

ideološki kontekst riječkih salona

• ideologija je, prema *Rječniku stranih riječi*, **I** sustav ideja, predodžbi, pojmova, izražen u različitim oblicima društvene svijesti (u politici, moralu, znanosti, umjetnosti, religiji). Mogli bismo, dakle, reći da postoji ideologija politike i ideologija umjetnosti. Tu se otvara pitanje nadređenosti, tj. podređenosti pojedinih oblika društvene svijesti. Više je nego jasno da će se ideologija umjetnosti naći unutar opsega ideologije politike, ali je jednako jasno da će polje ideologije umjetnosti, ako ne uvijek, onda najčešće, biti odvojeno kao posebna zona što posjeduje modele zaštite svoga polja djelovanja i utjecaja. Hoće li ti modeli biti upotrijebljeni, tj. aktivirani ovisi ponajviše o umjetnosti/umjetnicima, a hoće li polje ideologije umjetnosti biti očuvano ovisi o stupnju agresivnosti ideologije politike. Na primjeru Oktobarske revolucije koja je iznjedrila dva potpuno oprečna umjetnička modela — autentičnu revolucionarnu umjetnost i socijalistički realizam — možemo pratiti ove pojave. One se izražavaju u dihotomijama kakve su točan pokazatelj stanja; na jednoj strani autonomija ideologije umjetnosti, dok na drugoj prevlast ideologije politike koja je potpuno kontaminirala ideologiju umjetnosti, tj. prilagodila je svom ideološkom modelu. Na jednoj strani, dakle

postoji umjetnička avangarda, a na drugoj socijalistički realizam. U prvome slučaju, riječ je o revoluciji u umjetnosti, u drugome se inzistira na revoluciji društva. Prvima je bitna forma (formalizam), drugima sadržaj (motiv, tema). Idejom *l'art pour l'art* rukovode se prvi, idejom utilitarizma, drugi. Individualizam i estetika vrijednosne su kategorije prve vrste, kolektizam i etika, druge. Autonomna bit umjetnosti suprotstavljena je društvenoj biti umjetnosti. I na kraju, i jedna i druga vrsta umjetničke aktivnosti pokazuju vrlo visok stupanj angažmana, one vrste djelovanja što je zovemo angažiranom umjetnošću. U prvom je slučaju riječ o kreativnom, autonomnom i antidogmatiskom angažmanu, dok u drugom o propagandnom, dirigiranom i doktriniranom.

Prva linija dovodi u pitanje društvo, sustav i vlast; to je linija akcije; ona provocira i osporava, ona je subverzivna i opasna; ona demistificira i negira. Ta linija negira stvarnost i stvara vlastitu, novu stvarnost koja se ne miri s onim što jest. Prevladavanjem i preoblikovanjem stvarnosti, unutar granica vlastitog jezika, ne pristajući na razloge izvan nje same, takva je umjetnost u samoj biti revolucionarna. Ili kako je to formulirao Adorno: "Nijedno umjetničko djelo

ne može biti društveno istinito, a da ne bude također i istinito u sebi".

Druga se linija podčinjava društvu kao gotovu objektu ili zatvorenom, dovršenom sustavu. Stvarnost se glorificira ili u najboljem slučaju deklarativno ilustrira. Umjetnost se pretvara u propagandu, u plakat, u sluškinju poretka (ideologije politike) i na kraju u svoju suprotnost i negaciju. Kasniji razvoj događaja u tadašnjem Sovjetskom savezu pokazuje nam da je moguće očuvati polje ideologije umjetnosti, njezinu autonomiju i samostalnost, ali i da ideologija politike ima više nego djelotvorne načine da tu autonomnost učini "neštetnom", tj. netransparentnom. Kako? Djelovanjem kroz institucije. Umjetnost koju se ne izlaže — u galerijama, muzejima, javnim prostorima... — gotovo da ne postoji. Poznate su nam strategije — od Istoka do Zapada — izlaganje u privatnim stanovima, napuštenim industrijskim objektima, u atelijerima ili u tzv. off prostorima, spram kojih je ideologija politike ili bila donekle snošljiva (dopuštanje određenog stupnja provokacije dokazivalo je "demokratsnost" poretka) ili zatirala, shvativši na kraju da je bolje i ideološko-politički probitačnije imati jedno malo, omeđeno polje pod nazivom "sloboda stvaralaštva", ali unutar velikoga,



1

omeđenog polja što se zove poredak — vlast — ideologija — politika, negoli stalno pokušavao totalitarizirati ukupne društvene prilike (odnose).

U Hrvatskoj, kao i u ostalim zemljama koje su nakon 1945. krenule putovima i stranputicama socijalizma, prva institucija pacifikacije umjetnika bilo je udruženje. Udruženje bez kojega je egzistencija bila upitna. Udruženje je značilo status, što je opet značilo osiguranu mirovinu, socijalno osiguranje, mogućnost izlaganja, otkupa i potvrđivanja. Druga institucija je bila umjetnički muzej, tj. galerija. U tijelima upravljanja tih ustanova uvijek su sjedili i oni koji su brinuli o poštivanju načela ideologije politike, te su nužno određivali tko može i što se može izlagati. U svjetlu ovih, manje-više poznatih činjenica, pogledajmo u kakvom je ideološko-političkom ključu nastajao i nastao riječki Salon '54.

Jugoslavija 1948. godine raskida sa zemljama Informbiroa, tj. sa Sovjetskim savezom. Iste se godine otvara prvi poslijeratni - 24. po redu Venecijanski biennale. Godine 1949. Grgo Gamulin, hrvatski povjesničar umjetnosti i likovni kritičar, u reviji *Umetnost*, Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije, napada građansku umjetnost Venecijanskoga bien-

nala. Ali, već na sljedećemu Biennalu, 1950., sudjeluju i umjetnici iz Jugoslavije. Sljedeće, 1951. godine, Edo Murtić, za kojega sa sigurnošću možemo reći da je bio na izvorima ideologije politike toga vremena, odlazi u SAD i Kanadu i vraća se 1953. s izložbom *Doživljaj Amerike* koja je prikazana u Beogradu i Zagrebu. Od postimpresionističkog kolorizma iz razdoblja 1944-1951, Murtić prelazi na lirsku apstrakciju i, kasnije, apstraktni ekspresionizam. Godine 1953. izvodi freske u Ritz-baru u Zagrebu. Iste godine kada Murtić kreće u Ameriku, 1951, na Plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske pročitao je manifest skupine EXAT '51, ali je njihova izložba održana tek 1953. godine u Zagrebu. Godina 1952. osobito je bogata događajima što su odredili buduće smjerove hrvatske umjetnosti: u Klubu sveučilišnih nastavnika u Zagrebu počinju rasprave o apstraktnoj umjetnosti; Jugoslavija ponovo šalje svoje umjetnike na Venecijanski biennale; u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu izlažu Miljenko Stančić i Josip Vaništa, a u Beogradu i Zagrebu održava se izložba *Suvremena francuska umjetnost*.

Što je bitno u svim tim nabranjajima? Ustanove. Venecijanski biennale, Ritz-bar kao

poslovna jedinica ugostiteljskog poduzeća, Udruženje likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti, Klub sveučilišnih nastavnika, Društvo arhitekata Hrvatske (gdje su izlagali članovi EXAT '51), Muzej za umjetnost i obrt, muzeji i galerije u Zagrebu i Beogradu. Više je nego očito da je razdjelnica razdoblje 1949. do 1950. godine (napad Grgo Gamulina na građansku umjetnost s Venecijanskog Biennala, 1949. i sudjelovanje umjetnika iz Jugoslavije na istom Biennalu 1950). Nakon toga, ideologija politike se definitivno opredjeljuje za "uvoz" zapadne umjetnosti. Problem je u tome što nam izvori, dokumenti o tom dobu nisu dostupni ili što nemamo sociologa ili politologa umjetnosti koji bi svojim istraživanjem mogli i dokumentima potvrditi iznijete teze.

No, ipak može biti više nego razvidno da Murtić u Ameriku i Kanadu nije išao svojom inicijativom, tj. da je za takav izlet, napose sjetimo li se da je *Doživljaj Amerike* odmah bio i izložen u Beogradu i Zagrebu, morao postojati blagoslov Partije, imprimatura ideologije politike.

Također je vrlo znakovito da EXAT '51 izlaže tek 1953. godine, a postoji već od 1951. Zašto? Zato jer se EXAT '51 hrani tradicijom ruskog konstruktivizma, a u toj sintagmi je smetao pridjev "ruski". Drugim riječima, ideologiji politike nije bilo važno opredijeliti se za ovu ili onu vrstu umjetnosti, već se negativno odrediti prema onoj umjetnosti koju prakticira suprotstavljena joj ideologija. Daleko bi nas odveo zaključak kako je, u biti, bila riječ o dvjema jednakim ideologijama politike (jugoslavenskoj i sovjetskoj) od kojih se jedna (jugoslavenska) željela razlikovati od druge različitom ideologijom umjetnosti. U svakom slučaju, exatovci su pripušteni izlagačkom prostoru tek nakon što se Murtić vratio iz Amerike.

Mogli bismo se donekle suglasiti da proces demokratizacije počinje Odlukom i Rezolucijom III. plenuma CK KPJ "iz siječnja" 1950. godine,¹ jer taj datum odgovara svemu što se događalo poslije (osobito nastupu umjetnika iz Jugoslavije na Venecijanskom biennalu, pet mjeseci poslije), kao i da je govor Edvarda Kardelja na III. kongresu Saveza komunista Srbije, u travnju 1954.² krajnje i nedvosmislena potvrda "slobode stvaralaštva", ali još nemamo uvid u dokumente "za internu uporabu".

Poznato je, na primjer, da su 1969. godine takvi dokumenti postojali. Posebno izvješće Izvršnom savjetu Jugoslavenske komunističke partije o 16. filmskom festivalu



- 1 SALON '54, RIJEKA — M. ORAŽEM. U POZADINI DESNO, DJELA B. RAŠICE I A. SRNECA.
- 2 SALON '54, RIJEKA — B. ANASTASIJEVIĆ (NAJVIŠA SKULPTURA). U POZADINI DESNO, DJELO L. VOZAREVIĆA.

2

u Puli, uz naznaku "samo za internu uporabu", u kojemu se visokim, moralizirajućim tonom napada "nemoralnost" jugoslavenske kinematografije,³ temelj je za pretpostavku kako je ideologija politike vrlo točno odredila vrijeme, mjesta i događaje što su imali cilj prog-nati staru i uspostaviti novu ideologiju umjet-nosti. Sve ostalo — rasprave o naravi umjet-nosti, o slobodi, novinske polemike, Šegedi-novi i Hegeđušićevi referati — puki je folklor, neinformiranost ili nesnalaženje onih koji su bili protiv "astratizma" ili naiva, ali iskrena vjera da se borbom protiv nove umjetnosti slijedi put Partije. Partija je, naime uspjela stvoriti privid deideologizacije umjetnosti što se odvija spontano, bez direktiva, na poticaje samih umjetnika i povjesničara umjetnosti.

Zato je krajnje vrijeme da pedesete godine oslobodimo "heroike" i da to raz-doblje počnemo promatrati realno, s odmakom kakav bi nam imao omogućiti pre-poznavanje jednakih procesa danas i u budućnosti, što se odvijaju na znatno suptil-niji, "zapadni" način. Sagledan u tom kontek-stu, riječki Salon '54 nije bio nikakav ekscen-s, već vrlo promišljen potez ideologije politike koja je kroz instituciju tadašnje Galerije likovnih umjetnosti u Rijeci provela i inauguri-rala novu ideologiju umjetnosti. Jer, ne zabo-

ravimo, da se već potkraj iste godine (1954) u Zagrebu osniva današnji Muzej suvremene umjetnosti. Božo Bek u tekstu kataloga izložbe *Ususret Muzeju suvremene umjetnosti* navodi: "Na pitanje tko je zapravo dao neposrednu inicijativu za osnivanje Galerije suvremene umjetnosti danas je teško odgov-oriti".⁴ Odgovor je lagan i jednostavan: inici-jativu je dala ideologija politike.

No, ni u kom slučaju ne treba odbaciti značenje Salona '54, ni sve ostale poticaje u razdoblju od 1950. do 1955., jer te aktivnosti dokazuju sposobnost jedne sre-dine da u vrlo kratkom razdoblju željene dopuštene promjene i provede. Dokazuju plodno tlo i žilavo održavanje tradicije suv-remenosti što je opstala unatoč na relativno kratkom, ali intenzivnom razdoblju socija-lističkog realizma, uz cenzuru kakvu je donio Drugi svjetski rat.

Pet riječkih salona (s posebnim naglaskom na prva dva, '54. i '56⁵) u metaforičkom smislu imaju značenje mostova. Prvi most je onaj što je Salonu '54 protegnut između moderne umjetnosti kakva je nasta-jala između dva svjetska rata i modernih/suvremenih umjetničkih kretanja poslijeratnog razdoblja zapriječenih socija-lističkim realizmom kao dirigiranom, ideološki

motiviranom i prakticiranom umjetnošću. Drugi se metaforički most odnosi na raz-doblje od 1945. do kraja šezdesetih godina, kada su riječki saloni poslužili kao spoj (i korektiv) između izložbe *Polu vijeka jugoslavenskog slikarstva 1900-1950.* što je 1953. godine prikazana u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, te Novih tendencija, pokreta i izložba što su trajale u Zagrebu od 1961. do 1969. godine. Korektivna funkcija Salona '54, s obzirom na izložbu *Polu vijeka jugoslavenskog slikarstva* elaborirana je u tzv. Počasnoj dvorani, gdje su se našla djela uglavnom iz dvadesetih i tridesetih godina. Ono što u jednom dijelu veže riječke salone i Nove tendencije u Zagrebu, osim osnovne potke inauguracije i prezentacije suvremenosti i aktualnosti, jest ideja umjetnosti kao nedjeljiva fenomena kreacije. Na salonima tu ideju reprezentiraju tzv. naivni umjetnici (Generalić, Smajić, Virius), tj. samouki, čiju se umjetnost posebno cijeni i analizira, dok unutar Novih tendencija ista ideja prerasta u isticanje potrebe socijalizacije umjetnosti, sve do tendencija ukidanja unikata, timskog rada u produkciji umjetnina i time anonimnost umjetnika.

Tim, suvremenim komunikacijskim jezikom rečeno, "linkom", suvremena hrvatska umjet-



3



4

3 SALON 54, RIJEKA — A. AUGUSTINIĆ (SKULPTURA).
U POZADINI DJELA S. KREGARA I L. SPACALA

4 SALON 54, RIJEKA — R. STOJADINOVIĆ (SKULPTURA NA
POSTAMENTU). ISPOD NJE DVIJE SKULPTURE A. SRNECA, A
U POZADINI DJELA M. MASCARELLIA

nost ušla je u kasne šezdesete godine, u vrijeme koje je već polako zaboravljalo na stresne četrdesete i pedesete, na opredjeljenja za i protiv "astratizma" i na, u biti, neprirodnu okolnost kad je trebalo dokazivati da je sloboda izraza temeljni uvjet stvaralaštva.

Riječki su saloni bili značajni i kao početak prakse elaboracije stavova i mišljenja o izložbama i to ne umjetnika (kakva je praksa bila do prvog Salona), već povjesničara umjetnosti, što je bio prvi primjer takve vrste na prostorima bivše Jugoslavije.

Aktualnost riječkih salona živa je i danas, kada se ideju izvorne umjetnosti pokušava (iskrivljenu) predstaviti u obliku jedine prave, nacionalne (hrvatske) umjetnosti, kad osnažuju tendencije izoliranja novih umjetničkih govora, a na temelju alibija o hermetičnosti i nerazumljivosti, te kada se dovodi u pitanje praksu realizacije izložba koncipiranih u "ich" formi. Zbog toga moramo biti svjesni procesa u društvu prošlosti, kako bismo iste ili slične mogli prepoznati i dekodirati danas. Toga moramo biti svjesni do kraja, potpuno i bez ostataka. Jer ne treba zaboraviti da ideologija, kao sustav ideja u kojemu se zrcali stvarnost, izmiče kategorijama istinitog i lažnog, s tim da si zadržava

pravo predstavljanja kao apsolutne istine, kao što ne treba zaboraviti da je Kardelj svoj govor 1954. godine, kad je potvrdio slobodu stvaralaštva, završio sljedećom rečenicom: "Ono što je za nas bitno, po mom mišljenju, to je da se borimo za politički i društveni sadržaj kulturnog stvaranja..."⁶ "Boriti se za politički i društveni sadržaj kulturnog stvaranja" ne znači ništa drugo doli kulturu držati pod prismotrom. To vrijeme traje i danas, u promijenjenim uvjetima i okolnostima totalnog kapitalističkog društva čija je ideološka matrica strukturirana drukčije, a metode njezina ozbiljenja su suptilnije i manipulativnije.

Ideološku korespondenciju vremena pedesetih i devedesetih tek trebamo utvrditi. •

BILJEŠKE

¹ Dragan Đorđević, "Socijalistički realizam 1945-1950", katalog izložbe *Nadrealizam - socijalna umjetnost 1929-1950*, Beograd: Muzej savremene umetnosti (1969).

² Ibidem.

³ *Rani radovi*, poseban broj revije ROK, 3, Beograd (1969). Citirano prema: Bojana Pejić, "Dekonstrukcija seksa. Telesa komunizma/Telesa v komunizmu". U: *M'ARS. Časopis Moderne galerije v Ljubljani*, 1-2 (1998).

⁴ Božo Bek, "Galerija suvremene umjetnosti", u katalogu izložbe *U susret Muzeju suvremene umjetnosti*, Zagreb: Muzejski prostor (1986).

⁵ Opširniji tekst o riječkim salonima objavljen je u *Životu umjetnosti* 36 (1983).

⁶ D. Đorđević, "Socijalistički realizam ..." (1969).