

TRANSATLANSKI DIJALOG KAO INTERNACIONALNI IDENTITET MODERNE UMETNOSTI: SAD I SRBIJA

Bojana Matejić

Teorijski problem „transatlanskog dijaloga“ u hladnoratovskim uslovima

Transatlanskim dijalogom se označava trenutak promene epistemološke paradigme unutar politički i kulturalno hegemonih, internacionalnih, modernističkih hermeneutika, evocirane uspostavljanjem kritičkog polja debate između evropskog (Paris i London) i američkog (New York) „sveta umetnosti“⁹⁰ tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka. Premda implikacije ove kulturalne promene ostaju maglovite za mnoge njene protagoniste u Evropi, sve do kasnih pedesetih godina, kako zapaža britanski teoretičar, istoričar i kritičar umetnosti Čarls Herison (Charles Harrison, 1942–2009), centar njenog zbivanja i kretanja se tokom četvrte decenije prošlog veka geopolitički pomera iz Pariza prema Njujorku. Dve su problemske teorijsko-ideološke perspektive istovremeno bile prisutne i bitne za razumevanje ovog epistemološkog i geopolitičkog, kulturalnog pomeranja u kontradiktornoj, internacionalnoj, modernističkoj kulturi nakon Drugog svetskog rata.⁹¹

1. Prema pristupu tradicionalne, modernističke, formalističko-istoricističke kritike američki „svet umetnosti“ je našao svoje ohrabrenje u pretpostavci da je napravio pomak od već iscrpljene, tradicionalne, mimetičke estetike u cilju postizanja i negovanja aspiracija, standarda i kvaliteta zamisli *autonomije umetnosti*. Kritički potencijal ovog aspekta recepcije leži u njegovom prepoznavanju *relativne autonomije umetnosti*.
2. Prema pogledu *kontekstualne kritičke teorije istorije umetnosti* ili *socijalne istorije umetnosti*, zasnovane na istorijsko-materijalističkim, marksističkim principima, procvat američkog sveta umetnosti treba sagledati kao efekat pada francuskih oružanih snaga 1940. godine i američkog postepenog dominantnog kulturalnog delovanja i njenog integralnog učešća u uspostavljanju ekonomske moći i jačanju imperijalističkih ambicija posleratovske Amerike.⁹² Kritički potencijal ovog pristupa se zasniva na

uverenju da nema teorije i prakse koje dominiraju autonomno u svojstvu svojih kognitivnih ili estetičkih premisa.

Mi ćemo se zadržati na *kontekstualnom, kritičko-ontološkom* pristupu recepciji transatlanskog dijaloga u hladnoratovskim uslovima koji se istovremeno ukazuje kao njegov efekat.⁹³

SAD – posleratni kulturalni kontekst

Područjem moderne evropske i američke umetničke kritike je do kasnih pedesetih godina dvadesetog veka dominiralo empirističko, teorijsko utemeljenje prioriteta specifičnih autonomnih, formalnih, materijalnih uslova koji determinišu model produkcije i polje kompetencija određene 'kategorije' umetnosti. Na primer, vizuelna umetnost druge decenije dvadesetog veka u Velikoj Britaniji bila je mahom tumačena u formalističkim terminima „čiste plastičke strukture“ (*pure plastic structure*) i estetski „značajne forme“ (*significant form*) koji pripadaju ranoj formalističkoj estetičkoj terminologiji britanskih estetičara Klajva Bela (Arthur Clive Heward Bell, 1881–1964) i Rodžera Fraja (Roger Eliot Fry, 1866–1934). U američkom kulturalnom diskursu, neposredno nakon Drugog svetskog rata, paralelno sa većim ili manjim odstupanjima u evropskom hegemonom „svetu umetnosti“, tendencije vizuelne umetnosti, naročito izražene u fenomenu *akcionog slikarstva* (termin *egzistencijalističkih* konotacija, američkog kritičara H. Rosenberga/Harold Rosenberg, 1936–1978/), odnosno, *apstraktnog ekspresionizma* (termin *formalističkih* konotacija američkog kritičara K. Grinberga/Clement Greenberg, 1909–1994), su ukazale na otpor teleološkom modernizmu, što će postati evidentno sa pojavom nove linije umetničke kritike, krajem šezdesetih godina prošlog veka. Dominantni akteri američke teleološke modernističke umetničke kritike tokom četvrte, do sredine šeste decenije, bili su Klement Grinberg i Majkl Frid (Michael Fried, 1939-). Najprominentniji američki naslednik formalističke tradicije Klement Grinberg je ustrajavao na tezi da „modernizam

nikada nije značio prekid sa prošlošću".⁹⁴ Korpus premisa, zasnovanih na tezi o „čistoj umetnosti“, odnosno *autonomiji umetnosti*, Grinberg je preuzeo od svojih evropskih prethodnika i elaborirao u cilju uspostavljanja moderne umetnosti kao idealnog progresivnog, samokritičko-evolutivnog modela. U konfrontaciji između tradicionalne puritanske desne perspektive i neo-konstruktivističke leve opozicije (trockizam), Grinberg se tokom četrdesetih i pedesetih godina opredelio za jezik modernog, tradicionalnog estetizma u tumačenju posleratne „apstraktne umetnosti“ i njenih dominantnih vidova – *apstraktnog ekspresionizma (akciono slikarstvo)* i *slikarstva obojenih polja*.

Posleratni kulturalni kontekst Zapadne Evrope

Slična ideološka infrastruktura bila je velikim delom prisutna u posleratnoj Evropi, sa pojavom *enformela*, odnosno *lirske apstrakcije* i *tašizma*, na čelu sa postavkama Šarla Estijena (Charles Estienne), Žorža Matijea (Georges Mathieu, 1921-) i Mišela Tapijea (Michel Tapié de Céleyran, 1909–1987) u Francuskoj i/ili Herberta Rida (Herbert Edward Read, 1893–1968) u Velikoj Britaniji. U zapadno-evropskom kulturalnom diskursu, početkom pedesetih, mogle su se uočiti dve distinktivne umetničke paradigme: 1) sa jedne strane, umetnost negovana u pravcu modernističkog estetizma, pod okriljem Pariske škole (*École de Paris*), grupe internacionalnih umetnika, okupljenih u Parizu, kao hegemonom centru umetnosti u prvim decenijama dvadesetog veka; 2) sa druge strane, bila je prisutna tendencija obnove avangardnih strategija i taktika različitih nehomogenih umetničkih grupa i organizacija: Grupe „Zero“ (*Group Zero*), Grupe „Prostor“ (*Groupe Espace*), Grupe za „Istraživanje vizuelne umetnosti“ (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), „Nove stvarnosti“ (*Nouvelle Realistes*) i dr. Sličan sistem umetnosti se mogao mapirati početkom pedesetih godina u Velikoj Britaniji, u konfrontaciji umetničkih tendencija „Srednje generacije“ (*Middle Generation*: Roger Hilton, Terry Frost, Lynn Chadwick itd) i delovanju „Nezavisne grupe“ (*Independent Group*: Reyner Banham, Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Wiliam Turnbull itd), okupljene prvi put 1952. godine na Institutu za savremenu umetnost (ICA⁹⁵). Razmatrajući složenost i kontradikcije umetničkih pojava posleratnog perioda, Čarls Herison upućuje da ove perspektive nisu primarno bile percipirane kao politički i kulturalno nekompatibilne tokom pete decenije. ICA je imao funkciju značajnog mesta okupljanja neoavangardnih umetnika, obezbedivši forum za priređivanje izložbi posvećenih *tašizmu* i oživljavanju *dadaističkih* praksi, predavanja i diskusija o savremenoj arhitekturi i dizajnu. Krucijalna razlika između ovih tendencija nije bila generacijska već kulturalna. Dok je „Srednja generacija“ ukazivala na odanost visokoj umetnosti, izgrađenoj u periodu evropske umetnosti i kulture pre rata, utemeljenoj u jeziku njene kritičke odbrane, „Nezavisna grupa“ je bila fascinirana tendencijama posleratovske kulture Sjedinjenih Država u kojoj je prepoznala zahtev za kritičkom distancom u odnosu na idealizam evropskog modernog pokreta i otpor prema modernističkoj umet-

ničkoj hegemoniji posleratnog Pariza.⁹⁶ Pogled „Nezavisne grupe“ je bio usmeren ka američkoj posleratnoj kulturi kao okviru, ne toliko novih „autentičnih“ zbivanja, već aktuelnih, uzbudljivih i ekscesnih umetničkih događaja.

Prema *kritičko-ontološkom* pogledu mogu se ocrtati dva bitna, dominirajuća kulturalno-politička i socio-ekonomska modela prema kojima su se umetničke prakse u Velikoj Britaniji i umetničke tendencije posleratne generacije u kapitalističkoj Zapadnoj Evropi, sa više ili manje odstupanja, upravljale: 1) američki model političko-ekonomske modernizacije; 2) modernizam u umetnosti, koji je trebalo percipirati i razumeti u skladu sa grinbergovskom teleološkom doktrinom i dinamikom kretanja američke umetnosti, sadržanom u tezi o prepoznatljivom, jakom, stvaralačkom, subjektu. Na primer, čuveni Rozenbergov esej „Američki akcioni slikari“ (*The American Action Painters*)⁹⁷ je objavljen prvi put u publikaciji *Art News* 1952. godine, kojim je u Zapadnoj Evropi bila ponuđena pseudo-egzistencijalistička terminologija za recepciju i tumačenje posleratne apstraktne umetnosti. Prema razmatranjima Čarlsa Herisona, ona je zamaskirala suštinsku *kontekstualnu* razliku između američkog i evropskog posleratnog sveta umetnosti.

Na osnovu implikacija transatlanskog dijaloga u doba Hladnog rata, kako zaključuje Čarls Herison, američko slikarstvo se razlikovalo od evropskog po svojoj „dijalektičkoj stabilnosti“. ⁹⁸ Prvo, američko slikarstvo je ukazalo na svoju koherentnost i „autonomiju“ u odnosu na evropsku tradiciju u prethodnih sedamdeset/osamdeset godina; drugo, mogla se primetiti odlučna negacija tradicionalnog teleološkog modernizma, koja je bila eksplicitno obeležena primerom Polokovih (Jackson Pollock, 1912–1956) monumentalnih apstraktnih formata. Polokov nekonvencionalan *modus operandi* je ukazao, suprotno Grinbergovom tumačenju,



Josip Broz Tito i Džon Kenedi, Vašington, oktobar 1963.

na zamisao „antislikarstva“ i/ili „velike negacije“, odnosno, kritički pristup tradicionalnoj ontologiji umetnosti (karakterističnoj za zapadnoevropski tradicionalni modernizam) odbijajući postupak empirijske identifikacije. Prema Klarkovim (Timothy James Clark, 1943-) procenama, *apstraktni ekspresionizam* nije inicirao toliko tezu o „kraju umetnosti“, koliko duboku krizu u posleratnoj umetničkoj kritici, istoriji i teoriji.⁹⁹ Niz internacionalnih izložbi, održanih u transatlanskom dijalogu, početkom pete decenije, na relaciji SAD – Zapadna Evropa, je, zapravo, ukazao na praktičnu i teorijsko-kritičku nekoherentnost i valorizaciju, te na zahtev za kritičkom *kontekstualizacijom* modernističke teorije, istorije, kritike i umetnosti. Izložbe u Velikoj Britaniji, poput „Ovo je sutra“ (*This is Tomorrow*), održana 1956. godine u *Vajtčepel* galeriji (*Whitechapel Art Gallery*), na kojoj je dominirala umetnost „Nezavisne grupe“, velike izložbe savremenog američkog slikarstva pod naslovom „Moderna umetnost u Sjedinjenim Državama“ (*Modern Art in The United States*) iz 1956. i „Nova američka umetnost“ (*The New American painting*) iz 1959. godine u britanskoj nacionalnoj galeriji *Tejt* (*Tate Modern Gallery*), zatim, izložba/dijalog između Londona i Pariza pod naslovom „Metavizuelno, apstraktno, tašizam“ (*Metavisual, Abstract, Tachiste*) u *Redfernu* (*Redfern Gallery*) iz 1956. godine itd, bile su aktuelizovane kao polje sučeljenja internacionalnih modernističkih diskursa umetnosti na geopolitičkoj relaciji SAD – Velika Britanija/Zapadna Evropa u smeru kritičkog odmeravanja i preispitivanja statusa tradicionalne modernističke, istoricističke kritike i umetnosti.

U skladu sa tim, Herisonov narativ o transatlanskom dijalogu u doba Hladnog rata treba sagledati u svetlu modernističke, kulturalne, političke, internacionalne kontradikcije – borbe za dominaciju između autonomne perspektive nekritičkog modernizma i tendencije potencijalnog marginalizovanog, alternativnog i kritič-



Josip Broz Tito i Ričard Nikson, Beograd, 30. septembar 1970.

kog modernizma, u kojoj je, kako se ispostavlja, svet umetnosti Sjedinjenih Američkih Država pretendovao na politički, socio-ekonomski i kulturalno privilegovan položaj.

Apstraktno slikarstvo i elektronska muzika u transatlanskom dijalogu

Kritičko-teorijski narativ o transatlanskom dijalogu je, kao što možemo zaključiti, fokusiran na problem kontradiktorne pluralnosti modernizma – kulturalno-političke borbe za dominaciju između različitih posleratnih koegzistirajućih, uporednih umetničkih praksi i njihovih kulturalnih pozicija na relaciji internacionalnih hegemonih kapitalističkih centara moći Zapadna Evropa – SAD.¹⁰⁰ Kao takav, on se može politički i ideološki problematizovati procedurama i protokolima horizontalnog restrukturiranja margine i centra – dekonstrukcijom-dekodiranjem-decentralizacijom. Problematizacijom transatlanskog dijaloga, bar onakvog kako ga je postavio Čarls Herison, moguće je ukazati na parabazično prisustvo i sučeljenje brojnih singularnih modernističkih diskursa koji nemaju stabilan reciprocitet prema sigurnom univerzalnom diskursu umetnosti. Ovaj obrt se može izvesti ukoliko se uzme u obzir aspekt hladnoratovske blokovske podele na opozicije levo orijentisanih komunističkih toposa (Istočni blok) i liberalno-kapitalističkih svetova (Zapadni blok).¹⁰¹ Još veći problem nastaje ukoliko se u taj postupak uključi političko-ideološka (*hibridna*) infrastruktura zemalja i kultura *pokreta nesvrstanih*/Trećeg sveta, u kojoj je Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija¹⁰² (zvanično od 1961) uživala specifičnu strateško-političku, te kulturalnu poziciju nakon raskida savezništva sa Sovjetskim Savezom i ostalim zemljama komunističkog bloka 1948. godine. Rečju srpsko-jugoslovenskog estetičara, kritičara i profesora Miodraga Šuvakovića, mapirani modernistički singularni diskursi se mahom „pokazuju kao autentične ili manje autentične recepcije zapadne umetnosti, ili kao pokušaji 'priključenja' (*plug-in*) u već formulisane velike i naddeterminisane umetničke prakse internacionalnog ili globalnog sveta umetnosti.“¹⁰³

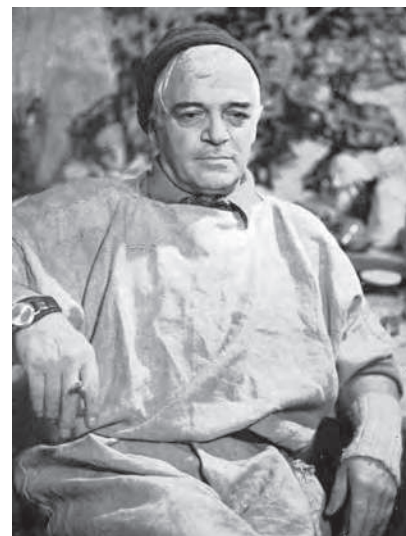
U tom kontekstu, zanimljivi su polemički i vredni pažnje zapisi Lazara Trifunovića u kojima su citirane reči Rastka Petrovića: „Dok ne prebolimo Evropu i ne naučimo evropski govoriti, nikako nećemo uspeti ni da pronademo šta je u nama od vrednosti, a kamoli to da izrazimo tako da to bude od vrednosti i za ostali svet“; u kojima, takođe, predočava da „celu našu noviju istoriju opterećuje tragična nedovršenost“, da je „ideja bilo, ali da su umirale pre nego što su dovedene do kraja“, da je „sve ostalo u nagovestajima, u početku, u razvitku, prekidano, presecano, uništavano usled čestih političkih, ratnih sukoba“, da „možda zato u duhovnom životu našeg naroda danas postoji tako izrazita potreba za kontinuitetom [...] za kontinuitetom da 'pronademo u sebi Evropu i ono što je od vrednosti i za ostali svet' i da je to palo u zadatak našem vremenu, ovom društvu, posleratnoj generaciji“.¹⁰⁴

Emancipatorski obrt na planu promene domaće kulturalno-političke paradigme se ukazao kao kontrolisana liberalizacija

naučnog i umetničkog delovanja, o čemu svedoči poznati govor Edvarda Kardelja (1910–1979) u Slovenskoj Akademiji nauka i umetnosti, decembra 1949. godine, kojim je kritikovano gledište o nauci kao dodatku državnog aparata¹⁰⁵. Ovakva ideološka perspektiva, kao integralni deo političko-ekonomskog dispozitiva, određena je naizgled (?) kontradiktornim i paradoksalnim terminom *liberalnog socijalizma*, što se objašnjava „prirodom“ logike i organizacije (umetničkog) tržišta u vidu, sa jedne strane, kontrole i autocenzure od strane Partije i Države, i sa druge strane, sinhronim građenjem prividnog, liberlanog, slobodnog modernog društva i kulture.¹⁰⁶

U kontekstu ove problematike treba, možda, pomenuti i razmotriti implikacije pogleda *Drugog* – modernističkog liberalno-kapitalističkog diskursa Sjedinjenih Država na jugoslovensku umetnost, nakon Rezolucije Informbiroa. Ove implikacije govore o kretanju domaće kulturalno-ekonomske (spoljne) politike u doba Hladnog rata. U pregledima, koji su objavljeni u časopisu *Umetnost* br. 5 i br. 7, 1966. godine, Živojin Turinski (1935–2001) piše o recepciji domaće umetnosti *Nove Jugoslavije* od strane američkih kritičara. Tekstovi su objavljeni povodom održavanja izložbe u *Korkoran* galeriji (*The Corcoran Gallery of Art*) u Vašingtonu, organizovane zaslugom Hermana Vilijamsa (Herman Williams), koja je imala za cilj da predstavi jugoslovensku likovnu umetnost američkoj publici. Turinski navodi reči Vilijamsa, koji konstatuje da se u jugoslovenskom umetničkom sistemu umetnosti može primetiti nedostatak slobodnog tržišta, što je delimično opravdano „niskom kupovnom moći potencijalnog konzumentna“, te da je „posredovanje državnih organa pri kupovini umetničkih dela najbolji način stimulacije razvoja umetnosti uz postojeći uslov garantovane slobode stvaranja“. Povodom ove izložbe, kritičar Frenk Getlajn (Frank Getlein) piše u časopisu *The New Republic* (februar 1966. godine), da „izložena dela menjaju dosadašnju predstavu o mogućim dometima jugoslovenske umetnosti, za koju se smatralo da je pod direktnim uticajem sovjetskog socijalističkog realizma“, te da „su uslovi borbe za oformljenje samostalne socijalističke države, koja neće biti u satelitskom odnosu sa bilo kojim svetskim blokom, stvorili osnovu za rađanje i egzistenciju jedne samosvojne moderne umetnosti“. Getlajn ističe da je vrednost izložbe u činjenici da nema jednog jedinstvenog dominirajućeg/totalitarnog umetničkog stava. Kritičarka Elizabet Stivens (Elisabeth Stevens) je tekstem u *New York Times*-u pokušala da ukaže na simptomatičnu i očiglednu potrebu autora koji izlažu u *Korkoran* galeriji, da objedine „tradicionalne, nasleđene, likovne elemente i moderno plastičko iskustvo kojim se inspirišu posredno preko evropske i američke moderne umetnosti“ itd. Prema rečima Živojina Turinskog, većinu prikaza i recenzija jugoslovenske umetnosti, izložene u *Korkoran* galeriji, karakteriše dominantna zainteresovanost kritičara za pitanje političkih implikacija koje su omogućile formiranje i aktuelizaciju modaliteta savremene, posleratne jugoslovenske umetnosti.

Političkim gestom, sadržanim u kontrolisanoj liberalizaciji naučnog i umetničkog delovanja, likovna umetnost se, za razliku od filma¹⁰⁷, ukazala kao bezopasno polje po novonastali sistem



Petar Lubarda, 1969.

samoupravnog socijalizma, ali i kao moćno oružje u naturalizaciji zamisli i strategije uspostavljanja kontinuiteta sa donedavno osporavanim međunarodnim umetničkim tendencijama. Drugim rečima, u uslovima Hladnog rata, celokupan domaći kulturalno-politički inženjering se, sa olabavljenim vezama sa Sovjetskim Savezom, postepeno, parabazično približavao i otvarao prema Zapadnom bloku, na čelu sa Sjedinjenim Američkim Državama, u strategiji taktičkog, nestabilnog pozicioniranja na ravni između Istoka i Zapada. U kratkotrajnom tranzicijskom periodu on se ukazivao kao paradoksalno, nestabilno, rubno mesto, koje se opire hegemonim modernističkim simboličkim konstelacijama/njegovim *Drugim*, kao višak/manjak koji mu izmiče i dezorganizuje ga. To se moglo uočiti eksplicitno na planu nekakve para-naklonosti prema internacionalnoj modernističkoj umetnosti toga doba.

Paradigmatski jugoslovenski internacionalni identitet umetnika u tranzicijskoj posleratnoj kulturalno-političkoj konstelaciji je epitomizovan u delovanju srpsko-jugoslovenskog slikara Petra Lubarde (1907–1974). Nemoguće je zaobići prelomni momenat, Lubardinu izložbu u ULUS-u maja 1951. godine, kao opšte mesto u jugoslovenskoj istoriji i kritici umetnosti nakon Drugog svetskog rata. Ova izložba je značajna, jer predstavlja prvi najeksplicitniji vid suprotstavljanja dogmatskom utilitarizmu (*socijalistički realizam*) posleratnog perioda. Miodrag B. Protić je o tome pisao na sledeći način: „u četrdeset i jednom platnu i jedanaest crteža, na njoj su otvoreni putevi novoj figuraciji, apstraktnom ekspresionizmu, modernom srealizmu, lirskoj apstrakciji – tendencijama čiji će se značaj shvatiti tek posle jedne decenije. Lubarda je prekinuo formalni kontinuitet i u svom razvoju i u razvoju naše umetnosti. A ono što je osnovno – prekinut je i stari odnos prema realnom.“¹⁰⁸ Ovaj epistemološki obrt ocrta preobražaj kulturne politike u smeru kretanja prvih afirmacija domaće posleratne umetnosti na međunarodnoj umetničkoj sceni, sa Lubardinim apstraktnim formatima kao označiteljem „reprezentom“ jugoslo-

venske nove emancipatorske umetnosti. U široj literaturi istorije, teorije i kritike umetnosti, Lubardino slikarstvo u periodu između 1950–1956. Godine se pominje kao „zlatno doba“ i/ili „zenit“ njegovog stvaralaštva kada je, rečju Lazara Trifunovića „sazrelo iskustvo i lični doživljaj usklađen sa impulsima epohe“.¹⁰⁹ Ipak, ovo „mitsko“ mesto je neophodno sagledati iz *kritičko-ontološke* perspektive i *institucionalne* teorije (Džordž Diki/George Dickie, 1924-) u cilju mogućeg „raskrinkavanja“ funkcije date kulturalne pojave u sinhronijskom i dijahronijskom preseku. Po svemu sudeći, ukazuje se da funkciju Lubardine umetničke produkcije treba mapirati u kontekstu delovanja domaće zvanične i internacionalne kulturalne politike hladnoratovske epohe, u kojoj se po prvi put nakon izolacije domaćeg kulturalnog prostora postavlja pitanje mehanizama njegovog uključenja u međunarodni kulturalni dijalog. Prema „metodi“ izvođenja dela, Lubardino slikarstvo s početka pete decenije se ukazalo kao „politički i umetnički najpodobnije“ u aktuelizaciji modusa pomirenja nacionalne lokalne medijevalne tradicije i modernističke internacionalne umetnosti hladnoratovskog doba. Emancipatorski gest na planu strukturalne i tematske/značenjeske organizacije dela, koji Protić označava *prelomom*, a Stevanović (Momčilo Stevanović, 1903–1990) *naglim zaokretom* u posleratnoj jugoslovenskoj umetnosti, je epitomizovan u Lubardinom; 1) odbacivanju trodimenzionalne

organizacije/projeksije prostora unutar slike, koji je *socijalistički realizam* negovao u intenciji prikazivanja „idealne“ stvarnosti, u skladu sa komunističkim aspiracijama; 2) prevazilaženju obnovljenih umetničkih tendencija međuratnog, pariskog, prerađenog građanskog, lokalnog slikarstva (umereno impresionističko, postimpresionističko i intimističko nasleđe)¹¹⁰. Ova transgresija je saglasna isticanju prioriteta velikog formata, kao opozita modernističkoj štafelajskoj slici, namenjenoj građanskom enterijeru. Time je implicirana teza da umetnost pripada društveno-simboličkoj ravni – da je od društva/nacije ; 3) poimanju slike kao apstraktne dvodimenzionalne plohe (Grinberg), kao „specifičnog pisma“¹¹¹ koje se upisuje u podlogu, čime je evociran prelaz sa nivoa predstave na nivo znaka, odnosno simbola. Postupak slikarskog upisivanja se ukazuje kao citatno, mahom aluzivno i indeksno predočavanje nacionalnih, srednjovekovnih, narodnih, legendarnih, istorijskih narativa kao osnovnog podteksta, preuzetih iz diskursa crnogorske i srpske epske poezije. U vizuelnoj fizionomiji slike Petra Lubarde formiran je „drugačiji“ plastički jezik u odnosu na pojmovnu aparaturu tadašnje teorijsko-kritičke i umetničke svesti, posebno ocrtan u postupku a) omeđivanja datog vizuelnog teksta belom bordurom, koja ga udaljava od okvira formata, čime se ističe plošnost slikarske podloge i b) građenja „taktilne“ posne fakture kao *referencijalnom, ilustrativnom* i *in-*



Petar Lubarda, *Konji*, ulje na platnu, 147x185 cm, 1953. Muzej savremene umetnosti, Beograd



Petar Lubarda, Kosovski boj, ulje na platnu, 143x191 cm, 1953. AD Sintelon Holding, Bačka Palanka

*trasemiotičkom*¹¹² citatu srpskog srednjovekovnog vizuelnog/plastičkog jezika manastirskih zidova. Pri tome, treba naglasiti, da je u slučaju Lubardinog opusa uvek reč o predmetnom, nasuprot konceptu potpunog apstraktnog slikarstva.

Slikarstvom „herojskog perioda“, koje se u literaturi spominje i kao slikarstvo „velikih tema“, označava se, prema Trifunoviću, period Lubardinog stvaralaštva između 1950–1956, kontekstualno bitnim u odnosu na strategiju uspostavljanja internacionalnog dijaloga i sticanja umetničkog međunarodnog renomea. Ovom korpusu radova konceptijski i kontekstualno pripadaju na primer: *Kamena pučina* (Narodni Muzej u Beogradu, 1951), *Durmitor* (1951) i *Kosovski boj* (1953) u vlasništvu Vlade Republike Srbije, *Bitka na Vučjem dolu* (1950), *Noć u Crnoj Gori* (1951), *Kosovska bitka* (1952), *Između noći i dana* (1955) u vlasništvu Narodnog muzeja Crne Gore na Cetinju, *Fantastični predeo* (1951), *Žega* (1952), *Bik i mjesec* (1952), *Mediteran* (1952), *Guslar* (1952),

Kosovski boj 1953) u vlasništvu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, *Kosovski boj* (Muzej na savremenata umetnost, Skopje, 1953) itd. Veliki broj radova je otkupljen za inostrane zbirke (*Aldebaran* itd)

U kontekstu aktuelizacije koncepcije internacionalnog potvrđivanja i afirmacije domaće lokalne umetnosti u Zapadno-evropskom diskursu u doba Hladnog rata, u kojoj je bitnu funkciju imala jugoslovenska *Komisija za kulturne veze sa inostranstvom*, posebno se izdvajaju Lubardine samostalne izložbe u Parizu 1952. i 1954, i Londonu 1955. godine. Ješa Denegri će povodom ovih prelomnih događaja u odnosu na međunarodnu kulturalno-političku konstelaciju, obeleženu dominantnim kretanjem, pre svega, američkog posleratnog *apstraktnog slikarstva*, zatim, evropskog *enformela*, *lirske apstrakcije*, *tašizma*, *Fontaninog specijalizma*, delovanjem grupe *Cobra* (umetnički diskursi Danske, Belgije, Holandije) reći: „Biti na međunarodnoj sceni u vreme tih zbivanja, biti



Petar Lubarda, *Guslar*, ulje na platnu, 55x44 cm AD Sintelon Holding, Bačka Palanka

u vreme tih zbivanja na toj sceni uočen i prepoznat – to su podaci koji govore u prilog Lubardine umetnosti, tim pre što ta umetnost dolazi iz sredine koja je tada politički, kulturno i organizaciono odvojena od mesta nastajanja i odvijanja inovativnih umetničkih procesa.¹¹³ Lubarda dobija priznanja i nagrade među kojima su od internacionalnog značaja otkupna nagrada na Bijenalu u Sao Paulu (1953), Prva nagrada na Bijenalu u Tokiju (1955) i Nacionalna nagrada Gugenhajm u Njujorku (1956)¹¹⁴. O Lubardi pišu renomirani kritičari na Zapadu: Herbert Rid, Đulio Argan (Giulio Carlo Argan, 1909–1992), Žan Kasu (Jean Cassou, 1897–1986), Nelo Ponente (Nello Ponente, 1925–1981) i dr. Na primer, Herbert Rid je povodom izložbe u Londonu 1952. godine pisao da je Lubarda „slikar sa odličnim osećajem za ritmičko komponovanje“, Kasu je 1952. konstatovao da njegova „gama potiče iz narodne umetnosti i da je, svakako, sve ono što na prvi pogled očarava u tom slikarstvu, sve što je u njemu neuporedivo, vezano za mesto

i za narod odakle umetnik potiče...“ Argan je 1962. godine ocenio da je Lubardina umetnost duboko i osećajno vezana uz poetski sadržaj njegove domovine, uz ljubav prema zemlji, prema nebu, moru i narodnim običajima..“ Ponente je ukazao da „u suštini jugoslovenski motivi Petra Lubarde prelaze sve nacionalne i regionalne granice“. Povodom ovih citata zanimljiv je Protićev zaključak, kojim ističe da Kasu i Argan „konstatuju uzroke, podvlačeći u univerzalnom nacionalno, za razliku od Ponentea koji naglašava „posledice, akcentujući u nacionalnom univerzalno“. Čini se da ove reči upravo evociraju problematiku (re)strukturiranja i pokušaja pozicioniranja domaćeg kulturalnog područja kao margine u odnosu na hegemoni „univerzalni“ internacionalni modernistički diskurs Zapadnih kapitalističkih regiona.¹¹⁵

Sredinom i krajem šeste decenije, menjaju se društveno-političke i umetničke prilike, te dolazi do, rečju Ješe Denegrija, „prevage konformističkog umerenog *socijalističkog modernizma*“ koji



Petar Lubarda, *Guslar*, ulje na platnu, 163x147,5 cm, 1952. Muzej savremene umetnosti, Beograd

će kooptirati i Lubardino umetničko delovanje. Ovo prividno beskonfliktno stanje biće destabilizovano različitim kulturno-umetničkim nekonvencijalnim pojavama tokom šezdesetih (na primer, *enformel*, *Mediala*, kulturalni nemiri šezdeset osme itd)

U odnosu na kulturalno-političko delovanje u polju likovnih umetnosti, koja je među prvim umetnostima ukazala na rane znake progresivnih promena nakon Rezolucije Informbiroa, sažetih u pokušaju nadovezivanja na privremeno prekinutu nit domaće predratne moderne, usmerene prema Zapadu, paradigmatičke internacionalne identitete umetnika u posleratnom periodu, sa izvesnim zakašnjenjem je pružio i srpsko-jugoslovenski muzički svet umetnosti. U tom smislu, možemo napraviti paralelu u odnosu na područje socio-ekonomsko-političkih strategija i taktika aktualizacije koncepta međunarodne razmene i spoljnopolitičkog usmerenja Druge Jugoslavije, prema Sjedinjenim Državama, mapiranjem umetničkih figura internacionalnog delovanja srpsko-jugoslovenskih kompozitora Rajka Maksimovića i Aleksandra Obradovića u domaćem, muzičkom svetu umetnosti. Treba pomenuti da se nakon kulturalno-političke klime, u periodu između 1945. do 1951. godine, u kojoj je stilska matrica domaće muzike određena „zaokretom“ ka tradiciji i folkloru više ili manje saglasno likovnim umetnostima, javlja izrazito polarizovana struktura muzičke umetničke produkcije, koja se, zapravo, nije ukazala kao pukli nastavak predratnog internacionalizma, epitomizovanog u ekspresionističkim traženjima predratne *Praške škole*, već kao sučeljenje i prožimanje umetničkih tendencija najstarije posleratne, predratne mlađe (sada posleratne srednje) generacije i posleratne najmlađe generacije kompozitora. Osnovna stilska koncepcija srednje generacije, uključujući i grupu mlađih kompozitora, formiranih u krugu delovanja beogradske Muzičke akademije, koja je ukazala na prve korake oslobađanja od *socijalističkog realizma* tj. akademizma i/ili modernizovanog neoromantizma, i/ili nacionalnog stila, je neoklasičnog usmerenja, najizrazitije demonstriranog u delovanju Milana Ristića (na primer, *Druga simfonija*), preko poznoromantičarskog nasleđa, obojenog elementima neoekspresionizma (Rudolf Bruči, Vasilije Mokranjac, Aleksandar Obradović, Petar Bergamo), do/preko neoimpresionizma (Dragutin Gostuški, Zlatan Vaude itd). Ovako hibridna umetnička konstelacija je obeležila pedesete godine, prvu posleratnu deceniju srpsko-jugoslovenske muzičke produkcije. Sa druge strane, krajem šezdesetih godina, „na krajnjem levom krilu srpske muzike“¹¹⁶, mogle su se mapirati muzičke umetničke pojave naglašenog internacionalnog karaktera, ispoljene u vidu avangardnih tendencija u užem smislu reči. Ova umetnička struja se javila kao produkt studijskih boravaka umetnika/ca u inostranstvu, u svetskim centrima posleratnih, najsavremenijih umetničkih tendencija i zbivanja. Ona je okarakterisala, između ostalog, „drugi period“ (posleratni period do sredine osamdesetih godina dvadesetog veka) u razvoju elektroakustičke muzike¹¹⁷, koji je značajan po organizovanju prvih domaćih elektronskih studija i po postepenom savladavanju „žive elektronike“.

Muzički internacionalizam Druge Jugoslavije biva posebno izražen u organizaciji i delovanju zagrebačkog *Bijenala* i *Tribine jugo-*



Rajko Maksimović



Aleksandar Obradović

slovenskog muzičkog stvaralaštva u Opatiji. Savremeni kompoziciono-tehnički postupci – tehnika rada sa klasterima, aleatorički prosedei, primena dodekafonije, netradicionalni način sviranja na pojedinim instrumentima itd. jesu bitne odrednice novog posleratnog usmerenja. U ovom kontekstu, posebno polje istraživanja, od sredine šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, zadobija fenomen *tape-music* (magnetofonska muzika, koja se realizuje u vidu snimaka), odnosno, najčešće pojava kombinovanja živog instrumentalnog i/ili vokalnog izvođenja sa magnetofonski snimljenim i/ili elektronski zvučnim elementima. U ovom domenu deluju Aleksandar Obradović (*Epitaf H, Treća simfonija*), Josip Kalčić (kantata *Anagram, Phonochromia* za orkestar i traku), Rajko Maksimović (*Dve Bašove haiku*) itd. U čisto elektronskom, zvučnom mediju deluju Vladan Radovanović (*Elektra*, 1974), Aleksandar Obradović (*Elektronska tokata i fuga*, 1966) Ludmila Frajt (*Nokturno*, 1975), Josip Kalčić, Pol Pinjon itd.¹¹⁸

Na planu kretanja jugoslovenske kulturalne politike, u doba Hladnog rata, usmerene prema međunarodnoj razmeni i planu početnih razvojnih koraka elektronske muzike u domaćoj istoriji i teoriji muzike, umetničke figure kompozitora Rajka Maksimovića i Aleksandra Obradovića zauzimaju posebno mesto. Kompozitor

Rajko Maksimović¹¹⁹ boravi godinu dana u Sjedinjenim Državama, na Univerzitetu Princeton (*Princeton University*), kao stipendista Fulbrajtovog programa, gde se pretežno bavi istraživanjem elektronske muzike. U plodna Maksimovićeve ostvarenja u području avangardnog delovanja, kao posleratnog okasnelog prevazilaženja tradicionalne struje u srpskoj muzici, ubrajaju se orkestarska kompozicija *Muzika postajanja* (1965), izvedena u prvom aleatoričkom zapisu po principima *Poljske škole*, kao i delo *Dve Bašove haiku* (1965/66), komponovano za glas, flautu, violinu, klavir i magnetofon. Kompozicija *Dve Bašove haiku* predstavlja jedno od prvih ostvarenja srpske elektronske muzike.¹²⁰ Ona izražava zanimanje kompozitora za drevnu tradicionalnu japansku poeziju, koju upoznaje tokom boravka u Sjedinjenim Državama. Ovakav poetički pristup je eksplicitno materijalizovan i u kompoziciji *Tri Haiku*, koji konceptijski, ocrtava celokupan Maksimovićeve opus, u smislu sučeljavanja i prožimanja tradicionalnih arhaičnih elemenata kao podteksta (u većini kompozicija nacionalnog domaćeg usmerenja) i internacionalnog kosmopolitskog pristupa, u smislu „metode“ izvođenja dela.¹²¹

Kompozitor Aleksandar Obradović¹²² formira svoj umetnički „internacionalni poetički princip“ tokom studijskog boravka u Londonu, 1959–60. godine. Usavršava se kod britanskog kompozitora L. Barklija (Lennox Berkeley 1903–1989), koji u to vreme predaje na Kraljevskoj muzičkoj akademiji (*Royal Academy of Music*), a potom odlazi u Njujork, gde provodi godinu dana (1966–67) na Kolumbija Univerzitetu (*Columbia University*) saradujući sa V. Usačevskim (Vladimir Kirilovitch Ussachevsky 1911–1990), u Elektronskom muzičkom centru univerziteta. Tokom dvomesečne turneje po američkim univerzitetskim centrima upoznaje američki sistem muzičkog obrazovanja. Obradović deluje među prvim srpsko-jugoslovenskim kompozitorima u području elektronske muzike. Njegov opus se u osnovi zasniva na tradicionalnim principima oblikovanja, na primer u kombinaciji sa snimkom ljudskih glasova sa magnetofonske trake i/ili elektronskim zvukom i/ili selektivnom primenom aleatorike i dodekafonske tehnike. Ostvarenja, koja pripadaju grupi prvih kompozicija u oblasti *tape-music* i elektronske domaće muzike, jesu: *Epitaf X* (1965), *Mikrosimfonia* (1967), *Elektronska tokata i fuga* (1967).

Tumačenje američke umetnosti iz perspektive Ota Bihalji Merina

Prema materijalističko-modernističkim kritičkim razmatranjima srpsko-jugoslovenskog istoričara, kritičara umetnosti i esejiste Oto Bihalji Merina¹²³ (1904–1993), američka posleratna umetnost bila je obeležena izrazito heterogenom kulturalnom klimom Sjedinjenih Država, sa epicentrom u Njujorku, kao toposu fuzije relativno različitih ideoloških i jezičkih, pluralnih, internacionalnih, umetničkih kretanja i perspektiva. Američka posleratna likovna umetnost je nastala kao efekat ukrštanja različitih kulturalnih modela. Konsekventno političkim i ratnim sukobima u Evropi, tokom Drugog svetskog rata, kulturalno pomeranje od „Monpar-



Oto Bihalji Merin

nasa prema Menhetnu¹²⁴, novom žarištu savremenih umetničkih zbivanja, treba sagledati kao prelaz kroz transformaciju i diversifikaciju hegemonog umetničkog predratnog centra internacionalne pariske škole (*École de Paris*), u prekoatlantski američki kulturalni kontekst: „Sa svetskim imigrantima i izbeglicama, puno je evropskog blaga stiglo u Ameriku. Po mom mišljenju, američki najveći doprinos danas u svetu likovnih umetnosti se ne ogleda u njenim velikim kolekcijama klasične i moderne umetnosti, već u fuziji svetski raznovrsnih naroda, viđenih kao mikrokosmos u kosmopolitskom licu i internacionalnom duhu Njujorka.“¹²⁵

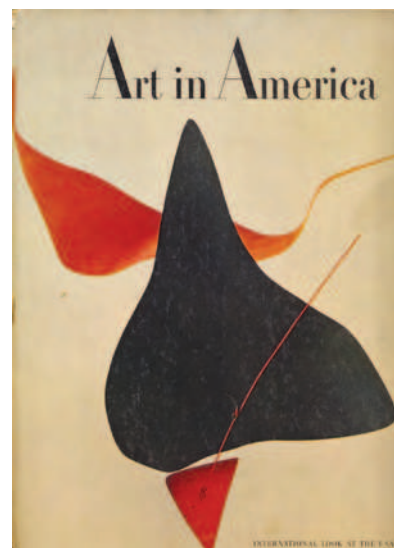
Međutim, plodan američki „svet umetnosti“ se nije pojavio kao produkt jednostavnog kooptiranja pariskog „sveta umetnosti“ njujorškim kulturalnim diskursom, već kao produkt sučeljenja i sažimanja Zapada i Istoka, „Zapadne ekspresije“ i „Istočne meditacije“.¹²⁶ Kada je reč o likovnim umetnostima, prva bitna karakteristika je da su se zamisli nesvesnog, spontanog, akcionog, gestualnog, slučajnog, automatskog umetničkog izraza ukazale kao projekcije ne samo psihičke improvizacije (*lirska apstrakcija*) i gestualne automatizacije, kao postupaka avangardnog nadrealističkog pokreta, već i protokola drevenih, istočnjačkih tradicija, najizrazitijih u postupku *kaligrafskog* pisanja. Druga bitna (inovativna) odlika, koja je obeležila vizuelnu umetnost hladnoratovskog perioda u Sjedinjenim Državama, je neobično insistiranje na velikom formatu likovne izvedbe, čime se uspostavila polemički suprotna linija štafelajskoj produkciji slikarskog komada, kao umetničkom modelu buržoaskog međuratnog modernističkog estetizma. Ipak, prema Oto Bihalji Merinu, (likovna) umetnost Sjedinjenih Američkih Država se, na čelu sa *apstraktnim ekspresionizmom* i *slikarstvom obojenih polja*, kao dominantnim likovnim slikarskim izrazima, ukazala kao simptom „velike izolacije“ moderne umetnosti u periodu hladnoratovskih dinamičnih socijalnih previranja, naučne revolucije i krize humanizma. Ova umetnost „dehumanizirajućeg individualizma“ koja neguje „kult



Ilustracija uz tekst Ota Bihalji Merina „Crisis and Creation“: Ben Šan, *Crvne stepenice*, ulje na platnu, 1944.



Ilustracija uz tekst Ota Bihalji Merina „Crisis and Creation“: Mark Rothko, *10. novembar*, ulje na platnu, 1950.



Časopis sa tekstom Ota Bihalji Merina „Crisis and Creation – International Look at the USA: Yugoslavian“, iz *Art in Amerika. International look at The USA*, Vol. 48, No. 2, Art in America Company, New York, 1960



Knjiga sa tekstom Ota Bihalji Merina, iz Umbro Apollonio, G. C. Argan (eds), *Art since 1945*, Washington Square Press, New York, 1962.

hermeneutičke izolacije¹²⁷, umetnost koja je dijagnostikovala hijatus unutar hegemonije modernističke teorije, istorije i kritike, bila je podržana od strane njujorškog Muzeja moderne umetnosti (MOMA) i zvanične američke politike (!), te uspostavljena kao *mainstream* tadašnje američke umetničke scene. U ovakvoj političko-kulturalnoj klimi, figura Džeksona Poloka se ukazala kao paradigmatička u funkciji naturalizacije zamisli „slobodnog, genijalnog, jakog, umetničkog subjekta“, odnosno, u funkciji prezentacije koncepta (navodnog) američkog individualizma i slobode izražavanja, kao opozita sovjetskom cenzorstvu i kolektivizmu u periodu hladnoratovske podele. Prema shvatanju Oto Bihalji Merina, paralelno *mainstream*-u u kontradiktornoj modernističkoj hladnoratovskoj kulturi Sjedinjenih Država, koegzistirala je, kao njegov *Drugi*, ne tako često spominjana i prisutna u hegemonom „kapitalističkom“, modernističkom narativu, umetnost kolektivne ekspresije masa/radničke klase.¹²⁸

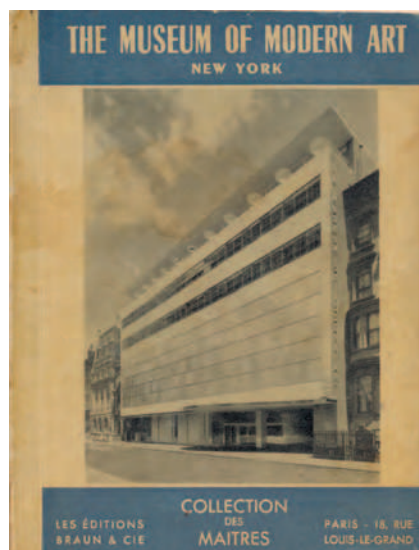
Slučaj muzeja: MOMA i osnivanje MSU Beograd

Saglasno usvajanju politike otvaranja prema Zapadu, ustanovljene su institucije u Novoj Jugoslaviji, u cilju obavljanja date kulturalno-političke funkcije. Na primer, u tekstualnom prikazu u *Newsweeku*, o jugoslovenskoj izložbi održanoj u *Korkoran* galeriji u Vašingtonu 1966, zabeleženo je da „Muzej moderne umetnosti u Beogradu predstavlja vedri spomenik pobede osobođenja jugoslovenske umetnosti.“¹²⁹ I zaista, osnivanje Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1965, kao ustanove jugoslovenske umetnosti dvadesetog veka, sa izrazito bogatim kulturalno-umetničkim programom i aktivnostima i relativno stabilnom otkupnom politikom, značilo je borbu i ustrajavanje na planu emancipatorskih i demokratskih procesa tokom „zlatne“ šeste decenije, i kasnije. Amblemsko mesto međunarodne kulturalne razmene postaje Beograd, koji ujedno, kao glavni grad posleratne Jugoslavije, ima



Miodrag B. Protić sa maketom Muzeja savremene umetnosti, Beograd, oko 1954.

politički motivisanu funkciju scene povezivanja *jugoslovenskog kulturalnog prostora*.¹³⁰ Za upravnika muzeja 1959. godine, imenovan je srpsko-jugoslovenski kritičar, istoričar umetnosti, estetičar i slikar Miodrag B. Protić, nakon njegovih plodnih ostvarenja u domenu razvoja domaće moderne umetnosti i njene integracije u moderni, zapadno-evropski kulturalni kontekst – učešća na nizu međunarodnih izložbi (bijenala u Aleksandriji (1955), Tokiju (1955), Veneciji (1956), međunarodne nagrade UNESKA u Veneciji, Oktobarske nagrade u Beogradu (1956), devetogodišnje kritičarske aktivnosti /NIN, Svedočanstva, Politika, časopis *Delo*/ i objavljene studije (*Savremenici*, Nolit, 1956). Prema Protićevim rečima, ideja osnivanja Moderne galerije (prvobitni naziv MSU-a) je postojala još početkom dvadesetog veka, „u trenutku euforičnog jugoslovenstva liberalne kulturalne elite“¹³¹. Ova zamisao je anticipirana u organizaciji prvih velikih jugoslovenskih izložbi (1904. u Beogradu, 1906. u Sofiji, 1908. u Zagrebu i 1912. u Be-



The Museum of Modern Art: Collection des Maitres, Paris, 1950.



Miodrag B. Protić u Njujorku, 1963.

ogradu, te nakon formiranja zajedničke države, 1922. u Beogradu i 1927. u Novom Sadu),¹³² kao poduhvat ostvarivanja zamisli *jugoslovenskog umetničkog prostora* u periodu još uvek nekonolidovane Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, te Jugoslavije, kao državne i političke tvorevine. Ipak, sve predratne i međuratne anticipacije o osnivanju jedne specifične ustanove, date funkcije nisu bile dovoljne u odnosu na kulturalno-političke i ekonomske prilike tog perioda.

Prvi početni osnivački koraci MSU Beograd su pokrenuti 1956. godine. Prema Protićevim rečima, premda je pitanje osnivanja posebne ustanove za „modernu“¹³³ umetnost bilo još uvek osetljivo tokom pete decenije, Savet za prosvetu i kulturu NR Srbije je 1955. godine imenovao Odbor sa zadatkom da ustanovi program, prouči procedure i protokole organizacije sličnih ustanova u svetu i predloži odgovarajući prostor. Savet za kulturu NO grada Beograda usvaja izveštaj Odbora 1958. godine, nakon čega Narodni odbor grada osniva Modernu galeriju sa predstavništvom na Obilićevom vencu. Protić je, postavljanjem za njenog upravnika 1959. godine, u prostorima predstavništva radio dalje na programu za osnivanje pravog Muzeja. Nakon čina osnivanja, usledila je odluka Izvršnog veća Srbije, da se za novu ustanovu sazida nova zgrada. Raspisan je konkurs 1960. godine i izabran je idejni projekat arhitekta Ivana Antića i arhitektice Ivanke Raspopović.



Ivan Antić, Ivanka Raspopović, zgrada Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1965.



Ivan Antić, Ivanka Raspopović, zgrada Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1965.

Organizacija muzeja je konceptijski izvedena po uzoru na: 1) postavku njujorškog Muzeja moderne umetnosti (MOMA), 2) model Muzeja savremene umetnosti u Parizu. Mada je boravio u mnogim evropskim centrima izučavajući analitično savremene metode u oblasti muzeologije (Češka, Italija, Nemačka itd), ove dve jasno markirane paradigme su protkane određenim kulturno-političkim i ideološkim implikacijama¹³⁴: a) Protić poklanja veliku pažnju njujorškom muzeološkom modelu, budući da je Njujork u tom periodu zvanično uživao poziciju novouspostavljenog centra najsavremenijih zbivanja na planu kretanja moderne umetnosti, umetničke kritike i modernističke hermeneutike. S druge strane, ne treba zaboraviti da je SAD u to vreme dominantan faktor u razvoju jugoslovenske spoljne politike; b) model muzeologije pariskog Muzeja savremene umetnosti Protić detaljno proučava imajući u vidu da obilje jugoslovenske predratne i međuratne umetnosti vodi poreklo iz umetničkog modernističkog diskursa *École de Paris*. Protić izučava Kausovu postavku Muzeja savremene umetnosti u Parizu, na studijskim boravcima 1959, 1961. i 1963. godine. Protić, 1963. provodi šest meseci u Njujorku na intenzivnom istraživanju konceptualnih načela organizacije celokupne infrastrukture Muzeja moderne umetnosti u Njujorku. U to vreme, direktor njujorške MOMA je Rene d' Arnonkur (Rene d'Harnoncourt, 1901–1968), od koga je Protić uspeo da sakupi obilje saveta, predloga i teza iz oblasti najsavremenijih muzeoloških istraživanja. U tome mu pomažu neiscrpn razgovori sa osnivačem, prvim direktorom i šefom umetničkih zbirki, Alfredom Hamiltonom Barom (Alfred Hamilton Barr, Jr. 1902–1981).

Prema rečima jevrejsko-američke kritičarke i teoretičarke umetnosti Rozalind Kraus (Roselind Krauss 1940), hronološki posmatrano, dva se konceptualno distinktivna modela muzeološke or-



III3-15 Gradonačelnik Beograda Branko Pešić i prvi direktor Miodrag B. Protić na svečanom otvaranju Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1965.



III3-14a Enterijer Muzeja savremene umetnosti, Beograd, šezdesete godine.

ganizacije i postavke MOME, mogu izdvojiti:¹³⁵ 1) Utopijski model Alfreda Bara (plan iz 1929), koji proizlazi iz bauhausovskog poimanja modernizma kao „totalnog dizajna“ (koncept *gesamtkunstswerka*). Ova zamisao muzeja izražava intenciju uspostavljanja integralnih sektora i odeljenja za različite umetnosti kao celine (arhitektura, dizajn, slikarstvo, skulptura, grafika itd) kao „kvaziravnopravnih entiteta“.¹³⁶ 2) Model Vilijama Rubina (William Rubin 1927–2006), tokom šezdesetih, koji se zasniva na premisi prioriteta esencijalističke specifičnosti medija tako da slikarstvo i skulptura dominiraju u odnosu na ostale sektore, s obzirom da je ova formalistička struja, rečju Krausove, bila izrazito prisutna u diskursu moderne umetnosti i modernističke hermeneutike u periodu jačanja kulturalnog, geopolitičkog i ekonomskog položaja posleratne Amerike.

U razgovoru sa Barom i D'Arnankurom Protić je ustanovio koncept postavke koja bi trebalo da otkrije epohu i njene predstavnike metodom selekcije reprezentativnih dela, nastalih u toj epohi i sređenih u poetičke nizove, tako da se ni jedno delo „voluntarističkim izborom ne preskače i zaklanja“.¹³⁷ Protić, u tom smislu, uvodi novinu u pristupu posmatranja, tumačenja, organizacije i selekcije nacionalne srpske i jugoslovenske umetnosti, koja se sada zasniva na „menama formalnih sklopova unutar autonomne strukture umetničkog dela, povezanim sa menama heteronomnih činilaca izvan njega, u našim ili inostranim kulturnim sredinama“.¹³⁸ Protićeva teza o jedinstvu kritike, teorije i istorije biva u ovom segmentu konkretno primenjena. Osim toga, Miodrag Protić preuzima dva modela iz koncepcije same muzejske organizacije MOME i pariskog Muzeja moderne umetnosti – modele „statičnog“ i „dinamičnog“ dela Muzeja: 1) Pod „statičnim“ delom Muzeja, Protić podrazumeva postavku koja selektovanim i/ili dopunjavanim delima prikazuje razvojni proces, nacionalne ili opšte umetnosti. Ova postavka, bez obzira na protokol njene povremene dopune i latentnih konceptualnih izmena prostornih artikulacija, se „uvek odnosi na isto, na proces koji se u određenom vremenu i prostoru dogodio, koji ima svoju hronologiju i svoju tipologiju“. 2) Pod „dinamičnim“ delom Muzeja, Protić podrazumeva princip aktualizacije internacionalnih umetničkih aktivnosti

u odnosu na tendencije savremene vizuelne kulture: studijske izložbe, retrospektive, međunarodne saradnje, predavanja, diskusije, radionice itd.

Kada govorimo o značaju aktivnosti Muzeja u sferi međunarodnih veza i kulturalne politike otvaranja prema Zapadu, rečju Miodraga Protića, mogu se markirati dve faze: 1) prvu fazu, u periodu od desetak godina, karakterišu neposredne veze Muzeja sa sličnim institucijama u svetu. Tokom ove faze, u Beogradu su organizovane internacionalne izložbe/prikazi Pikasove grafike u saradnji sa Kanvajlerom u Parizu i Jirži Kotalikom u Pragu (Kramaržova zbirka), Kleovog opusa u saradnji sa Šmelenbahom iz Dizeldorfa, *Plavog jahača* sa ukupno dvadeset osam dela Kandinskog, u saradnji sa Minhenom, zatim potpuna retrospektiva Iv Klajna, u saradnji sa Kalhartom i njegovom suprugom, celokupan opus Emila Noldea iz muzeja u Zebilu, zatim, prikaz američke umetnosti *Novi pravac* itd.; 2) druga faza je određena posredovanjem nadležnih republičkih i saveznih organa. U ovoj fazi su nadležni organi mahom uvažavali inicijative domaćih aktera na planu međunarodne razmene. Ova faza je obeležena izložbom Majakovskog, sa plakatima iz *Oktobra* i međunarodnim izložbama *Beograd '77* i *Beograd '80*, izražajno internacionalnog karaktera, budući da su selektori po prvi put u istoriji Muzeja savremene umetnosti u Beogradu vodeće figure iz sveta muzejske i galerijske infrastrukture savremenog diskursa umetnosti (iz oko tridesetak zemalja). Ove dve izložbe se paradigmatki izdvajaju na planu postizanja osnovnog kulturalno-političkog cilja u svom vrhuncu tadašnjih socio-po-



Enterijer Muzeja savremene umetnosti, Beograd, šezdesete godine.

litičko-ekonomskih prilika: a) prikazana je savremena umetnost međunarodnih razmera sučeljenjem jugoslovenskog i inostranog sveta umetnosti, čime je uspostavljen „transatlanski dijalog“ na domaćem prostoru u svojoj „pravoj“ biti; b) umesto kulturalno-političkih strategija i taktika „priključenja“ jugoslovenske umetnosti posleratnog perioda pete decenije, u zapadnoevropski modernistički diskurs umetnosti, epitomizovanim na primeru aktuelizacije i prezentacije koncepata apstraktnog slikarstva sa primesama nacionalnog kulturalnog nasleđa na međunarodnim izložbama, mahom, van domaćeg kulturalnog prostora, internacionalna savremena umetnost dolazi na naše prostore, čime Muzej savreme-



Enterijer Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1965.

ne umetnosti u Beogradu, u datom trenutku uživa status internacionalno bitne pozornice susreta i kritičkog prožimanja različitih inostranih i domaćih umetničkih tendencija.

Zaključna razmatranja

Na samom kraju ovog izlaganja, želela bih da razmotrim nekoliko bitnih problemskih tačaka u kontekstu kulturalne politike transatlanskog dijaloga, na planu posleratnih imperijalističkih ambicija Sjedinjenih Država, i saglasno tome pitanje kretanja (spoljne) kulturalne politike Druge Jugoslavije, u onoj meri, koliko to obim rada dozvoljava, i time zaključim ovu *kritičko-ontološku, kontekstualnu* analizu.

Dominantan humanistički, istoricistički, univerzalno prihvaćen hermeneutički metajezik umetnosti, oblikovan po modelu antičke grčke tradicije, vekovima je bio evropocentričan. Kulturalnu matricu ove restriktivne dogme, u većem ili manjem intenzitetu, u pojedinim periodima tokom dvadesetog veka, u zavisnosti od manje ili više pogodnih ekonomsko-političkih prilika, postepeno je (naročito početkom i nakon četvrte decenije) aproprirala američka kultura, budući da je „patila“ od geopolitički uslovljene izolacije i nedostatka tradicije. Povoljniji političko-strateški položaj Sjedinjenih Država, u odnosu na evropski prostor tokom Drugog svetskog rata, pogodio je postepenom procesu američkog prisvajanja hegemonie (zapadnoevropske) tradicionalne modernističke hermeneutike, sadržanog, pre svega, u strategiji prikupljanja zapadnoevropske kulturalne elite tokom/nakon rata. Ovaj proces je u hladnoratovskim uslovima imao izrazito, pragmatičnu, političko-ideološku funkciju jačanja globalnih imperijalističkih ambicija i moći, širenja liberalno-demokratskih principa u Zapadnoj kapitalističkoj posleratnoj Evropi i kulturalne diplomatije u cilju promovisanja koncepta kapitalističke „Atlanske Evrope“ (koncept evro-amerikanizacije) – strategije evropskog ujedinjenja zemalja Zapadnog kapitalističkog bloka, poput Zapadne Nemačke, Belgije, Holandije, Velike Britanije, Francuske itd. Celokupan dispozitiv institucionalnih aparata u Sjedinjenim

Državama (MOMA, LSGP¹³⁹, IEES¹⁴⁰, IP¹⁴¹, IC¹⁴², USIA¹⁴³, ACA¹⁴⁴ i dr) je činio integralno jezgro ovog procesa. Na ovom planu delovale su, manje ili više, i politički uticajne infrastrukture u Zapadnoj Evropi, budući da je zapadnoevropski kulturalno-političko-ekonomski diskurs bio gotovo u potpunosti zavisao od Sjedinjenih Država, u pogledu finansijskog opstanka, u periodu oporavljanja od dalekosežnih posledica koje je prouzrokovao Drugi svetski rat. Sjedinjene Države su preko svojih institucija finansijski investirale u program međunarodnih (edukativnih/umetničkih) razmena i na taj način promovisale koncept „transatlanskog dijaloga“ koji je, kao što smo videli u slučaju Herisonovog narativa, bio pre svega američko-atlansko-evropski centriran. Drugim rečima, radilo se na kulturalnoj diplomatiji promovisanja „američkih kulturalnih vrednosti“ iz političko-ekonomskih, imperijalističkih interesa. Ovakva politička posleratna situacija u Evropi i stav svetskih sila prema Novoj Jugoslaviji, odredila je u velikoj meri njen međunarodni položaj, što je direktno uticalo na područje kulturalnih odnosa sa inostranstvom – oblast kulture je gotovo eksplicitno postala jedna od funkcija dnevne političke taktike. Nova Jugoslavija se našla pred kulturalno-političkim imperativom da sa jedne strane na Zapadu pokaže da kao socijalistička zemlja podržava i podstiče slobodu umetničkog izražavanja, a sa druge strane, na komunističkom Istoku, da bez prave slobode ne može biti ni istinske socijalističke kulture. Dok je jugoslovenski kontekst pete decenije obeležen izražajnim tranzicijskim kretanjem u smeru kulturalno-političke emancipacije, traženjem i mapiranjem modernog evropskog internacionalnog identiteta, mahom evropske/euroameričke prividno neproblemske humanističke tradicije, u nacionalnom, domaćem kulturalnom prostoru i obratno, kontekst šeste decenije će ukazati u domaćoj atmosferi na ravni modernog internacionalizma izvesnu promenu, sadržanu u elementima vidnog uspostavljanja kulturalno-političke dominacije Sjedinjenih Američkih Država u sferi globalne politike – jačanja američkog modela globalnog društva i/ili društva masovnih medija, zasnovanog na konceptu neoliberalnog, globalnog, ekonomskog dispozitiva proizvodnje, razmene i potrošnje