

## pedesete i devedesete

Razdoblje koje je u središtu pažnje stručnog skupa na kojemu se razmatra pitanje odnosa umjetnosti i ideologije, s posebnim obzirom na pedesete godine 20. st. u podijeljenoj Europi nesumnjivo pripada povijesti i povijesti umjetnosti. Međutim, problemi odnosa umjetnosti i ideologije u promatranom razdoblju, i to ne samo u "podijeljenoj Europi", već mnogo šire, javljaju se gotovo periodički, pa im se stoga ne može osporiti određena aktualnost. Premda su pedesete godine 20. st. pružile paradigmatičan primjer interferencije ideologije i umjetnosti, periodičnost pojavnosti problema koji nužno prate takvo prožimanje postaje zamorna, naročito tada, kad se od stručnjaka traži ponovni intelektualni angažman oko kulturnih i ideoloških bizarnosti kao što su traganje za "nacionalnim stilom", umjetničkom formom koja bi "izvornim likovnim izrazom" iskazala "vijekovnu težnju za slobodom" ili "pripadnost zapadno europskoj kulturi". U našoj nedavnoj povijesti te kulturne i ideološke bizarnosti oformile su se u djela posve upitne umjetničke kvalitete.

Prije pola stoljeća konfliktne situacije odnosa ideologije i umjetnosti, posebno tada kad se umjetničke ideje nisu slagale s konceptima ideologije i političkom praksom

razrješavale su se grubim metodama s političko-policijskim implikacijama, egzistencijalnim poteškoćama, a često puta i sudskim progonom. Danas se mogući konflikt između ideologije<sup>1</sup> i umjetnosti — ako uopće postoji — vidi kao isključivo ekološki problem. Ono što je nekada bila svjesna borba za slobodu umjetničkog stvaralaštva, danas je to borba protiv duhovnog zagađenja. Tada, nekada, borilo se protiv doktrine socijalističkog realizma i ostalih oblika kulturne i duhovne represije. Danas je to sukob s neimenovanim amorfnim recidivima, često puta povezanim s kapitalom, a te je recidive doista teško uhvatiti za glavu ili za rep. Taj je problem nekada bio polu-globalni, ali se pri tom ne misli samo na crvenu polutku Istočnog bloka, jer se ne smiju zaboraviti vruće diskusije oko socijalističkog realizma u Italiji, Francuskoj, te kampanja Komisije za antiameričku djelatnost u SAD; danas, u obliku recidiva, javlja se izdvojeno i lokalno.

Treba upozoriti da diskusije vođene pedesetih godina u Hrvatskoj nisu imale onakvu doktrinarnu težinu kakvu su imale slične rasprave na likovnoj na sceni u drugim zemljama Istočnog bloka. Socijalistički realizam bio je ideološki paravan akademskog i tradicijski orijentiranog umjetničkog estab-

lishmenta s jedne strane, a s druge, standardne provincijske konzervativnosti i tradicionalnosti. Na sceni je bio i panični strah od bilo kakve umjetničke inovativnosti koja bi mogla ugroziti sigurnost i profitabilnost višestruko provjerenih vrijednosti građanskog realizma. Najveća je opasnost dolazila od tzv. apstraktne umjetnosti i svih njezinih modaliteta u cjelini. Stoga ne čude autoritativni napadi na "ništavilo što se nazvalo apstraktnom umjetnošću", a teza kako je apstrakcija preuzela "ispraznu" umjetnost Zapada kojom se po njoj udaralo, korištena je kao teška artiljerija u pokušaju konačnog obračuna. Kako se Zapad u to vrijeme smatrao opasnom, dekadentnom i imperijalističkom aždajom, ta je teza bila posebno opasna, i, ustvari, onemogućavala bilo kakva daljnji kulturni ili umjetnički dijalog. Tako je to bilo nekad, a slični su se glasovi — dakako potpuno izmijenjena konteksta i vokabulara — mogli čuti u ne tako davnoj našoj povijesti, a čuju se i danas.

Dok su u okviru slikarstva, grafike a posebno primijenjenih umjetnosti određene inovacije u smislu modernosti i mogle kako-tako prihvatiti i tolerirati, sa skulpturom stvari stoje drugačije. Osim na studijskoj i pripreмноj razini i u osam ateljea, skulptura,

kao javna i skupa djelatnost, gotovo je u cijelosti bila zavisna od ideološkog koncepta, odnosno estetskih predodžbi ideologije i političke prakse. Te su predodžbe — zna se iz iskustva — vrlo rudimentarne.

Kako se onda akademska i, u osnovi, tradicionalna skulptura nosila sa zadanim okvirima ideološki determinirane estetike, kako je rješavala problem minimalnih vlastitih estetskih kriterija i na koji način je zadovoljavala estetske ambicije ideologije i dnevne političke prakse

Antun Augustinčić (1900-1979) je bio ugledan akademski kipar. Studirao je na Akademiji u Zagrebu, jednim dijelom i kod Ivana Meštrovića. Radio je spomenike maršalu Pilsudskom, kralju Aleksandru Karađorđeviću, Anti Paveliću, maršalu Titu, Crvenoj Armiji itd. (A. Augustinčić, *Tito*, Kumrovec). Ovdje nije mjesto da se govori o etičkoj dimenziji takva umjetničkog angažmana, ali se legitimno može govoriti, a to je uostalom i u središtu naše pažnje, o Augustinčićevoj skulpturi. U okviru akademskog, pomalo tradicionalističkog kanona, njegovu se skulpturu s pravom visoko ocjenjuje. Kompozicija, mjera i omjeri, plastički ritam, obrada površine, karakterizacija, opći estetski dojam itd. — sve je to izvedeno na znalački i, u izvjesnom smislu, originalan način. Njegovu skulpturu možemo uzeti kao konceptijski model jednog specifičnog načina akademskog plastičkog mišljenja koji s manjim izmjenama traje do danas. Ne treba biti posebno vidovit da bi se uočilo kako taj model (*fra Grga Martić* — Zagreb, Martićeva ul.; *Kralj Petar Krešimir*, Šibenik; *Marko Marulić*, park ispred Sveučilišne knjižnice, Zagreb) i dan-danas ima svoje bogate naručioce koji se koriste novcem poreznih obveznika, a i drugim izvorima. Postmoderni *laissez-faire*, vjera u Boga i patriotski osjećaji dali su takvom kreativnom modelu moralno, ideološko, kritičko-teorijsko i estetsko zaleđe.

U kontekstu pedesetih godina prošlog stoljeća, a posebno nakon nastupa i prodora grupe EXAT 51, drugim riječima u relativno kratkom vremenu između 1951. i 1955. godine (od Manifesta grupe EXAT 51 do izložbe Henry Moora 1955. u Zagrebu) postupno se slamala nametnuta službena estetska doktrina (Vojin Bakić, Kosta Angeli Radovani). Može se razumjeti otpor predloženom rješenju kipara Vojina Bakića za *spomenik Marxu i Engelsu* iz 1953. godine i kritike upućene provedenoj simplifikaciji plastičke forme (V. Bakić, *Bik*), ali zanimljiva, i vrlo indikativna za razdoblje, polemika izbija pri-

likom samostalne izložbe kipara Koste Angeli Radovanija u Zagrebu 1952. godine. S jedne su strane bila izložena djela koja danas s lakoćom prepoznajemo kao gotovo klasična (K. A. Radovani), a s druge, likovna kritika, primjećujući da se kipar "pobunio", postavlja otvoreno pitanje: "Da li njegove neandertalne figure iz prve vitrine treba shvatiti kao demonstraciju: makar u špilje, ali s izrazom?". Bilo bi, međutim, pogrešno misliti da su riječi izgovorene u toj kritici izrečene u ime socrealizma. One su napisane u ime obrane "našeg kulturnog kruga" i tradicije realizma. Akademskog? Može biti, a vjerojatno je tomu i tako, iako je danas teško dokučiti na što je točno dr. Grgo Gamulin mislio tada pod "našim kulturnim krugom". U svakom slučaju, autor citirane kritike stoji na stanovištu da je umjetnik, Kosta Angeli Radovani, otišao u vode naturalizma, dodavši "dakle, prema dolje", jer - a to posebno naglašava — "realistička umjetnost je umjetnost slobodnog izraza". Slična su se mišljenja te, 1953. godine mogla čuti i druge strane struke. U komentaru objavljenom u dnevnom tisku, jedan tada uvaženi pjesnik i književnik doslovno kaže kako bi se on doduše rado poigrao s Calderom (znači, znao je za američkog kipara Aleksandra Caldera!), ali ako bi poželio skulpturu, tada bi pokušao na vrata Augustinčiću i Kršiniću.

Kad smo već kod Caldera i konfuzije oko "astratizma", nastale zbnjujućim nastupima grupe EXAT 51, kipar čija su djela izazvala spomenute reakcije, objavljuje početkom 1953. godine svoj komentar dodjele *ex equo* nagrade A. Calderu i M. Mariniju na Biennalu u Veneciji 1952. Kosta Angeli Radovani jasno govori o "dvije legalnosti modernog". Odgovor je došao vrlo brzo. Rečeno mu je kako je zapravo riječ o "dva pojma modernog", uz poruku da se čuva isprazne umjetnosti Zapada i slike "iskrivljenog" života.

Godine 1955. gotovo sve estetske i ideološke dileme bile su već manje ili više otklonjene. Izložba Henry Moora, što je te godine bila mudro prikazana u mnogim gradovima Istočne Europe, pokazala je da suvremena skulptura može biti ispunjena dubokom "humanošću", a da ipak nedvosmisleno govori suvremenim plastičkim izrazom. Tekstovi Leona Deganda, Maxa Billa, Michaela Seuphora, Herberta Reada i drugih svjetskih autoriteta što su bili objavljeni u lokalnoj periodici, pridonijeli su boljem razumijevanju suvremene umjetnosti i njezinog slobodnog plastičkog izraza. Sličnu poruku nosila je i Steichenova izložba *Obitelj čovjeka* koja je od

1955. godine putovala svijetom, pa tako stigla i u Zagreb. Zapažena sudjelovanja hrvatskih kipara na međunarodnim natječajima (*Spomenik Neznamom političkom zatočniku*, 1953) te na izložbama poput pariškog Biennala mladih, Biennala u Veneciji, Biennala u Sao Paulu i Aleksandriji, međunarodne izložbe suvremene skulpture u Muzeju Rodin u Parizu 1956. itd., dodatno su razarale uporišta lokalnog akademizma i tradicionalizma. Uloga domaćih likovnih kritičara (tada) mlađe generacije (Radoslava Putara, Dimitrija Bašičevića, Vere Horvat Pintarić) u tom poslu nikako se ne može zanemariti. Naprotiv, potrebno ju je posebno istaknuti.

Tako laki i brzi pad dogmatske estetike ukazuje na potrebu određenih korekcija u prosudbi utjecaja socrealističke doktrine u zemlji koja se 1948. odvojila od tzv. Istočnog bloka i krenula u budućnost i — kako se tada govorilo — svojim putem. Teorija i praksa socrealizma koristila se za očuvanje akademskih vještina, tradicijskih vrli- na, lokalnih vrednota i uglednih pozicija. Treba, međutim, uočiti jednu važnu činjenicu: čak i u akademskim varijantama, sukladno estetskoj dogmatici socijalističkog realizma, skulptura je ostala plastički netaknuta. Ostala je dobrom skulpturom — istina, pomalo tradicionalna, klasična i okviru kanona, ali takvoj skulpturi nikada se nije moglo dogoditi da kip napravi bez mesa ili muskulature, bez pokreta (ma kako ovaj bio patetičan i teatralan) ili bez promišljene kompozicijske sheme. Skulptura socijalističkog realizma pedesetih godina u Hrvatskoj bila je u rukama vještih kipara o čijem se moralnom profilu može govoriti što god se želi, ali njihova djela nikada, gotovo ni u jednom slučaju, nisu pala ispod dopustive granice umijeća ili otišla u kič.

Na spomenutom, vlastitom putu u budućnost ponovo smo se susreli sa sablastima. Kipar Ivan Kožarić tada postavlja svoje (danas znamenito) *Sunce* u užoj gradskoj jezgri. Tada na sceni više nema ideoloških ortodoksa, već samo njihove karikature. Prvo *Sunce* bilo je devastirano od strane osoba sumnjiva porijekla i sumnjivih predodžbi o lijepom, a onda je na scenu stupila gradska administracija s obrazloženjem da "pokretnu napravu" kipara Ivana Kožarića treba odmah ukloniti i to o trošku umjetnika, odnosno o trošku onih koju su tu "napravu" postavili. Današnja visoka priznanja tom kiparu, kao i rehabilitacija njegova *Sunca* što je 1994. godine postavljeno u samoj gradskoj jezgri Zagreba, još jednom pokazuju da ideologija — i pripadajuća joj administracija —

naprosto ne razumiju suvremeni plastički jezik. Ono što im se doista sviđa i za što su uvijek spremni — neovlašteno potrošiti novac poreskih obveznika — često je više nalik na postmodernu varijantu socijalističkog realizma, nego li na suvremenu skulpturu (K. Kovačić, *Večeslav Holjevac* ili *Piramida*). A na tom mjestu samo je jedan mali korak do kiča. I samo mali korak do novih doktrina. •

#### BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Pitanje tranzicijske ideologije (odnosno, ideologija), koje ovdje nije predmetom rasprave, ostaje, dakako, i dalje otvorenim.



UMJETNOST & IDEOLOGIJA  
ART & IDEOLOGY

PEDESETE U PODIJELJENOJ  
EUROPI THE NINETEEN-FIFTIES  
IN A DIVIDED EUROPE

