

umjetnost i ideologija

PEDESETE U PODIJELJENOJ EUROPI

1. APARATUSI I SABLASTI: UVOD U TEORIJU IDEOLOGIJE

Po Barthesu, ideosfere bi bile, grubo rečeno, govorni sustav, sfera govora jedne ideologije. U ovome trenutku, drugim riječima, zanima me kako izvjesna umjetnička djela ili objedinjujući odnosi umjetničkih djela i egzistencije njihovih stvaralaca i korisnika govore ili predočuju "jednu ideologiju". Ali, kako se može uvesti pojam ideologije? Odgovor je jednostavan i varljiv — pojam ideologije može se uvesti na više načina: ideologija je skup pozitivnih i pragmatičnih uvjerenja, vrijednosti, oblika ponašanja i činjenja što ga dijeli jedna skupina teoretičara ili praktičara, odnosno, pripadnika kulture ili neke diferencirane formacije u kulturi; ideologija je skup pogrešnih predodžbâ, lažnih uvjerenja i učinaka iluzija što ih dijele pripadnici društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, osebujne kulture ili svijeta umjetnosti, stvarajući predodžbe mogućega, aktualnog i trenutnog svijeta egzistencije; ideologija je skup simboličkih i imaginarnih arbitrarnih i artifičnih učinaka kakve proizvodi sustav medija na mjestima očekivane zbilje; ideologija postavlja nas za objekt među objektima potrošnje, zavodjenja i zanosa, odnosno; ide-

ologija medijskom re-lizacijom postaje tehnološki umnožena nova realnost (hiperrealnost); ideologija kao apparatus istine ima fantazmagoričnu konstrukciju što služi kao podrška "samoj" našoj realnosti, drugim riječima, ona je iluzija kakva strukturira efektivne društvene odnose i maskira traumatske socijalne podjele ili sukobe kakve se ne može simbolizirati, zato je funkcija ideologije opskrbiti nas podnošljivom društvenom realnošću; ideologija je ono polje fenomena u okruženju što se pojavljuju pred našim tijelima i pojmovnost što prati to pojavljivanje gradeći subjekt, društvo, kulturu, umjetnost; ideologija je mnoštvo kaotično i nekonzistentno prisutnih (anticipiranih, odloženih) značenja, zamišljenih oblika produkcije značenja i predodžbi kakve jednu kulturu nužno ili motivirano povijesno određuju, preobražavajući je iz neregulirana (ili podreguliranog) sustava u regulirani (ili nadreguliran) sustav proizvodnje, razmjene, potrošnje i uživanja smisla, robe, proizvodnje, informacija, moći i zastupanja; ideologija je skriven (prešutan, nevidljiv, dubinski) poredak što određuje jedno društvo ili društveni ustroj, neovisno o tome izjašnjava se ili ne u suglasju s njom kao ideologijom; ideologija je racionalno vrjednovanje (legitimizacija) postojećeg poretka pre-

dočavanja realnosti; ideologija nije "sama" realnost, već regulacijski odnos državnog aparata, ustanova svakidašnjeg života i onih zamišljenih tvorevina što su u međusobnom odnosu; ideologija je trenutno iskustvo odnosa čovjeka i svijeta; ideologijom se naziva značenja, smisao i vrijednosti strukture moći kakvom jedna formacija ili društvo u cjelini raspolaže ili kakvoj teži; ideologija ima strukturu "istine", a to znači da djeluje kao fantazma (zaslon) što nas odvaja od zbiljskog; ideologija je izvjesna metanaracija kakva osigurava poredak primjerima što ustrojavaju ljudske odnose spram prirode, kulture, umjetnosti; ideologija je neka vrsta govora što sadrži vjerovanje, ali, ona je i sustav znakova i označitelja, kojima se jedno društvo postavlja u odnos prema bilo kojemu drugom sustavu znakova i označitelja, i time se postavlja u odnos s bilo kojim drugim društvom, čak i u odnos sa samim sobom kao društvom, kulturom, svijetom... itd... Reći ideologija, u povijesnom značenju, znači fiksirati različite statuse "fantazama" ili "uvjerenja" (fantazma doveden do propozicijskog jezika u jeziku svakidašnjice):

(a) u tradiciji Zapada ideologija je prisutna gotovo kao prirodan svijet u kojeg je uronjen subjekt i koji svoju ideološku nadde-

terminiranost, determiniranost i poddeterminiranost vidi tek u transcendentnima (kvazi-transcendentnim) mogućnostima razlikovanja unutarnjeg i vanjskog identiteta (bitka u svijetu kao nužnom kontekstu);

(b) u modernizmu je ideologija vanjska i instrumentalno nametnuta (mada često "opisana" kao neiskaziva) velika priča (meta-jezik) o prošlosti (dijalektika povijesti), sadašnjosti (fenomenologija ljudskog duha) i budućnosti (sve one utopijske priče o boljemu novom svijetu od kršćanskoga disidentstva i teozofije, preko socijalutopizma i marksizama do new agea i gibanja mladih tijekom kasnih šezdesetih);

(c) u postmodernizmu, ideologija je fragmentarna lokalna ili pojedinačna ili transgresivna (prijestupnička) priča što je brisan, odložen ili premješten trag utopije (fantazma) ili brisan, odložen ili premješten trag identiteta (prodor prvostupanjanskog jezika predočavanja u legitimnost metajezika gospodara, gubljenje granica razumljivosti između jezika misli, privatnog jezika, prešutnog znanja paradigme i javnog jezika).

ČETIRI SU SITUACIJE IDEOLOŠKOGA ODNOSA I UMJETNOSTI:

(1) umjetnost je ono što, da bi bilo stvoreno, doživljeno, prihvaćeno i prepoznato kao umjetnost, mora biti ponuđeno kao učinak "govora ideologije" (regulacije ili deregulacije između okruža, identiteta i opisanja toga identiteta) — to određenje možemo nazvati ideologijom umjetnosti ili ideologijom u umjetnosti,

(2) umjetnost je jedan od mogućih materijalnih konteksta u kojima se pojavljuje, izražava i pokazuje materijalni poredak aparata kojima je jedno društvo ozbiljeno i prepoznato kao osebujno povijesno ili zemljopisno društvo — to određenje možemo nazvati društvenom ideologijom umjetnosti,

(3) umjetnost je u ideološkom smislu moguć odnos (regulacijski ili deregulacijski) između ideologije umjetnosti i društvene ideologije. Umjetnost, drugim riječima, nastaje kao naturalizacija ili, čak, denaturalizacija, simboličkog poretka umjetnosti u interaktivnom odnosu sa simboličkim poretkom društva (kao odnos pojedinačnog čulnog i univerzalnog duha u tradiciji, kao odnos pojedinačnog proizvoda i legitimnog metajezika u modernizmu te kao odnos produkcije fragmentarnog necjelovitog mogućeg svijeta i dostupnih naracija u postmodernizmu), i

(4) umjetnost je, s ideološkog motrišta, modus proizvodnje ideološkoga kao estet-

skog učinka, odnosno pojedine umjetničke produkcije u modernizmu (avangarda, neoavangarda i postavangarda) i umjetnost postmoderne (postpovijesna eklektična i tehnorestetska) postaju oblici namjerna prikazivanja, izražavanja i stvaranja osobitih, izdvojenih i artifičnih okolnosti u kojima se odigrava naturalizacija ili denaturalizacija simboličkog poretka, odnosno, regulacija i deregulacija odnosa ideologije umjetnosti i društvene ideologije kao umjetničkog rada (onoga što je rađeno u umjetnosti).

2. DRUGA LICA I ZATAMNjeni OBLICI: MODERNIZAM

Modernizam je, svakako, modernizam. Kao da nas ta tautologija oslobađa svakoga daljeg napora da tragamo za prepoznatljivošću modernizma. Ali, ako se pozovemo na Barthesovu zamisao "ideosfere" ili Žižekov "lacanovski pristup ideologiji", moramo se upitati kakva je funkcija "tautologije" u toj igri moći? Zar "tautologija" nije "proizvod" ideologije modernizma? Kojeg modernizma? Zar modernizam kao "lukava zvijer" u "šumi znakova" u kojoj se odigrava borba za opstanak ne uzima različita Lica i ne nudi neočekivana zatamnjenja Likova? I, zato, krenimo od primjera k primjeru: od modela k modelu.

PRVI MODEL: BINARNE OSOBINE "EPOHE" PEDESETIH GODINA

Riječ je o modelu što u svojim predodžbama suprotstavlja umjetnost i kulturu zapadnoga, kapitalističkog modernizma i istočnoga, realsocijalističkog antimodernizma. Zapadni modernizam sebe vidi kao izraz postignuća "autonomije umjetnosti" u društvu razvijenog industrijskog kapitalizma sredine 20. stoljeća. Buržoaski modernizam 19. stoljeća i razdoblja do Prvoga svjetskog rata, jest modernizam "nastajuće" kulture specijaliziranih kompetencija i osvajanja, na primjer, u umjetnosti autonomije (formalno, u odnosu spram tradicije mimezisa /prikazivanja/, i društveno, u odnosu spram ustanova politike, religije i javnoga mišljenja). Modernizam razvijenoga kapitalizma pedesetih, naprotiv, "vladajuća" je ili dominantna kultura svoje epohe što sjedinjuje:

(a) visok formalistički estetizam,

(b) razradu industrijske uporabe visoke umjetnosti u masovnoj kulturi, i

(c) individualni položaj "subjekta" (umjetnika) u društvu.

Socijalistički realizam na Istoku (mada

sam pojam "Istoka" nije nimalo konzistentan), naprotiv, temelji se na kritici i odbacivanju ideala autonomije umjetnosti u ime društvenih revolucionarnih potreba. Socijalistički realizam prije pobjede Oktobarske revolucije bio je, pritom, "kritički socijalni realizam" koji je umjetničkim sredstvima predočavao "napetosti" klasne borbe u buržoaskom društvu. Poslije pobjede boljševičke revolucije 1918, kritički socijalni realizam u SSSR-u preobražava se u apologetsku umjetnost ozbiljena funkcija i interesa predvodnika (tj. partije) klasne borbe. Socijalistički realizam u zemljama istočne Europe kasnih četrdesetih i ranih pedesetih jest, uglavnom, izvana nametnut model predočavanja najpovoljnije projekcije društvene i revolucionarne situacije. Socijalistički realizam više nema kritičke funkcije, a apologetske funkcije su dovedene do "retoričkih" (ukrasnih) učinaka. Zadržimo li se samo na pitanju "funkcija", tada se može reći da je u "zapadnom bloku" društvena funkcija umjetnosti nemati funkcije, a da u "istočnom bloku" treba biti u službi revolucije. Ali, funkcija nefunkcionalnosti i funkcija utilitarnosti rezultati su govora ideologije što skriva pravo stanje stvari. Može se primijetiti kako je zapadni autonomni (kao nefunkcionalan) modernizam predočavan kao "modernizirani" ili "pravi modernizam", a istočni kao angažiran (funkcionalan ili utilitaran) modernizam ili neka vrsta antimodernizma. Povijesni nas primjeri, na drugoj strani, uvjeravaju kako je "nefunkcionalnost zapadnog modernizma" imala političku utilitarnu svrhu građenja osobita tipa društvenih odnosa (liberalno društvo) i njegove međunarodne dominacije, a da je prenaplašen aktivizam i utilitarnost socrealizma, često, u pedesetim i šezdesetim godinama bio pučka retorika (dekoracija) stanja stvari u kakvo nitko više nije vjerovao.

DRUGI MODEL: SLIKA PREVLASTI ZAPADNOGA MODERNIZMA PEDESETIH

Ovim se modelom zapadni visoki modernizam prikazuje kao dominantna i jedina "predodžba" modernizma u usporedbi sa svim drugima mogućim varijantnim i bočnim modernizmima (popularne kulture, neoavangarde, unutar realnoga socijalizma, umjereni ili regionalni modernizam). Visoki modernizam zamišlja se, predstavlja i ozbiljuje kao povijest evolucija ili samonapredovanje umjetničko-estetskoga formalizma i ustanova kulture kakve prate to samonapredovanje. Visoki modernizam utemeljen je na "ideologiji" što umjetnost označuje neideološkim i nekoncep-

tualnim pojmovima i izrazima, upozorava na razvoj estetskoga formalizma, apstraktne umjetnosti i postignuća bitne samostalnosti umjetničkog djela. Umjetničko djelo oslobođeno je mimetičkog identiteta prikazivanja, a umjetnik je osobita jedinka koja posredstvom ljudske drame (patnje ili uživa-nja) transcendirava vlastito postojanje u djelu koje jest i time potvrđuje istinitost njegova egzistencijalnoga gesta ili čina.

Usporedite samo riječi Jacksona Pollocka: "Ja stvaram kao što priroda stvara" i Ive Gattina: "Bujica oblikuje stijenu, a stijena oblikuje bujicu", itd...

TREĆI MODEL: ASIMETRIČNI MODELI UNUTAR ZAPADNOG MODERNIZMA PEDESETIH

Polazi se od zamisli da je zapadni modernizam prevladavajuća i dominantna kultura, ali da nije cjelovita objedinjujuća paradigma, već da se dominantna koncepcija modernizma temelji na "dijalektičkom" odnosu visokih i kritičkih, eksperimentalnih i emancipatorskih modernizama. Visoki modernizam je tada shvaćen kao nastao razvojem i estetskim usavršavanjem individualnoga stvaralačkog čina umjetnika koji egzistencijalno iskušava samu narav svoga medija. Djelo je visokog modernizma ezoterično: utemeljeno na osobitim vrijednostima izvan svakidašnje egzistencije i ideologije, odnosno na originalnom, sublimnom i neiskazivom. U tome duhu nastaju određena djela apstraktnog ekspresionizma, lirske apstrakcije, enformela, mada su, svakako, "paradigmatski primjeri" američki autori djelovanje kojih će na prijelazu pedesetih u šezdesete Clement Greenberg kanonizirati kao pikturalno-aksiološko-metafizički obzor modernizma. Ta djela ne nastaju na "jasnoj" osnovi formalizma, već na izvjesnu nekonzistentnom spoju:

(a) egzistencijalističkih uvjerenja o individualnom (paradoksalan spoj atmosfere o francuskome egzistencijalizmu četrdesetih i pedesetih i američkoga pragmatičnog individualizma),

(b) na konceptu simbola ili arhetipa kao neposrednog "traga" ili "izraza" ljudskog čina,

(c) na formalističkoj realizaciji i razvoju djela. Ovdje formalizam nije nešto što se povezuje s matematičkim formalizmom ili književno-teorijskim formalizmom ruske avangarde, već s kantovskim i neokantovskim "idealima" neinteresnog i autonomnog doživljaja umjetničkog djela što su povezani s autonomijom manual-no-haptičkoga gesta u polju pikturalnog, i

(d) na uvjerenjima o univerzalnosti

modernističkog doživljaja i razumijevanja umjetničkog djela i umjetnosti.

Nasuprot takvim postavkama, pojavljuju se i pristupi što ih se ne može prepoznati u ezoteričnu visokome modernizmu i njegovoj autonomiji. To su ezoterični pristupi kakvi "umjetnost" doživljuju prije kao polje "društvenoga" nego "smoga pikturalnog", a čin stvaranja kao način problematizacije i kritike važećeg okružja (svijeta umjetnosti), nego kao pokretanje nesvjesnih snaga u ljudskoj egzistenciji. Apriornoj vladavini ukusa suprotstavljaju se zamisli koncepta i konceptualizacije procesa i konteksta stvaranja, izlaganja i recepcije umjetnosti. Umjetnik je onaj koji u svome mediju radi s konceptualizacijama konvencija ili "običajima" danoga mikro- ili makro-svijeta umjetnosti i kulture. Ta druga linija nije homogena poput prve, i najčešće je se može uvrstiti u četiri modela:

(i) individualni pristupi slikara koji su prema svome statusu bliski visokima modernistima, ali koji ne preuzimaju njihovu univerzalnu estetiku, već kritički provociraju status djela (slike), subjekta umjetnosti (slikara-umjetnika-ljudskog bića) i svijeta umjetnosti kao funkcije institucija umjetnosti i kulture — ti su autori u američkom okružju svakako Ad Reinhardt, Frank Stella, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, a na europskom tlu djelomice Georges Mathieu, Lucio Fontana i, svakako, Piero Manzoni i Yves Klein;

(ii) individualni ili kolektivni pristupi kakvi obnavljaju tradiciju povijesnih konstruktivističkih (geometrijsko slikarstvo, neokonstruktivizam, kinetika) i dadaističkih avangardi (neodada, flaksus, happening, letrizam) kasnih četrdesetih i u pedesetim godinama — riječ je o neoavangardama što ih Peter Bürger, s pravom ili ne, kritički označuje "avangardom iz druge ruke";

(iii) individualni ili kolektivni pristupi kakvi uspostavljaju egzistencijalnu, umjetničku i teorijsku kritiku nadmoći visokoga modernizma na Zapadu i socijalističkog realizma i estetizma na Istoku, odnosno avangardni pokusi, inovacije, ekscеси i subverzije nisu replika (remake) avangardi prije Drugoga svjetskog rata, već odgovor novih naraštaja umjetnika na kanonizacije, anomalije i krize pedesetih godina (primjeri su: "umjetnost poslije enformela", flaksus, happening... a autori su, svakako, Cage, Klein, Manzoni, grupa N, grupa T, grupa Zero); i

(iv) različiti i međusobno neusporedivi pristupi što ih se poistovjećuje s kritikom modernizma u rasponu od lijevo usmjerenih strategija socrealizma do desno usmjerenih

procedura postnadrealizma, fantastičnoga slikarstva, fantastičnoga realizma i obnova "nacionalnih" i "regionalnih" stilova.

Ovim načelno heterogenim modelom razbija se cjelovitost "predodžbe" i dokazuje kako je tijelo modernizma slično prije rizomu (grč. korijenu), kako su ga opisivali Deleuze i Guattari, negoli glatkoj i blistavoj bilijarskoj kugli, kako su vjerovali i sanjali očevi moderne.

ČETVRTI MODEL: OBNOVA MODERNIZMA U ZEMLJAMA REALNOG SOCIJALIZMA

U zemljama istočne Europe — a neka netipičan primjer bude druga Jugoslavija — upozorava se na nekoliko bitnih paradoksalnih procesa u smještanju odnosa socijalističkog (komunističkog) realizma i zapadnog (kapitalističkog) modernizma. Socrealizam je u drugoj Jugoslaviji poslije Drugoga svjetskog rata bio višestruko prepoznatljiv:

(a) kao produljenje kritičkoga socrealizma između dva svjetska rata, zapravo kao pobjednička tendencija u odnosu na vladajuću, grubo govoreći, umjereni buržoaski modernizam, elitistički zapadno orijentirani modernizam, avangarde i posebne nacionalne tendencije u umjetnosti u svakoj od jugoslavenskih kultura,

(b) kao "uvezena pojava", svakako iz SSSR-a, što s pobjedom socijalističke revolucije dobiva dominantnu političko-utilitarnu i normativno-regulativnu funkciju u "novom" društvu,

(c) kao retorički utilitarni kontekst što se na diskurzivnom planu mora birokratski održavati kao izjašnjavanje u ime realizma (revolucije, klasne borbe i identiteta radnog naroda), ali se na planu konkretna slikarskog oblikovanja može postupno preoblikovati unošenjem formalnih rješenja povijesnoga ili aktualnog modernizma, i

(d) kao kontekst što je nakon prekida veza sa SSSR-om i sukladno razvoju socijalističkog samoupravljanja postupno pretvara u modernističku umjetnost.

U konkretnu povijesnom prostoru druge Jugoslavije socrealizam se pokazao kao dinamična i otvorena pojava što je mijenjala svoje "figure" (načine izražavanja i oblikovanja), a čuvala i održavala regulativne funkcije u kulturi. To pokazuje kako jedna ideologija može imati različite "ideosfere", odnosno načine "priopćivanja" svoga identiteta i zahtjeva. Modernistička je umjetnost pedesetih godina u drugoj Jugoslaviji nastajala iz više neusporedivih "izvora":

(1) odbacivanjem socrealizma u ime aktualne visoko modernistički usmjerene

umjetnosti smatrane izrazom poletna i naprednog razvoja socijalističkog društva; to, svakako, potvrđuju djela zastupnika socrealizma koji su kasnih četrdesetih i u pedesetima krenuli spram visokoga estetskog modernizma (u Srbiji je to Petar Lubarda, a u Hrvatskoj Edo Murtić),

(2) postupnim preobražajem socijalističkog realizma u umjerenu moder-nističku umjetnost što se oslanja, na jednoj strani, na tradiciju modernističkog intimizma između dva svjetska rata, a na drugoj strani na aktualne umjerene (ni-apstraktne ni-figurativne, apolitičke) tendencije modernizma iz druge ili N-te ruke, prije svega, utjecaje "pariške škole" — tu se tendenciju može prepoznati kao "socijalistički estetizam",

(3) socijalistički estetizam nastaje u trenutku kada u socijalističkom revolucionarnom društvu nastaje postrevolucionarno razdoblje i kada na bitnim, ali ne i vodećim, funkcijama revolucionare zamjenjuju birokrati i tehno-krati, što znači da je socijalistički estetizam izraz interesa i ukusa novog "upravljačkog sloja" koji više nije samo tu da mijenja svijet već i da "uživa" u njemu,

(4) naspram evolucije socijalističkog realizma u socijalistički estetizam pojavljuju se i radikalne tendencije kakve narušavaju konvencije kanonskoga realizma i vladajućega socijalističkog estetizma, odnosno te tendencije streme preobražaju samoga slikarstva — na primjer, dešavanja u slovenskomu, hrvatskom i srpskom enformelu — ali tu su i oni koji dobivaju neoavangardni status (zagrebački EXAT '51 ili beogradski umjetnik Vladan Radovanović) kao otklon od funkcija socijalističkog realizma i nastajućega socijalističkog estetizma,

(5) ali radikalne su tendencije, svakako, i "uvoz" novih, modernih, aktualnih i pomodnih pojava iz svijeta — ta stvarna ili prividna otvorenost u "novoj" umjetnosti u drugoj Jugoslaviji u određenim razmjerima oblikuje i "svijest" (ideosferu) o pripadnosti međunarodnoj umjetnosti, i

(6) nastaju tendencije što se očituju kao kritika svakoga modernizma, povratkom na predmoderne izvore u tradicionalnom europskom slikarstvu, "primitivnom" slikarstvu, individualnoj postnadrealističkoj fantastici ili u nacionalnoj tradiciji. •

1. Miodrag Protić (1960), *Slika i smisao. Likovne studije i eseji*. Beograd: Nolit.
2. Sveta Lukić (1964), "Socijalistički realizam"; "Jedna varijanta estetizma", u: *Umetnost i kriterijumi*. Beograd: Prosveta.
3. Elisa Debenedetti (1965), "Elementi za historijski profil postenformelnih zbivanja u Italiji," u: katalogu izložbe *Nova tendencija 3*, Zagreb: Galerije grada Zagreba.
4. Matko Meštrović (1967), *Od pojedinačnog općem*. Zagreb: Mladost.
5. Miodrag Protić (prir.) (1969), 1929-1950: *Nadrealizam, Postnadrealizam, Socijalna umetnost, umetnost NOR-a, Socijalistički realizam*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
6. Miodrag Protić (1980), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
7. (1972), *Posle '45. Umetnost našeg vremena* (vol. I). Ljubljana, Beograd, Zagreb: Mladinska knjiga.
8. Braco Rotar (1973) "Logika transformiranja signifiante je logika materijalističnoga koncipiranja sistemov reprezentacije", *Problemi in razprave*, Ljubljana, 128-132.
9. Nenad Mišević (1975), *Marksizam i post-strukturalistička kretanja: Althusser, Deleuze, Foucault*. Rijeka: Otokar Keršovani /biblioteka "Prometej"/.
10. Ješa Denegri (1977), *Informel 1956-1962*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Nova.
11. Ješa Denegri (prir.), (1982), *Giulio Carlo Argan, Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit.
12. Ješa Denegri (1993), *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950 —1960)*, Novi Sad: Svetovi.
13. Ješa Denegri, Želimir Košćević (1979), *Exat '51: 1951 —1956*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Nova.
14. Rolan Bart (1979), "Ideosfera", *Kultura* 44, Beograd.
15. Charles Harrison (1991), "Modernism in two voices", u: *Essays on Art&Language*, Oxford: Basil Blackwell.
16. Charles Harrison (1997), *Modernism*, London: Tate Gallery Publishing.
17. Charles Harrison, Fred Orton (1984), *Modernism Criticism Realism. Alternative Contexts for Art*, London: Harper&Row.
18. Francis Francina (ur.) (1985), *Pollock and After. The Critical Debate*, London: Harper& Row.
19. Francis Francina, Charles Harrison (ur.) (1986), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, London: Harper&Row..
20. Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris, Charles Harrison (1993), *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, New Haven, London: Yale University Press.
21. Tomaž Brejc (1991), *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana: Cankarijeva založba.
22. Vladimir Crnković (pr.) (1995), *Mića Bašičević: Studije i eseji. Kritike i zapisi 1952 —1954*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.
23. Vladimir Crnković (pr.) (1995), *Mića Bašičević: Studije i eseji. Kritike i zapisi 1955 —1963*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.
24. Slavoj Žižek (pr.) (1995), *Mapping Ideology*, London: Verso.
25. Jure Mikuž (1995), *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s social-ističnim realizmom do konceptualizma*. Ljubljana: Moderna galerija.
26. Vojin Bašičević, Ješa Denegri (prir.) (1996), *Dimitrije Bašičević Mangelos. Ogledi*, Novi Sad: autorsko izdanje.
27. Ljiljana Kolečnik (pr.) (1998), *Radoslav Putar: Likovne kritike, studije i zapisi 1950 —1960*, Zagreb: Institut za povjest umjetnosti.
28. Miško Šuvaković (1999), *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd, Novi Sad: SANU — Prometej.