

GALERIJA LIKOVNIH SAMORASTNIKOV V TREBNJEM

1.

Galerija likovnih samorastnikov v Trebnjem je bila ustanovljena leta 1971 in ima vsako leto obsežnejšo stalno likovno zbirko. Nastala je kot rezultat dejavnosti Tabora likovnih samorastnikov, ki je bil prvič organiziran leta 1968. Zamisel tega tabora je bila plod srečanja lokalne pobude (Janez Gartnar, Ciril Pevec, Adolf Grum idr.) z zagrebškim novinarjem Gerhardom Ledićem, znanim zbiralcem in popularizatorjem del naivne umetnosti.¹ (Gerhard Ledić in Nebojša Tomašević, eden najpomembnejših hrvaških strokovnjakov za naivno umetnost, sta bila formalno člana umetniškega sveta trebanjskega tabora še v devetdesetih letih, toda dejansko sta nehala sodelovati pri organizaciji že veliko prej.) Tabor se je prvo leto imenoval *Tabor slovenskih naivnih umetnikov*, se naslednje leto preimenoval v *Tabor slovenskih naivnih in ljudskih slikarjev in kiparjev*. Leta 1974 se je imenoval *Tabor slovenskih likovnih samorastnikov Jugoslavije*, od naslednjega leta naprej pa *Tabor likovnih samorastnikov Jugoslavije* (novo ime je samo povzelo dejansko stanje, saj so že na »slovenskih« taborih sodelovali tudi naivni umetniki iz drugih jugoslovanskih republik). Ponovno je bil preimenovan leta 1992, in to v *Mednarodni tabor likovnih samorastnikov* (novo ime je spet povzelo že obstoječe stanje; širše mednarodno sodelovanje se je namreč razvilo že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja).

Poleg odseva političnih sprememb lahko vidimo v spreminjanju imena tudi rastoče ambicije prireditve, ki pa je ne glede na to svoj višek dosegla že v sedemdesetih in na začetku osemdesetih let, potem pa je začel njen pomen upadati. Na prvem taboru so sodelovali pionirji slovenske naive, Viktor Magyar, Polde Mihelič, Nikola Mlakar, Vlado Perežnik, Jože Peternelj, Konrad Peternelj, Anton Plemelj in Anton Repnik ter Hrvat Franjo Vujčec. (Zanimivo je, da od tedaj že uveljavljenih umetnikov, ki so izšli iz naive, nista sodelovala Jože Tisnikar in Jože Horvat Jaki. Jaki je sodeloval pozneje, Tisnikar pa se je v tem času že odtrgal od konteksta naive.) Že naslednje leto se je število udeležencev skoraj podvojilo, leta 1976 je bilo 30 udeležencev, leta 1977 pa 40, kar pričuje o hitrem razmahu prireditve. Od leta 1971 je tabor spremljala vsakoletna razstava, imenovana *Salon likovnih samorastnikov Jugoslavije*, na kateri so se predstavljali tudi pomembni naivni slikarji, ki se niso udeležili taborov in jih ni v stalni zbirki, med drugimi Ivan in Josip Generalić. Ti Saloni so bili kot posebno pomembni dogodki obeleženi s posebno slovensimi otvoritvami pod pokroviteljstvom visokih predstavnikov socialistične oblasti. Zadnji Salon je bil leta 1984, potem pa je bila prireditev iz finančnih razlogov ukinjena. V tem obdobju pa so se v Trebnjem zvrstile tudi številne samostojne razstave posameznih avtorjev (med njimi nekaterih najboljših slikarjev hrvaške naive, kot so Franjo Mraz, Ivan Rabuzin in Ivan Lacković–Croata; vsi trije pa so bili tudi udeleženci trebanjskega tabora). V povezavi z dejavnostjo tabora je nekaj časa izhajala tudi periodična publikacija *Samorastniška beseda*, predhodnica

¹ Izčrpnější pregled historiata trebanjskega tabora glej v: Dušan Štepec, *Tabor likovnih samorastnikov v Trebnjem*, *Rast* IX, št. 3., 1998, str. 241 – 251. Nekaj podatkov v pričujočem prikazu povzemam tudi po seminarski nalogi istega avtorja, na osnovi katere je nastal njegov članek; dostopna je v knjižnici oddelka za umetnostno zgodovino na FF v Ljubljani.

2 XV. Tabor likovnih samorastnikov
Jugoslavije, 1. –10. 7. 1982, Trebnje
(katalog, brez paginacije).

3 Prim. Galerija likovnih samorastnikov
Trebnje, 1978 (katalog, brez
paginacije).

4 Marijan Tršar, *Sodobnost, Kriteriji
za presojo umetniške kvalitete »samo-
rastnikov«*, *Sodobnost*, XVIII, 1970,
str. 84–87.

5 Tomaž Brejc, *Za naivno slikarstvo
(Tisnikar in Jaki)*, *Mlada pota*, III,
1966, št.8.

današnje dolenske revije *Rast*. Dejavnost tabora z vsemi spremljajočimi prireditvami je poskušala prebiti mrtvilo globoke province, Trebnje je spremenila v zanimivo lokalno kulturno žarišče, ki je kmalu začelo navezovati tudi mednarodne stike. Dejavnost tabora je bila v jugoslovanskem kulturnem prostoru deležna široke popularizacije, utemeljene tudi v preferencah kulturne politike samoupravnega socializma.

Ugledni češki udeleženec trebanjskega tabora Jan Hruška je izjavil: »*To, kar je za vernike korana Mekka, je zame in ne samo zame Trebnje z galerijo naivne umetnosti.*«² V enem od otvoritvenih govorov je Zoran Kržišnik označil Trebnje kot »*eno izmed evropskih središč naivne umetnosti*«. Ocene o mednarodni pomembnosti tabora, izrečene v Trebnjem ob svečanih dogodkih, so bile včasih tudi zelo pretirane. Medtem ko je Milan Kučan v otvoritvenem nagovoru 30. tabora leta 1997 označil Trebnje kot »*pomembno kulturno središče Evrope*«, je bil dvajset let pred tem, torej v času največjega razcveta tabora, s svojim govorom na svečanem zboru bistveno bolj stvaren Bogdan Osolnik, ko je pomen tabora zelo ustrezno opredelil takole: »*Veseli smo, da postaja naš Tabor priložnost za taka mednarodna srečanja, čeprav nimamo pretenzij in iluzij, da bi Trebnje lahko postalo nekakšno mednarodno središče samorastništva. Svet je preveč pester in različen, da bi ga na katerem koli področju mogli utesnjevati z uveljavljanjem in vsiljevanjem nekakšnih centrov. Čeprav ima jugoslovanska naiva velik ugled v svetu, želimo samo to, da bi se v Trebnjem umetniki iz Jugoslavije srečevali tudi z ustvarjalci iz drugih dežel, zlasti prijateljskih, in da bi prek njih spoznavali življenje in vrednote drugih, da bi tudi to prispevalo k medsebojni ustvarjalni bogatitvi pa tudi k mednarodnemu zblizjevanju.*«³

Ob vsem tem pa je presenetljivo, da je slovenska strokovna javnost delovanje tabora v glavnem ves čas bolj ali manj ignorirala, čeprav je s strani stroke pri organizaciji tabora sodeloval na primer tudi Zoran Kržišnik, ki je prispeval tudi nekaj zapisov v razstavnih publikacijah. Dejavnost tabora je z izjemo ene seminarske naloge do danes ostala brez resnejše umetnostnozgodovinske obravnave in v takšni situaciji so se vse bolj izgubljali tudi kriteriji za vrednotenje bogate zbirke trebanjske galerije; tako je tej zbirki v nekem trenutku celo grozilo, da bo ukinjena in raznesena naokrog. Razlog za takšno stanje je tudi v načelnem podcenjevanju naivne umetnosti v slovenski umetnostnozgodovinski stroki. (Z izjemo Tisnikarja, ki pa ni obravnavan kot pojav naivne umetnosti, saj izstopa iz horizonta, ki ga je začrtalo delovanje slovenske naive.) Značilno je, da je eden zelo redkih resneje zastavljenih strokovnih prispevkov o naivi na Slovenskem prišel izpod peresa slikarja. V mislih imam članek Marijana Tršarja v *Sodobnosti* 1970, ki je ob slikarstvu Antona Repnika poskušal opredeliti tudi ključne stilne komponente naivnega slikarstva: videl jih je v kombinaciji posebne vrste realizma, ekspresionističnega hotenja in simboličnega opažanja, povezanega z dekorativnim principom.⁴ Omeniti pa je vredno tudi, da je še pred tem, leta 1966, načelen razmislek o naivnem slikarstvu napisal tudi mladi Tomaž Brejc.⁵

Razlog za takšen odnos do naivne umetnosti v Sloveniji je po svoje sicer razumljiv: v nasprotju s Hrvaško, kjer si zgodovine slikarstva dvajsetega stoletja ne moremo predstavljati brez vloge naive, je v Sloveniji naiva vedno ostala le obrobni pojav, čeprav ima nekaj kvalitetnih slikarjev. In trebanjski tabor, ki jo je poskusil afirmirati, je bil

sicer ustanovljen v trenutku, ko je jugoslovanska naiva žela največjo mednarodno slavo, vendar obenem tudi v trenutku, ko je bila kot pojav že v zatonu in se je po drugi strani že začenjala tudi komercializirati.

Pričujoči zapis ni zastavljen kot poskus zapolnitve vrzeli v strokovni literaturi, ampak prej kot opozorilo na to vrzel. Ob navedbi nekaterih najpomembnejših informacij o trebanjskem taboru in galeriji bom poskušal zastaviti nekaj izhodišč za razmislek o delovanju tabora in z njim povezano institucionalizacijo slovenske naive kot kulturno-zgodovinskem pojavu, obenem pa bom poskušal podati nekaj izhodišč za ovrednotenje galerijske zbirke, v kateri so sicer zbrana dela zelo različne kvalitete – toda če jo presojava po najboljših delih, je glede na majhnost kraja pravo presenečenje. Treba je poudariti, da ta zbirka zlasti iz obdobja sedemdesetih let minulega stoletja poleg najboljše reprezentacije slovenske naive vsebuje dela večine tedaj aktivnih najboljših jugoslovanskih naivnih slikarjev, pa tudi nekaj kvalitetnih del tujih avtorjev. Domnevam, da bi lahko pozorna proučitev del, ki se skrivajo v depojih, odkrila še kakšen prezrt biser.

2.

V zvezi z umetnostnozgodovinskim opredeljevanjem »naivne umetnosti« se poraja neko protislovje že v samem izhodišču.

Že samo sklicevanje na »naivnost« meri na neko izvornost, neposrednost, spontanost, tudi nereflektiranost. Prav tako druga poimenovanja, podana s strani kritikov, s katerim je ta umetnost na začetku dvajsetega stoletja stopila v javnost: »slikarji Svetega srca«, »popularna umetnost«, »slikarji instinkta«, »laični slikarji«. Oto Bihalji Merin, ki je ogromno naredil za mednarodno popularizacijo jugoslovanske naive, je o naivcih napisal, da so »ustvarjalci zunaj zgodovine in stilov«. ⁶ (Obenem je poudaril povezavo naivne umetnosti z ljudsko umetnostjo, otroškimi risbami in risbami duševnih bolnikov.)

Toda po drugi strani je naivno slikarstvo zgodovinsko določen pojav, katerega afirmacija je bila vezana na modernistično senzibilnost, delno celo na avantgardistične težnje po samoproblematizaciji umetnosti (tako so čudovitega Gruzincega Nika Pirosmansvilija odkrili ruski avantgardisti). Ta senzibilnost je v odporu do skrepenelega akademičnega meščanske umetnosti devetnajstega stoletja pripeljala do odkrivanja alternativne umetnosti v stilno hibridnih likovnih delih nižjih družbenih razredov; tako piše Rimbaud v *Sezoni v peklu* o svoji ljubezni do »*les peintures idioties*«. To ni bila ljudska umetnost, v kateri bi lahko romantiki iskali izraz z naravo spojene »duše ljudstva«. To je bila izrazito urbana, hibridna likovna produkcija, katere aktualnost je bila ravno v notranji napetosti med arhaično učinkujočimi elementi »ljudske« stilizacije in senzibilnostjo industrializirane družbe. (Retrospektivno je bilo mogoče ob fascinaciji s takšnim slikarstvom na novo odkrivati tudi nekatere starejše pojave na robu zgodovine umetnosti; tako nekateri pregledi naivnega slikarstva vključujejo tudi vznemirljive severnoameriške samouške slikarje s konca sedemnajstega, iz osemnajstega in devetnajstega stoletja, tako imenovane *limners* – najbolj znan je vizionarski Edward Hicks, ki je s svojimi mogočnimi slikami zanosno evociral pomiritev med človeštvom, naravo in bogom.)

Naivno slikarstvo kot zgodovinski pojav pa je nastalo šele iz srečanja med temi pojavi in modernizmom, pri čemer je prihajalo do

6 Prim. Oto Bihalji Merin, Nebojša-Bato Tomašević, *Enciklopedija naivne umetnosti sveta*, Beograd, Jugoslovanska revija, 1984, str. 21–23.

7 *Ibid.*, str. 509.

zanimivih interakcij; v odnosu do modernistične senzibilnosti naiva ni bila samo objekt, nad katerim so se modernisti navduševali v kontekstu splošne fascinacije s »primitivizmi«, ampak so začetniki naivnega slikarstva srečanje z modernizmom na različne načine vpisovali v lastno produkcijo. To velja zlasti za genialnega »carinika« Henryja Rousseauja (1844–1910), »Kolumba naivnega slikarstva«, kot ga označuje *Enciklopedija naivne umetnosti sveta*⁷, ki je bil v aktivnem stiku z najpomembnejšimi predstavniki modernizma od Mallarméja in Apollinaira do Picassa in Delaunaya. (Zanimivo je, da je ta domišljije polni in neznansko poetični slikar vsaj tako globoko kot generacije naivnih slikarjev inspiriral mnoge pesnike: od Apollinaira in nadrealistov do Alejandre Pizarnik in Jureta Detele.) Nekoliko mlajši André Bauchant, slikar, ki je znal vse, kar je videl, spremeniti v »mitske« vizije, obžarjene z magično svetlobo, je imel stike z Le Corbusierom in naredil je inscenacijo za balet Stravinskega itd. Pojav Hlebinske šole na Hrvaškem je bil vezan na kontekst tedanje hrvaške levičarsko obarvane socialnokritične umetnosti in na perspektivo razrednega boja. V javnosti je prvič nastopila, vključena v dejavnost skupine *Zemlja*. Podpirala jih je leva inteligenca in zanje se je v 30. letih navdušil tudi beograjski krog nadrealistov. Urugvajskega naivnega slikarja Gorkija Bollarja, ki je z eno sliko zastopan tudi v trebanjski zbirki, pa je odkril znameniti konstruktivist Joaquin Torres-García (ki je poleg svojih značilnih konstruktivističnih del slikal tudi figuraliko pod močnim vplivom naivnega slikarstva); Bollar se je za nekaj časa celo pridružil njegovi delavnici. In tako dalje.

V času med obema svetovnjima vojnoma se je naivno slikarstvo še posebej razširilo v Franciji, Italiji in na Nizozemskem, pojavljalo pa se je tudi v Severni in Južni Ameriki. Po drugi svetovni vojni se je širitev naivnega slikarstva kot priznane umetnostne smeri nadaljevala in zajela vse celine, pri čemer je naiva zlasti v Evropi začela zapadati tudi v komercializacijo. Nekateri značilni slikarski prijemi, ki so bili pri Rousseauju plod neznansko intenzivnega boja za formo, so se spremenili v skrepenele dekorativne obrazce. V kontekstu naivnega slikarstva so še vedno nastajale tudi sijajne slike, toda kot pojav je naiva v nasprotju z bližino modernističnega in celo avantgardističnega radikalizma, s katerim je bila povezana njena začetna uveljavitev, vse laže postajala tudi zatočišče sentimentalne in nostalgicne antiintelektualistične mitizacije »spontanosti«, »izgubljene narave«, »prvinskosti«, »otroške nevednosti« in podobno. Precej drugačna situacija je bila zlasti v tako imenovanem »tretjem svetu«, kjer se je naiva v času po drugi svetovni vojni pogosto povezovala s perspektivo razrednega boja. Ni naključje, da je na primer v Bihajli-Merinovi enciklopediji kot pisec sodeloval tudi sandinistični revolucionar, pesnik in katoliški duhovnik Ernesto Cardenal, ki si je v času svojega ministrovanja v sandinistični vladi prizadeval tudi za spodbujanje razmaha naivne umetnosti.

(Značilno je, da je trebanjski tabor od sredine sedemdesetih let naprej posvečal posebno pozornost sodelovanju s slikarji iz neuvršenih dežel »tretjega sveta«; ko je leta 1976 gostoval slikar Momodou Ceesay iz Gambije, je na otvoritvi razstave posebej poudaril povezavo med NOB in osvobodilnimi gibanji v Afriki⁸, o delu Alija Guedochija pa je Bogdan Osolnik na svečanem zboru Tabora 2. julija 1977 dejal, da je »prinesel s svojimi deli tudi pričevanja o herojskem boju alžirskega ljudstva in njegovi revoluciji«.⁹)

8 Prim. *X. tabor in IV. salon likovnih samorastnikov Jugoslavije*, Trebnje 1977 (katalog, brez paginacije).

9 Katalog Galerija likovnih samorastnikov Trebnje – Jugoslavija, 1978.

Jugoslovanska naiva kot umetnostno gibanje, katerega logika je določila tudi ustanovitev in delovanje trebanjskega tabora, je imela v tej konstelaciji prav posebno mesto.

Medtem ko je francoska naiva nastala v urbanem prostoru, je jugoslovanska izšla iz ruralnega okolja in delno tudi iz neposredne navezave na ljudsko umetnost. Ta povezava je razvidna tudi iz enega od zgodnjih poimenovanj trebanjskega tabora. (Ruralna izhodišča je imela tudi naiva v nekaterih drugih evropskih deželah, na primer v Sovjetski zvezi, Romuniji, Madžarski Češki – čeprav je bil eden začetnikov češke naive, sijajni Robert Guttman, izrazito urban slikar, ki je upodabljal življenje judovske skupnosti.)

Izhodišče za formiranje jugoslovanske naive kot organiziranega umetnostnega gibanja je bilo delovanje tako imenovane Hlebinske šole (imenovane po vasi Hlebine v Podravini). To poimenovanje se je prvič pojavilo potem, ko sta Ivan Generalić in Franjo Mraz (ki je pozneje sodeloval tudi na trebanjskem taboru) leta 1931 v Umetnostnem paviljonu v Zagrebu razstavila nekaj svojih del na tretji kolektivni razstavi skupine Zemlja (ustanovljene leta 1929), ki jo je vodil Krsto Hegedušić.¹⁰ Generalić in Mraz sta bila slikarsko nadarjena preprosta kmečka mladeniča, ki jima je Hegedušić postal slikarski in idejni mentor. Njuno odkritje je bilo v skladu z idejnimi izhodišči skupine Zemlja, ki so bila izrazito antielitistična; »zemljaši« so si prizadevali za demokratizacijo umetnosti, katere ustvarjanje ne sme biti privilegij vladajočih razredov. Hegedušić je leta 1936 napisal: »'Zemlja' je, ko je izpostavila primer Generalić, hotela pokazati ravno to, kako nadarjenost ni vezana na razred in ni privilegij enega razreda, da pa sta njen razvoj in izživljanje odvisna od socialnega položaja določenega razreda v določenem obdobju razvoja.«¹¹

V navezavi na takšno pojmovanje naivne umetnosti so se pozneje izoblikovala tudi idejna izhodišča trebanjskega tabora (prim. formulacijo Bogdana Osolnika iz govora ob desetletnici tabora, »da kultura ni le privilegij bogatih«.)¹² V začetnem obdobju delovanja trebanjskega tabora je Hegedušić občasno tudi sam sodeloval pri trebanjskih prireditvah.

Kljub ruralnim izhodiščem (ob katerih so lahko Generalićeve biografije spet obnovile znani mit o rojstvu umetnosti iz duha narave, kot ga je uvedla renesansa; čudovito nadarjeni Generalić je kot svinjski pastirček s sabo nosil svinčnik in papir in v trenutkih predaha risal, kar je videl – tako kot v otroštvu Giotto, ki je pasel ovce) pa je bilo delovanje zgodnjega Generalića in Mraza pravo nasprotje spontane instinktivnosti, saj je v izhodišču sprejemalo oblikovne principe, kakršne je poučeval akademski profesor Hegedušić. (Generalićev značilni osebni slog se je docela razvil šele pozneje, ko se je osamosvojil od Hegedušića.) Hegedušić je v katalogu za trebanjsko Svet naivnih leta 1969 izrecno napisal, da je postavil temelje slikarskemu načinu hlebinske šole on sam: »Temelje hlebinski slikarski šoli sem položil jaz; dal sem ji ne samo ime (8. 9. 1931), ampak tudi idejno-likovni profil, ko sem poučeval kmete že od prvih začetkov njihovega svobodnega ustvarjanja.«

Naiva je torej v tedanjem jugoslovanskem kulturnem prostoru nastopila kot segment tedanje aktualne likovne usmeritve. V času ekonomske krize in obenem napol fašistične diktature je imela močno družbenokritično noto, ki je razvidna tudi iz motivike zgodnjih Generalićevih in Mrazovih slik, ki so tematizirale socialno problematiko

10 Več podatkov o Hlebinski šoli glej v katalogu: Vladimir Crnković, *Umetnost Hlebinske šole / The Art of the Hlebine School*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb 2005.

11 Navajam po: Boris Kelemen, *Naivno slikarstvo u Jugoslaviji*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1977 (brez paginacije).

12 Bogdan Osolnik, *Ob jubileju tabora*, v katalogu: *X. tabor in IV. salon likovnih samorastnikov Jugoslavije*, Trebnje 1977 (brez paginacije).

13 Prim. Milčec Komelj, *Kronika Marjana Pogačnika o zaljubljenih v umetnost*, Ljubljana, Logos, 2005, str. 526.

na vasi z jasnimi levičarskimi idejnimi poudarki. Kmalu se jima je pridružil starejši Mirko Virius, ki je med drugo svetovno vojno umrl v koncentracijskem taborišču. S svojim neprizanesljivim opazovanjem, s katerim je znal deskripcijo vsakdanjosti spremeniti v ostro analizo družbenih razmerij, in s svojo monumentalno stilizacijo je avtor nekaterih najboljših slik hrvaške naive. (Nekaj njegovih risb je bilo posthumno razstavljenih tudi v Trebnjem na razstavi *Svet naivnih* leta 1969, ki jo je organiziral Gerhard Ledić.) Potem ko je bila leta 1935 skupina *Zemlja* policijsko prepovedana, so omenjeni slikarji v letih 1936-1940 razstavljali s skupnim nazivom *Hrvatski seljaci slikari*. Delovanje Hlebinske šole je postajalo široka kulturna akcija (kot je dejavnosti v Hlebinah in okoliških vaseh slikovito označil pokojni Marjan Pogačnik: »v vsaki tamkajšnji vasi so pričeli vsi nekaj 'cimprati'«)¹³ in slikarjem ter ljudskim kiparjem so se pridružili tudi kmetje - književniki, ki so izdajali svoje zbornike in brali svoje angažirane pesmi na otvoritvah razstav. Pesmi pa je pisal tudi Mraz.

Leta 1938 se je središče naivnega slikarstva prebudilo tudi v vojvodinski vasi Kovačica pri Pančevu, kjer je slikala skupina kmetov slovaške narodnosti. Eden od pobudnikov te »šole« je bil Michail Bireš, ki je s poznejšo sliko Pastir zastopan tudi v trebanjski zbirki. Prav tako je še v tridesetih letih nastala »šola« v Oparici v Srbiji, ki jo je ustanovil Janko Brašič, prav tako zastopan v trebanjski zbirki.

V ta čas pa sodi tudi najzgodnejše delovanje začetnikov slovenske naive, ki ni bilo organizirano, ampak povsem samouško in samohodsko. Tako je leta 1939 naredil svoja polna dela – poslikave na stenskih krožnikih in panjskih končnicah – mladi Polde Mihelič iz okolice Kamnika, ki je bil pozneje tudi med udeleženci prvega trebanjskega tabora. Toda tu še ni šlo za naivno slikarstvo v smislu določene usmeritve in zavestne odločitve. Po vojni se je Mihelič vpisal na ljubljansko likovno akademijo in šele potem, ko mu niso dovolili vpisa v drugi letnik, je začel razstavljal kot naivec.

V Sloveniji je naivno slikarstvo zares zaživel šele v atmosferi kulturne politike po drugi svetovni vojni, ki je bila naivi izrazito naklonjena, saj je v njej videla eno od možnosti premoščanja prepada med kulturo in množicami oziroma med »producenti« in »konzumenti« kulture. (Trebanjski tabor in galerija sta nastala v kontekstu sistematičnega ustanavljanja galerij naivne umetnosti: leta 1955 je bila ustanovljena galerija samoukov v Kovačici, leta 1960 v Svetozarevu, leta 1963 v Uzdinah, leta 1968 v Hlebinah, leta 1971 v Zlataru, leta 1972 v Šidu, leta 1975 v Sanskem Mostu itd.) V tem času se je tudi uveljavilo poimenovanje »naivna umetnost«, ob katerem pa se je v Sloveniji zlasti v sedemdesetih letih razširilo tudi poimenovanje »samorastništvo«, ki je po eni strani širše, po drugi strani pa ni brez družbenoangažiranega pridiha, saj zbuja asociacijo na znano predvojno revolucionarno novelo Prežihovega Voranca.

V takem vzdušju je na Hrvaškem zaživel drugo obdobje Hlebinske šole, ko so se okoli Generalića, ki je zdaj sam postal mentor, zbrali mlajši kmečki slikarji, med njimi: Franjo Dolenc, Franjo Filipović, Dragan Gaži (zastopan tudi v trebanjski zbirki), Ivan Večenaj, Mijo Kovačić, sin Ivana Generalića Josip Generalić in drugi. V Hlebine je spet začel prihajati tudi Hegedušić. (Ivan Lacković–Croata v šestdesetih letih v svet umetnosti ni vstopil prek Generalića, ampak neposredno prek Hegedušića.) Slikarji so se od socialnokritičnega realizma vse bolj preusmerjali bodisi v idiliko bodisi v ekspresio-



Ivan Lacković Croata: *Cvetoča livada*,
olja na steklu, 450 x 400 mm, 1977

nistične tendence in fantastiko. Razmah naive pa v tem času nikakor ni bil vezan samo na Hlebinsko šolo. Od naivnih slikarjev, ki so na Hrvaškem začeli slikati takoj po vojni, naj omenim le mizarja Rabuzina, ki se je s svojimi skrajno subtilnimi sanjskimi svetlobnimi pejzaži razvil v enega pomembnih hrvaških slikarjev dvajsetega stoletja, in rustikalno »primarnega« šoltanskega ribiča Evgena Buktenico (dela obeh slikarjev so tudi v trebanjski zbirki).

Leta 1952 je bila v Zagrebu ustanovljena stalna galerija »kmečkih slikarjev«, ki je prerasla v današnji Hrvaški muzej naivne umetnosti (in ki vključuje tudi dela slovenskih avtorjev). V petdesetih letih se je začel tudi prodor jugoslovanske naive v mednarodni razstavniki prostor – Ivan Generalić je leta 1953 prvič samostojno razstavljal v Parizu, leta 1958 pa je bil uvrščen na reprezentativno razstavo *Petdeset let moderne umetnosti* v Bruslju. Leta 1955 je Jugoslavija sodelovala na III. mednarodnem bienalu v São Paulu z razstavo *L'Ecole de Hlebine*. Tako je svetovni prodor jugoslovanske naive sovpadel s procesom mednarodne institucionalizacije svetovne naive kot ene od smeri slikarstva dvajsetega stoletja; leta 1958 je bila velika mednarodna razstava svetovne naivne umetnosti v Knokke-Le-Zouteju v Belgiji, leta 1961 pa svetovna razstava naivne umetnosti v Baden-Badnu. Na obeh razstavah je bil namenjen prikazu jugoslovanske naive pomemben delež.

Na zamisel o ustanovitvi trebanjskega tabora je vplivala želja po organizacijski povezavi in spodbudi delovanja dotlej razpršeno delu-

jočih slovenskih naivcev (Zoran Kržišnik je ob desetletnici tabora zapisal, da so bili v nasprotju z drugimi jugoslovanskimi naivci slovenski naivci »nekakšna ilegalca« – in tabor naj bi presešel takšno stanje),¹⁴ toda bistvene spodbude so prihajale iz širšega jugoslovanskega konteksta, ki je bil odlično predstavljen tudi v Sloveniji.

Delno so bile povezave s tem kontekstom vzpostavljene že v letih pred ustanovitvijo trebanjskega tabora. Kot posameznik je stike z drugo generacijo Hlebinske šole vzdrževal prezgodaj umrli učitelj Viktor Magyar, eden najbolj nadarjenih slovenskih naivcev, ki je tudi vplival na nastanek zamisli o centru naive v Trebnjem. Na ravni motivike, stila in slikarske tehnike pa sta se na Hlebinsko šolo močno navezala Konrad in Jože Peternelj iz Žirov, pri katerih pa je v nasprotju z izhodišči Hlebinske šole kmečko življenje sicer prikazano kot samozadostna idila z domala veseliškim vzdušjem. Oba sta med najpopularnjšimi slikarji slovenske naive; uveljavila sta se zlasti s svojim občutkom za neprezahtevno pripovednost.

Prva razstava naivnega slikarstva v Sloveniji z naslovom *Naivni umetniki Jugoslavije* je bila v Ljubljani leta 1957 (šlo je za prenos razstave, ki je bila pred tem v Beogradu). Sledila ji je razstava del iz zbirke Gerharda Ledića v Kostanjevici leta 1962 z naslovom *Svet naivnih*. Leta 1968, torej že v letu ustanovitve trebanjskega tabora, je bila prav tam postavljena razstava jugoslovanskega naivnega kiparstva. Že v petdesetih letih so se pojavile tudi prve samostojne razstave slovenskih naivcev; prej omenjeni Polde Mihelič je imel na primer prvo razstavo v pasaži ljubljanskega Nebotičnika leta 1958. Ustanovitev tabora je sovpadla s splošnim stopnjevanjem zanimanja za naivo v Sloveniji - v Krškem je bila samostojna Lackovičeva razstava, na Mirni Magyarjeva razstava, v vili Bled na Bledu pa ponovno razstava iz Ledićeve zbirke, ki je bila najobširneje predstavljena junija 1969 v Trebnjem; ta predstavitev je bila torej že zamišljena kot nekakšen model za spodbuditev lokalne iniciative. Po besedah Gerharda Ledića je bila to dotlej »najobsežnejša in najpopolnejša razstava vseh pripadnikov hlebinskega kroga od začetkov do naših dni.¹⁵« V katalog je svoj zapis prispeval tudi Hegeđušič.

Lahko rečemo, da je slovenska naiva zares zaživela šele v šestdesetih letih, torej v času, ko je bila v jugoslovanskem prostoru že docela institucionalizirana, in prav tako v času, ko je tisto življenje, iz kakršnega so zajemali slikarji Hlebinske šole, z naraščajočo urbanizacijo in industrializacijo začelo izginjati. Zanimivo je, da v nasprotju z nekaterimi najpomembnejšimi hrvaškimi naivci začetniki slovenske naive večinoma niso bili kmetje: Magyar je bil učitelj, prav tako Mihelič, Anton Plemelj upokojeni major, Anton Repnik iz Mute na Koroškem, ki je začel slikati leta 1959 in je imel prvo samostojno razstavo leta 1965, delavec v železarni, Greta Pečnik iz Pirana, slikarka radoživih in živobarvnih fantazijskih podob z mitičnim nadihom, pa je gospodinja.

Najizrazitejši slikar, ki je v Sloveniji izšel iz naivne umetnosti in se je uveljavil že pred ustanovitvijo trebanjskega tabora, je bil Jože Tisnikar. Vendar njegovo izrazito osebno slikarstvo, obsedeno s smrtjo, presega siceršnjo kvaliteto slovenske naive, predvsem pa iz nje izstopa s svojimi netipičnimi vsebinskimi poudarki, tako da se izmika temu, da bi ga klasificirali kot naivno, čeprav ga najdemo tudi v nekaterih pregledih naivnega slikarstva. (Med naivno slikarstvo bi ga veliko lažje uvrstili, če bi kot merilo uspoštevali najboljše dosežke

15 Prim. katalog razstave *Svet naivnih*, Trebnje 1969 (brez paginacije).

svetovne naive.) Značilno je, da Tisnikar nikoli ni sodeloval s Trebnjem. Pač pa je v trebanjski galeriji s svojimi slikami zastopan Jože Horvat–Jaki, slikar divje, pravljичne fantazije.

Med najpomembnejšimi slikarji slovenske naive moramo omeniti vsaj še Zlato Volarič, Borisa Lavriča, Francija Lesjaka, Milana Dvoršaka, Janeza Sedeja in Borisa Žoharja, ki se je popolnoma posvetil motiviki kurentov, od kiparjev pa Petra Jovanoviča, ki sodi med pionirje slovenske naive, Frančiško Petelinšek, Janka Dolenca in Sandija Leskovca.

Za največji del naivne umetnosti na Slovenskem so značilni idiličnost, dekorativnost in pravljичna fantazijskost. Če bi hoteli v slovenski naivi iskati socialnokritična izhodišča, ki so bila značilna za nastanek hrvaške naive, bi bil morda temu v svojem začetnem obdobju še najbližji Repnik, ki je začel slikati – podobno kot Tisnikar – iz terapevtskih nagibov. Značilni so že naslovi njegovih slik: *Tepež milih*, *Žalostni ljudje*, *Pod težo življenja*, *Tu imaš za svoje delo*, *Revno upanje*, *Ljudje iz sirotišnice*, *Iz hiralnice*. Sam slikar je izjavil: »Gledal sem delavce, kako se mučijo pri delu, in tudi sam sem delavec. Sicer rišem izključno delavske in kmečke obraze prstene barve in začudenih oči, v katerih je tudi kanček žalosti. Najraje upodabljam socialne motive. Zakaj rišem sive obraze? To so obrazi zemlje, s katero se moji ljudje ubadajo vse dni in katera daje življenje. Sprva sem risal svetle, ožarjene od ognja v tovarni ...«¹⁶ Vendar so te slike, ki pogosto učinkujejo kot nekakšne alegorije, narejene na način, ki je z leti postajal vse bolj shematičen, in tudi vzdušje na teh slikah je vse bolj izgubljalo ostrino in se spreminjalo v anemično vdanost v usodo. Značilen je naslov ene od slik iz trebanjske zbirke: »*Kaj smo, kaj hočemo*«. Načelno bi ga lahko razbirali na dva načina: bodisi kot programsko samosprašavanje prebujajoče se samozavesti teptanih ljudi, ki hočejo uveljaviti svojo voljo, bodisi kot tipičen vzdih resignacije, inercije in defetizma – »kaj hočemo, saj ne moremo ničesar spreminiti«.

Ko ocenjujemo pomen tabora za slovensko naivo, moramo ugotoviti, da je dal dotlej razpršeni dejavnosti posameznikov pomembno institucionalno podporo. Prav v organizaciji Trebnjega so bile že kmalu omogočene tudi razstave slovenske naive v tujini; tako so slovenski naivci leta 1976 sodelovali na *XVII. mednarodnem salonu slikarstva Paris Sud*. Zanimivo pa je, da ni dejavnost tabora nikoli ustvarila lokalne »šole« kot nekatere podobne institucije v Jugoslaviji (čeprav je v katalogu mednarodnega festivala naivne umetnosti kustos Alain Michon zastavil vprašanje, ali bo postala Slovenija eno novih žarišč naivne umetnosti, in mimogrede postavil celo docela neutemeljeno tezo, da se je leta 1991 razvil nov tok naivne umetnosti v Sloveniji, ki priča le o nepoznavanju problematike¹⁷). Trebanjski tabor je ostal kraj periodičnega srečevanja posameznikov.

3.

Franjo Mraz, soustanovitelj Hlebinske šole in po drugi svetovni vojni tudi politični funkcionar, je v knjigo obiskov v Trebnjem 3. septembra 1971 napisal: »*Po zamisli organizatorjev in po pozitivnih izkušnjah lahko pričakujemo najboljšo akcijo na področju naivne umetnosti, ki je bila začeta pri nas.*«¹⁸

Beseda »akcija« ni izbrana naključno. Vsaj v nekaj besedah je treba spregovoriti tudi o simbolni vlogi trebanjskega projekta v širšem ide-

16 Prim. Peter Breščak, *Obrazi, ožarjeni od zemlje*, Delo, 7. IX. 1968.

17 Prim. katalog *Festival international d'art naif*, 1996/97, Musée d'art naïf de l'île de France, str. 6-7.

18 Prim. *X. tabor in IV. salon likovnih samorastnikov Jugoslavije*, Trebnje 1977 (katalog, brez paginacije).

ološkem kontekstu kulturne politike samoupravnega socializma sedemdesetih let. Brez tega konteksta nam bi namreč razmah naivne umetnosti v povojni Jugoslaviji ostal težko razumljiv.

Šlo je za prizadevanje po decentralizaciji kulture, ki jo je v Sloveniji spodbujalo delovanje Zveze kulturnih organizacij, ki naj bi posredovala kulturo množicam in ustvarila kulturna žarišča tudi v najbolj odročnih krajih, kar pa je bilo povezano s širšim prizadevanjem po družbeni uveljavitvi »delovnega človeka« tudi na področju kulture. V jugoslovanskem samoupravnem modelu, ki se je načelno odpovedal administrativnemu intervereniranju v umetnostno sfero, je bila načrtno izdelana strategija preseganje nasprotja med proizvajalci in porabniki na področju kulture in protežiranje naivne umetnosti, je bilo razumljeno kot eden zgledeov tega preseganja. Kot je o trebanjskem Taboru v *Komunistu* leta 1970 pisal Matija Murko: »naj postane Tabor eno od delovišč, na katerih se podirajo včasih navidez neuničljive pregrade med umetniško ustvarjalnostjo poklicnih umetnikov in samoukov«¹⁹.

19 Matija Murko, *Ne samo vzgojni pomen*, *Komunist*, 21. avgusta 1970.

Idejno izhodišče za takšno akcijo je najjasneje opredelil *Program Zveze komunistov Jugoslavije*, sprejet na VII. kongresu ZKJ v Ljubljani. V njem je začrtano prizadevanje, da naj bi umetnost in kultura na splošno postala zares last ljudstva in da naj bi kulturno ustvarjanje dobilo množično podlago, pri čemer je posebej poudarjeno »spodbujanje kulturno-umetniške dejavnosti in iniciative najširših ljudskih množic«.²⁰ Dejavnost trebanjskega tabora je bila razumljena kot eden zglednih primerov takšnega spodbujanja, in ni naključje, da je prvo veliko zlato plaketo tabora leta 1978 prejel Josip Broz Tito.

20 *Manifest Komunističke partije i Program Saveza komunista Jugoslavije*, Komitet konferencije organizacije SKJ u JNA, Split (brez letnice), str. 290.

V skladu s takšno orientacijo so bili zastavljeni tudi poudarki v govorih političnih funkcionarjev, ki so se udeleževali slovesnih otvoritev trebanjskih prireditev. Kot tipičen primer naj navedem odlomek iz govora Staneta Dolanca leta 1971, v katerem je ta tabor razumljen kot pomemben dejavnik v »samoupravni preobrazbi kulture« v smislu integracije kulture in umetnosti s celoto »zdrženega dela«: »Naša samoupravna socialistična družba bije danes zapleten boj, katerega neposredni cilj in osnovna misel je še bolj drzno in odločno razvijati začete procese, ki peljejo k splošni osvoboditvi dela, delavskega razreda in človeka. Kultura in umetnost

Franjo Mraz: *Kosilo*, olje na steklo, 345 x 490 mm, 1972



21 *Komunist*, 11. julij 1971.

sta močni orožji tega človekovega boja, ki celo predpostavlja, da se kultura in umetnost razvijata kot integralni del revolucionarne preobrazbe družbe in da se sami osvobajata še močnejših pritiskov cehovske in etastične zavesti, da bi postali lastna sila delavskega razreda in delovnega človeka.» V nadaljevanju govornik poudarja, da umetnost in kultura »zadovoljujeta naraščajoče kulturne potrebe našega delovnega človeka – samoupravljalca, ter da razvijata njegovo kulturno delo in življenje [...] Demokratizacija kulture in umetnosti, če smo že sprejeli ta pojem, pa seveda pomeni tudi to, da še bolj širimo množično kulturno-umetniško ustvarjalnost, samoizražanje delavcev, mladine, občanov, skratka, vseh članov naše družbe [...]«.²¹

Pri tem pa je bilo presenetljivo, kako sta lahko v takšni koncepciji sovpadli radikalna revolucionarna retorika in domačijska samoza-dostnost – kako so se tu pravzaprav zlahka pomešale tendence po spreminjanju sveta in nostalgična idealizacija obstoječega, idejni avantgardizem in folklorizem. Recepcijo jugoslovanske naive v po-vojnem obdobju bi bilo zelo zanimivo proučiti tudi s tega vidika.

Vsekakor so v preveč poenostavljenem razumevanju »podiranja včasih navidez neuničljivih pregrad« prežale tudi resne nevarnosti nivelizacije in odsotnosti kriterijev vrednotenja, kar bi v končni konsekvenci lahko pomenilo nevarnost zniževanja kulturne ravni v smislu nekakšne ruralizirane obnovitve idej proletkultovstva. (V tem lahko navsezadnje vidimo simtpom ene ključnih konceptualnih aporij jugo-slovanskega samoupravnega socializma, ki je ob deklariranem druž-benotransformativnem radikalizmu v marsikaterem pogledu aktiviral tudi številne predmoderne dejavnike – čeprav je bil, to je z današnje časovne distance vsekakor potrebno priznati, z vsemi svojimi aporija-mi vendarle eden najresnejših in najpomembnejših revolucionarnih družbenotransformativnih poskusov v Evropi dvajsetega stoletja.)

Razumljivo je, da so takšne tendence že zgodaj naletele na kritične odzive, ki pa so v odnosu do naivnega slikarstva povečini ostali na ravni ideološkega boja in pri tem ignorirali slikarske kvalitete najbolj-ših stvari, ki so tam nastajale. Tipičen primer je članek Nika Goršiča *Vsi naivci sveta* v *Mladini* 25. avgusta 1975, kjer piše: »Vprašanje je, koliko je pametno z razstavo v taki obliki še vztrajati, pa čeprav je to šele tretja, kajti propagiranje večine ustvarjalcev, za katere ni značilen niti simpatičen amaterizem, ampak prav pretresljiv diletan-tizem, je nespametno početje.« Take besede so zvenele zelo provoka-tivno, a takoj ko si pogledamo sezname dotedanjih udeležencev, vidi-mo, da so zelo deplasirano temeljile predvsem na apriornem podcenje-vanju naivnega slikarstva.

Jure Mikuž je v programskem članku, objavljenem v prvi številki revije *M'Ars* leta 1989, nastopil proti zadušljivim razmeram v slo-venski kulturni politiki in je mimogrede izrazito ironično omenil tudi »svetovno znani in pomembni tabor naivcev, ki je dokazoval, da nismo naivni samo pri nas, temveč tudi v ljubem nam tretjem svetu«.²² Ta ironizacija (navsezadnje zapisana v času, ko je tabor že začel stagni-rati) je bila formulirana v kontekstu več kot upravičene zaskrbljenosti nad provincializmom slovenskega kulturnega prostora, ki ga je Mikuž v tem članku na več mestih odlično apostrofiral; toda po drugi strani je tudi sam zapadel v nekatere v bistvu provincialistične predsodke, ko je zagovarjal misel o »ustvarjalni eliti« kot edinem možnem nosilcu umetnosti in v imenu elitizma z ironizacijo že vnaprej blokiral spraševanje o možnostih povezave družbene transformacije s prebuditvijo

22 Jure Mikuž, *Zakaj časopis?*, *M'Ars*, I, št. 1, 1989, str. 2.

individualnih ustvarjalnih energij v vsakem človeku. O teh energijah je na primer v devetnajstem stoletju s čudovitim utopičnim žarom razmišljal umetniško skrajno senzibilni Henry David Thoreau. Mislim, da pomen prizadevanja za demokratizacijo pogojev za umetniško delovanje, prizadevanja, da umetniško ustvarjanje ne bi bilo privilegij takšnih ali drugačnih elit, v katerem je bilo glavno ideološko izhodišče razcveta jugoslovanske naive, nikakor ne more in ne sme biti odpravljen z elitistično ironizacijo. (Res pa je, da se je v osemdesetih letih takšno prizadevanje v Sloveniji mnogo radikalneje kot v institucionalizirani trebanjski naivi manifestiralo v oblasti neljubih alternativnih gibanjih in urbanih subkulturah.)

4.

Preostane nam še, da čisto na kratko opozorimo na kvalitete trebanjske likovne zbirke. Ta zbirka, kot smo že omenili, še vedno nastaja in se vsako leto dopolnjuje z novimi deli udeležencev tabora. Njeno kvaliteto jedro pa tvorijo zlasti slike iz sedemdesetih in delno iz osemdesetih let, ko je bila jugoslovanska naiva, katere dela v zbirki prevladujejo, še v relativnem razmahu, poleg tega pa je organizacija tabora potekala v sodelovanju z najboljšimi jugoslovanskimi poznavalci naivne umetnosti.

Zbirka obsega že skoraj 1000 del več kot 200 avtorjev iz približno 35 držav. V njej so dela, ki so nastala v obdobju delovanja tabora, torej iz časa, ko je v mednarodnem kontekstu naivna umetnost kot organiziran zgodovinski pojav že prestopila svoj zenit. Vendar pa so s svojimi poznimi deli v zbirki med drugim zastopani tudi nekateri pionirji jugoslovanske naive: že omenjeni Franjo Mraz, Michail Bireš in Janko Brašič.

Posebej bomo omenili samo nekaj izstopajočih avtorjev in del – z zavestjo, da bo več enako zanimivih avtorjev in del ostalo neomenjenih.

Irene Invrea: *Divji prašiči*, olje na platnu, 500 x 600 mm, 1981



23 Seznam vseh del v galeriji 1. 7
2005, Center za izobraževanje in kul-
turo Trebnje.

Poseben pomen trebanjske zbirke je seveda v tem, da je to najboljša zbirka slovenske naive. V njej imajo svoja dela naslednji slovenski avtorji: Adi Arzenšek, Koloman Beznec, Janko Dolenc, Milan Dvoršak, Hamdija Hadžić, Goran Horvat, Jože Horvat - Jaki, Mirko Horvat, Alojz Jerčič, Peter Jovanović, Olga Kolar, Drago Košir, Boris Lavrič, Irena Lejla, Franci Lesjak, Sandi Leskovec, Viktor Magyar, Polde Mihelič, Stane Novak, Greta Pečnik, Jože Peternelj - Mausar, Konrad Peternelj - Slovenec, Vinko Pevcin, Anton Plemelj, Liza Podpečan Lik, Irena Polanec, Ciril Povše, Andrej Prah, Nataša Prestor, Edvin Puntar, Anton Repnik, Janez Repnik, Lucijan Reščič, Petar Ristić, Marko Skok, Rudi Stopar, Jože Svetina, Janez Šepec, Franc Tavčar, Jože Volarič, Zlata Volarič, Dare Zavšek, Herman Zigfrid in Boris Žohar.²³ Posebno dobro – z devetnajstimi deli – je zastopana Greta Pečnik, katere eruptivno in domišljije polno slikarstvo je danes vse preveč pozabljeno. Njena slika *Mati zemlja* me spominja na upodabljanje *Pacha-mame* v Peruju, ki se ga radi lotevajo tudi tamkajšnji naivni slikarji. *Plavi razgovor* Viktorja Magyarja, občutljivega, četudi k dekorativni shematizaciji nagnjenega slikarja, ki se mu je vse, kar je videl, prikazovalo spremenjeno v skorajda magična znamenja, je gotovo med slikarjevimi najbolj dognanimi deli in med lepšimi slikami slovenske naive sploh. Kot slikarja, ki ga lahko prištevamo k naivi le v določenem segmentu njegovega opusa – v »naivno« stilizacijo se je preusmeril po precej drugače orientiranih začetkih – je na tem mestu vredno omeniti Lucijana Reščiča, ki ga je nekoč Kristina Brenkova označila kot »poeta - risarja«. Njegov *Sveti Jurij* iz trebanjske zbirke je ena njegovih najsubtilnejših slik.

V trebanjski zbirki je le slovenska naiva obširneje zastopana tudi s kiparstvom. Posebej je treba omeniti dela Sandija Leskovca z bližnje Mirne; Leskovec je bil eden redkih naivcev, ki je dejansko deloval v trebanjski okolici. Med kiparji iz drugih dežel, zastopanimi v zbirki, je treba omeniti Đorda Krečo iz Bosne, ki se v svojem delu, osredotočenem na velike zgodovinske teme, opira na ornamentalno lokalno tradicijo, in Dragico Belković iz Srbije.

Ključen in slikarsko posebej kvaliteten del zbirke pomenijo dela jugoslovanske naive, zlasti hrvaške.

Soustanovitelj Hlebinske šole Mraz je zastopan s tremi deli iz časa, ko se je ponovno vračal k svojim začetkom, le da je svet svoje mladosti zagledal v novi magični presvetlitvi. Pri Lackoviću, ki je zastopan z izvrstnimi slikami v manjših formatih, naj posebej omenim *Cvetočo livado* iz leta 1977 s tipično podravinsko motiviko dreves, na katerih gnezdijo srake – ta motiv je pozneje razširil v eni svojih najlepših slik, hranjeni v Muzeju naivne umetnosti v Zagrebu. Od Hlebinske šole so kvalitetno zastopani še Branko Lovak, Dragan Gaži, Franjo Vujčec, Milan in Mato Generalić ter Stjepan Ivanec. Med najlepšimi slikami v zbirki sta dve olji Ivana Rabuzina, o katerem je Oto Bihalji-Merin napisal, da je dosegel »kontemplativno duhovnost, ki se dotika meje abstrakcije, ne da bi zapustila naravo«, in da je dosegel do »nekega ornamentiranega raja«.²⁴ Njegova *Pomlad* daje najprej vtis, da gre za vrsto cvetočih dreves, za katerimi se odpira pogled na griče, presijane s svetlobo; potem pa opazimo, da je tudi spodaj nebo in da so ti griči oblakast privid, ki lebdi na cvetočih drevesnih krošnjah. Ali pa je vmes reka? Vse ostaja skrivnostno in očarljivo dvoumno. *Ribič* in *Deklica s psom* sta značilna primera okornega monumentalizma Evgena Buktenice, potopljenega v mediteransko svetlobo. Z

24 Prim. Oto Bihalji Merin, Nebojša-Bato Tomašević, *op. cit.*, str. 54.



Matija Skurjeni: *Vitez*, olje na platnu,
540 x 370 mm, 1971

25 Prim. *ibid.*, str. 536.

dvema slikama je zastopan tudi Matija Skurjeni, ena najbolj nenavadnih osebnosti hrvaške naive, izredno nežen in izredno samotni slikar, »ilustratorsko« zatopljen v sanjske motive, ki so ga tako vznemirjali, da je ponoči vstajal in si jih skiciral.²⁵ Morda se mu je na ta način porodila tudi zamisel za trebanjskega *Viteza*. Omeniti je treba še slike Marice Mavec-Tomljenović, rojene v Sloveniji, pa Josipa Kopričanca – njegovo rahločutno podobo srečanja med dečkom in veliko sinico, ki v kljunčku prinaša šopek, Bruna Paladina z značilno otoško motiviko, Antuna in Branka Bahuneka, Marije Balan, Josipa Pintarića z nenavadno sugestivno groteskno stilizirano simbolično podobo iz kmečkega življenja *Deset zapovedi*, Tomislava Petranovića s fantastiko, ki se ponekod spogleduje z nadrealizmom, in Petra Grgeca. Posebej izstopa njegova slika *Ples konj* iz leta 1970, v kateri je s tihim in občudujočim pogledom poetično nakazano tuje in skrivnostno notranje življenje konjev.

Od slikarjev iz Bosne je z več slikami zastopan Pero Mandić, ki ga fascinirajo magične dimenzije starih časov; posebej naj omenim sliko *Kmečki upor*. Pristrčna je slika *Zbor golobov*, ki jo je malo pred smrtjo naslikal Đorđe Dobrić. Golobi so bili njegov stalni motiv, toda vsega skupaj je naslikal samo kakšnih petdeset slik. Značilen predstavnik »šole« iz Sanskega Mosta je Petar Mandić.

Omenili smo že Michaila Bireša, soustanovitelja »šole« iz Kovačice. Poleg njega so iz te »šole« v trebanjski zbirki zastopani še Jan Sokol, Martin Paluška in mlajši Jan Knjazović. Vse te slikarje povezuje upodabljanje življenja slovaške etnične skupnosti v Vojvodini. Zelo kvalitetno je s petimi deli zastopan Vojvodinec Dragiša Bunjevački, velik občudovalec Rousseauja. Cirkuška motivika na njegovih slikah je posledica osebnega doživetja, saj je sedem let preživel kot cirkusant, potem pa je nastopal tudi kot potujoči muzikant. Njegove slike so s svojo prostorsko organizacijo polne hrepenenja po brezmejni svobodi. Od vojvodinskih slikarjev so v trebanjski zbirki tudi slike Jana Husarika, Tivadarja Košuta in Anujke Maran.

Od srbskih slikarjev je s kar enajstimi slikami zastopan Dušan Jevtović s svojimi odličnimi, trdno grajenimi mnogofiguralnimi prizori, ki ne skrivajo kompozicijskih vplivov bizantinske umetnosti. Omeniti je treba še Čedo Spasića in Savo Stojkova z zelo bizarnimi verističnimi portreti.

Kvalitetno so zastopani romunski naivci, med njimi Vasile Frunzetea, eden najpomembnejših romunskih naivcev, Michail Cherechech, član znane romunske slikarske družine, in Emil Pavalescu.

Italijanski naivci so redni gostje italijanskega tabora. V trebanjski zbirki po kvaliteti izstopa Irene Invrea iz Torina, ki se je udeležila XV. tabora leta 1982. V zbirki je njena slika *Divji prašič* iz leta 1981. Gre za eno najboljših italijanskih naivnih umetnic, izredno subtilno slikarko, ki se je osredotočila ravno na slikanje živali, običajno spojenih s čarobnim pravljичnem vzdušjem sanjsko stilizirane narave. Med italijanskimi naivci, ki obiskujejo trebanjski tabor v zadnjih letih, pa je treba omeniti vsaj Giugliana Zoppija.

Trebanjskega tabora se je večkrat udeležila Nemka Jutta Borchert in pustila v Trebnjem več svojih značilnih minuciozno naslikanih podob, ki občasno učinkujejo že kar sladkobno. Najraje upodablja vestfalska mesta, polna radoživega vrveža in s starinskimi fasadami, kakor se jih spominja iz otroštva.

Jan Hruška iz Moravskega je bil več let med najzvestejšimi obiskovalci trebanjskega tabora in med največjimi zaljubljenici vanj. Zastopan je kar z enajstimi slikami. Preden je začel slikati, je bil drogerist in gojitelj vrtnic. Njegovo slikarstvo, ki je v marsičem blizu tradiciji ljudske umetnosti, dosega »pravljичne« učinke z živimi barvami, nanesenimi na platna v drobnih, ornamentalnih potezah.

Od slikarjev iz bolj oddaljenih dežel je izredno zanimiv Momodou Ceesay iz Gambije, ki se je tabora udeležil sredi sedemdesetih let, s slikarstvom, polnim radoživega erotizma. Posebno zanimiva je *Dajalka*, na kateri se dogaja metamorfoza ženske figure v pokrajino. Omenimo naj še Alija Guedochija iz Alžira z očarljivo *Lepotico* in Mehmeda Soua iz Tunizije z *Uročevalcem*. Dela Gonzala Endara Crowa iz Ekvadorja imajo pridih magičnega realizma. Učinkovito je naslikan *Karneval* Joséa Madalene iz Brazilije. Izrazit je tudi Japonec Ryoichi Kono z napol abstraktnimi kolorističnimi dekorativnimi kompozicijami. In nikakor ne smemo pozabiti na že omenjenega Gor-

kija Bollarja iz Urugvaja, ki se je v sedemdesetih letih preselil v Amsterdam. V trebanjski zbirki je njegova slika *Štirje navdušeni*.

Po izrednem zagonu v začetnem obdobju delovanja tabora lahko zlasti v času od osamosvojitve Slovenije naprej v delovanju tabora beležimo latentno krizo, ki je gotovo povezana tudi z upadom jugoslovanske tradicije naivnega slikarstva, pa tudi s shematizacijo in komercializacijo večjega dela evropske naive. Tudi raven slovenske naive je precej upadla. Med novejšimi tujimi udeleženci je največ predstavnikov italijanske naive (Gigliano Zoppi, Antonio Protto, Guido Vedovato); posebej pa je treba omeniti Francozinjo Francine Genot s pravljичno elegantnimi in prefinjenimi prizori, minuciozno izrisanimi kot ilustracije.

V devetdesetih letih je zbirko doletelo opaznejše mednarodno priznanje; na svetovni razstavi naivne umetnosti *Insita '94* v Slovaški narodni galeriji v Bratisavi je prejela častno priznanje za nacionalno zbirko. Odmevna pa je bila tudi razstava izbranih del iz zbirke leta 1996 v muzejskem centru naive v Vicquju pri Parizu.

Že iz tega bežnega pregleda je očitno, da gre za izredno zanimivo zbirko, ki v strokovni javnosti še ni naletela na zadostno pozornost. Ta bežni pregled naj bo razumljen predvsem kot opozorilo, da zbirka še čaka, da bo zares pozorno ovrednotena.