

Daša Tepina

# UMETNIŠKA STIČIŠČA – UTOPIJE – NEUVRŠČENOST\*

## UTOPIJE KOT IZHODIŠČA INTERPRETATIVNE PARADIGME

Socialistične ureditve po drugi svetovni vojni so pomenile svojevrstno realizacijo internacionalizacije socialističnih utopičnih idej, ki so se udejanjile tudi z gibanjem neuvršenih. Utopije želimo vzpostaviti kot paradigme preučevanja umetniških praks, stičišč in vizualnih kulturnih izmenjav, ki so vsebovale socialistične utopične projekte. Beseda utopija izhaja iz grščine in je sestavljena iz besed *ou* in *topos*, ki v prevodu pomenita »neprostor« oziroma »kraj, ki ga ni«. Pogosto se uporablja za označevanje nečesa, česar ni mogoče doseči; za idealen model, ki je v praksi skoraj neizvedljiv. Tako se utopija pogosto opredeljuje kot model neobstoječega in v svojem bistvu izključuje možnosti za lastno realizacijo, s čimer so utopični modeli mnogokrat označeni za neznanstvene, iracionalne in neizvedljive. Bauman pravi, da ima socializem, tako kot ostale utopije, to značilnost, da ohranja svojo ustvarjalnost, dokler ni dokončno uresničen. V trenutku, ko se vzpostavi kot empirična realnost, izgubi kreativno moč. Tako se vzpostavljajo zahteve po novih obzorjih, dovolj oddaljenih, da presegajo in re-

---

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.6

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

lativizirajo lastne omejitve.<sup>202</sup> V nadaljevanju se bomo pri preučevanju kulturnih izmenjav na umetniških stičiščih (kot so bienali) med članicami gibanja neuvrščeni naslonili na Baumanovo razumevanje funkcij utopij. Po Baumanu slednje razumemo kot tiste, ki:

- relativizirajo sedanost, s čimer vzpostavljajo kritično držo in kritično aktivnost, ki lahko spremeni obstoječe stanje družbe;
- so tisti kulturni vidiki, v katerih se raziskujejo vse mogoče razsežnosti sedanosti; utopije so izraz teorije in prakse in postavljajo vprašanje: »Kaj vse si lahko želim?«;
- imajo številne poti, ki lahko izhajajo iz obstoječe realnosti, z drugimi besedami, relativizirajo prihodnost s številnimi možnostmi in kažejo, da iz sedanjega stanja ne vodi samo ena pot; imajo velikanski vpliv na dejanski tok zgodovinskih dogodkov. Podobe iz prihodnosti, ki vsebujejo utopične razsežnosti, pa se lahko uresničijo le kot izraz kolektivnih prizadevanj.<sup>203</sup>

V raziskavi utopij tako ne razumemo kot idealnotipske družbene modele, ki ne morejo biti splošni in izvedljivi, pač pa kot kritike in kot iskanje alternativnih pluralnih poti nemogočega ter hkrati modele, ki nam omogočajo reflektiranje širše družbene situacije. Skozi paradigmo utopij želimo preučevati umetniške prakse v času neuvrčenosti – kaj je bilo izpostavljeno, kakšno kritiko so podajale in kako so bile umeščene v samo družbenopolitično situacijo, ter navsezadnje, kako so se odražale v kulturnih politikah in znotraj umetniških praks ter stičišč. Spremljali bomo utopične ideje in njihove materializacije v umetniških procesih in v okvirih razstavljanja, izhajajoč iz primera ljubljanskega Mednarodnega grafičnega bienala. Naša raziskava temelji na analizi arhivskega gradiva iz Arhiva Republike Slovenije, Arhiva Jugoslavije, arhiva Moderne galerije in arhiva Mednarodnega grafičnega likovnega centra.

Adorno pravi, da umetnost, tako kot utopija, izrazi neizgovorljivo, in v njej vidi obljubo drugačnega sveta: »Umetniška dela predstavljajo stvari, ki niso izkrivljene z izmenjavo, profitom in lažnimi potrebami degradiranega človeštva.«<sup>204</sup> Umetnost sama po sebi teži k utopiji, najprej s kritiko, nato z materializacijo utopične vizije, kar se je v času socialistične Jugoslavije v različnih obdobjih tudi pokazalo; v socialističnem realizmu in kasneje socialističnem esteticizmu (termin uvede Sveta Lukić, označuje pa socialistični modernizem).<sup>205</sup> Utopije razumemo kot okvir, ki nam pri interpretativni paradigmi – ta je del kvalitativnega raziskovanja in izhaja iz poglobljenega razumevanja realnosti

202 Bauman, *Socialism*, str. 36.

203 Prav tam, str. 13–17.

204 Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 227.

205 Več v Jakovljević, *Učinki odtujitve*.

in iskanja vzrokov, ki so pripeljali do nje – omogoča, da prek njega zajamemo umetniške podobe, ki zaznamujejo temeljne družbene spremembe in značilnosti ter hkrati pomembne sovplive med različnimi družbenimi ureditvami. Kot pravi Raša Todosijević, je »umetnost inherentni del kritike družbene prakse«. <sup>206</sup> Podoba je jezik komunikacije, s katero je mogoče zaznavati kolektivne »kulturne kode«, ki predstavljajo tako imenovani skupni jezik. <sup>207</sup>

Preizpraševanje skupnega družbenega življenja je v zgodovini pripeljalo do iskanja skupnostnih modelov, ki bi bili najprimernejši za družbeno organiziranje in delovanje. Tako so se oblikovale različne oblike utopij: politične, ekonomske, zgodovinske, znanstvene, feministične in tako naprej, ki pa se med seboj mnogokrat prepletajo, saj jih večina prežema celotno družbeno delovanje, s čimer postavlja temelje idealnih družb na vseh ravneh. Utopije so postavljene v različne časovne in prostorske dimenzije. Lahko so usmerjene v prihodnost (kot popolna komunistična družba), pri čemer izhajajo iz zgodovinskih izkušenj, na podlagi katerih se stopa na pot do osvoboditve, lahko pa se vzpostavljajo kot alternative, ki so vezane na prostor in čas v danem trenutku ter so lahko izvedene s politično (pogosto tudi umetniško) akcijo in/ali vzpostavljanjem utopičnih skupnosti. <sup>208</sup> Pri preučevanju nas bosta zanimali predvsem ti dimenziji, saj nam prva omogoča razumevanje izhodiščnih temeljev družbenopolitičnih sistemov, druga pa preučevanje specifičnih praks, ki so v teh družbenih okoliščinah pomenile izstopajoče kulturne prakse, stičišča in izmenjave med različnimi političnimi in kulturno-umetniškimi konteksti.

Umetniško ustvarjanje, galerijski razvoj in mednarodne kulturne izmenjave se postopoma konstituirajo in definirajo ter razvijajo skupaj z družbenimi in političnimi okoliščinami. Utopije nam tu služijo kot orodja za spremljanje vplivov in umetniškega razvoja, z njimi iščemo umetniška stičišča in recipročna presečišča širših družbenih procesov. Tako nam utopije omogočijo zaznavanje določenega družbenega stanja časa, katerega ogledalo je tudi umetnost. Zaobjamejo umetniško ustvarjanje kot izraz posameznega umetnika, vpetega v širši družbeni okvir, v katerem se vzpostavlja. Prav tako pa lahko tudi spremljamo, kako so se v takšnih okoliščinah oblikovale razstavne politike, do kolikšne mere so predstavljale širše utopične razsežnosti socialističnih idej in kako so potem tudi vplivale na razvoj umetniškega sveta, tako v lokalnem kot tudi v globalnem smislu. Umetnost je formativen družbeni dejavnik, podoben utopijam, ki zajame čas in ga reflektira, hkrati pa pomeni materializacijo nemogočega. Zato je preučevanje utopij v povojnem obdobju Jugoslavije pomembno za vpogled v tedanjo umetnost, predvsem pa v razsežnosti kulturnih politik.

---

206 Prav tam, str. 259.

207 Hall, *Representation*, str. 4.

208 Reedy, *Keeping the Black Flying*, str. 170.

## UTOPIJE, POLITIKE GLOBALNEGA JUGA IN GIBANJE NEUVRŠČENIH

Utopizem je vidneje zaznamoval devetnajsto stoletje, ko je vzniknilo pluralno mnoštvo socialističnih idej. Te so predstavljale želje po spremembah obstoječega družbenega reda. Utopije so ves čas ostajale v središču socialističnih idej. Postopoma so se takšni poskusi razvijali tudi v povojnih socialističnih sistemih, kakršen je bil tudi sistem v Jugoslaviji. Eden izmed tovrstnih projektov je bil po izključitvi komunistične partije Jugoslavije iz Informbiroja tudi koncept neuvrščenosti. S prvo konferenco leta 1961 v Beogradu in ustanovitvijo gibanja neuvrščenih se je vzpostavila skupnost, ki je želela povezati države globalnega juga in se oblikovati kot alternativa blokovski delitvi sveta, ali kot so govorili tedaj, med vzhodnim in zahodnim blokom vzpostaviti tretjo silo: »politiko miroljubne aktivne koeksistence in aktivnega sodelovanja med državami, ki omogoča narodom, da uresničujejo svoj elementarni interes, se pravi, da se bojujejo za svojo politično in ekonomsko osvoboditev kot tudi za enakopravnost v mednarodnih političnih in ekonomskih odnosih.«<sup>209</sup>

Govorimo torej o obdobju utopičnih idej, ko so te že vzpostavljene kot politične ideologije in se postopoma kažejo v novonastalih, tako lokalnih kot mednarodnih političnih strukturah. Utopijo lahko v tem kontekstu razumemo kot vodilo in izhodišče za razvoj politične teorije ter hkrati tudi kot polje njenega preizpraševanja, kar se je dogajalo tako v političnem prostoru kot tudi v umetnosti. Ogleдали si bomo, kako se je socializem v Jugoslaviji razvijal in v umetnosti odražal skozi prizmo neuvrščenosti, ki je pomenila odmik od umeščenosti v blokovsko delitev sveta in iskanje novih politik globalnega juga. Za jugoslovanski sistem varnosti in gospodarstva je bilo gibanje neuvrščenih na moč prikladen način odpiranja države, ne da bi padla v katerega od obeh vojaških in gospodarskih blokov. Ker je uveljavitev gibanja neuvrščenih sovpadala s procesi dekolonizacije, je to Jugoslaviji zagotavljalo čedalje širše trge in vse številnejša politična zaveznitva, kar se je pričelo odražati tudi v jugoslovanskem svetu umetnosti.<sup>210</sup> Pomembna specifična jugoslovanskega samoupravljanja, ki se je začelo institucionalizirati po letu 1953, se je v umetnosti začela izražati s prehajanjem k socialističnemu esteticizmu. To je bila posebnost jugoslovanskega prostora in z njo je ta poudarjal odstopanje od vzhodnega bloka. Jugoslavija se je na ekonomski ravni približevala Zahodu, in hkrati, ali skoraj še prej, so se začele tudi kulturne izmenjave s Francijo, ZDA in drugimi državami.<sup>211</sup> V Jugoslaviji se je tako začel vzpostavljati projekcijski aparat za prehod iz socialističnega re-

209 SI AS 1227, šk. 138\_7362, Socializem in politika neuvrščenosti.

210 Jakovljević, *Učinki odtujitve*, str. 15.

211 Prav tam, str. 84–85.

alizma v socialistični esteticizem. Lazar Trifunović, umetnostni zgodovinar, umetnostni kritik in tudi član organizacijskega odbora in mednarodne žirije ljubljanskega Mednarodnega grafičnega bienala, je bil zagovornik informela – klasične zahodnoevropske smeri v umetnosti – in je trdil, da je esteticizem dovolj moderen, da ublaži splošni kompleks v zvezi z odprtostjo v svet, dovolj tradicionalen, da zadovolji okus nove socialistične buržoazije, porojen iz družbenega konformizma, ter dovolj inerten, da se prilega mitu o srečni in edinstveni skupnosti. Ima torej vse, kar je nujno za zlitje s politično projicirano podobo družbe.<sup>212</sup>

## PRIMER LJUBLJANSKE GRAFIČNE ŠOLE IN MEDNARODNEGA GRAFIČNEGA BIENALA

Umetnostni zgodovinar Zoran Kržišnik, od leta 1947 ravnatelj Moderne galerije v Ljubljani, je kot predstavnik povojne generacije čutil, da je pred njimi ključno vprašanje: »kako se izviti iz primeža socialističnega realizma«. <sup>213</sup> Bienale je pod njegovo taktirko tako zavzel pozitiven odnos do sočasne moderne umetnosti, ki se je naslanjala na zahodni modernizem in se priključila trendom razvoja socialističnega esteticizma, ki naj bi v grafiki razvil lastno varianto visokega modernizma; slednjega se je kasneje prijelo ime ljubljanska grafična šola. Ta je temeljila na izjemnosti in formalni dovršenosti grafičnega lista. Na tem mestu gre za premik od partizanske grafike – ta je izhajala iz ekspresionistične izkušnje, na kateri se je gradila podoba herojstva in zaslug za novonastalo socialistično Jugoslavijo ter uspeha revolucije – k subjektivizmu, umiku umetnosti k naravi, kulturni preteklosti, osebnim izpovedim in intimnosti (osebne poetike), pa kasneje k osebno obarvanemu informelu, ki je postavil na eni strani racionalno, geometrično shemo in čiste nenasičene barve, na drugi pa ponovno oživil zanimanje za predmet in figuro v tako imenovani novi ekspresivni figuraliki, v ozadju katere je bilo čutiti popart.<sup>214</sup> Vzporedno se je vzpostavil skupni imenovalc iskanja čistosti forme in dovršene kvalitete, s čimer se je želel umetniški izraz odmakniti od političnega dogajanja. Grafika je imela v umetnosti specifično mesto, saj kot intimna umetnost majhnih formatov ni bila odvisna od javnih naročil in je bila tako bolj »svobodna«, kar zadeva državni nadzor in propagandistične interese, hkrati pa je bila priljubljena med ljudmi, s čimer je umetnikom omogočala, da so se navidezno odmaknili od političnih vplivov.

212 Trifunović v Jakovljevič, *Učinki odtujitve*, str. 30.

213 Žerovc, Zoran Kržišnik, str. 24.

214 Škrjanec, *Zgodovina ljubljanskih mednarodnih bienalov*, str. 40–41.

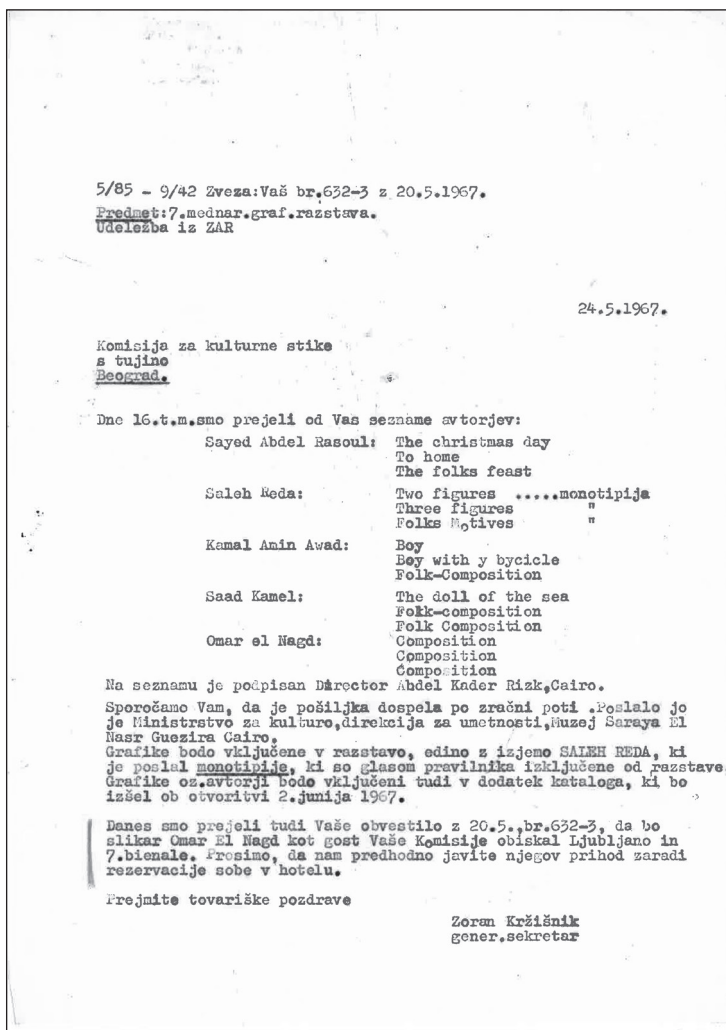
Na primeru Mednarodnega grafičnega bienala (MGB), ki je od leta 1955 potekal v Ljubljani, to na prvi pogled izkazujeta veliko število umetnikov, ki so prihajali iz držav globalnega juga, in hiter razrast prireditve, ki je tudi sovpadal z nastankom in razvojem gibanja neuvrščenih. Model razstavljanja na bienalu je bil sicer ustvarjen po zahodnem vzorcu bližnjega Beneškega bienala (v smislu razdelitve po državah), hkrati pa je za razliko od njega odpiral možnosti državam v razvoju, novonastalim postkolonialnim državam v Afriki in Aziji, ki so bile še pred uradnim nastankom gibanja neuvrščenih leta 1961 že prisotne na ljubljanskem grafičnem bienalu (npr. Indija in Egipt, od 2. bienala (1957) pa so se povezave vzpostavile tudi z Latinsko Ameriko (Čile, Mehika, Kolumbija, Brazilija, Venezuela ...)). Na podlagi arhivskih zapisnikov sestankov odbora za mednarodne grafične razstave je jasno, da je bil izbor, poleg Kržišnikovih osebnih stikov in stikov ekipe, ki je pri bienalu sodelovala, izveden tudi prek ambasad, Komisije za kulturne stike s tujino in ministrstev. V zapisnik seje odbora za I. mednarodno grafično razstavo leta 1955 so med drugim zapisali: »Glede indijskih umetnikov bo najbolje pisati na indijsko Ministrstvo za prosveto.«<sup>215</sup> Na naslednjem sestanku pa so sklenili, da je »glede udeležbe vzhodnih držav najbolje pisati na ambasade v Beogradu in poslati formularje s prošnjo, da ambasade povabijo vsaka iz svoje države po tri avtorje s petimi deli. Prav tako je treba zaprositi za informacije pri ambasadah za Brazilijo, Egipt in Južno Afriko.«<sup>216</sup> Šest let kasneje, po ustanovni konferenci neuvrščenih leta 1961 v Beogradu, so se na bienalu začeli pojavljati Združena arabska republika (ZAR), Maroko, Indonezija in Kuba. ZAR se je na MGB vključil leta 1961 s tremi umetniki, od teh je umetnica Menhat Allah Helmy dobila častno priznanje organizacijskega odbora. Leta 1967 je na podlagi programa prosvetnega in kulturnega sodelovanja z Jugoslavijo ZAR prek ministrstva za kulturo (direkcije za umetnost), za katerega je izbor pripravil muzej Saraya El Nasr Gezira iz Kaira, na MGB poslal pet umetnikov (vsak se je predstavil s tremi deli).<sup>217</sup> Maroku, Indoneziji in Kubi so, s širitvijo gibanja neuvrščenih in tudi zaradi truda bienala samega, sledile še številne druge članice (Malezija (1971), Sudan (1973), Argentina (1963), Peru in Ciper (1973), Jemen, Nigerija, Sierra Leone (1975), Bangladeš (1977), Bolivija, Gambija, Iran (1979), Mozambik, Senegal (1981), Panama (1983), Kolumbija (1985)).<sup>218</sup>

215 SI MGLC, šk. 1955/F1, Zapisnik seje odbora za I. Mednarodno grafično razstavo, 24. 1. 1955.

216 SI MGLC, šk. 1955/F1, Zapisnik seje odbora za I. Mednarodno grafično razstavo, 5. 2. 1955.

217 SI MGLC, šk. 1967/F1, Najavljeni obiski iz Inozemstva.

218 Letnice se nanašajo na prvi nastop države članice gibanja neuvrščenih na Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani.



### Najavljeni obiski iz inozemstva

Hrani: SI MGLC, Arhiv grafičnega bienala, šk. 1967/F1, dok. 183

Na primeru ljubljanskega Mednarodnega grafičnega bienala, na katerem se je vzpostavil koncept »umetnost pred politiko«,<sup>219</sup> so skušali presegati vsakdanje politične napetosti. S tem konceptom so skušali ustvariti pogoje, kjer bi bila umetnost nevtralna in bi se ravnala izključno po kriterijih kvalitete. Toda kot je opozorila Liljana Stepančič, bivša direktorica Mednarodnega grafičnega likovnega centra, je imelo Kržišnikovo kuratorstvo v Ljubljani velik pomen: »S tem,

<sup>219</sup> Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

kakšno umetnost je razstavljal, kako je bila predstavljena, kdo je sodeloval in kaj je poudarjal ali prezrl, je soustvarjal in izražal ideologije vladajoče kulture v bivši Jugoslaviji in mednarodnem prostoru.«<sup>220</sup> Videti je, da se je Mednarodni grafični bienale s sledenjem zahodnocentričnim vzorcem ter nereflektiranim razumevanjem »kvalitete« v umetnosti in njene avtonomije še bolj vidno odmikal od iskanja novih kulturnih politik, temelječih na socialističnih principih. Pri tem se je treba zavedati, da nevtralnost kot nekaj idealnotipskega ne obstaja, in tudi na tem primeru je hitro razvidno, da je zahodni modernizem hegemono določal kvaliteto. To se je izražalo že v tem, da drugačni izrazi niso bili niti prepoznani niti obravnavani kot kvalitetni. Sama struktura prireditve, od stavbe, naslona na Beneški bienale in razvrstitve po državah do načina izbora, podeljevanja nagrad in priznanj ter pisanja o umetnosti, pa je želela slediti zahodnocentričnim merilom in se predstavljati kot apolitična oz. slepa za politiko umetnosti, ki jo je uveljavljala. Bienale je bil tako vzoren kos mozaika zahodnega modernizma, tudi kar zadeva žirijo, njene izbire in končno tudi nagrade, tako da je Riva Castleman še leta 1993 zapisala: »Neizogibno so bili umetniki kapitalističnih dežel tisti, katerih umetniški izraz je počastila žirija bienala. To je bila seveda posledica dejstva, da je umetnost predstavljala državno politiko, in metoda izbora (po državah) je ohranjala to situacijo.«<sup>221</sup>

## KULTURNE POLITIKE IN VPLIVI GIBANJA NEUVRŠČENIH

V nadaljevanju besedila nas bo zanimalo, kakšni so bili vplivi gibanja neuvrščeni v Jugoslaviji na mednarodnem nivoju, kjer so se začejala graditi povezovanja med novonastalimi državami globalnega juga, in kako se je na umetnostnem področju utopija, ki se je pretvarjala skozi revolucionarne politike, kazala na umetniških stičiščih, kakršna so bili bienali in prepleti z gibanjem neuvrščeni. Nanašamo se na tri premise utopij, ki so zaznamovale tako Jugoslavijo kot tudi gibanje neuvrščeni. Te se nanašajo na razumevanje utopij kot dejavnikov, ki relativizirajo kulturne vidike in prihodnost s številnimi možnostmi ter kažejo, da iz sedanjega stanja ne vodi samo ena pot, s čimer imajo velikanski vpliv na dejanski tok zgodovinskih dogodkov. Prek njih bomo spremljali, ali so se kulturne izmenjave in medsebojni vplivi vzpostavljali tudi v umetniških praksah in kako so potekali:

1. *Protikolonializem, protiimperialistične boje in vprašanje dekolonizacije* bomo preučevali skozi prizmo njihove povezanosti z bojem za moderno umet-

<sup>220</sup> Stepančič, Zgrešene klofute, str. 33.

<sup>221</sup> Castleman, brez naslova, str. 236.



nost. Kot zapišeta N. Adejania (2012) in D. Ramadan (2016), so namreč boji proti imperializmu in vsem njegovim vplivom neposredno povezani tudi z bojem za resnično moderno umetnost.<sup>222</sup> Podobno Liljana Stepančič zatrdi, da je bilo za nekatere od držav članic gibanja neuvrščenih, ki so malo pred tem pridobile neodvisnost, »razstavljanje njihove umetnosti posredno pomembno priznanje boja za dekolonizacijo, narodno osvoboditev in samostojnost«. <sup>223</sup> A hkrati poudari, da sta »državljanstvo umetnika ali njegov geografski izvor takrat in danes pomembno vplivala na njegovo vključevanje v mednarodne razstave. Avtonomija umetnosti, ki je bila paradigma modernizma, je bila fikcija tudi v razstavnih politikah.«<sup>224</sup> Skušali bomo poiskati odgovor na vprašanje, kako sta se dekolonizacija in protiiperializem prenašala v umetniški svet in razstavne politike. To bomo spremljali ob fenomenih umetniških stičišč, ki so se manifestirali v obliki bienalov in trienalov na globalnem jugu (Ljubljana, Havana, New Delhi, Aleksandrija, Sao Paulo ...), pri čemer je osrednje vprašanje, ki se pri tem odpira, to, ali so razstavne in kuratorske politike zares prinesle lastne prakse, ki bi temeljile na dekolonializmu in vnesle nove pristope k oblikovanju alternativnih socialističnih kulturnih politik. Na primeru MGB, v okviru katerega je bilo sicer prikazano impresivno število del, se nakazuje, da tovrstna umetniška stičišča niso zares izražala lastnih kulturnih kodov in manifestnih kulturnih politik glede dekolonizacije, protiiperializma in socialističnih idealov.

Jugoslavija se je sicer zelo posvečala iskanju novih poti proti ekonomsko-tehnološki hegemoniji svetovnih velesil. Kot je zapisal Edvard Kardelj, je bilo potrebno, da se z »organiziranimi mednarodnimi akcijami, ki so posredovane od specializiranih agencij ZN in drugimi podobnimi mednarodnimi institucijami, stimulirajo možnosti, da se majhne in srednje države lahko vključijo v vitalne znanstveno-tehnične in ekonomske trende našega časa«. <sup>225</sup> Toda kulturne politike Jugoslavije so zelo zaostajale za ekonomskimi in političnimi mednarodnimi odnosi in državi se tako na ravni kulturnih politik ni uspelo približati Zahodu, kjer so se razvijale številne kulturne strategije in politike, ki so jih s pridom uporabljali pri gradnji hegemonije. <sup>226</sup> Na ravni Jugoslavije kot ene izmed ustanovnih članic gibanja neuvrščenih pa kljub številnim kulturnim konvencijam, sporazumom in programom kulturnega sodelovanja (do leta 1967 so sodelovanja potekala prek Komisije za kulturne stike s tujino v Beogradu, nato prek preoblikovane Zvezne komisije za kulturne stike s tujino in republiških komisij, od leta 1982 naprej pa prek Zavoda Socialistične republike Slovenije za mednarodno, znanstveno,

222 Adejania, 'Global' Art, str. 273.

223 Stepančič, Zgrešene klobute, str. 38.

224 Prav tam, str. 33.

225 SI AS 1227, šk. 164\_681, Zapiski politika neuvrščenosti.

226 Gl. npr. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*.

tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje), prek katerih so bile izvedene številne potujoče razstave, študijske izmenjave, predvsem pa sodelovanje s področja tehničnega izobraževanja in izmenjave, ni zaznati kake skupne razvite strategije.<sup>227</sup> Teja Merhar je v raziskavi mednarodnih izmenjav na področju razstav prišla do sklepa, da »Jugoslavija ni imela dolgoročne in načrtovane/planske mednarodne kulturne politike z državami članicami gibanja neuvrščenih, pa tudi z drugimi državami sveta je nismo zasledili.«<sup>228</sup> Na ravni kulturne politike so sicer sledili samoupravnim temeljem, kar se da razbrati tudi iz številnih poročil, informacij in priprav programov kulturnega sodelovanja. Zapisovali so, da se samoupravni procesi v kulturi postopoma pretvarjajo v žive prakse. Na sestanku izobraževalno-kulturnega sveta zvezne skupščine so tako leta 1968 na primer zapisali: »Proces deetatizacije in decentralizacije kulturnega sodelovanja in izmenjav s tujino gre v smeri prevzemanja dejavnosti s strani republik in komun, umetniških zvez in delovnih organizacij v kulturi, s čimer se ta dejavnost vse bolj vključuje v samoupravne procese v družbi.«<sup>229</sup> S temi usmeritvami so želeli politične spremembe pretvoriti v vsakdanje prakse, toda te so ostajale večinoma le v zapisih, njihovo izvajanje pa je bilo zreducirano na številnost in raznolikost zastopanj. Tako se pri preučevanju kulturnih politik, s katerimi bi gibanje neuvrščenih vstopalo v tekmo za dekolonialno kulturno politiko v svetu, s svojim lastnim protiimperialističnim in socialističnim kodom, vsaj na ravni Jugoslavije odpira vpogled, da pri institucionalnih oblikah ta kod ni bil dovolj razvit, da bi se resnično odražal pri kulturnih izmenjavah na samih prizoriščih in/ali v širših mednarodnih kulturnih politikah.

2. *Politike nevmešavanja in miroljubne koeksistence* so bile eden izmed utopičnih temeljev gibanja neuvrščenih in posledično nas zanima, kako so se ti izražali na ravni umetniških stičišč. Ali so ta zares omogočala razvoj prostora številnih, pluralnih in spreminjajočih se subjektivitet? Dina A. Ramadan pravi, da je taka fluidnost delovala kot gnetljiva kategorija klasifikacije in (nacionalne) identitete v negotovih časih. Zato so različne oblike dogodkov poudarjale raznolike vidike te identitete.<sup>230</sup> Tako se odpira vprašanje, ali so bienali, ki so vznikali na globalnem jugu, od Aleksandrije do Havane, pomenili polja srečevanja raznolikosti in zajemali raznolike identitete, ki so se izražale tudi skozi umetnost.

Na ravni kulturnih izmenjav v nadaljnjem raziskovanju spremljamo bienale in trienale kot umetniška in kulturna stičišča, ki naj bi promovirala *politike nevmešavanja in miroljubne koeksistence*. Glavna kulturna razstavna prizorišča v članicah gibanja neuvrščenih so bila trienale v Indiji ter bienali v Havani, Sao

227 Več v Soban, ur., *Južna ozvezdja*.

228 Merhar, *Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih*, str. 68. 229 AJ 319, šk. 20\_23, Savezni svet za obrazovanje i kulturu.

230 Ramadan, *The Alexandria Biennale and Egypt's Shifting Mediterranean*, str. 344.

Paulu, Aleksandriji in Ljubljani. Toda vsa so bila vezana na vzore z Zahoda, pri vseh gre zaznati močne vplive in sledenje vzorcu Beneškega bienala. Odnos do umetnosti in znotraj te tudi do modernizma je bil pluralen. Na Kubi je ob revoluciji Fidel Castro na primer izjavil: »Naši sovražniki so kapitalisti in imperialisti, ne abstraktna umetnost.«<sup>231</sup> Iz tega lahko razberemo poskus iskanja lastne poti in vzpostavitve novih družbeno-kulturnih kodov, ki bi prežemali tudi umetnost. V Indiji je bilo podobno. To je razvidno iz primera srečanja East-West Music Meet in New Delhi, ki je leta 1960 potekalo pod praporom z geslom: »Želim, da vetrovi vseh kultur svobodno pihajo po moji hiši. Toda ne želim, da me kateri spodnese.«<sup>232</sup> Tudi na 3. mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani je že leta 1959 predsednik Mestnega sveta Ljubljane Marijan Dermastia v svojem otvoritvenem nagovoru dal umetnosti ključno vlogo pri gradnji novega sveta:

»/V/edno in povsod so bili prav umetniki tisti, ki so zaznali želje in potrebe delavnih ljudi in jih na najrazličnejše načine izrazili v svojih stvaritvah. S temi svojimi manifestacijami pa so hkrati utrjevali v ljudstvu globoko vero v napredek in lepšo bodočnost. Kakor so umetniki vedno in povsod bili proti zatiranju in izkoriščanju, tako tudi danes dvigajo svoj glas proti grozotam atomske vojne in tako prispevajo k utrjevanju široke fronte odpora delovnih ljudi sveta proti delitvi sveta na bloke, ki so najboljša podlaga za gojitev uničevalnih pobud in teženj. Vsaka taka manifestacija, zlasti pa današnja, dokazuje, da so v narodih vsega sveta vsi pogoji za miroljubno koeksistenco in sodelovanje.«<sup>233</sup>

Poleg institucionalnega nivoja je vredno omeniti tudi, da je vzporedno s temi oblikami potekalo zelo razpršeno in neodvisno kulturno sodelovanje na pretežno bolj neinstitucionalni ravni. Solidarnostni izrazi in lastni produkcijski načini umetnosti in umetniških povezav so v okvirih nevršččenih vidno cveteli, kot primere naj navedemo reviji *Tricontinental* (OSPAAAL) in *Lotus*, Muzej solidarnosti (katerega komiteji so bili vzpostavljeni na Kubi, v Španiji, Franciji, Mehiki ...) ter akcije Brigad Salvadorja Allendeja (te so bile sestavljene iz čilenskih in latinskoameriških umetnikov v izgnanstvu ter njihovih evropskih zaveznikov, kar je nadaljevalo tradicijo omenjenega muzeja in solidarnost s tistimi, ki so trpeli posledice diktatorskih režimov v Latinski Ameriki v sedemdesetih letih).<sup>234</sup>

3. *Principi jugoslovanskega samoupravljanja* so pri preučevanju pomembni predvsem z vidika premisleka o drugačnih političnih inovacijah, ki so zaznamovale tudi povojno umetnost. Obsežna produkcija partizanske grafike in konservativnega socialističnega realizma sovjetske umetnosti, katere vplivi so bili prisotni še dolgo po Informbiroju, se je postopoma transformirala z modernističnimi vplivi.

231 Kunzle, *Public Graphics in Cuba*, str. 90.

232 Zitzewitz, *Clement Greenberg in India*, str. 372.

233 SI MGLC, šk. 1959/F1, Otvoritveni govor dr. Marijana Dermastie.

234 Berríos, *Struggle as Culture*, str. 10.

Spremljali smo utopične razsežnosti modela samoupravljanja, ki se je v Jugoslaviji po sporu z Informburojem vzpostavljala kot kritika in alternativa hkrati – tako do vzhodnega kot do zahodnega bloka – in to, kako so se njegove razsežnosti odražale v umetnosti. Ali kot je izpostavil Edvard Kardelj:

»Mi smo to doživeli v lastni praksi, kajti tehnokratsko-monopolistične in birokratsko-centralistične tendence, s katerimi smo se spopadli v naši deželi, posebno v zadnjem času, niso samo ogrožale samoupravne in politične pravice delavskega razreda v naši deželi, temveč so obenem postale eden glavnih virov trenj med narodi in pojavov reakcionarnega nacionalizma v naši deželi.«<sup>235</sup>

Podobe, izhajajoče iz temeljnih principov samoupravljanja, so začele koristiti uresničevanju ciljev socializma, ki so bili osnovani na vrednotah enakopravnosti, enotnosti, bratstva in svobode. »Umetnost je morala kot eno izmed področij družbenih dejavnosti postati dejaven in enakopraven dejavnik družbeno političnega boja za uresničevanje ciljev socializma.«<sup>236</sup> Z jugoslovanskim odmikom od socialističnega realizma in premikom k zahodnemu modernizmu in konglomeratu socialističnega esteticizma, ki je nastal v Jugoslaviji, se ta podoba res začela spreminjati. Na primeru ljubljanske grafične šole jo lahko razberemo skozi poskuse vzpostavljanja drugačne vrste modernizma, lastne različice socialističnega modernizma. Njegova osrednja značilnost se kaže v močni želji po odmiku umetnosti od politike. Toda ta poskus ubega se je pokazal kot naiven, saj je odpiral vrata močnim kulturnim politikam Zahoda, ki so želele ohranjati primat kolonialnih kriterijev nadkodiranja umetnosti in njene rekuperacije ter s tem doseči vzpostavitev njene vloge kot ene ključnih pri ohranjanju vodilne vloge in širitvi kapitalizma. V tem pogledu bi težko podprli tezo, da je bienale, kot je zatrnila Bojana Videkanić, pomenil »prvo artikulacijo neuvrščenega modernizma kot formo nezahodnega modernizma, ki se je gibal med principi mednarodne modernistične estetike in političnimi ter socialnimi zahtevami, ki so jih prinesli mednarodni dekolonizacijski in socialistični, emancipatorni projekti.«<sup>237</sup> Postavlja se namreč vprašanje, kakšni so bili ti principi artikulacije neuvrščenega modernizma, glede na to, da procesi, ki so potekali pri organizaciji, izborih in odločitvah žirij, niso imeli nikakršnih oprijemljivo postavljenih kriterijev, ki bi izhajali iz socialističnih in emancipatornih politik ter premislekov dekolonizacijskih procesov. Na ravni ljubljanskega bienala lahko z veliko gotovostjo trdimo, da so bili njegovi temelji ustvarjeni pod pogoji in vplivom zahodnih modernističnih kriterijev, ki so se vzpostavili kot mednarodno objektivni. Objektivnost kot taka pa je sama po sebi nemogoča in je vedno pogojena

235 SI AS 1227, šk. 138\_7362, Socializem in politika neuvrščenosti.

236 Škrjanec, *Zgodovina ljubljanskih mednarodnih bienalov*, str. 5.

237 Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 188.

z družbeno nadkodirano percepcijo. Ravno njen mit pa je omogočal pot hegemonski kodifikaciji kulturnih praks, kar lahko razberemo tudi iz številnih izkušenj organizacije ljubljanskega grafičnega bienala. Kljub številnemu naboru umetnikov iz držav gibanja neuvrščenenih do njihove širše prepoznavnosti ni prihajalo, in tako se potencial tega pomembnega prizorišča za razvoj lastne politike in stičišča za vzpostavitev drugačnega, neuvrščenenega modernizma ni zares razvil.

Videti je, da se je Mednarodni grafični bienale s svojo zahodnocentričnostjo ter nereflektiranim razumevanjem kvalitete v umetnosti in njene avtonomije vidneje odmikal od iskanja novih kulturnih politik, ki bi temeljile temelječih na socialističnih principih enakosti, svobode, samoupravljanja in solidarnosti.

## UMETNOST, KULTURNE POLITIKE IN NEUVRŠČENOST

Kulturna stičišča, kot so bili bienali, smo postavili kot paradigmo za preučevanje kulturnih politik gibanja neuvrščenenih, ki smo jih spremljali skozi optiko treh zgoraj omenjenih premis. Skušali smo poiskati njihovo vlogo pri tako imenovani globalizaciji globalnega juga in odkriti, kako so sovpadali s koncepti dekolonizacije, povezovanja in miroljubnega soobstoja. Prav tako smo želeli ugotoviti specifične gibanja neuvrščenenih kot neke vrste utopičnega kozmopolitizma<sup>238</sup> in preveriti, ali (in kako) se razlikovale od imperialne, ekonomske globalizacije tako imenovanega prvega oziroma zahodnega sveta. Skozi te predpostavke smo se lotili preučevanja ljubljanskega grafičnega bienala in jih po primerjavi z ostalimi prizorišči skušali povezati v analizo kulturnih politik gibanja neuvrščenenih. Iz te primerjave smo lahko zaznali, da utopične razsežnosti revolucionarnih idej, v katerih je vodilo kulturnih politik svobodna, samoupravna in avtonomna umetnost »od spodaj«, v okvirih socialistične Jugoslavije niso bile zares izražene. Na ravni institucionalnih okvirov kulturnih organizacij se nakazuje, da so se lažje naslanjale na zahodne prakse, saj celostne in mednarodne socialistične kulturne politike pravzaprav ni bilo, so se pa v kulturnih politikah socialistične Jugoslavije nakazovale težnje po nadzoru, koordiniranju in natančni selekciji umetniške aktivnosti. Hkrati pa je večkrat izražena politična želja po prenosu samoupravnih praks socializma na vse sfere družbe pogosto ostala le črka na papirju. Na tem mestu se je tudi izražala nemoč na področju kulturnih politik, s čimer so se že v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja nakazovali začetki upada moči internacionalizacije socialističnih idej. S prehodom k oblikam tržnega socializma in liberalizaciji, s katerim se je Jugoslavija začela približevati

238 Sunderason, *Trans-Imaginations of Decolonization*, str. 146.

zahodnim kapitalističnim ekonomskim oblikam, se je podobno začelo odvijati tudi na ravni mednarodnih kulturnih politik, ki pa niso bile razvite, predvsem pa ne prenesene v prakse. Primat nad svetovnimi kulturnimi politikami je prevzel Zahod, ki mu je s hegemono kulturno kodifikacijo kapitalizem uspelo (pop)kulturalizirati. To je naznanilo tudi začetek upada moči internacionalne socialistične zgodbe, v kateri so se bienali kot revolucionarni projekti izjalovili, saj so postali sinonim za eksteralizacijo zahodne kulture.<sup>239</sup>

Povedano drugače, utopični modeli revolucionarne kulture socializma, ki so težili k čim splošnejši enakosti, deetatizmu, samoupravljanju in svobodi, so razvedeneli in ostali pokopani pod politikami avtoritarizma, hierarhizacije, nacionalizma in ekonomske tekmovalnosti, kar nam na nič koliko mestih (izborni postopki, vodenje »od zgoraj«, članstvo v žirijah, nagradne politike, postavitve) nakazuje tudi zgodba ljubljanskega Mednarodnega grafičnega bienala.

---

239 Rojas-Sotelo, Havana Biennale.