

Dragan Čihorić
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju,
Univerzitet u Istočnom Sarajevu

ANA EREŠ,
JUGOSLAVIJA NA VENECIJANSKOM BIJENALU (1938 – 1990).
KULTURNE POLITIKE I POLITIKE IZLOŽBE



Njujorški magazin *Tajm* u kratkom, ali dobro informisanom članku „Boom on Canvas”, 7. aprila 1958. razmatrao je činjenice koje su dovele do neobičnog, mada ne i neočekivanog umetničko-finansijskog preokreta. Američki investitori, spremni da ulažu u kupovinu dela savremene likovne umetnosti, po prvi put su u drugi plan potisnuli primere francuskog stvaralaštva. Sva pažnja posvećena je slikarskoj akciji i njenim njujorškim protagonistima. Analizirajući navedeno, istoričari umetnosti u narednim decenijama pažljivo su sabirali razloge njihovog finansijskog uspeha. Dve smrti, mitizovane i obilato nahranjene senzacionalističkim detaljima, i jedna oštra recesija, koja će između avgusta 1957. i aprila 1958. da zahvati privredu SAD, dovele su do promene bazičnih investicionih prioriteta. Kupovina savremenog američkog slikarstva, modernističkog i apstraktnog, nije nakon kratkotrajnog, ali neugodnog finansijskog iskustva predstavljala samo čin dobre ekonomske odluke. Bilo je to tada već pitanje ozbiljno sazrele identitetske svesti, a time i znak nivoa do koga je dospela kolekcionarska, koliko i ona šira kultivisanost zajednice u kojoj je spomenuta svest i sazrevala.

Uzimajući evropsku umetnost nakon 1945. za odgovarajući reper, nekolicina galerista svedočiće u *Tajmu* o novoj vitalnosti američkog likovnog izraza. O činjenici da je na njujorškoj sceni stasao novi jezik, i da je njegovo postojanje u globalnim razmerama nešto što nikako nije bilo moguće zanemariti. „The French can cook up a better cuisine, but right now we’ve got the more vigorous stew”,

veselo je uzvratila galeristkinja Rouz Frid. Nije li upravo ta tvrdnja, kao i sama pretpostavka o postojanju energičnije mešavine, implicirala potpuno iščeznuće bilo kakve precizno kodirane recepture? Ukoliko bismo se oslonili na Danijela Bela i njegovu tezu da je američko (ili uopšte svako liberalno društvo) disjunktno po karakteru i razdvojeno u nekoliko međusobno samo ovlašno konektovanih interesnih sfera, onda je razumljivo da nikakav strogi, na tradiciji ili političkom interesu uspostavljeni kuhinjski propis zaista nije ni bio moguć.

Osvrćući se na istorijat jugoslovenskog umetničkog prisustva na Bijenalu u Veneciji, Ana Ereš obimnom monografijom, „Jugoslavija na Venecijanskom bijenalu (1938 – 1990). Kulturne politike i politike izložbe” (293 stranice, ćirilica, meki povez, Galerija Matice srpske 2020), u prvi plan stručnog čitanja postavila je činjenice onih odlučujućih, ovde dominantno državno-administrativnih odluka o poželjnim formatima nastupa i njima odgovarajućim učesnicima. Vodeći računa o prethodnoj napomeni, metodološki pristup očekivan je koliko i neizbežan. Njegova heuristička moć potvrđivana je radom na obimnom i dobrim delom nepublikovanom arhivskom materijalu, specifično vezanom uz tragove ostale nakon delovanja odgovarajućih državnih tela i specijalizovanih komisija. Otuda je celina, na odgovarajući način prateći ključne političko-ideološke promene, podeljena u nekoliko segmenata, od kojih je prvi stajao pod naslovom „Jugoslovenska moderna umetnost na Bijenalu u Veneciji (1938 – 1940)”.

Formirana decembra 1918, Kraljevina SHS nije ispunila očekivanja. Strukturalno nesigurna, opterećena disparatnim nasleđem, ekonomskom nejednakošću i etničkom rigoroznošću, južnoslovenska država nije mogla da računa na jedinstveni identitetski okvir. Nedostatak zajedničkog simboličkog označitelja pogađao je zone političkog koliko i umetničkog manifestovanja, ostavljajući za sobom stanje permanentne krize i neočekivano dugačku izlagačku prazninu. Pišući o događanjima koja su obeležila vreme neposredno pred konačnu odluku o učešću jugoslovenskih umetnika na Bijenalu u Veneciji, autorka je poklonila dužnu pažnju retkim grupnim izložbama, od Izložbe jugoslovenskog slikarstva i skulpture, organizovane 1930. u Londonu i nekolicini drugih britanskih gradova, do one delikatne, rimske Izložbe moderne jugoslovenske umetnosti, postavljene tokom juna 1937. u opasnoj blizini fašističke institucionalne moći. I mada je Bijenale u Veneciji pokrenuto 1894. iz značajno drugačijih razloga – u pozadini su stajale finansijske i namere potencijalne industrijalizacije venecijanskog bazena – ono je u poznim tridesetim godinama 20. veka postalo jedno od ključnih mesta za sagledavanje širih identitetskih namera. Nikako ne samo italijanskih ili onih usko vezanih uz tamošnju ekstremnu desnicu. Ana Ereš u tom smislu precizna je: odluke vlade Milana Stojadinovića, posebno one određene pitanjem adekvatnog odnosa sa italijanskom državom i tamošnjom fašističkom elitom, dalekosežno su promenile kurs jugoslovenskoj politici. Jugoslovensko-italijansko približavanje, započeto diplomatskim kontaktima i umetničkom razmenom tokom 1937, predstavljalo je, poslužimo li se terminološkim repertoarom Zare Štajner, konceptualnu šarku

čijim je savijanjem celokupna društvena stvarnost trebalo da bude promenjena i usaglašena sa činjenicama novog vrednosnog poretka.

Bez potrebe da se preterano osvrće na različita tumačenja osnovnih razloga koji su Stojadinovićevu vladu okrenuli ka Rimu (u sukcesivnom sledu i ka Berlinu), autorka je naglasila ono što je za umetnost predstavljalo odlučujuće mesto. Osnovni motiv bio je elitistički, sa svim posledicama koje su ga pratile. U okolnostima poznih tridesetih elitizam se ogledao u naglašavanju interesa za recepturu i principijelno-pedagoške slojeve umetničkog rada. Dakle, u evidentno podvučenoj činjenici da su iza umetničkog napora stajali atelje i usredsređenost, nikako ne organske ili ekspresivne primisli politički istrošenog ili sumnjivog narativa. Tipični primer elitizma odnegovanosti (poreklom neizbežno pariske), takav je koncept zahtevao i bespogovornu arbitražu, te autorka tom detalju poklanja dužnu pažnju. Za potrebe Bijenala u Veneciji 1938, na tom mestu obreo se direktor Muzeja kneza Pavla Milan Kašanin, s tom primedbom da su njegove nadležnosti, osim opšte koordinacije i detaljnog razvijanja prateće paradigme (evolutivne i duboko racionalističke), zadržane na nivou izbora dva srpska izlagača. Formula podele $2 + 2 + 1$ (opšte mesto i trajni problem svakog žiriranja do druge polovine osamdesetih) činila je strukturalnu okosnicu jugoslovenske selekcije, s dodatkom da su hrvatske i slovenačke kandidate birala tamošnja odgovarajuća tela (JAZU u slučaju hrvatskog predstavnika). Namera se jasno ocrtavala: autokratiju dvadesetih trebalo je da zameni model po mnogo čemu blizak korporativnom razumevanju društvenog života.

Kako mehanizam izbora učesnika Bijenala 1938. pokazuje, Stojadinovićeva vlada išla je u susret nešto obimnijoj rekonstrukciji do tada neprikosnovenih postulata na kojima je počivala jugoslovenska zajednica. Pažljivo prateći osnovnu nit događanja, a sve dobro potkrepljeno izvorima i odabranom literaturom (u prvi plan izlazi prepiska Milana Kašanina sa italijanskim vladinim funkcionerima i funkcionerima usko vezanim za radnu strukturu Bijenala), Ana Ereš informiše čitaoce da je Bijenale u Veneciji 1938. označilo prvu tačku u zvaničnoj projekciji novog kulturnog modela, koji će, barem kada je u pitanju način državne umetničke reprezentacije, imati i svoj logični i produženi kontinuitet i na primeru 1940. i sledećeg venecijanskog nastupa. Potrebno je napomenuti, i to nikako nije samo marginalna informacija, da dešavanja koja su u italijanskom slučaju činila ideološko-političku pozadinu postojanja – agresija na Etiopiju 1935, sankcije Društva naroda, poraz u borbama pred Gvadalaharom 1937. ili forsirano uvođenje rasnih zakona 1938. – nisu imala preterani uticaj na formiranje jugoslovenskog programa i nisu našla odgovarajuće mesto u spomenutoj prepisci. Takva je hermetičnost i gotovo isključiva upućenost na interne probleme društvenog i umetničkog funkcionisanja bila jedna od trajno postojećih kategorija u ponašanju jugoslovenskih komisija i komesara na bijenalima u Veneciji, bez obzira na vreme ili ideološku pozadinu.

Priča o poratnim godinama i definitivnom prihvatanju modernističkog jezika smeštena je u okviru narednog poglavlja, „Posleratni modernizam i izložbe

u jugoslovenskom paviljonu (1950 – 1966)”, konstruisanog iz materijala koji je svedočio o energičnoj potrebi novog, socijalistički koncipiranog društva da se oslobodi boljševičkog nasleđa u kulturi i da prati šire evropske trendove – taktički i oprezno, s uvek prisutnom kočnicom, i samo naizgled, u dobro pripremljenoj fikciji, sudelujući otvoreno i bez zadržke u tokovima opšte modernizacije. U pomanjkanju razvijene svesti o tržištu, skromnih finansijskih kapaciteta, opterećen ideološkim koliko i uvek prisutnim etničkim razlozima, novi je sistem, po sasvim očekivanoj inerciji, nastavio tamo gde je Stojadinovićev model zastao. Autorka nas, stoga, pažljivo i s posebnim osećajem za uvek prisutni detalj, vodi kroz tragove i radne papire saveznih komisija i drugih odgovarajućih tela. Zadržavši tokom pedesetih ekspertska prava da presuđuju o stvarima umetnosti, tela i spomenute komisije vodili su računa o harmonizovanju unutrašnjih odnosa uspostavljenih između institucija i pojedinaca smeštenih u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, istovremeno ključnim i jednim postojećim centrima umetničkog odlučivanja.

Opterećeno najavama dubljih kriza (ideoloških i ekonomskih), to je vreme donelo i oprezni prilazak modernističkoj estetici, ali na paradoksalan i način koji bi mogao biti smatran neizbežnom posledicom opšte idejne neizgrađenosti. Jugoslovensko društvo, ubrzano i bez izostanka udaljeno od šture teorije odraza, nije se u svojim prvim, ne preterano odlučnije ni u narednim koracima, uputilo u smeru beskompromisnog modernizma. Ni po čemu nije bilo u stanju da se u smislu idejnog pripadanja svrsta uz Belovu tezu o društvenoj disjunktnosti. Zainteresovan za optimističku viziju napretka, partijsko-upravljački aparat podupirao se dijalektičkim svetonazorom kao pogonskim mehanizmom kvalitativne promene. Unutrašnje konvulzije i pojedinačni strahovi nisu dobro ocenjivani, te se umesto solipsističkog, sebeubitačnog i do ruba negacije dovedenog modernizma istrajno ceni konstruktivni prilaz umetničkom radu. To je stanovište, kako je autorka precizno primetila, otvaralo suštinsko pitanje: Da li je dobro uklopljena i dominantno u sebe zagledana revijalnost jugoslovenskih nastupa na Bijenalu u Veneciji predstavljala dovoljnu ili uopšte odgovarajuću meru modernističkog pripadanja?

Implikacije su bile neizbežne. O njima su – raspravljajući o načinima selektovanja, identitetskoj pozadini ili vrednosnim parametrima – govorili oni angažovani na sednicama saveznih tela ili dobro pozicionirani kritičari u javnim nastupima, ali bez većih posledica po ustanovljeni format. Prigovori su se gomilali, Ana Ereš ih s posebnom strašću podvlači (na primer onaj Miodraga B. Protića koji je smatrao da je shematizovani model sprečavao da u Veneciju dospeju najbolji, bez obzira na njihovo etničko ili regionalno poreklo), vodeći nas do 1962. i onog sasvim kontradiktornog zahteva da samo na međunarodnim izložbama nagrađeni umetnici mogu da budu uzeti u obzir pri planiranju budućih nastupa na Bijenalu. Namera nije nikada dosledno sprovedena u delo, ali je kao opcija suprotstavljanja sterilnom centralizmu obeležavala vrlo prisutnu nameru kada je u pitanju bilo jugoslovensko umetničko predstavljanje u inostranstvu. Ipak, ono što je činilo rasnu umetničku svežinu (londonskih ili rimskih tridesetih), nije u uslovima apstrakciji naklonjenog

moderniteta bilo u stanju da pokaže svoju regionalnu ili etničku posebnost. Paradoks je bio potpun. O nečemu do te mere autohtonom ili intrinzičnom, a da bi bilo podrazumevano kao nerazlučivi deo nekog od jugoslovenskih likovnih jezika, nije bilo moguće misliti bez njegove prethodne berzansko-galerijske verifikacije. Na toj tački, neočekivano i mimo proklamovanih procedura, na Bijenalu u Veneciji 1958. dotaknuli su se jugoslovenski modernizam i američki model saopšten na stranicama savremenog *Tajma*. Ana Ereš u istorijski narativ o jugoslovenskom modernizmu plasira informacije o širim okolnostima učešća Olge Jevrić i uloge koju je u celoj epizodi imao italijanski kritičar Đilo Dorfles. Autorka, ipak, ne ostavlja u dužoj dilemi čitaoce. Sistem jugoslovenske selekcije s lakoćom je svario taj izuzetak (zanimljivo je primetiti kritički stav Radoslava Putara u zagrebačkom časopisu *Čovjek i prostor*) insistirajući na arbitraži potekloj iz gornjih zona državne moći, iz onih struktura koje su u datom trenutku štitele svoje kapacitete odlučivanja, produkujući tešku i umetnosti ne preterano ugodnu atmosferu.

Modernistički likovni jezik, poreklom dovoljno fleksibilan i ustanovljen na vrednosnim činjenicama široko razumevanih dijalektičkih procedura, konzervativno je okoštao krajem šezdesetih. Pažljivo birajući tačke oslonca, Ereš je vidljivim načinila idejni šav po kome se umetnost dve poslednje jugoslovenske decenije otepecila od istrajne modernističke dogme, ulazeći u nove, često neizvesne i dobrim delom individualizovane odnose. Izabrani tekst-oslonac – za svet likovnih umetnosti nešto poput savremene paralele negaciji književnog estetizma koju je objavio Sveta Lukić – bio je onaj Vere Horvat Pintarić, objavljen u zagrebačkom *Telegramu*, jula 1966. Odlučno odbacivši umetničku uravnilovku, kritičarka je zatražila drugačije razloge i načine predstavljanja jugoslovenske umetnosti. U izrečenom stanovištu nije bila usamljena, a na ruku su joj išle i spoljašnje okolnosti – promene u funkcionisanju Bijenala u Veneciji (Ana Ereš o njima podrobno) i ozbiljno sprovedena državno-pravna reforma, nominalno dovršena usvajanjem novog Ustava SFRJ, 1974. Bez insistiranja na političkim detaljima, autorka je sve ostavila na nivou estetičkih zakonomernosti ili njihovog svesnog ružiranja (u pozadini su skriveni identitetska kriza oko jezika, studentska pobuna 1968, hrvatski pokušaj reformisanja federacije 1971. i pad srpskih liberala početkom sedamdesetih), knjiga nas vodi ka uverenju da je konačno iscrpljenje formalnih i moralnih parametara modernističkog projekta predstavljalo novu priliku umetničkoj stvarnosti i konačni kraj jugoslovenskoj državnoj zajednici.

Izdvajale su se osamdesete, precizno opisane u poglavlju „Okolo postmodernizma. Jugoslavija i Venecijansko bijenale (1982 – 1990)”. Bila je to decenija obeležena smrću autokratskog lidera, političkim nesnalaženjem, ideološkom iscrpljenošću dogmatizovanog marksizma i snažnim jačanjem nacionalističkih pokreta. Sve ostavljeno na impliciranoj margini, kao što je i bio običaj u analitičkom pristupu Ane Ereš. Ono što je privuklo njenu pažnju stajalo je obeleženo drugačijim prisustvom Jugoslavije u Veneciji. Prestanak delovanja Savezne komisije za kulturne odnose sa inostranstvom 1971. označio je i definitivni raskid sa periodom umetničke

centralizacije. Paralelne promene u strukturi i pravilima Bijenala išle su naruku novoj poziciji umetnosti što, ipak, neće odmah i u većem obimu da bude reprezentovano i u samoj slici izlagačke prakse. Jačanje evropske likovne scene, što se ravnopravno odnosilo i na institucije i na pojačani interes finansijera i kolekcionara, biće obogaćeno i novom idejnom pozadinom. Dominantno konzervativne, osamdesete su napustile ideju modernističke projektivnosti, okrećući se, sasvim u skladu sa tada aktuelnom poststrukturalističkom mišlju, drugačijim predispozicijama subjekta u procesima kulturne proizvodnje.

Omekšavanje jugoslovenske klime, praćeno visokom autonomijom tadašnjih izložbenih komesara, stvorice povoljne okolnosti za Andreja Medveda i njegovu selekciju jugoslovenskih umetnika na Bijenalu održanom 1986. Svesna da je taj momenat stajao kao primer nekarakterističnog ponašanja, Ana Ereš izdvojila je njegovo značenje, kvalitativne standarde i posebnu organizacionu matricu koja je, u verovatno jedinstvenom zahvatu, spojila savremenu umetnost i afinitete onih koji su na nju gledali iz nešto drugačijeg ugla. Medved je, i sam u bliskom kontaktu sa mrežom slovenačkih galerija, u saradnji sa italijanskim kritičarima i kustosima (jedan od njih bio je Akile Bonito Oliva), kreirao izložbenu celinu koja je dosledno pratila zahteve Bijenala i prohteve usko specijalizovane evropske publike. Bila je to operacija koja je jugoslovenskoj umetnosti donela nešto od atmosfere i probitačnosti karakterističnih za onu tako specifičnu agilnost njujorške mešavine s kraja pedesetih. Sniženi interes države i gradnja novih identitetskih mitova na distanci od proceduralnih standarda likovnih umetnosti davali su šansu za uspostavljanje konsenzusa i konačno ozbiljno motivisane sinkretističke kulture, ali prilika je propuštena. U dva poslednja nastupa, 1988. i 1990, komesari su se odlučili za pojedinačne nastupe Janeza Bernika i Fila Filipovića, izbegavajući ne samo mogućnost uspostavljanja intrigantne mešavine nego i priliku da nastave slediti osnovne programske propozicije Bijenala. Umesto toga načinjen je iskorak u nečemu što bi bila modernistička introspekcija i pokušaj da se naknadno, u uslovima ohlađenih poetičkih propozicija, mirno i sa kultivisanom svešću progovori jezikom enformelističkog dela.

Osećajući da je propuštena neobično vredna prilika, Ana Ereš u nekoj vrsti melanholične evokacije dovršava pregled jugoslovenskih učešća na Venecijanskom bijenalu, dajući izuzetno vredan metodološki i naučno-istraživački prilog korpusu dela posvećenih istoriji srpske i jugoslovenske umetničke modernosti. Pisana sigurnim i odnegovanim jezikom, knjiga predstavlja jedan od lepih momenata zrelosti srpske društvene istorije umetnosti. Čineći plod njenog dugogodišnjeg istraživanja, Ana Ereš obogatila ju je dragocenim uvidima, upućujući čitaoca u smeru ne uvek očekivanih ili idejno jednosmernih zaključaka. Ono što je potrebno izdvojiti pre svega je položeno u činjenici njenog dubokog poštovanja spram fenomena dugačkog trajanja. Stoga su elementi elitizma, arbitraže i hermetizacije, tako vidljivi tokom organizacionih predradnji za Bijenale 1938, odmah uočeni i nenametljivo podvučeni u decenijama nakon 1945. Jedna se činjenica izdvaja.

Metodološka struktura „Jugoslavije na Venecijanskom bijenalu (1938 – 1990)” nije ravnomerna, i to uprkos i bez obzira na njenu jasnu predodređenost osnovnom pretpostavkom rada u odgovarajućim arhivima. Ta fleksija, uočljiva u onom delu koji je namenjen opisu poslednje jugoslovenske decenije, nije bila posledica hira ili ispuštene koncentracije. Ona je namerno podvučena bogatim pasażima namenjenim opisu evropskih i italijanskih umetničkih prilika, ne i detaljnom čitanju arhivske građe i dešifrovanju često dvosmislenih stenograma sa sednica komisija i odgovarajućih državnih tela. Dugačko postavljena perspektiva donela je dovoljno prostora da se u njemu obave transformativni zahvati. Ideologizovana država gasila se svojom, ali i voljom međunarodnih okolnosti, oslobađajući umetnički svet represivnih razloga i neprincipijelne korektnosti. Umesto hijerarhije moći i strogo kontrolisane odgovornosti, osamdesete su godine, nošene visokom temperaturom sveprisutne krize i novog, drugačijeg i po mnogo čemu decentriranog javnog govora – u nominalnom smislu reprezentovan je i na stranicama *Starta*, *Mladine*, zagrebačkog *Danasa*, pozne *Borbe*... – ukinule metodološku obavezu bivanja u enterijerima hladnih i slabo provetrenih arhiva. Drugačija diskurzivna dinamika dobila je elegantni odraz u konstrukciji drugog dela knjige koji je, nekako neosetno, postao manje ksenofoban i zabrinut za čistoću moralno disciplinovane egzistencije, pa tako i one umetničke. Ipak, vredno je i obavezno ponoviti: Ana Ereš i njeni čitaoci svesni su da je sve ostalo nedorečeno, uskraćeno, moguće i svesno posećeno. Jer smrt državno-ideološke aparature porađala je novu umetničku svest, sinkretičnu i fleksibilnu, bez straha i spoljašnje sputanosti normama i strogo mišljenom pozom. Da je poživela, posledice bi, nama ovako i na ovaj način prizemljenima, bile neuhvatljive. Pretpostaviti da bi sobom sve preudesile na meru *Tajma* i nekakve nezamislive recepture hibris je svoje vrste, te se opet i spokojno vraćamo istoriji i više nego dobrodošloj knjizi Ane Ereš.