

Vladimir Vidmar

Skoraj Amerika: Potujoče likovne razstave iz ZDA v ljubljski Moderni galeriji med letoma 1953 in 1979



Prvo neposredno izhodišče za premišljevanje izjemno bogatega korpusa razstav ameriške umetnosti, ki so bile predstavljene v socialistični Jugoslaviji od začetka petdesetih do konca sedemdesetih let, sta za kulturno izmenjavo eksplicitno zainteresirani državi, ki sta v kulturni diplomaciji prepoznali pomemben mehanizem zunanje politike. Jugoslavija se je v okviru obstoječe lokalne različice visokega modernizma, ki ga je kapitalistični svet v ideološki igri hladne vojne razglašal za znanilca svobode, napredka in zagledanosti v prihodnost, v odnosih z ZDA skušala prikazati v natanko takšni luči, da bi v negotovem geopolitičnem preigravanju med dvema ideološko sprtima taboroma uspela oblikovati in ohraniti svoj specifični položaj tretje poti. ZDA so po drugi strani to igro sprejemale, hkrati pa jo izkoriščale sebi v prid. Z izvažanjem svojih kulturnih dobrin so spretno zavestno vnesle svoje kulturne fenomene, vključno s svojim vrednostnim sistemom, v druge države in tudi v načeloma nekapitalistično jugoslovansko družbo.¹ Pri tem se je jugoslovanski umetnostni sistem izkazal za zelo sprejemajočega zaveznika, saj je vrednostne kategorije zahodnega umetnostnega sistema razumel kot zavezujoče. Nova socialistična država namreč ni odločneje artikulirala in uveljavila sebi specifičnega modela kulturne produkcije, zato so jugoslovanski likovni umetniki – po kratkem obdobju konkretnjšega delovanja pod vplivi sovjetskih kulturnih modelov² – nadaljevali že v prejšnjih državnih tvorbah utrjeno zgledovanje po zahodnih vzorih.

- 1 Delovanje ameriške zunanje kulturne politike je bilo postopoma razkrito že v času hladne vojne, poglobljene študije fenomena pa so zopet vidnejše od poznih devetdesetih let 20. stoletja, npr. Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York, 2000. Interes za temo odtlej ne pojenja in se seli tudi zunaj ozkih znanstvenih krogov. Denimo, leta 2023 je bila premiera filma *Taking Venice* režiserke Amei Wallach, ki obravnava vlogo ameriške kulturne politike v dodelitvi glavne nagrade na beneškem bienalu Robertu Rauschenbergu leta 1964, kar je v luči te študije pomembno tudi zato, ker je bil isti avtor že leto prej nagrajenec ljubljanskega grafičnega bienala. Za prvo celovito študijo o odzivanju Jugoslavije na ameriško hladnovojno kulturno politiko in »amerikanizacijo« na področju umetnosti in kulture glej: Radina Vučetić, *Koka-Kola socializam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- 2 Za razumevanje tega kratkega obdobja v Sloveniji glej poglavje Katarine Mohar, »Izmenjava razstav likovne umetnosti med Socialistično republiko Slovenijo in Sovjetsko zvezo«, v tej knjigi, strani 28–64. Za splošni jugoslovanski premik od sovjetskega kulturnega modela h kulturni politiki, ki je omogočala v tem poglavju obravnavane intenzivne povezave jugoslovanskega in ameriškega kulturnega sektorja, glej Ljiljana Kolečnik, »Cultural Models and Cultural Policies in Socialist Yugoslavia«, v: Sanja Horvatinčić in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 59–90. Za pregled likovne produkcije in dogajanja, ki kritično vključuje amerikanizacijo in ameriške vplive v Sloveniji in na Hrvaškem oz. širše, glej Jure Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*,

Pomembno vlogo pri tem so odigrale razstave ameriške umetnosti, ki so bile od samega začetka petdesetih let reden del jugoslovanske kulturne ponudbe.³ Diseminacija ameriških umetniških zgledov prek organiziranih razstavnih turnej je bila del širšega protokola strategij *mehke moči* iz časa hladne vojne.⁴ Slonela je na strategijah razširjanja ameriškega političnega vpliva prek sistematičnega in načrtnega izvoza kulturnih vsebin, tako iz registra visoke kot množične kulture.⁵ Pri tem je ključno vlogo odigrala ameriška diplomatska mreža, predvsem propagandna agencija ameriške vlade Informacijska služba Združenih držav Amerike (USIS), ki je delovala prek razvejene mreže filial, pridruženih veleposlaništvom ZDA po vsem svetu. USIS je predstavljal propagandno nadgradnjo ameriške diplomatske mreže in je skozi svoje štiri oddelke – informativne programe, kulturne vsebine, medije in film – vztrajno populariziral ključne ideološke – aspekte ameriškega načina življenja. Dejavnosti USIS so bile zelo razvite, razvejene in izjemno dobro financirane, mednje pa je spadalo tudi razširjanje vpliva ameriške umetniške produkcije, pogosto prek priprave številnih potujočih

Moderna galerija, Ljubljana, 1995; *Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, Ljiljana Kolečnik (ur.), Muzej suvremene umjetnosti in Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012.

- 3 Poleg študij posamičnih razstav se najbolj celostno s fenomenom ameriško-jugoslovanske likovne izmenjave ukvarja Stefana Djokic, zlasti v: Stefana Djokic, »Art and Politics: The Role of Art in US-Yugoslav Relations During the Cold War (1948–1970)« (doktorska disertacija), The University of Edinburgh, Edinburgh, 2022. Med slovenskimi študijami se te izmenjave izraziteje dotikata Gregor Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«: *Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2020; Nadja Zgonik, »Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu: Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968«, *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, let. 49, št. 283, 2021, str. 30–43. Glej tudi predavanje: Asta Vrečko, »Razstavljanje likovne umetnosti ZDA na Slovenskem v 60. letih«, *igorzabel.org*, 22. 4. 2022, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lvOsRhCM3-Q> (dostopano 30. 6. 2025).
- 4 Za koncept »mehka moč« glej Joseph S. Nye, *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, Basic Books, New York, 1990.
- 5 Medij razstave so Američani v svoji kulturni politiki uporabljali v širokem spektru, ki se je od razstavljanja hermetične visoke umetnosti razpiral vse do razstavljanja bleščavega ameriškega potrošništva, celo celih supermarketov, denimo v okviru velesejemskih razstav. Zato je te na prvi pogled raznolike manifestacije treba brati v povezavi. V Jugoslaviji so Američani supermarket razstavili leta 1957 na zagrebškem Velesejmu, nato pa ga prenesli kot dejanski supermarket v Beograd. Radina Vučetić, »Potrošačko društvo po američkom modelu (jeden pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih)«, *Časopis za suvremenu povijest*, let. 44, št. 2, 2012, str. 291–292 in na več mestih. Nekaj podobnih projektov je prišlo tudi v Slovenijo; zaradi bližine z oblikovanjem in vizualno kulturo omenimo razstavi na ljubljanskem Gospodarskem razstavišču, *Umetnost oblikovanja v ZDA leta 1959 in Oglaševanje v ZDA leta 1960*, ki je potovala tudi v Umetnostno galerijo v Maribor. Bogdan Pogačnik, »Umetnost industrijskega oblikovanja«, *Delo*, let. 1, št. 152, 2. 10. 1959, str. 5; *Informator*, Društvo likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije (DLUUS), 1961, str. 11.

razstav, ki so predstavljale vpogled v najbolj aktualno, »moderno«, sočasno likovno produkcijo.⁶

Ti mehanizmi so ključnega pomena za pričujoči članek, saj združujejo po eni strani agresivni kulturni imperializem ZDA, po drugi pa dovzetnost jugoslovanske kulturne scene za produkte kapitalističnega umetnostnega sistema in uveljavitev njegovih vplivov tako na ravni neposredne kulturne produkcije kot tudi strukturnih in ideoloških dimenzij. ZDA so moderno umetnost prepoznale kot potencialnega trojanskega konja za vnos ideološkega tovara prek navidezno nevtralnih vsebin v Jugoslavijo. Sočasno pa je lokalna umetnostna scena v zahodnih vplivih prepoznala edini relevanten zgled ter si je tudi lokalni umetnostni sistem vztrajno prizadevala oblikovati po zahodnem vzoru.⁷

Razstave so tako predstavljale zelo neposreden vnos integralnega, »zaokroženega« kulturnega produkta v tuja okolja, v našem primeru v državo z drugačnim ideološkim predznakom. To je v praksi pomenilo, da so razstavno predstavitev na ravni koncepta, vsebine in sodelujočih umetnikov pripravili v ZDA. V to so bile pogosto vključene najuglednejše institucije in vplivni kulturni delavci, kustosi in drugi kulturniški profili, praviloma vključno s kontekstualizacijo v obliki spremnih besedil, brošur ali katalogov, pogosto tudi s predlogom predavanj ameriških strokovnjakov in projekcij izobraževalnih filmov s problemskega področja razstave. Tak »razstavni paket« so potem odposlali k »odjemalcem« v tujino, zainteresiranim, ideološko bolj ali manj oddaljenim državam oziroma njihovim kulturnim ustanovam.⁸

6 Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008; *Public Diplomacy: Looking Back, Looking Forward – A Commemoration*, The United States Information Agency, Washington DC, 1999.

7 Beti Žerovc, »Can the High Modernism of Yugoslav Monuments Be Viewed as a Trojan Horse of Capitalism in Socialism?«, v: Sanja Horvatinčič in Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 375–397. Žerovc poudarja, da poanta te politike in ideološke matrice, ki jo je izvajala, ni bila le izvažati svojo ideologijo, temveč hkrati tudi blamirati vsakršne protikapitalistične, kolektivistične ustroje in razmišljanja ter jih predstaviti na eni strani kot omejevanje svobode in na drugi kot zaviralce ustvarjanja resnih dosežkov. Modernistična abstraktna umetnost je bila v tej zgodbi predstavljena kot nekakšen lakmusov papir, ki lahko pokaže stopnjo demokracije in svobode v neki državi. Ideološko matrico, ki torej ne širi le specifične ideologije in uničuje »nasprotnika«, temveč mu tudi preprečuje vključitev in uspeh v tako zaželenem navidezno univerzalnem zahodnem umetnostnem kanonu, Žerovc jedrnatopovzame v Barbara Smajila, »Intervju z Beti Žerovc: Futuristični spomeniki Jugoslavije – trojanski konj kapitalizma?«, n1info.si, 16. 2. 2025, URL: <https://n1info.si/novice/slovenija/futuristicki-spomeniki-jugoslavije-trojanski-konj-kapitalizma> (dostopano 30. 6. 2025).

8 Široka paleta različnih agencij, ki so delovale pod CIA, legalnih in nelegalnih modusov vpliva, ter njihovih tarč je opredeljena že v knjigi Stonor Saunders. Slednja natančno spremlja načine, kako so bili proponenti intelektualne svobode kooptirani v mednarodno mrežo idejnih sodelavcev ameriške vlade in njene antikomunistične

Itinerarij teh razstav pogosto ni bil vnaprej natančno določen. Njihova turneja se je najpogosteje prilagajala stanju na terenu, politično ugodnim trenutkom in možnostim, ki so se odpirale sproti, ter odzivnosti ciljanih institucij. Na ta način je marsikatera izmed njih prišla tudi v Jugoslavijo.⁹ Pri tem je Ljubljana praviloma služila kot vstopna točka in prva postojanka jugoslovanskega dela turneje za razstave s področja grafike, ki bodo predmet obravnave v prvem poglavju. Poznejše, večinoma slikarske razstave, ki nas bodo zanimale v drugem poglavju, so v državo praviloma vstopile prek Beograda oziroma Zagreba. Slednje so bile slogovno izraziteje opredeljene in so jugoslovanskemu občinstvu med drugim ponudile vpogled v abstraktni ekspresionizem in pop art, fenomena, ki naj bi bila s svojim ideološkim in referenčnim poljem individualizma in potrošništva v temeljnem odklonu od vrednot socialistične družbe. Podobno velja za razstave, ki bodo predstavljene v tretjem poglavju, v katerem razširjamo pogled na razstave uporabne umetnosti. Pri teh se vprašanje neposrednega trka kapitalističnega imaginarija in socialističnih vrednot še bolj zaostri.

Prek obravnavanega vzorca reprezentativnih skupinskih razstav, nastalih znotraj obsežnega in razvejenega projekta širjenja ameriškega kulturnega in političnega vpliva, spremljamo odprtost slovenskih institucij in posameznikov za razstave ameriške umetnosti. Te so bile priložnosti ne le za seznanjanje z najbolj recentnimi in prodornimi

agende. Saunders, 2000 (gl. op. 1), str. 5–115. Zbornik *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War* pa beleži delovanje in najrazličnejše parapolitične aktivnosti ter projekte Kongresa za kulturno svobodo (CCF). Poleg medija razstave, ki je predmet zanimanja tega članka, so aktivnosti CCF vključevale aktivno podporo različnim medijem razširjanja in lansiranja ustreznih ideoloških vzorcev, kot so revije, konference, sodobna glasba in gledališke predstave ipd. Na ta način je CCF sistematično in organizirano ustvarjal idejne fronte ter usmerjal svetovne nazore, ki so mu ustrezali. Glej »A Chronological List of Activities of the CCF and IACF«, v: Anselm Franke in drugi (ur.), *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, Haus der Kulturen der Welt in Sternberg Press, Berlin, 2021, str. 22–25; Antonia Majaca, »Odysseus of the Nimble Wits: The Spirits of Totalitarianism and the Cultural Cold War's Entscheidungsproblem«, v: Anselm Franke in drugi (ur.), *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, Haus der Kulturen der Welt in Sternberg Press, Berlin, 2021, str. 123–149.

- 9 Na tak način je prišla v Jugoslavijo že prva, najeminentnejša razstava ameriške umetnosti 20. stoletja, ki pa ni prišla do Ljubljane. Ljiljana Kolečnik piše, da »[...] razstava *Moderna umetnost v ZDA (Modern Art in the U.S.A.)* – v manjšem obsegu različica razstave *50 let umetnosti v Združenih državah Amerike: Zbirke Muzeja moderne umetnosti v New Yorku (50 ans d'art aux États-Unis: Collections du Museum of Modern Art de New York)*, ki je bila predstavljena v Parizu leta 1955 – naj bi svojo evropsko turnejo zaključila na Dunaju leta 1956, po postankih v Zürichu, Barceloni, Frankfurtu, Londonu in Haagu. Po mojem mnenju bi bilo treba precej nenadno odločitev organizatorjev, da turnejo julija in avgusta istega leta podaljšajo še v Beograd, razumeti kot del prizadevanj za okrepitev ameriške prisotnosti v Jugoslaviji, potem ko so bile leto prej ponovno vzpostavljene jugoslovansko-sovjetske vezi, ki so se še dodatno utrdile s Titovim obiskom Moskve junija 1956.« Kolečnik, 2023 (gl. op. 2), str. 75. O tej razstavi glej tudi op. 75; o odnosih med diplomatskimi potezami in potujočimi razstavami glej op. 134.

umetniškimi fenomeni tega časa in vzpostavljanje odnosa do njih v umetnostnem smislu, temveč tudi z načini njihovega vzpostavljanja, razstavljanja in institucionalizacije.¹⁰ Kljub pogosti – ideološki in siceršnji – neskladnosti med fenomeni ameriške umetnosti in umetnostnega sistema ter premisami socialistične jugoslovanske države oblast njihovega uveljavljanja ni zatirala – vsaj ne neposredno. Nasprotno, pogosto jih je poskušala uporabiti za reprezentacijo svoje odprtosti in modernosti, tako navzven kot navznoter.¹¹ Težko bi sicer trdili, da sta bili jugoslovanska država in likovna scena nekritični do ameriških umetnostnih vplivov – odzivi tako kritiške javnosti kot državnih uradnikov jasno pričajo o razumevanju diskrepanc – a vendar sta gotovo podcenjevali učinkovitost ideološkega aparata, v katerega so bili vpeti uvoženi umetnostni fenomeni. Odločilen se bo pri tem pokazal vpliv uglednih protagonistov jugoslovanskega umetnostnega sistema, ki so bili po eni strani v stalnem dialogu z odločevalskimi strukturami države, ki jim je zaupala, po drugi pa v nenehnem iskanju oprijemališč v kapitalističnem sistemu umetnosti.¹² Gostovanja ameriških razstav so bila zato zanje odlična priložnost za ustvarjanje in poglobljanje vezi z njim ter čim večje usklajevanje jugoslovanske umetnostne scene s premisami zahodnega sistema, tj. ameriškega kot njegovega povojnega jedra. S svojo izjemno energijo in spretnostjo so bili pri tem precej uspešni, saj je jugoslovanska likovna scena v celotnem obravnavanem obdobju ameriške vplive sprejemala z nezmanjšanim zanimanjem, država pa njihovo uveljavljanje znotraj širše kulturne sfere dopuščala in delno tudi podpirala, pogosto na račun jasnosti lastnega ideološkega sporočila.¹³

- 10 Zgledovanje po Američanih je šlo tako daleč, da je bil tudi ključni muzej za sodobno umetnost v državi, Muzej sodobne umetnosti v Beogradu, zgrajen in zasnovan pod močnim ameriškim vplivom. Zlasti direktor Miodrag B. Protić je leta 1958 osnovani in leta 1965 odprti muzej razvijal tudi ob posvetih s takratnim direktorjem MoME Renéjem d'Harnoncourtom in njenim preteklim vodjo Alfredom J. Barrom. Protić je med snovanjem muzeja preživel nekaj mesecev v New Yorku. Glej Zoran Erić, *50 umetnika iz zbirke Muzeja savremene umetnosti: Jugoslovenska umetnost 1951–1989 / 50 Artists of the Collection of the Museum of Contemporary Art: Yugoslav Art from 1951 to 1989*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2016, str. 31.
- 11 Vučetić, 2012 (gl. op. 1), str. 6–15. Nadja Zgonik oriše, kako se je ustvarjanje »imidža« države sočasno opiralo na ideološke zasnove družbene pravičnosti, izhajajoče iz marksizma, in standarde družbene blaginje, ki so svojo *par excellence* personifikacijo imeli v življenjskem slogu, ki so ga poosebljale ZDA. Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 32–33.
- 12 Beti Žerovc, »The Development of Public Monuments and Monuments to the Fallen on the Territory of Yugoslavia from the Late 19th Century to 1941«, v: Sanja Horvatičič, Beti Žerovc (ur.), *Shaping Revolutionary Memory: The Production of Monuments in Socialist Yugoslavia*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana in Archive Books, Berlin, 2023, str. 52–57.
- 13 Vučetić 2012 (gl. op. 1), str. 6, 10, 14. Vučetić napotuje na to, da je oblast zavestno dopuščala različne pojave »amerikanizacije« kot vidne znake zaželenega življenjskega standarda. Opozarja tudi, da ker so pojavi amerikanizacije uspešno prečkali

V besedilu obravnavane ameriške potujoče skupinske likovne razstave v Sloveniji doslej niso bile predmet usmerjenega in sistematičnega raziskovanja. Čeprav so vsaj nekatere med njimi obiskale več krajev v Sloveniji, se bomo v besedilu posvečali predvsem njihovim postankom v Moderni galeriji v Ljubljani, preostale znane slovenske postanke pa bomo praviloma omenjali le po potrebi. Omeniti velja, da je bila količina ameriških skupinskih likovnih razstav pri nas v času socializma tolikšna, da jih že samo v Ljubljani najdemo v več razstaviščih, ki bolj ali manj redno v svojem razstavnem programu predstavljajo sočasno ameriško likovno (in drugo) umetniško produkcijo. Tako so, denimo, v leta 1962 ustanovljeni Mestni galeriji do leta 1979 gostovali *Ameriški akvarel* (posredoval Muzej moderne umetnosti v New Yorku – MoMA) 1964, *Likovno izobraževanje v ZDA* 1965, *Ameriški psihadelični plakat* 1970, *Sodobna ameriška grafika* 1972 in *Izbor novejšega ameriškega grafičnega oblikovanja* 1976.¹⁴ Ob tem ne smemo pozabiti, da so k nam prihajale tudi razstave posameznih avtorjev, ki niso predmet naše obravnave – pri čemer so svoje naredile še samostojne razstave prejemnikov glavnih nagrad grafičnega bienala ob naslednjem bienalu (redno potekajo od 1959), saj so bili ti večkrat Američani. Denimo leta 1963 na bienalu nagrajeni Robert Rauschenberg je tako imel v Ljubljani leta 1965 celo dve razstavi: eno kot nagrajenec prejšnjega bienala v Moderni galeriji, v Mestni galeriji pa je gostoval še razstavni paket Rauschenbergovih ilustracij na temo Dantejevega *Pekla*, ki ga je posredovala MoMA.¹⁵

1 Ljubljana kot svetovna grafična prestolnica: Razstave ameriške grafike v petdesetih in šestdesetih letih

1.1 Bienale barvne litografije v Cincinnatiju – prva točka razstavnih izmenjav

Prvi sklop razstav ameriške umetnosti v Sloveniji predstavljajo grafične razstave. Grafika je bila časovno prvi, nekaj časa pa tudi daleč najdominantnejši medij, s katerim so se Američani predstavljali slovenskemu likovnemu občinstvu. Zgodba ameriških razstav grafike je pri tem v veliki meri vzporedna zgodbi ljubljanskega grafičnega bienala in življenjskega projekta kustosa in umetnostnega zgodovinarja Zorana Kržišnika, vzpostavitve Ljubljane kot mednarodnega centra grafičnih umetnosti. Članek zato spremlja razstave ameriške grafike vzporedno s prisotnostjo Američanov na grafičnem bienalu, predvsem v petdesetih in

republiške meje (in prebujajoče se etnične antagonizme), so le-ti na določen način predstavljali združevalni dejavnik. Prav tam, str. 10, 14.

14 Glej »Razstave 1962–2012«, v: Mateja Podlesnik (ur.), *Razstava: 50 let Mestne galerije v Ljubljani*, Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana, 2013, str. 83, 85, 89, 93.

15 Prav tam, str. 85.

šestdesetih letih. Osredotočili se bomo na potujoče ameriške razstave, ki so Ljubljano dosegle v kombinaciji mreže ameriškega propagandnega aparata ter različnih profesionalnih mrež uglednih slovenskih kot tudi ameriških protagonistov umetniškega sistema, zlasti že omenjenega vodje Moderne galerije in ljubljanskega grafičnega bienala Kržišnika.¹⁶

Prvi dve izmed razstav v tem nizu sta predmet zanimanja tega podpoglavja. Vezani sta na vzpostavitev dolgoročnega sodelovanja Kržišnika in Moderne galerije z Umetnostnim muzejem v Cincinnatiju in sta del širše, recipročne izmenjave razstav med Ljubljano in ZDA.¹⁷ Moderna galerija hrani bogat arhiv o okoliščinah nastanka omenjenih razstav, ki vključuje zelo raznoliko gradivo. To kaže zelo sistematično prizadevanje, tako na strani pošiljatelja kot prejemnika, da bi razstave prišle v Jugoslavijo in bile predstavljene v različnih mestih in razstaviščih ter da bi se s tem grafični medij populariziral in razširil svoj vpliv.¹⁸ Tukaj so se interesi ameriške strani in Kržišnika povsem ujemali, podprti so bili z zelo podobnim rezoniranjem: grafika kot fleksibilen medij, ki odlično posreduje med slikarsko idejo in širšim občinstvom; grafika kot cenovno dostopen in ekonomičen medij, tudi v smislu enostavne cirkulacije in distribucije; grafika, ki s svojo prodajno naravnostjo učinkovito razširja modernistični izraz, in ne nazadnje, grafika

16 Za razstavno izmenjavo med Jugoslavijo in ZDA v petdesetih letih je bil ključna osebnost takratni kustos Umetnostnega muzeja v Cincinnatiju Gustave von Groschwitz (1906–1991). Von Groschwitz je študij umetnostne zgodovine končal prav s temo razvoja barvne litografije v 19. stoletju, nato pa tudi karierno ostal navezan na grafični medij. V tridesetih letih je vodil grafični oddelek pri Zveznem umetniškem projektu (Federal Art Project) v New Yorku, pred prihodom v Cincinnati pa je bil kustos za grafiko na Univerzi Wesleyan. Velike mednarodne razstave, med drugim *Carnegie International*, je organiziral tudi v svoji naslednji funkciji, kot direktor Umetnostnega muzeja Carnegie v Pittsburghu. »Von Groschwitz, Gustave«, *aspace.lib.uiowa.edu*, URL: <https://aspace.lib.uiowa.edu/agents/people/257> (dostopano 9. 7. 2025). Torej že bežen pogled na von Groschwitzovo biografijo kaže njegove pretekle izkušnje z velikimi projekti ameriške vlade, ki jih vsaj hipotetično lahko beremo v razmerju do njegovega angažmaja v ameriško-jugoslovanskih razstavnih izmenjavah.

17 Po von Groschwitzevih besedah sta njegov nenačrtovan obisk Ljubljane leta 1955 in globok vtis, ki ga je nanj naredila prva edicija ljubljanskega grafičnega bienala, botrovala kasnejšim intenzivnim izmenjavam institucije, ki jo je vodil, z ljubljanskim grafičnim bienalom in jugoslovansko likovno sceno (Gustave von Groschwitz, »Uvod«, *Ameriška sodobna barvna litografija: Izbor iz III. Biennale v Cincinnatiju U.S.A.* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1956, str. 7–8). Von Groschwitzovom sodelovanju v bienalskih žirijah sledimo v opombi 67, medtem ko se v poglavju »Vzvrtni pogledi« dotaknemo njegovega predstavljanja jugoslovanske grafične produkcije ameriškemu občinstvu v petdesetih letih 20. stoletja. Temu natančneje sledi Jennifer Noonan, »Dvosmerna ulica: Mednarodne grafične izmenjave med Jugoslavijo in ZDA na Grafičnem bienalu Ljubljana in širše, 1950–1990«, v: Nevenka Šivavec in Gregor Dražil (ur.), *70 let Grafičnega bienala Ljubljana: Zbornik / 70 Years of the Ljubljana Biennale of Graphic Arts: A Reader*, Mednarodni grafični in likovni center, Ljubljana, 2025, str. 215–254.

18 Glej opombo št. 26.

kot medij z velikim potencialom za umetniške eksperimente.¹⁹ Vse to je neposredno in brez zadržkov ubesedil Umetnostni muzej v Cincinnatiju v uradnih sporočilih za javnost tudi ob postavitvi drugega bienala barvne litografije leta 1952, katerega izbor je nato krožil kot potujoča razstava in dospel tudi v Ljubljano.²⁰

Potujoča razstava z naslovom *Mednarodna razstava barvne litografije* je tako gostovala v najuglednejših dvoranah Moderne galerije v Ljubljani že med 20. 7. in 9. 8. 1953.²¹ Čeprav je šlo za mednarodni nabor umetnikov, jo vključujemo na začetek pregleda ameriških razstavnih projektov v Sloveniji, saj ni šlo le za prvo v nizu predstavitev cincinnatijskega bienala pri nas, temveč tudi za enega prvih stikov povojne Ljubljane z ameriško likovno produkcijo. Obenem je bilo med predstavljenimi avtorji precej Američanov, že pri naslednji »ediciji« potujočega izbora iz cincinnatijskega bienala pa se je to sodelovanje tudi artikuliralo kot predstavitev le ameriške grafične produkcije. Poleg Zorana Kržišnika²² je bil ključen za utrjevanje vezi s Cincinnatijem slikar in grafik Riko Debenjak, čigar dela so bila uvrščena na kar tri edicije bienala v Cincinnatiju.²³ Njegove grafike so bile tudi del potujočega izbora z drugega bienala, nekaj njegovih razstavljenih del pa je muzej v Cincinnatiju odkupil za svojo zbirko. V arhivu Moderne galerije se nahaja zgovoren dopis iz leta 1952, v katerem je kustos Gustave von Groschwitz ob tehničnih podrobnostih glede odkupa Debenjaku predstavil tudi možnost gostovanja izbora z drugega bienala v Jugoslaviji in ga zaprosil, naj informacijo posreduje zainteresiranim muzejem v državi.²⁴ Ker se je gostovanje v naslednjem letu tudi dejansko

19 Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Različna korespondenca, »Poročilo Cincinnati art museum«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

20 Prav tam.

21 *Mednarodna razstava barvne litografije* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1953.

22 Iz ohranjene korespondence je razvidno, da vezi med Kržišnikom in muzejem v Cincinnatiju segajo vsaj v leto 1951, saj je bil Kržišnik kot upravnik Moderne galerije tisti, ki je urejal pošiljanje Debenjakovih in Maleševih del na drugo edicijo bienala v Cincinnatiju. Dela so pošiljali na stroške Moderne galerije, izbral naj bi jih svet Društva upodabljaajočih umetnikov. Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Udeležba Rika Debenjaka na razstavi (razno), »Korespondenca med Kržišnikom in muzejem v Cincinnatiju«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

23 Poleg njega je na drugem bienalu leta 1952 sodeloval še Miha Maleš (Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Udeležba Rika Debenjaka na razstavi (razno), »Priloga k izvoznemu dovoljenju, št. 1, /2072/51« in »Seznam litografij«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM). Dela Debenjaka in Maleša so bila razstavljena na bienalih v Cincinnatiju še leta 1954 in 1956. L. A., »Ameriška sodobna barvna litografija«, *Slovenski poročevalec*, let. 17, št. 86, 11. 4. 1956, str. 5. Jennifer Noonan sledeč katalogu navaja, da je na ediciji bienala leta 1954 med desetimi Jugoslovani razstavljal še France Mihelič. Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 222.

24 Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Udeležba Rika Debenjaka na razstavi (razno), »Pismo von Groschwitz Riku Debenjaku, 6. 6. 1952«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

uresničilo, lahko upravičeno domnevamo, da je pri tem pomembno vlogo odigrala prav povezava z Debenjakom.²⁵

Izbor 74 del pod naslovom *Mednarodna razstava barvne litografije* je, poleg Ljubljane, gostoval še v Londonu, Stuttgartu, Frankfurtu, Zahodnem Berlinu, Groningenu in na Dunaju. Obisk razstave v Jugoslaviji izvirno ni bil načrtovan, kar pa, kot povedano že uvodoma, pri ameriških potujočih razstavah ni bilo nič nenavadnega, saj se je njihov itinerar pogosto spreminjal med samo potjo: nekatera napovedana gostovanja so bila odpovedana, hkrati pa so se sklepali dogovori za nova.²⁶ Razstava je predstavljala umetnike iz osemnajstih držav, poleg uglednih Američanov večinoma Evropejce. Med njimi je bil nezane-marljiv delež uveljavljenih »mojstrov«, kot so bili Arp, Léger, Masson, Picasso, de Staël, Villon, Marini, Dix, Miró, Moore, Ernst, in drugi.²⁷ (Sliki 38-39)

Že bežen prelet reprodukcij v katalogu pokaže, da so bile na razstavi zastopane številne modernistične smeri. Bralec dobi vtis, da je bila ena glavnih nalog kustosa predstaviti, kako uspešno lahko tehnika barvne litografije posreduje zelo različne modernistične likovne prijeme. Vtis potrjujejo poudarki obeh besedil iz kataloga, tako krajši uvodni nagovor direktorja muzeja Philipa R. Adamsa kot tudi kustosa von Groschwitza, v katerih je med največjimi vrlinami barvne litografije izpostavljena prav spretnost v prevajanju – in posledično, zaradi velikega distribucijskega potenciala grafike, razširjanju – slikarskih modernističnih vplivov onkraj političnih zamejitev.²⁸

Groschwitz je svoje kustosko delo v katalogu opravil zelo zgledno: prek največjih imen, od Toulouse-Lautreca in postimpresionistov, nato Rouaulta, Vlamincka in nemških ekspresionistov, je vzpostavil

25 To potrjuje tudi Debenjakov odgovor von Groschwitzu, ki ga hrani arhiv Umetnostnega muzeja v Cincinnatiju, v katerem kustosa obvešča, da je predlog posredoval Moderni galeriji, ona pa naprej pristojnemu ministrstvu. Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 221.

26 Pri razstavnih turnejah tega časa je iz arhivskega gradiva zato pogosto težko ugotoviti dejansko uresničeno turo. Pri obravnavani razstavi je njena napovedana predstavitev v Zürichu po vsej verjetnosti odpadla. K nam je prišla iz frankfurtskega Umetnostnega društva (Kunstverein), pri čemer je Moderna galerija plačala le stroške carine in uporabe ter nalaganje in prevoz v Groningen, naslednje mesto turneje. Iz Ljubljane so poskušali organizirati tudi njene druge jugoslovanske predstavitve. Ponužali so jo Združenju likovnih umetnikov Hrvaške (ULUH) v Zagrebu in Združenju likovnih umetnikov Srbije (ULUS) v Beogradu, a do uresničitve ni prišlo, ker se njuni razstavišči nista mogli prilagoditi ponujenim terminom. Mapa Mednarodna razstava barvne litografije, Podmapa Različna korespondenca, »Pismo ULUH-a Karlu Dobidi, 24. 4. 1953« in »Telegram ULUS-a Karlu Dobidi, 27. 4. 1953«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

27 *Mednarodna razstava barvne litografije* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1953.

28 Von Groschwitz, 1953 (gl. op. 17), str. 7-8.

in legitimiral linijo razvoja barvne litografije do razcveta po drugi svetovni vojni, zlasti v okviru École de Paris. Od tod je vpliv barvne litografije razširil v anglosaški svet, predvsem prek angleških umetnikov, kot sta Sutherland in Moore. Za von Groschwitz je bil očiten ideal modernizem, ki bo hkrati po vsem svetu »duhovno poenoten«, a realiziran v vrsti različnih vernakularnih lokalnih izpeljav. To se v obrazstavnem besedilu razbira kot osnovna naravnost te razstave in najbolj zaželen idiom grafične produkcije, ki ga želi vzpodbuditi.²⁹

Lokalni mediji so o razstavi poročali precej obsežno, vendar ne pretirano poglobljeno. Med množico poročil, obvestil,otic in reprodukcij izstopa kritika Karla Dobida v *Naši sodobnosti*, ki se po kratkem orisu konteksta razstave loti problemskega branja. Kljub zastopanosti »vseh smeri po svetu« opaza na razstavi prevlado »najbolj ekstremnih«, s čimer meri predvsem na abstrakcijo iz Zahodne Evrope in ZDA.³⁰ Kljub visoki kakovosti predstavljenega zaznava tudi nihanja, zlasti v primerih, kjer gre za prazni artizem, medtem ko naj bi jugoslovanska predstavnik, Maleš in Debenjak, s tehnično dovršenostjo in kakovostjo izvedbe, presegala povprečje. Po kratkem pregledu zgodovine grafične tehnike pa Dobida pride do bistvene ugotovitve, da se je barvna litografija osvobodila uporabne funkcije in razvila v čisto umetnost, da:

»[...] v naših časih postaja že prava slika na papirju, ustvarjena z značilno grafičnimi sredstvi, a z večjo svežino, neposrednostjo in učinkovitostjo. Zaradi prosojnosti lahko gledalec uživa tudi blesk spodnjih plasti, grafične sestavine pa delajo barvno litografijo lažje pregledno. Njena gradnja lahko tudi dekorativno močno učinkuje, zlasti s časih prav kaligrafsko, ornamentalno nežno risbo. Ponekod pa se že pričinja izgubljati značaj grafike in prehaja barvni kamnotisk skoro že v področje samega slikarstva.«³¹

Barvna litografija tako v sebi nosi možnost učinkovitega in hitrega širjenja kakovostne likovne produkcije med širše občinstvo. Ob tem Dobida razkrije tudi svoje merilo vrednotenja grafične produkcije: najkakovostnejša je tista, ki izraža narodnostne, celo folklorne značilnosti prostora, kjer nastaja, bolj ko pa se odmika proti čisti abstrakciji, težje je po njegovem prepoznati avtorjevo osebnost. »Samo od človeške dragocenosti, samorodnosti in umetniške moči ustvarjalčeve zavisi, ali bo njegovo delo ohranilo svojo vrednost in pomembnost, tudi ko bo oblika že izgubila čar novosti in revolucionarnosti.«³²

29 Prav tam, str. 9.

30 Karel Dobida, »Tri razstave«, *Naša sodobnost*, let. 1, št. 12, 1953, str. 1150.

31 Prav tam, str. 1151.

32 Prav tam, str. 1152.



38-39

Pogleda na *Mednarodno razstavo barvne litografije* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1953.

Druga v nizu grafičnih razstav, ki so v petdesetih letih predstavljale izbor barvnih litografij z bienala v Cincinnatiju, tokrat z njegove tretje edicije, je v Moderni galeriji v Ljubljani potekala med 7. in 26. 4. 1956 pod naslovom *Ameriška sodobna barvna litografija*.³³ V primerjavi s prvo je ta razstava predstavila korak v bolj specifično smer, tako v vsebinskem kot v produkcijskem smislu. V prvi vrsti to pomeni, da se je mednarodna zasedba z bienala v svoji potujoči reiteraciji preoblikovala v razstavo izključno ameriških barvnih litografij, hkrati pa so se okoliščine njenega mednarodnega kroženja izraziteje formalizirale v okviru ameriške propagandne in diplomatske dejavnosti. Medtem ko je razstava iz leta 1953 svojo pot do Jugoslavije vzpostavljala s kombiniranjem porajajočih se profesionalnih stikov in občasnega posredovanja ameriških diplomatskih predstavništev pri reševanju organizacijskih težav, se zdi, da je razstava *Ameriška barvna sodobna litografija* leta 1956 že povsem neproblematično krožila znotraj vzpostavljenih shem kulturne agende ameriške zunanje politike.³⁴ To je razvidno iz dejstva, da je bil USIS vključen v skoraj vse faze projekta – od načelnih dogovorov, koordiniranja logistike in organizacijskih vprašanj, pa tudi pri vzpostavljanju strokovne – pogosto tudi ideološke – nadgradnje razstave. Mednje je spadala tudi organizacija obrazstavnih dogodkov, ki jih je spodbudil USIS in za katere je ameriška stran prispevala gradiva, promocijske filme o ameriških umetnostnih ustanovah ali strokovnjake, ki so predavali o vsebinah, povezanih z ameriškimi razstavami. V arhivskih virih najdemo tudi informacijo, da je ob otvoritvi »daljše predavanje o prireditvi [...] imela gospa Corinne Spencer«, pomočnica kulturnega atašeja na ameriškem konzulatu v Zagrebu.³⁵ V korespondenci z vodjo USIS na ameriškem konzulatu v Zagrebu, Johnom Crockettom, pa se nahaja tudi ponudba treh promocijskih filmov o ameriških muzejih, ki so jih Američani ponudili Moderni galeriji kot del obrazstavnega programa in ki naj bi jih spremljala še dodatna predavanja.³⁶

33 *Ameriška sodobna barvna litografija: Izbor iz III. Biennale v Cincinnatiju U.S.A.* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1956. Obravnavane razstave se občasno pojavljajo pod različnimi naslovi. Tak primer je tudi pričujoča razstava, ki ima že samo pri katalogu na naslovnici naslov *Ameriška barvna litografija*, na notranji naslovni strani pa je naslovu dodan še pridevnik sodobna.

34 Ohranjena arhivska dokumentacija Moderne galerije priča o tem, da so že pri tej razstavi ameriška diplomatska predstavništva služila kot svojevrsten servis »izvoza« ameriških razstav, saj so zelo neposredno organizacijsko delovali pri njeni realizaciji. Mapa Ameriška sodobna barvna litografija, Podmapa Korespondenca, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

35 Mapa Ameriška sodobna barvna litografija, Podmapa Korespondenca, »Pismo Karla Dobide kulturnemu atašeju pri ameriškem konzulatu v Zagrebu, 4. 5. 1956«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

36 Iz arhivske dokumentacije je vidno, da so bili filmi celo že prevedeni v srbohrvaščino, torej pripravljeni za propagandne namene v Jugoslaviji (Mapa Ameriška sodobna

Razstavo *Ameriška sodobna barvna litografija* je sestavljalo 77 grafičnih listov 66 ameriških umetnikov. Med razstavljavci najdemo sicer nekaj zvanečih imen, kot sta Calder ali Ernst, čeprav je prevladovala nova generacija umetnikov – skoraj polovica jih je bila mlajših od trideset let.³⁷ V uvodnem besedilu slovenske verzije kataloga je kustos von Groschwitz svoj izbor utemeljil v »eksperimentalnem duhu« ameriške grafike petdesetih let, dejstvu, da ZDA nimajo tehniškega izročila, in okoliščini, da ameriški grafiki pogosto sami tiskajo svoje grafike, saj so razpršeni po ogromni državi in večinoma nimajo dostopa do specializiranih tiskarjev, ki delujejo v večjih mestih. Tako naj bi bile na razstavi zastopane »vse pokrajine od vzhoda do zahoda«, zaradi česar von Groschwitz sklene: »To je torej tipično ameriška razstava in predmet ji pogosto določajo krajevni motivi.«³⁸ Kustos naj bi sledil tudi dejstvu izrecnega razcveta barvne litografije v ZDA: medtem ko je bil njen prvi višek konec 19. stoletja vezan na Evropo, je ta drugi, po letu 1945, zelo mednaroden, vendar kaže na neizpodbitno dejstvo, da se Amerika že suvereno kosa s tem, »kar je Evropa v zadnjih štiridesetih letih ustvarila najboljšega«.³⁹ Sočasni odzivi na razstavo v slovenskem časopisju so bili razmeroma številni, a so le redko prispevali kaj več od navdušenega povzemanja kustosovih razlag o pionirstvu ameriške grafične produkcije. *Slovenski poročevalec* je tako povzel Groschwitzove interpretacije, da pomanjkanje tradicije v tej zvrsti v ZDA spodbuja k tehničnemu eksperimentiranju, novim barvnim kombinacijam ter izraznim in oblikovnim možnostim. Posebej poudarjena je tudi okoliščina, da so ameriški grafiki svoje barvne litografije tiskali sami, kar naj bi omogočilo, da »umetniška dognanost in individualnost pride neposredno bolj do izraza. Tako je ta razstava značilno ameriška.«⁴⁰ Kot posebno kvaliteto so izpostavili tudi bližino barvne litografije slikarstvu: vsaka litografija je izvirnik, »ki s svojimi kolorističnimi vrednotami včasih nič ne zaostaja za oljnimi slikami.«⁴¹ Ker pa je tudi cenovno dostopna, so v njej prepoznali tudi njeno »umetnostno-vzgojno poslanstvo med ljudstvom.«⁴² V napovedi razstave v *Ljudski pravici* so poudarili podobno – njeno bližino slikarstvu in hkratno cenovno

barvna litografija, Podmapa Korespondenca, »Poročilo, 9. 7. 1956, gl. 836/56« in »dopis Karlu Dobidi iz Ameriškega konzulata v Zagrebu, 4. 5. 1956«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG +MSUM).

37 *Ameriška sodobna barvna litografija*, 1956 (gl. op. 33), str. 7, 9–14.

38 Von Groschwitz, 1956 (gl. op. 17), str. 6–7.

39 Prav tam. V isti sapi nas v katalogu von Groschwitz seznanjajo s svojim obiskom prvega grafičnega bienala v Ljubljani leta 1955 in navdušenjem nad visoko ravni manifestacije, ki jo označi za »eno izmed najpomembnejših na vsem svetu«. Omenja plodna srečanja z lokalnimi protagonisti in umetniško produkcijo ter sodelovanja jugoslovanskih umetnikov na grafičnem bienalu v Cincinnatiju. Prav tam, str. 7.

40 L. A., 1956 (gl. op. 23), str. 5.

41 Prav tam.

42 Prav tam.

dostopnost – ter v njej prepoznali velik potencial »univerzalnosti«. Napovedujejo tako tehnično iznajdljivost in eksperimentalnost kot hkrati močno zgledovanje po evropskih vzorih, zlasti pri umetnikih, ki so študirali v Franciji.⁴³

Ljubljanski dnevnik se je ob vseh do zdaj omenjenih poudarkih bolj posvetil analizi same razstave. Poudarili so »zelo široko bazo likovnih pobud ameriške litografije«, ki je onemogočala enotnost razstave, kar so ponazorili z nizanjem velikih nasprotij med različnimi deli. Ne glede na to pa so kot »splošni formalni ton razstave« prepoznali abstrakcijo oziroma »abstrakcije različnih tipov«.⁴⁴ Razlago za to so našli v dejstvu, da so se ameriški umetniki osredotočali predvsem na reševanje tehničnih problemov, kjer so jim priznali uspehe. Vendar pa so ob tem opozorili na »pomanjkljivost, ki je za evropskega ljubitelja umetnosti bistvena, namreč precej razširjeno ostajanje pri površini ter površinskih rešitvah in efekti, kar za sedaj še dopušča marsikje odprto vprašanje o avtorjevi kreativnosti«.⁴⁵ Sklenili so, da je razstava vendarle zadovoljila naše estetske kriterije, če že ne more povsem zadovoljiti likovnih, s čimer so verjetno merili na uspešne tehnične rešitve, čeprav naj tem ne bi vedno sledila ustrezna raven umetniške sporočilnosti.⁴⁶

1.2 Ameriške grafične razstave po vzpostavitvi ljubljanskega grafičnega bienala

Tretja v nizu grafičnih razstav iz petdesetih let je nastala v nekoliko drugačnih okvirih, a uresničena s pomočjo zelo podobnih organizacijskih mrež. Eklektična razstava *Ameriška grafika 20. stoletja* je bila na ogled med 6. 2. in 2. 3. 1958 v Moderni galeriji v Ljubljani.⁴⁷ Iz arhivske dokumentacije je razvidno, da sta bila organizatorja razstave Jakopičev paviljon v sodelovanju z USIS z zagrebškega ameriškega konzulata.⁴⁸ Že sam naslov razstave nakazuje nekoliko širši fokus, tako časovno

43 L. A., »Ameriška barvna litografija«, *Ljudska pravica*, let. 22, št. 69, 22. 3. 1956, str. 6.

44 M., »Cincinnati–Ljubljana: Razstava sodobne ameriške barvne litografije«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 6, št. 95, 21. 4. 1956, str. 5.

45 Prav tam.

46 Avtor zadovoljno zaključí z referenco na sočasno dogajanje v ZDA, na potekajoči 4. bienale (z Debenjakom in Malešem) ter hkratno razstavo izbora s prvega grafičnega bienala v Art Museumu v Cincinnatiju (7 Slovencev oz. 11 Jugoslovanov) ter poudari s tem navezane trdne stike z Američani. Prav tam.

47 *Ameriška grafika 20. stoletja* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1958.

48 Med redkimi ohranjenimi arhivskimi dokumenti obstaja najemna pogodba med Moderno galerijo in Jakopičevim paviljonom, »zastopanjem po upravniku tov. Rastku Poljšaku«, v katerem je Jakopičev paviljon naveden kot organizator razstave v soorganizaciji z USIS pri ameriškem konzulatu v Zagrebu. Moderna galerija ni zaračunala najema, temveč samo potrošnjo elektrike v času trajanja razstave ter stroške varovanja in čiščenja. Mapa *Ameriška grafika 20. stoletja*, »Najemna pogodba med Moderno galerijo in Jakopičevim paviljonom«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

kot tehnično: zajemala je ameriško grafično produkcijo od začetka 20. stoletja v vseh grafičnih tehnikah – ki v razumevanju organizatorjev vključujejo risbo in akvarel –, čeprav je večinoma šlo za produkcijo iz petdesetih let. Pri vključitvi starejših del je videti, da je šlo predvsem za poskus prikaza razvoja ameriške grafike, kar so opazili tudi nekateri slovenski pisci o razstavi.⁴⁹ Predstavljen je bil zelo obsežen izbor, kar 150 grafičnih listov, risb in akvarelov 112 umetnikov, ki so jih organizatorji zbrali iz različnih ameriških galerij. Šlo je za še eno potujočo razstavo, ki je pred tem obiskala Francijo, Poljsko in Nizozemsko, Ljubljana pa je bila vstopna točka jugoslovanskega dela njene turneje, saj je po tem obiskala še Reko, Split, Sarajevo in (verjetno) Dubrovnik.⁵⁰

Slovenski časopisni odzivi sicer obsegajo številne novice, poročila, obvestila in reprodukcije, a le eno krajšo – in še to pogojno rečeno – kritiko. V slednji je Melita Stele omenila ambicijo prikaza razvoja ameriške grafike in kljub razdrobljenosti gradiva (večina umetnikov je bila predstavljena le z enim delom) prepoznala različne smeri: od realizma zgodnje ameriške grafike, oplajanja z evropskimi zgledi impresionizma, ekspresionizma, kubizma, simbolizma, nadrealizma in abstrakcije, vse do prelomne točke, ko je vplivni angleški grafik S. W. Hayter prenesel svoj sloveči Atelier 17 v ZDA.⁵¹ Stele je razstavo označila za zanimivo, pri čemer je videti, da so jo najbolj pritegnili specifično ameriški »pogledi«: njihov »skorajda naivni odnos do narave in predmetov, ki umetnika obdajajo, njegovo veselje nad življenjem in sto drobnimi stvarmi« ter eksistencialna razmišljanja določenih predstavljanih umetnikov.⁵²

Po intenzivnem ameriškem »grafičnem« obdobju v Moderni galeriji v petdesetih letih je prišlo do skoraj desetletnega premora.⁵³

49 Melita Stele, »Ameriška grafika XX. stoletja«, *Ljudska pravica*, let. 24, št. 41, 18. 2. 1958, str. 5.

50 Prav tam.

51 Prav tam. Atelier 17 je kot vplivno grafično šolo in umetniško delavnico Hayter ustanovil v Parizu leta 1927, kjer je imel pomembno vlogo v spodbujanju modernističnega eksperimenta v grafičnem mediju. Po izbruhu druge svetovne vojne je za deset let Atelier 17 preselil v New York in tam pomembno vplival na uveljavitev grafičnega medija med novimi generacijami ameriških umetnikov, predvsem abstraktnimi ekspresionisti. Za natančno časovnico Ateliera 17 glej: »Atelier 17«, atelier17.com, 2000–2024, URL: <http://www.atelier17.com/a173.html> (dostopano 1. 7. 2025).

52 Stele, 1958 (gl. op. 49), str. 5.

53 V tem času so bile razstave ameriške grafike prisotne v drugih razstaviščih po Sloveniji. Med temi po ambicioznosti izstopa razstava *Grafika ZDA*, ki je bila na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani na ogled med 17. 6. in 17. 7. 1965. Obsežna razstava je vključevala eksponate tako umetniške grafike – ki je podobno kot omenjena razstava *Ameriška grafika 20. stoletja* implicirala tudi akvarel in risbo – kot primere uporabe grafike v proizvodnji in oglaševanju, kar je, sodeč po precejšnjem številu medijskih odzivov, dajalo razstavi popularizacijski in vzgojni značaj (Janez Mesesnel, »Življenjska vloga umetniške grafike«, *Delo*, let. 6, št. 170, 26. 6. 1965, str. 5). Iz le-teh izvemo tudi, da je šlo za potujočo razstavo, namenjeno predvsem državam onkraj železne

Razloge za to gre verjetno iskati v vzponu ljubljanskega grafičnega bienala, ki je v tem času prevzel osrednjo vlogo pri predstavljanju grafične umetnosti. Znotraj njega so vidno vlogo zasedali tudi ameriški umetniki, kot bo razvidno v naslednjem poglavju. Kljub temu pa konec šestdesetih let znova naletimo na tri razstave ameriške grafične produkcije, ki pa so v primerjavi s tistimi iz prejšnjega desetletja pustile precej manjši odtis – tako v arhivskih gradivih kot v sočasnih javnih odzivih.

Gre za razstavi iz leta 1968: *Sodobna ameriška grafika* (znana tudi pod naslovom *Ameriška grafika I*) in *40 ameriških grafik* (oziroma *Ameriška grafika II*).⁵⁴ O prvi izmed njiju vemo zelo malo: pri ljubljanskem gostovanju je namreč znan samo datum otvoritve, 4. 6. 1968, ohranjenih pa je tudi nekaj fotografij z otvoritve v malih, kletnih dvoranih Moderne galerije.⁵⁵ Razstava pa očitno ni gostovala le v Ljubljani, saj obstaja skromna zloženska za njen postanek v Kranju že aprila istega leta.⁵⁶ Iz nje izvemo imena 27 sodelujočih avtorjev in organizatorja razstave, že dobro znanega USIS z ameriškega konzulata v Zagrebu.⁵⁷ O drugi razstavi, ki je bila na ogled med 5. in 24. 11. 1968, imamo nekoliko več informacij. Iz tiskane brošure v srbohrvaščini s krajšim predstavitvenim besedilom sklepamo, da je šlo za potujočo razstavo z nekoliko drugačnim itinerarijem, kot je bilo običajno pri prejšnjih grafičnih razstavah, saj v Jugoslavijo ni vstopila prek Ljubljane.⁵⁸

Koordinate razstave *40 ameriških grafik* lahko skušamo rekonstruirati iz omenjene skromne obrazstavne brošure in krajših kritik Janeza Mesesnela v *Delu* in Aleksandra Bassina v *Ljubljanskem dnevniku*. Brošura nas tako seznani, da je razstava predstavila 40 del 33 umetnikov iz zadnjega desetletja. V uvodnem besedilu je poudarjena splošna popularnost, razširjenost in (kvalitativna ter kvantitativna) produktivnost grafične umetnosti v ZDA. Seznam umetnikov razkriva,

zavese – pred Jugoslavijo je obiskala Sovjetsko zvezo, Romunijo, Češkoslovaško in Poljsko –, v katerih naj bi si jo ogledalo več kot dva milijona obiskovalcev. V Jugoslavijo naj bi prišla s posredovanjem ameriške ambasade v Beogradu v soorganizaciji ljubljanskega grafičnega bienala. K celostni izkušnji ameriške grafike so prispevali tudi film s predstavitvijo barvne litografije ter neposredne predstavitve različnih uporab grafike v industriji, ki so jih organizirali na sami razstavi. Brez avtorja, »Grafična umetnost v ZDA«, *Ljubljanski dnevnik*, let. 15, št. 161, 17. 6. 1965, str. 5. Razstava je bila po Ljubljani jeseni isto leto predstavljena tudi na Beograjskem sejmu v Beogradu.

54 Mapa 40 ameriških grafik / Ameriška grafika II., »Obrazstavna brošura 40 ameriških grafik«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

55 Mapa 11.653 /1–14/, Otvoritev razstave *Sodobna ameriška grafika*, fotograf neznan, Fotoarhiv, MG+MSUM.

56 *Sodobna ameriška grafika* (razstavni katalog), Gorenjski muzej, Kranj, 1968. Iz zelo skope brošure poleg imen 27 sodelujoči umetnikov, od katerih so mnogi bili že znani ljubljanskemu občinstvu, izvemo, da je »razstavo posredoval oddelek za tisk in kulturo ameriškega konzulata v Zagrebu«.

57 Prav tam.

58 Mapa 40 ameriških grafik / Ameriška grafika II., »Obrazstavna brošura ...«, gl. op. 54.

da je bil dober del razstavljenih umetnikov ljubljanskemu občinstvu že znan, saj jih je imelo priložnosti videti bodisi na razstavah v petdesetih letih (Francis, Albers, Altman, Corita, d'Arcangelo, Barnett, Stanczak) bodisi na grafičnem bienalu (Motherwell, Rauschenberg).⁵⁹ Mesesnel je v *Delu* poleg teh znanih imen izpostavil tudi zastopanost nove generacije ameriških umetnikov, ki naj bi s seboj prinesle »nove domislice, zasnove novih smeri, nova likovnoumetnostna pojmovanja«. ⁶⁰ V kritiki je na različnih primerih ugotavljal zelo širok razpon prijemov, rasno in narodnostno pisan »sestav reprezentance ameriških likovnikov umetnikov-grafikov« – kljub izostrenemu pogledu pa ni uspel prepoznati porajanja »nacionalne' ali 'teritorialne' ali vsaj 'kontinentalne' res ameriške umetnosti«. ⁶¹

Bassin se je v svojem odzivu v *Ljubljanskem dnevniku* osredotočil na nejasne okoliščine nastanka razstave *40 ameriških grafik*. Članek je naslovil »Čemu taka grafika iz ZDA?« in že v uvodu izpostavil, da sploh ni znano, kdo naj bi opravil izbor del za razstavo. Bassin se je v besedilu posvetil vprašanju boljših grafičnih razstav od v Ljubljani predstavljenega »skromnega izbora«. ⁶² Nejevoljno se je spraševal, kako to, da so Ljubljano, ki se razglaša za »svetovni center grafike«, popolnoma obšle tri sočasne, reprezentativne grafične razstave, tega leta predstavljene v Evropi, pri čemer je bila ena od teh, ki jo je pripravil znani likovni kritik Gene Baro, celo na ogled v Beogradu. ⁶³ Želel si je »globljega, študijskega vpogleda«, ki bi si ga Ljubljana s svojimi ambicijami na področju grafike tudi zaslužila. Isti avtor je razstavno leto 1968 zaključil s še enim, nekoliko nenavadnim prispevkom v *Ljubljanskem dnevniku*, v katerem je naprej identificiral težave v strukturi »širjenja grafične kulture pri nas« in ugotavljal odstopanje razstave *40 ameriških grafik* od kakovostne ravni v odnosu do produkcije, videne na grafičnem bienalu. ⁶⁴ Omenil je tudi, da naj bi se slovenska stran glede tega že obrnila na ameriškega kulturnega atašeja v Zagrebu. Rezultat naj bi bila obljuba, da bo v naslednjem letu v Ljubljani ponovno moč videti »kvalitetne predstavitve eksperimentalne grafike«, medtem ko naj bi Beograd gostil retrospektivo Jasperja Johnsa, recentnega nagrajenca ljubljanskega grafičnega bienala. ⁶⁵

Grafično desetletje se v Moderni galeriji zaključuje z razstavo *Novi izrazi v ameriški grafični umetnosti*, ki je bila na ogled 10.–30. 10. 1969.

59 Prav tam.

60 Janez Mesesnel, »Med možnostmi in dosežki: Ob razstavi sodobne ameriške grafike v Moderni galeriji«, *Delo*, let. 10, št. 320, 22. 11. 1968, str. 5.

61 Prav tam.

62 Aleksander Bassin, »Čemu taka grafika iz ZDA?«, *Dnevnik*, let. 18, št. 309, 12. 11. 1968, str. 10.

63 Prav tam.

64 Aleksander Bassin, »Likovno pismo iz Ljubljane«, *Večer*, let. 24, št. 305, 31. 12. 1968, p. 10.

65 Prav tam.

Iz skromnega obrazstavnega kataloga izvemo, da je bilo predstavljenih dvajset ameriških umetnikov, in sicer po izboru Une E. Johnson, kustosinje za grafiko Brooklynskega muzeja v New Yorku. Kustosinja je v besedilu kot rdečo linijo poudarila »kipečo vitalnost«, ob inovacijah, vezanih na eksperimente z barvo in reliefnostjo površine.⁶⁶

1.3 Američani v okviru ljubljanskega grafičnega bienala

Prisotnost ameriške likovne umetnosti na ljubljanskem grafičnem bienalu bi si zaslužila poseben prispevek, zato bo tukaj večplastna prisotnost Američanov na tej grafični manifestaciji predstavljena le shematično, z namenom nakazati splošni oris razstavljanja ameriške produkcije v Sloveniji. Povezave z ameriškim umetnostnim sistemom so bile zelo močne in razvejene že od prvih edicij bienala v petdesetih letih: ameriški umetniki so na bienalu pogosto razstavljali in prejeli nagrade, ugledni ameriški strokovnjaki so sodelovali v žirijah. Kržišnik je pri tem vzpostavil pomembna sodelovanja tako z ameriškimi institucijami (na primer z MoMO) kot tudi z vrsto zasebnih galerij (mdr. Brooke Alexander, Inc.), grafičnih založb (Pratt Graphic Art Center, Multiples, Gemini G.E.L. ter Universal Limited Art Editions) ipd. Te so bodisi predlagale umetnike za ameriško sekcijo (kot t. i. konzulenti) ali pa posojale dela za razstavo.⁶⁷

Že dejstvo, da je prvi bienale leta 1955 veliko nagrado podelil prav ameriškem grafiku, Arminu Landecku, nazorno kaže, v kateri smeri je bienale iskal svojo usmeritev in legitimacijo. V poznejših letih pa tako med razstavljalci kot nagrajenci najdemo številne danes zelo znane ameriške umetnike, ki so se na bienalu pojavili celo že v samih začetkih svojega mednarodnega preboja.⁶⁸ Tako je bil leta 1963 na 5. bienalu nagrajen Robert Rauschenberg, kar je nakazovalo postopni upad nagrajevanja informelovske estetike na bienalu in začetek vzpona zahodnoevropskih in ameriških novofigurálnih smeri.⁶⁹ Le štiri leta

66 *Novi izrazi v ameriški grafični umetnosti* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1969.

67 Med konzulente spada že velikokrat omenjeni von Groschwitz, ki je sodeloval v mednarodnih žirijah bienala leta 1957 in 1961, za bienale leta 1961 pa je pripravil izbor 42 ameriških umetnikov. Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 223-224.

68 Že samo hiter pregled ameriške prisotnosti na grafičnem bienalu kaže prav neverjetno sproten odmev sočasnih tendenc ameriške umetnosti in njenih najbolj izstopajočih in uglednih avtorjev. Pri tem se zastavlja kompleksno vprašanje o dejanskih okoliščinah tako ambicioznega odmevanja najboljše ameriške likovne produkcije in o dejanskih zmožnostih njene recepcije v lokalni javnosti. Resnejše naslavljanje tega vprašanja bo potrebovalo širšo in bolj interdisciplinarno raziskavo, zato ne bo predmet poglobljenega interesa tega prispevka.

69 Glej poglavje »Oris umetniških premen na grafičnem bienalu med letoma 1960 in 1980«, v: Gregor Dražil, »Pomen in značilnosti ljubljanskega grafičnega bienala v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja« (doktorska disertacija), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana (v pripravi).

kasneje, leta 1967, je eno od nagrad prejel Jasper Johns, s čimer se je nadaljeval trend ameriške novofigurallike. Tega leta sta v ameriški sekciji prvič razstavljala tudi James Rosenquist in Larry Rivers, ob koncu desetletja pa še en utemeljitelj pop arta, Ron Kitaj.⁷⁰

Leta 1969 je v ameriški sekciji prevladovala figuralika,⁷¹ izjema pa je bil Frank Stella, ki je tega leta prvič razstavljajal na bienalu in že bil tudi nagradjen. To je napovedalo nove trende, ki so prek racionalne abstrakcije vodili k minimalizmu in konceptualni umetnosti. Ameriški umetniki so na grafični bienale konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let pripeljali novo energijo prav s konceptualno umetnostjo. »Živo, aktivno komponento znotraj splošne fiziognomije bienala« leta 1971 so po mnenju beograjskega likovnega kritika Ješe Denegrija predstavljali nekateri pionirji konceptualne umetnosti, med drugim Robert Morris, Sol LeWitt in Antonio Dias,⁷² omeniti velja tudi prvi nastop Eda Rusche istega leta.⁷³ Njim sta se leta 1973 pridružila še Brice Marden in Robert Ryman, ki je bil tudi dobitnik ene od nagrad. V drugi polovici sedemdesetih let se zdi, da je ameriška prisotnost na bienalu ustrezala lokalnemu diskurzu primarnega slikarstva⁷⁴ z deli ameriških umetnikov, kot so bili Fred Sandback, Edda Renouf, Mel Bochner in Robert Mangold.⁷⁵

2 Potujoče reprezentativne razstave ameriške umetnosti: Med imperializmom hladne vojne in konsolidacijo zahodnega kanona

Razstava *Sodobna ameriška umetnost*, znana tudi pod imenom *Sodobno ameriško slikarstvo*, predstavlja prvo veliko predstavitev takrat najbolj aktualne produkcije najbolj privilegiranega medija modernizma – slikarstva. Ker obsežen in reprezentativen pregled ameriškega slikarstva 20. stoletja *Moderna umetnost v ZDA*, predstavljen v Beogradu leta 1956,⁷⁶ do Slovenije ni prišel, je razstava

70 Gregor Dražil, »Nagrajenci in premene likovne umetnosti od prvega bienala do leta 1977«, v: Gregor Dražil (ur.), *Premene v kanonu: Značaj in pomen nagrad mednarodne žirije na ljubljanskem grafičnem bienalu*, Mednarodni likovni grafični center, Ljubljana, 2020, str. 60–61.

71 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

72 Ješa Denegri, »IX Mednarodna izložba grafike«, *Polja*, št. 154, 1971, str. 11.

73 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

74 Tomaž Brejc, »Grafika v letu 1977«, *Naši razgledi*, let. 26, št. 13, 1. 7. 1977, str. 341.

75 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

76 Razstavo z naslovom *Moderna umetnost v ZDA: Izbor iz zbirk Muzeja moderne umetnosti v New Yorku (Modern Art in the United States: Selection from the Collections of the Museum of Modern Art, New York)* je pripravil tedanji direktor muzeja, Rene d'Harnoncourt, Dorothy Miller in Alfred H. Barr Jr. sta izbrala dela, medtem ko so njeno izvedbo omogočili ameriška ambasada v Beogradu in Komisija za kulturne zveze s tujino, ki jo je tedaj vodil Marko Ristić. Šlo je za zelo obsežno potujočo razstavo ameriške umetnosti z več kot tristo eksponati, ki je pred Jugoslavijo obiskala Francijo, Švico, Nemčijo, Veliko Britanijo, Nizozemsko, Avstrijo in tudi frankistično Španijo. Branislav Dimitrijević, »'Iron Curtain Raiser' – An Exhibition

Sodobna ameriška umetnost pomenila pomemben dogodek, saj je lokalni umetnostni sceni ponudila vpogled v najnovejšo ameriško likovno produkcijo iz druge polovice petdesetih let. Za razmislek o vplivih ameriške umetnosti je pomembno tudi dejstvo, da je bila razstava predstavljena v kar šestih drugih mestih Jugoslavije. Turnejo je začela v umetniškem paviljonu Cvijete Zuzorić na Kalemegdanu v Beogradu, nadaljevala v Umetniškem paviljonu v Skopju in v Moderni galeriji v Zagrebu ter nato še v Sloveniji v Umetnostni galeriji Maribor (Slika 40) ter Moderni galeriji v Ljubljani, kjer je bila na ogled med 11. 12. 1961 in 7. 1. 1962. Svojo jugoslovansko turnejo je razstava sklenila na Reki v Galeriji likovnih umjetnosti.⁷⁷

Čeprav je skrbnik razstave Jerome Allan Donson v članku, ki je izšel po razstavi turneji v *Art Journalu*, trdil, da je razstava nastala na pobudo Jugoslavije,⁷⁸ to skoraj gotovo ne drži. Šlo je namreč za tipičen ameriški kulturni izvozni artikel iz časa hladne vojne, kakršne so v ZDA snovali z namenom čim širšega kroženja po evropskih državah, tako tistih, ki so že bile v orbiti ameriških vplivov, kot tistih, ki so jih ZDA vanjo želele pritegniti.⁷⁹ Razstavo je pripravila skupina strokovnjakov, zbranih v odbor, ki ga je vodil ugledni umetnostni zgodovinar H. Harvard Arnason, sicer podpredsednik oddelka za umetnost Guggenheimovega muzeja v New Yorku.⁸⁰ Skupino so sestavljali tudi John I. H. Baur iz muzeja Whitney v New Yorku, Adelyn D. Breeskin, direktor Baltimorskega umetnostnega muzeja, in Henry R. Hope, direktor Oddelka za umetnost na Univerzi Indiana, ki je bil odgovoren tudi za izbor sodelujočih umetnikov.⁸¹ Skupina je izbrala 33 umetnikov, v naslednji fazi pa je Arnason izbral 84 njihovih del, ki so si jih izposodili bodisi od umetnikov samih bodisi iz zbirk zasebnih zbirateljev, muzejev

of American Modern Art in Belgrade and its Relation to 'Socialist Modernism' and 'Socialist Consumerism' in SFR Yugoslavia in the 1950s«, v: *Different Modernisms, Different Avant-Gardes: Problems in Central and Eastern European Art after WW2*, Tallinn 2009, str. 326–342. Glej tudi op. 9.

77 Jerome Allan Donson, »The American Vanguard Exhibitions in Europe«, *Art Journal*, let. 22, št. 4, 1963, str. 242.

78 Prav tam, str. 242.

79 Poleg Jugoslavije, v kateri je bila razstava predstavljena v daleč največ mestih na vsej turneji, naj bi bila razstava predvidena tudi za razstavljanje na Poljskem, vendar do tega ni prišlo. Po Donsonu s Poljaki menda niso uspeli najti skupnega jezika. Donson, 1963 (gl. op. 77), str. 242.

80 Prav tam. Arnasona poznamo predvsem kot pisca znamenitega pregleda moderne umetnosti in s tem enega utemeljiteljev kulturnega kanona modernizma, čigar knjige so bile formativne za generacije umetnostnih zgodovinarjev. Na primer knjiga *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture* je bila večkrat ponatisnjena in prevedena v mnoge jezike. Emily Crockett in Lee Sorensen, »Arnason, H. H.«, v: *Dictionary of Art Historians*, Duke University, Durham, URL: <https://arthistorians.info/arnasonh> (dostopano 9. 7. 2025).

81 Donson, 1963 (gl. op. 77), p. 242.



Govor ravnatelja Umetnostne galerije Maribor Branka Rudolfa ob otvoritvi razstave *Sodobna ameriška umetnost* v Umetnostni galeriji Maribor leta 1961.

in galerij.⁸² Z razstavo je po Evropi nato potoval Jerome Allan Donson, direktor Muzeja in mestnega sveta za umetnost v Long Beachu, ki je skrbel za vsakokratno postavitvev in predstavitev razstave. Preden je razstava prispela v Jugoslavijo, je bila na ogled na Dunaju in v Salzburgu, pred vrnitvijo v domovino pa še v Londonu in Darmstadt. Dejstvo, da je bila kar tretjina razstavne turneje namenjena Jugoslaviji, preostanek pa večinoma mestom v neposredni bližini vzhodnega bloka, težko razumemo kot naključje: nasprotno, kaže na izrazito političnopropagandno misljo razstave.⁸³

82 Prav tam.

83 Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 70.

Na razstavi je svoja dela predstavilo 31 ameriških umetnikov oziroma umetnikov, živečih v ZDA, ter dve umetnici. Že bežen pogled na seznam sodelujočih umetnikov je zelo zgovoren, saj bo tudi manj strokoven poznavalec umetnosti velik del sodelujočih prepoznal kot danes ugledne predstavnike umetnosti 20. stoletja.⁸⁴ Tako nabor umetnikov kot pretežno najnovejša produkcija,⁸⁵ pa tudi besedilo v katalogu, ki odkrito in v superlativih povečuje abstraktni ekspresionizem,⁸⁶ skupaj z njegovim ideološkim podtonom, eksplicitno razkrivajo misijo utemeljevanja umetnostnega kanona, ki jo je opravljala razstava. Tudi besedilom, ki so spremljala razstavo, ne manjka megalomanskih izjav, ki pričajo o izraziti propagandni naravnosti razstave in razkrivajo njene ambicije. Ena takšnih je v že omenjenem članku skrbnika razstave Donsona, v kateri je neposredno po razstavni turneji vpliv razstave *Sodobna ameriška umetnost* na evropsko likovno sceno primerjal z vplivom, ki ga je imel na Američane *Armory Show* leta 1913!⁸⁷ (Slike 41–45)

Specifično definiran fokus in agenda razstave *Sodobna ameriška umetnost* sta v sočasnem slovenskem in širše jugoslovanskem tisku hkrati postala tako predmet precejšnjega zanimanja in radovednosti kot tudi tarča kritik. Komentatorji so v razstavi praviloma prepoznali nekaj svežega in novega, a niso bili povsem prepričani, kaj si naj o videnem dejansko mislijo.⁸⁸ Zato je v odzivih pogosto moč zaslediti

84 Tako pogled na fotodokumentacijo razstave kot na seznam udeležениh umetnikov kaže prvovrstne klasike slikarstva visokega modernizma: Josef Albers, Milton Avery, William Baziotis, James Brooks, Stuart Davis, Willem de Kooning, Richard Diebenkorn, Sam Francis, Robert Goodnough, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Hans Hofmann, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Franz Kline, Loren MacIver, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Barnett Newman, David Park, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Milton Resnick, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin, Jack Tworkov in Esteban Vicente. Glej katalog razstave: *Sodobna ameriška umetnost* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1961 in Mapi 8192/1-/1-20/ in 8192/1-/21-40/, *Razstava Sodobna ameriška umetnost*, fotograf neznan, Fotoarhiv, MG+MSUM.

85 Po zgoraj citiranima katalogu in fotodokumentaciji je šlo za precej enoten izbor produkcije poznih petdesetih let, z izjemo nekaj primerov, ki so bili vključeni s ciljem utemeljevanja razvojne linije sloga s primeri širšega umetnostnega duhovnega sorodstva.

86 »[...] ta razstava [se] ne osredotoča na tiste množice priznanih ameriških umetnikov, ki delajo v bolj ali manj prikazovalnem stilu, temveč prikazuje podobo najbolj pomembnega eksperimentalnega stila v zgodovini – abstraktnega ekspresionizma.« Harvard Arnason, »Sodobna ameriška umetnost«, *Sodobna ameriška umetnost* (razstavni katalog), Moderna galerija, Ljubljana, 1961, b. p.

87 Donson, 1963 (gl. op. 77), str. 242.

88 Jugoslovanska likovna scena je bila načeloma zelo sprejemajoča do najbolj naprednih novosti, tudi zelo dobro jih je znala prebrati. Že ob tej razstavi razberejo, da resnično sodobni niso več abstraktni ekspresionisti, temveč novosti, ki jih zastopata Rauschenberg in Johns. Lazar Trifunović. »Američko slikarstvo«, *Nin*, 23. 9. 1961, b. p. O tem priča tudi primerjava strokovnih odzivov na razstavo med



Ameriška zastava nad vhodom v Moderno galerijo v Ljubljani v času razstave *Sodobna ameriška umetnost*.

poskuse poglobljanja v slogovne podsklope, v katere so organizatorji razvrstili izbrane umetnike, z namenom nakazati razvojno linijo abstraktnega ekspresionizma, pri čemer naj bi bili ti sklopi nedosledni, slabo opredeljeni in precej skopi v primerjavi z dominantnim akcijskim slikarstvom.⁸⁹ V želji po jasnejši opredelitvi so si nekateri kritiki sami prizadevali rekonstruirati razvojno linijo, ki naj bi vodila do nabora,

Jugoslavijo in Londonom, ki jo navaja Djokic: »V nasprotju z nenaklonjenim sprejemom razstave *Moderna umetnost* v ZDA in del abstraktnega ekspresionizma v državah, kot je Velika Britanija – kjer so nekateri kritiki Pollockova abstraktna dela primerjali z umetnostjo, ki naj bi jo ustvarile živali –, jugoslovanski odziv kaže na splošno sprejemanje in cenjenje ameriške moderne umetnosti. Vplivni likovni kritik in slikar Miodrag Protić je celo namignil, da je razstava uspešno postavila New York na jugoslovanski kulturni zemljevid in nadomestila Pariz kot osrednjo referenčno točko.« Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 67.

89 V strnjenem uvodu improvizirano sestavljene brošurice z navedenimi deli v slovenščini so kot slogovni podsklopi navedeni: pionirji modernega izraza, prehodni stil, lirski in surrealistični stil, akcijsko slikarstvo, matematična struktura, vpliv kubizma, akcijsko slikarstvo v preučevanju človeške postave in narave, abstraktni impresionizem, abstraktno oblikovanje, surrealistična raziskovanja. V slovenščino je prevedeno tudi obrazstavno Arnasonovo besedilo, ki pa so ga vrnili v srbohrvaške kataloge. Arnason, 1961 (gl. op. 86), b. p.



42–45

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



predstavljenega na razstavi.⁹⁰ Na splošno so se strinjali, da je bila razstava prvovrsten kulturni dogodek, ki je jugoslovanskemu občinstvu predstavil dela »prvorazrednih slikarjev« aktualnega trenutka, vendar pa se zdi, da so vsi imeli nekaj težav pri vrednotenju produkcije onkraj propagiranih atributov ekspresije, svobode in individualnosti.⁹¹

To je očitno tudi iz dveh obsežnejših odzivov iz slovenskega prostora, in sicer Špelce Čopič v *Naši sodobnosti* in Aleksandra Bassina v *Naših razgledih*.⁹² Oba problematiko zapopadeta izjemno poznavalsko, vendar z drugačnih zornih kotov. Čopičeva »nedoslednost izbora« pripiše tendencioznemu poskusu utemeljevanja abstraktnega ekspresionizma, ki po eni strani arbitrarno odreže velik del sočasne slikarske produkcije, po drugi pa ponudi premajhno število del posameznih umetnikov za prepričljivo utemeljevanje gibanja.⁹³ Bassinu se izbor zdi še bolj problematičen, utemeljen na dokaj votlih, formalističnih temeljih, ki po njegovem ne omogočajo resničnih možnosti umetnostnega razvoja.⁹⁴

Iz člankov je razbrati, da je bil pri pričujoči razstavi osrednji problem za jugoslovanske kritike ta, da – za razliko od razstave v Beogradu leta 1956 – ni šlo niti za poskus reprezentativne predstavitve celote ameriškega slikarstva, temveč za predstavitev ozkega, novega in skrajno individualizirano zasnovanega »branda«. Jugoslovanska strokovna javnost je s svojim sledenjem zgledom zahodnega umetnostnega sistema hrepenela po čim širšem vpogledu v njegovo likovno produkcijo in merila vrednotenja, zato se zdi, da so se komentatorji počutili nekako prikrajšane za bolj celostno informacijo.⁹⁵ To ni presenetljivo, saj je slikarski produkciji na razstavi *Sodobna ameriška umetnost* namreč umanjkal kontekst, ki bi strokovni javnosti omogočil relevantno vrednotenje vidnega. Šlo je za transplant iz povsem drugačne kulturne klime in drugače ustrojenega sistema, zato ni presenetljivo, da ta presaditev, kljub jasnemu interesu lokalne umetnostne scene, ni bila samoumevna in neproblematična. V tem smislu razstavo lahko razumemo kot zgleden primer kulturnega imperializma, ki je pod ideološko predpostavko domnevnega univerzalizma kulturnih dobrin vsiljeval svoje kulturne produkte kot samoumevna dejstva, namenjena nekritični konzumaciji in posnemanju.⁹⁶

90 Glej: Katarina Ambrozić, »Izložba američke umetnosti«, *Književne novine*, 22. 9. 1961, str. 5.

91 Špelca Čopič, »Sodobno ameriško slikarstvo«, *Naša sodobnost*, let. 10, št. 2, 1961, str. 177–179.

92 Prav tam; Aleksander Bassin, »Evolucija, ki je zaman«, *Naši razgledi*, let. 10, št. 23, 9. 12. 1961, str. 562.

93 Čopič, 1961 (gl. op. 91), str. 177–179.

94 Bassin, 1961 (gl. op. 92), str. 562.

95 Čopič, 1961 (gl. op. 91), str. 177–179.

96 Glej: Vučetić, 2012 (gl. op. 1), str. 160.

Podobno kompleksno je vprašanje recepcije pop arta v Jugoslaviji, ki se je zgostilo okoli razstave *Pop art*. Ta je leta 1966 zakrožila po jugoslovanskih mestih in bila, po premieri v Zagrebu in predstavitvi v Beogradu, na ogled v Ljubljani med 22. 4. in 9. 5. istega leta. Čeprav je bila jugoslovanska likovna scena že nekaj let relativno dobro seznanjena s fenomenom pop arta, je razstavo, kljub deljenim reakcijam na gibanje in njegovi kompleksni recepciji, spremljala z interesom.⁹⁷

Razstava je bila manjšega obsega in jo je sestavljalo 33 grafičnih del 11 ameriških umetnikov, ki jih danes brez izjeme uvrščamo med utemeljitelje smeri.⁹⁸ Pripravil jo je ameriški kritik Max Kozloff, sestavljali pa so jo vpadljivi, pisani sitotiski in nekaj litografij, le redko večjih dimenzij (Lichtenstein) in praviloma s prepoznavnim imaginarijem ameriške popularne kulture, oglaševanja in potrošništva.⁹⁹ Tako po vsebini kot organizacijski strukturi v razstavi lahko prepoznamo simptom že omenjene ameriške agende širjenja lastnih kulturnih vplivov prek strategij mehke moči na eni strani in odprtosti lokalne umetniške scene za vplive ameriškega umetnostnega sistema, ki ga je imela za merilo, na drugi. Razstava je bila v Ljubljani postavljena v Moderni galeriji, ki hrani korespondenco njenega direktorja Zorana Kržišnika z direktorjem beograjskega Muzeja sodobne umetnosti Miodragom B. Protićem. Iz dopisovanja je razvidno, da je tudi ta razstava v državo prišla prek posredovanja ameriških diplomatskih kanalov in – kar je eksplicitno zapisano – bila finančno podprta z ameriške

97 Ne samo, da je bil Rauschenberg nagrajen na ljubljanskem grafičnem bienalu že leta 1963, z Beneškim bienalom naslednjega leta je postal pop art predmet vse-spolšnega interesa, tudi jugoslovanske kulturne javnosti. Poleg tega, kot navaja Denegri, je bila temeljna knjiga Lucy Lippard o pop artu iz leta 1966 v Jugoslaviji prevedena že istega leta (torej istega leta kot razstava) ter je po njegovem pričanju postala kultno berilo mlajše generacije umetnikov. Ješa Denegri, »Pop-Art«, *Umetnost*, št. 15, 1968, str. 115. Beograjska umetnica Olja Ivanjicki se je po vrnitvi s študijskega bivanja v ZDA kot Fordova štipendistka leta 1962 eksplicitno označevala kot pop artistka. Kritični odzivi na njeno delo so bili praviloma negativni in so kritično opozarjali na amerikanizacijo jugoslovanske družbe, čeprav je bil hkrati interes javnosti za njene razstave velik. V prispevku Davida Binderja za *New York Times* iz leta 1965 je Olja Ivanjicki izjavila, da medtem ko v ZDA popartisti dobivajo denar za svoje slike, ona dobiva samo članke, kljub temu da je umetnica takrat živela in delala v ateljeju, ki ga je plačevala država. David Binder, »Pop Artist in Belgrade Finds Buyers (Sob) Scarce«, *The New York Times*, 24. 10. 1965, str. 85. Ta primer slikovito predstavlja paradoksen odnos (vsaj dela) jugoslovanske likovne scene do sistema, v katerem so umetniki živeli in delovali. Stefana Djokic, »Yugoslav Perceptions and Translations of Pop Art during the 1960s«, *Art in Translation*, let. 14, št. 2, 2022, str. 142–172.

98 Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley, Tom Wesselmann. *Pop art* (razstavni katalog), Press and cultural service of American Embassy, Beograd, 1966.

99 Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 119.

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 Ramoša. (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 razstavljalce, ki naj bi presegali »povprečni nivo«, bodisi kot izpoved dezorientirane 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* (razstavni 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 Kraševca, 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 figuralike oz. ekspresivne figuralike, ki v svoje delo zavestno vključuje prvine pop arta. Ob tem je treba omeniti, da je prav Bassin skoval termin ekspresivna figuralika 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



46-47

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

z današnje perspektive težko »čisti simbolizem« šteti kot največji prispevek razstave *Pop art*, saj je ta v resnici predstavljala do tedaj najbolj ekspliciten primer vnosa ameriške ideološke agende v jugoslovansko javno sfero prek razstavnega medija.¹⁰³ Zdi se, da so bili podobnega mnenja tudi takratni jugoslovanski uradniki, ki so v ideološkem vozlu razstave prepoznali temeljno nezdružljivost z jugoslovansko socialistično doktrino.¹⁰⁴ Kljub temu, kot že večkrat v preteklosti, se je jugoslovanski umetnostni sistem izkazal za zelo dovzetnega za tovrstne vplive: do razstave je namreč prišlo prav po zaslugi zavzemanja zgoraj omenjenega direktorja beograjskega MSU Miodraga B. Protića.¹⁰⁵

Pri tretji razstavi v tem sklopu pa je bilo, v nasprotju z razstavo *Sodobna ameriška umetnost* (1961/1962), za kontekst eksplicitno poskrbljeno, le da ta ni prišel do ljubljanske iteracije razstave. Razstava v Moderni galeriji iz leta 1979, naslovljena *Ameriško slikarstvo sedemdesetih let*, predstavlja odvod širše zasnovanega, ambicioznejšega in bolj celostnega potujočega razstavnega projekta, izvirno naslovljenega *America Now!* oziroma *Ameriška kultura: Pogled na sedemdeseta leta*. Razstavo je pripravil takrat še mladi Novi muzej (New Museum) v New Yorku pod vodstvom njegove ustanoviteljice Marcie Tucker.¹⁰⁶ V (bolj ali manj) izvorni obliki je prišla do Jugoslavije in bila predstavljena v Beogradu in Zagrebu kot večplasten vpogled v različne plati ameriške kulturne produkcije, medtem ko je bil v Moderni galeriji predstavljen le njen del, in sicer sočasna ameriška slikarska produkcija.¹⁰⁷ Že sam

Ljubljana, 1970« (diplomsko delo), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2025. Glej tudi: Zdenka Badovinac, »Ekspresivna figuralika mladega ljubljanskega kroga« (diplomsko delo), Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 1985; Petja Grafenauer, »Slovenija in neuvrščeni pop: Ja i ti i moja coca-cola«, v: Petja Grafenauer (ur.), *Slovenija in neuvrščeni pop* (razstavni katalog), Umetnostna galerija Maribor, Maribor, 2017, str. 29–54.

- 103 Bassin v takratnem jugoslovanskem prostoru ni sam v zamolčevanju ambivalentne narave pop arta do potrošniške kulture, ki jo hkrati kritizira in je nad njo očaran. Pogosto – vendar ne brez izjem – so bili kritični odzivi jugoslovanske scene do razstave pristransko pozitivni. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 123–125. Odzivi, ki poudarjajo družbeno kritično dimenzijo gibanja, ignorirajo pa njegovo afirmativnost do ekscesov kapitalističnega proizvodnega načina, so milo rečeno nenavadni, če upoštevamo takratni kontekst socialistične države. O vnosu popartističnih prvin v slovensko slikarstvo piše Tanja Mastnak, *Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: Slovenske refleksije*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1988, str. 60–64.
- 104 Stefana Djokic navaja dokument iz Arhiva Jugoslavije, v katerem se na marginah predloga razstave odklanja sodelovanje Komisije za kulturne zveze s tujino. Glede na to, da je bilo za vse organizacijske vidike poskrbljeno s strani organizatorjev, je prišlo do odklonitve najverjetneje iz ideoloških razlogov. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 121.
- 105 Prav tam, str. 121–122.
- 106 Mara Gladstone, »Marcia Tucker and the Birth of the New Museum«, *Getty Research Journal*, št. 4, 2012, str. 187–194.
- 107 Iz korespondence med kustosinjo Moderne galerije Majdo Jerman in Thomasom Craigmom iz Ameriškega centra v Ljubljani se da razbrati, da so se po premisleku glede prevzema celotne razstave vendarle odločili le za slikarski del. Mapa Ameriško

pogled na obrazstavni publikaciji, pripravljeni za jugoslovansko občinstvo v srbohrvaščini, razkriva različne ravni branja tega projekta. Poleg klasičnega kataloga slikarske razstave je širše zastavljena obrazstavna brošura z naslovom *America Now!* bolj podobna kaki pisani popkulturni reviji kot obrazstavni publikaciji, saj je sestavljanka številnih barvnih fotografij s citati visoke in popularne kulture, pomešanih brez sleherne hierarhije. Po krajšem uvodnem odstavku takratnega predsednika Jimmyja Carterja je sledil daljši esej, ki je ameriško umetnost sedemdesetih let umestil v široko mrežo sočasnih družbenih fenomenov, institucionalnih struktur in *zeitgeista*.¹⁰⁸ Za ves ta pomemben del konteksta je ostalo ljubljansko občinstvo prikrajšano. (Sliki 48-49)

Razstava je v medijskem prostoru Slovenije pustila le redke bolj poglobljene kritiške odzive. Med temi izstopata dve besedili: kritika umetnostnega zgodovinarja Tomaža Brejca v *Teleksu* in odziv likovnega kritika Franca Zalarja v *Dnevniku*. Oba sta se strinjala glede osnovne pomanjkljivosti ljubljanske postavitve, tj. redukcije širšega razstavnega projekta na zgolj predstavitev slikarstva. Prav zaradi te okrnjenosti je bilo težko razumeti specifično slikarsko produkcijo, ki jo je razstava predstavila, kot tudi upravičenost izbora.¹⁰⁹

Zalar je večji del svojega prispevka posvetil poskusu umestitve ljubljanskega izbora v manjkajoči kontekst ter poskušal ameriško kulturo tega časa opredeliti kot »ustvarjalnost brez določenega koncepta, brez oprijemljivega stila, konglomerat najbolj privatnih mišljenj in senzibilnosti«.¹¹⁰ Ob tem pa je opozoril na »določeno preračunljivost«, ki jo razkriva spisek »polprivatnih in privatnih galerij, ki so prispevale razstavljena dela«.¹¹¹ Zalar je umetnost v ZDA prepoznal kot ustvarjanje v prvi vrsti prodajnih artiklov, pri čemer je njihova izvirnost le najbolj privlačen v nizu tržnih sloganov v času splošne devalvacije likovnih vrednosti.¹¹² »To je izvirnost, individualna likovna izraznost, ki je izmerljiva v dolarjih – in nič drugega.«¹¹³ Zalarjevo branje razstave se zdi v marsičem zelo pronicljivo, predvsem zelo sodobno, ne glede na to, ali ga morebiti motivira določeno domotožje za časom večje likovne »originalnosti«. Njegov odziv v *Dnevniku* se ne bere kot ostra kritika, temveč kot branje določenega *zeitgeista*, v katerem sta »demokratičnost in izvirnost« le stavi v ekonomski igri.

slikarstvo 1970tih let, »Pismo Majde Jerman Thomasu L. Craigu, 15. 10. 1979«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

108 Mapa Ameriško slikarstvo 1970tih, »*America Now!*, obrazstavna brošura«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

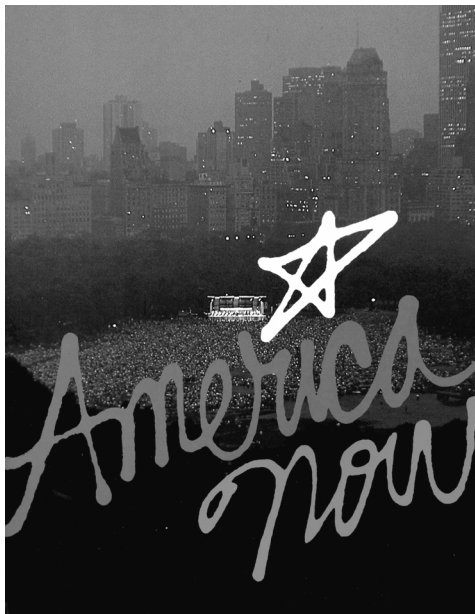
109 Franci Zalar, »Čas pop arta in nove abstrakcije«, *Dnevnik*, let. 28, št. 303, 6. 11. 1979, str. 5; Tomaž Brejc, »To bi morali videti, slišati, prebrati«, *Teleks*, let. 35, št. 43, 26. 10. 1979, str. 13.

110 Zalar, 1979 (gl. op. 109), str. 5.

111 Prav tam.

112 Prav tam.

113 Prav tam.



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 katerega 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 sodb«, 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.

uporabo razstavnih prostorov Moderne galerije.¹¹⁸ Če sodimo po maloštevilnih, vendar navdušenih medijskih odzivih, je razstava dosegla svoj cilj in jugoslovanski javnosti predstavila artefakte ameriškega oblikovanja – skupaj z življenjskim slogom, ki jim pritiče – kot hrepenenja vredne. Iz Mesesnelovega poročila v *Delu* lahko razberemo, da so bili razstavljeni luksuzni izdelki zelo sodobnega videza izbrani prav zaradi svoje nadstandardne kakovosti. Zato se je bilo Mesesnelu – in verjetno še kakemu obiskovalcu Moderne galerije – težko izogniti primerjavi vidnega s skoraj sočasno predstavitvijo jugoslovanskega oblikovanja v isti instituciji, ki je po njegovem še vedno kazalo »vse pomanjkljivosti pionirskega obdobja: tako ustvarjalec kot njegovo delo še iščeta svoje mesto v družbi«.¹¹⁹

V Moderni galeriji je med 1. 11. in 6. 11. 1967 sledila *Razstava ameriških knjig*, ki jo je organiziralo beograjsko založniško podjetje Vuk Karadžić v okviru dejavnosti Komisije za kulturne zveze s tujino. Predstavili so več kot sto primerov večinoma znanstvenih in tehničnih publikacij. Čeprav razstava ni bila prodajna, so v prispevku v *Delu* zainteresirane povabili, naj se glede morebitnih nakupov obrnejo na založniško podjetje, ki je razstavo organiziralo.¹²⁰

Za oris naslednjih dveh razstav imamo na voljo le skopo arhivsko gradivo. O razstavi, posvečeni ameriškemu plakatu, vemo samo to, da je bila na ogled v Moderni galeriji v Ljubljani med 22. 2. in 10. 3. 1968, je pa za razstavo *Ameriški lepak* v Novem mestu ohranjena zloženska.¹²¹ Čeprav nam zloženska ne razkrije prireditelja, je bolj zgovorna glede sodelujočih in ambicije razstave. Zvezdniški seznam sodelujočih¹²² vsebuje tudi štiri ameriške razstavljalce na grafičnem bienalu,¹²³ kar v kombinaciji z obrazstavnim besedilom, ki je lepak utemeljevalo kot aplikacijo grafične umetnosti v oglaševanju, jasno kaže, da je razstavo treba brati v kontekstu širšega projekta Ljubljane (in posledično Slovenije) kot mednarodnega grafičnega središča. Iz nekaj časopisnih

118 Mapa Sodobna ameriška uporabna umetnost, »Memorandum of Agreement, 17. 3. 1961«, Dokumentacija-arhiv, arhiv, MG+MSUM.

119 Janez Mesesnel, »Ameriška uporabna umetnost«, *Delo*, let. 3, št. 81, 24. 3. 1961, str. 6. Razstava DLUUS (6. društvena razstava), Moderna galerija, 1961. Razstava je bila po ljubljanski predstavitvi na ogled še v Umetnostni galeriji Maribor ter v Slovenj Gradcu.

120 J. Sn., »Razstava ameriške knjige v Moderni galeriji«, *Delo*, let. 9, št. 298, 2. 11. 1967, str. 2.

121 *Ameriški lepak* (obrazstavna zloženska), Dolenjski muzej, Novo mesto, 1969.

122 Zgornja zloženska navaja: Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Alfred Jensen, Nasso Daphnis, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Ellsworth Kelly, Charles Hinman, Bruce Conner, Nicholas Kruschenick, Bridget Riley, Theodoros Stamos, Jack Buch in Fridel Dzubas. Prav tam.

123 Ob imenih Frankenthaler, Johnsa, Motherwella in Rauschenberga je v oklepaju celo navedeno »vsi ti razstavlajo na svetovnem (!) Grafičnem bienalu 1969 v Ljubljani«. Prav tam.

poročil o ljubljanski razstavi lahko sklepamo, da je bila novomeška verzija le okrnjen izbor že tako ne pretirano obsežnega nabora plakatov, predstavljenih v Ljubljani.¹²⁴ Ta poročila razkrivajo, da je šlo za plakate, ki so jih umetniki pripravili kot napovedi bodisi svojih razstav bodisi drugih kulturnih dogodkov, pri čemer so komentatorji opazili premik od tipografske k izrazito likovni sporočilnosti.¹²⁵ Ob navdušenju nad likovno kakovostjo in prehodnostjo meje med uporabno in umetniško grafiko ni umanjkal komentar, da bi si podobne fluidnosti razmerij in visoke ravni izvedbe želeli tudi pri nas.¹²⁶

4 Vzratni pogledi: Jugoslovani v ZDA

Čeprav je fokus tega članka oris gostovanj razstav iz ZDA v Sloveniji, je za celovitejše razumevanje tega fenomena treba za zaključek podati vsaj okvirno sliko prizadevanj v nasprotni smeri. Podobno kot v prejšnjih poglavjih bodo našo pozornost zamejile večje, reprezentančne predstavitve, organizirane na najvišjih institucionalnih ravneh, bodisi države bodisi umetnostnega sistema, ki kulminirajo v šestdesetih letih. Organizacijo gostovanj razstav jugoslovanskih umetnikov v ZDA so motivirala tako načrtna prizadevanja jugoslovanske zunanje politike, ki se je prek kulturne diplomacije trudila okrepiti mednarodni ugled in položaj države z »žongliranjem« med antagonističnima blokoma, kot tudi vztrajni interes lokalnega umetnostnega sistema.¹²⁷ Lokalna umetnostna scena si je prizadevala zagotoviti ohranjanje kontinuitete s predvojno produkcijo in hkrati stika z zahodnim umetnostnim sistemom, od katerega si je želela potrditev. Zato je državi za njeno predstavljanje v tujini ponudila različico visokega modernizma, ki se je idejno legitimiral s slogani modernosti, odprtosti in svobode,¹²⁸

124 V odzivih Marijana Tršarja in Aleksandra Bassina zasledimo enaintrideset v Ljubljani predstavljenih avtorjev (Marijan Tršar, »Ameriški plakat v Moderni galeriji«, *Naši razgledi*, let. 7, št. 7, 6. 4. 1968, str. 202; Aleksander Bassin, »Umetnik in plakat«, *Dnevnik*, let. 18, št. 56, 28. 2. 1968, str. 7). V Novem mestu jih je bilo po vabilu sodeč predstavljenih le šestnajst. *Ameriški lepak*, 1969 (gl. op. 121).

125 Razstava je skoraj zagotovo potovala tudi zunaj Slovenije, saj se v tisku omenja obrazstavna brošura v srbohrvaščini. Bassin, 1968 (gl. op. 124), str. 7.

126 Prav tam.

127 Radina Vučetić je naredila zanimive primerjave med umetniško produkcijo, ki jo je jugoslovanska oblast pošiljala v ZDA, in praksami, namenjenimi razstavljanju v državah vzhodnega bloka. Pri tem so posebej nazorna opredeljevanja umetnikov do razstavljanja v enem oziroma drugem bloku kot tudi včasih presenetljive kulturne identifikacije jugoslovanskih uradnikov z državami kapitalističnega Zahoda. Vučetić, 2012 (gl. op. 1), str. 158-159.

128 Razstave sočasne likovne produkcije se v tem času organizirajo vzporedno z razstavami jugoslovanske srednjeveške umetnosti, s katerimi se želi Jugoslavija sočasno predstaviti kot država bogate kulturne tradicije, z lastnimi, specifičnimi koreninami. Ivana Bago, »Yugoslav Fanonism in Three (Exhibitionary) Acts: 1950/1972/1989«, igorzabel.org, 2021, URL: <https://igorzabel.org/en/news/2021/Ivana-Bago-Fanonism> (dostopano 30. 6. 2025).

kar pa je jugoslovanska kulturna diplomacija rade volje sprejela.¹²⁹ Ta »deviza« je bila posebej priročna v odnosih z ZDA, ki so se v desetletjih po drugi svetovni vojni močno trudile ohranjati binarno podobo sveta, razklanega na svobodomiselnih kapitalistični Zahod in zatiralski socialistični Vzhod.¹³⁰

To pa nikakor ne pomeni, da interes za izmenjavo med ameriškim in jugoslovanskim umetnostnim sistemom, zlasti na jugoslovanski strani, ni bil »pristen«; nasprotno, ostal je tak do konca obdobja, ki ga obravnava ta prispevek. Že od srede petdesetih let lahko spremljamo določeno reciprociteto v izmenjavah, ki svoj prvi višek kaže v intenzivnih stikih bienalov v Ljubljani in Cincinnatiju. Tako sta von Groschwitzov nenačrtovani obisk Ljubljane in globok vtis, ki ga je nanj pustila prva edicija ljubljanskega grafičnega bienala, botrovala nastanku razstave *Izbor iz Prve mednarodne grafične razstave v Moderni galeriji, Ljubljana, Jugoslavija* (*Selections from the First International Exhibition of Prints, Held at the Modern Gallery, Ljubljana, Yugoslavia*), ki je leta 1956 cincinnatijskemu občinstvu predstavila mednarodni izbor 84 del. Razstava je oznanila začetek intenzivnih profesionalnih izmenjav med von Groschwitzem in Kržišnikom, že omenjeno von Groschwitzovo sodelovanje v mednarodnih žirijah ljubljanskega grafičnega bienala kot tudi Kržišnikovo recipročno izbiranje jugoslovanskih umetnikov za cincinnatijski bienale. Muzej v Cincinnatiju je leta 1958, le nekaj mesecev po zaprtju zadnje edicije cincinnatijskega bienala, pripravil drugo v nizu jugoslovanskih predstavitev, in sicer izbor jugoslovanskih umetnikov iz druge edicije ljubljanske grafične razstave.¹³¹

Kompleksnejši kontekst odsevajo okoliščine nastanka razstave *Novo slikarstvo iz Jugoslavije* (*New Painting from Yugoslavia*), ki je med letoma 1959 in 1962 gostovala v različnih mestih v ZDA, v času posebej napetih jugoslovansko-ameriških odnosov in zaostrene globalne politične klime.¹³² Razstavo je organizirala Komisija za kulturne

129 Nadja Zgonik poudari, da pri tem ni šlo samo za ustvarjanje simbolnega kapitala, temveč tudi za neposredno »monetarizacijo blagovne znamke Jugoslavija«: ta naj bi svoje izdelke uspešneje tržila v tujini prav pod slogani naprednosti in modernosti. Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 34.

130 O idejni genealogiji utemeljevanja povojne zahodne liberalne demokracije nasproti totalitarizmu socialističnih državnih ureditev glej Majaca, 2021 (gl. op. 8), str. 125–134; o implementaciji tega v kulturni izmenjavi glej: Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 137–146.

131 Noonan, 2025 (gl. op. 17), str. 223–224.

132 Geopolitični trenutek zgodnjih šestdesetih let izostri pogled na globoko vpetost razstavne izmenjave v diplomatske dejavnosti. Titov presenetljivo prosovjetski govor na beograjski konferenci gibanja neuvrščenih leta 1961 je povzročil precejšnje poslabšanje odnosov z Zahodom. Ti so šli še bolj navzdol v naslednjih letih, s kubansko krizo, zato se je kulturna izmenjava ponudila kot dobrodošel mehanizem glajenja sporov in vračanja Jugoslavije v ameriško interesno orbito (Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 77–78). To so obenem okoliščine ameriškega gostovanja *Novega slikarstva iz Jugoslavije* kot tudi jugoslovanske turneje obravnavane razstave *Ameriško sodobno slikarstvo* v letih 1961–1962, ki spada v kontekst nedvomnih

zveze s tujino – šlo je torej za zavesten diplomatski napor države – v sodelovanju z nevladno, a politično pomembno Ameriško umetniško zvezo (AFA).¹³³ Nabor umetnikov, ki ga je pripravil kustos Zoran Kržišnik, kaže na skupen interes jugoslovanskih likovnikov in diplomacije, da se država v ZDA predstavi z najbolj »progresivnimi« umetniškimi praksami, predvsem tistimi, ki so preigravale različne ravni abstrakcije.¹³⁴ Kljub velikim pričakovanjem in simbolni teži projekta pa je razstava naletela na številne logistične in organizacijske težave, predvsem pri pomanjkanju večjih reprezentativnih razstavišč, kar je zelo razočaralo predvsem kustosa ter tudi ugledne predstavnike jugoslovanske likovne scene, ki so v priprave vložili veliko naporov.¹³⁵ Iz tega dejstva, pa tudi iz reakcij ameriških komentatorjev je videti, da je razstava veliko manj uspeha požela v kontekstu legitimacije jugoslovanske umetniške produkcije, veliko več pa v diplomatskih pogledih.

Za naslednjo reprezentativno predstavitev, razstavo *Jugoslavija: Sodobni trendi, mlajša generacija* (*Yugoslavia: Contemporary Trends, the Younger Generation*) iz leta 1966, je pobuda prišla iz ZDA, in sicer s strani kustosa Hermana W. Williamsa iz ugledne washingtonske Galerije Corcoran.¹³⁶ Jugoslovanska diplomacija je iniciativo z navdušenjem sprejela in njeno izvedbo sta podprla tako Komisija za kulturne zveze s tujino kot jugoslovansko veleposlaništvo v Washingtonu. Zgovoren kazalnik interesa jugoslovanske strani je bila tudi pripravljenost, da Williamsu prepusti avtonomijo pri izboru umetnikov.¹³⁷

ameriških diplomatskih prizadevanj po ohranjanju političnega vpliva v državi. V turbulentnem obdobju zgodnjih šestdesetih let čas najmočnejšega poslabšanja odnosov zaznamuje celo jugoslovanska izguba statusa najbolj zaželenega zaveznika (Most favored nation – MFN). Vse to je rezultiralo v intenzivnih ameriških diplomatskih prizadevanjih, s katerimi je J. F. Kennedy ponovno pridobil Tita: ta *rap-prochement* se sočasno kaže na kulturnem področju s podelitvijo prve nagrade ljubljanskega grafičnega bienala Robertu Rauschenbergu leta 1963, kar Stefana Djokic postavi v kontekst svojevrstnega pripravljanja terena za Titov obisk ZDA oktobra tega leta (Prav tam, str. 39, 86–88).

133 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

134 Janez Bernik, Jovan Bijelić, Stojan Čelić, Albert Kinert, Milan Konjović, Stane Kregar, Ferdinand Kulmer, Edo Murtić, Šime Perić, Zoran Petrović, Ivan Picelj, Marij Pregelj, Miodrag B. Protić, Gabrijel Stupica, Frano Šimunović, Josip Vaništa. Glej: *New Painting from Yugoslavia* (razstavni katalog), Komisija za kulturne zveze s tujino, Beograd, 1961.

135 Stefana Djokic navaja korespondenco iz diplomatskega arhiva Ministrstva za zunanje zadeve Srbije, ki kaže na sovražnost, ki je vladala med direktorjem AFA Moyerjem in Kržišnikom ter na nezadovoljstvo slednjega zaradi premajhnega zanimanja uglednih ameriških razstavišč za razstavo. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 144.

136 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69); Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 35.

137 Na razstavi so sodelovali štirje kiparji, Vojin Bakić, Dušan Džamonja, Stevan Luketić in Drago Tršar, ter devet slikarjev: Janez Bernik, Stojan Čelić, Oton Gliha, Branko Miljuš, Edo Murtić, Mića Popović, Zlatko Prica, Mladen Srbinović in Vladimir Veličković. *Yugoslavia Contemporary Trends, the Younger Generation* (razstavni katalog), Komisija za kulturne zveze s tujino, Beograd, 1996.

Rezultat je bila obsežna kiparska in slikarska razstava, ki je gostovala v neprimerljivo večjih in uglednejših razstaviščih od tistih, ki so nekaj let prej sprejela razstavo *Novo slikarstvo iz Jugoslavije*.¹³⁸ Kljub temu pa je, kot to pokaže analiza Stefane Djokic, bil tudi pri tej razstavi resnični učinek njen diplomatski uspeh, medtem ko je ameriška kritika tudi tokrat ostala ujeta v lastne komplekse superiornosti pri vrednotenju jugoslovanske kulturne produkcije.¹³⁹ (Slika 50)

Konec šestdesetih let predstavlja višek prisotnosti jugoslovanskih likovnih umetnikov v ZDA. Med letoma 1967 in 1968 je razstava *Grafična umetnost iz Jugoslavije* (*Graphic Art from Yugoslavia*) obiskala osem mest in razstavišč v ZDA.¹⁴⁰ V teh letih je prišlo tudi do ustanovitve – in kmalu tudi zaprtja – galerije Adria Art v New Yorku, edinega tovrstnega eksperimenta, zgrajenega okoli neposrednega in namenskega poskusa tržnega uveljavljanja jugoslovanske likovne produkcije v tujini. Tako grafična razstava kot galerija sta bili idejni zasnovi Zorana Kržišnika, ki je s svojo energijo, vizijo in izjemno mednarodno mrežo desetletja deloval kot gonilo velikega dela mednarodne dejavnosti jugoslovanske likovne scene.¹⁴¹ Galerijo je formalno ustanovilo slovensko trgovsko podjetje Intertrade v okviru svojih obsežnih izvoznih dejavnosti z načelno podporo jugoslovanskih oblasti. Ameriškemu občinstvu je predstavljala tisto, kar je lokalna scena prepoznavala za najbolj reprezentativne prakse jugoslovanskega modernizma. O razlogih za kratko življenjsko dobo galerije, kljub določenim uspehom pri promociji in trženju praks nekaterih jugoslovanskih umetnikov,¹⁴² obstaja več hipotez.¹⁴³ (Slika 51) V kontekstu tez tega članka si je – glede na specifične ameriške ideološke agende v kulturni izmenjavi z Jugoslavijo – vendarle težko predstavljati, da bi do tega »sprejetja« v resnici prišlo. Ne glede na gorečo ambicijo jugoslovanske likovne scene, da bi bila kot enakovredna sprejeta v (zahodni) umetnostni sistem, in njeno (vsaj delno) skladnost z naporji jugoslovanske diplomacije je bila

138 The Fresno Arts Center (Fresno, Kalifornija), The Denver Art Museum (Denver, Kolorado), The Portland Museum of Art (Portland, Maine), The Addison Gallery of American Art (Andover, Massachusetts) in Milwaukee Art Center (Milwaukee, Wisconsin). Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 169; Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

139 Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 178–184.

140 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69).

141 Več o galeriji, kontekstu njenega nastanka in delovanju glej v: Dražil, 2020 (gl. op. 3), str. 44–52; Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 228–244; Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 30–43.

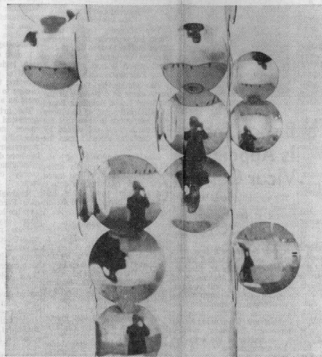
142 Kljub temu je videti, da je prodajni (in institucionalni) uspeh umetnikov, kot so Janez Bernik, Ivan Picelj ali Jagoda Buić, v ZDA v tem času bolj povezan z njihovim dotedanjim angažmajem in dinamiko umetnostne scene kot z delovanjem galerije Adria Art. Glej npr.: Dražil, 2020 (gl. op. 3), str. 31.

143 O razlogih za neuspeh galerije Adria Art je bilo postavljenih nekaj tez, npr. Zgonik, 2021 (gl. op. 3), str. 30–43; Dražil, 2020 (gl. op. 3), str. 44–52; Beti Žerovc, »O kombinacijah: Zoran Kržišnik«, *Likovne besede*, št. 81–82, 2007, str. 24–31.

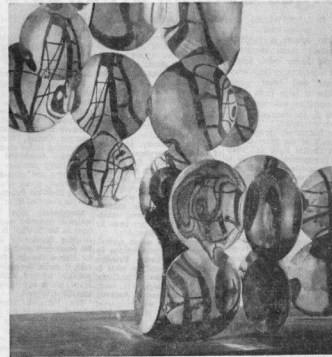
WASHINGTON, D. C., THURSDAY, JANUARY 6, 1966



William T. Kennedy, assistant to the director of the Corcoran Gallery, peers through "Metal Sculpture No. 42" by Yugoslavian artist Dusan Drazmjanja.



The photographer sees his reflection through his camera's eye in the brass sculpture called "Radiant Form V" by Vojin Bakic in the exhibit opening tomorrow.



This is another of Bakic's works, this one called "Radiant Form VII," done in copper. The exhibit is the first of its kind since before World War II.

Corcoran Show of Yugoslavian Art to Stress Free Expression

By BENJAMIN FORGEY
Star Staff Writer

The paintings and pieces of sculpture in the Corcoran Gallery exhibit could have been done in New York, Paris or Washington. They were done, however, in Zagreb, Ljubljana and Belgrade.

art from Yugoslavia, selected last summer by Hermann Warner Williams Jr., director of the Corcoran, will open tomorrow night.

This is the first group exhibition of contemporary Yugoslavian artists in this country since before World War II and it should cause a lot of people to rethink some

of the popular clichés about socialist realism, nationalism in art, and artistic freedom in at least one East European Communist country.

"As nearly as I could make out," said Williams, who spent six weeks in the Balkan land, "the artists have complete freedom to do what they want to do.

"I rather thought that some sort of coercion would be there in a veiled sort of way, but it wasn't," he said. "There may be cliques, some artists may be in and some out, but you get that any place," said Cvjetko Job, press and cultural attache at the Yugoslav embassy here. "I think the exhibit speaks for itself," Job said, "that and

the fact that an American came to Yugoslavia and chose the work he wanted to show."

"It's fantastic the number of public museums they support," Williams said, "especially considering how really strapped they are economically." Almost every city of any size has exhibition galleries financed by the state

and run by a commission of museum professionals, artists, critics and professors. The state also supports artists in a number of smaller ways, from the location and renovation of a studio, for example, to subsidy payments.

The exhibition, Williams says, makes no pretense of being comprehensive—rather

he selected what he thought were the best artists of the younger generation, those who have developed since the war. Consequently, abstraction rules the show. There are only two works that can be remotely considered figurative, Williams said. The works, he said, don't differ materially from what is being done by artists all over the world.

If the art is modern and international, however, tomorrow's night life at the gallery will have a bit of the old Slavic flair. It is rumored that instead of the usual grayish champagne punch, the black tie guests will be treated to a few belts of slivovitz, an age-proof drink which is about as old as Yugoslavian as one can get.

Prispevek iz časopisa *The Evening Star* o razstavi *Jugoslavija: Sodobni trendi, mlajša generacija* v Galeriji Corcoran v Washingtonu leta 1966.

jugoslovanska modernistična likovna produkcija na koncu vrednotena bodisi kot nepristna bodisi kot ne zadosti kakovostna.¹⁴⁴

Konec desetletja izjemne prisotnosti jugoslovanske umetnosti v ZDA oznanja razstava *Jugoslavija: Poročilo (Yugoslavia: A Report)*, ki sta jo leta 1969 v MoMI v New Yorku zasnovala William Lieberman in Riva Castleman.¹⁴⁵ Manjša po obsegu, pomembna pa zaradi ugleda razstavišča, je razstava predstavila dela 24 jugoslovanskih umetnikov. Nastala naj bi na izhodiščno pobudo jugoslovanske vlade, ki je Liebermanu kot selektorju ameriških predstavnikov na grafičnem bienalu leta 1963 in članu bienalne žirije že takrat predlagala predstavitev jugoslovanskih grafikov v MoMI, končni izbor pa je nato naredila šele Castleman po izčrpnem študijskem potovanju po državi leta 1968.¹⁴⁶

144 Stefana Djokic to problematiko temeljito pretresa na primeru gostovanj jugoslovanskih razstav v ZDA, ki primer za primerom kažejo, kako se reakcije ameriških kritikov, tudi ko so pozitivno naravnane, pogosto sklenejo v tarnanje o manjkajoči »avtentični« – beri eksotični – dimenziji jugoslovanskega likovnega izraza, ob paternalistično pritrdilnih ocenah skladnosti z mednarodnim – beri zahodnim – modernizmom, katerega standardom pa vendar praviloma ne zadostujejo, vsaj ne popolnoma. Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 155–166, 178–183.

145 Dražil, (v pripravi) (gl. op. 69); Djokic, 2022 (gl. op. 3), str. 237.

146 Riva Castleman, »Spomini Amerikanov v Ljubljani«, v: Vesna Teržan (ur.), *Mnemozina: Čas ljubljanskega grafičnega bienala*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2010, str. 91, 94, 95.

Omenjena razstava je napovedala konec intenzivnega obdobja večjih reprezentančnih predstavitev ter je, vzporedno s spreminjanjem geopolitičnega položaja Jugoslavije in samih ameriških diplomatskih protokolov, napovedala drugačne dinamike razstavnih izmenjav v naslednjih desetletjih.

Sklep

Obsežen korpus jugoslovansko-ameriških razstavnih izmenjav iz časa hladne vojne ponuja privilegiran vpogled v antinomije jugoslovanske države in družbe, predvsem pa razkriva paradokсно in pogosto kočljivo vlogo, ki jo je pri artikulaciji skupnega družbenega interesa odigrala likovna scena v socialistični Jugoslaviji. Kulturna izmenjava med državama je predstavljala prvovrstno predstavo na diplomatskem odru hladne vojne, prek katere so v Jugoslavijo prihajale, kot smo poskušali prikazati v tem prispevku, vrhunske umetniške stvaritve iz ZDA, kamor se je po drugi svetovni vojni preselil center zahodnega umetnostnega sistema. Razstave, ki so bile predmet naše analize, so predstavljale jasno artikulirane umetniške izjave in vešče vkomponirane ideološke podmene. Namenjene so bile občinstvu iz vrste držav na obeh straneh železne zaves, ki jih je bilo treba pripraviti do tega, da so sprejele tezo o binarni delitvi sveta in ameriški kulturni superiornosti v tem diagramu moči.

Iz tega razloga so v Jugoslavijo, kot ZDA najmanj antagonistično – praviloma tudi prijateljsko – socialistično državo, prihajale vrhunske sodobne umetniške stvaritve. Te so bile predstavljene na institucionalno ambiciozno zasnovanih in izpeljanih razstavah in so predstavljale tisto, kar je bilo utemeljeno kot najbolj napreden, svoboden in individualistično naravnan likovni izraz, prost sleherne ideološke servilnosti. Jugoslovanska scena je te razstave spremljala z velikim zanimanjem in jim je bila naklonjena, pri čemer pa je bila tudi kritična. Iz preučene arhivskega gradiva je razvidno, da je bila jugoslovanska kulturna javnost praviloma zmožna brati nove umetniške smernice iz ZDA. Obenem pa je izražala pomisleke glede načinov, kako so bile te umetnostnozgodovinsko obravnavane, postavljene v zgodovinski kontekst in predane jugoslovanskemu občinstvu kot gotovo dejstvo. Načeloma so Jugoslovani prepoznavali tudi elemente ideoloških podmen, ki so bile nezdružljive z načeli socialistične družbe, bistveno manj kritični pa so bili pri sprejemanju načelnih ideoloških vrednot, na katerih je temeljila predstavitev ameriške likovne produkcije: predvsem do ideje svobode likovnega izraza, iz katere je bilo treba sklepati o svobodi družbe, ki je to svobodo razglašala. S tem je bil ideološki učinek dosežen. Videti je, da se celotna obravnavana problematika lomi na temeljnem nesporazumu okoli ideje svobode sploh: jugoslovanska likovna scena v idealizirani percepciji Združenih držav kot kraljestva svobode pravzaprav ni bila zmožna uvida, kako je svobodo likovnega

ADRIA ART GALLERY JE SHODILA

SLOVENSKA GALERIJA SEDI NEW YORKA

V sedemnajstem nadstropju nebotičniškega velikana na Madison Avenue v središču New Yorka je že nekaj časa odprta nova galerija Adria Art Gallery, v režiji podjetja za mednarodno trgovino Intertrade Ljubljana in s sodelovanjem ljubljanske Moderne galerije. Težko je po kratkem času, odkar je galerija odprta, govoriti o velikih uspehih. Na vsak način pa pomeni ta galerija prvi jugoslovanski podvig te vrste, veliko privlačnost za vse jugoslovanske slikarje, kiparje in druge upodabljajoče umetnike kot tudi za umetniške oblikovalce. Saj je bila vse doslej naša umetnost, javljiva za ameriškega ljubitelja in kupca, na obširnem ameriškem trgu neznana.

Zoran Kržišnik, ravnatelj Moderne galerije v Ljubljani, ki po večkrat na leto potuje v Ameriko, je o idejni podobi na novo galerijo dejal: »Pročinja kvalitetnih umetniških del se pri upodabljajoči umetnici tudi materialno uspevati, morajo s svojimi stvaritvami najpo možnosti na tuj trg. Amerika je bila za nas doslej povsem neznan skromen teren. Slovenci in jugoslovani smo sodelovali pri številnih razstavah, ki so pa ostale neizkoriščene.«

Nova galerija v največjem ameriškem mestu je namo živ izraz novih poti našega kulturnega sodelovanja s tujino. V mladih inman zlasti vse številne in kvalitetne sodelovanja naših založb v ugodnih tujih založbah. Če smo v preteklih letih pogosto nespretno, tako rekoč zapleteno kovali v svet in smo se zadovoljili že s ploščanjem ali vplivnostmi polvalniti, smo sedaj ubrali nova, modernija pota. Tudi kulturna dejavnost ima svoje ekonomsko in galerije na tujem, razen reprezentativnih nacionalnih galerij, so pravzaprav kulturna podjetja za prodajo umetnin. Po vrsti velikih mednarodnih nagrad, ki so jih slovenski in jugoslovanski umetniki dobili na mednarodnih razstavah, je v svetu močno naraslo zanimanje za umetnino naše male dežele. Zato se ne bi na tem velikem trgu enakovredno ob tujih umetnikih pojavili tudi naš Bernik, Jemec ali Sliana?

Ideja se je razvila in začela dobivati svojo pravo podobo. Podjetje Intertrade oziroma njegova organizacija v New Yorku UNITED TRADE REPRESENTATIVES, INC JE vidišilo v novo galerijo velika začetna sredstva. Pri vsem tem pa je treba poudariti, da pomeni galerijska dejavnost je majhen del poslovanja tega podjetja.

»Zanimost so to le dolgoročne investicije« pravijo na Intertradu v Ljubljani. In le skromno pristavijo: »Za sedaj še ni mogoče govoriti o nikakršnem poslovnem uspehu. Za nas in za vsa jugoslovanska podjetja, ki delujejo na ameriškem trgu, ima galerija še poseben pomen. Američanom priča o visoki ravni naše upodabljajoče umetnosti in tako posredno povečuje ugled našega gospodarstva in naše države.«

»Adria Art Gallery je samo ena izmed stotin newyorških galerij. V ne poenredni bližini naše galerije je vrsta drugih. To je pomembno, saj jo tako strokovnjaki in ljubitelji hitreje opazijo. Slovenskega bruka bo bržkone zmotilo sedemnajsto nadstropje, v katerem leži galerija. V New Yorku pa ni to prav nič posebnega. Številne znane v vlinah nebotičniških velikanov. Pomembneje je, da na naše razstave opozarjajo ostali v newyorških etažah. Še pomembneje je, da dobe vala vala tisti, ki se za našo umetnost zanimajo.

Galerijski prostori so, kot nazorno dokazuje fotografija, lepo opremljeni.

Otvoritvena razstava je pokazala pregled najbolj zanimivih jugoslovanskih umetnikov. Sledila je skupna razstava francosko-jugoslovanske tiskarje. Sodelovali so najvidnejši umetniki. Tej so sledile osesne razstave Bernika, Fregija, Slane, Džamonje. Pravkar je razstavljena sobodna jugoslovanska grafika, sledila ji bodo skupinske razstave umetnikov, ki jih veča skupna ideja in skupen cilj.

Ob večini razstav izide lepo natisknjen in zadosti obširen katalog. Na otvoritvi se zbere tudi do petsto ljudi, med njimi so številni ugledni kolektornarji. Marsikake otvoritve razstave v znamenitih galerijah mineta tisti bolj skromno — vsaj kar se številu udeležencev tiče. Velik ohran pripisujejo dobremu zvezi, ki ga ima umetnost jugoslovanskih narodov.

Naše razstave so bile deležne tudi zelo lepih kritik v dnevnem in strokovnem časopisu. Nova galerija je torej vse prej kot prestra. Med kupci je bilo doslej največ zanimanja za olja, grafiko in za našo tapiserijo. Napihlo vlada precejšnje zanimanje za našo uporabno umetnost, za drobno keramiko na primer.

Adria Art Gallery torej uremčuje svoj namen: postati prodajni prostor s izbranim programom in biti obenem informativni likovni center za našo umetnost. Slike naših slikarjev nikakor nimajo nižje cene kot slike umetnikov drugih narodov.

Krajinotrajni obstoj galerije na Madison Avenue je rodil že sadove. Velike ameriške galerije vidičujajo dela nekaterih naših umetnikov v svoje reprezentativne razstave. Doslej naših umetnikov niso upodabljali, ker jih niso poglajni in ker jim njihove slike preprosto niso bile dosegljive.

Ta galerija je še šele prva stopinja na ameriškem kontinentu. Slovenski organizatorji smujejo naprej. Razmišljajo o podružnični newyorški galeriji v nekaterih drugih ameriških mestih, pa morda o podobnem podjetju v Kanadi in v južni Ameriki.

Upodabljajoča umetnost je v resnici univerzalna umetnost. Ne omejujejo je ne različni jeziki in ne različne abecede. Naši umetniki, ki so se morali dosesti nadzorovati z rednimi kupci v drhavi — redni posamezniki z manjšerko sposobnostjo so tudi popelj z lastnimi močmi osvajali tuje kupce — se tako enakovredno izvrščajo ob umetnike drugih narodov. Ne nasadnje je to za kvalitetne umetnike valjivo v materialnem pogledu. Hiralci in pregodaj ostalbeni umetniki, ki za življenja komaj zbera denar za platina in barve in razlove šele po smrti, naj bi spadalji v zgodovinske romane iz polpreteklosti.

Je enkrat: ljubljanski organizatorji ne morajo že vnaprej napovedati uspeha. Po njihovem mnenju so prvi meseci, prve razstave in tiskanje in preskušanje met. Prva stopinja na razsejem ameriškega kontinentu.

J. K.



GALERIJA V SEDENAJSTEM NADSTROPJU: slovenska in jugoslovanska umetnost za ameriško občinstvo

Prispevek o galeriji Adria Art v *Tedenski tribuni* januarja 1968.

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.