

ROBOVI, STIČIŠČA IN UTOPIJE PRIJATELJSTVA

Spre gledane kulturne izmenjave v senci politike



Iz recenzije dr. Barbare Vodopivec

Interdisciplinarni pristop k osvetlitvi vloge in pomena kulture v gibanju neuvrščenih, ki ponuja raznolike znanstveno utemeljene uvide v tematiko, je močna dodana vrednost monografije. Publikacija s tem temeljito pogloblja naslovljeno raziskovalno polje in ga s kritično refleksijo obravnavane vsebine znotraj vsakega od prispevkov umešča v sodobne tokove postkolonialnih raziskovanj, ki med drugim na novo tematizirajo globalni jug in epistemološko zavračajo do nedavnega dominantne evropocentrične paradigme. Prinaša vrsto izvirnih znanstvenih spoznanj in interpretacij, ki so rezultat prepleta različnih metod in metodoloških pristopov, kot so kritična analiza arhivskega gradiva v domačih in tujih arhivih, empirična analiza likovnih del in teoretski razmisleki o umetnosti. Publikacija pomeni pomembno obogatitev poznavanja vloge in pomena kulture v obdobju gibanja neuvrščenih, ker s povezavo različnih ved pogloblja večplastno razumevanje te tematike, ponuja podlage za nadaljnje raziskave in v času zaostrenih mednarodnih razmer prinaša pomembno simbolno sporočilo iz preteklosti o nujnosti preseganja meja v kulturi in znanosti.

Prva stran:

Juan Bautista Jeanine (Panama), *Obiralec banan*, 1974

(Muzej Jugoslavije, inv. št. 1-2-469)

**ROBOVI, STIČIŠČA IN
UTOPIJE PRIJATELJSTVA
SPREGLEDANE KULTURNE
IZMENJAVE V SENCI POLITIKE**

UREDILA

BARBARA PREDAN

Ljubljana 2022

ZALOŽBA INŠTITUTA ZA NOVEJŠO ZGODOVINO

Odgovorna urednica dr. Mojca Šorn
Založnik in izdajatelj Inštitut za novejšo zgodovino
Zanj dr. Andrej Pančur
Sozaložnik in soizdajatelj Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani
Zanjo Alen Ožbolt, dekan
ZBIRKA VPOGLEDI 25
ISSN 2350-5656

Barbara Predan (ur.)
ROBOVI, STIČIŠČA IN UTOPIJE PRIJATELJSTVA
SPREGLEDANE KULTURNE IZMENJAVE V SENCI POLITIKE

Recenzentki dr. Petra Čeferin
dr. Barbara Vodopivec
Jezikovni pregled Katja Paladin
Oblikovanje Barbara Bogataj Kokalj
Maša Bogataj
Tisk Medium d.o.o.
Naklada 300 izvodov
Izid knjige je finančno podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije
Za vsebino svojih prispevkov odgovarjajo avtorji.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

327.55:930.85(082)
008(497.1:100-624)(082)

ROBOVI, stičišča in utopije prijateljstva : spregledane kulturne izmenjave v senci politike / uredila Barbara Predan. - Ljubljana : Inštitut za novejšo zgodovino : Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2022. - (Zbirka Vpogledi, ISSN 2350-5656 ; 25)

ISBN 978-961-7104-17-2 (Inštitut za novejšo zgodovino)
COBISS.SI-ID 118283011

© 2022, Inštitut za novejšo zgodovino

Vse pravice so pridržane. Brez predhodnega pisnega dovoljenja izdajatelja je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, javna priobčitev, objavlanje, predelava ali katera koli druga oblika uporabe tega dela ali njegovih delov, bodisi s fotokopiranjem, tiskanjem, snemanjem ali shranitvijo in objavo v elektronski obliki.

KAZALO

Barbara Predan, <i>Robovi, stičišča in utopije prijateljstva</i>	5
Aleš Gabrič, <i>Kulturno in znanstveno sodelovanje nevrščenih držav v senci političnih dilem</i>	9
Jure Ramšak, <i>Nevrščenost, jugoslovanska diplomacija in ustvarjanje transkulturnih vezi z Afriko</i>	29
Nadja Zgonik, <i>Nevrščena umetnost. Definicija v nastajanju</i>	45
Tomo Stanič, <i>Robovi ideje in mesto koncepta</i>	59
Daša Tepina, <i>Umetniška stičišča – utopije – nevrščenost</i>	77
Petja Grafenauer, <i>Umetnost, gibanje nevrščenih in mednarodni grafični bienale v Ljubljani</i>	91
Barbara Predan, <i>Svetovi (nevrščenih) skupnosti oblikovanja</i>	105
Uršula Berlot Pompe, <i>Dematerializacija umetnosti in hipermaterialno</i>	121
Petra Černe Oven, <i>Metodološki pristopi pri vizualnem posredovanju znanstvenih vsebin za uporabo pri raziskovalnem projektu</i>	135
Tina Palaić, <i>Obdobje gibanja nevrščenih kot priložnost za nastanek zunajevropskih muzejskih zbirk: pregled pridobitev v slovenskih muzejih</i>	151
Mitja Velikonja, <i>Podobe prijateljstva. Analiza likovnih daril nevrščenih držav predsedniku SFRJ Josipu Brozu (1. del)</i>	171
Viri in literatura	189
Imensko kazalo	211
O avtoricah in avtorjih	219

Robovi, stičišča in utopije prijateljstva

Akademija za umetnost v Vilni je leta 2021 razpisala poziv za oddajo konferenčnih prispevkov na temo »Umetnost onkraj politike: Afrika in 'druga' Evropa v času hladne vojne«. Namen mednarodne konference je bilo raziskovanje transkontinentalnih kulturnih odnosov, reprezentacij in imaginacije, ki so se pojavljali in razvijali med afriškimi državami ter vzhodno in srednjo Evropo v času hladne vojne. A dober mesec pred konferenco, v začetku maja leta 2022, je s strani organizatorjev prišlo sporočilo o odpovedi. Pojasnili so, da je izvedbo znanstvene konference v zastavljenih organizacijskih okvirih onemogočil vpliv vojne v Ukrajini na varnostna vprašanja v regiji. Ker je bil razpis objavljen še v času krize zaradi covida-19 in je bila možnost hibridnih srečanj že vnaprej predvidena, slednje za večino predavateljev ni pomenilo kakih večjih ovir. A kot se je izkazalo, niso zgolj prilagodili formata izvedbe konference, temveč je bila ta zaradi razkola znotraj znanstvenega organizacijskega odbora v celoti odpovedana. Člani odbora so imeli namreč nasprotna mnenja o tem, kako obravnavati akademske odnose z afriškimi državami, ki so se – sklicujoč se tudi na politiko neuvrščenosti in z navajanjem nevtralnosti – vzdržale uvedbe sankcij proti Rusiji. Ker se je spor v akademski skupnosti preselil s kulturnega področja na politično prizorišče, je Akademija za umetnost v Vilni sprejela presenetljivo drastično odločitev.

Pri vsem skupaj je izredno zanimiva uporaba besede *onkraj* v naslovu konference. Ta namreč izraža položaj na drugi (po navadi oddaljeni, potencialno presegajoči) strani česa. V danem primeru naj bi torej razpravljali o umetnosti, ki *presega* politiko, *je na drugi strani* politike. A če kaj, je prav politika z rusko kolonialno vojno v Ukrajini ponovno neposredno zarezala v evropsko akademsko skupnost, saj se ta ni bila pripravljena soočiti s suvereno, emancipatorno in *neuvrščeno* politično odločitvijo številnih afriških držav. Obe odločitvi: ostati zunaj in zavrniti dejstvo, da nekdo ostaja zunaj, sta v hipu postali

radikalno politični. Slednje spomni na tezo Jacquesa Rancièra o emancipaciji. Emancipacija se po njegovem začne, ko podvomimo o nasprotju med »gledati« in »delovati«, ko razumemo, da očitnosti, ki strukturirajo razmerja med »povedati«, »videti« in »narediti«, tudi same pripadajo strukturi gospodovanja in podvrženosti. Začne se, ko razumemo, da je tudi gledanje akcija, ki potrjuje ali preoblikuje tako porazdelitev položajev. Rancière torej trdi, da je naša pozicija zunanjega opazovalca (inter)aktivna, in to utemelji na predpostavki, da se v videno zapletamo z lastnim naborom vednosti in tako aktivno soustvarjamo svoj pogled nanj.¹ Iz danega je mogoče sklepati, da ni nevtralne pozicije, kot ni pozicije onkraj. A prav zato je treba nenehno vzpostavljati dialog in vezi zunaj dominantnih paradigem, saj so nam te vsakič znova vsiljene. Šele ko dopustimo proces dekolonizacije in možnost emancipacije, dopustimo tvorjenje podlage za kritično analizo modernosti. Modernosti, na katero številni sodobni kritiki² gledajo kot na vsiljen projekt zahodne *civilizacijske* politike. Dopuščanje kritike in emancipatorne misli je toliko bolj ključno, ker omogoča, da zamajemo dominacijo zahodne epistemologije in estetike, ki se še vedno osredišča v evrocentризmu in antropocentризmu. Madina Tlostanova in Tony Fry sta mnenja, da smo prišli do točke, ko si »nepolitičnosti ne moremo več privoščiti, in sicer v temeljnem ontološkem, in ne golj instrumentalnem smislu.«³

In ker živimo v svetu sprememb, preobratov, konfliktov in ne nazadnje raznolikih politik, bi morali kulturi in umetnosti vsakič znova dati priložnost, saj ju lahko prepoznavamo in interpretiramo kot prevečkrat spregledan, a poveden simptom. Simptom, ki je pogosto izmikajoče se narave, a prav na tem temelju lahko, paradoksalno, sooča obstoječe in prevladujoče kulturnopolitične naracije. V aktualnem kontekstu je čas gibanja neuvršenih iz druge polovice 20. stoletja toliko pomenljivejši, saj je bil nedvomno katalizator procesov dekolonizacije od šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje. Med drugim je uokvirjal tudi artikulacijo kulturnih potreb in kulturnih politik neuvršenih držav ter ustvarjal nove institucionalne mehanizme in nove modele oziroma prakse kulturne izmenjave, kar je na globalnem kulturnem in umetniškem polju znotraj gibanja neuvršenih povzročilo več prelomov.

V znanstveni monografiji *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva. Spregledane kulturne izmenjave v senci politike* slednje nedvoumno izpostavimo. Z monografijo odpiramo interdisciplinarno diskusijo in kritično refleksijo z različnih (teoretičnih in praktičnih) zgodovinskih, umetniških, oblikovalskih, etnografskih, kulturnih in socioloških področij ter s tem povezujemo stroke in področja, ki v

1 Rancière, *Emancipirani gledalec*, str. 13 in 16.

2 Gl. Rolando Vázquez, Manuhua Barcham, Arturo Escobar, Madina Tlostanova, Tony Fry.

3 Tlostanova in Fry, *A New Political Imagination*.

prostoru kulturne izmenjave pogosto delujejo povezano, v akademskih krogih pa preredko prestopajo meje. Pričujoča monografija načrtno gradi na iskanju občnih stičišč naštetih področij, pri čemer besedila vzpostavljajo kumulativen miselni temelj, a ga hkrati nenehno prečijo in tako ustvarjajo nove povezave, nova znanja. Se pa miselni preplet ne ustavi zgolj tu. S tem ko avtorji prečijo ustaljeno, ustvarjajo diskontinuiteto, katere učinek je tvorjenje zmožnosti za spremenjen način mišljenja in delovanja, pa tudi za drugačno razumevanje potencialno emancipatornih učinkov polpretekle zgodovine.

Večji del prispevkov izraša iz najnovejših teoretičnih raziskav, ki jih avtorji izvajajo v okviru raziskovalnega projekta Modeli in prakse mednarodne kulturne izmenjave Gibanja neuvrščenih: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik, financiranega s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. Te dopolnjujejo raziskave, ki zaznamujejo in določajo tako polpreteklo kot aktualno stanje v umetnosti, pri čemer obravnavajo teoretične pojave, ki nas vodijo k nenehnemu preizpraševanju o tem, kako nujna je razširitev umetnostnega polja. Besedila temeljijo na bogatem arhivskem gradivu iz domačih arhivskih zbirk: Arhiva Republike Slovenije, Arhiva Mednarodnega grafičnega likovnega centra, Arhiva Slovenskega etnografskega muzeja ter Arhiva Muzeja za arhitekturo in oblikovanje, pa tudi tujih arhivskih zbirk: Arhiva Jugoslavije, Diplomatskega arhiva Ministrstva za zunanje zadeve Srbije, Muzeja Jugoslavije in Arhiva oblikovanja Univerze v Brightonu.

V začetnem delu monografije širši okvir kulturnega sodelovanja (in tudi njegove odsotnosti) neuvrščenih držav znotraj jugoslovanske politike poglobljeno obravnavajo Aleš Gabrič (predvsem skozi vidik delovanja Zavoda SR Slovenije za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje), Jure Ramšak (z osredotočenostjo na posredniško vlogo jugoslovanske diplomacije pri ustvarjanju transkulturnih vezi), Nadja Zgonik (ko v kontekstu postkolonialnih raziskav v širšo politično sliko vpelje preizpraševanje o praksah kulturne politike neuvrščenih) ter Daša Tepina (ki s konceptom utopije predlaga paradigmo za preučevanje umetniških praks, stičišč in vizualnih kulturnih izmenjav v času jugoslovanskega gibanja neuvrščenih).

Okvir postkolonialnih raziskav in kulturnega sodelovanja v nadaljevanju nadgradijo Petja Grafenauer, Barbara Predan in Tina Palaić ter ga opredmetijo skozi izbrane praktične primere in dogodke. Na primeru kubanske grafike Félixá Beltrána Petja Grafenauer osvetli pomen in vlogo umetnosti iz držav gibanja neuvrščenih na Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani. Barbara Predan pokaže na vpliv in učinke jugoslovanskega gibanja neuvrščenih in delavskega samoupravljanja, ki so se s pomočjo jugoslovanskih oblikovalcev zgodili v mednarodnem svetu združenj industrijskih oblikovalcev (ICSID). Tina Palaić pa v

svojem besedilu osvetli posameznike, ki so v obdobju gibanja neuvrščenih pripomogli k nastanku zunajevropskih muzejskih zbirk v slovenskih muzejih, predvsem v Slovenskem etnografskem muzeju in v njegovi dislocirani enoti, Muzeju neevropskih kultur v dvorcu Goričane.

Teoretično-metodološki del s članki Toma Staniča, ki preizprašuje odnos med idejo in konceptom, Uršule Berlot Pompe, ki se ukvarja z dekonstrukcijo umetnosti in umetnosti nematerialnega v drugi polovici 20. stoletja, ter Petre Černe Oven, ki predstavi metodološke načine vizualiziranja znanstvenih vsebin, ustvarja smiseln preplet med obema vsebinskima sklopoma. Znanstveno monografijo zaključí Mitja Velikonja z analizo likovnih daril neuvrščenih držav predsedniku SFRJ Josipu Brozu. Na teoretskih in metodoloških izhodiščih (vizualne socialne semiologije in Hallove teorije reprezentacije) se Velikonja v besedilu ukvarja z reprezentacijsko funkcijo daru v diplomatskem protokolu. S tem pa se monografija na pomenljiv način vrne na začetek, k ideji preizpraševanja epistemičnega kolonializma in nujnosti slišanja glasov z navidezne periferije. Povedano drugače, pripelje nas do podob prijateljstva med državami, ki so svojo neuvrščeno pot utemeljile na načelih miroljubnega sobivanja ter kulturne in znanstvene izmenjave. Pričujoče delo bo bralcem v večini primerov prvič osvetlilo spregledane, a za razumevanje današnjega konteksta nujne odnose, ki vsakič znova soočajo obstoječe in – kot je zelo jasno pokazala odpadla konferenca v Litvi – prevladujoče kulturnopolitične naracije.

Ljubljana, 2. 5. 2022

*Dr. Barbara Predan,
vodja raziskovalnega projekta Modeli in
prakse mednarodne kulturne izmenjave
Gibanja neuvrščenih: raziskovanje
prostorsko-časovnih kulturnih dinamik*

Aleš Gabrič

KULTURNO IN ZNANSTVENO SODELOVANJE NEUVRŠČENIH DRŽAV V SENCI POLITIČNIH DILEM*

Jugoslavija se po sporu s Sovjetsko zvezo leta 1948 ni hotela tesneje navezati na nobeno od dveh velesil, ki sta krojili usodo hladne vojne. Iskanje tretje poti, iskanje ravnovesja med zahodom pod dominacijo ZDA in vzhodom pod dominacijo Sovjetske zveze, je jo vodilo do povezovanja z državami, ki so bile, tako kot je bila sama Jugoslavija, skeptične do bipolarne razcepljenosti, ki je ogrožala svetovni mir. Povezovanje z državami, ki so na svetovnem zemljevidu in v svetovni diplomaciji šele iskale svoje mesto, je vodilo v povezovanje tretjega sveta, ki se ni želel oblikovati kot tretji politični ali vojaški pol. Prva konferenca neuvrščenih držav septembra 1961 v Beogradu je bila tako začetek gibanja, ki še ni bilo natančneje profilirano, povezoval pa jih je predvsem odpor do blokavske

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.2

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

delitve sveta v senci dvoboja velesil. Gibanje neuvrščenih je po oblikovanju v ospredje zanimanja postavilo predvsem politično tematiko mednarodnega sodelovanja in miroljubnega reševanja sporov, ki je bila kmalu dopolnjena še z gospodarsko problematiko neenakomerne razvitosti držav, predvsem na osi sever–jug. Velik del literature o gibanju neuvrščenih se omejuje skorajda izključno le na to problematiko, medtem ko je bilo sodelovanje (oz. poskusi sodelovanja) neuvrščenih držav v kulturi in znanosti pogosto spregledano.⁴

Nova strategija jugoslovanske zunanje politike se je oblikovala v času, ko je bilo že med izobražensko elito poznavanje kulturnih svetov zunaj Evrope zelo skromno, še v veliko večji meri pa je to veljalo za večino jugoslovanskega prebivalstva. Zgolj pogled na postopnost seznanjanja Slovencev z Japonsko in njeno kulturo, s katere literarno tradicijo in pismenostjo se npr. srednjeveška Evropa ni mogla primerjati, kaže še v dvajsetem stoletju močno obremenjenost z rasnimi predsodki, občutkom večvrednosti in evropocentričnimi pogledi na ocenjevanje kulturnih dosežkov zunajevropskih narodov.⁵ Prve večje skupine, ki so kot kulturni posredniki z neznanih obzorij prinašale zgodbe o drugačnem svetu, ljudeh in navadah, so bili običajno izobraženci, ki so potovali ali v tujini celo dlje časa bivali v okviru programov tehničnega in gospodarskega sodelovanja, ter študenti in študentke, ki so se v času gospodarskega razcveta odločali za daljša poletna popotovanja zunaj Evrope.

Po ustavnem sistemu Jugoslavije so področja izobraževanja, znanosti in kulture vse od ustave iz leta 1946 sodila v primarno pristojnost ljudskih republik, medtem ko naj bi se na zvezni ravni le usklajevale skupne smernice izobraževalnega, znanstvenega in kulturnega razvoja. Dejansko je bila Jugoslavija prva povojna leta zelo centralizirana tudi v tem segmentu družbenega delovanja. Za znanstveno in kulturno sodelovanje s tujino je bil pristojen leta 1946 ustanovljeni Komite za kulturo in umetnost zvezne vlade v Beogradu, ki je izdajal dovoljenja in odobral proračunska sredstva za gostovanja v tujini ali gostovanja tujcev v Jugoslaviji, pa tudi uvoz knjig je bil sprva monopol državnega knjigotrškega podjetja iz Beograda. Prva povojna leta je bila kulturna izmenjava izrazito usmerjena proti Vzhodu, proti Sovjetski zvezi in državam ljudskih demokracij v vzhodni Evropi. Razkol med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo je prinesel prelom tudi na področju mednarodnega kulturnega sodelovanja, saj je izmenjava z Vzhodom uplahnila, država pa se je bila prisiljena odpreti zahodnim tokovom. Monopol osrednjih državnih ustanov pri načrtovanju kulturne izmenjave s tujino je začel plahneti v začetku petdesetih let, ko so začele večje pristojnosti prevzemati ustanove posameznih republik.⁶

4 Več o gibanju neuvrščenih Jakovina, *Treća strana Hladnog rata*.

5 Več o tem Gabrič, Slovenian familiarization with Japan and the Japanese.

6 Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika*, str. 552, 587–589, 620–622.

Leto in pol po ustanovni konferenci gibanja neuvrščenih v Beogradu je bila najprej sprejeta nova ustava Jugoslavije, v istem letu, 1963, pa so sledile še ustave njenih šestih republik. V drugi polovici šestdesetih let se je začela na račun dotedanjih zveznih pristojnosti krepiti moč organov posameznih republik, kar je bilo vidno tudi v bolj avtonomnem navezovanju stikov s tujimi kulturnimi in znanstvenimi ustanovami. Leta 1967 je bila na novo oblikovana Zvezna komisija za kulturne stike s tujino, ki pa je imela bistveno manjše pristojnosti od dve desetletji starejšega predhodnika.⁷ V Sloveniji je bil leta 1963 ustanovljen Zavod SR Slovenije za mednarodno tehnično sodelovanje, ki je po naslednjih ustavnih spremembah, ko je Jugoslavija postajala vse bolj (kon)federalna država, svoje pristojnosti še okrepil. Leta 1976 je področje svojega delovanja razširil in se preimenoval v Zavod SR Slovenije za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje, ki je koordiniral tovrstno delo slovenskih ustanov s tujimi državami in mednarodnimi organizacijami. Izhodišča so bili mednarodni sporazumi, ki jih je podpisala Jugoslavija, in bilateralni sporazumi z drugimi državami, pristojni organi pa so poskušali to nadgraditi s pritegnitvijo gospodarskih subjektov, lokalnih oblasti, univerz in posameznikov v to dejavnost.

ODSOTNOST KULTURNEGA SODELOVANJA NEUVRŠČENIH V JUGOSLOVANSKI POLITIKI ZGODNJIH LET GIBANJA

Jugoslovanski predsednik Josip Broz - Tito je kot ena od osrednjih osebnosti gibanja neuvrščenih na konferencah gibanja ali na srečanjih s tujimi državniki pogosto govoril o pomenu in vlogi neuvrščenih v sodobnem svetu. Toda v teh govorih se je večinoma dotikal (ožjih) političnih vprašanj, posegal je tudi na področje gospodarskega sodelovanja, tematike kulturnega ali znanstvenega sodelovanja pa so bile na njegovi agendi le redko. Nekaj konkretnih podatkov je prvič navedel v referatu na IX. kongresu Zveze komunistov Jugoslavije marca 1969, ko je kot uspehe znanstveno-tehničnega sodelovanja izpostavil sodelovanje več kot 1200 jugoslovanskih strokovnjakov v državah Afrike in Bližnjega vzhoda ter študij okoli 3500 študentov iz afriških in arabskih držav, med katerimi je bilo približno 1000 štipendistov Jugoslavije, na jugoslovanskih univerzah.⁸ Nekoliko nenavadno je, da se Tito tej tematiki ni bolj posvetil niti v govorih, ki jih je imel na domačih univerzah. Ko je 11. decembra 1969, v času slovesnosti ob petdesetletnici ustanovitve Univerze v Ljubljani, prejel njen častni doktorat, je v zahvali govoril o zunanjepolitičnih vprašanjih, boju za neodvisnost, socialistični Jugoslaviji in sodobnem svetu, ni

7 Merhar, *Mednarodno kulturno sodelovanje*, str. 44–46.

8 Broz, *Jugoslavija v boju za neodvisnost in neuvrščenost*, str. 280.

pa se dotaknil mednarodnega znanstvenega sodelovanja univerze.⁹ Ko je teden kasneje prejel še častni doktorat zagrebske univerze, se je v daljšem govoru zelo osredotočil na politiko neuvrščenih držav, a je tudi v tem primeru ostal izrazito pri političnih in gospodarskih vidikih njihovega sodelovanja. Edini ovinek iz te sfere je v govoru na osrednji hrvaški univerzi naredil ob ugotovitvi, da se kljub velikim odkritjem v znanosti in tehnologiji »prepad med razvitimi in nerazvitimi državami ne zmanjšuje, marveč se nasprotno še poglablja.«¹⁰ Od vzorca zapostavljanja tematike znanstvenega in kulturnega sodelovanja ni odstopal niti ob nastopih na tujih univerzah na svojih poteh po svetu.

Da ta tematika dejansko ni bila v ospredju voditeljev neuvrščenih, nam v zgodovinarskem pogledu na gibanje potrjuje hrvaški kolega Tvrtko Jakovina v obsežnem prikazu tretje strani hladne vojne.¹¹ Enako spregledovanje ali zgolj bežno omenjanje znanstvenega in kulturnega sodelovanja med članicami gibanja neuvrščenih, kot je bilo omenjeno za Josipa Broza - Tita, najdemo tudi pri drugih slovenskih ali jugoslovanskih politikih, ki so pojasnjevali svoje politične in družboslovne poglede na neuvrščene.¹² Bogdan Osolnik je v knjižici *Jugoslavija v gibanju neuvrščenih*, ki je bila namenjena zlasti slovenskemu pedagoškemu kadru, v orisu razvoja gibanja izpostavljal predvsem njegove politične konotacije. Poudaril je sicer, da so na drugi konferenci v Kairu (5.–10. oktober 1964) v sklepnem dokumentu namenili »posebno poglavje tudi kulturnemu, znanstvenemu in prosvetnemu sodelovanju in s tem pomembno razširili področje interesa politike neuvrščenosti«. Toda poleg poziva razvitim deželam, »naj deželam v razvoju odprejo svoje znanstvene in tehnološke dosežke v korist njihovega hitrejšega razvoja«,¹³ konkretnosti ni omenjal. Tudi omenjeni poziv je bil naslovljen na razviti svet, ki je s skepsjo opazoval povezovanje tretjega sveta in ni bil pripravljen spodbujati rasti njegovega pomena in moči.

Tretja konferenca, ki je potekala od 8. do 10. septembra 1970 v Lusaki, je potrdila, da se je gibanje neuvrščenih v uvodnem desetletju obstoja uveljavilo na mednarodnem političnem prizorišču, poleg dotlej prevladujočih političnih vprašanj pa so veliko več pozornosti namenili še gospodarskim, pri čemer se je to seveda navezovalo tudi na problematiko znanosti in tehnologije.¹⁴ Precej večjo pozornost so kulturni problematiki namenili na 4. konferenci gibanja neuvrščenih v Alžiru (5.–10. september 1973). Zaradi krepitve moči neuvrščenih so bile že njihove zahteve na političnem in gospodarskem področju bolj ostre in natančneje usmerjene

9 Prav tam, str. 290–293.

10 Prav tam, str. 297.

11 Gl. Jakovina, *Treća strana Hladnog rata*.

12 Gl. npr. Vratuša, *Profili neuvrščenosti*.

13 Osolnik, *Jugoslavija v gibanju neuvrščenih*, str. 35.

14 Prav tam, str. 37–40.

kot pred desetletjem, čemur je sledil tudi poziv za opredelitev nove strategije v kulturi. V deklaraciji konference so se opredelili za stališče, da se »ponovno potrdi nacionalna kulturna identiteta in da se odpravijo usodne posledice kolonialne dobe, da bi se ohranila lastna nacionalna kultura in tradicije«. Osvobojeni narodi naj bi torej imeli pravico, da se postavijo v bran »kulturni odtujitvi in uvoženi civilizaciji, ki jih vsiljujeta kolonializem in imperializem, tako da uveljavijo lastno identiteto in se stalno in odločno zatekajo k lastnim, družbeno-kulturnim vrednotam, ki jih označujejo kot suverene narode in gospodarje svojih bogastev«. ¹⁵ Konferenci naj bi sledila srečanja na ministrski ravni ali na ravni ekspertov, ki bi natančneje opredelili platformo neuvrščenih v mednarodnem znanstveno-kulturnem sodelovanju, a so dve leti kasneje v Limi na srečanju zunanjih ministrov zgolj potrdili zavezo iz Alžira, da se je treba lotiti uresničevanja te naloge. ¹⁶

Na peti konferenci neuvrščenih v Kolombu (16.–19. avgust 1976) je Tito v govoru, ki je pomembno vplival na oblikovanje končnih sklepov, vnovič postavil v ospredje politične cilje, enotnost gibanja in razorožitev. Glede na dejstvo, da je na konferenci sodelovalo že 86 polnopravnih udeleženk oziroma približno polovica članic OZN, je bila njihova vloga v mednarodnih organizacijah vse pomembnejša. A jo je bilo morda še najmanj čutiti na kulturnem področju, saj so tozadevni dokumenti konference ostajali na ravni splošnih pozivov za krepitev sodelovanja na področjih informacij, kulture, znanosti in izobraževanja. ¹⁷ So pa v sklepnih dokumentih že našle svoje mesto zahteve po organiziranju strokovnega in tehničnega usposabljanja na vseh nivojih študija (kar je dejansko med nekaterimi državami že potekalo) ter ustanavljanju skupnih centrov za usposabljanje na nacionalni in regionalni ravni, v posebni resoluciji pa so zapisali zahtevo po restituciji umetniških predmetov in starih rokopisov. ¹⁸

Zahteve so ponovili tudi na ministrski konferenci, ki jo je leta 1978 gostila Jugoslavija. Pomembna je bila opredelitev, da naj neuvrščeni in druge države v razvoju tako kot v politiki in gospodarstvu tudi nova načela mednarodnega sodelovanja na izobraževalnem, znanstvenem in kulturnem področju uveljavljajo skozi mednarodne organizacije. Zato bi morale države uskladiti zahteve, »da bi vodile skupno akcijo v mednarodnih organizacijah, posebej v UNESCOU«. ¹⁹

Konkretni pozivi za znanstveno-tehnično in kulturno sodelovanje so konkretno sledili šele po šesti konferenci neuvrščenih v Havani leta 1979, ki je bila zaznamovana z nekaterimi žgočimi konflikti med samimi članicami gibanja. Dogovori,

15 Prav tam, str. 43.

16 SI AS 1149, t. e. 107, a. e. 1539/7, Medjusobna saradnja nesvrstanih i zemalja u razvoju u oblasti obrazovanja i kulture, str. 1.

17 Osolnik, *Jugoslavija v gibanju neuvrščenih*, str. 51.

18 SI AS 1149, t. e. 107, a. e. 1539/7, Medjusobna saradnja nesvrstanih i zemalja u razvoju u oblasti obrazovanja i kulture, str. 1.

19 Prav tam, str. 2.

doseženi v osemdesetih letih dvajsetega stoletja, v zadnjem desetletju obstoja Jugoslavije, ko je ta zašla v hudo gospodarsko krizo, so imeli zato v marsičem omejen doseg, a so vsekakor opredelili pobude in želje tretjega sveta po navezavi tesnejših stikov na omenjenih področjih.

Zadnja konferenca neuvršenih v času obstoja Jugoslavije je bila tam, kjer se je gibanje tudi rodilo – v Beogradu. Ker je Jugoslavija tedaj že zabredla v globoko politično in gospodarsko krizo, ni bilo ravno lahko organizirati konference, na kateri sta sodelovali 102 polnopravni članici, ob še več drugih delegacijah in številnem korpusu novinarjev. Da gre za zelo zahtevno nalogo za državo v krizi, je beograjski satirik Zoran Nikolić ponazoril z besedami: »Edina funkcija, ki je težja od funkcije predsednika Predsedstva SFRJ, je – predsedujoči neuvršenih. A poznam človeka, ki ima obe.«²⁰

Ta oseba je bil slovenski predstavnik v kolektivnem predsedstvu Jugoslavije Janez Drnovšek. Da gibanje ni bilo več tisto, kar je bilo na začetku, je orisal z opisom usode uvodnega govora, ki ga je moral imeti kot gostitelj in ga je pripravilo jugoslovansko zunanje ministrstvo. Drnovšek je menil, da je bil govor »preveč šablonski, preveč 'neuvrščen' na način, ki je že nekaj časa vzbujal odpor v naši javnosti, poln fraz in brez prave vsebine«. Zato ga je predelal, izpuščal šablone, vanj pa »prvič za neuvrščene vključil vprašanje ekologije in tudi vprašanje človekovih pravic, kar je bilo za neuvrščene še bolj prvič«.²¹ Nenavadna novost je bila, da je uvodni referat skrajšal na dvajset minut, drastične spremembe pa so zaznali tudi tuji mediji. Bolj kot ti pa so še eno epohalno spremembo zaznali domači mediji. Na mednarodni konferenci v Beogradu je predsedujoči govoril v slovenščini, in to, je zapisal Drnovšek, »je bil pravi šok za predsedstvo, za publiko v ostalem delu Jugoslavije«.²²

V naslednjih letih je seveda sledil še večji šok, razpad države, ki je gostila prvo in dotlej zadnjo konferenco neuvršenih, s tem pa se je zgodba znanstvenotehničnega in kulturnega sodelovanja Slovenije oz. Jugoslavije z neuvrščenimi državami na način, ki se je porajal v okviru tega gibanja, tudi končala.

MEDNARODNO KULTURNO IN ZNANSTVENO SODELOVANJE IN GIBANJE NEUVRŠČENIH

Medtem ko so politični sporazumi in dogovori že stoletja del mednarodne diplomacije, so sporazumi o kulturnem, prosvetnem, znanstvenem ali tehnološ-

20 Drnovšek, *Moja resnica*, str. 85.

21 Prav tam, str. 88.

22 Prav tam, str. 90.

kem sodelovanju precej mlajšega datuma. Še posebej tisti z državami v manj razvitem svetu, ki so bile še do druge polovice dvajsetega stoletja del kolonialnih imperijev svetovnih velesil in so bile dotlej predvsem tarča vsesplošnega, tudi kulturnega izkoriščanja s strani kolonialnih gospodarjev. Vzvišen, nemalokrat rasističen odnos do prebivalstva kolonij ali manj razvitih držav seveda ni spodbujal kulturne izmenjave, temveč le širjenje kulturnih vzorcev razvitejših držav v manj razvite. Na tovrstne tokove je v marsičem vplivala druga svetovna vojna, saj je ravno pogrom nad tako imenovanimi nižjimi rasami ponujal obilico razlogov za premislek o pogledu na ljudi in ljudstva, ki so jih dotlej ocenjevali zaničevalno.

Glasnejšemu uveljavljanju zahtev po enakopravnosti odnosov v kulturnem sodelovanju med državami tako lahko sledimo šele po drugi svetovni vojni oziroma v času dekolonizacije, ko so mlade države začele oblikovati svojo kulturno politiko in poskušale na novo opredeliti način sodelovanja z zunanjim svetom. Na svetovni ravni je nove, enakopravne vzorce sodelovanja spodbujal UNESCO (Organizacija Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo), ustanovljen novembra 1945, s središčem v Parizu. Prevezel je dediščino predvojnega, leta 1922 v okviru Društva narodov ustanovljenega Mednarodnega odbora za intelektualno sodelovanje (International Committee on Intellectual Cooperation), ki so ga vodili ugledni izobraženci zahodnoevropskih držav, med njimi več Nobelovih nagrajencev. V dvajsetih in tridesetih letih so pod vprašaj postavili uveljavljene poglede, da so za širjenje najvišjih kulturnih dosežkov pravzaprav poklicani državljani razvitih držav s krščanskimi voditelji in krščansko tradicijo. Med uglednimi intelektualci je ideje o potrebi po izmenjavi intelektualnih dosežkov na globalni ravni sprožilo najprej soočenje s kulturno tradicijo Kitajske in Japonske, nato pa še spoznavanje misli poeta in misleca Rabindranatha Tagoreja (kot Nobelov nagrajenec za književnost leta 1913 je bil do konca druge svetovne vojne edini, ki ni izhajal iz krščanske tradicije). A so bili pri tem v svetu, omejenem z rasnimi predsodki in imperialno podobo sveta, precej osamljeni.²³

Po drugi svetovni vojni sta veliki zmagovalki vojne, ZDA in Sovjetska zveza, v svojih interesnih conah vsiljevali svoje poglede na mednarodno sodelovanje. Na kulturnem področju so bile ZDA z novo strategijo kulturne diplomacije, ki je propagirala »American way of life«, nedvomno uspešnejše, a so bile še vedno vsaj naglušne, če že ne popolnoma gluhe za kulturne potrebe tretjega sveta. Bolj kot k izmenjavi miselnih tokov sta obe velesili stremeli k izvozu svojih kulturnih dobrin, ki so imele v očeh politikov pogosto bolj propagandni kot pa kulturni značaj.

23 Za več gl. Laqua, *Transnational intellectual cooperation, the League of Nations, and the problem of order*.

Jugoslavija je v takšnem mednarodnem okolju spodbujala podpisovanje meddržavnih sporazumov o znanstveno-tehničnem in kulturnem sodelovanju. Manj težav je imela pri dogovarjanjih z manj razvitimi državami s primanjkljajem demokratičnih tradicij. Predstavniki razvitih zahodnih demokracij pa so pogosto omenjali, da država pri njih znanstvenim in kulturnim ustanovam ne more narekovati, kaj naj uvrstijo v programe svojega dela, zato so bile v nekaterih pogodbah zapisane bolj načelne opredelitve z manj konkretnostmi. Po Titovih obiskih v državah tretjega sveta in ustanovitvi gibanja neuvrščenih je Jugoslavija tudi na področju mednarodnega kulturnega sodelovanja vsaj načeloma na prvo mesto postavljala svojo pripadnost gibanju neuvrščenih. Zavod SR Slovenije za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje je tako v poročilu za leto 1980 zapisal, da okvir njegovega delovanja opredeljujejo »številni dokumenti, ki so bili v zadnjih letih sprejeti na mednarodnih srečanjih, kot so konferenci neuvrščenih v Colombu in Havani, evropska konferenca o varnosti in sodelovanju, sestanki skupine 77 držav v razvoju ali v okviru Združenih narodov«. ²⁴ V ospredje je bilo potisnjeno sprejemanje sporazumov o znanstveno-tehničnem sodelovanju, ki so bili pogosto le »dodatek« sporazumom o gospodarskem sodelovanju, že omemba konferenc neuvrščenih na prvem mestu naštevanja mednarodnih srečanj pa je dovolj povedno nakazovala, kam naj bi bilo v prvi vrsti usmerjeno tovrstno sodelovanje. A je bila slovenska/jugoslovanska politika precej izbirčna tudi v tem segmentu: »Prizadevanja za razvijanje tesnejšega sodelovanja s posameznimi razvitejšimi državami v razvoju in izvoznicami nafte so se izrazila v pobudah, ki jih je dajala Slovenija skupaj z drugimi republikami in pokrajinama v pogledu kompleksnejših aranžmajev na stroške teh držav, zlasti za sodelovanje z Libijo, Alžirijo, Irakom, Nigerijo, Mehiko in Kitajsko.« ²⁵

Pri državah, ki Jugoslaviji v zameno niso mogle ponuditi nafte ali česa podobno privlačnega, je prihajalo do velikega razkoraka med željami in njihovim oblikovanjem v resne predloge. Jugoslavija je bila kot država, gospodarsko bolj razvita od večine članic neuvrščenih, ob tem pogosto na razpotju med željami »po brezplačni tehnični pomoči na eni strani ter dejanskimi omejenimi možnostmi z naše strani, zlasti zaradi omejenih finančnih virov na drugi strani.« ²⁶

Predlog za izdelavo natančnejše strategije neuvrščenih na izobraževalnem in kulturnem področju, sprožen na konferenci v Havani leta 1979, so pristojni nadgrajevali na naslednjih srečanjih visokih predstavnikov neuvrščenih držav. Na sestankih v naslednjih letih so imenovali delovno skupino, ki naj bi do naslednjega vrha neuvrščenih pripravila predlog za skupni nastop članic gibanja na

²⁴ Poročilo o znanstveno-tehničnem, prosvetnem in kulturnem sodelovanju /.../ v letu 1980, str. 15.

²⁵ Prav tam, str. 16.

²⁶ Prav tam, str. 18.

tem področju. Med desetimi državami v delovni skupini je bila tudi Jugoslavija, prvi sestanek delovne skupine pa je bil na iniciativo Kube, predsedujoče gibanju neuvrčenih, sklican v prostorih UNESCO v Parizu, in sicer 8. in 9. oktobra 1981. Na drugem sestanku v Parizu, januarja 1982, so se dogovorili, da bodo o predlogu akcijskega programa razpravljali na sestanku ekspertov in visokih državnih predstavnikov za izobraževanje in kulturo, ki ga je od 26. do 30. aprila 1982 v svoji prestolnici Havani gostila Kuba. Jugoslovansko izhodišče je bil program, ki ga je Zvezni izvršni svet potrdil avgusta 1980, pri njegovi pripravi pa sta poleg pristojnih državnih organov sodelovala še Zvezni zavod za mednarodno znanstveno, prosvetno, kulturno in tehnično sodelovanje ter Jugoslovanska komisija za UNESCO.²⁷ Pomembno mesto, ki ga je imela Jugoslavija pri oblikovanju kulturnopolitičnih izhodišč neuvrčenih, ni presenetljivo. V času priprav na izdelavo akcijskega programa neuvrčenih je namreč Beograd septembra in oktobra 1980 gostil več kot mesec dni trajajočo zasedanje generalne skupščine UNESCO, jugoslovanski predstavnik pa je nato za naslednja tri leta prevzel predsedovanje tej organizaciji OZN.

Programska izhodišča Jugoslavije so tako v precejšnji meri prešla v platformo kulturnopolitičnih izhodišč neuvrčenih, ki so si s tem zaželeli tudi boljših izhodišč pri oblikovanju proračuna UNESCO. Že na zasedanju njegove generalne skupščine v Beogradu so predstavniki neuvrčenih in držav v razvoju zagovarjali nekatera skupna načela, med temi zlasti potrebo po zvišanju proračuna UNESCO, ki bi bil z ozirom na njegove glavne naloge večinoma namenjen za izobraževalni, znanstveni in kulturni razvoj manj razvitih držav. Vodilni v jugoslovanski komisiji za sodelovanje v UNESCO so poročali, da so bili predstavniki razvitih držav odločno proti povečevanju proračuna organizacije in da so si prizadevali za osredotočenje UNESCO na manjše število nalog. Njih denimo poudarjanje manj razvitih, da več kot 90 odstotkov znanstvenikov deluje v razvitih državah, ki si pridružujejo tudi znanstvene in tehnološke dosežke, seveda ni motilo in najnovejših spoznanj niso bili pripravljene deliti z vsem svetom.²⁸

V takšnih mednarodnih okoliščinah so si neuvrčeni prizadevali oblikovati enotna programska izhodišča, predlog akcijskega programa pa naj bi skupaj zagovarjali že na svetovni konferenci o kulturnih politikah v organizaciji UNESCO julija in avgusta 1982 v glavnem mestu Mehike Ciudadu de Mexico. Pri oblikovanju enotnega izhodišča neuvrčenih za izobraževalni, znanstveni in kulturni razvoj je Jugoslavija predlagala, da bi razširili uvodni del programa, v katerem naj bi bil natančneje pojasnjen smisel gibanja neuvrčenih, poleg splošnih načel

27 SI AS 1140, t. e. 107, a. e. 1539/1, Platforma za rad jugoslovenske delegacije na sastanku eksperata i visokih funkcionera za obrazovanje i kulturu nesvrstanih zemalja u Havani od 26. do 30. IV 1982 godine, str. 1–2.

28 Učešće Jugoslavije na XXI zasedanju Generalne konferencije Uneska, str. 436–437.

(kakršna je Jugoslavija že zagovarjala na zasedanju UNESCA v Beogradu) pa naj bi v program vključili vsaj nekaj konkretnih akcij. Jugoslavija naj bi kot svoj prispevek prevzela skrb za delovanje Galerije umetnosti neuvrščenih držav Josip Broz Tito iz Titograda. Ta naj bi se tudi predstavila na srečanju v Havani. Ker je Jugoslavija s tem že prevzela skrb za konkreten projekt, naj drugih novih zadolžitev ne bi prevzemala.²⁹

Akcijski kulturnopolitični program neuvrščenih (in seveda tudi Jugoslavije) je izhajal iz načel, da ima vsaka država svojo lastno kulturno dimenzijo, ki opredeljuje njene posebnosti v skladu z njenimi ekonomskimi, političnimi, družbenimi in kulturnimi karakteristikami. Ohranjati bi morala svojo kulturno identiteto, kajti kulturna različnost in kulturni pluralizem sta fenomen, ki bi ga bilo treba v sodobnem času priznavati, s čimer bi pokazali prelom sedanosti s preteklostjo. Demokratizacija kulture naj bi kot širok proces zajela vse plasti družbe, s priznavanjem enakopravnosti kultur in njihove medsebojne odvisnosti pa bi pokazali nujnost njihove intenzivnejše medsebojne komunikacije.³⁰

Jugoslovansko stališče in tudi stališče gibanja neuvrščenih je bilo, da morajo cilje programov medsebojnega kulturnega sodelovanja dosegati v okviru UNESCA in drugih mednarodnih organizacij ter znotraj njih doseči priznanje opredelitev za enakopravnost kulturnih identitet, enakopravnost kulturnega sodelovanja in kulturni pluralizem.³¹ V predlogu akcijskega programa so neuvrščene države poudarjale svoj protikolonialni in protiimperialistični značaj, boj proti apartheidu in rasizmu, vsem oblikam agresije ter poskusom dominacije in hegemonije, niso pa se – kot je bilo v gibanju uveljavljeno – opredeljevale do notranjepolitičnega sistema držav. Sklicevale so se na deklaracijo o človekovih pravicah, ki je izobraževanje in kulturo opredeljevala kot osnovno človekovo pravico, ter navajale visoko število nepismenih in otrok, ki niso imeli možnosti obiskovanja šol, po svetu. Zato so neuvrščene države podpirale akcije UNESCA za odpravo nepismenosti in druge akcije OZN na področju izobraževanja in kulture.³²

Neuvrščeni naj bi odpravili dediščino kolonializma v izobraževanju in kulturi v svojih državah, poskrbeli za ohranjanje svoje kulturne dediščine ter spodbujali bilateralno in multilateralno sodelovanje med neuvrščenimi in državami v razvoju. Kulturna izmenjava med njimi samimi bi bila svojevrsten branik pred uvozom cenениh zahodnih izdelkov, s katerimi se je širil »American way of life«.

29 SI AS 1140, t. e. 107, a.e. 1539/1, Platforma za rad jugoslovenske delegacije na sastanku eksperata i visokih funkcionera za obrazovanje i kulturu nesvrstanih zemalja u Havani od 26. do 30. IV 1982 godine, str. 1–5.

30 Prav tam, str. 6.

31 Prav tam, str. 6–7.

32 Prav tam, str. 8–10.

V izobraževanju naj bi spodbujali medsebojno izmenjavo, pripravljali skupne strokovne seminarje in znanstvene konference ter še posebej skrbeli za šolanje kadrov za najmanj razvite države. Na področju univerzitetnega študija v državah neuvrščenih naj bi namenili tudi več pozornosti raziskovanju korenin in trenutne vloge gibanja neuvrščenih v svetu. Konkretne akcije na področju izobraževanja za Jugoslavijo niso bile več tako aktualne, saj se ji z odpravljanjem večinske nepismenosti in uvajanjem osnovnošolskega izobraževanja ni bilo treba več ukvarjati. Je pa ta načela izpostavljala kot ena vidnejših članic gibanja. Zahteve po izobraževanju strokovnih kadrov v skladu z gospodarskimi potrebami države za Jugoslavijo prav tako niso bile nekaj novega, tako kot tudi ne izobraževanje na vseh stopnjah, česar pa so se v nekaterih manj razvitih državah z ustanavljanjem novih visokošolskih ustanov šele začeli lotevati.³³

Tudi na področju kulturnega sodelovanja so se članice gibanja neuvrščenih sklicevale na splošno deklaracijo o človekovih pravicah, in sicer na tisti del, ki pravi, da ima vsak pravico do sodelovanja v kulturnem življenju skupnosti. Pogosto so omenjale pravico do lastne kulturne identitete, kar je zahtevalo nov pristop k ocenjevanju kulturnih oz. umetniških vrednot, zavračale pa so tudi poskuse ustvarjanja dominacije prek multinacionalne industrije in stereotipno ocenjevanje kulturnih vrednot (ki ga je »izvažal« razviti zahodni svet). Visoko med prioritetai so neuvrščeni zapisali dokončanje procesa dekolonizacije s ciljem spodbujanja restitucije oz. vračanja kulturnih dobrin v državo porekla in boj proti nezakoniti trgovini s kulturnimi dobrinami. Pri izmenjavi izkušenj so zagovarjali predvsem sodelovanje na medregionalni ravni, v okviru kulturno sorodnih tradicij, pri tem pa so računali na pomoč UNESCO. Države članice naj bi poskrbele za šolanje domačih kadrov za kulturno področje, kar za Jugoslavijo spet ni bilo nikakršna novost, v nasprotju s številnimi še do nedavnega manj razvitimi kolonijami. Pri tem so omenjali predvsem bilateralne projekte sodelovanja. Tudi za izmenjavo novic naj bi skrbeli na bilateralni ravni, posebna vloga pa je bila pri tem namenjena dokumentacijskemu centru neuvrščenih s sedežem v Šrilanki. Pri predlogih konkretnih akcij so se omejili na takšne, ki niso zahtevale prevelikih finančnih vložkov, npr. prevajanje knjig, gostovanja na festivalih in sejmih ter izmenjava igranih in dokumentarnih filmov.³⁴

Jugoslavija je poleg teh splošnih načel predlagala, naj države v bilateralne sporazume vključijo čim več konkretnih akcij, za sodelovanje na področju likovne umetnosti naj bi skrbela Galerija umetnosti neuvrščenih držav v Titogradu, preučili pa naj bi tudi možnosti za ustanovitev skupnega prevajalsko-založniškega združenja in filmskega festivala neuvrščenih držav. Ob koncu pa je še enkrat iz-

33 Prav tam, str. 11–15.

34 Prav tam, str. 16–18.

postavila načelo, ki ga je bilo čutiti skozi celotno obdobje priprave akcijskega programa za kulturno sodelovanje neuvrščenih držav – vse akcije morajo biti koordinirane v okviru sistema OZN, zlasti v okviru programov UNESCO.³⁵

Zahteve neuvrščenih držav na kulturnem področju so, tako kot na političnem in gospodarskem, prinašale več novosti, ki so nasprotovale načelom kulturne industrije razvitega sveta. Ponavljanje zahteve po financiranju vse večjega števila mednarodnih izobraževalnih, znanstvenih in kulturnih programov v okviru UNESCO je seveda pospeševalo pretakanje sredstev iz razvitega v nerazviti svet tudi na tem področju. S ponavljanjem zahtev po uveljavitvi novih kriterijev ocenjevanja so zavračali dominacijo zahodnega kulturnega kanona in v razvitem svetu uveljavljene ocene o »višji« kulturi, o »folklornem« značaju kulturnih dobrin iz manj razvitega sveta in o dominaciji krščanskega dela sveta na mednarodni kulturni sceni. Razviti svet je svojo prednost ohranjal oz. nadgrajeval tudi z novimi znanstvenimi dosežki, ki jih seveda ni bil pripravljen (brezplačno) deliti za potrebe razvoja manj razvitih držav in držav v razvoju. Še bolj problematična je bila zahteva po restituciji, saj je le šlo za kulturne artefakte manj razvitih, ki so jih razviti ali nekdanji kolonialni gospodarji nekdanj brez oziranja na potrebe in želje okolice odpeljali v svojo domovino. S tematiko vračanja odpeljanega kulturnega blaga, kar bi osiromašilo kulturne ustanove v razvitih državah, se njihovi voditelji še danes nočejo resneje soočiti.

ZNANSTVENO IN KULTURNO SODELOVANJE JUGOSLAVIJE IN SLOVENIJE Z NEUVRŠČENIMI DRŽAVAMI

Medtem ko se je jugoslovanska zunanja politika v mednarodnem znanstveno-kulturnem sodelovanju načeloma usmerjala k neuvrščenim državam, je bila realnost sodelovanja na mednarodnem prizorišču drugačna. V tem pogledu je sodelovanje s članicami gibanja neuvrščenih in državami v razvoju bolj v ozadju. V obsežnem elaboratu Zveznega izvršnega sveta o znanstveno-tehnološkem sodelovanju iz februarja 1987 je tako na prvem mestu obravnavano sodelovanje Jugoslavije v projektih programa EURECA oz. z zahodnoevropskimi državami, sledi oris sodelovanja z vzhodnoevropskimi komunističnimi državami in jugoslovanskih dogovorov z ZDA, šele nato pride na vrsto znanstveno-tehnično sodelovanje z državami v razvoju.³⁶

Pri omenjanju sodelovanja med neuvrščenimi in državami v razvoju naletimo na pripombe, da do realizacije sprejetih sklepov pravzaprav ne prihaja oziroma da

³⁵ Prav tam, str. 19–20.

³⁶ SI AS 1140, t. e. 81, a. e. 1122, Izvještaj o uspostavljanju naučno-tehnološke saradnje SFRJ sa inostranstvom u oblasti razvoja novih tehnologija.

jim jih je uspelo uresničiti le v majhni meri. Argentinski predsednik Raúl Ricardo Alfonsín je na obisku Jugoslavije septembra 1985 v pogovorih z jugoslovanskim sekretarjem za zunanje zadeve Raifom Dizdarevićem izpostavil vprašanje konkretizacije programa medsebojnega sodelovanja držav v razvoju v znanosti in tehnologiji iz Caracasa (1981), kjer so poudarili, da je treba identificirati specifična področja sodelovanja držav v razvoju in ustanoviti akcijske komiteje, ki bi predlagali programe. Vendar koraka naprej niso naredili niti po edinem sestanku, ki so ga imeli maja 1982 v New Delhiju. V okviru neuvrščenih je bil namreč ustanovljen Center za znanost in tehnologijo neuvrščenih držav in držav v razvoju s sedežem v New Delhiju, a kot so ugotavljali ob obisku argentinskega predsednika v Jugoslaviji, ta sploh še ni zaživel, saj sklepa ni ratificiralo zadostno število držav.³⁷

Tudi številni drugi sklepi so ostajali zgolj zapis na papirju, prepad v znanstveno-tehnološkem razvoju med razvitimi in nerazvitimi pa se je samo še povečeval. S sodelovanjem med približno enako (ne)razvitimi državami na osi jug–jug so hoteli preprečiti beg možganov v države razvitega sveta. Ker pa programi niso bili realizirani, tega niso mogli preprečiti in beg možganov je bil v osemdesetih letih vse močnejši tudi v Jugoslaviji. To pa je pod vprašaj postavljalo tudi najrazvitejšo obliko sodelovanja med neuvrščenimi državami, sodelovanje s štipendiranjem in šolanjem kadrov. Jamstva, da se bo večina izobraženih po šolanju dejansko vrnila v države in na delovna mesta, ki so jih čakala, ni bilo.

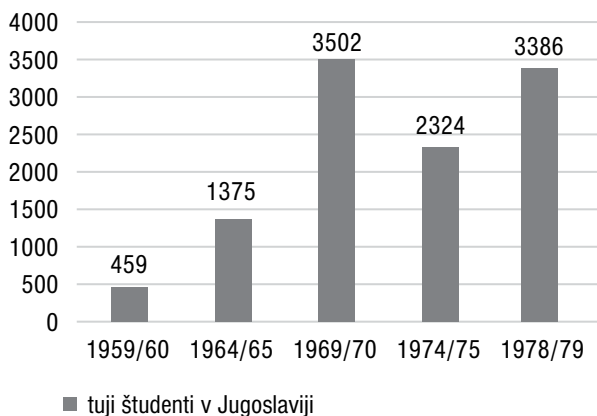
Poglavitna oblika znanstveno-tehničnega sodelovanja Jugoslavije z neuvrščenimi državami se je torej pogosto omejevala na sprejemanje kadrov na šolanje v Jugoslavijo. Skrb za študij dela tujih študentov je na temelju meddržavnih sporazumov prevzela Jugoslavija, za nekatere je poskrbela država, ki jih je poslala na šolanje; ob njih so bili tu še štipendisti mednarodnih organizacij iz sistema OZN, študij nekaterih pa so financirale jugoslovanske gospodarske organizacije v sklopu pogodb s svojimi partnerji iz dežel, od koder so prihajali študenti.

Tako skupni podatki o tujih študentih v Jugoslaviji kot drugi podatki o kulturni, prosvetni, znanstveni in tehnološki izmenjavi Jugoslavije s tujino so dober kazalnik rasti sodelovanja in njene usmerjenosti v tretji svet. A so lahko (za specifikko naše raziskave) tudi nekoliko varljivi, saj se ne ozirajo na pripadnost držav političnim blokom. Jugoslovanske ustanove so pri izmenjavi kot posebno kategorijo štele države v razvoju, ki pa vse seveda niso bile članice gibanja neuvrščenih. V podatkih je denimo zajeta tudi Kitajska, ki je v nekaterih segmentih kulturne izmenjave z Jugoslavijo dobivala vse pomembnejše mesto, ni pa – kot na primer Indija ali Egipt s prav tako naraščajočim deležem sodelovanja – bila članica neuvrščenih. Kljub temu nam statistični podatki nakazujejo, kako uspešno so se trendi kulturne izmenjave usmerjali proti deklariranemu sodelovanju s članicami gibanja neuvrščenih.

37 Prav tam, str. 22.

Število tujih študentov na študijih v okviru visokošolskih ustanov v Jugoslaviji (grafikon 1) je začelo skokovito naraščati v šestdesetih in sedemdesetih letih, torej v prvih dveh desetletjih delovanja gibanja neuvrščeni. Seveda je bilo to tudi posledica širjenja možnosti študija povsod po svetu, toda v Jugoslaviji je izrazito naraščal delež tujih študentov iz Afrike in Azije. Padec števila tujih študentov v sedemdesetih letih je bil posledica dejstva, da so začele na novo osvobojene države ustanavljati svoje lastne visokošolske ustanove in univerze in se je tok študirajočih preusmeril nanje. V drugi polovici sedemdesetih let so tako zaznali tudi spreminjanje strukture študirajočih tujcev iz neuvrščeni držav in držav v razvoju, saj se je začel povečevati delež študentov na podiplomski stopnji študija.³⁸

Grafikon 1: Tuji študenti v Jugoslaviji

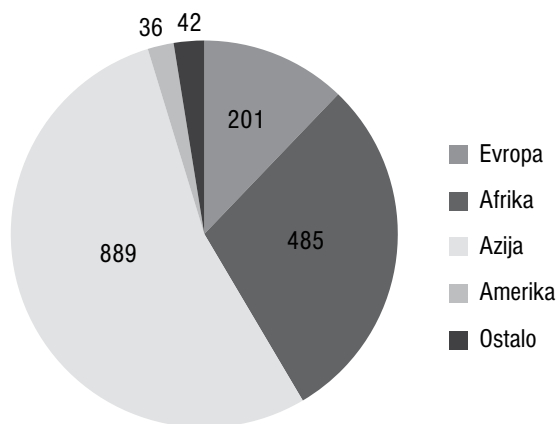


Med tujimi državljani na študiju v Jugoslaviji so izrazito prevladovali študenti iz Azije, predvsem z Bližnjega in Srednjega vzhoda, kjer so bile večinoma vse države (z izjemo Izraela) članice neuvrščeni. V primerjavi z azijskim in afriškim svetom je izmenjava z evropskim v sedemdesetih letih stagnirala. Skorajda zane-marljiv pa je bil delež študentov z drugih celin.³⁹

38 Strani državljani na studijama i usavršavanju u Jugoslaviji, str. 248.

39 Prav tam, str. 248–249.

Grafikon 2: Diplomanti iz tujine na jugoslovanskih univerzah 1971–1975



Na kulturno sodelovanje so vplivale številne omejitve. Države članice gibanja neuvršenih so bile kulturno, jezikovno in versko zelo različne, bile so različno razvite in za večino prebivalstva so bile države z drugega konca sveta popolna neznanka. Na (ne)zmožnost sodelovanja je pogosto vplivala tudi medsebojna geografska oddaljenost, ki ni bila v prid spoznavanju drugih, saj so bila morebitna gostovanja večjih ansamblov ali razstav povezana z visokimi finančnimi vložki. »Politika prosvetnega in kulturnega sodelovanja SR Slovenije z deželami v razvoju še ni dovolj opredeljena, pri čemer bi naj upoštevali dejstvo, da dežele v razvoju potrebujejo predvsem prosvetne strokovnjake, znanstvenike in tehnologijo kakor tudi pomoč pri izoblikovanju svojih kulturnih ustanov,« so zapisali v letnem poročilu ZAMTES za leto 1980, ob tem pa dodali, da »je bilo najmanj sodelovanja z afriškimi državami« in da je bilo najbolj razvito kulturno sodelovanje »predvsem na področju likovnih umetnosti /.../ in na področju književne dejavnosti«. ⁴⁰

Pri slednjem, književnem sodelovanju s prevodi tujih del v jezike narodov Jugoslavije, so jugoslovanske založniške hiše prevajanje iz zahodnega in vzhodnega sveta razširile na dežele tretjega sveta, tedaj zlasti na države Latinske Amerike, že v petdesetih letih, torej že v desetletju pred ustanovitvijo neuvršenih. To je bilo seveda lažje kot širiti prevode piscev iz nekaterih drugih držav gibanja neuvršenih, saj s prevajanjem (večinoma) iz španščine ni bilo težav. V štirih desetletjih po vojni (v letih 1945–1985) je bilo namreč kar 89 odstotkov vseh v Jugoslaviji izdanih tujih del prevedenih iz petih jezikov (angleščine, francoščine, ruščine, nemščine in španščine). Za spoznavanje literature manjših narodov,

40 Poročilo o znanstveno-tehničnem, prosvetnem in kulturnem sodelovanju /.../ v letu 1980, str. 33.

še posebej neevropskih, pa preprosto ni bilo na voljo (dovolj) prevajalcev. Spoznavanju večjih in rednim bralcem že znanih književnosti so se tako pridruževale še nove možnosti, a so bila iz književnosti držav, ki so bile članice neuvrščenih, to zgolj posamezna dela. Še najboljšo možnost za spoznavanje dotlej manj znanih literarnih obzorij so ponujale številne antologije. Med državami, ki so pomembno vplivale na gibanje neuvrščenih, pa so jugoslovanski založniki vse od druge polovice petdesetih let kazali največ posluha za prevode indijske književnosti.⁴¹

Kaj je dejansko pomenilo znanstveno in kulturno sodelovanje med neuvrščenimi državami, si oglejmo na primeru podrobnega letnega poročila o mednarodnem sodelovanju Slovenije za leto 1982, torej za leto izdelave akcijskega načrta neuvrščenih o kulturnem sodelovanju. Statistični podatki nam sicer ne kažejo natančne slike, pač pa trende, saj neuvrščene države niso bile vodene v posebni kategoriji in so tako iz tabel povzete številke o sodelovanju z državami v razvoju. V Sloveniji je bilo na šolanju 328 študentov iz držav v razvoju, od tega jih je 154 prejelo študentsko stipendijo jugoslovanske strani, 35 je bilo študentov držav, ki so jih poslale na šolanje v Jugoslavijo, in 139 zasebnih študentov. Približno dve tretjini študentov je bilo iz afriških držav, sledile so arabske (15 odstotkov) in azijske (13 odstotkov) države, nekaj pa jih je bilo še iz Latinske Amerike in s Cipra. Pohvaljena je bila študijska usmeritev študentov, saj je ustrezala tako državam, od koder so prihajali, kot tudi slovenskim podjetjem pri navezovanju ekonomskih stikov s tamkajšnjimi partnerji. Na študijskih potovanjih in usposabljanjih, mednarodnih znanstvenih srečanjih, na tečajih ali seminarjih, organiziranih v sodelovanju z mednarodnimi organizacijami, je bilo v Sloveniji 149 strokovnjakov iz držav v razvoju, medtem ko je bilo v teh državah 136 slovenskih specialistov, ki so tja potovali na delo, na kratkoročne misije ali na misije OZN ali pa so se tam udeleževali mednarodnih znanstvenih srečanj. Slovenski specialisti so v Libiji in Kuvajtu pomagali pri organiziranju bolnišnic in zdravstvene službe, v Angoli so bili strokovnjaki Splošne plovbe Piran, ki so sodelovali z angolsko pomorsko družbo in pomorsko agencijo. Pri razvoju pomorske družbe so slovenski strokovnjaki pomagali tudi Sudanu. V Gvajani pa so v okviru projektov Medameriške banke za razvoj strokovnjaki Urbanističnega inštituta SR Slovenije pomagali domačinom pri načrtovanju projektov. Konzultanti iz Slovenije so na Cipru in v Etiopiji pomagali na področju upravljanja podjetij, sodelovali so pri razvoju perutninarstva v Jemnu in Tuniziji, ribištva v Tanzaniji, rudarstva v Indiji, proizvodnje cementa v Alžiriji in alpinizma v Nepalju. Pri večini projektov je šlo za nadaljevanje večletnega sodelovanja, a so bile zaradi pomanjkanja sredstev nekatere misije tudi preklicane.⁴²

41 Prevodi strane književnosti u Jugoslaviji, str. 460–466.

42 Poročilo o znanstveno-tehničnem, prosvetnem in kulturnem sodelovanju /.../ v letu 1982, str. 25–29.

Na kulturnem področju v primerjavi z leti pred tem ni bilo večjih sprememb in ocena, da je bilo najmanj sodelovanja z afriškimi državami, ni bila novost. Prav tako skromno je bilo sodelovanje z arabskimi državami, kjer so v okviru tedna jugoslovanskega filma odvrtili tudi nekaj slovenskih filmov, slovenske ustanove pa so bile, kot običajno, prisotne na nekaterih tradicionalnih prireditvah, denimo na mednarodnih knjižnih sejmih v Kairu in New Delhiju ali na bienalu v Aleksandriji. Nekoliko več je bilo sodelovanja na likovnem področju, saj je bila po meddržavnem dogovoru v Siriji pripravljena razstava del Franceta Slane, slovenski umetniki pa so sodelovali tudi na V. trienalu v New Delhiju. V Sloveniji je bila pripravljena razstava iz DLR Koreje, kot običajno pa je bilo na program Mednarodnega festivala športnih in turističnih filmov uvrščenih tudi nekaj naslovov iz neuvrščenih držav. Tudi nekaj razstav in glasbenih izmenjav s Kubo, Kolumbijo in Ekvadorjem pa ni izboljšalo končne ocene, ki je bila: »Sodelovanje z državami v razvoju ne zadovoljuje, kar velja še posebej za individualne izmenjave, pa tudi na področju kulture se nismo premaknili dlje od posameznih razstav in nastopov ansamblov.«⁴³

Uresničevanja programov znanstvenega, tehničnega, prosvetnega in kulturnega sodelovanja z državami članicami gibanja neuvrščenih se je intenzivneje lotilo le nekaj slovenskih znanstvenih in kulturnih ustanov. Med njimi sta bili obe slovenski univerzi, ljubljanska in mariborska, na katerih je študiralo veliko študentov iz neuvrščenih držav, profesorji univerz pa so pogosto pomagali pri razvoju posameznih strok v teh državah. Slovenska specifična znotraj Jugoslavije je bilo dolgoletno sodelovanje Planinske zveze z Nepalom, kjer so vodili tečaje in šolanje gorskih vodnikov. Pri spoznavanju književnosti manj razvitih držav je pomembno vlogo igrala Pomurska založba iz Murske Sobote, ki je sredi sedemdesetih let začela izdajati zbirko Mostovi, v kateri so objavljali prevodno literaturo iz Slovincem manj znanih literatur. Leta 1982 so na primer v tej zbirki izšli prevodi romanov pisateljev ali pisateljic iz Alžirije, Kolumbije, Pakistana, Egipta, Šrilanke in Švedske, torej z izjemo slednjega samih avtorjev iz neuvrščenih držav. Na mednarodnem srečanju pisateljev na Bledu so poskušali vsako leto med nekaj desetnimi tujih avtorjev gostiti tudi kakšnega predstavnika iz manj razvitih ali neuvrščenih držav, in leta 1982 sta bila tako med povabljeni dva Ciprčana. Gostovanja slovenskih glasbenikov ali gledališnikov v državah v razvoju so bila prava redkost, v nasprotju s tem pa je v Sloveniji le gostovalo po nekaj tujih posameznikov ali ansamblov letno. Leta 1982 so si v Sloveniji obiskovalci lahko ogledali nastope indijskega gledališča (v Ljubljani, Mariboru in na Bledu), nepalskega gledališča (v Ljubljani in Mariboru) ter kubanskega baleta in indijskega gledališča senčnih lutk (v Ljubljani), ob teh pa sta se slovenski publiki

43 Prav tam, str. 48.

predstavili še folklorni skupini iz Gvineje in Gane. Bolj kot glasbena in gledališka je bila v manj razvitem svetu zastopana slovenska filmska produkcija. Leta 1982 so bile v okviru meddržavnih dogovorov predstavitve jugoslovanskega filma pripravljene v enajstih tujih državah, od tega v kar petih članicah neuvršenih, in pri vsaki je bil na sporedu vsaj po en slovenski film. V obratni smeri je bilo prometa manj, saj so bili filmi iz držav, kjer je bila kinematografija marsikje šele v povojih, precejšnja redkost. V razstavno-muzejski dejavnosti je bilo izrazito v tretji svet usmerjeno delovanje Muzeja neevropskih kultur v Goričanah, ki je vsako leto pripravil več etnografskih razstav o Slovencem neznanih kulturnih okoljih (v letu 1982 sta bili denimo organizirani razstavi o umetnosti DLR Koreje in Ekvadorja). O udeležbi likovnih umetnikov iz tretjega sveta so razmišljali tudi pri pripravi Mednarodnega grafičnega bienala v Ljubljani in mednarodnega kiparskega simpozija *Forma viva* v Kostanjevici na Krki, kjer so leta 1982 gostili šest umetnikov, od tega po enega iz Indije in Venezuele (ki je imela tedaj v gibanju sicer še status opazovalke).

Pri iskanju vzrokov za tako skromno bero kulturnega sodelovanja z neuvršenimi so sodelavci ZAMTES ugotavljali: »Seveda botrujejo uresničevanju in načrtovanju tega sodelovanja številni objektivni problemi, uresničevanje posameznih akcij pa spremljajo organizacijske težave. Vse premalo smo seznanjeni s kulturnimi in drugimi dosežki v teh državah, s prosvetno politiko teh držav.

Organizacijo likovnih in drugih razstav, glasbenih gostovanj in drugih prireditvev v teh državah spremlja problem prevoza, komunikacij, neprimernih dvoran in prostorov, klimatskih pogojev in velika oddaljenost, kar vse terja veliko denarja. Pri načrtovanju in uresničevanju bi bila potrebna tudi večja angažiranost naših diplomatsko-konzularnih in drugih predstavništev v teh državah.«⁴⁴

Analitiki ZAMTES se niso poglobljali v bolj subjektivne okoliščine, v vprašanje, kolikšen je bil interes za sodelovanje s temi državami oziroma koliko bi se podoba kulturnega sodelovanja lahko popravila, če bi bil odpravljen vsaj del objektivnih preprek, ki so ovirale poglobljanje kulturnega sodelovanja z deželami tretjega sveta. Že pri najpreprostejši obliki, prevajanju knjig, so se založbe soočale s pomanjkanjem prevajalcev za jezike malih narodov. V Sloveniji smo na primer sistematičnejši študij večjih azijskih jezikov, kot sta kitajščina in japonščina, dobili šele ob koncu dvajsetega stoletja, za nekatere majhne jezike pa še danes nimamo ustrezno izobraženih prevajalcev. Pri razstavah likovnih del za krepitve povezovanja vsekakor ni bilo spodbudno spoznanje, da so bila številna dela na razstavah v tujini slabo hranjena in vrnjena poškodovana ali celo uničena.⁴⁵ Pri pripravi razstav v Sloveniji pa se niso ootresli zahodnih kanonov ocenjevanja umet-

44 Prav tam, str. 48–49.

45 Merhar, Mednarodno kulturno sodelovanje, str. 55.

niških del in je bil tako delom iz neuvrščeni držav v primerjavi z deli iz zahodnega sveta pogosto odmerjen podrejen položaj.⁴⁶ Tudi pri eni od bolj razvitih oblik sodelovanja, filmski, so po večletnih naporih organizatorji sodelovanja na jugoslovanski strani ugotavljali, da rezultati ne dosegajo pričakovanj, kar je bilo deloma posledica dejstva, da so se pri osvajanju kinematografsko slabo pokritega afriškega sveta soočali s konkurenco najmočnejših svetovnih kinematografij, ki so lahko ponujale finančno ugodnejše pogoje.⁴⁷

Vsekakor pa je – gledano z druge strani – tudi res, da številnih prevodov, razstav, izmenjav strokovnjakov, vzpostavitev sodelovanj in posledično spoznavanja novih obzorij brez tedanje zunanjepolitične usmeritve Jugoslavije ne bi bilo in bi nam bila ta obzorja še danes *terra incognita*.

46 Prim. Piškur in Merhar, Tretji svet, str. 165.

47 Vučetić, Uspostavljanje jugoslovenske filmske saradnje sa Afrikom, str. 77–79.

Jure Ramšak

NEUVRŠČENOST, JUGOSLOVANSKA DIPLOMACIJA IN USTVARJANJE TRANSKULTURNIH VEZI Z AFRIKO*

UVOD

V okviru neuvrščenosti kot temeljne zunanjepolitične usmeritve in imaginarija, iz katerega je socialistična Jugoslavija v času hladne vojne črpala smisel svojega globalnega nastopa, je Afrika zavzemala izrazito mesto. Temu ni botrovalo le dejstvo, da so se do začetka osemdesetih let praktično vse države s te celine, razen apartheidske Južne Afrike, priključile gibanju neuvrščenih, ampak tudi simbolni pomen Afrike kot metafore ljudske moči, enotnosti in prihodnosti ter tiste geopolitične arene, v kateri je morala Jugoslavija nenehno potrjevati svojo novo globalno vlogo in pomen.⁴⁸ Jugoslovanska vloga je bila postavljena na pre-

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.3

* Prispavek je rezultat raziskovalnega projekta J7-2606, Modeli in prakse mednarodne kulturne izmenjave Gibanja neuvrščenih: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik ter raziskovalnega programa P6-0272, Sredozemlje in Slovenija, ki ju financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

48 Radonjić, A Nonaligned Continent.

izkušnjo zlasti v sedemdesetih in osemdesetih letih, ko sta v jezik globalnih reformnih naporov vstopila pojma »dialog Sever-Jug« in »skupinska naslonitev na lastne sile« oz. sodelovanje »Jug-Jug«, oba lansirana iz kroga gibanja neuvrščenih oziroma njemu sorodne skupine 77 (G-77).⁴⁹ Jugoslavija naj bi pri tem kot pomembna idejna soustvarjalka in politična zagovornica te agende ter kot evropska »bolj razvita država v razvoju«, kot se je samodefimirala, uveljavljala še posebej agilen in solidaren pristop, kar so od nje eksplicitno pričakovale zlasti afriške države, ki so bile v veliki večini na drugi strani lestvice držav v razvoju, torej med ekonomsko najbolj zaostalimi.⁵⁰

Poleg preobrazbe političnih in ekonomskih odnosov, čemur sta jugoslovanska zunanja politika in diplomatska služba posvečali tudi daleč največ pozornosti, se je kalibriranje sveta po meri njegove južne poloble nanašalo tudi na spremembo globalnih kulturnih vzorcev, kar je v mladih dekoloniziranih državah teklo vzporedno z oblikovanjem kulturne samobitnosti. V ta namen je bilo treba na tamkajšnje ustvarjalce prenesti tudi potrebna tehnična znanja; s strani afriških držav so se denimo kar vrstile prošnje za pomoč pri izobraževanju in usposabljanju, zlasti na področju filmske ustvarjalnosti.⁵¹ V okviru pričujočega prispevka nas bo zanimala zlasti posredniška vloga jugoslovanske diplomacije oziroma tistih redkih diplomatov, ki so kot člani sicer dobro razpredene mreže diplomatsko-konzularnih predstavništev v afriških državah pokrivali področje kulturnega sodelovanja. Obenem bomo zajeli tudi prispevek specializiranih institucij in posameznikov, ki so imeli tovrstne zadolžitve znotraj Jugoslavije. Pri analizi objavljenih publikacij in arhivskih dokumentov zveznih in republiških zunanjepolitičnih organov bomo še zlasti pozorni na politične dimenzije kulturnega spektra jugoslovanskega neuvrščenega internacionalizma; zaustavili se bomo pri naslednjih vprašanjih: kako se je Jugoslavija v konkurenci drugih nosilcev alternativne globalizacije (vzhodnega bloka in Kitajske) zmogla uveljaviti kot partner dekoloniziranim državam z različnimi družbeno-ekonomskimi ureditvami? Na kakšen način so bile aktivnosti, povezane s kulturnim sodelovanjem, umeščene v programska izhodišča gibanja neuvrščenih in tedaj z njim močno povezane Organizacije Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo (UNESCO)? Kakšni so bili kriteriji in prioritete bilateralnega kulturnega sodelovanja in za kakšne vrste umetniških praks je šlo v večini primerov? Kakšen teoretski premislek je spremljal ta enkratni pojav evropsko-neeuropskega srečevanja in kakšno vlogo je v tem kontekstu odigrala Jugoslavija?

49 Dinkel, Fiebrig in Reichherzer, ur., *Nord/Süd*.

50 SI AS 1271, šk. 6, Društveno-politička kretanja u Africi sa osvrtom na mesto i ulogu SFRJ i odnose sa afričkim zemljama, april 1985, str. 46.

51 Vučetić, Uspostavljanje jugoslovenske filmske saradnje. Vučetić, *We Shall Win*.

Znotraj korpusa literature, ki obravnava javno in kulturno diplomacijo kapitalističnih in socialističnih držav v času hladne vojne, še vedno močno prevladuje vzhodno-zahodna os analize,⁵² medtem ko so tiste med globalnim Severom in Jugom ter znotraj Juga samega deležne manjše pozornosti.⁵³ Podobno velja tudi za kulturne dimenzije jugoslovanskega neuvrščенega internacionalizma, ki so ga do sedaj obravnavale le posamezne študije;⁵⁴ njihovo število pa se utegne kmalu povečati.⁵⁵ Pričujoči prispevek se ne spušča v kulturološko analizo, pač pa namerava nastajajočemu raziskovalnemu polju načrtati politični okvir z vidika diplomatske in intelektualne zgodovine, ki bo jasneje nakazoval pomen in mesto jugoslovanskega sodelovanja z neuvrščенimi državami, tako glede splošnega kulturnega sodelovanja Jugoslavije s tujino kot glede na razmerje, ki je bilo kulturi odmerjeno v primerjavi z drugimi komponentami jugoslovanskega neuvrščенega internacionalizma. Z upoštevanjem posebnih institucionalnih okoliščin znotraj Jugoslavije in mednarodnega konteksta lahko na podlagi pričujočih analiz tudi lažje razumemo, zakaj je kriza v osemdesetih letih tako močno ošibila komaj vzpostavljene transkulturne vezi z Afriko; te vezi se tudi v kasnejšem obdobju niso več obnovile v takšnem obsegu.

UNIVERZALIZEM JUGOSLOVANSKEGA NEUVRŠČENEGA INTERNACIONALIZMA

Kot politični in družbeni projekt je ideologija »tretjega sveta« (*third-worldism*, *tiers-mondisme*) temeljila na predpostavki, da ljudske množice svetovnega Juga gojijo revolucionarne aspiracije, za uresničitev katerih bo prek povezave predkolonialnih oblik egalitarizma in prihodnje utopije neizogibno poskrbela zgodovina sama. Prva generacija tamkajšnjih voditeljev je sredstvo, s katerim si bodo izborili in utrdili to temeljno postkolonialno transformacijo, videla v močni in centralizirani državi, mednarodno zaslombo pa v zavezništvih, utemeljenih

52 Paulmann, *Auswärtige Repräsentationen*. Shaw in Youngblood, *Cinematic Cold War*. Barnhisel, *Cold War Modernists*. Wulf, *U.S. International Exhibitions*. Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*. Phillips, *Martha Graham's Cold War*.

53 Djagalov, *From Internationalism to Postcolonialism*. Dragostinova, *The Cold War from the Margins*. Vu in Wongsurawat, ur., *Dynamics of the Cold War in Asia*. Day in Liem, ur., *Cultures at War*. Xu, The Southern Film Corporation.

54 Vučetić, *Uspostavljanje jugoslovenske filmske saradnje*. Vučetić, *We Shall Win*. Videkanić, *Nonaligned Modernism*. Slaček Brlek, *Yugoslavia's commitment to third-worldism*.

55 V mislih imam predvsem akademsko razpravo, začeto na dveh mednarodnih znanstvenih konferencah v letu 2021: *The Non-Aligned Movement & Socialist Yugoslavia. Exploring Social, Cultural, Political and Economic Imaginaries* (23.–26. februar 2021, splet) in *Towards a Conjunctural Political Economy of Non-Alignment and Cultural Politics* (Reka, 27.–29. september 2021).

na duhu organskega kolektivizma.⁵⁶ Najbolj tipičen primer tega je bila gotovo ustanovitev gibanja neuvršenih, ki je leta 1961 v Beograd pripeljala voditelje 25 azijskih, afriških, latinskoameriških in evropskih držav s skupnim interesom za utrjevanje nehierarhične oblike vsestranskega medsebojnega sodelovanja in uveljavljanje alternative tedanji bipolarni delitvi sveta.⁵⁷

Toda preden se je Titova Jugoslavija uveljavila kot ena izmed glavnih oblikovalk kolektivnih politik obdobja, ki mu po mestu prve azijsko-afriške konference (na kateri Titovi uradni predstavniki še niso sodelovali) rečemo tudi bandunška era, se je morala soočiti s kampanjo, ki jo je kot evropsko in v mednarodnih pogajanjih zmerno državo oddaljevala od svetovnega Juga. Kot ugotavlja kanadski zgodovinar Jeffrey James Byrne, je v teh geografskih širinah med letoma 1962 in 1965 potekala ključna debata, ali gre pri »tretjem svetu« za vprašanje identitete – »tipično južnjaške, nebele, revne in postkolonialne« – ali pa za širši projekt, odprt za vsakogar, ki ima iste cilje.⁵⁸ Po prvi razlagi, katere glasnik je bila Mao Cetungova Kitajska, ki je stremela k vodilni poziciji v dekoloniziranem svetu in je bila že od prej zapletena v hud ideološki spor z »revizionistično« Jugoslavijo,⁵⁹ naj bi Jugoslovani kot belska, industrializirana nacija sploh ne bili sposobni razumeti problemov južne hemisfere.

Kitajci so svojo rasno obarvano kampanjo izvajali predvsem v mladih afriških državah in skušali iz tega dela sveta izriniti ne le jugoslovansko zunanjo politiko, ampak tudi prve poskuse prodora jugoslovanske kulture, kot na primer na drugi konferenci afro-azijskih piscev v Kairu, kjer so egiptovskim organizatorjem zagrozili s svojim odhodom, če se bo na njej pojavil jugoslovanski predstavnik.⁶⁰ Toda gledano v celoti je odmev kitajske kampanje ostal omejen. Čeprav je bila med državami, pri katerih je bila izkušnja kolonializma še zelo sveža ali celo še vedno prisotna, Jugoslavija atipična, je imela na voljo dovolj drugih sredstev – diskurzivnih, ideoloških, političnih in ekonomskih – s katerimi je lahko učinkovito gradila povezavo z Afriko.⁶¹ Izrazita skupna protimperialistična orientacija se je izkazovala zlasti v pomoči v orožju in drugi opremi, s čimer je Jugoslavija, sprva bolj v imenu solidarnosti in lastne tradicije narodnoosvobodilnega boja med drugo svetovno vojno, kasneje pa tudi zaradi pragmatičnih ekonomskih interesov, pomagala mnogim osvobodilnim gibanjem.⁶²

56 Berger, »After the Third World«, str. 34.

57 Thomas, *The Theory and Practice*, str. 75. Med novejšo literaturo je mogoče najti podrobnejši opis geneze diplomatskih korakov, ki so pripeljali do beograjskega vrha in zaznamovali nadaljnji razvoj gibanja neuvršenih, v: Dinkel, *Die Bewegung Bündnisfreier Staaten*. Bogetić, *Nesvrstanost kroz istoriju*. Dimitrijević in Čavoški, ur., *The 60th Anniversary*.

58 Byrne, *Beyond Continents*.

59 Bogetić, Sukob Titovog koncepta.

60 Selinić, *Savez književnika Jugoslavije*, str. 177.

61 Sladojević, *Beyond the Photographic Frame*, str. 99.

62 Lazić, *Arsenal of the Global South*.

Jugoslovsansko odkrivanje afriškega kontinenta je bilo pospremljeno tudi s traktati, v katerih so jugoslovsanski intelektualci razvijali idejo podobnosti ali se celo odpovedovali svoji rasi, kot je to storil jugoslovsanski nadrealistični pisatelj in pesnik Oskar Davičo. V svojem potopisu Črno na belem (1962), v katerem se je razglasil za »nekdanjega belega človeka«, je poudaril, da so bili jugoslovsanski narodi stoletja dolgo tudi sami »sužnji«. Temeljno sporočilo, ki so ga želeli posredovati novim afriškim prijateljem, je bilo, da gre v njihovem primeru za »drugačne bele ljudi«, za prve Evropejce brez predsodkov in tudi brez kakršnihkoli pretenzij za prihodnjo nadvlado.⁶³ S tem naj bi poosebljali enakopravnega partnerja in Afričanom dokazovali, da se lahko oprejo tudi na sile zunaj panafriškega okvira.⁶⁴

Tako kot pri navezovanju jugoslovsanskih političnih in ekonomskih odnosov po vsem svetu so tudi pri vzpostavljanju transkulturnih vezi prevladale vrednostne postavke neuvrščенosti, v prvi vrsti sodelovanje z državami z različnimi družbenopolitičnimi sistemi, ki so imele prednost pred socialističnim internacionalizmom, oznanjanim s strani vzhodnoevropskih držav.⁶⁵ Na čelu Zvezne komisije za kulturne vezi s tujino, delujoče pri zveznem izvršnem svetu (vladi), je tako književnik in diplomat Marko Ristić že konec petdesetih let kulturno diplomacijo označil kot izjemno orodje za gojenje nove kulture koeksistence; brez »kulturne krvne transfuzije« bi po njegovem mnenju to načelo mednarodnih odnosov ostalo le prazna fraza.⁶⁶ Prag za kulturno sodelovanje z državami svetovnega Juga s pestro paleto družbenoekonomskih ureditev in političnih režimov je bil postavljen izrazito nizko. Kot je nosilec mednarodnega kulturnega in izobraževalnega sodelovanja sredi sedemdesetih let priporočila skupina zagrebških strokovnjakov z Inštituta za države v razvoju, naj bi Jugoslavija razvijala odnose prav z vsemi državami v razvoju, z izjemo le tistih, v katerih se je pojavljala rasna, etnična ali verska diskriminacija. Izogibali so se tudi fašističnim režimom in v neokolonialne odnose popolnoma vpetim državam, vsem drugim pa naj bi bile brez kakršnihkoli regionalnih preferenc ponujene enake možnosti. Tistim državam svetovnega Juga, ki so ravno takrat poskušale s svojimi različicami marksistične ureditve, je bilo po mnenju strokovnjakov z zagrebškega Inštituta za države v razvoju sicer treba nameniti posebno pozornost, a na največji uspeh je bilo vendarle računati pri partnerjih, ki so najdosledneje sledili politiki neuvrščенosti.⁶⁷

63 Radonjić, »From Kragujevac to Kilimanjaro«, str. 60–61.

64 Rajak, »Companions in misfortune«, str. 82.

65 Prim. Burton et al., ur., *Navigating Socialist Encounters*.

66 Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 140.

67 Cvjetičanin, *Projekcija dugoročne prosvjetno-kulturne suradnje*, str. 15–16.

KULTURNI ATAŠEJI (KI TO NISO BILI)

Programski dokumenti gibanja neuvrščeni v prvem desetletju njegovega obstoja še niso posebej izpostavljali medsebojnega kulturno-izobraževalnega sodelovanja, to pa se je spremenilo z alžirskim vrhom leta 1973, kjer so vzajemne obiske, izmenjave ustvarjalcev in strokovnjakov, štipendiranje, sodelovanje na festivalih, izmenjavo knjig in drugih medijev ter podobne dejavnosti opredelili kot zaželeno oblike solidarnostne skupne akcije, s katero bo mogoče premagovati zahodni kulturni imperializem.⁶⁸ V okviru politike razvijanja kulturnih vezi s tujino sta jugoslovanska zvezna skupščina in izvršni svet sicer že nekaj let prej poudarila sodelovanje z državami v razvoju,⁶⁹ s čimer pa je bilo v začetku nemalo organizacijskih težav. Jugoslovanski diplomati, ki so utirali pot umetnikom in različnim strokovnjakom na področju umetniške produkcije, namreč zlasti v primeru Afrike niso naleteli le na pomanjkanje ustrezne infrastrukture, ampak tudi na močno konkurenco. Poleg kulturne produkcije iz nekdanjih kolonialnih metropol so se namreč za naklonjenost tega dela sveta v šestdesetih letih intenzivno spopadali tudi igralci iz drugih socialističnih držav, vsak s svojo vizijo ustvarjanja novega sveta. Lastne mreže so na terenu najbolj razvijale Sovjetska zveza, Nemška demokratična republika in Kitajska, ki so denimo pri distribuciji svojih filmov ponujale ugodnejše pogoje, kot je to lahko storil bolj komercialno naravnani jugoslovanski ponudnik.⁷⁰

Na eni strani je konkurenčen, s finančnimi sredstvi bolj podprt vzhodnoevropski kulturni prodor v dekolonizirane države, ki so v prvih letih svojega obstoja sploh težko namenjale kakršnakoli proračunska sredstva za kulturo, imel določen uspeh, po drugi strani pa so tamkajšnje intelektualne elite po tem, ko so se izvile iz primeža nekdanjih metropol, ostale skeptične tudi do novih, socialističnih »gospodarjev«.⁷¹ Takšen vtis si je v Maliju ustvarila tudi pomočnica predsednika Zvezne komisije za kulturne vezi s tujino Ranka Kavčič Božović, ko je leta 1969 obiskala več zahodnoafriških držav. Tamkajšnji mladi intelektualci so bili do vpliva Sovjetske zveze in Kitajske sumničavi, na Jugoslavijo pa so zaradi njene neuvrščenosti in spoštovanja načela suverenosti gledali z veliko simpatijo.⁷² Tudi leta kasneje so jugoslovanski diplomati v Angoli ugotavljali, da je »informativno-propagandna« dejavnost njihove države, kamor so po navadi šli tudi kulturno sodelovanje, očitno fleksibilnejša in s tem tudi prodornejša, kot so bili »grobi« prijemi vzhodnoevropskih socialističnih držav.⁷³

68 Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 142.

69 AJ 559, šk. 70, Dopis 69.3-20, 11. 9. 1969.

70 Vučetić, *Uspostavljanje jugoslovenske filmske saradnje*, str. 61.

71 Prav tam, str. 62. Za več o dožemanju sovjetske asistencije pri gradnji novih afriških držav gl. tudi Osei-Opare, *Uneasy Comrades*.

72 AJ 559, šk. 70, Izveštaj o boravku Ranke Kavčič-Božović, pomočnika predsednika Savezne komisije za kulturne veze sa inostranstvom, u nekim zemljama Zapadne Afrike, december 1969, str. 20.

73 DAMSP, PA, 1985, šk. 7, dokument 49071, 20. 2. 1985.

Osnovni pravni okvir za izvedbo kulturnih izmenjav so bili bilateralni sporazumi o kulturno-izobraževalnem sodelovanju; z afriškimi državami je Jugoslavija do začetka sedemdesetih let sklenila 17 tovrstnih sporazumov,⁷⁴ programov, kjer je bil konkretno opredeljen nabor aktivnosti, pa precej manj, tako da je realizacija vedno zaostajala za načrti. V podsaharski Afriki je bil prvi takšen sporazum sklenjen leta 1959 s Sudanom, do sredine šestdesetih, zlasti v času Titove turneje po zahodni in vzhodni Afriki, pa so mu sledili še Gvineja, Kamerun, Etiopija, Mali, Dahomej (Benin), Senegal, Nigerija in Kongo-Brazzaville.⁷⁵ Za kulturne izmenjave je bila v razmerju do študentskih shem namenjena petina namenskih sredstev, ki so v večjem deležu izhajala iz jugoslovanskega zveznega in v manjšem delu iz republiških proračunov, določeno podporo pa so občasno prispevala tudi podjetja, ki so poslovala s posameznimi državami.⁷⁶

Čeprav se je mreža jugoslovanskih diplomatsko-konzularnih predstavništev v afriških državah do sredine sedemdesetih let izjemno razmahnila, so bila ta kadrovska podhranjena, poročila o njihovem delu pa jasno pričajo, da je kulturna oziroma javna diplomacija prišla na vrsto šele daleč za političnimi in ekonomskimi zadolžitvami. Z odpiranjem in usklajevanjem kulturnih izmenjav so se večkrat ukvarjali kar uslužbenci, pristojni za tisk. V šestdesetih letih so sicer razpravljali o tem, da bi bilo treba poslati kulturne atašeje vsaj v afriška in azijska regionalna središča,⁷⁷ a je bilo takšno mesto v podsaharski Afriki deset let kasneje še vedno sistematizirano le za veleposlaništvo v Nigeriji.⁷⁸ Aktualna je bila tudi ideja odpiranja novih jugoslovanskih kulturnoinformacijskih centrov, kakršni so tedaj delovali le v zahodni Evropi in v ZDA, a je bilo še v času »zlate dobe« sodelovanja z neuvrščenimi državami konec sedemdesetih let odločeno, da se tovrstni centri v Aziji, Afriki in Latinski Ameriki ne bodo odpirali.⁷⁹ Kljub temu pa je bila v načrtu okrepitev prisotnosti vsaj v tistih regionalnih središčih, ki so bila najbolj medijsko pokrita, v primeru podsaharske Afrike v Kongu, Senegalu, Tanzaniji in Slonokoščeni obali. Poleg prevajanja jugoslovanskih besedil v francoščino in angleščino so predvideli tudi prevode v svahili.⁸⁰

Kulturni atašeji, ali kdorkoli je pač opravljal te naloge na jugoslovanskih veleposlaništvih, so v navezavi z Zveznim sekretariatom za zunanje zadeve, zveznim in republiškim zavodi za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje (ZAMTES) ter vpletenimi kulturnimi institucijami večkrat

74 Jemuović in Lah, *Naučna, tehniška i kulturna saradnja*, str. 128.

75 Merhar, *Mednarodno kulturno sodelovanje*, str. 48.

76 Cvjetičanin, *Projekcija dugoročne prosvjetno-kulturne suradnje*, str. 87.

77 AJ 559, šk. 70, Informativno-propagandna delatnost Jugoslavije prema zemljama Afrike i Azije, 12. 11. 1969, str. 4.

78 DAMSP, PA, 1978, šk. 61, dokument 412462, 1. 3. 1978.

79 Prav tam.

80 Prav tam.

priskrbeli podatke o morebitnih institucionalnih partnerjih ali ustvarjalcih v posameznih državah, posredovali pri navezavi stikov ter sodelovali pri organizaciji in izvedbi posameznih kulturnih dogodkov. To je vključevalo tudi iskanje primernih prostorov, logistično pomoč pri transportu, pa tudi iskanje podpore pri pomembnih osebnostih iz političnega življenja držav gostiteljic.⁸¹ Poznavajoč preference lokalnega prebivalstva, so tudi predlagali, katere vrste kulturnih manifestacij bi glede na omejena finančna sredstva dosegle največji krog občinstva.⁸²

OD FOLKLORE K MODERNIZMU: TIPIČNE OBLIKE KULTURNIH MANIFESTACIJ

Podobno kot kriteriji za politično sodelovanje so bili ohlapni tudi umetniško-estetski kriteriji na področju kulturnega sodelovanja s članicami gibanja neuvrščenih. Poleg tega, da so se morala umetniška dela vključevati v prav tako ne povsem definirano idejno-politično koncepcijo sodelovanja držav v razvoju in niso smela prihajati v konflikt s kulturnimi normami gostiteljic, je bil poudarek na zahtevi po njihovi komunikativnosti in privlačnosti za lokalno občinstvo oziroma na tem, da jih je bilo mogoče spremljati brez obširnih dodatnih pojasnil.⁸³

Stalnica kulturnih izmenjav s podsaharskimi državami so bila gostovanja (akademskih) folklornih ansamblov na obeh straneh. Obisk folklorne skupine Ivo Lola Ribar iz Beograda je bil leta 1969 sploh prva jugoslovanska kulturna manifestacija v Keniji.⁸⁴ Tovrstne glasbeno-scenske prireditve so bile priljubljene tudi v Jugoslaviji, kamor so denimo iz Gane konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let prišle kar tri skupine, in sicer kot gostje Festivala Ljubljana, Dubrovniških poletnih iger in Mednarodnega otroškega festivala v Šibeniku.⁸⁵ Turneja tanzanijskega umetniškega kolidža Bagamoyo po vsej Jugoslaviji leta 1987 priča, da so se takšnih logističnih zalogajev lotevali tudi konec osemdesetih let, ko je tovrstnih namenskih sredstev že izrazito primanjkovalo.⁸⁶ Zagrebška afrikanistka Biserka Cvjetičanin je ob pogostosti folklorno obarvanih kulturnih izmenjav opozorila, da lahko hipertrofiranje eksotike tudi zožuje potenciale medsebojne kulturne interakcije, čeprav je bilo po njenem mnenju očitno, da je folklor v vseh pojavnih oblikah pač najbolj spoštovan izraz tradicije držav svetovnega Juga.⁸⁷

81 DAMSP, PA, 1978, šk. 84, dokument 477729, 31. 3. 1978; 1986, šk. 150, dokument 433152, 31. 7. 1986.

82 AJ 142/II, šk. A-187, Ambasada SFRJ Dar es Salam, Izvještaj za 1980-u godinu, januar 1981, str. 17.

83 Cvjetičanin, *Projekcija dugoročne prosvjetno-kulturne suradnje*, str. 44.

84 AJ 559, šk. 69, Lagos – 1987, 9. 6. 1969.

85 DAMSP, PA, 1985, šk. 28, dokument 429243, 21. 6. 1985.

86 DAMSP, PA, 1987, šk. 149, dokument 6304, 12. 10. 1987.

87 Cvjetičanin, *Projekcija dugoročne prosvjetno-kulturne suradnje*, str. 51.

Pri tradicionalnih kiparskih tehnikah Sudana in številnih drugih »eksotičnih prostorov tretjega sveta«, kot se je izrazil v nekem intervjuju, si je izposojal tudi Ostoja Gordanić Balkanski, »neuradni kipar gibanja neuvrščenih«. ⁸⁸ Edini jugoslovanski umetnik, ki je po lastni izjavi zavestno obrnil hrbet Parizu, ⁸⁹ je že leta 1974 vso svojo ustvarjalnost dal na razpolago gibanju neuvrščenih in začel ustvarjati skice za njegovo zastavo in grb ter spominska obeležja za kraje, kjer so potekala vrhunška zasedanja neuvrščenih. ⁹⁰ Jugoslovanski zvezni sekretariat Gordanićevih predlogov ni sprejel, je pa zato njegov portret Roberta Mugabeja končal na steni kongresnega središča v Harareju, v katerem je potekal osmi vrh gibanja. ⁹¹ Zimbabvejsko naročilo pri jugoslovanskem umetniku sicer ni bilo osamljen primer, saj so denimo iz Etiopije »dobremu slikarju« že leta 1956 poslali poziv, naj portretira njihove državnike. ⁹² Gostovanja jugoslovanskih mojstrov so si kasneje želeli tudi v porevolucionarni Angoli, kamor so sicer prihajali neuveljavljeni umetniki iz vzhodnoevropskih »bratskih« socialističnih držav. ⁹³ Kar zadeva skupinske gostujoče razstave, si je v jugoslovanski likovni umetnosti reprezentativno mesto pridobila sodobna grafika; v izboru, namenjenem za postavitev v desetih afriških državah, sta jo zastopala 102 primerka (avtorjev Mersada Berberja, Janeza Bernika, Janeza Boljke, Bogdana Borčiča, Jožeta Ciuhe, Stojana Čelića, Emirja Dragulja, Iva Friščića, Jožeta Horvata - Jakija, Vladimirja Makuca, Eda Murtića, Jožeta Spacala in drugih). ⁹⁴

Bolj kritičnim opazovalcem iz jugoslovanskih diplomatskih vrst je obzorja o dometih afriške ustvarjalnosti razširil zlasti Drugi svetovni festival črnske in afriške umetnosti in kulture (FESTAC) leta 1977 v Lagosu. Kot so priznavali sami, je skoraj vse dotlej veljalo, da lahko ta kontinent razen svojega folklornega bogastva k sodobni svetovni kulturi prispeva le malokaj. Takrat pa so začeli opaziti tudi modernistične prijeme v afriški gledališki umetnosti, zlasti v Nigeriji, od koder je potem na Beograjski mednarodni gledališki festival (BITEF) prišla tudi prva afriška igralska skupina; ⁹⁵ kasneje so skušali v Beograd pripeljati še zairsko nacionalno gledališče, a se je zataknilo zaradi tehničnih težav. ⁹⁶

Med pogostejšimi oblikami kulturnega sodelovanja z Afriko je bila tudi sedma umetnost, sodelovanje pa ni bilo omejeno le na predstavljanje jugoslovanskih

88 *Vjesnik*, 31. 8. 1989, Dletom za Treći svet.

89 Prav tam.

90 DAMSP, PA, 1974, šk. 173, dokument 44741, 31. 1. 1974.

91 *Vjesnik*, 31. 8. 1989, Dletom za Treći svet.

92 AJ 559, šk. 58, 1956: Jugoslavija - Etiopija, nedatirano.

93 DAMSP, PA, 1978, šk. 5, dokument 433353, 29. 5. 1978.

94 DAMSP, PA, 1980, šk. 145, dokument 46116, 31. 1. 1980.

95 DAMSP, PA, 1975, šk. 191-192, dokument 439693, priloga: Informacija o uslovima za rad u Zapadnoj i Centralnoj Africi na zadacima u oblasti informacija i kulturno-naučne saradnje i aktuelnim problemima, 17. 7. 1975, str. 24.

96 DAMSP, PA, 1980, šk. 145, dokument 456873, 11. 11. 1980.

filmov, ampak je šlo tudi za skupne produkcije. Jugoslovanski filmski izvoz je sicer večinoma ostal komercialnega značaja, pri čemer se je soočal s težavo glede distribucije, saj je bila z izjemo le nekaj afriških držav celotna mreža v rokah tujih zasebnikov.⁹⁷ Nov trg za velike partizanske filmske epopeje se je v sedemdesetih letih odprl v državah, kot sta bili Etiopija in Angola – obe sta se tedaj znašli v fazi revolucionarne preobrazbe in sta skušali tudi v tem smislu »vzgajati« svoje kinematografsko občinstvo.⁹⁸ Potem ko so z jugoslovanskega veleposlaništva za kabinet prvega angolskega predsednika Agostinha Neta priskrbeli kopijo Jankovičeve *Krvave bajke*, so bili Angolci film pripravljeni nemudoma odkupiti, saj se mu je močno vtisnil v spomin.⁹⁹ Čeprav vse jugoslovanske uspešnice niso imele podnapisov v portugalskem jeziku, so bili med gledalci v Luandi dobro sprejeti tudi drugi filmi s partizansko tematiko.¹⁰⁰ Nasprotno pa prikazovanje Deličeve *Sutjeske* pri ameriških filmov vajejenem kenijskem občinstvu ni naletelo na najboljši odziv.¹⁰¹

Na področju književnosti so pri ustvarjanju transkulturnih vezi posebno mesto zasedli Struški večeri poezije. S posredovanjem jugoslovanskih diplomatov so v Strugo prihajali mnogi znani afriški literati. Kmalu po sklenitvi sporazuma o kulturnem sodelovanju z Gano se je tega mednarodno vse bolj uveljavljenega srečanja udeležil predsednik ganskega združenja književnikov Atukwei Okai,¹⁰² za njim pa še več njegovih stanovskih kolegov.¹⁰³ Mestece na jugu Makedonije so obiskovali tudi angolski pesniki,¹⁰⁴ pa tudi tisti iz Gvineje, potem ko je jugoslovansko veleposlaništvo v Conakryju priskrbelo sredstva za nakup njihovih letalskih vozovnic.¹⁰⁵ Najbolj znan afriški udeleženec Struških večerov je bil gotovo prvi senegalski predsednik, pesnik in eden izmed utemeljiteljev teorije *négritude* Léopold Sédar Senghor, ki je leta 1975 prejel zlati venec tega festivala.¹⁰⁶ Z visokimi gosti je dogodek ob Ohridskem jezeru dobival tudi ekskluzivni politični značaj, kar ilustrira pisna pripomba zveznega sekretarja za zunanje zadeve Josipa Vrhovca z začetka leta 1980, ko so makedonski organizatorji nameravali Senghorju kot nagrajencu iz preteklosti ponovno vročiti vabilo za udeležbo: »Nimamo interesa, da Senghor do nadaljnjega prihaja v Jugoslavijo /.../«¹⁰⁷ Po drugi strani pa si je Vrhovčev sekretariat močno prizadeval, da bi v Strugo prišel

97 Cvjetičanin, *Projekcija dugoročne prosvjetno-kulturne suradnje*, str. 57.

98 DAMSP, PA, 1978, šk. 33, dokument 442749, 18. 7. 1978.

99 DAMSP, PA, 1978, šk. 5, dokument 416743, 15. 3. 1978.

100 DAMSP, PA, 1978, šk. 5, dokument 464834, 24. 11. 1978.

101 DAMSP, PA, 1975, šk. 82, dokument 413348, 26. 3. 1974, str. 16.

102 DAMSP, PA, 1975, šk. 37, dokument 416688, nedatirano.

103 DAMSP, PA, 1985, šk. 28, dokument 429243, 21. 7. 1985.

104 DAMSP, PA, 1985, šk. 7, dokument 49071, 20. 2. 1985, str. 20.

105 DAMSP, PA, 1986, šk. 118, dokument 432444, 28. 7. 1986.

106 Spaskovska, *Comrades, Poets, Politicians*.

107 DAMSP, PA, 1980, šk. 145, dokument 4742, 18. 1. 1980.

gvinejski pravosodni minister, nekdanji veleposlanik v Jugoslaviji in obenem tudi Senghorjev pesniški rival Sikhé Camara.¹⁰⁸

SKUPAJ H KULTURNI DEKOLONIZACIJI?

Havanski vrh gibanja neuvrščenih leta 1979 je kulturo prepoznal kot enega izmed temeljev splošnega družbenega razvoja, sredstvo narodne emancipacije in neuvrščenosti ter boljšega medsebojnega razumevanja. Kulturno sodelovanje članic in razširjanje znanj s tega področja naj bi okrepilo skupni intelektualni in materialni potencial, potreben za hitrejši razvoj, zato je bila podčrtana potreba po krepitvi bilateralnega in multilateralnega sodelovanja, tudi z ustvarjanjem skupnih institucij na kulturnem področju.¹⁰⁹ Z jugoslovanskega stališča to še ni pomenilo potrebe po oblikovanju skupne kulturne politike gibanja neuvrščenih, do česar je bila spričo zgodovinskih, političnih in religijskih razlik med njegovimi članicami Jugoslavija precej zadržana.¹¹⁰ So se pa jugoslovanski intelektualci lahko v veliki meri poistovetili s konceptom »humanizma razvoja«, kot ga je v sozvočju z aspiracijami svetovnega Juga razvil Unesco pod vodstvom senegalskega geografa in častnega doktorja Univerze v Beogradu Amadouja Mahtarja M'Bowa. Bistvo tega koncepta je bilo, da vprašanje razvoja ne more biti interpretirano le v ekonomskem, ampak tudi v družbenem in kulturnem smislu. V tem oziru je bil oblikovan tudi zaključek Unescove medvladne konference o institucionalnih, administrativnih in finančnih vidikih kulturnih politik iz leta 1970 – da je razvoj endogen ali pa ga sploh ni in da ima vsak narod, majhen ali velik, kaj prispevati svetu in od njega lahko kaj prejme.¹¹¹ Jugoslovansko marksistično razumevanje kulture je šlo v tem oziru še korak dlje, saj naj ta sploh ne bi imela svojih avtonomnih ciljev, ki bi bili nad cilji občega družbenega razvoja ali zunaj njih.¹¹² Kultura je bila tako postavljena v okvir širših prizadevanj za spremembo globalnih ekonomskih odnosov in sodelovanja med državami v razvoju (Jug-Jug) kot dveh izmed nosilnih projektov gibanja neuvrščenih in njegove paralelne organizacije G-77 v sedemdesetih in osemdesetih letih. V tem zagonu iskanja lastnega izraza v novi svetovni konstelaciji je humanistične intelektualce z jugovzhoda Evrope in tiste s svetovnega Juga povezovalo skupno doživljanje položaja perifernosti in odvisnosti od zunanjih sil, tako v preteklosti kot v sedanjosti, s čimer bi lahko opravila le dokončna emancipacija.¹¹³

108 DAMSP, PA, 1980, šk. 145, dokument 43199, 17. 1. 1980.

109 6th Summit Conference of Heads of State or Government of the Non-Aligned Movement.

110 Kolečnik, Practices of Yugoslav Cultural Exchange.

111 Jacob, Southeast by Global South, str. 259.

112 Cvjetičanin, Švob-Đokić in Jelić, *Kultura i novi međunarodni ekonomski poredak*, str. 12.

113 Jacob, Southeast by Global South, 257.

Prek jugoslovanske komisije za sodelovanje z Unescom so bili ustvarjeni tudi prvi stiki z Afriškimi kulturnimi inštitutom iz Dakarja, ki je po svoji ustanovitvi leta 1972 z aktivnostmi, kot so izobraževanje, raziskovanje, jezikoslovje, razvoj filma ter razvijanje tradicionalnih obrti in umetnosti, prevzel vodilno vlogo pri kulturni »dekolonizaciji in emancipaciji« afriškega kontinenta. Do konca sedemdesetih se mu je pridružilo skupno 19 držav ustanoviteljic.¹¹⁴ V sodelovanju z njegovim direktorjem Basilom T. Kossoujem, ki je bil že predhodno gost zveznega ZAM- TES-a, je bila marca 1980 v Beogradu in deloma v Novem Sadu ter Zagrebu organizirana verjetno največja manifestacija afriške kulture v času socialistične Jugoslavije, poimenovana Dnevi informacij o kulturi Afrike. Večdnevni dogodek ni vključeval le filmskih projekcij in knjižnih razstav, ampak tudi vrsto predavanj in okroglih miz, na katerih so sodelovali ugledni afriški strokovnjaki s področja književnosti, lingvistike in zgodovine, med njimi tudi nekdanji ministri in veleposlaniki, celoten dogodek pa je bil predstavljen kot eden prvih rezultatov prizadevanj za uresničevanje omenjene havanske deklaracije.¹¹⁵

Tudi ključna vprašanja, o katerih so razpravljali tako na razgovorih na posameznih specializiranih inštitutih v Beogradu in Zagrebu kot tudi pred splošno javnostjo (razprave so bile kasneje tudi objavljene), so odzvanjala namere po mobilizaciji kulture in kulturnega sodelovanja kot sredstva boja proti (zahodni) hegemoniji in kot instrumenta ekonomske in tehnološke samostojnosti ter narodne samobitnosti. Po besedah omenjenega Kossouja so v red »tretjega sveta«, političnega in ideološkega koncepta, ne kulturne entitete, kot je poudaril, spadale tudi posamezne majhne evropske države, ki so si nasproti ene ali druge velike sile izborile svojo avtonomijo. Te ne ravno bogate, a tudi ne z zelo nizkim bruto družbenim proizvodom obremenjene države, kot jih je, očitno namigujoč na Jugoslavijo, označil senegalski strokovnjak, so svojo usodo povezale z afriškimi, azijskimi in latinskoameriškimi državami s precej slabšimi razmerami in so zaradi tega v njihovih očeh dosegle velik ugled.¹¹⁶ Glede odnosov z velikima socialističnima nosilkama alternativnih globalizacijskih projektov, Sovjetsko zvezo in Kitajsko, so imeli afriški udeleženci iz zunanjepolitično različno profiliranih držav različne izkušnje, pri čemer se je Sovjetska zveza omenjala tudi kot »ideološki kolonizator«, ki ponuja svoje usluge le pod pogojem sprejemanja njenih ortodoksij.¹¹⁷ Jugoslavijo so, nasprotno, videli kot partnerico, ki spoštuje imperativ enakopravnega sodelovanja, zato je bila tudi ob tej priložnosti nanjo naslovljena vrsta predlogov za sodelovanje oziroma strokovno pomoč na podro-

114 DAMSP, PA, 1980, šk. 145, dokument 4298/3, 22. 5. 1980, priloga: Izveščaj o »Danima informacija o kulturi Afrike«, str. 1.

115 Prav tam, str. 3.

116 Kosu, *Perspektive i svrha*, str. 100–101.

117 Benin, Gabon, *Obala Slonovače*, str. 193.

čjih bibliotekarstva in knjigotrštva, radijske in televizijske produkcije, arheologije, pa tudi pobud za sodelovanje pri raziskovalnih projektih omenjenega dakarskega inštituta.¹¹⁸

V prioritetah jugoslovanskega razvijanja kulturnih vezi s tujino so bile na prvem mestu sosednje, nato neuvrščene in šele na tretjem mestu zahodne države, s katerimi pa je v realnosti potekalo največ izmenjav.¹¹⁹ Kulturno sodelovanje z neuvrščeni državami je začelo upadati že leta 1981, k čemur je bržkone prispevala tudi vsesplošna ekonomska kriza, ki je osušila namenska sredstva ter sprožila polemike med zveznimi in republiški organi o tem, kdo bo nosil kolikšen del stroškov.¹²⁰ V čas slabšanja finančnih zmožnosti Jugoslavije in večine članic gibanja neuvrščeni ter zmanjševanja njegovega vpliva v svetu¹²¹ se umešča še zadnji veliki projekt transkulturnega sodelovanja v tem okviru: Galerija umetnosti neuvrščeni držav »Josip Broz Tito«.

Galerijske prostore v nekdanjem dvorcu Petrovićev v Titogradu (Podgorici) so odprli 1. septembra 1984. Priprave na delovanje galerije so stekle dobra tri leta prej, ko je bil o tej nameri obveščen tudi koordinacijski odbor neuvrščeni v New Yorku, na VII. vrhu leta 1983 v New Delhiju pa se je galerija že omenjala v zaključni deklaraciji, kjer so bile članice tudi spodbujene, naj aktivno prispevajo k ustvarjanju njenega fonda in aktivnosti.¹²² Kot pionirska skupna institucija »kulturne dekolonizacije« naj bi galerija ne le zbirala, hranila in razstavljala izstopajoče arheološke in etnološke artefakte ter sodobne umetnine iz neuvrščeni držav, ampak naj bi postala tudi prostor za izobraževanje in izpopolnjevanje gostujočih umetnikov, hkrati pa delovala kot nekakšno stikališče intelektualne produkcije, povezane z afirmacijo kulturnih vrednot tega dela sveta.¹²³ Opisani integralni pristop k umetnosti kot katalizatorju družbenih izzivov svetovnega Juga je vel tudi iz naslova mednarodne konference »Umetnost in razvoj«, ki je v soorganizaciji Unesca v prostorih galerije potekala oktobra 1985. Konference se je udeležilo 40 udeležencev iz 21 neuvrščeni držav in držav v razvoju, izmed afriških predstavniki Gabona, Gane, Malija, Sejšlov in Ugande.¹²⁴

Na zemljevid se je »ena od najbolj poznanih galerij na svetu«, kot jo je opisal jugoslovanski veleposlanik v Angoli,¹²⁵ vpisala tako, da je stremela k preseganju umetnih razlik med »velikimi« in »malimi« ter med »metropolitanskimi« in

118 DAMSP, PA, 1980, šk. 145, dokument 4298/3, 22. 5. 1980, priloga: Izveštaj o »Danima informacija o kulturi Afrike«, str. 19–21.

119 DAMSP, PA, 1986, šk. 118, dokument 43942, 21. 1. 1986.

120 DAMSP, PA, 1983, šk. 114, dokument 445277, 22. 11. 1983.

121 Atwood Lawrence, *The Rise and Fall. Byrne, Africa's Cold War*.

122 DAMSP, PA, 1984, šk. 155, dokument 435390, 16. 7. 1984.

123 Prav tam.

124 DAMSP, PA, 1985, šk. 153, dokument 7458, 1. 11. 1985.

125 DAMSP, PA, 1987, šk. 149, dokument 04508, 11. 6. 1987.

»obrobnimi« kulturami, pa tudi k rušenju hierarhije razlik, ki so jih vsiljevali določeni kulturni modeli, kot je to v uvodniku galerijskega kataloga opredelil zvezni sekretar za zunanje zadeve Raif Dizdarević.¹²⁶ Načrtovano je bilo, da bi v njenih upravljavskih odborih sodelovali tudi predstavniki drugih neuvrščenih držav, kar je kasneje sprožilo zapleteno proceduro spremembe njenega statuta, zato nadaljnji koraki v tej smeri niso bili storjeni.¹²⁷

Že s poimenovanjem po preminulem predsedniku in enem izmed ustanoviteljev gibanja neuvrščenih, Josipu Brozu - Titu, je Jugoslavija računala, da jo bo ta institucija v glavnem mestu Črne gore vpisala v nadaljnjo politično topografijo tega gibanja, na pomen, ki ji ga je pripisovala, pa kažejo tudi neuspeli načrti, da bi jo odprla indijska premierka Indira Gandhi kot voditeljica predsedujoče članice.¹²⁸ Še bolj vneto kot v prej opisanih primerih se je jugoslovanska diplomatska mreža angažirala pri navezovanju stikov z umetniki, ki so bili pripravljeni darovati svoja dela, kar je bil edini način širjenja galerijske zbirke. V Angoli so denimo posredovali pri umetnikih Paulu Jazzu, Filipeju Salvadorju, Manecasu de Carvalhu, Fernandu Valentinu in Augustu Ferreiri, donirane slike pa so imele povedne naslove: *Trenutek agresije*, *Osvobajanje sužnjev*, *Skrivnost upora*, *Črna solza*.¹²⁹ Iz Afrike je vsega skupaj prispelo 206 eksponatov iz 21 držav, med njimi tradicionalne lesene skulpture, primeri makondske umetnosti, ritualni ščiti in maske ter sodobne slike in grafike.¹³⁰ Del teh eksponatov se je potem tudi vračal v države svetovnega Juga, kjer so bile organizirane gostujoče razstave titograjske galerije (na primer v Harareju, Lusaki in Dar es Salaamu).¹³¹ Jugoslovanski diplomati so umetnike, med drugim znanega zimbabvejskega kiparja Bernarda Matemero, tudi vabili, da so prišli na gostovanja v galerijo in ji nato zapustili tukaj ustvarjena dela.¹³² Med znanimi gostujočimi umetniki sta bila tudi Bunama Kosa iz Gvineje in Vitorio Madonga iz Tanzanije, o vsem skupaj pa so poročali tudi novinarji iz teh držav.¹³³ Glede na to, da so si morali gostujoči umetniki sami plačati drago pot do Jugoslavije, so jugoslovanski diplomati v času zaostrenih razmer predlagali tudi salomonske rešitve, kot je bila ta, da bi namesto priznanega mozambiškega umetnika angažirali nekoliko manj uveljavljenega slikarja ali kiparja, ki bi v Titogradu ustvaril tudi dela za prodajno razstavo, katere izkupiček bi zadostoval za nakup letalskih vozovnic.¹³⁴

126 Piškur, *Druga ozvezdja*, str. 19.

127 DAMSP, PA, 1987, šk. 149, dokument 5494, 9. 9. 1987.

128 DAMSP, PA, 1984, šk. 155, dokument 435390, 16. 7. 1984.

129 DAMSP, PA, 1987, šk. 149, dokument 428719, 15. 6. 1987.

130 DAMSP, PA, 1987, šk. 149, dokument 04508, 23. 6. 1987.

131 DAMSP, PA, 1986, šk. 150, dokument 432558, 28. 7. 1986. Piškur, *Druga ozvezdja*, str. 18.

132 Čelebić, *Galerija umetnosti neuvrščenih*.

133 *Shihata*, 14. 9. 1987, *A Meeting of Non-Aligned Arts*.

134 DAMSP, PA, 1987, šk. 149, dokument 441436, 23. 9. 1987.

SKLEP

Glede na opredelitev v enem izmed jugoslovskih dokumentov, napisanem v sozvočju s splošnimi načeli neuvrščенosti na prelomu iz sedemdesetih v osemdeseta leta, je bila cilj izobraževalnega in kulturnega sodelovanja krepitev zavesti o skupnih družbenih problemih in potrebah, s tem pa tudi utrditev duha solidarnosti med članicami gibanja in drugimi državami v razvoju.¹³⁵ V kolikšni meri je to različnim nosilcem jugoslovskega neuvrščенega internacionalizma uspelo in ali so pri tem zamajali evropocentrično perspektivo, je vprašanje, ki mu na podlagi analiziranih virov ne moremo priti povsem do dna. Jugoslovska diplomacija je v veliki meri ponotranjila obča načela neuvrščенosti, in kar zadeva njeno kulturno vejo, kolikor lahko v primeru Afrike in svetovnega Juga zaradi skrajno omejenih človeških in materialnih virov za njeno izvajanje sploh govorimo o samostojni kulturni diplomaciji, je ta do določene mere presegala tipične naloge propagandne dejavnosti, za tisti čas značilne tako za zahodne kot za vzhodne države. Zgovoren je podatek, da je bilo v primeru Slovenije v prvi polovici osemdesetih let kar 82 odstotkov vseh manifestacij kulturne izmenjave s podsaharsko Afriko izvedenih na tej strani in le preostalih 18 odstotkov v Afriki,¹³⁶ kar samo po sebi govori o naporih, da bi tamkajšnjo umetnost približali jugoslovskega oziroma slovskega občinstvu.

Kot poznavalci lokalnega okolja so imeli jugoslovski diplomati tudi nekaj besede pri tem, katere vrste in kakšna umetnost se je prebila v programe sodelovanja. Pri tem so jih prvotno vodili pomisleki logistične in finančne narave, čeprav so se vsaj v določenih primerih zavedali tudi nujnosti zastopanosti različnih, torej tudi modernih umetniških izrazov pri kulturnih izmenjavah. Zvezni sekretariat za zunanje zadeve je bil vpleten tudi v mednarodne razprave domačih in tujih strokovnjakov na področju izobraževanja in kulture, ki so bile nekako v sozvočju s tedaj porajajočo se postkolonialno mislijo. Skozi te dogodke, organizirane bodisi v Jugoslaviji bodisi v partnerskih neuvrščенih državah, je prišla do izraza pečica jugoslovskih strokovnjakov, ki so povsem suvereno razpravljali o značilnostih in problemih kulturnega ustvarjanja v različnih delih Afrike.

Hkrati pa se je izkazalo tudi, da kulturne politike v posameznih državah članicah gibanja neuvrščенih niso bile naravnane tako, da bi spodbujale široko medsebojno interakcijo.¹³⁷ To ni bila le značilnost Jugoslavije, ampak tudi velikih nacionalnih kultur, kot sta kitajska in iranska, ali različnih indijskih kultur, ki

135 DAMSP, PA, 1980, šk. 145, dokument 4298/3, Medjusobna saradnja nesvrstanih i zemalja u razvoju u oblasti obrazovanja i kulture, nedatirano, str. 1.

136 SI AS 1271, šk. 6, Znanstveno-tehnično in prosvetno-kulturno sodelovanje SR Slovenije z afriškimi deželami v obdobju 1981–1984, 4. 6. 1985.

137 Cvjetičanin, Švob-Đokić in Jelić, *Kultura i novi međunarodni ekonomski poredak*, str. 36.

se jim ni uspelo konstituirati kot subjekt, ki bi vzpostavil vezi z drugimi kulturami svetovnega Juga, ampak so bile podvržene transferjem le v odnosu z zahodnoevropskimi kulturami.¹³⁸ Za kulturno sodelovanje v obravnavanem (sorazmerno kratkem) času razcveta ideje vsestranskega medsebojnega sodelovanja neuvrščenih držav in držav v razvoju lahko torej trdimo podobno kot za medsebojno ekonomsko integracijo tega dela sveta,¹³⁹ namreč, da je le redko prešlo iz administrativno postavljenega okvira v samostojno življenje, ki bi se odvijalo na pobudo neinstitucionalnih subjektov. Ko so se v kaotičnih razmerah konec osemdesetih let mnoge izmed komaj dobro vzpostavljenih transkulturnih vezi z Afriko ošibile in pretrgale, jih je bilo še toliko težje ponovno vzpostaviti, potem ko se Jugoslavija in njene naslednice niso več pojavljale kot ključni evropski člen gibanja neuvrščenih.

138 Prav tam, str. 68.

139 Ramšak, Poskus drugačne globalizacije, str. 779.

Nadja Zgonik

NEUVRŠČENA UMETNOST. DEFINICIJA V NASTAJANJU*

V zadnjih letih teče živahno opredeljevanje do vprašanja, kako definirati likovno umetnost, ki je po drugi svetovni vojni nastajala na jugoslovanskih tleh. Novo odkrivanje umetnosti na evropskem vzhodu v času po padcu železne zavese, ki so ga prej onemogočale napetosti hladnovojnega spopada, je sprožilo simplicistično definicijo umetnostne produkcije druge polovice dvajsetega stoletja v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji kot vzhodne umetnosti. Opredelitev naj bi bila enako veljavna tako za Jugoslavijo kot za vse postkomunistične države, kljub njenemu specifičnemu položaju, saj ni bila vključena v Varšavski pakt. Sicer naj bi tudi znotraj same vzhodne umetnosti obstajala bipolarnost: po eni strani je v tem času nastajala ideološko dirigirana umetnost, ki jo je usmerjala vladajoča politika, torej političnoprogramsko oziroma ideološko podprta umetnost, ki ji je bil namenjen celoten javni prostor, ob njej pa gverilska, politično subverzivna umetnost kulturniških alternativcev v *undergroundu*. Ker so bile prav politične spremembe v vzhodni Evropi v umetnostnozgodovinski literaturi, v kateri je dominiral zahodni kanon, sprožilec

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.4

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

ukvarjanja z dotlej spregledanim segmentom umetnosti velikega dela Evrope, se je determiniranost z družbenopolitičnim okvirom v definiranju uveljavila kot interpretativni okvir, iz katerega se je bilo umetnosti na specifičnih geostrateških pozicijah, kot je bil na primer jugoslovanski prostor, zelo težko izviti. A se v zadnjem času na znanstvenih konferencah in v razpravah prav na tem področju razčiščevanju definicij dogajanja v umetnosti in širše v popularni kulturi v Jugoslaviji posveča vse več pozornosti. Za politično identiteto te države je bilo značilnih kar nekaj posebnosti; bila je socialistična, a je vključevala elemente tržne ekonomije, namesto državne je uvedla družbeno lastnino in bila je politično oziroma blokovsko neuvrščena. Vprašanje o malo reflektirani samoumevnosti, da pojma postkomunistična umetnost in vzhodna umetnost naredimo za identična in zamenljiva, pri čemer »vzhodnost« ni določena z geografskim položajem ali pripisano ji »kulturno esenco«, temveč gre za politično oznako, je kot eden prvih sprožil Igor Zabel, ko je problematiziral rabo izraza »nekdanji vzhod«. ¹⁴⁰ Spraševal se je, le zakaj naj bi nekaj iz preteklosti, kar je bilo opuščeno (socializem), določalo sedanost, in to kljub temu, da razlike v politični ureditvi med zahodom in vzhodom ni več. Zabel je kot prelomno umetnostnozgodovinsko obdobje opredelil čas po letu 1980 in v nadaljevanju trdil, da je jugoslovanska (in s tem slovenska) umetnost takrat zaradi spremenjenih družbenopolitičnih okoliščin (smrt predsednika Tita, po eni strani uvajanje tržne ekonomije in demokratizacija, po drugi pa vračanje centralizma in ideološke kontrole) začela prevzemati identiteto socialistične umetnosti, kar v preteklosti ni bila. ¹⁴¹ Pri tem lahko sklepamo, da je bila na novo opredeljena identiteta Jugoslaviji vsiljena kot instrumentalizacija novih geopolitičnih razmerij, saj je v osemdesetih letih, ko se je »zahod« postavil kot zmagovalec v hladni vojni, odpadel njegov interes, da bi v Jugoslaviji videl državo, ki bi bila »nekje vmes«.

Če se torej še nekaj desetletij po koncu hladne vojne sprejemanje definicije jugoslovanske umetnosti kot vzhodne ni zdelo problematično, je položaj danes, s spremenjenim pogledom na globalno sliko umetnosti, drugačen. Ta podoba ni več ujeta v binarni sistem zahodna : vzhodna umetnost. Zdaj ko je v integralno shemo vključen globalni jug, se vrednotenjski model spreminja. Črno-bela slika sveta, sestavljenega iz teritorijev umetniške svobode na zahodu in politično-ideološko dirigirane umetnosti (ki jo je le občasno sprovciral *underground*) na vzhodu, je postala stvar preteklosti. Zavest o precej kompleksnejših svetovnih razmerjih se vse širše uveljavlja. V teh novih mentalnih okoliščinah se položaj Jugoslavije v času od leta 1945 pa do padca Berlinskega zidu kaže kot poseben, v tej svoji specifičnosti pa je prav zaradi elementov, na katerih je bila utemeljena

¹⁴⁰ Zabel, *Intimacy and Society*, str. 81.

¹⁴¹ Prav tam.

udeležba Jugoslavije v (kulturni) hladni vojni, simptomatičen in vreden posebne pozornosti. V kontekstu postkolonialnih raziskav nas zanimajo prakse kulturne politike neuvrščenih, kriza liberalnega kapitalizma pa nas usmerja v preverjanje drugačnih oblik lastnine, na primer družbene. Pri vsem tem so ključna načela medkulturne izmenjave, predvsem pa sledenje njenim tokovom v specifičnih okoliščinah politične ureditve sveta po drugi svetovni vojni.

Po letu 2000 se je med zgodovinarji v državah, ki so po razpadu socialistične federativne Jugoslavije nastale na njenem prostoru, postopoma začelo prebujati zanimanje za specifične jugoslovanske mednarodne kulturne politike in oblike medkulturnih povezav. Predvsem se je v ospredju znašlo vprašanje, v kako veliki meri so ZDA kot kapitalistična velesila sooblikovale jugoslovansko socialistično družbeno realnost. Med hrvaškimi zgodovinarji je te teme, od gospodarske pomoči ZDA takoj po Informbiroju in prekinitvi stikov z vzhodnim blokom do ameriških propagandnih akcij na jugoslovanskih tleh, kot je bila postavitve razstave *Samopotrežba ZDA (Supermarket USA)* na zagrebškem velesajmu leta 1957, prvi začel raziskovati Tvrtno Jakovina. Leta 2002 je izšla njegova prva monografija *Socializem na ameriški pšenici (1948–1963)*, leta 2003 naslednja, z naslovom *Ameriški komunistični saveznik. Hrvati, Titova Jugoslavija i Sjedinjene ameriške države 1945–1955*, istega leta pa še razprava *Narodni kapitalizem protiv narodnih demokracija. Ameriški super-market na Zagrebačkom velesajmu 1957. godine (Zbornik Mire Kolar Dimitrijević, 2003)*. V Srbiji pa je vplive ameriške popularne kulture, predvsem glasbe in filma, na jugoslovansko kulturo že pred letom 2010 začela preučevati Radina Vučetić (Rokenrol na zapadu istoka – slučaj Džuboks in Džez je sloboda: džez kao ameriško propagandno oružje u Jugoslaviji v *Godišnjaku za društvenu istoriju* leta 2007 in 2009 ter Kauboji u partizanskoj uniformi: Ameriški vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. veka v reviji *Tokovi istorije* leta 2010). Pred tem so bile tovrstne teme deležne kvečjemu kakšnih specialističnih mednarodnih raziskav, ki so v ospredje postavljale politično in gospodarsko zgodovino, kulturi je bilo posvečene manj pozornosti.

Razstava *Socializem in modernost: umetnost, kultura, politika 1950–1974 (Socializem i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950–1974)*, ki je bila ob koncu leta 2011 postavljena v zagrebškem Muzeju suvremene umjetnosti, je prva segla širše od zgolj preučevanja amerikanizacije jugoslovanske kulture. Lahko jo označimo kot prelomno v več pogledih. Pozornost je usmerila na vsa področja; preverjala je stališča in povezave med politiko, kulturo in umetnostjo. Ta način je omogočil postavljanje določenih zaključkov o identiteti umetnosti tistega časa in odprl prostor za njeno opredeljevanje onstran definicije z njeno geopolitično vzhodnostjo ali s pojmom amerikanizirane popularne kulture. Že samo s postavitvijo teze o kontinuiteti povojne jugoslovanske (socialistične) umetnosti s pred-

vojno umetnostjo kraljevine Jugoslavije se je njena definicija premaknila v kontekst preučevanja zahodnih povezav skozi tradicionalne kulturne vplive, ki so prevladovali v preteklih stoletjih, kot osnove za njen povojni razvoj.

Povojna jugoslovanska kulturna individualnost je bila kljub spremembi političnega sistema in družbeni revoluciji lahko potrjena iz razmerja s predvojno kulturo, a se je bilo treba do tega vprašanja opredeliti na novo. Ljiljana Kolečnik vztraja pri opredelitvi, da se je pri nas v zgodnjih petdesetih letih odvijal proces rekonstrukcije modernizma. Pri tem misli na nujo pripenjanja na predvojno modernistično izkušnjo, ki jo je kratko sorealistično obdobje poskušalo dekonstruirati. Iz zgodovine sicer povsem izključi izkušnjo partizanske umetnosti, saj je vanjo očitno ne more umestiti ne kot poskus modernizacije umetnosti ne kot zgolj tendenčno umetnost. Sintagma »proces rekonstrukcije modernizma« Kolečnik uporabi tudi zato, da z njo potrdi udeležanje procesa, ki se je končal sredi petdesetih let z uspešnim »rekonstruiranjem izraznih sredstev moderne umetnosti, obrzdanjem začetnega odpora proti abstrakciji in vzpostavljanjem odnosa medsebojnega zaupanja med likovno kritiko in abstraktno umetnostjo«. ¹⁴² Piše, da je bil

»proces rekonstrukcije modernizma v Jugoslaviji po razhodu s SZ nedvomno determiniran z zelo podobnim (političnim) pričakovanjem in v tem smislu pojav in sprejemanje abstraktne umetnosti na jugoslovanskem kulturnem prizorišču nista bila le odgovor domačega okolja na potrebo po 'modernizaciji' likovne proizvodnje, temveč potrditev njenega dejanskega odmika od totalitarne doktrine sorealizma in opredelitev za tip kulturne politike – s sprejemanjem omenjenega simboličnega pomena abstrakcije – ki je jugoslovansko družbo zblíževala z ethosom svobodnega sveta«. ¹⁴³

Tako prepletanje političnih in inherentno umetniških motivov, kot jih zaznamo v ozadju dogajanja na domači likovni sceni, bi srečali ob koncu štiridesetih in v prvi polovici petdesetih let povsod v Evropi (z izjemo držav vzhodnega bloka). ¹⁴⁴

Že v programu Zveze komunistov Jugoslavije, sprejetem na sedmem kongresu v Ljubljani med 22. in 26. majem 1958, ¹⁴⁵ sta bila poudarjena osvobajanje umetniškega in kulturnega življenja od administrativnega vpletanja organov oblasti, od etatističnih in pragmatističnih koncepcij kulturne ustvarjalnosti, in »boj proti razredno-buržoazni mistifikaciji družbene zgodovine in kulturnih vrednot, boj proti nevednemu, primitivističnemu in sektaškemu podcenjevanju fonda, ustvarjenega v preteklosti, ki ga socialistična družba kot naravna in zgodovinska dedinja pozitivne kulturne zakladnice sprejema in kultivira kot enega od elementov izgradnje brezrazredne družbe«. ¹⁴⁶

¹⁴² Kolečnik, *Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost*, str. 130.

¹⁴³ Prav tam.

¹⁴⁴ Prav tam.

¹⁴⁵ *Program Saveza komunista Jugoslavije*, str. 245.

¹⁴⁶ Prav tam, str. 246.

Razstavo *Socializem in modernost* so po zamisli Ljiljane Kolečnik pripravili avtorji Sandra Križić Roban, Tvrtko Jakovina, Dejan Kršić in Dean Duda, ki so za katalog tudi prispevali poglobljene znanstvene razprave. Že v skupnem uvodniku so poudarili sociološko izhodišče kot temeljni vidik obravnavanega umetnostnega obdobja, pa tudi vprašanje, kakšna je povezava med procesi modernizacije kulture v nekdanji jugoslovanski družbi in mednarodno modernistično vizualno kulturo. V ospredje so postavili vprašanje, ali je ta lahko pripeljala do identifikacije z modernostjo.¹⁴⁷ Njihova hipoteza je bila, da je jugoslovanska povojna socialistična družba prevzela vlogo producenta lastne vizije modernosti. Izhodiščni namen razstave je bil, da se »vsaj delno nevtralizirajo posledice dvajsetletne trivializacije emancipatorskih učinkov socialističnega koncepta kulture, ali drugače, da preverimo nekaj novih interpretacij povojne moderne jugoslovanske umetnosti, ki so nastale v okvirih narativov novih nacionalnih zgodovin umetnosti dežel nekdanje Jugoslavije«. ¹⁴⁸

Odločilna politična prelomnica, ki je bila v povojni Jugoslaviji vzgon za spremembe, na podlagi katerih je lahko nastala zgoraj opisana situacija, je bil spor z Informbirojem junija 1948, katerega posledica je bila izključitev Jugoslavije iz Varšavskega pakta. Ker je prenehala pritekati gospodarska pomoč iz SZ, jo je bila Jugoslavija prisiljena poiskati na Zahodu. Ni je dobila od komunizmu naklonjenih zahodnih demokracij, temveč od protikomunističnih ZDA. Interes za sodelovanje med Jugoslavijo in ZDA je bil obojestranski. Prva je potrebovala podporo na ekonomskem področju, druga je krepila svoj politični položaj na vzhodu Evrope. Ekonomska pomoč ZDA je bila odločilna za to, da se je Jugoslavija postavila na noge. Njen položaj je bil v tedanji polarizirani sliki sveta izjemen, saj ji je v času, ko je v svetu vladala doktrina hladne vojne, uspelo zasesti poseben medblokovski položaj. V ZDA so jo imenovali »ameriški komunistični zaveznik«. Hitro je začela eksperimentirati z razvojnimi oblikami socializma. Zavrnila je temeljne usmeritve sovjetskega socializma, to je centralizirano upravljanje in državno lastnino, namesto tega je uvajala družbeno lastnino, začela je postopno decentralizacijo in se lotila uvajanja delavskega samoupravljanja.¹⁴⁹ Postopen dvig življenjske ravni in vzpostavitev države blaginje sta bila cilja, ki so si jih postavili politiki, da bi svetu prepričljiveje pokazali, da obstaja tudi komunizem drugačnega tipa od tistega, ki ga je razvijala Sovjetska zveza, in da je socialistična družbena ureditev lahko tudi privlačna. Z novostmi, ki jih je Jugoslavija uvajala v socialistični sistem, je spodkopavala idejno monolitnost vzhodnega bloka in pridobivala politična zavezništva, ki jih je močno potrebovala, seveda le do te mere, da niso ogrožala njene suverenosti.

147 Kolečnik, *Socijalizam i modernost*, str. 5.

148 Prav tam.

149 Repe, *Vpliv zahodnih držav na domači sceni*, str. 361.

Da bi postala sprejemljiva za zahod in da produktov njenega gospodarstva, ki si je prizadevalo za izvoz na zahodne trge, ne bi več dojemali v kontekstu neprivlačne, tržno nekonkurenčne socialistične oblikovalske povprečnosti, je Jugoslavija začela bolj upoštevati tržne zakonitosti. Usmerjenost v modernost, ki jo je poosebljal zahod, je pomenila tudi eksperimentalno preverjanje, kako dopustiti poskuse infiltracije oblik zahodne kulture v državo s sistemom, ki je bil zaradi specifične politične pozicije v vmesnem prostoru med principi vzhodne umetnostne produkcije, socialističnega realizma, in zahodnih tokov, ki so jih ZDA usmerjale v abstraktno umetnost. Zoran Kržišnik, iniciator ljubljanske mednarodne grafične razstave leta 1955 in dolgoletni vodja ljubljanskega grafičnega bienala, kot se je prireditelj imenovala od leta 1973, je na vprašanje, kakšen je bil odnos politike do prozahodno usmerjene galerijske dejavnosti, odgovoril: »Umetnost je bila izrabljena kot most za premagovanje nezaupanja iz tujine. Motiv je bil gospodarski prodor. Dejansko ni šlo za opozicijo, temveč za dopolnitev.«¹⁵⁰ S postopnim odmikom od socialističnega realizma in sprejemanjem modernizma zahodnega tipa se je začelo odpirati novo umetnostno polje, ki je omogočalo, da se je Jugoslavija na razstavah, s katerimi je gostovala v tujini, prikazovala kot zunaj(vzhodno)blokovska država, ki umetnikom ne diktira izraza in dopušča umetniško svobodo. Ne nazadnje je šlo za dva različna »naročnika«, liberalni in demokratični zahodni svet, ki mu je bilo treba predstaviti blesteči »brand« socializma, in na drugi strani pravoverno marksistično politično večino doma. Marketing je bil nekaj, česar se je Jugoslavija začela ob koncu petdesetih let pospešeno učiti. Politika je spoznala, da moderno umetnost potrebuje v mednarodnih krogih, v komunikaciji s svetom, za premagovanje nezaupanja do mlade socialistične države. Pri tem ni šlo le za to, da bi si Jugoslavija prizadevala za trženje simbolnega kapitala na prizorišču zunanje politike, za ugled in prepoznanje politične relevantnosti, temveč je bilo pomembno tudi prizadevanje za monetarizacijo blagovne znamke Jugoslavija, da bi lahko uspešno tržila svoje proizvode, ki bi jih krasili modernost in naprednost. Nastopanje na mednarodnih trgih je kot »talilni lonec« proizvajalo jugoslovansko identiteto, ki v notranjepolitičnih razmerjih ni obstajala, in sicer tako, da je bila kar najbolj uporabna za komunikacijo navzven. Izkazalo se je, da je kulturna diplomacija še kako učinkovita za izvajanje politike mehke moči, v prvi vrsti kot pomoč imidžu jugoslovanskega gospodarstva pri blagovni menjavi in pridobivanju za gospodarski razvoj pomembne tuje valute.

O ambicioznosti države na področju politik kulturne izmenjave z zahodom pričata njena sposobnost prilagajanja in odprtost do sistemov umetnostne prezentacije, veljavnih za zahodni svet. Na začetku leta 1966 je bila v The Corcoran

150 Neobjavljen pisni intervju z Zoranom Kržišnikom, Nadja Zgonik, 2004 (zapis hrani avtorica).

Gallery v Washingtonu na povabilo galerije odprta razstava *Jugoslavija: sodobni trendi: mlajša generacija* (*Yugoslavia: Contemporary Trends: The Younger Generation*). To je bil dotlej največji prikaz sodobne jugoslovanske umetnosti v ZDA. Predstavitev je bila sedma v nizu razstav – za Nemčijo, Japonsko, Francijo in drugimi – na katerih je galerija, ki je bila sicer usmerjena v umetnost starejših obdobij, pod vodstvom direktorja Hermanna Williamsa Jr. začela pripravljati nacionalne preglede sodobne umetnosti.¹⁵¹ Pogoja, da selekcijo del za razstavo opravi ameriški kustos,¹⁵² jugoslovanska stran najprej ni želela sprejeti,¹⁵³ in galerija končno temu ni nasprotovala. Kar je nastalo, je bil revidiran seznam umetnikov, kombinacija kustosovega predizbora in novih imen, dodanih po Williamsovem šesttedenskem poletnem obisku Jugoslavije in obiskovanju ateljejev umetnikov v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani.¹⁵⁴ Dejstvo, da je bilo mogoče potrditi izbor jugoslovanskih umetnikov, ki ga je opravil tuji kustos, priča o pripravljenosti državne kulturne politike, da kriterije vrednotenja, kaj je umetnostno pomembno, prepusti pogledu od zunaj. Očitno je tudi sprejemanje stališča, da so za uspešno vključevanje umetnikov v mednarodni umetnostni sistem odločilni strokovni, in ne politični kriteriji. Obsežna predstavitev enainpetdesetih del trinajstih avtorjev je bila za ameriško javnost pozitivno presenečenje. Kritika je ugotavljala, da avtorji »dosledno ignorirajo uradno dogmo socialističnega realizma, ki že štirideset let onesposablja umetnike v SZ«,¹⁵⁵ in da je »današnja umetnost, ki jo ustvarjajo v komunistični Jugoslaviji, vse kaj drugega kot to, kar si običajno predstavljamo pod pojmom komunistična umetnost«. ¹⁵⁶ Ugotavljali so, da so umetniki v Jugoslaviji presenetljivo svobodni, kar je že v svojem govoru na odprtju razstave poudaril tudi jugoslovanski ambasador v ZDA Veljko Mićunović.¹⁵⁷ V komunikaciji z zahodom sta se usmerjenost v modernost in prozahodna orientacija obrestovali, saj je to, da je komunistična država v celoti sprejemala zahodni umetnostni kanon, predvsem pa prakticirala koncept osebne svobode, vsaj v smislu dopuščanja raznovrstnih umetniških izrazov, od abstraktnih teženj do figuralike, zahodno javnost naravnost navdušilo.

Na področju kulturne izmenjave z zahodom pravih izhodišč, da bi vanjo vključevali tudi kulturno politiko neuvrščeni, ki jo je Jugoslavija začela voditi v šestdesetih letih, ni bilo. Popularni trend razstavljanja naivne umetnosti po svetu bi sicer lahko bil prvi poskus v smeri podpiranja umetnosti, ki se s svojo

151 AJ 559, šk. 89, Dopis Hermanna Williamsa Aleksandru Zambeliju, 8. 10. 1963.

152 Prav tam.

153 AJ 559, šk. 89, Dopis 03-55/79, 24. 5. 1965.

154 Prav tam.

155 Blumenfeld, Slovenes without Marx.

156 Getlein, Out of Yugoslavia.

157 AJ 559, šk. 89, Remarks by Yugoslavian Ambassador V. Micunovic at the preview of the exhibition, 7. 1. 1966.

deformalizacijo izmika zahodnim kanonom visoke umetnosti in dopušča, da se likovno izražajo tudi tisti, ki nimajo možnosti priti do akademske izobrazbe. A dejstvo je bilo, da so zahodni umetniški trg in umetniške institucije za jugoslovansko umetnost pomenili edino obstoječo mrežo, v katero se je bilo mogoče vključevati, da bi uveljavili domače umetnike po svetu, jim priskrbeli vidnost in prepoznavnost, pa tudi, da bi njihovo vrednost preverili na konkurenčnem umetniškem trgu, ki ga na vzhodu ni bilo. Da je v jugoslovanski kulturni politiki obstajala tudi motivacija za preverjanje veljave umetniških opusov skozi optiko svobodnega trga, priča poskus vzpostavitve »državne« prodajne galerije Adria Art Gallery leta 1967 v New Yorku (na elitni lokaciji na Madison Avenue), ki pa je živel komaj dobro leto dni.¹⁵⁸ Nastala je v povezavi z gospodarstvom, a je prav nerazumevanje gospodarske družbe za specifične umetnostnega tržišča povzročilo njen hitri konec. Njen iniciator je bil Zoran Kržišnik, sijajni promotor prozahodnjaško usmerjene jugoslovanske umetnosti na zahodu in podpornik državnih političnih konceptov, ko je bilo treba organizirati globalno umetnostno podobo sveta doma in Jugoslavijo v kontekstu notranje politike afirmirati v duhu ideologije neuvrščenih z globalno usmerjeno umetnostno prireditvijo.

Prav ljubljanski grafični bienale, ustanovljen leta 1955, je bil najpomembnejša umetnostna prireditev v Jugoslaviji, ki je pomagala utrjevati idejo neuvrščenosti, je prepričana Bojana Videkanić.¹⁵⁹ Z inkluzivno politiko brez političnih razlik in dopuščanjem (poleg nacionalnih) tudi individualnih prijav je bil tista prireditev, ki je v Jugoslaviji artikulirala pojem neuvrščenega modernizma.¹⁶⁰ Zoran Kržišnik je že ob drugi razstavi leta 1957 v uvodnem besedilu v katalogu zapisal, da je umetnost poleg estetskega doživetja lahko tudi pot medsebojnega spoznavanja in razumevanja med narodi vseh delov sveta in različnih svetovnonazorskih pogledov.¹⁶¹ Čeprav ga je osebno bienale zanimal bolj kot odskočna deska za navezovanje stikov s tujimi direktorji galerij in kustosi muzejev ter prodiranje jugoslovanske umetnosti na zahod, kot pa da bi se angažiral v smislu razvijanja platforme za prikazovanje globalno neznane umetnosti tretjega sveta in prispeval k njeni svetovni afirmaciji, je s prireditvijo, ki jo je vodil, ustvarjal prizorišče, ki bi, če bi premoglo ustrezno refleksijo, lahko postalo jedro umetnosti tretje poti.

Lilijana Stepančič analizira pozitivne učinke, ki jih je imel ljubljanski grafični bienale na kulturo afriških držav, in se sprašuje, kdo je prireditev bolj potreboval, umetniki ali politiki.¹⁶² Afriški umetniki v diasporah niso imeli možnosti, da bi

158 Več o tem Zgonik, *Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu*.

159 Videkanić, *Nonaligned Modernism*, gl. poglavje 4, *The Ljubljana Biennale of Graphic Arts: Articulating Nonaligned Modernism*, str. 176–213.

160 Prav tam.

161 Kržišnik, *II. mednarodna grafična razstava*.

162 Stepančič, *Pionir sprememb*, str. 52.

bili vključeni v predstavitve držav, kjer so živeli prej, niti niso dobili priložnosti, da bi nastopili kot zastopniki držav, v katere so se priselili, zato je bila možnost individualnih prijav na bienale odrešilna.¹⁶³ Prav tako se je le v Ljubljani lahko zgodilo, da je v času, ko je leta 1962 generalna skupščina OZN sprejela resolucijo, s katero je obsodila južnoafriško politiko apartheida in pozvala države k bojkotu te države, grafični bienale v opoziciji z uradnim jugoslovanskim političnim stališčem prikazoval dela umetnikov iz Južne Afrike, ki bi jih lahko opredelili kot alternativo ali *underground*, saj so izražala kritiko apartheida.¹⁶⁴ Prav udeležbe na mednarodnih prireditvah, pravi Stepančič, so bile del procesov, ki so potekali v novih afriških državah in so zadevali oblikovanje nacionalnih kultur – v skladu s prepričanjem, da umetnosti lahko uspe odraziti eksistenco določenega naroda.

Stepančičeva zaključuje besedilo z mislijo, da je prav ljubljanski grafični bienale odigral pionirsko vlogo pri zavzemanju za nove definicije afriške umetnosti, pri čemer je mogoče definicijo postkolonialnega modernizma v veliki meri tudi nasloniti na hierarhizacijo med vodilno umetnostjo, ki nastaja v umetnostnih središčih, in tisto, ki je od njih odmaknjena, torej na delitev med centralno in periferno umetnostjo,¹⁶⁵ ki poenoti oblike umetniškega ustvarjanja v političnih geografijah z margine, kar velja tudi za Evropo, razdeljeno na umetniške velesile in obrobne akterje.

Najoprijemljivejši rezultat gibanja neuvrščenih je bila v Jugoslaviji poleg grafičnega bienala spodbuda postkolonialnemu zbirateljstvu. Za prevladujočo miselnost tistega časa je sicer značilno, da kiparska in slikarska dela iz neuvrščenih držav niso končala v jugoslovanskih muzejih moderne umetnosti, pač pa v etnografskih muzejih. Jasnega pogleda na to, kakšnemu interesu ti predmeti strežejo, namreč ni bilo. Ali so predmet etnografskega ali antropološkega interesa, so rokodelski ali umetniški izdelki, so primeri ljudske umetnosti, je to naivna umetnost ali pa umetnost, ki eksperimentalno raziskuje fuzijo zahodnih vplivov z lastno kulturno tradicijo? V Jugoslaviji je bila za spoznavanje kultur azijskih, afriških in latinskoameriških dežel, o katerih kljub odličnim stikom ni bilo dovolj informacij, prelomna ustanovitev Muzeja neevropskih kultur v dvorcu Goričane pri Medvodah leta 1964.¹⁶⁶ To je bila prva javna državna kulturna institucija, ki je v Jugoslaviji odrazila težnje političnega gibanja neuvrščenih. Uspešen in zelo obiskan muzej je od njegovega začetka do konca leta 1990 vodila etnologinja Pavla Štrukelj. Vse do ustanovitve Muzeja afriške umetnosti – zbirke Vede in dr. Zdravka Pečarja v Beogradu leta 1977 je bil to edini jugoslovanski muzej, ki je ciljno predstavljal kulture zunajevropskih, v največji meri neuvrščenih držav.

163 Prav tam, str. 58.

164 Prav tam, str. 59–60.

165 Prav tam, str. 63.

166 Palaić, Muzej neevropskih kultur v Goričanah.

Omeniti moramo še, da so v teh novih javnih muzejih pri oblikovanju zbirk o neevropskih kulturah uporabili v zbirateljskih politikah princip, ki je presegel kolonialno sestavljanje zbirk. Slednje niso nastajale od zgoraj navzdol, pač pa iz relacij med muzejskimi delavci, ljubiteljskimi zbiralci, v povezavah s študenti iz neuvrščenih držav, dopolnjevale so se iz donacij študentov, umetnikov, veliko tudi iz donacij predsedništva Jugoslavije.¹⁶⁷ Šele v zadnjih desetletjih se je tudi po svetu uveljavil trend spreminjanja imena »etnografski muzej« v »muzej svetovnih kultur«. Edina (tudi z imenom označena) ustanova, posvečena neuvrščeni umetnosti, je bila leta 1984 v Titogradu (danes Podgorica) v Črni gori ustanovljena Galerija umetnosti neuvrščenih držav Josip Broz Tito, namenjena zbiranju in predstavljanju umetnosti in kultur neuvrščenih držav in držav v razvoju. Leta 1994 se je preimenovala v Galerijo sodobnih umetnosti, a je ohranila umetniško zbirko iz neuvrščenih dežel.

V zadnjem času lahko opazujemo, kako pojem neuvrščenosti uspešno migriira iz sfere politične ideologije v sfero umetnostnozgodovinske terminologije in postaja vse bolj popularen ter prisoten v literaturi. Od leta 2011 je Muzej savremene umetnosti v Beogradu s finančno pomočjo Erste Stiftung vodil raziskovalni projekt Neuvrščeni modernizmi (Nesvrstani modernizmi), v okviru katerega je v letih 2015 in 2016 izšlo šest knjižic, ki obravnavajo različne vidike gibanja. Termin neuvrščeni modernizem (*nonaligned Modernism*) je leta 2013 v naslovu svoje doktorske disertacije uporabila Bojana Videkanić – disertacija *Nonaligned Modernism: Yugoslavian Art and Culture from 1945–1990* je leta 2019 izšla v knjižni izdaji z naslovom *Nonaligned Modernism: Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*. V njej ima ljubljanski grafični bienale osrednjo vlogo. Neuvrščeni modernizem je leta 2016 v naslovu knjige uporabil tudi Armin Medosch, ko je govoril o estetiki gibanja Novih tendenc;¹⁶⁸ malo drugačen naslov, *Neuvrščena modernost (Nonaligned Modernity)*, pa je označeval razstavo Zbirke Marinko Sudac in njegovega Muzeja avantgardne umetnosti, ko je leta 2016 gostovala v Centru za sodobno umetnost FM v Milanu. Sočasno je bila v Umetnostni galeriji Maribor na ogled razstava *Neuvrščeni pop*, ki jo je pripravila Petja Grafenauer. V zadnjih letih je bilo organiziranih veliko dogodkov, znanstvenih konferenc in razstav, ki se ukvarjajo s kulturnimi fenomeni gibanja neuvrščenih, a so se uporabi termina, ki bi povezal neuvrščenost s specifičnim umetnostnim izrazom, previdno izognili. Tu bi izpostavila razstavo *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*,¹⁶⁹ ki jo je leta 2019 pripravila Bojana Piškur v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova v Ljubljani in je leta 2020 gostovala v južno-

167 Prav tam, str. 200–202.

168 Medosch, *New Tendencies*.

169 Ob razstavi je izšel katalog: Soban, *Južna ozvezdja*.

korejskem Gvangdžuju, leta 2021 pa na Reki. Ob obeleževanju šestdesete obletnice beograjske prve konference gibanja neuvrščenih leta 2021 se je količina različnih obravnav tega gibanja močno povečala.

Bojana Videkanić odkriva neuvrščeni modernizem v umetnosti od konca druge svetovne vojne do leta 1980 in rekonstruira kulturno gibanje neuvrščenih kot pot, ki se je na področju kulture odvijala vzporedno s političnim in globalnim sodelovanjem. Pojem povezuje z značilnostmi, ki so oblikovale jugoslovansko družbo, kot sta boj za narodno osvoboditev in postkolonializem, ter opozarja na težnje po upoštevanju zahodnega kanona, a hkrati na obstoj zavesti o njegovih pomanjkljivostih, saj ni govoril o kolonializaciji in izkušnji vojne za osvoboditev. Poudarja potrebo neuvrščenih, da bi zahodnemu modelu vtisnili svoj vzorec ter ustvarjali protiiperialistično, protikolonialistično in transnacionalno kulturo, ali drugače, prikazuje, kako so se lahko v umetnosti odražale težnje naprednih političnih gibanj kot možnost odklona od kolonializma in kapitalizma.¹⁷⁰

A dejstvo je, da je pojem neuvrščena umetnost sodoben terminološki produkt, ki v zgodovinskem času gibanja neuvrščenih, v šestdesetih in sedemdesetih letih, kot označba za dogajanje v umetnosti ni obstajal. Ob teoretsko razdelanih političnih in družbenih načelih gibanja neuvrščenih, njihov glavni teoretik je bil Edvard Kardelj, je kulturni vidik ostajal brez programskih izhodišč, tudi terminološko se pojem ni uveljavil, kulturna politika ni kazala prave potrebe po njegovi identifikaciji. Nanj se ni odzivala niti alternativna umetniška scena z gibanji ali umetniškimi manifesti, čeprav se je predvsem v šestdesetih letih močno identificirala s procesi dekolonializacije in osvobodilnimi gibanji. Ivana Bago ugotavlja, da bi se bilo pri definiranju fenomena neuvrščenosti na področju kulture mogoče nasloniti predvsem na obstoječe protikolonialistične teorije Frantza Fanona, ki so v zadnjem času široko odmevne, in navaja teoretski poskus Stanka Lasića, literarnega teoretika, ki je že leta 1968, v letu študentskih nemirov in prve resne jugoslovanske družbenopolitične krize, z izrazom »fanonistična vizija jugoslovanske kulture« opisal Krleževo zanikanje tako socialističnega realizma kot zahodnega modernizma kot prave poti jugoslovanske kulture.¹⁷¹

Politično branje umetnostne produkcije je v interpretacijah postalo priljubljeno in dominantno v zadnjih desetletjih, s čimer se je bistveno spremenil način gledanja na umetnostno preteklost. Namesto da bi preučevali idejni svet avtonomnega območja umetnosti, je naš pogled zdaj usmerjen na likovno umetnost kot segment širšega področja vizualne kulture, ki jo dojemamo kot še enega od družbenih simptomov specifičnega družbenopolitičnega oziroma ekonomskega sistema. V našem primeru gre za socialistično družbeno ureditev z nastavki

170 Vasile, *Nonaligned Modernisms*.

171 Bago, *Yugoslav Fanonism and a Failed Exit from the (Cultural) Cold War*, str. 285.

tržnega kapitalizma, za neblokovsko, protikolonialistično in protiimperialistično usmerjeno državo, ki se je kot vodilna akterka gibanja neuvrščenih na mednarodnem prizorišču uveljavljala s posebnostmi svoje politične ureditve in si pridobila velikanski ugled v globalnem merilu. Na mednarodnem kulturnem prizorišču pa se je, prav nasprotno, uveljavljala z zavzemanjem, da bi v čim večji meri sledila zahodnemu kanonu in prevzemala modernistične modele, predvsem abstrakcijo, ki je obveljala za umetnost, ki afirmativno povzdiguje umetniško svobodo. Že modernizem je omogočil fuzijo med umetnostjo neevropskih kultur in zahodno linijo umetnostnega razvoja, saj se je napajal iz tradicionalne japonske grafike, črnske plastike, v *art nouveauju* si je iskal orientalske vzore in z umetnostjo odkrival dotlej neznane geografije, a je ostajal pri prisvajanju estetskih vzorcev in bolj spominja na politiko izčrpavanja, podobno tedanji politiki razcvetajočega se kapitalizma.

Za rekonstrukcijo »neuvrščenega sloga« bi morali seči onkraj umetnostne zgodovine, v območje antropologije likovnega in vizualnega, ki ga v veliki meri zaseda medijska komunikacija predsedniškega para, Tita in Jovanke Broz, na svetovnih potovanjih, na misijah za mir z ladjo Galeb in z njunim imidžem. Prav potovanja so bila tista, ki so najodločneje zaznamovala politiko neuvrščenih. S fotografijami, posnetimi na veličastnih sprejemih, kjer je Tita pričakala navdušena množica, ali posnetki s svečanih večerij, ki so bili objavljeni v vseh svetovnih medijih, je v medijski komunikaciji izstopala reprezentacija para v kombinaciji Titovega dendizma in izbrusene sloga Jovanke, ki je bila po besedah Mirjane Menković, nekdanje direktorice Etnografskega muzeja v Beogradu, prava modna ikona vzhodnega sveta in širše.¹⁷² Njeno posebno nagnjenje do vključevanja vzorcev in vzorcev iz ljudske umetnosti v oblačila usmerja pozornost na potrebo po artikulaciji razmerja neuvrščene estetike z ljudsko umetnostjo. Tu lahko omenimo še velik interes državne kulturne politike za naivno umetnost in spodbujanje umetnostne produkcije samoukov, v skladu s komunistično ideologijo, naj umetnost za ljudstvo nastaja iz ljudstva, ki je našla teoretično oporo v pisanju enega največjih jugoslovanskih umetnostnih strokovnjakov Ota Bihalji-Merina.

Iskanje neodvisne, tretje poti v umetnosti, ob zahodnem in vzhodnem idiomu, je pomenilo poseben izziv, ki ga dominantna kulturna okolja, ki diktirajo interpretativne politike v umetnosti, niso vzela za svojega. Verjetno je bila Jugoslavija v unikatnem položaju – da bi lahko s pozicije *mainstreama*, tako kot je v politiki prispevala k odpiranju možnosti novega svetovnega političnega modela, oblikovala tudi izhodišča za nove oblike kulturne participacije dekolonializiranih in marginaliziranih teritorijev. Politična načela, ki jim je Jugoslavija sledila v

172 Adanja Polak, *Ekskluzivno – Iz ormana Jovanke Broz*.

gibanju neuvrščenih, socializem, federalizem, samoupravljanje, gibanje za narodno osvoboditev in krepitev politične moči tretjega sveta, bi bilo mogoče eksperimentalno soočiti z umetnostnimi pojavi v socialistični Jugoslaviji. Nikoli do konca uresničeni politični koncept neuvrščenosti ni mogel spodbuditi umetnosti, ki bi z razvijanjem socialističnega globalizma spodkopala zahodni kanon, saj je gibanje trajalo prekratek čas, da bi se oblikovala potrebna infrastruktura, to je celovit sistem umetnostnih institucij, ki omogočajo vzpostavitev in uveljavitev umetnostnih tokov. Bilo pa je sprožilec procesov, ki se odvijajo zdaj, ko je interes za raziskovanje postkolonialnih kultur in umetnosti globalnega juga v kontekstu doslej obstoječe nepopolne slike umetnosti sveta vse bolj v ospredju. Treba je preseči izvorni teoretični primanjkljaj – neuvrščena umetnost namreč ni bila gibanje, ki bi nastalo iz manifestov ali umetnostnega programa, tudi koherentne kritike ni imela, a so fenomeni, ki jo predstavljajo, čeprav razpršeni, dobra platforma za konstrukcijo novega svetovnega pogleda na umetnost. Tudi že pred modernizmom so umetnostna obdobja dobivala imena retrogradno.

Tomo Stanič

ROBOVI IDEJE IN MESTO KONCEPTA

»Prvo v misli je vlom, nasilje, sovražnik, in nič ne predpostavlja filozofije, vse izhaja iz neke mizozofije. Ne računajmo na misel, da bi postavili relativno nujnost tega, kar misli, temveč, nasprotno, na kontingenco nekega srečanja s tistim, kar sili misliti, zato da bi se dvignila in utrla absolutna nujnost nekega dejanja mišljenja, strasti mišljenja.«

Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 230

Na misel ne smemo računati, pravzaprav se je celo težko zanesti nanjo. Misel je svojeglava – natanko to, misli s svojo glavo, ne pa z našo – in čeprav ne vidi same sebe, svojega lastnega izvora oziroma tega, kar jo sili v misel, ni zaradi tega nič manj strastna. (Ne nazadnje je to res bolj problem naše, ne pa njene glave.) – Misel je plod nekega srečanja, ki ji daje zagon, pravzaprav jo celo povzroča – vanjo je vpisana dogodkovnost – misel ni ujetnik, ni orodje in tudi večina ne, temveč gospodar, nasilnež ali vsiljivec. Misli ne vlečemo za seboj na povodcu, misel razrešimo ubogljivosti, ji snamemo ovratnico in ji skušamo slediti.

Svojeglavost ni nepovezana s pojmom Ideje. Kaj je Ideja? Kaj pomeni »priti na« Idejo, dobiti Idejo ali naleteti nanjo? – Zdi se, da izrazi ne sugerirajo hotene aktivnosti, temveč naključnost srečanja, morda celo neodvisnost Ideje. Ideje ne razvijam, ji ne sledim – v Idejo zapadem, dajem ji prostor. Ideja nas posrka v neko ne-mesto, ki ga naključno najdemo, se z njim srečamo, ga odkrijemo.

Rad bi se oddaljil od ideje kot abstraktnega koncepta, pojma nečesa, in prav tako od mentalne reprezentacije – vse to spada v domeno koncepta. Treba je torej zarisati črto med Idejo in konceptom, ker ne gre za isto stvar, pravzaprav

niti za isti red stvari. Po drugi strani pa želim ohraniti povezavo Ideje s 'kreacijo', z nastankom novega oziroma vznikom nepričakovanega, tako se posredno dotikam tudi vprašanja načina *biti* in njenega mesta v odnosu do Ideje.

Ideja ni razumevanje, kvečjemu se skriva v gibanju spoznavanja. »Dobro dojeti, izoblikovati si predstavo o nečem ali razumeti srž stvari« – Ideja ne pri- naša nič od naštetega, veliko bliže je nerazumevanju. Ideja ničesar ne razume. (Zavedam se, da zapisane trditve zvenijo nekoliko nenavadno, a nič zato.) Prav tako ni kompleksnih ali preprostih Idej. Dodajmo še nekaj negacij; Ideja prav tako ni ideal, ki bi mu lahko sledili ali ki bi nas usmerjal, ni ideološki okvir in ni ne program ne praksa; ni ne problem ne struktura. Ideja ni svetloba. Ideja je mračna, a mrak nekaj obljublja.

DOGODEK

Ko izrečemo besedo 'dogodek', se ne moremo zares izmakniti Badioujevi opredelitvi – *dogodek* povzroči vznik možnosti, ki so bile predhodno nevidne in nezamisljive. Dogodek je nepredvidljivost, zunaj obstoječega stanja stvari, je pojavitev nemožnega glede na dano situacijo – kot tak pa nujno predstavlja točko nerazumevanja glede na obstoječi horizont vednosti, in ravno zaradi tega ima zmožnost v dani situaciji povzročiti bistvene spremembe. A kljub vsej tujosti, ki jo implicira, dogodek ne prileti iz neznanega onstrana, temveč izhaja iz dane situacije; zgodi se neki vednosti, nekemu jeziku, na nekem mestu.¹⁷³ Dogodek odkrije in razpre možnosti, ki bi sicer znotraj obstoječe strukture ostale nevidne in celo nemisljive, če bi sama ne pripeljala do lastnih zagat – torej bolj kot o pojavitvi nove realnosti govorimo o potencialni spremembi, obratu, torej zgolj možnosti, iz katere se lahko nekaj razvije.¹⁷⁴ Iz tega izvira tudi nenavadna dogodkovna časovnost, ki šele vzvratno definira to, kar je bilo lahko prvotno celo spregledano in glede na situacijo povsem nedoločeno.¹⁷⁵

Ideja je nesporno blizu dogodku, pravzaprav vsebuje del dogodkovnosti – Ideja v prvi vrsti pomeni 'dogoditi se'. Tudi pri Ideji se ne pojavi nič novega, nič se ne pridoda k obstoječemu, kvečjemu to, kar je dano in inertno, zapade v temino nejasnosti. Ideja je dogodek kot nepredvidljivost, nemožnost in nerazumljivost, je nekakšen pretres, še natančneje: je mobilizacija smisla, četudi bi pomen vztrajal.

Badiou nekje celo specificira razmerje med dogodkom in Idejo: »Ideja je v bistvu prepričanje, da se lahko uresniči možnost, ki je nekaj drugega kot to, kar

173 »Enciklopedija je razsežnost vednosti, ne resnice, ki izvrti luknjo v vednosti.« – Resnica pa se razrašča iz dogodka. Gl. Badiou, *Ali je mogoče misliti politiko?*, str. 88.

174 Badiou in Tarby, *Philosophy and the Event*, str. 9.

175 Prim. Hallward, *A Subject to Truth*, str. 115.

že obstaja. Za 'dogodek', v smislu, kakor smo navedli prej, da vključuje nastanek možnosti, lahko torej rečemo, da ustvari Idejo. Ideja je povezana z dogodkom zato, ker je dogodek nastanek možnosti, Ideja pa je splošno ime te nove možnosti.¹⁷⁶ Očitno obstaja bližina med dogodkom in Idejo – dogodek ima zmožnost, vsaj posredno, ustvariti Idejo. Kaj pa je Ideja v Badioujevi konceptualizaciji? Očitno nekaj preciznega, točka nove perspektive, nove možnosti. – »V politiki Ideja ni neposredna politična praksa, niti ni program; ni nekaj, kar se bo doseglo s konkretnimi sredstvi, pač pa je možnost, v imenu katere delujemo, spreminjamo in imamo program.«¹⁷⁷ – Ideja je blizu principu – to je usmeritev, orientacija, na katero se lahko opremo – je prepričanje o možnosti drugačnosti od tega, kar je, pa čeprav ne predstavlja neposredne prakse ali programa.¹⁷⁸ Ideja formira smer sprememb političnih inovacij ali vstaj, je točka, bežišče, v katero se stekajo misli, prepričanja, morda celo principi in možnosti. Na kratko, Ideja pri Badiouju nastopa kot orientacija, to je smer-smisel nekega procesa.

Sam bi se rad nekoliko oddaljil od ideje kot vektorja usmerjevalca – Ideja ni orientacija, kompas ali vizija, marveč nekaj, kar je temu nujno predhodno, a se pogosto spregleda. Ideja je kvečjemu srečanje, ki nas posrka, priklene nase in nas ne izpusti – a ta priklenitev ni usmeritev ali zasidranje, temveč vpoteg v globino in dezorientacija; in če smo že stopili v Badioujev konceptualni aparat, je to prva pomembna razlika. Ideja ni svetlobna točka, proti kateri bi lahko hodili – na Ideji ni *nič pozitivnega*. Ideja nima usmerjenosti, temveč odprtost – in to odprtje Ideje je bližje Badioujevemu pojmu dogodka kot Ideje – tako smo v neki čudni vmesnosti. Badioujev dogodek tudi ne nastopa kot neizogibnost: »Dogodek, splošno gledano, ni skoraj nič; pojavi se istočasno, kot izginje; v trenutku njegovega nastanka sploh ni jasno, ali ima kakršnokoli prihodnost, in ga sprva ni mogoče razbrati z ozirom na njegove posledice.«¹⁷⁹ – Ideja pa, nasprotno, nastopa kot neoporečna nujnost – ko je registrirana, se je že zgodila, in o tem smo prepričani ..., pravzaprav ne moremo več gledati na način, kot da se nič ni zgodilo. Ideja ima posledice, ne glede na to, ali se v tem prostoru/polju nekaj razvija naprej ali ne, tako ne potrebuje zvestih

176 Badiou in Tarby, *Philosophy and the Event*, str. 14.

177 Prav tam, str. 14.

178 »Ideja' poimenujem tisto, kar v odnosu do določenega vprašanja predlaga perspektivo nove možnosti.« – Prav tam, str. 14. V nadaljevanju Badiou navede še primer francoske revolucije, pri kateri so, kot pravi, obstajale tri osrednje Ideje: svoboda, enakost in bratstvo, pri boljševiški revoluciji pa je bil to komunizem na oblasti. Ideja je za Badiouja vselej neka pozitivnost, prav zato pogosto ponavlja, da živimo v času brez prave Ideje – v šibkosti Ideje. »Brez Ideje nam ostane le še poživaljeno človeštvo. Kapitalizem je poživaljenje človeške zveri, ki več ne živi, razen v okviru svojih interesov in tistega, do česar se čuti upravičeno.« In tudi: »Človeštvo je tista vrsta, ki potrebuje Idejo, da lahko v svojem svetu preudarno biva.« – Prav tam, str. 35–36. Ideja je orientir v teh dezorientiranih časih. Sam bi to raje imenoval koncept-zamisel, morda celo stališče, čeprav ne gre zgolj za razliko v imenovanju, temveč tudi v strukturi posameznega pojma.

179 Prav tam, str. 42.

privržencev, razvijalcev ali sledilcev – Ideja je spregled, uvid, spoznanje, čeprav se bolj kot na strani subjektivnega verovanja poraja kot objektivna gotovost – ‘uvidelo se je’ – čeprav sta na strani posameznika še lahko prisotna začudenje ali poskus ignorance. Ideja je dogodkovna – to naj bo startni položaj, sicer pa moramo še definirati, kaj točno ta dogodek prinaša.

KONCEPT-PROBLEM

Obrnimo ploščo: izraz *koncept* izhaja iz latinskega izraza *conceptus* (‘fetus’ – zarodek misli) in temelji na besedi *concupere* (izmisliti si, zamisliti si, predstavljati si, spočeti nekaj). Če sledimo odličnemu *Slovarju neprevedljivih* (*Dictionary of Untranslatables*), izraz prinaša dvoje: 1. semantični pomen, ki dobesedno meri na gestacijo, notranji zarodek, zametek in 2. etimološko (*con-capere*, ‘take together’) aludira na zbir številnih elementov v eno samo dojetanje. K temu lahko pripišemo še italijanski izraz *conchetto*, ki je izraz zamisli v obliki bodisi risbe ali slike, zato se pogosto pojavlja v kontekstu umetniške dejavnosti. Posledično se na *conchetto* veže tudi določena mera produkcije, estetske invencije in imaginacije, ki je v pojmu koncepta pogosto zastopljena.¹⁸⁰

Koncept je treba ločiti od pojma Ideje – to je prvi korak. S pojmom koncepta mislim nekaj, kar se neprestano spogleduje s pozitiviteto – to je nekaj, kar si je mogoče zamisliti, predstavljati, razumeti in celo upodobiti ali shematizirati. Iz naštetega ne gre prehitro zamejiti pojma v zaključeno, polno ali nespremenljivo enoto, ki bi se jo lahko definiralo v izolaciji, neodvisno od vsakršnega diskurza. Koncept se vedno pojavlja v širšem, a določenem kontekstualnem polju.

Morda je bolje vztrajati na abstraktnejši ravni in se nasloniti na dvojico zametek-zamisel in zbir-strnjenje. Koncept je zametek neke misli ali za-misel, lahko je tudi osnutek dela, a v nobenem primeru ni ekspresija Ideje – lahko je sicer odziv nanjo, ne pa njen izraz. Zakaj? Ker nima česa izraziti. Koncept ni povsem raztopljen v misel, ni zgolj mišljenina, lahko se pojavi v materialni obliki, bodisi v zapisu, podobi, stvarih – je zgoščina ali vozlišče misli, ki je sposobna prevzeti različne oblike, materialne ali nematerialne, izrečene ali neizrečene. Deleuze in Guattari sta postavila zanimivo trojiško delitev: filozofija kreira koncepte, umetnost v večnost zarisuje perceptive in afekte, znanost pa funktive¹⁸¹ – tu pa koncept mislim kot vozlišče, ki se lahko realizira v kateremkoli od naštetih polj. S tega vidika odzvanjajo ostanki zdaj že preteklega pojma *conchetto*.

Koncept je hipoteza, domneva – nekaj, kar šele stopa v polje misli, prakse ali uporabe. Koncept je na strani odločitve, je princip sledenja in razvijanja, in četudi je

180 Cassin, *Dictionary of Untranslatables*, str. 169.

181 Deleuze in Guattari, *Kaj je filozofija?*.

še v povojih, nedokazljiv, neveljaven in neuporaben, mu je treba verjeti, da ga lahko razvijamo naprej. Zato tudi ne preseneča, da o konceptu lahko podvomimo – ga postavimo pod vprašaj, poiščemo drugo rešitev, drugo vednost – manj dvomno, natančnejšo, primernejšo in tako dalje – z njim se strinjamo ali ne strinjamo, Idejo pa preprosto »vemo« – napočila je, o tem ni dvoma. Ideja »hodi svojo pot« in se ne zmeni za naše dvome, Ideja ni v polju verjetja, temveč objektivne gotovosti. Skica, približek: ko stojimo na ledu, se vsekakor pojavi dvom o njegovi debelini, nosilnosti in zdrsosti, v trenutku pa, ko led popusti, smo prepričani o destabilizaciji. Zanimivo pa je, da šele v ledeno mrzli vodi dobimo točen odgovor na predhodne dvome. Koncept je predpostavka neke 'vednosti' (v širšem pomenu besede, torej tudi predpostavka rešitev, razvoja znanja, zmožnosti – na primer upodobitve), Ideja pa gotovost ne-vednosti.

Ne smemo pa biti zavedeni, kajti kljub že nakazani pozitivnosti koncept vsekakor ni enoplasten in homogen. Mislim, da se ne oddaljimo preveč od etimološkega *con-capere* (vzeti skupaj), če kljub nečemu še ne povsem 'realiziranemu' (zametku, zamisli, začetni obliki nečesa) zaznamo namig v smeri strnjenja, povzjetja v zbir in morda celo posplošitve, čeprav ne nujno zaprtja. Nekaj se šele rojeva, a že vsebuje gostoto in povezanost za razvoj iz sebe, za samotransformacijo in celo transsubstanciacijo. Koncept kot zasnova neprestano prehaja v drugo pojavno obliko, levi se in opušča prejšnjo kožo, misel se z vsakim korakom predružači, a kljub temu ne govorimo o drugem konceptu, temveč o razvoju, samodefiniranju in prepletanju, ne glede na raznolikost pojavnih oblik – kot bi postajal natanko to, kar si vseskozi »želi« postati. Kaj ga torej »drži skupaj« ali povezuje, da ga je moč misliti kot singularnega in kljub raznovrstnosti oblik razlikovati od drugih konceptov; kaj mu daje oporo in hrbtnico? Koncept se ne le pojavlja v zelo različnih sestavah – od izjav, pojmov, podob, predmetov do pripetljajev, odnosov in situacij – s pomočjo naštetih pojmov se celo vzdržuje pri življenju, čeprav jim ni enak, razlikuje se od njih. Izraženo se vedno razlikuje od izraza.

Misliti koncept – pri čemer to ne izključuje dela na njem – pomeni hojo proti neznanemu. Koncept ima neznanko vpisano v lastno strukturo, zato je vedno odprt naključnemu srečanju. V Badioujevih besedah: »mišljenje se opira zgolj na praznino, ki ga loči od dejstev«. ¹⁸² – Slednje daje nadaljnji namig. Misliti koncept ni samo mišljenje danega, temveč predvsem spogledovanje s praznino, nenavzočim, s tem, kar bo morda šele ustvarjeno. Razpon in prostor njegove misli ni v potrjevanju ustaljenega, temveč v za-mišljanju potencialnega, in v toliko je konceptualno oporišče zgolj oporišče praznine. Koncept je zelo blizu temu, kar Badiou poimenuje 'lokalizacija praznine' ¹⁸³ – dokler neka misel-delo vzdržuje

¹⁸² Badiou, *Pogoji*, str. 280.

¹⁸³ Pri čemer bi rad zavzel distanco do nadaljnjih ontoloških implikacij: »Praznina situacije je šiv z njeno bitjo.« – Badiou, *Being and Event*, str. 526.

mesto praznine odprto in se tako rekoč zadržuje na samem robu znanega, toliko časa je koncept živ in spreminjajoč se. Izguba same praznine konceptualnemu vozlišču ne bi odvzela nič pozitivnega, a bi ga vsekakor razpustila in izničila – izgubiti praznino pomeni izgubiti koncept.

Koncept je zasidran v praznini, praznina pa predstavlja *potencialnost* (to je neznano, nepredstavljivo ali neizpolnjeno), ki na različne načine poganja željo. Koncept ima vase vpisano to, kar bi moral postati, če želi priti do sebe – če se želi polno realizirati – koncept je želeča struktura. Potencialnost ima več obrazov; prvič: potencialnost ne pomeni zgolj različnih možnosti realizacije neke zasnove, ki naj bi se šele zgodila (*prihodnja* potencialnost ali potencialnost *zastavitve*). Druga, verjetno veliko pomembnejša, je potencialnost kot vselej že vpisana v dejanskost izbranega predmeta ali osebe. Zagledati stol tako ne pomeni zagledati neznano podobo-objekt, temveč ga dojeti skozi njegovo potencialno uporabo (torej sedenje). Zato je velika verjetnost, da stvari, katere potencialne rabe ne bi poznali, tudi ne bi identificirali kot predmet. S tega vidika se je potencialnost že izvedla – takoj ko vstopamo v svet, v njegovo dožemanje in »rokovanje« z njim, je vedno že tu, virtualno prisotna. – Lahko jo poimenujemo *pretekla* ali *dovršena* potencialnost.¹⁸⁴ Tretjič: konceptualna zgoščina ali vozlišče neprestano pušča odprto praznino tega, česar še ni in čemur se približuje kot limiti. Potencialnost je tako nikoli zares dosežena točka, a ne zato, ker ne bi prispeli do zastavljenega mesta, temveč zato, ker se s spremembo ali z razvojem koncepta prestavi tudi sama bežiščna točka – potencialnost je oblika izmuzljivosti. (Tretja oblika potencialnosti v določenih vidikih spominja na *prihodnjo* potencialnost, vendar je njena časovnost vedno sedanja, trajajoča.) Znotraj procesa umetniškega dela pa potencialnost razkrije še dodatno lastnost – ker pri umetnosti ni samoumevno, da bo vstopila v mrežo uporabe, vednosti in morda sploh prepoznave – torej nima »merila« ali pravil – je težko trditi, da njenemu konceptu-zasnovi še nekaj manjka (do česa točno in kaj naj bi bilo zaključeno delo?), vselej pa se zdi, da je na vsaki stopnji še nekaj odprtega, »vedno nedokončanega«. Potencialnost tako dobi nenavaden glas, na neki način je vedno že vpisana v delo. Potencialnost v tem primeru vznikne iz neumestljivosti, nepripovednosti, dejstva, da delo nima predpisane končnosti in ne bo postavljeno v mrežo enoznačne rabe. Morda jo lahko poimenujemo *sedanja* ali *realna* potencialnost. Slednja pa razkrije samo

184 Žižek ima tu zanimivo pripombo glede dvojnega značaja potencialnosti: »'Potencialnost' tako ni le ime za esenco neke stvari, kot se udejanja v množici empiričnih stvari tega tipa (Ideja stola kot potencialnost, ki je udejanjena v empiričnih stolih). Mnoštvo dejanskih lastnosti neke stvari ni zgolj zreducirano na notranje jedro 'resnične realnosti' te stvari; pomembneje je, da poudarja (profilira) njen notranji potencial. Ko nekomu rečem 'moj učitelj', tako zamejim obzorje tega, kar od njega pričakujem; ko neko reč imenujem 'stol', profiliram način, na katerega jo nameravam uporabiti. Ko opazujem svet okoli sebe skozi lečo jezika, zaznavam njegovo dejanskost skozi lečo potencialnosti, ki so skrite, oziroma latentno navzoče, znotraj njega.« – Žižek, *Absolute Recoil*, str. 229.

dejstvo, da potencialnost ni nikoli zares v odnosu do zunanjega merila, temveč do notranje neenakosti – in ta je tudi hrbtna stran, zvesta spremljevalka vsakega koncepta umetnosti. Potencialnost = samoneskladje.

Prvo protislovje se veže na etimologijo izraza *con-capere* (zbir številnih elementov v eno samo dojemanje) – koncept ni koncept na sebi, temveč je koncept kot odmik od sebe, samo-ne-skladje ali samo-ne-zadostnost. Na ta način je treba brati tudi lokalizacijo praznine – pozitivnost mora lokalizirati svojo lastno luknjo, odrediti ji mora mesto, »okrog« katerega se bo zasnova vrtela – in s tega vidika se je tudi mišljenje primorano nasloniti na praznino. Koncept ni samo zasnovana odprtost, nedokončanost dela – na način tako imenovana *opera aperta* – ampak tudi nekaj, kar ga mora nujno držati skupaj – prej omenjeno 'povzetije v zbir'. Osnovna struktura koncepta ni neskončna razpršenost, temveč »notranja« prepletenost, tudi obroba-zaprtje, ker prav ta poteza povzemanja, zajetja skupaj, povzroči neenakost koncepta s seboj. Če vstopimo v polje umetnosti, vidimo, zakaj pojem koncept ni skladen s stilom ali vejo umetnosti – ker ne zapoveduje pozitivnosti, temveč formira sebi lastno negativnost – ni pozitivni program (upodabljanja, formalnega sledenja, preslikave), temveč pojavitev odprtja praznine oziroma nezadostnosti vozlišča; ni toliko predlog nečesa, kot je predlog ničesar. Ponovno: če izgubimo samo praznino potencialnosti, ne dobimo polnega in krepkega koncepta, temveč razvodenelost.

Zdaj pa trčimo ob drugo protislovje, ki se veže na semantični pomen – to je ustroj zametka, zasnove ali zamisli: koncept ni toliko zapisan končnosti, temu, kar naj bi se v zadnji fazi dovršilo, temveč bolj nenehnemu nastajanju. Konec je zgolj funkcija nastajanja. Kaj mislim s tem? Ne govorim o razvojnih fazah ali o razmerju zarodka do razvite oblike – torej o še nerazviti, nezadostni ali nepopolni obliki tega, v kar naj bi se nekaj razvilo in kamor se z (linearnim) razvojem pretihotapi še merilo. Z vidika nastajanja sta popek ali kalček enakovredna dela večsmerne časovnosti neke rastline. Potencialnost tako ne označuje nerazvitosti, temveč predvsem samo-razliko (kot možnost ali celo obljubo). Koncept ni samo zametek, temveč (in predvsem) presežek nad realizacijo enega dela – ohranja se in razpira čez delo, v drugo razvojno fazo, v drugo pojavno obliko, v drugo delo. (Ne nazadnje tudi pojma 'človek' ne moremo zajeti z raznolikostjo njegovih razvojnih faz. Pojem je pojem po tem, kar uhaja vsem pojavitvam. Zato ne moremo srečati 'človeka nasploh', ampak zgolj takšno ali drugačno 'utelešenje'.) Zamisel ali zametek tako ne označujeta samo začetne faze koncepta, temveč njegovo stanje – stanje, ki je strukturno 'še ne'. To ni zametek v časovno-razvojnem, temveč v ontološkem smislu – gre za razvoj kot način biti, za trajanje kot nepomirljivo nezadostnost. Koncept je 'še ne' na sebi. Potencialnost je tako zvesta spremljevalka koncepta, vanj je vpisana v negativni obliki – nikoli realizirana, kar pomeni, da

je nič ne more zapolniti. Hkrati pa nas to pelje proti ustaljenemu toku – koncept ni preprosto začetek nečesa, medtem ko bi bilo delo njegov zaključek. Koncept je izraženo, virtualna entiteta, vozlišče, ki šele nastane in vztraja s pomočjo del, torej ni danost, ampak ga je treba proizvesti. Njegov 'še ne' je lastnost, ki vztraja, in bolj ko jo skušamo zgrabiti, bolj postaja koncept nezadosten in izmuzljiv, celo izostreno manjkajoč. Natančneje ko je koncept definiran, bolj razvidna postaja njegova nesamozadostnost.

Poglejmo še z druge strani: koncept je problem – bolj ko ga skušamo razvozlati, bolj se bomo zapletali vanj in kompleksnejša bo postala njegova struktura. Dvojica vprašanja in odgovora je podobne zgradbe – vprašanje določa referenčno polje in strukturo odgovora. Čeprav smo navajeni, da odgovor »pomiri« vprašanje, se pogosto izkaže ravno obratno, odgovor razkrije nezadostnost samega vprašanja in posledično še bolj zaplete njegovo polje. Enako se dogaja pri problemu – s tem ko realne rešitve izrazijo probleme, jih šele dobro sestavijo. Deleuze to formulira takole:

»Rešitve so porojene hkrati s tem, ko se določa tudi problem. Zato tako pogosto mislijo, da rešitev problemu ne pusti, da bi živel naprej in mu, brž ko je najdena rešitev, vnzaj podeli status nekega subjektivnega, nujno preseženega momenta. Pa vendar velja prav narobe. Problem se določa hkrati v času in prostoru z nekim lastnim postopkom, in šele ko se določa, določa s tem tudi rešitve, v katerih vztraja.«¹⁸⁵ Ali v bolj zgoščeni obliki: »Resnično veliki problemi so postavljeni šele takrat, ko so rešeni.«¹⁸⁶

Pri problemu ne gre za subjektivno ali privativno določitev, za nezadostnost spoznanja ali nerazvitost koncepta – problem ni bistvo, kvečjemu vozlišče povezav, mreže silnic in referiranj, magnetno polje, atraktor.¹⁸⁷ Slednje pa pomeni, da problemi niso samo v naših glavah, temveč imajo oporo »tam zunaj«, v stvareh, v svetu. Koncept je problemske narave, ki vztraja v delih oziroma zasnovah del, čeprav ga te ne izčrpajo, temveč šele dodobra opredelijo. Tako je koncept na drugi ravni, kot so »njegove rešitve«, seveda jih nujno potrebuje, živi skoznje, in hkrati je glede na rešitve heterogen.¹⁸⁸ Koncept je problemsko vozlišče. Vozlišča

¹⁸⁵ Deleuze, *Logika smisla*, str. 121.

¹⁸⁶ Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 126, 258.

¹⁸⁷ V matematičnem diskurzu atraktor označuje lastnost dinamičnih sistemov – atraktor je niz stanj, h kateremu teži razvoj sistema. Če je pri Badiouju Ideja pomenila odgovor na določen problem, smo pri Deleuzu priča obratni smeri, problem je sama Ideja: »Ideje so po sebi problemske, problematizirajoče« ali »Problemske ideje niso preprosta bistva, temveč kompleksi, množstva razmerij in ustreznih singularnosti.« – Prav tam, str. 272 in 265.

¹⁸⁸ Adorno s pojmom enigmatičnosti izreka nekaj zelo podobnega: razumeti umetniško delo nikakor ne pomeni »razpihati« njegovo enigmatičnost, nasprotno, bolj ko delo spoznavamo, jasneje zažari njegova enigmatičnost. Vzporedno s tem lahko sklepamo, da šele dobro in jasno zastavljen problem postane zares nerešljiv. – Prim. Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 167–169.

pa ne smemo misliti kot nespremenljivo pomensko trditev obstoječe vednosti, temveč ga moramo dopolniti s predpostavkami in spekulacijami – kot bi ne bilo zgolj to, kar je, temveč se vanj prikradejo tudi odsotnosti, potencialnosti, to, kar »šele bo«, in tako dalje. Koncept je polje vprašanj, ki ga je težko zagrabiti z že postavljeno vednostjo in pojmovnim aparatom že realiziranih pojavitev, bolje ga je misliti v navezavi na pojem *smisla*. Koncept se ne pusti zajeti v pomen, bolj gre za zavozlanost in gibanje smisla.

IDEJA/KONCEPT

Vračamo se na dogodkovnost; '*to fall in love*' – Badioujev odlični primer: zgodilo se je nekaj nepričakovanega, dobesedno *padli* smo v ljubezen. Nekaj se je pojavilo, česar ni bilo mogoče predvideti (ne vemo točnega razloga, zakaj, ker tudi 'padca' ni bilo mogoče nadzorovati). Seveda to ne pomeni, da je s srečanjem z ljubljeno osebo že vse postlano, temu nenadnemu srečanju je treba slediti in mu dati možnost.¹⁸⁹ Časovnost 'padca' v ljubezen je zelo varljiva. Kateri je pravzaprav čas ljubezni? Trenutek srečanja ali trenutek padca? Kajti dogodka nikdar ne sovpadata. Sprevid prinaša spoznanje o tem, da smo »vselej že« zaljubljeni – padec se je že zgodil, ne da bi se tega zavedali. Stopimo še korak naprej: kaj se je zgodilo in kaj točno skriva formulacija '*to fall in love*? Dejansko se ni zgodilo nič zares novega, vse je še na starih tirnicah: po eni strani delujemo znotraj istih krogov ljudi, enako dojemamo svet okrog sebe in tudi enako ravnamo s stvarmi, a po drugi strani vemo, da smo v novonastalem, breztemeljnem prostoru. Razprlo se je polje možnosti, ki poprej ni obstajalo, a tudi ta možnost je dvojnega, celo protislovnega značaja – pravzaprav ne vemo, ali nekaj zares omogoča ali je v prvi vrsti pripoznanje nezmožnosti. Skratka, ne pojavi se nova dejanskost, temveč ne-zmožnost dobi obstoj. V primeru ljubezni virtualna ne-zmožnost odpre prostor in v celoti prestrukturira našo aktualno situacijo – vse ostaja enako, a nič več ni isto kot prej. Slikovitejša primerjava: nismo priča sunku biljardne krogle (srečanju ljubljene osebe), ki premeša postavitev na celotni mizi, temveč spremembi pravil igre (retroaktivno spoznanje) – četudi vse krogle mirujejo na istem mestu, bo sprememba pravil povsem predrugačila razmerja med njimi, silo udarca, ki je potrebna za določen cilj, njihovo postavitev oziroma oddaljenost od lukenj in tako dalje. Ponovno: eno in neisto.

Badiou je v nekem intervjuju izjavil: »Dogodek je, na določen način, zgolj predlog. Nekaj nam predlaga. Vse bo odvisno od tega, kako bomo možnost, ki

¹⁸⁹ Brez padca ni ljubezni, temveč enostransko menedžeriranje. Za pozicijo proti ljubezni brez tveganja prim. Badiou, Hvalnica ljubezni. Dodatna opomba: Zastavlja se tudi vprašanje, kaj točno pomenijo razvitje, 'delo na' in zvestoba ljubezni – ali ima ta izgradnja pozitiven predznak ali pomeni bolj ohranjanje-vračanje k breztemeljnosti padca?

jo dogodek predlaga, dojeli, razdelali, vdelali in umestili v svet.«¹⁹⁰ Za realizacijo možnosti, ki jih odpira določen dogodek, so torej potrebni trud, napor in sledenje.¹⁹¹ Ideja pa ni odvisna od nasledstva, skušam jo misliti zunaj postopka razvitja. Ideja nedvomno nekaj odpre, vendar ničesar ne predlaga; ni pozitivnega programa, ki bi mu sledili, in prav tako ni ničesar, kar bi bilo treba aktualizirati ali utelesiti. Ideja ni zamisel, ki bi jo postopoma realizirali – na način: »najprej je treba dobiti zamisel, ki bo vodila v delo« – trud, izgradnja in realizacija se vežejo na koncept, Ideja pa je predvsem virtualna sprememba. Sprememba ne prileti iz onstrana, nedvomno je povezana z aktualno oziroma dano situacijo, pravzaprav povzročena zaradi nje ali vzporedno z njo, a to je ne zavira, da ne bi ustvarila novega prostora in povzročila drugega gledišča. Ideja je predvsem padec.

‘Priti na Idejo’ ne pomeni imeti rešitev, ravno nasprotno, z Idejo si zelo težko pomagamo, ker s seboj ne prinaša nič pozitivnega. Z vidika dane situacije je Ideja zgolj komplikacija, zgolj negativnost, a hkrati bi brez Idej ne prišli prav daleč. Ideje so neke vrste agens, zelo nenavadna gibala. Kako je to mogoče? Ideja je na strani srečanja – tistega srečanja z mislijo, o katerem govori Deleuze – ne pa na strani hotenja. Stremeti k Ideji je enako kot želeti si vdor neznanega oziroma skušati izzvati »objektivno nasilje«. Ne trdim, da je vsak napor brezpredmeten, vsekakor pa ne dopušča možnosti spekulativnega profitarstva. Na Ideje ne moremo računati, ker v sebi nosijo naključnost in lahko vzniknejo kjerkoli in kadar koli, pa čeprav jih takoj po pojavitvi prične spremljati retroaktivna nujnost. Ideja označuje neki prelom, ki ne samo odpira prostor neke prihodnosti, temveč prične tudi pre-pisovati zgodovino. (K temu se še vrnemo.)

Koncept je lahko spopad v razprtem neke Ideje – je poskus renormalizacije ali stabilizacije destabiliziranega. Koncept razvijamo, izpopolnjujemo, utrjujemo, mu sledimo in vanj verjamemo – je stvar orientacije, iskanje zasidranosti znotraj eksplozivnega razprtja Ideje. A ta izjava ju še zdaleč ne postavlja v logično sosledje – koncept ni rešitev določene Ideje in tudi nikoli ne bo. Ideje se ne rešimo. Ne nazadnje tudi koncept ni razrešljiv, kvečjemu se prek rešitev definira (oziroma dobra zaplete). Koncept je praksa sledenja in razvijanja, zato se ga pogosto vzporeja z začetkom, zamislijo, nečim v povojih. Ideja pa, nasprotno, veliko bolj označuje konec nečesa, na neki način celo zapahne vrata predhodno obstoječemu. Ideje se ne uvaja, razvija ali uresničuje, ideja se zgodi. Ideji ne sledimo, nanjo naletimo. Koncept je razvijajoče se vozlišče-problem, ki v skrajni instanci, če je prigan dovolj daleč, lahko celo naleti na prelom Ideje, čeprav med njima ni pravega razmerja. To je tudi odgovor na začetno vprašanje o prelomu – prelomi obstajajo, dogodijo se. Koncept je na strani kontinuitete, Ideja pa na strani preloma.

190 Badiou in Tarby, *Philosophy and the Event*, str. 10.

191 Kar Badiou imenuje ‘postopek resnice’.

Koncept je vozlišče z vso shematsko raznolikostjo, ki jo izraz prinaša s seboj. Vozel oziroma preplet imata zanimivo strukturo, saj se na neki način opirata zgolj nase in šele posredno ustvarita notranjo praznino, ki jo tako rekoč ovijata. Razen praznega vozlišča ne obdaja ničesar, in s tem ko tvori zavozlanost, ustvari tudi odmik od sebe, notranjo samorazliko. Če govorimo o osrediščenosti, potem je koncept vozlišče s praznim jedrom ali s praznimi mesti, ki jih lahko poimenujemo tudi potencialnosti ali živost vozlišča. A tu moramo biti pazljivi, potencialnost ni predobstoječa praznina, polna biti, temveč nič drugega kot učinek samega vozla. Potreben je celoten »aparatus« prepletenosti, da zadrži živo samorazliko, ki se kaže kot »še neodkrita« potencialnost. Prav zato rešitve ne prinašajo razpleta, temveč dodatne vrvi prepletenosti in nove potencialnosti. Kaj so ljubezen, svoboda, enakost ali umetnost drugega kot konceptualna vozlišča predpostavljene vednosti, ki se ohranja okoli vedno manjkajočega dela, praznine kot temeljne fantazme – torej kot nikoli povsem začrtana, definirana in zaključena (diskurzivna) formacija?

Badiou na neki točki v *Pogojih* govori o lokalizaciji praznine kot točki disjunkcije, specifični meji med razvijajočo se vednostjo in praznino nevednosti¹⁹² – prehodu iz nečesa že obstoječega v nekaj še ne konstituiranega, na pragu neznanega, ki pa vselej deluje, vleče nase in se vzpostavlja. Natanko za to gre, koncept lokalizira praznino. Lokalizacija pa pomeni vpis v simbolno mrežo oziroma v neko situacijo. Praznina je tako drugo ime za potencialnost – je natanko to, kar še ni realizirano in kar se še ne ve. Tu pa moramo biti pozorni: praznina ni agens, temveč proizvod lokalizacije – zato bi v našem primeru lahko celo govorili o *formaciji praznine*. Ponavljam, praznina, o kateri je govor, ni polna neodkrita, temveč je dozdevek, fantazma, ki poganja koncept v razvoj. Kaj so umetniška dela drugega kot rešitve-pojavitve, kot način lociranja mest praznine? Koncept formira preplet rešitev, ki ustvarijo prazna jedra potencialnosti. Koncept je torej neko delo, delo na nečem, ne nujno z glavo, lahko je tudi »brezglavo« delo – ne misli nujno z besedo, lahko premišljuje tone, barve, materiale ali telesa. Ko pričena zgoščevanje misli, hkrati formira tudi praznino – koncept je neka zamisel, za-misel – nekaj, kar potrebuje misel, da lahko polno zaživi kot problem. Koncept-problem se pojavlja kot preplet med rešitvami, sestavom podob, pojmov, prizorov, predmetov ali zvokov in besed. Njegov odmik od sebe, njegovo samoneskladje pa se manifestira kot nikoli dosežena potencialnost. Preplet

192 »Mesto, kjer filozofija lokalizira praznino kot pogoj mišljenja, je bit kot bit. Mesto, kjer psihoanaliza lokalizira praznino, je Subjekt, njen subjekt kot izginevajoč v razmiku označevalcev, kjer teče metonimija njegove biti.« – Badiou, *Pogoji*, str. 281. V nadaljevanju Badiou zatrdi, da je ravno to točka Ideje. Ideja je tako lokalizirana predpostavka, aksiom. S tega vidika lahko beremo tudi drugi vidik, ki pravi, da je Ideja »tisto, kar, v zvezi z zastavljenim vprašanjem, predstavlja vidik nove možnosti« – Badiou in Tarby, *Philosophy and the Event*, str. 14. Čeprav je Ideja na robu praznine, predstavlja izostren vidik v polju neke vednosti. Badioujeva Ideja je bliže pojmu koncepta v naši zastavitvi.

problema razpre praznino, ki je dejansko samoodmik koncepta od samega sebe. Vozlišče je predvsem formacija sebi-ne-enakosti, samodistance, v kateri vznikne prazno – nekaj, kar se še ni povsem realiziralo v delu, v mislih-stvareh, v svetu. Kaj je torej koncept-problem? Gre za dvostrani preplet, »bitje z dvema obrazoma« – na eni strani je usmerjen k stvarem, na drugi pa k pojmom – zato ga je treba misliti kot preplet, ki povezuje dvoje, a hkrati govori o nemožnosti čiste delitve. Pri njem je na delu poskus realizacije in pogosto celo poimenovanja jedrnega problema, je utelešanje na eni strani in pretopitev v misel na drugi.¹⁹³

Na tem mestu si velja izposoditi Deleuzov primer bitke: kje se dogaja bitka? Na eni strani se odvija na bojišču, potrebuje telesa in topove, sablje in silo, na drugi strani pa se dogodek nujno razlikuje od lastnega u-telešanja in raz-telešanja. Bitka je bitka prav zaradi nesorazmernosti videnj bojevnikov, udejanja se na različne načine. Deleuze pravi, da »bitka preletava svoje polje«, čeprav je neodvisna od različnih časovnih udejanjanj – ne zmeni se ne za zmagovalce ne za poražence, ne za strahopetne in ne za pogumne.¹⁹⁴ Bitka se odvija med »višavo« in kožo, med pojmom in mesom. Podoben pre(p)let opravlja koncept, s to razliko, da je veliko bolj vpet v lastne »rešitve« kot pojem bitke. Koncept je vez med delom in mislijo, rešitvijo in pojmom. V določeni meri se sicer lahko osamosvoji, enako kot se bitka osamosvoji od svojih udejanjanj, a ne povsem – dela, u-telešenja oziroma realizacije soustvarjajo koncept. O čem torej govorimo, ko govorimo o konceptu – ali gre za kompleks vključevanja tako ene kot druge strani, besed in stvari? Kakšna je vloga formacije oziroma lokalizacije praznine? Koncept ni toliko 'eno in drugo', temveč razmik med, 'ne eno ne drugo', je način zagrabitve medprostora vozlišča, torej praznine potencialnosti. Prav zato se pojavlja kot lokaliziran in ne povsem osamosvojen oziroma nevtralen glede na utelešanja rešitev. Odvisen je tako od besed kot od reči, toda v prvi vrsti od praznine, ki se razpira v njenem razmiku – v nezmožnosti tako enega kot drugega. Zdaj bi moralo biti tudi razvidno, zakaj koncept preprosto ne predlaga analogij (stil, model ali princip) sledenja, pač pa možnosti 'odmikov od'. Koncept je predlog odstopanj.¹⁹⁵ Bistvene so praznine. Ponavljam, koncept je vozlišče samoneskladja.

Kaj pa Ideja, če se ji skušamo približati s topološkega vidika? Ideja se nekje zgodi, ta nekje pa se *razleti v polno*, čeprav je to sila grob opis. Tako ima Ideja mesto, vendar z 'imeti neko mesto' mislim predvsem določitev roba, obrobja,

193 Čeprav je to poimenovanje pogosto kar označevalec gospodar (S1) – označevalec, ki sam na sebi ne pomeni ničesar, a vselej opravlja funkcijo osmišljenja celotne mreže drugih označevalcev.

194 Poetičen citat, ki ga moram navesti: »Kje se dogaja bitka? Prav zato se vojaku zdi, da beži, ko beži, in da skoči, kadar res skoči, saj dojema sleherno časovno udejanjanje po določilih večne resnice dogodka z višav, ki se uteleša v tem udejanjanju in na žalost tudi v njegovi koži.« – Deleuze, *Logika smisla*, str. 103.

195 Tu se opiram na Foucaultovo odlično besedilo Kaj je avtor? Foucault vztraja na polju razlikovanja in odmikov, ne pa na pozitivnem posnemanju stila.

kar pa vsekakor ni podobno konceptu, ki splete mesta praznine in odmikov. Morda je bolje razločiti med krajem konceptualnih praznin, njihovo lokalizacijo in vpisom v dano situacijo, ter abstraktnejšim mestom, ali bolje, ne-mestom Ideje. – ‘Razleteti se’ ravno nakazuje, da Ideja ne more biti stvar orientacije, pa čeprav povzroča določen magnetizem. Ideja privlači, ali bolje, posrka, vendar to ne obljublja nobene usmeritve. Nikoli nimamo Ideje nečesa, temveč ničesar. Kaj torej imamo, ko naletimo na Idejo? Nič zares, le samo mesto. Ideja se nekje zgodi, ampak ta nekje se odtuji in ni nič več kot njeno odzivno mesto. O njeni pojavitvi bi lahko dejali, da je dvojnega, celo nekoliko nenavadnega značaja – po eni strani je Ideja povsem neoprijemljiva, po drugi pa zameji neko mesto. Gre za napad na kraj ali celo njegov propad in hkrati njegovo določitev.

PADEC

Kaj povzroči Ideja? Ideja je padec z nekega kraja (iz situacije oziroma simbolne konstelacije), padec pa sproži neko distanco – odpre se novo mesto, novo gledišče, ki poprej ni obstajalo. Kraj padca ni prazen, nasprotno, poln je vednosti, značaja, povezanosti in lastnosti. Kraj je dana, ustaljena in tudi konsistentna situacija, je neke vrste teritorij, čeprav še nezamejen in nedoločen – a vse to izvemo šele po padcu, ko so stvari že izgubljene in smo potisnjeni v distanco. Ideja kot dogodek pa se v nasprotju s konceptom od kraja razveže. Ideja naredi iz kraja tujost, iz prepoznavne izzove čudenje, iz berljivosti naredi nesamoumevnost; gre za zapustitev kraja in situacije ter odprtje ne-mesta. Ideja ni Ideja po tem, ker bi se nekje zgodila, temveč zato, ker omogoča, da se ta nekje vidi od drugod. Za Idejo bi lahko rekli, da »je neko realno, ki prekorači mejo, toda paradoks je v tem, da je meja postavljena natanko z intervencijo ‘nega’, in realno spada k tej intervenciji kot njena druga plat«. ¹⁹⁶ Gremo po korakih.

Prvi: če prepletanje koncepta računa predvsem na pozitivno obrobje (omejitve in distribucijo referiranj, polj iskanja vednosti in veščin, uokvirjanje pogleda in misli in tako dalje), ki ustvari hrbtnico praznini kot potencialnosti, potem smo pri Ideji priča nastopu ‘presežka’, ki povleče dano/obstoječe v svojo lastno negativnost. Zakaj presežka? Zato ker ne gre v okvir danega – trenutna situacija ga ni zmožna inkorporirati. Pri konceptu vztrajno nekaj manjka, neprestano se odpirajo še dodatne možnosti in neodkrite potencialnosti, pri Ideji pa obratno, kot bi šlo za presežek danega nad samim seboj, za antagonistični nemir obstoječega. Koncept izgrajuje in utrjuje mesto problema, Ideja pa pušča za seboj pogorišče, izgubljenega kraja ne bomo nikoli več naselili. Slednje je pomembno zato, ker

¹⁹⁶ Dolar et al., *Ni spolnega razmerja*, str. 131.

preskočimo vprašanje Ideje nečesa (dobrega, kapitala, enoroga) v Idejo kot pojav ničesar – tako rekoč deložacija iz ustaljene organizacije-sheme v brezshematičnost. Podoba misli, ki je poprej držala skupaj neko situacijo, zdaj tako rekoč razpade – to je prelom Ideje. Ideja je padec sheme misli. Ponovno: Ideja je premaknitev gledišča iz obstoječe simbolne sheme, in tu tiči njena zanimivost – Ideja *definira odzivno mesto*. Definira pa samo eno stran. Skratka, nimamo dvojega, da bi jo postavili vmes. Vsekakor pa imamo razlikovanje, o tem ni spora – distanca ustvari razlikovanje. Ideja ni razlika *med*, temveč razlika *do*. Koncept s pomočjo rešitev formira praznine, Ideja pa *deložira* iz situacije oziroma iz obstoječega reda. Ali še drugače: če koncept postopoma izgrajuje, lokalizira oziroma teritorializira anonimna mesta v kraje, pa Ideja nastopi kot sila razgradnje in deteritorializacije. Kaj je deteritorializacija drugega kot ravno zmožnost opustitve teritorija, pogleda nanj z distance? Ideja opušča kraje in ustvarja nemesta.

Drugi korak: vse zapisano o Ideji ostaja zavajajoče, če celote ne postavimo v njej lastno protislovno časovnost. Ko govorimo o Ideji, govorimo o utrinku, preblisku, tako rekoč iluziji – nečem, kar se zablisne in takoj izgine – in čeprav ima značaj že izgubljenega trenutka, je ni poti, ki bi nas povrnila nazaj. Zgodilo se je, nihče ni pričakoval ne napovedal, in že naslednji trenutek izginilo, a bo za seboj vsekakor pustilo bistvene posledice. Od novonastalega gledišča nimamo ničesar oprijemljivega, samo brezdomstvo – ‘novo mesto’ nima gostote kraja, njegove vednosti in organizacije, prav zato govorimo o ne-mestu. Vse, česar se lahko oprimemo, je distanca deložacije, ta pa nesporno priča o padcu. Kar Dolar imenuje ‘eno’, je natanko retroaktivni pogled na predhodno situacijo, ki se je zaradi odtujitvene distance padca prikazala kot enotna, zaključena in ne nazadnje tudi imenovana in definirana. *Ideja meri na cepitev – cepitev na praznino ne-mesta in kraj deložacije. Ne-mesto je soizvorno, a hkrati nesoizmerno z novonastalim videnjem situacije.*¹⁹⁷

Tretji korak: Ideja je s pomočjo padca sposobna simbolizirati in celo pomenovati razvezavo obstoječega. Da bi bolje videli, je očitno treba zavzeti distanco. Davek na distanco pa je izguba neposrednosti domovanja. Paradoks časovne retroaktivnosti do potankosti zadenejo besede Žižka: »Padec ustvari tisto dimenzijo, iz katere tako rekoč ‘pademo’.«¹⁹⁸ Ideja tako ne nastopi kot zunanost, temveč kot razdor same notranjosti, kot *samoprekoračitev* situacije zaradi njene inherentne negativnosti. – Ideja je tako hrbtna stran izničenja, razpustitve, samopredruženja obstoječega – pravzaprav ni nič drugega kot

¹⁹⁷ V tej formulaciji se ponovno opiram na Dolarja.

¹⁹⁸ Žižek, Začetek, dogodek, padec, str. 199. V besedah Jacquesa Lacana padec trasira prehod iz ženskega v moški princip – iz ne-celosti v afirmacijo celote s pomočjo konstitutivne izjeme. S to pripombo, da konstitutivna izjema ni stališče-mesto, temveč neki preostanek, ne-mesto – ni pojavitev zunanosti kot izjeme, marveč zunanosti, ki je na neki način soustvarjena z notranjostjo.

odrivna dimenzija oziroma razsežnost padca. Vsebinsko Ideja sovpada samo z razliko, samo-razliko, kot preseganje neke situacije, oddaljitev od mesta, ki ga je zmožen dojeti šele premik. Mesto padca je določeno vzvratno, kot distanca samega padanja – razcep določi predhodno situacijo kraja, ki se šele sedaj kaže kot jasna in razvidna, celo ustaljena. Ideje nimajo lastne pozitivnosti, le mesto padca jih na neki način razlikuje.

Ponovno se vračamo k zvičajnosti primera *'to fall in love'*: padec ni filmski dogodek prvega plana, pretres ali šok, ki bi priletel iz zunanjosti, pravzaprav niti presenečenje ni, gre veliko bolj za anonimno prigodo oziroma slučaj, ki ga vnačaj »obtožimo« za vse naše gorje samo-sesedanja. Šok je rez v realnost, nekakšen vdor, pri katerem najprej nastopita zaznava in vpis v simbolno mrežo, šele kasneje sledijo realne posledice. Seveda do teh posledic lahko tudi ne pride, tako da razen prvega začudenja, prestrašenja ali zgražanja nima pravega odzvanjanja. Pri padcu smo priča obratnemu dogajanju – najprej nastopijo (realne) posledice, šele zatem zaznava in vpis v simbolno mrežo, kot bi šlo za nezavedno padanje, postopno deložacijo iz našega vsakdana.¹⁹⁹ Po padcu stvari tako rekoč nimajo več smisla, postavljeni smo pred nesmisel. Prvi dokaz zaljubljenosti ni zamišljanje idealiziranega odnosa ali sanjarjenje o osebi, temveč tako imenovani 'ne prepoznati se več', odtujenost od sebe in svoje situacije, od najbolj lastnega in domačega. 'Brezdomstvo' je prvi znak zaljubljenosti, in to prav tisti, ki nas prepriča, da smo zares padli.

Zadnji korak: novo se tako ne pojavi kot vdor šokantne pozitivnosti, temveč kot negativnost danega, z možnostjo izstopa, ki poprej ni obstajala. Padec ni nova situacija ali nov, predrugačen prostor, ki bi pomenil alternativo predhodnemu, ampak nenavaden odvzem, ki dejansko zaceli predhodno situacijo, tako da smo šele po padcu zmožni izgovoriti, kakšno je »zares« bilo to mesto, s katerega smo padli. Novo ni domovanje, temveč brezdomstvo. Predhodna situacija, ki je zdaj nujno že izgubljena, pa postane samorazvidna le zaradi distance – predhodno ni bilo v njej nič tako uсталjenega in pričakovanega, kot se to zdaj kaže. Ko pademo v brezno »zaljubljenosti do ušes«, nam ostajajo na površju samo oči, ki šele zdaj uvidijo, kako je bila okolica zares ravna. Ali še drugače: »gesta umika-od ustvari tisto, od česar se umakne«.²⁰⁰ Iz tega sledi, da padec

199 Pri Centru za divjo analizo so zapisali: »Ko se zaljubimo, nas premetava v subjektivni negotovosti tega, kaj se pravzaprav z nami dogaja, pri čemer deluje ljubezen kot magnet, ki nas vleče globlje in globlje. Ekspozicija namesto mene ve, da se že godi, in odnese me s seboj, čeprav ne morem najti pametnih razlogov, da bi to sprejel.« – Ekspozicija, str. 198. V tem primeru lahko ponovno vidimo razmejitve med subjektivnim verovanjem in objektivno gotovostjo.

200 Žižek, Začetek, dogodek, padec, str. 204. Zato je tudi potrebno k Badioujevemu zapisu: »V bistvu zaradi obstoja sodobne glasbe zares vemo, kakšna je bila tonalna osnova klasične in romantične glasbe.« – Badiou in Tarby, *Philosophy and the Event*, str. 71. Prvotno ne nastopi iz izdelana sodobna glasba, temveč postopno samo-ne-skladje in odtujitev klasične in romantične glasbe.

in vznik Ideje ne samo poimenujeta neko situacijo – ne gre zgolj za pritrditev označevalca na nekaj že obstoječega – ampak jo na neki način tudi soustvarita. S tem, ko situacijo simboliziramo in zamejimo, jo hkrati definiramo – gre torej za retroakcijo, ki jo omogoča šele sprememba. Ponovno: ne gre za novo, temveč in predvsem za nov pogled na staro – staro ustvari razliko do sebe, se samoodtuji in proizvede vnazajšnji pogled – ‘nov’ pogled ustvari ‘stara’ situacija. Zato pri umetnosti ni smiselno, da iščemo novo kot novo, predlagamo nov program, nov videz, umetniški slog in tako dalje, veliko pomembnejše je samo vprašanje, *koliko obstoječega smo sposobni povleči v brezno negativnosti*. Zares novo je lahko proizvedeno le skozi padec.

Kaj je torej delo negativnega? Negativnost je drugo ime za padec – padec pa ni nič drugega kot pojavitev distance, odprtje nekakšnega neprostora. Povleči ‘staro’ v negativnost, ali bolje, povleči iz ‘starega’ negativnost, tako da sama vzpostavi distanco do sebe, ni isto kot predlagati novo. Padec ni šok. *Padec je subtrakcija, ki zaceli. Celitev pa totalizacija s preostankom*. Preostanek pa imenujem to čudno nemesto ali moteči element, skoraj nič, ki neprestano moti vsako eno-celo. Natanko to je mesto Ideje. Ideja je nenavadno bitje roba, ekstimnost-torzija samega roba, ki ga padec šele ustvari, in hkrati edina priča o njegovi nemožnosti. Govorimo o prekoračenju meje, ki je bila s prekoračitvijo šele ustvarjena. Rob pa ni zgolj topološkega značaja, ampak je tudi rob neke vednosti. Prav zato sem na začetku zapisal, da Ideja ne osvetljuje, temveč potiska v temo – ni temelj, na katerem bi gradili, orientacija ali usmeritev, pa čeprav vnazaj piše neko vednost. Ena stran Ideje je poenotenje v Eno, druga pa razkritje o nemožnosti le-tega. Poenotenje v Eno šele odpre možnost nerazumljivega ekscesa, ki predhodno ni obstajal. Dejstvo, da Eno postane vidno, pomeni, da se je notranja razlika že zgodila – padec že ima posledice. V aksiomatični obliki: približek – eno se cepi v dvoje. Točneje – nekaj se razcepi v Eno + preostanek. Formacija Enega ustvari še preostanek.

Če ponovno sledimo *Slovarju neprevedljivih*, vidimo, da beseda *idea* izhaja iz latinske besede *videre* (‘videti’) (predvsem v *Pismih Seneke*), ki je bila v kasnejših prepisih Platona kasneje prevedena v grško *idea* [iðéa] (izhajajoč iz *idein* [iðeĩv], v starogrški slovnici *horaô* [ôqáw], ‘videti’).²⁰¹ Morda je treba pojem Ideje prestaviti iz samostalniške v glagolsko obliko, misliti jo skozi pojem ‘videti’, nekakšen u-vid, spregled, ki nima gostote in trajnosti stališča nekega ‘gledati’, temveč preblisk, ki uvidi, da se je padec vselej že zgodil. Zakaj se je »vselej že« zgodil? Prav zato, ker hrbtna stran tega ‘videti’ ni nič drugega kot samo-razlika, vzpostavitev distance skozi padec – to je ena in ista stvar. *Padec je u-vid. U-videti je padati*.

Pogled iz notranjosti ni zmožen zavzeti distance, ker se samo-razlika še ni zgodila, in posledično ne more zares uvideti, kaj ta notranjost sploh je. Mora se

201 Cassin, *Dictionary of Untranslatables*, str. 477.

zgoditi pogled »od zunaj«, ki kot tak retroaktivno definira mesto padca (prejšnje polje). Slednje pa ne pomeni, da smo bili predhodno slepi, ampak zgolj to, da je za Enovitost potrebna odtujitev.

Koncept vleče raznolikost skupaj, prepleta mrežo med heterogenimi elementi/deli in posledično ustvarja praznine. Živi in hrani se ravno z referiranjem na prazna mesta še neizpolnjene potencialnosti, ki ga znova in znova potiskajo v pogon, v nezadostne in spodletele rešitve. Koncept je proces izgradnje, iskanje in formacija potencialnosti, lokalizacija mest in preplet simbolne mreže. *Ideja* pa označuje dogodek, padec v neznano, gre za oddaljitev in hkratno formacijo distanciranega, nekakšno deteritorializacijo, ki vnazaj uvidi predhodno vpetost mesta, iz katerega je padla. Ideja je uvid. *Koncept* je delovanje znotraj enega, *Ideja* pa predstavitev v Drugost.

Za zaključek predlagam:

1. Ideja ni začetek, temveč »končna postaja«, prelom, bitje roba. Ne trdim, da za njo ni ničesar; zgolj to, da je rez v kontinuiteto in pomeni nezmožnost spekulacije o nadaljnjem razvoju.
2. Umetniška dela ne predlagajo samo novega stila, manire ali forme, vzorca videnja, programa dela, konceptualne zasnove in tako dalje, temveč tudi prelome, ki za seboj puščajo srk negativnosti. Poudariti je treba pogosto spregledano negativno dimenzijo umetnosti. Nereditko smo priča linearnemu napredovanju in slogovnemu razvoju umetniškega stila, veliki kronološki zgodbi umetnikov in gibanj, ki nujno vodijo do že znanega izida, a pri tem ostaja pozabljena vnezajšnjost tega videnja – pozabljamo na sama jedra prelomov, na točke, ki dejansko iztirijo linearnost. V negativnosti padca vse odpade, ni sledenja, ni izpopolnjevanja, ni nadaljevanja, pa najsi bo to slog, pomen, narativ, vzorec dela, program ... V simbolni mreži umetnosti puščajo Ideje zgolj luknje. Ne zagovarjam teze, da te luknje nimajo učinka, seveda ga imajo, ampak ne na programski način, temveč kot oblika odziva na pojavitve praznine in nesmisla.
3. Nevednost in nesmiselnost (kar ni isto) igrata znotraj umetnosti bistveno vlogo, čeprav skuša vednost kasneje skoraj vedno vnezaj zakrpati luknje nesmisla in nevednosti. Vednost je nujno vezana na mesto padca, zares novo pa se lahko pojavi kjerkoli.
4. Na mestih padca se dogaja zgodovina. Piše se jo v enaki meri vnaprej in vnezaj.

Daša Tepina

UMETNIŠKA STIČIŠČA – UTOPIJE – NEUVRŠČENOST*

UTOPIJE KOT IZHODIŠČA INTERPRETATIVNE PARADIGME

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

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.6

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

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

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

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

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

202 Bauman, *Socialism*, str. 36.

203 Prav tam, str. 13–17.

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

205 Več v Jakovljević, *Učinki odtujitve*.

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

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

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

206 Prav tam, str. 259.

207 Hall, *Representation*, str. 4.

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

UTOPIJE, POLITIKE GLOBALNEGA JUGA IN GIBANJE NEUVRŠČENIH

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

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

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

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

²¹¹ Prav tam, str. 84–85.

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

PRIMER LJUBLJANSKE GRAFIČNE ŠOLE IN MEDNARODNEGA GRAFIČNEGA BIENALA

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

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

213 Žerovc, Zoran Kržišnik, str. 24.

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

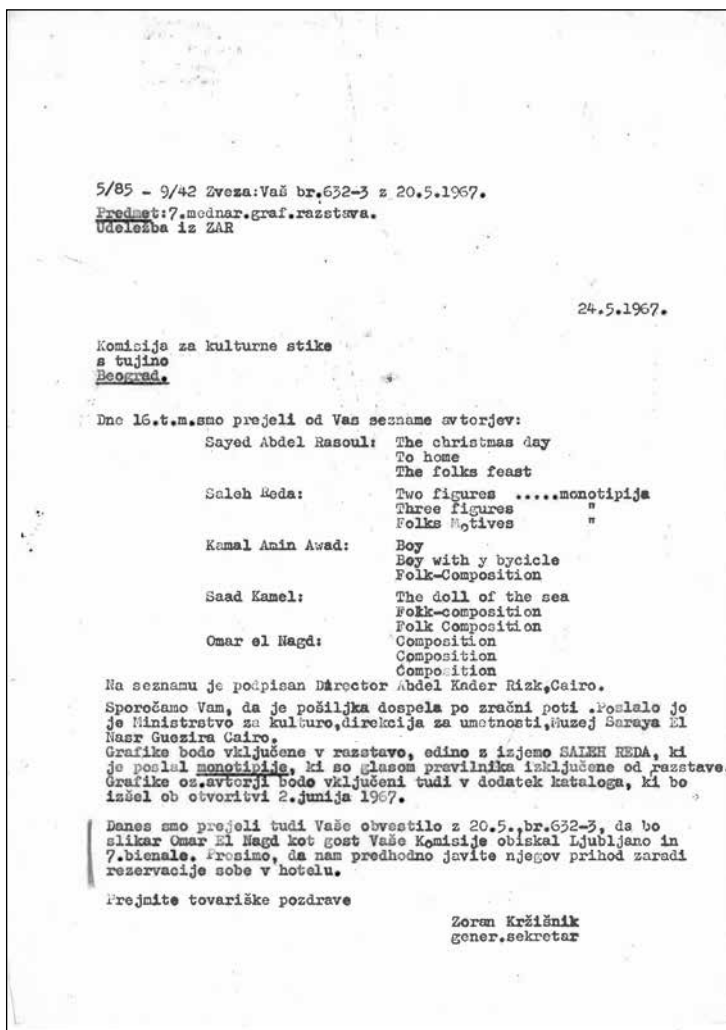
Na primeru Mednarodnega grafičnega bienala (MGB), ki je od leta 1955 potekal v Ljubljani, to na prvi pogled izkazujeta veliko število umetnikov, ki so prihajali iz držav globalnega juga, in hiter razrast prireditve, ki je tudi sovpadal z nastankom in razvojem gibanja neuvrščenih. Model razstavljanja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

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

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

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

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



Najavljeni obiski iz inozemstva

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

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

²¹⁹ Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

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

KULTURNE POLITIKE IN VPLIVI GIBANJA NEUVRŠČENIH

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

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

²²⁰ Stepančič, Zgrešene klofute, str. 33.

²²¹ Castleman, brez naslova, str. 236.

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

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

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

223 Stepančič, Zgrešene klobute, str. 38.

224 Prav tam, str. 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UMETNOST, KULTURNE POLITIKE IN NEUVRŠČENOST

Kulturna stičišča, kot so bili bienali, smo postavili kot paradigmo za preučevanje kulturnih politik gibanja neuvrščenih, ki smo jih spremljali skozi optiko treh zgoraj omenjenih premis. Skušali smo poiskati njihovo vlogo pri tako imenovani globalizaciji globalnega juga in odkriti, kako so sovpadali s koncepti dekolonizacije, povezovanja in miroljubnega soobstoja. Prav tako smo želeli ugotoviti specifične gibanja neuvrščenih kot neke vrste utopičnega kozmopolitizma²³⁸ in preveriti, ali (in kako) se razlikovale od imperialne, ekonomske globalizacije tako imenovanega prvega oziroma zahodnega sveta. Skozi te predpostavke smo se lotili preučevanja ljubljanskega grafičnega bienala in jih po primerjavi z ostalimi prizorišči skušali povezati v analizo kulturnih politik gibanja neuvrščenih. Iz te primerjave smo lahko zaznali, da utopične razsežnosti revolucionarnih idej, v katerih je vodilo kulturnih politik svobodna, samoupravna in avtonomna umetnost »od spodaj«, v okvirih socialistične Jugoslavije niso bile zares izražene. Na ravni institucionalnih okvirov kulturnih organizacij se nakazuje, da so se lažje naslanjale na zahodne prakse, saj celostne in mednarodne socialistične kulturne politike pravzaprav ni bilo, so se pa v kulturnih politikah socialistične Jugoslavije nakazovale težnje po nadzoru, koordiniranju in natančni selekciji umetniške aktivnosti. Hkrati pa je večkrat izražena politična želja po prenosu samoupravnih praks socializma na vse sfere družbe pogosto ostala le črka na papirju. Na tem mestu se je tudi izražala nemoč na področju kulturnih politik, s čimer so se že v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja nakazovali začetki upada moči internacionalizacije socialističnih idej. S prehodom k oblikam tržnega socializma in liberalizaciji, s katerim se je Jugoslavija začela približevati

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

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

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

239 Rojas-Sotelo, Havana Biennale.

Petja Grafenauer

UMETNOST, GIBANJE NEUVRŠČENIH IN MEDNARODNI GRAFIČNI BIENALE V LJUBLJANI

**Primer kubanske grafike
Félixa Beltrána***

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

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.7

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

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

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

Leta 1963 je na sestanku organizacijskega odbora Lazar Trifunović poudaril:

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

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

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

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

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

242 Pričevanje A. B. (r. 1938).

243 Pričevanje A. J. (r. 1934).



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

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

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

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

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

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

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

244 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

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

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

247 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

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

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

Čeprav je bil Mednarodni grafični bienale zamišljen po zahodnocentričnem modelu, tak je bil tudi izbor žirije, pa je s prisotnostjo del neuvrščениh držav in tako imenovanih držav v razvoju nasploh vendarle omogočal tudi trenutke vmesnosti²⁵² – razpoke odprtosti, ki so pomembne pri izmenjavi idej, kulturnih vplivov med državami, čeprav so povezave, z nekaj izjemami (Japonska), iskali predvsem v državah zahodnega modernizma, prek njih pa tudi možnost za vstop v njihove galerije in na tržišča.

PRIMER ISKANJA STIČIŠČ: FÉLIX BELTRÁN NA MEDNARODNEM GRAFIČNEM BIENALU

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

248 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

249 Štepančič, Zgrešene klofute, str. 39.

250 Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

251 Pričevanje A. J. (r. 1934).

252 Adajania, India Triennale.

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

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

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

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

253 Lara-Betancourt, Beltran, str. 158.

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

255 Lara-Betancourt, Beltran, str. 158.

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

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

258 Prav tam.



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

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

Delo je med umetniki povzročalo precej paranoje in samocenzure. Pomanjkanje izrazne svobode je zniževalo kakovost del, a tudi zaradi odsotnosti tradicije tiska in plakata je bilo težko. Hitrost nastajanja grafik in plakatov je bila izjemna – naročeni listi so morali nastajati hitro, brez časa za poskuse, včasih v enem samem dnevu. Seveda so obstajale kvalitativne izjeme. Félix Beltrán²⁵⁹ je na primer izpostavil Fernandez Reboira, ki je znal graditi enkratne vizualne koncepte. Nekaj več svobode so imeli ustvarjalci oddelka za propagando pod vodstvom Marié Angélice Álvarez, ki je zagovarjala modernejši plakat.

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

²⁵⁹ Prav tam.

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

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

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

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

²⁶⁰ Prav tam.

²⁶¹ Prav tam.

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

Beltrán in tudi drugi kubanski umetniki niso dosegli slovenskega občinstva, niti mlajših, angažiranih avtorjev tako imenovane druge linije²⁶² ne. Slovenski alternativni umetnostni prostor, ki je nastajal prav v tem času, ni opazil revolucionarnosti, ki jo je ponujal avtor na razstavi dominantne institucije v slovenskem prostoru. Morda je k temu pripomogel kontekst grafičnega bienala, kjer je »Zoran Kržišnik prepoznal moč oblasti in jo uspešno speljal na svoj mlin«,²⁶³ v prid ljubljanske grafične šole. S takšno spremembo razstavnega konteksta pa se je za gledalca spremenil tudi pomen grafik Félix Beltrána; te so bile zdaj opazovane drugače, z iskanjem drugih odlik, kot jih je ponujal sitotisk z revolucionarno vsebino in ameriškim oblikovnim vplivom. Po formi ameriški, po vsebini pa revolucionarni plakat je trčil ob zapoznele ideale socialističnega esteticizma, pa čeprav so bienalu že v tem obdobju mnogi očitali, da ne sledi najnovejšim (zahodnim) trendom. Umetnostna zgodovinarka Špelca Čopič je opozarjala: »Ker se širijo grafični postopki, se širijo tudi možnosti za apliciranje grafičnih podlag na nove materiale, grafične stenske dekoracije, grafika na prostorskih objektih, grafični mobilni, filmska grafika, računalniška grafika, ki se ponujajo tudi ljubljanskemu bienalu.«²⁶⁴

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

262 Denegri, *Razlozi za drugo liniju*.

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

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

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

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

LJUBLJANSKI GRAFIČNI BIENALE IN NEUVRŠČENI

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

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

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

²⁶⁶ Kunzle, Public Graphics in Cuba, str. 95.

²⁶⁷ Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.).

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

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

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

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

268 Žerovc, Zoran Kržišnik, str. 24.

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

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

271 Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo*.

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

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

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

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

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

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

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

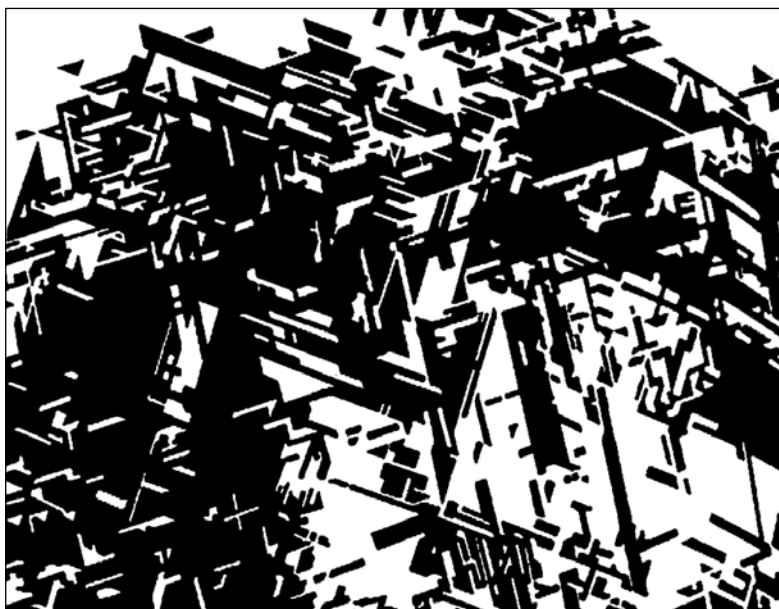
²⁷⁵ Sladojević, Muzej afričke umetnosti, str. 92–103.

²⁷⁶ Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 191.

²⁷⁷ Zgonik, Jugoslovanska socialistična umetnost.

²⁷⁸ Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 190.

²⁷⁹ Prav tam, str. 193.



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

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

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

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

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

²⁸¹ Videkanić, *Nonaligned Modernism*, str. 208.

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

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

282 Denegri, *Razlozi za drugu liniju*.

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

Barbara Predan

SVETОВИ (NEUVRŠČENIH) SKUPNOSTI OBLIKOVANJA*

Raziskovanje slovenskega oblikovanja v kontekstu neuvrščene-
nosti nas, grobo gledano, vodi v dve smeri. Prva nas pelje
na Zahod, na globalni Sever, tja, kamor so bile oči slovenskih oblikovalcev in
oblikovalk vedno veliko bolj zazrte. Obenem pa tudi pogled, usmerjen na globalni
Jug, na področju oblikovanja in arhitekture ni povsem zanemarljiv. Tam namreč
najdemo tiste arhitekta in oblikovalce, ki so tja odhajali na podlagi mednarodnih
gospodarskih sporazumov z neuvrščeni državami.²⁸⁴ V Jugoslaviji smo imeli
v tistem času poseben odbor za kulturne odnose s tujimi državami, ki je – kot je
zapisala Bojana Piškur – »organiziral razstave zunaj jugoslovanskih meja«, pri
čem so se »izmenjave nanašale na vse ravni kulturne produkcije«. Pri tem je
še dodala, da so imeli »arhitektura, urbanizem in industrijsko oblikovanje pose-
ben, nekoliko drugačen status in so veljali za državno podprte nosilce novih
modernističnih teženj, združljivih z idejo ustvarjanja nove socialistične druž-

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.8

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

284 SI AS 1140, šk. 19/425, Zvezni izvršni svet SFRJ – Alžirija, 1984; 20/459, ZAMTES Ljubljana – Irak – Realizacija Sporazuma o sodelovanju na področju, 1985; 20/474, Zvezni ZAMTES – Severni Jemen – prosvetno kulturno sodelovanje, 1983.

be«. ²⁸⁵ Slednje dokazujejo tudi arhivski zapisi, ki med drugim razkrivajo, da so arhitekti, urbanisti in industrijski oblikovalci v neuvrščeni državi med drugim pomagali vzpostavljati študijske programe, predavali na visokošolskih ustanovah ter precej načrtovali in gradili v praksi. ²⁸⁶

Povedano drugače, poziciji delovanja slovenskih oblikovalcev na globalnem Severu in globalnem Jugu ne bi mogli biti bolj diametralno nasprotni. Pri prvi se je odražala želja po priznanju in aktivni vključitvi s strani tako imenovanega *naprednega* Drugega, drugi je bilo odobravanje več kot očitno položeno že v zibko, v vnaprej priznani poziciji tistega, ki znanje ima in ga *nesebično* deli. Pri čemer pa, po mnenju Bojane Piškur, deljenje znanja na jugoslovanski strani ni bilo razumljeno kot želja po civiliziranju drugih (kar je bilo pogosto v naravi »razvitega in naprednega« Zahoda), ²⁸⁷ temveč je Jugoslavija »ohranjala podobo kulture/države, ki ima cilj, da se drugim pomaga uveljaviti v vlogi, ki jo je treba šele ustvariti in jasno določiti«. Piškur slednje označi za paradigmo »starejšega brata, ki pa je z današnje perspektive prav tako problematična«. ²⁸⁸

Kljub mestoma nelagodnim pozicijam in ob nenehnem iskanju ravnovesja je treba poudariti, da se strokovno delo na globalnem Severu in na globalnem Jugu za slovenske oblikovalce in arhitekete v času članstva v gibanju neuvrščeni med seboj ni izključevalo. Zgovoren primer je oblikovalka in arhitektka Janja Lap, ²⁸⁹ ki se je v začetku šestdesetih let dvajsetega stoletja s štipendijo Britanskega sveta pridružila raziskovalni ekipi na londonski šoli Royal College of Art. Dve leti po prihodu v London se je preselila v Sheffield, kjer je v letih 1967–1977 predavala na oddelku za arhitekturo tamkajšnje univerze. Med letoma 1973 in 1975 je predavala tudi na znameniti Architectural Association School of Architecture v Londonu (AA). Po vrnitvi v Slovenijo se je leta 1979 za deset let zaposlila v Iskri kot industrijska oblikovalka za področje elektrooptičnih naprav. Tam je med drugim načrtovala vsaj en (do sedaj odkrit) projekt za neuvrščene države. Gre za oblikovanje interierja centra za usposabljanje v Libiji, ki ga je leta 1984 načrtovala in izvedla za libijsko vojsko. Poleg oblikovanja pohištva je interier omenjenega centra vključeval tudi sodobno računalniško in elektrooptično opremo podjetja Iskra. Tik pred razpadom Jugoslavije pa je Janja Lap na podlagi enega zadnjih sporazumov z neuvrščeni državami predavala tudi na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Mosulu v Iraku. ²⁹⁰

²⁸⁵ Piškur, *Južna ozvezdja*, str. 10.

²⁸⁶ SI AS 1140, šk. 20/453, Zimbabve – angažiranje slovenskih strokovnjakov, 1987–1988; šk. 20/468, ZAMTES Ljubljana – Irak; šk. 36/707, ZAMTES Ljubljana – ILO – roster slovenskih kandidatov, 1985.

²⁸⁷ Messell, *Globalization and Design Institution*, str. 91.

²⁸⁸ Piškur, *Južna ozvezdja*, str. 13–14.

²⁸⁹ ANJ, osebni arhiv oblikovalke Janje Lap, ki zajema obsežno zbirko osebnih dokumentov, skic, načrtov, rokopisov in tipkopisov, fotografij in izdelkov.

²⁹⁰ SI AS 1140, šk. 20/468, ZAMTES Ljubljana – Irak: Angažiranje univerzitetnih predavateljev – Janja Lap, 1989.

Kljub izjemno barvitemu poklicnemu delovanju oblikovalke Janje Lap se bo pričujoča razprava osredotočila na tako imenovani neuvrščeni vstop slovenskih oblikovalcev v mednarodni prostor oblikovanja. Besedilo bo osvetlilo primer, kako so jugoslovanski oblikovalci – predvsem slovenski industrijski oblikovalec Saša. J. Mächtig – na temelju jugoslovanskega gibanja neuvrščeni in delavskega samoupravljanja v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja v ICSID, mednarodni svet združenj industrijskih oblikovalcev, pripeljali idejo decentralizacije in preizpraševanje epistemičnega kolonializma ter izpostavili vlogo participacije in pomen upoštevanja glasov s tako imenovane periferije oblikovanja. Izbrani primer bo pokazal, kako so slovenski oblikovalci sovplivali na delovanje enega najpomembnejših mednarodnih oblikovalskih združenj v tistem času.

ZAČETKI PROFESIONALIZACIJE SLOVENSKEGA OBLIKOVANJA

Profesionalizacijo slovenskega oblikovanja je zaznamoval čas po koncu druge svetovne vojne, čas pospešene povojne obnove in načrtne industrializacije družbe. Nacionalizacija in združevanje proizvodnih obratov v večje tovarne, ki so služile za množično proizvodnjo, sta zahtevala drugačen razvoj s spremenjenimi pristopi in rezultati. Med oblikovalci in arhitekti, ki so se zelo zgodaj zavedeli pomena industrijskega oblikovanja, je bil Edvard Ravnikar, profesor arhitekture na takratni Tehniški fakulteti. Ravnikar je že leta 1948 začel med arhitekturnimi študenti in študentkami dvigovati zavest o nujnosti vzpostavljanja pogojev za razvoj, oblikovanje in proizvodnjo kakovostnejših vsakdanjih izdelkov, skupaj z željo po vključevanju na novo oblikovanih kakovostnih izdelkov v industrijsko proizvodnjo. Številne izdelke, ki jih je povojna industrija pošiljala na trg, so mladi arhitekti kritično ocenili kot neprimerne za sodobni tip stanovanj.²⁹¹ Med pomembnejše kritike je sodil tudi France Ivanšek, urednik revije *Arhitekt*, ki je že leta 1951 zapisal, da »oblikovanje industrijskih predmetov postaja zelo važno tudi pri nas, kjer industrializiramo našo zastarelo produkcijo in ustvarjamo popolnoma nove industrije. Naša industrija izdeluje danes že toliko predmetov, ki jim manjka kvalitetna forma, da postaja poglobitev v študij oblikovanja produktov naše industrije – pa tudi obrti – eno osnovnih vprašanj dviga kvalitete naših izdelkov.«²⁹² Izstopajoč primer kakovostnega oblikovanja je bila v začetku petdesetih let dvajsetega stoletja tovarna Stol, ki je leta 1952 kot prva v takratni

291 Ivanšek, I. razstava pohištva v Ljubljani: dobra lekcija za proizvajalce in oblikovalce, str. 28–32.
Arnautović, Dvoje letnic, dve razstavi pohištva, str. 24–25.

292 Ivanšek, Oblikovanje v industriji, str. 28.

Jugoslaviji zaposlila profesionalnega oblikovalca, njej pa so nato sledile še druge, med njimi Iskra in Gorenje.

Ob povedanem pa je treba ključ za razumevanje jugoslovanske poti v industrializacijo, tlakovane s socializmom, iskati še v aktivni integraciji družbe z namenom vzpostavljanja alternative prevladujoči ideologiji časa: blokovski delitvi sveta in posledični hladni vojni. Po informbirojevskem sporu leta 1948 so Jugoslovani zavrnilo obe blokovski različici, tako ideologijo zahodnega kapitalizma kot tudi vzhodni, državni tip socializma. Problem prvega so prepoznavali v tem, da integracijo družbe v kapitalizmu izvaja predvsem trg, z delno pomočjo države. V centralnoplanskih socialističnih družbah pa jih je zmotilo, da to integracijo opravlja predvsem država, deloma pa tudi trg.²⁹³ Zato je Jugoslaviji v petdesetih in predvsem v šestdesetih letih dvajsetega stoletja pot onkraj blokovske politike v mednarodnih odnosih utrlo neuvrščeno gibanje, tako imenovana politika mirnega sobivanja;²⁹⁴ na področju sociologije dela pa so alternativo gradili na socialističnem samoupravljanju. Vse naštetu je bilo ključno tudi za nadaljnjo profesionalizacijo in razvoj slovenskega oblikovanja. Pospešena in načrtna industrializacija države je z osamitvijo po letu 1948 jugoslovansko industrijo prisilila v razvoj lastnih izdelkov, kar pa je hkrati tvorilo temelj profesionalizaciji industrijskega oblikovanja. Zato petdeseta leta dvajsetega stoletja v slovenskem oblikovanju veljajo predvsem za pionirska, šestdeseta pa že označujemo za čas institucionalizacije.

RAZVOJ NACIONALNIH IN MEDNARODNIH STROKOVNIH ORGANIZACIJ NA PODROČJU OBLIKOVANJA

Leta 1951 je nastalo Društvo oblikovalcev Slovenije (DOS) – prvotno je bilo poimenovano Društvo likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije.²⁹⁵ Prav tako v petdesetih letih dvajsetega stoletja je v Zagrebu (v okviru Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti) začel delovati Studio za industrijsko oblikovanje (SIO). Podobno tudi v Beogradu, v okviru tamkajšnjega društva.²⁹⁶ To so bili prvi koraki na poti k profesionalizaciji discipline oblikovanja v Jugoslaviji. A pravi razmah profesionalnih institucij na področju oblikovanja se je zgodil v šestdesetih letih. V obravnavanem času je pri Zvezi društev uporabnih umetnikov in oblikovalcev Jugoslavije (SULUPUDJ) začel delovati Sekretariat za

293 Kavčič, *Sociologija dela*, str. 325.

294 Prashad, *The Darker Nations*, str. 96.

295 DOS – *Društvo oblikovalcev Slovenije*.

296 Keller, *Dizajn*, str. 110.

industrijsko oblikovanje (SPID YU).²⁹⁷ SPID YU je organizacijsko veljal za tipičen primer policentričnosti in samoupravljanja. Zveza je združevala republiška društva oblikovalcev, ki so nastala v letih 1951–1953.

Leta 1961²⁹⁸ je SPID YU postal član na začetku omenjenega mednarodnega združenja ICSID, ustanovljenega leta 1957 v Parizu. Ustanovili so ga evropski in ameriški oblikovalci, da bi izboljšali poklicni status oblikovalcev, spodbudili sodelovanje med industrijskimi oblikovalci po vsem svetu in vzpostavili poenotene mednarodne standarde za opravljanje poklica na področju oblikovanja.²⁹⁹ Podobno kot pri nas so tudi v Evropi in Ameriki sprva nastajale nacionalne oblikovalske organizacije. V želji po rasti in ob vedno večjem zanimanju za internacionalizacijo oblikovanja so v mednarodnem prostoru vznikale prve oblikovalske konference, revije in nato mednarodne organizacije.³⁰⁰ Ustanovitev združenja ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) je od vsega začetka spremljala retorika kulturnega internacionalizma, ki bo tvoril čezmejne mostove razumevanja, a so se, kot opozarja Tania Messell, že na samem začetku, ob oblikovanju njegovih ciljev in načinov delovanja, pojavila trenja – največkrat kot posledica neposrednih politik hladne vojne, premočnih lokalnih agend in nasprotujočih si oblikovalskih ideologij.³⁰¹

Na razgreto mednarodno prizorišče je Sekretariat za industrijsko oblikovanje (SPID YU) leta 1961 vstopil z jasno željo po internacionalizaciji jugoslovskega oblikovanja. Odločitev zanj je bila po mnenju Saše J. Mächtiga nedvomno zgrajena tudi na »mednarodni kredibilnosti Jugoslavije, saj si je s Titovo izvirno mednarodno politiko gradila dober image. 1. konferenca neuvrščeni v Beogradu leta 1961 je bila, v svetovnem merilu, odmeven in velik mednarodni uspeh. Na krilih takšnih uspehov pa se je dalo marsikaj postoriti tudi na kulturnih in drugih področjih, s precejšnjo možnostjo za uspeh.«³⁰² Med te uspehe sodi tudi prvi mednarodni bienale industrijskega oblikovanja (BIO). Ustanovljen je bil v Ljubljani zgolj tri leta po pristopu k mednarodni organizaciji ICSID. Odličnost in mednarodno odmevnost prvih dveh bienalov so s sodelovanjem v žiriji in konzultantskem svetu potrdila v tistem času izjemna imena svetovnega oblikovanja: Misha Black, Wim Crouwel, Gillo Dorfles, Charles Eames, Tomás Maldonado, Paul Reilly, Henri Viot in Marco Zanuso.³⁰³ Leta 1966 je umeščenost slovenskega grafičnega oblikovanja na mednarodni zemljevid podkrepil tudi

297 Prav tam, str. 115.

298 V analiziranih besedilih so sicer pojavljajo različne letnice, največkrat pa se navaja letnica 1961 (predvsem v povezavi z 2. kongresom ICSID v Benetkah leta 1961).

299 Messell, *Design Across Borders*, str. 131.

300 Woodham, *Twentieth-Century Design*, str. 176.

301 Messell, *Design Across Borders*, str. 131.

302 Mächtig, *Ravnikar in design*, str. 257.

303 Gnamuš, ur., *Katalog BIO*, str. 12 in 24.

mednarodni svet združenj društev grafičnega oblikovanja ICOGRADA (International Council of Graphic Design Associations). Ta je bil ustanovljen le tri leta prej v Londonu, svoj drugi kongres pa so organizirali v Sloveniji, na Bledu.

Bodoči najaktivnejši člani slovenskega društva oblikovalcev so se že v času študija oblikovanja in arhitekture v začetku šestdesetih let dvajsetega stoletja redno odpravljali na študijska izpopolnjevanja in mednarodne kongrese v tujini;³⁰⁴ sprva kot poslušalci, kasneje pa kot aktivni delegati jugoslovanskega združenja oblikovalcev. Po svoji prodornosti in pronicljivosti je med njimi kmalu začel izstopati že omenjeni Saša J. Mächtig, izredno ambiciozni slovenski industrijski oblikovalec.

METAMORFOZE

Mächtig je v slovenski strokovni in splošni javnosti znan predvsem po svojem rdečem kiosku K67 s konca šestdesetih let ter kot pedagog in soustanovitelj Oddelka za oblikovanje na Akademiji za likovno umetnost leta 1984. V veliki meri neznana pa sta njegovo publicistično delo in tudi redno mednarodno udejstvovanje. Fokus pričujoče razprave bo na slednjem, pri čemer ni zanemarljivo, da je kustosinja Maja Vardjan v podrobni analizi tudi kiosk K67 prepoznala kot rezultat edinstvenega geopolitičnega konteksta, medprostora med Vzhodom in Zahodom. Opredelila ga je kot rezultat razmeroma nevtralnega ozemlja, ki je omogočalo »soočanja in medsebojne kulturne izmenjave obeh smeri«.³⁰⁵ Vse naštetu se je po mnenju Vardjanove prepletlo v Mächtigovo najbolj znano delo, v njegov specifični jezik poznega modernizma. Ta objekt je – sledeč Ravnikarjevi teoriji modernega predmeta – »zločljiv, razstavljiv in sposoben transformacij ter pomeni strukturo v razvoju«.³⁰⁶ Opis, ki v prenesenem pomenu nedvomno velja tudi za delovanje slovenskih oblikovalcev v mednarodnih organizacijah.

V kontekstu pričujoče razprave izstopa sredina sedemdesetih let dvajsetega stoletja. Takrat je Saša J. Mächtig napisal besedilo z naslovom *Metamorfoze 2*.³⁰⁷ Gre za svojevrstno nadaljevanje besedila z naslovom *Metamorfoze*,³⁰⁸ ki ga je Mächtig objavil v reviji *Sinteza* leta 1969. V kratkem eseju s konca šestdesetih se je ukvarjal s preizpraševanjem vloge arhitekture v družbi, iskanjem njenega sodobnega duha v povezavi z industrijskim in znanstvenim delom. Vse naštetu je dopolnil z izbranimi podpoglavji (vloga kibernetike, družbe, narave), ki po

304 Vardjan, ur., *Saša J. Mächtig: sistemi, strukture, strategije*.

305 Vardjan, *Metamorfoze sistema Kiosk K67*, str. 42.

306 Prav tam. Prim. Ravnikar, *Design*.

307 MAO, Mächtig, *Metamorfoze 2*.

308 Mächtig, *Metamorfoze*.

njegovem kažejo pot nadaljnjemu razvoju (predvsem pa nujnemu posodobljajnju) področja arhitekture. Smernice je iskal v radikalnih scenarijih bivanja in svojstvenega razvoja mest, kar je nenehno podčrtaval z uspehom pristanka na Luni in drugimi primeri tehnološkega napredka v letalski in avtomobilski industriji.

Skupni imenovalec obeh besedil, tako članka *Metamorfoze* iz leta 1969 kot *Metamorfoz 2* iz leta 1974, je bil nedvomno močan vpliv Buckminstra Fullerja, predvsem njegovega razumevanja okoljske problematike (imamo le en svet z izginjajočimi viri in grozečo moro onesnaženja).³⁰⁹ Besedilo iz sredine sedemdesetih let pa se naslanja še na idejo E. F. Schumacherja o tem, da smo dosegli tisti trenutek v razvoju, ko je treba vse ponovno premisliti in preoblikovati,³¹⁰ na družbeno teorijo Victorja Papaneka (oblikovati je treba za resnične potrebe ljudi),³¹¹ pa tudi na ideje italijanskega antidizajna (nasprotovanje potrošniški družbi in kapitalu, ki čezmerno diktira oblikovalske odločitve in oblikovalce postavlja v vlogo služabnikov).³¹² Za razliko od prvega eseja, ki se je ukvarjal predvsem z vlogo arhitekture v družbi, je referat iz sedemdesetih let veliko bolj političen in kritičen do širše družbe. Če citiram Mächtiga: »Referat temelji na jugoslovanskih stališčih do svetovnega procesa družbene in nacionalne emancipacije in demokratizacije mednarodnih odnosov ter v tej zvezi z novo vlogo oblikovalske stroke v sodobni družbi.«³¹³ Mächtig je v besedilu *Metamorfoze 2* izpostavil predvsem nujnost aktivne vzpostavitve participacije v oblikovanju:

»Spoznanje o potrebnosti interdisciplinarnega pristopa, sodelovanja s politiki (*decision makers*) in participacija bodočih uporabnikov, lahko preusmeri prizadevanja k učinkovitim rezultatom. V takem sestavu lahko oblikovalec v današnjem spreminjajočem se svetu odigra veliko pomembnejšo in družbeno odgovornejšo vlogo, kot pa je bilo mogoče klasičnemu oblikovalcu (*form-giver*), ki je bil odvisen od /.../ tržišča v industrializiranih deželah in od bogatega naročnika.«³¹⁴

Na tem mestu je pomembno izpostaviti, da avtorji, ki raziskujejo polje soustvarjanja, participacije in sooblikovanja – izhajajoč iz ekonomskih praks zadružništva in drugih soupravljaljskih in samodoločujočih praks devetnajstega in dvajsetega stoletja – začetke vstopa omenjenih tem na področje oblikovanja umeščajo prav v sedemdeseta leta dvajsetega stoletja. Večina jih zametek participatornega oblikovanja prepozna v skandinavskih delavskih bojih³¹⁵ in še danes

309 Fuller, *Priročnik za vesoljsko ladjo Zemlja*.

310 Schumacher, *Small is Beautiful*.

311 Papanek, *Design for the Real World*.

312 Ambasz, ur., *Italy: The New Domestic Landscape*.

313 MAO, Mächtig, *Kronologija dogodka*, str. [1].

314 MAO, Mächtig, *Metamorfoze 2*, str. 22.

315 Gl. Bødker, *Creating Conditions for Participation*, in Greenbaum and Loi, *Participation, the camel and the elephant of design*.

izredno pomembni referenčni točki, konferenci z naslovom *Design Participation*, ki jo je v Manchesteru leta 1971 organiziralo združenje Design Research Society.³¹⁶ Začetke oblikovanja, ki v središče postavlja uporabnika, pa avtorji besedil pripisujejo političnemu aktivizmu gibanj za človekove pravice³¹⁷ in ga označujejo za »s strani Amerike spodbujen fenomen«, pri katerem uporabnikom načrtno omogočimo vpliv na proces oblikovanja.³¹⁸ Čeprav je Mächtigt s svojim aktivnim delovanjem neposredno pripomogel k uveljavljanju pomena participatornih praks v oblikovanju, pa v aktualni zgodovini participatornega oblikovanja jugoslovanski prispevek ostaja spregledan. In to kljub temu – kot bomo pokazali v nadaljevanju – da so sledi njegovega delovanja še vedno vidne.

Mächtigt je referat *Metamorfoze 2* prvič javno predstavil na konferenci angleške organizacije DIA v Dubrovniku jeseni leta 1974. Leto kasneje je bil referat sprejet tudi na 9. kongres ICSID v Moskvi. Z njim je avtor želel mednarodni skupnosti ponuditi iztočnice »za obravnavo konkretnih vprašanj o vlogi stroke v okviru jugoslovanske samoupravne družbene teorije in prakse«.³¹⁹ Ko pa je prišel na kongres v Moskvo, mu predstavitve besedila v sklopu »Oblikovanje in državna politika« – neuradno zaradi oznake, da gre za preveč politično besedilo, uradno pa zaradi pomanjkanja časa – niso omogočili. Po Mächtigtovem zapisu z naslovom *Kronologija dogodka* je na kongresu k njemu pristopil Vladimir Zinčenko, namestnik direktorja znanstvenoraziskovalnega inštituta za industrijsko oblikovanje VNIITE takratne Sovjetske zveze, in »intervenal v zvezi z delom teksta, ki omenja Vietnam, Češkoslovaško in Velikega Brata«.³²⁰ Opozoril naj bi ga, da kongres ni političnega značaja, referat pa je zelo političen, in da si, ker kongres podpirajo politiki, organizatorji ne želijo komplikacij.³²¹ Mächtigt z razvojem dogodkov ni bil zadovoljen in je glasno protestiral tako pri lokalnih organizatorjih kongresa kot pri mednarodni organizaciji ICSID. Kljub protestu mu ni uspelo stopiti na govorniški oder.

Razloge za takšno odločitev organizatorjev moramo verjetno iskati v dogodkih pred začetkom moskovskega kongresa. Kot je zapisal Dmitrij Azrikan, so na inštitutu VNIITE ves čas priprave 9. kongresa ICSID na temo »oblikovanje za ljudi in družbo« vzorno sodelovali z državnim odborom za znanost in tehnologijo. Kljub temu pa je pred začetkom kongresa prišlo do prepovedi odprtja multimedijske razstave v eni najprestižnejših moskovskih dvoran, koncertni dvorani »Rusija«. Na že postavljeni razstavi so oblikovalci iz VNIITE želeli na šestnajstih

316 Cross, ur., *Design Participation*.

317 Gl. Sanoff, Three Decades of Design and Community, in Luck, What is it that makes participation in design participatory design?

318 Sanders in Stappers, Co-creation and the new landscapes of design, str. 5.

319 MAO, Mächtigt, *Kronologija dogodka*, str. [1].

320 Prav tam.

321 Prav tam, str. [1–2].

velikih zaslonih predstaviti vlogo industrijskega oblikovanja v vsakdanjem življenju, izpostaviti njegovo vseprisotnost in vpliv na kakovost bivanja. A kot je zapisal Azrikan, je

»nekaj dni pred začetkom kongresa v odboru nenadoma zavlada skrivnostna panika. Čeprav je bilo že vse organizirano, postavljeno in pripravljeno za predstavitev, je bilo nenadoma v celoti vse prepovedano, vključno z diapozitivi, ki naj bi podpirali predstavitve [sovjetskih] panelistov. Prepoved je prišla brez pojasnil in sovjetski del kongresa je bil v hipu spremenjen v dolgočasen birokratski format. Med svojo predstavitvijo sem nekaj stvari poskušal narisati z markerjem na kos papirja, saj so bili vsi moji diapozitivi zaklenjeni.«³²²

Azrikan je v tem prepoznal jasen signal takratne sovjetske oblasti oblikovanju. Politika ga je očitno prepoznala kot potencialno nevarnega, saj je v svoje delovanje vpletalo družbene spremembe na kulturnem in gospodarskem področju. V kolikšni meri je bila s situacijo in dogajanjem seznanjena jugoslovanska delegacija oblikovalcev, iz Mächtigove Kronologije dogodka ni razvidno. Glede na kritike o pomanjkljivi organizaciji kongresa in označitvi, da so bili referati vzhodnoevropskih delegatov »bodisi zavrti, bodisi nekvalitetni«,³²³ je mogoče domnevati, da jim politični pritiski iz ozadja niso bili zares znani. Tudi v kritiki Goroslava Kellerja zasledimo le kratko opazko, da se je v Moskvi odvil zaspan kongres, brez pravih diskusij, reakcij in nesoglasij.³²⁴ Ne glede na vse je bil prav ta dogodek ključen za vse nadaljnje Mächtigove korake in aktivno sodelovanje na mednarodnih dogodkih organizacije ICSID.

DELOVNA SKUPINA ZA »PRIHODNOST IN STRUKTURO ICSID«

Mächtig se je ponovno oglasil že leta 1976, na IX. generalni skupščini organizacije ICSID v Bruslju. Iz zapisnika skupščine je jasno razvidno, da je bil nastop jugoslovanskih delegatov več kot očitno vnaprej premišljen in dobro pripravljen. Kot delegate iz neuvrščene države je takratne akterje jugoslovanskega združenja oblikovalcev SPID YU zmotila pretirano centralistična ureditev mednarodne organizacije. Posledice takšne ureditve so prepoznali v izgubljenih regionalnih mnenjih manj razvitih držav sveta. Hkrati pa je Mächtig – izhajajoč iz referata *Metamorfoze 2* – na skupščini glasno zagovarjal, da se mora Zahod začeti zavedati, »da ni modela, po katerem bi enostavno prenašali izkušnje in pravila iz ene stroke ali ene dežele v drugo«.³²⁵

322 Azrikan, VNIITE, str. 64.

323 MAO, Mächtig, Kronologija dogodka, str. [3].

324 Keller, Kongres bez freed-backa, str. 19.

325 MAO, Mächtig, *Metamorfoze 2*, str. 20.

Podobno glasne kritike so v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja začele prihajati tudi s strani posameznih držav Latinske Amerike. Z ustanovitvijo združenja ALADI (Asociación Latinoamericana de Diseño) leta 1978 se je pritisk na pretirano centralistično ureditev organizacije ICSID še okrepil.³²⁶ Kot je pojasnila Tania Messell, se je ICSID, spodbujen s strani organizacije UNIDO (United Nations Industrial Development Organisation), v sedemdesetih letih načrtno širil z aktivnim priključevanjem držav v razvoju. A glavni problem se je hitro pokazal v tem, da si je ICSID svoje sodelovanje s temi državami poenostavljeno predstavljal kot tvorjenje konzorcija mednarodnih strokovnjakov, ki bodo »omogočili implementacijo tujih proizvodnih smernic v velika in mala podjetja«.³²⁷ Razglasili so se za nosilca znanja in napredka. Za tistega, ki želi in lahko pomaga, a jih pri tem poznavanje celostne situacije dejansko ni zanimalo. Slednje je razvidno iz zapisnika izvršnega odbora ICSID iz leta 1970. Glavna sekretarka organizacije Josine des Cressonnières je razloge za diseminacijo pomoči državam v razvoju med drugim pojasnila takole:

»Edina utemeljitev na strani organizacije ICSID je pomoč. Pomagati moramo z vsemi viri in sredstvi, naslanjajoč se na mednarodni status organizacije ICSID, saj ji ta omogoča: A) izmenjavo in informacije (kar lahko izvajamo bolje kot kdorkoli), B) vzpostavitev pomoči naprednejših držav, tistih, ki pomoči ne potrebujejo več (na primer Švedske), tistim, ki jo akutno potrebujejo.«³²⁸

Ta nekritični pogled, ki je uniformno sledil napotkom organizacije UNIDO o nujnosti osredotočanja na industrijski razvoj, je v slepi zaverovanosti v svojo prav načrtno ignoriral širše družbene, kulturne in izobraževalne učinke takšnega delovanja. Prav zadnje pa so tudi nekateri aktivni člani organizacije ICSID iz razvitih držav v sedemdesetih in v začetku osemdesetih let začeli glasno kritizirati. Pojavljali so se pozivi, da je treba prenehati delovati za tako imenovano periferijo in začeti delati z njo, saj lahko zgolj sodelovanje pripelje do tehnološke neodvisnosti.³²⁹ Med kritiki so izstopali Gui Bonsiepe, Victor Papanek, Paul Hogan³³⁰ in tudi Saša J. Mächtig. Slednji je na omenjeni IX. generalni skupščini v Bruslju podal dva predloga: 1) v statutu organizacije ICSID je treba pripraviti podlago, ki bo v izvršnem odboru zagotovila mesto predstavniku iz tako imenovanih držav v razvoju; 2) vzpostavi naj se delovna skupina, ki bo raziskala vprašanja participacije in samoupravljanja. Predlog je dodatno utemeljil:

326 Buitrago-Trujillo, *The Siege of the Outsiders ALADI*, str. 55.

327 Messell, *Globalization and Design Institutionalization*, str. 89.

328 UBDA, št. 6, ICD/04/1, Minutes ICSID Executive Board Meeting, 17–18 January 1970.

329 Bonsiepe, *Precariousness and Ambiguity*, str. 13.

330 Messell, *Globalization and Design Institutionalization*, str. 92–93.

»Zavedamo se, da naš profesionalni učinek v družbi ni tako močan, kot bi lahko bil. /.../ Do danes nam ni uspelo razviti primernih metod participacije, pa čeprav so metode interdisciplinarnosti nekaj vsakdanjega. Ne glede na to so te metode še vedno preveč profesionalno orientirane. Naša naloga je najti nove poti ter razviti metode, ki bodo v oblikovalskem procesu omogočale participacijo načrtovalcev, oblikovalcev in uporabnikov na vseh ravneh. Predlagam ustanovitev nove delovne skupine, ki se bo ukvarjala s problemi in metodami participacije ter samoupravljanja.«³³¹

Takšen princip urejanja naj bi po Mächtigovih besedah »vedno bolj postajal predmet zanimanja v Skandinaviji, Veliki Britaniji, nekaterih državah Latinske Amerike, medtem ko je v Jugoslaviji omenjeno implementirano kot del družbenopolitičnega sistema«.³³² Mächtig je torej že v sredini sedemdesetih letih dvajsetega stoletja na številnih mednarodnih dogodkih pozival k večji participaciji oblikovalcev, odločevalcev in uporabnikov na vseh ravneh. Pozival je k razumevanju, da je treba prenehati zanikati skupni svet in da je treba zadeve vseh (tudi tiste iz držav v razvoju) obravnavati kot zadeve skupnosti. Pozival je k razvoju metod, ki bodo spodbujale interdisciplinarnost, decentralizacijo, participacijo, sodelovanje in samoupravljanje. Besede in pristopi, ki bi jih z le nekaj posodobitvami brez težav umestili v današnji, »novi« čas. Četudi se zdi, da »novi« časi *ne dopuščajo* več idej samoupravljanja in neuvrščeniosti, pa pravzaprav vidimo, da so današnja iskanja alternativ trenutnemu ekonomskemu sistemu v smeri sodeljenja, sodelovanja in soustvarjanja z vsemi deležniki v procesu pravzaprav v nove termine preoblečene ideje, ki so v družbi bodisi že bile vzpostavljene ali pa je stroka o njih razpravljala že velikokrat prej. Jacques Rancière bi ponavljajoče se dogajanje najverjetneje označil za reciklažo starih idej modernosti, ob tem, da vse stare strukture ostajajo točno tam, kjer so že bile:

»Tako imenovana 'velika pripoved' modernosti ni bila odpravljena – njeni elementi so bili reciklirani. Kar se je zgodilo, ni proces erozije oblasti, konfliktov in verjetij, ki se izteka v sredinsko stanje mirne vladavine in ideološkega konsenza, temveč aktivni poskus konstruiranja reda dominacije, ki se bo sposoben ubraniti vsakršnega odpora in opraviti z vsakršno alternativo, saj se predstavlja kot samoumeven in neizbežen. Naš čas torej ni 'čas-potem', ampak 'proti-čas'. Evolucija, ki smo ji bili priča zadnja tri desetletja, je strogo rečeno intelektualna protirevolucija.«³³³

Morda na podlagi tega lažje razumemo, zakaj je bilo omenjeno Mächtigovo delovanje in pozivanje k drugačnemu delovanju pogosto označeno za prepolitično. Začetki »proti-časa« – in cikličnosti kot posledice – v oblikovanju segajo precej

331 MAO, Zapisnik IX. generalne skupščine (ICSID), tipkopis, Bruselj 1976, str. 43.

332 Prav tam.

333 Rancière, Je čas emancipacije minil?, str. 134.

dlje kot le tri desetletja nazaj. Mächtig je v poročilu z milanskega kongresa leta 1983 zapisal:

»V času kongresa se je še siloviteje razvnela diskusija o aktualnih dogajanjih v oblikovanju, vezanih na najbolj razvite. Že od šestdesetih let naprej se kaže, da je funkcionalizem izgubil motivacijo v oblikovanju. Tako imenovana postindustrijska doba seveda ne razumeva zgodovinskega trenutka z obsojanjem industrije, čeprav ta ne more biti več izvor kulturnega navdiha.«³³⁴

Kljub več kot očitnemu aktivnemu konstruiranju reda dominacije s strani razvitih držav pa so konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let v mednarodnem svetu ICSID vendarle dopustili tudi premislek o alternativni, ki so jo sprožili jugoslovanski delegati in udeleženci iz Latinske Amerike. Leta 1980 so na 11. generalni skupščini v Parizu na podlagi dopolnjene pobude jugoslovanskih delegatov Vesne Popović in Saše J. Mächtiga sprejeli predlog za ustanovitev delovne skupine za »prihodnost in strukturo ICSID«. ³³⁵ Kot popotnico delovanju skupine so v poročilo generalne skupščine (pod člen 7.3.1.7 – ICSID FUTURE 79–81) v kontekstu regionalizacije zapisali, da naj se »spodbuja 'naravno' povezovanje članskih društev, z namenom izboljšanja komunikacije in interakcije. /.../ Slednje pa naj se odraža tudi v strukturi mednarodne organizacije.«³³⁶ Novonastalo skupino za prihodnost in strukturo ICSID (ICSID WG/FS) je vodil Britanec Peter Lord,³³⁷ med člane pa je bil imenovan tudi Mächtig. V krovni delovni skupini so bili še Françoise Jollant (Francija), Frans van der Put (Nizozemska) in Jurij Solovjev (Sovjetska zveza). Poleg omenjene popotnice si je delovna skupina za ključno nalogo zadala preveriti možnosti sprememb statuta organizacije ICSID v smeri policentričnosti organiziranja, možnosti prenosa moči odločanja na posamezne regije ter vzpostavitev boljše komunikacije, sodelovanja in demokratičnosti med članicami ICSID. Mächtigova naloga v skupini je bila preučiti policentrične procese in praktične možnosti za implementacijo regionalizacije.

Med ključnimi prispevki poročila skupine ICSID WG/FS³³⁸ je bil predlog, naj organizacija ICSID sestopi s tako imenovane pozicije nadvladnega organa na pozicijo katalizatorja aktivnosti v članskih združenjih. Poudarek mora biti na enakopravnem prepletanju prakse, izobraževanja in promocije, ne pa na upravljanju in

334 MAO, Mächtig, Poročilo: Kongres ICSID in generalna skupščina – Milano, oktober 1983, str. 3.

335 Skupina je poročilo za obravnavo na generalni skupščini v Helsinkih (1981) pripravila do aprila 1981. Gl. (vse MAO): *Mednarodne novice. Informacije*. ICSID; *ICSID News*, str. 1. Mächtig, Poročilo s 1. sestanka posebne delovne skupine za ICSID v Vel. Britaniji. Mächtig, *Report on the Working Group on the Future and Structure of ICSID*.

336 Mächtig, *Report on the Working Group on the Future and Structure of ICSID*, str. 30.

337 Peter Lord, bodoči generalni sekretar in predsednik mednarodnega sveta ICSID, se je izkazal za ključno osebo, ki je od vsega začetka odkrito podpirala delovanje jugoslovanskih oblikovalcev v organizaciji ICSID. Korespondenca med Lordom in Mächtigom je ohranjena v arhivu MAO.

338 Mächtig, *Report on the Working Group on the Future and Structure of ICSID*.

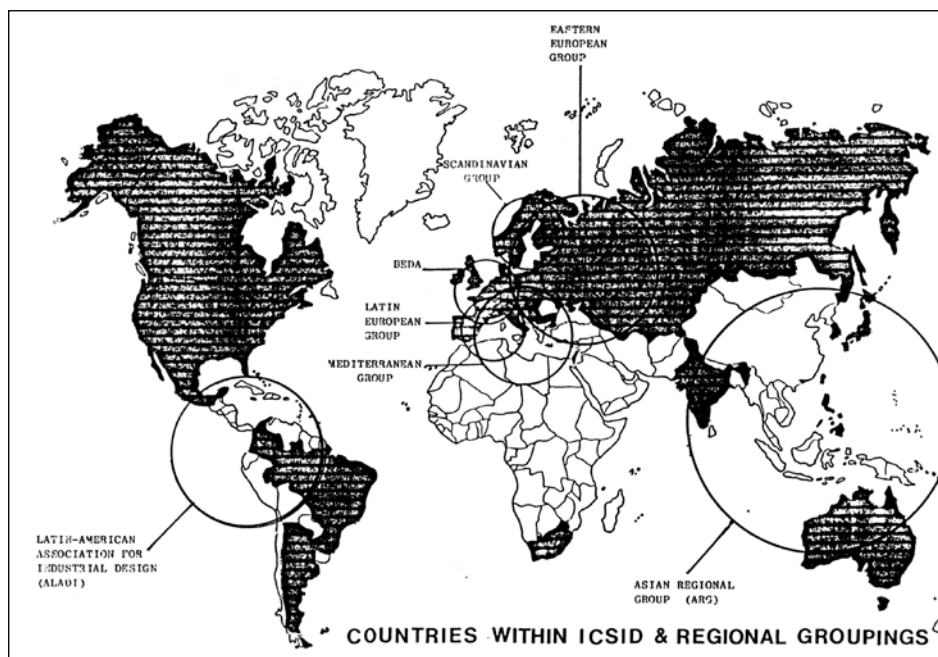


Sestanek delovne skupine za »prihodnost in strukturo ICSID«. Na fotografiji (od leve proti desni): Frans van der Put, Mary Mullin, Peter J. Lord, Saša J. Mächtigt, Françoise Jollant. Pariz 1980.

Hrani: MAO, Ljubljana

izkazovanju prevlade. Člani skupine so policentričnost organizacije ICSID zasnovali na principu »samooskrbnih, samopromocijskih lokalnih (regionalnih) skupin, ki se združujejo okoli naravnih središč /.../. Pri povezovanju bodo pomembno vlogo imeli tudi dejavniki, kot so potreba, kultura in jezik, hkrati pa nobena regija ne more biti (izključujoče) ekskluzivna.«³³⁹ Kot primer dobre prakse je bila na področju platform za izmenjavo prepoznana jugoslovanska organizacija SPID YU. Med novoustanovljenimi regionalnimi skupinami pa je bila v svoji učinkovitosti izpostavljena predvsem organizacija ICSID Asian Regional Group, ki je začela delovati leta 1979. Kljub težnji po povezovanju regij z logiko geografije pa je v dokumentu večkrat poudarjeno, da regionalnost policentrizma ne sme biti pogojena z zemljevidom. Kot praktični primer so izpostavili državi Indijo in Pakistan, ki naj bi imeli (tudi sledeč povezavam znotraj gibanja neuvrščenih) več skupnega z državami Latinske Amerike kot pa s sosednjimi državami na Severu. Kot rezultat je nastala krajša študija s prvim predlogom potencialnih regionalnih skupin, ki bi

³³⁹ Prav tam, str. 30.



Zemljevid članstva ICSID in predlog regionalnega povezovanja

Report on the Working Group on the Future and Structure of ICSID, april 1981, str. 40.

Hrani: MAO, Ljubljana

na podlagi logike samoupravljanja skrbele za lastni razvoj in uravnoteženost glede na potrebe posameznih držav. Hkrati je Mächtigu na podlagi aktivne participacije v skupini po večletnih prizadevanjih leta 1992 uspelo kongres ICSID pripeljati tudi v Ljubljano, v takrat že samostojno Slovenijo. Prav tako ni zanemarljivo, da se mednarodna organizacija (ki od leta 2017 deluje pod imenom World Design Organisation – WDO) v javnosti še danes predstavlja kot globalna skupnost članskih organizacij šestih regij.³⁴⁰

KROJENJE PROSTORA IN ČASA

Izbrani primer kaže, da so slovenski (in jugoslovanski) oblikovalci, sledeč usmeritvam takratne jugoslovanske družbene ureditve, v mednarodni prostor aktivno umeščali ideje decentralizacije, da bi dosegli upoštevanje pogosto preslišanih glasov s tako imenovane periferije oblikovanja. Svoj pogled so usmerjali v razumevanje in oblikovanje celostnega pristopa v širšem kulturnem, družbenem

³⁴⁰ WDO | People | Regional Advisors and Community Liaisons.

in geografskem prostoru. S pomočjo oblikovanja so v načrtovanje in svoje delovanje uvajali dekolonizacijski diskurz ter pri tem zasnovali nov pristop k obravnavi spregledanih in neuvrščeni kultur prvini v oblikovanju. Glavni poudarek je bil namenjen razumevanju pomena in vloge aktivne participacije tako v stroki oblikovanja kot v skupnosti, pa tudi njene vloge v širši družbi.

Da pa jim je to uspelo, je bil pravzaprav potreben spor. Potreben je bil poskus utišanja, ali kot bi slednje poimenoval Rok Benčin, moral se je zgoditi »poskus prilastitve privilegijev mišljenja in ustvarjanja«. ³⁴¹ Kot odziv na dogodek so jugoslovanski oblikovalci z jasno kritiko, ki je razkrivala šibkost mednarodne organizacije, pokazali na to, da privilegiji niso last samooklicanih izbrancev, temveč so izvorno univerzalni. In na tej točki lahko zaznamo zametek emancipacije, ki po Benčinu »zahteva prekinitev konsenza in odprtje spora, ki izpostavi navidez neprekoračljive družbene delitve«. ³⁴² Jacques Rancière je zapisal, da je politika emancipacije »odvisna od množenja tistih operacij subjektivacije, ki izumijo svetove skupnosti kot svetove nesoglasja«. ³⁴³ Prav to je uspelo Mächtigu in ostalim sodelujočim znotraj delovne skupine za prihodnost in strukturo ICSID. Uspelo jim je pokazati na navidez neprekoračljive družbene delitve med globalnim Severom in globalnim Jugom, te pa nato na podlagi vpeljave policentričnosti in razumevanja regionalnega pristopa povezati v nove svetove skupnosti z možnostjo tvorjenja lastnega glasu v globalni skupnosti. Uspelo jim je tudi pridobiti priznanje mednarodne organizacije o tem, da je svet skupnost pluralnih in enakopravnih glasov, pri čemer glas periferije ne ostane preslišan, temveč mu je podano zaupanje v samoorganiziranje in zmožnost sodelovanja. S tem pa – če opisano v praksi dejansko izvajamo – pravzaprav pridobimo vsi.

Dani primer je torej pokazal, da lahko z glasom z navidezne periferije in iz drugačnega vsakdana – in tak glas sta pomenila jugoslovanska neuvrščenost in socialistično samoupravljanje – s pomočjo praktičnih izkušenj vplivaš na širšo mednarodno skupnost. Krojiš prostor in čas. Je pa izbrani primer pokazal tudi to, da zgodovina in teorija oblikovanja glasove s periferije, torej glasove iz držav s sistemi, ki jih mednarodna skupnost obravnava kot nesprejemljive ali kot nevsakdanje eksperimente, hitro pozabita. Zato je nedvomno ena od nalog vseh nas, ki stojimo na ramenih te dediščine, da – sicer še vedno s periferije – na to vsakič znova opozarjamo. Da opozarjamo, da se pluralnosti glasov oblikovalski skupnosti ni treba bati, temveč je treba vse to, kar dnevno beremo v aktualnih knjigah zahodnih avtorjev – kako sodelovati, kako soustvarjati, kako dajati glas nosilcem zmožnosti – dejansko prakticirati v kontekstu zapisovanja zgodovine in teorije oblikovanja.

341 Benčin, *Med mimesis in aisthesis*, str. 214.

342 Prav tam, str. 218.

343 Rancière, *Nerazumevanje*, str. 75.

Uršula Berlot Pompe

DEMATERIALIZACIJA UMETNOSTI IN HIPERMATERIALNO

UVOD

Vprašanje nematerialnosti se v umetnosti pogosto navezuje na odnose med vidnim in nevidnim, med vsebino in formo, ali pa na razmerje ideje (koncepta) do snovi. Postopki dematerializacije umetniškega objekta so bili od nekdanj ve-zani na tehnični razvoj umetniških medijev, spodbudilo jih je razumevanje umet-niškega dela kot koncepta (ideje), praznine ali procesa (dejanja). V sodobnem času lahko govorimo o nematerialnosti kot novem stanju snovi in senzibilnosti za dematerializacijo, ki jo porajajo sodobne materialno-tehnološke razmere. Po-stopki digitalizacije danes omogočajo nove oblike nematerialnosti, ki jo ustrez-no označuje pojem hipermaterialnosti;³⁴⁴ ta se razlikuje tako od koncepta ne-materialnosti, ki opisuje stanje, kot tudi od dematerializacije, ki opisuje proces, saj označuje fluidni tok numerične informacije, ki je posredovana v elektronskem mediju. Razprave o izginjanju snovi oziroma materialne prisotnosti umetniškega dela torej ne razumemo le skozi analizo postopkov redukcije, abstrakcije ali kon-ceptualizacije v umetnosti, saj je tudi dematerializirano ali minimalizirano delo po navadi vezano na določen material ali medij (telo, sliko, objekt, ekran). Dema-terializirana dela namreč praviloma imajo neki materialni vidik, čeprav je ta lahko reduciran na svetlobno projekcijo, programsko (*software*) opremo, slikovne točke (piksle) ali na tok energetske nabitih delcev v elektronskih napravah.

I. UMETNOST NEMATERIALNEGA IN DEMATERIALIZACIJA UMETNIŠKEGA OBJEKTA

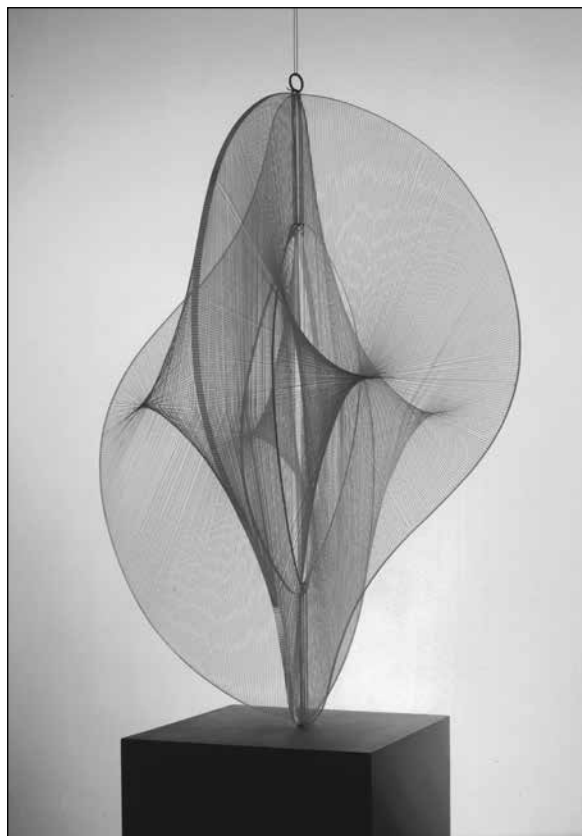
Peter Weibel v besedilu z naslovom *Razvoj umetnosti svetlobe* ugotavlja, da je umetnost modernizma kljub različnim idejnim in formalnim izhodiščem povezovala paradigma redukcionizma, torej težnja po racionalizaciji in dematerializaciji v razvoju umetniške forme.³⁴⁵ Weibel zato tudi predlaga, naj zgodovine umetnosti v dvajsetem stoletju ne razumemo v smislu običajne dihotomije med figurativnim (upodabljajočim) in abstraktnim, ampak v luči drugega para nasprotij, razlike med materialnim in nematerialnim. Meni, da se je pravi premik v konceptu podobe zgodil v radikalni spremembi in razširitvi tehničnega medija, v katerem je podoba posredovana, in da je bila abstraktna umetnost predvsem revolucija forme, »ki se ni dotaknila tehničnega vidika panelne slike (platna, podokvirja, oljne barve)«. Weibel poudari, da je bilo zato »abstraktno slikarstvo konservativna revolucija, ne funkcionalna revolucija ali revolucija materiala, ampak predvsem revolucija forme«.³⁴⁶

Ob tej predpostavki izstopa določena paradoksalnost, namreč dejstvo, da so umetnost nematerialnega spodbudile prav materialistične tendence avantgardne umetnosti, torej njihovo specifično ukvarjanje z novimi materiali in tehnologijami. Prakse torej, ki so v tehnikah kolaža ali asemblaža eksperimentirale z »neumetniškimi materiali« in v konstruktivističnih ali kubističnih pristopih širile nabor kiparskih materialnosti. Postopke dematerializacije povezuje formalni redukcionizem, ki je značilen za sicer različne smeri modernistične abstraktne umetnosti: nekateri konstruktivistični umetniki so formo razumeli kot dematerializiran prostorski volumen, kjer je masa odražala obliko energetskega stanja (Gabo, Pevsner, Rodčenko); določeni suprematisti so poskušali vizualizirati abstraktne ideje neskončnosti, praznine in nepredmetne realnosti (Malevič, Lisicki); ustvarjali so abstraktne, geometrijske modele slikarskega prostora (Mondrian) ali prostorske strukture, izražajoče časovnost in gibanje v oblikah, ki so raztapljale predmetnost (kubizem, futurizem).

Dekonstrukcija slikarstva kaže, kako so bili elementarni deli slike opuščani ali zamenjevani z novimi: iluzionistično teksturo in rjavo barvo je denimo zamenjala uporaba pravega lesa, aluminij je zamenjal podlago iz platna, ukrivljeno pleksi steklo pa iluzijo transparence in prostorske večplastnosti. Materiale, ki so bili prej naslikani oziroma reprezentirani, so zamenjali fizično, torej realno prisotni materiali. Weibel meni, da je sprememba slikarstva potekala v treh korakih: v prvi fazi – fazi formalne analize in disekcije – je moderna slika (od Cézanna

345 Weibel, *The Development of Light Art*.

346 Prav tam, str. 96–97.



Naum Gabo, *Linearna konstrukcija št. 2*, 1970–1971

Hrani: Tate, © Nina & Graham Williams / Tate, foto: Tate.

dalje) analizirala in razčlenjevala elementarne likovne prvine, kot so linija, krog, kvadrat ali stožec, ter materialne elemente slikarstva, kot so barve. V drugem koraku je sledilo poudarjanje in izpostavljanje: v sliki, ki je bila razstavljena na osnovne elemente, je postalo mogoče izpostaviti določene vidike in ustvariti nove poudarke. Določeni elementi, denimo barva, so postali razumljeni kot samostojni in so tako pridobili status absolutnega na račun drugih elementov. Figurativna reprezentacija se je umikala geometrizaciji določenih oblik, kar je vodilo v razvoj abstraktnega slikarstva. Tretjo fazo pomenita izločitev in materialna substitucija, pri kateri reprezentiranje materialov nadomestijo realni materiali ali elementi; ti v skrajni obliki vzpostavijo umetnost nematerialnega.³⁴⁷ Prav v postopku materialne substitucije se uveljavi tudi pomen nematerialnosti, denimo senc, odsevov in

³⁴⁷ Prav tam.

transparenc, ki jih je vpeljala uporaba novih materialov, kot so aluminij, pleksi steklo, akrilne mase in podobno. Ukvarjanje z nematerialnimi vidiki dela se je stopnjevalo z uporabo novih svetlobnih tehnologij v okviru Bauhausa (Moholy-Nagy), z uvedbo elektronskih medijev v polju umetnosti, z uporabo svetlobne in električne tehnologije pri umetnikih, kot so Zdeněk Pešánek, Lucio Fontana in spacialisti, ali v okviru skupin 'Abstraction-Création', Arte Madí v Argentini, pri članih skupin ZERO in Novembergruppe ter seveda kasneje v fenomenološko usmerjeni umetnosti instalacije gibanja Light & Space ter novih umetniških zvrsteh, ki jih je omogočila digitalizacija.

Ob materialistično in tehnicistično usmerjenih praksah so v prejšnjem stoletju proces dematerializacije umetniškega dela spodbudili tudi konceptualistično usmerjeni pristopi, ki segajo od Duchampovih readymadov do kasnejših oblik lingvistično spodbujenega konceptualizma in performansa, ki je umetniško delo dematerializiral v idejo. Lucy Lippard v delu *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (Šest let: Dematerializacija umetniškega predmeta) iz leta 1973 opaža, da so se v takrat sodobni umetnosti pojavile težnje po dematerializaciji v pristopih, ki so umetnost razumeli kot idejo (konceptualizem), in tistih, ki so poudarjali akcijo in ustvarjalni proces (body art, performans, Fluxus). V obeh primerih gre za distanciranje od snovi: »V prvem primeru je materija zanikana, saj se je občutek spremenil v pojem; v drugem primeru je bila materija preoblikovana v energijo in časovno gibanje.«³⁴⁸ Nematerialnosti torej ne smemo razumeti kot alternativno besedo za materialno redukcijo, praznino ali idejo, ampak nasprotno, o nematerialnosti lahko govorimo kot o novem stanju snovi.

II. RAZSTAVA LES IMMATÉRIAUX

Zavedanje pomena nove materialnosti, ki vključuje digitalizirane vsebine računalniških medijev, sintetične ali biogenetske tehnologije in osvetlitev njihovih vplivov na umetnost, je usmerjalo tudi oblikovanje razstave Nemateriali (*Les Immatériaux*), ki je bila na ogled leta 1985 v Centru Georges Pompidou v Parizu.³⁴⁹ Razstava *Les Immatériaux*, ki so jo zasnovali filozof Jean-François Lyotard, teoretik oblikovanja Thierry Chaput in njuni sodelavci, je z vključevanjem medijsko raznolikih del poskušala izraziti postmoderno estetiko nove

³⁴⁸ Lippard, *Six Years*, str. 43.

³⁴⁹ Razstava *Les Immatériaux* je potekala od 28. 3. do 15. 7. 1985 v petem nadstropju (Grande Galerie) Centra Georges Pompidou v Parizu. Priprave so potekale več let, najprej pod okriljem teoretikov, ki so delovali v CCI – Centre de Creation Industrielle, torej sekciji za arhitekturo in oblikovanje Centra Pompidou. Leta 1983 se jim je pridružil Lyotard, ki je v vabilu videl priložnost za manifestacijo idej o postmodernem kulturnem stanju, kot ga je opisal že pet let pred tem v *La Condition postmoderne*. CCI se je nekaj let kasneje razpustil in združil z Musée National d'Art Moderne.

informacijske družbe, utemeljene na kibernetičnih modelih prostora, časa in komunikacije. Kljub dejstvu, da se je naslov razstave nanašal na nematerialni značaj informacijske družbe in kulture postmodernizma, je bila razstava izvirno usmerjena v preučevanje razmerja med umetniško produkcijo in novo materialnostjo, ki jo je omogočil industrijsko-tehnološki razvoj.

O tem konceptualnem ozadju pričajo »delovni« naslovi razstave, ki so bili izrazito »materialni«, saj je med njimi le zadnja različica poudarjala nesnovnost: Material in ustvarjanje (*Matériau et création*), Novi materiali in ustvarjanje (*Matériaux nouveaux et création*), Snov v vseh njenih stanjih (*La Matière dans tous ses états*) in nazadnje Nemateriali (*Les Immatériaux*). V besedilu, ki opisuje snovanje razstave, je Lyotard pojasnil izbiro naslova:

»Ko smo razstavo imenovali *Les Immatériaux*, smo imeli, če lahko tako rečem, v mislih številne trditve. Prvič, materiale moramo razumeti v širšem smislu, kot smo že pisali, in razširiti pomen besede material (*matériau*) tudi na referente (*matières*/snovi), strojno opremo (*matériels*), matrico (*matrice*) in celo materinstvo (*maternité*). Gre za sledenje skupnemu izvoru teh izrazov v smislu korenske osnove, ki pomeni tako merjenje kot konstrukcijo.«³⁵⁰

Lyotard je koncept nematerialnosti v temelju povezoval s snovnostjo, ki jo je razumel v razširjenem smislu; preučeval je materialnost jezika ali dematerializirane napredne tehnološke snovi (tekstil, plastiko, holografijo), zanimalo so ga tehnološke invencije na področju umetnosti, znanosti, arhitekture, hrane, glasbe in filma. Bernard Stiegler je poudaril, da je razstava

»*Les Immatériaux* vse prej kot nematerialna. Ni zgolj materialna, ampak je zelo materialna. Ta material je predvsem material jezikovnih strojev – torej jezika in z njim logosa, ki se od začetkov metafizike (torej od Platona) naprej pojavlja ali izvira iz tistih nesnovnosti, kot so duhovnost, nadčutno (suprasenzibilno), inteligibilno in podobno. S temi izrazi bi vam rad pripovedoval o tem, čemur pravim hipermaterija.«³⁵¹

Razstavo sta (poleg programskih zloženek in tiskovin za medije) spremljali dve publikaciji, in sicer katalog razstavljenih del z naslovom *Album et Inventaire* ter publikacija *Épreuves d'écriture*. Slednja predstavlja eksperimentalno besedilo, ki je nastajalo med trajanjem razstave z uporabo zgodnje oblike internetne tehnologije. Gre za zapise računalniško posredovane razprave šestindvajsetih udeležencev – med drugimi so sodelovali Daniel Buren, Bruno Latour, Jacques Derrida, Isabelle Stengers, Philippe Lacoue-Labarthe, François Chatelet in Jacques Roubaud – ki so si izmenjali mnenja na teme več kot petdesetih gesel.

350 Lyotard, *After Six Months of Work...*, str. 29–30. Besedilo je transkript predavanja, ki ga je imel Lyotard v Centru Georges Pompidou spomladi leta 1984. Arhiv Centra Pompidou hrani več različic zapisa.

351 Stiegler, *The Shadow of the Sublime*, str. 152.

Gesla je predlagal Lyotard, ki je bil v postmodernističnem duhu navdušen nad idejo skupnega avtorstva, »ateljejem razhajanj«³⁵² in nad eksperimentalno odprto strukturo dela. Pod geslom dematerializacija (*dématerialisation*) najdemo na primer izjavo: »Snov ni več tisto, kar je bila /.../. Pod vplivom znanosti in tehnologije je izgubila svoja klasična merila identifikacije: trdno snov, materialnost sestavnih delov, fiksni prostor in čas, stabilnost nosilcev /.../. [Materija danes je] valovanje snovi, tok snovi, je energija snovi ali materija jezika in interakcije.«³⁵³ Jacques Derrida je na primer opredelitev nove materialnosti utemeljil v kritiki modernega razumevanja materije kot pasivne snovi, namenjene oblikovanju, ki temelji na relaciji dominirajočega, hegemoničnega subjekta do pasivne, dane predmetnosti: »Materija ni več podpora, snov, predmet, izraz na mejah opozicije. Ni več vsebnik, niti inteligibilna snov (*hylè noété*) ali 'netelesnost'. *Khora* morda (torej razmik, lokacija onstran nasprotij ...). Nečutno.«³⁵⁴

Razvoj nove materialnosti, povezane s tehnološkimi inovacijami na področju odkrivanja sintetičnih, biotehnoloških, kibernetičnih ali genetskih snovi, je spremljala tudi splošna sprememba materialnosti umetniških del. Fizična prisotnost umetnine je postala arbitrarna in zamišljena kot dinamična, spremenljiva, lahko nematerialna oblika, ki je kot strukturni umetniški material pogosto uporabljala jezik. Sprememba razumevanja materialnosti se je odrazila tudi v načinih dojetanja in percepcije umetniškega dela, zato razstava ni želela prezentirati umetniških objektov, ampak predvsem poudariti različna čutila in spreminjati doživljanje gledalca.

Postavitev razstave je izražala tendenco k strukturiranju nereda, poskuse sinestetičnega prepletanja različnih senzoričnih in kognitivnih vtisov gledalca ter splošno težnjo k destabilizaciji ustaljenih kodov razstavljanja, vrednotenja in percepcije umetniških del.

Razstavni prostor je bil razdeljen na enaintrideset con, ki so jih ločevale s stropa viseče sive kovinske mreže, večina razstave pa je bila potopljena v temo, s kontrastno osvetljenimi eksponati. Gledalci so ob vhodu dobili slušalke, ki so jih usmerjale in omogočale zvočna ozadja – glasbo ali brana filozofska in literarna besedila (Borgesa, Becketta, Bachelarda, Virilia in drugih) z asociacijami na razstavljene predmete. Obiskovalci so bili opremljeni tudi z magnetno kartico, ki je z beleženjem gibanja omogočila mapiranje in arhiviranje njihovih odzivov na razstavljena dela. Med trajanjem razstave se je zvrstilo več spremljevalnih dogodkov – glasbene predstave elektroakustične glasbe pod okriljem inštituta IRCAM (izvedbe Luciana Beria, Tristana Muraila, Karlheinz Stockhausna in

352 Lyotard in Chaput, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 1: Épreuves d'écriture*, str. 6.

353 Buci-Glucksmann v Lyotard in Chaput, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 1: Épreuves d'écriture*, str. 42.

354 Derrida v Lyotard in Chaput, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 1: Épreuves d'écriture*, str. 42.

drugih), projekcije avantgardne filmske produkcije in sodobnih glasbenih videov ter tridnevni seminar na temo povezanj med arhitekturo, znanostjo in filozofijo.³⁵⁵

Razstavo so kurirali Lyotard, Chaput in Bernard Blistène. Združevala je heterogene objekte, od tehnoloških slik – mikroskopskih in radioloških posnetkov, spektrogramov, hologramov – do kibernetških in robotskih objektov, interaktivnih zvočnih instalacij, osebnih računalnikov (Minitel) in 3D-kina, poleg klasičnih umetniških medijev – slik, fotografij in skulptur. Izbor teh del je bil povsem anahronističen – ob staroegipčanskem nizkem reliefu so se pojavljala dela sodobnih (konceptualistično usmerjenih) avtorjev, kot so Jacques Monory, Daniel Buren, Dan Graham in Joseph Kosuth.

V tematski sekciji z naslovom Material (*Matériau*) so bila predstavljena umetniška dela Marcela Duchampa, Yvesa Kleina, Giovannija Anselma in Thierryja Kuntzela, ki so tipala meje snovnega in poudarjala pomen konceptualne zaznave. Delo Marcela Duchampa je med drugim zastopala zbirka dokumentov, risb in zapiskov, ki so spremljali nastanek njegovih del med letoma 1914 in 1958 (*Pistons de courant d'air, Eau et gaz à tous les étages ...*) in se nanašajo na koncept *infratanko*.³⁵⁶ To subtilno olfaktorno zaznavo opisuje reprodukcija zapisa, objavljenega na platnici revije *View* (1945): »Ko tobačni dim diši tudi po ustih, ki ga izdihnejo, se oba vonja povežeta infratanko.«³⁵⁷ V katalogu je ob zapisu Lyotardov komentar: »Skrivno prikazovanje pod videzom. Umetnik sledi dogodku izmuzljivega značaja. Vizualno delo priča o nevidnem v vidnem.«³⁵⁸ Lyotard je želel z omembo koncepta *infratanko* razširiti mišljenje o snovnem v razmerju do transformacije čutnosti v smeri doživljanja taktilnosti nematerialnega ali inteligibilnega, nevidnega v čutnem.

Podobno idejo je izražalo tudi delo Nevidno (*L'invisible*, 1969) Giovannija Anselma, ki je vsebovalo projektor in diapozitiv z napisom *VISIBLE* (vidno). Ker projekcijskega ekrana ni bilo, se je napis pojavil le na telesu gledalca ob prečanju projekcije. V katalogu najdemo umetnikovo pojasnilo: »Želel sem ustvariti nevidno delo. Ampak če želim verificirati nevidno, to lahko storim le preko vidnega. Če želim materializirati nevidno, to takoj postane vidno. Nevidno je to, kar je vidno, a se ne vidi.«³⁵⁹

Ukvarjanje z razmerjem med vidnim in nevidnim ter medijska fluidnost sta tudi značilnosti fotorealističnega dela Eksplozija (*Explosion*, 1973) Jacquesa Monoryja. Sliko odlikuje posebna zdrsljivost slikarskega v fotografski medij;

355 Hudek, From Over- to Sub-Exposure.

356 Več o konceptu *infratanko*: Berlot, *Duchamp in mimesis*. O delu *View*: str. 128–130.

357 Duchamp v Lyotard, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 2, Album et Inventaire*, str. 23.

358 Lyotard, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 2, Album et Inventaire*, str. 23.

359 Anselmo v Lyotard, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 2, Album et Inventaire*, str. 24.

sestavljena je iz štirih panelov z istim motivom eksplozije letala, ki z leve proti desni bledijo. Na prvem platnu je prikazana modra fotorealistična slikarska kopija fotografije, na drugem je le spodnji levi kot slike naslikan ročno, preostalo platno pa s pomočjo uporabe svetlobno občutljive emulzije in diapozitiva mehansko reproducira fotografijo; na tretjem in četrtem platnu, ki sta v celoti »fotografski«, reprodukcija blede in postaja akromatska. Monoryjevo delo z učinki dematerializacije izraža izginjevanje slikarstva v smeri transmedijske odprtosti in pomeni slikarski eksperiment, ki v tehničnem in vsebinskem smislu ustreza Lyotardovi estetiki tehnološke sublimnosti. Obenem nastopa kot emblem postmoderne heterogenosti, ki presega žanrske in širše kulturne modernistične delitve med umetnostjo, znanostjo in popularno kulturo.³⁶⁰

Razstava *Les Immatériaux* je v osemdesetih zrcalila, kako so telekomunikacijske tehnologije pričele vplivati na mnoge vidike življenja, obenem pa je usmerjala pogled naprej, v tehnološko prihodnost. Lyotard je razmišljanja o odnosu med umetnostjo in tehnologijo kasneje povzel z besedami:

»Vprašanje, ki se pri novih tehnologijah pojavlja v zvezi z njihovim odnosom do umetnosti, je vprašanje pojma 'tukaj in zdaj'. Kaj pomeni 'tukaj' po telefonu, na televiziji, na sprejemniku elektronskega teleskopa? In 'zdaj'? Ali element 'tele-' ne uniči nujno prisotnosti, oblik 'tukaj in zdaj' ter njihove 'telesne' recepcije? Kaj je kraj, trenutek, ki ni zasidran v neposredni 'strasti' dogajanja? Je računalnik kakorkoli tukaj in zdaj? Se z njim lahko kaj zgodi? Se mu lahko kaj zgodi?«³⁶¹

Lyotardova razmišljanja so danes, v času razvoja novih oblik digitalne nematerialnosti, ponovno aktualna. Razstava *Les Immatériaux* postaja pomembna konceptualna referenca v sodobnih teorijah medijske umetnosti, neomaterializma ali postinternetne umetnosti. Čeprav so v teoretskih razpravah zadnjih desetletij idejo postmodernizma izpodrinili koncepti altermodernizma,³⁶² metamodernizma,³⁶³ hipermoderne, postkonceptualne in antropocenske teorije umetnosti, postajajo Lyotardovi razmisleki o medijski pretočnosti in pomenu nove (ne)materialnosti v času ekspanzije virtualnih, interaktivnih in postmedijskih prostorov umetnosti ponovno aktualni. Andreas Broeckmann, ki se zavzema za novo opredelitev tako modernizma kot kulturnega stanja po postmodernizmu, vidi v Lyotardovi razstavi ključno referenco sodobnih, (novo)medijskih umetniških praks in meni, da je danes treba detektirati oblike senzibilnosti, ki jo porajajo sodobne materialno-tehnološke razmere; te ne vplivajo le na naš pogled na sedanost, ampak tudi na preteklost.³⁶⁴

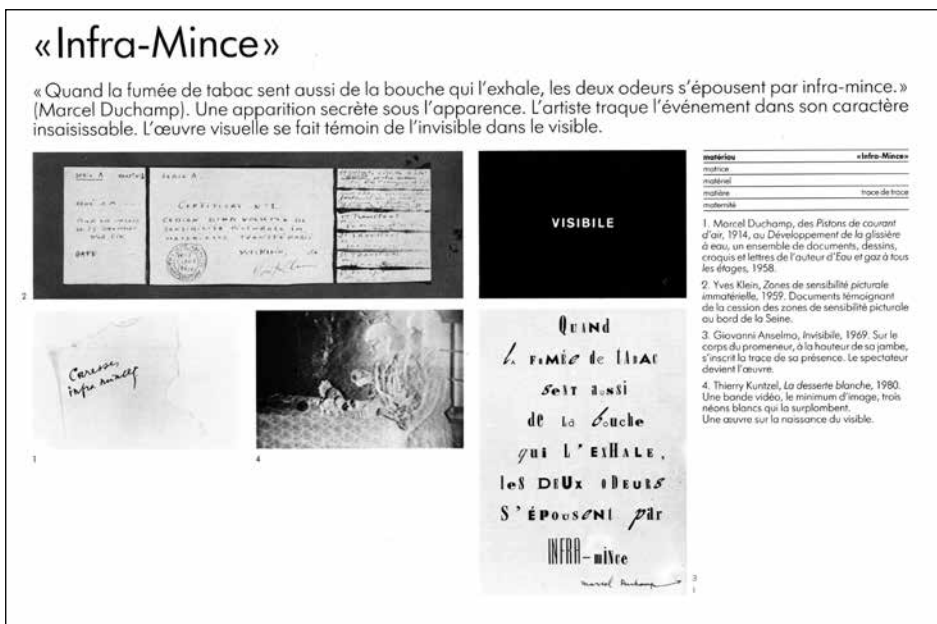
³⁶⁰ Hudek, *From Over- to Sub-Exposure*, str. 87.

³⁶¹ Lyotard, *Something like*, str. 118.

³⁶² Bourriaud, *Altermodern*.

³⁶³ Vermeulen in van den Akker, *Notes on Metamodernism*, *Journal of Aesthetics and Culture*, 2010.

³⁶⁴ Hui in Broeckmann, *Introduction*, str. 19.



Stran iz kataloga *Les Immatériaux*. Album et Inventaire catalogue, str. 24.

III. OD DEMATERIALIZACIJE K HIPERMATERIALNOSTI

Nematerialnost digitalnega prostora je po eni strani spodbudila procese spremenjenega doživljanja časa, prostora in sebstva, po drugi pa postavila pod vprašaj pomen materialnega in fizičnega. Nematerialno se v kontekstu informacijskih tehnologij nanaša na stanje minimalne materije ali telesnosti, prevedene na raven digitalne informacije oziroma kode.

Medtem ko je Jean-François Lyotard v *Les Immatériaux* obravnaval material kot stanje nesovne energije, pa je Bernard Stiegler menil, da je v sferi digitalnega neustrezno govoriti o dematerializaciji ali nematerialnosti. Stiegler govori o hipermaterialnosti, kjer je snov, ne glede na to, ali je čutno zaznavna ali ne, obravnavana predvsem kot skupek energije in informacij, kot fluidna materija, ki je podvržena dinamičnim spremembam. Stiegler poudarja:

»Ne verjamem v 'nematerialno', to ne obstaja. To je preprosta beseda, /.../ ki dejansko označuje izmuzljiva (*évanescents*) stanja snovi, ki pa kljub temu ostajajo stanja snovi. Ne obstaja nič, kar ni stanje snovi. In da ustvarite ta minljiva stanja, potrebujete veliko materiala: veliko naprav /.../. V vsakdanjem življenju nikakor nismo priča dematerializaciji, ampak ravno nasprotno, hipermaterializaciji: vse se preoblikuje

v informacijo, torej v stanja snovi, ki se posredujejo skozi materiale in naprave, in zaradi tega postane vse to obvladljivo na nanometrični in nanosekundni ravni.«³⁶⁵

Informacija kot hipermaterija ima torej v nanomerilu določeno konsistentnost, ki jo lahko razumemo le, ko presežemo zastarelo razlikovanje med snovjo in obliko. Proces preoblikovanja vsakdanje resničnosti v informacijo vodi v vedno večjo razširitev »dostopnih stanj snovi, ki nosijo obliko in s katerimi smo zdaj sposobni delati v neskončno majhnem in neskončno kratkem merilu. Nenadoma snov postane nevidna. Problem torej ni v nematerialnosti, temveč v nevidnosti materije.«³⁶⁶

»S pojmom hipermaterija imenujem kompleks energije in informacij, kjer ni več mogoče ločiti materije od njene oblike – ki se pojavi s kvantno mehaniko in ki zahteva preseganje /.../ načina mišljenja pojmov oblike (*morphé*) in materije (*hyle*) kot nasprotujočih si pojmov. Hipermaterialno pa imenujem proces, kjer je informacija – ki je predstavljena kot oblika – v resnici niz stanj snovi, ki jih proizvajajo materiali, naprave, tehnološki dispozitivi, kjer je ločitev materije in oblike prav tako popolnoma nesmiselna.«³⁶⁷

Hipermaterializacija vsakdanje resničnosti je za Stieglerja proces, kjer se vse stvari s pomočjo »računalniških tehnologij, tehnologij komunikacije, kognitivnih in kulturnih tehnologij«,³⁶⁸ torej digitalnih (hipermaterialnih) naprav, lahko prevede v digitalne informacije.³⁶⁹ Računalnik pretvori vse vrste informacij – zvoke, podobe, besede – v digitalni zapis, binarno kodo zaporedja števil 0 in 1; te numerične podatke oziroma digitalizirane informacije, ki so torej neviden, vseprisoten »material«, bo nato s pomočjo programskih orodij in algoritmov rekonstruiral v obliko, ki reproducira videz fotografije, videoposnetka ali bese-

365 Stiegler, *Économie de l'hypermatériel*, str. 110–111.

366 Prav tam, str. 111–112.

367 Prav tam, str. 111.

368 Prav tam, str. 106.

369 Stiegler govori o procesih diskretizacije in gramatizacije, ki ju razume kot zmožnosti kodiranja, predstavitev nečesa v drugi obliki oziroma prenašanje misli in čustev v kodi. Evolucija tehnike razkriva razvoj miselnih procesov, ki so vpisani in kodirani skozi materiale, tehnike in reprezentacije (Stiegler, *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, str. 115–116). Z digitalnimi napravami vstopamo v novo dobo »psihomoči«, ko je naša zavest nenehno izpostavljena ekranom, iPodom, mobilnim telefonom ... Te naprave so predvsem sredstva »ekonomije pozornosti«, saj z vsemi sredstvi pritegnejo pozornost in v tem med drugimi mediji nimajo konkurence. Stiegler zapaža, da so tehnologije hipermaterije v službi ekonomije psihomoči, imenuje jih »psihotehnologije« in opozarja, da tovrstna digitalna »ekonomija pozornosti« dejansko povzroči uničenje sistemov, ki ustvarjajo pozornost (na primer proces primarne identifikacije pri otroku (prav tam, str. 122) ali motnje pozornosti), uničuje libidinalno ekonomijo in sproža dekognitifikacijo in desublimacijo. Stiegler opozarja, da »možgani brez zavesti proizvajajo nečloveškega človeka (*un homme inhumain*)« (prav tam, str. 131–132), s čimer podpira kritično perspektivo »nečloveške« prihodnosti človeštva (*d'un devenir non-inhumain de l'humanité*), ki jo je Jean-François Lyotard že pred desetletji opisal kot bivanje na »nečloveški ravni« (*à l'échelle inhumaine*). Gl. Lyotard, *L'Inhumain*.

dila. Predmet, ki je reduciran v numerični zapis, je lahko digitalno arhiviran in podvržen neskončnim spremembam ali manipulacijam.³⁷⁰

IV. DIGITALIZACIJA UMETNOSTI, POSTINTERNET IN POSTDIGITALNO

Digitalizacija je v zadnjih desetletjih preoblikovala načine doživljanja, oblike dostopnosti in ustvarjalne postopke umetnosti. Digitalna umetnost temelji na postopkih abstrakcije, kodiranja in programiranja; razbremenjena je omejitev fizičnosti in je kot taka neskončno prilagodljiva, spremenljiva in formalno svobodna. »S tem ko prekriva jezike različnih registrov, nadomešča materijo z algoritmom ter spreminja modele z grafiko in izračunom, digitalna umetnost izhaja iz jezikovnih sistemov, ti pa so abstrakcije, ki povezujejo realnost in njeno digitalno reprezentacijo.«³⁷¹

V tem je tudi glavna razlika med analognim in digitalnim sistemom: analogna reprezentacija je restitucija modela (mimetična kopija, abstraktna ali konceptualna interpretacija), ki jo usmerja sistem vzpostavljanja podobnosti in razlik med reprezentacijo in referentom, četudi je ta nato odsoten. Digitalna slika pa je abstraktna reprezentacija, ki temelji na numerični kodi binarnih števil; sestavljena je iz zaslonskih točk (pikslov), katerih lastnosti – pozicijo in barvo – določa koda, ki definira dinamiko elektronskih nabojev v napravi.

Digitalna podoba ni posnetek resničnosti, ampak je, kljub zmožnosti na videz popolne podobnosti, zgolj rekonstrukcija vidnega, ki temelji na logični abstrakciji, algoritmični obdelavi matematičnih podatkov; je simulacija brez izvora, modela ali referenta. Čeprav lahko denimo digitalna fotografija beleži element realnosti, je proces ohranjanja te podobe utemeljen na translaciji njenih lastnosti v numeričn računalniški jezik ob tem se spremeni sama tekstura podobe – zdaj je kodirana. Kot zapaža Lyotard: »Sami materiali postajajo vse bolj zapleteni. Korak je bil storjen, ko so njihovi možgani začeli delovati z digitaliziranimi informacijami, brez kakršnekoli analogije z njihovim virom. Kot da bi med stvari in nas padel

370 Stiegler opozarja tudi na širše, družbene nevarnosti, ki jih tovrstna redukcija materialnosti na informacijo v obliki binarne kode prinaša. Računalniške tehnologije imenuje, v referenci na Gillesa Deleuza (*Foucault*, 1986), »tehnologije nadzora«, ki z internetom vzpostavljajo sledljivost in avtomatsko analiziranje obnašanja posameznika, ki ustvarjajo »nov panoptični sistem«. Verjame, da so digitalne tehnologije »hipermaterialne, in ne nematerialne, absolutno strašne naprave moči. Te hipermaterialne naprave omogočajo razvoj tistega, kar bi lahko na kratko imenovali tehnologije psihomoči (*les technologies de psychopouvoir*), ustvarjanje množične situacije prostovoljnega suženjstva, fascinacije in anestezije – brez primere v zgodovini« (Stiegler, *Économie de l'hypermateriel et psychopouvoir*, str. 107).

371 Tron, *Des »Immatériaux«*.

filter, zaslon številčk. Barva, zvok, material, bolečina, zvezda se nam vračajo kot numerične figure zelo fine identifikacije.«³⁷²

Podobno kot Lyotard tudi Edmond Couchot in Norbert Hillaire³⁷³ menita, da digitalnih tehnologij ne moremo več obravnavati, kot da so preprosto »nematerialne«, ker so predmeti, ki jih proizvajajo, virtualni, saj so pomemben del resničnega (fizičnega) sveta in imajo določen vpliv na naša čutila. Materiali in digitalna orodja, ki so osnovani na jeziku računalniških programov, so v jedru simbolni, jezikovni in abstraktni. Digitalno ustvarjena umetniška dela so strukturno zasnovana na programih in avtomatiziranih izračunih računalnika (algoritmih), njihova prednost je v različnih oblikah interaktivnosti, ki jih ponujajo uporabniku ali ustvarjalcu. Računalniško podprta umetnost z vpletenostjo v internetna digitalna omrežja vzpostavlja specifičen tip nematerialnosti, ki temeljito preoblikuje družbene, kulturne in ekonomske razmere.³⁷⁴

Lyotardovo razumevanje »materialnosti« digitalnega se zdi v času teorij postdigitalnega in postinternetne umetnosti, ki jo določa naraščajoče zavedanje o vplivu interneta in digitalizacije na umetnost onkraj računalnika, ponovno legitimno. Postdigitalna analiza umetnosti se v času ekspanzije in vseprisotnosti digitalizacije na različnih ravneh družbene vsakdanjosti, umetnosti in kulture ukvarja z idejo, kako videti onstran zaslona, saj se vsebina, material in dogodek digitalnih medijev ne strukturirajo z ekranom, ampak s kodo in programsko obdelavo digitaliziranih podatkov, torej daleč onkraj mrežničnega pogleda.³⁷⁵ Postdigitalne teorije³⁷⁶ se kritično odklikajo od sicer prevladujočih teoretskih pristopov, ki se ukvarjajo z genealogijo ekrana in virtualnosti ter analizo digitalne, tehnične podobe.³⁷⁷ Usmerjajo se k preizpraševanju materialnosti digitalnega, v smislu analize skritih struktur, kot so medmrežne tehnologije ter jezik algoritmov in programskih procesov, ali preučujejo nove načine prepletanja digitalnega z realnim. Prav zavedanje intenzivnejše prepletenosti digitalnega s fizičnim in virtualnega z družbenim poraja nove oblike postmedijske teorije,³⁷⁸ ki jih lahko povezujemo tudi s sodobnimi filozofskimi tokovi novega materializma in objektno orientirane ontologije ter s spekulativnim realizmom.³⁷⁹

372 Lyotard, *Argument 2: L'immatérialité*, str. 3.

373 Couchot in Hillaire, *L'art numérique*.

374 Lillemose, *Conceptual Transformations of Art*.

375 Gl. avtorje, kot so Alexander Galloway, Eugene Thacker in McKenzie Wark, ter analize umetnosti kode (Code Art), ki je ni mogoče dojeti z branjem ali gledanjem, ampak z dešifriranjem in dekodiranjem njenih učinkov na vizualno, verbalno ali družbeno »materijo«.

376 Gl. Alexander Galloway, Eugene Thacker, McKenzie Wark, Josephine Bosma.

377 Gl. Lev Manovich, Paul Virilio, Fredric Jameson, Jacques Rancière. Več o tem: Berlot Pompe, *Topologija virtualnosti in tehnoumetnost*.

378 Gl. Peter Weibel, Domenico Quaranta.

379 Gl. Quentin Meillassoux, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman.

Naraščajoče zavedanje o vplivu interneta na umetnost onkraj računalnika je spodbudilo tudi pojav postinternetne umetnosti.³⁸⁰ Medtem ko je internetna umetnost ekskluzivno delovala na spletu, se postinternetna dela v veliki meri oblikujejo in finalizirajo zunaj računalnika, saj v ločevanju fizičnega in spletnega, digitalnega prostora ne vidijo več smisla. Postinternetna umetnost tematizira vplive interneta in računalniških tehnologij zunaj digitalnega medija ter ponovno poudarja vizualni vidik umetnine, ki posreduje ideje neodvisno od jezika. Kljub formalni raznolikosti – obsegajo tako performativne, aktivistične prakse kot tudi kiparska, slikarska in video dela – te prakse uporabljajo internet kot informacijski, materialni vir in kot prostor skupnosti, za namene publikacije in distribucije pa uporabljajo različne digitalne medije.³⁸¹ V postinternetni, postdigitalni ali postmedijski umetnosti dominantnost tehnologije sicer navidezno izginja, značilno pa postane ukvarjanje s fluidnimi mejami »med tehnološkimi in družbeno-kulturnimi domenami, zlasti s prodorom konceptov in praks, ki izvirajo iz tehnološke domene, v življenje in kulturo«.³⁸²

SKLEP

Vprašanje nematerialnosti v sodobni umetnosti zadeva nove kulturne in družbene pogoje, ki so jih spodbudile sodobne telekomunikacijske tehnologije, digitalizacija in tehnologizacija vsakdana. Razvoj nanotehnologij, genetike, biotehnologije in kibernetike vpliva na naše razumevanje realnosti ter spreminja same koncepte nevidnosti/vidnosti, materialnosti/nematerialnosti in telesnosti. Nove materialnosti, nastale kot rezultat znanstvenih odkritij, so se zgodovinsko in kulturno od nekdanj asimilirale v tradicionalne oblike umetniške prakse. V polju sodobne umetnosti, kjer programska oprema, računalniški vmesniki in digitalizirani podatki nadomeščajo tradicionalne fizične dimenzije umetnin, se vzpostavljajo tudi nove oblike nematerialnosti, vezane na digitalna omrežja, internet in virtualne simulacije.

380 Gl. Marisa Olson, Artie Vierkant, Gene McHugh. Marisa Olson (2008) je uporabila izraz za opis lastne prakse, Gene McHugh (2009) pa je opozoril na mutacijo v samem internetu (pojav mobilne dostopnosti) in na vplive na sodobno umetnost. Umetnik Artie Vierkant je v eseju *The Image Object Post-Internet* opredelil umetnost postinterneta kot prakso, ki izhaja iz digitalne podobe, materializira pa se v fizični, pogosto tridimenzionalni obliki (serija *Image Object*, 2011–).

381 Bosma, *Post-digital is post-screen*. V eseju se J. Bosma nasloni na koncepcije in analitične metode Alexandra Gallowaya, ki oblikujejo alternativo sicer prevladujočim »zaslonskim« pristopom, obenem pa se metodološko navdihuje pri psihološko usmerjenih teorijah Rudolfa Arnheima (*Vizualno razmišljanje/Visual Thinking*, 1969); njena na prvi pogled nenavadna združitev področij novomedijskih teorij in likovnoteoretske psihologije je utemeljena v poudarku ustvarjanja »miselnih modelov«, torej domene »nevidnega« v vizualnem razmišljanju.

382 Prav tam.

Spremembe, ki jih uvajajo informacijske in digitalne tehnologije, ne vplivajo le na ontološko spremenjeni status digitalnih tehnoslik in njihovo virtualnost, ampak je razvoj na področju sodobne tehnoznanosti omogočil uporabo novih tehnoloških orodij, ki spreminjajo oblike komunikacije in interakcije v polju umetnosti. Sodobne oblike postmedijske, postinternetne in hibridne umetnosti, ki povezujejo področja umetnosti, znanosti in tehnologije s humanističnimi, ekološkimi in sociološkimi problematikami, uporabljajo tovrstna digitalna orodja za vzpostavljanje dinamičnih, interaktivnih razmerij med umetniškim delom in gledalcem, s čimer aktivno spreminjajo oblike percepcije in zavest gledalca.

Petra Černe Oven

METODOLOŠKI PRISTOPI PRI VIZUALNEM POSREDOVANJU ZNANSTVENIH VSEBIN ZA UPORABO PRI RAZISKOVALNEM PROJEKTU*

UVOD

Pričujoči članek prinaša vpogled v polje oblikovanja, ki se ukvarja s področjem vizualizacije znanosti. Za sodobno družbo, kjer znanost igra pomembno vlogo v razvoju na mnogih področjih, je proces diseminacije informacij ključen. Če naj bodo znanstvena odkritja razumljivo predstavljena, morajo znanstveniki izkoriščati relevantne kanale, in to tako, da je vsebina dostopna določeni ciljni publiki. Slednja je pogosto splošna javnost brez poglobljenih znanj o specifičnih

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.10

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

področjih, ki so predmet sporočanja. Odgovornost raziskovalcev je, da svoja dognanja posredujejo na razumljiv in verodostojen način, saj je natančna predstavitev vsebine bistvenega pomena za znanstveno komuniciranje. V zadnjem času so ti izzivi predvsem na področju naravoslovnih znanosti postali še večji. Strokovna mnenja so se v boju za prevlado na družbenih omrežjih in v javnih medijih pogosto izgubila na podlagi nejasno posredovanih informacij, psevdoznanost in teorije zarote so povzročile veliko škode.

Dejstvo, da smo ljudje vizualna bitja, v zadnjem času postaja bolj izpostavljeno tudi na področju znanosti, in znanstveniki že povečujejo količino vizualno sporočenih vsebin. Sploh po zadnjih treh desetletjih, ko je na porast uporabe vizualnih sredstev sporočanja vplivala demokratizacija medijev in orodij zaradi digitalizacije, je tako nujno, da v znanosti vizualna sredstva za predstavitev znanja poglobljeno razumemo, metodološko razvijamo in strokovno uporabljamo. Robert E. Horn je šel celo tako daleč, da je integracijo besed, podob in oblik v enotno komunikacijsko enoto definiral kot popolnoma nov jezik: vizualni jezik. Kot gonilne sile razvoja tega jezika je izpostavil vedno bolj kompleksen svet z naraščajočimi problemi in ambicijo po njihovem reševanju, pa tudi razvoj medijev in tehnologij v devetdesetih letih prejšnjega stoletja.³⁸³

Članek predstavlja pomen vizualizacije in njegov razvoj na podlagi ključnih premislekov, ki so bili na tem področju že narejeni (tudi v zgodovini). Ta pregled je pomemben, ker se del raziskovalnega projekta »Modeli in prakse mednarodne kulturne izmenjave Gibanja neuvrščenenih: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik« ukvarja prav z razvojem orodja za vizualizacijo, ki bo omogočalo analizo obravnavanega gradiva. Uvidi bodo pomagali pri vzpostavitvi nove metodologije, ki lahko vpliva na vse interdisciplinarne vede, vključene v projekt (oblikovanje, vizualne umetnosti, arhitektura in kulturna zgodovina), in to na obeh nacionalnih področjih, ki v projektu sodelujeta. Povedano drugače, članek se ukvarja z metodološkimi pristopi, ki so potrebni za optimalno predstavitev ključnih rezultatov vseh udeležencev projekta.

KRATEK ZGODOVINSKI ORIS

RAZVOJ OD PODOBE DO ABECEDE

Človeška zgodovina je polna primerov uporabe vizualnega jezika. Vemo, da so prve civilizacije komunicirale izključno z vizualnim jezikom (spomnimo se samo stenskih poslikav v jamah Lascaux iz časa dvajset tisoč let pred našim štetjem).

³⁸³ Horn, *Visual Language*, str. 11.

Tudi kasneje, ko so se začele razvijati prve (proto)pisave v obliki abstrahiranih podob – hieroglifi, piktografi, logogrami, petroglifi, geoglifi, simboli in podobne oblike »pisave« – so bili zapisi še vedno slikovni. Klinopisi iz prvega tisočletja pred našim štetjem so pogosto kombinirani s slikovnimi podobami. Egipčanski hieroglifi, katerih število je v nekaj tisočletjih uporabe naraslo na okrog pet tisoč znakov, so bili izrazito slikovni. Istočasno se je na drugem koncu sveta razvijala kitajska pisava, ki se je v nekaterih oblikah ohranila vse do današnje dobe.

Vse te pisave so zapisovale bodisi besede ali pa zloge. Potrebe trgovine, znanosti in tudi besedne umetnosti pa so na tem področju prinesle nove preboje. Približno tisoč let pred našim štetjem se je pojavil feničanski črkopis, ki sicer ni imel znakov za samoglasnike, a je bil za trgovce in pomorščake, prek katerih se je tudi širil po vsem Sredozemlju, popolnoma uporaben. Kasneje so se razvile prve funkcionalne fonetične abecede, ki so si jih različni jeziki, na primer grščina, prilagodili za svoje glasove. Za abecede je značilno, da so organizirani sistemi znakov ali simbolov, kjer je en zvok govornega jezika predstavljen z eno črko, s čimer pomenijo najnatančnejši približek govornemu jeziku. Njihov nastanek je prinesel možnost za zapisovanje kompleksnih arhivov in beleženje zgodovine, pa tudi za razvoj književnosti; ta se je najprej zapisovala v grški abecedi, kasneje pa prek razvoja, ki so ga dodali Etruščani, tudi v latinici. Vsi ti zapisi so bili v veliki meri odvisni od tehnologije zapisovanja. V začetku so različne pisave poznali samo izbranci (trgovci, uslužbenci, menihi), in skozi dolga obdobja zgodovine je bila tudi diseminacija znanja pogojena s tehnologijo (tiskom). Pisave in načini zapisovanja so se skozi zgodovino in skozi različne tehnologije spreminjali. Šele kasneje, z razvojem tiska, se je to začelo kazati v stroki, ki jo imenujemo tipografija. A kljub izumu pisave, črk in tipografije je v človeški kulturi podoba ostala pomemben element komuniciranja.

UPORABA VIZUALIZACIJE NA PODROČJU ZNANOSTI

Če pogledamo razvoj znanosti, v zgodovini najdemo veliko primerov, ki pričajo, da je znanost v preteklosti vizualizacijo uporabljala popolnoma vzporedno in na isti ravni kot verbalna sporočila. Leonardo da Vinci je eden najbolj znanih uporabnikov vizualnega jezika. Med skiciranjem je določal vzorce, ki so mu pomagali pri razmišljanju. Jan Comenius (češ. Komensky) se je že pred 360 leti zavedal, da lahko kombinacija besedila in slike v izobraževalnih gradivih deluje bolje kot samo besedilo.³⁸⁴ Iz tega obdobja izvirajo tudi shematična družinska drevesa, ki so prikazovala odnose med osebami skozi daljša zgodovinska obdobja. V 17. stoletju so se prav tako razvile preglednice empiričnih podatkov v matematiki, v geografiji pa številni različni koncepti na področju kartografije.

³⁸⁴ Comenius, *Orbis Sensualium Pictus*.

Ključno obdobje za razmah vizualnega predstavljanja tem je bilo 18. stoletje, ko so razmere v družbi omogočile razmislek o različnih komponentah razlaganja zgodovine in kontekstov zgodovinskih dogodkov. V tem času sta se že pojavila dva nasprotujoča si načina vizualizacije: prvi je uporabljal izrazito avtorske vizualne strukture, ki so gledalcu fokusirano sporočale, kaj naj si misli, pri drugem pa so se vzorci v podatkih pojavljali bolj samodejno in si jih je gledalec lahko interpretiral sam.³⁸⁵ Ta plodni čas vizualizacije nas v kontekstu tega članka zanima, seveda pa ne moremo poglobljeno obravnavati vseh avtorjev.³⁸⁶ Eden najnaprednejših je bil britanski znanstvenik in liberalni politični teoretik Joseph Priestley (1733–1804); ustvaril je prve časovne diagrame, v katerih so bile posamezne vrstice uporabljene za vizualizacijo življenjske dobe osebe, celoto pa je bilo mogoče uporabiti za primerjavo življenjske dobe več oseb.³⁸⁷ Leta 1769 je Priestley objavil tudi knjigo *A New Chart of History*, ki je ponazarjala njegovo prepričanje, da lahko iz diagramskega prikaza celotne svetovne zgodovine zlahka razberemo podatke o vzponu, napredku, obsegu, trajanju in sodobnem stanju vseh pomembnih imperijev, ki so kdaj obstajali na svetu. Ukvarjal se je tako z vplivi in prevlado posameznih zgodovinskih imperijev kot tudi z idejami ter dogodki in ljudmi, vključenimi vanje. Iz gostote vpisov v prikazu je mogoče razbrati vitalnost dobe, pa tudi vzroke in posledice medsebojnih vplivov dogajanj.

V tem obdobju je deloval tudi angleški politični ekonomist William Playfair (1759–1823), ki se je v zgodovino zapisal kot izumitelj vizualizacije statističnih podatkov v obliki grafov: izumil je večino formatov, ki jih še danes s pridom uporabljamo v vsakdanjem življenju. Kasneje so vizualizacije v procesu razmišljanja uporabljali tudi številni drugi vrhunski znanstveniki, kot na primer Charles Darwin, ki je pri razvijanju evolucijske teorije uporabljal konceptualne skice, ali pa psihoanalitik Sigmund Freud, ki je v svoje razprave dodajal diagrame.

Z razvojem tiska sta se skozi zgodovino povečevali tako diseminacija informacij kot dostopnost medijev. Istočasno pa se je skozi razvoj tehnologij izboljševala tudi možnost uporabe slikovnega gradiva. Velik skok v razvoju je prinesla industrijska revolucija, ki je povzročila nove potrebe glede komuniciranja (oglaševanje, vozni redi, zemljevidi) in sprožila razmah tiskarske industrije. Kasneje je omogočila tudi napredne premike na področju hitrosti stavljenja verbalnih sporočil (Linotype, Monotype), in kar je še pomembneje, širši razmah možnosti reprodukcije slikovnega gradiva (litografija). Zaradi tega so nastajali pomembni presežki v posredovanju znanstvenih vsebin. Eden takih je bila knjiga, ki jo je

385 Boyd Davis, *Early visualisations of historical time*.

386 Christoph Weigel starejši (1654–1725), nemški graver in založnik, znan po časovnem traku oz. kolesu *Discus Chronologicus* (1720); Girolamo Andrea Martignoni (umrl ok. 1743), znan po kronoloških pregledih v kartografski obliki (*Spiegazione della Carta Istorica dell'Italia* (1721) idr.).

387 Priestley, *A Chart of Biography*, 1765.

dimenzije podatkov uporablja prostorsko razporeditev, za preostale dimenzije pa druge vizualne spremenljivke (barvo, debelino linije in drugo).

V prvi tretjini 20. stoletja zasledimo primer vizualnega jezika, ki je postavil temelje razmišljanja o demokratičnosti informacij in prihaja s področja družboslovja. Avstrijski filozof, sociolog in politični ekonomist Otto Neurath (1882–1945), eden vodilnih intelektualcev tako imenovanega dunajskega kroga, je s svojimi sodelavci razvil sistem ISOTYPE³⁸⁹ – ki je z grafičnimi simboli preprosto in razumljivo predstavljal kompleksne kvantitativne informacije. Z njimi so izobraževali ljudi o nalezljivosti bolezni, o vzrokih umrljivosti, pa tudi o družbenih in političnih tematikah. Njihovo delo je bilo izredno pomembno za izobraževanje celotne populacije, saj so znali informacije predstaviti tako, da je bila predstavitev ljudem koristna ne glede na stopnjo njihove pismenosti, vizualizacije pa so jih spodbujale k aktivni spremembi vedenja.

Čeprav so v preteklosti na področju vizualizacije posamezni avtorji opravili pionirsko delo, se področje seveda neprestano razvija. Njegove sodobne predstavnike lahko poleg posredovanja novega znanja ali opolnomočanja družbe ženejo tudi poslovni interesi. Vsi sodobni mediji (*New York Times*, *The Guardian*, *Reuters*, *Corriere della Sera*, *USA Today*, če naštejemo samo najbolj nagrajevane) uporabljajo infografike, obstajajo številne nagrade in institucije, ki krepijo zavest in izobražujejo o tej temi (kot na primer *Information is Beautiful*, s spletno stranjo, izobraževalnimi knjigami in istoimenskimi nagradami, ali nagrade Malofiej Awards za infografike v časopisih). Pojavil se je tudi nov poklic: »vizualno novinarstvo«.

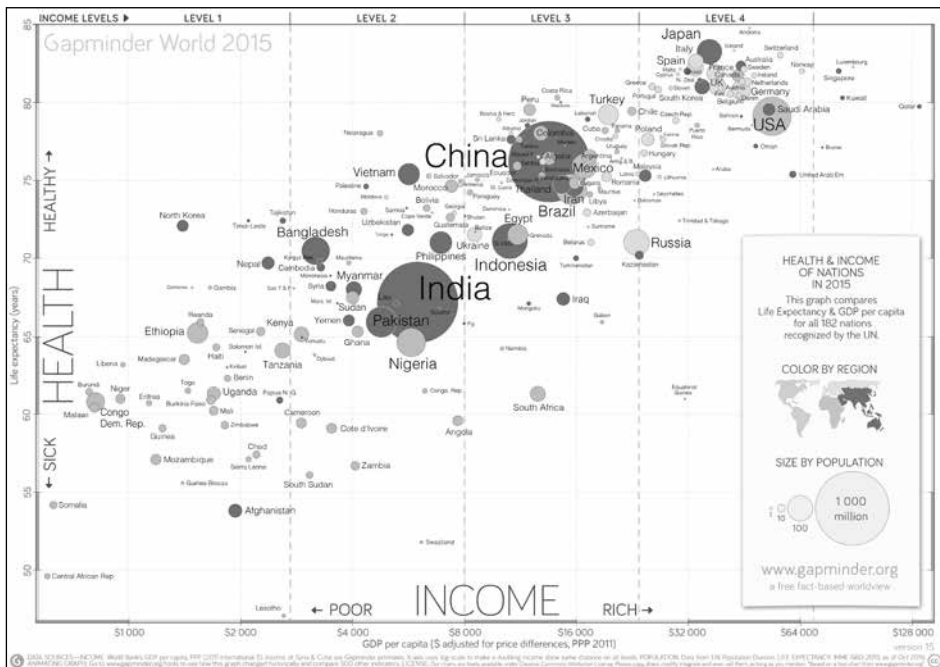
Tudi številna podjetja so, če pomislimo na uporabo grafov v letnih poročilih v dvajsetem stoletju, izjemno napredovala in svoje argumente gradijo na vizualni način. Retorika je celo v politiki vse pogostejše kombinirana z vizualnimi elementi. Predsednik ZDA Obama je na primer že leta 2015 v svojem letnem govoru o stanju v državi (*State of the Union Address*) za boljše rezultate povezoval retoriko z vizualizacijami. Seveda je mogoče določene podatke javnosti najboljše predstaviti šele skozi gibajočo se, interaktivno kinetično vizualizacijo. Velike premike na področju razumevanja statističnih podatkov prek interaktivnosti je v sodobnem času naredil zdravnik, akademik in predavatelj Hans Rosling (1948–2017) s projektom *Gapminder*.³⁹⁰

Prek takih primerov vidimo, da je bil eden ključnih vplivov na področju vizualizacije v zadnjih tridesetih letih prav tehnološki napredek: razvoj informacijskih tehnologij je omogočil razvoj orodij, ki so temeljito vplivala na področje vizualizacije, saj omogočajo tako aktivno participacijo kot inovativno obdelavo podatkov.³⁹¹

389 International System Of Typographic Picture Education.

390 Gl. *Gapminder*.

391 Naj naštejemo samo nekatera: *Mondrian*, *Many Eyes*, *Tableau Public*, *Swivel.com*, *Processing*, *Prefuse*, *Raw Graphs*; poleg teh obstajajo številna odprtokodna vizualizacijska orodja in programska



Projekt Gapminder

Vir: Wikimedia Commons

ARGUMENT ZA VIZUALIZACIJO KOMPLEKSNIH VSEBIN

Seveda se je na začetku smiselno vprašati, ali lahko določimo vrste informacij, ki so posebej primerne za vizualno predstavitev, in druge, ki jih je bolje predstaviti verbalno. Zagotovo je področje retorike še vedno zelo živo, sploh za posredovanje konceptov, ki jih ni mogoče smiselno vizualizirati ali kjer bi lahko pri prenosu informacij vizualizacija delovala celo moteče. V družbi, v kateri smo preplavljeni z informacijami in kjer nam sodobna digitalna orodja in način komuniciranja omogočajo praktično neomejene baze podatkov, pa je odgovor seveda na dlani. Hal Varian, glavni ekonomist v podjetju Google, je v intervjuju že oktobra 2008 dejal: »Sposobnost vizualizacije podatkov bo v naslednjih desetletjih postala izjemno pomembna spretnost, ne le na poklicni ravni, temveč celo na ravni izobraževanja osnovnošolcev, srednješolcev in študentov. Zdaj imamo resnično na voljo brezplačne in vseprisotne podatke. Redkost pa je sposobnost, da te podatke

oprema za izdelavo grafov. Nekatera od teh orodij so že vključena v operacijske sisteme (kot npr. Excel, Numbers, Google Docs, OpenOffice), druga pa so na voljo na svetovnem spletu in so ravno tako namenjena laičnemu uporabniku (npr. Venngage.com in Visme.co).

razumemo in iz njih izluščimo vrednost.«³⁹² Tudi v revijah, ki spadajo na področje znanosti, na primer v reviji *Nature*, se že dolgo pojavljajo pobude, ki poskušajo promovirati uporabo vizualnega na področju znanosti, saj je jasna in prepričljiva slika »ključnega pomena pri znanstvenem komuniciranju«.³⁹³

NEVROLOŠKA PODLAGA TER PREVLADE VIZUALNEGA V ZAZNAVANJU IN RAZUMEVANJU

Čeprav poskušamo v sodobni družbi raziskovati, razumeti, stimulirati in uporabljati vse čute, je nevroznanost že pred časom potrdila dominantno vlogo vizualizacije v človeškem spoznavanju. Polovica živčnih vlaken v naših možganih je povezana z našim vidom, in ko so naše oči odprte, vid zavzema dve tretjini električne aktivnosti v možganih. Možgani potrebujejo le 150 milisekund, da prepoznajo sliko, in le 100 milisekund več, da ji pripišejo pomen.³⁹⁴ Obstajajo študije, ki trdijo, da so človeški možgani sposobni obdelati celo sliko, ki jo vidi jo le za 13 milisekund. V raziskavi so znanstveniki ljudem pokazali serijo slik, ki so bile vidne od 13 do 80 milisekund. Gledalci so uspešno prepoznali motive, kot sta »piknik« ali »nasmajan par«, in to kljub izredno kratkemu času njihove vidnosti.³⁹⁵ David Rock (NeuroLeadership Institute) je tudi dokazal, da z uporabo vizualnih podob zmanjšamo energijo, ki je potrebna za obdelavo informacij, in s tem maksimiziramo energijo, ki ostane za razmišljanje in učinkovita dejanja.³⁹⁶

Seveda ne gre samo za zaznavo. Informacije, predstavljene v obliki slike, in ne v obliki besed ali števil, možgani tudi lažje obdelujejo. Desna hemisfera prepoznava oblike in barve. Leva polovica možganov obdeluje informacije analitično in zaporedno in je aktivnejša, ko ljudje berejo besedilo ali si ogledujejo preglednice. Pregledovanje številčne tabele zahteva veliko miselnega napora, vizualno predstavljene informacije pa lahko razumemo v nekaj sekundah, saj možgani prepoznajo vzorce, razmerja in odnose med vizualnimi vrednostmi.

Poleg tega je vid že od razsvetljenstva prepoznan kot najobjektivnejši čut in je zaradi tega povezan z umom, razumom, racionalnostjo in logiko. Vid je naše glavno čutilo, in naš svet, kot ga dojemamo, je vizualen. »Z ostrino vida se meri več kot le vid; vid je proces pridobivanja pomena iz videnega. Gre za kompleksen, naučen in razvit niz funkcij, ki vključujejo številne spretnosti. Raziskave ocenjujejo, da od osemdeset do petinosemdeset odstotkov našega zaznavanja, učenja, spoznavanja in dejavnosti poteka prek vida.«³⁹⁷ Ker se v tem članku ukvarjamo z

392 Manyika, Hal Varian.

393 Cheng in Rolandi, *Graphic design for scientists*.

394 Raworth, *Doughnut Economics*, str. 13.

395 Potter, *Detecting meaning*, str. 270.

396 Gl. Rock, *Your Brain at Work*.

397 Politzer, *Vision Is Our Dominant Sense*.

zelo specifičnim področjem, z namenskim prenosom informacij in razumevanja, torej lahko ostanemo pri premisi, da je vizualno zaznavanje na področju znanosti izredno pomembno.

VIZUALIZACIJA PODATKOV IN INFORMACIJSKO OBLIKOVANJE

Kot širše polje, ki ga obravnavamo v tem prispevku, bi lahko definirali informacijsko oblikovanje.³⁹⁸ To je krovno ime za področje vizualnih komunikacij, kjer je v ospredje postavljena jasno in razumljivo predstavljena informacija, izhajajoča iz podatkov, in to s pomočjo vizualnih orodij (primer: diagram podzemne železnice). Vsi se dnevno srečujemo s situacijami, ko informacije, ki jih potrebujemo, niso posredovane tako, da bi jih lahko nedvoumno razumeli. Na to nletimo še posebej v primerih, ko gre za kompleksne informacije. Informacijsko oblikovanje je tako dejavnost, ki neorganizirane in nestrukturirane kompleksne podatke prevaja v koristne in razumljive informacije; pri tem je poudarek na čitljivosti, razumljivosti in končni uporabnosti dokumentov.³⁹⁹ Informacijsko oblikovanje je zelo široko področje, v katerem pa lahko hitro odkrijemo rdečo nit. Informacijski oblikovalci sprejemajo odločitve o selekciji, strukturiranju in predstavitvi sporočila; slednje mora biti posredovano glede na razloge, znanje, izkušnje, želje in okoliščine uporabnikov, ki jim je namenjeno.

Kako sta torej informacijsko oblikovanje in vizualizacija podatkov povezana? Pri vizualizacijah podatkov navadno uporabljamo veliko večje baze podatkov, kot bi bilo to mogoče pri analogni predstavitvi, poleg tega je pri vizualizaciji podatkov orodje praviloma vedno vezano na programsko opremo. Ta omogoča tako statične kot interaktivne prikaze, kjer procese predstavimo v povezavi s časom, v katerem se odvijajo, gledalec pa je lahko v procesu aktiven in z vizualizacijami glede na lastne potrebe, povezane z informacijami, celo manipulira.

V tej fazi se lahko opremo na še eno uporabno definicijo, ki se nanaša na funkcijo vizualizacije. F. Frankel in A. DePace sta vizualizacije razdelili na pojasnjevalne in raziskovalne. Pojasnjevalna sporoča stališča (odgovore na raziskovalna vprašanja) ter opozarja na vzorce, izjeme in koncepte. Raziskovalna vizualizacija pa gledalca vabi, da informacije odkriva sam, omogoča individualno perspektivo in daje vpogled v podatke, kar lahko spodbudi razmišljanje o predmetu raziskave in ponudi nova raziskovalna vprašanja.⁴⁰⁰

398 Leta 2009 je Muzej za arhitekturo in oblikovanje ob 22. bienalu industrijskega oblikovanja v sodelovanju z Društvom Pekinpah organiziral serijo predavanj na temo informacijskega oblikovanja s tujimi predavatelji in razstavo *Storitveno in informacijsko oblikovanje – Primeri dobre prakse* ter izdal istoimensko knjigo (Černe Oven in Predan, 2010) o tem področju. Že takrat smo v besedilih poudarili pomembnost dobre vizualizacije podatkov zaradi splošne prenasičenosti z informacijami v družbi.

399 Gl. Černe Oven in Predan, *Storitveno in informacijsko oblikovanje*.

400 Frankel in DePace, *Visual Strategies*.

Tako bi lahko projekte informacijskega oblikovanja po večini umestili v »pogodljivo«, vizualizacijo podatkov pa v »raziskovalno« kategorijo. Pri tej sta izredno pomembni prav odprtost vstopanja (v interakcijo) in možnost različnih perspektiv ali pogledov na temo. V vsakem primeru pa tako informacijsko oblikovanje kot vizualizacija podatkov spreminjata podatke v vizualno celoto z uporabo vizualnega jezika.

Tudi strokovnjaki, kot je Lev Manovich, pravijo, da ni tako preprosto najti definicije, ki bi bila primerna za vse vrste projektov vizualizacije podatkov, ki nastajajo danes, in bi jo hkrati jasno ločila od drugih sorodnih področij, kot sta znanstvena vizualizacija in informacijsko oblikovanje.⁴⁰¹ Vizualizacijo informacij opredeli kot »preslikavo med diskretnimi podatki in vizualno predstavitvijo«.⁴⁰² Prav zaradi tega se pod vizualizacijo informacij umeščajo tudi umetniški projekti, ki jih prikazi podatkov ne zanimajo zaradi razumevanja ali razlage informacij in konceptov, temveč uporabljajo podatke zgolj kot estetske parametre in eksperimente za ustvarjanje privlačnih ali zanimivih vizualizacij (ki pa nimajo nujno objektivne in informativne vsebine, kakršno pripisujemo informacijskemu oblikovanju).

V večini ločimo med dvodimenzionalnimi in tridimenzionalnimi vizualizacijami (te so pogosto interaktivne). Manovich razlaga, da dvodimenzionalne vizualizacije pogosto spadajo na polje vizualizacije informacij in so bile razvite v devetdesetih letih prejšnjega stoletja na področju oblikovanja. Poseben vzpon so dosegle z demokratizacijo uporabe osebnih računalnikov in kasneje, okrog leta 2005, s pojavom družbenih omrežij in prosto dostopnih baz podatkov, ki so služile kot osnova za generiranje vizualizacij, ter z novimi programskimi jeziki. Vizualizacije informacij uporabljajo grafične elemente (točke, linije, krivulje in druge geometrijske oblike, pogosto kombinirane s tekstovnimi informacijami). Tridimenzionalne vizualizacije na splošno spadajo pod znanstveno vizualizacijo, so pogosto interaktivne in so bile razvite v osemdesetih letih prejšnjega stoletja skupaj s področjem 3D računalniške grafike.⁴⁰³ Takrat so bili veliki računalniški sistemi – specializirane grafične delovne postaje – že relativno zmogljivi, a še nedostopni za osebno uporabo. V zadnjih desetih letih se je stanje seveda nekoliko spremenilo, tako da so dejanska natančna definicija, pojavnost in funkcionalnost lahko odvisne pravzaprav od vsakega posameznega projekta.

401 Manovich, What is Visualization.

402 Prav tam, str. 2.

403 Prav tam, str. 4.

KONCEPTUALNI PRISTOP IN ODLOČITEV ZA VRSTO VIZUALIZACIJE NA PODLAGI NAMENA

Raziskave o tem, kako ljudje berejo (in napačno berejo) različne vrste vizualizacij, pomagajo določiti, katere vrste in značilnosti vizualizacij so pri posredovanju informacij najrazumljivejše in najučinkovitejše. Preveč zapletene informacije povzročajo velike kognitivne napore, zato je pomembno, da vemo, kakšen je namen komunikacije, komu je informacija namenjena in kakšno reakcijo bo po naših pričakovanjih povzročila.

Pri vizualizaciji z raziskovalnim namenom – pri kateri torej gledalec sam razbira informacije, ki ga zanimajo – se mora iz nje videti, kakšne možnosti mu koncept vizualizacije ponuja, tako na ravni uporabniške izkušnje kot že prej, v samem zajemu podatkov. Pri vizualizaciji s pojasnjevalnim namenom pa se moramo pred njenim načrtovanjem odločiti, kaj je ključnega pomena in kaj je dodatna informacija, vključena v sekundarni nivo. Na podlagi tega se šele lahko odločamo za orodja, metode in vrsto vizualizacije. Vizualni elementi oziroma likovni gradniki (več o tem kasneje) bodo odvisni od prioritet, ki si jih postavimo na vsebinski ravni.

Projektu »Modeli in prakse mednarodne kulturne izmenjave Gibanja nevrščenih: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik« bodo vizualizacije pomagale najti vzorce, ki jih na podlagi tekstovnih vnosov empiričnih podatkov ni mogoče zajeti, zaradi česar ti vnosi tudi ne morejo dati vpogleda v teorije, ki jih lahko iz njih razvijemo. Šele vizualizacija nam lahko omogoči, da prek zaznavnih čutov pridemo do oprijemljivih predstav glede lokacij, časa, zgodovinske perspektive in predvsem povezav med posameznimi dogodki, prostori ali celo časovnimi preseki v zgodovini. Zaradi tega bi bilo bržkone treba uporabiti tako imenovano raziskovalno metodo vizualizacije. Ta vrsta vizualizacije bi istočasno omogočala tudi nadaljnje ustvarjanje novih razumevanj, pod pogojem, da bi se to prevajanje podatkov dogajalo na ravni številnih uporabnikov.

Vizualizacija podatkov olajšuje razumevanje in povečuje učinkovitost. Človeški um se hitreje uči iz vizualnih vsebin kot iz besedila in tabel. Podobno kot govor ima tudi vizualizacija prepričevalno razsežnost, saj želi pogosto vplivati na ideje, prepričanja in stališča ljudi. Ni le orodje za sporočanje, temveč lahko prek oblike sporočila tudi ustvarja pomen. Vizualizacija tako lahko združuje estetske in strateške vidike, saj ima narativno in funkcionalno raven. Pri tem se iščejo nove metode, ki kombinirajo načrtovan, fazni pristop projektnega vodenja z iterativnim, intuitivnim in kreativnim pristopom oblikovalcev. Najpomembnejša metoda, ki jo opazimo že pri zgodovinskih vizualizacijah, je redukcija.

METODE, VRSTE IN ATRIBUTI VIZUALIZACIJ

REDUKCIJA

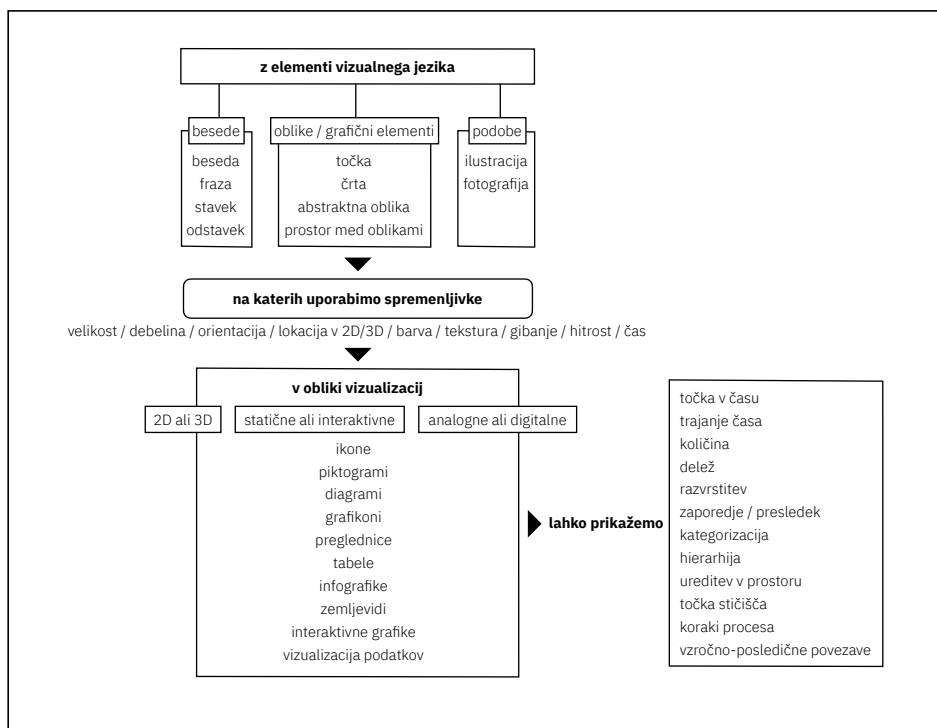
Čeprav se v sodobnem svetu s prevlado tehnologije največ govori o vizualizaciji podatkov (data visualisation) in se bomo temu v povezavi s projektom, ki mu je metodološki okvir namenjen, podrobneje posvetili tudi mi, je treba poudariti dejstvo, da obstajajo številne vrste vizualizacij. Redukcijo opazimo pri vseh oblikah vizualizacije, pa naj gre za znanstveno ilustracijo, grafe, infografike ali pa za vizualizacijo podatkov (seveda pa jo najdemo na celotnem širšem področju zgodovine umetnosti – v obliki mozaikov, fresk, vitražev, na zemljevidih, lesorezih, gravurah in tako dalje). Čeprav se mogoče sliši kontraproduktivno, je redukcija prisotna že pri sami selekciji in uporabi podatkov. Različnost vizualizacij bo namreč odvisna od raziskovalnega vprašanja gledalcev oziroma uporabnikov podatkovne baze. Če bo teh veliko oziroma bodo njihove zahteve različne, moramo uporabiti majhno (selekcionirano) količino podatkov oziroma morajo biti ti prikazani funkcionalno, njihova razmerja, ki se odražajo v strukturi prikaza, morajo biti razumljiva. Selektivnost pri podatkih je pomembna tudi zaradi tehničnih zmogljivosti podatkovnih baz.

PROSTORSKA RAZPOREDITEV

Manovich kot drugo najpomembnejše orodje vizualizacije informacij izpostavi prostorsko razporeditev; tej namreč človeško vizualno zaznavanje pri razumevanju celote daje prednost pred drugimi vizualnimi lastnostmi (barvo, tonskimi vrednostmi, prosojnostjo, teksturo, simboli in tako dalje).⁴⁰⁴ Razlogi so lahko nevrološki, ali pa tudi – kot vedno v zgodovini – v tehnologiji, saj je bila barva v tisku draga in redko uporabljena, in sčasoma so prostorske komponente zaradi velike uporabe v razmišljanju in v koncipiranju sporočil prevladale. Prostorske spremenljivke (položaj, velikost, oblika, gibanje) so v samem središču snovanja raziskovalnega vprašanja, ki ga poskušamo definirati, in tudi samega načrtovanja vizualizacije (oblikovanja).

Čeprav ima vizualizacija podatkov korenine v statistiki, je področje inherentno povezano z vizualno predstavitvijo, natančneje, s predstavitvijo likovnih elementov, ki jih zaradi razvoja področja (včasih so bili mediji v tiskani obliki) imenujemo tudi grafični elementi. Ti so tudi osnovna orodja grafičnega oblikovanja, ki skupaj s fotografijo, ilustracijo in tipografijo spada v širše polje oblikovanja vizualnih komunikacij. Vsako od teh področij je po eni strani pod-

404 Prav tam, str. 5.



Sestavni elementi vizualnega jezika in njihova uporaba

Prirejeno po Engelhardt, Graphics with a cause, str. 28–33 in Horn, *Visual Language*, str. 71–72.
Osebni arhiv avtorice

vrženo likovni teoriji in percepciji, po drugi strani pa mediju in tehnologiji, v katerih je vizualizacija predstavljena. Celotno področje vizualizacije informacij mora tako prepletati znanja računalništva, znanosti in oblikovanja. Za del, ki ga pokriva oblikovanje, je še posebej pomembna teorija percepcije, pri kateri si pomagamo z dognanji gestalt psihologije in likovne teorije; ta vključuje teoretične zakone, relevantne za vse vizualne komponente.

Hitra analiza glavnih morfoloških elementov vizualnega jezika, med katere štejemo besede (posamezne besede, fraze, stavki, tekoče besedilo), oblike/grafične elemente (točka, črta, abstraktna oblika, prostor med oblikami) in podobe (ilustracija, fotografija – vidne oblike, ki imajo pomensko, se pravi, semantično vrednost), nam pove, da imajo vsi ti elementi številne raznolike vrednosti, ki jim jih določajo spremenljivke: debelina, tekstura, barva (ton, odtenek, svetlost), orientacija, velikost, lokacija v 2D- in 3D-prostoru, gibanje in tako dalje. S kombiniranjem v zaključene enote vsi ti elementi postanejo vizualizacija.

Te lahko v grobem delimo na statične (ki so večinoma – a ne izključno – dvo-dimenzionalne, kot na primer ikone, piktogrami, diagrami, grafikoni, zemljevidi, preglednice, infografike) in na interaktivne (pri katerih lahko boljše izkoriščamo tridimenzionalni prostor; takšne so na primer interaktivne grafike in vizualizacije podatkov). Glede na namen in/ali raziskovalno vprašanje lahko prek vizualizacije prikažemo veliko informacij: kdaj se je nekaj začelo, kje je nekaj v času, koliko časa je nekaj trajalo; kakšna je bila količina nečesa, kakšen delež je posamezna količina pomenila v odnosu do celote; prikažemo lahko vrstni red, zaporedje stvari; lahko jih kategoriziramo glede na specifične parametre ali pa jih prikažemo v hierarhiji; lahko jih uredimo v prostoru (geografskem, političnem, kulturnem); lahko prikažemo pot, proces ali razvoj določenega gibanja in vzročno-posledične povezave med elementi, ki so v središču našega zanimanja.

INTERDISCIPLINARNOST

Pogosto je prav na področju znanosti mogoče opaziti zelo osnovne napake pri uporabi barve, oblike in hierarhije; te napake izhajajo iz nepoznavanja likovnega jezika, zato je ključno, da je pristop k takim projektom interdisciplinaren. Res je tudi, da se v sodobnem času tudi znanstveniki že zavedajo, da je treba poznati orodja za dobro vizualizacijo. O tem pričajo revije s področja naravoslovnih ved, ki objavljajo članke o likovni teoriji in umetnosti. Eden takih je članek, objavljen v reviji *Nature Communications*, o barvnih zemljevidih, ki vizualno izkrivljajo podatke zaradi neenakomernih barvnih prehodov ali so neberljivi za osebe z motnjami barvnega vida.⁴⁰⁵ Različni mediji (digitalni, analogni, prostorski) zahtevajo različna ekspertna znanja, zato je nujno interdisciplinarno timsko sodelovanje, prav tako je to pomembno na področju vizualizacije podatkov, saj se likovno povezuje s statistiko in umetnost z znanostjo. Vizualizacija, ki si jo zamišljamo v sklopu raziskovalnega projekta »Modeli in prakse mednarodne kulturne izmenjave Gibanja neuvrščeni: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik«, bo tako nujno morala vključevati najmanj tri strokovna področja: področje, ki generira in upravlja zbirke podatkov ter zanje skrbi (arhitektura, oblikovanje, umetnostna zgodovina), področje, ki skrbi za digitalne baze in razvija algoritme (informacijske in računalniške znanosti), ter področje vizualnih komunikacij (informacijsko oblikovanje, ki poskrbi za vizualne elemente vmesnikov in za berljivost zbranih podatkov na podlagi definiranja uporabnikov). Le s sodelovanjem bomo lahko prek vizualizacij predstavili vzorce in strukture, ki jih vsebujejo pri projektu pridobljeni podatki (ljudje, institucije, lokacije, datumi), pa tudi odnose med temi elementi.

405 Crameri, The misuse of colour.

KRITERIJI ODLIČNOSTI

Za vizualizacijo podatkov na splošno veljajo enaki kriteriji kot za širše polje vizualnih komunikacij. Lahko bi jih razdelili v tri skupine: glede na relevantnost (v kolikšni meri rezultat služi specifičnemu namenu), ki je tudi v funkcionalnosti, glede na odličnost posameznih komponent in glede na odličnost kombiniranja vseh elementov v celoto. Natančneje lahko kriterije razdelimo na manjše enote glede na tri enote procesa: zasnovo, načrtovanje in izvedbo.

Pri zasnovi je pomembno, da kakovostno analiziramo problem in smiselno načrtujemo koncept glede na vsebino, ki jo želimo posredovati, da kontekstualno informirano izberemo medij, v katerem bomo komunicirali, da smo izvirni, inovativni, inkluzivni in trajnostni pri načrtovanju ter da smo kar se da natančni pri upravljanju podatkov. Ker je vsak set podatkov pri raziskovalnem projektu lahko nepopoln, je treba uvesti določena varovala ali imeti pripravljene prilagojene sete raziskovalnih vprašanj. Ob pomanjkanju vhodnih podatkov določena raziskovalna vprašanja mogoče ne bodo pravilno prikazana, morda bodo pomanjkljiva ali celo nepravilna.

Pri načrtovanju lahko ovrednotimo estetsko-umetniško skladnost, upoštevanje žanra in podporo vsebini, kakovost posameznih elementov (na primer berljivost črkovnih vrst, ustreznost drugih vizualnih elementov – grafičnih elementov, mogoče ilustracij in fotografij), skladnost kombiniranja slikovnega in tipografskega jezika, jezikovno ustreznost, funkcionalnost oblikovne zasnove (preglednost, smotrnost), navigacijo po gradivu in njegovo hierarhično urejenost, primernost metod testiranja ter kakovost iteriranja oziroma izboljšave prototipa.

Pri izvedbeni fazi pa sta pomembni tehnična kakovost (uporabniška izkušnja, kakovost uporabniškega vmesnika glede na funkcionalnost, kompleksnost aplikacije) in uporaba interdisciplinarnosti.

ZA ZAKLJUČEK

Pri analiziranju projekta Isotype je Michael Twyman opozoril na dve stvari, ki sta danes še posebej zanimivi za mnoge oblikovalce. Po njegovem mnenju projekt dokazuje, da je »uspešno oblikovanje v veliki meri odvisno od jasnosti mišljenja« in da je »glavna vloga grafičnega oblikovalca služiti potrebam družbe«. ⁴⁰⁶ S tem se oblikovanje povezuje z znanostjo, ki ima v sodobnem času ravno tako izredno pomembno odgovornost, da jasno in razumljivo komunicira tako s strokovnjaki kot s splošno javnostjo. Glede na to, da je njuna skupna točka lahko prav

406 Twyman, The Significance of Isotype.

vizualni jezik, ki »povečuje hitrost učenja, zmanjšuje število napak pri učenju, kontekstualizira razlage in omogoča kompleksnejše izražanje«,⁴⁰⁷ zaključujem pričujoči prispevek z željo po povečanem interdisciplinarnem sodelovanju med strokami na tem področju.

⁴⁰⁷ Horn, *Visual Language*, str. 249.

Tina Palaić

OBDOBJE GIBANJA NEUVRŠČENIH KOT PRILOŽNOST ZA NASTANEK ZUNAJEVROPSKIH MUZEJSKIH ZBIRK: PREGLED PRIDOBITEV V SLOVENSКИH MUZEJIH

Gibanje neuvrščenih, ustanovljeno na prvi konferenci 1. septembra 1961 v Beogradu, je delovalo kot globalna politična platforma po drugi svetovni vojni nastalih držav globalnega Juga, večinoma tistih s kolonialno preteklostjo. Te so v gibanju videle priložnost sprva za politično povezovanje, ki jim je omogočilo vzpostavljanje mednarodnega dialoga z močnejšimi političnimi igralci, nato pa tudi za gospodarsko in kulturno sodelovanje. Platforma je poleg zagovarjanja razoroževanja, uravnoveženega ekonomskega razvoja in miroljubne koeksistence postala prizorišče nasprotovanja kolo-

nializmu, imperializmu in rasizmu. Jugoslavija je prav z usmeritvijo svoje zunanje politike v gibanje neuvrščenih zgradila in učvrstila svoj položaj v mednarodni areni.⁴⁰⁸

Poleg političnega sodelovanja je gibanje neuvrščenih spodbujalo tudi mednarodno razvojno sodelovanje,⁴⁰⁹ sodelovanje na gospodarskem področju⁴¹⁰ in znanstveno-tehnično sodelovanje.⁴¹¹ Države članice gibanja so poseben pomen pripisale tudi kulturi in zagovarjale spoznavanje kulturne različnosti neuvrščenih narodov, kar je svoj izraz dobilo v najrazličnejših sodelovanjih in izmenjavah. Slovenski strokovnjaki so svoje znanje s področja dediščine delili s kolegi iz drugih neuvrščenih dežel,⁴¹² potekale so mednarodne razstave umetniških del,⁴¹³ nastajali so novi muzeji za zunajevropske zbirke. Leta 1984 je bila v Titogradu (danes Podgorica) ustanovljena Galerija umetnosti neuvrščenih držav »Josip Broz Tito«, leta 1977 pa na podlagi zasebne zbirke Vede in Zdravka Pečarja Muzej afriške umetnosti v Beogradu. Kot dislocirana enota Slovenskega etnografskega muzeja (SEM) je bil leta 1964 v dvorcu Goričane pri Ljubljani ustanovljen Muzej neevropskih kultur, ki je bil prva jugoslovanska ustanova, namenjena zbiranju in predstavljanju samo zunajevropskih etnografskih zbirk.⁴¹⁴ Te zbirke so pridobivali tudi drugi muzeji, najbrž pa je takih predmetov še več v zasebnih zbirkah ljudi, ki so delovali v neuvrščenih deželah, oziroma jih danes hranijo njihovi potomci.

V tem prispevku predstavljam zunajevropske zbirke predmetov, ki so nastale kot rezultat udejstvovanja Slovencev v drugih neuvrščenih državah ali so v Slovenijo prišle s posredovanjem dediščinskih strokovnjakov v tem obdobju, nato pa so bile bodisi donirane ali prodane slovenskim muzejem (v času Jugoslavije ali kasneje). Moje poizvedovanje je pokazalo, da te zbirke hranijo v Slovenskem etnografskem muzeju, Koroškem pokrajinskem muzeju, Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran, Muzeju Velenje, Pokrajinskem muzeju Celje in Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož.⁴¹⁵ Arhivsko gradivo, povezano s posameznimi zbirkami, poleg omenjenih

408 Gl. npr. Stubbs, *Yugocentrism and the Study of the Non-Aligned Movement*. Jakovina, *Budimir Lončar*. Jakovina, *Treća strana Hladnog rata*. Subotić in Vučetić, *Performing solidarity*. Kirn, *Jugoslovanska revolucija*. Vučetić in Betts, *Tito in Africa*. Pirjevec, *Tito in tovariši*. Prashad, *The Darker Nations*. Gupta, *The Song of the Nonaligned World*.

409 Arko, *Antropologija v službi mednarodnih institucij*.

410 Ramšak, *Poskus drugačne globalizacije*. Brumen in Jeffs, *Afrike*.

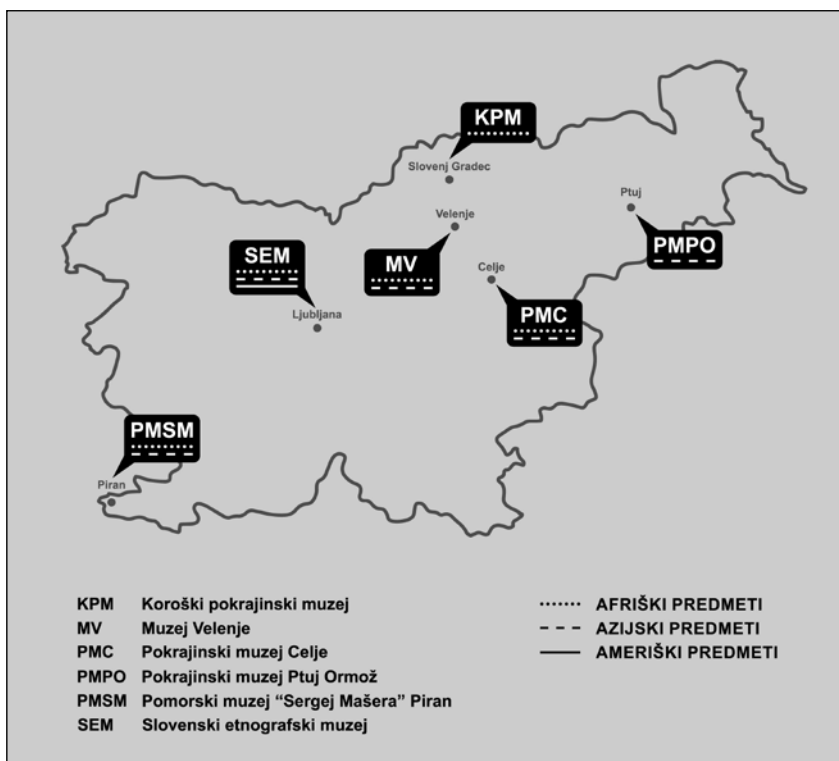
411 Za štipendiranje tujih študentov gl. Palaić in Rogelj Škafar, *Slovenski Afričani*. Lamberger Khatib, *Arabski klub v Sloveniji*.

412 Palaić in Muršič, *Etnološko raziskovanje in muzejsko predstavljanje neevropskih ljudstev v Sloveniji*.

413 Soban, ur., *Južna ozvezdja*.

414 Palaić, *Muzej neevropskih kultur v Goričanah*.

415 Dostop do zbirk so mi omogočili (oz. podatke o njih posredovali): dr. Marko Frelj, mag. Ralf Čeplak Mencin in Blaž Verbič (Slovenski etnografski muzej), mag. Tadej Pungartnik in Brigita Rajšter (Koroški pokrajinski muzej), Bogdana Marinac (Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran), Mateja Medved (Muzej Velenje) ter Tatjana Štefanič in Metka Stergar (Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož). Sodelovanje je potekalo med decembrom 2021 in januarjem 2022. Vsem se zahvaljujem za pogovore



Zemljevid prikazuje slovenske muzeje, ki hranijo zunajevropske zbirke.

Oblikovanje: Maja Kocjan.

Osebni arhiv avtorice

institucij hranita še Pokrajinski arhiv Maribor in Zgodovinski arhiv Ptuj. Zbiralce in zbirke bom predstavila ločeno po muzejih, ki gradivo hranijo. Poleg predstavitve zbiralca predmetov in okoliščin njegovega udejstvovanja bom navedla tudi kategorije zbranih predmetov in seznam razstav. Poleg pregleda zbirk in arhivskega gradiva, kjer je bilo to mogoče, sem podatke pridobila iz znanstvenih monografij, razstavnih katalogov, potopisne literature in objav v dnevnem časopisju.

SLOVENSKI ETNOGRAFSKI MUZEJ

Slovenski etnografski muzej (SEM), osrednji etnološki muzej v Sloveniji, hrani slovenske in zunajevropske zbirke. Nastajanje in razstavljanje slednjih se

in dodatne informacije ter predloge, ki so mi zelo pomagali pri pisanju tega besedila. Zemljevid slovenskih muzejev, ki hranijo zunajevropske zbirke (slika 1), je oblikovala Maja Kocjan, za kar se ji najlepše zahvaljujem.

je okrepilo v obdobju gibanja neuvrščenih,⁴¹⁶ ko so svoje mesto dobile v prav za ta namen ustanovljeni dependansi SEM, Muzeju neevropskih kultur v Goričanah. Muzej je deloval med letoma 1964 in 2001, tega leta pa so ga ukinili in zunajevropske zbirke prenesli v matično ustanovo. Analiza načinov zbiranja zunajevropskih predmetov je pokazala, da sta jih s svojih potovanj prinašala takratni direktor muzeja dr. Boris Kuhar in kustosinja za neevropske kulture dr. Pavla Štrukelj, muzeju so jih darovali ali prodali slovenski zbiratelji, večinoma diplomati in poslovneži, pa tudi tuji študentje iz afriških in azijskih držav, nekaj pa jih je bilo pridobljenih tudi z donacijami in nakupi umetniških del iz neuvrščenih držav ter z donacijami Predsedstva Jugoslavije.⁴¹⁷ V tem prispevku bom orisala tri največje zbirke, ki so jih zbrali Slovenci ob opravljanju svojega dela v drugih neuvrščenih državah in jih je v času svojega delovanja pridobil Muzej neevropskih kultur v Goričanah. Kasneje je SEM iz tega obdobja pridobil še več zbirk.⁴¹⁸

ZBIRKA VERE IN DR. ALEŠA BEBLERJA

Dr. Aleš Bebler (1907–1981) je bil rojen v Idriji. Osnovno šolo je opravljal v Idriji in na Dunaju, nato pa je v Idriji obiskoval realko in maturiral na realni gimnaziji v Celju. Med letoma 1925 in 1930 je vzporedno študiral pravo v Ljubljani in Parizu, leta 1930 pa doktoriral iz mednarodnega prava na Pravni fakulteti pariške Sorbone. Leta 1929 je bil sprejet v KPJ, boril se je v španski državljanski vojni, po vrnitvi pa se je kot odvetniški pripravnik leta 1940 zaposlil na Okrajnem sodišču v Ljubljani in se aktivno vključil v delovanje KPS. Bil je soustanovitelj OF in eden vodilnih organizatorjev partizanske vojske. Po vojni je bil razglašen za prvoborca in narodnega heroja. Deloval je v številnih državnih institucijah in mednarodnih organizacijah. Med drugim je bil jugoslovanski veleposlanik v Franciji (1955–1957) in Indoneziji (1961–1963).⁴¹⁹

Kot piše Marija Mojca Terčelj, sta se zakonca Bebler poleg spoznavanja gospodarske in politične podobe Indonezije pred začetkom zbiranja gradiva poglobila v študij njene zgodovine, etnologije in umetnosti.⁴²⁰ Obiskovala sta muzeje, kulturne spomenike, ljudske umetnike, tkalke in izdelovalke batika ter oblikovala zbirko indonezijske ljudske umetnosti. V zbirki so poleg batika še pripomočki za njegovo izdelavo. Vključuje tudi obredne predmete, orožje, glasbila, leseno plastiko in posodje. S pomočjo starinarnice v Džakarti sta od starega

416 Palaić, Muzej neevropskih kultur v Goričanah. Freljih in Koren, Obdobje gibanja neuvrščenih, str. 7–11.

417 Palaić, Muzej neevropskih kultur v Goričanah, str. 197–202.

418 Prav tam. Freljih in Koren, Obdobje gibanja neuvrščenih.

419 Bebler, *Aleš (1907–1981)*.

420 Terčelj, *Iz dežele sončnega sijaja in mesečevih senc*, str. 4.



Dr. Aleš Bebler (desno) s tedanjim ravnateljem SEM dr. Borisom Kuharjem ob urejanju indonezijskih predmetov za razstavo *Ljudska umetnost Indonezije* leta 1964

Hrani: SEM, Fototeka, avtor neznan

javanskega gledališča odkupila senčne lutke *vajang kulit*, pridobila pa sta tudi zbirko tridimenzionalnih lesenih lutk *vajang golek* in tri primere reliefnih lesenih lutk *vajang klitik*. V zbirki je še osem mask *vajang topeng*. Vseh predmetov je 249. Zbirka je bila leta 1970 muzeju izročena z darilno pogodbo.⁴²¹

Beblerjeva sta zbirko prvič razstavila leta 1963 v Beogradu, nato pa še leta 1964 v Ljubljani in leta 1966 v Sarajevu. Za katalog,⁴²² ki je spremljal razstavo v prostorih SEM v Ljubljani, sta prispevala svoje besedilo, pa tudi sicer sta tesno sodelovala s kustosinjo muzeja Pavlo Štrukelj.⁴²³ Poldrugo desetletje, od leta 1969 naprej, je bila njuna zbirka del stalne razstavne postavitve Muzeja neevropskih kultur v Goričanah,⁴²⁴ tam so potekale tudi predstave s senčnimi lutkami, ki jih je

421 Prav tam, str. 4–5. Arhiv SEM, Nakupna knjiga.

422 Štrukelj, *Ljudska umetnost Indonezije*.

423 Arhiv SEM, Poročilo o delu Pavle Štrukelj za leto 1964. Sodelovanje se je ohranjalo še v naslednjih letih.

424 Arhiv SEM, Poročilo o delu Pavle Štrukelj za leto 1969. Terčelj, *Iz dežele sončnega sijaja in mesečevih senc*, str. 5.

izvajal indonezijski študent.⁴²⁵ Leta 1998 je bila v razstavni palači muzeja v Ljubljani na pobudo sorodnikov zakoncev Bebler in častnega konzulata Republike Indonezije v Ljubljani pripravljena razstava z naslovom *Iz dežele sončnega sijaja in mesečevih senc: Beblerjeva indonezijska zbirka Slovenskega etnografskega muzeja*, izšel je tudi spremljevalni katalog. Njune predmete je mogoče videti na stalni razstavi SEM *Med naravo in kulturo* (od 2006). Svoja doživetja sta Beblerjeva opisala tudi v knjigi *Otroci zemlje in morja: povest o Indonezijcih*.⁴²⁶

ZBIRKA VERE IN IGNACA GOLOBA

Ignac Golob (1931–2002) se je rodil v Mokronogu. Leta 1952 je opravil diplomatsko šolo v Beogradu in se nato popolnoma posvetil diplomaciji. Svojo kariero je začel kot ataše na tedanjem jugoslovanskem veleposlaništvu v Stockholmu (1953–1955), nato je v Beogradu opravljal delo diplomata na Zveznem sekretariatu za zunanje zadeve (1955–1956), v Organizaciji združenih narodov (OZN) v New Yorku je bil član misije in tiskovni predstavnik (1956–1961), nato pa se je ponovno vrnil na Zvezni sekretariat za zunanje zadeve v Beogradu (1961–1963 in 1978–1982). Nekaj let je preživel v Pekingju kot odpravnik poslov (1963–1967), nato pa je v Beogradu prevzel funkcijo načelnika oddelka za mednarodne stike in sodelovanje pri Predsedstvu Zveze komunistov Jugoslavije (1969–1973). Opravljal je tudi delo veleposlanika, in sicer v Mehiki (1973–1977 in 1989–1991), na OZN v New Yorku (1982–1986) in na Dunaju (1986–1989). Po osamosvojitvi Slovenije je bil akreditirani novinar na OZN v New Yorku (1991–1992), nato pa državni sekretar na MZZ RS (1993–1997 in 2000–2002). V vrhu jugoslovanske misije je bil v času, ko je bila Jugoslavija vodilna država v gibanju neuvrščeni in je bila zato v OZN zelo pomembna.⁴²⁷ Za različne revije je pisal o političnih zadevah, bil je tudi kolumnist *Dnevnika*.

Leta 1978 sta Ignac Golob in njegova žena Vera muzeju podarila predmete iz Mehike, ki sta jih zbrala ob njegovem prvem opravljanju funkcije veleposlanika v tej deželi. Arhiv SEM hrani darilno pogodbo, sklenjeno z zakoncema. Njun pogoj ob predaji zbirke, zapisan v 2. členu darilne pogodbe z 10. aprila 1979, je bil, da mora muzej zagotoviti, da bo »darovano zbirko strokovno čuval, vzdrževal, inventariziral in strokovno preučeval«. ⁴²⁸ Zbirka šteje 85 predmetov klasične in sodobne mehiške umetnosti, ⁴²⁹ iz pogodbe pa je razvidno, da vključuje knjige, maske ter keramične in druge predmete za vsakdanjo rabo. Prva razstava njenih predmetov v Goričanah

⁴²⁵ Palaić, Pavla Štrukelj, str. 25.

⁴²⁶ Bebler in Bebler, *Otroci zemlje in morja*.

⁴²⁷ Kos, *Ignac Golob*, str. 111–113, 119.

⁴²⁸ Arhiv SEM, Darilna pogodba.

⁴²⁹ Štrukelj, Neevropske zbirke v Muzeju Goričane, str. 154.

je bila leta 1978, naslednje leto so jo postavili kot del stalne razstave, a so jo že leta 1980 zaradi pomanjkanja prostora za eno od občasnih razstav podrli. Del stalne postavitve v Goričanah je bila spet med letoma 1984 in 1986.⁴³⁰

ZBIRKA ANTONA PETKOVŠKA

Anton Petkovšek (1920–1989) se je rodil v Logatcu v obrtniško-trgovski družini. Maturiral je na trgovski šoli v Ljubljani, nato se je usmeril v lesno industrijo.⁴³¹ Leta 1964 je postal generalni direktor Slovenijalesa. Povezal se je z afriškim tržiščem in vodil podjetje Slovenia Bois v Centralnoafriški republiki, ki je delovalo pod okriljem Slovenijalesa. Leta 1968 je postal častni konzul za Centralnoafriško republiko, leta 1974 pa še direktor predstavništva Ljubljanske banke v Abidžanu na Slonokoščeni obali. Vodil ga je do upokojitve leta 1984. Odgovoren je bil za poslovne stike s 24 državami in je zato pogosto potoval, na teh poteh pa je spoznaval in zbiral različne izdelke.⁴³²

Njegova zbirka obsega več kot 400 predmetov, ki jih je kupoval pri domačinih na svojih potovanjih po Maliju, Nigru, Burkina Fasu, Slonokoščeni obali, Gani, Gabonu in Kamerunu. Obsega obredne in okrasne lesene maske, lesene in bronaste kipe, glasbila, tekstil, nakit in orožje. V domačem Logatcu je Petkovšek načrtoval zasebni muzej afriške umetnosti, vendar ga je sodelovanje s takratnim direktorjem SEM Borisom Kuharjem in kustosinjo Pavlo Štrukelj vodilo v odločitev, da predmete prepusti SEM. Pavla Štrukelj je leta 1980 v Logatcu popisala Petkovškovo zbirko in približno sto predmetov prepeljala v muzej. Istega leta je Petkovšek iz Abidžana poslal drugi del zbirke, ki je štel okoli 300 predmetov.⁴³³ Njegovi predmeti so bili prvič razstavljeni že leta 1981,⁴³⁴ nato pa v celoti leta 1983. Med letoma 1984 in 1988 so bili v Goričanah del stalne razstave.⁴³⁵ Afriške maske iz njegove zbirke so leta 1987 gostovale v Beogradu, razstavo je pripravil dr. Boris Kuhar. Ljudje so predmete iz njegove zbirke lahko videli še ob kopici drugih priložnosti.⁴³⁶ Petkovškovi dediči so zbirko leta 1991 prodali muzeju.⁴³⁷

430 Arhiv SEM, Poročila Pavle Štrukelj o delu za leta 1978–1987.

431 Pivk, *Afriške maske skozi Petkovškovo zbirko*, str. 112.

432 Volfand, *Naši obrazi v Afriki*.

433 Arhiv SEM, Poročilo o delu Pavle Štrukelj za leto 1980.

434 Pivk, *Afriške maske skozi Petkovškovo zbirko*.

435 Arhiv SEM, Poročila Pavle Štrukelj o delu za leta 1980–1988.

436 Stalna razstava SEM *Med naravo in kulturo* (od 2006); *Afrika in Slovenija: Preplet ljudi in predmetov* (gl. Rogelj Škafar, *Afrika in Slovenija*); *Afrika treh muzejev* (gl. Frelih, Rajšter in Verbič, *Afrika treh muzejev*); fotografska razstava *Sguardi sull'Africa* (gl. Liva, *Sguardi sull'Africa*); *Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan* (gl. Ličina, *Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan*).

437 Frelih in Koren, *Obdobje gibanja neuvrščenih*, str. 15. Frelih, Anton Petkovšek, str. 155.

MUZEJ VELENJE

ZBIRKA FRANTIŠKA VLADIMÍRJA FOITA

O življenju, delu in afriški zbirki češkega kiparja Františka Vladimírja Foita (1900–1971) je pisalo več avtorjev,⁴³⁸ na to temo je bilo pripravljenih več razstavnih katalogov⁴³⁹ in tudi magistrska naloga.⁴⁴⁰ Zaradi omejitve pri obsegu tega besedila bom njegova udejstvovanja le orisala, čeprav je živel izjemno razgibano življenje, ki bi mu kazalo posvetiti več pozornosti. Rodil se je v češkem kraju Tábor, v družino z dolgo kamnoseško tradicijo. Preselili so se v bližino mesta Telč, kjer je obiskoval osnovno šolo in realno gimnazijo, nato pa se je vpisal na poklicno kiparsko šolo v Hořicah. Kiparstvo je študiral v Dresdnu, Parizu, na Dunaju, v Zagrebu in Pragi. Na Čkoslovaškem je ustvaril več kiparskih del. Med študijem v Parizu je obiskal Musée de l'Homme in se navdušil nad afriško umetnostjo. S ciljem izdelati antropološke plastike predstavnikov Afričanov za Hrdličkov muzej človeka v Pragi je pridobil finančno podporo Karlove univerze in leta 1931 prvič odpotoval na afriški kontinent. Na potovanju se mu je pridružil zoolog dr. Jiří Baum, ki je preučeval živalske vrste. Po vrnitvi na Čkoslovaško sta del zbranega gradiva odstopila češkim muzejem, v kinodvoranah sta organizirala več potopisnih predavanj, izdala pa sta tudi vsak svojo knjigo o izkušnjah s poti.

Po drugi svetovni vojni se je Foit ponovno odpravil v afriške dežele. Del sredstev je pridobil pri antropološkem inštitutu Karlove univerze in češkoslovaškem ministrstvu za kulturo, glavnino pa sta prispevala z ženo Ireno, s katero sta potovala. Tudi tokrat je bil njegov cilj izdelati antropološke skulpture domačinov, ki jih je srečal na poti. Ireno, ki je bila šolana pianistka, je zanimalo dokumentiranje afriške glasbe. Zbrane predmete in zvočne posnetke sta iz različnih držav pošiljala v Leopoldville, današnje Kinšaso v Demokratični republiki Kongo, kjer je bil češkoslovaški konzulat. Leta 1950 sta v Leopoldvillu zašla v resne težave, saj so ju domačini zaradi Foitovih glinastih antropoloških plastik, ki so jih videli v njenem avtu, razglasili za ljudožerca. Ta obtožba ju je spremljala še nekaj časa in jima oteževala pot, dokler nista leta 1952 dobila dovoljenja za bivanje v današnji Tanzaniji. Tam je Foit delal kot direktor Oddelka za gradnjo in planiranje v mestu Chagga, ob tem pa tudi kiparil. Leta 1961 sta se z ženo preselila v Kenijo, v Nairobi, kjer je Foit vodil smer za keramiko in kiparstvo na oddelku za izobraževanje o umetnosti in oblikovanju na Kenyattovem učiteljskišču.

438 Gl. Hudales, František Foit in njegova zbirka afriške umetnosti. Verbič, František Foit – iz Češke v Afriko, iz Afrike v Slovenijo. Verbič in Jünová Macková, František Foit – Czech scholar and African explorer.

439 Gl. Kuhar, *Foitova zbirka črnske umetnosti*. Kuhar et al., *Afriška zbirka prof. Františka Foita*. Štrukelj, *Afriška zbirka Františka Foita*. Hudales, *František Foit*. Verbič, *Afrika 1931*. Freljih, Rajšter in Verbič, *Afrika treh muzejev*.

440 Pisanec, *František Foit*.

Foita je zanimala predkolonialna umetnost. Prihod Evropejcev in s tem posne-manje evropske krščanske umetnosti naj bi prekinila razvoj afriške umetnosti. K njenemu razkroju so po Foitovem mnenju prispevali tudi globalni pogledi in ideje o umetnosti, razširjeni v tistem času. Če bi Afrika sledila lastni tradiciji, bi po njegovem pridobila vodilno pozicijo na področju umetnosti. Njegove romantične ideje o prvobitnosti in pristnosti afriške umetnosti so ga vodile k poskusom obuditve tradicionalne umetnosti, k čemur je med drugim stremel tudi s poustvarjanjem starih mask. To naj bi mu odkrilo stare, že pozabljene tehnike njihove izdelave. Blaž Verbič navaja pomenljivo Foitovo izjavo: »Afriški kiparji in rezbarji so bili prisiljeni poustvarjati neumne kopije evropske umetnosti. Sedaj je afriškim umetnikom ostal samo velik talent, ki pa ga ne znajo več uporabiti. Naravni afriški talent pri Afričanih se lahko popolnoma izgubi, če ne dobijo navodil in pomoči.«⁴⁴¹ Zato ne preseneča, da je svoje študente učil o pomenu kulture, zgodovine in umetnosti njihovih ljudstev ter poskušal o tem od njih pridobiti čim več podatkov. Na svojih predavanjih je uporabljal materiale in tehnike, ki jih je zbral v afriških deželah, ter tako s poučevanjem »tradicionalne umetnosti« sebe videl kot rešitelja prave identitete Afričanov. Svoja dela je občasno razstavljal v galerijah in muzejih v Keniji in Tanzaniji.⁴⁴²

Kenija je po pridobitvi neodvisnosti leta 1963 pričela zaostrovati svojo politiko do tujcev, še zlasti do belcev, ki so postali nezaželeni, zato sta zakonca Foit želela v Evropo. Vračanje na Češkoslovaško je bilo zaradi političnih razmer v državi oteženo. Leta 1970 sta s posredovanjem jugoslovanskega veleposlanika v Keniji Iva Pelicona spoznala dr. Borisa Kuharja, tedanjega direktorja SEM v Ljubljani, ki je za kenijsko vlado pripravljajl elaborat o vlogi tradicionalne kulture v turizmu.⁴⁴³ Foit je v zameno za selitev v Jugoslavijo ponudil svojo zbirko afriških predmetov. Kuharju je prek ministrstva za turizem uspelo Foitu urediti pokojnino, stroške prevoza predmetov v Slovenijo pa je prevzelo podjetje Slovenijales. Zamisel, da bi Foitovo zbirko predstavili v Muzeju neevropskih kultur Goričane, dislocirani enoti SEM, ni bila uresničena, zato je Kuhar zakoncema Foit s pomočjo takratnega direktorja podjetja Gorenje in župana občine Velenje priskrbel stanovanje v Velenju, Foit pa je mestu odstopil svojo etnografsko zbirko. Foitova sta se v Jugoslavijo preselila leta 1971, vendar je Foit kmalu zatem umrl v prometni nesreči. Njegova žena je v Velenju ostala do leta 2000, ko se je vrnila na Češko.

Prva predstavitev Foitove zbirke v Sloveniji je bila v novoodprti Knjižnici in galeriji Velenje 8. oktobra 1971, ob takratnem občinskem prazniku. V Muzeju Velenje na Velenjskem gradu so leta 1973 odprli stalno razstavo Foitovega gradiva,

441 Verbič, František Foit, str. 209.

442 Prav tam, str. 210–211.

443 Valentinčič Furlan, Boris Kuhar in etnološki film, str. 171, 173–174.



Prva razstava Foitove zbirke v Muzeju Velenje

Hrani: Muzej Velenje, id. št. F 4789, avtor neznan

ki je po nekaj prenovah tam na ogled še danes. Leta 2012 so bili na razstavi *Afrika 1931 – Foitovi fotografski zapisi na steklu* v Muzeju Velenje javnosti predstavljeni Foitovi in Baumovi diapozitivi, pripravljena je bila tudi publikacija *Afrika 1931 – Foitovi in Baumovi fotografski zapisi na steklu*.⁴⁴⁴ V letu 2021 je razstava diapozitivov v organizaciji Muzeja Velenje (v sodelovanju s SEM) gostovala v podružnici Muzeja Vysočiny Jihlava v Telču na Češkem. Foitova zgodba in njegovo gradivo iz afriških dežel sta bila večkrat predstavljena tudi ob drugih priložnostih.

Poleg že omenjenih fotografij na steklu, ki so nastale na Foitovem prvem potovanju, Muzej Velenje hrani tudi predmete in drugo gradivo iz afriških držav, ki sta jih z ženo obiskala po drugi svetovni vojni. Zbirka obsega okoli 1000 enot in vključuje maske in kipe, ki jih je Foit zbral na terenu ali kupil na tržnicah oziroma pri umetnikih, uporabne predmete, orožje in glasbila. Med ljudstvom Bambuti ob porečju reke Aruwimi v današnji Demokratični republiki Kongo je pridobil majhne lesene lutke ljudi in živali, ki so bile del lokalnega gledališča. V zbirki so tudi Foitovi kipi, izdelki njegovih študentov ter pripomočki in oprema, ki jo je uporabljal na potovanjih. Arhiv Muzeja Velenje obsega še Foitove zapiske, dokumente in fotografije, seminarske naloge njegovih študentov in zbirko časo-

444 Verbič, *Afrika 1931*.

pisnih člankov, povezanih s Foitovo zgodbo. Predmete, ki jih je iz Afrike prinesel František Foit, lahko danes vidimo še v etnografskem muzeju Náprstek, v Hrdličkovem muzeju človeka in v podružnici Muzeja Vysočiny Jihlava v Telču.

ZBIRKA RADA MALEŇŠKA

Rado Malenšek (1912–1996) se je rodil v delavski družini v Ljubljani. Zaključil je obrtno-tehnično šolo mizarske stroke in opravil mojstrski izpit. Med NOB je bil aktivni privrženec osvobodilnega gibanja. Od leta 1957 do svoje upokojitve leta 1967 je bil kot tehnični vodja zaposlen v Moderni galeriji v Ljubljani, kjer ga je delo navdušilo za njegovo kasnejše zbirateljstvo. Malenšek je prvič odpotoval v Azijo leta 1973, torej že kot upokojenec, v devetih letih, do odprtja razstave v Kulturnem centru Ivan Napotnik Velenje leta 1982, pa je bil tam še šestkrat. Ob svoji 70-letnici je prav tega leta velenjskemu kulturnemu centru podaril zbirko 36 batikov iz Indije, Tajske, Indonezije, Kitajske, Mjanmara in Šrilanke. Kot je zapisano v katalogu k razstavi njegovega batika v Velenju,⁴⁴⁵ je zbirko kulturnemu centru podaril zato, ker je »dolga leta sledil razvoju Titovega Velenja, ki je postalo tudi pomembno kulturno središče in ki je že doslej pokazalo veliko razumevanja za likovno in muzejsko bogatitev mesta /.../ in ker je Titovo Velenje prvič nudilo gostoljubje njegovi razstavi 'balineškega slikarstva' pred petimi leti«. Prav tako je bil Malenšek mnenja, da je treba umetnine zbirati tudi v drugih mestih, ne samo v Ljubljani. Kontekst razstave je s svojim kratkim uvodom osvetlil takratni ravnatelj kulturnega centra Marjan Marinšek.⁴⁴⁶ Poudaril je, da razstava ne predstavlja vrhunskih likovnih dosežkov, ampak sodobna dela manj znanih oziroma neznanih slikarjev. Njihov cilj naj bi bil po besedah Marinška to, da jih dobro prodajo, dodal pa je, da kljub temu izkazujejo ikonografsko prepričljivost in so motivno zvesta tradiciji dežel, od koder izvirajo. Katalog vključuje seznam razstavljenih predmetov in drugih razstav Malenškovega batika; te so bile še v Velenju, trikrat v Galeriji Kompas v Ljubljani, v Auli Slovenici v Celovcu in na Ravnah na Koroškem. Leta 1990 je pripravil razstavo azijske ljudske umetnosti na razstavišču Gorenje Servis, kjer predstavljajo likovno in drugo ustvarjalnost zaposlenih.⁴⁴⁷ Omenjeni podatek usmerja k misli, da je bil Malenšek pred zaposlitvijo v Moderni galeriji zaposlen tudi v Gorenju.

445 Marinšek, *Batik*, str. 5.

446 Prav tam, str. 1–3. Gl. tudi Marinšek, *Batik*.

447 *Društvo za kulturo Gorenjske*.

KOROŠKI POKRAJINSKI MUZEJ

AFRIŠKA ZBIRKA DR. FRANCA TRETJAKA

Franc Tretjak (1914–2009), rojen v Trobljah pri Slovenj Gradcu, je po opravljeni trgovski akademiji v Mariboru in dveh letnikih visoke ekonomsko-komercialne šole v Zagrebu (zaradi vojne se je iz nje izpisal) leta 1943 na Dunaju doktoriral iz trgovsko-ekonomskih znanosti. V času druge svetovne vojne je deloval v Pohorski brigadi in bil po ustanovitvi IV. operativne cone premeščen v operativni štab. Po vojni se je ukvarjal z vzpostavljanjem industrije v Jugoslaviji. Med letoma 1952 in 1956 je bil predstavnik jugoslovanske zvezne gospodarske zbornice v Egiptu, med letoma 1957 in 1962 pa član posebne komisije, ki je nadzorovala uporabo italijanske vojne odškodnine Etiopiji. Tam je nadzoroval tudi gradnjo tekstilne tovarne v Bahir Daru, ki jo je postavljala takratni Tekstilni inštitut iz Maribora. Po vrnitvi iz Etiopije v Ljubljano je ustanovil zavod za raziskave tržišč Market biro in ga med letoma 1962 in 1965 tudi vodil, hkrati pa je na univerzi Harvard opravil specializacijo iz marketinga. Prijavil se je na razpis Organizacije združenih narodov (OZN) za strokovnjaka za ugotavljanje rentabilnosti gospodarskih projektov v Gvineji in nato tam deloval med letoma 1965 in 1971. Ob vrnitvi v Slovenijo je dve leti delal v Ljubljanski banki, nato pa se je upokojil. Kot strokovnjak za gospodarska vprašanja pri OZN je po upokojitvi še do vključno leta 1981 sodeloval pri projektih zahodne pomoči v petnajstih afriških državah in ocenjeval njihovo rentabilnost. Na afriškem kontinentu je preživel osemnajst let. Leta 2003 je postal častni občan Mestne občine Slovenj Gradec.⁴⁴⁸

Tretjak je drobce svojega otroštva, mladosti, šolanja in udejstvovanja v partizanih med drugo svetovno vojno opisal v avtobiografskem delu *Iz črne kuhinje na luno*, v katerem pa je svoja leta v afriških deželah le na kratko omenil; to obdobje je namreč pred tem že podrobneje opisal v dokumentarnih delih *Korenine zla: Afriške slike 1* in *Korenine zla: Afriške slike 2*,⁴⁴⁹ svoje izkušnje pa je v istem letu v šestih delih objavil tudi v časopisu *Slovenec: časopis za politiko, gospodarstvo, kulturo in religijo* (med 10. in 15. julijem 1995). Njegovo pisanje ponuja vrsto anekdot, ki odslikavajo njegov pogled na afriške države skozi prizmo ekonomskega razvoja. Nanje je gledal kot na nerazvite dežele, v katerih so številni projekti propadli zaradi neznanja in korupcije lokalnih političnih elit, zaradi interesov, ki so jih v teh državah poskušale uresničevati tako države zahodnega kot vzhodnega bloka, in tudi zato, ker strokovnjaki iz evropskih dežel pri snovanju projektov niso upoštevali naravnih danosti, družbenih razmer in

448 Gl. Rajšter, Dr. Franc Tretjak in njegova afriška zbirka. Tretjak, *Korenine zla: Afriške slike 1 in 2*. Tretjak, *Iz črne kuhinje na luno*. Lasbafer, Afrika v očeh poznavalca Franca Tretjaka.

449 Tretjak, *Korenine zla: Afriške slike 1 in 2*.

potreb lokalnega okolja. Rešitev je videl v tem, da Afričani oblikujejo svojo lastno pot razvoja. Zapisal je:

»Z družino ali sam sem vsega skupaj preživel osemnajst let v Afriki in kljub bedi in pomanjkanju, v katerih se je danes znašel ta kontinent, iz lastnih izkušenj trdim, da Afrika ima svojo možnost in svojo pot iz tega životarjenja. A poudarek je na svoji poti, ne naši. Prav tako ni rešitev le v naši pomoči in še manj v naših vrednotah. Zato bo pot dolga in boleča. A že danes vsi, ki smo doživeli ta kontinent, ugotovljamo, da tudi domačini spoznavajo, da je današnja, sicer nujna pomoč razvitih, le pomoč v stiski, in nikakor ne začetek poti v boljši jutri.«⁴⁵⁰

Kustosinja Koroškega pokrajinskega muzeja Brigita Rajšter,⁴⁵¹ ki skrbi za Tretjakovo zbirko, je pojasnila, da Tretjak za zbiranje ni oblikoval posebnega koncepta in da pri tem tudi ni iskal posebnosti ali značilnih potez v umetnosti. Zbirko sestavljajo predvsem darila domačinov, nekaj predmetov pa je družina kupila na tržnicah v mestih in na podeželju oziroma jih je zamenjala za ogledala, bleščice in steklene bisere, ki so jih prinesli s seboj. Nekatere predmete pa je dal Tretjak izdelati tudi po naročilu.⁴⁵²

Leta 1977 se je Tretjak z družino odločil zbirko podariti takratni Kulturni skupnosti Slovenj Gradec. Najprej jo je prevzel tedanji Umetnostni paviljon (danes Koroška galerija likovnih umetnosti), kjer je bila zbirka tudi prvič razstavljena. Tretjak jo je sam uredil in napisal tudi besedilo za razstavnega kataloga (*Vodič po Tretjakovi afriški zbirki: Umetnostni paviljon v Slovenj Gradcu*).⁴⁵³ Umetnostni paviljon je pod okriljem OZN pripravil štiri velike mednarodne razstave (1966, 1975, 1979 in 1985), na katerih so gostovali tudi umetniki iz neuvrščenih držav. Morda je bil to tudi eden od razlogov, da se je Tretjak odločil za darovanje svoje zbirke tej ustanovi, saj je v katalogu informacija o mednarodni razstavi iz leta 1975 posebej poudarjena, še zlasti pa ideja miru, svobode, enakopravnosti in prijateljstva med narodi, ki naj bi jo ta krepila. Sam Tretjak je ob odprtju svoje razstave povedal, da si želi, da bi njegova zbirka pomenila »brv prijateljstva med ljudmi, ki hočejo sodelovati in živeti v miru«.⁴⁵⁴ V katalogu je zapisal, da bi v Afriko šel, kadarkoli bi se mu ponudila priložnost, in da ga poleg naravnih lepote tam najbolj pritegnejo ljudje s svojo preprostostjo in zadovoljnostjo. V zbirki so poleg predmetov tudi barvni diapozitivi in filmi, ki jih je sam posnel, ter knjige.⁴⁵⁵

Po njegovi smrti leta 2009 je zbirko v dogovoru med Mestno občino Slovenj Gradec, Koroško galerijo likovnih umetnosti in Koroškim pokrajinskim muze-

450 Tretjak, *Korenine zla: Afriške slike 1*, str. 8.

451 Rajšter, Dr. Franc Tretjak in njegova afriška zbirka, str. 28–29.

452 Tretjak, *Korenine zla: Afriške slike 1*, str. 222.

453 Tretjak, *Vodič po Tretjakovi afriški zbirki*.

454 Prav tam, str. 4.

455 Prav tam, str. 6–7.



Stalna razstava *Brv med prijatelji*, Tretjakova afriška zbirka, 2012

Hrani: Arhiv Koroškega pokrajinskega muzeja, foto: Primož Podjavoršek

jem leta 2010 v celoti prevzel slednji. Zbirko je v inventarno knjigo muzeja zavedla etnologinja in kulturna antropologinja Ana Haberman in jo v depoju tudi uredila. Leta 2012 so v muzeju postavili novo stalno razstavo z naslovom *Brv med prijatelji*, na voljo pa sta tudi film in avtobiografsko delo *Iz črne kuhinje na luno*. Film temelji na intervjuju za radio iz leta 1987, ki ga nadgrajujejo Tretjakove fotografije z njegovih poti in fotografije njegovih predmetov, ki jih je za muzej posnel fotograf Tomo Jeseničnik. Leta 2012 sta hči in sin Franca Tretjaka, dr. Ana Tretjak in dr. Žiga Tretjak, v imenu družine muzeju podarila še več kot 230 predmetov. V zbirki, ki danes obsega okoli 530 predmetov, so med drugim prazgodovinski obredni kipci nomoli, več lesenih obrednih mask, amuleti iz slonovine, rezbarjeni slonovi okli, nakit, dve originalni staroegipčanski vazi, kovinski okrasni predmeti, laneni prti in krznen ženski plašč.⁴⁵⁶ Gre torej za obredne predmete, predmete za vsakdanjo rabo in spominke. Funkcijo in pomen izbranih predmetov je v katalogu iz leta 1986 podrobneje opisal sam Tretjak.⁴⁵⁷ Po besedah kustosinje Brigite Rajšter muzej ohranja in obiskovalcem predstavlja Tretjakovo interpretacijo zbirke.

⁴⁵⁶ Rajšter, Dr. Franc Tretjak in njegova afriška zbirka, str. 28–29.

⁴⁵⁷ Tretjak, *Vodič po Tretjakovi afriški zbirki*, str. 8–14.

POKRAJINSKI MUZEJ CELJE

ZBIRKA ŠTEFKE COBELJ

Dr. Štefka Cobelj (1923–1989) se je rodila v Oblakih pri Juršincih. Družina jo je kot najstarejšega otroka namenila za vodenje družinske trgovine z mešanim blagom, zato so jo usmerjali v ta poklic. Nekaj časa je bila pri stricu zaposlena kot trgovska pomočnica. Med drugo svetovno vojno je bila aktivna v odporiškem gibanju, po vojni pa je ob opravljanju različnih del nadaljevala šolanje in leta 1949 opravila maturo na gimnaziji v Mariboru. Leta 1958 je končala študij umetnostne zgodovine na beograjski Filozofski fakulteti, nato pa se je v Beogradu zaposlila pri Komisiji za kulturne stike s tujino, kjer je delala na področju likovne umetnosti; tu je ostala do leta 1962. Leta 1965 je na Univerzi v Ljubljani doktorirala z disertacijo *Franc Mihael in Janez Andrej Strauss v okviru baroka na slovenskem Štajerskem*. Po pridobitvi akademskega naziva se je leta 1966 zaposlila kot kustosinja v Muzeju sodobne umetnosti v Beogradu, kjer je ostala vse do vrnitve na Ptuj v začetku leta 1976. Poleg rednega dela v Muzeju sodobne umetnosti je leta 1973 na Filozofski fakulteti v Beogradu magistrirala iz etnologije. Med letoma 1976 in 1979 je opravljala delo ravnateljice Pokrajinskega muzeja na Ptuj, do leta 1980 je v muzeju ostala zaposlena kot kustosinja umetnostna zgodovinarica, nato se je odločila za upokožitev.⁴⁵⁸

Po upokožitvi je Štefka Cobelj na vabilo Zveznega zavoda za tehnično, prosvetno, kulturno in znanstveno sodelovanje v Beogradu kot svetovalka za muzejsko dejavnost odpotovala v Somalijo. Jugoslavija se je obvezala, da bo Somaliji pomagala pri razvoju programa za ustanovitev nacionalnega muzeja v prestolnici Mogadiš. Tja je Štefka Cobelj na krajši obisk odpotovala že februarja 1980, kasneje pa je tam prebivala od novembra 1980 do julija 1981, od septembra 1981 do aprila 1982 in od septembra 1986 do maja 1987. Poleg sodelovanja pri izgradnji muzeja v Mogadišu je bila povabljen tudi k ureditvi mestnega muzeja in knjižnice v Hargeisi, središču severne province. V somalski državljanski vojni je bilo njeno delo popolnoma uničeno.⁴⁵⁹

Leta 2012 je Knjižnica Ivana Potrča Ptuj v uredništvu Mire Petrovič izdala pomembno delo z naslovom *Zapuščina Štefke Cobelj*, v katerem več avtorjev oriše življenjsko pot in delo te etnologinje in umetnostne zgodovinarke. V oporoki je Štefka Cobelj svojo zapuščino razdelila med Knjižnico Ivana Potrča Ptuj oziroma takratno Ljudsko in študijsko knjižnico Ptuj, Pokrajinski muzej Celje, Pokrajinski arhiv Maribor in Umetnostno galerijo Maribor. Zbirka njenih knjig

458 Petrovič, Dr. Štefka Cobelj (1923–1989).

459 Prav tam. Za več podrobnosti o delu v Somaliji gl. Petrovič, *Cultures of two worlds*, str. 8–17.

v ptujski knjižnici obsega 3.053 inventarnih enot;⁴⁶⁰ Umetnostni galeriji Maribor je zapustila likovna dela slovenskih in evropskih avtorjev.⁴⁶¹ Pokrajinskemu muzeju Celje je podarila svojo zbirko nakita, stekla in keramike ter štajersko in zunajevropsko etnološko zbirko. Slednja šteje 156 predmetov, ki jih je Štefka Cobelj zbrala med svojim bivanjem v Somaliji ter na potovanjih po Indiji, Kitajski, Burmi, Mozambiku, Keniji in drugih deželah. Zbirka ni podrobno raziskana in še ni bila predstavljena javnosti.⁴⁶² Celoten osebni arhiv je Štefka Cobelj v svoji pisni oporoki iz leta 1989 zapustila Pokrajinskemu arhivu Maribor. Jure Maček⁴⁶³ ga je razdelil v več sklopov, eden med njimi opredeljuje njeno bivanje v Somaliji in med drugim vključuje podroben elaborat o izgradnji muzeja v Mogadišu, ocene in mnenja o njegovih razvojnih možnostih, načrt dela muzeja ter gradivo in načrt za ureditev muzeja v Hargeisi. Priloženi so tudi sezname v muzeju razstavljenih eksponatov. Posebej dragocena so njena uradna in strnjena poročila o namenu njenega bivanja v Somaliji ter o opravljenem delu.

POKRAJINSKI MUZEJ PTUJ - ORMOŽ

ETNOLOŠKA ZBIRKA DUŠANA KVEDRA

Dušan Kveder (1915–1966) je bil rojen v Šentjurju pri Celju, in sicer v učiteljsko družino. Po šolanju na ptujski gimnaziji se je vpisal na študij kemije v Zagrebu, kjer je po pridružitvi Komunistični partiji Jugoslavije leta 1933 osnoval partijsko celico. Zaradi izpisovanja partijskih parol na Ptuj so ga ujeli in po izpustu na svobodo se je leta 1934 odločil za študij prava v Ljubljani. Tu je postal član Pokrajinskega komiteja Zveze komunistične mladine Jugoslavije (SKOJ) in tudi urednik časopisa *Mlada pota*. Leta 1936 se je pred aretacijo umaknil v Pariz; tam je pomagal pri pridobivanju prostovoljcev za špansko državljansko vojno, v kateri se je med letoma 1937 in 1939 tudi sam bojeval. V letih 1939–1941 je bil zaprt v taboriščih v Franciji in na delu v Nemčiji. Julija 1941 se je pridružil NOB in pozneje postal politični komisar II. grupe odredov, po smrti Franca Rozmana - Staneta pa komandant Glavnega štaba Narodnoosvobodilne vojske (NOV) in Partizanskih odredov Slovenije (POS). Po vojni je bil odlikovan z redom narodnega heroja.⁴⁶⁴

Med letoma 1946 in 1948 je študiral v Moskvi in diplomiral na Višji vojaški akademiji Vorošilov. Po vrnitvi v Jugoslavijo je opravljal niz visokih funkcij v Jugoslovanski ljudski armadi. O narodnoosvobodilni vojski je med letoma 1952

460 Prav tam, str. 18.

461 Borin, Zapuščina Štefke Cobelj v Umetnostni galeriji Maribor.

462 Petrovič, Zapuščina Štefke Cobelj v Pokrajinskem muzeju Celje, str. 62–65.

463 Maček, Osebni fond Cobelj Štefka v Pokrajinskem arhivu Maribor.

464 Čavoški, Od Alpa do Himalaja. *Spletni biografski leksikon osrednje Slovenije*.

in 1954 predaval v Švici, ZDA, Veliki Britaniji, Grčiji in na Norveškem. Bil je tudi urednik *Vojne enciklopedije* in strokovnega glasila *Vojno delo*. Dosegel je čin generalpodpolkovnika. Od leta 1955 je kot diplomat prisostvoval razvoju odnosov Jugoslavije z afriškimi in azijskimi državami. Bil je veleposlanik v Etiopiji (1955–1956), kjer je med drugim organiziral Titov obisk cesarja Haileja Selassieja, nato je kratek čas služboval v Zvezni republiki Nemčiji (1956–1957), pomembno vlogo pa je kot ambasador odigral v Indiji (1958–1962), kjer se je udeleževal na področju kitajsko-indijskih odnosov ter pridobivanja indijskega predsednika Nehruja za idejo neuvrščenih. Med letoma 1962 in 1965 je opravljal delo pomočnika državnega sekretarja za zunanje zadeve. Pokopan je v Grobnici narodnih herojev v Ljubljani.⁴⁶⁵

Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož je Kvedrovo zbirko razstavil avgusta 1969, v počastitev občinskega praznika. Muzeju je predmete posodila Kvedrova soproga Kordija Kveder. Razstava je bila pripravljena pod vodstvom muzejskega kustosa Vitomirja Belaja, ki je ob tej priložnosti pripravil tudi katalog z naslovom *Izvenevropska etnografska zbirka Dušana Kvedra*.⁴⁶⁶ V uvodu je Belaj zapisal, da so dotlej Kvedra poznali le kot vojaka in diplomata, zbirka pa razkriva »ne samo interes, temveč tudi solidno poznavanje in globoko razumevanje pojavov in procesov, ki jih je spremljal z neskritimi simpatijami«. ⁴⁶⁷ Razstavljenih je bilo 149 predmetov, ki so – z izjemo indijskih glasbil, ki jih je že prej daroval muzeju – sodeč po besedilu v katalogu po razstavi ostali v lasti družine Kveder in so bili shranjeni v Beogradu. Na razstavi so bili poleg orožja in glasbil predstavljeni uporabni in dekorativni predmeti, maske, skulpture in slike iz Indije, Nepala, Šrilanke, Indonezije, Etiopije, Mjanmara in Tibeta. Katalog vsebuje kratke opise vsake države in razstavljenih predmetov; iz njih je razvidno, da je Dušanu Kvedru nekaj predmetov podarila indijska vlada, razstavljene predmete iz Tibeta pa so v Nepal in Indijo s seboj prinesli tibetanski begunci. Ni povsem jasno, ali so mu preostale predmete podarili domačini ali jih je kupil, prav tako iz kataloga ni moč razbrati, ali je opise predmetov predhodno pripravil Kveder ali so bili rezultat sodelovanja z njegovo soprogo, ki je »pomagala z marsikaterim nasvetom in tako omogočila ureditev te razstave«. ⁴⁶⁸ Na ogled so postavili tudi fotografije, lepake in zemljevid, ki jih je prispevala Ambasada Republike Indije v Beogradu. Kveder je na magnetofonski trak posnel tudi »originalno, klasično indijsko glasbo«, ⁴⁶⁹ ki so jo vrteli na razstavi. Tega leta si je Kvedrovo zbirko za razstavo izposodil tudi Muzej neevropskih kultur v Goričanah.⁴⁷⁰

465 Čavoški, *Od Alpa do Himalaja*.

466 Belaj, *Izvenevropska etnografska zbirka Dušana Kvedra*.

467 Prav tam, str. 1.

468 Prav tam.

469 Prav tam, str. 9.

470 Arhiv SEM, Poročilo o delu Pavle Štrukelj za leto 1969.

Glasbila, ki jih je Kveder muzeju podaril v letih 1962 in 1963, so po besedah kustosinje Pokrajinskega muzeja Ptuj - Ormož Tatjane Štefanič in pedagoginje tega muzeja Metke Stergar danes na ogled v pedagoške namene, za šolske skupine. O zbirki, ki sicer še ni bila temeljito preučena, je pisala kustosinja etnologinja Monika Simonič Roškar,⁴⁷¹ Zgodovinski arhiv na Ptujju pa hrani dopisovanje med muzejem in Kvedrovo soprogo Kordijo v zvezi z izposojajo predmetov za razstavo leta 1964.

POMORSKI MUZEJ »SERGEJ MAŠERA« PIRAN

ZBIRKE SLOVENSКИH POMORŠČAKOV

Pomorski muzej »Sergej Mašera« v Piranu med drugim hrani predmete iz neevropskih dežel, ki so večinoma zapuščina pomorščakov avstro-ogrske mornarice in nimajo velike umetniške ali denarne vrednosti. Predmeti pomenijo opredmetene spomine pomorščakov in so kot taki nosilci osebnega ali kolektivnega spomina na njihova potovanja v neevropske dežele.⁴⁷² Precej manjše število predmetov izvira iz časa socialistične Jugoslavije, za kar obstaja več razlogov. Po besedah kustosinje muzeja Bogdane Marinac pomorščakom njihov zaslužek sprva ni omogočal nakupovanja več oziroma dražjih predmetov, kar se je spremenilo šele v sedemdesetih letih. Poleg tega mnogi predmete še vedno hranijo doma, v zasebnih zbirkah, in jih zaradi navezanosti nanje še ne želijo predati muzeju. Bogdana Marinac je poudarila, da obdobje socialistične Jugoslavije raziskuje v tej luči, še zlasti se srečuje s pomorščaki in se z njimi pogovarja o njihovih izkušnjah.

Po drugi svetovni vojni so slovenski pomorščaki lahko službovali na tujih ladjah, za kar so se mnogi odločili zaradi boljšega plačila. Pluli so lahko z ladjami Jugoslovanske vojne mornarice, ki so med drugim spremljale tudi maršala Josipa Broza - Tita na štirinajstih tako imenovanih poteh miru, na katerih je obiskoval neevropske dežele, sprva z namenom vzpostavitve in kasneje krepitve delovanja gibanja neuvrščenih. Med majem 1953 in avgustom 1955 je šolski in predsedniški ladji Galeb poveljeval kapitan bojne ladje Stanislav Abram (1905–1985), rojen v Šentjerneju na Dolenjskem. V tem času je Tito potoval v Indijo in Burmo. Abram je iz Indije prinesel graviran podstavek iz medenine z motivom pava, ki ga je muzej skupaj s fotografijami s potovanj pridobil po njegovi smrti leta 1985.⁴⁷³

471 Simonič Roškar, »Potresajoče bambusove palčke«.

472 Marinac, Neevropska dediščina v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran, str. 7–9.

473 Prav tam, str. 14.

Fotografija predmeta s kratkim opisom je objavljena na spletni strani muzeja.⁴⁷⁴ Stanislav Abram je kasneje plul tudi na ladjah Splošne plovbe. Potomcev ni imel in po besedah Bogdane Marinac je bilo po njegovi smrti veliko njegovih predmetov izgubljenih.

Po drugi svetovni vojni se je zaradi ustanovitve slovenske pomorske šole leta 1947 ter vzpostavitve ladijske družbe Splošna plovba in zgraditve Luke Koper leta 1954 močno povečalo število pomorščakov trgovske mornarice, ki so pluli na vse konce sveta. Mnogi predmete in fotografije iz neevropskih dežel hranijo sami, nekaj zbirk fotografij pa je v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera«. Podjetje Splošna plovba je na drugih kontinentih odprlo več svojih predstavništev; tamkajšnji poslovni partnerji so podjetju skozi leta podarili 33 predmetov. Leta 1969 je Miroslav Pahor, takratni ravnatelj Pomorskega muzeja, pripravil razstavo, s katero je predstavil razvoj podjetja in pomorščake; v ta namen je pridobil predmete, ki so jih ti prinesli iz neevropskih dežel. Leta 1979 je Pahor v Vili sv. Marka v Portorožu postavil stalno razstavo o Splošni plovbi. Zbirka je bila pod okriljem Pomorskega muzeja v letih 1978 in 1979 vpisana v njegove inventarne knjige, vendar njeno lastništvo do danes ostaja nerešeno. Obsega deset predmetov iz Azije (dve veliki figuri slonov iz porcelana, slike na svili, lutko Japonke, japonski obredni boben, slonokoščeno okrasno ladjo), enega iz Amerike (perjanico Mohavkov iz Kanade) in dvaindvajset iz Afrike (upodobitve prednikov, obredne maske, obredni boben, plastike, stol poglavarja). Leta 1987 je razstavo prenovila umetnostna zgodovinarica Pomorskega muzeja Duška Žitko, ki se v muzeju ukvarja s to zbirko.⁴⁷⁵ Ta trenutno ni na ogled.

Na ladjah Splošne plovbe so pluli številni slovenski pomorščaki. Bogdana Marinac poroča, da Pomorski muzej hrani uniforme in osebne predmete nekaterih pomorščakov, pa tudi fotografije s potovanj kapitana Branimirja Velkaverha, Zdenka Gostiše, Petra Pavšiča, radiotelegrafista Dušana Ivančiča, Cirila Brvarja in več drugih. Tri kipce iz Afrike so muzeju letos podarili sorodniki Borisa Karinje. Življenje oziroma delo pomorščakov trgovske mornarice iz obdobja po drugi svetovni vojni še čaka na temeljitejšo obravnavo, podobno je s preučevanjem njihovih zbirk iz neevropskih dežel. Dotlej nam lahko njihova doživetja pomagajo spoznavati tudi njihovi objavljeni potopisi.⁴⁷⁶

POMEN PREUČEVANJA ZUNAJEVROPSKIH ZBIRK

Pregled zunajevropskih zbirk iz obdobja gibanja neuvrščene, ki jih hranijo slovenski muzeji, pokaže živahno dejavnost na tem področju v drugi polovici 20.

474 Podstavek (Indija) – Neevropski predmeti iz zbirk pomorščakov.

475 Marinac, Neevropska dediščina v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran, str. 14–15, 18.

476 Gl. npr. Grgič, *Pomorščakov kruh*. Derganc, *Na morjá široki cesti*.

stoletja. Nedvomno jo je spodbudilo gibanje neuvrščeni, ki je intenziviralo stike z državami globalnega Juga. Te zbirke nam po eni strani omogočajo vpogled v družbeni kontekst tistega časa, osvetlijo lahko dejavnosti njihovih zbiralcev in še zlasti njihov odnos do ljudi, s katerimi so se srečevali, ponujajo pa nam tudi možnost, da skozi materialno kulturo spoznavamo načine življenja neevropskih ljudstev. Te zbirke večinoma zahtevajo temeljitejšo obravnavo v vseh omenjenih vidikih, kar bi lahko pomembno prispevalo k boljšemu razumevanju naše preteklosti, predvsem pa sedanjosti, ter še zlasti k našemu spoznavanju sebe in drugih ter naših vpetosti v skupni zgodovinski tok.

Mitja Velikonja

PODOBE PRIJATELJSTVA

Analiza likovnih daril neuvrščениh držav predsedniku SFRJ Josipu Brozu 1. del*

»Vrniti je treba več, kot smo dobili.«
Mauss, *Esej o daru in drugi spisi*, str. 136

Obdarovanje je ena temeljnih konvencij na vseh nivojih človekovega in družbenega življenja: od najbolj osebnega do tistega v mednarodni politiki, ki je del diplomatskega protokola. Darilo vzpostavlja družbene odnose med darovalcem⁴⁷⁷ in obdarovanim, prinaša njuno simbolno in dejansko pozicioniranje, ki temelji na medsebojnem spoštovanju in časti ter zavezuje k sodelovanju. V svojem delu raziskave »Modeli in prakse mednarodne kulturne izmenjave Gibanja neuvrščениh: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik« se ukvarjam z vizualno govorico likovnih daril, ki jih je v času gibanja neuvrščениh iz teh držav dobil jugoslovanski predsednik Josip Broz in so spravljena v depojih beograjskega Muzeja Jugoslavije.⁴⁷⁸ Njegova diplomatska aktivnost je bila, kot ugotavlja beograjska kustosinja Aleksandra Momčilović Jovanović, »tako plodna, da bi o vsakem odnosu

DOI: 10.51938/vpogledi.2022.25.12

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

477 Izrazi v moški slovnični obliki se uporabljajo kot nevtralni za moške in ženske.

478 Občasno so nekateri izmed teh eksponatov izposojeni oziroma vključeni v različne razstavne postavitve; septembra 2021 so bili denimo predstavljeni na razstavi *Prometeji novega stoletja*, na kateri je bil poudarek na sodelovanju z Indijo.

Jugoslavije do različnih dežel lahko napisali monografijo«. ⁴⁷⁹ Tito je, da bi okrepil vlogo svoje države kot ene od ustanoviteljic gibanja, »porabil ogromno svojega časa za vzpostavljanje stikov z državniki, ki so mu – skladno s protokolom izmenjave daril na najvišji državni ravni – podarjali predmete različnih namenov, obdobj in porekel, ki nosijo bogate plasti pomena«. ⁴⁸⁰

Pobude za raziskavo tega relativno ozkega in manj znanega vidika njegove kulturne zgodovine so prišle z več strani: prvič, zaradi naraščanja zanimanja za izmenjave med Jugoslavijo in članicami gibanja neuvrščenih na kulturnem in umetniškem področju, ki se v zadnjih letih kaže v umetnosti in znanosti; ⁴⁸¹ drugič, zaradi mojih prejšnjih raziskav jugonostalgije, »titostalgije« in nasploh nostalgije po socializmu, ⁴⁸² in tretjič, zaradi pogostega in plodnega sodelovanja s sodelavkami in sodelavci tega beograjskega muzeja, ki traja že več kot petnajst let.

Gibanje, ki je sicer temeljilo na »petih načelih miroljubnega sobivanja« (vzajemno spoštovanje ozemeljske celovitosti in suverenosti; nenapadanje; nevmesavanje v notranje zadeve drugih držav; enakost in obojestranska korist ter miroljubno sobivanje), je spodbujalo in krepilo predvsem politične in gospodarske vezi po večini pred kratkim dekoloniziranih držav ter iskanje njihove »tretje poti« v napeti hladnovojnovski konstelaciji moči med Zahodom in Vzhodom, med ameriškim in sovjetskim blokom. Kulturno, umetniško in znanstveno sodelovanje med neuvrščenimi je bilo v senci političnega in gospodarskega, ⁴⁸³ a je bilo kljub temu živahno in razvejeno, pri čemer je Jugoslavija igrala zelo pomembno vlogo. ⁴⁸⁴ To dejstvo na svojstven način dokazujejo tudi likovna darila, ki jih je v dar dobil njen predsednik.

⁴⁷⁹ Momčilović Jovanović, Darovi Titu, str. 67.

⁴⁸⁰ Panić, Yugoslavia and India, str. 116.

⁴⁸¹ Naj omenim le nekaj primerov novejših razstav na to temo: *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih* (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubljana, 2019, kustosinja Bojana Kunst), podobna ji je razstava iste kustosinje s podaljšanim naslovom *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih – Napisati revolucionarno pesem ni dovolj* (galerija Drugo more, Reka, 2021), tu je tudi že omenjena razstava *Prometeji novega stoletja*, pripravljena ob šestdesetletnici ustanovitve gibanja neuvrščenih (Muzej Jugoslavije, Beograd, 2021, kustosinji Ana Panić in Jovana Nedeljković). Med zgodovinskimi in politološkimi študijami sem se opiral zlasti na študije Jakovine (*Treća strana Hladnog rata*), Dinkla (*The Non-Aligned Movement*) in Stubbsa (*Socialist Yugoslavia and the Antinomies of the Non-Aligned Movement ter The Emancipatory Afterlives of Non-Aligned Internationalism*).

⁴⁸² *Titostalgia – A Study of Nostalgia for Josip Broz. Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in post-Socialist Countries. Rock'n'Retro – New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia. The Past with a Future: The Emancipatory Potential of Yugonostalgia*.

⁴⁸³ Gl. recimo Piškur, *Južna ozvezdja*, str. 15. Sicer pa je podobnost z današnjimi oblikami in razsežnostmi sodelovanja znotraj Evropske unije, kjer imajo politična in gospodarska vprašanja spet prednost pred vsemi drugimi, več kot pomenljiva.

⁴⁸⁴ Na tem mestu se ne bom spuščal v razsežnosti, potenciale in omejitve kulturnih in umetniških aktivnosti, konvencij in programov Jugoslavije s temi državami: zajeti so v prispevkih Merhar, Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih in pa Kartografija mednarodnega sodelovanja SFR Jugoslavije z državami v razvoju s priloženim zemljevidom na str. 126.

Edsel Moscoso (Filipini), *Talipapa* (Prizor s tržnice), 1979

Hrani: MJ, zbirka 4. maj, inv. št. 470

Pred začetkom empiričnega dela sem si zastavil naslednje osnovno kulturološko, torej odprto vprašanje: kaj nam govorijo ta darila, kakšna ideološka sporočila so zakodirana v njihovi vsebini, kako delujejo, če rečem kot Stuart Hall, »v diskurzivnih verigah, v grozdih, v semantičnih poljih in v diskurzivnih formacijah«,⁴⁸⁵ kakšni so njihovi »zemljevidi pomena«? Kako se v njih predstavljajo države darovalke? Ali obstajajo – kljub izredni pestrosti ustvarjalnih tehnik, formatov, žanrov, motivike, porekla, avtorstva, časa nastanka in načina darovanja – kakšne skupne značilnosti teh likovnih del? Te izredno zanimive teme se ne lotavam s klasične umetnostnozgodovinske perspektive, ampak s kulturološke: bolj kot estetske razsežnosti teh del me zanimajo družbene in ideološke konotacije njihovih motivov – kaj govorijo o darovalcih, kaj nasploh o politiki in kulturi gibanja neuvrščenih? Na kratko rečeno: zanimajo me tovrstni kulturni oziroma umetniški »teksti« v širšem zgodovinskem in političnem »kontekstu«.

Zbrana likovna dela sem analiziral z metodo vizualne socialne semiologije, ki se ukvarja »z načini družbenega ustvarjanja pomenov znakov«,⁴⁸⁶ ter s pomočjo Hallove teorije reprezentacije kot ustvarjanja pomena prek jezika⁴⁸⁷ in Maussovega koncepta daru kot materialne in duhovne vezi, ki spodbuja pri-

485 Hall, *Kulturne študije* 1983, str. 169.

486 Rose, *Visual Methodologies*, str. 135.

487 Hall, *Delo reprezentacije*, str. 36.

jateljstvo in sodelovanje med darovalcem in obdarovancem.⁴⁸⁸ Ta teoretska in metodološka izhodišča sem medsebojno povezal in nadgradil z lastnimi razmisleki o reprezentacijski funkciji daru v diplomatskem protokolu. Zaradi obsežnosti tematike je moja analiza razdeljena na dva zaključena dela, ki pa šele skupaj tvorita celoto. V pričujočem, torej prvem prispevku najprej na kratko opišem zbirko, razvijem teoretsko-metodološke pristope ter klasificiram zbrana dela glede na to, kaj reprezentirajo. V drugem delu prispevka, ki bo objavljen v končnem zborniku naše raziskave, pa bom na tej osnovi z metodo socialne semiologije analiziral in interpretiral ta dela v funkciji darila – torej ne več njihove vsebine, ampak način njihovega samopredstavljanja skozi akt podaritve.

KRATEK OPIS ZBIRKE

Do zbirke slik, kipcev, risb itn., ki jih analiziram, sem prišel s prijaznim sodelovanjem kustosinje Muzeja Jugoslavije Ane Panić, ki se ji ob tej priložnosti iskreno zahvaljujem. Srečala sva se januarja in julija 2021; pred, med in po tem pa sva bila na vezi tudi prek elektronske pošte. Najprej me je seznanila z zgledno pripravljenim in preglednim seznamom del v tej zbirki, ki ga je pripravila sama, potem pa me je vodila po teh delih, shranjenih v dveh skrbno urejenih depojih muzeja. V članku se torej sklicujem na omenjeni seznam – njegov polni naslov je »Nesvrstani – likovna«. Podobno so urejene tudi sorodne zbirke daril Titu iz neuvrščenih držav: etnografska zbirka »Nesvrstani – etnografska« (z 278 predmeti), zbirka uporabne umetnosti »Nesvrstani – primenjena« (296 predmetov) in zbirka okrasnih predmetov »Nesvrstani – volonteri« (skupaj 579 predmetov). Nekateri izmed teh so predstavljeni na spletni strani Muzeja Jugoslavije (<https://www.muzej-jugoslavije.org/lista-eksponata/>), v Titovi fototeki (<http://foto.mij.rs/site/galleries>) pa je zbranih okoli 170.000 fotografij.

Mene je zanimala samo likovna zbirka, tule je nekaj osnovnih podatkov o njej. Na spisku je 43 del, od katerih pa štiri (iz neznanih razlogov) manjkajo. Navedeni so glavni podatki o njih: avtor, naslov dela, letnica nastanka, likovna tehnika, dimenzije, način pridobitve in morebitni komentarji (ter seveda signatura, inventarna številka in mesto v zbirki). Pri določenih delih nekaterih podatkov žal ni. Prihajajo iz različnih članic gibanja neuvrščenih (in opazovalke Kitajske): največ iz Azije (23, od tega devet iz Indije, tri iz Bangladeša, po dve iz Indonezije in Vietnama, poleg tega pa še s Filipinov, iz Severne Koreje, Iraka, Pakistana in Kitajske), sledita Afrika (Egipt, Alžirija, Kongo, Tunizija, Gvineja Bissau, Etiopija in Gana) in Amerika (po dve iz Paname in s Kube, za njima so še Čile, Bolivija

⁴⁸⁸ Mauss, *Esej o daru in drugi spisi*.

in Gvajana). Poreklo dveh del ni jasno, v zbirki pa sta – zaradi tematike – še deli na Hrvaškem živečega črnogorskega kiparja Stevana Luketića (1925–2002) *Ustanovitelji neuvrščenenih* in Antuna Augustinčića (1900–1979) *Cesar Haile Selassie I.*⁴⁸⁹ Največ slik je iz drugega desetletja gibanja neuvrščenenih (1971–1980 – skupaj petnajst), nato iz prvega (1961–1970 – skupaj devet), za deset slik datum nastanka ni jasen, pred letom 1961 so nastale štiri, po letu 1980 pa ena. Jugoslovanski predsednik (in njegov urad) je ta darila prejemal na različne načine: na obisku v državah članicah (od gostiteljev: državnikov, visokih politikov, predstavnikov mest, regij in institucij, ki jih je obiskal), ob obisku državnikov iz teh držav v Jugoslaviji, od njihovih ambasad v Beogradu, nekatera pa je dobil neposredno od umetnikov (pogosto kot znak hvaležnosti od tistih, ki so se likovno izobraževali v Jugoslaviji).⁴⁹⁰

Zelo zanimivo je avtorstvo teh del: pod štirinajstimi deli ni podpisa, torej je avtor popolnoma neznan; drugi so manj znani, o njih v znanstveni in strokovni literaturi nisem našel (skoraj) nobenih uporabnih podatkov; spet tretji so študirali na jugoslovanskih umetniških akademijah ali celo delali v Jugoslaviji.⁴⁹¹ Nekaj pa jih je bilo v svojem času in okolju zelo znanih in uglednih in so bili tesno povezani s političnimi režimi v svojih državah. Navajam nekaj primerov. Večkrat nagrajeni in odlikovani Alfredo Sinclair (1914–2014) iz Paname je bil začetnik tamkajšnjega abstraktnega slikarstva, ustanovitelj likovne akademije, predavatelj in kustos.⁴⁹² V Franciji izobraženega Faeka Hasana (1914–1992) se je prijel vzdevek »oče sodobne iraške umetnosti«, saj je ustanovil več progresivnih umetniških skupin, v svojih delih pa je iraško dediščino in tradicionalno umetnost povezoval z eksperimentalno in abstraktno sodobno umetnostjo. Indijec Padmašri Singanačar Narasimha Svami (1911–1983) je tesno prijateljeval z najpomembnejšimi političnimi osebnostmi (post)kolonialne dobe (Džavaharlal Nehru, Mahatma Gandhi, lord Louis Mountbatten idr.) in jih upodabljal, pa tudi sicer je vodil več umetniških institucij in dobil niz državnih nagrad. Augusto Fausto Rodrigues Trigo (1938) iz Gvineje Bissau je svojo kariero začel kot slikar motivov iz lastnega okolja, kasneje, od sedemdesetih let naprej, pa se je uveljavil kot svetovno priznan stripovski ilustrator.

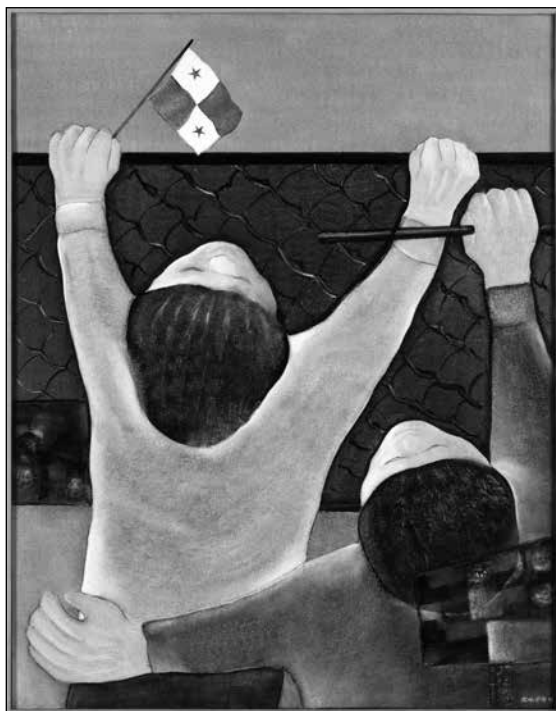
Življenje in ustvarjanje Huang Džova (1925–1997) je bilo burno in polno vratolomnih preobratov: začel je kot vojni slikar in opravljal niz vidnih funkcij

489 Zanimivo, na vabilo etiopskega cesarja je tam postavil tri res impresivne spomenike: žrtvam italijanskega fašizma (1955, to je bilo Titovo darilo etiopskemu narodu), etiopskim partizanom in pa Rasu Makonnenu, cesarjevemu očetu. Kipec v zbirki je verjetno nastal v času Augustinčićevega bivanja v Etiopiji, ko so postavljali prvega od omenjenih treh spomenikov.

490 Točen spisek darovalcev (politikov, diplomatov in umetnikov) je na uvodoma omenjenem seznamu.

491 Zlasti iz Indije (Vidja Bušan, Animesh Nandi, Gulam Dželani in Gangadhar Balkrišna Vad), pa tudi od drugod; Carlos Fernandez je npr. prišel iz Bolivije.

492 Gl. mdr. Angel, *A Century of Painting in Panama*, str. 12–13.



Alfredo Sinclair (Panama), *Veličastni dogodek*, 1975

Hrani: MJ, inv. št. 1-2-332

na umetniškem področju, za svoje delo je dobil več priznanj in razstavljal je vsepovsod; v času kulturne revolucije je bil degradiran v fizičnega delavca. Zaradi naporov je bil kasneje, po rehabilitaciji, skoraj nesposoben slikati, a je vseeno ustvaril nekaj slik, ki jih je država podarjala pomembnim gostom.⁴⁹³ Mohamed Siful Islam (1946) iz Bangladeša je študiral v Moskvi, pritegnili sta ga zlasti renesančna in socrealistična umetnost: postal je svetovno znan portretist, ki je upodabljal lokalne in svetovne umetnike in politike.⁴⁹⁴ Pakistanec Šejk Ahmad je bil predstavnik tamkajšnjega socialnega slikarstva in ustanovitelj Inštituta za uporabno umetnost v Karačiju.⁴⁹⁵ Animeš Nandi (1940–2020) je po diplomi iz slikarstva v Indiji nadaljeval študij v Jugoslaviji, kjer je magistriral in več kot

493 Japonskemu cesarju, ameriškemu predsedniku in pa predsedniku Titu: zanj je leta 1978 naslikal orla, ki naj bi simboliziral moč in ambicije starega junaka. Za več o njegovem delu gl. Zhangshen, *Chinese Masters of the 20th Century Volume 3*.

494 Od pesnika Rabindranatha Tagoreja ter glasbenika in pesnika Kazija Nazrula Islama do kraljice Elizabete II., japonskega cesarskega in malajskega kraljevega para, Kurta Waldheima, RONALDA Reagana, Indire Gandhi in seveda Tita.

495 Za več o nastanku sodobnih umetniških gibanj v Pakistanu gl. Arshad, *Artists Who Created Art Movements in Pakistan*.

desetletje ustvarjal kot svobodni umetnik.⁴⁹⁶ Tudi omenjena jugoslovanska kiparja sta bila med bolj prepoznavnimi in uglednimi umetniki svojega časa.

Kulturna izmenjava med Jugoslavijo in drugimi članicami gibanja neuvrščenenih je bila na področju likovne umetnosti izredno živahna, obojestranska, dobro dokumentirana in je v zadnjem času ponovno predmet mnogih razstav.⁴⁹⁷ Umetnine iz držav gibanja neuvrščenenih iz tistega obdobja je – poleg Muzeja Jugoslavije – med drugim mogoče najti v prav tako beograjskem Muzeju afriške umetnosti (ki obstaja od leta 1977), v podgoriškem Centru sodobne umetnosti Črne gore (ustanovljenem kot Galerija neuvrščenenih Josip Broz Tito leta 1984 v takratnem Titogradu) in v slovenjgraški Koroški galeriji likovnih umetnosti (nastala je leta 1957 kot Umetnostni paviljon). Drugje so (bile) redke ali jih sploh ni (bilo): pričakovati bi bilo, da bi jih našli v preglednici izbranih del muzejev Jugoslavije iz obdobja vrhunca gibanja, a v njej ni niti ene same.⁴⁹⁸

TEORETSKO OZADJE IN METODOLOŠKI PRISTOP

Do virov za raziskavo sem prišel s podrobnim ogledom vseh teh del (z obeh strani, sprednje in tudi zadnje, kjer so bili pogosto nalepljeni kakšni uporabni podatki o sliki, zapisi o sprejemu, komentarji zaposlenih v protokolu in podobno: vsa ta dela sem fotografiral in jih hranim v svojem arhivu), v pogovorih in v dopisovanju s kustosinjo Panićevo, ki je zadolžena zanje (pa tudi z drugimi kustosinjami, ki skrbijo za sorodne zbirke), ter na osnovi primarnih (arhivski viri, različna originalna dokumentacija, splet) in sekundarnih virov (dosedanje raziskave o kulturnih izmenjavah znotraj gibanja neuvrščenenih, članki, katalogi, zapisi o kulturnih izmenjavah v tistem času, besedila o lokalnih umetniških scenah ...).

Zbrana likovna dela so me zanimala tako po vsebini (kaj reprezentirajo) kot po funkciji – kot sprejeta darila. Za razumevanje slednjega sem se najprej oprl na klasično teorijo o daru francoskega sociologa in antropologa Marcela Maussa. Ta kot inherentno značilnost darila izpostavi njegovo recipročnost: darovanje »zaveže« obdarovanca, da darovalcu tudi sam nekaj podari. V profitno naravnani ekonomiji, temelječi na zasebni lastnini, se predmeti s prodajo odtujijo od prejšnjega lastnika. V darovalski ekonomiji (ki jo razume kot trojno obvezo:

496 Organizatorji sarajevskega zimskega festivala Sarajevska zima so spomladi 2021 njemu v čast pripravili posebno razstavo. Dostopno na: *Sarajevo Winter Festival Sarajevska zima*.

497 Gl. kataloge nedavnih razstav (in razstave same) Tamare Soban in Ane Panić.

498 Srejović in Jeremić, *Muzeji Jugoslavije*. Je pa v njej najti primere prazgodovinske, antične in srednjeveške umetnosti, ki je nastala na ozemlju Jugoslavije, ter sodobne avtorje, domače in tuje (kot so Pierre-Auguste Renoir, Paul Gauguin, Alfred Sisley, Edgar Degas idr.).

obveza dajanja, obveza sprejemanja, obveza vračanja, ko smo darilo sprejeli), v »sistemu totalnih uslug«, kot jih sam definira, pa je ravno obratno. Darovani objekt ne pomeni samo užitka za obdarovanca, ampak ta ostane navezan tudi na darovalca: namesto da bi se mu odtujil, mu zagotovi »povratni dar«. Stvari v taki menjavi »niso nikoli zares ločene od svojih menjalcev; občestvo in povezava, ki ju vzpostavljajo, sta relativno nerazdružljivi«. ⁴⁹⁹ Nadaljevalec in nadgrajevalec Maussovega pojmovanja daru, antropolog Maurice Godelier, definira dar kot »prostovoljno, individualno ali kolektivno dejanje, ki ga je lahko ali pa ga ni spodbudila oseba ali osebe, ki ga prejema, prejemajo«. ⁵⁰⁰ Obenem pa dodaja, da je darovanje dvojni, ambivalenten odnos med tistim, ki dar daje, in tistim, ki ga sprejema: solidarnosti (horizontalnega odnosa) in nadrejenosti (hierarhičnega).

V tej študiji me ne zanima samo, »kaj je ta moč v podarjeni stvari, ki stori, da jo obdarovanec povrne«, ⁵⁰¹ ne le dinamična simetrija obdarovanja, ki ustvarja nasprotujoči si tendenci medsebojne solidarnosti in nadvlade, ampak naredim korak naprej. Predvsem se ukvarjam z načini, kako se darovalec reprezentira v svojem daru, kakšno podobo sebe ponuja oziroma dobesedno »podarja« drugemu. »Nekomu nekaj podariti pomeni podariti del sebe,« nadaljuje Mauss; ⁵⁰² Godelier pa trdi, da je »z lastnikom /.../ v predmetu dejansko prisoten celoten imaginarij neke družbe, njegove družbe«. ⁵⁰³ Darilo ni niti le »gesta dobre volje« niti zgolj »goli predmet«, ampak vedno in predvsem (reprezentativni) del darovalca, ki ga obdarovanec sprejme. Podarjeni predmet obsega dvoje moči: moč ustvarjanja medsebojnih vezi med darovalcem in obdarovancem ter moč predstavljanja. Darilo torej razumem tudi kot eno temeljnih človeških in družbenih samoreprezentacij: z njim se predstavimo drugemu v najboljši luči, z nečim najbolj našim, najboljšim, najbolj tipičnim. To velja tako za osebna, intimna darila kot tudi za tista političnih skupnosti, protokolarna. Skratka: darilo »sporoča kulturo«, ⁵⁰⁴ ustvarja in poustvarja ideološke reprezentacije nas samih v odnosu do drugih.

Izbira daru je spet kompleksno vprašanje, in to spet na vseh nivojih, od osebnega do protokolarnega. Gotovo pa drži dejstvo, da mora to biti »dragocen predmet«, za katerega je po Godelieru značilno troje: da je nekoristen ali neuporaben v vsakdanjem življenju, da je abstrakten in da mora biti lep. ⁵⁰⁵ Abstraktnost pomeni, da lahko takšni predmeti »utelesijo« družbene odnose in miselne sisteme ter jih nato družbenim akterjem predstavijo v materialni, ab-

499 Mauss, *Esej o daru in drugi spisi*, str. 63.

500 Godelier, *Uganka daru*, str. 22.

501 Mauss, *Esej o daru in drugi spisi*, str. 12.

502 Prav tam, str. 26.

503 Godelier, *Uganka daru*, str. 120.

504 Momčilović Jovanović, *Darovi Titu*, str. 76.

505 Godelier, *Uganka daru*, str. 195–198.

straktni ali simbolni obliki,«⁵⁰⁶ lepota pa je tu razumljena na način, »kakor je definirana v kulturnem in simbolnem univerzumu družb, ki jih uporabljajo.«⁵⁰⁷ Umetniška dela so zato lahko več kot primerna protokolarna darila: posebej, če uporabim izraz obeh omenjenih sociologov daru, »duhovne mehanizme«, imajo moralno, simbolno, neotipljivo, prestižno vrednost.

Specifike protokolarnih daril na najvišjem, državniškem nivoju obravnava niz študij s področja mednarodnih odnosov, umeščajo pa se v širše področje, ki razlaga delovanje »mehke moči«. Ljubljanska politologinja Jana Arbeiter tako ugotavlja, da »diplomatski protokol v tem smislu predstavlja tudi vir simbolne moči in prestiža v mednarodnih odnosih in diplomaciji, saj njihovi akterji – kljub različnosti – namenjajo velik poudarek diplomatskemu protokolu, s katerim drugi akterji v mednarodni skupnosti prepoznavajo njihov zaželeni protokol in ceremonialni položaj.«⁵⁰⁸ Zahteva niz povezanih znanj in veščin – od pravil diplomatskega obnašanja in bontona do širših kulturnih uvidov, od načinov komuniciranja in uporabe ustrezne retorike do poznavanja političnih in zgodovinskih ozadij. »Diplomacija je zelo občutljiva za izkazovanje moči in statusnih simbolov,« pravi uzbekistanski politolog in diplomat Ališer Fajzulajev ter nadaljuje, da so bila »izražanja statusa in moči – kot so na primer pozdravne fraze in darila – vedno simbolna.«⁵⁰⁹ Dalje: medsebojno protokolarno obdarovanje »pomeni univerzalen obrazec, s katerim se v komunikaciji nevtralizirajo kulturne razlike.«⁵¹⁰ Darilo – ki sicer ni vedno nujen element protokola – posebej počasti obdarovanega, krepi vez med njim in darovalcem, nakazuje sugerira menjavo in vzpostavlja simbolno pozicioniranje obeh (vzdolž omenjene ambivalence solidarnosti in hierarhije). Obenem pa predstavlja najboljše, kar ima darovalec, s čimer se ponaša, pomeni njegovo najboljšo možno reprezentacijo.⁵¹¹ V diplomaciji darila – ne glede na to, ali jih državnik/politik podari drugemu državniku/politiku zgolj kot »osebno darilo« – vedno, hočeš nočeš reprezentirajo tudi širšo skupnost (državo, regijo ...), vedno so tudi kolektivna, politična.

Od teorije daru k teoriji njegovega ideološkega pomena. Pri razlagi slednjega se opiram na teorijo vizualne reprezentacije, s katero »podrobno raziskujemo, kako določene institucije mobilizirajo specifične oblike vizualnosti za razumevanje in

506 Prav tam, str. 196.

507 Prav tam, str. 198.

508 Arbeiter, Symbolic Importance of Diplomatic Protocol, str. 161.

509 Faizullaev, Diplomacy and Symbolism, str. 109. Tako trdita tudi J. Arbeiter in Brglez: »... diplomacijo je treba analizirati skozi prizmo simbolike in simbolne moči, ki predstavlja eno od glavnih oblik mehke moči in temelj diplomacije na splošno«. – *Prednostni vrstni red*, str. 18.

510 Momčilović Jovanović, Darovi Titu, str. 68.

511 Za izredno zanimiv vpogled v sovjetsko in mednarodno »ekonomijo obdarovanja« v kontekstu praznovanja Stalinovega sedemdesetega rojstnega dne, v čast katerega so leta 1949 organizirali celo »razstavo rojstnodnevnih daril Stalinu«, gl. študijo antropologa Nikolaja Sorina - Čajkova.

urejanje sveta«. ⁵¹² Po Hallovem mnenju namreč »vedno potrebujemo sisteme, s katerimi reprezentiramo realno sebi in drugim«. ⁵¹³ Reprezentacijo razume kot »proces, v katerem člani določene kulture uporabljajo jezik (ki smo ga splošno opredelili kot kateri koli sistem, ki razvršča znake, oziroma kot kateri koli označevalski sistem) za proizvodnjo pomena«. ⁵¹⁴ Kot taka posamezniku in skupini osmišlja pogoje lastnega družbenega obstoja: priskrbi načine, kako se skupina oblikuje navznoter in predstavlja navzven. In eden najučinkovitejših in najpogostejših načinov, kako se ideologija kot sistem reprezentacij določene skupine materializira, udejanji, pokaže konkretno, ⁵¹⁵ so prav darila različnim gostom.

VSEBINA SLIKE KOT REPREZENTACIJA

Razumevanje darila kot samoreprezentacije – torej darila ne le kot predmeta menjave oziroma kazalnika (asimetričnega) družbenega odnosa – je še relativno neobdelana tema, še posebej na področju diplomacije. ⁵¹⁶ Konstruktivistični pristop k reprezentaciji pojasnjuje, da »stvari ne *pomenijo*, pač pa mi sami *konstruiramo* pomen z uporabo reprezentacijskih sistemov (konceptov in znakov)«. ⁵¹⁷ Tako kot je, semiološko gledano, slika (kip, relief ...) sama po sebi reprezentacija vsebine, je tudi njena podaritev, torej slika, kvalificirana kot darilo, reprezentacija odnosa med dajalcem in obdarovancem. V svoji študiji torej obravnavam dvoje reprezentacij: vsebino slike in sliko kot darilo. Na tem mestu s Hallovo metodo (koncept-jezik-kod) analiziram vsebino oziroma slike, v naslednjem članku pa sliko kot protokolarno darilo (saj slika ni več le slika, ampak postane dar, in tako jo gre razumeti). V prvem koraku pojasnim, kako slika ustvarja pomene, v drugem pa, kako pomene ustvarja tudi njeno darovanje: da namreč lahko razumemo »jezik darila«, moramo najprej razumeti »jezik slike« same.

Kakšna je torej samoreprezentacija države v podarjenih likovnih delih, kakšna so, kot bi dejal Godelier, njena »imaginarna jedra«, ki so bila »nujna za njeno oblikovanje in reprodukcijo«? ⁵¹⁸ Kako so se te »države v razvoju« predstavljale skozi darila Jugoslaviji, ki je bila vseeno dojeta kot »bolj razvita država v razvoju«; torej, kako se je »globalni Jug« skozi darila kazal državi, ki je bila nekje na repu »globalnega Severa«? Kaj najdemo na teh slikah?

512 Rose, *Visual Methodologies – An Introduction to Researching With Visual Materials*, str. 10.

513 Hall, *Kulturne študije* 1983, str. 169.

514 Hall, Delo reprezentacije, str. 82. Drugače rečeno: »povezava med 'stvarmi', koncepti in znaki je bistvena pri proizvodnji pomena v jeziku«. – Prav tam, str. 39.

515 Prim. Hall, *Kulturne študije* 1983, str. 168.

516 Na to dejstvo denimo opozarja tudi Sorin-Čajkov, *On Heterochrony*, str. 358.

517 Hall, Delo reprezentacije, str. 46.

518 Godelier, *Uganka daru*, str. 45.



Neznani avtor (Vietnam), *Rdeča reka*, 1957

Hrani: Ml, inv. št. 1-2-135

Zbrana likovna dela sem razporedil po sistemih njihove reprezentacije (in zraven navedel avtorja, poreklo, zaporedno številko s prej omenjenega seznama in osrednji motiv oziroma podobo).⁵¹⁹ Prvi sistem je sistem »konceptov« ali »konceptualnih zemljevidov« ali »duševnih reprezentacij« – naštel sem jih šest. Drugi sistem reprezentacije je jezik, v tem primeru »vizualni jezik«, likovna podoba konceptov – torej to, kako si umetnik teh šest konceptov/duševnih reprezentacij predstavlja, kako jih nariše/naslika/oblikuje. Med obema sistemoma pa je kulturni kod, ki prevaja med koncepti in jezikom ter utrjuje odnose med njimi. Grem po vrsti.

1. Prvi sistem reprezentacije: narava, krajina, živali.
 - M. Rodriguez (Kuba, zap. št. 5) – drugi sistem reprezentacije: podoba cvetja, sadja (in majhnih človeških likov).
 - Neznani avtor (Bangladeš, zap. št. 11) – drugi sistem reprezentacije: podoba tigra v goščavi.
 - Neznani avtor (Čile, zap. št. 14) – drugi sistem reprezentacije: podoba deklice, ki vodi konja.
 - Neznani avtor (Vietnam, zap. št. 16) – drugi sistem reprezentacije: podoba reke, po kateri plujejo čolni.

⁵¹⁹ Gl. Hall, Delo reprezentacije, str. 37–42, 49.

- H. Džov (Kitajska, zap. št. 18) – drugi sistem reprezentacije: podoba orla, ki sedi na veji.
- R. D. Saleh (Indonezija, zap. št. 22) – drugi sistem reprezentacije: podoba gozdnate divjine z reko.
- R. Savory (Gvajana, zap. št. 24) – drugi sistem reprezentacije: podoba košatih dreves v vetru.

Kulturni kod: močna navezanost na naravo, idealiziranje njene lepote, nedotaknjenosti z razvojem, onesnaževanjem, modernizacijo: po eni strani je divja, nevarna, mogočna, po drugi pa tudi že ukročena, udomačena – na stari način, v simbiozi z domačini.

2. Prvi sistem reprezentacije: posamezni domačini.

- A. Nandi (Indija, zap. št. 2) – drugi sistem reprezentacije: stilizirane podobe treh domačinov.
- J. T. Sursok (Egipt, zap. št. 3) – drugi sistem reprezentacije: podoba dekleta, ki sedi.
- J. B. Jeanine (Panama, zap. št. 4) – drugi sistem reprezentacije: podoba obiralca banan.
- Neznani avtor (Indija, zap. št. 8) – drugi sistem reprezentacije: podoba matere z otrokom na polju.
- Neznani avtor (Indija, zap. št. 13) – drugi sistem reprezentacije: podoba treh plesalk.
- Neznani avtor, najverjetneje Fidgie Ngombe (Kongo, zap. št. 14) – drugi sistem reprezentacije: podoba dveh kmetic, ki prenašata vrče.
- Neznani avtor (Tunizija, zap. št. 14) – drugi sistem reprezentacije: podoba sedeče princese.
- G. B. Vad (Indija, zap. št. 25) – drugi sistem reprezentacije: podoba matere, ki doji enega temnopoltega in enega svetlopoltega novorojenca.
- K. Jahto (neidentificirana vzhodnoazijska država, zap. št. 38) – drugi sistem reprezentacije: podoba plesalke (in moškega opazovalca).
- Š. Ahmad (Pakistan, zap. št. 39) – drugi sistem reprezentacije: podoba domačinke.
- G. Dželani (Indija, zap. št. 44) – drugi sistem reprezentacije: podoba Maje (kraljice plemena Sakja), Budove matere.

Kulturni kod: izraziti patriarhalizem s klasičnimi ženskimi vlogami (delavke, matere, zapeljivke), v manjši meri njihov višji položaj, položaj (verske, politične) moči; močno je prisoten tradicionalizem (oblačila, videz, opravila), kot da se modernizacija – niti tista iz kolonialnih časov – še ni začela; socialni konservativizem v smislu odsotnosti kakršnekoli osvoboditve, vertikalne mobilnosti in kulturne pluralnosti.



Jahto, K. (vzhodna Azija), *Plesalka*, 1962

Hrani: MJ, inv. št. 1-2-534

3. Prvi sistem reprezentacije: družba, skupnost, kultura.
 - E. Moscoso (Filipini, zap. št. 6) – drugi sistem reprezentacije: podoba ljudi na tržnici.
 - K. A. Hosain (Bangladeš, zap. št. 10) – drugi sistem reprezentacije: podoba čolnarskega naselja.
 - Neznani avtor (Indija, zap. št. 21) – drugi sistem reprezentacije: podoba svečanosti, zbiranje množice ljudi ob vznožju veličastnega svetišča.
 - Neznani avtor (Indonezija, zap. št. 23) – drugi sistem reprezentacije: podoba skupine ljudi, ki gradi džunko (lokalni tip jadrnice).
 - V. Bušan (Indija, zap. št. 26) – drugi sistem reprezentacije: podoba bodhisatve (razsvetljenega bitja) v skupini ljudi.
 - E. Michaelsen (Kuba, zap. št. 27) – drugi sistem reprezentacije: podoba konjske dirke skozi vas z navdušeno množico.
 - F. Hasan (Irak, zap. št. 34) – drugi sistem reprezentacije: podoba skupine beduinov s konji v puščavi.



Neznani avtor (Gana), *Prizor iz tradicije ljudstva Ašanti*, 1970

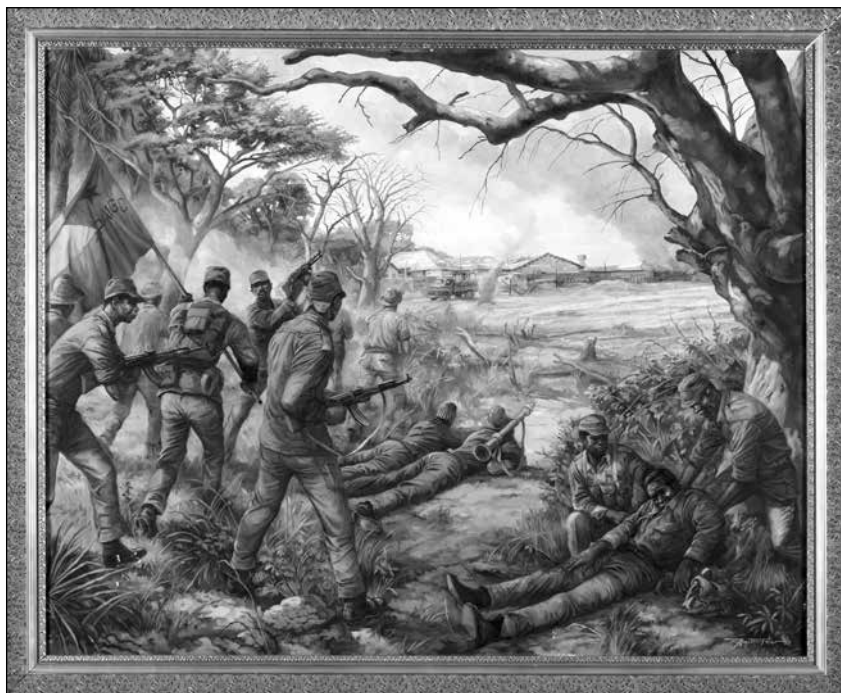
Hrani: MJ, inv. št. 1112 P

- Neznani avtor (Etiopija, zap. št. 40) – drugi sistem reprezentacije: podoba dvorca na bregu reke.
- Neznani avtor (Gana, zap. št. 41) – drugi sistem reprezentacije: podoba skupine ljudi na kraljevem dvoru ljudstva Ašanti.

Kulturni kod: upodobitve tradicionalne družbene strukture, delitve dela, verske pripadnosti in stare kulture: arkadijska idealizacija, ni sledu o kakršnikoli modernizaciji; izpostavljena je moč ruralne skupnosti (skupna opravila, skupna praznovanja – same značilnosti durkheimovske družbe »mehanske solidarnosti«).

4. Prvi sistem reprezentacije: politični in vojaški boj.

- Neznani avtor (Alžirija, zap. št. 9) – drugi sistem reprezentacije: podoba starih bojevnikov okoli ognjišča v divjini.
- Neznani avtor (Vietnam, zap. št. 17) – drugi sistem reprezentacije: podoba boja (iz vietnamske vojne) v ločju reke.
- A. Sinclair (Panama, zap. št. 19) – drugi sistem reprezentacije: podoba študentskih demonstracij na meji Panamskega prekopa.
- A. F. R. Trigo (Gvineja Bissau, zap. št. 33) – drugi sistem reprezentacije: podoba bitke iz časa osvobodilnega boja.



Augusto Fausto Rodrigues Trigo (Gvineja Bissau), *Boj*, 1976

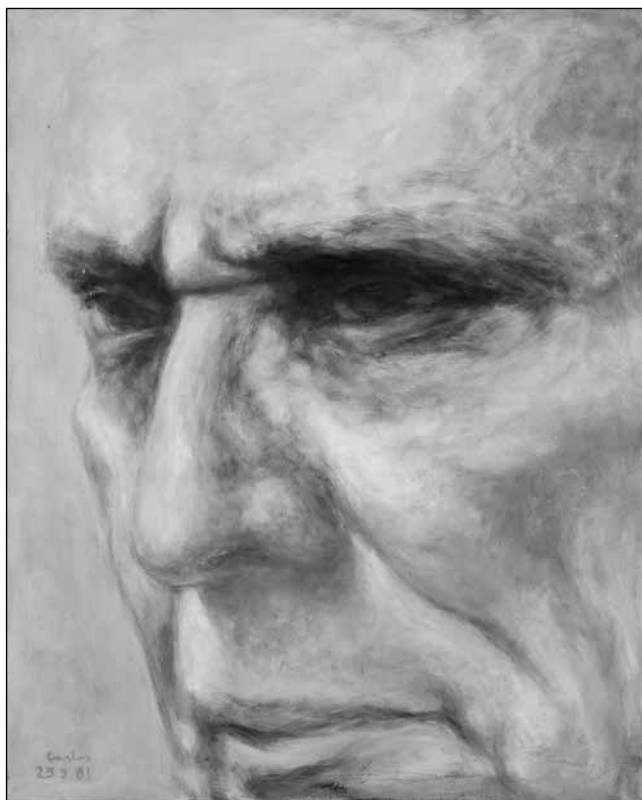
Hrani: MJ, inv. št. 1-2-331

Kulturni kod: zelo nazorne in dramatične upodobitve nedavnega protikolonialnega in protiimperialističnega upora (skoraj v smislu socialističnega realizma), manj je tradicionalizma, spet pa je izpostavljena moč skupnosti, a tokrat oboroženega oziroma politično angažiranega ljudstva.

5. Prvi sistem reprezentacije: gost Josip Broz - Tito.
 - Neznani avtor (Severna Koreja, zap. št. 7) – drugi sistem reprezentacije: portret predsednikov Tita in Kim Il Sunga, ki se rokujeta.
 - S. Islam (Bangladeš, zap. št. 28) – drugi sistem reprezentacije: portret predsednika Tita.
 - Hassaine (neznan izvor, zap. št. 29) – drugi sistem reprezentacije: portret predsednika Tita.
 - C. Fernandez (Bolivija, zap. št. 37) – drugi sistem reprezentacije: portret predsednika Tita.

Kulturni kod: sočasne in zelo realistične upodobitve visokega gosta, predsednika Tita (kot starega državnika, ne pa kot mladega partizanskega vojskovodje, kot je to prisotno v titostalgiji).⁵²⁰

⁵²⁰ Velikonja, *Titostalgia*, str. 115–116.

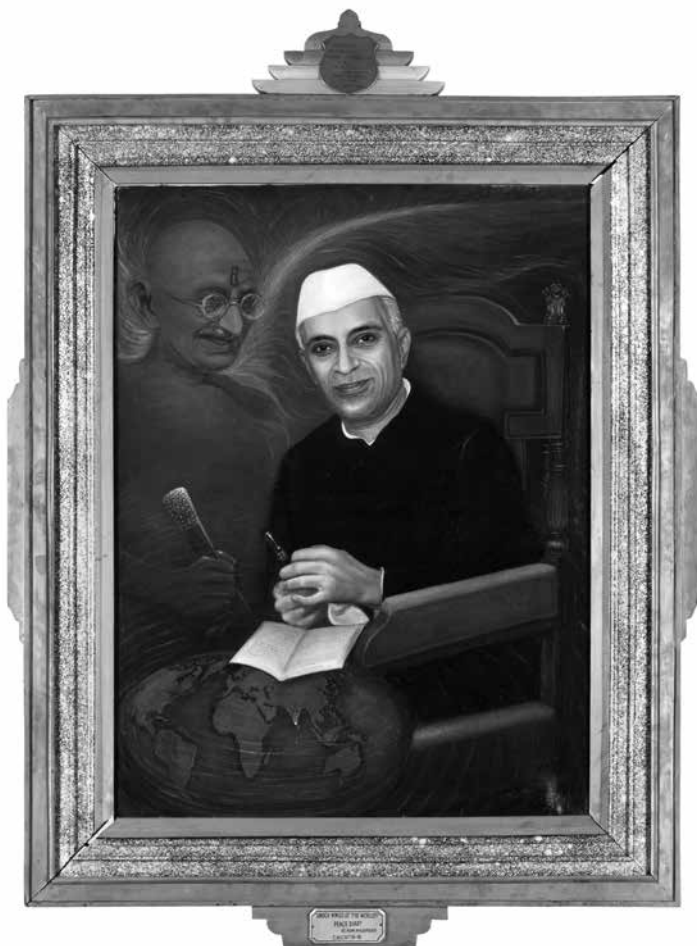


Carlos Fernandez (Bolivija), *Portret Josipa Broza - Tita*, 1981

Hrani: MJ, zbirka 4. maj, inv. št. 244

6. Prvi sistem reprezentacije: gostitelj oziroma domači voditelj.
- P. S. N. Svami (Indija, zap. št. 32) – drugi sistem reprezentacije: portret Gandhija.
 - M. Madžumdar (Indija, zap. št. 35) – drugi sistem reprezentacije: portret Gandhija in Nehruja (in zemeljske oble).
 - S. Luketić (Jugoslavija, zap. št. 42) – drugi sistem reprezentacije: portret ustanoviteljev gibanja neuvrščenih (Nehruja, Naserja, Nkrumaha, Sukarna in Tita).
 - A. Augustinčić (Jugoslavija, zap. št. 43) – drugi sistem reprezentacije: portret etiopskega cesarja Haileja Selassieja.

Kulturni kod: patriarhalna ideologija »ustanoviteljev«, »ustanovnih očetov« in nasploh pomembnih osebnosti gibanja neuvrščenih; protikolonialna kontra-hegemonija – izpostavljanje njihove globalne pomembnosti in s tem razširjenosti alternativne ideje in prakse neuvrščenosti po vsem svetu.



Mani Madžumdar (Indija), *Portret Nehruja in Gandhija*, 1954

Hrani: MJ, inv. št. 1-2-655

Naj povzamem analizo reprezentacije resničnosti v teh likovnih delih oziroma povežem te kulturne kode (ki so nastali na osnovi dveh sistemov reprezentacije, konceptov in jezika. Prva značilnost je izrazita prisotnost tradicionalizma: na slikah ljudje živijo v ruralnih skupnostih, ukvarjajo se s starimi opravili, obstaja zgolj predkapitalistična ekonomija, nikjer ni znakov modernizacije. Druga je močan patriarhalizem: v teh likovnih delih je ženska upodobljena v tipičnih tradicionalnih vlogah – boljši položaj ji je lahko edino prirojen, ne more pa biti pridobljen, izborjen z emancipacijo. Tretja je korporativna ureditev družbe: vsak je na svojem (hierarhičnem) mestu, vsak opravlja tisto, kar mu je v obstoječi arhaični družbeni strukturi namenjeno. Četrta značilnost – zelo pričakovana – je

(samo)mitologizacija očakov gibanja neuvrščeni, ki si legitimnost vzpostavljajo bodisi sami, bodisi drug z drugim, bodisi s sklicevanjem na »pomembne druge« iz preteklosti svojih držav. In petič, začetek napredka vendarle dajo slutiti upodobitve vojaškega in političnega boja zoper kolonialne velesile: temu pa (še) ne sledijo podobe modernizacije, povojne izgradnje – slike na dramatičen način bolj izražajo »ne sedanjosti« kot pa »da prihodnosti«.

NAMESTO ZAKLJUČKA

Prvemu delu študije o likovnih darilih, o reprezentacijah resničnosti v slikah, ki jih je jugoslovanski predsednik Josip Broz prejel iz držav članic gibanja neuvrščeni, bo v drugem delu sledila semiološka analiza slik v funkciji darila. A že na tej točki bi rad izpostavil še eno pomembno razsežnost te teme, ki bi si zaslužila ravno tako podrobno obravnavo: likovna darila, ki jih je Tito podarjal drugim državnikom iz gibanja. Družbeno življenje je namreč kompleksno kroženje različnih menjav, in diplomatski protokol oziroma nasploh »mehka moč« v mednarodnih odnosih pri tem ni izjema. In ker sem članek že začel z Maussom, z njim še končujem. V ekonomiji obdarovanja podarjeno darilo »obvezuje, da darilo povrnemo«, ⁵²¹ v njem »se mešata obveznost in svoboda«. ⁵²² Godelier logiko daru opiše z besedami »dajati vedno več, nazaj dajati vedno več; in ta obrazec žene sistem do njegovih meja«. ⁵²³ Tukaj navedenim darilom neuvrščeni so prav gotovo sledila – ali so jim bila predhodna – druga darila, recipročna, »povrnjena«: tista jugoslovanskega oziroma Titovega protokola. Kakšna likovna darila so bila to, katerih umetnikov, kje, kdaj, ob kakšni priložnosti in na kakšen način so bila izročena ter kakšna je njihova današnja usoda, kje so razstavljena oziroma spravljena – upam, da bomo lahko projekt nadaljevali in podrobno preučili tudi ta vprašanja. ⁵²⁴

⁵²¹ Mauss, *Esej o daru in drugi spisi*, str. 18, gl. tudi str. 38 ter str. 83–86.

⁵²² Godelier, *Uganka daru*, str. 135.

⁵²³ Prav tam, str. 179.

⁵²⁴ Za dostop do zbirk beograjskega Muzeja Jugoslavije in za dovoljenje za objavo fotografij izbranih del v njih se zahvaljujem kustosinji dr. Ani Panić in direktorici mag. Nedi Knežević.

Viri in literatura

ARHIVSKI VIRI

AJ – Arhiv Jugoslavije:

AJ 142 – Socijalistički savez radnog naroda Jugoslavije.

AJ 319 – Savezni savet za obrazovanje i kulturu.

AJ 559 – Savezna komisija za kulturne veze sa inostranstvom.

ANJ – Arhiv Nikolaia Jeffsa:

Osebni arhiv oblikovalke Janje Lap.

DAMSP – Diplomatski arhiv Ministarstva spoljnih poslova Srbije:

PA – Politička arhiva.

KPM – Arhiv Koroškega pokrajinskega muzeja:

Tretjakova afriška zbirka.

MAO – Arhiv MAO:

Mächtig, Saša J. Kronologija dogodka, tipkopolis, 1975.

Mächtig, Saša J. *Metamorfoze 2*, tipkopolis, 1. 11. 1974.

Mächtig, Saša J. Poročilo s 1. sestanka posebne delovne skupine za ICSID v Vel. Britaniji, Ljubljana, 20. 6. 1980.

Mächtig, Saša J. Poročilo: Kongres ICSID in generalna skupščina – Milano, oktober 1983, tipkopolis, Ljubljana, december 1983.

Mächtig, Saša J. *Report on the Working Group on the Future and Structure of ICSID*, ICSID Secretariat, Bruselj, april 1981.

Mednarodne novice. Informacije. ICSID, tipkopolis, Ljubljana 1980.

Zapisnik IX. generalne skupščine (ICSID).

MG + MSUM, dokumentacija-arhiv, hemeroteka.

MJ – Muzej Jugoslavije:

- MJ – zbirka 4. maj.
- MJ – zbirka Nesvrstani – etnografska.
- MJ – zbirka Nesvrstani – likovna.
- MJ – zbirka Nesvrstani – primenjena.
- MJ – zbirka Nesvrstani – volonteri.

Muzej Velenje:

- Foitova zbirka.

SEM – Arhiv SEM:

- Darilna pogodba, mapa Ignac in Vera Golob.
- Fototeka.
- Nakupna knjiga izvenevropskih predmetov SEM.
- Poročila o delu Pavle Štrukelj.

SI MGLC – Mednarodni grafični likovni center:

- SI MGLC – Arhiv grafičnega bienala, 1955, 1959, 1967.

SI AS – Arhiv Republike Slovenije:

- SI AS 1140 – Zavod za mednarodno znanstveno in tehnično sodelovanje Socialistične republike Slovenije, 1952–1991.
- SI AS 1149 – Zavod za mednarodno znanstveno in tehnično sodelovanje SR Slovenije.
- SI AS 1227 – Kardelj Edvard - Krištof, 1926–1990.
- SI AS 1271 – Republiški družbeni svet za mednarodne odnose.
- SI AS 1931 – Republiški sekretariat za notranje zadeve.

UBDA – University of Brighton Design Archives: ICSID Archive:

- Minutes ICSID Executive Board Meeting, 17–18 January 1970, Vienna, 6, ICD/04/1.

Zasebni arhiv Nadje Zgonik.**USTNI VIRI**

- Pričevanje A. B. (r. 1938), Ljubljana, 10. 7. 2021 (prepis hrani avtorica).
- Pričevanje A. J. (r. 1934), Ljubljana, 11. 8. 2021 (pismo hrani avtorica).
- Pričevanje Ž. Š. V. (s. a.), Ljubljana, 15. 8. 2021 (dopis hrani avtorica).

ČASOPISNI VIRI

- Arhitekt: revija za arhitekturo, urbanizem in uporabno umetnost*, Ljubljana, 1951, 1952, 1955.
- Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, Ljubljana, 2021.
- Kultura, časopis za teorijo i sociologiju kulture i kulturalnu politiku*, Beograd, 2012.
- Latin American Perspectives*, Riverside (CA), 1975.

Likovne besede: glasilo Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana, 2007.

Newsweek, New York, 1933–.

Shihata: Shirika la Habari la Tanzania, Dar es Salaam, 1976–1999.

Sinteza, revija za likovno kulturo, Ljubljana, 1973.

The New Republic, New York, 1914–.

Vjesnik Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske, Zagreb, 1940–2012.

LITERATURA

Adajania, Nancy. India Triennale. Referat na raziskovalni delavnici *Multiple Voices – Multiple Temporalities: Imaginaries of Cultural and Political Resistance*. Zagreb, 28. 6. 2021.

Adejanja, Nancy. 'Global' Art: Institutional Anxiety and the Politics of Naming. V: Gerardo Mosquera (ur.). *From Here: Context and Internationalization in Art*. Madrid: La Fabrica, 2012.

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London in New York: Continuum, 2002; London: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.

Ambasz, Emilio (ur.). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. New York: MoMA, 1972.

Angel, Felix (ur.). *A Century of Painting in Panama*. Washington, D. C.: Inter-American Development Bank – Cultural Center, 2004.

Arbeiter, Jana in Milan Brglez. *Prednostni vrstni red: sredstvo pozicioniranja ali (ne) uporabna simbolika?* Ljubljana: Založba Fakultete za družbene vede, 2017.

Arbeiter, Jana. Symbolic Importance of Diplomatic Protocol: Common Heritage and Order of Precedence of Seven Countries of Former Yugoslavia. *Romanian Journal of Political Science* 19, 2019, št. 2, str. 157–174.

Arko, Sara. *Antropologija v službi mednarodnih institucij: Uporaba kulturnoantropoloških konceptov in dognanj v razvojnem sodelovanju, doktorska disertacija*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2016.

Arnautović, Ilija. Dvoje letnic, dve razstavi pohištva. *Arhitekt*, 1955, št. 17, str. 24–25.

Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1997 (1969).

Arshad, Sadia. Artists Who Created Art Movements in Pakistan. *Asian Academic Research Journal of Social Sciences & Humanities* 3, 2016, št. 5, str. 59–75.

Atwood Lawrence, Mark. The Rise and Fall of Nonalignment. V: Robert McMahon (ur.). *The Cold War in the Third World*. Oxford: Oxford University Press, 2013, str. 139–155.

Azrikan, Dmitry. VNIITE, Dinosaur of Totalitarianism or Plato's Academy of Design? *Design Issues* 15, 1999, št. 3, str. 45–77.

Badiou, Alain in Fabien Tarby. *Philosophy and the Event*. Cambridge: Polity Press, 2013.

Badiou, Alain. *Ali je mogoče misliti politiko? / Manifest za filozofijo*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.

Badiou, Alain. *Being and Event*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2018.

Badiou, Alain. Hvalnica ljubezni. *Problemi* 3. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2010.

Badiou, Alain. *Pogoji*. Ljubljana: Založba ZRC, 2006.

Bago, Ivana. Yugoslav Fanonism and a Failed Exit from the (Cultural) Cold War. V: Anselm Franke, Nida Ghouse, Paz Guevara in Antonia Majaca. *Para politics. Cultural Freedom and the Cold War*. Berlin: Sternberg Press in Haus der Kulturen der Welt, 2021, str. 285–293.

Barnhisel, Greg. *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York: Columbia University Press, 2015.

Bauman, Zygmunt. *Socialism: The Active Utopia*. London: George Allen in Unwin Ltd., 1976.

Bebler, Aleš in Vera Bebler. *Otroci zemlje in morja: povest o Indonezijcih*. Ljubljana: Prešernova družba, 1966.

Belaj, Vitomir. *Izvenevropska etnografska zbirka Dušana Kvedra*. Ptuj: Pokrajinski muzej, 1969.

Benčin, Rok. Med *mimesis* in *aisthesis*. V: Jacques Rancière. *Aisthesis: prizori iz estetskega režima umetnosti*. Ljubljana: Maska, 2015, str. 211–219.

Benin, Gabon. Obala slonovače. *Kultura: Časopis za teorijo i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 1980, št. 51–52, str. 171–198.

Berger, Mark T. »After the Third World«: History, destiny and the fate of Third Worldism. *Third World Quarterly* 25, 2004, št. 1, str. 9–39.

Berlot Pompe, Uršula. Topologija virtualnosti in tehnoumetnost. V: *Umetnost med prakso in teorijo; Teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2021, str. 23–44. Dostopno na: <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/view/313/458/6833-1> (pridobljeno 21. 1. 2022).

Berlot, Uršula. *Duchamp in mimesis*. Ljubljana: RI ALUO, 2011.

Bernik, Stane. BIO v prerezu štiridesetih let. *BIO* 19, 2004, str. 11–13.

Black, Alison, Ole Lund in Sue Walker (ur.). *Information Design: Research and Practice*. London: Routledge, 2017.

Blumenfeld, F. J. Slovenes without Marx. *Newsweek*, 7. 2. 1966.

Bogetić, Dragan. *Nesvrstanost kroz istoriju: od ideje do pokreta*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2019.

Bogetić, Dragan. Sukob Titovog koncepta univerzalizma i Sukarnovog koncepta regionalizma na samitu nesvrstanih u Kairu 1964. *Istorija* 20. veka 35, 2017, št. 2, str. 101–118.

Bonsiepe, Gui. Precariousness and Ambiguity: Industrial Design in Dependent Countries. V: Julian Bicknell in Liz McQuiston (ur.). *Design for Need: The Social Contribution of Design*. London: Pergamon Press, 1976, str. 13–19.

Borin, Andreja. Zapuščina Štefke Cobelj v Umetnostni galeriji Maribor. V: Mira Petrovič (ur.). *Zapuščina Štefke Cobelj*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2012, str. 66–73.

Bourriaud, Nicolas. *Altermodern*. London: Tate Publishing, 2009.

Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika; Postprodukcija. Kultura kot scenarij: Kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007.

Boyd Davis, Stephen. Early visualisations of historical time. V: Alison Black, Ole Lund in Sue Walker (ur.). *Information Design: Research and Practice*. London: Routledge, 2017, str. 3–22.

Brglez, Franček (ur.). *Šesta konferenca voditeljev neuvrščenih držav v Havani: govori, dokumenti, resolucije*. Ljubljana: Komunist, 1979.

Broeckmann, Andreas in Yuk Hui (ur.). *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*. Lüneburg: Meson Press, Hybrid Publishing Lab, Centre for Digital Cultures, Leuphana University of Lüneburg, 2015.

Broeckmann, Andreas in Yuk Hui. Introduction. V: Andreas Broeckmann in Yuk Hui (ur.). *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*. Lüneburg: Meson Press, Hybrid Publishing Lab, Centre for Digital Cultures, Leuphana University of Lüneburg, 2015, str. 9–24.

Broz, Josip Tito. *Jugoslavija v boju za neodvisnost in neuvrščenost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.

Brumen, Borut in Nikolai Jeffs. Afrike. V: Borut Brumen in Nikolai Jeffs (ur.). *Afrike*. Ljubljana: Študentska založba, 2001, str. v–xxvii.

Buitrago-Trujillo, Juan-Camilo. The Siege of the Outsiders ALADI. *Journal of Design History* 34, 2020, št. 1, str. 54–68.

Burton, Eric et al. (ur.). *Navigating Socialist Encounters: Moorings and (Dis)Entanglements between Africa and East Germany during the Cold War*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021.

Byrne, Jeffrey James. Africa's Cold War. V: Robert McMahon (ur.). *The Cold War in the Third World*. Oxford: Oxford University Press, 2013, str. 101–123.

Byrne, Jeffrey James. Beyond Continents, Colours, and the Cold War: Yugoslavia, Algeria, and the Struggle for Non-Alignment. *The International History Review* 37, 2015, št. 5, str. 912–932.

Byrne, Oliver. *The Elements of Euclid*. London: William Pickering, 1847.

Cassin, Barbara (ur.). *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Castleman, Riva. Brez naslova. V: *20th International Biennial of Graphic Art*. Ljubljana: MGLC, 1993.

Center za divjo analizo, Ekspozicija. *Problemi* 54, 2016, št. 7/8.

Comenius, Johann Amos. *Orbis Sensualium Pictus*. Nürnberg: J. Endter, 1658.

Couchot, Edmond in Norbert Hillaire. *L'art numérique: comment la technologie vient au monde de l'art*. Pariz: Flammarion, 2003.

Cross, Nigel (ur.). *Design Participation: Proceedings of the Design Research Society's Conference, Manchester, September 1971*. London: Academy Editions, 1972.

Cvjetičanin, Biserka, Nada Švob-Đokić in Jordan Jelić. *Kultura i novi međunarodni ekonomski poredak*. Beograd: Jugoslovenska komisija za saradnju s Uneskom, 1982.

Cvjetičanin, Biserka. *Projekcija dugoročne prosvjetno-kulturne suradnje Jugoslavije sa zemljama u razvoju (skraćena verzija)*. Zagreb: Institut za zemlje u razvoju, 1976.

Čavoški, Jovan. Od Alpa do Himalaja: ambasador Dušan Kveder i razvoj jugoslovensko-indijskih odnosa. *Annales* 24, 2014, št. 4, str. 625–636.

Čelebić, Marina. Galerija umetnosti neuvrščenih država »Josip Broz Tito«. V: Tamara Soban (ur.). *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*. Ljubljana: Moderna galerija, 2019, str. 95–96.

Černe Oven, Petra in Barbara Predan (ur.). *Storitveno in informacijsko oblikovanje*. Ljubljana: Društvo Pekinpah, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2010.

Černe Oven, Petra in Cvetka Požar (ur.). *On Information Design*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Društvo Pekinpah, Ljubljana 2016.

Čopič, Špelca. Ob deseti mednarodni grafični razstavi v Ljubljani. *Sinteza* 10, 1973, št. 28/29, str. 56–57.

Čuček, Janez. *Med Kubo in Indijo*. Ljubljana: Borec, 1983.

Day, Tony in Maya Liem (ur.). *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*. Ithaca: Cornell University Press, 2010.

Deleuze, Gilles in Félix Guattari. *Kaj je filozofija?* Ljubljana: Študentska založba, 1999.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Pariz: Minuit, 1986.

Deleuze, Gilles. *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina, 1998.

Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.

Denegri, Ješa. *Razlozi za drugo liniju: za novu umetnost sedamdesetih*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

Derganc, Ciril. *Na morjá široki cesti: potopisni spomini pomorščaka*. Maribor: Kapital, 2004.

Dimitrijević, Duško in Jovan Čavoški (ur.). *The 60th Anniversary of the Non-Aligned Movement*. Belgrade: Institute of International Politics and Economics, 2021.

Dinkel, Jürgen, Steffen Fiebrig in Frank Reichherzer (ur.). *Nord/Süd: Perspektiven auf eine globale Konstellation*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2020.

Dinkel, Jürgen. *Die Bewegung Bündnisfreier Staaten: Genese, Organisation und Politik 1927–1992*. Berlin: De Gruyter, 2015.

- Dinkel, Jürgen. *The Non-Aligned Movement: Genesis, Organization and Politics (1927–1992)*. Leiden, Boston: Brill, 2019.
- Djagalov, Rosen. *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema Between the Second and the Third Worlds*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2020.
- Dolar, Mladen et al. *Ni spolnega razmerja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2012.
- Dragostinova, Teodora. *The Cold War from the Margins: A Small Socialist State on the Global Cultural Scene*. Ithaca: Cornell University Press, 2021.
- Drnovšek, Janez. *Moja resnica: Jugoslavija 1989 – Slovenija 1991*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1996, str. 85.
- Engelhardt, Yuri. Graphics with a cause, and universal principles for visualizing information. V: Petra Černe Oven in Cvetka Požar (ur.). *On Information Design*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Društvo Pekinpah, 2016, str. 17–34.
- Faizullaev, Alisher. Diplomacy and Symbolism. *The Hague Journal of Diplomacy*, 2013, št. 8, str. 91–114.
- Fernandes, Myra A., Jeffrey D. Wammes in Melissa E. Meade. The Surprisingly Powerful Influence of Drawing on Memory. *Current Directions in Psychological Science* 27, 2018, št. 5, str. 302–308.
- Fosler-Lussier, Danielle. *Music in America's Cold War Diplomacy*. Berkeley: University of California Press, 2015.
- Foucault, Michel. Kaj je avtor? V: *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, 1995.
- Foucault, Michel. *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Franke, Anselm et al. (ur.). *Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War*. Berlin: Sternberg Press, 2021.
- Frankel, Felice in Angela DePace. *Visual Strategies. A Practical Guide to Graphics for Scientists and Engineers*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Frelih, Marko in Anja Koren. Obdobje gibanja neuvrščenih – priložnost za nastanek afriških zbirk v Sloveniji. V: Bojana Rogelj Škafar (ur.). *Afrika in Slovenija: preplet ljudi in predmetov*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2017, str. 7–23.
- Frelih, Marko, Brigita Rajšter in Blaž Verbič. *Afrika treh muzejev: katalog občasne razstave*. Ljubljana, Slovenj Gradec, Velenje: Slovenski etnografski muzej, Koroški pokrajinski muzej in Muzej Velenje, 2019.
- Frelih, Marko. Anton Petkovšek. V: Nena Židov (ur.). *Med naravo in kulturo: vodnik po stalni razstavi Slovenskega etnografskega muzeja*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2008, str. 155.
- Fuller, R. Buckminster. *Priročnik za vesoljsko ladjo Zemlja*. Ljubljana: Pekinpah, 2016.
- Gabrič, Aleš. Slovenian familiarization with Japan and the Japanese. V: Žarko Lazarevič, Nobuhiro Shiba in Kenta Suzuki (ur.). *The 20th century through historiographies and*

textbooks: chapters from Japan, East Asia, Slovenia and Southeast Europe. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2018, str. 149–175.

Gabrič, Aleš. *Slovenska agitpropovska kulturna politika: 1945–1952*. Ljubljana: Mladika, 1991.

Galloway, Alexander in Eugene Thacker. *The Exploit, A Theory of Networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Galloway, Alexander. *The Interface Effect*. Cambridge in Malden: Polity Press, 2012.

Getlein, Frank. Out of Yugoslavia. *The New Republic*, 12. 2. 1966.

Gnamuš, Marijan (ur.). *Katalog BIO*. Ljubljana: Sekretariat Bienala industrijskega oblikovanja, 1966.

Godelier, Maurice. *Uganka daru*. Ljubljana: Študentska založba, 2006.

Grafenauer, Petja. Grafični bienale, z vami vse od leta 1955. V: Deborah Cullen. *Interruption. The 30th Biennial of Graphic Arts Ljubljana*. London: Black Dog Publishing, 2013, str. 11–35.

Grgič, Vinko. *Pomorščakov kruh*. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2007.

Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Gupta, Akhil. The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism. *Cultural Anthropology* 7, 1992, št. 1, str. 63–79.

Hall, Stuart. Delo reprezentacije. V: Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt (ur.). *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 33–96.

Hall, Stuart. *Kulturne študije 1983 – Teoretska zgodovina*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2018.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Thousand Oaks in New Delhi: SAGE, 1997.

Hallward, Peter. Badiou: *A Subject to Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Hilliard, Bruce, Jocelyn Armarego, Andrew Turk in Tanya McGill. Delivering A Unified Design Model (UDM) – To Align Design To The Way The Human Brain Processes Visual Information. *Journal of Teaching and Education* 6, 2017, št. 2, str. 215–232.

Horn, Robert E. *Visual Language: Global Communication for the 21st Century*. Bainbridge Island, WA: MacroVU, Inc., 1998.

Hudales, Jože. František Foit in njegova zbirka afriške umetnosti v Velenjskem muzeju. *Glasnik SED* 40, 2000, št. 1–2, str. 72–78.

Hudales, Jože. *František Foit. Zbirka afriške umetnosti*. Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, 1998.

Hudek, Antony. From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immateriaux. V: *30 Years after Les Immateriaux: Art, Science, and Theory*. Lüneburg: Meson Press, 2015, str. 71–91.

Iacob, Bogdan Christian. Southeast by Global South: The Balkans, UNESCO, and the Cold War. V: James Mark, Artemy M. Kalinovsky in Steffi Marung (ur.). *Alternative Globalizations: Eastern Europe and the Postcolonial World*. Bloomington: Indiana University Press, 2020, str. 251–270.

ICSID News, ICSID, julij/avgust 1980.

Ihde, Don. *Postphenomenology and Technoscience*. New York: SUNY Press, 2009.

Ivanšek, France. I. razstava pohištva v Ljubljani: dobra lekcija za proizvajalce in oblikovalce. *Arhitekt*, 1952, št. 5, str. 28–32.

Ivanšek, France. Oblikovanje v industriji. *Arhitekt*, 1951, št. 1, str. 26–29.

Jakovina, Tvrtko. *Američki komunistički saveznik. Hrvati, Titova Jugoslavija i Sjedinjene američke države 1945-1955*. Zagreb: Profil international, Srednja Europa, 2003.

Jakovina, Tvrtko. *Budimir Lončar. Od Preka do vrha svijeta*. Zaporešić: Fraktura, 2020.

Jakovina, Tvrtko. Narodni kapitalizam protiv narodnih demokracija. Američki super-market na Zagrebačkom velesajmu 1957. V: Damir Agičić. *Zbornik Mire Kolar-Dimitrijević*. Zagreb: FF Press, 2003, str. 469–479.

Jakovina, Tvrtko. Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974. V: Ljiljana Kolečnik (ur.). *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2012, str. 7–52.

Jakovina, Tvrtko. *Socijalizam na američkoj pšenici (1948–1963)*. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.

Jakovina, Tvrtko. *Treća strana Hladnog rata*. Zagreb: Fraktura, 2011.

Jakovljević, Branislav. *Učinki odtujitve: performans in samoupravljanje v Jugoslaviji, 1945–1991*. Ljubljana: Maska, 2021.

Jemuović, Rodoljub in Avguštin Lah. *Naučna, tehnička i kulturna saradnja Jugoslavije sa zemljama u razvoju*. Ljubljana: Centar za proučavanje saradnje sa zemljama u razvoju pri FSPN, 1972.

Kavčič, Bogdan. *Sociologija dela*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.

Keller, Goroslav. *Dizajn*. Zagreb: Vjesnik, 1975.

Keller, Goroslav. Kongres bez freed-backa. *Čovjek i prostor*, 1975, št. 273, str. 18–19.

Kirn, Gal. Jugoslovska revolucija skozi tri partizanske prelome. *Časopis za kritiko znanosti* 45, 2017, št. 269, str. 316–332.

Kolečnik, Ljiljana (ur.). *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2012.

Kolečnik, Ljiljana. Konfliktne vizije moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost. V: Ljiljana Kolečnik (ur.). *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2012, str. 127–208.

Kolešnik, Ljiljana. Practices of Yugoslav Cultural Exchange with Non-aligned Countries. V: Paul Stubbs (ur.). *Socialist Yugoslavia and the Non-Aligned Movement: Social, Cultural, Political and Economic Imaginaries*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2022.

Kos, Tone. *Ignac Golob: prototip poklicnega diplomata: magistrsko delo*. Kranj: Fakulteta za državne in evropske študije, 2016.

Kosu, Bazil. Perspektive i svrha kulturne saradnje nesvrstanih. *Kultura: Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, 1980, št. 51–52, str. 99–114.

Kržišnik, Zoran (ur.). *12. mednarodni bienale grafike*. Ljubljana: Sekretariat za prireditev bienal in mednarodnih grafičnih razstav, 1977.

Kržišnik, Zoran. Uvod. V: *II. mednarodna grafična razstava, Ljubljana 1957*. Ljubljana: Sekretariat za organizacijo mednarodnih razstav v Ljubljani, 1957.

Kuhar, Boris et al. *Afriška zbirka prof. Františka Foita*. Velenje: Kulturni center Velenje, 1976.

Kuhar, Boris. *Foitova zbirka črnske umetnosti*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1971.

Kunzle, David. Public Graphics in Cuba: A Very Cuban Form of Internationalist Art. *Latin American Perspectives* 2, 1975, št. 4, str. 89–110.

Lamberger Khatib, Maja. *Arabski klub v Sloveniji: prostor redefiniranja družbenih identifikacij: doktorska disertacija*. Ljubljana, 2010.

Laqua, Daniel. Transnational intellectual cooperation, the League of Nations, and the problem of order. *Journal of Global History* 6, 2011, št. 2, str. 223–247. Dostopno na: https://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/5055/1/laqua_transnationalcooperation.pdf (pridobljeno 25. 2. 2022).

Lara-Betancourt, Patricia. Beltran, Felix (1938–). V: Clive Edwards. *The Bloomsbury Encyclopedia of Design*. London: Bloomsbury, 2016, str. 158.

Lasbafer, Franček. Afrika v očeh poznavalca Franca Tretjaka. *Odsevanja: revija za leposlovje in kulturo*, 2004, št. 53–54, str. 72.

Lazić, Milorad. Arsenal of the Global South: Yugoslavia's Military Aid to Nonaligned Countries and Liberation Movements. *Nationalities Papers* 49, 2021, št. 3, str. 428–445.

Les immatériaux. Album et Inventaire catalogue. Pariz: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.

Ličina, Marija. *Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan*. Beograd: Muzej afričke umetnosti, 2011.

Lillemoose, Jacob. Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks. V: Joasia Krysa (ur.). *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of Network Systems*. New York: Autonomedia, 2006, str. 117–139.

Lima, Manuel. *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

- Liva, Walter (ur.). *Sguardi sull'Africa*. San Vito al Tagliamento: Assessorato ai beni e alle attività culturali, 2010.
- Lovejoy, Margot. *Digital Currents, Art in the Electronic Age*. London: Routledge, 2005.
- Liotard, Jean-François in Thierry Chaput (ur.). *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 1: Épreuves d'écriture*. Pariz: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.
- Liotard, Jean-François in Thierry Chaput (ur.). *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 2: Album et Inventaire*. Pariz: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.
- Liotard, Jean-François. After Six Months of Work... (1984). V: *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*. Lüneburg: Meson Press, 2015, str. 29–66.
- Liotard, Jean-François. Argument 2: l'immatérialité. V: *Les Immatériaux. Invitation Press: Pourquoi »Immatériaux«...* Pariz: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, str. 3–4.
- Liotard, Jean-François. *L'Inhumain: Causeries sur le temps*. Pariz: Editions Galilée, 1988 [ang. prevod: Lyotard, Jean-François. *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford: Stanford University Press, 1991].
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Pariz: Minuit, 1979.
- Liotard, Jean-François. Something like: Communication... without Communication. V: *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford, Kalifornija: Stanford University Press, 1991, str. 108–118.
- Mächtig, Saša J. Metamorfoze. *Sinteza*, 1969, št. 13–14, str. 13–22.
- Mächtig, Saša J. Ravnikar in design. V: France Ivanšek (ur.). *Hommage a Edvard Ravnikar: 1907–1993*. Ljubljana: France in Marta Ivanšek, 1995, str. 245–260.
- Maček, Jure. Osebni fond Cobelj Štefka v Pokrajinskem arhivu Maribor. V: Mira Petrovič (ur.). *Zapuščina Štefke Cobelj*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2012, str. 47–61.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Marinac, Bogdana. Neevropska dediščina v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran. *Glasnik SED* 60, 2020, št. 1, str. 7–21.
- Marinšek, Marjan. *Batik: katalog podarjene zbirke*. Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, 1982.
- Marinšek, Marjan. Batik. V: Jože Hudales in Marjan Marinšek (ur.). *Velenjski grad in njegove zbirke*. Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, 1984, str. 43–44.
- Mauss, Marcel. *Esej o daru in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1996.
- Medosch, Armin. *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.
- Merhar, Teja. Kartografija mednarodnega sodelovanja SFR Jugoslavije z državami v razvoju. V: Tamara Soban (ur.). *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*. Ljubljana: Moderna galerija, 2019, str. 126–130.

Merhar, Teja. Mednarodno kulturno sodelovanje Jugoslavije z državami članicami gibanja neuvrščenih. V: Tamara Sobarn (ur.). *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*. Ljubljana: Moderna galerija, 2019, str. 43–68.

Messell, Tania. Design Across Borders: The Establishment of the International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), 1953–1960. *Blucher Design Proceedings*. Taipei: ICDHS 1, 2016, št. 1, str. 131–137.

Messell, Tania. Globalization and Design Institutionalization: ICSID's XIth Congress and the Formation of ALADI, 1979. *Journal of Design History* 32, 2018, št. 1, str. 88–104.

Mikuž, Jure. *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*. Ljubljana: Moderna galerija, 1995.

Momčilović Jovanović, Aleksandra. Darovi Titu – Egipat u fondu Muzeja istorije Jugoslavije. V: Emilia Epštajn (ur.). *Egipat u sećanju Srbije / Egypt Remembered by Serbia*. Beograd: Muzej afričke umjetnosti, 2011/2013, str. 65–76.

Osei-Opare, Nana. Uneasy Comrades: Postcolonial Statecraft, Race, and Citizenship, Ghana-Soviet Relations, 1957–1966. *Journal of West African History* 5, 2019, št. 2, str. 85–111.

Osolnik, Bogdan. *Jugoslavija v gibanju neuvrščenih*. Ljubljana: Zavod SR Slovenije za šolstvo, 1981.

Palaić, Tina in Bojana Rogelj Škafar. Slovenski Afričani: o njihovih osebnih predmetih v prepletu identitet. *Etnolog* 27, 2017, št. 78, str. 39–63.

Palaić, Tina in Rajko Muršič. Etnološko raziskovanje in muzejsko predstavljanje neevropskih ljudstev v Sloveniji v drugi polovici dvajsetega stoletja. V: Sarah Lunaček Brumen, Tina Palaić in Maja Veselič (ur.). *Prepletenost svetov: zgodovine in refleksije neevropskih raziskav v Sloveniji*. Ljubljana: Zupaničeva knjižnica, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, 2022 [v tisku].

Palaić, Tina. Muzej neevropskih kultur v Goričanah: prakse pridobivanja zunajevropskih zbirk, povezanih z gibanjem neuvrščenih. *Etnolog* 29, 2019, št. 80, str. 185–208.

Palaić, Tina. Pavla Štrukelj, kustodinja za neevropske kulture v Slovenskem etnografskem muzeju med letoma 1955 in 1990. *Glasnik SED* 60, 2020, št. 1, str. 22–40.

Panić, Ana in Jovana Nedeljković (ur.). *Prometheans of the New Century*. Beograd: Muzej Jugoslavije, 2021.

Panić, Ana. Yugoslavia and India – The Cultural Sector of Foreign Policy. V: Ana Panić in Jovana Nedeljković (ur.). *Prometheans of the New Century*. Beograd: Muzej Jugoslavije, 2021, str. 104–117.

Papanek, Victor. *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1992.

Paul, Christiane. *Digital Art. Revised and Expanded Edition*. New York: Thames and Hudson, 2003–2008.

Paulmann, Johannes. *Auswärtige Repräsentationen: Deutsche Kulturdiplomatie nach 1945*. Köln: Böhlau, 2005.

Petrovič, Mira. Cultures of two worlds: Štefka Cobelj's contribution to the establishment of museum collections in Slovenia and Somalia. *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals*, 2020, str. 1–23.

Petrovič, Mira. Dr. Štefka Cobelj (1923–1989). V: Mira Petrovič (ur.). *Zapuščina Štefke Cobelj*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2012a, str. 12–37.

Petrovič, Mira. Zapuščina Štefke Cobelj v Pokrajinskem muzeju Celje – darilo Štefke Cobelj Celju. V: Mira Petrovič (ur.). *Zapuščina Štefke Cobelj*. Ptuj: Knjižnica Ivana Potrča, 2012b, str. 62–65.

Phillips, Victoria. *Martha Graham's Cold War: The Dance of American Diplomacy*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2020.

Pirjevec, Jože. *Tito in tovariši*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.

Pisanec, Anuša. *František Foit: po poteh akademskega kiparja, zbiratelja in laičnega etnologa v Afriki: magistrsko delo*. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2016.

Piškur, Bojana (ur.). *Južna sazviježda: poetike nesvrstanih*. Reka: Galerija Filodrammatica, 2021.

Piškur, Bojana in Teja Merhar. Tretji svet: grafike iz neuvrščenih držav na mednarodnih grafičnih bienalnih razstavah v Ljubljani med letoma 1961 in 1991. *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*. Ljubljana: Moderna galerija, 2018, str. 163–166.

Piškur, Bojana. Južna ozvezdja: druge zgodovine, druge modernosti. V: Tamara Soban (ur.). *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*. Ljubljana: Moderna galerija, 2019, str. 9–21.

Pivk, Breda. *Afriške maske skozi Petkovškovo zbirko: seminarska naloga I in II*. Ljubljana, 1992.

Popper, Frank. *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.

Poročilo o znanstveno-tehničnem, prosvetnem in kulturnem sodelovanju SR Slovenije s tujino v letu 1980. Ljubljana: Zavod SR Slovenije za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje, 1981.

Poročilo o znanstveno-tehničnem, prosvetnem in kulturnem sodelovanju SR Slovenije s tujino v letu 1982. Ljubljana: Zavod SR Slovenije za mednarodno znanstveno, tehnično, prosvetno in kulturno sodelovanje, 1983.

Potter, Mary C., Brad Wyble, Carl Erick Hagmann in Emily S. McCourt. Detecting meaning in RSVP at 13 ms per picture. *Attention Perception & Psychophysics*, 2014, št. 76, str. 270–279.

Prashad, Vijay. *The Darker Nations: A People's History of the Third World*. New York in London: New Press, 2007.

Prevodi strane književnosti u Jugoslaviji, 1945–1985. *Jugoslovenski pregled* 31, 1987, št. 10, str. 459–474.

Priestley, Joseph. *A Chart of Biography*. London: J. Johnson, St. Paul's Church Yard, 1765.

Program Saveza komunista Jugoslavije donesen na sedmom kongresu Saveza komunista Jugoslavije 22.–26. travnja 1958. Beograd: Izdavački centar Komunist, 1988, str. 245.

Quaranta, Domenico. *Onkraj novomedijske umetnosti*. Ljubljana: Aksioma, 2014.

Radonjić, Nemanja. »From Kragujevac to Kilimanjaro«: Imagining and re-imagining Africa and the self-perception of Yugoslavia in the travelogues from socialist Yugoslavia. *Godišnjak za društvenu istoriju* 23, 2016, št. 2, str. 55–89.

Radonjić, Nemanja. A Nonaligned Continent: Africa in the Global Imaginary of Socialist Yugoslavia. V: Paul Stubbs (ur.). *Socialist Yugoslavia and the Non-Aligned Movement: Social, Cultural, Political and Economic Imaginaries*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2022 [v tisku].

Rajak, Svetozar. »Companions in misfortune«: From passive neutralism to active uncommitment – the critical role of Yugoslavia. V: Sandra Bott et al. (ur.). *Neutrality and Neutralism in the Global Cold War. Between or within the blocs?* London, New York: Routledge, 2016, str. 72–89.

Rajšter, Brigita. Dr. Franc Tretjak in njegova afriška zbirka v Koroškem pokrajinskem muzeju. V: Marko Freljih et al. *Afrika treh muzejev. Katalog občasne razstave*. Ljubljana, Slovenj Gradec in Velenje: Slovenski etnografski muzej, Koroški pokrajinski muzej, Muzej Velenje, 2019.

Ramadan, A. Dina. The Alexandria Biennale and Egypt's Shifting Mediterranean. V: Adam J. Goldwyn in Renée M. Silverman (ur.). *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*. New York: Palgrave, 2016.

Ramšak, Jure. Poskus drugačne globalizacije: slovensko gospodarstvo in dežele v razvoju 1970–1990. *Acta Histriae* 23, 2015, št. 4, str. 765–782.

Rancière, Jacques. *Aisthesis: prizori iz estetskega režima umetnosti*. Ljubljana: Maska, 2015.

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.

Rancière, Jacques. Je čas emancipacije minil? *Filozofski vestnik* 33, 2012, št. 1, str. 133–145.

Rancière, Jacques. *Nerazumevanje: politika in filozofija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005.

Ravnikar, Edvard. *Design*. Ljubljana: društvo Pekinpah, 2017.

Raworth, Kate. *Doughnut Economics: Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*. New York: Random House Business Books, 2018.

Reedy, Patrick. Keeping the Black Flag Flying: Anarchy, Utopia and the Politics of Nostalgia. *Sociological Review Monograph* 50, 2002, št. 2, str. 169–188.

Repe, Božo. Vpliv zahodnih držav na domači sceni. V: Jasna Fischer et al. (ur.). *Jugoslavija v hladni vojni / Yugoslavia in the Cold War*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino in Toronto: University, 2000, str. 361–366.

Rock, David. *Your Brain at Work. Strategies for Overcoming Distraction, Regaining Focus, and Working Smarter All Day Long*. New York: Harper Collins, 2009.

Rogelj Škafar, Bojana (ur.). *Afrika in Slovenija: preplet ljudi in predmetov*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2017.

- Rojas-Sotelo, Miguel. Havana Biennale. Referat na raziskovalni delavnici *Multiple Voices – Multiple Temporalities: Imaginaries of Cultural and Political Resistance*. Zagreb, 28. 6. 2021.
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies – An Introduction to Researching With Visual Materials*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapur, Washington, D. C.: Sage, 2012.
- Sanoff, Henry. *Three Decades of Design and Community*. North Carolina: NC State University, 2003.
- Schumacher, E. F. *Small Is Beautiful: A Study of Economics As If People Mattered*. London: Vintage Books, 1993.
- Selinić, Slobodan. Savez književnika Jugoslavije i nesvrstane zemlje od kraja pedesetih do početka osamdesetih godina 20. veka. *Istorija 20. veka* 37, 2019, št. 1, str. 175–192.
- Shaw, Tony in Denise J. Youngblood. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence: University Press of Kansas, 2010.
- Simonič Roškar, Monika. »Potresajoče bambusove palčke«, »tisti, ki ukrade srce« in še nekatera druga neevropska glasbila v Pokrajinskem muzeju Ptuj - Ormož. V: Martin Šteiner (ur.). *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj - Ormož*. Ptuj: Pokrajinski muzej Ptuj - Ormož, 2013, str. 257–271.
- Slaček Brlek, Sašo. Yugoslavia's commitment to third-worldism in the struggle for a new world order. *Kurswechsel*, 2020, št. 3, str. 26–34.
- Sladojević, Ana. Beyond the Photographic Frame: Interpretation of Photographs from the Museum of Yugoslavia's Collection in a Contemporary Context. V: Radina Vučetić in Paul Betts (ur.). *Tito in Africa: Picturing Solidarity*. Belgrade: Museum of Yugoslavia, 2017, str. 93–125.
- Sladojević, Ana. Muzej afričke umetnosti i njegov antikolonijalni diskurs. *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturalnu politiku* 3, 2012, št. 43, str. 92–103.
- Soban, Tamara (ur.). *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih – katalog razstave*. Ljubljana: Moderna galerija, 2019.
- Spaskovska, Ljubica. Comrades, Poets, Politicians – Aco Šopov, Léopold Sédar Senghor and the Cultural Politics of Non-Alignment: referat na raziskovalni delavnici *Towards a Conjunctural Political Economy of Non-Alignment and Cultural Politics*. Reka, 27.–29. 9. 2021.
- Srejšević, Dragoslav in Dragan M. Jeremić. *Muzeji Jugoslavije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- Stepančič, Lilijana. Pionir sprememb: države iz Afrike na grafičnih bienalih v Ljubljani med letoma 1955 in 1991. *Likovne besede*, 2020, št. 115, str. 52–63.
- Stepančič, Lilijana. Zgrešene klofute: sodobna umetnost Sovjetske zveze in držav tretjega sveta na ljubljanskih grafičnih bienalih. *Likovne besede* 22, 2007, št. 81/82, str. 32–45.
- Stiegler, Bernard. *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir, Entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems*. Pariz: Mille et une nuits, 2008.

Stiegler, Bernard. *The Shadow of the Sublime: On Les Immatériaux. V: 30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*. Lüneburg: Meson Press, 2015, str. 147–157.

Strani državljani na studijama i usavršavanju u Jugoslaviji. *Jugoslovenski pregled* 24, 1980, št. 6, str. 247–250.

Stubbs, Paul. Yugocentrism and the Study of the Non-Aligned Movement: Towards a Decolonial Historiography. *History in Flux* 3, 2021, št. 3, str. 133–155.

Subotić, Jelena in Srđan Vučetić. Performing solidarity: whiteness and status-seeking. *Journal of International Relations and Development* 22, 2019, str. 722–743.

Sunderason, Sanjukta. Trans-Imaginarities of Decolonization: Three Frames for the Art of Lotus: Afro-Asian Writings. V: Hildegund Amanshauser in Kimberly Bradley (ur.). *Navigating the Planetary: A guide to the planetary art world—its past, present, and potentials*. Dunaj: Verlag für moderne Kunst, 2020.

Susanka, Thomas M. in Olaf Kramer. Introduction: Knowledge Design – Visual Rhetoric in Science Communication. *Design Issues* 37, 2021, št. 4, str. 4.

Škodlar-Vujić, Živa (ur.). *14. mednarodni grafični bienale*. Ljubljana: Sekretariat za prireditve bienal in mednarodnih grafičnih razstav, 1981.

Škrjanec, Breda. *Zgodovina ljubljanskih mednarodnih bienalov*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993.

Štrukelj, Pavla. Afriška zbirka Františka Foita. V: Jože Hudales in Marjan Marinšek (ur.). *Velenjski grad in njegove zbirke*. Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, 1984, str. 15–30.

Štrukelj, Pavla. *Ljudska umetnost Indonezije*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1964.

Štrukelj, Pavla. Neevropske zbirke v Muzeju Goričane. *Slovenski etnograf* 31, 1980/82, str. 125–158.

Šuvaković, Miško. Nacionalni realizam i medijska snaga tehno-kapitalizma. Intervjuvala Jaka Babnik in Miha Colner. *Vaje v slogu / Exercises in Style*. Ljubljana: RostFrei Publishing, december 2021.

Taborda, Felipe in Julius Wiedemann (ur.). *Latin American Graphic Design*. Köln: Taschen, 2008.

Terčelj, Marija Mojca. *Iz dežele sončnega sijaja in mesečevih senc: Beblerjeva indonezijska zbirka*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 1998.

Thomas, Darryl C. *The Theory and Practice of Third World Solidarity*. Westport: Praeger, 2001.

Tlostanova, Madina in Tony Fry. *A New Political Imagination: Making the Case*. London: Routledge, 2020.

Tretjak, Franc. *Iz črne kuhinje na luno*. Slovenj Gradec: Koroški pokrajinski muzej, 2012.

Tretjak, Franc. *Korenine zla: Afriške slike 1, Egipt, Etiopija, Gvineja*. Ljubljana: Karantanija, 1995.

Tretjak, Franc. *Korenine zla: Afriške slike 2, Benin, Togo, Gana, Burkina Fasso, Niger, Nigerija, Mali, Kenija, Tanzanija, Senegal, Gambija, Kapverdski otoki, Gvineja Bissau, Alžirija, Jemen*. Ljubljana: Karantanija, 1995.

Tretjak, Franc. *Vodič po Tretjakovi afriški zbirki: Umetnostni paviljon v Slovenj Gradcu*. Slovenj Gradec: Umetnostni paviljon, 1986.

Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990.

Tufte, Edward. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press, 1983.

Twyman, Michael. The Significance of Isotype. V: *Graphic Communication through Isotype*. Reading: University of Reading, 1975, str. 7–17.

Učešće Jugoslavije na XXI zasedanju Generalne konferencije Uneska. *Jugoslovenski pregled* 24, 1980, št. 11–12, str. 435–444.

Valentinič Furlan, Nadja. Boris Kuhar in etnološki film. *Etnolog* 29, 2019, št. 80, str. 159–183.

Vardjan, Maja (ur.). *Saša J. Mächtig: sistemi, strukture, strategije*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2016.

Vardjan, Maja. Metamorfoze sistema Kiosk K67. V: Maja Vardjan (ur.). *Saša J. Mächtig: sistemi, strukture, strategije*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2016, str. 38–50.

Vaupotič, Aleš in Narvika Bovcon. Visualization of the *WomenWriters* Database: Interdisciplinary Collaboration Experiments 2012–2015. V: Katja Mihurko Poniž (ur.). *Reception of Foreign Women Writers in the Slovenian Literary System of the Long 19th Century*. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici, 2017, str. 72–122.

Vázquez, Rolando. *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund, 2020.

Velikonja, Mitja. Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in post-Socialist Countries. *East European Politics and Societies* 23, 2009, št. 4, str. 535–551.

Velikonja, Mitja. *Rock'n'Retro – New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia*. Ljubljana: Sophia, 2013.

Velikonja, Mitja. The Past with a Future: The Emancipatory Potential of Yugonostalgia. V: Srdja Pavlović in Marko Živković (ur.). *Transcending Fratricide – Political Mythologies, Reconciliations, and the Uncertain Future in the Former Yugoslavia*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2013, str. 109–128.

Velikonja, Mitja. *Titostalgia – A Study of Nostalgia for Josip Broz*. Ljubljana: MediaWatch, Mirovni inštitut, 2008.

Verbič, Blaž in Adela Jünová Macková. František Foit – Czech scholar and African explorer. *Práce z dějin Akademie věd* 11, 2019, št. 2, str. 23–48.

Verbič, Blaž. *Afrika 1931: Foitovi in Baumovi fotografski zapisi na steklu*. Velenje: Muzej Velenje, 2016.

Verbič, Blaž. František Foit – iz Češke v Afriko, iz Afrike v Slovenijo. V: Silvo Grmovšek, Jože Hudales in Tone Ravnar (ur.). *Zbornik 2018–2019. Zbirka Šaleški razgledi*. Velenje: Knjižnica Velenje, 2019, str. 183–220.

Vermeulen, Timotheus in Robin van den Akker. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, 2010. Dostopno na: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (pridobljeno 10. 2. 2022)

Videkanić, Bojana. *Nonaligned Modernism: Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2019 in 2020.

Volfand, Jože. *Naši obrazi v Afriki*. Ljubljana: Borec, 1982.

Vratuša, Anton. *Profili nevrščenosti*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti in Državna založba Slovenije, 1980.

Vu, Tuong in Wongsurawat, Wasana (ur.). *Dynamics of the Cold War in Asia: Ideology, Identity, and Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

Vučetić, Radina in Paul Betts (ur.). *Tito in Africa: Picturing Solidarity*. Beograd: Muzej Jugoslavije, 2017.

Vučetić, Radina. Džez je sloboda: džez kao američko propagandno oružje u Jugoslaviji. *Godišnjak za društvenu istoriju* 16, 2009, št. 3, str. 81–101.

Vučetić, Radina. Kauboji u partizanskoj uniformi. Američki vesterni i partizanski vesterni u Jugoslaviji šezdesetih godina 20. veka. *Tokovi istorije*, 2010, št. 2, 130–151.

Vučetić, Radina. Rokenrol na zapadu istoka – slučaj Džuboks. *Godišnjak za društvenu istoriju* 13, 2007, št. 1–3, str. 71–87.

Vučetić, Radina. Uspostavljanje jugoslovenske filmske saradnje s Afrikom. *Godišnjak za društvenu istoriju* 24, 2017, št. 2, str. 57–81.

Vučetić, Radina. We Shall Win: Yugoslav Film Cooperation with FRELIMO. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2019, št. 118, str. 131–150.

Weibel, Peter. The Development of Light Art. V: Peter Weibel in Gregor Jansen (ur.). *Light Art From Artificial Light: Light as A Medium in the Art of the 20th and 21st Centuries*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2006, str. 86–223.

Woodham, Jonathan M. *Twentieth-Century Design*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Wulf, Andrew. *U.S. International Exhibitions during the Cold War: Winning Hearts and Minds through Cultural Diplomacy*. London: Rowman & Littlefield, 2015.

Xu, Lanjun. The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s. *Modern Chinese Literature and Culture* 29, 2017, št. 1, str. 239–282.

Zabel, Igor. Intimacy and Society: Post-communist or Eastern Art? V: Igor Španjol (ur.). *Contemporary Art Theory*. Zürich: JRP Ringier, Dijon: Les presses du réel, 2012, str. 80–109.

Zgonik, Nadja. Jugoslovenska socialistična umetnost na ameriškem trgu. Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 44, 2021, št. 283, str. 30–43.

Zhangshen, Lu. *Chinese Masters of the 20th Century Volume 3: Art of Huang Zhou*. Adelaide: ATF Press, 2013.

Zitzewitz, Karin. Clement Greenberg in India: A Recursive History. V: Anselm Franke et al. (ur.). *Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War*. Berlin: Sternberg Press, 2021.

Žerovc, Beti. Zoran Kržišnik: o kombinacijah. *Likovne besede* 22, 2007, št. 81/82, str. 24–31.

Žižek, Slavoj. *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London: Verso Press, 2014.

Žižek, Slavoj. Začetek, dogodek, padec. *Problemi* 51, 2013, št. 3/4, str. 213–235.

ELEKTRONSKI VIRI

6th Summit Conference of Heads of State or Government of the Non-Aligned Movement. Dostopno na http://cns.miis.edu/nam/documents/Official_Document/6th_Summit_FD_Havana_Declaration_1979_Whole.pdf (pridobljeno 10. 12. 2021).

Adanja Polak, Mira. *Ekskluzivno – Iz ormara Jovanke Broz*. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=JB1WVYFZTC4&t=589s> (pridobljeno 27. 1. 2022).

Bebler, Aleš (1907–1981) – *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Dostopno na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1001800/#novi-slovenski-biografski-leksikon> (pridobljeno 22. 1. 2022).

Berríos, María. Struggle as Culture: The Museum of Solidarity, 1971–73. *Afterall Journal*, št. 44 (2017). Dostopno na: <https://www.afterall.org/article/-struggle-as-culture-the-museum-of-solidarity-1971-73> (pridobljeno 12. 7. 2021).

Bødker, Sussane. Creating Conditions for Participation: Conflicts and Resources in Systems Development. *Human-Computer Interaction*, št. 3 (1996), str. 215–236. Dostopno na: https://doi.org/10.1207/s15327051hci1103_2 (pridobljeno 7. 1. 2022).

Bosma, Josephine. Post-digital is post-screen. Arnheim's Visual Thinking applied to Art in the Expanded Digital Media Field. Dostopno na: *Post-digital is post-screen. Arnheim's Visual Thinking applied to Art in the Expanded Digital Media Field: datami*, <https://resonances.jrc.ec.europa.eu/documents/post-digital-post-screen> (pridobljeno 21. 1. 2022).

Cheng, Karen in Marco Rolandi. Graphic design for scientists. *Nature Nanotechnology* 10 (december 2015), str. 1084. Dostopno na: <https://www.nature.com/articles/nnano.2015.290.pdf> (pridobljeno 3. 2. 2022).

Cramer, Fabio, Grace E. Shephard in Philip J. Heron. The misuse of colour in science communication. *Nat Commun* 11, št. 5444 (2020). Dostopno na: <https://doi.org/10.1038/s41467-020-19160-7> (pridobljeno 3. 2. 2022).

Cuesta, Maggy. Brez naslova. (intervju s Felixom Beltranom). *Unmundofeliz*, 7. 7. 2007. Dostopno na <http://unmundofeliz2.blogspot.com/2007/07/interview-to-felix-beltran.html> (pridobljeno 19. 6. 2021).

DOS – *Društvo oblikovalcev Slovenije*. Dostopno na: <https://www.dos-design.si/drustvo/drustvo-oblikovalcev-slovenije> (pridobljeno 29. 12. 2021).

Doulas, Louis. Within PostInternet: Part One, 2011. Dostopno na: <http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/191659/f9920b982e5457c97374810db32c6924.pdf?1390438645> (pridobljeno 10. 1. 2022).

Društvo za kulturo Gorenjske. Dostopno na: http://www.kultura-gorenje.si/sub.php?cid=5_66 (pridobljeno 21. 1. 2022).

Gapminder. Dostopno na: www.gapminder.org (pridobljeno 3. 2. 2022).

Greenbaum, Joan in Daria Loi. Participation, the camel and the elephant of design. *CoDesign*, št. 2 (2021), str. 81–85. Dostopno na: <https://doi.org/10.1080/15710882.2012.690232> (pridobljeno 7. 1. 2022).

Hutmacher, Fabian. Why Is There So Much More Research on Vision Than on Any Other Sensory Modality? *Frontiers in Psychology*, 4. 10. 2019. Dostopno na: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02246/full> (pridobljeno 8. 2. 2022).

Lewis, Tanya. New Record for Human Brain: Fastest Time to See an Image. *Live Science*, 17. 1. 2014. Dostopno na: <https://www.livescience.com/42666-human-brain-sees-images-record-speed.html> (pridobljeno 8. 2. 2022).

Luck, Rachael. [Editorial] What is it that makes participation in design participatory design? *Design Studies*, št. 59 (C) (2018), str. 1–8. Dostopno na: <https://doi.org/10.1016/j.destud.2018.10.002> (pridobljeno 7. 1. 2022).

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT, 2002. Dostopno na: https://books.google.si/books?id=PZ7uDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (pridobljeno 3. 12. 2021).

Manovich, Lev. What is Visualization? *Manovich.net*, 2010. Dostopno na: <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-visualization> (pridobljeno 3. 12. 2021).

Manyika, James in Hal Varian. Hal Varian on how the Web challenges managers. *McKinsey & Company*, October 2008. Dostopno na: <https://www.mckinsey.com/industries/technology-media-and-telecommunications/our-insights/hal-varian-on-how-the-web-challenges-managers> (pridobljeno 23. 1. 2022).

McHugh, Gene. *Post Internet* (blog), 2009–2010. Dostopno na: <https://122909a.com.rhizome.org> (pridobljeno 12. 1. 2022).

Muzej Jugoslavije. Dostopno na: <https://www.muzej-jugoslavije.org> (pridobljeno 23. 8. 2021).

Olson, Marisa. Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture, 2008. Dostopno na: https://www.academia.edu/26348235/Lost_Not_Found_The_Circulation_of_Images_in_Digital_Visual_Culture_from_Words_Without_Pictures (pridobljeno 10. 4. 2022).

Podstavek (Indija) – Neevropski predmeti iz zbirke pomorščakov – Digitalne zbirke. Pomorski muzej Sergej Mašera Piran. Dostopno na: <https://pomorskimuzej.si/sl/digitalne-zbirke/neevoropski-predmeti-iz-zbirke-pomorscakov/podstavek-indija> (pridobljeno 19. 1. 2022).

Politzer, Thomas. Vision Is Our Dominant Sense. *Brainline. All about brain injury and PTSD*, 6. 11. 2008. Dostopno na: <https://www.brainline.org/article/vision-our-dominant-sense> (pridobljeno 2. 10. 2021).

Priestley, Joseph. *A New Chart of History*, 1769. Dostopno na: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25092379> (pridobljeno 13. 1. 2022).

Projekt Gapminder. Dostopno na: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gapminder-World-2015.pdf> (pridobljeno 12. 12. 2021).

Quaranta, Domenico. Reality is Overrated: When Media Go Beyond Simulation. *Reality is Overrated: When Media Go Beyond Simulation: ARTPULSE*. Dostopno na: <http://artpulemagazine.com/reality-is-overrated-when-media-go-beyond-simulation> (pridobljeno 22. 1. 2022).

Sanders, Elizabeth B.-N. in Pieter Jan Stappers. Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign*, št. 1 (2008), str. 5–18. Dostopno na: <https://doi.org/10.1080/15710880701875068> (pridobljeno 7. 1. 2022).

Sarajevo Winter Festival Sarajevska zima. Dostopno na: <https://www.glartent.com/BA/Sarajevo/166682320559632/Sarajevo-Winter-Festival-Sarajevska-zima> (pridobljeno 8. 1. 2022).

Spletni biografski leksikon osrednje Slovenije. Dostopno na: <https://www.obraziscaslovenije.si/Oseba/OsebaId/742> (pridobljeno 18. 1. 2022).

Ssorin-Chaikov, Nikolai. On Heterochrony: Birthday Gifts to Stalin, 1949. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (2006), str. 355–375. Dostopno na: https://www.researchgate.net/profile/Nikolai-Ssorin-Chaikov/publication/227953012_On_Heterochrony_Birthday_Gifts_to_Stalin_1949/links/5cd94b9f458515712ea6d61c/On-Heterochrony-Birthday-Gifts-to-Stalin-1949.pdf (pridobljeno 22. 3. 2022).

Stubbs, Paul. Socialist Yugoslavia and the Antinomies of the Non-Aligned Movement. *LeftEast*, 17. 6. 2019. Dostopno na: <https://www.criticatac.ro/lefteast/yugoslavia-antinomies-non-aligned-movement/> (pridobljeno 10. 1. 2022).

Stubbs, Paul. The Emancipatory Afterlives of Non-Aligned Internationalism. *Rosa Luxemburg Stiftung*, januar 2020. Dostopno na: <https://www.rosalux.de/en/publication/id/41556/the-emancipatory-afterlives-of-non-aligned-internationalism/> (pridobljeno 10. 1. 2022).

The Economist. New ways of visualising data. Show me. *The Economist*, 27. 2. 2010. Dostopno na: <https://www.economist.com/special-report/2010/02/27/show-me> (pridobljeno 12. 12. 2021).

Tron, Colette. *Des »Immatériaux« à l'»hypermatériel«*. Dostopno na: https://issuu.com/reelvirtuel/docs/c._tron (pridobljeno 21. 1. 2022).

Vasile, Iolanda. *Nonaligned Modernisms: interview with Bojana Videkanic*. Dostopno na: <https://www.buala.org/en/face-to-face/nonaligned-modernisms-interview-with-bojana-videkanic> (pridobljeno 27. 1. 2022).

Vierkant, Artie. The Image Object Post-Internet. Dostopno na: http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf (pridobljeno 12. 1. 2022).

Walker, Sue in Mark Barratt. About: Information Design. *Design Council*, 2009. Dostopno na: <https://www.gdrc.org/info-design/XRM.pdf> (pridobljeno 11. 12. 2021).

Wark, McKenzie. Digitalna provenienca in umetniško delo kot derivat, Šum #7, 2017. Dostopno na: https://issuu.com/g-mk/docs/sum7_web_double (pridobljeno 12. 1. 2022).

WDO | People | *Regional Advisors and Community Liaisons*. Dostopno na: <https://wdo.org/about/people/regional-advisors-community-liaisons/> (pridobljeno 14. 1. 2022).

Imensko kazalo

A

Abram, Stanislav 168, 169
Adajania, Nancy 95, 191
Adanja Polak, Mira 56, 207
Adorno, Theodor W. 66, 78, 191
Ahmad, Šejk 176, 182
Akker, Robin van den 128, 206
Álfonsín, Raúl Ricardo 21
Allende, Salvador 87
Álvarez, María Angélica 97
Ambasz, Emilio 111, 191
Angel, Felix 175, 191
Anover Hosain, Kazi 183
Anselmo, Giovanni 127
Arbeiter, Jana 179, 191
Arko, Sara 152, 191
Armarego, Jocelyn 196
Arnautović, Ilija 107, 191
Arnheim, Rudolf 133, 191, 207
Arshad, Sadia 176, 191
Atwood Lawrence, Mark 41, 191
Augustinčić, Antun 175, 186
Azrikan, Dmitrij 112, 113, 191

B

Bachelard, Gaston 126
Badiou, Alain 60, 61, 63–69, 73, 191
Bago, Ivana 55, 192
Balkrišna Vad, Gangadhar 175
Barcham, Manuhua 6
Barnhisel, Greg 31, 192
Barratt, Mark 209
Bassin, Aleksander 92
Baum, Jiři 158, 160, 205
Bauman, Zygmunt 77, 78, 192
Bebler, Aleš 154–156, 192, 204, 207
Bebler, Vera 154–156, 192, 204
Beckett, Samuel 126
Belaj, Vitomir 167, 192
Beltrán Concepción, Félix Albert 7, 91, 93–100, 103, 198, 207
Benčin, Rok 119, 192
Benin, Gabon 40
Berber, Mersad 37
Berger, Mark 32, 192
Berio, Luciano 126
Berlot Pompe, Uršula 8, 121, 127, 132, 192

Bernik, Janez 37
 Bernik, Stane 192
 Berríos, María 87, 207
 Betts, Paul 152, 203, 206
 Bihalji-Merin, Oto 56
 Black, Alison 192, 193
 Black, Misha 109
 Blistène, Bernard 127
 Blumenfeld, F. J. 51, 192
 Bødker, Sussane 111, 207
 Bogetić, Dragan 32, 192
 Boljka, Janez 37
 Bonsiepe, Gui 114, 193
 Borčić, Bogdan 37
 Borges, Jorge Luis 126
 Borin, Andreja 166, 193
 Bosma, Josephine 132, 133, 207
 Bott, Sandra 202
 Bourriaud, Nicolas 128, 193
 Bovcon, Narvika 205
 Boyd Davis, Stephen 138, 193
 Brassier, Ray 132
 Brglez, Franček 94, 193
 Brglez, Milan 179, 191
 Broeckmann, Andreas 128, 193
 Broz - Tito, Josip 8, 11, 12, 18, 41, 42, 54, 56, 152, 168, 171, 172, 177, 185, 186, 188, 193, 194, 205
 Broz, Jovanka 56, 207
 Brumen, Borut 152, 193
 Brvar, Ciril 169
 Buitrago-Trujillo, Juan-Camilo 114, 193
 Buren, Daniel 125, 127
 Burton, Eric 33, 193
 Bušan, Vidja 175, 183
 Byrne, Jeffrey James 32, 41, 193
 Byrne, Oliver 139, 193

C

Camara, Sikhé 39
 Carvalho, Manecaso de 42
 Cassin, Barbara 62, 74, 193
 Castleman, Riva 84, 103, 193
 Castro Garcia, Humberto 94
 Castro, Fidel 87, 96
 Cetung, Mao 32
 Cézanne, Paul 122
 Chaput, Thierry 124, 126, 127, 199
 Chatelet, François 125
 Cheng, Karen 142, 207
 Ciuha, Jože 37
 Cobelj, Štefka 165, 166, 193, 199, 201
 Comenius, Jan 137
 Comenius, Johann Amos 194
 Couchot, Edmond 132, 194
 Cramer, Fabio 148, 207
 Cressonnières, Josine des 114
 Cross, Nigel 112, 194
 Crouwel, Wim 109
 Crvenkovski, Branko 92
 Cuesta, Maggy 96, 207
 Cvjetičanin, Biserka 33, 35, 36, 38, 39, 43, 194

Č

Čavoški, Jovan 32, 166, 167, 194
 Čelebić, Marina 42, 194
 Čepiak Mencin, Ralf 152
 Černe Oven, Petra 8, 135, 143, 194, 195
 Čopič, Špelca 99, 103, 194
 Čuček, Janez 94, 194

Ć

Ćelić, Stojan 37

D

Darwin, Charles 138
 Davičo, Oskar 33

- Day, Tony 31, 194
 Degas, Edgar 177
 Deleuze, Gilles 59, 62, 66, 68, 70, 131, 194
 Delić, Stipe 38
 Denegri, Ješa 99, 104, 194
 DePace, Angela 143, 195
 Derganc, Ciril 169, 194
 Dermastia, Marijan 87
 Derrida, Jacques 125, 126
 Dimitrijević, Duško 32
 Dinkel, Jürgen 30, 32, 194, 195
 Dizdarević, Raif 21, 42
 Djalalov, Rossen 31, 195
 Dolar, Mladen 71, 72, 195
 Dorfles, Gillo 109
 Doulas, Louis 208
 Dragostinova, Teodora 31, 195
 Dragulj, Emir 37
 Drnovšek, Janez 14, 195
 Duchamp, Marcel 124, 127, 192
 Duda, Dean 49
 Dželani, Gulam 175, 182
 Džov, Huang 175, 182
- E**
 Eames, Charles 109
 Engelhardt, Yuri 147, 195
 Escobar, Arturo 6
- F**
 Fajzulajev, Ališer [Faizullaev, Alisher] 179, 195
 Fanfani, Amintore 102
 Fanon, Frantz 55
 Fernandes, Myra A. 195
 Fernandez, Carlos 175, 185, 186
 Ferreira, Augusto 42
 Fiebrig, Steffen 30, 194
 Foit, František Vladimír 158–161, 190, 196, 198, 201, 204, 205
 Fosler-Lussier, Danielle 31, 195
 Foucault, Michel 70, 131, 194, 195
 Franke, Anselm 101, 192, 195, 207
 Frankel, Felice 143, 195
 Freljih, Marko 152, 154, 157, 158, 195, 202
 Freud, Sigmund 138
 Friščić, Ivo 37
 Frometa Fernandez, Gilberto 94
 Fry, Tony 6, 204
 Fuller, R. Buckminster 111, 195
- G**
 Gabo, Naum 122, 123
 Gabrič, Aleš 7, 9, 10, 195, 196
 Galloway, Alexander 132, 133, 196
 Gandhi, Indira 42, 176
 Gandhi, Mahatma 175, 186, 187
 Gauguin, Paul 177
 Getlein, Frank 51, 196
 Gnamuš, Marijan 109, 196
 Godelier, Maurice 178, 180, 188, 196
 Golob, Ignac 156, 190, 198
 Golob, Vera 190
 Gordanić Balkanski, Ostoja 37
 Gostiša, Zdenko 169
 Grafenauer, Petja 7, 54, 91, 99, 196
 Graham, Dan 127
 Greenbaum, Joan 111, 208
 Grgič, Vinko 169, 196
 Guattari, Félix 62, 194
 Guevara, Che 96
 Guevara, Paz 192
 Guilbaut, Serge 85, 196
 Gupta, Akhil 152, 196
- H**
 Haberman, Ana 164
 Hagmann, Carl Erick 201
 Hall, Stuart 8, 79, 173, 180, 181, 196

Hallward, Peter 60, 196
 Hamilton Grant, Iain 132
 Harman, Graham 132
 Hasan, Faek 175, 183
 Hassaine 185
 Heron, Philip J. 207
 Hillaire, Norbert 132, 194
 Hilliard, Bruce 196
 Hogan, Paul 114
 Horn, Robert E. 136, 147, 150, 196
 Horvat, Jože - Jaki 37
 Hudales, Jože 158, 196, 199, 204, 205
 Hudek, Antony 127, 128, 196
 Hui, Yuk 128, 193
 Hutmacher, Fabian 208

I

Iacob, Bogdan Christian 39, 197
 Ihde, Don 197
 Ivančič, Dušan 169
 Ivanšek, France 107, 197, 199

J

Jahto, K. 182, 183
 Jakovina, Tvrtko 10, 12, 47, 49, 152, 172, 197
 Jakovljević, Branislav 78, 80, 81, 197
 Janković, Branimir Tori 38
 Jazz, Paulo 42
 Jeffs, Nikolai 152, 189, 193
 Jelić, Jordan 39, 43, 194
 Jemec, Andrej 92, 95
 Jemuović, Rodoljub 35, 197
 Jeremić, Dragan M. 177, 203
 Jeseničnik, Tomo 164
 Jollant, Françoise 116, 117
 Jůnová Macková, Adela 158, 205

K

Kalinovsky, Artemy 197
 Kardelj, Edvard - Krištof 55, 85, 88, 190
 Karinja, Boris 169
 Kavčič Božovič, Ranka 34
 Kavčič, Bogdan 108, 197
 Keller, Goroslav 108, 113, 197
 Kirn, Gal 152, 197
 Klein, Yves 127
 Knežević, Neda 188
 Kocjan, Maja 153
 Kolečnik, Ljiljana 39, 48, 49, 197, 198
 Koren, Anja 154, 157, 195
 Kos, Tone 156, 198
 Kosa, Bunama 42
 Kossou, Basile T. [Kosu, Bazil] 40, 198
 Kosuth, Joseph 127
 Kramer, Olaf 204
 Križič Roban, Sandra 49
 Krleža, Miroslav 55
 Kršić, Dejan 49
 Kržišnik, Zoran 50, 52, 81–83, 92, 93, 97, 99–103, 198, 207
 Kuhar, Boris 154, 155, 157–159, 198, 205
 Kunst, Bojana 172
 Kuntzel, Thierry 127
 Kunzle, David 87, 100, 198
 Kveder, Dušan (Tomaž) 166–168, 194
 Kveder, Kordija 167

L

Lacoue-Labarthe, Philippe 125
 Lah, Avguštin 35, 197
 Lamberger Khatib, Maja 152, 198
 Lap, Janja 106, 107, 189
 Laqua, Daniel 15, 198
 Lara-Betancourt, Patricia 96, 198
 Lasbaher, Franček 162, 198
 Latour, Bruno 125
 Lazarević, Žarko 195

Lazić, Milorad 32, 198
Lewis, Tanya 208
Ličina, Marija 157, 198
Lieberman, William S. 101
Liem, Maya 31, 194
Lillemose, Jacob 132, 198
Lima, Manuel 198
Lippard, Lucy 124, 198
Lisicki, El 122
Liva, Walter 157, 199
Loi, Daria 111, 208
Lord, Peter J. 116, 117
Lovejoy, Margot 199
Luck, Rachael 112, 208
Luketić, Stevan 175, 186
Lukić, Sveta 78
Lunaček Brumen, Sarah 200
Lund, Ole 192, 193
Lyotard, Jean-François 124–132, 199

M

M'Bow, Amadou Mahtar 39
Mächtigt, Saša J. 107, 109–119, 189, 199, 205
Maček, Jure 166, 199
Madan de Florez, Margarita 94
Madonga, Vitorio 42
Madžumdar, Mani 186, 187
Mahlow, Dietrich 101
Makonnen, Ras 175
Makuc, Vladimir 37
Maldonado, Tomás 109
Malenšek, Rado 161
Malevič, Kazimir 122
Manovich, Lev 132, 144, 146, 199, 208
Manyika, James 142, 208
Marinac, Bogdana 152, 168, 169, 199
Marinšek, Marjan 161, 199, 204
Mark, James 197
Martí, José 96

Marung, Steffi 197
Mašera, Sergej 152, 168, 169, 199, 208
Matemera, Bernard 42
Mauss, Marcel 171, 173, 174, 177, 178, 188, 199
McCourt, Emily S. 201
McGill, Tanya 196
McHugh, Gene 133, 208
McMahon, Robert 191, 193
Meade, Melissa E. 195
Medosch, Armin 54, 199
Medved, Mateja 152
Meillassoux, Quentin 132
Menković, Mirjana 56
Merhar, Teja 11, 26, 27, 35, 86, 172, 199–201
Messell, Tania 106, 109, 114, 200
Michaelsen, Eduardo 183
Mićunović, Veljko [Micunovic] 51
Mihurko Poniž, Katja 205
Mikuž, Jure 101, 200
Minard, Charles Joseph 139
Moholy-Nagy, László 124
Momčilović Jovanović, Aleksandra 171, 172, 178, 179, 200
Mondrian, Piet 122
Monory, Jacques 127, 128
Moscoso, Edsel 173, 183
Mountbatten, Louis 175
Mugabe, Robert 37
Mullin, Mary 117
Murail, Tristan 126
Muršič, Rajko 152, 200
Murtić, Edo 37

N

Nandi, Animeš 175, 176, 182
Nazrul Islam, Kazi 176
Nedeljković, Jovana 172, 200
Nehru, Džavaharlal 167, 175, 186, 187

Neto, Agostinho 38
 Neurath, Otto 140
 Ngombe, Fidgie 182
 Nikolić, Zoran 14

O

Obama, Barack 140
 Okai, Atukwei 38
 Olson, Marisa 133, 208
 Osei-Opore, Nana 34, 200
 Osolnik, Bogdan 12, 13, 200

P

Pahor, Miroslav 169
 Palaić, Tina 7, 53, 151, 152, 154, 156, 200
 Panić, Ana 172, 174, 177, 188, 200
 Papanek, Victor 111, 114, 200
 Paul, Christiane 200
 Paulmann, Johannes 31, 200
 Pavšič, Peter 169
 Pečar, Veda 53, 152
 Pečar, Zdravko 53, 152
 Pelicon, Ivo 159
 Peternel, Franc 100
 Petkovšek, Anton 157, 195, 201
 Petrovič, Mira 165, 166, 193, 199, 201
 Pevsner, Antoine 122
 Phillips, Victoria 31, 201
 Pijade, Moša 102
 Pirjevec, Jože 152, 201
 Pisanec, Anuša 158
 Piškur, Bojana 201
 Pivk, Breda 157, 201
 Platon 74, 125
 Playfair, William 138
 Politzer, Thomas 142, 208
 Popović, Vesna 116
 Popper, Frank 201
 Portilla, Fermin 94

Potrč, Ivan 165, 193, 199, 201
 Potter, Mary C. 142, 201
 Požar, Cvetka 194, 195
 Prashad, Vijay 108, 152, 201
 Predan, Barbara 7, 8, 105, 143, 194
 Priestley, Joseph 138, 139, 201, 209
 Pungartnik, Tadej 152
 Put, Frans van der 116, 117

Q

Quaranta, Domenico 132, 202, 209

R

Radonjić, Nemanja 29, 33, 202
 Rajak, Svetozar 33, 202
 Rajšter, Brigita 152, 157, 158, 162–164, 195, 202
 Ramadan, A. Dina 85, 86, 202
 Ramirez, Angel 94
 Ramšak, Jure 7, 29, 44, 152, 202
 Rancière, Jacques 6, 115, 119, 132, 192, 202
 Ravnikar, Edvard 107, 109, 110, 199, 202
 Raworth, Kate 142, 202
 Reagan, Ronald 176
 Reboiro, Fernandez 97
 Reedy, Patrick 79, 202
 Reichherzer, Frank 30, 194
 Reilly, Paul 109
 Renoir, Pierre-Auguste 177
 Repe, Božo 49, 202
 Ristić, Marko 33
 Rock, David 142, 202
 Rodčenko, Aleksander 122
 Rodrigues Trigo, Augusto Fausto 175, 185
 Rodriguez, Belgica 95
 Rodriguez, Mariano 181
 Rogelj Škafar, Bojana 152, 157, 195, 200, 202

Rojas-Sotelo, Miguel 90, 203
Rolandi, Marco 142, 207
Rose, Gillian 173, 180, 203
Rosling, Hans 140
Roubaud, Jacques 125

S

Saleh, Raden D. 182
Salvador, Filipe 42
Sanders, Elizabeth B.-N. 112, 209
Sanoff, Henry 112, 203
Savory, R. 182
Schumacher, Ernst Friedrich (E. F.)
111, 203
Selassie, Haile 167, 175, 186
Selinić, Slobodan 32, 203
Seneka, Lucij Anej 74
Senghor, Léopold Sédar 38, 39, 203
Shaw, Tony 31, 203
Shephard, Grace E. 207
Shiba, Nobuhiro 195
Siful Islam, Mohamed 176
Simonič Roškar, Monika 168, 203
Sinclair, Alfredo 175, 176, 184
Singanačar Narasimha Svami,
Padmašri 175, 186
Sisley, Alfred 177
Slaček Brlek, Sašo 31, 203
Sladojević, Ana 32, 102, 203
Slana, France 25
Soban, Tamara 54, 86, 152, 177, 194,
199, 201, 203
Solovjev, Jurij 116
Spacal, Jože 37
Spaskovska, Ljubica 38, 203
Srejović, Dragoslav 177, 203
Ssorin-Chaikov, Nikolai 209
Stanič, Tomo 8, 59
Stappers, Pieter Jan 112, 209
Stengers, Isabelle 125

Stepančič, Lilijana 52, 53, 83–85, 95,
101, 203
Stergar, Metka 152, 168
Stiegler, Bernard 121, 125, 129–131,
203, 204
Stockhausen, Karlheinz 126
Stubbs, Paul 152, 172, 198, 202, 204,
209
Subotić, Jelena 152, 204
Sudac, Marinko 54
Sunderason, Sanjukta 89, 204
Susanka, Thomas M. 204
Suzuki, Kenta 195
Szeemann, Harald 101

Š

Škodlar Vujić, Živa 92, 94, 95, 103, 204
Škrjanec, Breda 81, 88, 204
Šopov, Aco 203
Štefanič, Tatjana 152, 168,
Štrukelj, Pavla 53, 154–158, 167, 190,
200, 204
Šuvaković, Miško 204
Švob-Đokić, Nada 39, 43, 194

T

Taborda, Felipe 96, 204
Tagore, Rabindranath 15, 176
Tepina, Daša 7, 77
Terčelj, Marija Mojca 154, 155, 204
Thacker, Eugene 132, 196
Thomas, Darryl 32, 204
Tlostanova, Madina 6, 204
Tommaseo Sursock, Justina »Cici« 182
Tretjak, Ana 164
Tretjak, Franc 162–164, 189, 198, 202,
204, 205
Tretjak, Žiga 164
Trifunović, Lazar 81, 92, 205
Tron, Colette 131, 209

Tufte, Edward 205
 Turk, Andrew 196
 Twyman, Michael 149, 205

V

Valentinčič Furlan, Nadja 159, 205
 Valentino, Fernando 42, 159
 Vardjan, Maja 110, 205
 Varian, Hal 141, 142, 208
 Vasile, Iolanda 55, 209
 Vaupotič, Aleš 205
 Vázquez, Rolando 6, 205
 Velikonja, Mitja 8, 171, 185, 205
 Velkaverh, Branimir 169
 Verbič, Blaž 152, 157–160, 195, 205
 Vermeulen, Timotheus 128, 206
 Videkanić, Bojana 31, 33, 34, 52, 54, 55, 88, 101–104, 206, 209
 Vienot, Henri 109
 Vierkant, Artie 133, 209
 Vinci, Leonardo da 137
 Virilio, Paul 126, 132
 Volfand, Jože 157, 206
 Vratuša, Anton 12, 206
 Vrhovec, Josip 38
 Vu, Tuong 31, 206
 Vučetić, Radina 27, 30, 31, 34, 47, 152, 203, 206
 Vučetić, Srđan 152, 204

W

Waldheim, Kurt 176
 Walker, Sue 192, 193, 209

Wammes, Jeffrey D. 195
 Wark, McKenzie 132, 210
 Weibel, Peter 122, 132, 206
 Wiedemann, Julius 96, 204
 Wilde, Edy de 101
 Williams Jr., Hermann Warner 51
 Williams, Graham 123
 Williams, Nina 123
 Wongsurawat, Wasana 31, 206
 Woodham, Jonathan M. 109, 206
 Wulf, Andrew 31, 206
 Wyble, Brad 201

X

Xu, Lanjun 31, 206

Y

Youngblood, Denise 31, 203

Z

Zabel, Igor 46, 206
 Zambeli, Aleksander 51
 Zanuso, Marco 109
 Zgonik, Nadja 7, 45, 50, 52, 102, 190, 206
 Zhangshen, Lu 176, 206
 Zinčenko, Vladimir 112
 Zitzewitz, Karin 87, 207

Ž

Žerovc, Beti 81, 92, 101, 207
 Žitko, Duška 169
 Žižek, Slavoj 64, 72, 73, 207

O avtoricah in avtorjih

Berlot Pompe, Uršula, dr., redna profesorica, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana (ursula.berlotpompe@aluo.uni-lj.si)

Černe Oven, Petra, dr., redna profesorica, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana (petra.cerneoven@aluo.uni-lj.si)

Gabrič, Aleš, dr., izredni profesor in znanstveni svetnik, Inštitut za novejšo zgodovino, Privoz 11, SI-1000 Ljubljana (ales.gabric@inz.si)

Grafenauer, Petja, dr., docentka, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana (petja.grafenauer@aluo.uni-lj.si)

Palaič, Tina, univ. dipl. etnologinja, kulturna antropologinja in pedagoginja, kustosinja, Slovenski etnografski muzej, Metelkova ulica 2, SI-1000 Ljubljana (tina.palaic@etno-muzej.si)

Predan, Barbara, dr., izredna profesorica, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana (barbara.predan@aluo.uni-lj.si)

Ramšak, Jure, dr., znanstveni sodelavec, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Garibaldijeva 1, SI-6000 Koper (jure.ramsak@zrs-kp.si)

Stanič, Tomo, dr., docent, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana (tomo.stanic@aluo.uni-lj.si)

Tepina, Daša, dr., asistentka raziskovalka, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana (dasa.tepina@aluo.uni-lj.si)

Velikonja, Mitja, dr., redni profesor, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, Kardeljeva ploščad 5, SI-1000 Ljubljana (mitja.velikonja@fdv.uni-lj.si)

Zgonik, Nadja, dr., izredna profesorica, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana (nadja.zgonik@aluo.uni-lj.si)

Iz recenzije izr. prof. dr. Petre Čeferin

Pričujoča monografija /.../ skozi različne vidike preizprašuje pojem in vlogo kulture v času gibanja neuvrščenih. Izbrana avtorska besedila se ukvarjajo tako z vprašanji artikulacije kulturnih potreb, kulturne politike kot vprašanji kulturne diplomacije in izmenjave daril držav gibanja neuvrščenih. Na izbranih primerih avtorji besedil večiče in poglobljeno preverjajo, kje in kako so se ustvarjali novi institucionalni kulturni mehanizmi, hkrati pa jasno vlečejo vzporednice s sedanostjo ter se s svojimi prispevki umeščajo v prostor aktualnih postkolonialnih raziskav. /.../ Heterogenost področij obravnave monografijo izjemno bogati, hkrati pa prav skupni temelj, ki izraža iz področja teoretskih obravnav kulturne izmenjave in kulturne produkcije, knjigi nedvomno daje enkraten pečat.

Zadnja stran:

Alfredo Sinclair (Panama), *Veličastni dogodek*, 1975

(Muzej Jugoslavije, inv. št. 1-2-332)



9 789617 104172

Cena: 20 EUR



**INŠTITUT
ZA NOVEJŠO ZGODOVINO**

