

Nadja Zgonik

Jugoslovanska socialistična umetnost na ameriškem trgu. Primer prodajne galerije Adria Art v New Yorku 1967–1968

Abstract

Yugoslav Socialist Art on the American Market. The Case of the Adria Art Sales Gallery in New York (1967–1968)

In 1967, New York saw the opening of Adria Art Gallery, the first Yugoslav sales gallery in the city. Since the fifties, there had been a blooming economic and cultural exchange between the U.S. and Yugoslavia, making Yugoslavia an important exception among the communist countries during the Cold War. Yugoslavia was experimenting by combining socialism with aspects of the market economy and American consumer culture.

The paper explains the cultural and political context that enabled the socialist country to establish an art dealership in the art capital of the West and offer the works of Yugoslavian artists on the free market. The gallery's history and public reception are examined through secondary sources such as newspaper articles available on dLib and the MG+MSUM newspaper library (archive sources about Adria Art Gallery's operations have not been preserved).

The sales gallery was founded when the Ljubljana-based international trade company Intertrade joined forces with Zoran Kržišnik, the director of the Museum of Modern Art in Ljubljana. One of Kržišnik's main goals was to give award-winning Yugoslavian artists the opportunity to make a name for themselves in the international art market. However, the economic crisis in 1968 and Intertrade's poor understanding of the art market (they primarily dealt in ski apparel and chairs) resulted in the gallery closing down after a year of operations.

Keywords: art market, American-Yugoslavian cultural exchange, cultural diplomacy, Westernization, Americanization

Nadja Zgonik is an art historian, art critic, and associate professor for art history at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana. As a curator, she has worked with major Slovenian galleries and has prepared numerous exhibitions of Slovenian art abroad. In her research work, dr. Zgonik examines the history and theory of modern and contemporary Slovenian art, especially the semiotics of national ideologies. She is a participant in the research program Theatre and Inter-Art Research, and is also part of a research project on the visual identity of the Non-Aligned Movement (both founded by the Slovenian Research Agency). She is a member of the international association of art critics AICA and the Slovenian section at PEN (nadja.zgonik@aluo.uni-lj.si).

Povzetek

Leta 1967 je bila v New Yorku odprta prva jugoslovanska prodajna galerija, Adria Art Gallery. Med ZDA in komunistično Jugoslavijo je od petdesetih let dalje potekala živahna ekonomska in kulturna izmenjava, kar je v času hladne vojne Jugoslavijo med komunističnimi državami postavljalo v poseben položaj. Eksperimentalno je razvijala družbo, v kateri se je v šestdesetih letih začel socializem mešati s tržnim gospodarstvom in vplivi ameriške potrošniške kulture. Članek pojasnjuje kulturnopolitični kontekst, ki je omogočil, da je socialistična država v mestu, ki je po drugi svetovni vojni postalo zahodna umetnostna prestolnica sveta, odprla svojo prvo prodajno galerijo in preizkusila umetnike na prostem trgu. Njeno zgodovino in odzive na nje-no delovanje raziskujemo s sekundarnim gradivom, časopisnimi članki, dostopnimi na dLib in v hemeroteki MG + MSUM, arhivsko gradivo o njenem delovanju se namreč ni ohranilo. Z ustanovitvijo prodajne galerije sta združila moči ameriško zastopstvo jugoslovanskega podjetja za mednarodno trgovino Intertrade iz Ljubljane in Zoran Kržišnik, ravnatelj ljubljanske Moderne galerije, kot njen programski vodja, ki si je prizadeval, da bi se z mednarodnimi nagradami potrjeni jugoslovanski umetniki uveljavili še na umetnostnem trgu. Zaradi gospodarske krize leta 1968 in ker podjetje, ki se je ukvarjalo s prodajo smučí in stolov, ni razumelo načel umetnostnega trga, je šla galerija po letu dni v likvidacijo.

Ključne besede: umetnostni trg, ameriško-jugoslovansko kulturno sodelovanje, kulturna diplomacija, vesternizacija, amerikanizacija

Nadja Zgonik, umetnostna zgodovinarica in likovna kritičarka, je izredna profesorica za umetnostno zgodovino na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Kot gostujoča kuratorica je sodelovala z večino slovenskih galerij in pripravila več razstav slovenske umetnosti v mednarodnem prostoru. Kot raziskovalka se osredotoča na zgodovino in teorijo moderne in sodobne slovenske umetnosti, posebej na semiotiko nacionalnih ideologij. Sodeluje v raziskovalnem programu Gledališke in medumetnostne raziskave in v raziskovalnem projektu o vizualni identiteti gibanja neuvrščenih, ki ju financira ARRS. Je članica mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA in slovenske sekcije PEN (nadja.zgonik@aluo.uni-lj.si).

Uvod

Jugoslavija je po drugi svetovni vojni postala prizorišče posebnega družbenega eksperimenta. Zaradi spora med Stalinom in Titom, ki se je pripravljala nekaj povojnih let, vrhunec pa je dosegel s sprejetjem resolucije informbiroja leta 1948, je morala kar čez noč prekiniti povezave s Sovjetsko zvezo. Sprejeti usodo izobčencev iz komunističnega bloka le tri leta po koncu vojne, ko še zdaleč niso bile odpravljene vse posledice vojnega opustošenja, je bilo za komaj ustanovljeno državo, povsem odvisno od finančne pomoči Sovjetske zveze, zelo težavno. Ne le prekinitve stikov z državami vzhodnega bloka, tudi zahodnoevropske države, v katerih so bile komunistične stranke po drugi svetovni vojni zelo vplivne, so na jugoslovansko odločitev, da se odvrne od pravovernega toka komunističnega gibanja, gledale odklonilno in z nezaupanjem. Pomoč, ki je začela po letu 1949 pritekati iz ZDA, je bila odločilna, da se je Jugoslavija izognila nevarnosti sovjetske vojaške zasedbe in se začela gospodarsko postavljati na noge. Ameriško-jugoslovansko sodelovanje je spodbudila politika ZDA, ki so si želele večji politični vpliv v Vzhodni Evropi. V veliki meri so ga začele utrjevati s kulturno diplomacijo, ki je nadgradila ekonomske povezave, saj se je Jugoslavija v procesu izgradnje svoje industrije morala nasloniti na razvite države. Potrebno je bilo pazljivo lovljenje ravnotežja; status jugoslovanske države je bil v tedanji polarizirani sliki sveta izjemen, saj ji je v času blokovske delitve sveta in doktrine hladne vojne uspelo zasesti poseben medblokovski položaj. Jugoslavija je imela z ZDA skrite račune. Svojo odprtost in meddržavno povezovanje je izrabljala za imidž, ki ga je kazala pred svetom, da je moderna prozahodno usmerjena socialistična država, ki koketira s kapitalizmom, ne da bi ji bilo treba zato opustiti pot marksizma-leninizma in napredovati v socializem, kar je bil primarni cilj vladajoče komunistične stranke.

Eksperiment, ki se ga je lotila jugoslovanska država, je bil, kako premešati socializem s tržnim gospodarstvom in vplivi ameriške kulture, ki je bila po drugi svetovni vojni posebitev obljube blaginje, sreče in uresničitve življenjskega sna. Družba blagostanja je bila ideal že za predvojne komuniste, ki so imeli v povojni socialistični Jugoslaviji vodilno politično vlogo, saj je bil cilj marksizma-leninizma vzpostaviti pravičnejši družbeni sistem, ki bo povzdignil delavca in kmeta, da ne bosta več zatirana. Poskrbeti je bilo treba za dvig življenjskega standarda proletariata, se približati z Zahodom primerljivemu življenjskemu slogu, mu dodati še nekaj več socialnih pravic ter poskrbeti za kakovostno preživljanje prostega časa in počitnice za vsakogar. V šestdesetih letih pot do tega cilja seveda ni mogla biti več utemeljena na marksizmu, temveč so se njegova načela premešala z ideologijo

konzumerizma in vesternizacije. Jugoslovanska šestdeseta in sedemdeseta leta so bila »zlata leta« kulture blaginje. To je bil čas, ko se je socialistična država komaj še razlikovala od drugih evropskih demokracij, na katere so vplivale ZDA. Če bi primerjali kulturno podobo skandinavskih držav ter jugoslovansko kulturo šestdesetih in sedemdesetih let, bi med njimi našli komaj še kaj bistvenih razlik (Jakovina, 2012). Jugoslovanska družba je želela postati vzorčen prikaz tega, da se enopartijski sistem in tržna ekonomija ne izključujeta.

Ideologija modernizacije

Prva pomembna priložnost, ko se je Jugoslavija želela na mednarodnem prizorišču pred množičnim občinstvom pokazati kot moderna in progresivna država, je bil nastop države v Bruslju leta 1958 na EXPO '58, prvi povojni svetovni razstavi. Arhitekturna zasnova jugoslovanskega paviljona je bila zaupana Vjenceslavu Richterju, članu zagrebške skupine EXAT '51, orientirane v abstraktno umetnost in programsko naravnane v povezovanju vseh umetnostnih zvrsti. Kljub temu, da Richterju ni uspelo uresničiti radikalne zamisli paviljona, ki bi bil s centralnega stebra viseča konstrukcija, je ustvaril objekt, ki je z enostavnimi volumni in transparentnimi površinami učinkoval kot dinamična forma in ohranjal občutek lahkotnosti, skoraj lebdenja. Z uporabo svobodnih oblik in odprtih struktur je prikazoval ideal svobode in odprtosti, s katerima se je Jugoslavija želela kazati navzven. To je bil prvi uspešen nastop jugoslovanske države, ko je v komunikaciji s svetom uporabila moderni umetnostni izraz mednarodnega arhitekturnega sloga. Zaznala je simbolno uporabno vrednost abstraktne umetnosti, ki z oblikami briše vsebinske razlike, kar je bilo spričo naloge predstavljanja zapletene večnacionalne in večkulturne sestave države zelo pomembno. Vladimir Kulić je arhitekturo paviljona opredelil kot prvi poskus države na mednarodnem prizorišču opozoriti na »specifično blagovno znamko«, »brand« socializma, ki ga je Jugoslavija razvijala od prekinitve odnosov s sovjetskim blokom dalje (Kulić, 2012).

V paviljonu je bila postavljena razstava, ki je predstavljala gospodarstvo, turistične znamenitosti in umetnost Jugoslavije. Komisar razstave je bil Zoran Kržišnik (Kržišnik, 1994, s. p.). Kržišnik je bil kot član zvezne Komisije za mednarodno kulturno sodelovanje, ki je organizirala kulturno izmenjavo z Zahodom, eden od sooblikovalcev politike, ki jo je država zavzela ob nastopanju v tujini (Bogdanović, 2017: 119). Konstruiranje identitete jugoslovanstva, s katerim se država v notranji politiki nikoli ni zares

spoprijela, je postalo strategija reprezentacije države na mednarodnem prizorišču. Preizkus z bruseljskim paviljonom – uspeh je žela predvsem arhitektura, predstavitev v paviljonu pa je bila za širše občinstvo preveč suhoparna (Kulić, 2012: 173) – je pokazal smer in potrdil, da ima uvajanje novosti »zahodnjaškega tipa« pozitivne propagandne učinke, ki se lahko obrestujejo pri zunanji politiki. 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 marksistično pravoverno politično večino doma. Marketing je bil nekaj, česar se je Jugoslavija začela v tistem času pospešeno učiti. Politika je spoznala, da moderno umetnost potrebuje v mednarodnih krogih, v komunikaciji s svetom, za premagovanje nezaupanja iz tujine 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; ta bi lahko uspešno tržila svoje proizvode, ki bi jih krasili modernost in naprednost. Nastopanje na mednarodnih trgih je bilo tisti »talilni lonec«, ki je proizvajal jugoslovansko identiteto, ki v notranjepolitičnih razmerjih ni obstajala, za komunikacijo navzven.

Jugoslovansko-ameriška kulturna izmenjava

Ker je politika prepoznala pomen prirejanja likovnih razstav za uspešno vodenje kulturne politike, je bil leta 1956 v okviru zvezne Komisije za mednarodno kulturno sodelovanje ustanovljen Odbor za likovno umetnost. Ukvarjal naj bi se z »vprašanji v zvezi z organizacijo, fizionomijo, značajem in vsebino reprezentativnih razstav in sodelovanja Jugoslavije na bienalskih prireditvah« (Bogdanović, 2017: 119). Kot enotno telo, sestavljeno po republiškem ključu, naj bi skrbel za to, da bi likovne manifestacije Jugoslavijo prikazovale kot celoto. Leta 1956 je na pobudo odbora v Beogradu gostovala prva razstava ameriške umetnosti v Jugoslaviji, ki jo je pripravil newyorški MoMA. To je bila razstava *Modern Art in the United States. Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York*. Beograd je bil njena zadnja evropska postaja, potem ko je od pomladi 1955 do poletja 1956 gostovala po zahodnoevropskih mestih: Parizu, Zürichu, Barceloni, Frankfurtu, Londonu, Den Haagu in na Dunaju. Fascinantno je videti, kako je lahko ta razstava, ki velja za največjo razstavo ameriške umetnosti na neameriških tleh nasploh, na kateri je bilo mogoče videti tudi dela Jacksona

Pollocka, Marca Rothka in drugih predstavnikov abstraktnega ekspresionizma, že sredi petdesetih let povezala Zahod in komunistično državo. Na jugoslovansko umetnostno produkcijo sicer ni imela pravega vpliva, saj je bil v petdesetih letih med zahodnimi še vedno dominanten vpliv francoske umetnosti. Jugoslavija je v naslednjih letih gostila lepo število razstav iz ZDA, ki so gostovale tudi v Ljubljani: leta 1958 *Ameriška grafika 20. stoletja*, leta 1959 *Umetnost oblikovanja v ZDA*, leta 1960 *Oglaševanje v ZDA*, leta 1961 *Ameriška sodobna uporabna umetnost. Nit – glina – kovina*, leta 1961 pa *Ameriško sodobno slikarstvo (American Avantguard Painting)*, fokusirano na naj-sodobnejšo ameriško produkcijo, na dela od Jacksona Pollocka do Jasperja Johnsa in Roberta Rauschenberga.¹ V spremenjeni družbeni klimi šestdesetih let sta ta in razstava ameriškega poparta leta 1966 imeli že povsem drugačen vpliv na jugoslovansko umetnost (Djokić, 2019: 40). ZDA so znale dobro izkoriščati kulturno diplomacijo za uveljavljanje svoje države, ravnatelj Moderne galerije Zoran Kržišnik pa je znal te strategije izjemno večje in spretno prenašati v jugoslovanski prostor. Leta 1959 je kot komisar pripravil prvo razstavo jugoslovanskega slikarstva za gostovanje v ZDA, *New Painting from Yugoslavia*. To je bil izbor šestnajstih slikarjev, najmlajši med njimi je bil Janez Bernik. Od oktobra 1959 je potovala po ameriških mestih in pot zaključila leta 1962 v New Yorku v National Gallery of Art, ki jo je upravljala Federation of American Artists. Tega leta je Kržišnik tudi prvič odpotoval v ZDA (Dražil, 2020: 44). Na povabilo American Council for Education si je ogledal ameriške muzeje in obiskal nekaj umetniških ateljejev, vmes je poletel do Tokia in nazaj (Žnidaršič, 1962), kjer je bil na tretjem Mednarodnem grafičnem bienalu član žirije, ki je Janezu Berniku podelila Grand Prix. Nad umetniško sceno v ZDA je bil navdušen. Na obiskih po ateljejih je opazil velik ustvarjalni entuziazem mlajše generacije umetnikov in po univerzah veliko zanimanje za jugoslovansko umetnostno dogajanje (M. Z., 1962). Sklepamo lahko, da ga je ameriška odprtost v primerjavi z evropsko zadržanostjo ob takih novincih, kot so bili na umetnostnem prizorišču Jugoslovani, navdušila in opogumila za nadaljnje sodelovanje. Ob tem obisku so že stekli dogovori za naslednje predstavitve jugoslovanske umetnosti v ZDA, tokrat že v redakciji ameriških kustosov. Leta 1966 je s prvo postavitvijo v Corcoran Gallery v Washingtonu pot po ZDA začela razstava *Yugoslavia. Contemporary Trends*. Izbor je bil delo direktorja galerije Hermanna Warnerja Williamsa, posebej pomemben pa je bil dogovor z newyorškim MoMA za predstavitev jugoslovanske grafike. Leta 1969 jo je predstavila razstava *Yugoslavia. A Report*, po izboru muzejske kustosinje Rive Castelman.

1 Več o gostovanjih velikih ameriških razstav v Jugoslaviji v Vučetić, 2012: 151–167.

Grafika osvaja

Zoran Kržišnik je od leta 1947 uspešno vodil Moderno galerijo v Ljubljani in se z vrhunsko spretnostjo kulturnega diplomata na notranjepolitičnem prizorišču uspeval izmikati poskusom političnega dirigiranja razstavne politike v socialistični realizem. Premišljeno je vlekel poteze, ki so omogočile, da so se vnovič začele vzpostavljati kulturne povezave z zahodno umetnostjo, ki so bile zaradi vojne in povojne politične usmeritve pretrgane. Že leta 1952 je bilo v Beogradu in tudi v Ljubljani v Moderni galeriji mogoče videti abstraktne slike na veliki razstavi *Sodobna francoska umetnost* z deli od Nabisov in Picassa do najsodobnejših Hansa Hartunga in Victorja Vasarelyja. Aktivno se je začel vključevati v jugoslovansko politiko mednarodnega kulturnega sodelovanja. Leta 1954, ko je bila ustanovljena jugoslovanska sekcija mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA, je postal njen član, od leta 1953, ko je bila ustanovljena zvezna Komisija za mednarodno kulturno sodelovanje, je bil takoj vključen v njeno delovanje, od leta 1956 pa je bil še član njenega posebnega Odbora za likovno umetnost (Bogdanović, 2017: 119). Da bi povečal zanimanje za grafiko, so se v Moderni galeriji v naslednjih letih zvrstile naslednje grafične razstave: leta 1953 *Mednarodna razstava barvne litografije* iz Cincinnatija, japonskega barvnega lesoreza, sodobne švicarske grafike in risbe, leta 1954 mednarodna razstava lesorezov *XYLON* iz Züricha, že naslednje leto, 1955, pa je Ljubljana pripravila prvo Mednarodno grafično razstavo, ki je bila izvirna po tem, da je vključevala vse grafične tehnike. Bila je ključ za strategijo internacionalizacije jugoslovanskega umetnostnega prostora po modelu, ki ga je zasnoval Zoran Kržišnik. Zamisel postaviti v središče grafično umetnost se je za uspešno izkazala iz več razlogov. Za realizacijo tovrstne prireditve si je prizadeval Božidar Jakac, umetniška avtoriteta, ki ji je prisluhnila tudi politika. Nasloniti se je bilo mogoče na tradicijo politično korektne partizanske umetnosti, pomemben dejavnik pa je bila tudi ekonomska plat, tako nižji stroški umetniške izvedbe kot njena večja cenovna dostopnost na trgu. Tu je bil še dodaten argument – stroški pošiljanja grafičnih listov na razstave po svetu in zavarovalnine so bili taki, da si jih je lahko privoščila tudi po vojni obubožana država. Grafika je postala *blue chip delnica* umetnostnega podjetja, ki ga je vodil Zoran Kržišnik – na notranjem trgu s ceno, ki si jo je lahko privoščil vsak državljan, torej umetnost za proletariat, na zunanem trgu pa zato, ker je v eksploziji navdušenja nad reproduktivno umetnostjo v šestdesetih letih postala trendovski predmet, ki pa je hkrati zaradi specifik ljubljanske grafične šole in njenega perfekcionizma ponujal formalno fascinacijo kupcem celotnega spektra, od progresivnih do konservativnih. Mrežo mednarod-

nih povezav je Zoranu Kržišniku v prvi vrsti pomagala izgrajevati institucija ljubljanskega Mednarodnega bienala grafike, kamor je v žirijo vabil vplivne umetnostne strokovnjake. Ta je dvignila vrednost ustanovi, ljubljanski Moderni galeriji, ki ga je prirejala, od nacionalne zbirke do osrednjega mednarodnega vozlišča umetnostne zvrsti, grafike, ki je v šestdesetih letih dosegla vrh svoje popularnosti. Poleg tega je koncept globalistične razstave, ki je presegala blokovsko delitev sveta, v šestdesetih in sedemdesetih letih ponujal kulturno zaslonbo političnemu gibanju neuvrščeni, s katerim se je začela Jugoslavija intenzivno uveljavljati v mednarodni politiki. Kržišnik je v Ljubljano v bienalske žirije vabil najuglednejše predstavnike likovne scene, kmalu postal reden gost mednarodnih žirij bienalov od *São Paula* do Tokia, kjer je sodeloval s tedanjimi vodilnimi umetnostnimi strokovnjaki in imel vpogled v aktualno umetniško produkcijo, ter tako bil neprestano v stiku z vsem, kar se je novega dogajalo v umetnosti, tako v smislu sledenja umetniškimi tokovom kot institucionalnega razvoja. Ob vseh teh povezavah so se mu odpirala tudi vrata najpomembnejših svetovnih galerij za razstave jugoslovanske umetnosti. Odlične mednarodne povezave so mu pomagale, da je skoraj bolj kot menedžer kot direktor muzejske institucije pomagal izgrajevati mednarodne kariere skupini jugoslovanskih umetnikov, v katerih izstopajo kakovost je bil globoko prepričan. Potrjevali so jo uspehi na mednarodnih razstavah ter pohvalne kritike svetovno najbolj uveljavljenih kritikov in galeristov. Osrednje ime njegove zlate selekcije, v kateri je imela grafika poseben položaj, je bil Janez Bernik, ki se je v šestdesetih letih povzpel v svetovni umetniški vrh. Kržišnik je iskal poti, kako doseči, da bi uspehe jugoslovanske umetnosti potrdil tudi mednarodni umetnostni trg. Dejstvo, da je »na tokijskem Bienalu bil Bernik prvi, Rauschenberg pa drugi, na bienalu v Sao Paulu prav tako, na mednarodni grafični razstavi v Ljubljani pa je bil Rauschenberg prvi, Bernik pa drugi«, a da so kljub temu »Rauschenbergove grafike nekajkrat dražje kot Bernikove, Bernik se mora šele uveljaviti v prodajnih galerijah«, je bilo frustrirajoče. In tako se je Kržišnik odločil za eksperiment (Vrhovec, 1967).

Socialistična umetnost in ekonomika prostega trga

»Zavedali smo se namreč, da je treba moralni uspeh in teoretično vrednost, ki so jo naši likovniki v svetu dosegli, podpreti tudi ekonomsko,« je Zoran Kržišnik izjavil novinarki ob odprtju »jugoslovanske galerije na Madison Avenue« (Šlamberger, 1967).

10. aprila 1967 je bila v 17. nadstropju na 635 Madison Avenue v New Yorku v razsežnih prostorih, ki so se raztezali čez celotno nadstropje, kjer so bila »med izbranimi kosi pohištva razstavljena umetniška dela«, z razstavo *Yugoslavia. Contemporary Trends* odprta Adria Art Gallery, prva prodajna galerija jugoslovanske umetnosti v tujini (Šlamberger, 1967; Milčinski, 1967: 141).

Zoran Kržišnik je galerijo zasnoval v povezavi z ljubljanskim podjetjem za mednarodno trgovino Intertrade, ki je leta 1957 v New Yorku ustanovilo svoje ameriško zastopstvo United Trade Representatives Incorporated, ki je imelo prostore na omenjenem naslovu. Na ameriškem trgu se je ukvarjalo s prodajo za podjetja, kot so Stol, Železarna Jesenice, Slovenijavino, Tomos, IUV idr. Izkoristili naj bi novo poslovno priložnost – prek novoustanovljenega podjetja Adria Art Incorporated so se nameravali začeti ukvarjati s komercialno galerijsko dejavnostjo. Poslovni del bi prevzelo podjetje, Kržišnik pa bi bil vodja programa in umetniški svetovalec. Galerija naj bi delovala po načelu zasebnih prodajnih galerij; to pomeni, da ne bi le trgovala s predmeti, temveč tudi zastopala umetnike na mednarodnem trgu ter skrbela za povezave z galerijami in muzeji (Šlamberger, 1967; Vrhovec, 1967).

Galerija naj bi prikazovala predvsem dela jugoslovanskih umetnikov, tako na skupinskih in tematskih kot tudi samostojnih razstavah, torej to, kar običajno počnejo kulturni centri, ki jih ustanavljajo države po svetu. Bila naj bi »nacionalna« galerija. Obenem naj bi dela prodajala po tržnih cenah ali, bolje, ameriški umetnostni trg, predvsem muzeji in galerije, zasebni zbiratelji, banke in korporacije, naj bi po zakonu ponudbe in povpraševanja določali ceno umetninam. Galerija bi zadržala provizijo, dobiček bi se vračal umetnikom, s promocijo umetnin pa bi prispevala k dvigu cen del jugoslovanskih umetnikov na zahodnoevropskem trgu.



Slika 1: Naslovnica kataloga prve razstave v Adria Art Gallery v New Yorku *Art in Yugoslavia. Contemporary Trends*, 1967. Oblikovanje Jože Brumen. Knjižnica Narodne galerije, Ljubljana.

Prodaja je bila dobra že ob odprtju, ki se ga je udeležilo okoli petsto ljudi, med njimi predstavniki pomembnih galerij in muzejev. »Vse grafične liste so prodali povprečno po 200 dolarjev, v Parizu pa so prodajali jugoslovanske grafike povprečno po kakih 50 dolarjev ali pa še ceneje,« je zapisano v članku (Vrhovec, 1967).² Med umetniki bi trg ustvaril konkurenčen boj ter povečal ali zmanjšal njihovo vrednost in pomen. Tu ni šlo zgolj za preverjanje cene umetnikov na mednarodnem trgu, temveč tudi za tržno ekspanzijo blagovne znamke jugoslovanska umetnost. Galerija je bila eksperiment, ki naj bi preveril, kako se na mednarodnem trgu znajdejo jugoslovanski, med njimi predvsem slovenski umetniki. Poslovna povezava s prodajno galerijo naj bi potekala sinhronizirano z drugimi državnimi projekti gostovanj likovnih razstav v ZDA. Predvsem v kratkem obetajoči se dogodek razstava jugoslovanske grafike v MoMA, ki bi sprožil zanimanje za jugoslovansko grafiko, bi tako lahko imel tudi ekonomske učinke. S širitvijo interesa za jugoslovansko umetnost, predvsem z vključevanjem del v muzejske zbirke, pa bi se izgrajevala njena blagovna znamka.

Prvo informacijo o galeriji je v slovenski prostor še pred njenim javnim

2 Današnja revalorizirana vrednost bi bila 1380 EUR in 340 EUR.

odprtjem posredovala republiška televizija. 14. februarja 1967 je bil Zoran Kržišnik povabljen v oddajo Kulturne diagonale, ki jo je vodil Sandi Čolnik. Spregovoril je o pripravah na 7. grafični bienale ter o razstavah jugoslovanske umetnosti v Stuttgartu in Bochumu, ki ju je pripravil skupaj z Otom Bihalji-Merinom, najdlje pa se je zadržal ob »komentiranju novega načina posredovanja in uveljavljanja jugoslovanske umetnosti v tujini. V New Yorku bodo namreč s pomočjo podjetja Intertrade odprli razstavno prodajni prostor Adria Art Gallery« (S. G., 1967). V televizijskem prispevku o odprtju galerije, prikazanem maja 1967, pa so predvajali krajšo televizijsko reportažo newyorškega dopisnika ljubljanske televizije Lada Poharja. Sledeč časopisni vesti o televizijskem prispevku je bilo v njem mogoče slišati, da je namen nove galerije, »da bodo naši po nagradah že priznani umetniki dobili pravo ceno (denarno) v svetu« (-, 1967).

Obsežno poročilo o novi newyorški galeriji je pripravil dopisnik Dela iz New Yorka Josip Vrhovec. Zapis o novi galeriji je z naslovom članka *Adria Art Inc., Madison Avenue*, in podnaslovom *Slovenska iniciativa za prodor jugoslovanske umetnosti v svet* neznatno poslovno intoniran. O projektu poroča kot o novem dosežku podjetniške korporacije in ne, kot da gre za prelomno umetniško iniciativo, in očitno zastopa stališče podjetniške strani. V članku se razkrije poslovna motivacija, ki je vodila podjetje in kmalu prispevala k propadu projekta. Ambicija podjetja, kot o tem piše članek, je bila, da bi po zgledu pojma skandinavsko oblikovanje poskusili tudi za jugoslovanske izdelke oblikovanja ustvariti blagovno znamko, ki bi prispevala k temu, da bi se jugoslovanski izdelki prodajali po višjih cenah. Zorana Kržišnika, denimo, članek sploh ne omenja. Očitno z uredniškim posegom je bila članku dodana Kržišnikova izjava, v kateri izvemo nekaj o programski usmeritvi in načrtih za širitev galerije po obeh Amerikah (Vrhovec, 1967).

Da so dogovarjanja tekla po dveh tirih, lahko sklepamo tudi iz pogodb, ki jih je Adria Art Inc. sklepala z arhitektom Sergejem Pavlinom za »organizacijo in projektiranje Adria Art Inc. ter vzdrževanje zvez s sorodnimi podjetji in ustanovami v stroki našega poslovanja«, ter ga pooblastila, da bo opravil »izbor predmetov uporabne umetnosti in industrijskega oblikovanja za ZDA, v skladu z dogovorom z Društvom likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije« (Pavlin, 2011: 94). Možnosti za sodelovanje društva »na vseh razstavnih – prodajnih prireditvah newyorške Adria Art Gallery« je Pavlin predstavil takoj po vrnitvi iz ZDA v Slovenijo 7. decembra 1967 na občnem zboru Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije, ki je bilo takrat preimenovano v Društvo likovnikov-oblikovalcev (Snoj, 1967).

Kljub uspešnemu odprtju in potem, ko se je v galeriji zvrstilo nekaj dobro opaženih razstav – od jugoslovanske umetnosti, francosko-jugoslovanske

tapiserije, Janeza Bernika (grafike, tapiserije, slike), Marija Preglja in Franca Slane do Dušana Džamonje in sodobne jugoslovanske grafike (J. K., 1968) –, je galerija po dobrem letu dni prenehala poslovati. Kržišnik je bil presečen, za novico je izvedel šele po nekaj mesecih (Sosič in Zgonik, 1990). »Galerija, ki jo je odprlo ljubljansko izvozno podjetje Intertrade prek svoje newyorške podružnice United Trade Representatives, in je začela tako uspešno poslovati, zapira vrata,« je oznanjala vest, objavljena v *Tedenski tribuni* (–, 1968). Sledilo je nekaj podatkov o finančnih uspehih galerije. V lanskem letu je bilo odkupljenih za 33.500 USD (revalorizirano na današnje protivrednost 230.600 EUR) tapiserij, za slike so dobili 22.000 USD (151.400 EUR), za grafike 14.500 USD (12.180 EUR), v prvi polovici leta pa se je prodaja povečala za približno 50 %. Galerijo kljub temu zapirajo, Bernik, Konjović in Slana zadnji razstavljajo v 17. nadstropju na Madison Avenue. Omenjeni so visoki režijski stroški in to, da bi galerija šele čez leta prinašala zadostne dohodka. »Poznavalci trdijo, da v ameriškem poslovnem svetu uspe samo tisti, ki dela na dolge roke, ki se na startu žrtvuje, da bi svojemu blagu pridobil trajnejši in solidnejši plasman« (–, 1968).

Sklep

Podjetje iz socialistične države, v kateri so delavci upravljali z družbeno lastnino, je v kapitalistični prestolnici povojne moderne umetnosti, New Yorku, ustanovilo prodajno galerijo z namenom, da bi kovalo dobiček. Projekt je bil značilen produkt reformnih šestdesetih let, ki so z ekonomsko reformo leta 1965 in družbenimi vrenji spodbudila modernizacijo in demokratizacijo jugoslovanske družbe ter vedno večje uveljavljanje tržne ekonomije in potrošništva. V jugoslovanski umetnostni sistem je Adria Art Gallery uvajala novo, »sprivatizirano« obliko delovanja, saj se je naslonila na podjetniški kapital in se s tem izognila političnemu nadzoru – obšla delovanje zvezne Komisije za mednarodno sodelovanje s tujino, ki je iz centra vodila jugoslovansko mednarodno kulturno politiko. Z nekonvencionalno, hibridno obliko med kulturnim centrom in prodajno galerijo je bila poseben fenomen, ki naj bi izgrajeval blagovno znamko Jugoslavija ter prispeval k individualni uveljavitvi jugoslovanskih umetnikov na zahodnem trgu in uspešnejši blagovni menjavi. Uvajanje ekonomike prostega trga na umetnostnem področju in spodbujanje konkurence bi tudi med umetniki pomagala razbijati monopole – nekaj se jih je tudi med njimi ustvarilo na račun medvojnih zaslug – ter vplivala na prerazporeditev vrednotenja opusov in

statusa umetnikov v družbi. Ta edinstven poskus vdora zakonitosti prostega trga v sfero socialistične umetnosti je zaradi ekonomske krize leta '68 in kulturne neprosvetljenosti gospodarskega sektorja, pa verjetno tudi zato, da se na notranjem, jugoslovanskem netržnem umetnostnem trgu ne bi nič spremenilo, nenavadno hitro propadel.

Literatura

- (1968): Gallery zapira vrata. *Tedenska tribuna* 16(41) (9. oktober). Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-SS78701K/index.html (10. september 2021).
- (1967): Tovariš 23(21) (23. maj): 57. Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-F7AC9UDE/index.html (10. september 2021).
- Bogdanović, Ana (2017): Aleksa Čelebonović i jugoslavenski nastupi na Venecijanskem bienalu. *Peristil* (60/1): 117–128.
- Djokić, Stefana (2019): Cultural Encounters and the Role of Art in Yugoslav-USA Relations 1961–1966. V *Reinventing Eastern Europe: Imaginaries, Identities And Transformations*, Evinç Doğan (ur.), 37–54. London: Transnational Press.
- Dražil, Gregor (2020): »Menedžer da sem? Sem.« Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče = »Am I Manager? Yes, I am.« Zoran Kržišnik and how Slovene Modern Art First Penetrated the Western Art World. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- J. K. (1968): Adria Art Gallery je shodila. Slovenska galerija sredi New Yorka. *Tedenska tribuna* 16(1) (3. januar): 8. Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-K3RXVZ8R/index.html (10. september 2021).
- Jakovina, Tvrtko (2012): Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974. V *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, Lilijana Kolečnik (ur.), 7–52. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti. Dostopno na: <https://pdfcoffee.com/344474512-socijalizam-i-modernost-umjetnost-kultura-politika-1950-1974-2011-pdf-pdf-free.html> (10. september 2021).
- Kržišnik, Zoran (1994): *Vstopanje slovenske umetnosti v svetovni prostor*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Kulić, Vladimir (2012): An Avant-Garde Architecture for an Avant-Garde Socialism: Yugoslavia at EXPO '58. *Journal of Contemporary History* (47): 161–184.
- Milčinski, Jana (1967): Slovenskim likovnikom se odpirajo vrata v svet. *Rodna gruda* (5): 141–143. Dostopno na: <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc->

2N0QZ5GT/e4d5cb12-a1a1-477a-8fbe-9df60949a955/PDF (10. september 2021).

- M. Z. (1962): Likovno življenje Amerike. (Ob obisku ravnatelja Moderne galerije Zorana Kržišnika v ZDA). *Tedenska tribuna* 10(49) (11. december): 7. Dostopno na: http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-A9STKENC/index.html (10. september 2021).
- Pavlin, Sergej (2011): Sergej Pavlin. Arhitekt, pedagog, oblikovalec in slikar. Radovljica: Didakta.
- S. G. (1967): Trije živi pogovori. *Delo*, 16. februar, str. 5.
- Snoj, Jože (1967): Poudarek na strokovnosti. *Delo*, 9. december, str. 2.
- Sosič, Branko in Alenka Zgonik (1990): Iz časov uravntimerke. *Delo*, 4. september, str. 8.
- Šlamberger, Snežna (1967): Jugoslovanska galerija na Madison Avenue. Ljubljanski dnevnik, 20. april. (MG + MSUM, dokumentacija, arhiv, hemeroteka.)
- Vrhovec, Josip (1967): Adria Art Inc., Madison Avenue. *Delova Sobotna priloga*, 22. april, str. 18.
- Vučetić, Radina (2018): Coca-cola Socialism. Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties. Budapest; New York: Central European University Press.
- Žnidaršič, Martin (1962): Naša umetnost na tujem. *Tedenska tribuna* 10(46) (20. november): 7. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-P9Z-67C3I> (10. september 2021).