

Hrvatska povijest umjetnosti i politika: prilog istraživanju nepoćudnih tema

Nakon raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije hrvatska povijest umjetnosti početkom 1990-ih ušla je u tranzicijsko razdoblje obilježeno pitanjima nacionalnog identiteta. Za razliku od kulturne antropologije gdje je socijalističko naslijeđe predmet respektabilnih znanstvenih studija, u povijesti umjetnosti početkom 1990-ih raste interes za teme iz područja starijih razdoblja, dok istodobno u istraživanju moderne i suvremene hrvatske kulturne produkcije koja je nastala u bivšoj državi u pravilu izostaje bavljenje kompleksnošću odnosa umjetnosti i ideologije.

Karakterističan je primjer pojava časopisa *Zenit* koji se unutar posljednjih nekoliko desetljeća tretirao u rasponu od autentičnog fenomena povijesne avangarde, što je po definiciji nadstilska pojava koja nadilazi granice pojedine lokalne sredine (zagrebačke ili beogradske),¹ do pokušaja pripajanja matici srpske kulturne tradicije, sve do pokušaja konstruiranja jugoslavenske povijesti umjetnosti² koji, nažalost, još uvijek imaju pandane u suvremenim hrvatskim nacionalističkim huškačkim napadima na zenitizam što uporno ignoriraju činjenicu da je njegova pozicija u povijesti umjetnosti i kulture odavno definirana. Podjednako velike razlike očituju se i u pristupima vrednovanju, historiziranju i kontekstualizaciji *Zenita* autora koji dolaze iz drugih sredina, neovisno o tome je li težište na usporednoj analizi s drugim časopisima povijesne avangarde i njihovim ideološkim programima ili na bavljenju povijesnim narativima kakav je primjerice kulturna povijest Srednje Europe.³

Povijest moderne arhitekture također je posljednjih dvadesetak godina poslužila kao rasadnik različitih pa i dijametralno suprotnih pristupa. Iako je ključna odrednica moderniteta u arhitekturi, tumačenja povijesti arhitekture na području bivše Jugoslavije podrazumijevaju različite koncepte nacionalnog, kulturnog i državnog identiteta, imaju različite razine kritičke i teorijske utemeljenosti. Karakterističan je primjer sudjelovanje nove države na svjetskoj sceni na velikim međunarodnim izložbama kao manifestacijama političke moći i propagande, gdje se u (samo)reprezentacijski okvir »upisuju« čak i karkaturalni stereotipi kao što je »jugoslavenstvo« u arhitekturi.⁴

U većini povijesnih pregleda umjetnosti 20. stoljeća, umjetnost koja dolazi izvan zapadnoeuropske sfere zauzimala je do pada Berlinskog zida 1989. vrlo malo prostora. Nerijetko su tako na osnovi paušalnih procjena i oskudne faktografije stvoreni obrasci tumačenja ovisni o odnosima središta i periferije koje je i danas poprilično teško osporiti. Tipični su primjeri kulturalni konstrukti srednjoeuropskog prostora, uobi-

čajeni za 19. i prvu polovinu 20. stoljeća, odnosno Istočne Europe kao sfere koja nastaje nakon Drugoga svjetskog rata.

Simptomatično je da »službena« povijest umjetnosti nastaje na Zapadu te da političku podjelu projicira na polje kulturne produkcije. Sve ostalo što ostaje »izvan«, odnosno s druge strane »željezne zavjese«, zanimljivo je (eventualno) kroz prizmu odnosa sa Zapadom.⁵ Tako je nastao geopolitičko-pojmovni i kulturalnopovijesni sklop »istočnoeuropska umjetnost« koji je, paradoksalno, još uvijek jednako aktualan. Koji su razlozi tome?

Nerijetko i sami sudionici recentnih zbivanja, autori, nastoje pronaći najprimjereniji model tumačenja koji oscilira između krajnosti: pokušaja da se umjetnost »oljušti« do političke propagande ili njezine totalne negacije u različitim vidovima borbe za autonomiju i apsolutnu slobodu umjetničkog djelovanja.⁶ Politika kao ključ analize i interpretacije umjetničkog stvaralaštva podrazumijeva monolitnost sustava kojem pripadaju sve komunističke države, isključujući gotovo sve nijanse koje čine specifičnosti pojedinih sredina.⁷

Nakon Trećeg plenuma početkom 1950. dolazi do zaokreta u kulturnoj politici i definiranju strategije afirmiranja nove države na međunarodnoj sceni, što je podrazumijevalo i otklon od razdoblja od 1945. do 1948. U okolnostima zahlađenja odnosa s informbiroovskim državama, otvaranje Jugoslavije prema Zapadu bila je zapravo jedina alternativa izolaciji. Partijsku retoriku negativne kritike »dekadentne« buržoaske zapadnjačke kulture zamjenjuje nova orijentacija ublažavanja rigidnih stavova. Svijest o potrebi otvaranja prema Zapadu neodvojiva je od procesa demokratizacije društva, odbacivanja partijskog monopola u odlučivanju o svim sferama kulture i znanosti, ali i racionalnijeg, samokritičnijeg odnosa prema vlastitoj kulturnoj politici. Samo od 1950. do 1953. oko 300 jugoslavenskih povezano je s oko 650 stranih ustanova, a u tom je razdoblju u Jugoslaviju ušlo više od 50 tisuća publikacija sa Zapada. Činjenica da je »socijalizam s ljudskim licem« otpočetak u samopromotivne svrhe koristio i dizajn u funkciji kvalitete svakodnevnog života cjelokupne društvene zajednice i to u situaciji ekonomske krize, nestašica i ograničene dostupnosti robe široke potrošnje (»na točkice«), kada je američka pomoć u hrani i novcu bila pitanje nužnosti a ne izbora, dobiva dodatnu težinu.

U profiliranju kulturne politike ključna je uloga Komisije za kulturne veze s inozemstvom, osnovane 1953. godine, koja je posredovala u uspostavljanju međunarodne suradnje između države, republika i pojedinaca. U okviru njezine dje-

latnosti od 1950. do 1963. oko 17 tisuća znanstvenika, stručnjaka, intelektualaca boravilo je na Zapadu.

Nakon serije izložbi namijenjenih promoviranju jugoslavenske kulturne baštine na Zapadu, među kojima je najupečatljivija izložba srednjovjekovnih fresaka koja je nakon Pariza gdje je prikazana u Palais de Chaillot 1950., obišla brojne zapadnoeuropske destinacije, u planiranju međunarodne kulturne politike prioritet dobiva suvremena umjetnost. Od 1952. Savjet za nauku i kulturu odaziva se na sve pozive upućene Jugoslaviji za sudjelovanje na međunarodnim izložbama, a koncepcija tih nastupa zorno ilustrira nove tendencije.

Primjerice, koncepcija nastupa na venecijanskim Bijenalima u razdoblju od 1950. do 1960., od konvencionalne skupne izložbe do Bakićevih i Džamonjinih istraživanja u proširivanju skulpturalnog medija, zorno ilustrira navedene tendencije.

U organizaciji navedenog Savjeta u zagrebačkoj Modernoj galeriji održana je 1952. velika izložba modernoga francuskog slikarstva, Zagreb i Split ugostili su 1953. putujuću izložbu Le Corbusiera, iste godine u Zagrebu je prikazana i međunarodna izložba fotografije, jugoslavenska publika vidjela je također i izložbe *100 godina holandskog slikarstva*, švicarske grafike, francuske tapiserije i brazilske arhitekture. Izložba Henryja Moorea obišla je 1955. jugoslavenske glavne gradove, u Jugoslaviji gostuju renomirana kazališta, poput pariškog Théâtre national populaire Jeana Vilara i bečkog Burgtheatera. 1956. organizirana je izložba suvremene talijanske umjetnosti, a događaji poput kongresa CIAM-a i AICA-e pridonose umrežavanju u relevantna međunarodna zbivanja. Jugoslavija je do 1958. ostvarila kulturnu suradnju s 46 država, a najintenzivnije sa SAD-om, Velikom Britanijom, Francuskom, Italijom i Nizozemskom.

Navedene okolnosti tvore duhovnu klimu u kojoj je 1957. u novoosnovanoj Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti, na inicijativu grupe umjetnika i kritičara bliskih programatskim idejama grupe EXAT 51 i okupljenih oko redakcije časopisa *Čovjek i prostor*, održana *Didaktička izložba apstraktne umjetnosti*. U to doba apstraktna umjetnost još nije imala pristupa u institucije. Da bi se radovi umjetnika koji se bave apstrakcijom mogli izložiti u jednoj službenoj galeriji, moralo se naći opravdanje, a to je bila edukativna koncepcija. Tako su na didaktičkoj izložbi u Zagrebu 1957. bile izložene serigrafije Andrea Bloca, Edvarda Pilleta i Victora Vasarelyja, a mape ta tri autora u Zagreb su došle kao dar pariške galeristice Denise Rene. Bila je to prva izložba apstraktne umjetnosti u tadašnjoj državi održana u nekom muzeju. Nakon toga je do 1962. putovala po cijeloj bivšoj Jugoslaviji, po muzejima, domovima kulture, kako bi približila apstraktnu umjetnost široj publici, a bila je posjećena kao malo koja izložba do tada, pokazujući stupanj liberalizacije društva na primjeru teme koju se u razdoblju dominacije »socijalističkog realizma« smatralo krajnje problematičnom.

Međutim, u pojedinim suvremenim izložbama i kustoskim praksama koje zastupaju autori mlađe i srednje generacije, upravo navedena izložba u kontekstu tzv. tranzicijskoga postsocijalističkog perioda tumači se kao projekcija ideološkog svjetonazora, i to u rasponu suprotstavljenih krajnosti; od eksplicitnog izraza estetskog modernizma u opoziciji prema partijskim mehanizmima kontrole i aspiracija ponovnog pripajanja matici europske kulture kojoj je hrvatski (jugosla-

venski) prostor oduvijek pripadao, do teza o manipulatorskoj ulozi sustava državne kontrole koji iz pozadine upravlja i ovakvim potezima intelektualno-umjetničke »ljevice«.

U prilog navedenom govore i primjeri »rekontekstualiziranja« umjetničkih praksi objedinjenih zbirnim pojmom »Istočne Europe«. Postavimo li u središte preispitivanja kulturnu produkciju povezanu s hrvatskom sredinom, otvaraju se različite implikacije njezina smještanja u taj geopolitičko-kulturalni okvir.

Osim toga, otvara se pitanje nude li navedeni primjeri cjelovitu sliku umjetničkih djelatnosti koju prikazuju, je li ta slika uvjerljiva i vjerodostojna, odnosno kako manipuliraju komunikacijskim kodovima medija koje koriste. Na primjer, izložba *Umjetnost uvijek ima posljedice*, održana 2010. u palači Kulmer gdje je do preseljenja u novu zgradu MSU-a djelovala Galerija suvremene umjetnosti, bavi se »politikom izlaganja« na odabranim povijesnim primjerima u dijalogu sa suvremenim radovima iz Mađarske, Poljske i bivše Jugoslavije, a kao jedna od paradigmi pojavljuje se i *Didaktička izložba* iz 1957. Autori iz kustoskog kolektiva WHW navode da se ona u dosadašnjim povijesnoumjetničkim interpretacijama shvaća kao znak »borbe za modernu umjetnost u opoziciji službenoj partijskoj liniji, a s druge strane u samim probojima apstrakcije vidi se produžena ruka svemoćne Partije, makijavelistička manipulacija kojom se jedan totalitarni sustav lijepom fasadom predstavljao svijetu«.

Ističući da im je cilj ukazati »na povijesni kontinuitet srodnih umjetničkih eksperimenata koji propituju društvenu ulogu umjetnosti«, uključivanjem niza heterogenih primjera ostvarenih u razdoblju od 1950-ih do danas u različitim kontekstima, ne uspijevaju odgovoriti na postavljena pitanja. Ostaje nejasno zbog čega su uz radove iz Hrvatske odabrani baš primjeri iz navedenih dviju država Istočnog bloka, a ne i drugih, te kakve su poveznice među izdvojenim primjerima, što dovodi do najproblematičnijeg segmenta koji se odnosi na status umjetničke prakse u sredinama koje se (naknadno, tj. nakon 1989.) pripajaju »istočnoeuropskom bloku«. Podrazumijevajući društvenu angažiranost kao polazište, time se ocrtava i potencijalni okvir za nove ideologije, pri čemu težište nije na afirmiranju specifičnosti nego zajedničkim odlikama i dodirnim točkama.

Drugi primjer odnosi se na izložbu *Crossing Nations and Generations: The Promises of the Past, 1950–2010: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, održanu 2010. u pariškom Centre Pompidou. Prema navodima autora, ta izložba preispituje prijašnje opozicije između Zapadne i Istočne Europe. Pri tome koristi model reinterpretiranja povijesti država komunističkog bloka, nudeći (jedan od mogućih) pregleda zbivanja na »istočnoeuropskoj« umjetničkoj sceni posljednjih nekoliko desetljeća, koja time dobiva zaslužno mjesto. Za razliku od autora izložbe *Umjetnost uvijek ima posljedice*, ovdje se pretpostavlja diskontinuitet povijesti umjetnosti na prijašnjem Istoku Europe, a dodirna im je točka u ovom slučaju eksplicitno istaknuto transnacionalno tematsko polazište kao kriterij odabira radova koji uključuju autore iz Srednje i Istočne Europe ali i izvan-europskih sredina.⁸ Povezivanjem različitih narativa nastojalo se naglasiti da je proces historiziranja fluidan: pa je tako i ovdje zastupljen suvremeni autor David Maljković u dijalogu s modernističkim autorom Vojinom Bakićem, ali njihova impostacija dobiva drukčije značenje – konfrontaciju.

Zanimljivo je da je sastavni dio i ove izložbe arhivska dokumentacija koja, za razliku od zagrebačkog primjera, nudi sistematiziranu građu o umjetničkoj razmjeni koja se odvijala između Pariza i Istočne Europe.

Očito je da pozicija Zapada u smislu hegemonijske strukture koja vrlo djelotvorno posredstvom moćnih institucija, kao što je Beaubourg, medijalizira proces historiziranja recentne umjetnosti, nije upitna. Međutim, pitanje moguće alternative modernističkom linearnom pogledu na noviju povijest koja Europu još uvijek dijeli na »stare« i »nove«, i nadalje ostaje bez odgovora.

Obilje materijala za usporedbu nudi i izložba *Par lijevih cipela: Povratak u stvarnost u Istočnoj Europi* koju je zagrebački Muzej suvremene umjetnosti 2010. organizirao u suradnji s Kunstmuseumom iz Bochuma. Autoru izložbe, Tihomiru Milovcu kao inspiracija za naslov poslužio je tekst Borisa Budena *U cipelama komunizma – nekoliko napomena o mehanizmu postkomunističke normalizacije*⁹ u kojem se teza Frederica Jamesona o postmodernizmu reinterpretira u kontekstu postkomunizma. Riječ je o priči o paru lijevih cipela koje su 1950-ih radnici varšavske čeličane dobivali kao nagradu, danas izložku u Muzeju komunizma u Varšavi, i koje Buden interpretira kao svojevrsni »fetišistički stereotip« odnosno simbol komunističkog totalitarizma, metaforu proizvodnje materijalne kulture obilježene sustavom vrijednosti dominantno ružnoga, besmislenog, neupotrebljivog. Na izložbi su zastupljeni radovi autora koji dolaze iz različitih sredina, od Estonije i Poljske do Slovenije i Hrvatske, a pripadaju različitim generacijama u vrlo širokom rasponu medija, a povezuje ih bavljenje vlastitom poviješću. Podrazumijevajući da postoje zajedničke osnove i motivi, time se vrlo kompleksno područje heterogenih pa i potpuno različitih situacija svodi samo na jednu dimenziju, operirajući (novim) stereotipom koji je također arbitraran. Primjerice, potpuno se ignorira čitavo područje materijalne kulture kao autentičan izraz socijalističke varijante modernizma, a čije je historiziranje velikim dijelom već obavljeno. Nadalje, prostor osobne i kolektivne memorije otvara nebrojeno mnogo novih dvojbi o negativizmu koji je zavladao neposredno nakon pada Berlinskog zida, a čije je naslijeđe potpuno drukčije od situacije nakon raspada SFRJ. Time i »normalizacija« ne može imati iste parametre i projekcije.

Jedno od najčešće postavljanih pitanja je zašto i kako je utopijska matrica modernizma preživjela, najčešće u obliku neomodernističke vizije boljeg i sretnijeg društva obećanog u budućnosti za sve, a ne više samo za privilegirane. Još je teže dokazati uvjerljivost današnjih političkih ideja koje identificiraju to naslijeđe s nekakvom »komunističkom« ideologijom, koja navodno povezuje sve sudionike iz Istočnog bloka u jednu cjelinu. Upravo ta pretpostavka zajednička je svim navedenim izložbama.

U slučaju kulturne produkcije s područja bivše Jugoslavije, temeljno je pitanje zbog čega se ona od početka 1990-ih »integriira« u Istočni blok kojem nije pripadala ni geopolitički, niti kulturalno? Razlikuju li se razlozi tome s obzirom na kontekste i situacije? Znači li to da je i tzv. nova povijest umjetnosti koja barata generalizacijama kao što su »komunizam«, »socijalizam« i »Istočna Europa«, zanemarujući specifičnosti kulturalnih i nacionalnih identiteta i njihovih tradicija, zapravo oruđe politike? Kako bilo, neosporno je da

je riječ o pojavi novog trenda u konceptualiziranju povijesti umjetnosti, (re)konstruiranja kulturne produkcije.

Naravno, svako društvo uspostavlja vlastite slike prošlosti. Ali, da bi one bile autentične, potrebna je cjelovitost, a ne baratanje isječcima. Zašto pojedini dijelovi prošlosti dominiraju nad drugima, odnosno zbog čega preferiramo određene slike prošlosti? Jedan je od mogućih odgovora koncept kulture: sve-demo li ga samo na jednu dimenziju, preostaje tek ideologija.

Bilješke

1 Nakon Vere Horvat-Pintarić koja se krajem 1970-ih prva bavila tom temom, značajne priloge vrednovanju *Zenita* u kontekstu povijesne avangarde ostvarili su, između ostalih, Marijan Susovski, Jerko Denegri i Zvonko Maković.

2 Karakteristični primjeri su u rasponu od Irine Subotić, autorice niza tekstova o ovoj temi koji ovisno o vremenu objavljuju sve više tendiraju afirmiranju srpske nacionalne ideologije, lociranja doprinosa Ljubomira Micića i fenomena zenitizma internacionalizaciji srpske intelektualne sredine u knjizi LJILJANA BLAGOJEVIĆ, *Modernism in Serbia. The Elusive Margins of Belgrade Architecture*, Cambridge–London, 2003., 8–21, do konstruiranja »novog« narativa jugoslavenske kulturne povijesti u *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, (ur.) Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, Cambridge–London, 2003.

3 *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1930*, (ur.) Timothy O. Benson, Éva Forgács, Cambridge–London, 2002.

4 ALEKSANDAR IGNJATOVIĆ, *Jugoslovenski identitet u arhitekturi između 1904. i 1941. godine*, Beograd, 2007.

5 Projekti kao što je *Behind the Iron Curtain. Official and Independent Art in the Soviet Union and Poland 1945–1989* (Varšava, 2010.) definitivno revidiraju maglovite obrise dosadašnje povijesti umjetnosti »iza željezne zavjese«.

6 Dunja Rihtman Augustin daje razloge i motive preskakanja raznih problema koje možemo neopterećeno uključiti u znanstvena istraživanja. DUNJA RIHTMAN AUGUSTIN, *Etnologija socijalizma i poslije*, u: *Etnološka tribina*, 15 (1992.), 81–91.

7 Razmatrajući hrvatsku umjetnost 1950-ih, Ljiljana Kolečnik ustvrdila je da ona nije dio zapadne paradigme, zbog hegemonijske pozicije Zapada ali i drukčije organizacije kulturne paradigme te njezine društvene uloge (LJILJANA KOLEŠNIK, *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, 2006.).

8 MONIKA SOSNOWSKA, 1000 Words, u: *Artforum*, 5 (2010.), 222–227.

9 BORIS BUDEN, *U cipelama komunizma – nekoliko napomena o mehanizmu postsocijalističke normalizacije*, u: *Up&underground*, 7/8 (2004.), 35–39.