

**Petja Grafenauer**

# **UMETNOST, GIBANJE NEUVRŠČENIH IN MEDNARODNI GRAFIČNI BIENALE V LJUBLJANI**

**Primer kubanske grafike  
Félixa Beltrána\***

**N**aš cilj je pregled Mednarodnega grafičnega bienala v Ljubljani, v jugoslovanskem in tudi v širšem mednarodnem prostoru prepoznane grafične institucije, v poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja, in sicer ob primeru razstavljenih grafik z neuvrščene Kube. Neuvrščenost in povezovanje globalnega juga sta bila pomembna politična projekta, ki se jima je Jugoslavija približala že na bandunški konferenci (1955) in na kasnejših drugih srečanjih nastajajočega gibanja, do ustanovitve leta 1961 v Beogradu, to zблиževanje in ustanavljanje neuvrščenih pa je za umetnost v Jugoslaviji politično pomenilo eno od možnosti preloma s socialističnim realizmom

---

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.7

\* 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).

Sovjetske zveze, ki se je uveljavljal od osvoboditve (1945) do izključitve iz Inform-biroja (1948), pa tudi kasneje. V takšnih okoliščinah je Zoran Kržišnik bienale spretno vzpostavil kot eno osrednjih mednarodnih umetniških stičišč:

»Bienale smo vzpostavljali zato, da bi vstopili v svet. /.../ Seveda pa so bile okrog bienala stalno nekakšne politične zadrege. /.../ Družbeni odmik od ekstremnega ruskega socializma je bil na nek način tudi že naš odmik od sočrealizma. Pozneje se je začela uveljavljati ideja neuvrščenosti in takrat sem prav prek [makedonskega politika, člana Izvršnega biroja Predsedništva SKJ (1959–1971) in člana ter podpredsednika Predsedništva SFRJ (1971–1974)] Crvenkovskega dokazal Maršalu, da je grafični bienale v bistvu materializirana ideja te tako imenovane odprtosti, skratka tistega, kar se je takrat pojmovalo kot neuvrščenost.«<sup>240</sup>

Leta 1963 je na sestanku organizacijskega odbora Lazar Trifunović poudaril:

»Treba je imeti stalno pred očmi, da je to mednarodna razstava; posebno je treba paziti na konfrontacijo Zapad-Vzhod. Osebo sem zato, da izbora ne prepuščamo ambasadam oziroma raznim društvom, temveč da tudi v vzhodnih državah in azijsko afriških državah poskušamo uveljaviti osebni, aktivni izbor udeležencev. Strinjamo se z delnim znižanjem števila eksponatov in s tem dvignemo kvaliteto pregleda sodobne grafične umetnosti. Posebno pozornost bi bilo treba posvetiti izboru umetnikov iz mladih azijskih in afriških držav, ki doslej niso bile udeležene.«<sup>241</sup>

Ob preučevanju arhiva Mednarodnega grafičnega likovnega centra v Ljubljani ugotovimo, da osebni stiki z vzhodnimi in azijsko-afriškimi državami niso bili zares vzpostavljeni. Tako lahko kot primer iz korespondenc razberemo, da so povezave večinoma potekale prek ambasad. Likovni kritik Aleksander Bassin pravi, da so k vabilom umetnikom na bienale precej prispevali osebni stiki Kržišnika prek ambasad neuvrščenih v Jugoslaviji in tudi prek Zvezne komisije za kulturne stike s tujino.<sup>242</sup> Andrej Jemec, umetnik, ki je pogosto razstavljal na bienalu in se družil s Kržišnikom, pa, prav nasprotno, poudarja pomen »vabil na natečaj za uvrstitev na bienalno razstavo«.<sup>243</sup> Iz pripovedovanja Žive Škodlar Vujić, umetnostne zgodovinarke, ki je na bienalih v obravnavanem obdobju, v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja, sodelovala v raznolikih ključnih vlogah, izvemo:

»Seveda je bil odziv umetnikov številan tam, kjer je grafična tradicija obstajala in so bile tudi materialne razmere take, da so dovoljevale vzpostavitev kvalitetnih

240 Žerovc, Zoran Kržišnik, str. 25–26.

241 SI MGLC, šk. 1963/F1, Zapisnik 1. seje organizacijskega odbora za peto mednarodno grafično razstavo, 21. 12. 1962.

242 Pričevanje A. B. (r. 1938).

243 Pričevanje A. J. (r. 1934).



Félix Beltrán, *Vietnamka 3*, 1975, gravura, velikost neznana

Vir: Kržišnik, ur., *12. mednarodni bienale grafike*, str. 196

grafičnih ateljejev, ali pa so že obstajali (ZDA: United Limited Art Editions, Gemini; Kanada: atelje Novak; Francija: Maeght, Mourlot; Avstrija: atelje Zen; Španija: Poligrafa in Mirojev osebni tiskarski atelje; Italija: 2 RC, Art studio F, Choppi, atelje Fallani, atelje Serighelli ...). Izjemna tradicija ustvarjanja v grafičnih tehnikah, verjetno najbolj prefinjenih, je bila Japonska, zato je bil na bienalih njihov prispevek tudi številčno največji. Kolikor mi je uspelo videti ob svojem obisku na Japonskem, so umetniki imeli v glavnem svoje osebne tiskarske ateljeje. Razumljivo je torej, da v državah tretjega sveta že zaradi materialnih razmer (Afrika in Bližnji vzhod, Južna Amerika, Indija) in statusa umetnikov, pa tudi zaradi religioznih omejitev ni bilo pričakovati odziva; izjema so bile gospodarsko razvite države Južne Amerike:

Brazilija, Venezuela in Argentina; pa še tu so bili ustvarjalci v grafičnih tehnikah redki.«<sup>244</sup>

V nadaljnjem raziskovanju smo se osredotočili na primer Kube in posebej na preučevanje na bienalu razstavljenih grafik prepoznavnega oblikovalca in grafika Félixá Beltrána, pri katerem smo predpostavljali, da bi lahko prišlo do večjega odziva na njegova dela s strani organizatorjev bienala in širše jugoslovanske umetniške skupnosti. Izkazalo se je, da avtorja nihče izmed intervjuvancev, ki so v tem času delovali na bienalu in s katerimi smo izvedli intervjuje, ni poznal in zanj še ni slišal, pa tudi revijalni in časopisni odzivi ga ne omenjajo.

Kuba je leta 1979 že drugič sodelovala na Mednarodnem grafičnem bienalu, in sicer z enim predstavnikom, umetnikom Félixom Albertom Beltránom Concepciónom, a lahko razberemo, da do leta 1979, časa konference neuvrščenih v Havani, kjer je bil med drugim sprejet sklep o »oživljanju, ohranitvi in bogatitvi kulturne dediščine narodov neuvrščenih držav in krepitvi kulturnega sodelovanja med njimi,«<sup>245</sup> kubanskih kustosov ali ambasade med zahvalami v katalogih ni, da torej bienale s Kubo direktno še ni sodeloval. Iz arhivov razberemo tudi, da je bil leta 1979 iskan stik s Kubo in da je bil kontaktna oseba Fermin Portilla z oddelka za mednarodne odnose kubanskega ministrstva za kulturo, njegov naslov pa so prejeli od Margarite Madan de Florez, vodje oddelka za kulturo na kubanski ambasadi v Beogradu (arhiv ambasade žal ni ohranjen, da bi lahko o povezavi izvedeli kaj več). Organizatorji bienala so na ambasado poslali pet vabil *carte blanche* in prošnjo, naj pošljejo zanimive grafike, ki bi predstavljale Kubo.<sup>246</sup> Na 14. bienalu leta 1981 je bila tako med zahvalami prvič omenjena kubanska ambasada v Beogradu, poleg Beltrána pa so razstavljali še Humberto Castro Garcia (r. 1957), Gilberto Frometa Fernandez (r. 1946) in Angel Ramirez (r. 1954). Leta 1981 so poleg Beltrána, ki je zaradi svoje prisotnosti v galerijah ZDA in Evrope na bienale verjetno prišel na drugačen način, ki nam ga zaradi pomanjkljivih in izgubljenih arhivov še ni uspelo ugotoviti, tako razstavljali še trije drugi umetniki s Kube.

Po pripovedovanju Žive Škodlar Vujić se se pri izboru grafik opirali »samo na kvaliteto – tehnično (obvladovanje tehnike) in estetsko kvaliteto (kompozicija, inovativnost likovne obdelave) lista. Prek konkurza je včasih poslal grafike tudi kak avtor iz neuvrščenih držav, pa so bila dela tako slaba, da so jih izločili.«<sup>247</sup> Grafični listi so bili »slabi« zaradi drugačnega vizualnega koda, ki ga je uporabljala praviloma zahodna žirija in pri katerem so za kakovostne veljale grafike visokega modernizma. Živa Škodlar Vujić je poudarila tudi:

244 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

245 Čuček, *Med Kubo in Indijo*, str. 54. Brglez, *Šesta konferenca voditeljev neuvrščenih držav v Havani*.

246 SI MGLC, AŠ 1979/F2, Seznam posredovalcev iz posameznih držav, 1979.

247 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

»Upoštevati in razumeti morate tudi to, da je umetnik, ki je pošiljal svoja dela na konkurz, moral predvsem obvladati tehnike tiskanja in imeti na razpolago atelje ter stroje za izvedbo grafičnega dela, ne nazadnje nabaviti tudi kvalitetno 'rolo' za pošiljanje in plačati poštino za tako oddaljeno državo, kot je bila Jugoslavija. Razlogi, zakaj ni bilo več umetnikov, ki bi sodelovali na bienalnih razstavah, so torej banalni. Prav tako je z udeležbo kritikov ali muzealcev, ki bi ocenjevali in podeljevali nagrade za najboljše in najbolj inventivne grafične stvaritve – z nekaj izjemami v kasnejših letih (Belgica Rodriguez iz Venezuele, pa Argentina) v teh državah enostavno ni bilo strokovne usposobljenosti na tem področju; da ne govorimo o oddaljenosti za prihod v Evropo in potnih stroških, ki bi jih morala kriti njihova ustanova ...«<sup>248</sup>

Kljub želji Mednarodnega grafičnega bienala po kulturnih izmenjavah je bila umetnost držav v razvoju sicer prisotna, a precej prezrta, k čemur »so deloma prispevali tudi organizatorji, saj so [jo] praviloma razstavljali v spodnjih dvorah Moderne galerije, ki so veljale za manjvredne.«<sup>249</sup> Škodlar Vujić ta koncept razstavljanja razume drugače in piše: »[V] kleti so bila razstavljena dela (npr. iz Egipta, Južne Amerike) zaradi maloštevilnosti in zato razdrobljenosti postavitve, ki ni bila ustrezna za velike dvorane in prezentacije [tistih] držav, kjer so se že po tradiciji številni umetniki ukvarjali z grafiko ali pa kjer je bila grafika del opusa skoraj vsakega likovnika (predvsem Japonska, ZDA, Kanada, Italija, Nemčija idr.).«<sup>250</sup> Tudi Andrej Jemec ne vidi razlike in zapiše, da so bili odnosi podobni »kot z vsemi drugimi državami v svetu«,<sup>251</sup> a to ni držalo.

Čeprav je bil Mednarodni grafični bienale zamišljen po zahodnocentričnem modelu, tak je bil tudi izbor žirije, pa je s prisotnostjo del neuvrščenih držav in tako imenovanih držav v razvoju nasploh vendarle omogočal tudi trenutke vmesnosti<sup>252</sup> – razpoke odprtosti, ki so pomembne pri izmenjavi idej, kulturnih vplivov med državami, čeprav so povezave, z nekaj izjemami (Japonska), iskali predvsem v državah zahodnega modernizma, prek njih pa tudi možnost za vstop v njihove galerije in na tržišča.

## PRIMER ISKANJA STIČIŠČ: FÉLIX BELTRÁN NA MEDNARODNEM GRAFIČNEM BIENALU

Delo umetnika, grafika in grafičnega oblikovalca Félix Beltrána je v šestdesetih in sedemdesetih letih veljalo za zgled socialističnega plakata in grafike.

248 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

249 Štepančič, Zgrešene klobute, str. 39.

250 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

251 Pričevanje A. J. (r. 1934).

252 Adajania, India Triennale.

Bil je enako pomemben tako kot ustvarjalec kot tudi v vlogi profesorja mnogim naslednikom.<sup>253</sup> Rodil se je leta 1938 v Havani na Kubi in je že od petnajstega leta delal pri agenciji McCann Erickson kot vajenec. Pri osemnajstih letih je odšel na študij v New York (1956–1959), obiskoval je School of Visual Arts in Graphic Art Center-Pratt Institute, ob tem pa (pogodbeno ali kot svobodnjak) delal, nekaj časa tudi kot umetniški vodja pri družbi Cypress Books Company.<sup>254</sup> Za podiplomski študij je leta 1961 prejel štipendijo na New School for Social Research in leta 1962 končal študij. V vmesnem času se je na Kubi zgodila revolucija in Beltrán se je vrnil domov, da bi ji služil.<sup>255</sup> Na Kubi se je zaposlil pri založbi Editorial Nacional de Cuba in leta 1963 postal docent na šoli Escuela de Diseno Industrial, kjer je leta 1964 uvedel temeljni predmet oblikovanje. Leta 1965 so ga imenovali za direktorja glavnega partijskega propagandnega oddelka na Kubi (Comision de Orientacion Revolucionaria del Comite Central del Partido Comunista de Cuba).

Na Kubi sta grafika in plakat ob revoluciji pridobila pomen: »Nova vlada je zahtevala produkcijo plakatov in grafik, da bi ljudstvu sporočala politične informacije in tudi informacije o novih zdravstvenih programih.«<sup>256</sup> Pismenost ni bila visoka, zato so govorili prek podob. Uporabljali so večinoma sitotisk, mnogokrat na slabem papirju in ob pomanjkanju barv.

Kubanski umetniki so politične heroje prikazovali povsem drugače od tistih na Kitajskem ali v ZSSR, kjer so gojili socialistični realizem. Politike in revolucionarje, kot so José Martí, Fidel Castro ali Che Guevara, so upodabljali kot pop ikone, uporabljali so žive barve, abstraktne vzorce in ikonične poze, za vzore pa so jemali najbolj znane fotografije. Po besedah Félixá Beltrána je iniciativa in navodila za razvoj revolucionarne grafike dajala država, in ne umetniki sami, a to je bil edini način, da si se kot umetnik lahko ukvarjal z grafiko, zato so jih umetniki sprejemali.<sup>257</sup> Prek institucij je Kuba pritegnila svoje umetnike iz tujine; ti so na Kubi ostali in bili nato za preživetje odvisni od države.

Ni bilo sicer spisanega načrta, kakšne naj bi grafike in plakati bili, a obstajale so omejitve. Država je imela rada izjave iz političnih govorov, posebej Castrovih, tako da so bila sporočila jasna in brez možnosti napačnih interpretacij. Kuba se je svetu predstavljala z dokumentarci in plakati, saj so lahko plakati potovali tja, kjer se o revoluciji ni smelo govoriti.<sup>258</sup> To je bil tudi eden od poskusov kubanske kritike ZDA in kapitalizma.

253 Lara-Betancourt, Beltran, str. 158.

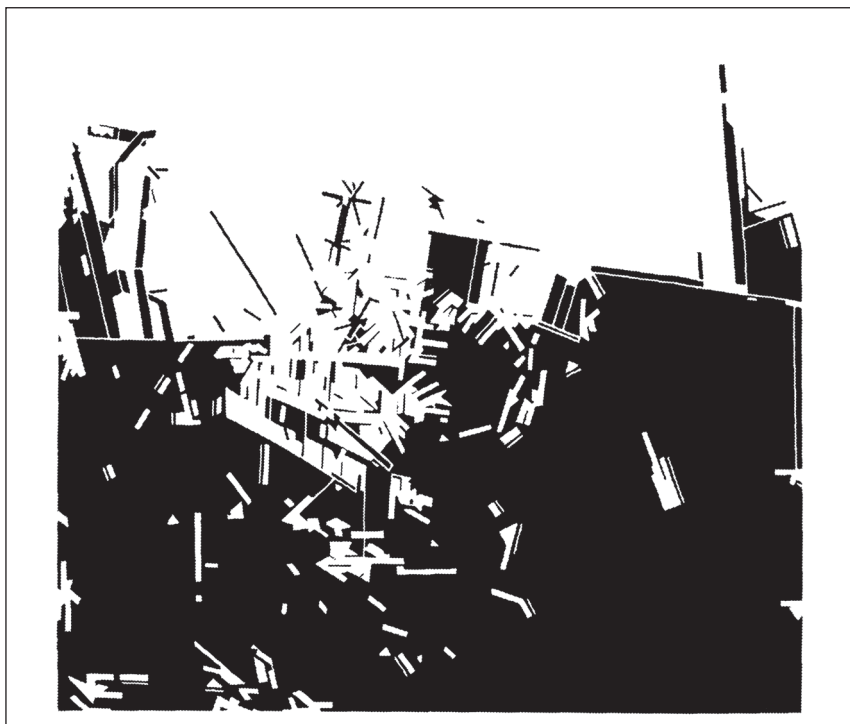
254 Taborda in Wiedemann, ur., *Latin American Graphic Design*, str. 104–105.

255 Lara-Betancourt, Beltran, str. 158.

256 Taborda in Wiedemann, ur., *Latin American Graphic Design*, str. 23.

257 Cuesta, brez naslova (intervju s Felixom Beltranom).

258 Prav tam.



Félix Beltrán, *Sabotaje na ladji »La Coubre«*, 1977, mešana tehnika, velikost neznana

Vir: Kržišnik, ur., *13. mednarodni bienale grafike*, str. 213

Delo je med umetniki povzročalo precej paranoje in samocenzure. Pomanjkanje izrazne svobode je zniževalo kakovost del, a tudi zaradi odsotnosti tradicije tiska in plakata je bilo težko. Hitrost nastajanja grafik in plakatov je bila izjemna – naročeni listi so morali nastajati hitro, brez časa za poskuse, včasih v enem samem dnevu. Seveda so obstajale kvalitativne izjeme. Félix Beltrán<sup>259</sup> je na primer izpostavil Fernandez Reboira, ki je znal graditi enkratne vizualne koncepte. Nekaj več svobode so imeli ustvarjalci oddelka za propagando pod vodstvom Marié Angélice Álvarez, ki je zagovarjala modernejši plakat.

Kontrarevolucionarnih sporočil skoraj ni bilo. Leta 1970 je Beltrán za proslavo 26. julija po pripovedovanju odtisnil plakat, ki je bil odprt interpretaciji gledalca. Z njim je želel sporočiti, da interes za revolucijo zamira. Ko je novinar nekega japonskega časopisa z njim opravil intervju in je časnik prišel do kubanske politike, je moral umetnik na pojasnjevalni sestanek z uradniki. Na sestanku se je zaslisevalcem zlagal, da ga je novinar narobe razumel. Takšni odkloni, je Félix

<sup>259</sup> Prav tam.

Beltrán povedal v intervjuju, so lahko ustvarjalca drago stali, ena od možnosti je bila, da Kube ni smel več zapustiti.<sup>260</sup>

V poznih šestdesetih letih so grafike in plakati pričeli prinašati tudi kulturna sporočila, predvsem pa so to počeli dokumentarci, ki so jih grafike in plakati promovirali. Za tujce sta bila kubanska grafika in plakat zanimiva kuriozitetata (kar so na Kubi uspešno uporabili), saj sta postala »dokaz«, da Kuba dovoli sodobno umetnost in da jo nekatere značilnosti ločijo od vzhodnega bloka. Ko je ob koncu šestdesetih prenehal dotekati sovjetski denar in se je Kuba pričela prodajati, umetniki skoraj niso mogli več ustvarjati, predvsem zaradi pomanjkanja materialov. Sistem je »na koncu sam izgnal nekatere ustvarjalce. Enako se je zgodilo v Sovjetski zvezi v zgodnjem 20. stoletju s konstruktivizmom. Vlada je zatirala, dušila in izganjala umetnike,« je povedal Félix Beltrán.<sup>261</sup>

Sam sicer ni bil med preganjanimi ali tistimi, ki bi jim bil režim nenaklonjen. Bil je visoko na kubanski in kasneje tudi mednarodni umetnostni lestvici. Med drugim je v tem obdobju mednarodno razstavljal leta 1969 v Stuttgartu, leta 1971 v Leipzigu in leta 1972 v Brnu, sodeloval je na 8. bienalu plakata v Varšavi in leta 1980 znova razstavljal v Brnu, sodeloval je tudi na 7. razstavi risbe na Reki; leta 1974 je prejel nagrado za filmski plakat v Cannesu in leta 1980 nagrado na natečaju za olimpijske igre v Moskvi. Na Kubi je vodil oblikovanje za Expo 67 v Montrealu in Expo 70 v Osaki, v tem času je postal tudi profesor grafike na univerzi v Havani. Ob tem je izdal prve kubanske knjige in priročnike o oblikovanju in tipografiji: *Desde el diseño* (Havana, 1970), *Letragrafía* (Havana, 1973) in *Acerca del disegno* (Havana, 1975). Bil je predsednik umetnostne sekcije umetniškega združenja (1977–1981) in predsednik nacionalnega kubanskega umetnostnega komiteja v Parizu (1979–1982), a se je leta 1982, ravno po obdobju, ko je razstavljal na Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani (1977–1981), po večkratnih dolgotrajnih obiskih, ki so se vrstili od leta 1975, dokončno preselil v Mehiko, da bi postal kurator galerije Artis in Mednarodnega grafičnega arhiva na Universidad Autónoma Metropolitana, kjer se je zaposlil tudi kot profesor.

Na Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani so bile torej razstavljene grafike iz revolucionarnega obdobja kubanskega plakata, nekatere med njimi tudi z eksplicitno revolucionarno vsebino. O teh razstavljenih grafikah v lokalnem in mednarodnem tisku ni bilo odmevov. Niso bile omenjene v časopisju, niso prejele nagrad, žirija jih ni omenila, organizatorji, žiranti, kritiki in gledalci bienala, s katerimi smo opravili intervjuje, se jih ne spominjajo. Zanimivo se nam zdi, da so Beltránove grafike (ali zaradi razstavljavčeve zgodovine ali zaradi tega, ker je bil prvi dve leti edini kubanski predstavnik) sicer prepoznali za dovolj kakovostne za razstavo, vendar so ostale prezrte.

---

<sup>260</sup> Prav tam.

<sup>261</sup> Prav tam.



Leta 1977 je bil Beltrán na bienalu edini kubanski predstavnik, in sicer z grafiko *Vietnamka 2* (*Vietnamita 2*, 1975), leta 1979 je razstavil tri grafike: *Uničenje Vietnama* (1977, mešana tehnika), *Sabotaža na ladji »La Coubre«* (1977, mešana tehnika) in *Fašistično zatiranje v Latinski Ameriki* (1977, mešana tehnika), leta 1981 pa le eno: *Po zračnem napadu* (1980, mešana tehnika). Zatem se bienala ni več udeleževal, medtem ko je število drugih umetnikov s Kube na bienalu v naslednjih letih naraščalo.

Beltrán in tudi drugi kubanski umetniki niso dosegli slovenskega občinstva, niti mlajših, angažiranih avtorjev tako imenovane druge linije<sup>262</sup> ne. Slovenski alternativni umetnostni prostor, ki je nastajal prav v tem času, ni opazil revolucionarnosti, ki jo je ponujal avtor na razstavi dominantne institucije v slovenskem prostoru. Morda je k temu pripomogel kontekst grafičnega bienala, kjer je »Zoran Kržišnik prepoznal moč oblasti in jo uspešno speljal na svoj mlin«,<sup>263</sup> v prid ljubljanske grafične šole. S takšno spremembo razstavnega konteksta pa se je za gledalca spremenil tudi pomen grafik Félix Beltrána; te so bile zdaj opazovane drugače, z iskanjem drugih odlik, kot jih je ponujal sitotisk z revolucionarno vsebino in ameriškim oblikovnim vplivom. Po formi ameriški, po vsebini pa revolucionarni plakat je trčil ob zapoznele ideale socialističnega esteticizma, pa čeprav so bienalu že v tem obdobju mnogi očitali, da ne sledi najnovejšim (zahodnim) trendom. Umetnostna zgodovinarka Špelca Čopič je opozarjala: »Ker se širijo grafični postopki, se širijo tudi možnosti za apliciranje grafičnih podlag na nove materiale, grafične stenske dekoracije, grafika na prostorskih objektih, grafični mobilni, filmska grafika, računalniška grafika, ki se ponujajo tudi ljubljanskemu bienalu.«<sup>264</sup>

Kot kažejo Beltránove razstavljene grafike, gre za mešanico ameriških vplivov novih figuralik in abstrakcije, za kakovosten odziv na sodobnost, ki v vsebini in izrazu nosi tisto, zaradi česar je bil Félix Beltrán označen tudi za vrhunskega umetnika socializma. Pa vendar v Ljubljani na njegova dela ni bilo odziva. Dejstvo je nenavadno za bienale, ki je prikazoval dela z vsega sveta in domoval v državi, katere politični sistem je bil socializem in ki je bila ena od ustanovnih članic gibanja neuvrščenih, Félix Beltrán pa je bil eden vidnejših predstavnikov socialistične umetnosti. Prehod od vizualnosti s političnim nabojem v okolje bienala, ki je v resnici iskal čisto modernistično grafiko in ostalih del ni imel za posebno kakovostna, je možni razlog, da je prišlo do Beltránove nevidnosti. To potrjuje dejstvo, da je Mednarodni grafični bienale dela iz neuvrščenih držav in držav globalnega juga štel za manj kakovostna od tistih iz zahodnih držav z razvitim

262 Denegri, *Razlozi za drugo liniju*.

263 Grafenauer, *Grafični bienale*, str. 24.

264 Čopič, *Ob deseti mednarodni grafični razstavi v Ljubljani*, str. 57.

galerijskim sistemom, ki so bila njegova želja in cilj. Tako je revolucionarnost podobe na bienalu prešla v druge kriterije umetnostne sodbe; ta je temeljila na kakovosti grafike, ki smo jo poznali tudi pod nazivom ljubljanska grafična šola. Temeljila je na formi (ki je sicer pri Beltránu kakovostna, a drugačna) in je revolucionarnost ter pripadnost politiki neuvrščenih potiskala v ozadje, kot da umetnost ni povezana s socialistično realnostjo, česar so Zorana Kržišnika tudi obtoževali v eni od partijskih preverk, kjer so mu očitali malomeščanstvo in povezave z Zahodom.<sup>265</sup>

Zakaj torej ljubljanski Mednarodni grafični bienale, ki je deloval v socialistični samoupravni Jugoslaviji, eni od ustanoviteljic gibanja neuvrščenih, ni bil sposoben bolje predstaviti socialistične, celo revolucionarne umetnosti Félixa Beltrána slovenski publiki? Prav takšna umetnost bi verjetno morala vzbuditi največje zanimanje. Utopični preboj socialističnih idej v umetnosti je pri internacionalizaciji kubanskega plakata in grafike obstajal, imel je odmev (tako lokalno kot mednarodno) v institucionalnih in neinstitucionalnih umetniških projektih (Latin America International week of Solidarity, revija *Tricontinental* (OSPAAL), Lotus ...). Kubanski plakat je postal svetovno prepoznaven ravno zaradi edinstvenosti in odmevnosti kubanskega stila, ki se je razvil v okoliščinah, ko je Kuba postala ekonomsko in politično neodvisna od ZDA in kapitalističnega sveta, v trenutku, ko se je počutila dovolj neodvisno, da je lahko absorbirala katerikoli stil, tudi stile buržoaznih družb, ki so Kubo zavračale (in ona njih).<sup>266</sup>

## LJUBLJANSKI GRAFIČNI BIENALE IN NEUVRŠČENI

Ljubljanski grafični bienale je stremel k uveljavitvi visokega modernizma po zahodnem vzoru. Sledil je regionalni tradiciji in se v začetkih oprl predvsem na dognanja pariške šole kot merila kakovosti, na drugi strani je umetnost ločeval od »političnega«.<sup>267</sup> Grafiko je izbral kot medij, ki je temeljil na tradiciji druge svetovne vojne, pa tudi zato, ker je bilo ta dela preprosto prenašati iz kraja v kraj. Kržišnik in sodelavci so ta medij uporabili za ustanovitev bienala, ki je od vsega začetka težil k zahodnemu modernizmu, tako v estetiki del kot v strukturi prireditve. Ecole de Paris je bila na prvih prireditvah celo predstavljena ločeno, ob boku predstavitev posameznih držav.

Kot predstavnik povojne generacije umetnostnih zgodovinarjev je novi direktor Moderne galerije Zoran Kržišnik začutil, da je ključno vprašanje že omen-

<sup>265</sup> SI AS 1931, Peternel, mapa Kržišnik Zoran, 356153, Osnovna partijska Organizacija na Ministrstvu za znanost in kulturo, 1931.

<sup>266</sup> Kunzle, *Public Graphics in Cuba*, str. 95.

<sup>267</sup> Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

jeno nadomeščanje socrealizma z novim slogom.<sup>268</sup> Njegov odnos do sočasne umetnosti je temeljil na zahodnem modernizmu pariške šole, in z ostrimi pravili bienala je meril na vrhunsko izvedeno visoko modernistično grafiko zahodnega sveta, ki je kasneje za lokalno produkcijo dobila ime ljubljanska grafična šola in je temeljila na izjemnosti in formalni popolnosti grafičnega lista. Ljubljanski grafični bienale je bil del zahodne moderne umetnosti, kar zadeva organizacijo po državah, člane žirije, izbiro in način razstavljanja ter končno tudi nagrade.

Grafični bienale naj bi bil antikolonialističen, saj je vabil umetnike z vseh koncev sveta, a če si ogledamo liste predstavnikov tako imenovanega tretjega sveta, ki so razstavljali na razstavah kapitalističnega Zahoda, vidimo, da je to držalo tudi za prostore zahodne Evrope. Mnogi so razstavljali v zahodnem svetu.<sup>269</sup> Cilj grafičnega bienala je bil (od ustanovitve v letu 1955), da se pridruži zahodnemu svetu umetnosti in se z njim poveže, ne da se od njega loči, in takšna je bila tudi želja dominantnega polja umetnosti Slovenije kot celote. Kot tak se je bienale skušal podrediti »standardnim estetskim kategorijam zahodnega modernizma«,<sup>270</sup> kar je odlično prikazano v knjigi *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma* Jureta Mikuža.<sup>271</sup>

V glavnih dvoranah je bienale razstavljal tipična mednarodna modernistična dela kapitalističnega zahoda, da pa bi se odprl vsemu svetu, je v spodnjih, manj prominentnih dvoranah razstavil grafike tako imenovanega tretjega sveta. Kljub političnim željam Jugoslavije po kulturnih izmenjavah v okviru neuvrščениh je bila umetnost tako imenovanega tretjega sveta vedno v ozadju in tudi organizatorji so »čutili, da je ta umetnost manjvredna.«<sup>272</sup> Ta manjvrednost – oziroma raje večvrednost zahodnega sveta umetnosti – se je kazala v osebnih povezavah, izmenjavah materialov, komunikaciji, izborih žirij in drugih pomembnih predstavnikov sveta umetnosti, ki so prihajali iz elite zahodnega umetnostnega sveta (direktor muzeja Stedelijk Edy de Wilde, direktor nürnberške Kunsthalle Dietrich Mahlow, švicarski kurator Harald Szeemann, pa William S. Lieberman iz MoME v New Yorku in mnogi drugi).

Ni bilo »alternativnega modernizma«,<sup>273</sup> pač pa posnetek struktur zahodnega sveta umetnosti in želja, da se mu bienale pridruži. Bienale je sicer razstavljal grafične liste umetnikov iz neuvrščениh držav, a jih je z visokomodernističnim hegemonističnim zahodnim očesom vrednotil kot manj pomembna,<sup>274</sup> jih vstav-

268 Žerovc, Zoran Kržišnik, str. 24.

269 Franke et al., ur., *Parapolitics*.

270 Videkanič, *Nonaligned Modernism*, str. 14.

271 Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo*.

272 Stepančič, *Zgrešene klofute*, str. 38.

273 Videkanič, *Nonaligned Modernism*, str. 178.

274 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.). Stepančič, *Zgrešene klofute*, str. 38.

ljal v zahodne strukture, podobno kot se je godilo s predmeti Muzeja afriške umetnosti v Beogradu,<sup>275</sup> in jih podredil zahodnemu pogledu žirije in obiskovalcev. Večina korespondence z zahodnim svetom je bila vodena prek Kržišnika in samih zahodnih umetnikov ter galerij, medtem ko je večina korespondence z deželami neuvrščenih potekala prek ambasad in političnih zvez, tako da razstavljalci iz teh dežel z bienalom niso bili povezani na enak način kot njihovi zahodni kolegi, ki so imeli stik z organizatorji.

Avtorska dela so prihajala z vseh koncev sveta, a nova forma, ki je nastala – forma ljubljanske grafične šole – je bila forma visokega modernizma, blizu Parizu in kasneje umetnosti zahodne Evrope ter ZDA. Ljubljana sebe ni imela za prostor neuvrščenih ali globalnega juga, temveč je želela postati, kot si to želi tudi danes, del zahodnega sveta umetnosti. Politika je bila vpletena, a Kržišnik jo je spretno izkoriščal v prid bienala, kot denimo tedaj, ko ga je obiskal italijanski predsednik vlade, ljubiteljski slikar Amintore Fanfani, in mu je ob izletu poskušal urediti še obisk pri Titu, kar je seveda dobro vplivalo na bienale.<sup>276</sup>

Politika praviloma ni zahtevala, naj se bienale bolj poveže z neuvrščenimi, saj je razstavljal umetnost sveta, še preden so bili neuvrščeni ustanovljeni, in je uporabljal mrežo politike, da je prišel do grafičnih del z vsega sveta, a njegov moto je ostajal modernistična kakovost, in ne emancipatorni, politični, revolucionarni ali antihegemonistični izrazi. Bienale so vodile le zahodne modalitete gledanja, organizacije, razstavljanja, nagrajevanja, izbire. To, da so na bienalu razstavljali umetniki z vsega sveta, je bila politično smotrna odločitev, koristna za ohranjanje dobrih povezav pri jugoslovanski komisiji za kulturne stike s tujino in dostop do financ, na primer fonda Moše Pijada. Omeniti je treba, da je Kržišnik poleg grafičnega bienala dolgo časa vodil centralno institucijo republiškega prostora, Moderno galerijo, in od leta 1986 tudi novoustanovljeni Mednarodni grafični likovni center; da je torej vsaj do poznih sedemdesetih let obvladoval skoraj celotno umetnostno sceno. To lahko deloma dokažemo z dejstvom, da je v šestdesetih letih dosegel celo (kratkotrajno) odprtje galerije sodobne jugoslovanske umetnosti v New Yorku.<sup>277</sup>

Bienale ni imel želje po »efektu resne spremembe sveta«. <sup>278</sup> Bil je platforma za pošiljanje slovenskih umetnikov v tujino in dvig položaja lokalnega prostora v zahodnem mednarodnem svetu umetnosti. Ni bilo posebnih »namenov Kržišnika, da bi promoviral neuvrščeno politiko«, <sup>279</sup> zato pa obstajajo dokazi, da je uporabljal vse možnosti, da je bienale cvetel in postajal prepoznaven na Zahodu.

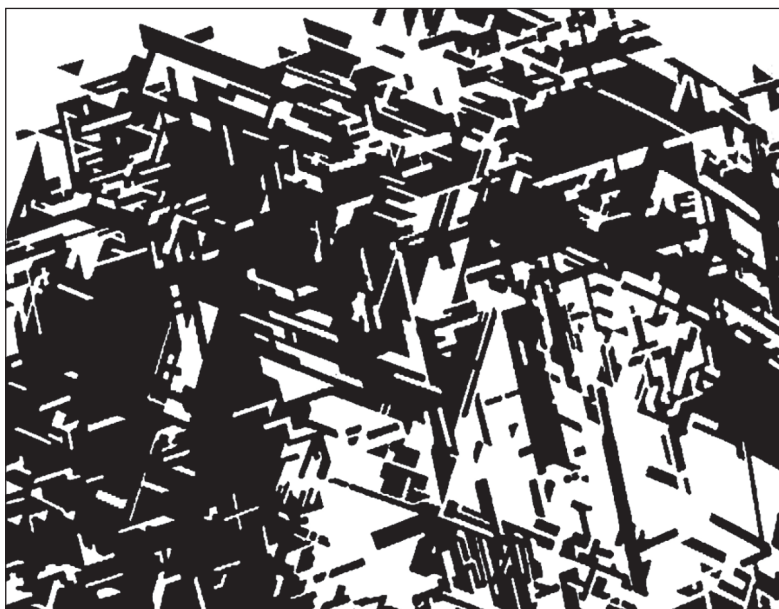
<sup>275</sup> Sladojević, Muzej afričke umetnosti, str. 92–103.

<sup>276</sup> Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 191.

<sup>277</sup> Zgonik, Jugoslovanska socialistična umetnost.

<sup>278</sup> Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 190.

<sup>279</sup> Prav tam, str. 193.



Félix Beltrán, *Po zračnem napadu*, 1980, mešana tehnika, velikost neznana

Škodlar-Vujić, ur., *14. mednarodni grafični bienale*, str. 274

O bienalu se je nekoliko več, a precej splošno pisalo v letu ustanovitve neuvrščenih (1961), hkrati pa so članki le redko omenjali umetnike iz neuvrščenih držav, o njihovih delih skoraj ne najdemo kritik ali daljših zapisov.

Res je, da je leta 1977 na bienale skoraj 70 odstotkov del prišlo iz tako imenovanih držav v razvoju, a razlog je bil preprost: bienale je izgubljal kakovost in ugled na Zahodu, na drugi strani pa je za umetnike iz držav v razvoju pomenil vsaj polovično vstopnico v zahodni svet umetnosti.<sup>280</sup> Čeprav je predstavljal umetnost mnogih držav, ga ne gre enačiti z bienali v drugih državah neuvrščenih, saj so bili razmerja in strukture povsem drugačni. Eden od razlogov je gotovo geografska lega nekdanje Jugoslavije in Slovenije v njej, z njeno zgodovinsko-politično preteklostjo. Ta se veže na umetnost, ki je imela že v avstro-ogrskih časih in kasneje močne povezave z Nemčijo, Češko, nekaj s Francijo. Posledično je bila njena situacija popolnoma drugačna od situacije bienalov, ki so nastajali v drugih državah neuvrščenih. Tudi socialnopolitični kontekst bienala se je razlikoval od drugih tovrstnih prireditev v deželah neuvrščenih in od njihovih ciljev.<sup>281</sup> V večini so ga oblikovali pogledi Zorana Kržišnika in njegovih sodelavcev o umetnosti, ki naj bi bila sorodna umetnosti zahodne Evrope, sorodna strani hegemonu. Pro-

<sup>280</sup> Castleman, brez naslova, str. 236. Čopič, *Ob deseti mednarodni grafični razstavi v Ljubljani*, str. 57.

<sup>281</sup> Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 208.

cesi dekolonializacije se tu niso zgodili, šlo je le za participacijo, medtem ko so struktura in merila kakovosti ostajali zahodni.

Politične ideje neuvrščeni na bienalu v Ljubljani niso našle posebej močnega podpornika, a zdi se, da je to veljalo kar za večino sveta umetnosti v Sloveniji, od prve do druge linije.<sup>282</sup> Neuvrščeno so svetu umetnosti ponudili od zgoraj, iz sveta politike, ne prek povezav v svetu umetnosti, in morda je bil to razlog za neuspeh povezovanja na bienalu, z njegovo strukturo, nagradami, žirijo in komunikacijo, z odnosom do drugačnih vizualnih režimov, načini razstavljanja, kritiko ... Zato zgodovina ljubljanskega grafičnega bienala ne more biti primer neuvrščene modernizma, saj jasno kaže privrženost estetskemu in strukturnemu režimu visokega modernizma zahodnoevropske in kasneje tudi ameriške provenience. Ljubljanski bienale je imel željo po »domorodni umetnosti«<sup>283</sup> le, če je slednje pomenilo povojno zahodno modernistično tradicijo. Kolonializacija se je ohranila. Ambicija bienala je bila, da postane del zahodne hegemonije, ki ji je država nasprotovala.

---

282 Denegri, *Razlozi za drugu liniju*.

283 Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 213.