstavljanjevsloveniji.si, 2025, URL: <https://razstavljanjevsloveniji.si> (dostopano 21. 11. 2025).

76 Kot umetnostni zgodovinar je Gostiša obravnaval in podpiral različna obdobja in zvrsti likovne umetnosti. Deloval je do pozne starosti, ko so ob podelitvi nagrade Izidorja Cankarja leta 2009 v SUZD zapisali, da Gostiša »združuje neverjetne organizacijske sposobnosti in pronicljiv vpogled v opuse vrhunskih slovenskih umetnikov

ljubljskem muzeju je začel s podobno intenzivnim, a težko sledljivim načinom dela v Gorenjskem muzeju v Kranju.⁷⁷

Položaj Gostiše v ljubljanskem muzeju je težko razložiti, ker je bil formalno le zunanji sodelavec muzeja, medtem ko iz pričevanj nekdanjih kustosov in arhivskih dokumentov izhaja, da je v praksi dejansko on odločal o zbiralni in razstavni politiki muzejske likovne zbirke v tem obdobju.⁷⁸ V arhivskih dokumentih ga na primer zasledimo že leta 1958 kot »glavnega koordinatorja zbirke likovne umetnosti«,⁷⁹ čeprav je muzej isto leto zaposlil kustosa umetnostnega zgodovinarja. Poudariti velja, da se pri tem Gostiševe aktivnosti niso omejevale le na likovno zbirko muzeja, temveč je sodeloval pri večini razstavnih muzejskih projektov.

Sklepamo, da je muzej v tem obdobju tudi zaradi njegovega angažmaja pridobival tako veliko število likovnih del in več medinstitucionalnih razstavnih projektov. Predstavljamo si lahko, da je leta 1959 sodeloval tudi pri razširitvi mreže muzejskih sodelavcev z ustanovitvijo Komisije za odkupe likovnih del. Ta je večkrat letno predlagala, katera likovna dela bi odkupili, jih ocenjevala in pri tem tudi utemeljevala njihov pomen v likovni zbirki. V začetku so komisijo sestavljali kipar Boris Kalin, slikar Fran Zupan, umetnostni zgodovinarji Špelca Čopič in Vera Visočnik, ravnatelj muzeja Milan Bevc in že omenjeni Gostiša. Komisija je umetnike pozivala, da dela podarijo muzeju ali jih ponudijo v odkup. Kot je navedeno v letnem poročilu iz leta 1959, so bila nato

in drugih osebnosti. Javnosti jih je predstavil v publikacijah, ki jih je navadno sam organiziral, jim zagotovil finančna sredstva, jih oblikoval in velikokrat prispeval tudi strokovna besedila. Bil je pobudnik, idejni vodja, organizator in realizator številnih muzejskih in galerijskih akcij, knjižnih izdaj, posredovanj pri odkupih, likovnih oprem, spominskih obeležjih itd.« Gostiša je med drugim pisal o slovenskem lesorezu od 16. stoletja do sodobnosti, o povojni umetnosti (France Mihelič, Albin Rogelj itd.) ter o kulturnozgodovinskih spomenikih. Pripravljal je tudi razstave o socialnokritični umetnosti in umetnosti NOB. Ukvarjal se je z zapuščino Jožeta Plečnika in pripravil razstavo o njem v Narodni galeriji leta 1968 ter sodeloval pri Plečnikovi razstavi v centru Georges Pompidou v Parizu l. 1986. Pomembno delo je opravil tudi z raziskovanjem dela Janeza Vajkarda Valvasorja in v sklopu Fundacije Janez Vajkard Valvasor pri SAZU leta 2009 sodeloval pri izdaji faksimiliziranega natisa 17 zvezkov Valvasorjeve zbirke grafik in risb. Tesno je bil povezan z Izidorjem Cankarjem in je kasneje skrbel tudi za njegovo zapuščino. Brez avtorja, »Obrazložilo ob podelitvi nagrade Izidorja Cankarja dr. Lojzetu Gostiši«, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, suzd.si, URL: http://www.suzd.si/images/stories/Nagrade/2009_Gostisa.pdf (dostopano 20. 1. 2025). Milček Komelj, *Enigma Lojze Gostiša: Spomini na srečanja*, Slovenska matica, Ljubljana, 2021.

77 Glej geslo Kranj na *Razstavljanje v Sloveniji 1947–1979* (gl. op. 75).

78 Jenko, 1998 (gl. op. 74), str. 105–106. Vera Visočnik, neformalni pogovor, opravila Tina Fortič Jakopič, junij 2022. *Iztok Durjava*, neformalni pogovor, opravila Tina Fortič Jakopič, julij 2023.

79 Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Zapisnik o seji sestanka likovnega referata, 16. 11. 1959«, SI AS 2200/13/3, ARS.

izbrana za odkup predvsem dela umetnikov, ki so kot udeleženci NOB v »najprimernejši obliki likovnega izraza – predvsem z risbo in grafiko uspeli, da na umetniški način rešijo pozabe portrete voditeljev, kraje borb ter drugih važnih dogodkov, partizanske bolnice, tiskarne, prizore partizanskega življenja i. p. pa tudi življenje v okupatorjevih koncentracijskih taboriščih in ilegali«. ⁸⁰ Ob tem je bilo navedeno, da ne gre prezreti »prepotrebne delo umetnikov na propagandnem področju: ilustracij partizanskega tiska, map linorezov (Pirnat, Mihelič, Klemenčič, Globočnik), letakov, naperjenih proti okupatorjem in domačim izdajalcem (predvsem Pirnat in Mihelič), lepakov, osnutkov za partizanski denar, obveznice ljudskega posojila, naslovne strani brošur i. p.« ⁸¹ Z jasno zbiralno politiko in rednimi odkupi del je muzej očitno poskušal tudi spodbuditi, da bi umetniki postali ali ostali zavezani motiviki NOB in revolucije.

4.1 Razstave tretjega obdobja

V tretjem obdobju so se do določene mere nadaljevale značilnosti razstavljanja prejšnjega obdobja, pri čemer je muzej opazno stopnjeval število samostojnih likovnih razstav in razstav partizanske grafike ter posvečal dodatno pozornost umeščanju likovnih del na raznovrstne zgodovinske razstave. V tem času je MLRS veliko posojal dela tudi drugim ustanovam, tako jugoslovanskim kot tujim, kar kaže na njegovo aktivno vlogo v tedanji muzejski institucionalni mreži.

Muzej je v tem času ponovno razmišljal o postavitvi dodatnih paviljonov ob grajski stavbi. V enem naj bi bilo razstavljeno predvojno gradivo, v grajski stavbi gradivo NOB in v drugem paviljonu povojno gradivo. Ob tem so načrtovali v parku muzeja tudi postavitev spomenikov španskim borcem in borcem NOB. ⁸² V virih zasledimo, da je bila sočasno načrtovana tudi gradnja stavbe za galerijo NOB-grafike. ⁸³ Do postavitve paviljonov, dodatne stavbe in spomenikov ni prišlo. Je pa muzej v tretjem obdobju pripravil dve novi stalni razstavi, ki pa se v odnosu do umetnosti nista močno razlikovali od prve stalne muzejske postavitve iz leta 1955. Drugo stalno postavitev so odprli leta 1961, tretjo pa leta 1965 in jo nato leta 1971 še nekoliko preuredili. ⁸⁴ Iztok Durjava navaja, da je bilo na stalni postavitvi iz leta 1971 moč videti le »drobec« likovne zbirke, vendar je bila hkrati dovolj zgovorno prikazana

80 Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Poročilo o delu v letu 1959 v Muzeju NO«, str. 5, SI AS 2200/13/30, ARS.

81 Prav tam.

82 T. P., »Proširenje Muzeja narodnog oslobođenja u Ljubljani«, *Vjesnik Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske*, let. 20, št. 4454, 7. 4. 1959, str. 5.

83 L. J., »Zgrada za galeriju grafike«, *Vjesnik Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske*, let. 20, št. 4412, 17. 2. 1959, str. 4.

84 Muzej novejše zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Odgovori na pitanja o Muzeju revolucije u Ljubljani«, str. 3, SI AS 2200/13/30, ARS.

»velika izpovedna moč in humanistična sporočilnost bogate likovne dediščine«. ⁸⁵ Na razstavi je bilo na ogled več kot šestdeset likovnih del, vključno z osnutki in kopijami spomenikov NOB in revoluciji. Dela, ki so bila razporejena po vseh razstavnih prostorih in v avli muzeja, so obiskovalca spremljala med celotnim ogledom razstave. ⁸⁶ Kljub temu je bila večina likovnih del še vedno postavljena v Viteški dvorani in – sodeč po ohranjenih fotografijah – tudi v tem obdobju večinoma niso imela vloge glavnih vsebinskih poudarkov na stalnih razstavah. ⁸⁷

V tretjem obdobju so se precej spremenili standardi priprave razstav. Na zgodovinskih razstavah je bil pogosto določen kustos, odgovoren izključno za izbor likovnih del. ⁸⁸ Kot primer lahko navedemo pregledno zgodovinsko razstavo *Okupatorjevi zapori in taborišča* iz leta 1960, za katero je likovna dela izbrala kustosinja Vera Visočnik. ⁸⁹ Njeno raziskovanje za to razstavo je služilo tudi kot izhodišče za pozneje objavljeno raziskavo o taboriščni umetnosti. ⁹⁰

Ob kopici razstav partizanske grafike, ki so bile značilne že za prejšnji obdobji in so še vedno imele vodilno mesto pri promociji vsebin NOB, je muzej pripravil več različnih, tudi tematsko zaokroženih razstav likovnega gradiva. Pogosto so bile pospremljene s krajšimi katalogi oz. zgibankami. V tretjem obdobju se je tako bistveno povečalo število samostojnih likovnih razstav muzeja, pri katerih pa je še vedno moč opaziti vztrajanje pri popularizaciji vsebin NOB, kar je bilo usklajeno s sočasnim razstavljanjem likovnega gradiva NOB tudi v drugih razstaviščih, kot so bila ljubljanska galerija Doma JLA, ⁹¹ Mestna galerija Ljubljana ali Mala galerija. Z nekaterimi likovnimi razstavišči je MLRS tudi sodeloval, denimo z Malo galerijo so leta 1961 pripravili razstavo partizanske grafike, ⁹² z Mestno galerijo pa je muzej sodeloval

85 Durjava, 1984 (gl. op. 58), str. 18.

86 Prav tam, str. 24.

87 Tematska škatla ... (gl. op. 29).

88 Med razstavami naj izpostavimo razstavo *Žena v NOB* iz leta 1958, kjer je likovni del razstave pripravil Milan Brezovar. Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Pritožba Milana Brezovarja, 27. 5. 1959«, SI AS 2200/13/30, ARS.

89 *Okupatorjevi zapori in taborišča* (razstavní katalog), Muzej narodne osvoboditve, Ljubljana, 1960. Na razstavi je bilo prikazanih 116 del umetnikov in samoukov. Miroslav Luštek, »Občasna razstava 'Okupatorjevi zapori in taborišča' v Muzeju narodne osvoboditve«, v: France Klopčič (ur.), *Prispevki za zgodovino delavskega gibanja*, Ljubljana, št. 2, 1960, str. 359.

90 *Vera Visočnik*, neformalni pogovor (gl. op. 78). *Revolucija in umetnost: Risbe iz zaporov in taborišč*, Aleksander Bassin, Vladimir Lakovič in Vera Visočnik (ur.), Soča, Nova Gorica, 1969. Vera Visočnik je po odhodu iz muzeja leta 1966 intenzivno sodelovala z revijo *Borec*, ki je tudi sicer pogosto objavljala članke o likovnih delih in umetnikih, povezanih z muzejsko zbirko.

91 O razstavah v Domovih JLA glej tudi poglavje Ivana Smiljanića, »Revolucija in okvirih: Likovno ustvarjanje in razstavljanje v Jugoslovanski ljudski armadi«, v tej knjigi, strani 276–304.

92 Brez avtorja, »Razstava partizanske grafike«, *Delo*, let. 3, št. 343, 16. 12. 1961, str. 1.

pri razstavi *Likovna umetnost z NOB tematiko (1941–1963)*.⁹³ V tem času je MLRS še okrepil povezave z ustvarjalci in aktualno likovno sceno tudi prek sodelovanja z Društvom slovenskih likovnih umetnikov (DSLJU). Sodelovali so recimo pri veliki *Razstavi plastik NOB (Razstava plastik s tematiko narodnoosvobodilnega boja)*, ki je bila postavljena v Križankah v okviru *XIII. poletnih kulturnih prireditvev* v Ljubljani in posvečena 20. obletnici osvoboditve.⁹⁴ (Slika 92)

Poleg preglednih likovnih razstav je muzej v tem obdobju pripravil tudi več samostojnih razstav posameznih umetnikov.⁹⁵ Nekatere so bile organizirane tudi v drugih razstaviščih in so občasno gostovale tudi v drugih jugoslovanskih mestih.⁹⁶

V šestdesetih letih opažamo okrepljene povezave MLRS z drugimi sorodnimi jugoslovanskimi in tujimi muzeji in umetnostnimi institucijami. Pri tem je, kot že omenjeno, včasih težko ugotoviti, ali je MLRS pri določeni razstavi le posodil nekaj likovnih del za razstave drugih institucij ali pa je sodeloval tudi s svojim raziskovalnim ali organizacijskim delom oz. celo bil soorganizator. Za boljše razumevanje tega izrazitega dogajanja in njegovega značaja predstavljamo izbor nekaterih vidnejših projektov. Leta 1961 so v hrvaškem Muzeju revolucije pripravili razstavo *Plakati jugoslovanskega revolucionarnega delavskega gibanja (Izložba plakata Jugoslavenskog revolucionarnog radničkog pokreta)*, kamor so iz ljubljanskega muzeja potovala številna dela Nikolaja Pirnata, Iveta Šubica, Alenke Gerlovič, Vita Globočnika in drugih.⁹⁷ Leta 1963 je del zbirke partizanske grafike potoval na razstavo *Risbe in grafike iz narodnoosvobodilnega boja (Crteži i grafike iz narodnooslobodilačkog rata)* v Vojaški muzej v Beograd.⁹⁸ Leta 1965 je MLRS sodeloval pri razstavi *Jugoslovanska likovna umetnost v narodnoosvobodilni vojni 1941–1945 (Jugoslovenska likovna umetnost u narodnooslobodilačkom ratu 1941–1945)*, ki jo je organizirala Komisija za kulturne zveze s tujino SFR Jugoslavije in je bila prikazana tako

93 Brez avtorja, »22 let odzivov na veliko temo«, *Delo*, let. 5, št. 301, 3. 11. 1963, str. 5. »Razstave 1962–2012«, v: Mateja Podlesnik (ur.), *Razstava: 50 let Mestne galerije v Ljubljani*, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana, 2013, str. 83. Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 72. Osjak to razstavo navaja pod imenom *Slovensko slikarstvo na temo narodnoosvobodilnega boja*.

94 *Razstava plastik NOB* (zloženska), XIII. poletne kulturne prireditve, 1965.

95 Na primer: *Stane Kumar: Železničarski motivi* (zloženska), Muzej ljudske revolucije, Ljubljana, 1970. *Janez Boljka: Plastika, grafika* (zloženska), Muzej ljudske revolucije, Ljubljana, 1970. *Ivan Seljak-Čopič: Ilustracije* (zloženska), Muzej ljudske revolucije, Ljubljana, 1972.

96 Po Osjak naj bi npr. Kumrova razstava (glej op. 95) gostovala v Pančevu in Nišu. Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 73.

97 *Izložba plakata jugoslavenskog revolucionarnog radničkog pokreta* (razstavni katalog), Smiljka Mateljan (ur.), Muzej revolucije naroda Hrvatske, Zagreb, 1961.

98 *Crteži i grafike iz narodnooslobodilačkog rata* (razstavni katalog), Vojni muzej Beograd, Beogradski grafički zavod, Beograd, 1963.



Del Razstave *plastik NOB* v vrtu Križank v Ljubljani julija 1965.

doma kot v tujini.⁹⁹ Istega leta je muzej na veliko italijansko razstavo angažirane umetnosti *Umetnost in upor v Evropi (Arte e Resistenza in Europa)* poslal nekaj del Nikolaja Pirnata.¹⁰⁰ Leta 1967 je muzej za razstavo *Za kruh in svobodo: Angažirana umetnost v jugoslovanskih pokrajinah do leta 1941 (Za kruh i slobodu: Angažirana umjetnost u zemljama Jugoslavije do 1941. godine)* v Osijeku posodil več del umetnikov, kot so Ante Trstenjak, Nikolaj Pirnat, Stane Kumar, Maksim Sedej ter Nande in Drago Vidmar. Razstava je bila pripravljena ob 100. obletnici organiziranega delavskega gibanja v Osijeku in je ponudila celovit strokovni pregled predvojne jugoslovanske socialnokritične umetnosti.¹⁰¹ Muzej je leta 1969 posodil nekaj svojih del tudi za razstavo

99 V knjižnici MNSZS imamo ohranjenih več katalogov te razstave v različnih jezikih, kjer pa institucije, v katerih je bila prikazana, niso zavedene. *Jugoslavskoe izobrazitel'noe tvorčestvo v nacional'no-osvoboditel'noj vojne 1941–1945 g.* (razstavni katalog), S. Zemcov (ur.), Komisija za kulturne stike s tujino, Beograd, 1965. *Jugoslavskoe izobrazitel'noe tvorčestvo v nacional'no-osvoboditel'noj vojne 1941–1945 g. katalog grafiki* (razstavni katalog), S. Zemcov (ur.), Sovjetski hudožnik, Moskva, 1965. *Jugoslavsko izobrazitelno izkustvo prez godinite na NOB, 1941–1945 g.* (razstavni katalog), Ilija Pavlov (ur.), Bolgarski hudožnik, Sofija, 1966.

100 *Arte e Resistenza in Europa* (razstavni katalog), Museo civico Bologna, Galleria civica d'arte moderna Torino, Arti grafiche Tamari, Bologna, 1965.

101 *Za kruh i slobodu: Angažirana umjetnost u zemljama Jugoslavije do 1941. godine* (razstavni katalog), Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Osijek, 1967. Tomislav

1929–1950: *Nadrealizem, postnadrealizem, socialna umetnost, umetnost NOB, socialistični realizem (1929–1950: Nadrealizam, postnadrealizam, socialna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam)*, ki je spadala v sklop najprestižnejših pregledov jugoslovanske umetnosti 20. stoletja, ki jih je pripravljala Muzej sodobne umetnosti v Beogradu.¹⁰²

Ob sodelovanjih MLRS z drugimi institucijami omenimo, da je ta svetoval tudi pri nastajanju beograjskega Muzeja revolucije naroda in narodnosti Jugoslavije.¹⁰³ Zanj so v Ljubljani pripravili priporočila in opise delovanja njihovih muzejskih oddelkov.¹⁰⁴ Namen tega sodelovanja je bilo tudi zagotoviti, da bo »slovenska zgodovina o delavskem gibanju z narodnoosvobodilnim bojem vred v okviru tega muzeja [v Beogradu] pravilno prikazana«.¹⁰⁵

5 Četrto obdobje: 1972–1979

Začetek četrtega obravnavanega obdobja smo opredelili z letom 1972, saj je takrat z muzejsko likovno zbirko začela upravljati nova generacija kustosov. Ti so se s strokovnega vidika z zbirko ukvarjali še nekoliko bolj poglobljeno, za razliko od prejšnjih obdobjev pa se je v tem času muzej tudi nekoliko razbremenil naloge stalne popularizacije umetnosti NOB in si privoščil več prostora – ali celo svobode – pri obravnavi različnih umetnostnih fenomenov. Če je v tretjem obravnavanem obdobju muzej predvsem razširil zbiralno politiko na širše časovno obdobje, je v četrtem obdobju umetnostno udejstvovanje v širšem časovnem razponu postalo predmet preučevanja. Za zbirko je skrbelo več različnih kustosov umetnostnih zgodovinarjev, med drugim Jure Mikuž, ki se je muzeju pridružil leta 1972. Slednjega je že leta 1974 nasledil Iztok Durjava, ki je na eni strani nadaljeval s tradicijo razstavljanja likovnih del NOB, na drugi strani pa okrepil razstavljanje drugih likovnih vsebin. Podrobneje se je ukvarjal zlasti s predvojno socialnokritično umetnostjo, pripravil pa je tudi razstave povojnih del socialističnega realizma.¹⁰⁶

- Hruškovec, »Za kruh i slobodu: Angažirana umjetnost u zemljama Jugoslavije do 1941. godine«, *Telegram*, let. 8, št. 392, 3. 11. 1967, str. 6, 7.
- 102 *1929–1950: Nadrealizam, postnadrealizam, socialna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam* (razstavni katalog), Miodrag B. Protić in drugi (ur.), Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.
- 103 *Tekstovi, nacrti, fotografije projekta Muzeja revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije* (razstavni katalog), Danica Abramović (ur.), Muzej revolucije naroda i narodnosti Jugoslavije, Beograd, n. d.
- 104 Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Odgovori na pitanja o Muzeju revolucije u Ljubljani«, str. 5, SI AS 2200/13/30, ARS.
- 105 Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 1944–2000, »Upravniku muzeja in načelnikom zgodovinskega oddelka, arhiva in knjižnice, 8. 9. 1961«, SI AS 2200/15/36, ARS, str. 1.
- 106 Iztok Durjava je pozneje kot avtor deloval širše in prispeval besedila tudi za razstavne kataloge drugih ustanov, med drugim za *Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* (razstavni katalog), Milček Komelj, Igor Kranjc (ur.), Moderna galerija, Ljubljana, 1986. V obdobju, ki ga ta članek sicer ne zajema, je leta

Muzej, ki se sicer v sedemdesetih letih zdi kar nekoliko pasiviziran ob upadanju interesa in celo negativnem odnosu občinstva do njegovih splošnih vsebin, je bil tako prav v tem obdobju uspešen pri poglobljenem obravnavanju in tudi aktualizaciji likovne zbirke.

5.1 Razstave četrtega obdobja

Likovne razstave v četrtem obdobju so v marsičem sledile praksi, vzpostavljeni že v prejšnjem tretjem obdobju, ko je bilo razstavno dogajanje posebej intenzivno. Čeprav se število razstav ni bistveno spremenilo, pa se je pri nekaterih stopnjevala poglobitev tako umetnostnozgodovinske interpretacije obravnavanih fenomenov kot njihove širše kontekstualizacije.¹⁰⁷

V muzeju je bila še vedno na ogled stalna razstava iz prejšnjega obdobja, ki pa jo je Jure Mikuž leta 1973 dopolnil s kapitalnimi likovnimi deli s tematiko druge svetovne vojne v lasti muzeja. Dela dvanajstih slikarjev in treh kiparjev so našla mesto v »eni stranskih dvoran«, kjer je bil predstavljen »izbor najboljšega, kar hranijo [v muzeju] v svojih depojih«.¹⁰⁸

Razstave so tudi v četrtem obdobju pogosto potovale v druga mesta po Jugoslaviji in v tujino, pri čemer so še vedno največkrat potovale razstave partizanske grafike. Tak primer je bila večja razstava Jureta Mikuža in Iztoka Durjave iz leta 1975 z naslovom *Partizanska grafika in risba*,¹⁰⁹ ki je po predstavitvi v Moderni galeriji v Ljubljani potovala v Vzhodni Berlin, Opčine pri Trstu, Bukarešto, Amsterdam, Beilen, Rotterdam, Amersfoort, Utrecht, Groningen, Almelo, Orvelte, Herning, København, Kragujevac in Minsk.¹¹⁰

1995 prevzel tudi vodenje muzeja. Pomembno vlogo pri razstavah likovne zbirke je imela tudi umetnostna zgodovinarica Marjeta Mikuž, ki je bila kustosinja muzeja od leta 1979, leta 2000 pa je prav tako prevzela mesto direktorice.

107 Kljub temu pa je znotraj stalne razstave večji poudarek še vedno ostal na umetnosti NOB, kar je razvidno tudi iz vodnika po muzejski razstavi, ki ga je muzej izdal leta 1980. Večji del razstave je bil posvečen zgodovinskemu opisu dogajanja na slovenskem ozemlju od začetkov delavskega gibanja naprej. Največji poudarek je bil na obdobju druge svetovne vojne in v tem delu je bila na kratko omenjena tudi likovna umetnost. Matija Žgajnar, *Vodnik po Muzeju ljudske revolucije Slovenije*, Ljubljana, 1980.

108 Janez Mesesnel, »Podoba velikega časa«, *Delo*, let. 15, št. 137, 22. 5. 1973, str. 8.
109 *Partizanska grafika in risba* (razstavni katalog), Iztok Durjava in Jure Mikuž (ur.), Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana, 1975.

110 Osjak (gl. op. 28), str. 74. *Iztok Durjava*, neformalni pogovor (gl. op. 87). »S ponovno predstavitvijo vsega kvalitetnega, kar nam ta opus [slovenska partizanska grafika] nudi, pa ima razstava še en namen: spodbuditi želi v zadnjem času obnovljeno iniciativo za veliko, študijsko obdelavo in razstavo vsega medvojnega dela slovenskih umetnikov in samoukov, kar bi pomenilo prvi pravi pregled tega gradiva v njegovem najširšem obsegu.« Razstava je bila v Moderni galeriji na ogled le slabe tri tedne, potem pa se je zaradi postavitve Grafičnega bienala preselila v Mestno galerijo. J.[anez] M.[esesnel], »Podobe nastale v partizanih«, *Delo*, let. 17, št. 97, 25. 4. 1975, str. 8.

V četrtem obdobju je muzej ohranjal pogosta sodelovanja pri razstavah, ki so jih pripravljale druge jugoslovanske ali tuje institucije oz. jih je pripravljaj skupaj z njimi. Nekatere so bile tudi likovne, na primer razstava *Jugoslovanska umetnost v narodnoosvobodilnem boju 1941–1945 (Jugoslovanska umetnost u narodnooslobodilačkom ratu 1941–1945)* leta 1975 v Muzeju sodobne umetnosti v Beogradu.¹¹¹ Leta 1977 je muzej sodeloval pri zasnovi razstave z Muzejem revolucije Bosne in Hercegovine v Sarajevu z naslovom *Bosansko-hercegovski slikarji partizani*.¹¹² Leto pozneje je sledila še večja razstava, ko je muzej v sodelovanju z Zgodovinskim muzejem NOB Skopje, beograjskim Muzejem revolucije jugoslovanskih narodov in narodnih manjšin ter Zvezo borčevskih združenj NOB Jugoslavije pripravil potujočo razstavo *Protifašistični boj Jugoslovancev v bivših zaporih in koncentracijskih taboriščih med drugo svetovno vojno v delih likovnih umetnikov*, ki je bila v Ljubljani prikazana v Mestni galeriji.¹¹³

V četrtem obdobju sta bili organizirani tudi dve pregledni razstavi, vezani na likovno umetnost in kulturno zgodovino. Leta 1974 je Jure Mikuž pripravil razstavo *Kultura v narodnoosvobodilnem boju*, ki je nudila podlago za širši koncept raziskovanja celotne kulturne produkcije, nastale med vojno.¹¹⁴ Leta 1976 je Durjava pripravil razstavo *Socialnokritična umetnost, grafika in risba*, na kateri je bila prikazana glavna del socialnokritične umetnosti, ki jih je hranil muzej.¹¹⁵ Te usmeritve se je muzej držal tudi v naslednjih letih. Opaziti pa je, da se je muzej v tem času bolj kot na pripravo samih likovnih razstav osredotočal na ambiciozno raziskovanje nekaterih kompleksnih likovnih vsebin, ki so kot podlaga za pomembne razstavne projekte služile šele po koncu sedemdesetih let in jih – ker se pričujoča

111 *Jugoslovanska umetnost u narodnooslobodilačkom ratu 1941–1945* (razstavni katalog), Muzej savremene umetnosti Beograd, Beograd, 1975.

112 *Bosansko hercegovski slikarji partizani* (razstavni katalog), Muzej ljudske revolucije Slovenije, Ljubljana, 1977. Janez Mesesnel, »Brez dvoumljenja«, *Delo*, let. 20, št. 81, 7. 4. 1977, str. 7. *Iztok Durjava*, komunikacija po e-pošti, pridobila Tina Fortič Jakopič, 10. 6. 2025.

113 *Antifašističkata borba na Jugoslovenite vo bivšite zatvori i konclogori za vreme na II svetska vojna vo delata na likovnite umetnici* (razstavni katalog), Sojuz na združenijata na borbite od NOB na SRM, Skopje, 1977. »Razstave 1962–2012«, 2013 (gl. op. 93), str. 95. Razstava je od leta 1977 potovala iz Skopja v Prištino, Beograd, Novi Sad, Zagreb, Ljubljano in Titograd. Avtor ljubljanske postavitve je bil Iztok Durjava, ki je poleg zasnove razstave prispeval izbor del slovenskih umetnikov in sodeloval tudi kot član strokovnega odbora potujoče razstave. *Iztok Durjava*, komunikacija po e-pošti (gl. op. 112).

114 Muzej je pripravil razstavo skupaj s Kulturno skupnostjo Slovenije. *Kultura v narodnoosvobodilnem boju: Ob tridesetletnici I. kongresa kulturnih delavcev v partizanih in ustanovitve Slovenskega umetniškega kluba: Semič 1944–1974* (razstavni katalog), Muzej ljudske revolucije Slovenije, Ljubljana, 1974.

115 *Socialnokritična umetnost: grafika in risba* (razstavni katalog), Iztok Durjava (ur.), Muzej ljudske revolucije Slovenije, Ljubljana, 1976.

monografija zaključuje z letom 1979 – tukaj le omenimo. V osemdesetih letih je tako muzej v Mestni galeriji med drugim pripravil razstave *Ljubljana v ilegali: Likovni odmevi* (1981) in *Partizanski plakat 1941–1948* (1982),¹¹⁶ v Likovnem razstavišču Rihard Jakopič pa razstavo *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu* (1986).¹¹⁷

Sklep

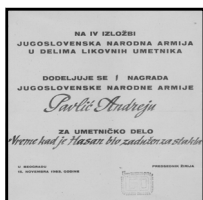
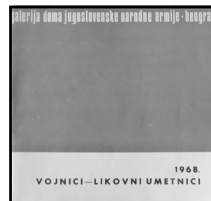
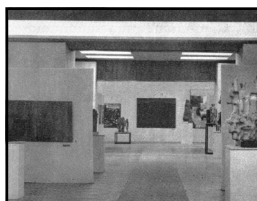
Po pregledu razstavne dejavnosti MLRS lahko sklenemo, da sta se vloga in pomen likovne zbirke znotraj muzeja skozi leta močno spreminjala. Medtem ko MNO LRS v svojih začetkih z likovno zbirko nastopa predvsem kot skrbnik skupnega vizualnega spomina nedavne vojne preteklosti, so kasnejša obdobja krepko razširila pomen in doseg muzejskega likovnega gradiva. Zbirka je postajala vedno večja, s sistematizacijo muzejskega dela pa je postajala boljše organizirana in strokovno obdelana. Likovna dela so sicer znotraj stalnih in zgodovinskih razstav vseskozi ostala večinoma v vlogi, ki je bila podrejena glavnim razstavnim sporočilom, tj. razlagi zgodovine druge svetovne vojne in utemeljitve ali utrjevanja povojne socialistične družbe. Pri samostojnih likovnih razstavah pa pogosto ni tako oziroma to velja v manjši meri, saj lahko v različnih obdobjih opazimo pomembne spremembe v pristopu k obravnavi tega gradiva. Med drugim zaznamo izrazitejše zasledovanje likovnih kriterijev in poudarjeno iskanje čim boljšega stika z aktualno likovno sceno, umetniki in stanovskimi društvi.

116 Iztok Durjava, »Predgovor«, v: Božena Plevnik (ur.), *Ljubljana v ilegali – likovni odmevi* (razstavn katalog), Mestna galerija, Ljubljana, 1981. *Partizanski plakat: 1941–1948* (razstavn katalog), Božena Plevnik (ur.), Mestna galerija, Ljubljana, 1982.

117 *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu* (razstavn katalog), Muzej ljudske revolucije, Ljubljana, 1986.

Ivan Smiljanić

Revolucija v okvirih: Likovno ustvarjanje in razstavljanje v Jugoslovanski ljudski armadi



Zgodovinska in idejna izhodišča

Eno od številnih področij, na katera je seglo likovno ustvarjanje in razstavljanje v Jugoslaviji, je vojska. Glede na šibkost današnjih povezav med umetnostjo in vojaštvom se zdi povezava na prvi pogled nenavadna, vendar je bila v nekdanji državi pomemben del dejavnosti Jugoslovanske ljudske armade, ki jo je razumela kot organsko nadaljevanje partizanskega gibanja med drugo svetovno vojno. Kultura je imela v okviru partizanskega boja opazno vlogo, marsikje sta bila kultura in boj ovrednotena kot enakopravna. Boj partizanom ni pomenil le oboroženega spopada z okupatorjem s ciljem osvoboditve, temveč je označeval tudi prizadevanje za preobrazbo človeka nasploh. Človek, v monarhičnih, fevdalnih in kapitalističnih ureditvah omejen z nagoni in prirojenim družbenim položajem, naj bi se z revolucionarnim prerodom, ki ga prinašata partizansko gibanje in njegova kultura, intelektualno in socialno dvignil, s čimer bi dosegel tudi višjo, oplemeniteno stopnjo človečnosti.¹ Partizansko gibanje naj bi posamezniku pomagalo priti do spoznanja, da je svoboden ustvarjalec, ki oblikuje samega sebe, s tem pa tudi svet okoli sebe in nazadnje zgodovino.²

Po koncu vojne so ideje partizanskega gibanja ostale prisotne v vrstah Jugoslovanske armade, od leta 1951 Jugoslovanske ljudske armade (JLA), obenem pa so jih morali v obdobju miru ustrezno dopolniti, da bi se vklapljale v ideološki kontekst samoupravnega socializma. V želji, da kultura in umetnost ne bi bili več samo elitistični dobrini višjih, premožnejših razredov, si je jugoslovanska oblast prizadevala podružbljati kulturo. Spodbujala je sprostitev ustvarjalnih potencialov širokih množic, posebej delavstva,³ in s tem amatersko umetniško udejstvovanje, ki je veljalo za kolektivni izraz revolucionarnih misli in prepričanj vseh državljanov.⁴ Amaterska umetnost je postala pomemben koncept znotraj jugoslovanske umetnosti. Ustvarjal naj bi lahko vsak, tudi pripadnik vojske.

Amatersko ustvarjanje je v okviru kulturnih aktivnosti – in s tem likovnega ustvarjanja – znotraj JLA dobilo pomembno mesto, vendar pa hkrati ni bilo edini tip ustvarjanja v vojski, saj se je mešalo z delom šolajočih se ali že izšolanih umetnikov, ki so služili vojaški rok, pa tudi

1 Đorđe Radišić, »Narodnooslobodilačka borba i socijalistička revolucija kao vid ostvarivanja čovekovog prava na kulturu«, v: Mihailo Apostolski (ur.), *Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji: Radovi sa naučnog skupa*, Savet akademija nauka i umetnosti SFRJ, Skopje, 1984, str. 454–457.

2 Prav tam, str. 465–466.

3 Socialistični samoupravni sistem je pojem ustvarjanja definiral zelo široko, tako da je vanj spadal tudi sam množični proizvodni proces, saj tudi v njem delavci kreirajo nove objekte. To stališče je bilo v teoretičnih razpravah pogosto privzeto kot aksiom, o katerem pisci niso posebej razpravljali. Prim. npr. Beno Zupančič, *Delavci in kultura*, Komunist, Ljubljana, 1975.

4 Vojislav Vukičević, *Priručnik za kulturne delatnosti u JNA*, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 1982, str. 65.

z razstavljanjem uveljavljenih (civilnih) umetnikov v organizaciji vojske. Znotraj armade so se tako – kot že med narodnoosvobodilnim bojem (NOB) – prepletali raznoliki umetnostni registri, pri čemer pa je le redkokdo to raznorodnost opazil in reflektiral. Namesto tega je uveljavljena likovna kritika, ki je uporabljala vrednostni sistem visoke umetnosti, likovno umetnost znotraj vojske pogosto obravnavala monolitno in jo vrednotila v skladu s svojimi standardi, ki jih večina del ni dosegala niti ni k njim stremela.

Idejno podstat kulture v JLA je definirala državna kulturna politika. Komunistična partija Jugoslavije (KPJ) je želela v vojski doseči krepitev revolucionarne in razredne zavesti, pa tudi nadnacionalnega patriotizma s poudarjanjem enotnosti skozi raznolikost jugoslovanskih narodov in narodnosti ter z njihovim medsebojnim prežemanjem.⁵ Kultura je, tako kot v partizanskem gibanju, veljala za neločljiv del dejavnosti armade in je bila namenjena dviganju ravni omike vojakov, krepitvi povezav med Jugoslovani, spodbujanju vrednot tovarištva, solidarnosti in dela v skupnosti ter privzgoji delovnih navad.⁶ Služenje vojaškega roka ni bilo zamišljeno samo kot vojaški dril, temveč tudi kot proces oblikovanja mladih v vzorne, dobro vzgojene in izobražene državljane. Deklarativni cilj samoupravne družbe je bila »vsestransko oblikovana, humana in svobodna človekova osebnost«,⁷ saj naj bi bil samo kulturen človek sposoben graditi socializem. Pomen kulturne vzgoje v JLA je podčrtal tudi Josip Broz - Tito:

»Kulturno-politično delo je ogromne važnosti v pravi ljudski armadi, ki ima nalogo ne samo da ščiti meje naše države, temveč tudi pridobitve narodno-osvobodilne borbe in da ščiti pravice, ki so bile pridobljene v tej borbi. [...] V času služenja vojaškega roka mora vsak borec in starešina imeti možnost vsestranskega kulturnega razvoja. Vojašnice morajo postati neke vrste šole, kjer se bodo poleg vojaškega znanja vzgajali mladi sinovi iz vasi in mest, da bodo tudi v zasebnem življenju koristni državljani.«⁸

V prvih povojnih letih se kultura v vojski še ni mogla razmahniti, največ pozornosti so namenjali perečemu problemu nepismenosti.

- 5 Brez avtorja, »Neka pitanja društvene uloge kulturnog života u JNA (pristupni materijal)«, v: Voja Vukičević (ur.), *Kulturni život u JNA: Zbirka odabranih radova sa simpozijuma održanog 1970. godine*, Politička uprava in Državni sekretarijat za narodnu odbranu, Beograd, 1971, str. 23–24.
- 6 Dušan Pejanović in drugi, *Organizacija SKJ u JNA*, Vojnoizdavački i novinski centar, Beograd, 1986, str. 241; Slavko Samardžija, »Kulturna politika i umetničko stvaralaštvo u JNA« (magistrsko delo), Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, 1987, str. 17–24, 85–87.
- 7 Gregor Kocijan, *Delavci in kultura*, Republiški svet Zveze sindikatov Slovenije in Center za raziskovanje javnega mnenja, Ljubljana, 1970, str. 9.
- 8 Brez avtorja, »Uvodna beseda maršala Tita ob prvi številki 'Ljudske armade'«, *Ljudska pravica*, let. 6, št. 141, 5. 10. 1945, str. 2.

Do začetka petdesetih let se je nabor dejavnosti razširil na aktivnosti, pri katerih so bili vojaki pasivni sprejemniki kulturnih vsebin, nato pa se jim je ponudila priložnost, da postanejo aktivni ustvarjalci kulture, sprva v obliki orkestrov in pevskih zborov.⁹ Ob tem ni bilo zaželeno, da se ustvarjanje obravnava kot lahkotna zabava, saj kultura ni služkinja vojske, kot je zatrdil vodilni jugoslovanski teoretik kulture v vojaških vrstah, Vojislav Vukićević: »Kulturne dejavnosti niso lažje, lepše ali prijetnejše od treninga in vseh ostalih področij dela v Armadi, ker so tudi za njih potrebni trud, znanje, spretnost.«¹⁰ Približno do začetka šestdesetih let se je širše uveljavila tudi možnost likovnega ustvarjanja vojakov, nad čimer se je z občudovanjem čudil jugoslovanski dnevni tisk:

»Ali se monumentalna umetniška dela lahko rojevajo tudi v razmerah, v katerih se stikata dva navidez povsem nasprotna principa – subordinacija kot osnova vojaškega poveljevanja in umetniška svoboda kot temelj umetniškega ustvarjanja? Izpod rok pripadnikov JLA v vojašnicah po Jugoslaviji vsak dan nastajajo številna umetniška dela, ki dokazujejo, da takšne dileme v JLA pravzaprav ne more biti, pa čeprav hotenja vojaškega okolja pred umetnika le postavljajo določene okvire.«¹¹

Kulturno ustvarjanje vojakov je bilo deklarativno svobodno. V prispevkih kulturnih teoretikov je mogoče najti zagotovila, da vojska spoštuje ustvarjalna načela umetnikov, še več: tudi »če bi umetniki s svojimi deli odkrivali nepopolnost nekaterih naših organov, se mi temu ne bi upirali.«¹² Obljubljena svoboda pa je bila vendarle samo pogojna, vsaj na teoretičnem nivoju. V način ustvarjanja in umetniški slog, ki so ga ubrali vojaki, se predstavniki KPJ in starešine iz različnih razlogov, kot sta nepodkovanost in poskus ohranjanja videza odprtosti, niso vmešavali (tudi Tito je pripomnil, da Zvezi komunistov Jugoslavije ne pripada vloga nezmotljivega arbitra za estetske in teoretske kriterije ter oblike ustvarjanja),¹³ zato pa so, po lastnih zagotovilih, bdeli nad

9 Pejanović in drugi, 1986 (gl. op. 6), str. 269–270.

10 Vukićević, 1982 (gl. op. 4), str. 17.

11 Franci Božič, »Da bi heroj živel ...«, *Delo*, let. 16, št. 294, 19. 12. 1974, str. 10.

12 Dragiša Madžgalj, »Armijski život kao podsticaj za umetničko stvaralaštvo«, v: Voja Vukićević (ur.), *Kulturni život u JNA: zbirka odabranih radova sa simpozijuma održanog 1970. godine*, Politička uprava in Državni sekretariat za narodnu odbranu, Beograd, 1971, str. 129.

13 Vukićević, 1982 (gl. op. 4), str. 15. Kljub temu se je v letih 1962 in 1963 – morda pod vtisom otoplitive odnosov s Sovjetsko zvezo – Tito ostro izražal o abstraktnem slikarstvu, češ da je proti temu, da skupni denar dajejo »za neka tako imenovana modernistična dela, ki nimajo nikakršne zveze z umetniškim ustvarjanjem, še manj pa z našo stvarnostjo«; ocenjeval je, da socialistična stvarnost daje umetnikom dovolj materiala za ustvarjanje in da ni treba bežati v abstrakcijo. Kljub drugačnim zagotovilom si je državni vrh torej deloma pridržal vlogo odločevalca glede kakovosti

družbenopolitično funkcijo umetnosti. Odklonski pogledi, posebej če je šlo za odkrito ali prikrito promocijo nacionalizma, religije ter šovinizma ali negiranje pridobitev revolucije,¹⁴ so bili označeni za nezaželene ter škodljive »recidive preteklosti«,¹⁵ tako da naj bi se v vojski aktivno borili »proti vsakemu poskusu, da se v armado vnesejo protisamoupravne in druge sovražne vsebine in razlage pod krinko kulturno-umetniškega ustvarjanja«. ¹⁶ Zaradi tega so si predstavniki KPJ pridržali pravico do kritike likovnih del, nastalih v vojski: »Vsekakor je treba razlikovati med tistimi, ki zagovarjajo nevmešavanje v želji po nemotenem ustvarjanju, ter tistimi, ki si to želijo iz preprostega razloga, da bi imeli popolno svobodo v svojem destruktivnem delovanju.«¹⁷

Takšna so bila vsaj zagotovila, ki so se pojavljala v razpravah in uradnih dokumentih. Po drugi strani je imel vojak pri ustvarjanju sorazmerno veliko svobode, vsaj dokler s svojimi deli ni trčil na občutljive in prepovedane teme, s katerimi je odkrito satiriziral, provociral ali napadal državno ureditev ter njene vrednote. Če je nadrejeni pripadnik vojske v delu prepoznal kritično ost (vsekakor je bilo mogoče, da prefinjena, intelektualistična ali spretno zakrita kritika preide skozi cenzorska sita), so ustvarjalcu grozile sankcije, a predvsem v obliki zastraševanja, saj primer formalnega kaznovanja vojaka likovnika še ni bil dokumentiran. Znan je soroden primer režiserja Karpa Godine, ki so ga leta 1972 med vojaškim rokom, ki ga je sicer služil v Ajdovščini, poslali v Beograd, da bi pod okriljem produkcijske hiše Zastava film snemal za armado. Rezultat njegovega dela je bil desetminutni film *O ljubezenskih veščinah ali film s 14441 sličicami*, posnet v makedonskem Štipu, v katerem se je Godina – čeprav je vojaškim predstavnikom predhodno posredoval navidezno pravoveren scenarij, ki ga je navdihnil članek iz vojaške revije *Front* – predvsem norčeval iz pomanjkanja stikov med vojaki in ženskami, vendar ga kljub vznemirjenju v poveljstvu kazen ni doletela.¹⁸ Nekoliko paradoksalno se zdi, da je bil precejšnji

(likovne) umetnosti. Gl. Radina Vučetić, »Između avangarde i cenzure: Tito i umetnost šezdesetih«, v: Olga Manojlović Pintar, Mile Bjelajac in Radmila Radić (ur.), *Tito – viđenja i tumačenja: Zbornik radova*, Institut za noviju istoriju Srbije in Arhiv Jugoslavije, Beograd, 2011, str. 695–697.

14 Brez avtorja, »Neka pitanja ...«, 1971 (gl. op. 5), str. 24.

15 Mihailo Golubović, »Odnos Saveza komunista prema kulturnom životu u Armiji«, v: Voja Vukićević (ur.), *Kulturni život u JNA: Zbirka odabranih radova sa simpozijuma održanog 1970. godine*, Politička uprava in Državni sekretarijat za narodnu odbranu, Beograd, 1971, str. 132.

16 Ernest Mezga, *Politički rad u JNA*, Vojnoizdavački i novinski centar, Beograd, 1988, str. 274.

17 Golubović, 1971 (gl. op. 15), str. 131.

18 Godina je pričal, da ga je za film skoraj doletela zaporna kazen, s posredovanjem pa ga je rešil priznani pesnik, sicer umetniški vodja Zastava filma, ki je sedmim generalom, ko so zasliševali režiserja, skušal pojasniti pomen umetniške svobode. Karpo Godina, *On the cinema of Karpo Godina or a book in 71383 words*, Film-kollektiv Frankfurt, Frankfurt na Majni, 2013, str. 46, 48.

obseg ustvarjalne svobode (med drugim) posledica negotovosti države in kulturnih ideologov glede vprašanja, kakšni naj bi pravzaprav bili zaželeni umetnost in ustvarjalnost. Če je bilo na eni strani jasno, česa vojak ni smel odkrito slaviti, pa na drugi strani ni bilo soglasja o tem, kakšna kulturna produkcija pravzaprav izpolnjuje svoje družbene naloge. Polje, na katerem je vladala nedorečenost, se je s tem izkazalo za dokaj rodovitno osnovo za ustvarjanje.

Odsotnost konsenza so vojaški in civilni poznavalci skušali od sedemdesetih let dalje odpraviti na večjih in manjših konferencah o vlogi kulture v JLA, kjer so izmenjevali mnenja, izkušnje ter priporočila za nadaljnje delo. Teorija pa ni bila dovolj. V letih pred razpadom države je bilo marsikje že mogoče prebrati odkrito priznanje, da »na tem področju obstajajo veliki poskusi in velika tavanja«.19 Tudi na posvetih so se pojavljale kritike paternalističnega usmerjanja kulturnega delovanja delavstva in vojske »od zgoraj« ter prenizkih kriterijev, ki vodijo v ustvarjanje neakovostne produkcije in razmah »folklorizma«. Očitek, da vojaki prostega časa ne preživljajo dovolj kakovostno in da se kratkočasijo predvsem s plehkimi izdelki množične kulture, kot so stripi in pogrošni filmi, se je na konferencah neprestano pojavljal. Dihotomija med poljudnimi interesi povprečnega jugoslovanskega delavca oz. vojaka ter izbranim umetniškim okusom, ki ga je promovirala država, ni bila nikoli dokončno razrešena. Delavci in vojaki so sicer postali konzumenti – deloma tudi ustvarjalci – kulture, vendar množične kulture, ki je v očeh ideologov in teoretikov veljala za manjvredno, tako da kulturno oplemenitenje človeka ni doseglo visokih, skoraj utopičnih ciljev uradne politike.20 Kljub temu ni mogoče zanikati, da je projekt diseminacije kulturnih vsebin med množicami uspel, četudi je bil uspeh bolj posledica truda posameznih navdušencev in organizatorjev21 kot pa preišljenega državnega projekta.

Ustvarjanje v uniformi

Umetniško ustvarjanje v vojski je bilo organizirano v okviru likovnih sekcij vojašnic in domov JLA. Šlo je za posebno obliko povezovanja vojakov glede na njihova zanimanja, tako da so v vojašnicah delovale številne sekcije, ki jih je po navadi vodil strokovno izurjen vojak.22 Vojska je običajno poskrbela za nakup orodja in materiala za ustvarjanje,

19 Samardžija, 1987 (gl. op. 6), str. 35.

20 Vlatko Čakširan, *Kolonija likovnih umjetnika Željezare Sisak 1971–1990: Povijesni pregled: Izložba Gradskog muzeja Sisak* (razstavni katalog), Gradski muzej, Sisak, 2012, str. 53.

21 Vukićević, 1982 (gl. op. 4), str. 26–29, 40–43.

22 Advan Hozić, »Kulturno-umetnički amaterizam u jedinicama JNA«, v: Voja Vukićević (ur.), *Kulturni život u JNA: Zbirka odabranih radova sa simpozijuma održanog 1970. godine*, Politička uprava in Državni sekretarijat za narodnu odbranu, Beograd, 1971, str. 298; Vukićević, 1982 (gl. op. 4), str. 75–76, 115.

vendar je to pomenilo tudi, da so likovna dela postala last vojske.²³ Prostor za delovanje sekcij so praviloma nudili vojaški klubi – bodisi namensko zgrajene stavbe bodisi improvizirani prostori znotraj vojašnic, ki so v okviru armade delovali vse od leta 1945. Klubski prostori so bili namenjeni preživljanju prostega časa vojakov, pogosto so obsegali kinodvorano, knjižnico, čitalnico in prostore za dejavnosti sekcij.²⁴

Po objavljenih podatkih je med letoma 1959 in 1978 (z izjemo 1961 in 1970) v JLA delovalo več kot 100.000 različnih sekcij, v katerih se je zvrstilo 1,4 milijona vojakov, vsaka sekcija pa je imela povprečno 11 članov. Likovne sekcije so bile majhne; v povprečni likovni sekciji je bilo aktivnih 8 vojakov, s čimer je zaostajala za povprečno glasbeno, šahovsko, izobraževalno, folklorno in zborovsko sekcijo.²⁵

Likovno ustvarjanje v vojski je bilo eno od polj JLA, ki ga, razen teoretskih in organizacijskih smernic, niso odredile direktive beograjskega generalštaba. Na to, ali bo vojašnica ustvarjalna na področju likovne umetnosti, sta vplivala predvsem dva dejavnika. Prvi je bil prisotnost likovno nadarjenih oz. izšolanih vojakov, ki so izkazali interes za ustvarjanje tudi med služenjem roka, drugi pa (ne)naklonjenost poveljstva vojašnice in vodij vojaških klubov, ki so v skladu z lastnimi prepričanji, izobrazbo ter značajem lahko pobudo vojakov bodisi (materialno) podprli bodisi jo zavrnilo ali ji vsaj tiho odrekli pomoč, po navadi zaradi pomanjkanja sredstev.²⁶ Vukičević se je zavzemal celo za »prekomando« likovno nadarjenega vojaka v drugo, bolje opremljeno vojašnico ali dom JLA, če mu domača vojašnica ni mogla ponuditi sredstev za ustvarjanje.²⁷

V vojašnicah, katerih vodstvo je bilo kulturi naklonjeno, so bili vojaki pozvani k delu v tej ali oni sekciji. Na Slovenskem so za likovnemu ustvarjanju prijazne vojašnice veljale tiste v Postojni, Ribnici, Bršljinu pri Novem mestu in na Stari Vrhnikih. Vojaki umetniki novomeške vojašnice so na primer »imeli pri vodstvu [...] vse razumevanje«, tako da so vojašnico razglašali za »prijeten umetniški kotiček, mesto, kjer so shodili mladi umetniki.«²⁸ Poveljnik vrhniške vojašnice pa je zatrdil: »Vsak izmed vojakov, ki prihajajo k nam iz vse Jugoslavije, pusti za seboj sled – v sebi in v nas. Prepričani smo, da ima takšna ali drugačna dejavnost vojaka, ki ni v najtesnejši zvezi z našim osnovnim namenom – urjenjem – najmanj dvojno korist. In ker ta namen dosegamo, smo po pravici zadovoljni.«²⁹

23 Vukičević, 1982 (gl. op. 4), str. 115.

24 Mezga, 1988 (gl. op. 16), str. 298.

25 Prav tam, str. 289, 291.

26 Prav tam, str. 304.

27 Vukičević, 1982 (gl. op. 4), str. 118.

28 Slavko Dokl, »Veliko dejanje«, *Delo*, let. 14, št. 221, 15. 8. 1972, str. 7.

29 N. L., »Vojak v kamnu«, *Delo*, let. 16, št. 178, 2. 8. 1974, str. 5.



Stotnik Milorad Ljubisavljević med slikanjem v Novem mestu.

Kljub naklonjenosti vodstva je bila samoiniciativnost vojakov ključni pogoj za zagon kakršnega koli kulturnega projekta. Umetniške pobude iz vrst vojakov niso bile redke, saj so vojsko služili številni fantje, ki so že diplomirali na jugoslovanskih likovnih akademijah, interes pa so izkazovali tudi amaterji. Ureditev prostorov, primernih za kulturno umejševanje, vključno z ateljeji, je bila prav tako pogosto projekt samih vojakov.

Pri izbiri likovnih motivov so vojake spodbujali predvsem k ustvarjanju vojaških in vojaškozgodovinskih podob ter domačih krajin. (Slika 93) Poveljstvo je verjelo, da je vojaška preteklost jugoslovanskih narodov, še posebej partizanski boj, neizčrpen vir navdiha za ustvarjanje vojakov. Teoretiki so vojakom likovnikom sicer svetovali previdnost

in ustvarjanje v skladu z lastnimi sposobnostmi, vendar so se številni, v želji po hitrem priznanju, takoj ambiciozno lotili kompleksnih kompozicij. Spet drugi vojaki likovniki so zaobšli priporočila, ker so preprosto želeli ustvarjati po svoje, ne glede na teoretične smernice. Tak je primer ilustratorja Marjana Mančka, ki je med služenjem roka po neki razglednici naslikal svojo prvo oljno sliko, na kateri je upodobil škotsko pokrajino.³⁰

Omejitve pri izbiri motivov in ne ravno idealni pogoji za ustvarjanje v glavnem niso motili vojakov – vsaj če verjamemo njihovim zagotovilom. Slikar Čedomir Vasić iz celjske vojašnice je v omejitvah videl priložnost za soočanje z novimi izzivi in inovativne rešitve:

»S stališča umetniškega ustvarjanja se mi sploh ne zdi pomembno, ali je tema predme postavljena kot določena ali pa je v celoti plod osebne izbire. [...] Pomembnejše se mi zdi, da gre pri umetniškem snovanju v armadi za kvalitetno nov način gledanja. To pomeni: imeti možnost srečati se z vsebino, ki je sicer ne bi poznal, ima pa na vsak način tudi vrednost.«³¹

Pohvalne besede o pogojih za ustvarjanje je imel tudi Branko Petan iz Krškega za beograjsko akademijo kopenske vojske: »Res nekoliko nenavadno, vendar imamo tukaj izredne pogoje, tako da lahko vsak, kdor hoče tudi izredno študira. [Sodelujem] v posebni skupini mladih, ki slikajo pod skrbnim vodstvom priznanega likovnega strokovnjaka.«³² Vladimir Savić, diplomant sarajevske likovne akademije iz Valjeva in vojak karavle v Jelendolu, je, čeprav je slike ustvarjal v mansardni sobici, izrazil zadovoljstvo s poslušom nadrejenih, prejel je tudi pribor za ustvarjanje.³³ Bolj kritičen je bil srbski akademski kipar Mirosljub Kostić, ki je za mariborsko vojašnico izdelal kip Franca Rozmana - Staneta: »Še bolj bi bil zadovoljen, če bi lahko delal z ustreznim orodjem in boljšim materialom, recimo v kamnu.«³⁴

Opremljanje vojašnic z likovnimi deli je bilo vsaj deloma posledica priporočil s konferenc o širjenju kulture med delavstvom in v vojski. V skladu z njimi bi moral biti delovni ali vojašniški prostor lepo in skladno urejen ter opremljen s slikami in skulpturami.³⁵ Okolje, v katerem vlada »sinteza znanosti, tehnike, arhitekture in likovne umetnosti«,³⁶ naj bi prispevalo k boljšemu počutju zaposlenih ali vojakov, k dvigu stopnje njihove kulturnosti in s tem k praktičnim koristim – boljšim

30 Marjan Manček, intervju, opravil Ivan Smiljanić, 18. 2. 2023.

31 Božič, 1974 (gl. op. 11), str. 10.

32 S.[lavko] Dokl, »Kadet s čopičem«, *Delo*, let. 13, št. 100, 13. 4. 1971, str. 6.

33 L.[ea] M.[encinger], »Vojakova razstava«, *Gorenjski glas*, let. 41, št. 72, 20. 9. 1988, str. 5.

34 Drago Vresnik, »Vojak sklesal Stanetov kip«, *Delo*, let. 16, št. 167, 19. 7. 1974, str. 7.

35 Kocijan, 1970 (gl. op. 7), str. 42.

36 Zupančič, 1975 (gl. op. 3), str. 43.

rezultatom bodisi v proizvodnji bodisi pri urjenju. Seveda so se tudi na tem področju pojavljale kritike, da se teorija ni prevedla v prakso. Pomemben del programa opremljanja vojašnic z likovnimi deli so bile iniciative za postavljanje javnih spomenikov na območju vojašnic, ki so jih izdelovali vojaki. Nekatere kipe so, na presenečenje poveljnikov, vojaki izdelali samoiniciativno, spet drugi so bili naročeni. Pri pridobivanju materiala, urejanju ateljeja in zbiranju finančne podpore so sodelovali vsi: umetnik, vojaki in starešine. Proces kiparjenja je bil pogosto nenavadno socialen, saj so ga vojaki množično spremljali v živo. Svečano odkritje spomenikov je večkrat sovpadlo z umetnikovim zaključkom služenja roka, pogosto sta mu bila odobrena nagradni dopust ali zgodnejši odhod.³⁷

Likovno ustvarjanje v vojski je torej imelo značilnosti recipročne izmenjave. Izšolani ali nadarjeni vojaki so svoj likovni talent postavili v službo armade (in s tem države), da bi lahko kljub služenju roka neprekinjeno ustvarjali, se delno izognili urjenju in v vojašnici pustili spomin na svoje bivanje v njej, vojašnica pa je postala lastnica likovnih del z vojaško tematiko ali prizori iz vojaške zgodovine, ki so, razpostavljeni po prostorih vojašnice in na prostem, s svojimi sporočili promovirali sporočila bratstva in enotnosti jugoslovanske samoupravne družbe ter kot simbol krepili identiteto vojašnice in armade.

Izložba vojske: Slovenski domovi JLA

Ateljeji, razstave in likovna dela, postavljeni v *ad hoc* prirejenih prostorih vojašnic, so bili dostopni samo vojakom in starešinam posamezne vojašnice. Kraj, kjer so dosežke armade predstavljali civilistom, so bili domovi JLA. Sprva so bili domovi, katerih delovanje je bilo utemeljeno avgusta 1945, namenjeni predvsem prireditvam in izobraževalnim tečajem za pripadnike JLA, vendar so se razvili v vsem dostopne prostore, namenjene kulturi in razvedrilu, tako da so postali simbol prijateljskih vezi med armado in državljani.³⁸

Domovi JLA niso bili le razstavniki, temveč so imeli tudi lastne likovne sekcije za vojake. Približno leta 1965 je državni sekretariat za narodno obrambo likovno izšolanim vojakom omogočil, da so po zaključenem šestmesečnem obveznem vojaškem pouku pridobili status vojaka umetnika in tako so lahko ustvarjali v večjih domovih JLA in vojaških klubih, skorajda brez drugih obveznosti in preskrbljeni z materialom za delo. »Omejeni so moralno – od njih pričakujejo, da bo snov njihovega dela v tem času predvsem vojaška tematika,« je komentiral likovni kritik Janez Mesesnel, a dodal:

37 Ivan Smiljanič, »Spomeniki kiparjev vojakov v slovenskih vojašnicah JLA«, *Kronika*, let. 70, št. 1, 2022, str. 204–211.

38 Brez avtorja, »Neka pitanja ...«, 1971 (gl. op. 5), str. 33; Mezga, 1988 (gl. op. 16), str. 301–302, 364–366; Samardžija, 1987 (gl. op. 6), str. 55–56.

»Navadno pa se pokaže, da ta omejitev sploh ni omejitev, ampak prej spodbuda, saj so prav vojaški vtisi takrat najbolj sveži in intenzivni in pomenijo razen zanimive spremembe tudi razmeroma zahtevno nalogo, ki vsakega pravega umetniškega ustvarjalca privlači že zaradi napora pri osvajanju novih tematskih področij in pri poustvarjanju drugačnih vsebinskih občutij.«³⁹

Med umetnike, ki so ustvarjali na ta način, spada Marjan Manček, ki je po lastnem pričevanju postal kurir v postojnskem domu JLA predvsem po prizadevanju njegovega vodje, stotnika Paukovića, ki je bil naklonjen likovni umetnosti in satiri. Manček je lahko risal karikature iz vojaškega življenja ter satirične podobe militarizacije po svetu. Oktobra 1973 so v domu odprli razstavo njegovih karikatur, ki je bila dobro obiskana.⁴⁰ (Slika 94) Akademski slikar Franc Golob se spominja, da je s tovariši v domu JLA na Reki ustvaril improviziran atelje. Vojska jim je kupila oljne barve, čopiče, cinkovo belilo, klej in juto, vojaki pa so iz lesenih letov zbili okvirje.⁴¹

V ljubljanskem domu JLA je leta 1977 delal akademski slikar Rudi Španzel, sicer stacioniran v šentviški vojašnici. Kot se spominja, je ustvarjal bolj ali manj svobodno, prav tako pa je učil slikati nekatere oficirje. Eden njegovih projektov so bile velike poslikave v prostorih šentviške vojašnice z motivi iz druge svetovne vojne. Zaradi poslikav mu je v vojašnici zrasel ugled in pripadle so mu razne ugodnosti.⁴² Vojaki so lahko v domovih JLA sodelovali tudi kot kuratorji, oblikovalci in organizatorji razstav. Leta 1964 je na primer v puljskem domu JLA za dan republike kot vojak postavil razstavo likovni kritik Aleksander Bassin. Za razstavo si je uspel v ljubljanskem Muzeju ljudske revolucije (danes Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije) izposoditi osnutek Marija Preglja *Boj na Sutjeski* in platno *Spomin na umrlega tovariša* Marka Šuštaršiča,⁴³ ki ga je bilo treba zaradi velikih dimenzij posebej pripeljati z vlakom.⁴⁴

Produktiven način za opazovanje organizacijske strukture pri razstavnih politiki domov JLA je ločevanje treh hierarhičnih stopenj. Bazo sestavljajo lokalni domovi, torej tisti v manjših naseljih, ki so imeli najmanj ambiciozno zasnovane razstave, temelječe predvsem na likovnih delih vojakov iz sosednjih vojašnic ter lokalnih ustvarjalcev. Na višji stopnički so bili domovi JLA v glavnih mestih jugoslovanskih republik in pokrajin, v katerih so razen vojakov razstavljali tudi ugledni (civilni) ustvarjalci iz domače republike in preostalih delov Jugoslavije,

39 Janez Mesesnel, »Sveže in široko«, *Delo*, let. 15, št. 94, 6. 4. 1973, str. 6.

40 *Marjan Manček*, intervju (gl. op. 30).

41 *Franc Golob*, intervju, opravil Ivan Smiljanić, 9. 3. 2023.

42 *Rudi Španzel*, intervju, opravil Ivan Smiljanić, 15. 3. 2023.

43 Aleksander Bassin, *Obris mojega časa*, Slovenska matica, Ljubljana, 2022, str. 60.

44 *Aleksander Bassin*, intervju, opravil Ivan Smiljanić, 3. 3. 2023.



Marjan Manček na razstavi svojih karikatur v postojnskem domu JLA leta 1973.

ki z motivi niso bili nujno vezani na vojaštvo. Na vrhu je bila galerija doma JLA v Beogradu, ki je z razstavami izbranih likovnikov in bogatimi zbirkami predstavljala najprestižnejšo in najvplivnejšo ustanovo v umetniškem življenju JLA, zato je imela vidno mesto v kulturnem življenju Beograda in Jugoslavije nasploh.

Četudi glavnina razstavne dejavnosti približno dvajsetih slovenskih domov JLA ni bila povezana z likovno umetnostjo (šlo je bolj za razstave ročnih del, fotografij, kulinarike idr.), so bili domovi hkrati osrednji izložbeni prostor za umetnost na temo jugoslovanske vojske in partizanskega boja. V njih so razstavljali amaterski ustvarjalci, tako vojaki kot tudi lokalni umetniki, saj so bili številni domovi JLA gostoljubni podporniki lokalnih amaterjev.

V sedemdesetih letih so se kriteriji glede motivike v delih vojakov zmeščali, tako da so odpirali tudi razstave z lahkotnejšo vsebino, kot so karikature, ali pa z motivi, ki so se oddaljili od vojaških prizorov in krajinarstva; vojak Tibor Gergely je v ribniškem domu JLA leta 1981 denimo razstavjal ženske akte.⁴⁵ Izjemoma so se v domovih JLA znašla tudi dela kanoniziranih umetnikov. Oktobra 1954 so v domu JLA v Brežicah odprli razstavo del Jakopiča, Groharja, Sternena, Vavpotiča, Gasparija in Smrekarja, ki so jih posodili lastniki iz okolice.⁴⁶ Dve

45 Brez avtorja, »Vojak razstavljak«, *Dolenjski list*, let. 32, št. 45, 5. 11. 1981, str. 20.

46 Brez avtorja, »Vsestranski uspeh Posavskega tedna«, *Posavski tednik*, let. 7, št. 43, 30. 10. 1954, str. 1.

desetletji kasneje je podoben projekt potekal pod patronatom stroke. Decembra 1975 so v vrhniškem domu JLA odprli razstavo verdskega rojaka Mateja Sternena iz zbirke Narodne galerije, februarja naslednje leto pa je galerija v istem domu organizirala še potujočo razstavo četverice impresionistov.⁴⁷

Trenutno je dokumentiranih okoli 50 razstav vojakov likovnikov v slovenskih domovih JLA med letoma 1954 in 1990, pri čemer so se začele pogosteje pojavljati od sredine šestdesetih let. V večini manjših domov JLA so bile razstave vojakov likovnikov redke, z daleč največjim deležem razstav pa sta zastopana doma v Ribnici in Novem mestu, katerih vodstvi sta bili naklonjeni ustvarjanju vojakov. Poleg tega razstave vojakov likovnikov niso bile rezervirane samo za domove JLA.⁴⁸

Položaj je bil drugačen pri osrednjih domovih JLA jugoslovanskih republik. V Sloveniji je to bil ljubljanski dom JLA v stavbi nekdanjega hotela Metropol na Trgu Osvobodilne fronte. Dom so odprli leta 1952, dve leti kasneje pa je postregel s prvima likovnima razstavama, ki sta takoj pokazali, da ima Ljubljana večje ambicije od preostalih slovenskih domov JLA. Prva razstava je bila posvečena uglednim grafikom, kot so Ive Šubic, Dore Klemenčič, France Mihelič, Nikolaj Pirnat, Božidar Jakac, France Slana, Tone Kralj in Miha Maleš, druga pa delom petih likovnih amaterjev iz vrst JLA.⁴⁹ Aprila 1955 je ljubljanski dom JLA ustanovil še oficirsko likovno sekcijo, ki jo je materialno podpiral ter članom nudil strokovne tečaje za učenje likovnih tehnik, že mesec dni po ustanovitvi pa je organiziral razstavo njihovih del.⁵⁰

Po zagretem začetku je galerijska dejavnost ljubljanskega doma za več let ugasnila. V velikem slogu se je na prizorišču ponovno pojavil leta 1961, ob praznovanju 20. obletnice vstaje, ko so predstavniki doma naznanili načrte za preišljeno razstavno politiko.

»V domu JLA, kjer so poseben prostor preuredili kot novo galerijo, v kateri se bodo lahko predstavljali javnosti, še posebej pa pripadnikom JLA, številni likovni umetniki, je major Leopold Mendaš razgrnil dokaj obširen načrt nove akcije za popularizacijo likovne umetnosti. Omenil je, da bi radi približali likovno umetnost vsem, ki služijo v armadi, in da bi tudi sicer dvignili splošno kulturno

47 Brez avtorja, »Razstava impresionistov na Vrhniki«, *Delo*, let. 19, št. 30, 6. 2. 1976, str. 8.

48 Razstave del vojakov likovnikov so med drugim organizirali tudi v Pilonovi galeriji v Ajdovščini, mariborskem Salonu Meblo, bovškem hotelu ALP, tolminski knjižnici, Likovnem salonu v Kočevju, Šivčevi hiši v Radovljici, kranjskem Tekstilnem in obutvenem centru ter tržiški tovarni Peko.

49 Brez avtorja, »Paleta ob puški: Dve razstavi v Domu JLA«, *Slovenski poročevalec*, let. 15, št. 298, 22. 12. 1954, str. 4.

50 Brez avtorja, »Likovna razstava v Domu JLA v Ljubljani«, *Slovenski poročevalec*, let. 16, št. 111, 15. 5. 1955, str. 6.

raven, hkrati pa da bi dali priložnost razstavljeni tudi mnogim mladim umetnikom in amaterjem, ki sicer ne pridejo do svojih razstavnih prostorov. Umetnost želijo posredovati v nekih ciklusih, z neko določeno motiviko, in ker je leto revolucije, so večino razstav uglasili prav na to temo.«⁵¹

Program za leto 1961 je obsegal razstave vidnih slovenskih likovnikov: Iva Šubica, Franceta Godca, Božidarja Jakca, Dore Plestenjak, Slavka Pengova, Nikolaja Omerse, Antona Sigulina in Evgena Sajejca. Umetniki so se v glavnem predstavljali z nevojaškimi motivi. Janez Mesesnel, ki je razstave recenziral v *Delu* (Aleksander Bassin je ocene istih razstav objavljaval v *Ljubljanskem dnevniku*), se je o prizadevanjih doma JLA izražal precej naklonjeno. Sredi leta 1961 je zapisal, da si je dom »že pridobil košček slovesa kot sicer ne najbolje urejen, a za manjše razstave kar primeren prostor«,⁵² konec leta pa se je ugled razstavišča povečal, ker je »svoj, sicer skromni in za razstavo ne najboljše urejeni hall« ponudil kot nadomestno razstavišče za porušeni Jakopičev paviljon. »Tako bodo naši umetniki lahko razstavljali in vsaj za silo obdržali kontinuiteto dosedanje dejavnosti paviljona, vse dokler ne bodo zgradili novega.«⁵³

Leta 1962 so se razstavam slovenskih likovnikov pridružile prve razstave umetnikov iz drugih jugoslovanskih republik, nato pa se je leta 1963 težišče razstav premaknilo nanje, s čimer je dom JLA sledil politiki promocije bratstva in enotnosti, ki jo je posebljala armada. Zvrstile so se skupinske razstave beograjske umetniške skupine 8. marec ter umetnikov iz Vojvodine, s Kosova in Metohije, iz Skopja (umetnik Dimitar Kondovski je razstavljal celo slike, ki so nastale po vzoru pravoslavnih ikon), Banjaluke in Črne gore. Zadnji aktivni sezoni sta bili v letih 1964 in 1965, ko so poleg umetnikov iz drugih jugoslovanskih republik predstavili člani Armadnega likovnega studia češkoslovaške armade. Mesesnel je tedaj zapisal, da »je mali, a razmerno primerno urejeni prostor spet gostišče likovnih del umetnikov, ki sicer navadno ne najdejo poti v druge ljubljanske razstavne paviljone«, »predvsem za goste iz drugih krajev in republik, amaterje in profesionalce z različnimi kvalitetai svojega dela. Na ta, na videz neorganizirani način pa vodstvo doma JLA vendar omogoča dokaj širši pregled likovnih dogodkov po naši širši domovini, kot bi ga imeli sicer.«⁵⁴ Do jeseni 1965 je zagon ljubljanskega doma opešal. Leta 1968 je ponovno

51 b. p., »Dve obliki za popularizacijo umetnosti«, *Delo*, let. 3, št. 16, 18. 1. 1961, str. 5.

52 J.[anez] Mesesnel, »Dobra, moderna tradicionalnost«, *Delo*, let. 3, št. 178, 1. 7. 1961, str. 6.

53 J.[anez] Mesesnel, »Osební razvoj v naročju tradicije«, *Delo*, let. 3, št. 340, 13. 12. 1961, str. 4.

54 J.[anez] Mesesnel, »Amaterska eksotika«, *Delo*, let. 6, št. 315, 19. 11. 1965, str. 5.

zaživela likovna sekcija doma,⁵⁵ toda razstavna dejavnost je skoraj povsem usahnila.

Prva med enakimi: Galerija doma JLA v Beogradu

Domovi JLA v večjih jugoslovanskih mestih so bili v navezi z osrednjim domom v državi – domom JLA v Beogradu. Ta je bil odprt že 25. oktobra 1944, leta 1946 pa se je preselil v stavbo nekdanjega Vojaškega doma v središču mesta,⁵⁶ kjer (kot dom Vojske Srbije) deluje še danes. Že leta 1945 je v okviru doma nastala galerija. Za ključna ustanovitelja veljata bosansko-srbski slikar in grafik Branko Šotra (1906–1960) ter Ivan Cvetko (1924–1996), v Novem mestu rojeni slikar, ki je deloval v Beogradu. Cvetko je bil po Šotrovi smrti, kljub pomanjkanju formalne izobrazbe, dolgoletni načelnik galerije. Kot komunikativen vodja, ki je poznal veliko jugoslovanskih umetnikov, je postal najvplivnejša oseba na področju likovnega razstavljanja v okviru JLA. Leta 1953 je armada uredila galerijske prostore v pritličju beograjskega doma JLA, s čimer se je galerija preobrazila v osrednje razstavišče vojske.

Kot je leta 1971 povedal Cvetko, je bila temeljna naloga galerije »zbiranje, vzpodbujanje in angažiranje likovnih umetnikov, da bi ustvarjali na temo revolucije«,⁵⁷ zato je želela k sebi pritegniti karseda veliko likovnikov in je vodila seznam vseh članov Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije. Predstavniki galerije so obiskali številne ateljeje po državi in ugotavljali stanje jugoslovanske sodobne umetnosti. Na podlagi ugotovitev so sestavljali program razstav in spodbujali likovnike k ustvarjanju na temo NOB.⁵⁸ Vsako leto se je v domu JLA zvrstilo na desetine kratkotrajnih, kvečjemu dva tedna trajajočih razstav tako uveljavljenih likovnikov in kolektivov kot tudi umetnikov na začetku kariere. Galerija je odkupovala nagrajene umetnine, s čimer je ustvarjala antologijsko zbirko jugoslovanske umetnosti – edino v državi, v prvi vrsti posvečeno vojni in revoluciji –, ki je do sredine osemdesetih let obsegala več kot 1.500 umetniških del.⁵⁹ Kljub vojaški motiviki so upravitelji galerije zatrjevali, da umetnikov ne zanimajo dramatični učinki bitk, temveč se posvečajo malemu človeku, ki se pogumno sooča z vojno in okupatorjem, tako da naj bi sporočilo razstav zvenelo v protimilitarističnem, svobodoljubnem duhu.⁶⁰

55 Janez Zadnikar, »Umetniki v sivih haljah«, *Sobotna priloga (Delo)*, let. 10, št. 231, 24. 8. 1968, str. 17.

56 Mezga, 1988 (gl. op. 16), str. 360. Nikola Kusovac in drugi, *Umetniška zbirka Doma Vojske Srbije* (razstavni katalog), Medijski centar Odbrana, Beograd, 2017, str. 8, 15.

57 Ivan Cvetko, »Likovno razstavna politika galerije Doma JLA v Beogradu«, *Borec*, let. 23, št. 6-7, 1971, str. 489.

58 Prav tam.

59 Prav tam, str. 489-490; Mezga, 1988 (gl. op. 16), str. 275, 362-363; Tanjug, »Plodna dejavnost«, *Delo*, let. 17, št. 25, 31. 1. 1975, str. 9.

60 *Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije Beograd: 1953-1968* (razstavni katalog), Ivan Cvetko (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1968.

Beograjska galerija je v skladu s svojo politiko razstavljanja del umetnikov iz vseh jugoslovanskih republik ponudila priložnost za razstavljanje številnim slovenskim likovnikom. Prva je bila razstava del Nikolaja Pirnata, odprta poleti 1957.⁶¹ V šestdesetih letih se je na samostojnih ali skupinskih razstavah predstavilo 20 slovenskih likovnikov,⁶² poleg skupinske razstave umetnikov iz Slovenskega primorja in Istre. V sedemdesetih letih je število samostojnih razstav slovenskih ustvarjalcev upadlo na devet⁶³ ter še devet članov Združenja likovnih umetnikov Slovenije za Zasavje. V osemdesetih letih je bilo stanje podobno: predstavilo se je osem umetnikov⁶⁴ in člani skupine Barva ter Društva likovnih umetnikov v Mariboru.

Čeprav je bila beograjska galerija bolj zadržana do razstav lahkotnejše vsebine kot večina domov JLA, je spomladi 1973 vseeno odprla razstavo karikatur iz vojaškega življenja stotnika in urednika vojaških časopisov Lea Korelca, ki je tematiziral nesmiselnost oboroževanja.⁶⁵ Konec sedemdesetih let se je ustalila navada, da so razstave slovenskih ustvarjalcev odpirali ob kulturnem prazniku, 8. februarja, prav tako pa so se svečanih odprtij udeležili slovenski politični predstavniki. Četudi so imela odprtja »slovenskih« razstav že nekoliko nacionalen predznak, so lahko razstavljalci računali na pozornost in naklonjenost beograjskega tiska.

Slovenski umetniki so v beograjski galeriji razstavljali tudi na številnih skupinskih razstavah ob ustvarjalcih iz drugih republik, ki jih je družila takšna ali drugačna tematika. Med bolj nevsakdanje spada skupinska razstava iz leta 1976, na kateri se je predstavilo pet umetnikov, med njimi France Slana, ki so bili prejšnje leto gostje armade med križarjenjem po Sredozemlju s šolsko ladjo Galeb, med katerim so v družbi gojencev vojaške pomorske akademije obiskali Egipt, Alžirijo, Libijo in Italijo. Četudi umetniki niso bili obvezani ustvarjati, jih je potovanje navdihnilo, tako da so ustvarili na desetine slik, akvarelov in risb.⁶⁶

Paradni konj beograjske galerije je bila serija razstav *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije (NOB u delima likovnih umetnika*

61 Brez avtorja, »V galeriji doma JLA«, *Tovariš*, let. 13, št. 29, 28. 7. 1957, str. 686.

62 Stojan Batič, Janez Bernik, Janez Boljka, Peter Černe, Marjan Dovjak, Božidar Jakac, Boris Kalin, Gojmir Anton Kos, Ludvik Pandur, France Peršin, Dora Plestenjak, Bine Rogelj, Maksim Sedej ml., France Slana, Gabrijel Stupica, Janez Šibila, Ive Šubic, Marko Šuštaršič, Izidor Urbančič in Janez Vidic.

63 Janez Bernik, Jože Horvat - Jaki, Adriana Maraž, Miha Maleš, Kiar Meško, France Mihelič, Janez Pirnat, France Slana in Tone Svetina.

64 Negovan Nemeč, Ludvik Pandur, Andrej Pavlič, Vladimir Potočnik, Vladimir Štoviček, Jože Šubic ter oče in sin Tone in Vojko Svetina.

65 A. Arko, »Korelčev vojaški smeh«, *Delo*, let. 15, št. 105, 17. 4. 1973, str. 8. Leta 1986 je bila odprta tudi razstava stripov s temo NOB; med razstavljalci sta bila poleg Korelca tudi Miki Muster in Jelko Peternelj.

66 Brez avtorja, »Likovni spomini na križarjenje z Galebom«, *Delo*, let. 20, št. 12, 17. 1. 1976, str. 7.

Jugoslavije), ki so potekale od leta 1961 dalje na vsakih pet let, ob obletnicah ustanovitve armade, do leta 1985. (Sliki 95–96) Ivan Cvetko je o razstavah povedal: »S temi likovnimi deli želimo najti novo vizijo revolucije: nikakor ne nameravamo pogrevati socialističnega realizma, ampak želimo, da se teme revolucije vsak umetnik loti iz svojih likovnih in stilnih izhodišč.«⁶⁷ Postopek organizacije razstav je bil, vsaj od začetka sedemdesetih let, naslednji: organizacijski odbor, ki so ga sestavljali predstavniki galerije, beograjskega doma JLA in armade, je razposlal vabila članom Združenja likovnih umetnikov Jugoslavije, naj pošljejo največ dve deli na temo NOB iz zadnjih let ustvarjanja. Pravilnik je določal priporočene, točneje dovoljene, teme umetnin, ki sestavljajo koncizen seznam jugoslovanskega revolucionarnega imaginarija:

»Predrevolucionarno obdobje in priprava za oboroženo vstajo. Oboroženi boj narodnoosvobodilne vojske in Jugoslovanske armade vseh narodov in narodnosti Jugoslavije od vstaje do konca vojne. Vstaja, epopeje (Kadinjača, Sutjeska, Kozara, Pohorje, februarški pohod makedonskih brigad, Neretva, Igman itd.) in vse ostale teme, navdihnjene z oboroženim bojem narodov in narodnosti Jugoslavije. Mladina v boju, diverzije, kulturno izobraževalno delo, gibanja, bolnice itd. Portreti revolucionarjev, narodnih herojev, komandantov, ilegalcev, kurirjev, borcev. Pejsaži zgodovinskih krajev iz revolucije. Tihožitja oborožitve in opreme borcev.«⁶⁸

Odbor je nato imenoval žirijo za podeljevanje nagrad v kategorijah slikarstva, kiparstva in grafike. Razstavljalec je moral svoja dela poslati ustrezno zapakirana in na svoje stroške, tisti iz Slovenije, Hrvaške, Bosne in Makedonije pa so dela poslali domu JLA v glavnem mestu svoje republike, od koder so jih v Beograd pripeljali s tovornjaki. Ker so bile razstave prodajne, je moral razstavljalec določiti ceno svojih del, in če je prišlo do prodaje, je galerija po zaprtju razstave umetnino predala kupcu.⁶⁹

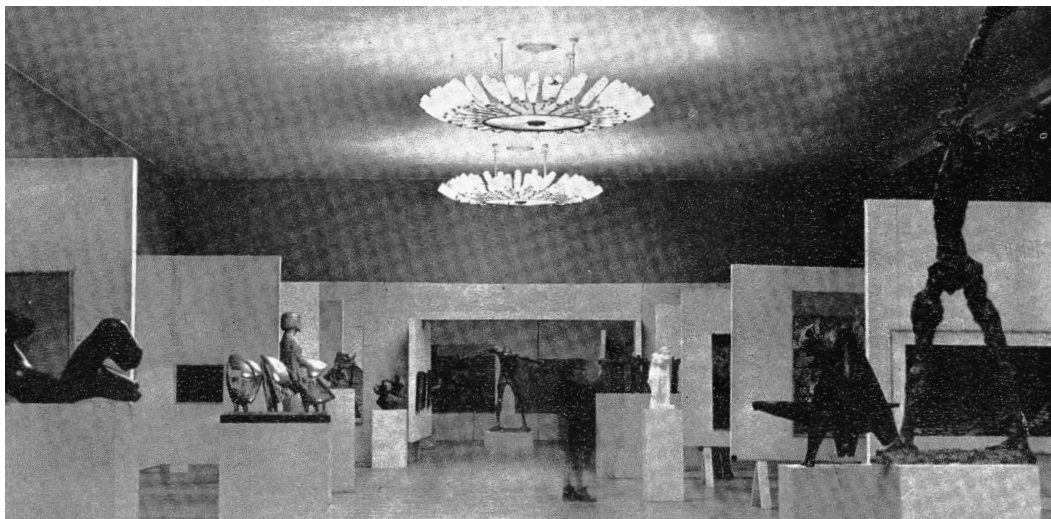
Prvo razstavo je osebje galerije pripravljalo leto dni, na njej pa je sodelovalo 177 umetnikov (med njimi 27 Slovencev),⁷⁰ ki so se odzvali

67 Brez avtorja, »Razstava likovnih del na temo revolucije«, *Dnevnik*, let. 21, št. 54, 26. 2. 1971, str. 5.

68 *III izložba Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije* (razstavni katalog), Ivan Cvetko, Rajka Popović in Boris Stanojčić (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1971.

69 Prav tam.

70 Slovenski umetnik, ki se je po znanih podatkih udeležil največ razstav NOB v *delih likovnih umetnikov Jugoslavije*, je Stojan Batič. Na najmanj dveh razstavah so med drugim sodelovali tudi Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Božidar Jakac, Janez Knez, France Peršin, Dora Plestenjak, Marij Pregelj, Marijan de Reggi, France Slana, Ive Šubic, Marko Šuštaršič, Drago Tršar in Aladar Zahariaš.



95-96

Pogled na postavitev prve in druge razstave NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije v Galeriji doma JLA v Beogradu v letih 1961 in 1966.

vabilu galerije.⁷¹ JLA, ki je prispevala sredstva za razstavo, je bila z dvema predstavnikoma zastopana v 13-članski žiriji, ki je podeljevala nagrade, preostali člani pa so bili predstavniki republiških združenj likovnih umetnikov (Slovenijo sta zastopala Riko Debenjak in Zoran Didek) in galerijski ravnatelj (med njimi Zoran Kržišnik). Slovenski umetniki so odnesli lep delež nagradnega fonda.⁷² Bogdan Pogačnik je v recenziji razstave sicer kritično pokomentiral nekatera dela, vendar je v končni sodbi izpostavil »bogato razumevanje organizatorjev razstave za razvoj naše umetnosti s to tematiko« in v glavnem kvalitetne likovne rešitve razstavljalcev.⁷³

Druga razstava leta 1966 je, opogumljena z uspehom prve, obsegala skoraj dvakrat več umetnikov kot prva, vendar se je je ponovno udeležilo le 27 Slovencev. Recenzije so bile še vedno pozitivne, tudi Pogačnikova: »Je pa dragoceno spoznanje, da je izšla ta umetnostna pobuda prav iz krogov armade in da je ostala izvedba na kvalitetni višini brez kakršnegakoli programskega vsiljevanja. Med prvo in drugo razstavo na temo NOB v Domu JLA se [...] je [...] tudi Dom JLA spremeni iz zgolj občasnega, polamaterskega razstavišča v novo, redno in poklicno beograjsko galerijo.«⁷⁴ Na tretji razstavi leta 1971 je razstavljalo že 387 udeležencev, od tega 31 Slovencev.⁷⁵ Kritike razstavi niso bile več v celoti naklonjene. Vera Visočnik je sicer ocenila, da je raznolikost razstavljenih del še vedno indikator kvalitete,⁷⁶ po drugi strani pa je Mesesnel menil, da je razstavljenih malo zares uspešnih del, citiral pa je tudi neimenovanega beograjskega kritika: »Groza, groza, ta razstava! To je že pravi kič!«⁷⁷ Četrta razstava leta 1976 je bila prav tako deležna kritičnih odzivov. Število razstavljalcev je, kljub zvišanju finančnih nagrad, upadlo in z njimi tudi število slovenskih umetnikov, ki jih je bilo 17.⁷⁸ Med reakcijami recenzentov, naveličanih hipertrofiranih razstav, velja omeniti *Borbinega* kritika Zorana Markuša, ki je razstavo ocenil kot anahronistično in zastarelo, saj se je mladi umetniki niso

71 Cvetko, 1971 (gl. op. 57), str. 489.

72 Nagrade za slikarstvo so na razstavah po znanih podatkih prejeli Marko Šuštaršič (*Dokument o Pohorskem bataljonu*, 1961 in *Bolničarke*, 1976), France Mihelič (*Vojna in Kronist*, 1971) in Jože Šubic (1985), za kiparstvo Drago Tršar (*Odred*, 1961, *Partizansko gledališče*, 1971 in *V čast XIV. divizije*, 1985), za grafiko pa Ive Šubic (*Utrujeni*, 1961), Bogdan Borčić (*Internacija Dachau*, 1971 in *Taborišče Dachau, plinska celica*, 1976), Boge Dimovski (1985) in Hamid Tahir (1985).

73 Bogdan Pogačnik, »Ljudje v skupini«, *Delo*, let. 3, št. 335, 8. 12. 1961, str. 4.

74 B.[ogdan] Pogačnik, »NOB v likovni umetnosti«, *Delo*, let. 7, št. 334, 10. 12. 1966, str. 7.

75 Brez avtorja, »Beograd: Razstava 'Narodnoosvobodilni boj v delih likovnih umetnikov Jugoslavije'«, *Delo*, let. 12, št. 46, 17. 2. 1970, str. 5; Brez avtorja, »Beograd: Razstava na temo NOB«, *Delo*, let. 13, št. 18, 21. 1. 1971, str. 5.

76 Vera Visočnik, »Udeležba slovenskih likovnih umetnikov na razstavah galerije Doma JNA v Beogradu«, *Borec*, let. 23, št. 6-7, 1971, str. 491.

77 Janez Mesesnel, »Malo velikih upodobitev«, *Delo*, let. 13, št. 208, 3. 8. 1971, str. 5.

78 Brez avtorja, »NOB v delih likovnikov«, *Delo*, let. 19, št. 42, 20. 2. 1976, str. 9.

udeležili, ker pa so razstavljali tudi nešolani umetniki, naj bi bil umetniški nivo dodatno znižan: »Biti 'naiven' in 'primitiven' celo takrat, ko je tak odnos najbolj iskren, ne more pripeljati do ustreznih rezultatov.«⁷⁹ Do sedemdesetih let se je vizualni izraz jugoslovanskih ideoloških in političnih narativov po mnenju Markuša ter mnogih drugih kritikov izpraznil in postal nerelevanten. Ob tem so poznavalci in kritiki likovnega področja, ki jim je do takrat pripadalo nesporno mesto vrhovnega umetnostnega arbitra, vztrajali pri vrednotenju likovnih del skozi kriterije visoke umetnosti, tudi v tistih primerih, ko vrednotena dela niso stremela k temu, da bi bila prepoznana kot taka. Poskusi osvežitve podobe razstav z vključevanjem mlajših razstavljalcev niso bili uspešni ne ob razstavi leta 1981 ne na tisti iz leta 1985, na kateri so sodelovali le še štirje slovenski udeleženci (Stojan Batič, Janez Knez, Marjan de Reggi in Jože Šubic), pa tudi v Sloveniji delujoča Boge Dimovski in Hamid Tahir. Edini slovenski pripadnik samo še šestčlanske žirije za nagrade je bil Aleksander Bassin.⁸⁰

Beograjska galerija je po zaključenih razstavah pripravila izbor razstavljenih del (predvsem nagrajena in odkupljena dela) in jih razposlala po domovih JLA in »civilnih« razstaviščih. Slovenija je bila fenomen, saj sploh nobena gostujoča razstava ni bila v domu JLA. Prvič so gostujočo razstavo organizirali leta 1967, po drugi razstavi v Beogradu. Izbor 81 umetnin več kot 70 likovnikov⁸¹ so svečano odprli v prostorih ljubljanske Moderne galerije. (Slike 97–102) Razen večine razstavljalajočih slovenskih umetnikov so si lahko obiskovalci ogledali tudi nagrajena dela uglednih jugoslovanskih umetnikov.⁸² Mirko Juteršek je menil, da razstava spada »med najbolj zanimive tematske prireditve zadnjega časa«, a je, »žal, razporejena v precej tesnih prostorih«, zato mnoga dela niso ustrezno predstavljena. Po njegovi oceni so manjkali znani umetniki in modernistične rešitve, vseeno pa je razstava predstavila »dokaj neprisiljen prerez živega umetniškega dogajanja v Jugoslaviji zadnjih desetih let.«⁸³ Konec leta 1971 je Moderna galerija gostila izbor nagrajenih in odkupljenih del 29 umetnikov s tretje beograjske razstave. Recenzenti so razstavo označili za okrnjeno različico

79 Zoran Markuš, »Rat i revolucija bez pravog izraza«, *Borba*, let. 55, št. 181, 3. 7. 1976, str. 11.

80 6. izložba *Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije: Pobeda i sloboda* (razstavni katalog), Boris Stanojčić in Gordana Kaljalović (ur.), Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije, Beograd, 1986; Brez avtorja, »Nagrade na šesti razstavi NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije«, *Delo*, let. 27, št. 116, 21. 5. 1985, str. 6.

81 *Narodnoosvobodilna borba v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* (razstavni katalog), Rajka Popović (ur.), Moderna galerija, Ljubljana, 1967.

82 Brez avtorja, »Ljubljana: Razstava 'NOB v delih jugoslovanskih umetnikov'«, *Delo*, let. 8, št. 52, 24. 2. 1967, str. 5; b. p., »NOB v delih likovnih umetnikov«, *Delo*, let. 8, št. 53, 25. 2. 1967, str. 16.

83 Mirko Juteršek, »NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije«, *Borec*, let. 18, št. 3, 1967, str. 281–282.

beograjske, vendar to ni bila nujno kritika. Niko Goršič je beograjsko žirijo okaral kot preveč širokogrudno pri podeljevanju nagrad. »S tem ko smo v Ljubljani videli skrčeno razstavo, je to samo v njeno dobro [...]. Le polovica jih dosega nek povprečen likovni nivo, medtem ko je le malo takih, ki jim lahko rečemo – umetnina.«⁸⁴ Razstava v letu 1975, ki je obsegala 45 del, je bila postavljena v Mestni galeriji,⁸⁵ zadnjič pa je bil izbor 60 del iz Beograda predstavljen v Ljubljani oktobra 1981, tokrat v sprejemni dvorani Cankarjevega doma.⁸⁶

Čeprav je bilo največ gostujočih razstav *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* postavljenih v Ljubljani, vodstvo prestolnične galerije ni pozabilo niti na preostale slovenske kraje. Leta 1971 so si lahko dela 40 slikarjev in 17 kiparjev ogledali v Umetnostni galeriji Maribor,⁸⁷ naslednje leto pa je bilo v celjskem Muzeju revolucije razstavljenih 75 umetnin 65 avtorjev. Ivan Stopar je v naklonjeni recenziji razstavo ocenil za najpomembnejšo likovno manifestacijo moderne dobe v Celju.⁸⁸ Poseben izbor beograjske zbirke je bil pripravljen za celjski Muzej revolucije leta 1973, ko je bila razstavljena jugoslovanska grafika z motivi *NOB*.⁸⁹

Razstave *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* so bile tudi pomemben izvozni artikel jugoslovanske kulturne diplomacije, zlasti med državami vzhodnega bloka in članicami gibanja neuvrščenih. Beograjska galerija je v sedemdesetih letih poskrbela za številna gostovanja zbirke, pri čemer je pomembno vlogo pri organizaciji igral Zvezni zavod za mednarodno znanstveno, prosvetno-kulturno in tehnično sodelovanje. Leta 1972 je približno sto umetnin potovalo v Moskvo in bilo mesec dni razstavljeno v Puškinovem muzeju,⁹⁰ nato pa še v Minsku.⁹¹ Konec naslednjega leta je bilo več kot 50 umetnin razstavljenih v londonskem vojaškem muzeju.⁹² Razstave so odprli še v Romuniji, na Poljskem, Madžarskem, Češkoslovaškem, Kubi, Kitajskem, v Mongoliji, Alžiriji, Maroku, Iraku, Senegalu in Angoli.⁹³

Druga serija vsakoletnih razstav, ki jo je od leta 1966 organizirala beograjska galerija, je nosila naslov *Vojaki – likovni umetniki*. (Sliki 103-104) Razstave so bile po navadi odprte ob dnevu JLA, 22. decembra. Na njih so razstavljali dela vojakov, nastalih med služenjem roka,

84 Niko Goršič, »NOB v delih likovnih umetnikov«, *Revija M*, št. 10, 14. 3. 1972, str. 10.

85 Janez Mesesnel, »Nenehno aktualni«, *Delo*, let. 18, št. 170, 24. 7. 1975, str. 5.

86 Dejan Vodovnik, »Razstava likovnih del *NOB*«, *Delo*, let. 23, št. 245, 22. 10. 1981, str. 9.

87 Brez avtorja, »Maribor: Gostovanje galerije JLA iz Beograda«, *Delo*, let. 13, št. 52, 24. 2. 1971, str. 5.

88 Ivan Stopar, »Veličina izpovedi«, *Novi tednik*, let. 26, št. 17, 26. 4. 1972, str. 7.

89 Brez avtorja, »Grafika *NOB* v Celju«, *Delo*, let. 15, št. 320, 24. 11. 1973, str. 2.

90 Brez avtorja, »Moskva: Jugoslovanska razstava«, *Delo*, let. 14, št. 31, 3. 2. 1972, str. 6.

91 Brez avtorja, »Razstava *NOB* – Minsk«, *Delo*, let. 14, št. 82, 25. 3. 1972, str. 14.

92 Brez avtorja, »Likovna dela o *NOB* v Londonu«, *Delo*, let. 15, št. 173, 27. 6. 1973, str. 7.

93 Mezga, 1988 (gl. op. 16), str. 363.

97

NARODNO
OSVOBODILNA
BORBA
V DELIH
LIKOVNIH
UMETNIKOV
JUGOSLAVIJE

98



99



100



101



102



97-102

Naslovnica kataloga, otvoritev in pogledi na postavitve razstave *NOB* v delih likovnih umetnikov Jugoslavije v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1971.

in podeljevali nagrade, o katerih je odločal svet galerije. Amaterji so predstavljali le majhen delež razstavljalcev, večina jih je bila diplomantov likovnih akademij. Cvetko je o tem povedal:

»Mladi vojaki radi prevzemajo pobude, da z likovnimi sredstvi izrazijo svoje vtise o življenju v vojski. Tako nadaljujejo tradicijo umetnikov, ki so od začetka narodnoosvobodilne vojske delovali v partizanskih enotah. Bili so borci, a ostali so umetniki, ki so se borili z orožjem in s – slikanjem. Vojaki-slikarji nam življenje v armadi osvetlujejo z njegove notranje strani in s pomočjo njihovih del se da bolje in bolj človeško razumeti mlad človek v uniformi.«⁹⁴

Slovenski ustvarjalci, kolikor je razbrati iz pomanjkljivo dostopnega gradiva, niso bili močno zastopani na teh razstavah. Na prvi razstavi leta 1966 je razstavljal samo France Votlak, na drugi diplomant ljubljanske akademije Danilo Prosenc in na tretji Franc Golob, ki je razstavil tri slike, med katerimi je najbolj odmevala *Post festum* (v katalogu preimenovana v *Vojno*) s prikazom nad tlemi visečih stopal obešenca pred razpadajočim zidom. Kot je pričal slikar, njegov preostali opus, kot je avtoportret v slogu muzikala *Lasje*, za razstave ni bil primeren.⁹⁵

Vidnejši uspeh je leta 1976 dosegel Rudi Španzel, ki je na razstavi vojakov v beograjski galeriji prejel prvo nagrado za sliko *Moje okno*.⁹⁶ Umetnik je po lastnem pričevanju nekaj slik na razstavo poslal na Cvetkovo pobudo, saj je ravnatelj cenil njegovo delo. Kasneje je Španzel iz Beograda prejel klic, da je postal »prvi čopič armade« (srb. »prva četka armije«), in je iz rok narodnega heroja Franca Tavčarja – Roka na svečanosti prejel veliko medaljo. Del nagrade je bila tudi ponudba, da spozna Tita in ga v živo naslika. Četudi je leta 1977 dvakrat čakal na sprejem, ga ni dočakal, češ da se Tito ne počuti dobro.⁹⁷

Motivi razstavljenih likovnih del vojakov so se držali bolj ali manj realističnih prikazov vojaškega življenja. Upodabljali so prizore, ki so jih bili vajeni iz vsakdana: urjenje na terenu, orožje, strelne vaje, stražo, polete, mornarico, radiotelegrafijo, pomoč civilistom, obedovanje, praznovanja itd. Mnogi so intimistično upodobili svoj vojaški kotiček s posteljo, omarico, uniformo, pogledom skozi okno in drugimi elementi, ki dajejo podobam že videz tihožitja. Ne manjka niti portretov kolegov ter krajin s panoramo vojašnice. Spet drugi so se posvetili prijetnejšim delom vojakovega življenja: počitku med odmorom, prostočasnim dejavnostim, izhodu v mesto, potovanju domov ali obisku dekleta.

94 Cvetko, 1971 (gl. op. 57), str. 489-490.

95 Franc Golob, intervju (gl. op. 41).

96 Brez avtorja, »Nagrada slovenskemu slikarju«, *Delo*, let. 18, št. 303, 29. 12. 1976, str. 8.

97 Rudi Španzel, intervju (gl. op. 42).

103



Pogled na razstavo *Vojaki – likovni umetniki* v Galeriji doma JLA v Beogradu leta 1966.

104



Naslovnica kataloga razstave *Vojaki – likovni umetniki* v Galeriji doma JLA v Beogradu leta 1968.

Vojaki so se lotili tudi ambicioznejših kompozicij, kot so motivi iz druge svetovne vojne in Titovi portreti, nekateri pa so s svojimi deli komentirali aktualne politične in vojaške razmere, od hladne in vietnamske vojne do nastanka Biafre. Od sredine sedemdesetih let so se na razstavah znašle tudi tesnobne metafizične podobe, ki so bile s temo vojaštva povezane le še prek pričakovanja jedrskega uničenja.

Beograjska galerija je nagrajena dela vojakov likovnikov prav tako razpošiljala po Jugoslaviji. Na Slovenskem je bila prva razstava odprta leta 1973 v ljubljanski Mestni galeriji, kjer je bilo razstavljenih slabih 50 slik, kipov in grafik. Janez Mesesnel je ocenil, da so dela »dokumenti svojevrstnega, dobro preiščenega poskusa, ki meče na sedanje življenje v JLA novo, vseskozi pozitivno luč«, in dodal, da umetnine presenečajo »predvsem z vsebinsko širino, z intenziteto doživljanja in s povsem sodobnim likovnim jezikom«. ⁹⁸ Leta 1974 je bil izbor iz beograjske galerije razstavljen v mariborskem Razstavnem salonu Rotovž (ter nato še leta 1976) in v celjskem Muzeju revolucije, kjer si ga je ogledalo dobrih 2.000 obiskovalcev. ⁹⁹ Je visoka številka posledica organiziranih obiskov šolskih skupin ali pa kaže na veliko zanimanje občinstva, ki se razstav, za razliko od stroke, še ni naveličala?

Zadnji ciklus razstav v beograjski galeriji je nosil naslov *Oborožene sile SFRJ in splošna ljudska obramba v delih likovnih umetnikov Jugoslavije (Oružane snage SFRJ i opštenarodna odbrana u delima likovnih umetnika Jugoslavije)*. Organizirane so bile samo tri razstave v letih 1975, 1976 in 1978, ki jih je galerija pripravila v sodelovanju z zveznim sekretariatom za narodno obrambo. Šlo je za akcijo, pri kateri so civilni likovniki nekaj dni gostovali v vojašnicah, spoznavali vsakdan vojakov, z nasveti sodelovali pri delu likovnih sekcij in ustvarjali. ¹⁰⁰ Motivno so bile razstave preplet prizorov iz NOB in vojaškega življenja, tako da naj bi umetnine potrjevale, »kako je za pravega ustvarjalca lahko vir navdiha, ki vodi do pravega umetniškega rezultata, tudi mejni kamen SFRJ, eskadrile v letu, vojaki na vajah ali pri odmoru, enote v pokretu, tankisti, mornarji ali pripadniki splošno ljudskega odpora«. ¹⁰¹ V Sloveniji je nabor 30 slikarskih del poleti 1977 gostoval v ljubljanski Mestni galeriji ter v domovih JLA v Mariboru in Brežicah. ¹⁰² Kasneje se je razstavljanje teh del v Beogradu nadaljevalo z razstavami *JLA v delih likovnih umetnikov (JNA u delima likovnih umetnika)*. Na četrti razstavi leta 1983 se je predstavilo 20 starejših likovnikov in 10 vojakov

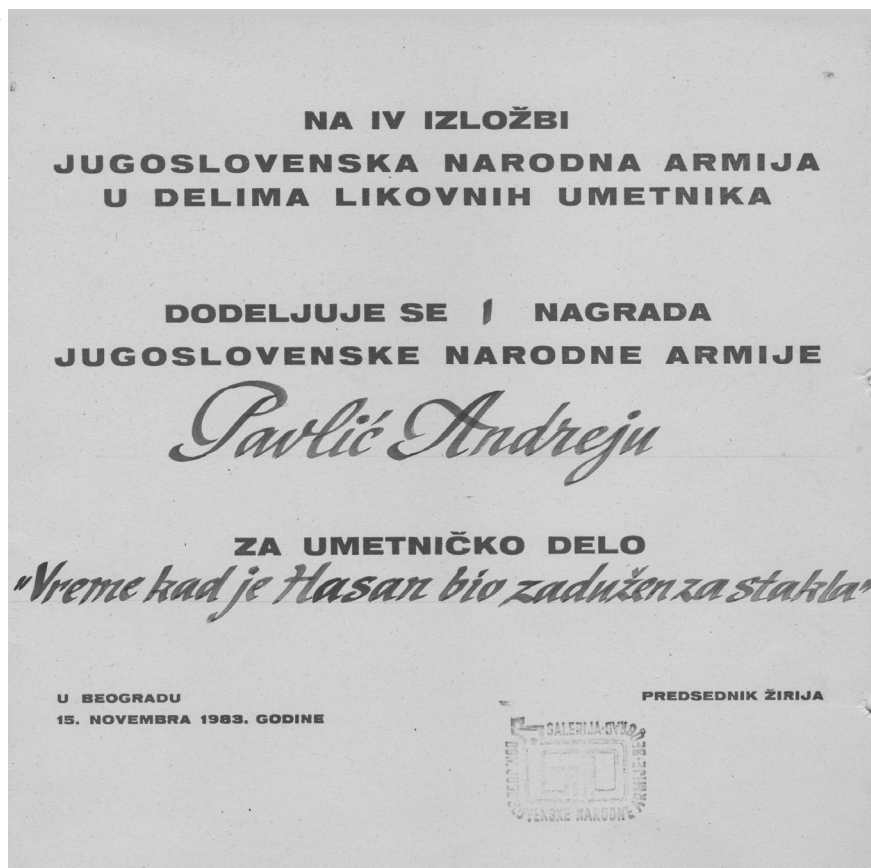
98 Mesesnel, 1973 (gl. op. 39), str. 6.

99 S. Mrvič, »Naša armada v delih vojakov«, *Novi tednik*, let. 28, št. 45, 14. 11. 1974, str. 8.

100 Vukičević, 1982 (gl. op. 4), str. 118.

101 Brez avtorja, »Oborožene sile v delu umetnikov«, *Delo*, let. 18, št. 272, 21. 11. 1975, str. 9.

102 *Jugoslovanska ljudska armada in splošna ljudska obramba v delih likovnih umetnikov Jugoslavije: Mestna galerija Ljubljana, Dom JLA Maribor, Dom JLA Brežice* (razstavni katalog), Božena Plevnik (ur.), Mestna galerija, Ljubljana, 1977.



Diploma slikarja Andreja Pavliča za prvo nagrado na četrti razstavi *JLA v delih likovnih umetnikov* v Galeriji doma JLA v Beogradu leta 1983.

likovnikov, med katerimi je bil Andrej Pavlič,¹⁰³ ki je za sliko *Čas, ko je bil Hasan zadolžen za stekla* prejel prvo nagrado. (Slika 105) Pavlič je s sliko, ki ima nadrealistično dimenzijo in je z vojaško motiviko samo še rahlo povezana, pravzaprav izrazil precej subverzivno sporočilo, saj je bil Hasan iz naslova slike, sicer umetnikov tovariš v vojski, nerodnež, ki mu je vse padalo iz rok, kar, gledano retrospektivno, že anticipira razbitje armade in države, ki naj bi jo ščitila. Tudi druga Pavličeva razstavljena slika, *Spomin*, je prikazovala peterokrako zvezdo s titovke v tihožitju, kar je po avtorjevi interpretaciji nakazovalo na minljivost vsega, tudi na zaton jugoslovanskega režima.¹⁰⁴

103 Četrta izložba *Jugoslovenska narodna armija u delima likovnih umetnika* (razstavni katalog), Gordana Kaljalović (ur.), Dom JNA, Beograd, 1983.

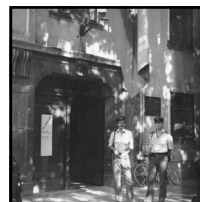
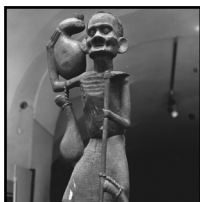
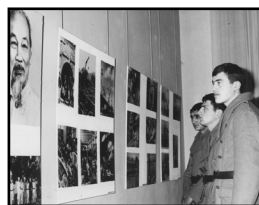
104 *Andrej Pavlič*, intervju, opravil Ivan Smiljanić, 28. 3. 2023.

Sklep

V devetdesetih letih je nekoč skupna armada v očeh številnih nekdanjih Jugoslovanov postala osovraženi agresor, vojaška likovna umetnost pa ni mogla biti ocenjena kot nič drugega razen cenena propaganda. Čeprav je razpad države veliko prispeval k vzpostavitvi takega stališča, je razvidno, da je bilo likovno ustvarjanje in razstavljanje v okviru JLA kompleksen fenomen že desetletja pred vojno. Polje je bilo izjemno heterogeno, razpeto med visoko in ljubiteljsko umetnostjo. V njem so se prepletale stvaritve popolnih amaterjev, pravkar izšolanih ustvarjalcev ter uveljavljenih umetnikov, ki že leta sploh niso imeli stika z vojsko. Ker so teoretiki, likovni kritiki in ideologi nereflektirano težili k obravnavi umetnosti v JLA kot enotnega korpusa, so k njenemu vrednotenju pristopali skozi uveljavljene kriterije visoke umetnosti, ki niso mogli biti ustrezni za ocenjevanje velikega, celo dobršnega dela tega področja jugoslovanske umetnosti. Jugoslavija je spodbujala razvoj amaterizma kot izraza ustvarjalnih sposobnosti širokih množic ter bila pri tem projektu kulturne diseminacije uspešna, vendar so se ambicioznejši načrti za duhovno oplemenitenje državljanov skozi konzumacijo in ustvarjanje visoke umetnosti izkazali za nerealne, če ne utopične. Večina amaterskih ustvarjalcev tako v vojski kot zunaj nje je sledila svojim interesom, ki niso dosegali nivoja visoke umetnosti niti niso imeli tega cilja. Še ena, kot se je izkazalo, nerešljiva uganka je bila obseg svobode, ki so jo imeli vojaki likovniki pri ustvarjanju. Četudi je bilo jasno, katere teme so prepovedane, pa ni bilo nikoli do kraja dorečeno, kaj so pravzaprav zaželeno rešitve pri likovnem ustvarjanju vojakov, to pa je vojakom nehote dokaj na široko odpiralo možnosti svobodnega ustvarjanja. Na splošno je kulturo v JLA pestil razkorak med razvito teorijo in zaostalo prakso, ki je stopicljala daleč za predlogi in smernicami s konferenc. Vsi ti dejavniki so povzročili, da je do sedemdesetih let, še posebej pa v osemdesetih letih smisel likovnega ustvarjanja v JLA postal nejasen v svojih ciljnih in namernih, vsebinsko izprazen, sam v sebi protisloven ter s tem vse manj priljubljen. Razpad države je bil samo zadnji žebelj v krsto že določeno razmajanega likovnega korpusa, ki je s tem prelomom dokončno izgubil vse: svoje ustvarjalce, organizatorje, kritike in konzumente – ali na kratko, svoj kontekst.

Tina Palaić

Zunajevropske zbirke v Goričanah: Prepleti razstavnih diskurzov



Muzej neevropskih kultur je bil prva jugoslovanska ustanova, namenjena zbiranju in razstavljanju zunajevropske etnološke dediščine. Svoje prostore je imel v baročnem dvorcu Goričane pri Medvodah, kjer so prirejali najrazličnejše razstave in dogodke, s katerimi so predstavljali zunajevropske države in materialno kulturo ljudstev z drugih celin. Muzej je deloval med letoma 1964 in 2001 kot dislocirana enota Slovenskega etnografskega muzeja (SEM), ki je imel tedaj svoje prostore v palači današnjega Narodnega muzeja Slovenije. Ob vzpostavitvi muzeja v Goričanah so zunajevropske zbirke, zbrane v 19. in prvi polovici 20. stoletja, ki jih je dotlej hranil SEM, preselili v goričanski dvorec. V času njegovega delovanja so pridobili še posamezne predmete in zbirke, ki so bili večinoma plod stikov in izmenjav med socialistično Jugoslavijo in državami v razvoju v okviru politike neuvrščenosti.¹ Priredili so več kot osemdeset razstav, obiskovalce pa so z zunajevropskimi kulturami seznanjali tudi s pestrim spremljevalnim programom, ki je obsegal vodstva, predavanja muzejskih kustosov in vabljenih predavateljev, predvajanje filmov, prikaze izdelovanja japonske ikebane, predstave indonezijskih lutk ter glasbene in plesne nastope študentov z drugih celin.²

Na pridobitev goričanskega dvorca v upravljanje SEM je vplivalo več dejavnikov. Dvorec je bil po drugi svetovni vojni nacionaliziran, v njem pa so bila sprva stanovanja. Že konec leta 1962 je občinski ljudski odbor Medvode dal pobudo za prenovo dvorca in ureditev muzeja v njem. Ko je januarja 1963 Boris Kuhar, etnolog in novinar, prevzel ravnateljstvo SEM, je takoj prepoznal prostorske, pa tudi kadrovske in finančne težave muzeja.³ Že istega leta so se začeli odvijati pogovori o upravljanju gradu Goričane, kar je sovpadlo tudi s pridobitvijo zbirke avstro-ogrskega mornariškega oficirja Ivana Skuška ml. (1877–1947),⁴

1 Gibanje neuvrščenih je povežalo številne po drugi svetovni vojni nastale neodvisne države, večinoma s kolonialno preteklostjo. Med ustanovnimi članicami gibanja je bila tudi Jugoslavija, kjer je leta 1961 potekalo njegovo prvo srečanje. Gibanje je delovalo zlasti kot politična platforma, sodelovanje pa so spodbujali tudi na ekonomskem, znanstvenem in kulturnem področju. Sodelovanja so urejali na podlagi mednarodnih in bilateralnih sporazumov, a so se na različnih področjih uresničevala v različni meri. Več o tem v Aleš Gabrič, »Kulturno in znanstveno sodelovanje neuvrščenih držav v senci političnih dilem«, v: Barbara Predan (ur.), *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva: Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*, Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana, 2022, str. 9–27; Teja Merhar, »Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih«, v: Tamara Soban (ur.), *Južna ozvezdja: Poetike neuvrščenih* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 2019, str. 43–69.

2 Tina Palaić, »Muzej neevropskih kultur v Goričanah: Prakse pridobivanja zunajevropskih zbirk, povezanih z gibanjem neuvrščenih«, *Etnolog*, let. 29, 2019, str. 185–208.

3 Boris Kuhar, »Štirideset let Slovenskega etnografskega muzeja«, *Slovenski etnograf*, let. 16–17, 1963–1964, str. 5–6.

4 Boris Kuhar, »Mojih 25 let v muzeju«, *Etnolog*, let. 23, 2013, str. 317–321. Mornariški oficir Ivan Skušek ml. (1877–1947) je zbirko kitajskih predmetov pridobil med svojim

prav tako pa z bližajočo se obletnico slovenske pokrajinske konference Komunistične partije Jugoslavije (KPJ), ki je v dvorcu potekala septembra 1934. Kuhar je bil z drugimi akterji na kulturni sceni dobro povezan, kar je zagotovo prispevalo k temu, da je goričanski dvorec v upravljanje pridobil prav SEM. V času svojega poklicnega delovanja je sodeloval s Kulturno skupnostjo Slovenije, ki je takrat financirala delovanje kulturnih ustanov, bil pa je tudi pomočnik ljubljanskega župana za kulturo.⁵

SEM je pripravil načrt razstavljanja v dvorcu Goričane, ki je predvidel spominsko sobo za obeležitev 30. obletnice slovenske pokrajinske konference KPJ, prav tako pa tudi razstavo kitajskih predmetov Ivana Skuška ml. in njegove žene Marije Skušek ter slovenske srednjeveške umetnosti v grajski kapeli.⁶ (Slika 106) Ob odprtju muzeja se je pokazalo, da so idejo o razstavljanju srednjeveške umetnosti opustili in se osredotočili na zunajevropske kulture. Oktobra 1964 so lahko bralci *Ljubljanskega dnevnika* zasledili novo strokovno usmeritev goričanskega muzeja, prav tako pa tudi poudarjanje njegove edinstvenosti v jugoslovanskem prostoru, saj je pisec časopisne novice Muzej kultur Azije, Afrike, Amerike in Avstralije, kot se je sprva imenoval, opredelil kot »edini specializirani muzej za izvenevropske kulture v Jugoslaviji«.⁷ Boris Kuhar je pri opredelitvi vloge muzeja v *Naših razgledih* aprila 1969 poudaril tudi njegovo raziskovalno funkcijo. Zapisal je svojo željo, da bi že tega leta v dvorcu zaživelo »središče za preučevanje tujih kultur in ljudstev«.⁸

Šele sredi sedemdesetih let, ko se je obseg gostujočih razstav z drugih celin povečal, so v Goričanah pričeli ob promociji razstav pogosteje poudarjati neuvrščenost.⁹ S konceptom muzeja pa so neuvrščenost povezali v začetku osemdesetih let, ko so v muzejskih

bivanjem v Pekingju med letoma 1914 in 1920 in jo ob vrnitvi v Ljubljano hranil v svojem stanovanju. Celotno zbirko je z volilom zapustil Sloveniji in ta je leta 1950 formalno prešla v last Narodnega muzeja. Po smrti Skuškovne žene leta 1963 je Narodni muzej zbirko preselil iz stanovanja Skuškovih in jo deloma razstavil, a za celotno zbirko ni imel dovolj prostora. Naslednje leto jo je predal SEM. Po besedah kustosa SEM Ralfa Čeplaka Mencina je bil eden od pogojev za predajo zbirke Narodnemu muzeju ta, da bo zbirka v celoti razstavljena, kar naj bi prispevalo k dodelitvi dvorca Goričane SEM. Več o Skuškovi zbirki v: Ralf Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, Založba /*cf., Ljubljana, 2012.

- 5 Nadja Valentinčič Furlan, *Poklon Borisu Kuharju: 1929–2018*, Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 2019.
- 6 Boris Kuhar, »Ureditev muzeja v Goričanah«, *Delo*, let. 6, št. 28, 30. 1. 1964, str. 2. V pregledanih dokumentih argumentacije za razstavljanje srednjeveške umetnosti nisem zasledila.
- 7 Brez avtorja, »Azija, Oceanija, Amerika in Afrika v gradu na Goričanah«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 14, št. 282, 15. 10. 1964, str. 5.
- 8 Boris Kuhar, »Indijska ljudska umetnost«, *Naši razgledi*, let. 18, št. 8, 19. 4. 1969, str. 415.
- 9 Boris Kuhar, »Muzej Goričane – središče za predstavljanje in proučevanje kulture neuvrščenih«, *Komunist*, let. 37, št. 46, 9. 11. 1979, str. 32.



Pogled na razstavo *Kulturno zgodovinska zbirka Kitajske*: prvi del stalne postavitve zbirke mornariškega častnika Ivana Skuška ml. in njegove žene Marije Skušek v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1964.

dokumentih Goričane opredelili kot študijski center za preučevanje in predstavljanje kultur neuvrščenih dežel. V skladu z novoopredeljenim namenom so predlagali spremembo naziva muzeja iz Muzej neevropskih kultur v Muzejski center kultur neuvrščenih.¹⁰ Zamisli muzejskega vodstva za preoblikovanje muzeja v vsebinskem, kadrovskem in prostorskem smislu niso nikoli zaživele, so pa odmevale v tedanjem medijskem pisanju. Novinar Sandi Sitar je za *Nedeljski dnevnik* leta

10 Brez avtorja, »Muzej Goričane – Načrt usmeritve razvoja 1981–1985. Dokument prenove Muzeja neevropskih kultur v Goričanah«, interni dokument, brez navedene letnice, hrani Arhiv Slovenskega etnografskega muzeja (naprej Arhiv SEM).

1980 poudaril povezovanje funkcije muzeja v Goričanah z neuvrščeno politiko in zapisal, da je osrednja naloga SEM sicer predstaviti »slovensko narodnostno kulturo«, a je hkrati »nujno omogočiti po eni strani primerjavo, po drugi pa predstaviti tudi tuje dežele, s katerimi smo si vse manj tuji, kar še posebej velja za neuvrščene dežele«. Omenil je, da se še vedno najdejo zagovorniki zgolj na narodno preteklost omejenega koncepta: »Da je takšna omejenost v neskladju s politiko neuvrščene Jugoslavije, ni potrebno posebej poudarjati. Tudi če ostane mo v slovenskih okvirjih, pa je prav tako jasno, da so nujne primerjave in da je nujno rušenje evrocentrističnega pogleda, ki omalovažuje izvenevropske kulture, te pa se po svoji tradiciji in najboljših dosežkih z evropsko vsaj lahko kosajo, če je že ne presegajo.«¹¹

V drugi polovici osemdesetih let so gostovanja razstav iz drugih neuvrščenih držav začela upadati, v devetdesetih letih pa je zaradi političnih sprememb ideja neuvrščenosti izgubila svoj pomen, saj se Slovenija kot ena od nasledstvenih držav socialistične Jugoslavije po osamosvojitvi gibanju neuvrščenih ni pridružila. Ideja o ohranitvi goričanskega muzeja kot dislocirane enote SEM je vztrajala še desetletje. Kljub prizadevanjem odgovornega kustosa za zunajevropske zbirke Ralfa Čeplaka Mencina za preoblikovanje muzeja v Goričanah v specializiran Muzej azijskih in afriških kultur¹² pa je SEM Goričane leta 2001 ukinil in zunajevropske zbirke preselil v muzejsko palačo na Metelkovo v Ljubljani.

Razstavljanje v Muzeju neevropskih kultur v času Jugoslavije

Razstavna dejavnost Muzeja neevropskih kultur je bila izjemno bogata. V prispevku se osredotočam na obdobje od leta 1964, ko je bil Muzej neevropskih kultur odprt, pa do poznih osemdesetih let, saj je bil leta 1990 goričanski dvorec zaradi renovacijskih del zaprt, zunajevropske zbirke pa so večinoma razstavljali na drugih razstaviščih. V obravnavanem obdobju so v Goričanah po dostopnih podatkih pripravili 88 razstav, ki sem jih z namenom večje preglednosti razdelila v šest kategorij:¹³

- 11 Sandi Sitar, »Goričane – okno v svet«, *Nedeljski dnevnik*, let. 17, št. 163, 15. 6. 1980, str. 17. Glej tudi Darinka Kladnik, »Načrti za center neevropskih kultur v Goričanah: Razgiban muzej na pragu Ljubljane«, *Dnevnik*, let. 30, št. 184, 9. 7. 1981, str. 5.
- 12 Muzej neevropskih kultur, Medvode, 1996, »Ralf Čeplak Mencin, Muzej azijskih in afriških kultur – enota Slovenskega etnografskega muzeja v dvorcu Goričane«, Arhiv SEM.
- 13 Nadja Valentinčič Furlan je razstave v goričanskem muzeju kategorizirala nekoliko drugače, pri tem pa je upoštevala tudi prenove stalnih razstav. Nadja Valentinčič Furlan, »Razstavna dejavnost Muzeja neevropskih kultur Goričane«, *Etnolog*, let. 34, 2024, str. 125–163.

- 1) avtorske razstave muzeja, pripravljene na podlagi lastnih zbirk (22 razstav);
- 2) avtorske razstave muzeja, pripravljene v sodelovanju z zasebnimi zbiratelji (10 razstav);
- 3) gostovanja avtorskih razstav v Sloveniji in drugih jugoslovanskih muzejih (4 razstave);¹⁴
- 4) gostujoče razstave iz drugih muzejev v Jugoslaviji (5 razstav);
- 5) gostujoče razstave, izvedene na podlagi pogodb meddržavnega sodelovanja (34 razstav);
- 6) druge razstave (13 razstav).¹⁵

Goričanski muzej je z razstavno dejavnostjo kontinuirano predstavljal lastne zbirke, ki so bile bodisi rezultat zbiranja različnih posameznikov v 19. in v začetku 20. stoletja bodisi jih je pridobil v času svojega delovanja. Med prvimi gre za predmete misijonarjev, trgovcev, ladijskih kapitanov, popotnikov, vojaških oficirjev in drugih, ki so ob svojem siceršnjem udejstvovanju na drugih celinah zbirali predmete in fotografirali okolje in ljudi, med katerimi so delovali. V drugi sklop spadajo zbirke Slovencev, ki so v državah v razvoju opravljali naloge jugoslovanskih diplomatov in predstavnikov jugoslovanskih podjetij, svoje zbirke pa so muzeju podarili ali prodali. V muzeju so intenzivno sodelovali tudi z zasebnimi zbiratelji, ki zbirk

14 Z enajstimi avtorskimi razstavami so sedemnajstkrat gostovali v drugih muzejih ali prizoriščih po Sloveniji in v Beogradu. Štiri od teh razstav so pripravili samo za gostovanje, zato v kategorizaciji upoštevam to število.

15 Sem uvrščam *Spominsko sobo ob 30. obletnici konference KPJ* (1964), ki je bila pripravljena v Goričanah, a ni bila tematsko vezana na zunajevropske zbirke; razstavo *Goričanska konferenca in tematska soba o gradu Goričane kot nacističnem zbirališču med drugo svetovno vojno* (1984); razstavo *Izginjajoče črede* iz leta 1970, ki je bila pripravljena v organizaciji Lovske zveze Slovenije in Prirodoslovnega muzeja, SEM pa je pomagal s svojimi stiki v Keniji; razstavo *Foitova zbirka črnske umetnosti* iz leta 1971, ki jo je za Muzej Velenje pripravil tedanji ravnatelj SEM Boris Kuhar. V to kategorijo prištevam tudi tiste razstave, ki jih na podlagi zbranih informacij ni mogoče uvrstiti v nobeno od opredeljenih kategorij (slikarska razstava *Boris Jesih* (1967) in razstave *Kulture neuvrščenih: Kultura Kube in islamska umetnost, Sodobna umetnost Zaira in Stari Tunis v delih slikarja Zoubeir Turkija* (1979); zadnje tri so bile avtorske razstave, vendar nimamo podatka, ali so bile organizirane na podlagi muzejskih zbirk ali v sodelovanju z zbiratelji. Leta 1985 pa je muzej priredil razstavo *Lutke kimekomi – tradicionalna japonska umetnost*, ki jih je izdelala Tatjana Koprol, žena diplomata Marcela Koprola, ki je v Avstraliji prejela diplomo japonske šole Kyogetsu za izdelovanje teh japonskih lutk. SEM hrani kataloge štirih razstav, ki pa niso zabeležene v muzejskih poročilih in medijih, zato ne moremo nedvomno dokazati, da so bile na ogled v muzeju: *Današnja Japonska (Današnji Japan, 1964)*; *Čile in njegov gospodarski in družbeni razvoj (Čile i njegov ekonomski i socialni razvoj, 1969)*; *Skice tradicionalne arhitekture s Cipra (Sketches of the Traditional Architecture of Cyprus, 1981)*; *Hiša moje babice (My Granny's House, 1981)*.

po zaključku razstav niso prepustili muzeju. Manjše zbirke predmetov sta na terenu zbrala tudi Boris Kuhar in kustosinja muzeja Pavla Štrukelj, muzeju pa so jih prodali ali podarili tudi tuji študenti iz neuvrščenih držav in drugi posamezniki. Z razstavami, pripravljenimi na podlagi svojih zbirk, je muzej gostoval po različnih krajih v Sloveniji pa tudi v Beogradu,¹⁶ v Goričanah pa so gostovale razstave iz slovenskih muzejev¹⁷ in Muzeja afriške umetnosti iz Beograda.¹⁸

Skoraj polovico razstavne dejavnosti Goričan obsegajo razstave, ki so bile rezultat meddržavnega sodelovanja. Večino teh razstav so posredovale ambasade ali vlade držav v okviru meddržavnega kulturnega in znanstvenega sodelovanja, pripravili pa so jih muzeji v teh državah ali pa za to nalogo določene komisije, znanstveni inštituti ali drugi organi. Finančno sta jih omogočili Kulturna skupnost Slovenije in Ljubljanska kulturna skupnost. V goričanskem muzeju, ki je bil namenjen predstavljanju etnografskega gradiva zunajevropskih ljudstev, umetnostnih razstav iz držav v razvoju praviloma niso organizirali,¹⁹ gostujoče razstave sodobnejšega etnološkega gradiva pa so uokvirili v diskurz ljudske ali uporabne umetnosti neuvrščenih narodov.²⁰

Avtorske razstave je muzej od leta 1966, ko so odprli razstavo *Afrika v zbirkah Slovenskega etnografskega muzeja*, uokviril v cikel občasnih razstav slovenskih popotnikov in zbiralcev, ki so živeli in

- 16 Nova Gorica (*Afrika v zbirkah SEM*, 1967), Intershop v Ljubljani (*Egipt*, 1971 in *Indija*, 1972), Celje, Murska Sobota, Trbovlje (*Vietnam*, 1971), Slovenj Gradec in Novo mesto (*Vietnam*, 1972), Velenje (*Batik v sodobni umetnosti vzhodne Afrike*, 1972), Nova Gorica (*Kitajske zgodovinske palače v Pekingu*, 1973), Razstavnih paviljon Dušana Kvedra na Ptuj (Kulture neuvrščenih dežel, 1978), Nova Gorica in Postojna (*Kulture neuvrščenih*, 1979) ter Kranj (*Kulture neuvrščenih*, 1981). S tremi razstavami pa je gostoval tudi v Beogradu (*Umetnost vzhodne Afrike*, 1973, *Batik v umetnosti vzhodne Afrike*, 1980 in *Umetnost Zaira, Konga in Kameruna*, 1982, zadnji dve v Muzeju afriške umetnosti).
- 17 Pokrajinski muzej Celje (razstavi *53 poštnih postaj na cesti Tōkaidō*, 1965 in *10 let potovanja okrog sveta zbirateljice in pisateljice Alme Karlin*, 1967) in Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož (*Etnološka zbirka Dušana Kvedra*, 1969).
- 18 Razstavi *Bronasta skulptura zahodne Afrike* (1979) in *Zahodnoafriška keramika* (1984).
- 19 Izjeme so bile *Razstava kitajskih slikarjev Chow Chian Chiu in Chow Leung Chen iz Hongkonga* (1968), ki sta v svojih delih izhajala iz bogate stare kitajske kulture, v svoji zasebni zbirki pa jih je hranil slovenski zbiratelj, ter gostujoči razstavi *Grafična umetnost kanadskih Eskimov* (1976), ki je prav tako prikazovala tradicionalne kulturne simbole, in *Nandalal Bose: Razstava indijskega slikarja* (1986), ki se je namesto na evropski modernizem opiral na azijske estetske tradicije. Najbrž so se za njih odločili zaradi močno poudarjene tradicije v delih teh avtorjev.
- 20 Nekaj razstav niso pripravili v dvorcu Goričane, temveč v prostorih SEM v Ljubljani (avtorski sta bili *Ljudska umetnost Indonezije*, 1964, in *Vietnam*, 1970; gostujoče pa *Tresavci: Življenje in delo neke skupnosti v pionirskih dneh Amerike*, 1976; *Ameriška ljudska umetnost (izročilo izročila)*, 1985, in *Ciper – otok Venere: Ljudje in življenje*, 1985) ali v Razstavišču Arkade (*Norveška v slikah in lutkah*, 1968; *Norveška ljudska umetnost*, 1970).



Pogled na razstavo *Afrika* v zbirkah Slovenskega etnografskega muzeja v dvorcu Goričane leta 1966.

potovali po drugih celinah. (Slika 107) Sprva so ga imenovali *Naši popotniki na tujem – zbiralci*, kasneje pa tudi *Naši popotniki – zbiratelji* in *Naši popotniki na tujem – zbiralci in preučevalci*. Gostujoče razstave so, začevši z razstavo *Mehiške maske* leta 1976,²¹ uvrščali v cikel *Predstavljamo vam ljudstva neuvrščenih dežel*, kasneje pa lahko

21 Mehika nikoli ni bila polnopravna članica gibanja neuvrščenih (danes ima status opazovalke), se je pa udeleževala srečanj držav v razvoju (na primer *Kairske konference o problemih držav v razvoju*, 1962) in podpisovala bilateralne sporazume z neuvrščenimi državami. Več v: Vanni Pettinà, »Global Horizons: Mexico, the Third World, and the Non-Aligned Movement at the Time of the 1961 Belgrade Conference«, *The International History Review*, let. 38, št. 4, 2016, str. 741–764. Mednarodno delovanje in zagovarjanje reševanja težav držav v razvoju se je intenziviralo v sedemdesetih letih, ko je državo vodil predsednik Luis Echeverría, ki je načrtno usmeritev mehiške zunanje politike tudi v prihodnje. Glej: Georges Fauriol, »Differing Perceptions in Foreign Policy and Security: The Mexican Foreign Policy Tradition«, *California Western International Law Journal*, let. 18, št. 1, 2015, str. 7–19.

zasledimo še poimenovanji *Kulture neuvrščenih* in *Kulturna ustvarjalnost neuvrščenih in prijateljskih držav*. Tematska cikla, v katera razstave sicer niso povsem dosledno uvrščali, kažeta na institucionalno razlikovanje med razstavami, ki so bile plod zbiranja posameznikov s slovenskega ozemlja v različnih časovnih obdobjih, in gostujočimi razstavami, ki so bile rezultat izmenjav med državami v okviru neuvrščenosti oziroma drugih meddržavnih sodelovanj ali sodelovanj med jugoslovanskimi muzeji. Nedoslednost se kaže tudi v uvrščanju nekaterih gostujočih razstav, ki so jih poslale države v razvoju, v cikel razstav iz neuvrščenih držav, četudi te države niso bile članice gibanja neuvrščenih.

Čeprav so v muzeju gostujoče razstave iz držav v razvoju organizirali že pred letom 1976, pa povečanje njihovega obsega sredi sedemdesetih let in nato upad od druge polovice osemdesetih let odslukavata širše spremembe tako v samem gibanju neuvrščenih kot tudi v jugoslovanski kulturni politiki. Po pisanju zgodovinarja Dragana Bogetića se je gibanje stabiliziralo šele proti koncu šestdesetih let, ko so se oblikovali njegovi prvi stalni organi, sedemdeseta leta so prepoznana kot »zlata doba neuvrščenosti«, ko so se države članice usmerile v boj za transformacijo obstoječih mednarodnih ekonomskih odnosov in reševanje ekonomskih težav držav v razvoju, po Titovi smrti leta 1980 pa so se nesoglasja med članicami gibanja ponovno začela krepiti in neuvrščeni so začeli izgubljati svojo moč.²² Na ravni jugoslovanske kulturne politike pa lahko povečanje obsega gostujočih razstav v drugi polovici sedemdesetih let v Goričanah pripišemo reorganizaciji področja, ko je več pristojnosti zanje dobil Zavod SR Slovenije za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje.

Razstavni diskurzi v Muzeju neevropskih kultur

V Muzeju neevropskih kultur v Goričanah so z avtorskimi in gostujočimi razstavami mobilizirali različne diskurze, ki so odslikavali in hkrati krepili tedanje politične in kulturne tendence v državi. Prevladovalo je pet diskurzov, ki so tematizirali pomen narodnoosvobodilnega boja (NOB) za Jugoslavijo in druge države članice gibanja neuvrščenih oziroma držav v razvoju, poudarjali politiko neuvrščenosti, zagovarjali protikolonializem, prispevali h krepitvi nacionalne identitete s poudarjanjem vloge slovenskih zbiralcev, prav tako pa prispevali k eksotizaciji Drugega. Diskurz NOB so v muzeju poudarjali zlasti v prvem desetletju njegovega delovanja, čeprav ga zasledimo še v osemdesetih letih. Sredi sedemdesetih let sta ga začela izpodrivati poudarjanje neuvrščenosti in vloge kulture ter umetnosti v boju proti kolonializmu. Poudarjanju pomena slovenskih zbiralcev in eksotizaciji Drugega lahko sledimo ves

22 Dragan Bogetić, »Jugoslavija i nesvrstanost: Prilog prevazilaženju predrasuda i stereotipa«, *Annales*, let. 24, št. 4, 2014, str. 615–624.

čas delovanja Goričan, sredi sedemdesetih pa je zlasti v medijskem pokrivanju razstav mogoče zaslediti tudi sicer maloštevilne pozive k preseganju evrocentrizma in evropskih meril vrednotenja drugih kultur. Medtem ko so diskurzi NOB, neuvrščenosti in protikolonializma prisotni v manjšem obsegu in zlasti ob poudarjanju spomina na določene pretekle ali opozarjanju na aktualne dogodke, je mogoče iz diskurzov o Slovencih in Drugih razbirati globlje in močnejše zakoreninjene predstave o sebi in Drugem. Uporabljeni diskurzi te predstave odslikavajo in jih hkrati krepijo, kar bom pokazala v nadaljevanju, ob tem pa bom poskusila osvetliti tudi vpliv jugoslovanske politike neuvrščenih na muzejsko delovanje.

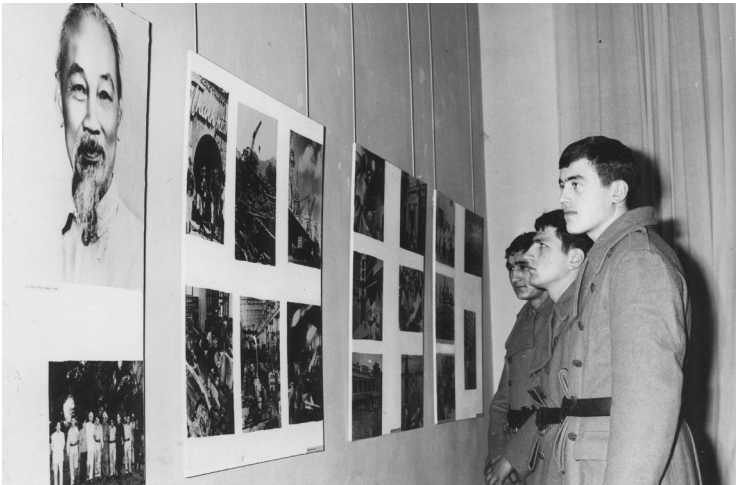
Diskurze sem prepoznavala na podlagi pregleda znanstvenih in strokovnih člankov, ki se nanašajo na delovanje muzeja s poudarkom na praksah razstavljanja, muzejskih razstavnih katalogov in člankov v dnevnikih (*Delo*, *Večer*, *Ljubljanski dnevnik* in kasneje *Dnevnik*, *Primorski dnevnik*) ter tedenskih (*Komunist*, *Tovariš*, *7 dni*, *Nedeljski dnevnik*) časnikih in v štirinajstdnevniku *Naši razgledi*, ki so izšli med letoma 1960 in 1990, in tudi v drugih časopisih. Poleg tega sem pregledala dostopno arhivsko gradivo, ki ga hranita SEM in Marinka Oblak, nečakinja muzejske kustosinje Pavle Štrukelj.

Diskurz narodnoosvobodilnega boja

V zgodnjem obdobju delovanja muzeja pri zamišljanju njegove družbene vloge v ospredje niso postavljali jugoslovanske zunanje politike, usmerjene v neuvrščenost, temveč politični diskurz o NOB, ki je ostal prisoten ves čas delovanja muzeja v obravnavanem obdobju. Ta diskurz se je v pomembni meri navezoval na sam goričanski dvorec kot prostor spomina na pokrajinsko konferenco KPJ, ki je tam potekala leta 1934. Ob odprtju muzeja septembra 1964 so namreč pripravili spominsko sobo, ki je tematizirala 30. obletnico te konference. (Slika 108) Leta 1984 so spominsko sobo prenovili, pripravili pa so tudi novo razstavno sobo, v kateri so osvetlili vlogo gradu kot nacističnega zbirnega taborišča v drugi svetovni vojni. Z razstavama in spremljevalnimi prireditvami so obeležili 50. obletnico pokrajinske konference KPJ in 20-letnico muzeja Goričane.²³

Poleg poudarjanja pomena NOB za socialistično Jugoslavijo so NOB izpostavljali tudi na razstavah zunajevropskih zbirk kot povezovalni element z narodi z drugih celin. Izrazito je bil poudarjen na razstavi o Vietnamu, odprti leta 1970 v prostorih SEM v Ljubljani. Pripravili so jo v sodelovanju z Republiškim koordinacijskim odborom

23 Brez avtorja, »Proslava v Goričanah v Medvodah«, *Delo*, let. 26, št. 217, 17. 9. 1984, str. 1; Beti Bobnar, »Slovesnost ob 50-letnici pokrajinske konference KPJ in 20-letnici muzeja Goričane: Goričane so oživele«, *Dnevnik*, let. 33, št. 255, 17. 9. 1984, str. 2; Branko Sosič, »Plod večletnega trdega dela mladih slovenskih komunistov«, *Delo*, let. 26, št. 217, 17. 9. 1984, str. 2.



108

Spominska soba, postavljena ob 30-letnici slovenske pokrajinske konference Komunistične partije Jugoslavije, v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1964.

109

Z razstave *Vietnam* v Slovenskem etnografskem muzeju na Prešernovi cesti v Ljubljani leta 1970.

za pomoč žrtvam imperialnega nasilja pri Republiški konferenci Socialistične zveze delovnega ljudstva (RK SZDL) in jo posvetili desetletnici narodnoosvobodilne fronte te države. Po poročanju *Ljubljanskega dnevnika* je SEM s to razstavo poudaril narodnoosvobodilni boj vietnamskega ljudstva in njegovo veliko trpljenje pri tem, spodbudilo pa jo je spoznanje, »da pri nas sicer mnogo vemo o vztrajnem in trdem boju Vietnamcev za svobodo, zelo malo pa o kulturni in zgodovinski podobi tega naroda«. ²⁴ Organizatorji so prek časopisov pozvali tiste, ki so potovali po Vietnamu in kupili predmete ali od tam prejeli darove, da te za čim bolj verodostojni prikaz države posodijo muzeju za razstavo. Poleg predstavitve etnološke podobe vietnamskega ljudstva so na razstavi prikazali tudi sodelovanje Jugoslavije pri naporih za pomoč Vietnamcem v njihovem boju, pri čemer so poudarili podobnost med jugoslovanskim in bojem vietnamskega ljudstva za njihovo svobodo, neodvisnost in samoodločbo. ²⁵ (Slika 109) Medijski odziv je izpostavil aktualnost razstave in kritiko vojne v Vietnamu. ²⁶

Tudi ob razstavi *Mongolija: Razstava zbirke Hele in Staneta Kolmana*, ki je bila odprta leta 1971, je muzej poudaril narodnoosvobodilni boj mongolskega ljudstva. Kuhar je v uvodu v katalog razstave zapisal, da ta predstavlja »prispevek našega muzeja k proslavljanju petdesetletnice zmage revolucije v tej državi in ustanovitve mongolske socialistične republike«. ²⁷ Vlogo NOB v drugi svetovni vojni je poudaril tudi novinar Franc Fideršek, ki je v razstavnem katalogu *Kulture neuvrščenih dežel: Razstavnici paviljon Dušana Kvedra v Ptujju od 12. oktobra do 15. novembra 1978* v uvodnem besedilu o politiki neuvrščenosti poudaril pomen boja »narodov za narodno osvoboditev in za družbeni napredek«. ²⁸ Razstavo je pripravil SEM, v ptujskem muzeju pa je gostovala ob 35. obletnici *Kočevskega zbora – zbora odposlancev slovenskega naroda*.

Leta 1981 so NOB poudarili ob več priložnostih. Razstavo *Mehiška ljudska umetnost* so odprli na predvečer dneva vstaje slovenskega ljudstva (22. julij), kar je bil pomemben del njene promocije. ²⁹ Razstavo

24 Brez avtorja, »Razstava o Vietnamu«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 20, št. 335, 11. 12. 1970, str. 5.

25 *Vietnam* (razstavnici katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1970.

26 VŠ, »V Ljubljani razstava o Vietnamu«, *Delo*, let. 12, št. 346, 22. 12. 1970, str. 16; Brez avtorja, »Razstava o Vietnamu«, *Delo*, let. 12, št. 332, 8. 12. 1970, str. 5.

27 Boris Kuhar, »Mongolska zbirka Hele in Staneta Kolmana«, v: *Mongolija: Razstava zbirke Hele in Staneta Kolmana* (razstavnici katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1971, str. 2.

28 Franc Fideršek, »Politika neuvrščenosti«, v: Štefka Cobelj (ur.), *Kulture neuvrščenih dežel: Razstavnici paviljon Dušana Kvedra v Ptujju od 12. oktobra do 15. novembra 1978* (razstavnici katalog), Pokrajinski muzej v Ptujju, Ptuj, 1978, str. 5.

29 D. Ž., »Razkošje mehiške ljudske umetnosti«, *Primorski dnevnik*, let. 37, št. 11004, 2. 8. 1981, str. 5; Brez avtorja, »Mehiška ljudska umetnost«, *Delo*, let. 23, št. 166, 21. 7. 1981, str. 8.

El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja so po poročanju *Dela* priredili v počastitev ustanovitve Osvobodilne fronte 27. aprila in 20. obletnice konference neuvrščenih v Beogradu.³⁰ Leta 1982 so ob razstavi *Umetnost DLR Koreje* prav tako aktivirali politični diskurz. Novinarka Olga Ratej je o razstavi zapisala: »Postavili so jo s prijateljskim poudarkom in politično počastitvijo: s cvetjem, zastavama in fotografijama korejskega voditelja Kim Il Sunga in našega pokojnega predsednika Josipa Broza Tita.«³¹ Diskurz NOB kot povezovalni element med Jugoslavijo in drugimi neuvrščenimi državami so kontinuirano uporabljali, se je pa zlasti od sredine sedemdesetih let naprej začel prekrivati s poudarjanjem neuvrščenosti.

Diskurz neuvrščenosti

V prvih desetih letih delovanja Muzeja neevropskih kultur lahko v katalogih razstav zasledimo poudarjanje prijateljstva z državami, katerih materialno kulturo so predstavljali, sama neuvrščenost pa je redko neposredno omenjena. Predstavljanje kultur in umetnosti prijateljskih držav je v svojih uvodnih besedilih poudarjal tedanji ravnatelj muzeja Boris Kuhar,³² na prijateljstvo med državami pa so opozarjali tudi drugi pisci besedil.³³ Do naslanjanja na koncept neuvrščenosti je v kulturnih in izobraževalnih institucijah prišlo z zamikom, na kar kaže tudi opozarjanje Zvezne komisije za kulturne zveze s tujino, da v teh ustanovah vlada pomanjkanje interesa za sodelovanje z državami v razvoju.³⁴ Manjši interes za taka sodelovanja je bil tudi v Sloveniji vse do sredine sedemdesetih let, na kar so opozarjali v Slovenskem orientalističnem društvu,³⁵ posebej intenzivno pa arheologinja in egip-tologinja Bernarda Perc, ki si je vrsto let neuspešno prizadevala v

30 B.[oris] K.[uhar], »Razstava oživlja staro in znano legendo o zlatu«, *Delo*, let. 23, št. 90, 18. 4. 1981, str. 6.

31 Olga Ratej, »Korejska uporabna umetnost iz bogate kulturne dediščine«, *Delo*, let. 24, št. 262, 10. 11. 1982, str. 7.

32 Boris Kuhar, »Ljudska umetnost Indonezije v Slovenskem etnografskem muzeju«, v: *Ljudska umetnost Indonezije: Razstava zbirke Vere in Aleša Beblerja* (razstavni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1964, str. 3; *Indijsko zanatstvo: Izložba* (razstavni katalog), Muzej primenjene umetnosti in Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Beograd, 1968; slovenski dodatek h katalogu, brez avtorja. Kuhar, 1971 (gl. op. 27), str. 2.

33 Raden Subijakto, »Razstava, ki nas seznanja z Indonezijom«, v: *Ljudska umetnost Indonezije: Razstava zbirke Vere in Aleša Beblerja* (razstavni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1964, str. 4; Stane Kolman, »Mongolija«, v: *Mongolija: Razstava zbirke Hele in Staneta Kolmana* (razstavni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1971, str. 4–6.

34 Gabrič, 2022 (gl. op. 1), str. 9–27; Merhar, 2019 (gl. op. 1), str. 43–69.

35 Jože Kastelic in drugi, »Predgovor«, v: Milan Štante (ur.), *Simpozij Orientalistika in neuvrščeni svet: stanje in perspektive jugoslovanske orientalistike*, Slovensko orientalistično društvo, Ljubljana, 1977, str. v–vi.

Slovenijo pripeljati razstavo iz Egipta.³⁶ V našem prostoru bi morali orientalistiki po njenem mnenju posvetiti več pozornosti »zaradi zemljepisne lege Jugoslavije, zaradi njene kulturne dediščine in zaradi njene zunanje politične usmeritve«. ³⁷ V enem od svojih zapisov v *Dnevniku* je opozorila, da bo potreba po razširitvi sodelovanja z državami v razvoju ostala samo politična parola, »dokler ne bo prišla naša pripadnost k neuvrščeni našo zavest«. ³⁸

Obsežnejše omembe neuvrščene politike, usklajevanje muzejskega programa in komuniciranje z javnostjo v skladu z njo lahko v Muzeju neevropskih kultur v Goričanah opazimo šele v drugi polovici sedemdesetih let. Muzej je leta 1977 z namenom predstaviti neuvrščeno politiko in kulture izbranih neuvrščeni držav pripravil avtorsko razstavo *Kulture neuvrščeni*, pri čemer so svoje zbirke opredelili kot izhodišče teh prizadevanj. V napovedi razstave so izrazili svojo namero čim nazorneje predstaviti gibanje, poudariti prispevek jugoslovanskega predsednika Josipa Broza - Tita pri »razvoju in širjenju ideje o neuvrščeni svetu«, ponuditi osnovne podatke o vseh državah članicah gibanja in opredeliti »vsebinsko stopnjo in vrednost različnih afriških, azijskih in južnoameriških kultur«. ³⁹ Sodeč po poročilu o pripravljenih razstavah v Goričanah, ki za leto 1977 navaja razstavo *Kulture neuvrščeni: Šrilanka in Indija*, ⁴⁰ so tematsko prikazali ti dve državi. Ker razstavnega kataloga, ki bi ga pripravili v Goričanah, nisem našla, mediji pa so razstavo zgolj napovedali, poročanja o njej pa nisem zasledila, je bilo podatek teže preveriti. Muzej Goričane je razstavo o kulturah neuvrščeni držav pripravil tudi za druga prizorišča. Vsaj pri razstavi v Pokrajinskem muzeju Ptuj leta 1978 je bila vsebina širša. To je razvidno iz razstavnega kataloga *Kulture neuvrščeni držav: Razstavnii paviljon Dušana Kvedra od 12. oktobra do 15. novembra 1978*, ki ga je uredila Štefka Cobelj, ⁴¹ kustosinja v Pokrajinskem muzeju Ptuj. Besedilo o politiki neuvrščeni je pripravil novinar Franc Fideršek, ki je orisal nastanek in razvoj gibanja ter poudaril vlogo predsednika Tita. Katalog vključuje še kratko besedilo »Kulture neuvrščeni«, ki ga je pripravil Boris Kuhar in v njem poudaril, da so se neuvrščene države morale najprej osvoboditi kolonializma, nato pa so »začele iskati svojo zgodovino, svojo identiteto, svojo avtentično kulturo, svoj lastni jaz,

36 Bernarda Perc, »Razstava iz Egipta«, *Delo*, let. 14, št. 330, 5. 12. 1972, str. 7; Bernarda Perc, »Mednarodna razstava: Stari Egípt«, *Dnevnik*, let. 21, št. 340, 16. 12. 1972, str. 5.

37 Bernarda Perc, »K neevropskim izročilom«, *Delo*, let. 17, št. 7, 10. 1. 1975, str. 9.

38 Bernarda Perc, »Stari Egípt v Ljubljani«, *Dnevnik*, let. 24, št. 76, 19. 3. 1975, str. 5.

39 Vili Vuk, »Kulture neuvrščeni«, *Večer*, let. 33, št. 40, 18. 2. 1977, str. 6.

40 Brez avtorja, »Razstave Etnografskega muzeja: (1963–1983)«, *Slovenski etnograf*, let. 31, 1980/1982, str. 219–229.

41 Za seznam gostovanj te razstave glej opombo številka 16.

vse tisto, kar so jim beli kolonizatorji stoletja odrekli.«⁴² Z razstavo naj bi izpolnjevali sklepe iz 5. konference neuvrščenih v Colombu leta 1976, bila pa naj bi del večjega cikla, ki naj bi predstavljal kulture in umetnost ljudstev iz neuvrščenih dežel.⁴³ Na razstavi so z afriške celine predstavili Tunizijo, Alžirijo, Egipt, Kenijo in Tanzanijo, z azijske Šrilanko, Indijo in Indonezijo, iz Latinske Amerike pa Mehiko in Peru.⁴⁴ Med razlogi za razstavo je Kuhar poleg boljšega razumevanja zgodovine, kulture in umetnosti teh držav in s tem tudi razumevanja svoje zgodovine in kulture poudaril tudi bližino neuvrščenih držav in našo dolžnost, da jih spoznavamo: »Te kulture predstavljamo zato, ker so nam ljudstva neuvrščenih dežel vedno bližje. Postala so naš enakopravni partner v velikem gibanju sedanjosti in prihodnosti. Te dežele postajajo naši enakopravni partnerji v ekonomskih odnosih pa tudi v široki izmenjavi kulturnih dosežkov. Enakopravni partnerji pa terjajo tudi enakopravno obravnavo na vseh področjih.«⁴⁵

Ideje neuvrščenosti pa so poudarjali zlasti pri gostujočih razstavah iz držav z drugih celin. V nadaljevanju je pregled vseh gostujočih razstav po letih med letom 1965, ko je v goričanskem muzeju prvič gostovala razstava z druge celine, in letom 1990, ko je bil dvorec začasno zaprt. Pregled pokaže, da so razstave gostovale iz neuvrščenih držav, držav v razvoju, ki niso bile članice gibanja, in tudi iz zahodnih držav, kot so bile na primer Avstralija, Nova Zelandija in Združene države Amerike. V pregledu navajam najprej tiste iz neuvrščenih držav, nato pa še preostale, pri čemer status držav podrobneje pojasnujem v opombah.⁴⁶

Pregled gostujočih razstav, ki so jih pripravile vlade in muzeji neuvrščenih in drugih zunajevropskih držav, pokaže na precejšnjo dinamiko mobilizacije diskurza neuvrščenosti v promociji razstav. Gibanje so začeli pogosteje omenjati v drugi polovici sedemdesetih let, v drugi polovici osemdesetih pa je začelo izgubljati svojo moč. V razstavnih katalogih, pripravljenih ob gostujočih razstavah, so

42 Boris Kuhar, »Kulture neuvrščenih«, v: Štefka Cobej (ur.), *Kulture neuvrščenih dežel: Razstavnih paviljon Dušana Kvedra v Ptujju od 12. oktobra do 15. novembra 1978* (razstavnih katalog), Pokrajinski muzej v Ptujju, Ptuj, 1978, str. 9.

43 Prav tam. Kuhar zapiše, da je na razstavi Tunizijo predstavil tunizijski umetnik Zoubeir Turki in da so bili predstavljeni tudi kipi kenijskega umetnika Louisa Mwanikija iz Nairobija. Preostale države so predstavili s starejšimi predmeti za vsakdanjo uporabo ali pa s starejšo ter sodobno umetnostjo, ki pa je bila anonimna.

44 Tunizija, Alžirija, Egipt, Šrilanka, Indija in Indonezija so se gibanju neuvrščenih pridružile leta 1961, Tanzanija in Kenija leta 1964, Peru leta 1973, Mehika pa nikoli ni bila članica gibanja.

45 Kuhar, 1978 (gl. op. 42), str. 11.

46 Kjer ni navedeno drugače, se naslanjam na podatke, ki sem jih pridobila na spletni strani gibanja neuvrščenih, ki ga je zajela in arhivirala digitalna knjižnica Internet Archive v sklopu Wayback Machine, dostopno na <https://web.archive.org/web/20190327085806/https://mnoal.org/nam-members> (dostopano 26. 1. 2024).

nevrščenost največkrat le omenili in poudarili prijateljstvo z nevrščeno državo ter pomen spoznavanja njene kulture, podrobneje pa teh povezav med državami niso osvetljevali. Najpogosteje so v katalogih orisali zgodovino države in posamezne vidike kulture oziroma umetnosti ljudstev, katerih materialna kultura je bila predstavljena na razstavi.

Komisija za kulturne zveze s tujino je pri organizaciji gostujočih razstav z Muzejem neevropskih kultur prvič sodelovala že leta 1965, ko je omogočila gostovanje razstave *Črnska umetnost*. Ta je bila rezultat skupne organizacije veleposlaništev Senegala, Malija, Gvineje in Afriškega inštituta v Dakarju,⁴⁷ zastavili pa so jo kot del mednarodne promocijske kampanje za *Svetovni festival črnske umetnosti*, ki je potekal naslednje leto v Dakarju. V Sloveniji je razstavna kritika letela predvsem na njeno nesistematičnost in nepoglednost, ki so jo povezali s skromnim financiranjem tega področja.⁴⁸ Leta 1969 je komisija posredovala pri gostovanju razstav *Indijska ljudska umetnost in Čilska ljudska in uporabna umetnost*.⁴⁹ Istega leta je muzej Goričane gostil razstavo *Gandhi – stoletnica rojstva*; avtorstvo razstave ni znano.⁵⁰ V okviru meddržavnega sodelovanja je SEM z Ameriškim informativnim centrom leta 1973 organiziral še razstavo *Slikarstvo: Washington Art Today*, ki je na ogled ponudila dela treh sodobnih ameriških slikarjev.

Pomen spoznavanja prijateljskih in nevrščenih držav so v muzeju prvič poudarili leta 1976 ob razstavi *Mehiške maske*, čeprav Mehika ni bila članica gibanja.⁵¹ Telega leta so priredili še gostovanje razstav *Tresavci: Življenje in delo neke skupnosti v pionirskih dneh Amerike* in *Grafična umetnost kanadskih Eskimov*, ki prav tako nista spadali v sklop izmenjav med nevrščenimi državami, je pa slednja orisala umetnost kanadskih staroselskih ljudstev. Leta 1977 so nevrščenost ponovno poudarili ob razstavah *Predkolumbijska umetnost Peruja*⁵² in *Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v republiki Venezueli*.⁵³ V letu 1978 v Goričanah niso organizirali nobene gostujoče razstave iz katere

47 Mali in Gvineja sta bila člana gibanja nevrščenih od leta 1961, Senegal pa od leta 1964.

48 A.[leksander] Bassin, »Črnska umetnost«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 15, št. 332, 10. 12. 1965, str. 7.

49 Indija je bila ustanovna članica gibanja, Čile pa se je gibanju pridružil leta 1971.

50 Brez avtorja, »Razstave ...«, 1980/1982 (gl. op. 40), pp. 219–229.

51 Glej opombo 20.

52 Boris Kuhar, »Razstava umetnosti starega Peruja«, v: Pavla Štrukelj (ur.), *Predkolumbijska umetnost Peruja* (razstavni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1977, str. 6; Sandi Sitar, »Predkolumbijska umetnost Peruja v Goričanah: Razstava leta«, *Dnevnik*, let. 26, št. 235, 30. 8. 1977, str. 5.

53 *Indijanci Amazonke: Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v republiki Venezueli: Etnološka zbirka Edgarda Gonzalesa Niña* (razstavni katalog), Pavla Štrukelj (ur.), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1977, str. 2. Venezuela se je gibanju nevrščenih pridružila leta 1989.

od neuvrščenih držav. Leta 1979 je indonezijska ambasada v Beogradu posredovala razstavo *Indonezijska sodobna grafika*, priredili pa so tudi razstavo *Umetnost Aztekov*, ki sta jo v sodelovanju s SEM organizirala Nacionalni antropološki muzej Mehike in Mehiška ambasada iz Beograda.

Leta 1980 so priredili razstavi *Umetnost Makonde iz Tanzanije*, ki jo je posredovala vlada Tanzanije v okviru kulturno-prosvetnega sodelovanja med državama, in *Prebujena Afrika v pesmi in literaturi*, ki je prikazala sodobno založniško dejavnost iz trinajstih afriških držav. Knjige so pripeljali iz Beograda po izvedenem simpoziju *Dnevi informiranja o afriški literaturi*. Tega leta so si lahko obiskovalci Goričan ogledali še razstavo *Kitajske vezenine*, ki je potovala po evropskih mestih in v Goričanah gostovala v okviru kulturno-prosvetnega sodelovanja med državama, čeprav tudi Kitajska ni bila članica gibanja.⁵⁴

Leto 1981 je bilo za muzej izjemno plodno, saj so pripravili kar šest gostujočih razstav. Obeležitvi 20. obletnice *1. vrha gibanja neuvrščenih*, ki je potekala v Beogradu, so posvetili razstavi *Sirija skozi stoletja*, ki jo je pripravil etnografski muzej iz Damaska v organizaciji Veleposlaništva Sirije iz Beograda in SEM,⁵⁵ ter *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja*, ki jo je pripravil Muzej zlata iz Bogote v Kolumbiji, čeprav Kolumbija takrat še ni bila članica gibanja.⁵⁶ V sodelovanju z vlado Mehike so v Goričanah predstavili še *Mehiško ljudsko umetnost*, na podlagi darila mednarodnega fonda za razvoj kulture Unesco pa sta Muzej afriške umetnosti iz Beograda in SEM pripravila razstavo umetniške in dokumentarne fotografije izraelske fotografkinje Marli Shamir (1919–2017) *Južno od Sahare*. Dve razstavi so priredili v sodelovanju z ambasadama Avstralije in Nove Zelandije, čeprav državi nista bili članici neuvrščenih.⁵⁷

Leta 1982 so organizirali štiri gostujoče razstave. V sklop izmenjav z neuvrščenimi državami je spadala le razstava *Umetnost DLR Koreje*,⁵⁸

54 Kitajska je postala država opazovalka v gibanju neuvrščenih leta 1992. Glej: Tom Fowdy, »China's foreign policy is rooted in non-alignment«, *china.org.cn*, 30. 3. 2021, URL: http://www.china.org.cn/opinion/2021-03/30/content_77359553.htm (dostopano 26. 1. 2024).

55 Brez avtorja, »Sirijska umetnost v Muzeju Goričanec«, *Delo*, let. 23, št. 216, 18. 9. 1981, str. 5. Sirija je postala članica gibanja leta 1964.

56 P.[avla] Š.[trukelj], »Kultura zlatarske umetnosti iz Kolumbije: Umetniška dela Indijancev iz obdobja od 1. do 16. stoletja«, *Primorski dnevnik*, let. 37, št. 10926, 3. 5. 1981, str. 4; B.[oris] K.[uhar], 1981 (gl. op. 30), str. 6. Kolumbija je postala članica gibanja leta 1983.

57 Etnografski muzej Zagreb je v sodelovanju z ambasado Nove Zelandije organiziral razstavo *Tangata – pogled Maorov na svet*, z Odborom za umetnost aboriginov avstralskega sveta pa so priredili razstavo *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije*. Z razstavama so obravnavali tematiko staroselskih kultur, kar spada na področje dela etnografskega muzeja.

58 Severna Koreja je postala članica gibanja leta 1975.

za katero pa se ve le, da jo je organiziral SEM, o drugih sodelujočih pri pripravi razstave niso poročali in tudi v razstavnem katalogu tega podatka ni. Razstave *Avstralsko sodobno lončarstvo*, ki sta jo pripravila Zbornica za umetno obrt pri avstralski vladi in Ministrstvo za zunanje zadeve,⁵⁹ *Kitajska keramika in porcelan*, ki je potovala po Evropi in bila prirejena v Goričanih kot rezultat meddržavnega sporazuma med državama, in *Ljudska umetnost Ekvadorja*,⁶⁰ za katero pa razen muzeja v Goričanih ni mogoče natančno določiti organizatorja, niso spadale v sklop izmenjav z neuvrščeniimi državami.

Tudi v naslednjih dveh letih muzej ni organiziral izmenjave razstav z neuvrščeniimi državami, vendar je s svojima razstavama gostovala Kitajska. Državni zgodovinski muzej iz Pekinga je leta 1983 pripravil razstavo *Kitajsko novo leto: Razstava novoletnih slik*, leto kasneje pa še *Kitajske papirnate izrezanke*. Šele leta 1985 so obiskovalci imeli ponovno priložnost videti razstavo iz neuvrščene države, in sicer so priredili razstavo *Ciper – otok Venere: Ljudje in življenje*, ki jo je v okviru Programa kulturnega sodelovanja med Ciprom in Jugoslavijo posredovala vlada Republike Ciper.⁶¹ Leta 1985 je muzej v sodelovanju z Ameriškim kulturnim centrom pripravil še razstavo *Ameriška ljudska umetnost danes: Tradicije številnih narodov*, v sodelovanju z Zvezo mongolskih umetnikov iz Ulan Batorja pa razstavo *Sodobna uporabna umetnost Mongolije*.⁶²

Leta 1986 so pripravili razstavo *Nandalal Bose: Razstava indijskega slikarja*, leta 1988 pa še razstavo *Spoznajte Tanzanijo – od odkritja najstarejše človeške lobanje do danes*. Slednja je bila pripravljena v sodelovanju z Galerijo umetnosti neuvrščeniimi držav »Josip Broz Tito« iz Titograda⁶³ (danes Podgorica), zasnovali pa so jo tanzanijski strokovnjaki na povabilo Jugoslavije. Obe razstavi sta spadali v okvir izmenjav z neuvrščeniimi državami.

Podrobnejši pregled gostujočih razstav, ki so v goričanski muzej prišle z drugih celin, pokaže, da je bila več kot polovica razstav iz držav, ki (še) niso bile članice gibanja neuvrščeniimi, čeprav so nekatere, zlasti tiste z afriške in južnoameriške celine, uokvirjali v ta diskurz. Sklepamo lahko, da se jim vzpostavljane ločnice med neuvrščeniimi državami

59 Olga Ratej, »Lepotije s treh celin v goričanskem muzeju«, *Delo*, let. 24, št. 65, 19. 3. 1982, str. 11.

60 Ekvador se je gibanju pridružil leta 1983.

61 Ciper je bil član gibanja med letoma 1961 in 2004.

62 Mongolija se je gibanju pridružila leta 1993.

63 Neposredno pod okriljem gibanja neuvrščeniimi je bila leta 1984 v Titogradu (danes Podgorica, Črna gora) ustanovljena Galerija umetnosti neuvrščeniimi držav »Josip Broz Tito«, namenjena zbiranju in predstavljanju umetnosti in kultur neuvrščeniimi držav in držav v razvoju. Glej Bojana Piškur, »Južna ozvezdja: Druge zgodovine, druge modernosti«, v: Tamara Soban (ur.), *Južna ozvezdja: Poetike neuvrščeniimi* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 2019, str. 9–24.

in tistimi, s katerimi so sicer sodelovali na podlagi meddržavnega sporazuma, čeprav niso bile članice gibanja, ni zdelo bistvenega pomena. Do tega je morda prišlo iz političnih razlogov, saj so se nekatere teh držav kasneje pridružile gibanju in je kulturna izmenjava lahko pomnila tudi utiranje poti k pridružitvi. Pregled katalogov in drugih zapisov pokaže, da se pripovedi o kulturah in dediščinah neuvrščenih držav pravzaprav niso bistveno razlikovale od pripovedi v zvezi z državami, ki gibanju niso pripadale. Prav tako so, sodeč po pregledanih virih, gibanje neuvrščenih tematizirali le z avtorsko razstavo *Kulture neuvrščenih* (1977). To lahko kaže na to, da je neuvrščenost služila tudi kot promocijski maneuver muzeja in način zagotavljanja financiranja razstav,⁶⁴ muzej pa se je z razstavami in uporabljenimi diskurzi vpel v obstoječ politični okvir, ki je poganjal mednarodno sodelovanje in izmenjave. Kljub temu pa moramo poudariti, da so v muzeju z nekaterimi razstavnimi projekti izpostavili kritiko kolonializma in njegovih uničujočih posledic za družbo in kulturni razvoj v nekdanjih kolonijah. Čeprav samega gibanja niso pogosteje tematizirali, pa so z nekaterimi razstavami pozivali k spoštovanju načel, ki jih je zagovarjalo gibanje, zlasti k ohranjanju dediščine in tradicije, prav tako pa tudi k večji pravičnosti in enakosti med državami.

Diskurz protikolonializma

Dlje časa trajajoča prizadevanja za osamosvojitve koloniziranih držav od kolonialnih imperijev so po drugi svetovni vojni prinesla rezultate. V teh procesih sta imeli kultura in dediščina pomembno vlogo, saj sta legitimirali zahteve po osamosvojitvi, hkrati pa so s svojimi dolgimi kulturnimi tradicijami nekdanje kolonije utrjevale svoje novo mesto v globalnem sistemu. V gibanju neuvrščenih so močno poudarjali protikolonialni diskurz in ga pogosto povezovali s kulturnim odporom.⁶⁵ Kot piše Bojana Piškur, je bila »najpomembnejša komponenta v odnosu med Jugoslavijo in tretjim svetom [...] nedvomno identifikacija Jugoslavije z borbo proti kolonializmu po vsem svetu in njena podpora tej borbi«. ⁶⁶ Tudi v Muzeju neevropskih kultur so z avtorskimi in gostujočimi razstavami opozarjali na pogubne učinke kolonializma na kulturo in umetnost podjarmljenih ljudstev ter pomen njihovega osvobajanja.⁶⁷ Boris Kuhar je na vlogo umetnosti kot strategije upora proti kolonializmu opozoril ob svoji avtorski razstavi *Akamba – Makonde: Umetnost vzhodne Afrike*, odprti leta 1970:

64 Boris Kuhar, intervju, opravila Tina Palaić, 28. 4. 2016.

65 Tran Van Dinh, »Non-Alignment and Cultural Imperialism«, *The Black Scholar (The Non-Aligned Movement)*, let. 8, št. 3, 1976, str. 40–41.

66 Piškur, 2019 (gl. op. 63), str. 13.

67 Glej Subijakto, 1964 (gl. op. 32), str. 4; Boris Kuhar, Brez naslova, v: *Črnska umetnost* (razstveni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1965, b. p.

»In še eno pomembno značilnost sodobne Makonde skulpture moramo navesti. To je prikaz odpora proti zatiranju in zasužnjevanju. Ta se odraža predvsem v skupinskih scenah na kipih, pa tudi v polplastiki, kjer se ljudske in simbolične figure združujejo v ljubezni ali boju. Tako tudi prek svoje umetnosti prikazuje to ljudstvo svoje napore za obnovo, osvobodilno vojno. Demoni, duhovi in groteskne podobe iz tradicije služijo danes za prikaz demonov lakote, izkoriščanja, strahu, dehumanizacije človeka v kolonializmu. Prikazujejo boj proti kolaboracionistični vlogi cerkve. Nandege in šejtani so še vedno tu, toda zdaj so to zli duhovi sodobnega sveta, duhovi boja med silami kolonializma in močjo ljudi, ki se borijo za svojo svobodo.«⁶⁸

Ob razstavi *Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v republiki Venezueli* (1977) so časopisi opozorili na pohlep kapitalizma in uničevalne posledice prodora zahodne civilizacije na to območje. Sandi Sitar je v *Nedeljskem dnevniku* zapisal, da s civilizacijo v amazonski pragozd prihajajo tudi izkoriščevalci surovin, kar ogroža življenje staroselcev v porečju Amazonke in Orinoka. Zato zanj razstava ni bila le prikaz etnografskega gradiva, temveč del humane akcije, »v katero se tudi mi odgovorno vključujemo« in izpostavljam vprašanje »preživetja ostankov nekdanj velike človeške kulture tudi pri nas«. ⁶⁹ Na zgodovinsko vlogo Špancev pri uničenju staroselskih kultur v Latinski Ameriki so opozorili še na razstavah *Umetnost Aztekov* (1979),⁷⁰ *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. st.* (1981) in *Ljudska umetnost Ekvadorja* (1982).⁷¹ Ob razstavi *El Dorado* so poleg uničevanja in ropanja skupnosti, ki so ju izvajali prišleki, poudarili še ropanje grobov in izkopavanje zlata v rudnikih.⁷² Ob razstavi *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije*

- 68 Boris Kuhar, *Akamba – Makonde: Umetnost vzhodne Afrike* (razstavní katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1970, str. 7–8. Orisano vlogo umetnosti je poudaril tudi ob gostujoči razstavi tanzanijske vlade *Umetnost Makonde iz Tanzanije* leta 1980. Glej: Boris Kuhar, »Umetnost Makonde iz Tanzanije«, *Naši razgledi*, let. 29, št. 142, 5. 7. 1980, str. 427.
- 69 Sandi Sitar, »Ob razstavi o Indijancih Amazonke pri nas: Indijanci v Goričanah«, *Nedeljski dnevnik*, let. 26, št. 91, 3. 4. 1977, str. 28.
- 70 Gorazd Makarovič, »'Prišli smo samo spat': Za evropske razmere presenetljive kulturnozgodovinske predstave«, *Delo (Sobotna priloga)*, let. 21, št. 145, 23. 6. 1979, str. 25; Boris Kuhar, »Zaklad azteške kulture na ogled v Goričanah«, *Delo*, let. 21, št. 127, 2. 6. 1979, str. 6.
- 71 V.[ili] V.[uk], »Ljudska umetnost Ekvadorja: Kulture neuvrščenih na gradu Goričanec«, *Večer*, let. 38, št. 142, 21. 6. 1982, str. 4.
- 72 Mario L. Vilhar, »El Dorado v Goričanah: Več kot tisoč obiskovalcev dnevno«, *Javna Tribuna*, let. 21, št. 203, 1981, str. 6; B. Skalicky, »Kolumbijsko zlato: Priporočamo izlet ob koncu tedna«, *Večer*, let. 36, št. 110, 15. 5. 1981, str. 11; Olga Ratej, »'El Dorado', zaklad iz zlate Kolumbije«, *Delo*, let. 23, št. 99, 30. 4. 1981, str. 6.



Pano z razstave *Kaj jedo po svetu* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1975.

(1981) so v *Večer* opozorili na zgodovinsko in aktualno uničevanje tamkajšnje staroselske kulture kot posledico priseljavanja belcev.⁷³

V Muzeju neevropskih kultur so z lastnimi razstavami angažirano opozarjali tudi na aktualne družbene probleme. Izpostaviti je treba razstavo *Kaj jedo po svetu (Afrika, Azija)* (1975), ki je prikazala jedilnike in predmete, povezane s pripravo hrane in prehranjevanjem v Afriki in Aziji. Z napisi na stenah, kot so »Podhranjena je skoraj polovica človeštva – 2 milijardi ljudi.«; »Letos bo zavljo lakote umrlo 30 do 40 milijonov ljudi.«; »Lačnim pomeni svoboda predvsem kruh.«, so ozaveščali o lakoti in podhranjenosti velikega dela svetovnega prebivalstva.

73 Vili Vuk, »Odnos do sveta: Razstava v Goričanah: Umetnost staroselcev Avstralije«, *Večer*, let. 36, št. 169, 25. 7. 1981, str. 8.

Razstava je sicer temeljila na eksotizaciji jedi in poudarjanju drugačnih navad od naših,⁷⁴ kar kaže na preplet angažiranosti s postopki eksotizacije Drugega in potrjuje ambivalenten odnos do zunajevropskih ljudstev v diskurzih goričanskega muzeja. (Slika 110)

Posebej pa je treba poudariti razstavo *Apartheid Južne Afrike* iz leta 1982, ki so jo, sodeč po časopisni novici o razstavi in omembi, da so si jo lahko ljudje po Goričanah ogledali še v drugih krajih po Sloveniji, pripravili v goričanskem muzeju. Prireditelji so z razstavo orisali zgodovinske vidike iz obdobja pred kolonializmom in apartheidom v Južni Afriki, nato pa opozorili na uničujoče posledice slednjega za domače prebivalstvo. Drugi pomemben vidik te razstave je bil vključevanje komentarjev in odzivov obiskovalcev nanjo. Razstava je tako delovala kot »živa tvorba«, ki so jo sproti dopolnjevali. Zanimivo je tudi, da jo je avtor članka uvrstil v niz razstav »Zadnja oporišča kolonializma«,⁷⁵ kar kaže na to, da so želeli tej tematiki posvetiti več razstav, a se to ni zgodilo.

Poudarjanje vloge slovenskih zbiralcev in krepitev nacionalne identitete

Avtorske razstave Muzeja neevropskih kultur je večinoma pripravila kustosinja Pavla Štrukelj.⁷⁶ (Slika 111) Z nekaterimi je pregledno predstavila predmete po državah ali celinah, z drugimi pa je poudarila zbirke posameznih zbiralcev. V svojem strokovnem in znanstvenem pisanju se je pri obravnavi zbiralcev osredotočila predvsem na akterje iz 19. stoletja, muzejskih praks sodelovanja z ambasadorji ali tujimi študenti pa v objavljenih besedilih ni reflektirala. Kombinacija njenih člankov in medijskega poročanja nam tako omogoči globlji vpogled v dve razstavi, ki sta tematizirali delovanje misijonarjev v 19. stoletju. Z razstavo *Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju* (1968) je Pavla Štrukelj predstavila prizadevanja misijonarja Ignacija Knobleharja v Sudanu in današnjem Južnem Sudanu, z razstavo *Kultura Indijancev Ojibwa v 19. stoletju* (1975) pa delovanje misijonarja Friderika

74 Jagoda Vigele, »Okusi so različni«, 7 dni, let. 4, št. 47, 20. 11. 1975, str. 22; Maja Konvalinka, »Jedila, jedilniki, ceniki«, Delo, let. 18, št. 204, 2. 9. 1975, str. 9.

75 V.[ili] V.[uk], »Apartheid Južne Afrike: Razstava na Goričanah«, Večer, let. 36, št. 112, 17. 5. 1982, str. 4.

76 Po dostopnih podatkih o avtorjih razstav je ravnatelj muzeja Boris Kuhar pripravil razstavi *Akamba - Makonde: Umetnost vzhodne Afrike* (1970) in *Kaj jedo po svetu (Afrika, Azija)* (1975), postavil pa je tudi gostujočo razstavo *Umetnost Makonde iz Tanzanije* (1980) ter razstavo *Foitova zbirka črnske umetnosti* (1971) za Muzej Velenje. Pripravil je tudi tri avtorske razstave za gostovanje v Beogradu, s Pavlo Štrukelj pa sta bila soavtorja razstave *Kulture neuvrščenih* (1977), preostale razstave pa je pripravila Pavla Štrukelj. Čeprav Valentinčič Furlan tudi razstavo *Batik v sodobni umetnosti vzhodne Afrike* (1971) pripisuje Borisu Kuharju, ta ocena ni tako enoznačna. Nekaj vzhodnoafriških umetnin je Kuhar res pridobil za muzej, vendar v katalogu razstave ni njegovega besedila. Glej Valentinčič Furlan, 2024 (gl. op. 13).

Barage med severnoameriškimi staroselci. V svojih besedilih je misijonarje prikazala kot raziskovalce, ki so prispevali k boljšemu poznavanju geografskih danosti in kulture ljudi, med katerimi so delovali. S tem jih je približala zahodnim raziskovalcem in vzpostavila distanco do domačinov, ki so bili predmet raziskovanja misijonarjev. Poudarila je njihovo požrtvovalnost in poveljevala njihova udejstvovanja. Prikazala jih je kot nosilce civilizacije, ki so bili v svoji vlogi aktivni, medtem ko so bili domačini prikazani kot anonimna množica in žrtve širšega družbenega dogajanja, ki potrebujejo pomoč.⁷⁷

Takšno razumevanje vloge misijonarjev in položaja domačinov, med katerimi so delovali, lahko razbiramo tudi iz časopisnih prispevkov o obeh razstavah, kar vodi k sklepu, da so ju razstave tako tudi tematizirale. Večerov pisec Vili Vuk je razstavo *Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju* doživel kot »imenitno potrdilo uspešnosti raziskav, ki jih je opravil naš rojak Ignacij Knoblehar«.⁷⁸ Andrej Triler pa je ob razstavi v *Nedeljskem dnevniku* podal kritiko zahodnega odnosa do afriške celine in poudaril požrtvovalnost in pomoč Knobleharja domačinom:

»Zdi se včasih, da civilizirani svet s svojimi postopki pogosto prav trmasto dokazuje, kako prav nič še ne pozna ljudi na drugih celinah, kako povsem nesposoben se je vživeti v malce drugačen miselni svet teh ljudi. [...] Knoblehar pa je *imel rad* črna plemena ob Nilu. Čep⁷⁹prav črni, so bili to zanj enakopravni ljudje, ne pa blago za trgovanje in izkoriščanje. Spoznaval je njihov način življenja, vživljal se je vanj, razumel jih je. Živel je zanje. [...] Knoblehar se je boril proti lovu na sužnje in trgovanju z njimi, njegovi številni »nasledniki« pa so zaslužnili ves črni kontinent.«⁷⁹

Ta pripoved poudarja pozitivne vidike stika misijonarjev z domačini, izpušča pa kritično obravnavo njihove vloge v preoblikovanju družbene realnosti ljudi, med katerimi so delovali.

V poveljevanju dela in vloge misijonarjev med domačini pa je šel še dlje Peter Božič, ki je za *Delo* pisal o razstavi *Kultura Indijancev Ojibwa v 19. stoletju*. Barage ni videl le kot prekrščevalca, temveč še zlasti kot ohranjevalca in enega izmed *utemeljiteljev* indijanske kulture. To kaže na izrazito evrocentrično podmeno te razstave, ki ni

77 Za analizo njenih člankov glej: Tina Palaić, »Pavla Štrukelj: Kustodinja za neevropske kulture v Slovenskem etnografskem muzeju med letoma 1955 in 1990«, *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, let. 60, št. 1, 2020, str. 22–33.

78 J.[anez] Z.[adnikar], »Kvedrova etnološka zbirka v Goričanah«, *Delo*, let. 11, št. 291, 23. 10. 1969, str. 5. Glej tudi: V.[ili] V.[uk], »Kultura črnkih plemen: Ob razstavi iz zbirke Ignacija Knobleharja na gradu Goričane«, *Večer*, let. 24, št. 177, 31. 7. 1968, str. 8.

79 Andrej Triler, »Kultura črnkih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju: Afrika v Goričanah«, *Nedeljski dnevnik*, let. 5, št. 252, 15. 9. 1968, str. 11. Avtoričini poudarki v citatu.



Pavla Štrukelj (desno) na IX. mednarodnem kongresu Mednarodnega združenja etnoloških in antropoloških znanosti (IUAES) v Chicagu leta 1973.

vkjučila širšega zgodovinskega in družbenega konteksta ter posledic udejstvovanja misijonarjev, kaj šele njihove povezanosti z imperialno politiko. Božič je Barago idealiziral in zapisal, da je njegova pripravljenost na vsakršno trpljenje ob misijonarjenju izhajala iz spoštovanja pravic do samobitnosti in človeškega dostojanstva. Poudaril je tudi njegovo vlogo nosilca civilizacije, ki jo je videl v tem, da je Baraga domačine učil postavljati hiše, delati in pisati,⁸⁰ o čemer je v opisanju dela misijonarjev pisala tudi Pavla Štrukelj.⁸¹ Zapisi v razstavnih katalogih in medijsko poročanje o razstavah osvetlita tudi narrative, s katerimi so uokvirjali zbiranje ambasadorjev.

Pisci so pogosto poudarjali skrbnost, zavzetost in poglobljenost zbirateljskega dela ambasadorjev, ki naj bi izhajalo iz njihovega zanimanja in ljubezni do kulture v državah, kjer so službovali. Tako je Boris Kuhar o zakoncih Bebler zapisal, da sta med službovanjem Aleša Beblerja v Indoneziji »skrbno in vztrajno [...] zbirala predmete indonezijske ljudske umetnosti«, in njuno zbirko indonezijskega

80 Peter Božič, »Slovenec vse za Indijance«, *Delo*, let. 18, št. 285, 9. 12. 1975, str. 10.

81 Pavla Štrukelj, »Etnološka zbirka severnoameriških Indijancev Ojibwa iz 19. stoletja v Slovenskem etnografskem muzeju: (Zbiralci Friderik Baraga, Franc Pirc, Ivan Čebul)«, *Slovenski etnograf*, let. 25, št. 25, 1972-1973, str. 109-142.

tekstila označil za eno redkih v Evropi.⁸² Mario L. Vilhar je v časopisu *Plavi putevi* zapisal, da sta Beblerja iz navdušenosti nad ljudsko umetnostjo domačinov v zbiranje predmetov vložila vsa svoja materialna sredstva, in dodal, da naj bi bila njuna zbirka po oceni strokovnjakov edinstvena v vsej Evropi.⁸³ (Slika 112)

Podobno je Pavla Štrukelj poudarila vlogo izobrazbe ambasadorja Frančka Kosa, ki je bil umetnostni zgodovinar, pri njegovem zbiranju keramike na Japonskem. Tako je ne le poudarila, da mora biti zbiratelj umetnin na Japonskem za to delo izobražen, temveč je s tem Kosa postavila ob bok zahodnim izobraženim zbiralcem. Kos je začel pripravljati razstavo za Muzej neevropskih kultur, a je pred njenim odprtjem nenadno umrl. Štrukelj je zapisala željo, da bi se ga z razstavo »skromno spomnili in se mu tako oddolžili za veliko delo, ki ga je s takim veseljem opravil v daljni japonski deželi in nam s svojo zbirko omogočil pravilnejše in boljše razumevanje lepe japonske keramične umetnosti.«⁸⁴ V *Primorskem dnevniku* so lahko ljudje prebrali: »Dr. Franček Kos je kot razgledan umetnostni zgodovinar in estet skupaj s svojo soprogo med bivanjem na Japonskem obiskal številne mojstre keramike po Japonskem ter vztrajno zbiral njihovo umetniško blago.«⁸⁵ (Slika 113) Leto kasneje je ob razstavi japonskega slikarstva iz Kosove zbirke poetičen članek o zbirateljih za časnik *Delo* prispeval Tit Doberšek, ki je orisal zgodovino gradu Goričane, na vrata katerega je po njegovih besedah leta 1964 »potrkal Vzhod«:

»Prinesli so ga s svojih daljnih potovanj tisti Slovenci, ki nosijo v krvi svetovne poti, a ki vendarle vedo: 'Povsod je lepo, doma je najlepše ...' Vsakdo je prinesel s sabo bisago spominov: ta od izviru Nila, oni z daljne Kitajske, spet drug izpod vznožja Fudžijame ali s tisočerega indonezijskega otočja. In vsi so zakorakali v stari dvorec pri Sori in razvezali svoje bisage.«⁸⁶

Podobne zapise lahko zasledimo o ambasadorjih Stanetu Kolmanu⁸⁷ in Dušanu Kvedru.⁸⁸

82 Kuhar, 1964 (gl. op. 32), str. 3.

83 Mario L. Vilhar, »Vera in dr. Aleš Bebler: Ambasadori kulture«, *Plavi putevi*, let. 5, št. 97, 25. 8. 1965, str. 25.

84 Pavla Štrukelj, »Sodobna japonska keramika: Razstava v gradu Goričane pri Medvodah«, *Delo*, let. 9, št. 140, 26. 5. 1967, str. 5.

85 D. K., »Razstava sodobne japonske keramike«, *Primorski dnevnik*, let. 23, št. 6712, 1. 6. 1967, str. 3.

86 Tit Doberšek, »Nedaleč ob Sori stoji japonski grad«, *Delo*, let. 10, št. 329, 3. 12. 1968, str. 7.

87 Kuhar, 1971 (gl. op. 27), str. 2. Glej tudi: Brez avtorja, »Ljubljana: 'Mongolija včeraj in danes'«, *Delo*, let. 13, št. 121, 7. 5. 1971, str. 5.

88 J.[anez] Z.[adnikar], »Kvedrova etnološka zbirka v Goričanah«, *Delo*, let. 11, št. 291, 23. 10. 1969, str. 5. Glej tudi: V.[ili] V.[uk], »Razstava etnografske zbirke Dušana Kvedra v Ptujju: Zanimive podrobnosti«, *Večer*, let. 25, št. 188, 14. 8. 1969, str. 8.

112



113



112

Pavla Štrukelj z Vero Bebler, ženo Aleša Beblerja, ambasadorja v Indoneziji, pri pregledovanju njune indonezijske zbirke v zgodnjih šestdesetih letih 20. stoletja.

113

Pogled na razstavo *Japonsko slikarstvo: Predstavitev zbirke Klare in dr. Frančka Kosa* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1968.

Iz besedil je mogoče razbrati tendenco, da se tako misijonarje kot ambasadorje v njihovi vlogi raziskovalcev in zbirateljev postavi ob bok Evropejcem, zlasti z Zahoda. Kljub temu da se poudarja kulturna in intelektualna bližina s kolonialnimi državami, pa na razstavah lastne umeščenosti v globalne stike in izmenjave, ki so bili posledica med-imperialnega sodelovanja ali pa neposrednega udejstvovanja Slovencev v projektih zahodnih kolonialnih imperijev, ne obravnavajo. To je bilo v skladu s podobo, ki jo je Jugoslavija uveljavljala v odnosu do držav v razvoju: da nikoli ni imela civilizatorske misije, temveč je prijateljskim državam pomagala na njihovi poti modernizacije.⁸⁹ Gre torej za selektivno poudarjanje bližine Slovencev s civiliziranimi zahodnjaki, ki ga lahko beremo tudi v luči utrjevanja nacionalne identitete in zlasti vzpostavljanja kulturne bližine Zahodu, potrebe, ki je izhajala iz pol-periferne oziroma vmesne pozicije slovenskega prostora.

Diskurzu o slovenskih zbirateljih je diametralno nasproten diskurz protikolonializma, kar kaže na ambivalentnost pripovedi, ki jih je v tem obdobju proizvajal muzej. Kaže pa tudi na nereflektiranost lastne pozicije, saj so s tem diskurzom najverjetneje povsem nezavedno Slovence umeščali na stran kolonizatorskega projekta. Slovence so hkrati postavljali v položaj žrtev, na kar kaže diskurz NOB, ki je na podlagi upora proti okupatorju oziroma kolonizatorju vzpostavljaj bližino med Slovenci in številnimi neuvrščeniimi državami oziroma državami v razvoju. Poleg vzpostavljanja kulturne bližine Zahodu s poudarjanjem pomena in vloge slovenskih zbiralcev pa so vrzel med Slovenci in ljudstvi z drugih celin, ki so jih predstavljali, pogosto poskušali doseči tudi z eksotizacijo Drugega.

Eksotizacija Drugega in poskus njenega preseganja

Razstavni katalogi in medijsko poročanje o razstavah v Muzeju neevropskih kultur so bralce pogosto usmerjali k razumevanju ljudi z drugih celin kot statičnih, zaostalih v času, ki so se začeli spreminjati šele ob prihodu belih priseljencev. Obžalovanje spreminjanja načinov življenja in s tem oblik ljudske umetnosti pri zunajevropskih ljudstvih je pri obiskovalcih razstav in bralcih besedil vzpostavljalo občutek, da je treba rešiti, kar se rešiti še da. Pogosto je poudarjena potreba po ohranjanju izvirnih predmetov domačinov, ki edini pričajo o njihovi tradiciji in dediščini, stik z zahodno civilizacijo pa jih preobraža ali zaradi tega izginjajo.⁹⁰ Leta 1970 je ob razstavi *Akamba – Makonde*:

89 Borut Brumen in Nikolai Jeffs, »Afrike«, v: Borut Brumen in Nikolai Jeffs (ur.), *Afrike* (Tematska številka *Časopisa za kritiko znanosti*), let. 29, št. 204, 205, 206, Študentska založba, Ljubljana, 2001, str. xiv–xvi.

90 Pavla Štrukelj, »Afriška zbirka vzhodnosudanskih plemen Bari in Čir v Slovenskem etnografskem muzeju: (Zbiralec Ignacij Knoblehar)«, *Slovenski etnograf*, let. 20, 1967, str. 166. Glej tudi Štrukelj, 1972–1973 (gl. op. 81), str. 109–142; Štrukelj, 1967 (gl. op. 84), str. 5; Brez avtorja, »Razstava o Vietnamu«, 1970 (gl. op. 24), str. 5; Makarovič, 1979 (gl. op. 70); Franc Zalar, »Ob razstavi 'Mehiške maske' v Goričanah:

Umetnost vzhodne Afrike avtor Delovega članka opozoril, da so razstavljeni predmeti ljudstva Akamba namenjeni predvsem prodaji na trgu, s čimer se v Keniji ukvarja kar 6.000 ljudi, in dodal: »Kljub temu pa so na razstavi poleg spominkarskih izdelkov tudi originalni uporabni in kulturni predmeti, ki odražajo izrazito povezanost s tradicijo; čeprav so po večini novi, so vendarle izdelani s pradavnimi orodji in na pradaven način. To pa jim daje tudi vrednost originalov.«⁹¹ (Slika 114) O turistični produkciji spominkov in njenem vplivu na izginjanje pristne ljudske umetnosti je leta 1981 ob razstavi *Mehiška ljudska umetnost* pisala tudi Olga Ratej:

»Čeravno Indijanci le neradi delajo pri 'tekočem traku', pa je turistična ujma že ustvarila orjaške industrije, ki zalagajo obcestne prodajalne, in kdo ve, kako dolgo bo pristna ljudska umetnost še lahko kljubovala poenoteni spominkarski industriji. To, kar je videti v Goričanah, pa je še prava ljudska umetnost iz območij in vasi, ki izdelujejo vsaka svoje reči in po njih slovijo.«⁹²

Pisci so pogosto razpravljali tudi o primitivnosti ljudstev z drugih celin. Zanimiv je primer razstave *Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju* (1968), ob kateri se je povelečevanje misijonarja Knoblarja povežalo s poudarjanjem nerazvitosti ljudi, med katerimi je deloval. Janez Zadnikar je za *Delo* zapisal, da je obiskovalec ob ogledu predmetov opazil: »[S]motrnost oblike, iznajdljivost izdelovalcev [...], trdnost izdelkov [...], podrejenost mitološkemu namenu [...] in morda silno voljo nekdanjih divjakov za obstanek.«⁹³ Vuk pa je za *Večer* poudaril nespremenljivost in statičnost ljudstev ob porečju reke Nil:

»Kultura črnskih plemen na področju, ki ga prikazuje naša razstava, najbrž ni doživela kakih večjih sprememb (razstavljeni predmeti so iz sredine 19. stoletja). Toda kakorkoli si ogledujemo zbirko, vseskozi spoznavamo iznajdljiva prizadevanja plemen in rodov – človeka sploh – za krepitev svojega življenja in za iskanje moči, s katero bi življenje ohranil.«⁹⁴

Magična moč maske«, *Dnevnik*, let. 25, št. 234, 28. 8. 1976, str. 5; E. N., »Eskimaska grafika«, *Delo*, let. 18, št. 42, 20. 2. 1976, str. 8; Brez avtorja, »Kitajske vezene v Goričanah«, *Delo*, let. 22, št. 259, 5. 11. 1980, str. 8; Mitja Košir, »Ljudska umetnost Mehike v gradu Goričane: Ustvarjalna izvirnost in bogastvo barv«, *Dnevnik*, let. 30, št. 203, 29. 7. 1981, str. 5.

91 P. B., »Ljudska umetnost vzhodne Afrike«, *Delo*, let. 12, št. 310, 13. 11. 1970, str. 5.

92 Olga Ratej, »Mehika se predstavlja«, *Delo*, let. 23, št. 195, 25. 8. 1981, str. 7.

93 J.[anez] Zadnikar, »Goričanska dejstva: ob razstavah 'Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju' in 'Norveška v sliki in lutkah' v gradu Goričane pri Medvodah«, *Delo*, let. 10, št. 222, 15. 8. 1968, str. 5.

94 V.[ili] V.[uk], 1968 (gl. op. 78), str. 8.



Skulptura z razstave *Akamba – Makonde: Umetnost vzhodne Afrike* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1970.

Isti avtor je leto kasneje poudaril hierarhijo med afriškimi in azijskimi kulturami, pri čemer je umetnost azijskih narodov postavil višje:

»Kolikor je v tem svetu zunaj evropske kulture še dandanes primitivnih ljudstev s svojim najpreprostejšim življenjem, toliko se je na drugi strani obenem pojavilo široko področje do vrhunca stopnjevanih kulturnih oblik, ki poznajo znotraj sebe povečini razkošje estetske popolnosti. Tu se moramo samo spomniti na bogato dediščino, ki jo je tem kulturam zapustila preteklost na področju Kitajske, Japonske, Indonezije, seveda Indije in tako naprej.«⁹⁵

95 V.[ili] V.[uk], »Umetnost z vrha: Ob razstavi Indijska ljudska umetnost, odprti na gradu Goričane«, *Večer*, let. 25, št. 61, 14. 3. 1969, str. 14.

Vuk je primitivnost ponovno poudaril leta 1969 v pisanju o razstavi *Čilska ljudska in uporabna umetnost*, prav tako pa je vzpostavil razliko med tehnološko in duhovno razvitostjo teh ljudstev, pri čemer je njegova argumentacija sledila tezi, da je nizka tehnološka razvitost povzročila, da so se zunajevropska ljudstva obrnila navznoter in višje razvila svojo duhovno kulturo.⁹⁶ (Slika 115) Najbrž je bil zopet Vili Vuk, ki je tudi ob razstavi *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije* (1981) ponovno tematiziral nizko tehnološko in visoko duhovno razvitost avstralskih staroselcev.⁹⁷

Nekateri pisци so opozarjali na lastno evrocentričnost in preizpraševali upravičenost presojanja umetnosti in kulture zunajevropskih ljudstev z evropskimi merili. Tako je Sandi Sitar ob razstavi *Predkolumbijska umetnost v Peruju* (1977) ovrgel pojme nerazvitosti, razvoja in napredka: »O nerazvitosti je v tem primeru seveda težko govoriti, kajti razstava nam iz časov, ko marsikateri 'razviti' narod nima kaj pokazati, izpričuje izredno raven. Ta pojme, kot so 'razvoj', 'napredek' itd., napravlja relativne, kakšen evrocentralizem pa celo diskvalificira.«⁹⁸ Ob isti razstavi je avtor članka v *Prosvetnem delavcu* pozval k preseganju evrocentričnosti in evropskih meril vrednotenja drugih kultur:

»S svojim dosedanjim delom je muzej Goričane vidno pripomogel, da smo tudi na Slovenskem v širšem merilu začeli spoznavati kulturo in umetnost narodov zunaj Evrope; tako so razstave bistveno pripomogle k temeljnemu spoznavanju tipičnih in pomembnih civilizacijskih, kulturnih, umetnostnih pojavov raznih narodov na raznih celinah, hkrati s spoznavanjem takih vrednot pa se je spreminjala tudi naša preživelca, često tudi po nepotrebnem privzdignjena zavest o vrednosti vsega, kar je evropsko, v spoznanju, da je lahko vsaka kultura v avtohtoni, ljudski pojavnosti životvorna, da je ne moremo obravnavati po vrednostni lestvici z izhodiščem evropskega modela.«⁹⁹

Na pomen preseganja evrocentričnosti je opozoril tudi Boris Kuhar ob načrtovanju razstave o kulturah neuvrščenih leta 1977:

»Osnovni namen naše razstave je [...] dostojno prikazati kulture teh dežel in razvrednotiti mit o evrocentrizmu v kulturi in

96 V.[ili] V.[uk], »Umetnost je vsakdan: Ob razstavi Čilska ljudska in uporabna umetnost, odprti na Goričanah«, *Večer*, let. 25, št. 101, 30. 4. 1969. str. 10.

97 Vuk, 1981 (gl. op. 73), str. 8.

98 Sitar, 1977 (gl. op. 52), str. 5. Za problematiziranje teh pojmov ob razstavi *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja* glej: Sandi Sitar, »'Kulture neuvrščenih' v Goričanah: Kolumbijsko zlato«, *Dnevnik*, št. 30, let. 123, 8. 5. 1981, str. 5.

99 I. G., »Predkolumbijska umetnost iz Peruja«, *Prosvetni delavec*, let. 28, št. 15, 23. 9. 1977, str. 11.



Pogled na razstavo *Čilska ljudska in uporabna umetnost* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1969.

umetnosti. Ob pregledu kultur stotih neuvrščenih dežel bi radi dokazali, da so v Afriki, Aziji in Južni Ameriki doma bogate umetniške stvaritve, ki jih premalo poznamo oziroma si premalo prizadevamo, da bi jih spoznali.«¹⁰⁰

Sandi Sitar je ob razstavi *El Dorado* leta 1981 bralce usmeril k vprašanju, kakšno prihodnost si lahko zamislimo na podlagi informacij, ki nam jih razstava ponuja: »Zares, Evropejca ob ogledu te edinstvene razstave nekoliko moti le to, da je – hočeš nočeš – dedič in nadaljevalec te civilizacije. Zato zlato Kolumbije ne prinaša k nam le novih

100 Vuk, 1977 (gl. op. 39), str. 6.

informacij in estetskih doživetij, marveč iz davnine tudi zastavlja vprašanje o prihodnosti.«¹⁰¹ (Slika 116) Na zamišljanje prihodnosti pa je ob opozarjanju na posledice agresivnosti zahodne kulture in vrednotenja drugih ljudstev z evropskimi merili ob razstavi *Umetnost Aztekov* leta 1979 opozoril tudi takratni kustos SEM Gorazd Makarovič: »Agresivna zahodna kultura, ki se je začela širiti po svetu v 16. stoletju, je povzročila propadanje vseh kultur, s katerimi je prišla v stik. Danes je zahodna kultura razširjena po vsem svetu in cepljena na vse družbe. Ta kultura meri vse s svojimi težnjami in merili, ki so dvomljive vrednosti; vedno bolj postaja izkoriščevalska tudi do osnov, iz katerih črpa svojo moč; ker je globalna, so perspektive, ki jih odpira takšno ravnanje, kar apokaliptične.«¹⁰²

Sklep

Kompleksnost delovanja Muzeja neevropskih kultur in diskurzov, ki jih je mobiliziral ob svoji razstavni dejavnosti, lahko razumemo le ob njegovem umeščanju v družbenopolitično realnost druge polovice 20. stoletja. Ob tem je treba upoštevati zapuščine starejših obdobj, med drugim znanja, stališča, vrednote, ki so se prenašale preko muzejskega arhiva, torej predmetov, fotografij, dokumentov in preostalega gradiva, ki ga muzej hrani. Muzejski diskurzi so rezultat dela muzejskih strokovnjakov, ki v strokovno polje vedno vstopajo s svojimi lastnimi predstavami, izkušnjami, znanji in vrednotami, hkrati pa diskurzi odslikavajo širše družbene silnice in tendence, ki jih bodisi krepijo bodisi spodkopavajo. Muzej je ob razstavah mobiliziral diskurze, ki so si bili pogosto nasprotni in so imeli nasprotujoče si učinke. Po eni strani so odražali ambivalenten odnos do držav v razvoju in kultur ter umetnosti tamkajšnjih ljudstev, po drugi pa so pokazali tudi na takratno ambivalentno razumevanje slovenske (jugoslovanske) pozicije do Zahoda. Čeprav so kritizirali zahodne kolonialne projekte, pa so s postavljanjem v pozicijo večje razvitosti in modernosti v odnosu do držav v razvoju vzpostavljali bližino z zahodnimi državami, ki so takšno stališče zavzemale od kolonializma naprej.

Zahtevam novih družbenih razmer se je muzej dokaj hitro prilagodil s poudarjanjem diskurza NOB in neuvrščenosti, ki sta krepila tako notranjo kot zunanjo politiko socialistične Jugoslavije. Načela prijateljstva in solidarnosti z drugimi neuvrščenimi državami so svoje mesto na razstavah našla ob obsodbi kolonializma in imperializma, tako ob obsojanju španskih zavojevalcev ameriške celine kot uničujočih posledic kolonizacije Afrike, zlasti na področju kulture. Ob tej bližini z neuvrščenimi državami, s katerimi je socialistično Jugoslavijo družil boj za svobodo in iskanje lastne poti v socializmu, pa so do njih

101 Sitar, 1981 (gl. op. 98), str. 5.

102 Makarovič, 1979 (gl. op. 70), str. 25.



Posebno varovanje razstave *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1981.

v muzeju vzpostavili in ohranjali določeno distanco. Ta se je izražala v eksotizaciji Drugega, v poudarjanju razlik in nenavadnosti, še bolj pa v poudarjanju razvojnega vidika kultur, pomena ohranjanja izvirnih in avtentičnih predmetov ter posledično v pripisovanju statičnosti in nespremenljivosti zunajevropskih ljudstev pred njihovim soočanjem s posledicami belske nadvlade. V drugi polovici sedemdesetih let lahko občasno zasledimo tudi kritiko evrocentričnih idej in poskuse preseganja pojmov »civiliziranosti«, »napredka«, »primitivnosti« ter veljavnosti evropskih meril vrednotenja kultur in umetnosti.

Če se je z muzejskimi narativi do zunajevropskih ljudstev vzpostavljala distanca, pa so poskušali vzpostaviti bližino med slovenskimi rojaki, ki so delovali v zunajevropskih državah, in zahodnimi raziskovalci in zbiratelji, kar je veljalo tako za predstavitve zbiralcev iz zgodnejših obdobj kot za portretiranje jugoslovanskih ambasadorjev v državah zunaj Evrope. Pri tem je imel vodilni položaj narodotvorni vidik, ki je prek povečevanja dela teh posameznikov in njihovega primerjalnega umeščanja v evropski prostor poudaril »civiliziranost« in »razvitost« domačega prostora, torej ideološko bližino z razvitim Zahodom, idejo,

ki se je začela krepiti že konec osemdesetih let in se je po razpadu Jugoslavije izrazila v slovenskem približevanju Evropski uniji in odmiku od gibanja neuvrščениh.

Seznam kratic

V knjigi uporabljamo številne kratice za poimenovanje političnih, vladnih in civilnodružbenih organizacij, ustanov in entitet v socialistični Jugoslaviji ter zunaj nje, pa tudi za druge pogosto uporabljene izraze. Na zvezni ravni je bila glavni jezik srbohrvaščina, medtem ko se je slovenščina uporabljala zlasti v okviru Socialistične republike Slovenije. Mnoga izvirna poimenovanja se pojavljajo tudi v drugih jezikih, denimo v ruščini, angleščini in francoščini. Kratice v knjigi so največkrat prevzete po izvirnem poimenovanju v jeziku, v katerem je bil izraz najpogosteje rabljen ali pod katerim je najbolj uveljavljen v literaturi. V seznamu večkrat uporabljenih kratic, ki sledi, je vsaka kratica opremljena s polnim imenom v izvirnem jeziku in po potrebi s prevodom v slovenščino.

AFA – American Federation of Arts
(Ameriška umetniška zveza)

AFŽ – Antifašistična fronta žensk

AICA – Association Internationale des Critiques d'Art
(Mednarodno združenje likovnih kritikov)

CCF – Congress for Cultural Freedom
(Kongres za kulturno svobodo)

CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
(Mednarodni kongres moderne arhitekture)

DAS – Društvo arhitektov Slovenije

DIT – Društvo inženirjev in tehnikov

DSL – Društvo slovenskih likovnih umetnikov

FLRJ – Federativna ljudska republika Jugoslavija

IO OF – Izvršni odbor Osvobodilne fronte

IZDG – Inštitut za zgodovino delavskega gibanja

JLA – Jugoslovanska ljudska armada

- KPJ** – Komunistična partija Jugoslavije
- KUZOP** – Komisija za ugotavljanje zločinov okupatorjev in njihovih pomagačev
- LB** – Ljubljanska banka
- MLRS** – Muzej ljudske revolucije Slovenije
- MNO LRS** – Muzej narodne osvoboditve Ljudske republike Slovenije
- MNSZS** – Muzej novejše in sodobne zgodovine Slovenije
- MoMA** – Museum of Modern Art New York
(Muzej moderne umetnosti v New Yorku)
- NOB** – Narodnoosvobodilni boj
- OF** – Osvobodilna fronta
- RK SZDL** – Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva
- SEM** – Slovenski etnografski muzej
- SFRJ** – Socialistična federativna republika Jugoslavija
- STO** – Svobodno tržaško ozemlje
- UDS** – Urbanistično društvo Slovenije
- UIA** – Union internationale des architectes
(Mednarodna zveza arhitektov)
- ULUH** – Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske
(Združenje likovnih umetnikov Hrvaške)
- ULUS** – Udruženje likovnih umetnika Srbije
(Združenje likovnih umetnikov Srbije)
- USIS** – United States Information Service
(Informacijska služba Združenih držav Amerike)
- VOKS** – Vsesojuzno občestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej
(Vsezvezno društvo kulturnih vezi s tujino)

ZI – Znanstveni inštitut

ZKJ – Zveza komunistov Jugoslavije

ZKS – Zveza komunistov Slovenije

Viri slikovnega gradiva

- 1–6 Fotografije: Vlastja Simončič. Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 7 Vir: *Tovariš*, let. 3, št. 26, 4. 7. 1947, str. 32.
- 8–11 Fotografije: Leon Jere. Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 12–13 Vir: *Tovariš*, let. 3, št. 28, 18. 7. 1947, str. 671.
- 14 Vir: *Tovariš*, let. 3, št. 28, 18. 7. 1947, str. 672.
- 15 Vir: *Tovariš*, let. 15, št. 31, 9. 8. 1959, b. p.
- 16 Z dovoljenjem: Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
- 17–20 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 21–23 Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 24–25 Vir: *RPF Yugoslavie – exposition internationale d'architecture de l'union internationale des architectes / Rabat Maroc 1951* (razstavni katalog), Zveza arhitektov Jugoslavije, Ljubljana, 1951, b. p.
- 26–29 Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 30–31 Fotografija: Janez Kališnik. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 32 Fotografija: Marjan Pfeifer. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 33 Fotografija: Janez Kališnik. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 34 Z dovoljenjem: Zasebna last.
- 35 Vir: *Čovjek i prostor*, št. 79, 1958, str. 4.
- 36 Vir: *Stanovi LR Slovenije*, Porodica i domačinstvo, Zagreb 1958.

- 37 Fotografija: Božo Štajer. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 38–39 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 40 Z dovoljenjem: Umetnostna galerija Maribor.
- 41–47 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 48 *Američko slikarstvo sedamdesetih godina* (razstavni katalog), Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.
- 49 Mapa Ameriško slikarstvo 1970tih, »America Now!, obrazstavna brošura«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.
- 50 Vir: *The Evening Star*, 6. 1. 1966, b. p.
- 51 Vir: *Tedenska tribuna*, let. 16, št. 1, 3. 1. 1968, str. 8.
- 52–53 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 54–59 Z dovoljenjem: Arhiv Mednarodnega grafičnega likovnega centra, Ljubljana.
- 60 Fotografija: Lado Mlekuž. Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 61 Vir: *Jugoslawische Druckgraphik der Gegenwart* (razstavni katalog), Herbert Bessel (ur.), Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg, 1971.
- 62 Vir: *Jugoslawische Druckgraphik* (razstavni katalog), Johann Heinrich Müller (ur.), Kunsthalle, Bremen, 1967.
- 63 Vir: *Kunst aus Jugoslawien 1972: einige Strömungen der zeitgenössischen jugoslawischen Kunst* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1972.
- 64 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 65–67 Fotografija: Janez Kališnik. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 68 Vir: *Glasiło Ljubljanske banke*, december 1977, str. 16.

- 69 Fotografija: Svetozar Busić. Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 70 Fotografija: Edi Šelhaus. Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 71 Fotografija: Damjan Gale. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 72 Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 73 Z dovoljenjem: Arhiv MUZA muzej in galerija, Ljubljana.
- 74 Z dovoljenjem: Zasebna last.
- 75-76 Fotoalbum: *Poslovni toranj "Vranica"*. Z dovoljenjem: Zagrabienisa, Gradska knjižnica, Knjižnice grada Zagreba.
- 77-85 Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 86 Vir: Milan Bevc, »O delu in razvoju Muzeja narodne osvoboditve LRS od ustanovitve do danes«, v: Milan Bevc (ur.), *Letopis Muzeja narodne osvoboditve LRS*, zv. 1, Muzej narodne osvoboditve LRS, Ljubljana, 1957, str. 160.
- 87 Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 88 Vir: Luc Menaše, »Partizanska umetnost: Najčistejša moderna ljudska umetnost«, *Tovariš*, let. 8, št. 33, 15. 8. 1952, str. 24.
- 89-92 Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 93 Vir: *10 let Doma JLA: Novo mesto: 1977-1987*, Jelena Lajišič in drugi (ur.), Dom JLA, Novo mesto, 1987, str. 32.
- 94 Z dovoljenjem: Zasebna last.
- 95-96 Vir: *Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije Beograd: 1953-1968*, Ivan Cvetko (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1968.

- 97 Vir: *Narodnoodvobodilna borba v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* (razstavni katalog), Dom JLA, Ljubljana, 1971.
- 98–102 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 103 Vir: *Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije Beograd: 1953–1968*, Ivan Cvetko (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1968.
- 104 Vir: *Vojnici – likovni umetnici 1968*. (razstavni katalog), Rajka Popović (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1968.
- 105 Z dovoljenjem: Zasebna zbirka.
- 106–110 Z dovoljenjem: Dokumentacija Slovenskega etnografskega muzeja, Ljubljana.
- 111 Z dovoljenjem: Arhiv Marinke Oblak.
- 112–116 Z dovoljenjem: Dokumentacija Slovenskega etnografskega muzeja, Ljubljana.

Naslovnica je sestavljena iz dveh fotografij z razstav *Razstava sovjetskih slikarjev* (Moderna galerija, Ljubljana, 1947; slika 1) in *Sodobna ameriška umetnost* (Moderna galerija, Ljubljana, 1961–1962; slika 42).

Kolofon

Želje in protislovja:

Likovno in arhitekturno razstavljanje v Sloveniji 1947–1979

Uredniki

Beti Žerovc, Miha Valant, Vladimir Vidmar

Lektura

Tine Logar

Pregled preloma

Mario Batelić

Recenzenti

Tamara Bjažić Klarin, Bojan Godeša, Ljiljana Kolešnik,
Nenad Lajbenšperger, Tanja Petrović, Jure Ramšak,
Luka Skansi, Ana Sladojević, Nadja Zgonik

Avtorji besedil

Gregor Dražil, Tina Fortič Jakopič, Nika Grabar, Meta Kordiš,
Katarina Mohar, Tina Palaić, Cvetka Požar, Ivan Smiljanić,
Maja Vardjan, Vladimir Vidmar, Beti Žerovc

Grafično oblikovanje in prelom

Žan Kobal

Tisk in vezava

Birografika BORI d. o. o.

Naklada: 350

Cena: 15 EUR

Ljubljana, 2026

Izdala

Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo

Za izdajatelja: Urška Jurman, programska vodja

Založba Univerze v Ljubljani; Znanstvena založba Filozofske fakultete

Za izdajatelja: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani; Mojca

Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Monografijo je sofinancirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru raziskovalnega projekta *Likovno in arhitekturno razstavljanje med umetnostnimi in ideološkimi koncepti. Primer Slovenije, 1947–1979* (J6-3137) in raziskovalnega programa *Slovenska umetnost in umetnost Srednje Evrope in Jadrana* (P6-0199).

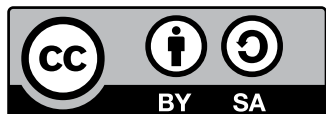


**DRUŠTVO
IGOR ZABEL
ZA KULTURO
IN TEORIJO**



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije) / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs)

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si/zalozbaul/>
DOI: 10.4312/9789612977740



Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=267760643

ISBN 978-961-297-776-4 (Založba Univerze v Ljubljani)

E-knjiga

COBISS.SI-ID 267652099

ISBN 978-961-297-774-0 (Založba Univerze v Ljubljani, PDF)