

Ljiljana Kolečnik

ISKRIVLJENI ODRAZI I UJEDNAČAVAJUĆE PREDODŽBE

P

ribližavamo se petnaestoj godišnjici rušenja Berlinskoga zida, a priželjkivana i početkom devedesetih bučno najavljivana reintegracija post-komunističkog Istoka u jedinstven kulturalni prostor Europe nije se dogodila. O svojevrsnoj euforiji, koja je pratila početak toga procesa, svjedoče danas katalogi nekolicine vrlo ambicioznih izložaba (*Europa - Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Kunst und Ausstellungshallen der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994.; *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn. 1950-1980*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1992.;

Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s, (ur.) LAURA HOPTMAN, TOMÁŠ POSPISZYL, Cambridge Mass.: MIT Press, 2002., 375 str., ISBN 0-262-08313-2

Beyond Beliefs: Contemporary Art from East Central Europe, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995.; *Body and the East: From the 1960s to the Present*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998.; *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm, 1999.), zbornici radova jednako tako ambicioznih znanstvenih skupova te neosporno i veliko razočaranje umjetnika, povjesničara umjetnosti i kritičara 's one strane željezne zavjese' spoznajom da je njihova pretpostavka o trajnom i dubokom interesu Zapada za likovna zbivanja na ovim prostorima bila uglavnom pogrešna. Unatoč svim spomenutim naporima,

revidiranje i prevladavanje geopolitičke dihotomije između centara i periferija nije se dogodilo. Pozornost što ju je srednje- i istočnoeuropska umjetnost izazvala početkom devedesetih kad je, nakon gotovo pola stoljeća ideološke i fizičke izolacije, konačno pokazana Zapadu, trajala je relativno kratko. Nakon što je zadovoljila znatizeljnu najširu publiku i apetite tržišta umjetnina koje se ubrzo okrenulo istinskim egzotama - umjetnosti Crnoga kontinenta i Dalekog istoka, umjetnost europskog Istoka polagano je počela padati u zaborav.

No, najveće razočaranje među kustosima i povjesničarima umjetnosti regije izazvalo je mlako zanimanje njihovih zapadnih kolega, koji i u najnovijim pokušajima historizacije likovnih fenomena koji su obilježili posljednja tri desetljeća 20. stoljeća i dalje spretno zaobilaze i marginaliziraju likovnu produkciju Srednje i Istočne Europe. Braneći se od objeda kako svoj (još uvijek dominantni) povijesnoumjetnički diskurs nisu uspjeli osloboditi projekcije nametnute hladnoratovskom, ideološkom podjelom kulturalnih sfera, povjesničari umjetnosti Zapadne Europe i Amerike tvrde kako je pravi razlog njihove suzdržanosti nedovoljno poznavanje socijalno-historijskog konteksta u kojem je nastajala srednje- i istočnoeuropska umjetnost tijekom druge polovice 20. stoljeća. Budući da nepoznavanje konteksta, prema njihovu mišljenju, onemogućuje razumijevanje, a shodno tome i kvalitetnu interpretaciju upravo onih likovnih fenomena na kojima počiva specifičan doprinos regije povijesti suvremene umjetnosti, na njihovim je kolegama s Istoka da pronađu načine i moduse njegove prezentacije. S toga aspekta je objavljivanje antologije *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since 1950's* ne samo dobrodošao, već i nužno potreban poduhvat.¹

Riječ je o vrlo ambicioznom projektu u čijoj je realizaciji, zajedno sa znanstvenicima MOMA-e, sudjelovao internacionalan tim umjetnika, kustosa,

prevodilaca, likovnih kritičara i teoretičara iz Bugarske, Hrvatske, Češke, Estonije, Mađarske, Latvije, Makedonije, Poljske, Rumunjske, Rusije, Srbije, Slovenije i Slovačke. Svako od njih potrudilo se izvući iz privatnih umjetničkih arhiva niz dokumenata koji ne samo da svjedoče o procesima nastanka umjetničkih djela na prostorima 'iza željezne zavjese' tijekom druge polovice 20. stoljeća, već i o socijalno-historijskim uvjetima u kojima su se ti procesi odvijali. Građa prezentirana antologijom tako obuhvaća manifeste, prijedloge, scenarije, foteseje, osobne opservacije umjetnika o specifičnim političkim, društvenim i stvaralačkim situacijama te manji broj stručnih tekstova povjesničara umjetnosti kojima se prikazana djela i događaji nastoje dodatno rasvijetliti.

Urednici Laura Hoptman i Tomáš Pospiszyl uobličili su taj vrlo opsežan i zanimljiv tekstualni materijal u šest kronološko-problemskih cjelina koje pokrivaju razdoblje od početka pedesetih godina do kraja 20. stoljeća. Poglavlja pod naslovima *The Secret Life of People's Culture* (Tajni život narodne kulture), *Pioneers and Their Manifestos* (Pioniri i njihovi manifesti), *Conceptual Art and Times of Transition* (Konceptualna umjetnost i vremena tranzicije), *Body Unbound* (Nesputano tijelo), *Onward Toward the Retro-Avantgarde* (Naprijed prema retro-avangardi) te *An Empty Pedestal: Between Freedom and Nationalism* (Ispražnjeni tron: između slobode i nacionalizma) koncipirana su kao zasebne cjeline od pet-šest tekstova vezanih uz određeno razdoblje unutar povijesti poslijeratne umjetnosti Srednje i Istočne Europe. Polazeći od zapisa nastalih u situaciji potpune samoizolacije tijekom pedesetih i šezdesetih godina, preko umjetničkih manifesta i ranih primjera postobjektne i procesualne umjetnosti iz sedamdesetih i s početka osamdesetih te prikaza relativno nedavnih umjetničkih pojava koje prethode i najavljuju potpuni ideološki i strukturalni rasap Istočnog bloka, do teme Balkana kao metafo-

¹ Uz promociju ove antologije, koja je izašla iz tiska u prosincu 2002., u njujorškoj MOMA-i održan je 11. ožujka 2003. stručni simpozij pod nazivom *East of Art. Transformations in Eastern Europe*. Moderatori simpozija bili su Laura Hoptman i Tomáš Pospiszyl, a njegovi sudionici znanstvenici i umjetnici čiji su tekstovi uključeni u ovo izdanje (Boris Groys, Katarzyna Kozyra, Bojana Pejić i Slavoj Žižek). Izlaganja koja su se tom prilikom mogla čuti dostupna su na web adresi <http://www.artmargins.com/content/moma/>.

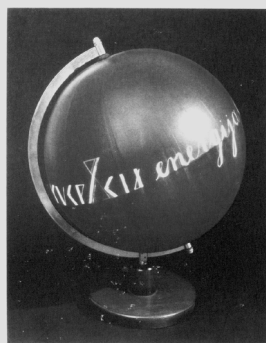
re 'drugosti' koja se pruža preko cjelovitog kulturalnog prostora post-komunističkog Istoka, urednici antologije pokušali su ponuditi malo drukčiju sliku zbivanja u regiji od one koju oblikuju neke slične, prijašnje kompilacije. Pri izboru tekstova urednici su težište stavili na iskaze neopterećene teorijskim, često samodopadnim tipom diskursa koji je, ma koliko nužan, vrlo siromašan činjeničnim informacijama i stoga nefunkcionalan u smislu intencije da se čitateljstvu anglosaksonskog govornog područja ponudi što vjerodostojnija slika stvarnog stanja stvari 'iza željezne zavjese' u hladnoratovskom razdoblju.

Svako poglavlje završava 'studijom slučaja' - iznošenjem 'sirove' dokumentacije vezane uz određeno umjetničko djelo, projekt ili izložbu, čiji je cilj što plastičnije predočiti socijalno-politički i intelektualni kontekst razdoblja na koje se ta tematska cjelina odnosi. Metodom strukturiranja odabranih dokumentarnih izvora ponuđen je, međutim, ne samo faktografski prikaz konkretne umjetničke i životne situacije, već i mogući način posrednog iščitavanja njezinih uzroka, posljedica, pa i same prirode odnosa između umjetnosti i društva u danom trenutku. Građa uvrštena u 'studiju slučaja' često je tako strukturirana da pažljivom čitatelju osigurava dodatna razjašnjenja perspektiva, teza i objecka iznesenih u tekstovima koji joj prethode.

Barem desetak tekstova iz ove antologije zavređuje posebnu pozornost, no njihov detaljniji prikaz zahtijevao bi puno veći prostor od onoga što nam stoji na raspolaganju. Stoga ćemo razmotriti određene aspekte cjeline koji, prema našem mišljenju, zaslužuju poseban kritički komentar. No, prije nego što to učinimo, potrebno je istaknuti kako su *Primary Documents* naišli na gotovo nepodijeljeno odobravanje s obje strane, iako iz posve drukčijih razloga. Dok zapadni kolege drže kako im je, zahvaljujući objavljivanju obilja 'nepročišćene' dokumentacije, pružena mogućnost da steknu puno izravniji uvid u stvarna socijalno-historijska obilježja situacije u kojoj je nastajala umjetnost regije tijekom druge

polovice 20. stoljeća, povjesničari umjetnosti Srednje Europe uvjereni su kako bi ona mogla doprinijeti oživljavanju procesa dekonstrukcije ustaljene percepcije odnosa centra i periferije.

Omjer građe kojom su prezentirane likovne scene pojedinih zemalja te težište na perspektivama što proizlaze iz avangardnih i eksperimentalnih praksi kao poetičkih okosnica antologije, uredničke su odluke koje ne bismo dovodili u pitanje. Za razliku od naših kolega iz drugih srednje- i istočnoeuropskih sredina koji kao slabe strane ovoga izdanja ističu upravo ta dva elementa, navodeći pritom nepravedno ispuštene umjetnike, umjetnička djela i projekte, ne čini nam se da bi neki drukčiji izbor



Primary Documents

A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s

građe, a unutar poetika konceptualne i post-objektne umjetnosti, rezultirao i bitno drukčijom konfiguracijom situacije ili kompleksnijim prikazom problema. S druge strane, djelomično se slažemo s tvrdnjom² kako bi izrazita naklonost urednika prema konceptualnoj umjetnosti i umjetnosti performansa, zahvaljujući kojoj su zanemareni svi ostali žanrovi, tehnike i discipline što ih nalazimo unutar alternativnih oblika umjetničke prakse toga vremena, mogla dovesti do vrlo opasne zamjene jednog

² MARTINA PACHMANOVA, *The Double Life of Art in Eastern Europe*, *Art Margins*, 2003.
<http://www.artmargins.com/content/review/pachmanova3.html>

kanona drugim i smještanja postobjektne i procesualne umjetnosti na poziciju onog oblika umjetničke prakse na kojem se zasniva specifičnost i prepoznatljivost srednje- i istočnoeuropskog kulturalnog prostora. Iako se takva objecka može učiniti pretjeranom, a s obzirom na činjenicu da je izravno ne podupiru stavovi izneseni u bilo kojem tekstu uvrštenom u antologiju, fokusiranje na događanja u samo jednom segmentu širokog područja alternativnih umjetničkih praksi unutar srednje- i istočnoeuropskog prostora, izravni je refleks prilično neopravdanog i sad već uobičajenog tipa selekcije likovne građe kojim se pripovijest o umjetničkim doprinosima regije svodi ili na međuratnu avangardu ili na primjere konceptualne, postobjektne i procesualne umjetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina. No, još veći problem ovog izdanja jest metoda socijalno-historijskog i kulturalnog uokvirivanja odabrane građe i odgovarajuće izjednačavanje prirode umjetničkih iskustava, doživljaja i situacija u različitim sredinama, što ne samo da ne odgovara istini, već je i prilično opasno.

Mislimo pritom na upotrebu teksta Ilje Kabakova i na njegovu poziciju predgovora kojim se čitatelja upućuje na način iščitavanja i razumijevanja ponuđenih tekstova. Iako se Kabakovljeva objašnjenja odnose na situaciju u SSSR-u, teško se oteti dojamu kako će, budući da nas uvodi u antologiju, koja je namijenjena čitatelju vrlo oskudna znanja o kontekstu u kojem se događala umjetnost 'iza željezne zavjese', predložena optika nužno obuhvatiti i materijal vezan uz neke druge sredine u kojima je situacija bila bitno drukčija. Kabakovljeva objecka da je razumijevanje otežano činjenicom kako su se situacije i događaji na koje se izabrani tekstovi odnose zbili 'u dalekim, zatvorenim zemljama koje - barem u slučaju bivšeg Sovjetskog Saveza - nisu postojale na umjetničkoj karti svijeta između 1930-ih i 1980-ih godina', sama po sebi jest istinita, jednako kao i tvrdnja da su 'umjetnici bili u potpunoj internoj izolaciji, deprivirani mogućnosti objavljivanja, izlaganja i razmjene svojih radova i tekstova s vanjskim svijetom' ili ona da su tekstovi umjetnika

što ih u izobilju nalazimo u ovoj antologiji rezultat jedinstvene situacije obilježene fizostankom izvornog gledatelja, kritičara ili povjesničara umjetnosti koja je prisilila samog umjetnika da igra sve te nepostojeće uloge pokušavajući pogoditi što bi njegov rad mogao *objektivno* značiti'. No, teško nam je povjerovati kako se sintagma '*barem u Sovjetskom Savezu*', koju Kabakov višekratno ponavlja, neće usput izgubiti ujednačavajući i izjednačavajući kriterije recepcije primijenjene na svu ostalu građu, bez obzira kojoj sredini ona pripadala. Posebice stoga što se slika posvemašnje intelektualne i stvaralačke represije u znatnoj mjeri podudara s uobičajenom, široko prihvaćenom predodžbom o stanju u Istočnom bloku, na koju nije imuna ni pretpostavljena stručna publika. Duboko sumnjamo da će je čitatelj, kad se susretne s tekstovima koji prikazuju hrvatsku ili slovensku umjetnost druge polovice 20. stoljeća, uspjati odbaciti i osvijestiti činjenicu kako je riječ o likovnoj produkciji koja je (ipak) nastajala u posve drugačijim socijalno-historijskim okolnostima. Ta neosjetljivost na kulturno-historijske razlike unutar prostora koji se još uvijek percipira kao homogena cjelina ne čini dobro ni srednje- i istočnoeuropskoj umjetnosti, niti našim zapadnim kolegama, koji su tako žarko zainteresirani za kontekst u kojem je ova nastajala. Stoga smo uvjereni kako, unatoč dobrim namjerama autora, ni ova antologija neće bitno doprinijeti boljem razumijevanju kompleksnih situacija i odnosa (sadašnjih i prošlih) unutar kulturalnog prostora regije. Dodajmo još da nam se čini kako će *Primary Documents* biti puno korisniji srednje- i istočnoeuropskoj stručnoj javnosti te da će njihov stvarni odjek i učinak biti najjači upravo unutar ovih prostora. Ne samo zbog stavova i pozicija autora koji su nam bliski, a nedovoljno poznati, već i zbog jednostavne činjenice da se u 'očučujućim' aspektima predodžbe koja je stvorena ovom antologijom skrivaju i nove mogućnosti interpretacije naše vlastite pozicije u još neintegriranom europskom kulturalnom prostoru.