

Nadja Zgonik

NEUVRŠČENA UMETNOST. DEFINICIJA V NASTAJANJU*

V zadnjih letih teče živahno opredeljevanje do vprašanja, kako definirati likovno umetnost, ki je po drugi svetovni vojni nastajala na jugoslovanskih tleh. Novo odkrivanje umetnosti na evropskem vzhodu v času po padcu železne zavese, ki so ga prej onemogočale napetosti hladnovojnega spopada, je sprožilo simplicistično definicijo umetnostne produkcije druge polovice dvajsetega stoletja v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji kot vzhodne umetnosti. Opredelitev naj bi bila enako veljavna tako za Jugoslavijo kot za vse postkomunistične države, kljub njenemu specifičnemu položaju, saj ni bila vključena v Varšavski pakt. Sicer naj bi tudi znotraj same vzhodne umetnosti obstajala bipolarnost: po eni strani je v tem času nastajala ideološko dirigirana umetnost, ki jo je usmerjala vladajoča politika, torej političnoprogramska oziroma ideološko podprta umetnost, ki ji je bil namenjen celoten javni prostor, ob njej pa gverilska, politično subverzivna umetnost kulturniških alternativcev v *undergroundu*. Ker so bile prav politične spremembe v vzhodni Evropi v umetnostnozgodovinski literaturi, v kateri je dominiral zahodni kanon, sprožilec

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.4

* Prispevek je rezultat raziskovalnega projekta J7-2606, Modeli in prakse mednarodne kulturne izmenjave Gibanja neuvrščenih: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

ukvarjanja z dotlej spregledanim segmentom umetnosti velikega dela Evrope, se je determiniranost z družbenopolitičnim okvirom v definiranju uveljavila kot interpretativni okvir, iz katerega se je bilo umetnosti na specifičnih geostrateških pozicijah, kot je bil na primer jugoslovanski prostor, zelo težko izviti. A se v zadnjem času na znanstvenih konferencah in v razpravah prav na tem področju razčiščevanju definicij dogajanja v umetnosti in širše v popularni kulturi v Jugoslaviji posveča vse več pozornosti. Za politično identiteto te države je bilo značilnih kar nekaj posebnosti; bila je socialistična, a je vključevala elemente tržne ekonomije, namesto državne je uvedla družbeno lastnino in bila je politično oziroma blokovsko neuvrščena. Vprašanje o malo reflektirani samoumevnosti, da pojma postkomunistična umetnost in vzhodna umetnost naredimo za identična in zamenljiva, pri čemer »vzhodnost« ni določena z geografskim položajem ali pripisano ji »kulturno esenco«, temveč gre za politično oznako, je kot eden prvih sprožil Igor Zabel, ko je problematiziral rabo izraza »nekdanji vzhod«. ¹⁴⁰ Spraševal se je, le zakaj naj bi nekaj iz preteklosti, kar je bilo opuščeno (socializem), določalo sedanost, in to kljub temu, da razlike v politični ureditvi med zahodom in vzhodom ni več. Zabel je kot prelomno umetnostnozgodovinsko obdobje opredelil čas po letu 1980 in v nadaljevanju trdil, da je jugoslovanska (in s tem slovenska) umetnost takrat zaradi spremenjenih družbenopolitičnih okoliščin (smrt predsednika Tita, po eni strani uvajanje tržne ekonomije in demokratizacija, po drugi pa vračanje centralizma in ideološke kontrole) začela prevzemati identiteto socialistične umetnosti, kar v preteklosti ni bila. ¹⁴¹ Pri tem lahko sklepamo, da je bila na novo opredeljena identiteta Jugoslaviji vsiljena kot instrumentalizacija novih geopolitičnih razmerij, saj je v osemdesetih letih, ko se je »zahod« postavil kot zmagovalec v hladni vojni, odpadel njegov interes, da bi v Jugoslaviji videl državo, ki bi bila »nekje vmes«.

Če se torej še nekaj desetletij po koncu hladne vojne sprejemanje definicije jugoslovanske umetnosti kot vzhodne ni zdelo problematično, je položaj danes, s spremenjenim pogledom na globalno sliko umetnosti, drugačen. Ta podoba ni več ujeta v binarni sistem zahodna : vzhodna umetnost. Zdaj ko je v integralno shemo vključen globalni jug, se vrednotenjski model spreminja. Črno-bela slika sveta, sestavljenega iz teritorijev umetniške svobode na zahodu in politično-ideološko dirigirane umetnosti (ki jo je le občasno sprovciral *underground*) na vzhodu, je postala stvar preteklosti. Zavest o precej kompleksnejših svetovnih razmerjih se vse širše uveljavlja. V teh novih mentalnih okoliščinah se položaj Jugoslavije v času od leta 1945 pa do padca Berlinskega zidu kaže kot poseben, v tej svoji specifičnosti pa je prav zaradi elementov, na katerih je bila utemeljena

¹⁴⁰ Zabel, *Intimacy and Society*, str. 81.

¹⁴¹ Prav tam.

udeležba Jugoslavije v (kulturni) hladni vojni, simptomatičen in vreden posebne pozornosti. V kontekstu postkolonialnih raziskav nas zanimajo prakse kulturne politike neuvrščenih, kriza liberalnega kapitalizma pa nas usmerja v preverjanje drugačnih oblik lastnine, na primer družbene. Pri vsem tem so ključna načela medkulturne izmenjave, predvsem pa sledenje njenim tokovom v specifičnih okoliščinah politične ureditve sveta po drugi svetovni vojni.

Po letu 2000 se je med zgodovinarji v državah, ki so po razpadu socialistične federativne Jugoslavije nastale na njenem prostoru, postopoma začelo prebujati zanimanje za specifične jugoslovanske mednarodne kulturne politike in oblike medkulturnih povezav. Predvsem se je v ospredju znašlo vprašanje, v kako veliki meri so ZDA kot kapitalistična velesila sooblikovale jugoslovansko socialistično družbeno realnost. Med hrvaškimi zgodovinarji je te teme, od gospodarske pomoči ZDA takoj po Informbiroju in prekinitvi stikov z vzhodnim blokom do ameriških propagandnih akcij na jugoslovanskih tleh, kot je bila postavitve razstave *Samopotrežba ZDA (Supermarket USA)* na zagrebškem velesajmu leta 1957, prvi začel raziskovati Tvrtno Jakovina. Leta 2002 je izšla njegova prva monografija *Socializem na ameriški pšenici (1948–1963)*, leta 2003 naslednja, z naslovom *Ameriški komunistični saveznik. Hrvati, Titova Jugoslavija i Sjedinjene ameriške države 1945–1955*, istega leta pa še razprava *Narodni kapitalizem protiv narodnih demokracija. Ameriški super-market na Zagrebačkom velesajmu 1957. godine (Zbornik Mire Kolar Dimitrijević, 2003)*. V Srbiji pa je vplive ameriške popularne kulture, predvsem glasbe in filma, na jugoslovansko kulturo že pred letom 2010 začela preučevati Radina Vučetić (*Rokenrol na zapadu istoka – slučaj Džuboks in Džez je sloboda: džez kao ameriško propagandno oružje u Jugoslaviji v Godišnjaku za društvenu istoriju* leta 2007 in 2009 ter *Kauboji u partizanskoj uniformi: Ameriški vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. veka v reviji Tokovi istorije* leta 2010). Pred tem so bile tovrstne teme deležne kvečjemu kakšnih specialističnih mednarodnih raziskav, ki so v ospredje postavljale politično in gospodarsko zgodovino, kulturi je bilo posvečene manj pozornosti.

Razstava *Socializem in modernost: umetnost, kultura, politika 1950–1974 (Socializem i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950–1974)*, ki je bila ob koncu leta 2011 postavljena v zagrebškem Muzeju suvremene umjetnosti, je prva segla širše od zgolj preučevanja amerikanizacije jugoslovanske kulture. Lahko jo označimo kot prelomno v več pogledih. Pozornost je usmerila na vsa področja; preverjala je stališča in povezave med politiko, kulturo in umetnostjo. Ta način je omogočil postavljanje določenih zaključkov o identiteti umetnosti tistega časa in odprl prostor za njeno opredeljevanje onstran definicije z njeno geopolitično vzhodnostjo ali s pojmom amerikanizirane popularne kulture. Že samo s postavitvijo teze o kontinuiteti povojne jugoslovanske (socialistične) umetnosti s pred-

vojno umetnostjo kraljevine Jugoslavije se je njena definicija premaknila v kontekst preučevanja zahodnih povezav skozi tradicionalne kulturne vplive, ki so prevladovali v preteklih stoletjih, kot osnove za njen povojni razvoj.

Povojna jugoslovanska kulturna individualnost je bila kljub spremembi političnega sistema in družbeni revoluciji lahko potrjena iz razmerja s predvojno kulturo, a se je bilo treba do tega vprašanja opredeliti na novo. Ljiljana Kolečnik vztraja pri opredelitvi, da se je pri nas v zgodnjih petdesetih letih odvijal proces rekonstrukcije modernizma. Pri tem misli na nujo pripenjanja na predvojno modernistično izkušnjo, ki jo je kratko sorealistično obdobje poskušalo dekonstruirati. Iz zgodovine sicer povsem izključi izkušnjo partizanske umetnosti, saj je vanjo očitno ne more umestiti ne kot poskus modernizacije umetnosti ne kot zgolj tendenčno umetnost. Sintagma »proces rekonstrukcije modernizma« Kolečnik uporabi tudi zato, da z njo potrdi udejanjanje procesa, ki se je končal sredi petdesetih let z uspešnim »rekonstruiranjem izraznih sredstev moderne umetnosti, obrzdanjem začetnega odpora proti abstrakciji in vzpostavljanjem odnosa medsebojnega zaupanja med likovno kritiko in abstraktno umetnostjo«. ¹⁴² Piše, da je bil

»proces rekonstrukcije modernizma v Jugoslaviji po razhodu s SZ nedvomno determiniran z zelo podobnim (političnim) pričakovanjem in v tem smislu pojav in sprejemanje abstraktno umetnosti na jugoslovanskem kulturnem prizorišču nista bila le odgovor domačega okolja na potrebo po 'modernizaciji' likovne proizvodnje, temveč potrditev njenega dejanskega odmika od totalitarne doktrine sorealizma in opredelitev za tip kulturne politike – s sprejemanjem omenjenega simboličnega pomena abstrakcije – ki je jugoslovansko družbo zblíževala z ethosom svobodnega sveta«. ¹⁴³

Tako prepletanje političnih in inherentno umetniških motivov, kot jih zaznamo v ozadju dogajanja na domači likovni sceni, bi srečali ob koncu štiridesetih in v prvi polovici petdesetih let povsod v Evropi (z izjemo držav vzhodnega bloka). ¹⁴⁴

Že v programu Zveze komunistov Jugoslavije, sprejetem na sedmem kongresu v Ljubljani med 22. in 26. majem 1958, ¹⁴⁵ sta bila poudarjena osvobajanje umetniškega in kulturnega življenja od administrativnega vpletanja organov oblasti, od etatističnih in pragmatističnih koncepcij kulturne ustvarjalnosti, in »boj proti razredno-buržoazni mistifikaciji družbene zgodovine in kulturnih vrednot, boj proti nevednemu, primitivističnemu in sektaškemu podcenjevanju fonda, ustvarjenega v preteklosti, ki ga socialistična družba kot naravna in zgodovinska dedinja pozitivne kulturne zakladnice sprejema in kultivira kot enega od elementov izgradnje brezrazredne družbe«. ¹⁴⁶

¹⁴² Kolečnik, *Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost*, str. 130.

¹⁴³ Prav tam.

¹⁴⁴ Prav tam.

¹⁴⁵ *Program Saveza komunista Jugoslavije*, str. 245.

¹⁴⁶ Prav tam, str. 246.

Razstavo *Socializem in modernost* so po zamisli Ljiljane Kolečnik pripravili avtorji Sandra Križić Roban, Tvrtko Jakovina, Dejan Kršić in Dean Duda, ki so za katalog tudi prispevali poglobljene znanstvene razprave. Že v skupnem uvodniku so poudarili sociološko izhodišče kot temeljni vidik obravnavanega umetnostnega obdobja, pa tudi vprašanje, kakšna je povezava med procesi modernizacije kulture v nekdanji jugoslovanski družbi in mednarodno modernistično vizualno kulturo. V ospredje so postavili vprašanje, ali je ta lahko pripeljala do identifikacije z modernostjo.¹⁴⁷ Njihova hipoteza je bila, da je jugoslovanska povojna socialistična družba prevzela vlogo producenta lastne vizije modernosti. Izhodiščni namen razstave je bil, da se »vsaj delno nevtralizirajo posledice dvajsetletne trivializacije emancipatorskih učinkov socialističnega koncepta kulture, ali drugače, da preverimo nekaj novih interpretacij povojne moderne jugoslovanske umetnosti, ki so nastale v okvirih narativov novih nacionalnih zgodovin umetnosti dežel nekdanje Jugoslavije«. ¹⁴⁸

Odločilna politična prelomnica, ki je bila v povojni Jugoslaviji vzgon za spremembe, na podlagi katerih je lahko nastala zgoraj opisana situacija, je bil spor z Informbirojem junija 1948, katerega posledica je bila izključitev Jugoslavije iz Varšavskega pakta. Ker je prenehala pritekati gospodarska pomoč iz SZ, jo je bila Jugoslavija prisiljena poiskati na Zahodu. Ni je dobila od komunizmu naklonjenih zahodnih demokracij, temveč od protikomunističnih ZDA. Interes za sodelovanje med Jugoslavijo in ZDA je bil obojestranski. Prva je potrebovala podporo na ekonomskem področju, druga je krepila svoj politični položaj na vzhodu Evrope. Ekonomska pomoč ZDA je bila odločilna za to, da se je Jugoslavija postavila na noge. Njen položaj je bil v tedanji polarizirani sliki sveta izjemen, saj ji je v času, ko je v svetu vladala doktrina hladne vojne, uspelo zasesti poseben medblokovski položaj. V ZDA so jo imenovali »ameriški komunistični zaveznik«. Hitro je začela eksperimentirati z razvojnimi oblikami socializma. Zavrnila je temeljne usmeritve sovjetskega socializma, to je centralizirano upravljanje in državno lastnino, namesto tega je uvajala družbeno lastnino, začela je postopno decentralizacijo in se lotila uvajanja delavskega samoupravljanja.¹⁴⁹ Postopen dvig življenjske ravni in vzpostavitev države blaginje sta bila cilja, ki so si jih postavili politiki, da bi svetu prepričljiveje pokazali, da obstaja tudi komunizem drugačnega tipa od tistega, ki ga je razvijala Sovjetska zveza, in da je socialistična družbena ureditev lahko tudi privlačna. Z novostmi, ki jih je Jugoslavija uvajala v socialistični sistem, je spodkopavala idejno monolitnost vzhodnega bloka in pridobivala politična zavezništva, ki jih je močno potrebovala, seveda le do te mere, da niso ogrožala njene suverenosti.

147 Kolečnik, *Socializem i modernost*, str. 5.

148 Prav tam.

149 Repe, *Vpliv zahodnih držav na domači sceni*, str. 361.

Da bi postala sprejemljiva za zahod in da produktov njenega gospodarstva, ki si je prizadevalo za izvoz na zahodne trge, ne bi več dojemali v kontekstu neprivlačne, tržno nekonkurenčne socialistične oblikovalske povprečnosti, je Jugoslavija začela bolj upoštevati tržne zakonitosti. Usmerjenost v modernost, ki jo je posebej zahod, je pomenila tudi eksperimentalno preverjanje, kako dopustiti poskuse infiltracije oblik zahodne kulture v državo s sistemom, ki je bil zaradi specifične politične pozicije v vmesnem prostoru med principi vzhodne umetnostne produkcije, socialističnega realizma, in zahodnih tokov, ki so jih ZDA usmerjale v abstraktno umetnost. Zoran Kržišnik, iniciator ljubljanske mednarodne grafične razstave leta 1955 in dolgoletni vodja ljubljanskega grafičnega bienala, kot se je prireditelj imenovala od leta 1973, je na vprašanje, kakšen je bil odnos politike do prozahodno usmerjene galerijske dejavnosti, odgovoril: »Umetnost je bila izrabljena kot most za premagovanje nezaupanja iz tujine. Motiv je bil gospodarski prodor. Dejansko ni šlo za opozicijo, temveč za dopolnitev.«¹⁵⁰ S postopnim odmikom od socialističnega realizma in sprejemanjem modernizma zahodnega tipa se je začelo odpirati novo umetnostno polje, ki je omogočalo, da se je Jugoslavija na razstavah, s katerimi je gostovala v tujini, prikazovala kot zunaj(vzhodno)blokavska država, ki umetnikom ne diktira izraza in dopušča umetniško svobodo. Ne nazadnje je šlo za dva različna »naročnika«, liberalni in demokratični zahodni svet, ki mu je bilo treba predstaviti blesteči »brand« socializma, in na drugi strani pravoverno marksistično politično večino doma. Marketing je bil nekaj, česar se je Jugoslavija začela ob koncu petdesetih let pospešeno učiti. Politika je spoznala, da moderno umetnost potrebuje v mednarodnih krogih, v komunikaciji s svetom, za premagovanje nezaupanja do mlade socialistične države. Pri tem ni šlo le za to, da bi si Jugoslavija prizadevala za trženje simbolnega kapitala na prizorišču zunanje politike, za ugled in prepoznanje politične relevantnosti, temveč je bilo pomembno tudi prizadevanje za monetarizacijo blagovne znamke Jugoslavija, da bi lahko uspešno tržila svoje proizvode, ki bi jih krasili modernost in naprednost. Nastopanje na mednarodnih trgih je kot »talilni lonec« proizvajalo jugoslovansko identiteto, ki v notranjepolitičnih razmerjih ni obstajala, in sicer tako, da je bila kar najbolj uporabna za komunikacijo navzven. Izkazalo se je, da je kulturna diplomacija še kako učinkovita za izvajanje politike mehke moči, v prvi vrsti kot pomoč imidžu jugoslovanskega gospodarstva pri blagovni menjavi in pridobivanju za gospodarski razvoj pomembne tuje valute.

O ambicioznosti države na področju politik kulturne izmenjave z zahodom pričata njena sposobnost prilagajanja in odprtost do sistemov umetnostne prezentacije, veljavnih za zahodni svet. Na začetku leta 1966 je bila v The Corcoran

150 Neobjavljen pisni intervju z Zoranom Kržišnikom, Nadja Zgonik, 2004 (zapis hrani avtorica).

Gallery v Washingtonu na povabilo galerije odprta razstava *Jugoslavija: sodobni trendi: mlajša generacija* (*Yugoslavia: Contemporary Trends: The Younger Generation*). To je bil dotlej največji prikaz sodobne jugoslovanske umetnosti v ZDA. Predstavitev je bila sedma v nizu razstav – za Nemčijo, Japonsko, Francijo in drugimi – na katerih je galerija, ki je bila sicer usmerjena v umetnost starejših obdobij, pod vodstvom direktorja Hermanna Williamsa Jr. začela pripravljati nacionalne preglede sodobne umetnosti.¹⁵¹ Pogoja, da selekcijo del za razstavo opravi ameriški kustos,¹⁵² jugoslovanska stran najprej ni želela sprejeti,¹⁵³ in galerija končno temu ni nasprotovala. Kar je nastalo, je bil revidiran seznam umetnikov, kombinacija kustosovega predizbora in novih imen, dodanih po Williamsovem šesttedenskem poletnem obisku Jugoslavije in obiskovanju ateljejev umetnikov v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani.¹⁵⁴ Dejstvo, da je bilo mogoče potrditi izbor jugoslovanskih umetnikov, ki ga je opravil tuji kustos, priča o pripravljenosti državne kulturne politike, da kriterije vrednotenja, kaj je umetnostno pomembno, prepusti pogledu od zunaj. Očitno je tudi sprejemanje stališča, da so za uspešno vključevanje umetnikov v mednarodni umetnostni sistem odločilni strokovni, in ne politični kriteriji. Obsežna predstavitev enainpetdesetih del trinajstih avtorjev je bila za ameriško javnost pozitivno presenečenje. Kritika je ugotavljala, da avtorji »dosledno ignorirajo uradno dogmo socialističnega realizma, ki že štirideset let onespoblja umetnike v SZ«,¹⁵⁵ in da je »današnja umetnost, ki jo ustvarjajo v komunistični Jugoslaviji, vse kaj drugega kot to, kar si običajno predstavljamo pod pojmom komunistična umetnost«. ¹⁵⁶ Ugotavljali so, da so umetniki v Jugoslaviji presenetljivo svobodni, kar je že v svojem govoru na odprtju razstave poudaril tudi jugoslovanski ambasador v ZDA Veljko Mićunović.¹⁵⁷ V komunikaciji z zahodom sta se usmerjenost v modernost in prozahodna orientacija obrestovali, saj je to, da je komunistična država v celoti sprejemala zahodni umetnostni kanon, predvsem pa prakticirala koncept osebne svobode, vsaj v smislu dopuščanja raznovrstnih umetniških izrazov, od abstraktnih teženj do figuralike, zahodno javnost naravnost navdušilo.

Na področju kulturne izmenjave z zahodom pravih izhodišč, da bi vanjo vključevali tudi kulturno politiko neuvrščeni, ki jo je Jugoslavija začela voditi v šestdesetih letih, ni bilo. Popularni trend razstavljanja naivne umetnosti po svetu bi sicer lahko bil prvi poskus v smeri podpiranja umetnosti, ki se s svojo

151 AJ 559, šk. 89, Dopis Hermanna Williamsa Aleksandru Zambeliju, 8. 10. 1963.

152 Prav tam.

153 AJ 559, šk. 89, Dopis 03-55/79, 24. 5. 1965.

154 Prav tam.

155 Blumenfeld, Slovenes without Marx.

156 Getlein, Out of Yugoslavia.

157 AJ 559, šk. 89, Remarks by Yugoslavian Ambassador V. Micunovic at the preview of the exhibition, 7. 1. 1966.

deformalizacijo izmika zahodnim kanonom visoke umetnosti in dopušča, da se likovno izražajo tudi tisti, ki nimajo možnosti priti do akademske izobrazbe. A dejstvo je bilo, da so zahodni umetniški trg in umetniške institucije za jugoslovansko umetnost pomenili edino obstoječo mrežo, v katero se je bilo mogoče vključevati, da bi uveljavili domače umetnike po svetu, jim priskrbeli vidnost in prepoznavnost, pa tudi, da bi njihovo vrednost preverili na konkurenčnem umetniškem trgu, ki ga na vzhodu ni bilo. Da je v jugoslovanski kulturni politiki obstajala tudi motivacija za preverjanje veljave umetniških opusov skozi optiko svobodnega trga, priča poskus vzpostavitve »državne« prodajne galerije Adria Art Gallery leta 1967 v New Yorku (na elitni lokaciji na Madison Avenue), ki pa je živel komaj dobro leto dni.¹⁵⁸ Nastala je v povezavi z gospodarstvom, a je prav nerazumevanje gospodarske družbe za specifične umetnostnega tržišča povzročilo njen hitri konec. Njen iniciator je bil Zoran Kržišnik, sijajni promotor prozahodnjaško usmerjene jugoslovanske umetnosti na zahodu in podpornik državnih političnih konceptov, ko je bilo treba organizirati globalno umetnostno podobo sveta doma in Jugoslavijo v kontekstu notranje politike afirmirati v duhu ideologije neuvrščenih z globalno usmerjeno umetnostno prireditvijo.

Prav ljubljanski grafični bienale, ustanovljen leta 1955, je bil najpomembnejša umetnostna prireditev v Jugoslaviji, ki je pomagala utrjevati idejo neuvrščenosti, je prepričana Bojana Videkanić.¹⁵⁹ Z inkluzivno politiko brez političnih razlik in dopuščanjem (poleg nacionalnih) tudi individualnih prijav je bil tista prireditev, ki je v Jugoslaviji artikulirala pojem neuvrščenega modernizma.¹⁶⁰ Zoran Kržišnik je že ob drugi razstavi leta 1957 v uvodnem besedilu v katalogu zapisal, da je umetnost poleg estetskega doživetja lahko tudi pot medsebojnega spoznavanja in razumevanja med narodi vseh delov sveta in različnih svetovnonazorskih pogledov.¹⁶¹ Čeprav ga je osebno bienale zanimal bolj kot odskočna deska za navezovanje stikov s tujimi direktorji galerij in kustosi muzejev ter prodiranje jugoslovanske umetnosti na zahod, kot pa da bi se angažiral v smislu razvijanja platforme za prikazovanje globalno neznane umetnosti tretjega sveta in prispeval k njeni svetovni afirmaciji, je s prireditvijo, ki jo je vodil, ustvarjal prizorišče, ki bi, če bi premoglo ustrezno refleksijo, lahko postalo jedro umetnosti tretje poti.

Lilijana Stepančič analizira pozitivne učinke, ki jih je imel ljubljanski grafični bienale na kulturo afriških držav, in se sprašuje, kdo je prireditev bolj potreboval, umetniki ali politiki.¹⁶² Afriški umetniki v diasporah niso imeli možnosti, da bi

158 Več o tem Zgonik, *Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu*.

159 Videkanić, *Nonaligned Modernism*, gl. poglavje 4, *The Ljubljana Biennale of Graphic Arts: Articulating Nonaligned Modernism*, str. 176–213.

160 Prav tam.

161 Kržišnik, *II. mednarodna grafična razstava*.

162 Stepančič, *Pionir sprememb*, str. 52.

bili vključeni v predstavitve držav, kjer so živeli prej, niti niso dobili priložnosti, da bi nastopili kot zastopniki držav, v katere so se priselili, zato je bila možnost individualnih prijav na bienale odrešilna.¹⁶³ Prav tako se je le v Ljubljani lahko zgodilo, da je v času, ko je leta 1962 generalna skupščina OZN sprejela resolucijo, s katero je obsodila južnoafriško politiko apartheida in pozvala države k bojkotu te države, grafični bienale v opoziciji z uradnim jugoslovanskim političnim stališčem prikazoval dela umetnikov iz Južne Afrike, ki bi jih lahko opredelili kot alternativo ali *underground*, saj so izražala kritiko apartheida.¹⁶⁴ Prav udeležbe na mednarodnih prireditvah, pravi Stepančič, so bile del procesov, ki so potekali v novih afriških državah in so zadevali oblikovanje nacionalnih kultur – v skladu s prepričanjem, da umetnosti lahko uspe odraziti eksistenco določenega naroda.

Stepančičeva zaključuje besedilo z mislijo, da je prav ljubljanski grafični bienale odigral pionirsko vlogo pri zavzemanju za nove definicije afriške umetnosti, pri čemer je mogoče definicijo postkolonialnega modernizma v veliki meri tudi nasloniti na hierarhizacijo med vodilno umetnostjo, ki nastaja v umetnostnih središčih, in tisto, ki je od njih odmaknjena, torej na delitev med centralno in periferno umetnostjo,¹⁶⁵ ki poenoti oblike umetniškega ustvarjanja v političnih geografijah z margine, kar velja tudi za Evropo, razdeljeno na umetniške velesile in obrobne akterje.

Najoprijemljivejši rezultat gibanja neuvrščenih je bila v Jugoslaviji poleg grafičnega bienala spodbuda postkolonialnemu zbirateljstvu. Za prevladujočo miselnost tistega časa je sicer značilno, da kiparska in slikarska dela iz neuvrščenih držav niso končala v jugoslovanskih muzejih moderne umetnosti, pač pa v etnografskih muzejih. Jasnega pogleda na to, kakšnemu interesu ti predmeti strežejo, namreč ni bilo. Ali so predmet etnografskega ali antropološkega interesa, so rokodelski ali umetniški izdelki, so primeri ljudske umetnosti, je to naivna umetnost ali pa umetnost, ki eksperimentalno raziskuje fuzijo zahodnih vplivov z lastno kulturno tradicijo? V Jugoslaviji je bila za spoznavanje kultur azijskih, afriških in latinskoameriških dežel, o katerih kljub odličnim stikom ni bilo dovolj informacij, prelomna ustanovitev Muzeja neevropskih kultur v dvorcu Goričane pri Medvodah leta 1964.¹⁶⁶ To je bila prva javna državna kulturna institucija, ki je v Jugoslaviji odrazila težnje političnega gibanja neuvrščenih. Uspešen in zelo obiskan muzej je od njegovega začetka do konca leta 1990 vodila etnologinja Pavla Štrukelj. Vse do ustanovitve Muzeja afriške umetnosti – zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja v Beogradu leta 1977 je bil to edini jugoslovanski muzej, ki je ciljno predstavljal kulture zunajevropskih, v največji meri neuvrščenih držav.

163 Prav tam, str. 58.

164 Prav tam, str. 59–60.

165 Prav tam, str. 63.

166 Palaić, Muzej neevropskih kultur v Goričanah.

Omeniti moramo še, da so v teh novih javnih muzejih pri oblikovanju zbirk o neevropskih kulturah uporabili v zbirateljskih politikah princip, ki je presegel kolonialno sestavljanje zbirk. Slednje niso nastajale od zgoraj navzdol, pač pa iz relacij med muzejskimi delavci, ljubiteljskimi zbiralci, v povezavah s študenti iz neuvrščenih držav, dopolnjevale so se iz donacij študentov, umetnikov, veliko tudi iz donacij predsedništva Jugoslavije.¹⁶⁷ Šele v zadnjih desetletjih se je tudi po svetu uveljavil trend spreminjanja imena »etnografski muzej« v »muzej svetovnih kultur«. Edina (tudi z imenom označena) ustanova, posvečena neuvrščeni umetnosti, je bila leta 1984 v Titogradu (danes Podgorica) v Črni gori ustanovljena Galerija umetnosti neuvrščenih držav Josip Broz Tito, namenjena zbiranju in predstavljanju umetnosti in kultur neuvrščenih držav in držav v razvoju. Leta 1994 se je preimenovala v Galerijo sodobnih umetnosti, a je ohranila umetniško zbirko iz neuvrščenih dežel.

V zadnjem času lahko opazujemo, kako pojem neuvrščenosti uspešno migrira iz sfere politične ideologije v sfero umetnostnozgodovinske terminologije in postaja vse bolj popularen ter prisoten v literaturi. Od leta 2011 je Muzej savremene umetnosti v Beogradu s finančno pomočjo Erste Stiftung vodil raziskovalni projekt Neuvrščeni modernizmi (Nesvrstani modernizmi), v okviru katerega je v letih 2015 in 2016 izšlo šest knjižic, ki obravnavajo različne vidike gibanja. Termin neuvrščeni modernizem (*nonaligned Modernism*) je leta 2013 v naslovu svoje doktorske disertacije uporabila Bojana Videkanić – disertacija *Nonaligned Modernism: Yugoslavian Art and Culture from 1945–1990* je leta 2019 izšla v knjižni izdaji z naslovom *Nonaligned Modernism: Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*. V njej ima ljubljanski grafični bienale osrednjo vlogo. Neuvrščeni modernizem je leta 2016 v naslovu knjige uporabil tudi Armin Medosch, ko je govoril o estetiki gibanja Novih tendenc;¹⁶⁸ malo drugačen naslov, *Neuvrščena modernost (Nonaligned Modernity)*, pa je označeval razstavo Zbirke Marinko Sudac in njegovega Muzeja avantgardne umetnosti, ko je leta 2016 gostovala v Centru za sodobno umetnost FM v Milanu. Sočasno je bila v Umetnostni galeriji Maribor na ogled razstava *Neuvrščeni pop*, ki jo je pripravila Petja Grafenauer. V zadnjih letih je bilo organiziranih veliko dogodkov, znanstvenih konferenc in razstav, ki se ukvarjajo s kulturnimi fenomeni gibanja neuvrščenih, a so se uporabi termina, ki bi povezal neuvrščenost s specifičnim umetnostnim izrazom, previdno izognili. Tu bi izpostavila razstavo *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*,¹⁶⁹ ki jo je leta 2019 pripravila Bojana Piškur v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova v Ljubljani in je leta 2020 gostovala v južno-

167 Prav tam, str. 200–202.

168 Medosch, *New Tendencies*.

169 Ob razstavi je izšel katalog: Soban, *Južna ozvezdja*.

korejskem Gvangdžuju, leta 2021 pa na Reki. Ob obeleževanju šestdesete obletnice beograjske prve konference gibanja neuvrščenih leta 2021 se je količina različnih obravnav tega gibanja močno povečala.

Bojana Videkanić odkriva neuvrščeni modernizem v umetnosti od konca druge svetovne vojne do leta 1980 in rekonstruira kulturno gibanje neuvrščenih kot pot, ki se je na področju kulture odvijala vzporedno s političnim in globalnim sodelovanjem. Pojem povezuje z značilnostmi, ki so oblikovale jugoslovansko družbo, kot sta boj za narodno osvoboditev in postkolonializem, ter opozarja na težnje po upoštevanju zahodnega kanona, a hkrati na obstoj zavesti o njegovih pomanjkljivostih, saj ni govoril o kolonializaciji in izkušnji vojne za osvoboditev. Poudarja potrebo neuvrščenih, da bi zahodnemu modelu vtisnili svoj vzorec ter ustvarjali protiiperialistično, protikolonialistično in transnacionalno kulturo, ali drugače, prikazuje, kako so se lahko v umetnosti odražale težnje naprednih političnih gibanj kot možnost odklona od kolonializma in kapitalizma.¹⁷⁰

A dejstvo je, da je pojem neuvrščena umetnost sodoben terminološki produkt, ki v zgodovinskem času gibanja neuvrščenih, v šestdesetih in sedemdesetih letih, kot označba za dogajanje v umetnosti ni obstajal. Ob teoretsko razdelanih političnih in družbenih načelih gibanja neuvrščenih, njihov glavni teoretik je bil Edvard Kardelj, je kulturni vidik ostajal brez programskih izhodišč, tudi terminološko se pojem ni uveljavil, kulturna politika ni kazala prave potrebe po njegovi identifikaciji. Nanj se ni odzivala niti alternativna umetniška scena z gibanji ali umetniškimi manifesti, čeprav se je predvsem v šestdesetih letih močno identificirala s procesi dekolonializacije in osvobodilnimi gibanji. Ivana Bago ugotavlja, da bi se bilo pri definiranju fenomena neuvrščenosti na področju kulture mogoče nasloniti predvsem na obstoječe protikolonialistične teorije Frantza Fanona, ki so v zadnjem času široko odmevne, in navaja teoretski poskus Stanka Lasića, literarnega teoretika, ki je že leta 1968, v letu študentskih nemirov in prve resne jugoslovanske družbenopolitične krize, z izrazom »fanonistična vizija jugoslovanske kulture« opisal Krleževo zanikanje tako socialističnega realizma kot zahodnega modernizma kot prave poti jugoslovanske kulture.¹⁷¹

Politično branje umetnostne produkcije je v interpretacijah postalo priljubljeno in dominantno v zadnjih desetletjih, s čimer se je bistveno spremenil način gledanja na umetnostno preteklost. Namesto da bi preučevali idejni svet avtonomnega območja umetnosti, je naš pogled zdaj usmerjen na likovno umetnost kot segment širšega področja vizualne kulture, ki jo dojemamo kot še enega od družbenih simptomov specifičnega družbenopolitičnega oziroma ekonomskega sistema. V našem primeru gre za socialistično družbeno ureditev z nastavki

170 Vasile, *Nonaligned Modernisms*.

171 Bago, *Yugoslav Fanonism and a Failed Exit from the (Cultural) Cold War*, str. 285.

tržnega kapitalizma, za neblokovsko, protikolonialistično in protiimperialistično usmerjeno državo, ki se je kot vodilna akterka gibanja neuvrščenih na mednarodnem prizorišču uveljavljala s posebnostmi svoje politične ureditve in si pridobila velikanski ugled v globalnem merilu. Na mednarodnem kulturnem prizorišču pa se je, prav nasprotno, uveljavljala z zavzemanjem, da bi v čim večji meri sledila zahodnemu kanonu in prevzemala modernistične modele, predvsem abstrakcijo, ki je obveljala za umetnost, ki afirmativno povzdiguje umetniško svobodo. Že modernizem je omogočil fuzijo med umetnostjo neevropskih kultur in zahodno linijo umetnostnega razvoja, saj se je napajal iz tradicionalne japonske grafike, črnske plastike, v *art nouveauju* si je iskal orientalske vzore in z umetnostjo odkrival dotlej neznane geografije, a je ostajal pri prisvajanju estetskih vzorcev in bolj spominja na politiko izčrpavanja, podobno tedanji politiki razcvetajočega se kapitalizma.

Za rekonstrukcijo »neuvrščenega sloga« bi morali seči onkraj umetnostne zgodovine, v območje antropologije likovnega in vizualnega, ki ga v veliki meri zaseda medijska komunikacija predsedniškega para, Tita in Jovanke Broz, na svetovnih potovanjih, na misijah za mir z ladjo Galeb in z njunim imidžem. Prav potovanja so bila tista, ki so najodločneje zaznamovala politiko neuvrščenih. S fotografijami, posnetimi na veličastnih sprejemih, kjer je Tita pričakala navdušena množica, ali posnetki s svečanih večerij, ki so bili objavljeni v vseh svetovnih medijih, je v medijski komunikaciji izstopala reprezentacija para v kombinaciji Titovega dendizma in izbrusene sloga Jovanke, ki je bila po besedah Mirjane Menković, nekdanje direktorice Etnografskega muzeja v Beogradu, prava modna ikona vzhodnega sveta in širše.¹⁷² Njeno posebno nagnjenje do vključevanja vzorcev in vzorcev iz ljudske umetnosti v oblačila usmerja pozornost na potrebo po artikulaciji razmerja neuvrščene estetike z ljudsko umetnostjo. Tu lahko omenimo še velik interes državne kulturne politike za naivno umetnost in spodbujanje umetnostne produkcije samoukov, v skladu s komunistično ideologijo, naj umetnost za ljudstvo nastaja iz ljudstva, ki je našla teoretično oporo v pisanju enega največjih jugoslovanskih umetnostnih strokovnjakov Ota Bihalji-Merina.

Iskanje neodvisne, tretje poti v umetnosti, ob zahodnem in vzhodnem idiomu, je pomenilo poseben izziv, ki ga dominantna kulturna okolja, ki diktirajo interpretativne politike v umetnosti, niso vzela za svojega. Verjetno je bila Jugoslavija v unikatnem položaju – da bi lahko s pozicije *mainstreama*, tako kot je v politiki prispevala k odpiranju možnosti novega svetovnega političnega modela, oblikovala tudi izhodišča za nove oblike kulturne participacije dekolonializiranih in marginaliziranih teritorijev. Politična načela, ki jim je Jugoslavija sledila v

172 Adanja Polak, *Ekskluzivno – Iz ormana Jovanke Broz*.

gibanju neuvrščenih, socializem, federalizem, samoupravljanje, gibanje za narodno osvoboditev in krepitev politične moči tretjega sveta, bi bilo mogoče eksperimentalno soočiti z umetnostnimi pojavi v socialistični Jugoslaviji. Nikoli do konca uresničeni politični koncept neuvrščenosti ni mogel spodbuditi umetnosti, ki bi z razvijanjem socialističnega globalizma spodkopala zahodni kanon, saj je gibanje trajalo prekratek čas, da bi se oblikovala potrebna infrastruktura, to je celovit sistem umetnostnih institucij, ki omogočajo vzpostavitev in uveljavitev umetnostnih tokov. Bilo pa je sprožilec procesov, ki se odvijajo zdaj, ko je interes za raziskovanje postkolonialnih kultur in umetnosti globalnega juga v kontekstu doslej obstoječe nepopolne slike umetnosti sveta vse bolj v ospredju. Treba je preseči izvorni teoretični primanjkljaj – neuvrščena umetnost namreč ni bila gibanje, ki bi nastalo iz manifestov ali umetnostnega programa, tudi koherentne kritike ni imela, a so fenomeni, ki jo predstavljajo, čeprav razpršeni, dobra platforma za konstrukcijo novega svetovnega pogleda na umetnost. Tudi že pred modernizmom so umetnostna obdobja dobivala imena retrogradno.

