
JEŠA DENEGRİ

BIJENALE U VENECIJI I JUGOSLOVENSKA MODERNA UMETNOST*

Izložba i publikacija *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895—1988*, što ih je za Galeriju suvremene umjetnosti iz Zagreba pripremio Želimir Košćević, prvi put na jednom mestu pružaju podatke o jugoslovenskim učešćima na ovoj važnoj međunarodnoj smotri. A razmotre li se samo podaci o učešćima od 1950. do danas, upoznaćemo elemente kulturne politike zemlje u posleratnom periodu u oblasti likovnih umetnosti. Kada se kaže kulturne politike, ne misli se reći da je u tome razdoblju i u ovoj oblasti bila sprovedena sistematska kulturna politika; uostalom, u jugoslovenskoj zajednici — u kojoj se prepliću, čak i suprotstavljaju mnogi interesi — neka unapred zadata kulturna politika nije bila moguća, a kao takva možda ni potrebna. Jedino što se moglo i što se stvarno desilo bila su brojna jugoslovenska učešća zavisno od okolnosti svakog konkretnog slučaja, svakog izbora i svake odluke, a ipak sagledani u celini i retrospektivno u rasponu od skoro četiri decenije ta učestvovanja nude vrlo zanimljivi „vremeplov” u koji su upleteni različiti pojedinačni doprinosi, profili mnogih umetnika, kao i interesi i kriterijumi mnogih organizatora jugoslovenskog učešća na venecijanskoj izložbi.

*) Prilog je stigao u redakciju tokom poslednje četvrtine 1988.

Da bi se razabralo šta znači i u kakvom se kontekstu odvijalo učešće jugoslovenskih umetnika na venecijanskoj izložbi, valja najpre nešto sasvim ukratko reći o istorijatu i osobinama *Bijenala*. Osnovan je još krajem prošlog veka kao jedna u nizu tada čestih međunarodnih izložbi na kojima su predstavljana dostignuća građanskog društva u usponu. U skladu s vladajućim ukusom epohe, *Bijenale* će u početnom periodu svoga delovanja (do prvog svetskog rata) biti „tipični salon umetničke retrogarde”, kakvim ga opisuju istoričari Rici i Di Martino u studiji *Storia della Biennale 1895—1982*. Tek od 1920, dakle sa znatnim zakašnjenjem, biće na *Bijenalu* izlagana dela klasika moderne umetnosti Van Goga, Sezana, Gogena, Degaa, Tuluz-Lotreka, Seraa i drugih, mada valja priznati da je naročito dvadesetih godina *Bijenale* imao i svojih svetlih trenutaka, jedan od kojih je učešće vodećih predstavnika avangarde (Maljevič, Rodčenko i dr.) u sovjetskom paviljonu 1924. Za vreme fašizma *Bijenale* je bio službena umetnička manifestacija režima, s određenom tolerancijom prema modernoj umetnosti, što se zahvaljuje činjenici da italijanski fašizam nikada nije bio, poput nemačkog nacional-socijalizma, netrpeljiv prema zastupnicima modernih umetničkih shvatanja. Štaviše, na *Bijenalu* su između 1924—36. redovno izlagali predstavnici druge generacije futurista u ambivalentnoj ulozi „oficijelne avangarde”. Ulaskom u drugi svetski rat završava se prvo razdoblje u istoriji *Bijenala*. Uporedo s reorganizacijom celokupnog društvenog i kulturnog života u posleratnoj Italiji *Bijenale* se obnavlja 1948, trajući uz znatne perturbacije ali ipak neprekidno sve do danas.

Posleratni *Bijenale* biće znatno bliži maticama umetničkih zbivanja; uostalom, tada više ne postoji raskol između „oficijelne” i „avangardne” umetnosti, mnoge se umetničke inovacije brzo i lako prihvataju, pa će u skladu s time i *Bijenale* postati jednim od poprišta promocije i valorizacije aktuelnih umetničkih pojava. No baveći se naročito između 1950—60 — kako u paviljonima pojedinih zemalja tako i u međunarodnim izložbama u centralnom paviljonu — istorijskim retrospektivama umetnika i pokreta iz prve polovine veka, doprinoseći konsolidovanju slike o celini moderne umetnosti u njenom vremenskom i problemskom kontinuitetu. Od 1960. počinje sve vidljivije uplitanje *Bijenala* u aktuelne umetničke tokove (što je te godine bilo obeleženo nagradama predstavnicima enformela i lirske apstrakcije Fotrijeu, Hartungu i Vedovi), a 1964, kada je velika premija pripala američkom umetniku Robertu Raušenbergu, *Bijenale* će se naći u središtu rivaliteta Amerika—Evropa za primat u umetničkom svetu (i na umetničkom tržištu). Protivodgovor evropske umetnosti uslediće 1966. i

1968. kada naspram prethodnoj ofanzivi neodade i pop-arta sledi ofanziva kinetičke umetnosti i op-arta (s nagradama Le Parku, Šeferu i B. Rajli). No upravo 1968. usred talasa kontestacije u celoj Evropi *Bijenale* će se zateći osporavan s raznih strana, posebno zbog upliva ideologije i umetničkog tržišta na zbivanja i nagrade prethodnih godina; biće ozbiljno uzdrman u svojoj dotadašnjoj organizacionoj strukturi i u toj prelomnoj situaciji završiće prvi i započeti drugi dvadesetogodišnji period u svojoj posleratnoj istoriji.

Posle 1970. *Bijenale* je dugo tražio neki novi kurs. Uticaji italijanskih političkih partija na izbore rukovodećih organa *Bijenala* uslovljavali su česte promene na mestima direktora i generalnog sekretara odseka za vizuelne umetnosti, a ovi su opet okupljali oko sebe uvek druge timove saradnika. Ukinute su kompromitovane nagrade, uvedene su problemske izložbe u centralnom paviljonu (*Istraživanje i projektovanje, Umetnost ambijenta, Umetnost-priroda, Umetnost u ogledalu, Umetnost-nauka*, da pomenemo najvažnije) uz učešće niza kritičara iz Italije i inostranstva (Apolonio, Malov, Zeman, Čelant, Hulten, Aman, Mena, Bonito Oliva, Komptom, Kunz, Kler, Kalvezi, Švarc i drugi). U skladu s idejama o demokratizaciji kulture. *Bijenale* se želeo približiti samom stanovništvu Venecije, trajati tokom cele godine, izići izvan tradicionalnih paviljona na Đardinima. Valja zabeležiti i dve izrazito politizovane izložbe: kultura otpora u Frankovoj Španiji (1976) i kultura disidenata u Sovjetskom Savezu (1977). No posle desetak godina kritički duh '68. koji je doveo do reformi *Bijenala* sve je više slabio, menjale su se prilike i u samoj umetnosti (*Bijenale* 1980. podstiče pojavu transavangarde, *Bijenale* 1984. pojavu anahronista ili slikara memorije) i nakon niza unutrašnjih i spoljašnjih potresa *Bijenale* se ponovo vraća svojim ranijim i proverenim formulama. Ali uprkos svega opstaje kao jedna značajna međunarodna priredba, redovno sastajalište ljudi iz sveta umetnosti, manifestacija o kojoj — bez obzira na mnoge kvalitetnije i selektivnije — ipak nije moguće ne voditi računa.

Na prvom posleratnom *Bijenalu* 1948. Jugoslavija ne učestvuje; Košćević navodi neprovereni podatak da je to zbog toga što još od 1946. traje turneja izložbe *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX i XX veka* po zemljama „narodnih demokratija”. No teško da je upravo to odlučujući razlog, jer su mnoga druga dela ipak bila na raspolaganju. Pre će biti da je reč o prećutnom bojkotu jedne kulturne manifestacije na „dekadentnom Zapadu”; jer, šta se u odgovornim umetničkim krugovima u Jugoslaviji tada mislilo o *Bijenalu* svedoči osvrt jed-

nog od retkih posetilaca venecijanske izložbe Grge Gamulina. U njegovom tekstu *Retrospektive s XXIV Bijennala* u glasilu Saveza likovnih umetnika *Umetnost*, 1, 1949, slika ove izložbe (na kojoj su između ostalih izlagali francuski impresionisti, nemački ekspresionisti, Pikaso, Brak, Kle, Kokoška, Henri Mur, dela iz kolekcije Pegi Gugenhajm, mladi italijanski umetnici iz grupe *Fronte Nuovo delle Arti* i drugi) toliko je negativna da bi mu na tonu i ocenama pozavideo i sâm Zdanov. No uprkos toj krajnje crnoj slici *Bijenala* nadležni forumi odlučili su da se sledećom prilikom i Jugoslavija nađe među zemljama-učesnicama. Godine 1950. beže se prvo posleratno učešće Jugoslavije na *Bijenalu*, s ekipom umetnika u kojoj su bili B. Ilić, Mujezinović, Lubarda, G. A. Kos, Augustinčić, Kršinić, Radauš, Bakić i Angeli Radovani, s komesarom Petrom Šegedinom. Iz sastava ekipe i dokumentacije o eksponatima razabire se sledeće: dominiraju autori i dela u duhu socijalističkog realizma, uz delimična odstupanja, najpre kada je reč o slikaru Kosu i tada mladim vajarima Bakiću i Radovaniju. No da ni ovakva jugoslovenska selekcija ni na Zapadu nije ipak bila bez konteksta moglo se zapaziti u italijanskom paviljonu, u čijem su jednom krilu izlagali neorealisti Gutuzo, Picinato i Zigaina, usled čega je Bijenale 1950. bio u jednom delu italijanske kritike nazvan „Bijenale realizma“.

Teško je danas ući u trag svemu što se u odgovornim umetničkim (i političkim) krugovima u Jugoslaviji dešavalo neposredno nakon učestvovanja na Bijenalu 1950, no na sledećem, 1952, dolazi do značajne, moglo bi se reći dalekosežne promene. Pod komesarom, koji je ovoga puta bio slikar, Marinom Tartaljom, Jugoslaviju u Veneciji te godine predstavljaju Vidović, Gvozdenović, Motika, Stupica, Milosavljević, Z. Kalin, Palavičini i Stijović, skoro odreda umetnici koji su tek nešto ranije bili ili mogli da budu u svojim sredinama proglašeni „formalistima“. Sudeći po imenima autora moglo bi se pretpostaviti da ovaj izbor predstavlja lični ukus i kriterijum komesara; ako je tako. Tartalja nije bio „tehničko lice“, neko ko provodi u delo odluku i volju foruma, nego — po svemu sudeći — odgovorni pojedinac, osoba od umetničkog) renomea i poverenja. Ukoliko su te pretpostavke tačne, prisustvo Jugoslavije na Bijenalu 1952. ima mesto važnog datuma u liberalizaciji kulturne politike u području predstavljanja jugoslovenske umetnosti u inostranstvu, a za preciznu ocenu ovog slučaja valjalo bi proveriti retke još uvek žive svedoke ili — ukoliko postoje — arhivske dokumente.

Još nekoliko podataka o Bijenalu 1952. zavrđuje pažnju. Primetno je da jugoslovenska kritika donosi o ovoj izložbi relativno brojne pri-

kaze, naspram Lj. Babića i Gamulina, javljaju se mlađi kritičari Putar, Vera Sinobad, A. Čelebonović i drugi, a posebno je indikativan osvrt Koste Angelija Radovanija koji prilikom dodele ravnopravnih nagrada skulptorima tako različitih profila kao što su Marino Marini i Aleksander Kalder piše u *Krugovima* tekst Marini ili Kalder. Tu se Radovani zalaže za ujedno prisustvo obojice — jednog izrazito vezanog za tradiciju, drugog izrazitog inovatora — ali na vrednosnoj ravni podjednako relevantnih. Radovanijev tekst, argumentovan i tolerantan, jedan je od prvih primera gde se iskustvo valorizacije s međunarodne umetničke scene, konkretno s Bijenala 1952, želi preporučiti domaćoj sredini u kojoj u tome trenutku još uvek vladaju mnoge ideološke predrasude i dogmatski otpori slobodnim ispoljavanjima međusobno različitih umetničkih raspoloženja.

Od sredine pedesetih godina ukupna liberalizacija umetničkog života u Jugoslaviji definitivno je izborena, a to ima posledice i na jugoslovenske bijenalske nastupe. Težnja za što boljim i ažurnijim predstavljanjem na međunarodnoj umetničkoj pozornici osnovni je kriterijum kojim komesari formiraju svoje izlagačke selektivne interese i obzire prema zahtevima „republičkih ključeva”. Bez obzira kako se danas gledalo na svaku od selekcija, u deceniji 1954—64. prisustvo Jugoslavije na *Bijenalu* postaje sve приметnije, o čemu svedoči i podatak da su četiri umetnika (Mihelić 1954, M. B. Protić 1956, Bernik 1962, Ružić 1964) dobili u tom periodu razne nagrade međunarodnih žirija. I italijanska i međunarodna kritika zapažaju pojedine jugoslovenske izlagače (posebno Olgu Jevrić 1958). No valja ipak primetiti da su jugoslovenska učešća umnogome po strani od zbivanja što se odigravaju u maticama *Bijenala* gde dominiraju interesi velikih umetničkih sredina i moćnog galerijsko-tržišnog sistema koji u znatnoj meri utiču na promociju novih ličnosti i pravaca na savremenoj umetničkoj sceni. Otuda su za većinu jugoslovenskih autora bijenalska učešća više značila za učvršćenje statusa u sopstvenoj sredini nego što su im — naravno uz izuzetke — doprinosili stvarnom proboju u međunarodne umetničke krugove. U sličnoj atmosferi protiče i jugoslovensko učešće na *Bijenalu* nakon krize iz 1968. i tokom njegove konsolidacije u poslednje dve decenije. Svaka selekcija u periodu 1970—80. imala je svoje osobine i svoja opravdanja, više ili manje uklopala se u tematske intencije *Bijenala* ili u tada aktuelne umetničke prilike, a do promene u koncepcijskoj i organizacionoj politici jugoslovenskih nastupa na *Bijenalu* doći se tek otkako je izborena mogućnost predstavljanja samo jednog umetnika (Bućan 1984, Bernik 1988), umesto ranijih selekcija od tri do sedam autora, kada

su i neki vredni umetnici teško dolazili do punog izražaja.

Upravo to nameće pitanje da li su svi umetnički potencijali bili optimalno iskorišćeni, da li se prilikom jugoslovenskih učešća na *Bijenalu* moglo postići i više od ostvarenog. Lako je danas, iz tolike vremenske udaljenosti iznositi primedbe no neka ipak bude dopušteno da se neke od njih kažu, više kao dileme nego kao prekori pojedinim osobama i njihovim rešenjima. Tako se čini da je 1954, umesto panorame grafike i sitne plastike, moguće bilo nastupiti s Lubardom koji je godinu ranije s ciklusom svojih vrhunskih slika stekao međunarodnu reputaciju potvrđenu nagradom u Sao Paolu 1953. S još više smelosti u izboru mogla je 1954. biti i šansa za grupu EXAT-51 koja je prethodnih godina nastupala s programom „sinteze” apstraktne umetnosti i arhitekture. Iako su čak u više navrata bili zastupljeni na *Bijenalu*, neki značajni umetnici poput Bakića, Stupice i Pregelja nisu, zapravo, dobili priliku detaljnijeg i pravovremenog predstavljanja. A neki drugi vredni umetnici (Ivančić, na primer) nikada se nisu ni našli u sastavima jugoslovenskih selekcija. Početkom šezdesetih godina Zagreb je organizaciono i radno središte međunarodnog pokreta Nove tendencije, sa jakim udelom domaćih autora, no od toga nema ni traga u jugoslovenskim bijenalskim selekcijama, a kada su se ipak pojedinci iz ovog kruga umetnika (Rihter 1972, Knifer 1976) našli u našem paviljonu, biće to s relativnim zakašnjenjem koje će donekle umanjiti učinak njihovih izlaganja. Kada je početkom sedamdesetih godina bila aktuelna u međunarodnim razmerama, grupa OHO je očito previše radikalna za predstavljanje u nacionalnom sastavu kao Družina u Šempasu. Marina Abramović će se čak u tri navrata (1976, 1980, 1984) naći u tematskim međunarodnim izložbama *Bijenala*, ali nikada u selekciji svoje zemlje. A kada je na *Bijenalu* došlo do promocija novog ekspresionizma (1980) i anahronizma (1984) otvorila se prilika nastupima Sedera, odnosno Kulmera. Moglo bi se navoditi još niz primera, zavisno od ličnih uvida i preferencija. Ali kažimo na kraju ovih primedbi još samo da se u ulozi komesara nisu stigli okušati izvrsni poznavaoči međunarodnih umetničkih prilika kritičari Vera Horvat Pintarić i Matko Meštrović, možda i zbog toga što je ova uloga od 1960. dalje (s jednim izuzetkom) redovno bila poveravana muzejsko-galerijskim stručnjacima.

Za promociju jugoslovenske umetnosti u sastavu *Bijenala*, dakle izvan granica nacionalnog paviljona gde izbori učesnika zavise od domaćih odluka i kriterijuma, od posebne važnosti bilo je učešće na međunarodnim izložbama u centralnom paviljonu ili u drugim prostorima

Venecije. Tim pre što su se na tim izložbama često odigravala bitna zbivanja na *Bijenalu*, uz valorizaciju međunarodne kritike i s posledicama po stvarnu reputaciju u svetu savremene umetnosti. Odmah treba reći da je, na žalost, prisustvo jugoslovenskih autora na tim priredbama bilo relativno retko i pošto ih nema mnogo valja ih redom navesti: 1968: *Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture*: Bernik, Jagoda Buić, Džamonja, Stupica; 1969. *Manifesto d'arte*: Arsovski, Kristl, Picelj; 1970. *Ricerca e progettazione*: Jemec, Rihter, Z. Radović, Srnc; 1971. *Aspetti della grafica europea*: Bernik, Debenjak, Jemec, Šutej, Veličković; 1972. *Grafica d'oggi*: Bernik, Čelić, Debenjak, Juraj Dobrović, Jemec, Murtić, Nevjestić, Picelj, Šutej; 1972. *Grafica sperimentale per la stampa*: Bućan, Brumen, Mašić; 1976. *Attualità internazionali 1972—76*: Marina Abramović, 1980. *Arte negli anni Settanta*: Marina Abramović; *Aperto 82*: Braco Dimitrijević; 1984. *Arte Ambiente Scena*: Marina Abramović; *Aperto 86*: De Stil Marković i Vesna Bulajić i *Aperto 86*: Duba Sambolec. Retki su bili i jugoslovenski kritičari koji su uzimali učešća u radu međunarodnih foruma *Bijenala*: 1971. Zoran Kržišnik na izložbi *Aspetti della grafica europea* i 1986. Biljana Tomić na *Aperto 86*. Kao posebno priznanje valja shvatiti poziv Galeriji suvremene umjetnosti iz Zagreba da na izložbi *Arte d'oggi nei musei 1964*, predstavi izbor domaćih i inostranih autora iz svoje kolekcije, u susedstvu s nizom vodećih evropskih muzejskih i galerijskih institucija. I to bi, prema podacima kojima raspolažemo, bilo sve. Mada su to odreda dostignuća i te kako vredna uvažavanja, svest da ih je manje nego što bi jugoslovenski autori zavredili govori o relativnoj izolovanosti jugoslovenske umetničke sredine od matica međunarodnih zbivanja, a tome su razlozi različiti i mnogobrojni. Između ostalih, u činjenici da u Jugoslaviji umetnost ne funkcioniše unutar istih kanala kao na Zapadu gde važnu ulogu ima umetničko tržište, razlozi su u ceni koja se plaća poziciji Jugoslavije u političkim i kulturnim podelama savremenog sveta, itd., što znači da su posredi pretežno izvanumetnički razlozi mada posledice ove situacije najčešće snose umetnici među kojima niz po svojoj vrednosti zaslužuju međunarodni status viši od onoga što ga trenutno poseduje.

Bijenale je ne samo umetnicima nego i jugoslovenskoj kritici pružao priliku suočavanja s međunarodnim umetničkim zbivanjima, a blizina Venecije, raznolikost i atraktivnost brojnih povoda o kojima se moglo pisati olako i bez dovoljno kompetencija uslovili su da je jugoslovenska kritika vrlo učestalo i s najrazličitijih pozicija komentarisala i vrednovala venecijansku priredbu. Dok je pri tome manjina kritičara (u čemu je između 1956—68. prednjačila Vera

Hrvat Pintarić) detaljno zalazila u koncepcijske i organizacione pretpostavke *Bijenala* i upuštala se u problemsko tumačenje značaja pojava što ih je *Bijenale* predstavljao i promovisao, dobra većina upravo je nad *Bijenalom* oštrila svoja kritičarska pera ostavivši o njemu mnoštvo krajnje nepovoljnih, negativnih, upravo ignorantnih osvrta, bez pravog uvida i pokrića. Valja, međutim, imati na umu da su mnoge od tih ocena bile pre namenjene domaćem umetničkom poprištu nego organizatorima *Bijenala*, do kojih uostalom nisu ni stizale. Ali i ta indirektna polemičnost, što se otkriva među osvrtima jugoslovenske kritike na venecijansku priredbu, jedan je od dokaza da je ta priredba za jugoslovenske umetničke prilike bila vrlo važan povod odmeravanja, upoređivanja, jednom rečju postojanja u svetu savremene umetnosti. Izvesno je stoga da će podaci o učestvovanjima jugoslovenskih umetnika na *Bijenalu* u Veneciji posle 1950, njihovi doprinosi izlaganjem u nacionalnom i u međunarodnom paviljonu, izbori pojedinih komesara i odjeci kritike ponuditi pregršt dokumenata od posebnog značaja za buduću istoriju umetnosti, ali i šire od toga, za buduću istoriju kulture i istoriju kulturne politike u Jugoslaviji u posleratnom razdoblju.

