

H E G E
M O N I
J A

K A

P I T A
L I Z

M A

I N

V I Z U
A L N I

K O D

Daša Tepina, Petja Grafenauer

V

V R Š Č E
N E U
N I
S L O V E
N I J I

Vizualni kod in kulturni imperializem

Kritična teorija nam omogoča vpogled v dinamiko ideološke hegemonije, ki je neposredna posledica političnih in ekonomskih družbeno-razrednih razmerij. Vizualna podoba, tako kot jezik, sama v sebi nosi ideologijo in kot taka nikakor ni nevtralna. Podoba je jezik komunikacije, s katero je mogoče zaznavati kolektivne »kulturne kode«, ki predstavljajo tako imenovani skupni jezik.¹ Prepoznavnost podobe je pogosto prav tisto polje, v katero se vpiše ideološki kod in prek katerega se prenašajo vzorci hegemonije. Če ta ni vnaprej vpisana, je prazna, s čimer je dojemljiva za nadkodiranje sistema, ki se vpišuje skozi regulacijo vrednosti.

Postavlja se vprašanje, kako sta se umetnost in njen vizualni kod spreminjala glede na pogoje, v katerih sta nastajala po drugi svetovni vojni, v obdobju bipolarnega sveta, v katerem pa se je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja pojavila tudi t. i. tretja pot neuvrščenosti. V času dekolonialnih političnih premikov, s politično emancipacijo in nastankom številnih novih političnih entitet, se kolonialni preteklosti ni uspelo izogniti; preselila se je na druge ravni novih oblik kolonializma (prek šolskih sistemov, znanosti, umetnosti in drugih kulturnih praks). O vzrokih in pomenu kulturnega imperializma Pierre Bourdieu in Loic Wacquant zapišeta, »kulturni imperializem temelji na moči univerzalizacije partikularizmov, ki so vezani na posamične zgodovinske tradicije, tako da poskrbi, da so ti napačno prepoznani.«²

Proces zaslužnjevanja se je iz političnega kolonializma prenesel na vse ravni. Tako kot so bila v času kolonializma telesa sužnjevanja standardizirana in tako merljiva za trg,³ in če to pretvorimo v polje umetnosti, se dela standardizirajo, tako da postanejo merljiva za umetniški trg. Tako se kljub politični dekolonializaciji procesi kolonializma prenesejo na vse druge družbene ravni in vtkejo v družbena razmerja, v katerih glavno vlogo odigra ravno kultura. V zgodovinski analizi Silvie Federici je kultura več kot le sila ideološke legitimacije, je konstitutiven in produktiven trenutek kapitalističnih vrednostnih razmerij.⁴

Raymond Williams je eden prvih, ki je teoretično raziskoval povezavo med imperializmom in pojavom modernizma v specifičnih prestolnicah,

1 Hall, *Representation*, str. 4.

2 Bourdieu in Wacquant, *On the Cunning of Imperialist Reason*, str. 41.

3 Hartley, *Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture*, str. 160.

4 Federici, *Caliban and the Witch*, str. 102.

kot sta London in Pariz. Zapiše, »da je modernizem kmalu po drugi svetovni vojni postal selektivno področje, ki je zavračalo vse ostalo, kar je čista ideologija, ki absurdno in nezavedno ustavi zgodovino. Hitro se je zgodilo, da je modernizem izgubil svojo protiburžuazno držo in se udobno integriral v nov mednarodni kapitalizem.«⁵ Sam termin modernizma namiguje na sovpadanje z razvojem nove moderne družbene realnosti vednosti, znanosti in umetnosti, ki jo zaznamujejo izrazit tehnološki razvoj, nova tržna in nato tudi industrijska družbena razmerja ter urbanizacija. Vera v napredek kot vodilo kapitalističnega razvoja je hkrati bistvo modernizma. Ali kot pojasni Peter Kalliney, modernizem se je začel, ko je Zahodna Evropa še verjela, da lahko vlada oddaljenim področjem brez posvetovanja s skupnostmi, ki tam živijo. Njegov padec pa je sovpadal z obdobjem, v katerem so prevlado zahodnoevropskega prostora izzvali kolonizirana ljudstva ter dve vznikajoči velesili, ki sta gradili ideološko podlago hladne vojne.⁶ Ob tem Kalliney še pojasni, da so številne novonastajajoče politične entitete bile sicer skeptične do zavezništva tako z Združenimi državami Amerike kot tudi s Sovjetsko zvezo, a hladna vojna je izkoriščala šibkost starih imperialnih sil in omogočala koloniziranim regijam, da so dosegale določeno raven politične in kulturne avtonomije.⁷

Šlo je torej za prenos na drugo raven kolonialnih politik, ki so avtonomijo sicer omogočale, a so se hkrati začenjale nove oblike kodificiranja kulture prek unificiranja umetnosti, pri katerih je začel primat pridobivati kod kapitala, na njegovo širitev so pomembno vplivale ZDA s kulturnimi politikami spektakla in komodifikacije. Ali kot to opiše Guy Debord: »Spektakel je kapital, ki se akumulira do takšne mere, da postane podoba.«⁸ Debord ob tem opozori na različice spektakla in zapiše, da sta Rusija in Nemčija večinoma odgovorni za razvoj koncentriranega spektakla (birokratični kapitalizem), ZDA za njegovo razpršeno obliko (blagovno izobilje), Francija in Italija pa za integrirani spektakel, ki se je od začetka poskušal vsiliti in uveljavljati globalno.⁹

Kot pravi Bronner, je simbolna moč modernizma v bolj liberalnih družbah, kjer se kulturna industrija napaja po zadnjih modnih muhah in kjer so umetniki spodbujani, da presegajo omejitve, omejena.¹⁰ Tako avtoritarni režimi novo zatirajo, medtem ko bolj liberalni novosti udomačijo. V Jugoslaviji je proces potekal nekje vmes, s potrebo in željo po distanci od Sovjetske zveze se je premik iz socialnega realizma v modernizem zgodil dokaj neovirano, tako je z modernizmom v polju umetnosti sovpadala udomačitev kapitalističnih (vizualnih) kodov in njegova umestitev

5 Williams, *The Politics of Modernism*, str. 34–35.

6 Kalliney, *Modernism in a Global Context*, str. 27.

7 Prav tam.

8 Debord, *Družba spektakla*, str. 48.

9 Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, str. 6.

10 Bronner, *Modernism at the Barricade*, str. 4.

znotraj socialističnega konteksta. Ali kot pojasni Nadja Zgonik, so bila »jugoslovanska šestdeseta in sedemdeseta leta [...] 'zlata leta' kulturne blaginje. To je bil čas, ko se je socialistična država komaj še razlikovala od drugih evropskih demokracij, na katere so vplivale ZDA.«¹¹

Po drugi svetovni vojni je boj na področju nadkodiranja kulturnih praks potekal kot ideološki boj, v katerem se je kapitalizem vtikal v vse pore družbenega delovanja, s poudarkom na kulturi. Zahodu je uspelo, kot izpostavi umetnostni zgodovinar James Elkins, uveljaviti idejo umetnosti kot institucije, kjer pa sta umetnostna zgodovina in kritika odvisni od splošnih kanonov zahodnih umetnikov, splošnih zahodnih narativov in predlog ter splošnih konceptualnih shem, ki so nedvomno evro-ameriške.¹² S tem se strinja tudi Blake Gopnik, ki pravi, da je umetniški svet zahodnocentričen in neprevedljiv v druge kulture, saj ni povratnega učinka, pri katerem bi druge kulture enako vplivale na Zahod. Zato umetnost ne more biti globalna, ampak je z odpiranjem institucij postala večkulturna.¹³

Ustvarjanje vrednosti

Umetnost je družbeno področje, ki nekoliko izstopa med preostalimi. Nekateri jo razumejo tudi kot anomalijo. Beech tako ugotavlja, da v splošnem ekonomskem smislu umetnost lahko razumemo kot vrsto anomalije v kapitalizmu, ker »*umetnost ni standardno kapitalistično blago, umetniki niso mezdni delavci in, tudi v primeru komercialno uspešnih, umetniki niso standardni podjetniki*«. ¹⁴ V odnosu med kapitalizmom, umetnostjo in proučevanjem vpliva kapitalizma na umetnost Beech v splošnem ekonomskem smislu zaključí, da so že na samem prehodu iz fevdalizma v kapitalizem umetniki ustvarjali neodvisno od potrošnika in vsak na svoj način. V nasprotju z delavcem, ki je prisiljen prodajati svojo delovno silo na trgu kot blago, s čimer so produkcijski odnosi popolnoma podrejeni kapitalu, se sam delavni odnos v umetnosti ne približa tej analizi. ¹⁵ Hkrati pa umetnost ni neodporna proti ideologiji sistema, v katerem se razvija. Številni teoretiki¹⁶ ugotavljajo,

11 Zgonik, *Neuvrščena umetnost*, str. 33.

12 Jager, *Art Theory for a Global Pluralistic Age*, str. 53.

13 Prav tam, str. 54.

14 Beech, *Art and Value*, str. 9.

15 Prav tam.

16 Stallabrass, *Art incorporated*; Cowen, *Creative destruction*; Adorno, *Aesthetic Theory*; McAndrew, *Fine Art and High Finance*.

da je umetnost s kapitalizmom postala
»poblagovljena« oziroma da je v kapitalizmu
umetniški trg »poblagovil« umetnost.

Ko proučujemo umetnost in tokove kapitala na umetniških trgih, nam ti sporočajo zgolj to, da je kapitalistična ureditev sposobna vse, kar ustvarja dobiček, spremeniti v blago. Tako so se fevdalno-aristokratske vrednote prenesle v tržne mehanizme novega buržoaznega razreda, ki kot pravi Mattick, osvaja estetsko držo, ki izhaja iz privilegiranega ekonomskega položaja.¹⁷ To pomeni, da so se tisti, ki so se navduševali nad avtonomnimi umetninami, odtrgali od zahtev praktičnega življenja, za kar pa so potrebovali denar in čas, ki ga ta omogoča, s čimer tako niso kazali le svoje kulturne premoči, ampak tudi svoj finančni uspeh.

Jean Baudrillard opozarja še, da dominacija ne izhaja samo iz lastništva nad produkcijskimi sredstvi, temveč predvsem iz nadzora nad simbolno vrednostjo.¹⁸ Tako prihaja do razredne logike, ki je ne definira lastništvo nad produkcijskimi sredstvi, temveč obvladovanje procesa simbolizacije, in to obliko produkcije radikalno spremeni od materialne produkcije. To v mikroskopskem proučevanju lahko razberemo tudi skozi umetniške dražbe, pa tudi umetniška stičišča, kot so bienali.

Kritika kapitalizma »poblagovljenja« družbe, v kateri ima kapitalistična produkcija dominantno vlogo, se kaže z velikansko akumulacijo dobrin, katere konstitutivni del je tudi umetnost. V samo vrednost je vpisan kod oblastnih razmerij, ki jih definira kapitalistična produkcija, izvirajoča iz nasprotij moči nosilcev kapitala in oblasti ter nemoči proizvajalca oziroma ustvarjalca družbenih dobrin. Tako ne gre le za razmerje, ki ga definira delo, ampak predvsem za moč definiranja vrednosti same. Kot pojasnjuje Theodor Adorno, je umetnost polje, na katerem s heteronomijo in nevtralizacijo poteka zamaskirano podrejanje vrednosti.¹⁹ Princip heteronomije je princip izmenjave, v kateri je dominacija prikrita. Adorno trdi, da umetnine predstavljajo stvari, ki niso izkrivljene s trgovanjem, profitom in umetnimi potrebami degradiranega človeštva, s čimer se umetnost drži pri življenju kot družbena sila odpora.²⁰ To velja, razen v primeru, ko se reificira in tako postane blago, čemur pa se v neoliberalnem kapitalizmu, ki se predstavlja kot edina možnost za obstoj in prežemajoča praksa vseh področij družbenega življenja, ne more izogniti. Fleksibilnosti kapitala, ki ima v sebi zapisan kod nujnosti komodifikacije vseh družbenih aktivnosti in zadovoljevanja potreb za lastno širitev, se je uspelo vzpostaviti kot vse prežemajoč proces nadzora nad celotno družbeno realnostjo, v kateri se uspešno rekuiperira tudi umetnost.

17 Mattick, *Umetnost in njen čas*, str. 63.

18 Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign*, str. 108.

19 Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 226–227.

20 Prav tam.

Bienalne politike

Na tem mestu se nanašamo na ekonomsko kapitalistično globalizacijo, ki jo poskušamo razumeti skozi prizmo prevlade nad poskusi »globalizacije periferije«, kot bi za nazaj lahko poimenovali poskuse, ki so se manifestirali v gibanju neuvršenih, precej preden se je sam termin globalizacije uveljavil. Vprašanje, ki se ob tem odpira, je, kako so ti poskusi spodleteli in kakšni procesi so potekali in vplivali na prevlado hegemonnega načina kapitalističnega ideološkega kulturnega koda.

To bomo poskušali razumeti s proučevanjem vizualnih kodov jugoslovanske umetniške produkcije, ki je bila predstavljena tudi v mednarodnem prostoru, v okvirih enega izmed osrednjih jugoslovanskih umetniških stičišč – Ljubljanskega grafičnega bienala (LGB) in Ljubljanske grafične šole (LGŠ). Proučili bomo predvsem, kakšne so specifikke – če te sploh so – vizualnih kodov v jugoslovanski umetnosti na primerih iz omenjenega LGB ter LGŠ in prek njih ugotavljali, kakšno vlogo je pri tem igral modernizem. Hkrati bomo proučili termine, kot so socialistični esteticizem, mediteranski in neuvrščeni modernizem, in kako naj bi se ti razlikovali od t. i. zahodnega modernizma in ali so specifične oznake, kot so zahodni, mediteranski, neuvrščeni, socialistični modernizem, sploh relevantne ali pa gre vendarle za številne različice poenotenega koda modernizma. Izhajamo iz predpostavke, da je ravno modernizem tisti, prek katerega se je širila umetniška zahodnocentrična standardizacija.

Fredric Jameson je zapisal: »Standardizacija svetovne kulture, ki je izrinila oziroma poenotila lokalne ljudske ali tradicionalne oblike, da bi naredile prostor ameriški televiziji, ameriški glasbi, hrani, oblačilom in filmom, po mnenju mnogih predstavlja bistvo globalizacije.«²¹ Na tem mestu se Jameson nanaša na popularno kulturo, na ravni umetnosti in umetniških stičišč pa bomo podrobno razdelali, kako so ti procesi potekali znotraj bienalnih politik, ki so predstavljale okno v svet tudi v okvirih drugih političnih sistemov in postale eden izmed nosilcev kapitalističnega nadkodiranja vizualnega koda določenega obdobja. Tako predpostavljamo, da so bila ta umetniška stičišča žarišča širitve kulturnega imperializma zahoda, skozi katere se je ravno prek modernizma poenotilo vrednotenje umetnosti, ki je postajala izhodišče za širjenje novih kapitalističnih družbenih in ekonomskih razmerij.

Ljubljanski grafični bienale in ljubljanska grafična šola

LGB je leta 1955 ustanovil ravnatelj Moderne galerije Zoran Kržišnik. Že njegovi začetki pričajo o tem, da je LGB nastal kot socialistična različica z močnim naslonom na zahodnoevropski modernizem, saj se je Kržišnik po prvi sveženj grafik odpravil v Pariz in s pomočjo kolegov iz sveta umetnosti, ki so tam prebivali, nabral grafike Pariške šole, celo Picassovo delo, jih pretovoril v Ljubljano in na njih zgradil možnost, da so se na vabilo k sodelovanju odzvali mnogi grafični centri, galerije in posamezniki iz Evrope, pa tudi Azije, Afrike, Severne in Južne Amerike in nastal je 1. Ljubljanski grafični bienale, ki je vse do osemdesetih let prejšnjega stoletja pomenil pomemben modernistični grafični dogodek, ob tem pa tudi prostor, kjer so se srečevala umetniška dela v mediju grafike z vseh koncev sveta.²² Kljub temu je bil LGB vedno orientiran proti zahodnemu modernizmu, ki je bil njegov cilj, pa tudi umetniki, ki niso prihajali iz prostorov, kjer se je razraščal visoki modernizem, so se temu poskušali čim bolj prilagoditi, kot nam kažejo raziskani primeri grafikov iz držav neuvrščenih, Afrike, predvsem pa Kube, Indije in Egipta.²³ Ob bienalu in z njim se je v Ljubljani razvijala grafika kot umetnost, ki je v obdobju do zatona pomena bienala pod Kržišnikovim vodstvom oblikovala posebno »šolo« grafike, ki so jo kritiki in umetnostni zgodovinarji označili s terminom Ljubljanska grafična šola.²⁴ Kot pravi Kržišnik, se je samo ime uradno uveljavilo leta 1974 na »razstavi 100 listov slovenske grafike v Bruslju (1974), jasno pa je, da je bil pojem LGŠ tedaj že utrjen in segajo njene korenine daleč nazaj.«²⁵ V opisu nastajanja tega fenomena Kržišnik še doda:

»Med temeljne pogoje nastanka LGŠ sodi ustanovitev Akademije za likovno umetnost v Ljubljani, neposredno po koncu druge svetovne vojne, leta 1945.

22 Več v Grafenauer, Grafični bienale, z vami vse od leta 1955, str. 11–34.

23 Škrjanec, *Zgodovina ljubljanskih mednarodnih bienalov*, Žerovc, Zoran Kržišnik, str. 24–31; Teržan, *Mnemozina*, Dražil, »*Menedžer da sem? Sem.*«; Stepančič, *Pionir sprememb*, str. 52–63; Grafenauer, *Umetnost, gibanje neuvrščenih in mednarodni grafični bienale*, str. 91–104; Tepina, *Umetniška stičišča – utopije – neuvrščenost*, str. 77–90.

24 Kržišnik, *Vstopanje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor*, str. 8.

25 Prav tam, str. 9.

[...] Profesorski zbor so sestavljali umetniki, ki so ustvarjali že med obema vojnama in so torej posredovali študentom izkušnje iz časa, ko je slovenska umetnost hodila (morda z rahlim zaostajanjem) vštric z razvojem likovnosti po svetu.«²⁶

Ko Kržišnik govori o svetu, misli na evropski svet umetnosti, saj se ustanovitelji LGŠ v času oblikovanja niso gibal izven okvirov Prage, Dunaja, Pariza, Münchna in drugih evropskih prestolnic in mest ter v Slovenijo in tedanjo Jugoslavijo svoja znanja prinašali izključno iz Evrope, ki je gojila idejo in podpirala vrednote modernizma v vizualni umetnosti. Hkrati po Kržišniku LGŠ temelji na partizanski grafiki, ki je »omogočila razmah tudi v eksperimentalni dejavnosti«.²⁷

Glavni predstavniki začetkov so bili Riko Debenjak, Božidar Jakac, Miha Maleš, France Mihelič, Maksim Sedej in drugi, ki so se jim pozneje pridružili še mlajši avtorji. Po vojni je bila dograjena tudi Moderna galerija, ki je LGB gostila in si »prizadevala mimo uradnih želja [sorealizem, op. a.] utrditi kvalitete slovenskega likovnega ustvarjanja polpreteklega časa in sodobnosti«.²⁸ Avtor kot vzvode za nastanek našteva razstave slovenskega impresionizma, samostojno razstavo Božidarja Jakca, čigar izraznost je temeljila na lirizmu pariške šole, Mihe Maleša, ki je leta 1952 predstavil serijo grafik s potovanja po zahodni Evropi in grafičnih razstav, ki jih je galerija organizirala v Italiji, Trstu in Milanu, pa Skupino 53, ki »se je uprla diktatu [sorealizma, op. a.] in na razstavi prikazala svoja individualna stremljenja, podprta z na akademiji pridobljenim znanjem«.²⁹ Kržišnik opisuje, kako so tudi poznejše generacije, ki so se oblikovale v petdesetih in v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, zavzele likovno prizorišče, tudi jugoslovanski del bienala, »hlastno vsrkavale pobude in inovacije, ki so jih posredovali bienali«.³⁰ Videti je bilo, kot da v socialistični Jugoslaviji vlada ustvarjalna svoboda,³¹ v resnici pa je ta svoboda pomenila svobodno povzemanje vzorcev zahodnega modernizma, oziroma kot še zapiše Kržišnik, predvsem Pariške šole in eksperimentalnega centra za barvno grafiko na kovini.³² Pri tem doda:

»Šestdeseta leta so z dozorelostjo prvih dveh generacij, izšolanih in zraslih v času, ko se je slovenski likovnosti odprl svet (številni med njimi so izpopolnili svoj študij v Parizu, zlasti pri Johnnyju Friedlaenderju, velikemu mojstru jedkanice in akvatinte), LGŠ afirmirala v polnem pomenu besede. Imena tedanjih nosilcev so dobila mednarodni zven. K njenemu jedru štejejo Karel

26 Prav tam, str. 8.

27 Prav tam, str. 10.

28 Prav tam.

29 Prav tam, str. 11.

30 Prav tam, str. 12.

31 Prav tam.

32 Prav tam.

Zelenko, Marjan Pogačnik, [...] Ive Šubic, Vladimir Makuc, Jože Ciuha, Janez Bernik, Bogdan Borčič, Meško Kiar, Andrej Jemec, Janez Boljka, Dževad Hozo, Adriana Maraž in Tinca Stegovec.«³³

V 70. letih preteklega stoletja pa še drugi, mlajši avtorji. V pregledu slovenske umetnosti med letoma 1945 in 1978 je Melita Stele Možina kot značilnosti LGŠ navedla barvno jedkanico in njene zvrsti, poudarjeno strukturo grafičnega lista, vključevanje grafizmov, težnje po tehnični popolnosti, odločno usmeritev v barvno grafiko v smislu harmonične barvne skale, predvsem pa za našo tezo, ki želi dokazati, da je LGŠ le ena od različic hegemonnega zahodnega modernizma, v stilnem pogledu razpon od realizma prek lirične abstrakcije do elementov pop arta,³⁴ smeri, ki so v Slovenijo prihajale prek idej zahodnega modernizma, kar avtorica dosledno podkrepi s pomenom »stikov z zunanjim svetom, posebno z zahodnoevropsko umetnostjo«³⁵ in z vplivi avtorjev, kot so Roger Bissière, Maurice Estève, Jean le Moal, Alfred Manessier, Eduard Pignon, Serge Poliakoff, Gustave Singier, Pierre Soulages, Victor Vasarely, Johnny Friedlaender in S. W. Hayter – pri slednjih dveh so se izpopolnjevali Debenjak, Bernik, Borčič, Makuc in Stegovec, pa vplivi Roberta Rauschenberga, ki je v Ljubljani na LGB prejel tudi prvo nagrado.³⁶ Ves čas gre torej za prenose zahodnega modernizma na slovenska tla, kjer se deloma pomešajo z lokalno tradicijo in seveda avtorsko poetiko posameznega avtorja, a ohranjajo izrazni način zahodnega modernizma.

V doktorski disertaciji, ki jo je Zoran Kržišnik končal leta 1994, pravzaprav ne izvemo dosti novega. Spet se ponovi zavračanje sovjetskega ali drugega političnega pritiska na vizualno umetnost in usmerjenost te na Zahod, kamor naj bi, kot je sklepati iz disertacije z naslovom *Vstopanje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor*, kljub besedi svetovni slovenska umetnost pripadala. Takšno stališče lahko razberemo že iz uvoda disertacije:

»Razstava, ki jo je kot prvo pripravila v lastni režiji Moderna galerija kot ustanova, zavedajoča se njene odločilne vloge; odmerjene ji pri vodstvu sodobne likovne umetnosti, je bila razstava *Slovenski impresionisti* (z uvodno študijo dr. Franceta Steleta) postavljena aprila 1949, se pravi že po resoluciji informbiroja (1948) in uradnem prelomu Jugoslavije s SZ. Razstava je terjala razmeroma dolgotrajne priprave in številne diskusije okoli razmejitve med razstavnim gradivom, ki sodi v okvir Narodne (historične) pa tudi Moderne galerije in naj bi po strokovni plati zakoličila začetke likovnega ustvarjanja, ki pripada po notranji logiki sodobnosti. Ob še neopravljenih temeljnih umetnostnozgodovinskih analizah del Jakopiča, Groharja, Jame

33 Prav tam, str. 15.

34 Stele Možina, *Slovenska grafika po letu 1945*, str. 69–80.

35 Prav tam, str. 70.

36 Prav tam, str. 70–73.

in Sternena je bilo razmejevanje med deležem njihovega ustvarjanja, ki zaključujejo eno obdobje, in tistim, ki dejansko vsebuje elemente, nakazujoče prihodnji razvoj umetnosti, težavno in predmet razburljivih razprav. Nepričakovan pa je bil odpor, izražen v ustnih reakcijah tedanjega političnega vodstva, ki je inspiriral tudi reakcije v časopisnih člankih in ki je skušal zanikati vrednost vrhunskih slikarskih umetnikov začetka stoletja, češ da gre za inkriminirano meščansko zahodnjaštvo.

Toda razstava je naletela pri javnosti na izredno pozitiven odmev, ki je vodstvu Moderne galerije omogočil računati z nekaterimi deli mojstrov slovenskega impresionizma kot temeljem bodoče stalne zbirke slovenske moderne umetnosti. (Podoben odmev je doživela razstava tudi v Zagrebu, kjer je gostovala, ko se je njen čas v Ljubljani iztekel. Razcepila je kritiko; negativno se je nanjo odzval celo tako prominenten poznavalec, kot je bil dr. Grgo Gamulin.)

Prvi spopad okoli razčiščevanja, kaj predstaviti kot reprezentativno slovensko umetniško ustvarjanje, je bil tako vsaj deloma uspešen – pač tudi po zaslugi političnega trenutka in posebej še ob podpori Moše Pijade, slikarja in predstavnika tedanje oblasti, ki je na izrecno vabilo MG prispel iz Beograda na ogled razstave in brez pridržkov izrazil svoje občudovanje prikazanih del.«³⁷

Kržišnik nadalje omenja prve razstave v Evropi, in sicer razstavo *Sodobna slovenska grafika* v Galeriji Scorpione v Trstu, a pravi, da »o prodoru slovenske umetnosti na tuje pri tem še ni mogoče govoriti, šlo pa je vendarle za razstave zunaj političnih meja in za prvi korak na tla Zahodne Evrope«. ³⁸ Da ga je zanimala (in z njim centralno institucijo za sodobno umetnost) predvsem umetnost vizualnega koda zahoda, veliko pove tudi trditev, da je

»čas [...] narekoval previdno postopnost. Leta 1952 je Moderna galerija prinesla najprej nekaj razstav zgodovinskega značaja: *Reprodukcije francoskih impresionistov* (v dveh delih, januar in februar 1952), *Reprodukcije francoskih fauvistov* (marec 1952) in nato še *Reprodukcije francoskih kubistov* (april 1952). Nato, v maju 1952, razstavo *Sodobna francoska umetnost*. Tako so bila pripravljena tla za v nekem pogledu prelomno razstavo del iz Francije, Anglije, Holandije, Belgije in Italije Mihe Maleša, novembra 1952. Maleš je razstavil olja, monotipije, litografije in litogravure in zlasti v zadnjih dveh tehnikah radikalno pretrgal s po vojni na Slovenskem uveljavljeno motiviko, ko je prikazal skicozne zapise velemestnega življenja, meščanskega in boemskega.«³⁹

37 Kržišnik, *Vstopenje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor*, str. 3–4.

38 Prav tam, str. 4.

39 Prav tam, str. 5.

Razstavo je politika diskreditirala,⁴⁰ a je Moderna galerija kljub temu sodelovala na Beneškem bienalu leta 1952, kar ji je »odprlo še nekaj dragocenih možnosti za poglobljeno stremenje slovenske likovne srenje: namreč odpreti ji vrata v svet.«⁴¹ Tako naj bi se rodila ideja o ustanovitvi LGB in v disertaciji zapisana misel, ki natančno povzame, za kaj si je Kržišnik prizadeval: »Zmeraj spet je šlo za dokazovanje, da obstaja na slovenskem pomembna likovna tradicija, in za poskus reaktivirati stik z glavnim tokom trenutnega evropskega ustvarjanja.«⁴² Zato je bil ustanovljen tudi LGB, ali kot to opiše Kržišnik:

»V Pariz sem odpotoval privatno, tedanji Galerijski svet je deloval v sestavi: dr. Izidor Cankar, Riko Debenjak, dr. Karel Dobida, Božidar Jakac, Miha Maleš, France Mihelič, Zvone Miklavčič, načelnik tajništva za kulturo MLO Ljubljana, dr. France Stele, Zoran Kržišnik, neuradno, brez uradnih pooblastil.

Po zaslugi kiparja Osipa Zadkina, pomembnega člana Ecole de Paris, s katerim me je Mušič seznanil in ki je – široka slovanska duša – sam takoj, po moji obrazložitvi koncepta prispeval tri grafične liste, je bil olajšan tudi pogovor z drugimi pripadniki skupine; Zadkin me je seznanil z Legerem, Friedlaenderjem, Hayterjem in še nekaterimi; Mušič s Pignonom, Pignonova soproga pa s Picassom. Z njihovimi prispevki in naklonjenostjo nekaterih zasebnih galeristov (z nekaterimi sta me seznanila še Venó Pilon in Zoran Mušič) sem nabral skupaj 144 grafičnih listov – več kot naj bi jih po prvotni zamisli obsegal krog Pariške šole. Izročeni so mi bili na osebno zaupanje, ker denarja za zavarovanje nismo premogli, in prek meja so šli tako rekoč kot »kontrabant«; carina na jugoslovanski meji jih je hotela zadržati, pa je odstopila, ko sem se za jamstvo skliceval na odobreno akcijo in na člana prireditvenega odbora, Josipa Vidmarja. S tem je bilo bienalu zagotovljenih nekaj vrhunskih imen, ki so odločilno vplivala na večino osebno vabljenih umetnikov iz drugih dežel.

Politični trenutek v Jugoslaviji s prihodom vrhovnega predstavnika Sovjetske zveze, Nikita Hruščov v Beograd, je nakazal še eno možnost: pridobiti za razstavo tudi liste iz tedanje Vzhodne Evrope. Glede tamkajšnjega prispevka smo bili, seveda, navezani na uradno pot, se pravi na izbor tamkajšnjih predstavništva. Uspelo pa nam je, prvič po drugi svetovni vojni, zbrati na enem mestu, v Ljubljani, dela evropskega Vzhoda in Zahoda, poleg posameznih udeležencev z drugih celin.«⁴³

Tako je po Kržišnikovih besedah nastala prva razstava LGB, ki je vodila predvsem v smeri evropske, posebej zahodnoevropske umetnosti s 43

40 Prav tam, str. 7.

41 Prav tam.

42 Prav tam, str. 13.

43 Prav tam, str. 16–17.

avtorji Pariške šole, omeni pa tudi, da v tem okviru srečamo predstavnike Indije, Kitajske in nekaterih drugih držav, ki sicer na razstavi niso zastopane.

»Razstava se je razrasla na blizu 700 listov in je pri slovenskih umetnikih mlajše generacije, pa tudi pri številnih starejših in pa pri občinstvu, doživela popoln uspeh. Domači kritički odmev pa je bil skromen in zadržan. Tedanje Društvo slovenskih likovnih umetnikov, s katerim so bili številni kritički spremljevalci intimno povezani, je bilo samo v sebi razklano, bilo je deloma pod vplivom trde linije, ki je prevladovala tudi v jugoslovanskem Savezu in je vztrajno zagovarjala 'realizem'; šele priliv drugače usmerjenih mladih je postopoma spreminjal njegovo podobo. [...] Na srečo mu je spričo bogate udeležbe Ecole de Paris [sic!], ki je naknadno še dopolnila svoj prispevek na skupno 159 grafičnih listov, postala naklonjena Komisija za mednarodne stike v Beogradu, katere predsednik, književnik: Marko Ristič, je bil francosko orientiran intelektualec ter je brez nadaljnjega pristal na to, da postane član bienalskega Comiteja d'honneur [sic!]. Poleg njega so bili pokrovitelji razstave: podpredsednik Zveznega izvršnega sveta, Rodoljub Čolakovič; predsednik Izvršnega sveta Slovenije, Boris Kraigher; predsednik Ljudske skupščine LR Slovenije, Ferdo Kozak; predsednik SAZU, Josip Vidmar; izredni poslanik in opolnomočeni minister Belgije, Georges Delcoigne; veleposlanik LR Bolgarije, Ljubomir Angelov; veleposlanik Finske, Niilo Orsamaa in veleposlanik Italije, Gastone Guidotti. Sekcija za likovno umetnost Komisije je v prizadevanju, da poudari visoko kulturno raven Jugoslavije in v njej vladajočo umetniško svobodo, tudi sicer po svojih močeh podpirala čim kvalitetnejše prezentacije jugoslovanske umetnosti v tujini, vključno z našo udeležbo na festivalih po svetu. Mednarodna bienalna razstava, organizirana na domačih tleh, četudi v Ljubljani, je bila za 'image' Jugoslavije koristna in njeni odmevi v inozemstvu dobrodošli.«⁴⁴

Iz zapisanega je jasno, da se je LGB osredotočal predvsem proti zahodu in od tam črpal avtorska dela in tudi vplive, ki so bili pomembni za ustanovitev tega, kar se je poimenovalo LGŠ, ki je temeljila predvsem na zahodnem likovnem kodu.

Po Kržišnikovih besedah je bilo za uveljavitev v Evropi posebej pomembno leto 1961 z več razstavami, organiziranimi na Dunaju, v Wiesbadnu, Braunschweigu, Essnu, Aachnu in Karlsruheju, galeriji Tate v Londonu, Hullu in Brightonu:

»Z vstopom v prominentne galerije velemest Evrope so postala nekatera slovenska imena med strokovnjaki in kritiki pojem. Utrdila ga je razstava Premio Morgan's Paint v San Marinu/Riminiju s skupno udeležbo italijanskih in jugoslovanskih umetnikov, kjer je dobil Janez Bernik zlato medaljo za slikarstvo in Drago Tršar zlato za kiparstvo. Sodobno slovensko slikarstvo

44 Prav tam, str. 17–18.

in kiparstvo je leta 1961 obiskalo celovški Künstlerhaus in tako obnovilo stike s Celovcem, kjer se je (v tamkajšnjem Konzerthausu) že leta 1954 v organizaciji MG predstavila sodobna slovenska grafika. Razstave v Trstu in Celovcu so med drugim doživljale pretok ustvarjalne misli med matično domovino in zamejskimi rojaki.

V naslednjih letih je živahna razstavna dejavnost MG nadaljevala s prikazovanjem jugoslovanske grafike, slikarstva in kiparstva po Italiji, Avstriji, Izraelu, na Kubi; zelo pomembna je bila razstava v dunajski Albertini (1963), ki je sprejela izbor del s V. ljubljanskega grafičnega bienala; leto nato (1964) se je v dunajskem Künstlerhausu predstavila sodobna slovenska grafika; dvanajst slovenskih umetnikov je bilo prezentiranih v Parmi, jugoslovanska grafika v Bruslju in nato naprej po Belgiji, potem New Yorku (The Pratt Graphic Art Center) in Oregonu (State University), kjer je bila celotna zbirka odkupljena.«⁴⁵

Iz zapisanega je razbrati, da je slovenska in jugoslovanska umetnost občasno potovala tudi izven zahodnih meja, a Kržišnik v disertaciji teh razstav ni štel za posebej pomembne, temveč le kot poudarek na razprostranjenost širitve jugoslovanske (predvsem slovenske) umetnosti v svet. Pomembnejši se mu je zdel le nastop na Japonskem, v Tokiu, Egiptu na Mediteranskem bienalu, Braziliji v Sao Paulu in seveda na Beneškem bienalu – takratnih pomembnejših tujih dogodkih. Zahodni vizualni kod je prevladal tudi v slovenskem prostoru in kot je zapisal Zoran Kržišnik je bilo

»z izzvenevanjem 60. let videti, da je prodor – kolikor gre za konico, ki ji mora seveda slediti širši razbor – dosežen. Uradna 'trda' linija doma, ki se je tolažila z mislijo, da bo 'disidentsko' nastrojene umetnike mogoče ukrotiti, je bila potisnjena v defenzivo. Število likovnih umetnikov, ki so v večji ali manjši meri sledili novim tokovom umetnosti, je naraslo in vsak po svoje, pa tudi kolektivno, preko Društva slovenskih likovnih umetnikov, so se trudili, utrditi si položaj.«⁴⁶

Vizualni kod LGŠ kot različice zahodnega modernizma

Na povezanost slovenske umetnosti in umetnosti Zahodne Evrope je leta 1995 opozoril že Jure Mikuž v delu *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma.⁴⁷ V njem Mikuž opisuje

⁴⁵ Prav tam, str. 22.

⁴⁶ Prav tam, str. 23.

⁴⁷ Delo je nastalo kot doktorska disertacija z naslovom *Slovensko povojno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, nastalo leta 1982.

»na videz najbolj normalen odnos vsake nacionalne tvornosti do svetovne in obratno. Res pa je, da se ta navideznost poruši, čim pričnemo razkrivati zgodovinsko ozadje specifične slovenske zakonitosti tega odnosa. Namesto da bi tako umetniki kot kulturna javnost sprejeli kot normalno dejstvo, je bil v imenu ideologije, zgodovine, nacionalizma itn. večje prikrivan, mistificiran in popačen. [...] Zaradi svojevrstnega odnosa slovenskega slikarstva [in grafike, op. a.] do zahodne umetnosti v tem času in zaradi premajhne zgodovinske razdalje je bilo težko priti do virov, ki bi pojasnjevali delo slovenskih umetnikov in njihovo vključevanje v svetovno umetnost [...]. Toda mnogih del tudi oni niso videli v originalu, ampak samo po reprodukcijah, v tistem času praviloma še črno-belih.«⁴⁸

V nadaljevanju Mikuž na primerih pokaže, kako se je slovenska umetnost vseskozi naslanjala na zahodnoevropski modernizem, a meni, da bi »lahko o razvoju slovenskega slikarstva [in drugih umetnostnih zvrsti, op. a.] rekli le to, da se je zavedelo bistvenih problemov (moderne) umetnosti, ki mu jih je le redko uspelo razviti dlje od tega, da jih je registriralo, nikoli pa mu jih ni uspelo preseči in se organsko vklopiti v svetovni razvoj.«⁴⁹

Dejstvo, da se je umetnostna vizualna pismenost v slovenskem prostoru v obdobju od druge svetovne vojne do konceptualne umetnosti ves čas opredeljevala kot izvorno slovenska, ne pa kot eden od derivatov zahodnega modernizma, Mikuž opiše takole:

»Zato opažamo v kritiki in umetnosti množično avtocenzuro, umikanje pred problemi soočanja, predvsem pa vztrajni molk in mistifikacijo odnosa slovenske umetnosti do zahodne, ki bi ga pomagalo razrešiti in narediti normalnega že enostavno sprotno vizualno soočanje del slovenskih umetnikov in njihovih tujih sorodnikov ter vzornikov ali morda celo posnemovalcev, [...] zgradil se je mit, da imamo Slovenci, poleg vsega drugega, tudi svoje moderno slikarstvo [in grafiko, op. a.], za katero pa se zdi, če bi brali samo kritike, da visi v nekem sterilnem, brezračnem prostoru, ki je izoliran od zgodovine, kritičnega in reflektiranega odziva na svet in predvsem brez svoje prave funkcije.«⁵⁰

In če smo imeli takšne zagate že pri tem, da bi npr. dela Janeza Bernika primerjali z njegovimi zahodnimi ali ameriško modernističnimi vzori (Antoni Tàpies, Jim Dine, Alberto Burri ...) ali dela Franceta Miheliča, Rika Debenjaka ali Božidarja Jakca z deli Pariške šole, postane jasno, da je slovenski svet umetnosti navidezno vztrajal na »blut und boden« samoniklosti, v resnici pa se opiral na zmerni zahodni modernizem, ob tem pa so vplivi, ki bi lahko do umetnikov prišli iz držav »tretjega sveta«, ostali popolnoma ob

48 Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*, str. 9.

49 Prav tam, str. 20.

50 Prav tam, str. 21.

strani tudi na LGB in v okviru LGŠ. A vizualni kod slovenske umetnosti je bil skorajda popolnoma odvisen od zahodnega modernizma, s tem pa tudi del standardizacije svetovne kulture in globalizacije, ki ni pomenila mešanja raznorodnih vplivov, kot se to vsaj deloma dogaja danes, temveč od razmerja periferne Slovenije in velikih modernističnih središč s Parizom in New Yorkom na čelu. Slovenska grafika in tudi drugi umetnostni mediji so bili po svojem vizualnem kodu skorajda popolnoma in z le redkimi izjemami (npr. serija grafik Metke Krašovec pod delnim južnoameriškim vplivom iz osemdesetih let prejšnjega stoletja) prežeti z vplivi zahodnega modernističnega stremjenja, kar pa pomeni, da je kljub razglašanju t. i. tretje poti v resnici popolnoma pripadal hegemonemu vplivu umetnosti zahodnega modernizma.

Sklepne misli

Ugotavljamo, da je tako na področju razstavišč umetnosti v Jugoslaviji že od petdesetih let prejšnjega stoletja v umetniškem svetu, ravno prek modernizma, začel prodirati kapitalistični vizualni kod, ki je vplival tudi na širši družbeni razvoj. Kot piše Gregor Dražil, so imeli slovenski umetniki »vedno pogostejše možnost predstaviti se na samostojnih razstavah v vrsti zasebnih, manjših, a prodornih in komercialno uspešnih galerijah v Franciji, še zlasti pa v Italiji in Zahodni Nemčiji«. ⁵¹ Zanimale so ga tudi ZDA in leta 1967 je »ameriško tržišče že označil kot najkonkurenčnejše, najbogatejše in v tem smislu ključno za uveljavitev jugoslovanskih umetnikov«. ⁵² Tako je na ravni vodilnih umetniških trendov, kot tudi galerijskih prizorišč, pomembno omeniti, da so bili kapitalistični vzorci, ki so se prenašali prek vizualnega koda, jasni že precej prej, kot se je to širše odrazilo v spremembah družbene strukture. Ravno na galerijskem področju je leta 1967 nastala tržna galerija Adria Art Gallery, ki so jo s pomočjo podjetja Intertrade odprli v New Yorku. Kot zapiše Nadja Zgonik, je šlo za:

»podjetje iz socialistične države, v kateri so delavci upravljali z družbeno lastnino, ki je v kapitalistični prestolnici povojne moderne umetnosti, New Yorku, ustanovilo prodajno galerijo z namenom, da bi kovalo dobiček. Projekt je bil značilen produkt reformnih šestdesetih let, ki so z ekonomsko

51 Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«, str. 32.

52 Prav tam, str. 47.

reformo leta 1965 in družbenimi vrenji spodbudila modernizacijo in demokratizacijo jugoslovanske družbe ter vedno večje uveljavljanje tržne ekonomije in potrošništva.«⁵³

Umetnost je bila tako medij prenosa kapitalizma in začetek njegovega prenosa v vse pore družbenega tkiva, kar je v drugi polovici prejšnjega stoletja prevladujoče potekalo ravno na področju umetnosti in kulture. Tam, kjer se ni uspel vzpostaviti drugačen kulturno umetniški izraz, se je vsilil kod poblagovljenja, trga, tekmovalnosti, merljivosti in ekonomske koristi. Ti pa pomenijo osnovne odnose kapitalističnih družbenih ureditev.

Iz proučevanih primerov bi težko trdili, da gre za različice modernizma, kot so neuvrščeni, socialistični, socialistični esteticizem ipd., s temeljnimi značilnostmi, ki bi jih razlikovale od modernizma, ki je nastal in se širil z zahoda. Iz katerekoli perspektive opazujemo, se vizualni kod naslanja na modernistične hegemonne kanone zahoda. Ali kot še pojasni Zgonik: »Nikoli do konca uresničen politični koncept neuvrščenosti ni mogel spodbuditi umetnosti, ki bi z razvijanjem socialističnega globalizma spodkopala zahodni kanon, saj je gibanje trajalo prekratek čas, da bi se oblikovala potrebna infrastruktura, to je celovit sistem umetnostnih institucij, ki omogočajo vzpostavitev in uveljavitev umetnostnih trendov.«⁵⁴ Tako je kljub poskusom po diferenciaciji in določenim specifikam okoliščin, v katerih se je pojavljal, modernizem sam postal polje, prek katerega je potekala kapitalistična kodifikacija, prek katere se je tudi v umetnost zapisoval kod rasti, napredka, prebojnosti, tekmovalnosti, odstopanja od obstoječega. Vsi ti pa so nujni pogoji monetarizacije in reifikacije dobrin. S tovrstnimi oblikami kodifikacije kapitalizma se različice, ki bi lahko predstavljale obliko socialističnega modernističnega koda, niso uspele kosati, ampak so postale polje prenosa kapitalizma.

53 Zgonik, *Neuvrščena umetnost: definicija v nastajanju*, str. 41.

54 Prav tam, str. 57.

Periodični tisk

- Bourdieu, Pierre in Loic Wacquant. On the Cunning of Imperialist Reason. *Theory, Culture and Society*, 16, 1999, št. 1, str. 41–58.
<https://doi.org/10.1177/026327699016001003>.
- Debord, Guy. Družba spektakla, *Časopis za kritiko znanosti*, 25, 1997, št. 182, str. 41–58.
- Jameson, Fredric. Globalization and Strategy. *New Left Review*, July/August, 2000, str. 49–68.
- Stepančič, Lilijana. Pionir sprememb: države iz Afrike na grafičnih bienalih v Ljubljani med letoma 1955 in 1991. *Likovne besede*, 2020, št. 115, str. 52–63.
- Žerovc, Beti. Zoran Kržišnik: o kombinacijah. *Likovne besede*, 2007, št. 81/82, str. 24–31.

Literatura

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. London in New York: Continuum, 2002.
- Adorno, Theodor in Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Baudrillard, Jean. *For a critique of the political economy of the sign*. London in New York: Verso, 2019.
- Beech, Dave. *Art and Value: art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and Marxist economics*. Leiden in Boston: Brill, 2015.
- Bronner, Stephen Eric. *Modernism at the Barricade: Aesthetics, Politics, Utopia*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Cowen, Tyler. *Creative destruction: how globalization is changing the world's cultures*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. London: Verso, 1998.
- Dražil, Gregor. »Menedžer da sem? Sem.« Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče. Ljubljana: MGLC, 2020.
- Elkins, James. *Is Art History Global?*. New York in London: Routledge, 2006.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004.
- Gopnik, Blake. The Oxymoron of Global Art. V: James Elkins, Zhivka Valiavicharska in Kim Alice (ur.). *Art and Globalization*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2010, str. 146–148.
- Grafenauer, Petja. Grafični bienale, z vami vse od leta 1955. V: Deborah Cullen (ur.). *Prekinitve: 30. grafični bienale*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, str. 11–34.
- Grafenauer, Petja. Umetnost, gibanje neuvrženih in mednarodni grafični bienale. V: Barbara Predan (ur.). *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva. Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, 25, 2022, str. 91–104.

- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks in New Delhi: SAGE, 1997.
- Hartley, Daniel. Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture. V: Jason W. Moore (ur.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016, str. 154–165.
- Jager, Felix. *Art Theory for a Global Pluralistic Age*. The Glocal Artist. Cham: Palgrave Macmillian, 2020.
- Kalliney, Petre. *Modernism in a Global Context*. London, New York: Bloomsbury, 2016.
- Kržišnik, Zoran. *Vstopenje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1994.
- Kržišnik, Zoran. *Ljubljanska grafična šola*. Ljubljana: EWO, 1997.
- Mattick, Paul. *Umetnost in njen čas: teorije in prakse moderne estetike*. Ljubljana: Sophia, 2013.
- McAndrew, Clare. *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press, 2010.
- Mikuž, Jure. *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*. Ljubljana: Moderna galerija, 1995.
- Stallabrass, Julian. *Art incorporated: the story of contemporary art*. New York, Oxford: University Press, 2004.
- Stele Možina, Melita. Slovenska grafika po letu 1945. V: Zoran Kržišnik in drugi (ur.). *Slovenska likovna umetnost 1945–1978 I, Uvodne študije*. Ljubljana: Arhitekturni muzej, Mladinska knjiga, Moderna galerija, 1979, str. 69–81.
- Škrjanec, Breda. *Zgodovina ljubljanskih mednarodnih bienalov*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993.
- Tepina, Daša. Umetniška stičišča – utopije – neuvrščenost. V: Barbara Predan (ur.). *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva. Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, 25, 2022, str. 77–90.
- Teržan, Vesna. *Mnemozina: čas ljubljanskega grafičnega bienala*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2010.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. London: Verso, 1996.
- Zgonik, Nadja. Neuvrščena umetnost: definicija v nastajanju. V: Barbara Predan (ur.). *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva. Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, 25, 2022, str. 45–57.