

ŽELJE

IN

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

PROTISLOVJA

Uredili Beti Žerovc, Miha Valant, Vladimir Vidmar


UNIVERZA
V LJUBLJANI

FF

Filozofska
fakulteta

**DRUŠTVO
IGOR ZABEL
ZA KULTURO
IN TEORIJU**

**DRUŠTVO
IGOR ZABEL
ZA KULTURO
IN TEORIJU**



Ljubljana, 2026

ŽELJE

IN

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

PROTISLOVJA

Uredili Beti Žerovc, Miha Valant, Vladimir Vidmar

Kazalo

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

Zahvale

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

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

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

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

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

Uredniki

Beti Žerovc

O željah, protislovjih in razstavljanju umetnosti – uvod

O raziskovalnem projektu

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

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

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

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

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

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

Katarina Mohar

Izmenjava razstav likovne umetnosti med Socialistično republiko Slovenijo in Sovjetsko zvezo



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

Nekateri vidiki sovjetskih vplivov na jugoslovansko kulturno krajino

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

- 1 Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–1963*, Glasnik, Beograd, 2013, str. 237–238.
- 2 Aleš Gabrič, »Sprememba kulturnopolitične usmeritve po informbirojevskem sporu«, *Prispevki za novejšo zgodovino*, let. 38, št. 1-2, 1998, str. 137.
- 3 Aleš Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika: 1945–1952*, Mladika, Ljubljana, 1991, str. 479.
- 4 O izmenjavi s tujino na področju razstavne dejavnosti glej npr. Hana Čeferin, »Jakopičev paviljon v jugoslovanskem in mednarodnem kontekstu med obema vojnama«, v: Miha Valant in Beti Žerovc (ur.), *Razstave v Jakopičevem paviljonu med letoma 1919 in 1945*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana, 2023, str. 89–93.

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

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

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

28 Aleksander Gerasimov (1881–1963) je bil vodilni predstavnik slikarstva socialističnega realizma, Stalinov portretist in goreč zagovornik ždanovščine, ki so jo pogosto imenovali kar gerasimovščina. Bil je prvi nosilec najvišjega naziva na področju umetnosti »narodni umetnik ZSSR«, v času razstave je postal član sovjetske Akademije umetnosti in kasneje tudi njen vodja.

29 Brez avtorja, »Rad Društva za kulturno saradnjo Jugoslavije sa SSSR«, 1947 (gl. op. 25), str. 30. Vsaj eno predavanje je imel tudi v Sloveniji, v Hotelu Union v Ljubljani, kjer je predaval s S. P. Lebedjanskim, avtorjem članka o razstavi (S. P. Lebedjanski, »Izložba dela sovjetskih slikarja u Beogradu«, *Jugoslavija SSSR*, št. 22, avgust 1947, str. 8–12); glej Debenjak Riko (1923–2015), Dokumentacija o društveni in umetniški dejavnosti (1938–1998), »Vabilo Društva za kulturno sodelovanje Slovenije z ZSSR na srečanje in razgovor s sovjetskima slikarjema, 30. 7. 1947«, SI PANG 1113/3/2 00131, Pokrajinski arhiv Nova Gorica (naprej PANG).

30 Razstave NG, mapa z dokumenti glede organizacije razstave del sovjetskih slikarjev, »Ivan Zorman Društvo za kulturno sodelovanje Slovenije s SSSR, Pro memoria, 30. 10. 1947«, NG XI/10, Arhiv Narodne galerije Ljubljana (naprej Arhiv NG).

31 Razstave NG, mapa z dokumenti glede organizacije razstave del sovjetskih slikarjev, »Poročilo o poteku dela, 24. 12. 1947«, NG XI/10, Arhiv NG.

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





1-6
Pogledi na *Razstavo sovjetskih slikarjev* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1947.

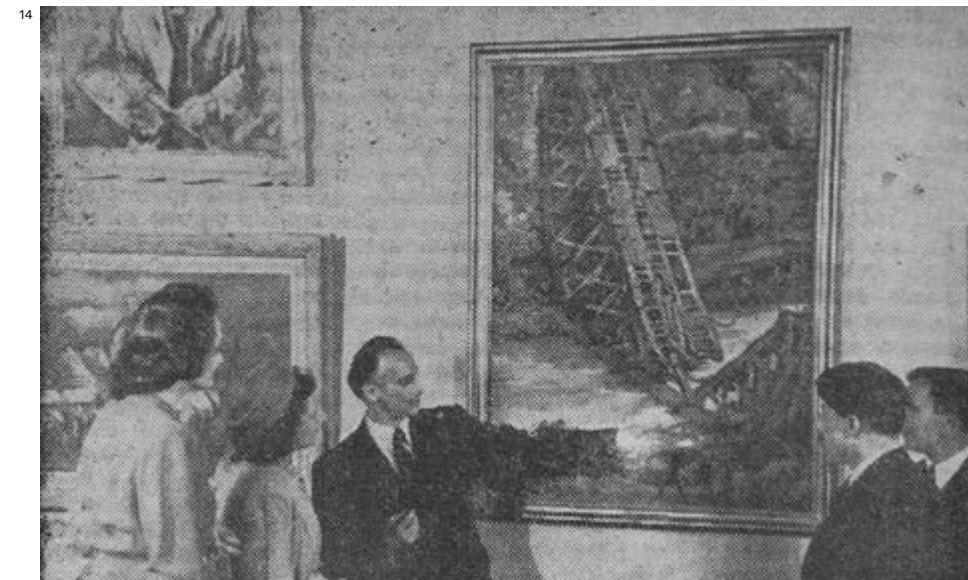


8-11
Pogledi na razstavo *Slikarstvo in kiparstvo narodov Jugoslavije 19. in 20. stoletja* v Narodni galeriji v Ljubljani leta 1947.



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

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



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

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

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

72 Prav tam.

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

Sklep

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

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

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

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

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

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

Nika Grabar

Konstruiranje ideje »arhitektura Jugoslavije« skozi perspektivo dveh povojnih razstav



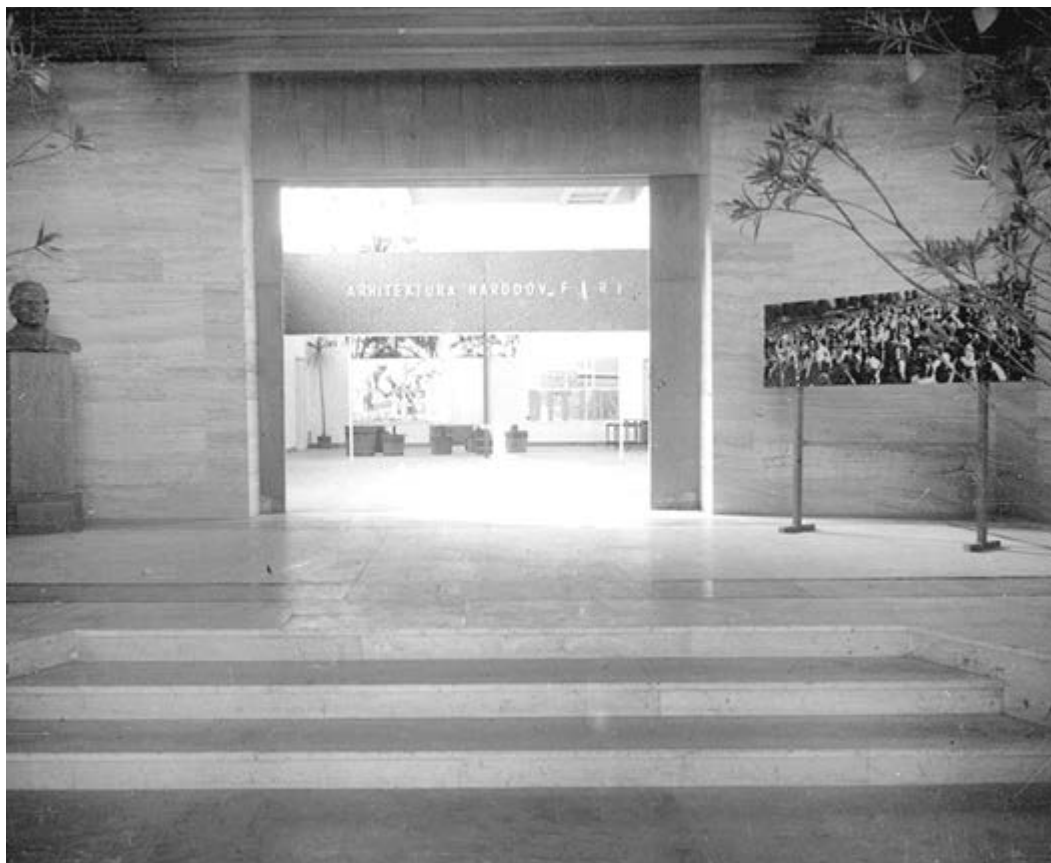
V ljubljanski Moderni galeriji sta bili kmalu po drugi svetovni vojni organizirani dve arhitekturni razstavi – prva z naslovom *Arhitektura narodov FLRJ* leta 1949, ki je bila v podobni obliki prvič prikazana v Beogradu leto poprej, in druga, *Arhitektura Jugoslavije*, leta 1951, ki je bila duplikat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

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

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

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

17



18



19



20



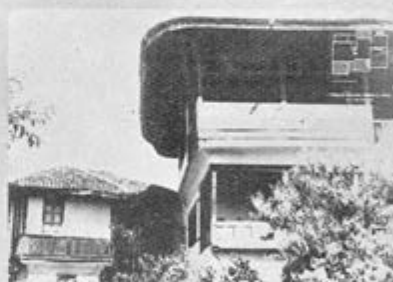
17–20
Pogledi na razstavo *Arhitektura narodov FLRJ* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1949.



21–23
 Pogledi na razstavo *Arhitektura Jugoslavije* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1951.



RFP YOUGOSLAVIE



5

ARCHITECTURE TRADITIONELLE INFLUENCEE
PAR L'ORIENT
MACEDOINE BOSNIE MONTENEGRO SERBIE



RFP YOUGOSLAVIE



6

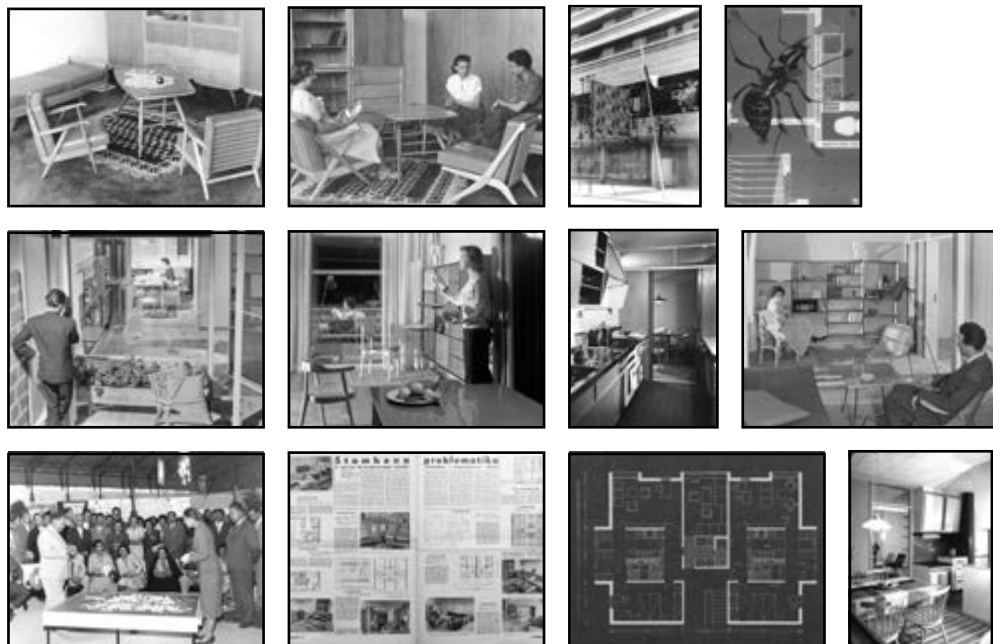
ARCHITECTURE TRADITIONELLE INFLUENCEE
PAR L'OCCIDENT
CROATIE DALMATIE SLOVENIE

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

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

Cvetka Požar, Maja Vardjan

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

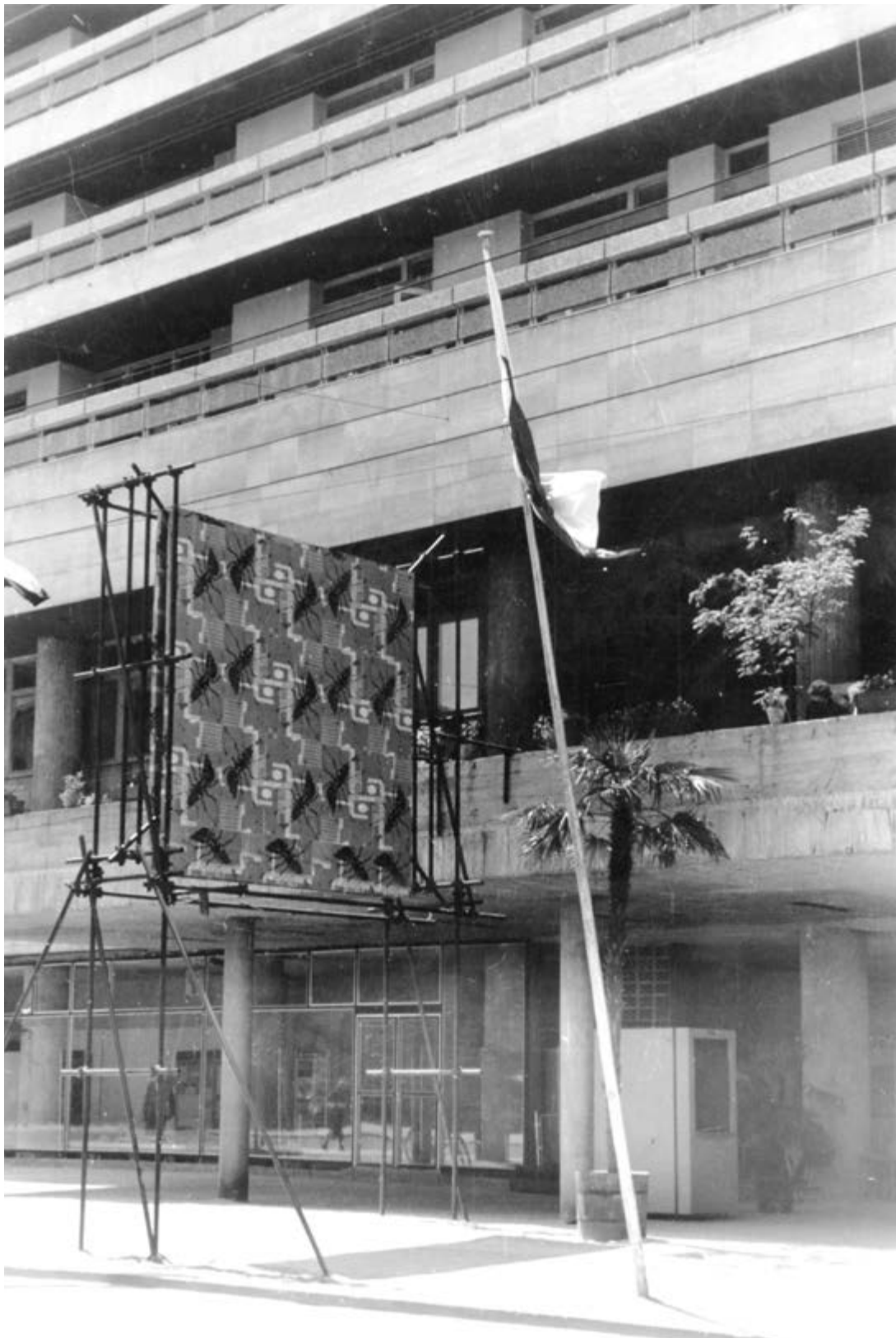
26



27



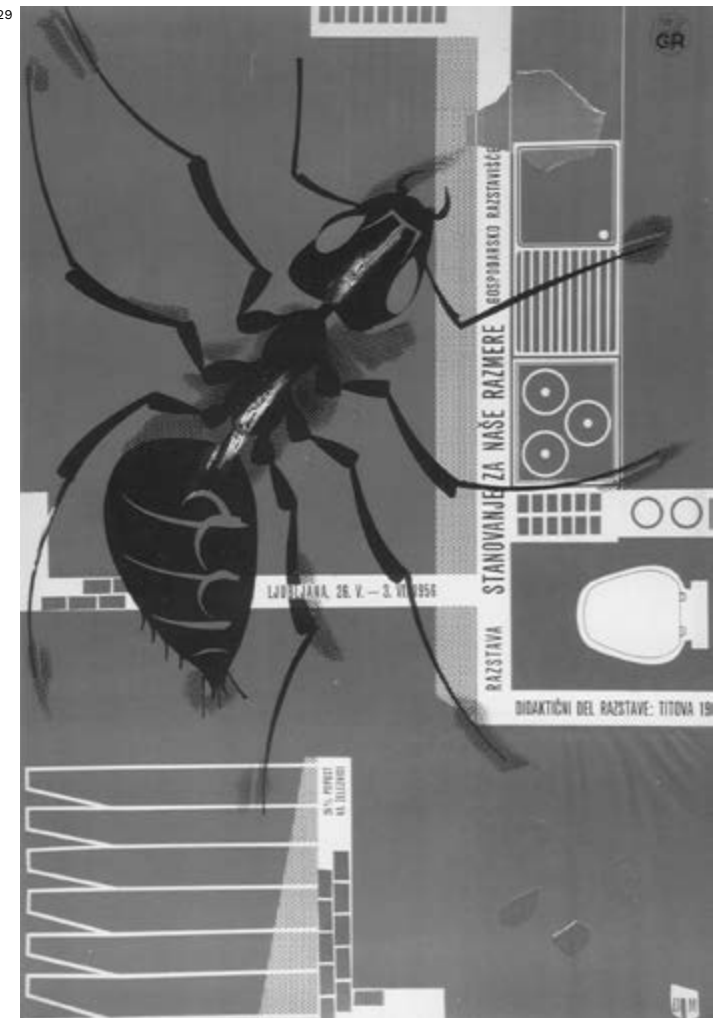
26-27 Modularno pohištvo arhitektov Danila Fürsta, Boga Finka, Borisa Jamnika, Marka Šljajmerja in Franca Šmida v izdelavi podjetja Konstruktor Maribor na *Prvi razstavi pohištva* na Gimnaziji Bežigrad v Ljubljani leta 1952.



28

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

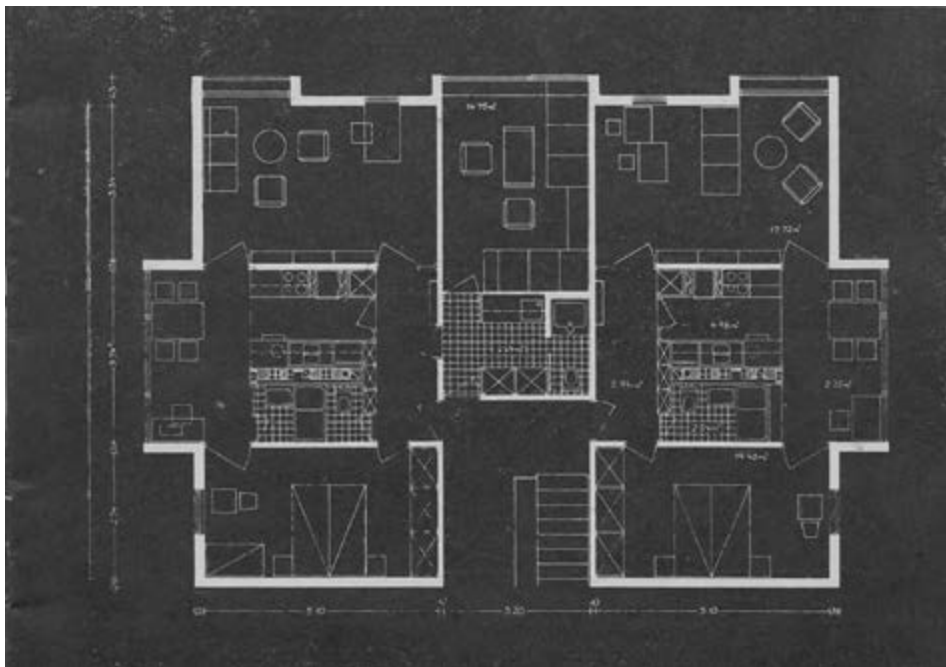
29



29

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





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

36-37

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

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

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

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



42



43



42–45

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

44



45



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

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

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

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

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



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



48-49
Naslovnici kataloga razstave *Američko slikarstvo sedemdesetih let* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1979 in brošure *America Now!*

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

3 Drobci lepšega vsakdana: Razstave ameriškega oblikovanja

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

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

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

¹¹⁵ Prav tam.

¹¹⁶ Prav tam.

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

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

Gregor Dražil

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



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

Vzpostavitev bienala v luči jugoslovanske (kulturne) politike do Zahoda

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

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

informiranju tujih gostov. (Slike 54–59) Zelo pomembno je poudariti, da je Kržišnik v obravnavanem obdobju sodeloval v prav vseh bienalskih žirijah. S tem mu je bil zagotovljen neposreden vpliv na odločitve žirije, po drugi strani pa je lahko v (ne)formalnih druženjih z žiranti načrtoval morebitna prihodnja sodelovanja.

Poleg žirantov je bil Kržišnik pri pripravi in izvedbi bienala povezan še z vrsto drugih mednarodno pomembnih osebnosti. Po eni strani je sodeloval z galeristi, ki so na bienale pošiljali oziroma za razstavo posojali dela svojih varovancev. Izpostavimo denimo Tatyano Grosman, ustanoviteljico grafične založbe Universal Limited Art Editions (ULAE) v New Yorku, s katero so po podatkih iz kataloga organizatorji bienala sodelovali od leta 1963, ter Denise René, ki je vodila istoimensko pariško galerijo in je bila z bienalom povezana od leta 1961.²² Drugo skupino tujih sodelavcev bienala (ki se je s prvo občasno tudi prekrivala) pa so predstavljali svetovalci za nacionalne izbore. Šlo je tako za kustose in direktorje javnih muzejev in galerij kot privatne galeriste in založnike, pa tudi likovne kritike in celo likovne umetnike, ki jim je organizator zaupal do te mere, da so zanj »kurirali« del ali kar celoten izbor iz določene države.²³ S konzulenti je organizator bienala vzpostavil zelo tesne stike: prihajali so v Ljubljano, si s Kržišnikom dopisovali in podobno. Tudi na tej relaciji so se, kot bomo videli v drugem delu besedila, sklepali dogovori in pojavljale priložnosti za gostovanje slovenskih umetnikov v tujini.

Bienale je bil vplivna prireditev in razstavljanje na njem je bilo tako za slovenske kot tuje umetnike velika karierna referenca. Tako ne preseneča, da so se poleg žirantov, partnerskih galerij in založb ter konzulentov v Ljubljani pojavljali tudi mnogi drugi tuji gostje, umetniki, likovni kritiki in novinarji.²⁴ Kot kažejo ohranjene fotografije, so bile zlasti otvoritve bienalov velike, glamurozne prireditve, zaradi pričakovanja razglasitve nagrajencev začinjene s ščepcem suspenza, bile pa so tudi odlična priložnost za druženje in mreženje.

Zamejitve in opredelitve raziskovalnega polja

Kot bomo videli v drugem delu tega besedila, so spoštovanje in naklonjenost tako samih umetnikov kot strokovne javnosti organizatorji v mnogih stikih s tujino znali spretno izkoristiti. Preden pa se posvetimo orisu razstavljanja slovenskih umetnikov v tujini in vlogi, ki so jo pri

22 Seznam je seveda daljši. Nekatera sodelovanja bienala s tujimi galerijami bomo omenili v drugem delu besedila, ko nas bodo zanimale konkretne razstave slovenskih umetnikov v tujini.

23 Umetniki so bili na bienalsko razstavo uvrščeni bodisi prek odprtega natečaja ali pa so bili nanjo vabljeni. Vabila je pošiljal bodisi organizator sam ali pa je za pomoč in posredovanje prosil tuje sodelavce (konzulente) ali institucije.

24 Njihovo prisotnost v Ljubljani je teže zaznati, saj niso navedeni v katalogih, pogosto jih ne omenja niti arhivsko gradivo.

54



55



56



58



57



59



54-59

Družabni sprejem v hiši Zorana Kržišnika v Žirovnici ob 11. grafičnem bienalu leta 1975.

tamkajšnje galerije povezale v Zavod Obalne galerije Piran.⁹² V poznih sedemdesetih letih se je Zavodu pridružil kustos in umetniški vodja Andrej Medved, ki je imel pomembno vlogo pri gojenju vezi z Italijo.⁹³

Sklep

Na podlagi naše raziskave lahko zaključimo, da je mednarodna aktivnost bienalskega menedžmenta, ki ga je vodil Zoran Kržišnik, od poznih petdesetih, zlasti pa od šestdesetih let dalje dajala konkretne rezultate. Z bienalsko mrežo, pa tudi s tesno povezanim delovanjem Moderne galerije, so se pletle možnosti za predstavljanje v tujini. Rezultat mreženja so bile posamezne manjše ali večje razstave v pomembnih svetovnih institucijah, kot so že omenjeni Stedelijk v Amsterdamu, londonska galerija Tate, newyorška MoMA, Albertina na Dunaju, zahodnonemška gostovanja v Kunsthalle v Düsseldorfu, Nürnbergu, Bremnu ter, denimo, *Nacionalna razstava jugoslovanske grafike*, ki je gostovala v Benetkah, Torinu, Milanu in Rimu. Izpostavili smo tudi dokaj številne razstave v zahodnonemških in italijanskih privatnih galerijah, ki so ponujale določene tržne priložnosti za naše umetnike.

Pomembno je poudariti, da je Kržišnik skrbel tako za promocijo slovenskih⁹⁴ kot drugih jugoslovanskih umetnikov. Iz praktičnih oziroma logističnih razlogov, pa tudi zaradi popularnosti tega medija v obravnavanem obdobju, je šlo najpogosteje za razstave grafike, so pa ob določenih priložnostih iz Jugoslavije potovala tudi slikarska dela. Redkeje je bilo v tujini predstavljeno jugoslovansko kiparstvo.

Kot smo v besedilu večkrat opozorili, bi celovita predstavitev fenomena razstavljanja slovenskih umetnikov v tujini terjala mnogo obsežnejšo raziskavo (in besedilo). Vključevati bi morala podroben seznam razstav, pa tudi detajlno predstavitev razstavišč in njihovega (mednarodnega) ugleda, analizo kritičnih odzivov v mednarodnem tisku, predstavitev strukture umetnikov, ki so v tujini pogosteje razstajali, in podobno. Le tako bi lahko prišli do ocene o tem, kako uspešno je bilo v resnici prizadevanje Zorana Kržišnika in drugih jugoslovanskih »menedžerjev« za preboj jugoslovanskih umetnikov na Zahodu.

Vsekakor bi bil takšen kompleksnejši projekt pomemben za natančnejše razumevanje velikokrat poudarjenega, a slabo raziskanega dela zgodovine razstavljanja slovenskih umetnikov v tujini. Pričujoči prispevek naj služi kot majhno okno v do zdaj redko obravnavano zgodbo mednarodne prisotnosti slovenskih umetnikov v zahodnem prostoru ter vlogo, ki jo je pri tem odigral grafični bienale.

92 »Razstavljanje v Sloveniji 1947–1979«, razstavljanjevsloveniji.si, 2025, URL: <https://razstavljanjevsloveniji.si> (dostopano 21. 11. 2025)

93 Med drugim je Medved, ki je leta 1980 dobil štipendijo za študij v Rimu, tam spoznal italijanskega likovnega kritika, utemeljitelja transavantgarde Achilleja Bonita Olivo, s katerim sta že naslednje leto v koprski Galeriji Meduza pripravila odmevno skupinsko razstavo jugoslovanskih in italijanskih umetnikov z naslovom *Podobe – Immagini*. O Obalnih galerijah npr. v: Martina Malešič in Asta Vrečko, »Novi prostori, nove podobe«, v: Igor Španjol (ur.), *Osemdeseta – Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, Moderna galerija, Ljubljana, str. 50–51.

94 Pri tem se zdi pomembno povedati, da je Kržišnikov mednarodni ugled pomagal umetnikom zelo širokega kroga. Tako je denimo priporočilno pismo, ki ga je Kržišnik napisal pesniku, umetniku in umetnostnemu zgodovinarju Tomažu Šalamunu pred njegovim odhodom v Rim leta 1968, Šalamunu omogočilo, da je spoznal Giulia Carla Argana, prek njega pa direktorico rimskega Narodnega muzeja moderne in sodobne umetnosti (La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) Palmu Bucarelli. Podatek izhaja iz neobjavljenega intervjuja s Šalamunom, ki ga je leta 2009 izvedla Ksenya Gurshtein. Navaja ga Urška Barut v: Urška Barut, *Razstavní projekt Atelje 69: Sodelovanje Tomaža Šalamuna s Skupino OHO in Moderna galerijo v Ljubljani* (magistrska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2019, str. 19.

Meta Kordiš

Pravi naslov za likovne zadeve: Formiranje likovne zbirke Ljubljanske banke¹

Članek na primeru nastanka in širjenja likovne zbirke Ljubljanske banke¹ v obdobju 1970–1980 obravnava podporo in vlaganje podjetja v likovno umetnost. Praksa se je razvijala v kontekstu širše socialistične in kulturne politike države, ki se je v obliki družbene odgovornosti podjetij uresničevala v skrbi za svoje zaposlene, stranke in v podporo lokalnih skupnosti. Hkrati je to pomenilo tudi del javnega komuniciranja in krepitev blagovne znamke podjetja. Strategija družbene odgovornosti podjetja je bila del širšega načrta dvigovanja življenjskega standarda in izboljševanja kakovosti življenja, k čemur se je Zveza komunistov Jugoslavije (ZKJ) zavezala leta 1958 na *VII. kongresu Zveze komunistov Jugoslavije* v Ljubljani. Na njem so poudarili, da je najvišji cilj socializma osebna sreča človeka. Zato so si za glavni cilj postavili »stalno izboljševanje materialnih in kulturnih pogojev življenja in dela delovnih ljudi«. ² Nezanemarljiv del sta pri tem igrali kultura v širšem in umetnost v ožjem smislu. Zato bom na začetku predstavila politični in gospodarski kontekst vlaganja v likovno umetnost in spodbude h kulturnemu udejstvovanju v podjetjih ter model kulturne politike. Nadaljevala bom z različnimi primeri vlaganj podjetij v likovno umetnost z naročili ali nakupi likovnih del za opremo njihovih poslovnih in tovarniških prostorov od konca petdesetih let dalje ter podporo različnim umetniškim prireditvam in akcijam v lokalnem okolju od šestdesetih let dalje. Dotaknila se bom tudi neposrednih spodbud pripeljati kulturo in umetnost v podjetja v sedemdesetih letih, ki so se ponekod v obliki razstav nadaljevale vse do konca 20. stoletja, redkeje pa vse do danes. Jedro članka sta nastanek likovne zbirke Ljubljanske banke, ki je bila zasnovana v okviru projekta likovnega opremljanja novozgrajene stolpnice na Trgu revolucije (danes Trg republike), in rast zbirke skupaj s širitvijo banke. Predstavila bom razloge za nastanek zbirke in način opremljanja v prepletanju različnih oblik sodelovanja med arhitekti, umetniki, umetnostnimi zgodovinarji in zaposlenimi v banki.

Kljub socialističnemu kontekstu obdobja, v katerem je zbirka nastajala, se poraja vprašanje, kakšen je bil vpliv habitusa³ meščanskega miljeja umetnostnih zgodovinarjev in arhitektov, ki so bedeli



- 1 Naslov izhaja iz slogana Ljubljanske banke v sedemdesetih letih 20. stoletja – *Pravi naslov za denarne zadeve*.
- 2 V okviru teh ciljev je bilo treba poskrbeti za rast proizvodnje in potrošnje, omogočiti boljšo materialno opremljenost prebivalstva in poskrbeti za boljši splošni, tehnični in kulturni standard. Za dvig splošne kulturne in izobraževalne ravni prebivalstva je bilo treba razvijati vzgojno-izobraževalno mrežo in dejavnosti, kot so tisk, založništvo, radio in televizija, film, gledališče, javne knjižnice, kinematografi, kulturni domovi, delavske in kulturnoprosvetne ter druge organizacije, razvijati športne vsebine in pogoje za razvedrilo ter kakovosten dnevni, tedenski in letni počitek. Veliko vlogo pri vzpostavljanju te infrastrukture in njenega delovanja so imela prav podjetja. Marta Rendla, *Kam ploveš standard?: Življenjska raven in socializem*, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana, 2018, str. 62.
- 3 Več o tem v: Pierre Bourdieu, *Praktični čut I, II*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2002, str. 90–95.

bila v tem, da je predstavila način, kako se je neko podjetje na Zahodu lotilo zbiranja, kupovanja in umeščanja likovnih del v svoje prostore.⁵² Hkrati pa je afirmirala že obstoječe prakse pri nas, ki so se vzpostavile zaradi humanizacije prostora in podružbljanja umetnosti. V zahodnih državah so bili v ospredju investiranja v umetnost vendarle strategije krepite korporativne blagovne znamke, pa tudi vrednotenje umetniških del kot finančne naložbe.⁵³ Kljub vsemu so takšne prakse tako v Jugoslaviji kot v nekaterih zahodnih državah omogočale in širile dostopnost do umetnosti in umetniških del ter podpirale umetnike in umetnostno infrastrukturo.

Omenjena gostujoča razstava je imela določen vpliv na stroko v Sloveniji. Na eni strani je potrdila že uveljavljene dobre prakse, na drugi pa je bila referenca. Stane Bernik se je skliceval prav nanjo pri razlagi svojega izbora in umeščanja umetnin v tovarni Gorenjska oblačila v Kranju, zgrajeni leta 1973, kjer so bila nekatera dela naročena in izdelana za konkretne prostore,⁵⁴ druga pa kupljena.⁵⁵ Slike je Bernik umestil tudi v proizvodne dvorane. Za merilo izbora je navedel: aktualnost del uveljavljenih avtorjev, preseči klišeje obvladovanja likovne opreme v javnih prostorih in skladnost likovnih del (slik, grafik, kipov) s funkcijo in arhitekturo prostora.⁵⁶ Eden od dveh projektantov tovarne, Ciril Oblak, je povedal, da je zasnoval barvito »dizajnersko fasado« in tudi predvidel likovno opremo prostorov.⁵⁷ (Slike 65–67)

- 52 Inicijativo za nastanek zbirke leta 1960 in umeščanje v tovarniške prostore v majhnem kraju Zevenaar sta dali z vlado povezani (dobrodelni) organizaciji, ki sta na Nizozemskem v petdesetih letih 20. stoletja promovirali umetnost in kulturo med delavstvom. Podjetje je prevzelo pobudo za nadaljnje odkupe in širitev zbirke, za kar je namenilo 1 % tovarniškega sklada za izobraževanje. Witte, 2021 (gl. op. 51), str. 348–350.
- 53 Dosežena vrednost cele zbirke po podatkih iz leta 1999 je bila trikratna vrednost denarja, vloženega v nakupe. Prav tam, str. 348.
- 54 *Aquamobile* Slavka Tihca za vhodno dvorano, *Luimino* Dušana Tršarja na vhodni fasadi in slika Henrika Marchla za halo v drugem nadstropju. Stane Bernik, »Tovarna Gorenjskih oblačil Kranj«, *Sinteza*, št. 33–35, 1975, str. 85–89.
- 55 Prav tam.
- 56 Več o tem v: Tanja Marolt, »Oprema tovarn in podjetij na primeru kranjske tekstilne tovarne Gorenjska oblačila« (seminarska naloga), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2023.
- 57 Ciril Oblak je pripovedoval, da je bila zaradi umeščenosti tovarne v stanovanjsko naselje Zlato polje zahteva investitorja, da je objekt vizualno dopadljiv, ker naj bi služil tudi kot neke vrste kulturni center v naselju. Arhitekt se je zavzemal, da bi bili prostori opremljeni z likovnimi deli. Oblak se spominja, da je direktorja tovarne v nakup del prepričal z argumentom, da bosta tako arhitektura stavbe kakor tudi notranja oprema deležni medijskih objav, kar je pomenilo promocijo podjetja. S tem namenom so povabili Staneta Bernika, da je izbral dela in poskrbel za objave člankov v različnih dnevnikih, časopisih in revijah. Ciril Oblak je tudi povedal, da je on Berniku predlagal naj izbere tudi dela gorenjskih umetnikov Franca Novinca, Hermana Gvardjančiča, Vinka Tuška in Henrika Marchla. Sugeriral pa naj bi mu tudi pri umeščanju del v prostor. *Ciril Oblak*, komunikacija po e-pošti, gl. op. 45.

65



66



z razstave oblikovanje v steklu ob 70-letnici lojzeta spacala

Fotografije: Milko Kranec



Prispevek v *Glasilu Ljubljanske banke* o razstavi *Lojze Spacal: Razstava v počastitev umetnikove 70-letnice* v avli poslovalnice Ljubljanske banke na Trgu republike v Ljubljani leta 1977.

Razvoj Ljubljanske banke in umeščanja likovnih del v poslovne prostore

Problematico humanizacije prostora in podružbljanja umetnosti sem predstavila s primeri različnih podjetij in v širšem kontekstu socialistične Slovenije v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Na primeru Ljubljanske banke sledi specifična realizacija teh dveh konceptov. Sprva bom na kratko z razvojem banke prepletla razvoj umeščanja različnih likovnih zvrsti in tehnik v poslovne prostore, ki sovpada z že omenjenimi praksami likovne opreme v drugih podjetjih. Na koncu pa bom izpostavila zadnjo spremembo razvoja umeščanja likovne opreme v novozgrajeno stolpnico na Trgu revolucije, kar je tudi jedro članka.

Pravna predhodnica Ljubljanske banke je bila Komunalna banka Ljubljana, ustanovljena leta 1955, ki je svoja vrata odprla v stavbi nekdanje Zadrúžne gospodarske banke na Miklošičevi cesti v Ljubljani. Poslovanje banke se je hitro širilo in gradila je nove prostore za podružnice in tudi za svojo centralo. V novogradnje so umeščali likovna dela in druge dekorativne elemente. Za fasado banke v Domžalah, zgrajene leta 1957, so naročili sgraffito.⁸¹ V interierju stavbe Konzorcija na Šubičevi 2 v Ljubljani, zgrajene leta 1961, so bili v poslovalnici abstraktni mozaiki in nad bančnimi okenci kovani ornamenti in stilizirani zmaji.⁸² Pisarniške prostore so opremili s slikami, na katerih prevladovali krajinski motivi in tihožitja.⁸³ Podobno je bilo v Mestni hranilnici ljubljanski, ki so jo leta 1962 združili s Komunalno banko in novo ustanovo zaradi nove zakonodaje leta 1965 preimenovali v Kreditno banko in hranilnico Ljubljana. V pritličju hranilnice so leta 1961 dozidali prizidek za mladinsko varčevanje. Stene pri vhodu in zidove okoli bančnih okenc so obdali z mozaiki barvite rastlinske in živalske motivike. Za te prostore so tudi namensko kupili slike Ivane Kobilca in Elze Kastl Obereigner.⁸⁴ (Sliki 69-70)

- 81 Arhitekt Marko Šlajmer. Bedene, 1977 (gl. op. 40), str. 1. Dve seriji sgraffitov je naredil Vladimir Lakovič. Prva je nastala leta 1957, druga pa leta 1975, ko so stavbo povišali za nadstropje. Lev Menaše, *Vladimir Lakovič: Retrospektivna razstava* (razstavní katalog), Mestni muzej Ljubljana - Galerija revolucije, Ljubljana 1991, str. 13.
- 82 Stavbo je zasnoval arhitekt Drago Umek, notranjost pa Marjan Božič, ki je bil vodilni notranji oblikovalec za Komunalno banko vse od njene ustanovitve. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 1-4.
- 83 Avtorji so Lojze Perko, France Pavlovec, France Slana, Dore Klemenčič - Maj, Evgen Sajovic, Ive Šubic, Peter Adamič, Alojz Kogovšek, Dora Plestenjak, Anton Dremelj, Bruno Vavpotič idr. Njihova dela so kupili med 1958 in 1966. Predvidevati je, da so slike kupovali pri Založbi Borec, saj se na podokvirju nekaterih slik nahaja nalepka založbe s podatki (avtor, naslov, tehnika, material in letnica nastanka). Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.
- 84 Arhitekt Drago Sevnik. Bedene, 1980 (gl. op. 40), str. 1-4. Poleg tega pa so leta 1959 kupili še dela Riharda Jakopiča, Matije Jame, Franca Godca, Alenke Gerlovič, Marjana Dovjaka idr. Meta Kordiš, »NLB inventarna knjiga, umetniška zbirka«.



71–73
Poslovalnica Ljubljanske banke na Trgu republike v Ljubljani v osemdesetih letih 20. stoletja
(arhitekt Edvard Ravnikar).



Ljubljanska banka je v sedemdesetih letih naročila in odkupila veliko likovnih del po vsej Sloveniji in jih namenila notranji opremi za humanizacijo poslovnih prostorov. Hkrati pa je banka odigrala tudi širšo družbeno vlogo: postala je mecen slovenske likovne umetnosti in se je »odprla« kot razstavišče posebne vrste za številne slovenske umetnike in za tisti del občanov [...], ki ne zaidejo v profesionalne galerije pa se tako nepričakovano srečujejo z likovno in bivalno kulturo v najširšem smislu,« je zapisal Stane Bedene.¹⁴⁹

Sklep

Socialistična Jugoslavija je namenila umetnosti idealizirano transformativno družbeno vlogo. Vendar je proces uveljavljanja te vloge ostal nekje na pol poti v kontekstu podružbljanja kulture in humanizacije prostorov. Hkrati sta namreč ta dva koncepta omogočila tudi poblagovljenje umetnosti po meščanskem vzoru, saj je profesionalna likovna sfera gojila buržoazni koncept umetnosti in bila zavezana zahodni (visoki) umetnosti in njenim pravilom.

Ljubljanska banka je s svojo razvejeno mrežo poslovalnic, agencij in zastopništev po Sloveniji, Jugoslaviji in svetu popularizirala in širila dostopnost in zavest o sočasni, predvsem slovenski likovni umetnosti, kot so jo kanonizirali tedaj uveljavljeni strokovnjaki, ki so sodelovali z banko. Z odkupi in naročili del ter pozneje še z razstavno dejavnostjo in publiciranjem v internem časopisu in razstavnih katalogih je banka prispevala svoj delež k humanizaciji prostorov in demokratizaciji umetnosti, pa tudi k njenemu trženju. Likovna oprema poslovnih prostorov kot pomemben element »hišnega stila« je bila del celostne podobe banke. Tako je banka po eni strani instrumentalizirala umetnost za strateško naložbo v blagovno znamko, po drugi strani pa je vlaganje v umetnost razumela kot vlaganje v ljudi, v dostopnost umetnosti in v dobro počutje zaposlenih na delovnem mestu, strank v poslovalnicah, in v umetnike. Drži, univerzalna socialistična podjetja so imela pomembno vlogo pri vzpostavljanju mreže kulturne infrastrukture, pri promociji, ozaveščanju in demokratizaciji umetnosti ter samem vključevanju svojih zaposlenih in lokalnega okolja v ustvarjanje in uživanje v umetnostnih vsebinah. Vendar se je v praksi izkazalo, da je kljub različnim razvejenim angažmajem potrošnja, predvsem sočasne likovne umetnosti, do določene mere ostajala odvisna od posameznikove individualne kulture okusa in znanja, ki ju je med drugim generiral njegov družbeni (razredni) položaj.

149 Prav tam.





77-85

Pogledi na del razstave *Osvobodilna fronta v domovinski vojni* v prostorih še nedokončane Moderne galerije v Ljubljani, leta 1946.





89-90
Likovna dela na stalni razstavi v Viteški dvorani in stalna postavitev skulptur v avli muzeja leta 1955. V avli so se sicer menjale začasne razstave.



Pogled na razstavo *Partizanske ilustracije* v avli muzeja leta 1956.

prostoru predstavljena dela umetnikov partizanov.⁶⁵ Sodeč po fotografijah, se je podobna postavitev likovnih del pojavila tudi na razstavi iz leta 1958 z naslovom *Ilegalni tisk v okupirani Ljubljani*.⁶⁶

V drugem obdobju je muzej organiziral tudi občasne specializirane likovne razstave, vendar te niso bile zelo pogoste. Posebej velja izpostaviti že omenjeno razstavo *Partizanske ilustracije* iz leta 1956, kjer so bila likovna dela – kot je razvidno s fotografij razstave – predstavljena po tematskih sklopih, na primer ilustracije in risbe iz okupatorskih taborišč, plakatna ilustracija ter podobe talcev.⁶⁷ (Slika 91) Istega leta je muzej v Mali galeriji pripravil še eno pomembno specializirano likovno razstavo, posvečeno deseti obletnici smrti umetnika in partizana Vita Globočnika, čigar dela je muzej v velikem številu hranil v svoji zbirki.⁶⁸

65 *Kurirske zveze v NOB: Razstava v počastitev Dneva republike* (razstavni katalog), Muzej narodne osvoboditve, Ljubljana, 1958. Bevc, 1958 (gl. op. 44), str. 259.

66 *Ilegalni tisk v okupirani Ljubljani: Razstava v počastitev VII. kongresa ZKJ in partizanskega pohoda ob žici* (razstavni katalog), Muzej narodne osvoboditve, Ljubljana, 1958. Tematska škatla ... (gl. op. 29).

67 Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 72. Tematska škatla ... (gl. op. 29).

68 Osjak, 1998 (gl. op. 28), str. 72.

monografija zaključuje z letom 1979 – tukaj le omenimo. V osemdesetih letih je tako muzej v Mestni galeriji med drugim pripravil razstave *Ljubljana v ilegali: Likovni odmevi* (1981) in *Partizanski plakat 1941–1948* (1982),¹¹⁶ v Likovnem razstavišču Rihard Jakopič pa razstavo *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu* (1986).¹¹⁷

Sklep

Po pregledu razstavne dejavnosti MLRS lahko sklenemo, da sta se vloga in pomen likovne zbirke znotraj muzeja skozi leta močno spreminjala. Medtem ko MNO LRS v svojih začetkih z likovno zbirko nastopa predvsem kot skrbnik skupnega vizualnega spomina nedavne vojne preteklosti, so kasnejša obdobja krepko razširila pomen in doseg muzejskega likovnega gradiva. Zbirka je postajala vedno večja, s sistematizacijo muzejskega dela pa je postajala bolj organizirana in strokovno obdelana. Likovna dela so sicer znotraj stalnih in zgodovinskih razstav vseskozi ostala večinoma v vlogi, ki je bila podrejena glavnim razstavnim sporočilom, tj. razlagi zgodovine druge svetovne vojne in utemeljitve ali utrjevanja povojne socialistične družbe. Pri samostojnih likovnih razstavah pa pogosto ni tako oziroma to velja v manjši meri, saj lahko v različnih obdobjih opazimo pomembne spremembe v pristopu k obravnavi tega gradiva. Med drugim zaznamo izrazitejše zasledovanje likovnih kriterijev in poudarjeno iskanje čim boljšega stika z aktualno likovno sceno, umetniki in stanovskimi društvi.

116 Iztok Durjava, »Predgovor«, v: Božena Plevnik (ur.), *Ljubljana v ilegali – likovni odmevi* (razstavn katalog), Mestna galerija, Ljubljana, 1981. *Partizanski plakat: 1941–1948* (razstavn katalog), Božena Plevnik (ur.), Mestna galerija, Ljubljana, 1982.

117 *Socialistični realizem v slovenskem slikarstvu* (razstavn katalog), Muzej ljudske revolucije, Ljubljana, 1986.

Jugoslavije), ki so potekale od leta 1961 dalje na vsakih pet let, ob obletnicah ustanovitve armade, do leta 1985. (Sliki 95-96) Ivan Cvetko je o razstavah povedal: »S temi likovnimi deli želimo najti novo vizijo revolucije: nikakor ne nameravamo pogrevati socialističnega realizma, ampak želimo, da se teme revolucije vsak umetnik loti iz svojih likovnih in stilnih izhodišč.«⁶⁷ Postopek organizacije razstav je bil, vsaj od začetka sedemdesetih let, naslednji: organizacijski odbor, ki so ga sestavljali predstavniki galerije, beograjskega doma JLA in armade, je razposlal vabila članom Združenja likovnih umetnikov Jugoslavije, naj pošljejo največ dve deli na temo NOB iz zadnjih let ustvarjanja. Pravilnik je določal priporočene, točneje dovoljene, teme umetnin, ki sestavljajo koncizen seznam jugoslovanskega revolucionarnega imaginarija:

»Predrevolucionarno obdobje in priprava za oboroženo vstajo. Oboroženi boj narodnoosvobodilne vojske in Jugoslovanske armade vseh narodov in narodnosti Jugoslavije od vstaje do konca vojne. Vstaja, epepeje (Kadinjača, Sutjeska, Kozara, Pohorje, februarški pohod makedonskih brigad, Neretva, Igman itd.) in vse ostale teme, navdihnjene z oboroženim bojem narodov in narodnosti Jugoslavije. Mladina v boju, diverzije, kulturno izobraževalno delo, gibanja, bolnice itd. Portreti revolucionarjev, narodnih herojev, komandantov, ilegalcev, kurirjev, borcev. Pejsaži zgodovinskih krajev iz revolucije. Tihožitja oborožitve in opreme borcev.«⁶⁸

Odbor je nato imenoval žirijo za podeljevanje nagrad v kategorijah slikarstva, kiparstva in grafike. Razstavljaec je moral svoja dela poslati ustrezno zapakirana in na svoje stroške, tisti iz Slovenije, Hrvaške, Bosne in Makedonije pa so dela poslali domu JLA v glavnem mestu svoje republike, od koder so jih v Beograd pripeljali s tovornjaki. Ker so bile razstave prodajne, je moral razstavljaec določiti ceno svojih del, in če je prišlo do prodaje, je galerija po zaprtju razstave umetnino predala kupcu.⁶⁹

Prvo razstavo je osebje galerije pripravljalo leto dni, na njej pa je sodelovalo 177 umetnikov (med njimi 27 Slovencev),⁷⁰ ki so se odzvali

67 Brez avtorja, »Razstava likovnih del na temo revolucije«, *Dnevnik*, let. 21, št. 54, 26. 2. 1971, str. 5.

68 *III izložba Narodnooslobodilačka borba u delima likovnih umetnika Jugoslavije* (razstavnica katalog), Ivan Cvetko, Rajka Popović in Boris Stanojčić (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1971.

69 Prav tam.

70 Slovenski umetnik, ki se je po znanih podatkih udeležil največ razstav *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije*, je Stojan Batič. Na najmanj dveh razstavah so med drugim sodelovali tudi Janez Bernik, Janez Boljka, Bogdan Borčić, Božidar Jakac, Janez Knez, France Peršin, Dora Plestenjak, Marij Pregelj, Marijan de Reggi, France Slana, Ive Šubic, Marko Šuštaršič, Drago Tršar in Aladar Zahariaš.

95



96



95-96

Pogled na postavitev prve in druge razstave *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* v Galeriji doma JLA v Beogradu v letih 1961 in 1966.

beograjske, vendar to ni bila nujno kritika. Niko Goršič je beograjsko žirijo okaral kot preveč širokogrudno pri podeljevanju nagrad. »S tem ko smo v Ljubljani videli skrčeno razstavo, je to samo v njeno dobro [...]. Le polovica jih dosega nek povprečen likovni nivo, medtem ko je le malo takih, ki jim lahko rečemo – umetnina.«⁸⁴ Razstava v letu 1975, ki je obsegala 45 del, je bila postavljena v Mestni galeriji,⁸⁵ zadnjič pa je bil izbor 60 del iz Beograda predstavljen v Ljubljani oktobra 1981, tokrat v sprejemni dvorani Cankarjevega doma.⁸⁶

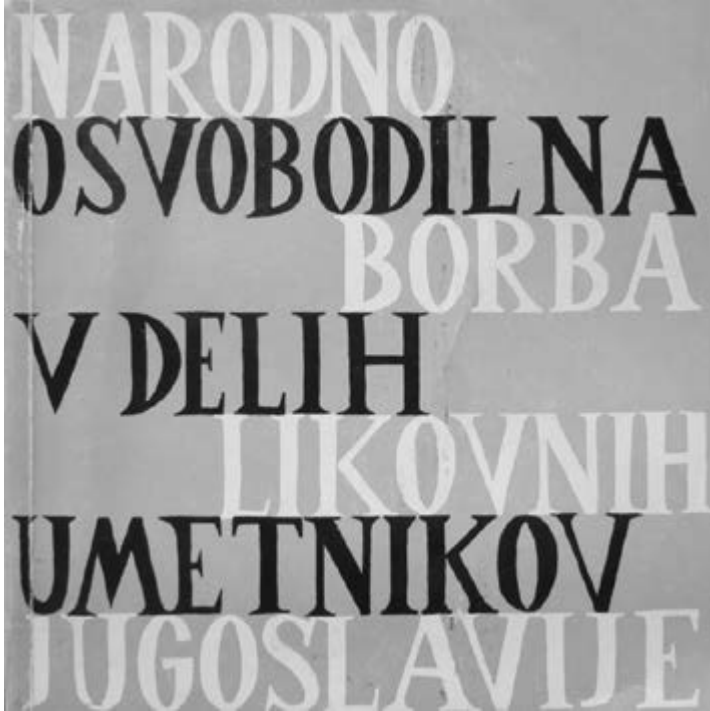
Čeprav je bilo največ gostujočih razstav NOB v *delih likovnih umetnikov Jugoslavije* postavljenih v Ljubljani, vodstvo prestolnične galerije ni pozabilo niti na preostale slovenske kraje. Leta 1971 so si lahko dela 40 slikarjev in 17 kiparjev ogledali v Umetnostni galeriji Maribor,⁸⁷ naslednje leto pa je bilo v celjskem Muzeju revolucije razstavljenih 75 umetnin 65 avtorjev. Ivan Stopar je v naklonjeni recenziji razstavo ocenil za najpomembnejšo likovno manifestacijo moderne dobe v Celju.⁸⁸ Poseben izbor beograjske zbirke je bil pripravljen za celjski Muzej revolucije leta 1973, ko je bila razstavljena jugoslovanska grafika z motivi NOB.⁸⁹

Razstave NOB v *delih likovnih umetnikov Jugoslavije* so bile tudi pomemben izvozni artikel jugoslovanske kulturne diplomacije, zlasti med državami vzhodnega bloka in članicami gibanja neuvrščene. Beograjska galerija je v sedemdesetih letih poskrbela za številna gostovanja zbirke, pri čemer je pomembno vlogo pri organizaciji igral Zvezni zavod za mednarodno znanstveno, prosvetno-kulturno in tehnično sodelovanje. Leta 1972 je približno sto umetnin potovalo v Moskvo in bilo mesec dni razstavljeno v Puškinovem muzeju,⁹⁰ nato pa še v Minsku.⁹¹ Konec naslednjega leta je bilo več kot 50 umetnin razstavljenih v londonskem vojaškem muzeju.⁹² Razstave so odprli še v Romuniji, na Poljskem, Madžarskem, Češkoslovaškem, Kubi, Kitajskem, v Mongoliji, Alžiriji, Maroku, Iraku, Senegalu in Angoli.⁹³

Druga serija vsakoletnih razstav, ki jo je od leta 1966 organizirala beograjska galerija, je nosila naslov *Vojaki – likovni umetniki*. (Sliki 103-104) Razstave so bile po navadi odprte ob dnevu JLA, 22. decembra. Na njih so razstavljali dela vojakov, nastalih med služenjem roka,

- 84 Niko Goršič, »NOB v delih likovnih umetnikov«, *Revija M*, št. 10, 14. 3. 1972, str. 10.
85 Janez Mesesnel, »Nenehno aktualni«, *Delo*, let. 18, št. 170, 24. 7. 1975, str. 5.
86 Dejan Vodovnik, »Razstava likovnih del NOB«, *Delo*, let. 23, št. 245, 22. 10. 1981, str. 9.
87 Brez avtorja, »Maribor: Gostovanje galerije JLA iz Beograda«, *Delo*, let. 13, št. 52, 24. 2. 1971, str. 5.
88 Ivan Stopar, »Veličina izpovedi«, *Novi tednik*, let. 26, št. 17, 26. 4. 1972, str. 7.
89 Brez avtorja, »Grafika NOV v Celju«, *Delo*, let. 15, št. 320, 24. 11. 1973, str. 2.
90 Brez avtorja, »Moskva: Jugoslovanska razstava«, *Delo*, let. 14, št. 31, 3. 2. 1972, str. 6.
91 Brez avtorja, »Razstava NOB – Minsk«, *Delo*, let. 14, št. 82, 25. 3. 1972, str. 14.
92 Brez avtorja, »Likovna dela o NOV v Londonu«, *Delo*, let. 15, št. 173, 27. 6. 1973, str. 7.
93 Mezga, 1988 (gl. op. 16), str. 363.

97





97-102
 Naslovnica kataloga, otvoritev in pogledi na postavitve razstave *NOB v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1971.

in podeljevali nagrade, o katerih je odločal svet galerije. Amaterji so predstavljali le majhen delež razstavljalcev, večina jih je bila diplomantov likovnih akademij. Cvetko je o tem povedal:

»Mladi vojaki radi prevzemajo pobude, da z likovnimi sredstvi izrazijo svoje vtise o življenju v vojski. Tako nadaljujejo tradicijo umetnikov, ki so od začetka narodnoosvobodilne vojske delovali v partizanskih enotah. Bili so borci, a ostali so umetniki, ki so se borili z orožjem in s – slikanjem. Vojaki-slikarji nam življenje v armadi osvetljujejo z njegove notranje strani in s pomočjo njihovih del se da bolje in bolj človeško razumeti mlad človek v uniformi.«⁹⁴

Slovenski ustvarjalci, kolikor je razbrati iz pomanjkljivo dostopnega gradiva, niso bili močno zastopani na teh razstavah. Na prvi razstavi leta 1966 je razstavljal samo France Votlak, na drugi diplomant ljubljanske akademije Danilo Prosenč in na tretji Franc Golob, ki je razstavil tri slike, med katerimi je najbolj odmevala *Post festum* (v katalogu preimenovana v *Vojno*) s prikazom nad tlemi visečih stopal obešenca pred razpadajočim zidom. Kot je pričal slikar, njegov preostali opus, kot je avtoportret v slogu muzikala *Lasje*, za razstave ni bil primeren.⁹⁵

Vidnejši uspeh je leta 1976 dosegel Rudi Španzel, ki je na razstavi vojakov v beograjski galeriji prejel prvo nagrado za sliko *Moje okno*.⁹⁶ Umetnik je po lastnem pričevanju nekaj slik na razstavo poslal na Cvetkovo pobudo, saj je ravnatelj cenil njegovo delo. Kasneje je Španzel iz Beograda prejel klic, da je postal »prvi čopič armade« (srb. »prva četka armije«), in je iz rok narodnega heroja Franca Tavčarja – Roka na svečanosti prejel veliko medaljo. Del nagrade je bila tudi ponudba, da spozna Tita in ga v živo naslika. Četudi je leta 1977 dvakrat čakal na sprejem, ga ni dočakal, češ da se Tito ne počuti dobro.⁹⁷

Motivi razstavljenih likovnih del vojakov so se držali bolj ali manj realističnih prikazov vojaškega življenja. Upodabljali so prizore, ki so jih bili vajeni iz vsakdana: urjenje na terenu, orožje, strelne vaje, stražo, polete, mornarico, radiotelegrafijo, pomoč civilistom, obedovanje, praznovanja itd. Mnogi so intimistično upodobili svoj vojaški kotiček s posteljo, omarico, uniformo, pogledom skozi okno in drugimi elementi, ki dajejo podoben videz tihožitja. Ne manjka niti portretov kolegov ter krajin s panoramo vojašnice. Spet drugi so se posvetili prijetnejšim delom vojakovega življenja: počitku med odmorom, pristočnim dejavnostim, izhodu v mesto, potovanju domov ali obisku dekleta.

94 Cvetko, 1971 (gl. op. 57), str. 489–490.

95 Franc Golob, intervju (gl. op. 41).

96 Brez avtorja, »Nagrada slovenskemu slikarju«, *Delo*, let. 18, št. 303, 29. 12. 1976, str. 8.

97 Rudi Španzel, intervju (gl. op. 42).



103 Pogled na razstavo *Vojaki – likovni umetniki* v Galeriji doma JLA v Beogradu leta 1966.



104 Naslovnica kataloga razstave *Vojaki – likovni umetniki* v Galeriji doma JLA v Beogradu leta 1968.

Sklep

V devetdesetih letih je nekoč skupna armada v očeh številnih nekdanjih Jugoslovanov postala osovraženi agresor, vojaška likovna umetnost pa ni mogla biti ocenjena kot nič drugega razen cenena propaganda. Čeprav je razpad države veliko prispeval k vzpostavitvi takega stališča, je razvidno, da je bilo likovno ustvarjanje in razstavljanje v okviru JLA kompleksen fenomen že desetletja pred vojno. Polje je bilo izjemno heterogeno, razpeto med visoko in ljubiteljsko umetnostjo. V njem so se prepletale stvaritve popolnih amaterjev, pravkar izšolanih ustvarjalcev ter uveljavljenih umetnikov, ki že leta sploh niso imeli stika z vojsko. Ker so teoretiki, likovni kritiki in ideologi nereflektirano težili k obravnavi umetnosti v JLA kot enotnega korpusa, so k njenemu vrednotenju pristopali skozi uveljavljene kriterije visoke umetnosti, ki niso mogli biti ustrezni za ocenjevanje velikega, celo dobršnega dela tega področja jugoslovanske umetnosti. Jugoslavija je spodbujala razvoj amaterizma kot izraza ustvarjalnih sposobnosti širokih množic ter bila pri tem projektu kulturne diseminacije uspešna, vendar so se ambicioznejši načrti za duhovno oplemenitenje državljanov skozi konzumacijo in ustvarjanje visoke umetnosti izkazali za nerealne, če ne utopične. Večina amaterskih ustvarjalcev tako v vojski kot zunaj nje je sledila svojim interesom, ki niso dosegali nivoja visoke umetnosti niti niso imeli tega cilja. Še ena, kot se je izkazalo, nerešljiva uganka je bila obseg svobode, ki so jo imeli vojaki likovniki pri ustvarjanju. Četudi je bilo jasno, katere teme so prepovedane, pa ni bilo nikoli do kraja dorečeno, kaj so pravzaprav zaželeno rešitve pri likovnem ustvarjanju vojakov, to pa je vojakom nehote dokaj na široko odpiralo možnosti svobodnega ustvarjanja. Na splošno je kulturo v JLA pestil razkorak med razvito teorijo in zaostalo prakso, ki je stopicljala daleč za predlogi in smernicami s konferenc. Vsi ti dejavniki so povzročili, da je do sedemdesetih let, še posebej pa v osemdesetih letih smisel likovnega ustvarjanja v JLA postal nejasen v svojih ciljnih in namenih, vsebinsko izprazen, sam v sebi protisloven ter s tem vse manj priljubljen. Razpad države je bil samo zadnji žebelj v krsto že dobra razmajanega likovnega korpusa, ki je s tem prelomom dokončno izgubil vse: svoje ustvarjalce, organizatorje, kritike in konzumente – ali na kratko, svoj kontekst.

Tina Palaić

Zunajevropske zbirke v Goričanah: Prepleti razstavnih diskurzov

Muzej neevropskih kultur je bil prva jugoslovanska ustanova, namenjena zbiranju in razstavljanju zunajevropske etnološke dediščine. Svoje prostore je imel v baročnem dvorcu Goričane pri Medvodah, kjer so prirejali najrazličnejše razstave in dogodke, s katerimi so predstavljali zunajevropske države in materialno kulturo ljudstev z drugih celin. Muzej je deloval med letoma 1964 in 2001 kot dislocirana enota Slovenskega etnografskega muzeja (SEM), ki je imel tedaj svoje prostore v palači današnjega Narodnega muzeja Slovenije. Ob vzpostavitvi muzeja v Goričanah so zunajevropske zbirke, zbrane v 19. in prvi polovici 20. stoletja, ki jih je dotlej hranil SEM, preselili v goričanski dvorec. V času njegovega delovanja so pridobili še posamezne predmete in zbirke, ki so bili večinoma plod stikov in izmenjav med socialistično Jugoslavijo in državami v razvoju v okviru politike neuvrščenosti.¹ Priredili so več kot osemdeset razstav, obiskovalce pa so z zunajevropskimi kulturami seznanjali tudi s pestrim spremljevalnim programom, ki je obsegal vodstva, predavanja muzejskih kustosov in vabljenih predavateljev, predvajanje filmov, prikaze izdelovanja japonske ikebane, predstave indonezijskih lutk ter glasbene in plesne nastope študentov z drugih celin.²

Na pridobitev goričanskega dvorca v upravljanje SEM je vplivalo več dejavnikov. Dvorec je bil po drugi svetovni vojni nacionaliziran, v njem pa so bila sprva stanovanja. Že konec leta 1962 je občinski ljudski odbor Medvode dal pobudo za prenovo dvorca in ureditev muzeja v njem. Ko je januarja 1963 Boris Kuhar, etnolog in novinar, prevzel ravnateljstvo SEM, je takoj prepoznal prostorske, pa tudi kadrovske in finančne težave muzeja.³ Že istega leta so se začeli odvijati pogovori o upravljanju gradu Goričane, kar je sovpadlo tudi s pridobitvijo zbirke avstro-ogrškega mornariškega oficirja Ivana Skuška ml. (1877–1947),⁴



- 1 Gibanje neuvrščenih je povežalo številne po drugi svetovni vojni nastale neodvisne države, večinoma s kolonialno preteklostjo. Med ustanovnimi članicami gibanja je bila tudi Jugoslavija, kjer je leta 1961 potekalo njegovo prvo srečanje. Gibanje je delovalo zlasti kot politična platforma, sodelovanje pa so spodbujali tudi na ekonomskem, znanstvenem in kulturnem področju. Sodelovanja so urejali na podlagi mednarodnih in bilateralnih sporazumov, a so se na različnih področjih uresničevala v različni meri. Več o tem v Aleš Gabrič, »Kulturno in znanstveno sodelovanje neuvrščenih držav v senci političnih dilem«, v: Barbara Predan (ur.), *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva: Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*, Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana, 2022, str. 9–27; Teja Merhar, »Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih«, v: Tamara Soban (ur.), *Južna ozvezdja: Poetike neuvrščenih* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 2019, str. 43–69.
- 2 Tina Palaić, »Muzej neevropskih kultur v Goričanah: Prakse pridobivanja zunajevropskih zbirk, povezanih z gibanjem neuvrščenih«, *Etnolog*, let. 29, 2019, str. 185–208.
- 3 Boris Kuhar, »Štirideset let Slovenskega etnografskega muzeja«, *Slovenski etnograf*, let. 16–17, 1963–1964, str. 5–6.
- 4 Boris Kuhar, »Mojih 25 let v muzeju«, *Etnolog*, let. 23, 2013, str. 317–321. Mornariški oficir Ivan Skušek ml. (1877–1947) je zbirko kitajskih predmetov pridobil med svojim

prav tako pa z bližajočo se obletnico slovenske pokrajinske konference Komunistične partije Jugoslavije (KPJ), ki je v dvorcu potekala septembra 1934. Kuhar je bil z drugimi akterji na kulturni sceni dobro povezan, kar je zagotovo prispevalo k temu, da je goričanski dvorec v upravljanje pridobil prav SEM. V času svojega poklicnega delovanja je sodeloval s Kulturno skupnostjo Slovenije, ki je takrat financirala delovanje kulturnih ustanov, bil pa je tudi pomočnik ljubljanskega župana za kulturo.⁵

SEM je pripravil načrt razstavljanja v dvorcu Goričane, ki je predvidel spominsko sobo za obeležitev 30. obletnice slovenske pokrajinske konference KPJ, prav tako pa tudi razstavo kitajskih predmetov Ivana Skuška ml. in njegove žene Marije Skušek ter slovenske srednjeveške umetnosti v grajski kapeli.⁶ (Slika 106) Ob odprtju muzeja se je pokazalo, da so idejo o razstavljanju srednjeveške umetnosti opustili in se osredotočili na zunajevropske kulture. Oktobra 1964 so lahko bralci *Ljubljanskega dnevnika* zasledili novo strokovno usmeritev goričanskega muzeja, prav tako pa tudi poudarjanje njegove edinstvenosti v jugoslovanskem prostoru, saj je pisec časopisne novice Muzej kultur Azije, Afrike, Amerike in Avstralije, kot se je sprva imenoval, opredelil kot »edini specializirani muzej za izvenevropske kulture v Jugoslaviji«.⁷ Boris Kuhar je pri opredelitvi vloge muzeja v *Naših razgledih* aprila 1969 poudaril tudi njegovo raziskovalno funkcijo. Zapisal je svojo željo, da bi že tega leta v dvorcu zaživel »središče za preučevanje tujih kultur in ljudstev«.⁸

Šele sredi sedemdesetih let, ko se je obseg gostujočih razstav z drugih celin povečal, so v Goričanah pričeli ob promociji razstav pogosteje poudarjati neuvrščenost.⁹ S konceptom muzeja pa so neuvrščenost povezali v začetku osemdesetih let, ko so v muzejskih

bivanjem v Pekingu med letoma 1914 in 1920 in jo ob vrnitvi v Ljubljano hranil v svojem stanovanju. Celotno zbirko je z volilom zapustil Sloveniji in ta je leta 1950 formalno prešla v last Narodnega muzeja. Po smrti Skušekove žene leta 1963 je Narodni muzej zbirko preselil iz stanovanja Skuškovih in jo deloma razstavil, a za celotno zbirko ni imel dovolj prostora. Naslednje leto jo je predal SEM. Po besedah kustosa SEM Ralfa Čeplaka Mencina je bil eden od pogojev za predajo zbirke Narodnemu muzeju ta, da bo zbirka v celoti razstavljena, kar naj bi prispevalo k dodelitvi dvorca Goričane SEM. Več o Skuškovi zbirki v: Ralf Čeplak Mencin, *V deželi nebesnega zmaja*, Založba / *cf., Ljubljana, 2012.

- 5 Nadja Valentinčič Furlan, *Poklon Borisu Kuharju: 1929–2018*, Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 2019.
- 6 Boris Kuhar, »Ureditev muzeja v Goričanah«, *Delo*, let. 6, št. 28, 30. 1. 1964, str. 2. V pregledanih dokumentih argumentacije za razstavljanje srednjeveške umetnosti nisem zasledila.
- 7 Brez avtorja, »Azija, Oceanija, Amerika in Afrika v gradu na Goričanah«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 14, št. 282, 15. 10. 1964, str. 5.
- 8 Boris Kuhar, »Indijska ljudska umetnost«, *Naši razgledi*, let. 18, št. 8, 19. 4. 1969, str. 415.
- 9 Boris Kuhar, »Muzej Goričane – središče za predstavljanje in proučevanje kulture neuvrščenih«, *Komunist*, let. 37, št. 46, 9. 11. 1979, str. 32.

106



Pogled na razstavo *Kulturno zgodovinska zbirka Kitajske*: prvi del stalne postavitve zbirke mornariškega častnika Ivana Skuška ml. in njegove žene Marije Skušek v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1964.

dokumentih Goričane opredelili kot študijski center za preučevanje in predstavljanje kultur neuvrščenih dežel. V skladu z novoopredeljenim namenom so predlagali spremembo naziva muzeja iz Muzej neevropskih kultur v Muzejski center kultur neuvrščenih.¹⁰ Zamisli muzejskega vodstva za preoblikovanje muzeja v vsebinskem, kadrovskem in prostorskem smislu niso nikoli zaživele, so pa odmevale v tedanjem medijskem pisanju. Novinar Sandi Sitar je za *Nedeljski dnevnik* leta

- 10 Brez avtorja, »Muzej Goričane – Načrt usmeritve razvoja 1981–1985. Dokument prenove Muzeja neevropskih kultur v Goričanah«, interni dokument, brez navedene letnice, hrani Arhiv Slovenskega etnografskega muzeja (naprej Arhiv SEM).

po zaključku razstav niso prepustili muzeju. Manjše zbirke predmetov sta na terenu zbrala tudi Boris Kuhar in kustosinja muzeja Pavla Štrukelj, muzeju pa so jih prodali ali podarili tudi tuji študenti iz neuvrščenih držav in drugi posamezniki. Z razstavami, pripravljenimi na podlagi svojih zbirk, je muzej gostoval po različnih krajih v Sloveniji pa tudi v Beogradu,¹⁶ v Goričanih pa so gostovale razstave iz slovenskih muzejev¹⁷ in Muzeja afriške umetnosti iz Beograda.¹⁸

Skoraj polovico razstavne dejavnosti Goričan obsegajo razstave, ki so bile rezultat meddržavnega sodelovanja. Večino teh razstav so posredovale ambasade ali vlade držav v okviru meddržavnega kulturnega in znanstvenega sodelovanja, pripravili pa so jih muzeji v teh državah ali pa za to nalogo določene komisije, znanstveni inštituti ali drugi organi. Finančno sta jih omogočili Kulturna skupnost Slovenije in Ljubljanska kulturna skupnost. V goričanskem muzeju, ki je bil namenjen predstavljanju etnografskega gradiva zunajevropskih ljudstev, umetnostnih razstav iz držav v razvoju praviloma niso organizirali,¹⁹ gostujoče razstave sodobnejšega etnološkega gradiva pa so uokvirili v diskurz ljudske ali uporabne umetnosti neuvrščenih narodov.²⁰

Avtorske razstave je muzej od leta 1966, ko so odprli razstavo *Afrika v zbirkah Slovenskega etnografskega muzeja*, uokviril v cikel občasnih razstav slovenskih popotnikov in zbiralcev, ki so živeli in

16 Nova Gorica (*Afrika v zbirkah SEM*, 1967), Intershop v Ljubljani (*Egipt*, 1971 in *Indija*, 1972), Celje, Murska Sobota, Trbovlje (*Vietnam*, 1971), Slovenj Gradec in Novo mesto (*Vietnam*, 1972), Velenje (*Batik v sodobni umetnosti vzhodne Afrike*, 1972), Nova Gorica (*Kitajske zgodovinske palače v Pekingju*, 1973), Razstavni paviljon Dušana Kvedra na Ptujju (*Kulture neuvrščenih dežel*, 1978), Nova Gorica in Postojna (*Kulture neuvrščenih*, 1979) ter Kranj (*Kulture neuvrščenih*, 1981). S tremi razstavami pa je gostoval tudi v Beogradu (*Umetnost vzhodne Afrike*, 1973, *Batik v umetnosti vzhodne Afrike*, 1980 in *Umetnost Zaira, Konga in Kameruna*, 1982, zadnji dve v Muzeju afriške umetnosti).

17 Pokrajinski muzej Celje (razstavi *53 poštnih postaj na cesti Tōkaidō*, 1965 in *10 let potovanja okrog sveta zbirateljice in pisateljice Alme Karlin*, 1967) in Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož (*Etnološka zbirka Dušana Kvedra*, 1969).

18 Razstavi *Bronasta skulptura zahodne Afrike* (1979) in *Zahodnoafriška keramika* (1984).

19 Izjeme so bile *Razstava kitajskih slikarjev Chow Chian Chiu in Chow Leung Chen iz Hongkonga* (1968), ki sta v svojih delih izhajala iz bogate stare kitajske kulture, v svoji zasebni zbirki pa jih je hranil slovenski zbiratelj, ter gostujoči razstavi *Grafična umetnost kanadskih Eskimov* (1976), ki je prav tako prikazovala tradicionalne kulturne simbole, in *Nandalal Bose: Razstava indijskega slikarja* (1986), ki se je namesto na evropski modernizem opiral na azijske estetske tradicije. Najbrž so se za njih odločili zaradi močno poudarjene tradicije v delih teh avtorjev.

20 Nekaj razstav niso pripravili v dvorcu Goričane, temveč v prostorih SEM v Ljubljani (avtorski sta bili *Ljudska umetnost Indonezije*, 1964, in *Vietnam*, 1970; gostujoče pa *Tresavci: Življenje in delo neke skupnosti v pionirskih dneh Amerike*, 1976; *Ameriška ljudska umetnost (izročilo izročila)*, 1985, in *Ciper – otok Venere: Ljudje in življenje*, 1985) ali v Razstavišču Arkade (*Norveška v slikah in lutkah*, 1968; *Norveška ljudska umetnost*, 1970).



Pogled na razstavo *Afrika v zbirkah Slovenskega etnografskega muzeja* v dvorcu Goričane leta 1966.

potovali po drugih celinah. (Slika 107) Sprva so ga imenovali *Naši popotniki na tujem – zbiralci*, kasneje pa tudi *Naši popotniki – zbiratelji* in *Naši popotniki na tujem – zbiralci in preučevalci*. Gostujoče razstave so, začenši z razstavo *Mehiške maske* leta 1976,²¹ uvrščali v cikel *Predstavljamo vam ljudstva neuvrščenih dežel*, kasneje pa lahko

21 Mehika nikoli ni bila polnopravna članica gibanja neuvrščenih (danes ima status opazovalke), se je pa udeleževala srečanj držav v razvoju (na primer *Kairske konference o problemih držav v razvoju*, 1962) in podpisovala bilateralne sporazume z neuvrščenimi državami. Več v: Vanni Pettinà, »Global Horizons: Mexico, the Third World, and the Non-Aligned Movement at the Time of the 1961 Belgrade Conference«, *The International History Review*, let. 38, št. 4, 2016, str. 741–764. Mednarodno delovanje in zagovarjanje reševanja težav držav v razvoju se je intenziviralo v sedemdesetih letih, ko je državo vodil predsednik Luis Echeverria, ki je začrtal usmeritev mehiške zunanje politike tudi v prihodnje. Glej: Georges Fauriol, »Differing Perceptions in Foreign Policy and Security: The Mexican Foreign Policy Tradition«, *California Western International Law Journal*, let. 18, št. 1, 2015, str. 7–19.

zasledimo še poimenovanji *Kulture nevrščenh* in *Kulturna ustvarjalnost nevrščenh in prijateljskih držav*. Tematska cikla, v katera razstave sicer niso povsem dosledno uvrščali, kažeta na institucionalno razlikovanje med razstavami, ki so bile plod zbiranja posameznikov s slovenskega ozemlja v različnih časovnih obdobjih, in gostujočimi razstavami, ki so bile rezultat izmenjav med državami v okviru nevrščenh oziroma drugih meddržavnih sodelovanj ali sodelovanj med jugoslovanskimi muzeji. Nedoslednost se kaže tudi v uvrščanju nekaterih gostujočih razstav, ki so jih poslale države v razvoju, v cikel razstav iz nevrščenh držav, četudi te države niso bile članice gibanja nevrščenh.

Čeprav so v muzeju gostujoče razstave iz držav v razvoju organizirali že pred letom 1976, pa povečanje njihovega obsega sredi sedemdesetih let in nato upad od druge polovice osemdesetih let odslikavata širše spremembe tako v samem gibanju nevrščenh kot tudi v jugoslovanski kulturni politiki. Po pisanju zgodovinarja Dragana Bogetića se je gibanje stabiliziralo šele proti koncu šestdesetih let, ko so se oblikovali njegovi prvi stalni organi, sedemdeseta leta so prepoznana kot »zlata doba nevrščenh«, ko so se države članice usmerile v boj za transformacijo obstoječih mednarodnih ekonomskih odnosov in reševanje ekonomskih težav držav v razvoju, po Titovi smrti leta 1980 pa so se nesoglasja med članicami gibanja ponovno začela krepiti in nevrščeni so začeli izgubljati svojo moč.²² Na ravni jugoslovanske kulturne politike pa lahko povečanje obsega gostujočih razstav v drugi polovici sedemdesetih let v Goričanah pripišemo reorganizaciji področja, ko je več pristojnosti zanje dobil Zavod SR Slovenije za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje.

Razstavniki diskurzi v Muzeju neevropskih kultur

V Muzeju neevropskih kultur v Goričanah so z avtorskimi in gostujočimi razstavami mobilizirali različne diskurze, ki so odslikavali in hkrati krepili tedanje politične in kulturne tendence v državi. Prevladovalo je pet diskurzov, ki so tematizirali pomen narodnoosvobodilnega boja (NOB) za Jugoslavijo in druge države članice gibanja nevrščenh oziroma držav v razvoju, poudarjali politiko nevrščenh, zagovarjali protikolonializem, prispevali h krepitvi nacionalne identitete s poudarjanjem vloge slovenskih zbiralcev, prav tako pa prispevali k eksotizaciji Drugega. Diskurz NOB so v muzeju poudarjali zlasti v prvem desetletju njegovega delovanja, čeprav ga zasledimo še v osemdesetih letih. Sredi sedemdesetih let sta ga začela izpodrivati poudarjanje nevrščenh in vloge kulture ter umetnosti v boju proti kolonializmu. Poudarjanju pomena slovenskih zbiralcev in eksotizaciji Drugega lahko sledimo ves

22 Dragan Bogetić, »Jugoslavija i nesvrstanost: Prilog prevazilaženju predrasuda i stereotipa«, *Annales*, let. 24, št. 4, 2014, str. 615–624.

čas delovanja Goričan, sredi sedemdesetih pa je zlasti v medijskem pokrivanju razstav mogoče zaslediti tudi sicer maloštevilne pozive k presejanju evrocentrizma in evropskih meril vrednotenja drugih kultur. Medtem ko so diskurzi NOB, nevrščenh in protikolonializma prisotni v manjšem obsegu in zlasti ob poudarjanju spomina na določene pretekle ali opozarjanju na aktualne dogodke, je mogoče iz diskurzov o Slovencih in Drugih razbirati globlje in močnejše zakoreninjene predstave o sebi in Drugem. Uporabljeni diskurzi te predstave odslikavajo in jih hkrati krepijo, kar bom pokazala v nadaljevanju, ob tem pa bom poskusila osvetliti tudi vpliv jugoslovanske politike nevrščenh na muzejsko delovanje.

Diskurze sem prepoznala na podlagi pregleda znanstvenih in strokovnih člankov, ki se nanašajo na delovanje muzeja s poudarkom na praksah razstavljanja, muzejskih razstavnih katalogov in člankov v dnevnikih (*Delo*, *Večer*, *Ljubljanski dnevnik* in kasneje *Dnevnik*, *Primorski dnevnik*) ter tedenskih (*Komunist*, *Tovariš*, *7 dni*, *Nedeljski dnevnik*) časnikih in v štirinajstdnevniku *Naši razgledi*, ki so izšli med letoma 1960 in 1990, in tudi v drugih časopisih. Poleg tega sem pregledala dostopno arhivsko gradivo, ki ga hranita SEM in Marinka Oblak, nečakinja muzejske kustosinje Pavle Štrukelj.

Diskurz narodnoosvobodilnega boja

V zgodnjem obdobju delovanja muzeja pri zamišljanju njegove družbene vloge v ospredje niso postavljali jugoslovanske zunanje politike, usmerjene v nevrščenh, temveč politični diskurz o NOB, ki je ostal prisoten ves čas delovanja muzeja v obravnavanem obdobju. Ta diskurz se je v pomembni meri navezoval na sam goričanski dvorec kot prostor spomina na pokrajinsko konferenco KPJ, ki je tam potekala leta 1934. Ob odprtju muzeja septembra 1964 so namreč pripravili spominsko sobo, ki je tematizirala 30. obletnico te konference. (Slika 108) Leta 1984 so spominsko sobo prenovili, pripravili pa so tudi novo razstavno sobo, v kateri so osvetlili vlogo gradu kot nacističnega zbirnega taborišča v drugi svetovni vojni. Z razstavama in spremljevalnimi prireditvami so obeležili 50. obletnico pokrajinske konference KPJ in 20-letnico muzeja Goričane.²³

Poleg poudarjanja pomena NOB za socialistično Jugoslavijo so NOB izpostavljali tudi na razstavah zunajevropskih zbirk kot povezovalni element z narodi z drugih celin. Izrazito je bil poudarjen na razstavi o Vietnamu, odprti leta 1970 v prostorih SEM v Ljubljani. Pripravili so jo v sodelovanju z Republiškim koordinacijskim odborom

23 Brez avtorja, »Proslava v Goričanah v Medvodah«, *Delo*, let. 26, št. 217, 17. 9. 1984, str. 1; Beti Bobnar, »Slovesnost ob 50-letnici pokrajinske konference KPJ in 20-letnici muzeja Goričane: Goričane so oživele«, *Dnevnik*, let. 33, št. 255, 17. 9. 1984, str. 2; Branko Sosič, »Plod večletnega trdega dela mladih slovenskih komunistov«, *Delo*, let. 26, št. 217, 17. 9. 1984, str. 2.



108
Spominska soba, postavljena ob 30-letnici slovenske pokrajinske konference Komunistične partije Jugoslavije, v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1964.

Z razstave *Vietnam* v Slovenskem etnografskem muzeju na Prešernovi cesti v Ljubljani leta 1970.



za pomoč žrtvam imperialnega nasilja pri Republiški konferenci Socialistične zveze delovnega ljudstva (RK SZDL) in jo posvetili desetletnici narodnoosvobodilne fronte te države. Po poročanju *Ljubljanskega dnevnika* je SEM s to razstavo poudaril narodnoosvobodilni boj vietnamskega ljudstva in njegovo veliko trpljenje pri tem, spodbudilo pa jo je spoznanje, »da pri nas sicer mnogo vemo o vztrajnem in trdem boju Vietnamcev za svobodo, zelo malo pa o kulturni in zgodovinski podobi tega naroda.«²⁴ Organizatorji so prek časopisov pozvali tiste, ki so potovali po Vietnamu in kupili predmete ali od tam prejeli darove, da te za čim bolj verodostojni prikaz države posodijo muzeju za razstavo. Poleg predstavitve etnološke podobe vietnamskega ljudstva so na razstavi prikazali tudi sodelovanje Jugoslavije pri naporih za pomoč Vietnamcem v njihovem boju, pri čemer so poudarili podobnost med jugoslovanskim in bojem vietnamskega ljudstva za njihovo svobodo, neodvisnost in samoodločbo.²⁵ (Slika 109) Medijski odziv je izpostavil aktualnost razstave in kritiko vojne v Vietnamu.²⁶

Tudi ob razstavi *Mongolija: Razstava zbirke Hele in Staneta Kolmana*, ki je bila odprta leta 1971, je muzej poudaril narodnoosvobodilni boj mongolskega ljudstva. Kuhar je v uvodu v katalog razstave zapisal, da ta predstavlja »prispevek našega muzeja k proslavljanju petdesetletnice zmage revolucije v tej državi in ustanovitve mongolske socialistične republike.«²⁷ Vlogo NOB v drugi svetovni vojni je poudaril tudi novinar Franc Fideršek, ki je v razstavnem katalogu *Kulture neuvrščenih dežel: Razstavnih paviljon Dušana Kvedra v Ptujju od 12. oktobra do 15. novembra 1978* v uvodnem besedilu o politiki neuvrščenosti poudaril pomen boja »narodov za narodno osvoboditev in za družbeni napredek.«²⁸ Razstavo je pripravil SEM, v ptujskem muzeju pa je gostovala ob 35. obletnici *Kočevskega zbora – zbora odposlancev slovenskega naroda*.

Leta 1981 so NOB poudarili ob več priložnostih. Razstavo *Mehiška ljudska umetnost* so odprli na predvečer dneva vstaje slovenskega ljudstva (22. julij), kar je bil pomemben del njene promocije.²⁹ Razstavo

24 Brez avtorja, »Razstava o Vietnamu«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 20, št. 335, 11. 12. 1970, str. 5.

25 *Vietnam* (razstavnih katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1970.

26 VŠ, »V Ljubljani razstava o Vietnamu«, *Delo*, let. 12, št. 346, 22. 12. 1970, str. 16; Brez avtorja, »Razstava o Vietnamu«, *Delo*, let. 12, št. 332, 8. 12. 1970, str. 5.

27 Boris Kuhar, »Mongolska zbirka Hele in Staneta Kolmana«, v: *Mongolija: Razstava zbirke Hele in Staneta Kolmana* (razstavnih katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1971, str. 2.

28 Franc Fideršek, »Politika neuvrščenosti«, v: Štefka Cobelj (ur.), *Kulture neuvrščenih dežel: Razstavnih paviljon Dušana Kvedra v Ptujju od 12. oktobra do 15. novembra 1978* (razstavnih katalog), Pokrajinski muzej v Ptujju, Ptuj, 1978, str. 5.

29 D. Ž., »Razkošje mehiške ljudske umetnosti«, *Primorski dnevnik*, let. 37, št. 11004, 2. 8. 1981, str. 5; Brez avtorja, »Mehiška ljudska umetnost«, *Delo*, let. 23, št. 166, 21. 7. 1981, str. 8.

El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja so po poročanju *Dela* priredili v počastitev ustanovitve Osvobodilne fronte 27. aprila in 20. obletnice konference neuvrščenih v Beogradu.³⁰ Leta 1982 so ob razstavi *Umetnost DLR Koreje* prav tako aktivirali politični diskurz. Novinarka Olga Ratej je o razstavi zapisala: »Postavili so jo s prijateljskim poudarkom in politično počastitvijo: s cvetjem, zastavama in fotografijama korejskega voditelja Kim Il Sunga in našega pokojnega predsednika Josipa Broza Tita.«³¹ Diskurz NOB kot povezovalni element med Jugoslavijo in drugimi neuvrščenimi državami so kontinuirano uporabljali, se je pa zlasti od sredine sedemdesetih let naprej začel prekrivati s poudarjanjem neuvrščenosti.

Diskurz neuvrščenosti

V prvih desetih letih delovanja Muzeja neevropskih kultur lahko v katalogih razstav zasledimo poudarjanje prijateljstva z državami, katerih materialno kulturo so predstavljali, sama neuvrščenost pa je redko neposredno omenjena. Predstavljanje kultur in umetnosti prijateljskih držav je v svojih uvodnih besedilih poudarjal tedanji ravnatelj muzeja Boris Kuhar,³² na prijateljstvo med državami pa so opozarjali tudi drugi pisci besedil.³³ Do naslanjanja na koncept neuvrščenosti je v kulturnih in izobraževalnih institucijah prišlo z zamikom, na kar kaže tudi opozarjanje Zvezne komisije za kulturne zveze s tujino, da v teh ustanovah vlada pomanjkanje interesa za sodelovanje z državami v razvoju.³⁴ Manjši interes za taka sodelovanja je bil tudi v Sloveniji vse do sredine sedemdesetih let, na kar so opozarjali v Slovenskem orientalističnem društvu,³⁵ posebej intenzivno pa arheologinja in egip-tologinja Bernarda Perc, ki si je vrsto let neuspešno prizadevala v

Slovenijo pripeljati razstavo iz Egipta.³⁶ V našem prostoru bi morali orientalistiki po njenem mnenju posvetiti več pozornosti »zaradi zemljepisne lege Jugoslavije, zaradi njene kulturne dediščine in zaradi njene zunanje politične usmeritve«. ³⁷ V enem od svojih zapisov v *Dnevniku* je opozorila, da bo potreba po razširitvi sodelovanja z državami v razvoju ostala samo politična parola, »dokler ne bo prišla naša pripadnost k neuvrščenim v našo zavest«. ³⁸

Obsežnejše omembe neuvrščene politike, usklajevanje muzejskega programa in komuniciranje z javnostjo v skladu z njo lahko v Muzeju neevropskih kultur v Goričanah opazimo šele v drugi polovici sedemdesetih let. Muzej je leta 1977 z namenom predstaviti neuvrščeno politiko in kulture izbranih neuvrščenih držav pripravil avtorsko razstavo *Kulture neuvrščenih*, pri čemer so svoje zbirke opredelili kot izhodišče teh prizadevanj. V napovedi razstave so izrazili svojo namero čim nazorneje predstaviti gibanje, poudariti prispevek jugoslovanskega predsednika Josipa Broza - Tita pri »razvoju in širjenju ideje o neuvrščenem svetu«, ponuditi osnovne podatke o vseh državah članicah gibanja in opredeliti »vsebinsko stopnjo in vrednost različnih afriških, azijskih in južnoameriških kultur«. ³⁹ Sodeč po poročilu o pripravljenih razstavah v Goričanah, ki za leto 1977 navaja razstavo *Kulture neuvrščenih: Šrilanka in Indija*,⁴⁰ so tematsko prikazali ti dve državi. Ker razstavnega kataloga, ki bi ga pripravili v Goričanah, nisem našla, mediji pa so razstavo zgolj napovedali, poročanja o njej pa nisem zasledila, je bilo podatek teže preveriti. Muzej Goričane je razstavo o kulturah neuvrščenih držav pripravil tudi za druga prizorišča. Vsaj pri razstavi v Pokrajinskem muzeju Ptuj leta 1978 je bila vsebina širša. To je razvidno iz razstavnega kataloga *Kulture neuvrščenih držav: Razstavnih paviljon Dušana Kvedra od 12. oktobra do 15. novembra 1978*, ki ga je uredila Štefka Cobelj,⁴¹ kustosinja v Pokrajinskem muzeju Ptuj. Besedilo o politiki neuvrščenih je pripravil novinar Franc Fideršek, ki je orisal nastanek in razvoj gibanja ter poudaril vlogo predsednika Tita. Katalog vključuje še kratko besedilo »Kulture neuvrščenih«, ki ga je pripravil Boris Kuhar in v njem poudaril, da so se neuvrščene države morale najprej osvoboditi kolonializma, nato pa so »začele iskati svojo zgodovino, svojo identiteto, svojo avtentično kulturo, svoj lastni jaz,

30 B.[oris] K.[uhar], »Razstava oživlja staro in znano legendo o zlatu«, *Delo*, let. 23, št. 90, 18. 4. 1981, str. 6.

31 Olga Ratej, »Korejska uporabna umetnost iz bogate kulturne dediščine«, *Delo*, let. 24, št. 262, 10. 11. 1982, str. 7.

32 Boris Kuhar, »Ljudska umetnost Indonezije v Slovenskem etnografskem muzeju«, v: *Ljudska umetnost Indonezije: Razstava zbirke Vere in Aleša Beblerja* (razstavnih katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1964, str. 3; *Indijsko zanatstvo: Izložba* (razstavnih katalog), Muzej primenjene umetnosti in Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom, Beograd, 1968; slovenski dodatek h katalogu, brez avtorja. Kuhar, 1971 (gl. op. 27), str. 2.

33 Raden Subijakto, »Razstava, ki nas seznanja z Indonezijo«, v: *Ljudska umetnost Indonezije: Razstava zbirke Vere in Aleša Beblerja* (razstavnih katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1964, str. 4; Stane Kolman, »Mongolija«, v: *Mongolija: Razstava zbirke Hele in Staneta Kolmana* (razstavnih katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1971, str. 4–6.

34 Gabrič, 2022 (gl. op. 1), str. 9–27; Merhar, 2019 (gl. op. 1), str. 43–69.

35 Jože Kastelic in drugi, »Predgovor«, v: Milan Štante (ur.), *Simpozij Orientalistika in neuvrščeni svet: stanje in perspektive jugoslovanske orientalistike*, Slovensko orientalistično društvo, Ljubljana, 1977, str. v–vi.

36 Bernarda Perc, »Razstava iz Egipta«, *Delo*, let. 14, št. 330, 5. 12. 1972, str. 7; Bernarda Perc, »Mednarodna razstava: Stari Egipt«, *Dnevnik*, let. 21, št. 340, 16. 12. 1972, str. 5.

37 Bernarda Perc, »K neevropskim izročilom«, *Delo*, let. 17, št. 7, 10. 1. 1975, str. 9.

38 Bernarda Perc, »Stari Egipt v Ljubljani«, *Dnevnik*, let. 24, št. 76, 19. 3. 1975, str. 5.

39 Vili Vuk, »Kulture neuvrščenih«, *Večer*, let. 33, št. 40, 18. 2. 1977, str. 6.

40 Brez avtorja, »Razstave Etnografskega muzeja: (1963–1983)«, *Slovenski etnograf*, let. 31, 1980/1982, str. 219–229.

41 Za seznam gostovanj te razstave glej opombo številka 16.

vse tisto, kar so jim beli kolonizatorji stoletja odrekli». ⁴² Z razstavo naj bi izpolnjevali sklepe iz 5. konferenice neuvrščenih v Columbu leta 1976, bila pa naj bi del večjega cikla, ki naj bi predstavljal kulture in umetnost ljudstev iz neuvrščenih dežel. ⁴³ Na razstavi so z afriške celine predstavili Tunizijo, Alžirijo, Egipt, Kenijo in Tanzanijo, z azijske Šrilanko, Indijo in Indonezijo, iz Latinske Amerike pa Mehiko in Peru. ⁴⁴ Med razlogi za razstavo je Kuhar poleg boljšega razumevanja zgodovine, kulture in umetnosti teh držav in s tem tudi razumevanja svoje zgodovine in kulture poudaril tudi bližino neuvrščenih držav in našo dolžnost, da jih spoznavamo: »Te kulture predstavljamo zato, ker so nam ljudstva neuvrščenih dežel vedno bližje. Postala so naš enakopravni partner v velikem gibanju sedanjosti in prihodnosti. Te dežele postajajo naši enakopravni partnerji v ekonomskih odnosih pa tudi v široki izmenjavi kulturnih dosežkov. Enakopravni partnerji pa terjajo tudi enakopravno obravnavo na vseh področjih.« ⁴⁵

Ideje neuvrščenosti pa so poudarjali zlasti pri gostujočih razstavah iz držav z drugih celin. V nadaljevanju je pregled vseh gostujočih razstav po letih med letom 1965, ko je v goričanskem muzeju prvič gostovala razstava z druge celine, in letom 1990, ko je bil dvorec začasno zaprt. Pregled pokaže, da so razstave gostovale iz neuvrščenih držav, držav v razvoju, ki niso bile članice gibanja, in tudi iz zahodnih držav, kot so bile na primer Avstralija, Nova Zelandija in Združene države Amerike. V pregledu navajam najprej tiste iz neuvrščenih držav, nato pa še preostale, pri čemer status držav podrobneje pojasnujem v opombah. ⁴⁶

Pregled gostujočih razstav, ki so jih pripravile vlade in muzeji neuvrščenih in drugih zunajevropskih držav, pokaže na precejšnjo dinamiko mobilizacije diskurza neuvrščenosti v promociji razstav. Gibanje so začeli pogosteje omenjati v drugi polovici sedemdesetih let, v drugi polovici osemdesetih pa je začelo izgubljeni svojo moč. V razstavnih katalogih, pripravljenih ob gostujočih razstavah, so

42 Boris Kuhar, »Kulture neuvrščenih«, v: Štefka Cobelj (ur.), *Kulture neuvrščenih dežel: Razstavni paviljon Dušana Kvedra v Ptujju od 12. oktobra do 15. novembra 1978* (razstavni katalog), Pokrajinski muzej v Ptujju, Ptuj, 1978, str. 9.

43 Prav tam. Kuhar zapiše, da je na razstavi Tunizijo predstavil tunizijski umetnik Zoubeir Turki in da so bili predstavljeni tudi kipi kenijskega umetnika Louisa Mwanikija iz Nairobija. Preostale države so predstavili s starejšimi predmeti za vsakdanjo uporabo ali pa s starejšo ter sodobno umetnostjo, ki pa je bila anonimna.

44 Tunizija, Alžirija, Egipt, Šrilanka, Indija in Indonezija so se gibanju neuvrščenih pridružile leta 1961, Tanzanija in Kenija leta 1964, Peru leta 1973, Mehika pa nikoli ni bila članica gibanja.

45 Kuhar, 1978 (gl. op. 42), str. 11.

46 Kjer ni navedeno drugače, se naslanjam na podatke, ki sem jih pridobila na spletni strani gibanja neuvrščenih, ki ga je zajela in arhivirala digitalna knjižnica Internet Archive v sklopu Wayback Machine, dostopno na <https://web.archive.org/web/20190327085806/https://mnoal.org/nam-members> (dostopano 26. 1. 2024).

neuvrščenost največkrat le omenili in poudarili prijateljsvo z neuvrščeno državo ter pomen spoznavanja njene kulture, podrobneje pa teh povezav med državami niso osvetljevali. Najpogosteje so v katalogih orisali zgodovino države in posamezne vidike kulture oziroma umetnosti ljudstev, katerih materialna kultura je bila predstavljena na razstavi.

Komisija za kulturne zveze s tujino je pri organizaciji gostujočih razstav z Muzejem neevropskih kultur prvič sodelovala že leta 1965, ko je omogočila gostovanje razstave *Črnska umetnost*. Ta je bila rezultat skupne organizacije veleposlaništev Senegala, Malija, Gvineje in Afriškega inštituta v Dakaru, ⁴⁷ zastavili pa so jo kot del mednarodne promocijske kampanje za *Svetovni festival črnske umetnosti*, ki je potekal naslednje leto v Dakaru. V Sloveniji je razstavna kritika letela predvsem na njeno nesistematičnost in nepogledjenost, ki so jo povezali s skromnim financiranjem tega področja. ⁴⁸ Leta 1969 je komisija posredovala pri gostovanju razstav *Indijska ljudska umetnost* in *Čilska ljudska in uporabna umetnost*. ⁴⁹ Istega leta je muzej Goričane gostil razstavo *Gandhi – stoletnica rojstva*; avtorstvo razstave ni znano. ⁵⁰ V okviru meddržavnega sodelovanja je SEM z Ameriškim informativnim centrom leta 1973 organiziral še razstavo *Slikarstvo: Washington Art Today*, ki je na ogled ponudila dela treh sodobnih ameriških slikarjev.

Pomen spoznavanja prijateljskih in neuvrščenih držav so v muzeju prvič poudarili leta 1976 ob razstavi *Mehiške maske*, čeprav Mehika ni bila članica gibanja. ⁵¹ Tega leta so priredili še gostovanje razstav *Tresavci: Življenje in delo neke skupnosti v pionirskih dneh Amerike* in *Grafična umetnost kanadskih Eskimov*, ki prav tako nista spadali v sklop izmenjav med neuvrščenimi državami, je pa slednja orisala umetnost kanadskih staroselskih ljudstev. Leta 1977 so neuvrščenost ponovno poudarili ob razstavah *Predkolumbijska umetnost Peruja* ⁵² in *Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v republiki Venezueli*. ⁵³ V letu 1978 v Goričanah niso organizirali nobene gostujoče razstave iz katere

47 Mali in Gvineja sta bila člana gibanja neuvrščenih od leta 1961, Senegal pa od leta 1964.

48 A.[leksander] Bassin, »Črnska umetnost«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 15, št. 332, 10. 12. 1965, str. 7.

49 Indija je bila ustanovna članica gibanja, Čile pa se je gibanju pridružil leta 1971.

50 Brez avtorja, »Razstave ...«, 1980/1982 (gl. op. 40), pp. 219–229.

51 Glej opombo 20.

52 Boris Kuhar, »Razstava umetnosti starega Peruja«, v: Pavla Štrukelj (ur.), *Predkolumbijska umetnost Peruja* (razstavni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1977, str. 6; Sandi Sitar, »Predkolumbijska umetnost Peruja v Goričanah: Razstava leta«, *Dnevnik*, let. 26, št. 235, 30. 8. 1977, str. 5.

53 *Indijanci Amazonke: Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v republiki Venezueli: Etnološka zbirka Edgarda Gonzalesa Niña* (razstavni katalog), Pavla Štrukelj (ur.), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1977, str. 2. Venezuela se je gibanju neuvrščenih pridružila leta 1989.

od neuvrščenih držav. Leta 1979 je indonezijska ambasada v Beogradu posredovala razstavo *Indonezijska sodobna grafika*, priredili pa so tudi razstavo *Umetnost Aztekov*, ki sta jo v sodelovanju s SEM organizirala Nacionalni antropološki muzej Mehike in Mehiška ambasada iz Beograda.

Leta 1980 so priredili razstavi *Umetnost Makonde iz Tanzanije*, ki jo je posredovala vlada Tanzanije v okviru kulturno-prosvetnega sodelovanja med državama, in *Prebujena Afrika v pesmi in literaturi*, ki je prikazala sodobno založniško dejavnost iz trinajstih afriških držav. Knjige so pripeljali iz Beograda po izvedenem simpoziju *Dnevi informiranja o afriški literaturi*. Tega leta so si lahko obiskovalci Goričan ogle dali še razstavo *Kitajske vezenine*, ki je potovala po evropskih mestih in v Goričanah gostovala v okviru kulturno-prosvetnega sodelovanja med državama, čeprav tudi Kitajska ni bila članica gibanja.⁵⁴

Leto 1981 je bilo za muzej izjemno plodno, saj so pripravili kar šest gostujočih razstav. Obeležitvi 20. obletnice *1. vrha gibanja neuvrščenih*, ki je potekala v Beogradu, so posvetili razstavi *Sirija skozi stoletja*, ki jo je pripravil etnografski muzej iz Damaska v organizaciji Veleposlaništva Sirije iz Beograda in SEM,⁵⁵ ter *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja*, ki jo je pripravil Muzej zlata iz Bogote v Kolumbiji, čeprav Kolumbija takrat še ni bila članica gibanja.⁵⁶ V sodelovanju z vlado Mehike so v Goričanah predstavili še *Mehiško ljudsko umetnost*, na podlagi darila mednarodnega fonda za razvoj kulture Unesco pa sta Muzej afriške umetnosti iz Beograda in SEM pripravila razstavo umetniške in dokumentarne fotografije izraelske fotografkinje Marli Shamir (1919–2017) *Južno od Sahare*. Dve razstavi so priredili v sodelovanju z ambasadama Avstralije in Nove Zelandije, čeprav državi nista bili članici neuvrščenih.⁵⁷

Leta 1982 so organizirali štiri gostujoče razstave. V sklop izmenjav z neuvrščenimi državami je spadala le razstava *Umetnost DLR Koreje*,⁵⁸

54 Kitajska je postala država opazovalka v gibanju neuvrščenih leta 1992. Glej: Tom Fowdy, »China's foreign policy is rooted in non-alignment«, *china.org.cn*, 30. 3. 2021, URL: http://www.china.org.cn/opinion/2021-03/30/content_77359553.htm (dostopano 26. 1. 2024).

55 Brez avtorja, »Sirijska umetnost v Muzeju Goričane«, *Delo*, let. 23, št. 216, 18. 9. 1981, str. 5. Sirija je postala članica gibanja leta 1964.

56 P.[avla] Š.[trukelj], »Kultura zlatarske umetnosti iz Kolumbije: Umetniška dela Indijan- cev iz obdobja od 1. do 16. stoletja«, *Primorski dnevnik*, let. 37, št. 10926, 3. 5. 1981, str. 4; B.[oris] K.[uhar], 1981 (gl. op. 30), str. 6. Kolumbija je postala članica gibanja leta 1983.

57 Etnografski muzej Zagreb je v sodelovanju z ambasado Nove Zelandije organiziral razstavo *Tangata – pogled Maorov na svet*, z Odborom za umetnost aboriginov avstralskega sveta pa so priredili razstavo *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije*. Z razstavama so obravnavali tematiko staroselskih kultur, kar spada na področje dela etnografskega muzeja.

58 Severna Koreja je postala članica gibanja leta 1975.

za katero pa se ve le, da jo je organiziral SEM, o drugih sodelujočih pri pripravi razstave niso poročali in tudi v razstavnem katalogu tega podatka ni. Razstave *Avstralsko sodobno lončarstvo*, ki sta jo pripravila Zbornica za umetno obrt pri avstralski vladi in Ministrstvo za zunanje zadeve,⁵⁹ *Kitajska keramika in porcelan*, ki je potovala po Evropi in bila prirejena v Goričanah kot rezultat meddržavnega sporazuma med državama, in *Ljudska umetnost Ekvadorja*,⁶⁰ za katero pa razen muzeja v Goričanah ni mogoče natančno določiti organizatorja, niso spadale v sklop izmenjav z neuvrščenimi državami.

Tudi v naslednjih dveh letih muzej ni organiziral izmenjave razstav z neuvrščenimi državami, vendar je s svojima razstavama gostovala Kitajska. Državni zgodovinski muzej iz Pekinga je leta 1983 pripravil razstavo *Kitajsko novo leto: Razstava novoletnih slik*, leto kasneje pa še *Kitajske papirnate izrezanke*. Šele leta 1985 so obiskovalci imeli ponovno priložnost videti razstavo iz neuvrščene države, in sicer so priredili razstavo *Ciper – otok Venere: Ljudje in življenje*, ki jo je v okviru Programa kulturnega sodelovanja med Ciprom in Jugoslavijo posredovala vlada Republike Ciper.⁶¹ Leta 1985 je muzej v sodelovanju z Ameriškim kulturnim centrom pripravil še razstavo *Ameriška ljudska umetnost danes: Tradicije številnih narodov*, v sodelovanju z Zvezo mongolskih umetnikov iz Ulan Batorja pa razstavo *Sodobna uporabna umetnost Mongolije*.⁶²

Leta 1986 so pripravili razstavo *Nandalal Bose: Razstava indijskega slikarja*, leta 1988 pa še razstavo *Spoznajte Tanzanijo – od odkritja najstarejše človeške lobanje do danes*. Slednja je bila pripravljena v sodelovanju z Galerijo umetnosti neuvrščenih držav »Josip Broz Tito« iz Titograda⁶³ (danes Podgorica), zasnovali pa so jo tanzanijski strokovnjaki na povabilo Jugoslavije. Obe razstavi sta spadali v okvir izmenjav z neuvrščenimi državami.

Podrobnejši pregled gostujočih razstav, ki so v goričanski muzej prišle z drugih celin, pokaže, da je bila več kot polovica razstav iz držav, ki (še) niso bile članice gibanja neuvrščenih, čeprav so nekatere, zlasti tiste z afriške in južnoameriške celine, uokvirjali v ta diskurz. Sklepamo lahko, da se jim vzpostavljanje ločnice med neuvrščenimi državami

59 Olga Ratej, »Leptote s treh celin v goričanskem muzeju«, *Delo*, let. 24, št. 65, 19. 3. 1982, str. 11.

60 Ekvador se je gibanju pridružil leta 1983.

61 Ciper je bil član gibanja med letoma 1961 in 2004.

62 Mongolija se je gibanju pridružila leta 1993.

63 Neposredno pod okriljem gibanja neuvrščenih je bila leta 1984 v Titogradu (danes Podgorica, Črna gora) ustanovljena Galerija umetnosti neuvrščenih držav »Josip Broz Tito«, namenjena zbiranju in predstavljanju umetnosti in kultur neuvrščenih držav in držav v razvoju. Glej Bojana Piškur, »Južna ozvezdja: Druge zgodovine, druge modernosti«, v: Tamara Soban (ur.), *Južna ozvezdja: Poetike neuvrščenih* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 2019, str. 9–24.

in tistimi, s katerimi so sicer sodelovali na podlagi meddržavnega sporazuma, čeprav niso bile članice gibanja, ni zdelo bistvenega pomena. Do tega je morda prišlo iz političnih razlogov, saj so se nekatere teh držav kasneje pridružile gibanju in je kulturna izmenjava lahko pomenila tudi utiranje poti k pridružitvi. Pregled katalogov in drugih zapisov pokaže, da se pripovedi o kulturah in dediščinah neuvrščenih držav pravzaprav niso bistveno razlikovale od pripovedi v zvezi z državami, ki gibanju niso pripadale. Prav tako so, sodeč po pregledanih virih, gibanje neuvrščenih tematizirali le z avtorsko razstavo *Kulture neuvrščenih* (1977). To lahko kaže na to, da je neuvrščenost služila tudi kot promocijski maneuver muzeja in način zagotavljanja financiranja razstav,⁶⁴ muzej pa se je z razstavami in uporabljenimi diskurzi vpel v obstoječ politični okvir, ki je poganjal mednarodno sodelovanje in izmenjave. Kljub temu pa moramo poudariti, da so v muzeju z nekaterimi razstavnimi projekti izpostavili kritiko kolonializma in njegovih uničujočih posledic za družbo in kulturni razvoj v nekdanjih kolonijah. Čeprav samega gibanja niso pogosteje tematizirali, pa so z nekaterimi razstavami pozivali k spoštovanju načel, ki jih je zagovarjalo gibanje, zlasti k ohranjanju dediščine in tradicije, prav tako pa tudi k večji pravičnosti in enakosti med državami.

Diskurz protikolonializma

Dlje časa trajajoča prizadevanja za osamosvojitve koloniziranih držav od kolonialnih imperijev so po drugi svetovni vojni prinesla rezultate. V teh procesih sta imeli kultura in dediščina pomembno vlogo, saj sta legitimirali zahteve po osamosvojitvi, hkrati pa so s svojimi dolgimi kulturnimi tradicijami nekdanje kolonije utrjevale svoje novo mesto v globalnem sistemu. V gibanju neuvrščenih so močno poudarjali protikolonialni diskurz in ga pogosto povezovali s kulturnim odporom.⁶⁵ Kot piše Bojana Piškur, je bila »najpomembnejša komponenta v odnosu med Jugoslavijo in tretjim svetom [...] nedvomno identifikacija Jugoslavije z borbo proti kolonializmu po vsem svetu in njena podpora tej borbi«. ⁶⁶ Tudi v Muzeju neevropskih kultur so z avtorskimi in gostujočimi razstavami opozarjali na pogubne učinke kolonializma na kulturo in umetnost podjarmljenih ljudstev ter pomen njihovega osvobajanja.⁶⁷ Boris Kuhar je na vlogo umetnosti kot strategije upora proti kolonializmu opozoril ob svoji avtorski razstavi *Akamba – Makonde: Umetnost vzhodne Afrike*, odprti leta 1970:

64 Boris Kuhar, intervju, opravila Tina Palaič, 28. 4. 2016.

65 Tran Van Dinh, »Non-Alignment and Cultural Imperialism«, *The Black Scholar (The Non-Aligned Movement)*, let. 8, št. 3, 1976, str. 40–41.

66 Piškur, 2019 (gl. op. 63), str. 13.

67 Glej Subijakto, 1964 (gl. op. 32), str. 4; Boris Kuhar, Brez naslova, v: *Črnska umetnost* (razstavni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1965, b. p.

»In še eno pomembno značilnost sodobne Makonde skulpture moramo navesti. To je prikaz odpora proti zatiranju in zasužnjevanju. Ta se odraža predvsem v skupinskih scenah na kipih, pa tudi v polplastiki, kjer se ljudske in simbolične figure združujejo v ljubezni ali boju. Tako tudi prek svoje umetnosti prikazuje to ljudstvo svoje napore za obnovo, osvobodilno vojno. Demoni, duhovi in groteskne podobe iz tradicije služijo danes za prikaz demonov lakote, izkoriščanja, strahu, dehumanizacije človeka v kolonializmu. Prikazujejo boj proti kolaboracionistični vlogi cerkve. Nandege in šejtani so še vedno tu, toda zdaj so to zli duhovi sodobnega sveta, duhovi boja med silami kolonializma in močjo ljudi, ki se borijo za svojo svobodo.«⁶⁸

Ob razstavi *Kultura Indijancev na ozemlju Amazonke v republiki Venezueli* (1977) so časopisi opozorili na pohlep kapitalizma in uničevalne posledice prodora zahodne civilizacije na to območje. Sandi Sitar je v *Nedeljskem dnevniku* zapisal, da s civilizacijo v amazonski pragozd prihajajo tudi izkoriščevalci surovin, kar ogroža življenje staroselcev v porečju Amazonke in Orinoka. Zato zanj razstava ni bila le prikaz etnografskega gradiva, temveč del humane akcije, »v katero se tudi mi odgovorno vključujemo« in izpostavljam vprašanje »preživetja ostankov nekdanj velike človeške kulture tudi pri nas«. ⁶⁹ Na zgodovinsko vlogo Špancev pri uničenju staroselskih kultur v Latinski Ameriki so opozorili še na razstavah *Umetnost Aztekov* (1979),⁷⁰ *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. st.* (1981) in *Ljudska umetnost Ekvadorja* (1982).⁷¹ Ob razstavi *El Dorado* so poleg uničevanja in ropanja skupnosti, ki so ju izvajali prišleki, poudarili še ropanje grobov in izkopavanje zlata v rudnikih.⁷² Ob razstavi *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije*

68 Boris Kuhar, *Akamba – Makonde: Umetnost vzhodne Afrike* (razstavni katalog), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana, 1970, str. 7–8. Orisano vlogo umetnosti je poudaril tudi ob gostujoči razstavi tanzanijske vlade *Umetnost Makonde iz Tanzanije* leta 1980. Glej: Boris Kuhar, »Umetnost Makonde iz Tanzanije«, *Naši razgledi*, let. 29, št. 142, 5. 7. 1980, str. 427.

69 Sandi Sitar, »Ob razstavi o Indijancih Amazonke pri nas: Indijanci v Goričanah«, *Nedeljski dnevnik*, let. 26, št. 91, 3. 4. 1977, str. 28.

70 Gorazd Makarovič, »'Prišli smo samo spat': Za evropske razmere presenetljive kulturnozgodovinske predstave«, *Delo (Sobotna priloga)*, let. 21, št. 145, 23. 6. 1979, str. 25; Boris Kuhar, »Zaklad azteške kulture na ogled v Goričanah«, *Delo*, let. 21, št. 127, 2. 6. 1979, str. 6.

71 V.[ilij] V.[uk], »Ljudska umetnost Ekvadorja: Kulture neuvrščenih na gradu Goričane«, *Večer*, let. 38, št. 142, 21. 6. 1982, str. 4.

72 Mario L. Vilhar, »El Dorado v Goričanah: Več kot tisoč obiskovalcev dnevno«, *Javna Tribuna*, let. 21, št. 203, 1981, str. 6; B. Skalicky, »Kolumbijsko zlato: Priporočamo izlet ob koncu tedna«, *Večer*, let. 36, št. 110, 15. 5. 1981, str. 11; Olga Ratej, »'El Dorado', zaklad iz zlate Kolumbije«, *Delo*, let. 23, št. 99, 30. 4. 1981, str. 6.



Pano z razstave *Kaj jedo po svetu* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1975.

(1981) so v *Večeru* opozorili na zgodovinsko in aktualno uničevanje tamkajšnje staroselske kulture kot posledico priseljevanja belcev.⁷³

V Muzeju neevropskih kultur so z lastnimi razstavami angažirano opozarjali tudi na aktualne družbene probleme. Izpostaviti je treba razstavo *Kaj jedo po svetu (Afrika, Azija)* (1975), ki je prikazala jedilnike in predmete, povezane s pripravo hrane in prehranjevanjem v Afriki in Aziji. Z napisi na stenah, kot so »Podhranjena je skoraj polovica človeštva – 2 milijardi ljudi.«; »Letos bo zavoljo lakote umrlo 30 do 40 milijonov ljudi.«; »Lačnim pomeni svoboda predvsem kruh.«, so ozaveščali o lakoti in podhranjenosti velikega dela svetovnega prebivalstva.

73 Vili Vuk, »Odnos do sveta: Razstava v Goričanah: Umetnost staroselcev Avstralije«, *Večer*, let. 36, št. 169, 25. 7. 1981, str. 8.

Razstava je sicer temeljila na eksotizaciji jedi in poudarjanju drugačnih navad od naših,⁷⁴ kar kaže na preplet angažiranosti s postopki eksotizacije Drugega in potrjuje ambivalenten odnos do zunajevropskih ljudstev v diskurzih goričanskega muzeja. (Slika 110)

Posebej pa je treba poudariti razstavo *Apartheid Južne Afrike* iz leta 1982, ki so jo, sodeč po časopisni novici o razstavi in omembi, da so si jo lahko ljudje po Goričanah ogledali še v drugih krajih po Sloveniji, pripravili v goričanskem muzeju. Prireditelji so z razstavo orisali zgodovinske vidike iz obdobja pred kolonializmom in apartheidom v Južni Afriki, nato pa opozorili na uničujoče posledice slednjega za domače prebivalstvo. Drugi pomemben vidik te razstave je bil vključevanje komentarjev in odzivov obiskovalcev nanjo. Razstava je tako delovala kot »živa tvorba«, ki so jo sproti dopolnjevali. Zanimivo je tudi, da jo je avtor članka uvrstil v niz razstav »Zadnja oporišča kolonializma«,⁷⁵ kar kaže na to, da so želeli tej tematiki posvetiti več razstav, a se to ni zgodilo.

Poudarjanje vloge slovenskih zbiralcev in krepitev nacionalne identitete

Avtorske razstave Muzeja neevropskih kultur je večinoma pripravila kustosinja Pavla Štrukelj.⁷⁶ (Slika 111) Z nekaterimi je pregledno predstavila predmete po državah ali celinah, z drugimi pa je poudarila zbirke posameznih zbiralcev. V svojem strokovnem in znanstvenem pisanju se je pri obravnavi zbiralcev osredotočila predvsem na akterje iz 19. stoletja, muzejskih praks sodelovanja z ambasadorji ali tujimi študenti pa v objavljenih besedilih ni reflektirala. Kombinacija njenih člankov in medijskega poročanja nam tako omogoči globlji vpogled v dve razstavi, ki sta tematizirali delovanje misijonarjev v 19. stoletju. Z razstavo *Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju* (1968) je Pavla Štrukelj predstavila prizadevanja misijonarja Ignacija Knobleharja v Sudanu in današnjem Južnem Sudanu, z razstavo *Kultura Indijancev Ojibwa v 19. stoletju* (1975) pa delovanje misijonarja Friderika

74 Jagoda Vigele, »Okusi so različni«, *7 dni*, let. 4, št. 47, 20. 11. 1975, str. 22; Maja Konvalinka, »Jedila, jedilniki, ceniki«, *Delo*, let. 18, št. 204, 2. 9. 1975, str. 9.

75 V. [ilij] V. [uk], »Apartheid Južne Afrike: Razstava na Goričanah«, *Večer*, let. 36, št. 112, 17. 5. 1982, str. 4.

76 Po dostopnih podatkih o avtorjih razstav je ravnatelj muzeja Boris Kuhar pripravil razstavi *Akamba - Makonde: Umetnost vzhodne Afrike* (1970) in *Kaj jedo po svetu (Afrika, Azija)* (1975), postavil pa je tudi gostujočo razstavo *Umetnost Makonde iz Tanzanije* (1980) ter razstavo *Foitova zbirka črnske umetnosti* (1971) za Muzej Velenje. Pripravil je tudi tri avtorske razstave za gostovanje v Beogradu, s Pavlo Štrukelj pa sta bila soavtorja razstave *Kulture neuvrščenih* (1977), preostale razstave pa je pripravila Pavla Štrukelj. Čeprav Valentinčič Furlan tudi razstavo *Batik v sodobni umetnosti vzhodne Afrike* (1971) pripisuje Borisu Kuharju, ta ocena ni tako enoznačna. Nekaj vzhodnoafriških umetnin je Kuhar res pridobil za muzej, vendar v katalogu razstave ni njegovega besedila. Glej Valentinčič Furlan, 2024 (gl. op. 13).

Barage med severnoameriškimi staroselci. V svojih besedilih je misijonarje prikazala kot raziskovalce, ki so prispevali k boljšemu poznavanju geografskih danosti in kulture ljudi, med katerimi so delovali. S tem jih je približala zahodnim raziskovalcem in vzpostavila distanco do domačinov, ki so bili predmet raziskovanja misijonarjev. Poudarila je njihovo požrtvovalnost in poveljičevala njihova udejstvovanja. Prikazala jih je kot nosilce civilizacije, ki so bili v svoji vlogi aktivni, medtem ko so bili domačini prikazani kot anonimna množica in žrtve širšega družbenega dogajanja, ki potrebujejo pomoč.⁷⁷

Takšno razumevanje vloge misijonarjev in položaja domačinov, med katerimi so delovali, lahko razbiramo tudi iz časopisnih prispevkov o obeh razstavah, kar vodi k sklepu, da so ju razstave tako tudi tematizirale. Večerov pisec Vili Vuk je razstavo *Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju* doživel kot »imenitno potrdilo uspešnosti raziskav, ki jih je opravil naš rojak Ignacij Knoblehar«.⁷⁸ Andrej Triler pa je ob razstavi v *Nedeljskem dnevniku* podal kritiko zahodnega odnosa do afriške celine in poudaril požrtvovalnost in pomoč Knobleharja domačinom:

»Zdi se včasih, da civilizirani svet s svojimi postopki pogosto prav trmasto dokazuje, kako prav nič še ne pozna ljudi na drugih celinah, kako povsem nesposoben se je vživeti v malce drugačen miselni svet teh ljudi. [...] Knoblehar pa je *imel rad* črna plemena ob Nilu. Čepprav črni, so bili to zanj enakopravni ljudje, ne pa blago za trgovanje in izkoriščanje. Spoznaval je njihov način življenja, vživljal se je vanj, razumel jih je. *Živel je zanje*. [...] Knoblehar se je boril proti lovu na sužnje in trgovanju z njimi, njegovi številni »nasledniki« pa so zaslužnili ves črni kontinent.«⁷⁹

Ta pripoved poudarja pozitivne vidike stika misijonarjev z domačini, izpušča pa kritično obravnavo njihove vloge v preoblikovanju družbene realnosti ljudi, med katerimi so delovali.

V poveljičevanju dela in vloge misijonarjev med domačini pa je šel še dlje Peter Božič, ki je za *Delo* pisal o razstavi *Kultura Indijancev Ojibwa v 19. stoletju*. Barage ni videl le kot prekrščevalca, temveč še zlasti kot ohranjevalca in enega izmed *utemeljiteljev* indijanske kulture. To kaže na izrazito evrocenično podmeno te razstave, ki ni

77 Za analizo njenih člankov glej: Tina Palaić, »Pavla Štrukelj: Kustodinja za neevropske kulture v Slovenskem etnografskem muzeju med letoma 1955 in 1990«, *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, let. 60, št. 1, 2020, str. 22–33.

78 J.[anez] Z.[adnikar], »Kvedrova etnološka zbirka v Goričanah«, *Delo*, let. 11, št. 291, 23. 10. 1969, str. 5. Glej tudi: V.[ili] V.[uk], »Kultura črnskih plemen: Ob razstavi iz zbirke Ignacija Knobleharja na gradu Goričane«, *Večer*, let. 24, št. 177, 31. 7. 1968, str. 8.

79 Andrej Triler, »Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju: Afrika v Goričanah«, *Nedeljski dnevnik*, let. 5, št. 252, 15. 9. 1968, str. 11. Avtoričini poudarki v citatu.



111 Pavla Štrukelj (desno) na IX. mednarodnem kongresu Mednarodnega združenja etnoloških in antropoloških znanosti (IUAES) v Chicagu leta 1973.

vključila širšega zgodovinskega in družbenega konteksta ter posledic udejstvovanja misijonarjev, kaj šele njihove povezanosti z imperialno politiko. Božič je Barago idealiziral in zapisal, da je njegova pripravljenost na vsakršno trpljenje ob misijonarjenju izhajala iz spoštovanja pravic do samobitnosti in človeškega dostojanstva. Poudaril je tudi njegovo vlogo nosilca civilizacije, ki jo je videl v tem, da je Baraga domačine učil postavljati hiše, delati in pisati,⁸⁰ o čemer je v opisuvanju dela misijonarjev pisala tudi Pavla Štrukelj.⁸¹ Zapisi v razstavnih katalogih in medijsko poročanje o razstavah osvetlita tudi narative, s katerimi so uokvirjali zbiranje ambasadorjev.

Pisci so pogosto poudarjali skrbnost, zavzetost in poglobljenost zbirateljskega dela ambasadorjev, ki naj bi izhajalo iz njihovega zanimanja in ljubezni do kulture v državah, kjer so službovali. Tako je Boris Kuhar o zakoncih Bebler zapisal, da sta med službovanjem Aleša Beblerja v Indoneziji »skrbno in vztrajno [...] zbirala predmete indonezijske ljudske umetnosti«, in njuno zbirko indonezijskega

80 Peter Božič, »Slovenec vse za Indijance«, *Delo*, let. 18, št. 285, 9. 12. 1975, str. 10.

81 Pavla Štrukelj, »Etnološka zbirka severnoameriških Indijancev Ojibwa iz 19. stoletja v Slovenskem etnografskem muzeju: (Zbiralci Friderik Baraga, Franc Pirc, Ivan Čebul)«, *Slovenski etnograf*, let. 25, št. 25, 1972–1973, str. 109–142.

tekstila označil za eno redkih v Evropi.⁸² Mario L. Vilhar je v časopisu *Plavi putevi* zapisal, da sta Beblerja iz navdušenosti nad ljudsko umetnostjo domačinov v zbiranje predmetov vložila vsa svoja materialna sredstva, in dodal, da naj bi bila njuna zbirka po oceni strokovnjakov edinstvena v vsej Evropi.⁸³ (Slika 112)

Podobno je Pavla Štrukelj poudarila vlogo izobrazbe ambasadorja Frančka Kosa, ki je bil umetnostni zgodovinar, pri njegovem zbiranju keramike na Japonskem. Tako je ne le poudarila, da mora biti zbiratelj umetnin na Japonskem za to delo izobražen, temveč je s tem Kosa postavila ob bok zahodnim izobraženim zbiralcem. Kos je začel pripravljati razstavo za Muzej neevropskih kultur, a je pred njenim odprtjem nenadno umrl. Štrukelj je zapisala željo, da bi se ga z razstavo »skromno spomnili in se mu tako oddolžili za veliko delo, ki ga je s takim veseljem opravil v daljni japonski deželi in nam s svojo zbirko omogočil pravilnejše in boljše razumevanje lepe japonske keramične umetnosti.«⁸⁴ V *Primorskem dnevniku* so lahko ljudje prebrali: »Dr. Franček Kos je kot razgledan umetnostni zgodovinar in estet skupaj s svojo soprogo med bivanjem na Japonskem obiskal številne mojstre keramike po Japonskem ter vztrajno zbiral njihovo umetniško blago.«⁸⁵ (Slika 113) Leto kasneje je ob razstavi japonskega slikarstva iz Kosove zbirke poetičen članek o zbirateljih za časnik *Delo* prispeval Tit Doberšek, ki je orisal zgodovino gradu Goričane, na vrata katerega je po njegovih besedah leta 1964 »potrkal Vzhod«:

»Prinesli so ga s svojih daljnih potovanj tisti Slovenci, ki nosijo v krvi svetovne poti, a ki vendarle vedo: 'Povsod je lepo, doma je najlepše ...' Vsakdo je prinesel s sabo bisago spominov: ta od izvira Nila, oni z daljne Kitajske, spet drug izpod vznožja Fudžijame ali s tisočerega indonezijskega otočja. In vsi so zakorakali v stari dvorec pri Sori in razvezali svoje bisage.«⁸⁶

Podobne zapise lahko zasledimo o ambasadorjih Stanetu Kolmanu⁸⁷ in Dušanu Kvedru.⁸⁸

82 Kuhar, 1964 (gl. op. 32), str. 3.

83 Mario L. Vilhar, »Vera i dr. Aleš Bebler: Ambasadori kulture«, *Plavi putevi*, let. 5, št. 97, 25. 8. 1965, str. 25.

84 Pavla Štrukelj, »Sodobna japonska keramika: Razstava v gradu Goričane pri Medvodah«, *Delo*, let. 9, št. 140, 26. 5. 1967, str. 5.

85 D. K., »Razstava sodobne japonske keramike«, *Primorski dnevnik*, let. 23, št. 6712, 1. 6. 1967, str. 3.

86 Tit Doberšek, »Nedaleč ob Sori stoji japonski grad«, *Delo*, let. 10, št. 329, 3. 12. 1968, str. 7.

87 Kuhar, 1971 (gl. op. 27), str. 2. Glej tudi: Brez avtorja, »Ljubljana: 'Mongolija včeraj in danes'«, *Delo*, let. 13, št. 121, 7. 5. 1971, str. 5.

88 J.[anez] Z.[adnikar], »Kvedrova etnološka zbirka v Goričanah«, *Delo*, let. 11, št. 291, 23. 10. 1969, str. 5. Glej tudi: V.[ilij] V.[uk], »Razstava etnografske zbirke Dušana Kvedra v Ptujju: Zanimive podrobnosti«, *Večer*, let. 25, št. 188, 14. 8. 1969, str. 8.



112 Pavla Štrukelj z Vero Bebler, ženo Aleša Beblerja, ambasadorja v Indoneziji, pri pregledovanju njune indonezijske zbirke v zgodnjih šestdesetih letih 20. stoletja.

113 Pogled na razstavo *Japonsko slikarstvo: Predstavitev zbirke Klare in dr. Frančka Kosa* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1968.

Iz besedil je mogoče razbrati tendenco, da se tako misijonarje kot ambasadorje v njihovi vlogi raziskovalcev in zbirateljev postavi ob bok Evropejcem, zlasti z Zahoda. Kljub temu da se poudarja kulturna in intelektualna bližina s kolonialnimi državami, pa na razstavah lastne umeščenosti v globalne stike in izmenjave, ki so bili posledica med-imperialnega sodelovanja ali pa neposrednega udejstvovanja Slovencev v projektih zahodnih kolonialnih imperijev, ne obravnavajo. To je bilo v skladu s podobo, ki jo je Jugoslavija uveljavljala v odnosu do držav v razvoju: da nikoli ni imela civilizatorske misije, temveč je prijateljskim državam pomagala na njihovi poti modernizacije.⁸⁹ Gre torej za selektivno poudarjanje bližine Slovencev s civiliziranimi zahodnjaki, ki ga lahko beremo tudi v luči utrjevanja nacionalne identitete in zlasti vzpostavljanja kulturne bližine Zahodu, potrebe, ki je izhajala iz pol-periferne oziroma vmesne pozicije slovenskega prostora.

Diskurzu o slovenskih zbirateljih je diametralno nasproten diskurz protikolonializma, kar kaže na ambivalentnost pripovedi, ki jih je v tem obdobju proizvajal muzej. Kaže pa tudi na nereflektiranost lastne pozicije, saj so s tem diskurzom najverjetneje povsem nezavedno Slovence umeščali na stran kolonizatorskega projekta. Slovence so hkrati postavljali v položaj žrtev, na kar kaže diskurz NOB, ki je na podlagi upora proti okupatorju oziroma kolonizatorju vzpostavljala bližino med Slovenci in številnimi neuvrščenimi državami oziroma državami v razvoju. Poleg vzpostavljanja kulturne bližine Zahodu s poudarjanjem pomena in vloge slovenskih zbiralcev pa so vrzel med Slovenci in ljudstvi z drugih celin, ki so jih predstavljali, pogosto poskušali doseči tudi z eksotizacijo Drugega.

Eksotizacija Drugega in poskus njenega preseganja

Razstavni katalogi in medijsko poročanje o razstavah v Muzeju neevropskih kultur so bralce pogosto usmerjali k razumevanju ljudi z drugih celin kot statičnih, zaostalih v času, ki so se začeli spreminjati šele ob prihodu belih priseljencev. Obžalovanje spreminjanja načinov življenja in s tem oblik ljudske umetnosti pri zunajevropskih ljudstvih je pri obiskovalcih razstav in bralcih besedil vzpostavljalo občutek, da je treba rešiti, kar se rešiti še da. Pogosto je poudarjena potreba po ohranjanju izvornih predmetov domačinov, ki edini pričajo o njihovi tradiciji in dediščini, stik z zahodno civilizacijo pa jih preobraža ali zaradi tega izginjajo.⁹⁰ Leta 1970 je ob razstavi *Akamba – Makonde*:

89 Borut Brumen in Nikolai Jeffs, »Afrike«, v: Borut Brumen in Nikolai Jeffs (ur.), *Afrike* (Tematska številka *Časopisa za kritiko znanosti*), let. 29, št. 204, 205, 206, Študentska založba, Ljubljana, 2001, str. xiv–xvi.

90 Pavla Štrukelj, »Afriška zbirka vzhodnosudanskih plemen Bari in Čir v Slovenskem etnografskem muzeju: (Zbiralec Ignacij Knoblehar)«, *Slovenski etnograf*, let. 20, 1967, str. 166. Glej tudi Štrukelj, 1972–1973 (gl. op. 81), str. 109–142; Štrukelj, 1967 (gl. op. 84), str. 5; Brez avtorja, »Razstava o Vietnamu«, 1970 (gl. op. 24), str. 5; Makarovič, 1979 (gl. op. 70); Franc Zalar, »Ob razstavi 'Mehiške maske' v Goričanah:

Umetnost vzhodne Afrike avtor Delovega članka opozoril, da so razstavljeni predmeti ljudstva Akamba namenjeni predvsem prodaji na trgu, s čimer se v Keniji ukvarja kar 6.000 ljudi, in dodal: »Kljub temu pa so na razstavi poleg spominkarskih izdelkov tudi originalni uporabni in kulturni predmeti, ki odražajo izrazito povezanost s tradicijo; čeprav so po večini novi, so vendarle izdelani s pradavnimi orodji in na pradaven način. To pa jim daje tudi vrednost originalov.«⁹¹ (Slika 114) O turistični produkciji spominkov in njenem vplivu na izgubljanje pristne ljudske umetnosti je leta 1981 ob razstavi *Mehiška ljudska umetnost* pisala tudi Olga Ratej:

»Čeravno Indijanci le neradi delajo pri 'tekočem traku', pa je turistična ujma že ustvarila orjaške industrije, ki zalagajo občestne prodajalne, in kdo ve, kako dolgo bo pristna ljudska umetnost še lahko kljubovala poenoteni spominkarski industriji. To, kar je videti v Goričanah, pa je še prava ljudska umetnost iz območij in vasi, ki izdelujejo vsaka svoje reči in po njih slovijo.«⁹²

Pisci so pogosto razpravljali tudi o primitivnosti ljudstev z drugih celin. Zanimiv je primer razstave *Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju* (1968), ob kateri se je poveličevanje misijonarja Knobleharja povezal s poudarjanjem nerazvitosti ljudi, med katerimi je deloval. Janez Zadnikar je za *Delo* zapisal, da je obiskovalec ob ogledu predmetov opazil: »[S]motrnost oblike, iznajdljivost izdelovalcev [...], trdnost izdelkov [...], podrejenost mitološkemu namenu [...] in morda silno voljo nekdanjih divjakov za obstanek.«⁹³ Vuk pa je za *Večer* poudaril nespremenljivost in statičnost ljudstev ob porečju reke Nil:

»Kultura črnskih plemen na področju, ki ga prikazuje naša razstava, najbrž ni doživela kakih večjih sprememb (razstavljeni predmeti so iz sredine 19. stoletja). Toda kakorkoli si ogledujemo zbirko, vseskozi spoznavamo iznajdljiva prizadevanja plemen in rodov – človeka sploh – za krepitev svojega življenja in za iskanje moči, s katero bi življenje ohranil.«⁹⁴

Magična moč maske«, *Dnevnik*, let. 25, št. 234, 28. 8. 1976, str. 5; E. N., »Eskimski grafika«, *Delo*, let. 18, št. 42, 20. 2. 1976, str. 8; Brez avtorja, »Kitajske vezenine v Goričanah«, *Delo*, let. 22, št. 259, 5. 11. 1980, str. 8; Mitja Košir, »Ljudska umetnost Mehike' v gradu Goričane: Ustvarjalna izvornost in bogastvo barv«, *Dnevnik*, let. 30, št. 203, 29. 7. 1981, str. 5.

91 P. B., »Ljudska umetnost vzhodne Afrike«, *Delo*, let. 12, št. 310, 13. 11. 1970, str. 5.

92 Olga Ratej, »Mehika se predstavlja«, *Delo*, let. 23, št. 195, 25. 8. 1981, str. 7.

93 J.[anez] Zadnikar, »Goričanska dejstva: ob razstavah 'Kultura črnskih plemen ob Belem Nilu v 19. stoletju' in 'Norveška v sliki in lutkah' v gradu Goričane pri Medvodah«, *Delo*, let. 10, št. 222, 15. 8. 1968, str. 5.

94 V.[ili] V.[uk], 1968 (gl. op. 78), str. 8.



Skulptura z razstave Akamba – Makonde: Umetnost vzhodne Afrike v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1970.

Isti avtor je leto kasneje poudaril hierarhijo med afriškimi in azijskimi kulturami, pri čemer je umetnost azijskih narodov postavil višje:

»Kolikor je v tem svetu zunaj evropske kulture še dandanes primitivnih ljudstev s svojim najpreprostejšim življenjem, toliko se je na drugi strani obenem pojavilo široko področje do vrhunca stopnjevanih kulturnih oblik, ki poznajo znotraj sebe povečini razkošje estetske popolnosti. Tu se moramo samo spomniti na bogato dediščino, ki jo je tem kulturam zapustila preteklost na področju Kitajske, Japonske, Indonezije, seveda Indije in tako naprej.«⁹⁵

95 V.[ili] V.[uk], »Umetnost z vrha: Ob razstavi Indijska ljudska umetnost, odprti na gradu Goričane«, *Večer*, let. 25, št. 61, 14. 3. 1969, str. 14.

Vuk je primitivnost ponovno poudaril leta 1969 v pisanju o razstavi *Čilska ljudska in uporabna umetnost*, prav tako pa je vzpostavil razliko med tehnološko in duhovno razvitostjo teh ljudstev, pri čemer je njegova argumentacija sledila tezi, da je nizka tehnološka razvitost povzročila, da so se zunajevropska ljudstva obrnila navznoter in višje razvila svojo duhovno kulturo.⁹⁶ (Slika 115) Najbrž je bil zopet Vili Vuk, ki je tudi ob razstavi *Umetnost Aboriginov – staroselcev Avstralije* (1981) ponovno tematiziral nizko tehnološko in visoko duhovno razvitost avstralskih staroselcev.⁹⁷

Nekateri pisci so opozarjali na lastno evrocentričnost in preizpraševali upravičenost presojanja umetnosti in kulture zunajevropskih ljudstev z evropskimi merili. Tako je Sandi Sitar ob razstavi *Predkolumbijska umetnost v Peruju* (1977) ovrgel pojme nerazvitosti, razvoja in napredka: »O nerazvitosti je v tem primeru seveda težko govoriti, kajti razstava nam iz časov, ko marsikateri 'razviti' narod nima kaj pokazati, izpričuje izredno raven. Ta pojme, kot so 'razvoj', 'napredek' itd., napravlja relativne, kakšen evrocentralizem pa celo diskvalificira.«⁹⁸ Ob isti razstavi je avtor članka v *Prosvetnem delavcu* pozval k preseganju evrocentričnosti in evropskih meril vrednotenja drugih kultur:

»S svojim dosedanjim delom je muzej Goričane vidno pripomogel, da smo tudi na Slovenskem v širšem merilu začeli spoznavati kulturo in umetnost narodov zunaj Evrope; tako so razstave bistveno pripomogle k temeljnemu spoznavanju tipičnih in pomembnih civilizacijskih, kulturnih, umetnostnih pojavov raznih narodov na raznih celinah, hkrati s spoznavanjem takih vrednot pa se je spreminjala tudi naša preživela, često tudi po nepotrebnem privzdignjena zavest o vrednosti vsega, kar je evropsko, v spoznanju, da je lahko vsaka kultura v avtohtonu, ljudski pojavnosti životvorna, da je ne moremo obravnavati po vrednostni lestvici z izhodiščem evropskega modela.«⁹⁹

Na pomen preseganja evrocentričnosti je opozoril tudi Boris Kuhar ob načrtovanju razstave o kulturah neuvrščenih leta 1977:

»Osnovni namen naše razstave je [...] dostojno prikazati kulture teh dežel in razvrednotiti mit o evrocentризmu v kulturi in

96 V.[ili] V.[uk], »Umetnost je vsakdan: Ob razstavi Čilska ljudska in uporabna umetnost, odprti na Goričanah«, *Večer*, let. 25, št. 101, 30. 4. 1969, str. 10.

97 Vuk, 1981 (gl. op. 73), str. 8.

98 Sitar, 1977 (gl. op. 52), str. 5. Za problematiziranje teh pojmov ob razstavi *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja* glej: Sandi Sitar, »Kulture neuvrščenih v Goričanah: Kolumbijsko zlato«, *Dnevnik*, št. 30, let. 123, 8. 5. 1981, str. 5.

99 I. G., »Predkolumbijska umetnost iz Peruja«, *Prosvetni delavec*, let. 28, št. 15, 23. 9. 1977, str. 11.



Pogled na razstavo *Čilska ljudska in uporabna umetnost* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1969.

umetnosti. Ob pregledu kultur stotih neuvrščenih dežel bi radi dokazali, da so v Afriki, Aziji in Južni Ameriki doma bogate umetniške stvaritve, ki jih premalo poznamo oziroma si premalo prizadevamo, da bi jih spoznali.«¹⁰⁰

Sandi Sitar je ob razstavi *El Dorado* leta 1981 bralce usmeril k vprašanju, kakšno prihodnost si lahko zamislimo na podlagi informacij, ki nam jih razstava ponuja: »Zares, Evropejca ob ogledu te edinstvene razstave nekoliko moti le to, da je – hočeš nočeš – dedič in nadaljevalec te civilizacije. Zato zlato Kolumbije ne prinaša k nam le novih

100 Vuk, 1977 (gl. op. 39), str. 6.

informacij in estetskih doživetij, marveč iz davnine tudi zastavlja vprašanje o prihodnosti.«¹⁰¹ (Slika 116) Na zamišljanje prihodnosti pa je ob opozarjanju na posledice agresivnosti zahodne kulture in vrednotenja drugih ljudstev z evropskimi merili ob razstavi *Umetnost Aztekov* leta 1979 opozoril tudi takratni kustos SEM Gorazd Makarovič: »Agresivna zahodna kultura, ki se je začela širiti po svetu v 16. stoletju, je povzročila propadanje vseh kultur, s katerimi je prišla v stik. Danes je zahodna kultura razširjena po vsem svetu in cepljena na vse družbe. Ta kultura meri vse s svojimi težnjami in merili, ki so dvomljive vrednosti; vedno bolj postaja izkoriščevalska tudi do osnov, iz katerih črpa svojo moč; ker je globalna, so perspektive, ki jih odpira takšno ravnanje, kar apokaliptične.«¹⁰²

Sklep

Kompleksnost delovanja Muzeja neevropskih kultur in diskurzov, ki jih je mobiliziral ob svoji razstavnici dejavnosti, lahko razumemo le ob njegovem umeščanju v družbenopolitično realnost druge polovice 20. stoletja. Ob tem je treba upoštevati zapuščine starejših obdobij, med drugim znanja, stališča, vrednote, ki so se prenašale preko muzejskega arhiva, torej predmetov, fotografij, dokumentov in preostalega gradiva, ki ga muzej hrani. Muzejski diskurzi so rezultat dela muzejskih strokovnjakov, ki v strokovno polje vedno vstopajo s svojimi lastnimi predstavami, izkušnjami, znanji in vrednotami, hkrati pa diskurzi odslkavajo širše družbene silnice in tendence, ki jih bodisi krepijo bodisi spodkopavajo. Muzej je ob razstavah mobiliziral diskurze, ki so si bili pogosto nasprotni in so imeli nasprotujoče si učinke. Po eni strani so odražali ambivalenten odnos do držav v razvoju in kultur ter umetnosti tamkajšnjih ljudstev, po drugi pa so pokazali tudi na takratno ambivalentno razumevanje slovenske (jugoslovanske) pozicije do Zahoda. Čeprav so kritizirali zahodne kolonialne projekte, pa so s postavljanjem v pozicijo večje razvitosti in modernosti v odnosu do držav v razvoju vzpostavljali bližino z zahodnimi državami, ki so takšno stališče zavzemale od kolonializma naprej.

Zahtevam novih družbenih razmer se je muzej dokaj hitro prilagodil s poudarjanjem diskurza NOB in neuvrščenosti, ki sta krepila tako notranjo kot zunanjo politiko socialistične Jugoslavije. Načela prijateljstva in solidarnosti z drugimi neuvrščenimi državami so svoje mesto na razstavah našla ob obsodbi kolonializma in imperializma, tako ob obsojanju španskih zavojevalcev ameriške celine kot uničujočih posledic kolonizacije Afrike, zlasti na področju kulture. Ob tej bližini z neuvrščenimi državami, s katerimi je socialistično Jugoslavijo družil boj za svobodo in iskanje lastne poti v socializmu, pa so do njih

101 Sitar, 1981 (gl. op. 98), str. 5.

102 Makarovič, 1979 (gl. op. 70), str. 25.



Posebno varovanje razstave *El Dorado: Zlato iz Kolumbije od 1. do 16. stoletja* v Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane leta 1981.

v muzeju vzpostavili in ohranjali določeno distanco. Ta se je izražala v eksotizaciji Drugega, v poudarjanju razlik in nenavadnosti, še bolj pa v poudarjanju razvojnega vidika kultur, pomena ohranjanja izvornih in avtentičnih predmetov ter posledično v pripisovanju statičnosti in nespremenljivosti zunajevropskih ljudstev pred njihovim soočanjem s posledicami belske nadvlade. V drugi polovici sedemdesetih let lahko občasno zasledimo tudi kritiko evrocentričnih idej in poskuse preseganja pojmov »civiliziranosti«, »napredka«, »primitivnosti« ter veljavnosti evropskih meril vrednotenja kultur in umetnosti.

Če se je z muzejskimi narativi do zunajevropskih ljudstev vzpostavljala distanca, pa so poskušali vzpostaviti bližino med slovenskimi rojaki, ki so delovali v zunajevropskih državah, in zahodnimi raziskovalci in zbiratelji, kar je veljalo tako za predstavitve zbiralcev iz zgodnejših obdobj kot za portretiranje jugoslovanskih ambasadorjev v državah zunaj Evrope. Pri tem je imel vodilni položaj narodotvorni vidik, ki je prek povečevanja dela teh posameznikov in njihovega primerjalnega umeščanja v evropski prostor poudaril »civiliziranost« in »razvitost« domačega prostora, torej ideološko bližino z razvitim Zahodom, idejo,

ki se je začela krepiti že konec osemdesetih let in se je po razpadu Jugoslavije izrazila v slovenskem približevanju Evropski uniji in odmiku od gibanja neuvrščenih.

Seznam kratic

V knjigi uporabljamo številne kratice za poimenovanje političnih, vladnih in civilnodruženih organizacij, ustanov in entitet v socialistični Jugoslaviji ter zunaj nje, pa tudi za druge pogosto uporabljene izraze. Na zvezni ravni je bila glavni jezik srbohrvaščina, medtem ko se je slovenščina uporabljala zlasti v okviru Socialistične republike Slovenije. Mnoga izvirna poimenovanja se pojavljajo tudi v drugih jezikih, denimo v ruščini, angleščini in francoščini. Kratice v knjigi so največkrat prevzete po izvirnem poimenovanju v jeziku, v katerem je bil izraz najpogosteje rabljen ali pod katerim je najbolj uveljavljen v literaturi. V seznamu večkrat uporabljenih kratic, ki sledi, je vsaka kratica opremljena s polnim imenom v izvirnem jeziku in po potrebi s prevodom v slovenščino.

AFA – American Federation of Arts
(Ameriška umetniška zveza)

AFŽ – Antifašistična fronta žensk

AICA – Association Internationale des Critiques d'Art
(Mednarodno združenje likovnih kritikov)

CCF – Congress for Cultural Freedom
(Kongres za kulturno svobodo)

CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
(Mednarodni kongres moderne arhitekture)

DAS – Društvo arhitektov Slovenije

DIT – Društvo inženirjev in tehnikov

DSL – Društvo slovenskih likovnih umetnikov

FLRJ – Federativna ljudska republika Jugoslavija

IO OF – Izvršni odbor Osvobodilne fronte

IZDG – Inštitut za zgodovino delavskega gibanja

JLA – Jugoslovanska ljudska armada

KPJ – Komunistična partija Jugoslavije

KUZOP – Komisija za ugotavljanje zločinov okupatorjev in njihovih pomagačev

LB – Ljubljanska banka

MLRS – Muzej ljudske revolucije Slovenije

MNO LRS – Muzej narodne osvoboditve Ljudske republike Slovenije

MNSZS – Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije

MoMA – Museum of Modern Art New York
(Muzej moderne umetnosti v New Yorku)

NOB – Narodnoosvobodilni boj

OF – Osvobodilna fronta

RK SZDL – Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva

SEM – Slovenski etnografski muzej

SFRJ – Socialistična federativna republika Jugoslavija

STO – Svobodno tržaško ozemlje

UDS – Urbanistično društvo Slovenije

UIA - Union internationale des architectes
(Mednarodna zveza arhitektov)

ULUH – Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske
(Združenje likovnih umetnikov Hrvaške)

ULUS – Udruženje likovnih umetnika Srbije
(Združenje likovnih umetnikov Srbije)

USIS – United States Information Service
(Informacijska služba Združenih držav Amerike)

VOKS – Vsesojuznoe obšestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej
(Vsezvezno društvo kulturnih vezi s tujino)

ZI – Znanstveni inštitut

ZKJ – Zveza komunistov Jugoslavije

ZKS – Zveza komunistov Slovenije

Viri slikovnega gradiva

- 1–6 Fotografije: Vlastja Simončič. Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 7 Vir: *Tovariš*, let. 3, št. 26, 4. 7. 1947, str. 32.
- 8–11 Fotografije: Leon Jere. Z dovoljenjem: Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 12–13 Vir: *Tovariš*, let. 3, št. 28, 18. 7. 1947, str. 671.
- 14 Vir: *Tovariš*, let. 3, št. 28, 18. 7. 1947, str. 672.
- 15 Vir: *Tovariš*, let. 15, št. 31, 9. 8. 1959, b. p.
- 16 Z dovoljenjem: Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.
- 17–20 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 21–23 Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 24–25 Vir: *RPF Yugoslavie – exposition internationale d'architecture de l'union internationale des architectes / Rabat Maroc 1951* (razstavní katalog), Zveza arhitektov Jugoslavije, Ljubljana, 1951, b. p.
- 26–29 Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 30–31 Fotografija: Janez Kališnik. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 32 Fotografija: Marjan Pfeifer. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 33 Fotografija: Janez Kališnik. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 34 Z dovoljenjem: Zasebna last.
- 35 Vir: *Čovjek i prostor*, št. 79, 1958, str. 4.
- 36 Vir: *Stanovi LR Slovenije*, Porodica i domačinstvo, Zagreb 1958.

- 37 Fotografija: Božo Štajer. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 38–39 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 40 Z dovoljenjem: Umetnostna galerija Maribor.
- 41–47 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 48 *Američko slikarstvo sedamdesetih godina* (razstavní katalog), Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.
- 49 Mapa Ameriško slikarstvo 1970tih, »America Now!, obrazstavna brošura«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.
- 50 Vir: *The Evening Star*, 6. 1. 1966, b. p.
- 51 Vir: *Tedenska tribuna*, let. 16, št. 1, 3. 1. 1968, str. 8.
- 52–53 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 54–59 Z dovoljenjem: Arhiv Mednarodnega grafičnega likovnega centra, Ljubljana.
- 60 Fotografija: Lado Mlekuž. Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 61 Vir: *Jugoslawische Druckgraphik der Gegenwart* (razstavní katalog), Herbert Bessel (ur.), Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg, 1971.
- 62 Vir: *Jugoslawische Druckgraphik* (razstavní katalog), Johann Heinrich Müller (ur.), Kunsthalle, Bremen, 1967.
- 63 Vir: *Kunst aus Jugoslawien 1972: einige Strömungen der zeitgenössischen jugoslawischen Kunst* (razstavní katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1972.
- 64 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 65–67 Fotografija: Janez Kališnik. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 68 Vir: *Glasiło Ljubljanske banke*, december 1977, str. 16.

- 69 Fotografija: Svetozar Busić. Z dovoljenjem: Muzej novejšé in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 70 Fotografija: Edi Šelhaus. Z dovoljenjem: Muzej novejšé in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 71 Fotografija: Damjan Gale. Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 72 Z dovoljenjem: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Ljubljana.
- 73 Z dovoljenjem: Arhiv MUZA muzej in galerija, Ljubljana.
- 74 Z dovoljenjem: Zasebna last.
- 75–76 Fotoalbum: *Poslovni toranj "Vranica"*. Z dovoljenjem: Zagradiensia, Gradska knjižnica, Knjižnice grada Zagreba.
- 77–85 Z dovoljenjem: Muzej novejšé in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 86 Vir: Milan Bevc, »O delu in razvoju Muzeja narodne osvoboditve LRS od ustanovitve do danes«, v: Milan Bevc (ur.), *Letopis Muzeja narodne osvoboditve LRS*, zv. 1, Muzej narodne osvoboditve LRS, Ljubljana, 1957, str. 160.
- 87 Z dovoljenjem: Muzej novejšé in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 88 Vir: Luc Menaše, »Partizanska umetnost: Najčistejša moderna ljudska umetnost«, *Tovariš*, let. 8, št. 33, 15. 8. 1952, str. 24.
- 89–92 Z dovoljenjem: Muzej novejšé in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana.
- 93 Vir: *10 let Doma JLA: Novo mesto: 1977–1987*, Jelena Lajišić in drugi (ur.), Dom JLA, Novo mesto, 1987, str. 32.
- 94 Z dovoljenjem: Zasebna last.
- 95–96 Vir: *Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije Beograd: 1953–1968*, Ivan Cvetko (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1968.

- 97 Vir: *Narodnoodvobodilna borba v delih likovnih umetnikov Jugoslavije* (razstavni katalog), Dom JLA, Ljubljana, 1971.
- 98–102 Z dovoljenjem: Moderna galerija, Ljubljana.
- 103 Vir: *Galerija Doma Jugoslovenske narodne armije Beograd: 1953–1968*, Ivan Cvetko (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1968.
- 104 Vir: *Vojnici – likovni umetnici 1968*. (razstavni katalog), Rajka Popović (ur.), Galerija Doma JNA, Beograd, 1968.
- 105 Z dovoljenjem: Zasebna zbirka.
- 106–110 Z dovoljenjem: Dokumentacija Slovenskega etnografskega muzeja, Ljubljana.
- 111 Z dovoljenjem: Arhiv Marinke Oblak.
- 112–116 Z dovoljenjem: Dokumentacija Slovenskega etnografskega muzeja, Ljubljana.

Naslovnica je sestavljena iz dveh fotografij z razstav *Razstava sovjetskih slikarjev* (Moderna galerija, Ljubljana, 1947; slika 1) in *Sodobna ameriška umetnost* (Moderna galerija, Ljubljana, 1961–1962; slika 42).

Kolofon

Želje in protislovja:

Likovno in arhitekturno razstavljanje v Sloveniji 1947–1979

Uredniki

Beti Žerovc, Miha Valant, Vladimir Vidmar

Lektura

Tine Logar

Pregled preloma

Mario Batelić

Recenzenti

Tamara Bjažić Klarin, Bojan Godeša, Ljiljana Kolečnik,
Nenad Lajbenšperger, Tanja Petrović, Jure Ramšak,
Luka Skansi, Ana Sladojević, Nadja Zgonik

Avtorji besedil

Gregor Dražil, Tina Fortič Jakopič, Nika Grabar, Meta Kordiš,
Katarina Mohar, Tina Palaić, Cvetka Požar, Ivan Smiljanić,
Maja Vardjan, Vladimir Vidmar, Beti Žerovc

Grafično oblikovanje in prelom

Žan Kobal

Tisk in vezava

Birografika BORI d. o. o.

Naklada: 350

Cena: 15 EUR

Ljubljana, 2026

Izdala

Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo

Za izdajatelja: Urška Jurman, programska vodja

Založba Univerze v Ljubljani; Znanstvena založba Filozofske fakultete
Za izdajatelja: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani; Mojca
Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Monografijo je sofinancirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno
in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru raziskovalnega
projekta *Likovno in arhitekturno razstavljanje med umetnostnimi in
ideološkimi koncepti. Primer Slovenije, 1947–1979* (J6-3137) in razisko-
valnega programa *Slovenska umetnost in umetnost Srednje Evrope
in Jadrana* (P6-0199).

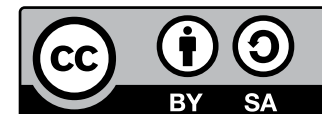


**DRUŠTVO
IGOR ZABEL
ZA KULTURO
IN TEORIJU**



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje
avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca
(izjema so fotografije) / This work is licensed under a Creative
Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(except photographs)

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto
dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si/zalozbaur/>
DOI: 10.4312/9789612977740



Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=267760643

ISBN 978-961-297-776-4 (Založba Univerze v Ljubljani)

E-knjiga

COBISS.SI-ID 267652099

ISBN 978-961-297-774-0 (Založba Univerze v Ljubljani, PDF)