

Miodrag ŠUVAKOVIĆ\*

## FUNKCIJA I KONTRAFUNKCIJA: SOCIJALISTIČKI MODERNIZAM<sup>1</sup>

*Sažetak:* U sintetičkoj studiji *Funkcija i kontrafunkcija: socijalistički modernizam* razmatraću karakteristične antagonizme i kontradikcije modernizma u hladnoratovskom svetu. Cilj mi je da pokažem da koncept modernosti nije celovita i homogena zamisao, odnosno paradigma, već otvoreno polje politizacije umetničkih praksi u podjeljenom svetu. Socijalistički realizam je posle Drugog svetskog rata bio identifikovan kao produžetak kritičkog socijalnog realizma između dva svetska rata, zapravo, kao pobjednička tendencija u odnosu na vladajući umereni buržoaski modernizam, elitistički zapadno orijentisani modernizam, avangarde i posebne nacionalne tendencije u umetnosti u svakoj od jugoslovenskih kultura. Ali socijalistički realizam se doživljavao i kao uvezena pojava, svakako iz SSSR-a, koja sa pobjedom socijalističke revolucije dobija političko-utilitarnu i normativno-regulativnu funkciju u sprovođenju kulturalne i obrazovne politike u novom socijalističkom društvu. Socijalistički modernizam je nastajao prevladavanjem socijalističkog realizma kao nametnutog „stvaralačkog obrasca” u ime aktuelne visokomodernistički i

---

\* Prof. dr Miodrag Šuvaković, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd

<sup>1</sup> Tokom rada na ovoj sintetičkoj studiji služio sam se prethodno objavljenim istraživanjima: u Miško Šuvaković (ed.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek — drugi tom: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion Art, Beograd, 2012; Miško Šuvaković, „Art and Politics”, iz: Simona Vidmar (ed.), *Heroes We Love. Ideology, Identity and Socialist Art in New Europe*, Umetnostna galerija, Maribor, 2017, 16–37; Miško Šuvaković, „Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma — slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991”, *Sarajevske sveske*, br. 51, Sarajevo, 2017, onlajn izdanje.

likovno univerzalistički orijentisane umetnosti koja je shvaćena kao izraz poletnog i naprednog razvoja otvorenog samoupravnog socijalističkog društva naspram konzervativnog i zatvorenog realsocijalističkog društva.

*Ključne reči:* antagonizmi, Hladni rat, Jugoslavija, modernizam, socijalistički modernizam, socijalistički realizam

Namera mi je da započnem sa antagonizmima i kontradikcijama!

Reč je, na primer, o razlici između dela sovjetskog kompozitora Dmitrija Šostakoviča (*Posvećeno Oktobru*, 1927) i slovenačke grupe Laibach (*Mi kujemo budućnost*, 1983). Ovim delima je opcrtan imaginarni i simbolički vremenski interval uspona i pada realnog socijalizma na istoku Evrope. Šostakovič neoklasičnu kompozicionu tehniku funkcionalno preoznačava u delo transparentne političke referencijalnosti — koja, kao-da-sama po sebi postaje zvučni omaž Oktobarskoj revoluciji. To je bila muzika u službi revolucije. Grupa Laibach subvertira „tehnike” progresivnog roka i sugerise retrofokusiranje na potrošenost socijalističkog realizma i njegove motivisane žudnje za transparentnom političkom referencijalnošću kao optimalnim projektovanjem novog socijalističkog društva. Kod grupe Laibach reč je o ciničkoj<sup>2</sup> upotrebi i manipulaciji istorijskim simbolima, značenjima i funkcijama. Atmosferu „eksploatacije mrtvih” znakova, klišea ili izraza je, u drugačijem kontekstu, opisao zagrebački konceptualni umetnik Mladen Stilinović ukazujući:

na eksploataciju mrtvih znakova: za mene su ti znakovi mrtvi jer su izgubili značenje, ili je to značenje toliko prozirno da je za mene mrtvo. Naravno, za druge ti znakovi nisu mrtvi. Treće, znak križa i znak zvijezde prvobitno su predstavljali čovjeka, zatim su postali znakovi kojima se koristila vjera i ideologija u svoje svrhe, a danas — ovo je osobna interpretacija — ja ih vidim kao znakove na grobljima, to jest, ne mrtve znakove nego znakove smrti. To bi se u jednoj drugačijoj analizi moglo reći za crnu i crvenu boju. Još nešto: eksploatacija mrtvih podrazumijeva i jednu praksu vjere i ideologije, a osamdesetih godina i djela umjetnosti, to jest eksploatiranje mrtve vjere, ideologije i

<sup>2</sup> Slavoj Žižek, „Ideologija, cinizam, punk”, iz: *Filozofija skozi psihoanalizo*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1984, 100–101.

slikarske poetike na najneodgovorniji, najagresivniji, najdosadniji način. (...) Naravno, sve je to istina, ali ako se želi eksploatirati mrtvac, mislim da je potrebna svijest o brutalnosti takvog čina i mrtvilu mrtvaca, a također da se taj čin odnosi na onoga tko eksploatira mrtve. Nema umjetnosti bez posljedica.<sup>3</sup>

Između ova dva pola „neoklasičnog kao osnove socijalističkog realizma” i „roka kao ekrana subverzije modernih totalitarnih utopija” nalaze se u različitim režimima i registrima prakse modernizacije umjetnosti u realsocijalističkim društvima, odnosno, resetovanja modernizma, rekonstrukcije modernizma ili „hvatanja ubrzanja” sa zapadnim modernizmima. Sve te različite varijante izvođenja paradigmatičkih ili marginalnih, često, i alter modernizama u realsocijalističkim društvima nazivam „socijalističkim modernizmom”.

Još jedan primer. Zapadni modernizam i socijalistički modernizam možemo razumeti kao suprotstavljene varijante velikog svetskog modernizma, tj. tada važeće „binarne slike sveta”. Ako uporedimo slike engleske grupe Art & Language *Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka II*, *V. I. Lenjin Čarnigoviča (1970) u stilu Jackson Pollocka*, i *portret V. I. Lenjina iz jula 1917. maskiranog kapom i radničkim odelom, u stilu Jacksona Pollocka II*<sup>4</sup> suočićemo se sa tri različita slučaja recepcije. U prvoj slici je nemoguće prepoznati Lenjinovo lice, naslov slike uspostavlja referencu između gestualne prapolokovske slike zasnovane na rasipanju boje (*dripping*) i portreta koji treba da realistično prikaže Lenjinov lik. U drugoj slici, koja na prvi pogled potvrđuje Polokovu (Jackson Pollock) proceduru prosipanja boje (*dripping*), razaznaje se kontura Lenjinovog poluprofila, drugim rečima, naslov slike samo je potpora ili indeksni putokaz u traženju skrivenog lika u strukturi prosute boje. Engleski istoričar umjetnosti Herison (Charles Harrison) pisao je: Zadovoljavajuća posledica slika Lenjin/Polok bila je i ta da one služe za dijagnozu određenih kulturalnih pozicija posmatrača. Oni se grubo mogu podeliti u četiri grupe:

1. Oni koji mogu videti Lenjinovu glavu.

<sup>3</sup> Darko Šimičić, „Razgovor s Mladenom Stilinovićem”, iz: *Mladen Stilinović — Eksploatacija mrtvih 1984–1989*, Edicija Šimičić, Zagreb, 1989, 1.

<sup>4</sup> Art & Language, *Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock* (1980), iz: *Paintings*, 43–49.

2. Oni koji je ne mogu videti i to ih ne zbunjuje.

3. Oni koji ne mogu videti Lenjinovu glavu, ali pokazuju da bi je mogli videti.

4. Oni koji je ne mogu videti i to ih zbunjuje.<sup>5</sup>

Grupa Art & Language je, zapravo, unutar jednog umetničkog dela — slike — aktivirala dva različita slikarska modela koja se smatraju tipičnim za kulturalne paradigme zapadnog modernizma i istočnog realizma. Time je pokazala ambivalentnost modernističkog identiteta i njegovih estetika kao različitih političkih režima prikazivanja.

Na primer, jugoslovenski socijalistički modernizam, upravo na taj način, iskazuje svoju *drugost* u odnosu na determinisanost slikarskog rada te intersubjektivnost percepcije i recepcije u kulturama između sovjetskog i američkog tipa modernističke proizvodnje i njihovih ne samo tematskih, već i tehničkih, a ipak, političkih poruka. Ova teza korespondira s analizom T. Dž. Klarka (T. J. Clark) i njegovim raspravama društvene istorije umetnosti:

Želim da objasnim povezujuće relacije između umetničke forme, privlačivih sistema vizuelnog prikazivanja, tekućih teorija umetnosti, drugih ideologija, društvenih klasa, i mnogo uopštenije istorijskih struktura i procesa. (...) Želim da otkrijem koje su konkretne transakcije skrivene iza mehaničkih slika refleksije, da saznam kako pozadina postaje prednji plan; umesto analogija između forme i sadržaja, želim da između njih otkrijem mrežu realnih, kompleksnih relacija. Ove medijacije su istorijski formirane i istorijski promenjene; u slučaju svakog umetnika, svakog umetničkog dela, one su istorijski specifične.<sup>6</sup>

## 1. KONTRADIKCIJE I ANATGONIZMI MODERNE/ MODERNIZMA: VELIKA ZAPADNA PRIČA

Moderna je megakultura artikulacije i istorijskog razvoja društva, kulture i umetnosti približno od sredine osamanestog veka do kraja šezdesetih godina dvadestog veka.<sup>7</sup> Moderna kao artikulacija društva, kul-

<sup>5</sup> Charles Harrison, „The Orders of Discourse: The Artists Studio”, iz: *Art & Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, 11.

<sup>6</sup> T. J. Clark, „On the Social History of Art”, iz: *Image of the People / Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988, str. 12.

<sup>7</sup> Jürgen Habermas, „Modernost — jedan necelovit projekt”, iz: *Umetnost i progres — zbornik*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988,

ture i umetnosti nastaje i razvija se — predočivo metateorijama društva, kulture i umetnosti — kao kultura buržoaskog kapitalističkog društva od Francuske revolucije do Hladnog rata, tj. od industrijske revolucije protomoderne do postindustrijske revolucije<sup>8</sup> poznog modernizma i postmoderne. Moderna nastaje u doba prosvetiteljstva suštinskom metateorijskom i metapolitičkom podelom jedinstvenog hrišćanskog pogleda na svet i nastajanjem autonomnih institucionalnih područja društva (baza i nadgradnja) i kulture (nauke, prava/politike i umetnosti). Moderna je uspostavljena kao društvo i kultura zaokupljena revolucionarnim ili evolucijskim odvajanjem od „izvorne tradicije” i progresivnim razvojem ka neizvesnoj budućnosti određenoj kvalitetima novog i novijeg od novog. Istorija moderne je često predočiva kao istoricistički projekt razvoja duha, čovečanstva i društva.<sup>9</sup> Priroda i istorija moderne nisu jedinstveni konzistentni evolucijski sled pojava, već pre haotični i protivrečni, često, konfliktni skup ekscesnih, ali i umerenih društvenih, kulturalnih i umetničkih pojava koje se samoidentifikuju oko jezgra savremenosti.

Koncept modernizma kao stadijuma razvijene moderne na prelazu iz industrijske u tržišnu „civilizaciju” jeste vezan za „forme života” koje su situirane u aktuelnosti — i koje se nazivaju „moderni život”.<sup>10</sup> Reč je o procesima u kojima se „moderni život” pojavljuje, postaje teritorijalizovan time što zauzima prostor: nacionalni prostor, državni prostor, urbani prostor i internacionalni prostor. Pored toga što se „moderni život” ukazao kao događaj u prostoru, bio je određen i istoricističkim shematizmom, a to znači kritičkim odvajanjem od tradicije, eventualno integracijom tradicije u aktuelnost, zatim, totalizujućom realizacijom aktuelnosti tj. savremenosti i projektovanjem ciljane — optimalne — budućnosti. Procesuiranjem prostora i vremena (teritorije i istorije)

---

str. 28–37.

<sup>8</sup> Scott Lash, *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana, 1993.

<sup>9</sup> G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1974; Karl Marx, *Kapital*, Kosmos, Beograd, 1933.

<sup>10</sup> T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, London, 1985; i Johanna Drucker, „The Representation of Modern Life: From Space to Spectacle”, iz: *Theorizing Modernism — Visual Art and Critical Tradition*, Columbia University Press, New York, 1994, str. 8–60; i Crary, J., *Suspensions of Perception — Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

generisan je individualni i kolektivni subjekt koji je unutar svoje društvenosti, klasne borbe, tražio potencijalnu vidljivost sebe i svog sveta. Težnja za čulnom predočivošću i idealizacijama čulnih predočivosti je na bitan način odredila smisao i ulogu estetike u „modernim formama” života. Britanski teoretičar književnosti i politike Teri Iglton (Terry Eagleton) je, na primer, u neomarksističkim studijama moderne kulture izveo političku kritiku statusa i mesta estetike u modernom buržoaskom društvu. Njegov teorijski pristup estetici je izveden *spolja* u odnosu na institucije društva, kulture, klase, filozofije i umetnosti. Iglton nije postavio pitanje „Šta je estetika po sebi?” ili „Šta su disciplinarna svojstva estetike kao filozofije?”, već pitanja o funkcionalnim i instrumentalnim ulogama estetike u određenom istorijskom i geografskom društvu, tj. u buržoaskom, kapitalističkom i klasnom društvu. Ukazao je da je estetika zauzimala mesto u:

...središtu borbe srednje klase za ostvarenjem političke hegemonije.<sup>11</sup>

Estetika je kao moderna društvena i kulturalna diskurzivna praksa i kao kulturalni aparatus opisana kao specifičan prostor klasne identifikacije, instrument političke borbe za moć i uređenje društvenih odnosa. Estetika je predočena kao jedan od društvenih i konstitutivnih mehanizama unutar izvođenja ideologije, a to znači kao mehanizam prividnog samopredočavanja realnosti za odgovarajuće istorijsko društvo i njegove predvodničke klase ili društvene slojeve.

Krize modernizma bile su različite i karakterišu ih ekonomski (hiperprodukcija, inflacija), politički (revolucije, kontrarevolucije, uspostava totalitarnih društvenih sistema, svetski ratovi, uspostavljanje neoliberalnog globalnog tržišta deteritorijalizacijom nacionalnih ekonomsko-državnih okvira) i umetnički (iscrpljivanje avangarde, prevlast umećenog modernizma, kulturalni totalitarizam masovne kulture) razlozi. Jedna od suštinskih kriza modernizma datira iz treće i četvrte decenije dvadesetog veka: uspostavljanjem fašizma u Italiji, nacionalsocijalizma u Nemačkoj i boljševičkog staljinizma u SSSR-u. Ukazuju se oprečna shvatanja da se kulture modernizam i kulture totalitarnih društava nalaze u opoziciji, tj. da su kulture totalitarnih režima formacije

<sup>11</sup> Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1990, str. 3.

antimodernizma.<sup>12</sup> Danas postoje sklonosti da se o zapadnim kapitalističkim kulturama dvadesetog veka govori kao o „liberalnim modernizmima”, a o fašizmu, nacizmu ili boljševizmu kao o kulturama „totalitarnog” ili „antiliberalnog modernizma”, tj. o izuzetnim varijantama političke, ekonomske i kulturalne modernizacije.<sup>13</sup>

Umereni modernizam je naziv za različite nacionalne i multinacionalne oblike stvaranja građanske kulture i umetnosti. Umereni modernizam nastaje pred Prvi svetski rat, između dva svetska rata i posle Drugog svetskog rata, preobražavajući ili apsorbujući ekscesne rezultate avangardi i neoavangardi u umerenu, nacionalnu, potrošačku ili političku — masovnu kulturu građanske klase ili srednjih društvenih slojeva. Umereni modernizam u zapadnim društvima povezan je s dominacijom tržišta i masovne medijske komunikacije. Posle Drugog svetskog rata u SSSR-u, Istočnoj Evropi i na Balkanu, u zemljama realnog socijalizma, sa slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja birokratske, tehnokratske i humanističke inteligencije, nastaje umereni modernizam kao ideološki neutralna estetizovana umetnost sa sintezama istorijskog modernizma sa lokalnim folklorom i nacionalnom kulturom te eksplicitno ili implicitno naznačenim referencama prema diskursu marksizma.

Visoki modernizam započinje pred Drugi svetski rat, kada umetnici iz evropskih zemalja emigriraju u Francusku, Englesku i SAD, stvarajući internacionalni *stil* modernističke umetnosti, dizajna i arhitekture. Zamisli visokog modernizma posle Drugog svetskog rata vezane su za SAD i Njujork kao novi hegemoni centar internacionalne umetnosti.

---

<sup>12</sup> Stephanie Barron (ed.), *Degenerate Art — The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany* (Entartete Kunst. Das Schicksal Der Avantgarde im Nazi — Deutschland), LACMA Los Angeles, Deutsch Historisches Museum, Hirmer Verlag, München, 1991; Stephanie Barron (ed.), *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1997; Stephanie Barron (ed.), *Art of Two Germanys Cold War Cultures*, LACMA Los Angeles, Abrams, New York, 2009.

<sup>13</sup> Uporediti: Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992; i Slavoj Žižek, „Radical Intellectuals / Or, Why Heidegger Took the Right Step (Albeit in the Wrong Direction) in 1933”, iz: *In defense of Lost Causes*, Verso, London, 2008, str. 95–153; i Paul Wood, „Realisms and Realities”, iz: David Batchelor, Briony Fer, Paul Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism — Art Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993, str. 251–333.

Prema istoričaru umetnosti Čarlsu Herisonu<sup>14</sup> (Charels Harrsion), istoriju modernizma posle Drugog svetskog rata određuju dva suprotstavljena koncepta modernosti. Prvi, grinbergovski (Clement Greenberg) koncept visokog modernizma zamisli i vrednosti autonomije apstraktnog umetničkog vizuelnog dela dovodi do vrhunca i estetičke dogme (apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija, enformel). Drugi, kritički koncept visokog modernizma zamisli intuicije, spontanosti, ekspresije, autonomne estetike i skrivene ideologije tumači kao oblike vrednosne, značenjske i političke organizacije kulture i sveta umetnosti (neodada, fluksus, delimično pop-art, neokonstruktivizam). Grinbergovska koncepcija visokog modernizma dominantna je od kasnih četrdesetih do sredine šezdesetih godina. Grinberg naglašava da modernističko slikarstvo<sup>15</sup> (apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija) zahteva da se literarne teme prevedu u striktno optičke, dvodimenzionalne oblike pre nego što se uvedu u pikturalnu umetnost.

Modernizam se najčešće određuje kao aistorijski ili antiistoricistički, budući da se zalaže za modernost, prekid s tradicijom, uvažavanje aktuelnog trenutka i permanentnog utopijskog progresa. Grinbergovska modernistička teorija revidira aistorijski karakter modernizma određujući se kao historicizam. Teorija visokog modernizma je istoricistička jer istoriju moderne umetnosti reinterpreтира kao usmereni razvoj apstraktne likovne umetnosti ili kao redukcionističku liniju koja se pravilno i progresivno razvija od mimetičkog slikarstva do apstraktne dvodimenzionalne pikturalne umetnosti. Time se istorija moderne umetnosti od kraja devetnaestog veka — impresionizam, postimpresionizam, fovizam, kubizam, apstrakcija — prikazuje kao pravilna smena stilova i pokreta (izama), koju karakteriše sve veći stepen reduktivnosti i apstrakcije.<sup>16</sup> U Evropi visoki modernizam, za razliku od američkog, nema dominantnu struju, već je određen mrežom isprepletenih rivalskih pojava i pokreta<sup>17</sup> u kojima se suočavaju modernističke ekspresivne i

<sup>14</sup> Charles Harrison, „A Kind of Context: Modernism in two voices”, iz: *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, str. 2–6.

<sup>15</sup> Clement Greenberg, „Američki tip’ slikarstva”, iz: Ješa Denegri (ed.), *Clement Greenberg: Ogleđi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, str. 16; i

<sup>16</sup> Klement Grinberg, „Modernističko slikarstvo”, 3 + 4 br. a, Beograd, 1978, str. 32–35.

<sup>17</sup> *Posle 45 — Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972; *Depius 45 — L’art de notre temps II*, La Connaissance S. A. Bruxelles, 1972; i *Depius 45 — L’art de notre temps III*, La Connaissance S. A. Bruxelles, 1972.



egzistencijalističke koncepcije slikarstva (od lirske apstrakcije do enformela i od enformela do nove figuracija), neoavangardni eksperimenti (fluksus, vizuelna poezija, nove tendencije i neokonstruktivizam) i razvoj kritičke, levo orijentisane estetike (kritička teorija frankfurtskog kruga, situacionizam) koja u rivalstvu sa strukturalizmom utiče na duhovnu i umetničku klimu šezdesetih. Kanonski evropski modernizam proistekao iz pariske škole je, na primer, postavljen i predstavljen internacionalnim časopisom *XXe siècle*.<sup>18</sup>

Kasni modernizam obuhvata razdoblje od pedesetih do kraja sedamdesetih godina, kada dolazi do kritike<sup>19</sup> fenomenalnosti i kanona modernizama te anticipacije prakse i teorije osporavanja „metateorije moderne” u postmodernizmima i postmodernim kulturama<sup>20</sup>. Kasni modernizam određuju pojave ili pokreti koji praktično (pop-art, minimalna umetnost, procesualna umetnost) i prototeorijski (konceptualna umetnost, semio umetnost) razgrađuju pojam modernizma. Razgradnja koncepta modernizma u anglosaksonskom kontekstu je kritika visokog modernizma, u evropskom kritika utopijskih projekata avangardi i neoavangardi i modernističkih kanonizacija autonomije umetnost. Kasni modernizam je paradoksalna pojava u kojoj se ekonomska moć institucija kulture i umetnosti utvrđuje kao bitna snaga artikulacije sveta umetnosti, ali i skup pojava u kojima se taj isti svet delovanjem umetnika, praktičkim i teorijskim sredstvima osporava.

## 2. BINARNA HLADNORATOVSKA POLITIKA: ANTAGONIZMI DVA BLOKA I DVA SUPROTSTAVLJENA MODELA MODERNIZMA

Hladni rat<sup>21</sup> (engl. Cold War, rus. Холодная война) bio je politički i ekonomski sukob između Sjedinjenih Američkih Država i Sovjetskog Saveza od 1946. do 1991. godine.

SAD i SSSR izašle su kao pobednici iz Drugog svetskog rata i na nizu konferencija su predložile novo uređenje svetske politike s obzirom

<sup>18</sup> „Tournants Decisifs” (temat), *XXe siècle* XXIV, no. 19, Paris, 1962.

<sup>19</sup> Alain Touraine, *Kritika Modernosti*, NIZ Politička kultura, Zagreb, 2007; Jacques Bidet, *Opća teorija moderne*, Disput, Zagreb, 2008.

<sup>20</sup> Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.

<sup>21</sup> John Lukacs, *A History of the Cold War*, Anchor Books / Doubleday & Company, INC, Garden City NJ, 1962.

na novu raspodelu globalne političke i ekonomske moći. U Teheranu je održana konferencija (*Eureka*) na kojoj su se sreli generalni sekretar Komunističke partije SSSR-a Josif Staljin, predsednik SAD Frenklin Ruzvelt (Franklin D. Roosevelt) i premijer Velike Britanije Vinston Čerčil (Winston Churchill) između 28. novembra i 1. decembra 1943. Druga važna konferencija održana je u istom sastavu na Jalti na Krimu između 4. i 11. februara 1945. Na konferenciji na Jalti je napravljen koncept uređenja Nemačke i započeta rasprava o političkom uređenju Evrope, odnosno, o projektovanju buduće međunarodne organizacije koja bi trebalo da rešava tekuće političke probleme na internacionalnom planu. Treća konferencija je bila u Podsdamu jula 1945. godine. Nemačka je podeljena u četiri vojne zone. Varšavski pakt (Договор о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи) osnovan je 14. maja 1945. godine. Zapadni saveznici su oformili Severnoatlantski vojni savez (North Atlantic Treaty Organization, NATO) sa sedištem u Briselu 4. aprila 1949.

SAD su finansirale obnovu ratom razorene Evrope, a saglasno takozvanoj Trumanovoj doktrini (Trauman Doctrine) glavna ekonomska, politička i vojna strategija bila je borba protiv komunizma. Pokrenut je i „Maršalov plan” (Marshall Plan tj. European Recovery Program) za ekonomsku i privrednoinfrastrukturnu obnovu Evrope, koji je realizovan od 1948. do 1952. godine.<sup>22</sup> Plan je uključivao i SSSR i države narodne demokratije unutar Sovjetskog bloka, ali je bio odbijen od vlade SSSR-a. Socijalistička Jugoslavija je pristupila Maršalovom planu 1948. na konferenciji u Trstu. Džejms Riston (James Reston) je, na primer, o „Maršalovom planu” zapisao:

Maršal ... nije govorio ... o ideologijama ili armijama. Govorio je ... o hrani i gorivu i njihovom odnosu prema industrijskoj produkciji ... o odnosu produkcije prema uređenju Evrope i odnosu uređenja Evrope prema miru u svetu.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Jack Masey, Conway Lloyd Morgan, „A Warm Welcome to the Cold War: Marshall Plan Traveling Caravans Western Europe 19438–1951 & Western Europe, 1948–1951”, iz: *Cold War Confrontations — US Exhibitions and Their Role in the Cultural-Cold War*, Lars Müller Publishers, 2008, str. 8–35.

<sup>23</sup> James Reston (*New York Times*, May 9th, 1947), u Jack Masey, Conway Lloyd Morgan, „A Warm Welcome to the Cold War: Marshall Plan Traveling Caravans Western Europe 19438–1951 & Western Europe, 1948–1951”, iz: *Cold War*

Između SAD i SSSR-a započelo je višedecenijsko takmičenje u razvoju konvencionalnog i nuklearnog naoružanja, borba za prestiž u osvajaњу kosmosa razvojem vasionke tehnologije itd. SSSR je izvršio probnu eksploziju prve atomske bombe 29. avgusta 1949. Uspostavljanje narodnih demokratija u Trećem svetu (Kina, Severna Koreja, Kuba, Severni Vijetnam, Angola), kao i pobuna u Sovjetskom bloku, doveli su do čestih političkih napetosti i lokalnih ratova: jedanaestomesečna blokada Berlina (1948–1949), Korejski rat (1950–53), radnička revolucija u Mađarskoj i radničke demonstracije u Poljskoj (1956), Suecka kriza između Izraela i Egipta 1956, Berlinska kriza i izgradnja Berlinskog zida (1961), Vijetnamski rat (1959–1975), zalivska kriza na Kubi (1962), rat u Avganistanu (1979–1989) itd. Period Hladnog rata se podudario sa složenim društvenim procesima dekolonizacije Afrike i Azije. U SAD je vršena kulturalna i politička represija nad levičarski orijentisanim intelektualcima i umetncima. Sprovedena je politička i kulturalna kontrola pod rukovodstvom republikanskog antikomunistički orijentisanog senatora Makartija (Joseph McCarthy) između 1950. i 1954. Poslednji talas političkih čistki u SSSR-u bio je 1953. godine, pred Staljinovu smrt. KGB (Комитет государственной безопасности) je osnovan 1954. CIA (Central Intelligence Agency) je osnovana 1947. godine. Smatra se da je Hladni rat završen raspadom SSSR-a 1991. godine.

Hladnoratovska kulturalna politika realizovana je na različitim nivoima kulturalnog prezentovanja i intervencionizma. Organizovani su kongresi koji su, na primer, sa strane Sovjetskog bloka nudili paradigmu mirovnih inicijativa. *Kongres intelektualaca* pod parolom „Kulturalni kongres za mir” održan je u Vroclavu u Poljskoj avgusta 1948. godine. Organizovan je *Svetski festival omladine i studenata za mir* u Berlinu avgusta 1951.<sup>24</sup> Poseban slučaj su svetske izložbe i njihov uticaj u propagandnom ratu između Zapada i Istoka. Održane su brojne sajamske izložbe kao što je *Izložba Sjedinjenih Američkih Država (United States Exposition)* u Berlinu 1957–59, zatim, *Univerzalna i internacionalna*

---

*Confrontations — US Exhibitions and Their Role in the Cultural Cold War*, Lars Müller Publishers, 2008, str. 17.

<sup>24</sup> Katarzyna Murawska-Muthesius, „Modernism between Peace and Freedom: Picasso and Others at the Congress of Intellectuals in Wrocław, 1948”, iz: David Crowley, Jane Pavitt (eds.), *Cold War / Modern Design 1945–1970*, Victoria and Albert Museum Publishing, London, 2008, str. 33–41.

izložba (*Universal and International Exposition*) u Briselu 1958, *Američka nacionalna izložba* (*American National Exhibition*) u Moskvi 1959, *Američka putujuća izložba* (*American Traveling Exhibitions*) u SSSR-u održana između 1961. i 1965. godine itd.<sup>25</sup> Uticaj velikih svetskih izložbi odigrao se i izgradnjom sajamskog bloka u Beogradu. Ambicija da socijalistička Jugoslavija postane saučesnik internacionalne sajamske kulturalne politike videla se i u realizaciji projekta arhitekta Milorada Pantovića za *Beogradski sajam* (1954).<sup>26</sup>

*Univerzalna i internacionalna izložba* u Briselu bila je poseban izazov pošto se na njoj odigravao kulturalni, privredni i propagandni rat između dva bloka, ali i, istovremeno, pokušaj uspostavljanja komunikacije i privredne i kulturalne razmene. Američki i sovjetski paviljoni bili su poprište dizajnerskog i arhitektonskog hladnoratovskog međusobnog suprotstavljanja.<sup>27</sup> Na briselskoj izložbi je hrvatski arhitekta Vjenceslav Rihter (Vjenceslav Richter) projektovao i izveo jugoslovenski paviljon.<sup>28</sup> Povodom *Svetske izložbe* organizovana je izložba posvećena pedesetogodišnjici moderne umetnosti.<sup>29</sup> Izlagali su pored velikih majstora modernizma — Sezan (Cézanne), Mone (Monet), Pikaso (Picasso), Matis (Matisse), Brak (Braque), Nolde (Nolde), Mark (Marc), Mondrijan (Mondrian), Maljevič, Gončareva, Gabo, Kandinski, Kokoška (Kokoschka), Modiljani (Modigliani), Sutin (Soutine), Bekman (Beckmann), Gros (Gross), Šlemer (Schlemmer), Šviter (Schwitters), Kle (Klee), Rivera (Rivera), Brankuš (Brancusi), Arp (Arp), Lipšic (Lipchitz) — i, tada, aktuelni umetnici posleratnog modernizma Ben Nikolson (Ben Nicholson), Vili Baumajster (Willi Baumeister), Hans Hartung (Hans Hartung), Džekson Polok (Jackson Pollock), Vilijam de Kuning (Willem de Kooning), Serž Poljakov (Serge Polakoff), Maks Bil (Max Bill),

<sup>25</sup> Jack Masey, Conway Lloyd Morgan, *Cold War Confrontations — US Exhibitions and Their Role in the Cultural Cold War*, Lars Müller Publishers, Baden, 2008.

<sup>26</sup> Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945–1975 / Urbanizam Arhitektura*, NIRO Tehnička knjiga, Beograd, 1978, str. 122–124.

<sup>27</sup> Jack Masey, Conway Lloyd Morgan, „Atomic Europe” *Cold War Confrontations — US Exhibitions and Their Role in the Cultural Cold War*, Lars Müller Publishers, Baden, 2008, str. 108–151.

<sup>28</sup> Jasna Galjer, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Horetzky, Zagreb, 2009.

<sup>29</sup> *50 Ans D'Art Moderne / Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, Palais International Des Beaux-Arts, Bruxelles, 17. april — 21. juli 1958.

Frensis Bejkn (Francis Bacon), Aleksandar Kalder (Alexander Calder), Mario Marini, Vols (Wols), Henri Mur (Henry Moore), Barbara Hepvort (Barbara Hepworth), Ivan Generalić, Krsto Hegedušić, Petar Lubarda, Vojin Bakić i dr. Izložbom je na izuzetno promišljen način obnovljena zapadna modernistička paradigma umetnosti u kojoj su se našli kako apstraktni modernisti, figurativni umetnici modernizma tako i predstavnici kritičkog socijalnog realizma (Rivera, Gutuso /Guttuso/, Edvard Huper /Edward Hooper/, Ben Šan /Ben Shan/) i socijalističkog realizma (A. A. Deineka, Kukrinski, Brodski, Jablonskaja).

Umetnost u vreme Hladnog rata prošla je evolucionim put od herojskog i memorijalnog modernizma — na primer, monumetalni spomenici Osipa Zadkina (Ossip Zadkine) *Razoreni grad* (1947) ili Nauma Gaboa *Monument za nepoznatog političkog zatvorenika* (1952) ili Otakara Šveca *Staljinov spomenik* u Pragu (1955)<sup>30</sup> — do razdvojenih praksi visokog liberalnog modernizma na Zapadu, do socijalističkog realizma, socijalističkog modernizma i neoavangarde na istoku Evrope<sup>31</sup>.

### 3. JUGOSLOVENSKI PREKID SA SSSR-OM: NOVA KULTURALNA POLITIKA

Nakon političkog prekida<sup>32</sup> sa Sovjetskim Savezom jugoslovensku politiku<sup>33</sup> su obeležile dve ključne i za to vreme izuzetno inovativne koncepcije: koncepcija socijalističkog samoupravljanja i koncepcija nesvrstavanja.

Socijalističko samoupravljanje<sup>34</sup> uvedeno je *Osnovnim zakonom o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim*

---

<sup>30</sup> Sarah Wilson, „From Monuments to Fast Cars: Aspects of Cold War Art, 1946–1957”, iz: David Crowley, Jane Pavitt (eds.), *Cold War / Modern Design 1945–1970*, Victoria and Albert Museum Publishing, London, 2008, str. 26–32.

<sup>31</sup> Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta / Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.

<sup>32</sup> Branko Pribičević, „Sukob komunističke partije Jugoslavije i Kominforma”, *Komunist*, Beograd, 1971; Vladimir Dedijer, *Izgubljena bitka J. V. Staljina*, Rad, Beograd, 1978; Radovan Radonjić, *Sukob KPJ s Kominternom i društveni razvoj Jugoslavije: (1948–1950)*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb, 1978.

<sup>33</sup> Uporediti: Ljiljana Kolečnik (ed.), *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011–2012.

<sup>34</sup> Edvard Kardelj, *Ekonomski i politički odnosi u samoupravnom socijalističkom društvu* (referat na Drugom kongresu samoupravljača Jugoslavije), Radnička

*udruženjima od strane radnih kolektiva* koji je prihvatila Savezna narodna skupština 27. juna 1950.

U politici socijalističke Jugoslavije napravljen je obrt od državnog socijalizma ka samoupravnom socijalizmu. To znači da su sprovedene prakse debirokratizacije proizvodnog rada i kontrolisanog tržišta prenošenjem „planske državne politike” na radničko organizovanje i na iniciranje slobodnog tržišta. Istovremeno, paradoksalno i kontradiktorno, garant sprovođenja debirokratizacije sprovođenjem samoupravljanja bila je birokratska organizacija državnog i političkog, pa i samoupravnog, sistema.<sup>35</sup> Iz te paradoksalne petlje jugoslovenski sistem nije mogao da izađe i da se emancipuje u radikalnom prevladavanju državnog ustrojstva („odumiranja države”) i autodekonstrukcije birokratije kao nosioca društvene moći. Napetost između direktne demokratije samoupravljanja i centralizovanog demokratskog odlučivanja posredstvom birokratizovanih, odnosno, hiperbirokratizovanih institucija ostao je granični horizont socijalističke Jugoslavije do njenog raspada demonstriranog beskrajnim pregovorima i konfliktima partijskih republičkih birokratija na prelazu osamdesetih u devedesete godine dvadesetog veka.

Liberalizacija tržišta u *duhu* demokratskog centralizma, tj. svesne protivurečnosti decentralizacije tržišta i centralnog uređivanja konteksta tržišta, vodila je ka brojnim protivurečnostima u šezdesetim godinama. Stvaranjem tržišta rada u šezdesetim godinama, pojavio se i fenomen viška radne snage i nezaposlenosti. Jedno od rešenja krize viška radne snage bilo je omogućavanje građanske mobilnosti te odlazak nezaposlenih radnika iz Jugoslavije u Zapadne države (Nemačka, Austrija, Francuska, Švedska) na privremeni rad. Otvaranje granica za individualna putovanja bilo je i otvaranje granica za komunikaciju kultura i razmenu koja će obeležiti Jugoslaviju kao najotvoreniju socijalističku državu u Evropi. Društvena refeleksija o tržištu rada i odlasku na privremeni rad u inostranstvo je dovedena do niza umetničkih reprezentacija u kasnim šezdesetim i sedamdesetim godinama. Na primer, Živojin Pavlović filmom *Kada budem mrtav i beo* (1967) prikazuje naličje tržišnog socijalizma i raspad „planski organizovane” privrede ukazivanjem

---

štampa, Beograd, 1971; i Dragoljub Đurović, *Svet o samoupravljanju*, Eksport pres, Beograd, 1980.

<sup>35</sup> Valdan Četković, „Etatizam, birokratija i ideologija”, u „Nova uloga države — etatizam i birokratizam”, *Ideje* br. 3–4, Beograd, 1970, str. 72.

na nezaposlenost, ekonomsku krizu te fatalno razaranje radničke klase itd. Pokazuje se kako planska privreda realnog socijalizma liberalizacijom političkog, ekonomskog i privrednog života dobija krizne odlike nerazvijenog kapitalizma. Slikar Mića Popović je u ciklusu realističkih slika *Gvozden* prikazao scene iz života gostujućeg radnika (Gastarbeiter, nem.).<sup>36</sup> Popović je realistički, sa grotesknim i ironičnim iskrivljenjima, razrađivao uslove i okolnosti tj. vidljivost otuđenja radnika na gostovanju u inostranstvu — naslovi karakterističnih slika su: *Gvozden vrši veliku nuždu pre polaska na put* (1970), *Gvozden u prenoćištu na putu u SR Nemačku* (1970), *Druga klasa* (1977) ili *Gvozden odlazi na privremeni boravak* (1978).

Pokret nesvrstanih<sup>37</sup> nastao je kao pretpostavljanje i izvođenje trećeg političkog puta u odnosu na hladnoratovsku blokovsku podelu sveta. Pokret nesvrstanih nastao je i kao efekat dekolonizacije afričkih, azijskih i južnoameričkih društava. Nove države Trećeg sveta — Afrika, Azija i Južna Amerika — svoj su razvoj videle u različitim varijantama socijalističke ili ni-kapitalističke-ni-socijalističke reorganizacije tradicionalne i postkolonijalne društavenosti, koja se nije poklapala sa evropskim konceptima „organskog” povezivanja društva, nacije i države. Nesvrstavanje je bilo povezano s konceptima i praksama antiimperializma i otpora zapadnim i istočnim političkim, ekonomskim i kulturalnim hegemonijama. Pokret nesvrstanih se zalagao za ostvarivanje bitne i odlučujuće uloge Ujedinjenih nacija kao nadnacionalne i nadržavne organizacije čijim radom je trebalo razviti multipolarnu globalnu demokratiju naspram zapadnog imperijalizma i istočnog internacionalizma. Susret državnika budućeg Pokreta nesvrstanih odigrao se u jugoslovenskoj misiji u Njujorku za vreme održavanja XV zasedanja Generalne skupštine Ujedinjenih nacija septembra 1960. Tada su se susreli Džavaharlal Nehru, Gamal Abdel Naser, Josip Broz Tito, politički lider Gane Kwame Nkrumah i predsednik Indonezije Sukarno. Oformljeno je jezgro država nesvrstanog pokreta: Jugoslavija, Gana, Gvineja, Etiopija, Indija, Indonezija, Mali, Sudan i Egipat. Prva konferencija Pokreta

<sup>36</sup> Sreto Bošnjak (ed.), *Mića Popović — slike i crteži*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1979; Mića Popović, Heinz Klunker, *Mića Popović*, Jugoslovenska revija, Beograd, 1989.

<sup>37</sup> Ranko Petković, *Nesvrstanost i Jugoslavija na pragu XXI veka*, Školska knjiga, Zagreb, 1989.

nesvrstanih održana je u Beogradu od 1. do 6. septembra 1961.<sup>38</sup> Konferenciji su prisustvovali predstavnici 25 država.

U Beogradu je osnovan Muzej afričke umetnosti 1977. godine. Inicijalnu kolekciju muzeja sakupio je diplomata dr Zdravko Pečar sa suprugom Vedom. Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja *Josip Broz Tito* u Titogradu, odnosno u Podgorici, osnovana je 1981. godine.<sup>39</sup>

### 3. SOCIJALISTIČKI MODERNIZAM I TRADICIJA MODERNE

U državama i kulturama Istočne Evrope, a neka netipični primer bude slučaj socijalističke Jugoslavije<sup>40</sup>, ukazuje se na nekoliko suštinski paradoksalnih procesa u pozicioniranju odnosa socijalističkog realizma i zapadnog kapitalističkog ili liberalnog modernizma.

Socijalistički realizam se kao dominantna umetnost u državama realnog socijalizma zasniva na: (1) pseudoklasicističkoj, romantičarskoj i akademskoj figurativnoj ikonografiji devetnaestog veka, koja se uobličuje u tipičnu ikonografiju socijalizma; (2) zamislama realizma kao umetnosti likovne i političke sinteze; (3) monumentalnom (herojskom, uzvišenom) prikazivanju događaja, situacija i aktera novog društva; (4) dijalektičkoj metodi istinitog i istorijski konkretnog prikazivanja realnosti (teorija odraza) u njenom revolucionarnom razvoju; (5) optimalnoj projekciji kao praksi umetničkog projektovanja moguće i potencijalne stvarnosti novog društva (Đerđ Lukač /Görgy Lukács/); (5) ostvarivanju pedagoške funkcije umetnosti u društvu, prikazivanjem primere-nim širokim narodnim masama. Po Karelu Tajgeu (Karel Teige), teoretičari socijalističkog realizma određuju i postuliraju realizam kao tačno prikazivanje i tumačenje zanimljivih, pre svega socijalno značajnih i tipičnih realnosti, kao davanje vrednosti i politički svrhovitog sadržaja. Ti značajni sadržaji moraju biti prezentovani u opšterazumljivom obliku podređenom sadržaju, da bi publici preneli misli umetnika i njegovu emocionalnu angažovanost, tehnikom kojom se svedoči o umetnikovoj veštini. Realistička slika mora biti rečita i verna prirodi i stvarnosti, kako svojim sadržajem i temom, tako i formom. Socijalistički realizam

<sup>38</sup> Emil Piršl (ed.), *Nesvrstani*, Spektar, Zagreb, 1977.

<sup>39</sup> Milan Marović (ed.), *Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja Josip Broz Tito*, Titograd, 1989.

<sup>40</sup> Miodrag B. Protić (ed.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980.



trebalo je da: (1) postigne visok stepen unutrašnjeg saglasja između kritičkog realizma i revolucionarnog romantizma (Maksim Gorki); (2) bude proleterski po sadržaju i nacionalan po formi (Staljin); (3) ostvari subjektivni odraz objektivne stvarnosti (Pavlov); (4) pretvori umetnike u inženjere ljudskih duša (Staljin). Zamisao umetnika kao *inženjera ljudskih duša* uobličena je u levim avangardama. Tretjakov je pisao da je umetnost proces proizvodnje i potrošnje emocionalno angažovanih dela, a umetnički stvaralac mora postati psihoinženjer i psihonstruktor. Umetnost nije samo ogledalo koje odražava istorijsku klasnu borbu, nego je i oružje te borbe.

Socijalistički realizam je posle Drugog svetskog rata bio identifikovan kao produžetak kritičkog socijalnog realizma između dva svetska rata, zapravo, kao pobednička tendencija u odnosu na vladajući, grubo govoreći, umereni buržoaski modernizam, elitistički zapadno orijentisani modernizam avangarde i posebne nacionalne tendencije u umetnosti u svakoj od jugoslovenskih kultura. Ali socijalistički realizam se doživljavao i kao uvezena pojava, svakako iz SSSR-a, koja sa pobedom socijalističke revolucije dobija političko-utilitarnu i normativno-regulativnu funkciju u sprovođenju kulturalne i obrazovne politike u novom socijalističkom društvu. Socijalistički realizam je, akademizovan i kanonizovan, kao retorička utilitarna praksa koja se na diskurzivnom planu mora birokratski držati izjašnjavanja u ime realizma (revolucije, klasne borbe i identiteta radnog naroda), ali se na planu konkretnog slikarskog ili skulptorskog oblikovanja može postupno modifikovati unošenjem formalnih rešenja istorijskog ili aktuelnog modernizma. S prekidom političkih i kulturalnih veza sa SSSR-om i razvojem socijalističkog samoupravljanja postupno se modifikovao socijalistički realizam u modernističku umetnost. Socijalistički realizam se u konkretnom istorijskom prostoru druge Jugoslavije ukazao kao dinamična i poetičko-estetskim modifikacijama otvorena pojava, koja je menjala svoje figure (načine izražavanja i oblikovanja), a čuvala i održavala regulativne narativne i simboličke funkcije u kulturi. Ovim se pokazalo da jedna politička i ideološka platforma može da raspolaže različitim ideosferama, odnosno, načinima saopštavanja svog identiteta i svojih zahteva.

Modernistička umetnost je u socijalističkoj Jugoslaviji nastajala iz više različitih izvora.

Socijalistički modernizam je nastajao prevladavnjem socijalističkog realizma<sup>41</sup> kao nametnutog „stvaralačkog obrasca” u ime aktuelne visokomodernistički i likovno univerzalistički orijentisane umetnosti koja je shvaćena kao izraz poletnog i naprednog razvoja otvorenog samoupravnog socijalističkog društva naspram konzervativnog i zatvorenog realsocijalističkog društva. Takav pristup se pokazao u praksama nekih zastupnika predratnog modernizma, ali i aktera socijalističkog realizma tokom i neposredno po Dugom svetskom ratu. Reč je o umetnicima koji su krenuli ka rekonstrukcijama „estetskog” ili „liberalnog” modernizma u kasnim četrdesetim i pedesetim godinama: Petar Lubarda<sup>42</sup>, Ivan Tabaković<sup>43</sup>, Milo Milunović<sup>44</sup>, Milan Konjović<sup>45</sup>, Zora Petrović<sup>46</sup>, Mihailo S. Petrov<sup>47</sup> i dr. Treba napomenuti i temeljni uticaj koji je ostvario na srpsku skulpturu socijalističkog modernizma, pored Tome Rosandića i britanskog skulptora Henrija Mura, srpski umetnik iz Hrvatske — Vojin Bakić<sup>48</sup>. Atmosferu obnove modernizma karakterisale su promene u nastavi na Akadmiji likovnih umetnosti, na primer, u slikarskoj klasi Ivana Tabakovića i skulptorskoj klasi Tome Rosandića<sup>49</sup>. Petar Lubarda<sup>50</sup> i Ivan Tabaković su, po Ješi Denegriju, napravi-

<sup>41</sup> Videti, na primer, katalog izložbe Savez likovnih umetnika FNJR — *Izložba saveza likovnih umetnika FNR Jugoslavije*, Ljubljana, 1949.

<sup>42</sup> Petar Ćuković (ed.), *Petar Lubarda 1907–2007 / Između slike prirode i prirode slike*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje i Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2007.

<sup>43</sup> Miodrag B. Protić (ed.), *Ivan Tabaković / Retrospektivna izložba 1914–1976*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1977; Lidija Merenik, *Ivan Tabaković*, Galerija Matice srpske, Novi Sad, 2004.

<sup>44</sup> Ivana Simeonović Čelić (ed.), *Milo Milunović*, Galerija SANU, Beograd, 1997.

<sup>45</sup> Katarina Ambrozić (ed.), *Milan Konjović*, Galerija Milan Konjović, Sombor, 1966.

<sup>46</sup> Dragoslav Đorđević (ed.), *Zora Petrović 1894–1962 / Retrospektivna izložba slika*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1978; Olivera Janković (ed.), *Zora Petrović — Umetnost kao život*, SANU, Beograd, 1995.

<sup>47</sup> Šesta samostalna izložba slikarskih i grafičkih radova Mih. S. Petrova, Umetnički paviljon, Beograd, 1952.

<sup>48</sup> Milan Prelog, *Vojin Bakić*, Naprijed, Zagreb, 1958; i Ana Bakić & What, How and for Whom / WHW (eds.), *Vojin Bakić*, Palais Thinnfeld, Graz, 4.06–24.08. 2008.

<sup>49</sup> Jasna Marković, *Majstorska radionica Tome Rosandića*, Muzej grada Beograda, Beograd, 1985.

<sup>50</sup> Dragoslav Đorđević (ed.), *Petar Lubarda / Retrospektivna izložba slika 1927–1967*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.

li ključni obrt u svom radu i označili novi duh modernizma u kasnim četrdesetim i ranim pedesetim godinama.

Istoričar umetnosti Ješa Denegri je iskoristio ovu kontroverznu i kontradiktornu polemiku oko specifične pojave socijalističkog estetizma da izvede problem ponovnog nastajanja ili pojavljivanja modernizma u uslovima realnog samoupravnog socijalizma unutar druge polovine pedesetih godina u Srbiji. On je u tekstu „Inside or Outside *Socialist Modernism?* Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970”, veoma oprezno i aproksimativno, uveo dva pojma „socijalistički modernizam”. Denegri je pojam „socijalistički modernizam” pretpostavio kao uslov moderne umetnosti u socijalističkim uslovima:

Sigurno je da su političke prilike u kojima se odvijala istorija ‘druge Jugoslavije’ i njen jedinstveni politički status, koji je u jednoj anegdoti duhovito označen kao ‘klackanje na ogradi između Istoka i Zapada’, imao znatnog udela u zasnivanju i profilisanju specifičnog ‘sistema umetnosti’ koji je funkcionisao, kako izvan rigidnih ideoloških pritisa koji su postojali u zemljama realsocijalizma tako i izvan pogodnosti ali i zahteva umetničkog tržišta kakvo postoji u zemljama liberalnog kapitalizma.<sup>51</sup>

Izvesno je da se ne bi pokrenuli ni novi kulturni i umetnički procesi da nije došlo do generalne promene političkog kursa, niti bi relativno brzo i za svega nekoliko godina znatno izmenili situaciju na umetničkoj sceni i u skladu s tim preobrazili celu umetničku klimu. Ali ta izmena ipak nije obavljena jedino iz političkih razloga i interesa, prema Denegriju, nego je u tome presudnu ulogu imala sama umetnička produkcija, koja je ubrzo ispunila prostor scene drugačijim sadržajima i izražajnim *jezicima*:

A ta umetnička produkcija u duhu je pojava, poetika, trendova, koncepata i ideologije globalnog posleratnog modernizma pedesetih i šezdesetih godina za koju se, tu produkciju, može utvrditi još i to da zbog specifičnosti tadašnjih jugoslovenskih društvenih, političkih i kulturnih prilika predstavlja verziju ‘socijalističkog modernizma’ koji se kao takav javio zapravo jedino u tadašnjoj Jugoslaviji i stoga čini jedinstvenu

---

<sup>51</sup> Ješa Denegri, „Inside or Outside *Socialist Modernism?* Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970”, iz: Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds.), *Impossible Histories — Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003, str. 172.

formaciju nastalu na ukrštanju svojstava istočnog i zapadnog kulturnog i umetničkog modela. Postepeno će doći pak do znatne prevage drugog (dakle zapadnog) od pomenutih modela, što je posledica uspostavljanja dovoljno tesnih veza ali i nikada potpune integracije jugoslovenskog umetničkog prostora i njegove specifične formacije „socijalističkog modernizma” unutar korpusa posleratnog zapadnog modernizma, ili, tačnije rečeno, unutar korpusa posleratnih zapadnoevropskih modernizama.

U uspostavljanju umetničkog sistema ‘socijalističkog modernizma’ znatnu ulogu je odigrala logistička podrška kulturno-političkih institucija koje su posredovale prilikom gostovanja izložbi inostrane umetnosti u Jugoslaviji posle 1950. godine, kao i povodom uzvratnih nastupa jugoslovenskih selekcija na međunarodnoj umetničkoj sceni. (..) Kada se ima u vidu sa kakvom su razrađenom političkom strategijom organizovane u pedesetim godinama brojne vrlo prestižne i kvalitetne prezentacije moderne američke umetnosti u zemljama zapadne Evrope, onda proizlazi da je u taj sklop bila uključena i Jugoslavija kao američka ne samo kulturna nego i politička interesna sfera sa sasvim određenim ciljevima i efektima. Ne treba, naime, posebno naglašavati da su svi ovi pomenuti (i brojni drugi manje spektakularni) događaji iz programa međunarodne kulturne razmene vršili dubinske i površinske uticaje na izražajna usmerenja jugoslovenskih umetnika, što je uz ostale razloge znatno doprinelo preorijentaciji ukupnog profila savremene jugoslovenske umetnosti od odbačenog socijalističkog realizma ka na tim bitno izmenjenim osnovama ustoličenog fenomena ‘socijalističkog modernizma’. (..) Sve to i još mnogo drugih činilaca dovelo je do postepene izgradnje i učvršćivanja složenog i specifičnog sistema umetnosti druge Jugoslavije, sistema gotovo u celini organizaciono zasnovanog, materijalno zavisnog i ideološki nadziranog od strane institucija političke vlasti, ali — što svakako valja priznati — i dovoljno fleksibilnog da se u njemu većina aktivnih umetnika oseća slobodno, učestvuje dobrovoljno što više i što bolje može, dakle s punim ubeđenjem sudeluje u podizanju i osavremenjavanju kulture sopstvene sredine u prvim posleratnim godinama i decenijama zahvaćenim optimističkim elanom obnove sveukupnog pa tako i umetničkog života.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Ješa Denegri, „Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970”, iz: Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds.), *Impossible Histories — Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003, str. 173–175.

Ovaj složeni politički, društveni, kulturni i umetnički proces vodio je ka jednom novom tipu umetničkog rada, različitog od socijalističkog realizma, buržoaskog realizma i umerenog ili visokog modernizma između dva svetska rata. Reč je o promenama koje su bile istovremeno ponovo otkriće i razvoj autonomije umetnosti u uslovima centralizovane vlasti i njene kulturne politike. Socijalistički modernizam — kao veoma opšta odrednica — uključivao je veoma različite pojave, od varijanti socijalističkog realizma, socijalističkog estetizma, modernog akademizma, intimizma, visokog prozapadnog modernizma (lirska apstrakcija, enformel, akciono slikarstvo), do umereno modernističkih praksi koje su nastajale sintezama zapadnih modernizama i nacionalnih ili revolucionarnih simbolizacija identiteta unutar socijalističke Jugoslavije.

## LITERATURA

- [1] *XXe siècle XXIV*, no. 19, Paris, 1962.
- [2] *50 Ans D'Art Moderne / Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, Palais International Des Beaux-Arts, Bruxelles, 17. april — 21. juli 1958.
- [3] Katarina Ambrozić (ed.), *Milan Konjović*, Galerija Milan Konjović, Sombor, 1966.
- [4] *Art & Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, 11. T. J. Clark, *Image of the People / Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988.
- [5] Ana Bakić & What, How and for Whom / WHW (eds.), *Vojin Bakić*, Palais Thinnfeld, Graz, 4. 6 – 24. 8. 2008.
- [6] Stephanie Barron (ed.), *Degenerate Art — The Fate of the Avantgarde in Nazi Germany (Entartete Kunst. Das Schicksal Der Avantgarde im Nazi — Deutschland)*, LACMA Los Angeles, Deutsch Historisches Museum, Hirmer Verlag, München, 1991.
- [7] Stephanie Barron (ed.), *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1997.
- [8] Stephanie Barron (ed.), *Art of Two Germanys Cold War Cultures*, LACMA Los Angeles, Abrams, New York, 2009.
- [9] David Batchelor, Briony Fer, Paul Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism — Art Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.
- [10] Jacques Bidet, *Opća teorija moderne*, Disput, Zagreb, 2008.
- [11] Sreto Bošnjak (ed.), *Mića Popović — slike i crteži*, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 1979.
- [12] T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, London, 1985.
- [13] *Cold War Confrontations — US Exhibitions and Their Role in the Cultural Cold War*, Lars Müller Publishers, 2008.

- [14] Jonathan Crary, *Suspensions of Perception — Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
- [15] David Crowley, Jane Pavitt (eds.), *Cold War / Modern Design 1945–1970*, Victoria and Albert Museum Publishing, London, 2008.
- [16] Petar Ćuković (ed.), *Petar Lubarda 1907–2007 / Između slike prirode i prirode slike*, Narodni muzej Crne Gore Cetinje i Muzej savremene umetnosti Beograd, 2007.
- [17] Vladimir Dedijer, *Izgnubljena bitka J. V. Staljina*, Rad, Beograd, 1978.
- [18] Ješa Denegri (ed.), *Clement Greenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.
- [19] *Depius 45 — L'art de notre temps II*, La Connaissance S. A. Bruxelles, 1972.
- [20] *Depius 45 — L'art de notre temps III*, La Connaissance S. A. Bruxelles, 1972.
- [21] Johanna Drucker, *Theorizing Modernism — Visual Art and Critical Tradition*, Columbia University Press, New York, 1994.
- [22] Dragoslav Đorđević (ed.), *Petar Lubarda / Retrospektivna izložba slika 1927–1967*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
- [23] Dragoslav Đorđević (ed.), *Zora Petrović 1894–1962 / Retrospektivna izložba slika*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1978.
- [24] Dragoljub Đurović, *Svet o samoupravljanju*, Eksport pres, Beograd, 1980.
- [25] Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1990.
- [26] Jasna Galjer, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Horetzky, Zagreb, 2009.
- [27] Klement Grinberg, „Modernističko slikarstvo”, 3 + 4 br. a, Beograd, 1978.
- [28] Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992.
- [29] Jürgen Habermas, „Modernost — jedan necelovit projekt”, iz *Umetnost i progres — zbornik*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988, str. 28–37.
- [30] Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.
- [31] G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1974.
- [32] Olivera Janković (ed.), *Zora Petrović — Umetnost kao život*, SANU, Beograd, 1995.
- [33] Edvard Kardelj, *Ekonomski i politički odnosi u samoupravnom socijalističkom društvu: (referat na Drugom kongresu samoupravljača Jugoslavije)*, Radnička štampa, Beograd, 1971.
- [34] Ljiljana Kolečnik (ed.), *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011–2012.
- [35] Scott Lash, *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana, 1993.
- [36] Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.
- [37] John Lukacs, *A History of the Cold War*, Anchor Books / Doubleday & Company, INC, Garden City NJ, 1962.
- [38] Jasna Marković, *Majstorska radionica Tome Rosandića*, Muzej grada Beograda, Beograd, 1985.
- [39] Milan Marović (ed.), *Galerija umjetnosti nesvrstanih zemalja Josip Broz Tito*, Titograd, 1989.
- [40] Karl Marx, *Kapital*, Kosmos, Beograd, 1933.
- [41] Lidija Merenik, *Ivan Tabaković*, Galerija Matice srpske, Novi Sad, 2004.

- [42] Ranko Petković, *Nesvrstanost i Jugoslavija na pragu XXI veka, Školska knjiga*, Zagreb, 1989.
- [43] Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta / Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.
- [44] Emil Piršl (ed.), *Nesvrstani*, Spektar, Zagreb, 1977.
- [45] Mića Popović, Heinz Klunker, *Mića Popović*, Jugoslovenska Revija, Beograd, 1989.
- [46] *Posle 45 — Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.
- [47] Milan Prelog, *Vojin Bakić*, Naprijed, Zagreb, 1958.
- [48] Miodrag B. Protić (ed.), *Ivan Tabaković / Retrospektivna izložba 1914–1976*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1977.
- [49] Miodrag B. Protić (ed.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980.
- [50] Radovan Radonjić, *Sukob KPJ s Kominternom i društveni razvoj Jugoslavije: (1948–1950)*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb, 1978.
- [51] *Savez likovnih umetnika FNRJ — Izložba saveza likovnih umetnika FNR Jugoslavije*, Ljubljana, 1949.
- [52] Ivana Simeonović Čelić (ed.), *Milo Milunović*, Galerija SANU, Beograd, 1997.
- [53] Bratislav Stojanović, Uroš Martinović, *Beograd 1945–1975 / Urbanizam Arhitektura*, NIRO Tehnička knjiga, Beograd, 1978.
- [54] *Šesta samostalna izložba slikarskih i grafičkih radova Mih. S. Petrova*, Umetnički paviljon, Beograd, 1952.
- [55] Darko Šimičić (ed.), *Mladen Stilinović — Eksploatacija mrtvih 1984–1989*, Edicija Šimičić, Zagreb, 1989.
- [56] Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds.), *Impossible Histories — Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
- [57] Miško Šuvaković (ed.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek — drugi tom: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion Art, Beograd, 2012.
- [58] Miško Šuvaković, „Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma — slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991”, *Sarajevske sveske* br. 51, Sarajevo, 2017, onlajn izdanje.
- [59] Alain Touraine, *Kritika Modernosti*, NIZ Politička kultura, Zagreb, 2007.
- [60] Simona Vidmar (ed.), *Heroes We Love. Ideology, Identity and Socialist Art in New Europe*, Umetnostna galerija, Maribor, 2017.
- [61] Slavoj Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizo*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1984.
- [62] Slavoj Žižek, *In defense of Lost Causes*, Verso, London, 2008.

Miodrag ŠUVAKOVIĆ

## FUNCTION AND CONTRA-FUNCTION: SOCIALIST MODERNISM\*

*Summary*

In the synthetic study *Function and contra-function: socialist modernism* I will discuss characteristic antagonisms and contradictions of the modernism in the Cold war world. My aim is to point out that the concept of the modernism is not integral and homogenous conception, i. e. paradigm, but the open field of politicization of artistic praxis within the divided world. Socialist realism was identified after the Second world war as the prolongation of critical socialist realism between two world wars, in fact, as the winning tendency in terms of the ruling moderated bourgeois modernism, elitist Western oriented modernism, avanguardie and special national tendencies in art in each of the Yugoslav cultures. However, socialist realism was experienced also as an imported occurrence, certainly from USSR, gaining with the victory of socialist revolution political-utilitarian and normative-regulatory function in conducting the cultural and educational policy in a new socialist society. Socialist modernism was formed by overcoming the socialist realism as imposed "creation pattern" in the name of current highly-modernist and visually universally oriented art, which is understood as an expression of rapid and advanced development of the open self-governing socialist society versus conservative and closed real-socialist society.

*Key Words:* antagonisms, Cold war, Yugoslavia, modernism, socialist modernism, socialist realism

---

\* In working on this synthetic study I consulted previously published research: in Miško Šuvaković (ed.), *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek — second volume: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*, Orion Art, Belgrade, 2012; Miško Šuvaković "Art and politics", from Simon Vidmar (ed.), *Heroes we love: Ideology, Identity and Socialist Art in New Europe*, Umetnostna galerija Maribor, 2017, 16.37; Miško Šuvaković, „Kulturalna politika i moderna umetnost od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma — slučaj socijalističke Jugoslavije 1945–1991”, *Sarajevske sveske* no. 51, Sarajevo, 2017, online edition.