

Ljiljana Kolečnik

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Prilozi interpretaciji hrvatske umjetnosti 50-ih godina. Prikaz formativne faze odnosa moderne umjetnosti i socijalističke Države

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

Predan 15. 8. 2005. – Prihvaćen 26. 10. 2005.

UDK: 7.01:32(497.5)“195”

Sažetak

Tema rada je analitički prikaz formativne faze odnosa umjetnosti i socijalističke Države koja se odvija tijekom prve polovine 50-ih godina. Strukturiran je kao skupina fragmenata kojom se nudi kritička

interpretacija odabranih, općeprihvaćenih teza vezanih uz neke od temeljnih aspekata likovnih fenomena što na specifičan način sudjeluju u procesu oblikovanja razmatranog odnosa.

Ključne riječi: *umjetnost, ideologija, Država, politika, instrumentalizacija umjetnosti, socijalizam*

Historizacija hrvatske umjetnosti 50-ih godina danas je već gotovo dovršen proces. Monografski su obrađeni opusi najznačajnijih umjetnika (Murtić, Ivančić, Džamonja, Kožarić, Stančić, Vaništa, Radovani, Luketić, Bakić, Picelj, Srnec, Richter), obavljene su znanstvene interpretacije središnjih likovnih fenomena (geometrijska apstrakcija, lirska apstrakcija),¹ načinjeni cjeloviti pregledi čitavih područja (dizajn, likovna kritika, arhitektura),² a nedavno održanom velikom izložbom »Umjetnost 50-ih«,³ koja je uz plastičke umjetnosti (slikarstvo, skulptura, arhitektura, dizajn) obuhvatila još i područja fotografije, filma, kazališta, glazbe i književnosti, ponuđena je cjelovita kulturološka slika razdoblja. Pojačano zanimanje za taj segment hrvatske umjetnosti druge polovine 20. stoljeća – posebice u posljednjih deset godina – u znatnoj je mjeri posljedica općeg procesa potrage za izvorištima onog tipa moderniteta na koji bi se mogla osloniti suvremena projekcija identiteta i kontinuiteta nacionalne kulture. Unutar svih nastojanja te vrste nazire se i određeni krug vrlo složenih problema, koji, iako važni za razumijevanje razvojnih putova hrvatske poslijeratne umjetnosti, ostaju na rubu većine interpretativnih strategija primijenjenih na likovna događanja 50-ih godina. Riječ je, između ostalog, o osjetljivom pitanju utjecaja državne politike i mehanizama moći na konfiguraciju nacionalne umjetnosti. Jedan od razloga njegova (svjesnog) zanemarivanja jest pristajanje

većine autora uz projekciju institucije autonomne umjetnosti te, shodno tome, i uz odbacivanje svih umjetnosti »izvanjskih« utjecaja koji se drže irelevantnima za interpretaciju poetičkih i estetičkih obilježja određenoga umjetničkog fenomena. Bojazan da bi se širenjem interpretativnog konteksta tim »izvanjskim« činiteljima moglo dati veće značenje no što ga doista zaslužuju, posve je opravdana. No činjenica je da se utjecaj ideologije i određenih pragmatičnih političkih ciljeva državne politike na događanja u svijetu nacionalne umjetnosti ranijega poslijeratnog razdoblja ne može zanijekati, te da u određenom trenutku, određenim tipom suptilne manipulacije, Država (termin koji podrazumijeva složenu strukturu centara političke moći, a ne hijerarhijski organiziran aparat državnih institucija) uspijeva uspostaviti s modernom umjetnošću specifičan, gotovo simbiozni odnos, na koji je upozorio već niz autora.⁴ Danas je on, u svojim različitim varijantama, jedna od središnjih tema sve opsežnije literature koja se bavi srednjoeuropskom umjetnošću kraja 20. stoljeća, odnosno umjetnošću tzv. »postsocijalističkog« razdoblja.⁵

U našem ćemo se tekstu pozabaviti procesom formiranja i prirodom odnosa moderne umjetnosti i Države, pokušavajući ga prikazati analizom nekoliko općeprihvaćenih stajališta nacionalne povijesti umjetnosti o određenim likovnim fenomenima 50-ih godina. Protivno recentnim primjerima njego-

ve krajnje banalizacije, koji pretpostavljaju postojanje partijskih »direktiva«, »političkih naloga« i ostalih instrumenata prisile iz repertoara staljinističke birokracije,⁶ nastojat ćemo pokazati kako je riječ o vrlo složenoj relaciji, što se oblikovala postupno, nizom pragmatičnih manevara objiju strana. Njezina konfiguracija nerijetko je nalagala korekcije trenutačnih pozicija, provjeru vlastitih stajališta i – kad je u pitanju Država – pažljive, a u svom krajnjem ishodu bitne intervencije u odnose moći na hrvatskoj likovnoj sceni. Umjetnost pritom nije igrala posve pasivnu ulogu, već je isticala svoje zahtjeve i postavljala prepreke koje su otežavale jednostavna i jednostrana rješenja.

Fleksibilnost je, dakle, bitno obilježje toga odnosa, kojem nije izmaknuo ni jedan likovni fenomen svijeta hrvatske poslijeratne umjetnosti – od tipova umjetničke prakse koji su po samoj svojoj prirodi bili izrazito apolitični do onih koji potrebu za aktivnim odnosom umjetnika prema društvenoj stvarnosti ističu kao bitan element svoga oblikovnog i idejnog programa. Mislimo pritom više na samu *moćnost* političke instrumentalizacije umjetnosti negoli na njezinu stvarnu, dnevnu upotrebu u ime određenih političkih ciljeva. Ona se u nekim slučajevima (»socijalistički estetizam«), doista i dogodila, u nekim drugima (EXAT '51) bila je spriječena tipom obostranih (ideoloških) koncesija što bi ih takva vrsta manipulacije podrazumijevala, dok je u većini ostalih situacija (sorealizam, tradicionalistički modernizam) riječ o događanjima koja su nužna posljedica samog procesa strukturiranja odnosa kojim se ovom prilikom bavimo. Iako su se njegove vanjske forme s vremenom mijenjale i prilagođavale uvjetima u širem političkom i kulturnohistorijskom okruženju, sve do pojave konceptualizma odnosno moderne umjetnosti i Države počivao je na relativno stabilnim temeljima. Do njihove konačne razgradnje došlo je tek početkom 80-ih godina, zbog razloga čija složenost prelazi okvire neposredne teme ovoga rada.

Pojedini stupnjevi formativne faze toga odnosa, koji nas ovom prilikom posebno zanimaju, »konkretizirani« su prikazom njihovih manifestacija u likovnoj praksi, a budući da se naši zaključci unekoliko razlikuju od dominantne povijesno-umjetničke pripovijesti o hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina, raspravi smo dali svojevrstnu »dijalošku« formu. Tako svaki od četiriju fragmenata koji je sačinjavaju započinje »tezom«, nakon koje slijedi kritička interpretacija likovnog fenomena kojim se u tom segmentu rada bavimo. Pritom pod »tezom« podrazumijevamo općeprihvaćena stajališta nacionalne povijesti umjetnosti, koja se, nakon višegodišnjeg ponavljanja u stručnoj literaturi, više ne mogu pripisati nijednom autoru ponaosob, već su sastavni dio opće slike razdoblja, djelatne i u širem kulturnom kontekstu. Pristupili smo im stoga kao nekoj vrsti »općeg dobra« dopuštajući si slobodu njihovoga »sinteznog« uobličavanja i odbacivanja svih pratećih argumenata koji ne dodiruju meritum stvari.

No, prije nego prijeđemo na elaboraciju spomenutih teza, želimo još upozoriti na značenje termina »jugoslavenska umjetnost«, koji će se povremeno javljati u našem tekstu. Njime se, naime, ne referiramo ni na kakvu posebnu skupinu umjetničkih praksi izgrađenih na zajedničkoj tradiciji, identičnim formalnim i sadržajnim premisama ili estetskim i poetičkim polazištima koja bi se mogla shvatiti kao jedin-

stven umjetnički entitet.⁷ No kako su sve konstitutivne članice bivše Jugoslavije bile obuhvaćene uniformnom institucionalnom strukturom i posjedovale identično iskustvo odnosa prema centrima političke moći, koji su, zajedno i u skladu s vladajućom ideologijom, osiguravali društveni okvir za proizvodnju, recepciju i evaluaciju umjetnosti na čitavu teritoriju bivše države, termin »jugoslavenska umjetnost« označitelj je određenog poimanja modernosti koje unutar toga širega kulturnog prostora ima normativnu vrijednost, te ćemo ga u tom smislu i upotrebljavati u našem tekstu.

Socijalistički realizam

Teza: Socijalistički realizam bio je samo kratka, gotovo nevažna epizoda u povijesti hrvatske poslijeratne umjetnosti, koja je, ne ostavljajući dubljega traga, završila početkom 50-ih godina.

Socijalistički realizam, set politički funkcionalnih i, s obzirom na sadržajna rješenja, normativnih pravila oblikovanja, dominirao je umjetnošću bivše Jugoslavije u ranom poslijeratnom razdoblju. Međutim, suprotno navedenoj tezi, on nije netragom nestao odmah nakon prekida političkih veza s bivšim SSSR-om. Organizacija umjetničkog obrazovanja, struktura strukovnih udruženja i sustav godišnjih izložbi, način financiranja likovne proizvodnje, ustroj različitih upravnih tijela i način transmisije njihove moći – još godinama funkcioniraju prema principima što su izravno preuzeti iz sovjetske društvene prakse. Iako su (djelomičnim) ukidanjem administrativnog modela kulture uklonjene i pretpostavke za izravnu ovisnost umjetnosti o volji političkih struktura, »sorealistički mentalitet« – način represivnog ponašanja oslonjen na ideološke argumente koji apsolutizira pojam »idejnosti« kao središnji vrijednosni kriterij podjednako primjenjiv i na umjetničke artefakte i na osobne stavove njihovih autora – susretat će se u jugoslavenskom kulturnom prostoru još desetljećima.⁸

Istina je, međutim, da segment hrvatske likovne umjetnosti označen terminom »sorealizam« – u formalnom, pa i u sadržajnom smislu – ima malo dodirnih točaka s nominalno identičnim likovnim fenomenom u većini ostalih komunističkih zemalja.⁹ Njegov teorijski okvir, izgrađen u bivšoj Jugoslaviji, bio je vrlo blizak sovjetskom modelu, no normativna funkcija postavki na kojima se zasnivao nije potvrđena i praksom likovne umjetnosti. Objašnjenje te činjenice ne leži toliko u namjernom ili sračunatom otporu estetici »sovjetske socijalističke umjetnosti«, koliko u sustavu vrijednosti lokalne sredine, koji se relativno sporo izgrađuje i uključuje samo one pojmove čije se značenje može primjeriti kolektivnom iskustvu. Tako se vjerojatno i u ovom slučaju ta sredina oslanja na predodžbu angažirane umjetnosti formuliranu na temelju (tad proskribirane) djelatnosti *Zemlje*, koja, kao kolektivna referenca, nema ništa zajedničko s estetikom sorealizma. Koliko se tadašnja publika u svojoj gledalačkoj praksi na nju svjesno pozivala, danas je teško reći. Činjenica je, međutim, da hrvatska javnost nije skrivala svoje duboko razočarenje djelima »velikana sovjetske umjetnosti«, kad su ova bila prvi (i jedini) put pokazana 1947. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Ni najžešći predstavni-

ci socrealističke likovne kritike nisu se mogli suzdržati od zdvajanja pred »pretjeranim realizmom« te umjetnosti koja je, čini se, stavila pred ozbiljnu kušnju ne samo predodžbu o tome što socrealizam *jest* već i kako bi on (uistinu) trebao *izgledati*.¹⁰ Stvarna nemogućnost razrješavanja te dvojbe dijelom objašnjava i specifičan karakter socrealističke produkcije u hrvatskoj umjetnosti.

Drugo moguće objašnjenje njezina vrlo skromna obujma, jest kontinuitet likovne proizvodnje za vrijeme Drugog svjetskog rata. Naime, i u vrlo kaotičnim okolnostima neprekidnih vojnih operacija, umjetnost je vrlo uspješno igrala svoju političko-propagandnu ulogu, a bez priklanjanja bilo kakvoj oficijelnoj oblikovnoj normi. Štoviše, najbolja likovna ostvarenja toga vremena, pa i ona namijenjena najširoj publici, puno su bliža ekspresionizmu ili čak nadrealizmu nego plakatnom realizmu sovjetske provenijencije. Većina je umjetnika stoga i u mirnodopskim uvjetima nastavila upotrebljavati ista oblikovna sredstva ili se jednostavno vratila likovnim problemima koji su ih zaokupljali u međuratnom razdoblju. Prilagođavanje normativnom okviru socrealizma uglavnom se odvijalo na tematskoj razini, ali i tada samo u onoj mjeri koja je bila nužna da bi se – na primjer – moglo nastupiti na godišnjoj izložbi nacionalnog umjetničkog udruženja i tako zadržati službeni status umjetnika.

No, odbacivanje stajališta prema kojem socrealizam nije ostavio dubljava traga u hrvatskoj umjetnosti ne odnosi se toliko na samu likovnu proizvodnju, koliko na oblike ponašanja i mehanizme prijenosa moći unutar složene institucionalne strukture svijeta umjetnosti. Pritom mislimo, prije svega, na način djelovanja skupine uglednih »kulturnih radnika« okupljenih oko Razreda za likovne umjetnosti JAZU koja je bila spremna karikirati sadašnjost i otvoreno krivotvoriti povijest (prisjetimo se izložbe *Pola vijeka jugoslavenskog slikarstva*, održane u Modernoj Galeriji 1953. godine) ne bi li umjetnost prilagodila osobnim projekcijama njezine ideološke prihvatljivosti. Pripadnici te skupine zauzimali su vrlo značajne pozicije unutar tadašnjega kulturnog *establishment*a i nerijetko se njima koristili kako bi, suprotno svojim javno iznošenim stavovima, onemogućili ili barem usporili prodor inovativnih umjetničkih praksi na domaću likovnu scenu. Budući da broj istomišljenika toga politički izuzetno moćnoga kruga nije bio beznačajan, može se sa sigurnošću tvrditi da unutar svijeta nacionalne umjetnosti postoji specifična struja koju čine likovni kritičari, književnici i likovni umjetnici različitih stilskih usmjerenja što svojim ponašanjem i djelovanjem održavaju vitalnost socrealističke projekcije društvene (ideološke) funkcionalnosti umjetnosti sve do kraja 50-ih godina.

Ponavljajući zahtjev za stvaranjem »socijalističke umjetnosti s humanističkim sadržajem«, ali nesposobna da definira ključne pojmove te sintagme unutar diskursa likovne umjetnosti, ta je socrealistička struja posezala za ideološkim tipom kritike i dugo nakon što je on prestao biti relevantan. Zahvaljujući javnim polemikama koje su se odvijale tijekom prve polovine desetljeća, njezin je utjecaj na širu javnost polaganio slabio, što se, međutim, nije odrazilo na poziciju i moć ekspanzije socrealističke projekcije umjetnosti unutar najvažnijih umjetničkih institucija. Podupirući tradicionalističke varijante umjerenog modernizma, oni su i dalje

nastojali zadržati regulatornu funkciju u procesu recepcije radikalnijih oblika modernog likovnog izraza i tako postajali sve većom preprekom dovršavanju procesa rekonstrukcije modernističke paradigme. Nakon postupnog povlačenja Partije iz područja umjetnosti, kulture i znanosti, te prebacivanja svih rasprava o problemima tih segmenata »društvene nadgradnje« unutar njihova vlastitog područja,¹¹ socrealistička struja više se ne može pozivati na izrečene, već samo »naslućene« ideološke potrebe političkih centara moći, izazivajući time još veću zbrku na likovnoj sceni, koja se ionako nalazila u fazi previranja. Njezin utjecaj na proces formuliranja odnosa socijalističke Države i inovativnih oblika umjetničke prakse, koji započinje upravo u tom trenutku (1952.–1953.), bio je više posredan nego izravan. Naime, služila je kao svojevrsan podsjetnik i stalno upozorenje na mehanizme represije djelatne u nedavnoj prošlosti, te kao neka vrsta protuteže svim radikalnim iskoracima prema svijetu zapadnoeuropske umjetnosti. Uz nedvojbeno izuzetan politički utjecaj najistaknutijih predstavnika »ideologije« socrealizma (Augustinčić, Radauš, dijelom i Hegedušić), upravo su to bili i osnovni razlozi zbog kojih je Država nije nastojala u cijelosti eliminirati.

»Tradicionalistički modernizam«

Teza: Proces rekonstrukcije modernističkih oblikovnih sredstava i modernističkih modela umjetničkog ponašanja u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti oslanja se na dva izvora – međuratnu baštinu nacionalne umjetnosti i poetičke impulse koji stižu s europske likovne scene. Pored apstrakcije (geometrijske, kao i lirske), koja je na domaću likovnu scenu stigla izravnim usvajanjem tuđih iskustava, središnja uloga u tim obnoviteljskim procesima pripada relativno širokoj skupini autora, koja, djelujući u znaku kontinuiteta oblikovnih tradicija lokalne sredine, prihvaća ne-ekscesivnu, kontroliranu upotrebu suvremenih oblikovnih sredstava i tako čini onu »organsku« liniju hrvatske umjetnosti 20. stoljeća koja osigurava njezinu prepoznatljivost i u širem kulturno-historijskom kontekstu.

Povijest umjetnosti s vremenom je iznašla čitav niz terminoloških odrednica kojima se nastoji pobliže odrediti prirodna raznorodnih, mahom individualnih poetičkih izbora iz umjerenog modernističke struje hrvatske umjetnosti 50-ih godina, te istovremeno pokušava naglasiti i njihova srodnost sa sličnim pojavama na europskoj likovnoj sceni. No, prema našem mišljenju, najprimjerenija odrednica najvećeg dijela likovne produkcije pokrivene nizom tih kompozitnih označitelja mogla bi biti »tradicionalistički modernizam«. Pod tim terminom podrazumijevamo raznorodne, konzervativne oblike umjetničke prakse druge polovine 20. stoljeća ukorijenjene u predratnu modernističku tradiciju nacionalne umjetnosti (kolorizam, intimizam) i obilježene otporom prema svim, radikalnijim načinima oblikovanja umjetničke forme. Pripadaju mu, kako umjetnici afirmirani u međuratnom razdoblju, tako i znatan broj autora mlađe poslijeratne generacije sklonih tradicionalnom pristupu plastičkim problemima slikarstva i skulpture, te njihovu rješavanju umjerenom upotrebom suvremenih izražajnih sredstava usklađenih s

oblikovnim tradicijama domaće sredine. Nije, međutim, riječ o nekoj homogenoj skupini autora, već o vrlo širokom krugu individualnih poetičkih izbora što se postupno slijevaju u jedinstven, središnje tok hrvatske poslijeratne umjetnosti. Njihova je osnovna poveznica shvaćanje umjetničkog djela kao autonomnog estetskog predmeta i pokušaj konsolidacije nacionalne likovne scene na temeljima umjereno modernističke baštine europske građanske umjetnosti. Uzmemo li u obzir događanja na međunarodnoj likovnoj sceni, polazišta umjetnika koja zagovaraju takovu orijentaciju izrazito su konzervativna. Ne bi, međutim, trebalo zaboraviti kako je riječ o ranim 50-im godinama i o trenutku neposredno nakon odbacivanja estetike socrealizma, u kojem su veze domaće sredine s »vanjskim svijetom« strogo kontrolirane, a informacije o europskoj likovnoj sceni škrte i posredovane. Tragovi »mnogštva zabluda i neznanja, ali i svjesne zloupotrebe moći«¹² što ih je za sobom ostavila likovna kritika prethodnog razdoblja još uvijek su duboki i vrlo svježi, dok je odgovor na pitanje kako bi trebala izgledati umjetnost nakon socrealizma posve nejasan. S obzirom na takvo stanje stvari, okretanje tradiciji i zauzimanje potpuno pasivnog odnosa prema egzistencijalnoj stvarnosti posljedica je iscrpljenosti prilično nejasnim političkim zahtjevima što su se postavljali pred umjetnike u ranom poraću, ali i prirodna reakcija jedne male lokalne zajednice, kojoj je njezina umjetnička tradicija značila sigurno utočište i u nekim ranijim, konfuznim kulturnohistorijskim situacijama. Da je doista riječ o trenutku konfuzije, pa i određene nevjericu u iskrenost namjera tadašnjega političkog rukovodstva, potvrđuje i djelovanje skupine autora čiji se socrealistički mentalitet opire depolitizaciji i liberalizaciji područja kulturne proizvodnje. Inzistirajući na »umjetnosti s humanističkim sadržajem«, oni potihom ulaze u borbu za jedan novi oblik programirane umjetnosti, zataškavajući svoje ciljeve glasnim i deklarativnim zahtjevima za njezinom autonomijom.

Ta skrivena ambicija barem se djelomično oslanjala na činjenicu da je odmah nakon pojave na domaćoj likovnoj sceni »tradicionalistički modernizam« na njoj zauzeo vodeću poziciju. Iako formalno konzervativan, introvertiran, često izrazito hibridan – on je bio prvi jasan znak uspostavljanja kontinuiteta s donedavno osporavanom i proskribiranom, suvremenom europskom umjetnošću, te prva potvrda liberalizacije umjetnosti, koja se, u spoznajnom smislu, proširila i na ostala područja kulturne proizvodnje. Oslanjajući svoje političke ambicije na širok odziv publike i pozitivne ocjene likovne kritike, nositelji socrealističkog mentaliteta u nekoliko će navrata i na različite načine otvoreno demonstrirati težnju instaliranja »tradicionalističkog modernizma« na poziciju »državne umjetnosti«.

No, promjene što su se zbile na domaćoj likovnoj sceni između 1952. i 1954. godine učinit će takve aspiracije posve neprihvatljivima, a »tradicionalistički modernizam«, zajedno s afirmativnim tipom kritičkog diskursa koji ga okružuje, pretvorit će se u središte otpora svim oblicima radikalnijeg odmaka od oblikovnih tradicija lokalne sredine.

Sagledan s aspekta odnosa Države prema umjetnosti, a u kontekstu mehanizama njezine instrumentalizacije, događanja koja okružuju »tradicionalistički modernizam« između 1952. i 1955. godine prvi su konkretan primjer izravne političke intervencije u područje likovne proizvodnje nakon

razdoblja socrealizma. Stvaranje odgovarajućih uvjeta za afirmaciju istinski inovativnih oblikovnih praksi s kojima se moglo računati pri ostvarivanju širih političkih ciljeva bila je, s aspekta Države, nužnost toga historijskog trenutka. Međutim, zbog istih (političkih) razloga bilo je jednako nužno zadržati i privid da se u novom socijalističkom samoupravnom društvu umjetnost kreće svojim »prirodnim« ritmovima. Država stoga nije pribjegli nikakvu javnom, otvorenom proskribiranju određenih načina likovnog izražavanja i pisanja o umjetnosti, već je nizom složenih, neinvazivnih zahvata izvela proces kulturološke rekonstektualizacije i ideološke neutralizacije onih stajališta koja su upadljivo pripadala prošlosti. Upravo takva njezina intervencija jedna je od najvažnijih etapa u procesu strukturiranja novog odnosa između Države i moderne umjetnosti, koji će postati u cijelosti djelatan tek nakon »pacifikacije« centara moći unutar vodećih institucija nacionalnog svijeta umjetnosti (JAZU, Akademija likovnih umjetnosti, Leksikografski zavod).

Neposredan povod toga zahvata bili su javni prosvjedi protiv apstrakcije i svih drukčijih načina »mišljenja« umjetnosti što su dolazili iz konzervativnih krugova okupljenih oko tih institucija, a koji će, u određenom trenutku (oko 1953. godine), postati jednostavno – preglasni. No njegov je stvarni uzrok priroda ideoloških argumenata što se u tim prosvjedima koriste, a koji su, iz potencijalne, mogli prerasti u stvarnu opasnost za cjelokupan projekt rekonstrukcije modernizma. Kako su političkopragmatični razlozi nalagali da se taj projekt što prije privede kraju, pozicija »tradicionalističkog modernizma« na likovnoj sceni i unutar čitavog područja nacionalne kulture, morala je biti redefinirana i podređena preciznim kriterijima političke funkcionalnosti.

Metoda koju je Država u ovom specifičnom slučaju upotrijebila vrlo je zanimljiva: bez ikakvih represivnih mjera, jednostavnim mehanizmom financijske potpore i javne promocije određenih tipova oblikovne prakse iz kompleksa »tradicionalističkog modernizma«¹³ taj je likovni fenomen u svega nekoliko godina temeljito redizajniran i stalnim naglašavanjem potrebe za uspostavljanjem kontinuiteta nacionalne umjetnosti čvrsto vezan uz lokalnu likovnu scenu. Primjer opisane strategije jest promocija čitave jedne generacije mladih umjetnika koja tijekom 1954. godine prvi put izlazi pred domaću javnost svojim samostalnim izložbama. U svjetlu te činjenice kritički diskurs koji prati njihove nastupe posve je neuobičajen. Tako je, na primjer, izložbi Otona Glihe, višekratno najavljivanoj u svim dnevnim glasilima, posvećeno čak šest tekstova iz pera tada najuglednijih likovnih kritičara, pa čak i onih koji se, kao Milan Prelog, svojim osvrtima javljaju vrlo rijetko i samo onda kada je riječ o doista važnim pitanjima kulture i umjetnosti.¹⁴ Gotovo identična situacija ponovila se i pri istupu Ljube Ivančića, te, uz tek nešto manji intenzitet, i u slučaju prve samostalne izložbe Ive Dulčića. Procesom redizajniranja »tradicionalističkog modernizma« na površinu će, dakle, »isploviti« skupina mladih umjetnika koji, pored nekolicine autora starije generacije poput Tartaglie, Radovanija ili Bakića, na izuzetno kvalitetan način povezuju suvremena događanja s lokalnom predratnom tradicijom i tako uspostavljaju stvarnu liniju kontinuiteta unutar kompleksa hrvatske moderne umjetnosti.

U tom je smislu stajalište da se »tradicionalistički modernizam« može shvatiti kao »organski« smjer razvoja hrvatske

umjetnosti – nedvojbeno točno. No najglasniji zagovornici njegove »opće protežnosti« u formi oficijelno prihvaćenoga koda »državne umjetnosti« nisu ionako računali na nositelje konstruktivnog, intelektualno složenog odnosa prema modernističkoj baštini sredine, već na »socijalistički humanizam« najkonzervativnijih inačica toga likovnog fenomena. Opisanim zahvatom one su izgubile na važnosti, a političke ambicije što su se iza njih skrivale u cijelosti su neutralizirane.

Drugi aspekt procesa »pacifikacije« bio je usmjeren pronalaženju adekvatne političke uloge »tradicionalističkog modernizma«, kojom bi se jasno odredilo područje njegova utjecaja i stupanj njegove političke »iskoristivosti«. Opisanim strategijom poticanja individualnih nastupa, potenciranjem vrijednosti određenih zrelih autorskih opusa i promocijom mladih umjetnika otvorenih prema suvremenijim načinima oblikovanja, postupno je dekonstruirana i predodžba ideološke i oblikovne monolitnosti toga likovnog fenomena što ju je početkom 50-ih godina proizvelo konzervativno krilo hrvatske likovne kritike (Ljubo Babić, Jerolim Miše, Josip Depolo, Andro Vid Mihčić). Razmrvljen u niz individualnih (individualiziranih) »stilova«, »tradicionalistički modernizam« je stoga već sredinom desetljeća proizvodio dojam ekspresivne i estetske raznolikosti, koja je pred najširoom domaćom publikom danomice potvrđivala liberalizam socijalističke kulture, a posredno i vladajuće političke opcije. Drugim riječima, u lokalnoj sredini, puno sklonijoj tradicionalnim vrijednostima, počeo je igrati istu ulogu koju će, samo nekoliko godina kasnije, na međunarodnoj pozornici odigrati »socijalistički estetizam«.

»Socijalistički estetizam«

Teza: Ako bismo unutar hrvatske/jugoslavenske verzije poslijeratnog modernizma potražili specifičan oblik likovnog izražavanja koji je imao zadatak predstaviti progresivni smjer razvoja poslijeratnog socijalističkog društva i liberalnu prirodu njegove državne politike, to bi zasigurno bila lirska apstrakcija. Autori koji su od sredine 50-ih prakticirali taj tip oblikovne prakse (kao Edo Murtić u Hrvatskoj) bili su potihlo promovirani u status »državnog umjetnika«, koji je podrazumijevao niz beneficija – od samostalnih izložbi u europskim kulturnim središtima, preko značajne financijske potpore državnih tijela, do dobivanja nagrada i važnih državnih narudžbi.

Sljedeći korak u strukturiranju odnosa između socijalističke Države i moderne umjetnosti, najuže vezan uz pojavu lirske apstrakcije, prelamao se kroz određenje značenja pojma »autonomija umjetnosti« i mogućnost prihvaćanja te institucije unutar konceptualnog okvira određenog parametrima zapadnoeuropskog iskustva. No na hrvatskoj likovnoj sceni toga historijskog trenutka (oko 1953. godine), autonomija umjetnosti razumijeva se na različite, često izrazito kontradiktorne načine. Još nereformirani »tradicionalistički modernizam« istaknuo je autonomiju umjetnosti kao svoje temeljno opredjeljenje već u trenutku odbacivanja doktrine socrealizma, no ono je uglavnom deklarativne prirode. Za predstavnike geometrijske apstrakcije pojam autonomije umjetnosti pod-

razumijeva potpunu slobodu izbora programske orijentacije, oblikovnih sredstava i radnih postupaka, ali posve isključuje pasivan odnos prema društvenoj stvarnosti. Lirska apstrakcija, međutim, usmjerena na pitanja i probleme umjetničkog medija, podrazumijeva posvemašnju neovisnost umjetnosti i umjetnika od događanja u društvenu okruženju i prvi je likovni fenomen u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti, koji, inzistirajući na visokomodernističkom shvaćanju toga pojma, pretpostavlja liberalizam kao svoju inherentnu i univerzalno čitljivu vrijednost. Dodajmo tim različitim stajalištima još i interese Države, kojoj su jednaki neprihvatljivi svi oblici socijalno angažirane umjetničke prakse kao i svako određenje autonomije umjetnosti što podrazumijeva njezino pozicioniranje izvan dosega pragmatičnih ciljeva državne politike. Definiranje te kategorije, ključne za dovršavanje procesa rekonstrukcije modernizma, stoga je neizbježno moralo prerasti u proces dugotrajnog pregovaranja oko njegovih temeljnih sastavnica ili, preciznije – oko značenja i sadržaja tih sastavnica onako kako ga vide oba sudionika odnosa moderna umjetnost – Država.

Pregovori oko prirode i karaktera autonomije umjetnosti u socijalističkom društvu potrajat će sve do pred kraj 50-ih godina, a u jednoj od svojih ključnih faza odvijat će se paralelno s procesom političke instrumentalizacije lirske apstrakcije, koja je sredinom toga desetljeća postala reprezentativnim likovnim izrazom u jugoslavenskom kulturnom prostoru, te prešutno ponijela epitet državne umjetnosti. No pokušaj njezina izjednačavanja s tradicionalnim značenjem odrednice »državna umjetnost« vrlo je kompliciran budući da ta odrednica podrazumijeva oblik politički angažirane, ideološki upotrebljive *službene umjetnosti* zasnovane na pažljivo izbranom estetskom kanonu i jasno definiranim sadržajnim kriterijima. Neosporna je činjenica da lirska apstrakcija i njoj bliski načini oblikovanja imaju tijekom druge polovine 50-ih godina vrlo uočljivu »političku« funkciju, ali i to da se prema njoj odnose s potpunom ravnodušnošću. Možda upravo zato što ona nije proizvod nikakvoga precizno definirano izvanumjetničkog programa, već prije posljedica politički pragmatične upotrebe određenih aspekata »ideologije« visokog modernizma, kojem ti fenomeni, gotovo bez ostatka, pripadaju. Nije, međutim, riječ ni o kakvu presedanu, već o jednostavnoj činjenici da se slikarska/kiparska forma visokog modernizma – oslobođena svake inherentne potrebe za izravnim referiranjem na političku ili ideološku, sebi »izvanjsku« stvarnost, te u sadržajnom smislu »prazna« – pokazuje upravo tih 50-ih godina politički korisnom unutar različitih sustava moći.¹⁵ U odgovarajućem trenutku (druga polovina desetljeća), unutar odgovarajućega političkog i historijskog konteksta, socijalistička Država odlučila je ispuniti tu »prazninu« precizno određenim ideološkim sadržajem i upotrijebiti modernu umjetnost kao jedan od ključnih dokaza liberalne prirode pripadnog joj društva, stavljajući je pritom u istu političku funkciju koju je ona već imala na Zapadu. No unatoč neospornoj i dokazanoj funkcionalizaciji umjetnosti visokog modernizma od strane zapadnoeuropskog ili preciznije – američkog političkog *establishmenta* tijekom 50-ih godina, ni jedna od njegovih varijanti, uključujući tu i apstraktni ekspresionizam, ne može se, niti je u stručnoj literaturi ikad interpretirana kao »državna umjetnost«. U tom smislu ni lirska apstrakcija, onako kako se mani-

festirala u hrvatskoj umjetnosti toga razdoblja, nije »državna umjetnost«, već prije oblik umjetničke prakse koji se – s aspekta Države – pokazao najprikladnijim medijem posredovanja određenih političkih poruka. Drugim riječima, Država je »prisvojila« općeprpoznatljivo, *simboličko značenje* toga likovnog fenomena i upotrebljavajući ga bez ikakve dodatne intervencije u njegove temeljne poetičke odrednice, pokušala ukazati na liberalnu prirodu svog socijalnoreformatorskog projekta. Što se pak, tiče društvenih povlastica, državne potpore i međunarodne promocije, sve te elemente susrećemo i u pripovijesti o apstraktnom ekspresionizmu 50-ih godina, a opsežna literatura koja obrađuje problem njegove političke instrumentalizacije svjedoči kako je u taj proces bio uključen niz prestižnih kulturnih institucija (MoMA, ICA) i najuglednijih likovnih kritičara toga vremena (Alfred H. Barr, Herbert Read, Roland Penrose, Clement Greenberg).¹⁶

Činjenica da se umjetnici nisu pobunili protiv takvoga načina političke manipulacije umjetnošću potvrđuje kako je upravo u tom trenutku utemeljen specifičan tip (su)odnosa između moderne umjetnosti i socijalističke Države, koji će unutra jugoslavenskoga kulturnog prostora biti djelatan još desetljećima. Prihvatljiv za obje strane, počivao je na vrlo jasnom kompromisu: izostanak bilo kakvoga oblika izravne, otvorene intervencije Države, podrazumijeva umjetnost koja se kreće na sigurnoj udaljenosti od svih formi socijalnog angažmana i njezinu slobodu da se unutar »granica kompetencije vlastitoga medija« bavi sebi inherentnim problemima – pa i onima čiji bi rezultati, u oblikovnom smislu, mogli biti vrlo radikalni.

Iako je u kontekstu konkretne kulturnohistorijske situacije takva konfiguracija odnosa Države i umjetnosti u mnogim svojim aspektima izrazito kontroverzna, ona je zajamčila barem prividnu, socijalnoetičku autonomiju umjetnika. Iako se širenje »duha modernizma« preko niza žestokih polemičkih sukoba s konzervativnim sorealističkim krilom nacionalnog svijeta umjetnosti veže uglavnom uz geometrijsku apstrakciju, i lirska je apstrakcija, unatoč posve drukčijoj prirodi svog odnosa prema centrima političke moći, barem u jednom kratkom trenutku (1954.–1955.) bila jednako tako važnim »bojnim poljem umjetničke slobode«. Njezina pojava na domaćoj likovnoj sceni zasigurno nije bila ni toliko dramatična, niti tako radikalna u onom smislu koji je djelatnosti EXAT-a '51 pribavio auru herojskog pothvata, ali u procesu osiguravanja legitimiteta *apstraktnoj umjetnosti kao takvoj* na hrvatskoj likovnoj sceni 50-ih godina i »aksiološki otklon od socijalističkog realizma«¹⁷ što ga je napravila lirska apstrakcija nedvojbeno ima svoju težinu. U tom je smislu doista teško ustvrditi da koncesije učinjene pristajanjem na suptilan, ali nedvosmislen oblik manipulacije i instrumentalizacije kojem je u zamjenu podvrgnuta, nisu imale svoje – barem djelomično – kulturološko, pa i historijsko opravdanje. Ono se može pronaći već u jednostavnoj činjenici da je tek lirska apstrakcija otvorila put punoj afirmaciji institucije autonomne umjetnosti što je ostvarena u razdoblju enformela, a o čemu svjedoči i pojava autokritičkog diskursa visokog modernizma u formi neoavangardi s konca 50-ih i počeka 60-ih godina.

No, pristupimo li cijeloj pripovijesti s aspekta odnosa moći i nerasčišćenih, istinskih problema koji potresaju tadašnji svijet umjetnosti, visoki modernizam, koji se u novijoj literaturi

sve češće vezuje i uz oznaku »socijalistički estetizam«,¹⁸ ima i svoje negativne strane. To što je, kako kaže Lidija Merenik, »omogućio političkom *establishmentu* promjenu vlastitog (političkog) imidža«, danas se čini manjim problemom od činjenice da je i nehotično postao sredstvom »prikriivanja štete koju je napravio sorealizam«. ¹⁹ Njegovom pojavom, i jedva nešto ranijim procesom rekonfiguracije »tradicionalističkog modernizma« hrvatska (jugoslavenska) umjetnost gotovo se izravno uključila u suvremene europske tokove, a da se o traumatičnim iskustvima ranog poraća, osim jednog relativno kratkog razdoblja žestokog polemickog obračuna s njegovim najagilnijim zagovornicima, doista nije uopće raspravljalo. Štoviše, analiziramo li javni diskurs koji okružuje područje umjetnosti koncem 50-ih godina, čini se kao da toga razdoblja nikada nije ni bilo.

Sigurno smješten negdje na pola puta između stvarne apstrakcije i »apstrahirane« figuracije, skloniji otvorenim manifestacijama čistog »užitka u oblikovanju« nego radikalnom, kritičkom preispitivanju tvornih i konceptualnih pretpostavki svoga medija, »socijalistički estetizam« je, kao što to napominje i Miško Šuvaković,²⁰ gotovo savršeno odražavao ne samo ukus, već i samu ideju modernosti onako kako su je shvaćali novoformirani društveni slojevi državne birokracije i tehnokracije. Budući da su u tom trenutku, tijekom druge polovine 50-ih godina, upravo ti, »prosvijećeni« segmenti novog socijalističkog društva preuzeli vodeće upravne pozicije unutar institucija vlasti, »socijalistički estetizam« je naišao i na obilatu financijsku potporu državnih institucija. Ravnodušan prema svojoj političkoj funkcionalizaciji i spreman da izađe u susret ukusu publike, on je vrlo brzo i uspješno asimiliran u korpusu oficijelne kulturne politike, gubeći svoj konfliktni, prevratnički karakter iz kratkog razdoblja složenih pregovora oko autonomije umjetnosti u kojem je igrao ulogu središnjeg oponenta političkopragmatičnim interesima Države. Od konca 50-ih nadalje nije mu stoga preostalo ništa drugo nego da »vlastito djelo ponavlja kao završenu i definiranu estetsku stvar. Tako je njegov napredak slabio u korist prihvaćenih 'klasičnih' rešenja, a on sam se utvrdio kao *mainstream* u bastionu moderniteta«. ²¹

Geometrijska apstrakcija

Teza: *Skupina umjetnika pod nazivom EXAT '51, koja početkom 50-ih godina uvodi jezik geometrijske apstrakcije u područje nacionalne umjetnosti, prvi je avangardni/neoavangardni pokret u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti. Program EXAT-a '51 istovremeno je i prvi svjesni pokušaj definiranja teorijskih i etičkih premisa umjetničkog djelovanja unutar cjelovitog područja plastičkih umjetnosti – od slikarstva, preko skulpture i arhitekture do dizajna – koji kao svoj krajnji cilj ističe »sintezu umjetnosti«, a usku suradnju s područjem industrijske proizvodnje vidi kao glavni, tehnološki pokretač općeg budućeg razvoja umjetnosti. Podrazumijevajući aktivnu ulogu umjetnika u procesima tehnološke i socijalne transformacije, koncepcija »nove umjetnosti« što ju je predložio EXAT '51 bila je u danim uvjetima previše utopijska, a njezini ciljevi daleko iznad tehnoloških mogućnosti društva da bi bili i praktično ostvarivi.*

Nećemo ovom prilikom otvarati vrlo važno pitanje avangardnog statusa koji se pripisuje – ili bi se mogao pripisati – EXAT-u '51, pa ni ono, još važnije, što se dotiče premisa i koncepcije tzv. »druge linije« hrvatske moderne umjetnosti unutar koje on igra jednu od središnjih uloga.²² Iako su odgovori na ta pitanja vrlo važni za razumijevanje neuspjeha umjetničkog projekta EXAT-a '51, oni se u ovom trenutku samo rubno dotiču teme našeg rada.

EXAT '51 pripada skupini istovremenih, programski vrlo sličnih oblika umjetničke prakse, koji se, na temelju predratnih iskustava racionalno-konstruktivnog krila historijske avangarde, u različitim europskim središtima – od Pariza do Osla – usmjeravaju obnovi oblikovnih sredstava poslijeratne umjetnosti. S obzirom na koncepcijsku bliskost tih likovnih pojava i primjedbe s kojima su se njihovi nositelji morali susretati u svojim lokalnim zajednicama bile su – manje-više identične. No dok se sumnjičavost i odbojnost domaćeg umjetničkog *establishmenta* prema geometrijskoj apstrakciji može objasniti njegovim inherentnim konzervativizmom, istovjetna reakcija Države temelji se na posve drukčijim razlozima, a ponajprije na političkim i socijalnim očekivanjima ugrađenima u program EXAT-a '51, koja su u tom trenutku bila jednostavno – nerealna. Javno tražeći prihvaćanje svoga programa kao najprikladnije teorijske platforme »nove umjetnosti«, a s obzirom na »progresivni društveni razvoj« i »(revolucionarne) napore u rekonstrukciji socijalnog okruženja«, EXAT '51 prvi je likovni fenomen koji Državu nemilosrdno podsjeća na istinski revolucionarnu prirodu društvenog projekta što ga ova upravo nastoji provesti. Potraga za etičkom ulogom apstraktno umjetnosti rezultirala je u slučaju EXAT-a '51 naporom da se upotrebom jezika geometrijske apstrakcije i funkcionalne arhitektonske forme proizvede sofisticirana plastična paradigma koja će obuhvatiti totalitet egzistencijalnog okruženja na isti način na koji je Država odgovarajućom društvenom strukturom, temeljenom na jasnim ideološkim premisama, pokušavala obuhvatiti cjelinu svih ljudskih aktivnosti. Drugim riječima, ideja cjelovite estetizacije plastičnog okruženja i samodovoljnosti umjetničkih rezultata sinteze umjetnosti, strukturirana je u korelaciji sa samodovoljnošću tekućeg društvenopolitičkog projekta.²³ No u isto vrijeme dok je promovirao modernističke ciljeve i koncipirao svoje funkcionalne zadatke, obilato se koristeći iskustvima historijskih avangardi, EXAT '51 je za sebe zahtijevao ekskluzivnu poziciju unutar tadašnjega svijeta umjetnosti,²⁴ pa i šireg područja kulture.

Posve je jasno da zbog navedenih ideoloških odrednica inherentnih idejnoj koncepciji njegova programa, ali i nekolicini drugih, jednako važnih razloga, Država nije mogla prihvatiti EXAT '51 pod istim uvjetima kao i ostale inovativne oblike modernističke prakse. Naime, jezik geometrijske apstrakcije, praćen jasnim referencama na historijsku avangardu, pretpostavljao je – za razliku od lirske apstrakcije – i oblike historijski ustanovljenih ideoloških sadržaja, kojima se ništa nije moglo dodati, koje nije bilo moguće zamijeniti ili ih na bilo koji način neutralizirati. S druge strane, već na temelju isključivosti pojedinih formulacija EXAT-ova programa, postalo je savršeno jasno da bi pristajanjem na tako

ekstremnu i ekskluzivnu poetičku opciju, Država – zbog razloga vlastite ideološke vjerodostojnosti – morala uskratiti, ili barem znatno ograničiti potporu svim tipovima likovnog izražavanja koji izlaze izvan »ideološkog« horizonta EXAT-a. To bi prije svega značilo žrtvovati jedan novi, puno manje problematičan i politički funkcionalan tip odnosa s modernom umjetnošću koji se upravo počeo formulirati nagovještavajući vrlo pozitivne rezultate.

No suprotno mitu o represiji i odbacivanju, koji je tijekom vremena obavio djelatnost EXAT-a '51, odbijanje Države nije bilo ni potpuno, ni konačno. Ona je, naime, s vremenom uspjela pronaći odgovarajući oblik svog (gotovo) nemogućeg odnosa i prema tom, ideološki najizazovnijem, obliku umjetničke prakse 50-ih godina. Neposredno nakon njegova raspada (1956. godine) EXAT '51 uključen je tako u krug najprestižnijih dometa »socijalističke vizualne kulture«, njegovi su članovi nastavili izlagati u zemlji i inozemstvu, a pripadnicima arhitektonskoga krila povjeravane su važne državne narudžbe kojima se Jugoslavija predstavljala na najuglednijim međunarodnim priredbama. Do konca desetljeća gotovo svi osnivači EXAT-a '51 bili su uključeni u redove umjetničke (i društvene) »kreme« svijeta umjetnosti bivše Jugoslavije. No sam proces pozicioniranja EXAT-a u kontekst nacionalne umjetnosti 50-ih godina potrajao je nešto dulje. Dijelom i zato što je »ideologija« grupe ostala djelatnom i dugo nakon njezina formalnog raspada, pojavljujući se početkom 60-ih godina kao »duh EXAT-a« unutar međunarodnog pokreta *Novih Tendencija*.

No ovaj put Država se s njim morala »ogledati« u posve drukčijim socijalnim, historijskim i političkim okolnostima. Kao posljednji pokušaj konstruktivne struje hrvatske poslijeratne umjetnosti da zauzme aktivnu socijalnu ulogu unutar čvrsto definiranog modernističkog okvira na kojem se već sredinom 60-ih naziru prve ozbiljne pukotine, Nove Tendencije pretvorile su određene, idealizirane aspekte državne ideologije u glavni pokretač svog umjetničkog programa. Naglašavajući odlučujuću ulogu znanosti u suvremenom tehnološkom društvu, promičući ideju egzaktne mjerljivosti estetskog učinka umjetničkog predmeta, dovele su svoj racionalni model umjetnosti do same granice umjetničkog diskursa, čak do točke njegova samonegiranja i slijednog samospostavljanja unutar normativnog diskursa znanosti. Nove Tendencije su tako (nenamjerno i nepredviđeno) otvorile niz ključnih pitanja u svezi s odnosom umjetnosti i socijalističke Države, te potpuno suprotno svom primarnom impulsu odstranjivanja svih oblika subjektivizma, individualizma i romantizma iz područja umjetničke proizvodnje, postale – u smislu transformacije njihovih dometa u objekt kritičke prosudbe – jednim od izvorišta visoko individualiziranog umjetničkog iskaza konceptualne umjetnosti. Razotkrivajući unutar svake ideologije ono što Sonja Briski naziva manipulativnim kompleksom vrijednosti, predodžbi i uvjerenja koje zamagljuju naše viđenje stvarnosti,²⁵ konceptualna je umjetnost pokrenula dugotrajan proces rastakanja međusobno lukrativnog odnosa umjetnosti i Države, čije smo formiranje pokušali ocrtati ovim tekstom.

Bilješke

- 1
JERKO DENEGRI, Umjetnost konstruktivnog pristupa: EXAT '51 i Nove tendencije, Zagreb, 2004.; JERKO DENEGRI, Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja, Zagreb, 2003.; *Nineteen-Fifties: Art and Ideology in a Divided Europe*, (Conference Proceedings), Zagreb, 2004, (ur.) Ljiljana Kolečnik; ZDENKO RUS, *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951–1961. Kritička retrospektiva*, katalog izložbe, Zagreb, 1981.; JEŠA DENEGRI i ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, EXAT '51 (1951.–1956.), Zagreb: Galerija Nova, 1979.
- 2
JASNA GALJER, Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti, Zagreb, 2004. (engl. prijevod: Design of the fifties in Croatia: from utopia to reality, Zagreb, 2004.); LJILJANA KOLEŠNIK, Hrvatska likovna kritika i hrvatska umjetnost 50-ih (disertacija), Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2000.
- 3
Pedesete, katalog izložbe, (ur.) Zvonko Maković, Iva Rada Janković, Zagreb, 2004.
- 4
Među raspravama koje taj odnos nastoje cjelovitije prikazati potrebno je istaknuti onu IGORA ZABELA, Art and State: From Modernism to Retro-avangarde, izlaganje na znanstvenom skupu *Art and Ideology. Nineteen-Fifties in a Divided Europe*, Zagreb, 1999. (neobjavljeno); na esej BOJANE PEJIĆ, Socialist Modernism and the Aftermath, tekst u katalogu izložbe *Aspects/Positions. 50 years of art in Central Europe*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein und 20er Haus, Wien 18. 12. 1999. – 27. 2. 2000. <http://www.artsmw.org/heartlandproject/aspects/essays/pejic.html>, 12. 7. 2005., te na knjigu ALEŠA ERJAVECA, Ideologija in umetnost modernizma (Zbirka Znanstveni tisk), Ljubljana, 1988.
- 5
Art and Politics: The Imagination of Opposition in Europe, (ed.) Michael Fitzpatrick, Paul Murphy, Stefan Auer et al., London, 2004.; *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, (ed.) Aleš Erjavec, Boris Groys, et al., Chicago, 2003.
- 6
Vidi: IVICA ŽUPAN, EXAT i drug[ov]i: hrvatska umjetnost i kultura u promijenjenim političkim prilikama ranih pedesetih godina 20. stoljeća, Zagreb, 2005.
- 7
Slično određenje nalazimo i u tekstu Miška Šuvakovića, Impossible histories, objavljenom u knjizi *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, (ed.) Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, Chicago, 2003., 5–23.
- 8
Vrlo preciznu, iako nedvojbeno ostrašćenu deskripciju takvoga načina ponašanja dao je 1983. godine srpski slikar Mića Popović, prema kojem je socrealizam »stil življenja, vrsta prisile koja podrazumijeva fraziranje, prešućivanje istine, udvorničtvo, društveno-političko napredovanje ne preko hrabrog, intelektualnog, stručnog ili bilo kakvog drugog djela, nego preko nečasnih radnji, od lakiranja stvarnosti do političkog cinkarenja«, koje je »ostalo na snazi, sve do današnjeg.«, intervju sa Mićom Popovićem, Nezavisna izdanja Slobodana Mašića, Beograd 1983., 47. Citirano prema JEŠA DENEGRI, *Pedesete*: teme srpske umjetnosti, Novi Sad, 1993, 28.
- 9
Vidi: VLADIMIR MALEKOVIĆ, Hrvatska likovna umjetnost 1945.–1955. Tendenciozni realizam, u: V. MALEKOVIĆ, *Stilovi i tendencije u hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, Zagreb, 1999., 295–317.
- 10
GRGA GAMULIN, Povodom izložbe sovjetskih slikara, *Naprijed*, 41/III, Zagreb, 11. VI. 1947., 4. Taj Gamulinov osvrt, koji bi se mogao protumačiti kao vrlo suzdržan, dobio je svoju detaljniju, otvoreno negativnu kritičku nadopunu tek tri godine kasnije, u njegovu tekstu O vulgarizaciji diskusije i umjetnosti, *Književne novine*, Beograd, 20. II. 1950.
- 11
Povlačenje Partije iz područja kulture i umjetnosti bilo bi neprimjerno vezati uz točno određen datum ili točno određen partijski dokument. Prije je riječ o procesu kojeg sačinjava niz političkih odluka i javnih istupa istaknutih političkih (E. Kardelj, M. Đilas) i »kulturnih radnika« (P. Šegedin, M. Krleža) u razdoblju od 1949. do 1954. godine.
- 12
JEŠA DENEGRI (bilj. 8), 22.
- 13
Ta se tvrdnja daje provjeriti već jednostavnim uvidom u popis umjetničkih izložbi što su održane u Hrvatskoj između 1950. i 1955. godine. Vidi u: LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 1, 2000.), 273–294.
- 14
LJUBO BABIĆ, Uz izložbu Otona Glihe (Salon ULUH, 2. – 15. 1. 1954.), *Bulletin JAZU*, 5/II, Zagreb, 1954., 32–33; MILAN PRELOG, Novi slikarski svijet Otona Glihe. Uoči prve samostalne izložbe, *Naprijed*, 1/XI, Zagreb, 1. 1. 1954., 8, 13; RADOSLAV PUTAR, Gliha hoće da nađe sam. Uz izložbu slika u Salonu u ULUH-a od 2. – 15. o. mj., *Narodni list*, 2657/X, Zagreb, 9. I. 1954., 5; DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ, Uz prvu izložbu Otona Glihe, *Vjesnik*, 2751/XV, Zagreb, 10. I. 1954., 4, 5; JOSIP DEPOLO, Slikarstvo Otona Glihe, *Borba*, Zagreb, 10. I. 1954., 5; GRGA GAMULIN, Oton Gliha u našoj umjetnosti, *VUS*, 89/III, Zagreb, 13. I. 1954., 7.
- 15
IGOR ZABEL (bilj. 4).
- 16
Iz opsežne literature o tom problemu vidi: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, (ed.) Paul Wood, Francis Frascina., Johnatan Harris, Charles Harrison, New Haven, 1993; SERGE GUILBAUT, Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945.–1964., Cambridge, 1995.; MICHAEL LEJA, Reframing Abstract Expressionism, New Haven, 1996.; SERGE GUILBAUT, How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War, Chicago, 1998.; NANCY JACHEC, The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940.–1960., Cambridge, 2000.; te posebice tekst R. Burstowa, Western european modernism in the service of American cold-war liberalism: Unveiling a 'Monument to Democracy' u: LJ. KOLEŠNIK (bilj. 1), 37 – 56.
- 17
Odrednica koju Sonja Briski Uzelac primjenjuje na geometrijsku apstrakciju, no koja je, prema našem mišljenju, jednako funkcionalna i u slučaju lirske apstrakcije. Vidi u: Izloženo djelo nije idealno vlasništvo autora. O ideolojskom obzoru, u: SONJA BRISKI UZELAC *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, dodatak *Života umjetnosti*, 71/72 (2004.), 96.
- 18
Autor termina »socijalistički estetizam« srpski je književni kritičar Sveta Lukić (vidi u: SVETA LUKIĆ, Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava, *Politika* 28. VI. 1963. Pretiskano u: S. LUKIĆ, Umetnost na mostu, Beograd, 1975., 245–46), a njegovo izvorno značenje vezano je uz opis situacije u srpskoj književnosti prve polovice 60-ih godina. Prenesen u područje umjetnosti nešto kasnije, taj se termin nakon niza polemickih tumačenja danas upotrebljava kao zajednička oznaka za visokomodernističku likovnu produkciju druge polovine 50-ih i početka 60-ih godina. O polemikama oko njegova značenja vidi u: JEŠA DENEGRI (bilj. 11), 105–110.

- 19
LIDIJA MERENIK, Visoki modernizam ili socijalistički estetizam?, 21. 10. 2005. <http://www.cyberrex.org/situacije/tema2/vmise-srp.html>.
- 20
MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi, u: LJ. KOLEŠNIK (bilj. 16, 2004.), 94.
- 21
LIDIJA MERENIK (bilj. 18), 21. 10. 2005. <http://www.cyberrex.org/situacije/tema2/vmise-srp.html>.
- 22
Konceptiju »druge linije« hrvatske umjetnosti 20. stoljeća Jerko Dene-gri zasnivao je postupno, u nizu tekstova. Vidi u: JEŠA DENEGRİ, Tri istorijske etape. Srodni vidovi umetničkog ponašanja, *Umetnost*, XIV/65, Beograd, 1979.; JEŠA DENEGRİ, Druga linija – posleratne godine, *Treći program RB*, 58, Beograd, 1983.; JERKO DENEGRİ, Razlog za drugu liniju, u: *Jugoslovenska Dokumenta 89*, katalog izložbe, Sarajevo, 1989.; JERKO DENEGRİ, Teze za drugu liniju, *Quorum*, VII/1, Zagreb, 1991.; JEŠA DENEGRİ, Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja, Zagreb, 2004.
- 23
Šire objašnjenje ove koncepcije potraži u: LJILJANA KOLEŠNIK, (bilj. 1, 2000.), 110–123.
- 24
Eklatantan je primjer čuveni sukob s Edom Murtićem oko uređenja zagrebačkog Ritz-bara.
- 25
SONJA BRISKI UZELAC (bilj. 16), 97.

Summary

Ljiljana Kolečnik

Remarks on the Interpretation of Croatian Art in the 1950s: The Formation Phase of the Relationship between Art and the Socialist State

The relationship between art and the socialist State is one of the key elements for understanding the situation of the national scene of visual arts in the 1950s, while its distinctiveness points to a series of other, equally specific features of Croatian art in the second half of the 20th century. It lasted from the early 50s until well into the 80s and was based on entirely pragmatic foundations, which included state tolerance towards all forms of artistic expression which did not overstep the boundaries of the autonomous field of art, as well as the forbearance of art and its willingness to accept a subtle form of political instrumentalization with an exclusive aim of proving the liberal nature of the socio-political programme of the former Yugoslav society. During the entire period, in which the relationship was politically operative, its configuration did not change significantly, but rather adapted its exterior manifestations to the actual political, cultural, and historical circumstances of broader geo-political environment. Its extraordinary flexibility is most evident in the case of artistic practices which overstepped the given limitations of perfect social disinterestedness with their programmatic and poetic determinants, questioning the credibility of the reification of ideological premises, on which the very social system was based, with their own 'ideologies' (*EXAT '51*, *New*

Tendencies). Contrary to the popular image of the relationship between art and the State in socialist societies, in the Croatian case it by no means included complete passivization of art. This is attested, among other things, by the long process of negotiation concerning the contents of those categories which were central to the institution of autonomous art. Its full affirmation in the late 50s within the semantic frameworks determined by the ideology of high modernism confirms the hypothesis that it was a sort of relationship in which both partners had entered – one of them earlier, the other later – with equally pragmatic aims, fully conscious of their roles and ready to use it entirely to their own purposes. The institution of autonomous art made possible the self-critical practices of the neo-vanguard, which was in the late 60s followed by the conceptual art and the commencing process of deconstruction of the modernist paradigm, with the parallel process of decomposition of the mutually lucrative relationship between art and the socialist State, which was inseparably linked to it.

Key words: art, ideology, state, relationship between art and the state, political instrumentalization of art, socialism