

Ljiljana Kolečnik



Za razliku od velikog zanimanja Zapada za rusku avangardu koje datira još s početka 60-ih godina, točnije od trenutka kad je prvi put objavljena sad već legendarna knjiga Camille Gray *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922* (New York, Abrams, 1962.) ili za razliku od neprekidnog bavljenja likovnom produkcijom zapadnoeuropskih historijskih avangardi, oblici radikalnih umjetničkih praksi što ih tijekom 20-ih i 30-ih godina nalazimo u manjim nacionalnim kulturama s europske periferije tek su nedavno postali predmetom većeg interesa zapadnoeuropske povijesti umjetnosti. Zamjetno povećanje broja naslova s tom temom koji su se pojavili u nekoliko proteklih godina¹ daje nam za pravo tvrditi kako je ovaj segment europske likovne

MOGUĆA PRIPOVIJEST O NEMOGUĆIM POVIJESTIMA

Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991, (ur.) Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, Cambridge Mass., MIT Press, 2003., 520 str., ISBN 0-262-04216-9

produkcije konačno postao sastavnim dijelom dominantne povijesnoumjetničke pripovijesti s početka 21. stoljeća.

U nju su u ovom trenutku barem djelomično uključeni i neki radikalniji oblici likovnih istraživanja Srednje i Istočne Europe iz razdoblja nakon Drugog svjetskog rata dobro poznati zapadnoeuropskoj publici, i to zahvaljujući brojnim izložbama koje su održane tijekom 90-ih godina, a nedavno je objavljena i opsežna dokumentacija koja prikazuje egzistencijalni i socijalni kontekst u kojem su se ta istraživanja odvijala.² Moglo bi se stoga pretpostaviti kako će se interesi struke, pa i šire kulturne javnosti Zapada, u narednim godinama okrenuti iscrpnijim

¹ STEPHEN MANSBACH, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939.*, Cambridge University Press, 2001.; *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation 1910-1930.*, (ur.) Timothy Benson, MIT Press, 2002.; *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930.*, (ur.) Timothy Benson i Éve Forgács, MIT Press, 2002.; VLADIMIR BIRGUS, *Czech Photographic Avant-Garde, 1918-1948.* MIT Press, 2002.

² *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s.*, (ur.) Laura Hoptman i Tomas Pospiszyl, MIT Press, 2002.

prikazima kritičkih oblika umjetničke prakse 20. stoljeća u pojedinačnim nacionalnim kulturama srednjoeuropske regije. Na tragu takvih očekivanja nastao je, vjerojatno, i zbornik tekstova *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991* koji je uredilo dvoje beogradskih autora, pjesnikinja i književna kritičarka Dubravka Đurić te estetičar i teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković, a u studenom 2003. godine objavila ugledna izdavačka kuća MIT Press.

Prema Šuvakovićevu objašnjenju iz uvodnog teksta toga izdanja, njegov je osnovni cilj privući pozornost čitatelja na "historijske i kontekstualne relacije između umjetničkih praksi koje su radikalno preispitivale i motivirale umjetnost, kulturu i društvo"³ na geopolitičkom teritoriju bivše Jugoslavije u vremenu njezina historijskog trajanja, u razdoblju od 1918. do 1991. godine.

Knjiga je zajednički pothvat petnaestero autora i autorica iz nekoliko republika bivše Jugoslavije (Hrvatska, Slovenija, Srbija), čiji su tekstovi organizirani unutar tri veće cjeline vezane uz specifična područja umjetničke proizvodnje - književnost, vizualne i performativne umjetnosti, a unutar posljednjeg poglavlja našao je svoje mjesto i vrlo zanimljiv tekst o dodirnim točkama i međusobnim utjecajima "visoke" i "niske" kulture, odnosno jugoslavenske rock-scene 70-ih i 80-ih godina i umjetničke produkcije post-avangardi. Cjelinu zaokružuje jedan doista dragocjen dodatak - integralna prezentacija svih manifesta i programskih tekstova koji su u razdoblju od 1921. do 1987. godine nastali na području bivše(ih) Jugoslavije(a).

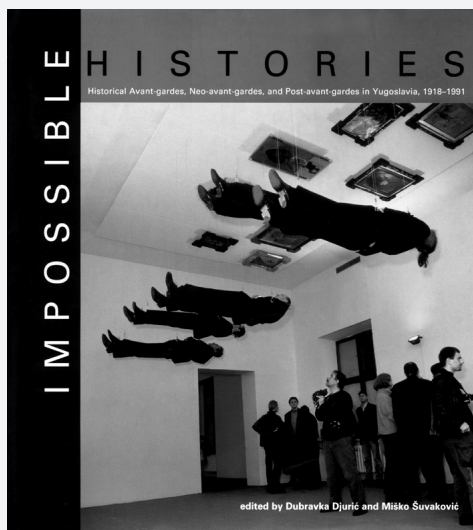
Činjenica da su *Impossible Histories* namijenjene zapadnoeuropskom tržištu te da je potencijalna publika ovog izdanja vjerojatno vrlo skromno informirana o umjetničkoj produkciji na koju se zbornik odnosi znatno je utjecala na karakter autorskog pristupa odabranoj građi. Tako su članci unutar poglavlja posvećenog vizualnim umjetnostima,

a koje nas ovom prilikom i najviše zanima, uglavnom koncipirani kao iscrpni historiografski prikazi koji se javljaju u nekoliko različitih modaliteta. Prvi obuhvaća nešto dulje vremenske odsječke i njima pripadajuće, kronološki susljedne i poetički relativno bliske segmente likovne proizvodnje (članak S. Briski-Uzelac o historijskim avangardama i J. Denegrija o umjetnosti u otklonu od socrealističkog i umjereno modernističkog *mainstreama* 50-ih i 60-ih godina). Drugi je usmjeren prikazu pojedinačnog, poetički koherentnog umjetničkog fenomena i analizi lokalnih varijanti, odnosno intermedijalnih oblika njegova širenja (tekst M. Šuvakovića o konceptualnoj umjetnosti, M. Gržinić o *Neue Slowenische Kunst*). Treći, vjerojatno najzahtjevniji modalitet, čine povijesne skice umjetničkih istraživanja u određenom mediju koje pokrivaju čitavo područje bivše Jugoslavije i cijeli vremenski raspon zadan kronološkom osi zbornika, odnosno cjelokupno razdoblje unutar kojeg se bilježi umjetnička upotreba toga medija (tekst D. Šimičića o umjetničkim časopisima, P. Krečića o arhitekturi, B. Borčić o video umjetnosti).

Prilagodavanje očekivanjima pretpostavljene publike te namjera da se pruži faktografski što iscrpniji prikaz karakterističnih, odnosno specifičnih oblika djelovanja historijskih avangardi (dadaizam, slovenski konstruktivizam, zenitizam, Umjetničko udruženje Zemlja, srpski nadrealizam), poslijeratnih neo-avangardi (EXAT 51, Gorgona, Nove tendencije, slovenski "mračni realizam", hrvatski i srpski enformel, radikalne umjetničke prakse u Srbiji 50-ih i 60-ih godina, konceptuala), odnosno post-avangardi (post-konceptualna umjetnost, "eklektični post-modernizam", retro-avangarda) s područja bivše Jugoslavije, nije utjecalo samo na odabir pristupa nabrojanim likovnim fenomenima, već je zasigurno odlučilo i o stupnju kompleksnosti ponuđenih objašnjenja. Pedantno iznošenje kronologije i opsežni popisi autora u nekim su slučajevima išli nauštrb kompleksnijem, problemskom uranjanju u

³ M. ŠUVAKOVIĆ, *Impossible Histories*, u: *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia 1918-1991*, (ur.) D. Đurić i M. Šuvaković, MIT Press 2003., 2-35.

specifičnosti odabrane likovne građe, dok su objašnjenja temeljnih odrednica individualnih i grupnih poetika mjestimično vrlo pojednostavljena. Uz eventualne ustupke zahtjevima inozemnog izdavača, koji bi takvu površnost dijelom mogli objasniti, ali ne i opravdati, kao jedan od njezinih mogućih razloga prepoznaje se činjenica da zadani vremenski raspon i broj događaja koje je trebalo prikazati u mnogim slučajevima prelazi granice izdržljivosti pojedinačnog priloga. No, da se i tom problemu moglo doskočiti, pokazuje primjer autora koji su uveli oštrije kriterije selekcije odabrane građe i preciznije postavili problemske okvire njezine interpretacije. U tom smislu trebalo bi posebno istaknuti izvrsne priloge Aleša Erjavca *The Three Avant-Gardes and Their Context* i Leonide Kovač *Impossible Photographs*. Činjenica je, međutim, da su se oba teksta pritom donekle izmakla mnogostrukosti i fleksibilnosti definicija ključnih pojmova



avangarde, neo-avangarde i post-avangarde koji se nude uvodnim tekstom Miška Šuvakovića. U slučaju Erjavčeva teksta, taj se odmak iskazuje postupkom suprotnog predznaka, dakle preciziranjem njihova značenja. Tako je semantičko polje pojma historijska avangarda sukladno Bürgerovoj definiciji, dok se značenja termina neo-avangarda i post-avangarda zasnivaju na kritički relevantnim čitanjima avangarde.

Pažljivo odabrana likovna građa kvalitetno ilustrira i podupire ponuđena određenja.

Pored toga, uz razmatranje uloge jezika i književnosti, odnosno vizualnih umjetnosti u procesu sazrijevanja nacionalne samosvijesti unutar lokalnih kultura s područja bivše Jugoslavije, Erjavec će nam pružiti i druga nužna razjašnjenja, između ostalog i kompleksnih historijskih (ideoloških, političkih i kulturalnih) uvjeta u kojima nastaje umjetnička produkcija avangardi. Uvjerljivost ponuđenih objašnjenja, koja je dijelom i posljedica upravo takvog širenja interpretativnog okvira, navodi nas na zaključak kako bi bilo vrlo korisno da se u ovom izboru tekstova našao i prilog kulturalno-historijskog karaktera koji bi se pozabavio socijalnim i političkim okolnostima što okružuju svijet umjetnosti pojedinog razdoblja.

Leonida Kovač, za razliku od Erjavca, oslanjajući se na tumačenja Rosalind Krauss, određuje avangardu kao jedan od tropa unutar retorike modernizma te oboje - i modernizam i avangardu - vidi kao funkcije diskursa originalnosti koji služi mnogo širim interesima (između ostalih i onima koji proizlaze iz institucionalne strukture svijeta umjetnosti) no što su to interesi određeni ograničenim područjem umjetničke proizvodnje. Zanimajući se prije svega za performativnu moć avangardnog diskursa, Leonida Kovač nije ponudila površan povijesni prikaz istraživanja u mediju fotografije na području bivše Jugoslavije tijekom 20. stoljeća, već se odlučila za pripovijest o onim djelima koja predstavljaju proboj i u odnosu na pozicioniranje potencijalnog gledatelja. Pomak u perspektivi rezultirao je tako vrlo zanimljivim, možda čak ponajboljim tekstom ovog zbornika.

Budući da forma osvrta ne ostavlja prostora za pojedinačnu analizu ostalih priloga, recimo kako je, unatoč općenitim zamjerkama koje smo upravo iznijeli, riječ o napisima čija kvaliteta daleko nadilazi većinu uradaka u rijetkim domaćim izdanjima sličnog karaktera. *Impossible Histories* zaokružena je, faktografski bogata cjelina čiji svaki pojedinačni element precizno ispunjava namijenjenu mu zadaću. Stoga će bez sumnje moći poslužiti kao referentna

literatura svakom ozbiljnom profesionalno zainteresiranom čitatelju.

Na ovo vrijedno izdanje moglo bi se, međutim, staviti još nekoliko primjedbi, a dobar dio njih tiče se teza iz uvodnog teksta Miška Šuvakovića. Navest ćemo samo one koje su u vezi s dosadašnjim radom povjesničara umjetnosti, kako u Hrvatskoj, tako i u ostalim dijelovima bivše Jugoslavije. Ostavit ćemo, stoga, po strani i objekcije na prikaz geopolitičkog prostora bivše Jugoslavije kao područja "nepredvidivih, čak nemogućih veza i sukoba između kultura Srednje Europe, Balkana i Bliskog Istoka" (dodali bismo - i Mediterana), te "klasnih, religijskih i etničkih ratova", što je posebno obilježeno "stanjem permanentnih konflikata i promjena". Koliko god ono bilo istinito, vrlo je blisko romantičnoj i površnoj zapadnoeuropskoj predodžbi o turbulentnom, "divljem" i "neukrotivom" Balkanu. Preskočit ćemo i niz mogućih pitanja u vezi s definicijom sintagme "jugoslavenska kultura" koja nam je prihvatljiva u slučaju umjetničkih događanja 80-ih godina (posebice kad je riječ o kreativnim impulsima koji dolaze s područja popularne kulture i jugoslavenske rock-scene), dok bi se o njezinoj primjenjivosti na sve ostale situacije, uključujući tu i razdoblje 20-ih i 30-ih godina, moglo poprilično raspravljati, pa čak, ili *upravo* na temelju, tekstova objavljenih u ovome zborniku. Umjesto toga, posvetimo pozornost dvjema tezama koje dijelom doprinose gotovo dramatičnom tonu cijelog uvodnog teksta, a time posredno utječu i na smjer recepcije preostalih priloga u knjizi.

Prva od njih jest tvrdnja da su "u jugoslavenskim kulturama historijske avangarde, neo-avangarde i post-avangarde bile, *bez razlike*,⁴ pozicionirane negdje na rubu, daleko od očiju i ušiju šire publike, skrivene, cenzurirane, potisnute, pogrešno shvaćene, zabranjivane - doista zaboravljene", za koju držimo da nije činjenično utemeljena. Ili barem ne kad govorimo o EXAT-u 51, Novim tendencijama, enformelu, konceptualnoj umjetnosti ili likovnim

fenomenima okupljenim pod odrednicom post-avangarde. Uostalom, kad je u pitanju socijalno-kulturalno pozicioniranje avangarde, umjetnički pokreti, skupine i pojedinci čije bi se djelovanje moglo obilježiti tim terminom, bez obzira na sličnosti ili razlike pripadajućeg im strukturalno-formalnog, estetskog, semantičkog, pa i ideološkog izbora, mogli bi se, uz težnju za artikulacijom alternativnih modela subjektivnosti, primarno povezati željom za radikalnom transformacijom društvenih odnosa. Nastojanjem na "prevrednovanju svih vrednota",⁵ udaljavanjem, negiranjem i prekidom s ustaljenim i etabliranim oblicima umjetničkog izražavanja i ponašanja aktualnim u trenutku njihova nastanka, avangarde se nužno stavljaju "s onu stranu" dominantnog kulturalnog poretka. Dakle, svjesno se pozicioniranju na rub dominantne makrokulture modernizma, odnosno postmodernizma, čiji su sastavni dio. Rasprava o tom pitanju mogla bi se i dalje širiti uvođenjem termina kao što su, na primjer, "nomadizam", "elitizam", "hermetičnost", koji bi nas postupno mogli odvesti do razmatranja kulturno-historijske specifičnosti određenih nacionalnih kultura i jausssovskog "horizonta očekivanja" ili do usporedbe paradigmatičkih i neparadigmatičkih avangardi, sve do analize utjecaja društvenopolitičkih okolnosti na strukturiranje dominantnih povijesnoumjetničkih pripovijesti, što nije specifično obilježje samo geopolitičkog prostora jugoistočne Europe.

U uskoj je vezi s tim problemom i Šuvakovićeva tvrdnja koja glasi: "Unatoč pozornosti posvećenoj ovoj temi, informacije o avangardnim pokretima nisu bile integrirane u dominantni diskurs nacionalne kulture u Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji, Bosni i Hercegovini, Makedoniji ili Crnoj Gori. Stoga je, i u trenutku kad ova knjiga odlazi u tisak, problem avangarde moguće definirati kao problem nemogućih povijesti i nemogućih prijenosa umjetnosti u kulturu historijske Jugoslavije." Kao protuargument iznijet ćemo stav Leonide Kovač, koji nalazimo dvjestotinjak stranica dalje, a s kojim se

⁴ U izvorniku je upotrijebljen termin "invariably". Kurziv Lj. K.

⁵ A. FLAKER, Poetika osporavanja, Zagreb, Školska knjiga, 1982., 20-32.

u cijelosti slažemo: "Sinteze povijesti umjetnosti s modernističkim fokusom posebnu pozornost posvećuju avangardnim pokretima i fenomenima. Može se doista reći kako je povijest avangardi u prvoj i drugoj Jugoslaviji već napisana. Termin avangarda primijenjen je na pokrete, grupe i projekte 20-ih i 30-ih godina, dakle na razdoblje na koje se najčešće pozivamo kao na historijsku avangardu. Termin se također koristi i za posve drukčiji fenomen iz 1950-ih - za pokrete koji se otvoreno suprotstavljaju socijalističkom realizmu. Različite umjetničke prakse, ili preciznije, manifestacije konceptualne umjetnosti kasnih 60-ih i 70-ih godina za koje je umjetnička kritika u Zagrebu i Beogradu iznašla naziv 'nova umjetnička praksa', označavane su i još se uvijek označavaju terminom avangardne umjetnosti."⁶ Nema smisla na ovom mjestu navoditi relevantnu literaturu ili nabrajati dosadašnje izložbe koje su bile dio procesa historizacije i uključivanja spomenutih likovnih fenomena u dominantan

diskurs pripadajućih im nacionalnih kultura. Prema uzusima tradicionalne povijesti umjetnosti on je u mnogim slučajevima doista dovršen, a ono što nam preostaje jest problemska obrada određenih specifičnih aspekata djelovanja umjetničkih pokreta, grupa i pojedinaca koji su odreda obuhvaćeni ovim zbornikom. Činjenica je, doduše, da dosad nije objavljen cjelovit, sintetički pregled umjetničke produkcije 20. stoljeća u Hrvatskoj koji bi mogao dodatno argumentirati našu tvrdnju, no i to bi se uskoro moglo dogoditi.

U međuvremenu, ponovimo kako je, unatoč mogućim primjedbama (a možda upravo i zahvaljujući njima) knjiga *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991* izuzetno vrijedan kulturalan pothvat koji će zasigurno poslužiti kao dragocjen poticaj da se pripovijesti o istim ili sličnim temama ispriopovijedaju na posve drukčiji način.

⁶ L. KOVAČ, Impossible Photographs, u: *Impossible Histories* (bilj. 3), 272.