
BOJANA PEJIĆ

CENTAR BOBUR I IZLOŽBA PARIZ - MOSKVA 1900-1930.

Centar za kulturu i umetnost Žorž Pompidu (Centre d'art et de culture Georges Pompidou) u Parizu, popularno nazvan Centar Bobur (Centre Beaubourg) po trgu na kome se nalazi, nedavno je ušao u četvrtu godinu svog postojanja. Francuski predsednik Pompidu je 1969. godine doneo odluku o osnivanju jednog velikog kulturnog centra, i posle dve godine raspisan je međunarodni konkurs za arhitektonsko rešenje objekta. Na konkursu su pobedili Englez Ričard Rodžers (R. Rogers) i Italijan Renco Piano (R. Piano). Po njihovim projektima je sagrađena velelepna zgrada koja je za javnost otvorena krajem januara 1977. Poštujući jedan u suštini marloovski pristup kulturi, ovaj centar pokušava da zadovolji dvostruku funkciju: s jedne strane on je mesto gde se čuva umetnost prošlosti (kraj prošlog i umetnost XX stoleća), a sa druge, on je prostor u kome se svakodnevno prati kreativni trenutak našeg vremena, i to na svim područjima kreativnog izražavanja — vizuelne umetnosti, arhitektura, dizajn, književnost, film, pozorište, muzika, i novi oblici umetničkog izražavanja — performans, video, i dr. U okviru Centra deluje nekoliko institucija: Javna biblioteka (Bibliothèque Publique Information), Centar za industrijsko stvaranje (Centre de Création Industrielle), Institut za muzička istraživanja (IRCAM — Institut de Recherche Acoustique/Musique), ogranak Francuske kinoteke (Cinémathèque française) i Nacionalni muzej moderne umetnosti (Musée National d'Art Moderne). Poslednji sprat ove kuće rezervisan je

za velike međunarodne manifestacije ili veće retrospektive likovnih umetnika. Pored ovoga, u Centru Bobur postoji čitav niz galerija, ateljea, sala za predavanja ili video i filmske projekcije. Programi koji se ovde spremaju, kada je to moguće, šalju se po čitavoj Francuskoj, a programi u samom Centru se odvijaju svakodnevno, i dešava se da ih ponekad ima i preko sto u jednom danu. Ovako velika aktivnost Centra Bobur neosporno govori o značaju koji on ima za francusku sredinu, a u slučaju nekih većih projekata, može se uočiti i njegova uloga u svetskoj kulturi.

Centar je krenuo sa ambicioznim programom i još ambicioznijim idejama, i danas, posle trogodišnjeg rada, moguće je sagledati profil njegovog delovanja, uvideti koliko su pristalice njegove koncepcije bile u pravu ali i koliko su se ostvarile sumnje u ispravnost njegove kulturne akcije. Pre svega, treba reći da je poduhvat Francuza zasnovan na ideji „animacije kulture”. Po rečima prvog Predsednika Centra, Zana Millieja (J. Millier) „Bobur pokušava da provocira novu vrstu senzibiliteta” i to radi na „čitljiv, razumljiv, didaktičan i otvoren način”. U velikom delu programa Centra to se dosledno sprovodi, ali to se ne bi moglo reći za celokupan program. Posle tri godine od otvaranja, potvrdile su se neke rezerve koje su iskazali oni koji nisu verovali u dobronamernost deklaracija Boburovog programa. Ova mišljenja su se javila još pre otvaranja samog Centra, ali neka od njih, sada su potkrepljena podacima iz već održanih programa.

Osnovna primedba koja se može izreći na rad Centra Bobur je kritika njegovog osnovnog koncepta. Ova je kuća naime, jedan od (mnogih) postojećih pokušaja *centralizacije kulture*. To je očigledno iz površnog uvida u budžet (godišnji troškovi za opstanak i programe Bobura kreću se u visini od 30 miliona dolara¹⁾, što je, po nekim statistikama, trećina sredstava koja se godišnje troše u Francuskoj za kulturu, pa je očigledno da je u takvoj organizaciji kulturnog života francuska provincija vidno zanemarena. Međutim, ovakvo smišljeno ulaganje u jedan centar, uslovilo je koncepciju rada Bobura koja je zasnovana na svesnoj (i jasnoj) nameri francuskih „animatora kulture” da reinkarniraju položaj Pariza kao bastiona evropske i svetske (dakle, ne samo francuske) kulture i umetnosti. Ova tendencija se najbolje može sagledati ako se izvrši analiza velikih međunarodnih manifestacija koje Bobur organizuje. One, pored svog istorijskog značaja (koji se ne može osporiti) po-

¹⁾ C. Friday Paul, „Beaubourg, A Magnificent Toy”, *Art News*, vol. 78 Jan, 1978.

kazuju upravo „francusko viđenje” istorije i sadašnjosti, koje bi trebalo da Pariz predstavi kao mesto u kome je umetnička kreacija uvek nailazila na plodno područje i razumevanje (što je u određenom istorijskom periodu bio slučaj), ali sam akt organizovanja, „animiranja kulture” se jasno ocrtava kao težnja da se Pariz predstavi kao mesto žive kreacije, „ovde i sada”, što je veoma diskutabilno i proizvoljno zaključivanje.

Veliki projekti — Pariz: Njujork, Berlin, Moskva

Centar Bobur je tokom prošle godine završio svoj prvi program velikih izložbi najavljen prilikom njegovog otvaranja: dve značajne retrospektive — Marsela Dišana (održane 1977) i Kazimira Maljeviča (1978) i međunarodne „koprodukcije” *Pariz—Njujork* (maj—septembar 1977), *Pariz—Berlin* (juli—novembra 1978) i konačno, *Pariz—Moskva 1900—1930* (maj—novembar 1979). Organizovanje tri poslednja projekta upravo ilustruje francusku nacionalističku težnju koja je realizovana pomoću internacionalnih instrumenata. Nepravедno bi bilo negirati svaki značaj ovih manifestacija, i proglašavati ih „vežbama u nacionalnoj gimnastici”, kako se ponekad čini. Ove su izložbe trenutak za procenu i proveravanje umetničkih vrednosti bliže prošlosti i pokušaj kritičkog osvrta na umetnost prve tri četvrtine našeg stoleća. To je prilika da se široka publika informiše o tim vrednostima. Upravo zbog toga je izuzetno važna koncepcija tih projekata, koja bi trebalo da poseduje objektivnost u pristupu.

Sve tri izložbe su organizovane, bar na deklarativnom planu, sa težnjom da se komparativnim metodom pruži uvid u različite kulture, i da se, uz poštovanje i toleranciju, predstavi međusobni odnos različitih sredina. Na tim izložbama je, ipak, prisutna pomenuta nacionalna motivacija Francuza da vide Pariz kao centar sveta umetnosti, jer se, po mišljenjima mnogih, sva moderna umetnost „prelamala” baš ovde. Ako bi ovakav zaključak bio relevantan za neke trenutke istorije, on za sadašnjost svakako nije. Dok za umetnost bliske prošlosti može biti važan nacionalni momenat (poreklo umetnika, sredina) pri čemu se mogu pratiti „nacionalne” karakteristike, a onda i odnosi različitih kulturnih sredina (Moskva, Berlin, Njujork, Pariz), u savremenim tokovima umetnosti nacionalna pripadnost je potpuno irelevantan podatak. Ako danas jedna velika institucija kulture kakav je Bobur, u sklopu svog koncepta savremenog delovanja, prihvati jedan model pristupa pojavama koji je strogo nacionalno obojen, onda postaje jasno da ona nije u stanju da sagleda stvarni tok zbiva-

nja u savremenoj umetnosti, kritici ili teoriji. Umetnost poslednjih decenija je *decentralizovana*, što se može lako uočiti na izložbama savremene umetnosti kao što su *DOKUMENTA* u Kaselu, ili *Pariski bijenale mladih umetnika*, koji su davno odustali od nacionalnih selekcija. Isto tako, Venecijanski bijenale koji je zadržao svoje paviljone, jasno pokazuje da je umetnost danas prevazišla nacionalno jer se posle razgledanja paviljona upravo kristališe ideja o određenom umetniku, ili tendenciji u umetnosti, a ne o dominantnosti usko nacionalnih selekcija. Na tim izložbama je uočljivo da su veliki umetnički centri činjenica od marginalnog značaja za umetnikov *rad* (bavljenje umetnošću), ali, i to se mora reći, ne i za tržište umetnosti. Prihvatanje nacionalnosti kao *metoda* u Centru Pompidu, dakle, pokazuje se kao nedovoljno shvatanje savremenosti.

Pored ovoga, „slučaj Bobur” je simptom situacije (na svetskom planu) u kojoj su umetnost i kultura *ilustracija* prestiža vlasti. Koncentracija kulturne (ali ne samo kulturne) moći znači i koncentraciju materijalnih sredstava, pa se zanesenjačka vizija o „dobro vođenoj kulturnoj politici” razbija i pretvara u sliku u kojoj politika, koncentracijom subvencija, koncentriše kulturna dobra i informacije, da bi mogla lakše da ih kontroliše. Izuzetno osetljivo pitanje prestiža u slučaju Bobura je bilo jasno i pre otvaranja kada su njegovi saradnici u izjavama za štampu i intervjuima otvoreno govorili da je zamišljeno da Bobur bude pandan velikim umetničkim centrima u Sjedinjenim Državama.

Imajući u vidu pomenutu spregu umetnosti i politike, treba reći i da se organizovanje velikih kulturnih manifestacija, kao što su izložbe *Pariz—Njujork*, *Pariz—Berlin* i *Pariz—Moskva*, odvija na visokom međudržavnom nivou (što je i logično), i tu se često, što je opet još logičnije, ispoljavaju faktori koji francuske organizatore primoravaju na kompromisna rešenja, jer u takvoj raspodeli organizacije „faktor umetnosti” nije dominantan, već pojedinačni interesi dve sredine. U tom slučaju je neophodno zadovoljiti interese a ne prezentirati umetnost, iz čega sledi da informacija koja se pruža (izložba) ne može da odgovara realnoj slici umetnosti koja je predstavlja.

Sve tri izložbe imale su za cilj da istorijski i kritički pristupe umetničkim strujanjima našeg veka i da komparativnim metodom pridu razvoju (kulturno i istorijski) različitih sredina, da rasvetle njihove kontakte, ukažu na eventualne integracije, razmene umetnika. Sve tri izložbe, pored bazičnog likovnog materijala, obuhvatale su manje izložbe, koncerte, pozorišne predstave,

filmske i video projekcije, preglede književnosti; pravile „rez” u vremenu i prostoru. Ovaj triptih izložbi, međutim, nije uspeo da prevlada poznati dorivalovski „paricentrizam” i sve tri, manje više, zastupaju tezu o slobodi umetničkog stvaralaštva koju je jedino bilo moguće u potpunosti sprovesti u Parizu, kome je „istorija išla na ruku”.²⁾

Izložba *Pariz—Njujork* razmatrala je veze francuske i američke umetnosti, razmene ideja i kontakte umetnika u periodu 1905—1965. Ova retrospektiva jednog velikog toka umetnosti ovog stoleća obuhvatala je detaljno sve faze odnosa dve sredine, uticaj francuske umetnosti na američku (prve decenije veka) i američke na francusku (peta i šesta decenija), uz obradu događaja iz svake sredine posebno, preciznu sliku o važnim izložbama, privatnim kolekcijama umetničkih dela.³⁾ Ova izložba je organizovana upravo u trenutku kada je u likovnoj kritici postalo (ponovo) aktuelno pitanje odnosa Starog i Novog kontinenta⁴⁾ i ona je neosporno doprinela ozbiljnijem tumačenju odnosa američke i francuske umetnosti, ne padajući u grešku da arbitrira u jednom ili drugom pravcu. Obiman katalog i izuzetna postavka doprineli su kompletnijoj rekonstrukciji zbivanja.

Pariz—Berlin 1900—1933. je putem paralela i kontradikcija pokazala odnose dve sredine, i po obimu je bila prva velika izložba nemačke umetnosti posle rata. Značaj ove manilestacije je i u činjenici što je organizovana u sredini koja nije, kroz istoriju, pokazivala preveliko interesovanje za zbivanje u nemačkoj umetnosti. Ovo je bila prilika da se, ipak, ispravi ta greška i da se realno sagledaju vrednosti u nemačkoj i francuskoj umetnosti i možda uoče neki novi momenti. Izložbi su upućene neke zamerke, ali njena kritičnost i otvorenost prema pitanju odnosa umetnosti i politike je bila izuzetno dobra, a obuhvatala je ogroman dokumentarni materijal, — manifeste i izjave umetnika, fotografije, filmove, što sve omogućuje da se prodre u stvar-

²⁾ B. Dorival, *Pariska škola*, izdanje „Jugoslavija”, Beograd, str. 16. Dorival je, naime, svestan da je Pariz imao „čistu” sreću. Iz istorije je poznato da je ovaj grad privlačio umetnike ne samo da bi uživali u Luvru. Na pitanje francuskih novinara zašto je iz Nemačke došao u Pariz, režiser Bili Vilder odgovara: „To nije bila moja, već Hitlerova ideja”.

³⁾ Vid. prikaz, J. Denegri, *Umetnost* br. 56, Beograd, 1977.

⁴⁾ A. B. Oliva, *Europa/America. Le due avanguardie diverse*, ed. Deco Fress, 1976; William Rubin—Mercedin Pleynet, *Paris—New York, situation dans l'art*, ed. Chêne, Paris 1978.

nost zbivanja na umetničkom planu prve tri decenije, imajući u vidu i činjenicu „godine 1933”.⁵⁾

Pariz—Moskva: koncepcija

Izložba je otvorena posle trogodišnjih pregovora i priprema. Organizovali su je Ministarstvo za kulturu i muzeje Sovjetskog Saveza i Centar Žorž Pompidu. Materijal potiče iz četrdeset i tri sovjetske ustanove kulture (muzeji, biblioteke, instituti i privatne zbirke), a, pored Francuske, još dvanaest zemalja je pozajmilo umetničke radove, tako da je na ovoj izložbi prikazano 2 500 eksponata i dokumenata. Zastupljene su sledeće oblasti (i za svaku postoji po jedan francuski i jedan sovjetski komesar, koji je istovremeno i autor teksta u katalogu izložbe): plastične umetnosti (slikarstvo, skulptura), primenjene umetnosti, arhitektura i urbanizam, umetnost revolucionarne propagande, plakat, pozorište i balet, muzika i fotografija. Pored izloženog materijala, izložbu prate filmske i video projekcije koje se odnose na umetnički ili istorijski trenutak, organizuju se koncerti (retrospektiva Skrjabina i panorama savremenih umetničkih tendencija u SSSR-u), otvorene su izložbe „Sovjetski plakat 1925—30.” i „Rusi u Parizu 1919—1939”. U pariskim knjižarama u vreme održavanja izložbe se mogu naći knjige i studije vezane za rusku umetnost, književnost, arhitekturu, a čitavi brojevi nekih časopisa su posvećeni ovoj problematici. Izložba je provocirala jedan kolokvijum organizovan, odmah po otvaranju u Boburu, na Sorboni, na kome su učestvovali uglavnom levo orijentisani intelektualci, pod nazivom *Kultura i snaga komunista*, a koji je bio veoma kritički raspoložen prema retrospektivi u Boburu.⁶⁾

Veliko interesovanje koje je u francuskoj javnosti izazvala ova izložba, veće nego za prethodne dve, vezano je više za fenomene ruske /sovjetske umetnosti, nego za sagledavanje kulturnog dijaloga ruske i francuske sredine. To je svakako posledica činjenice, kojoj je u Parizu dat veliki publicitet, da je veliki broj umetničkih dela po prvi put predstavljen stranoj publici, i to posle četrdeset godina ležanja u depoima sovjetskih muzeja. Ovaj elemenat *je trebalo* da bude pokazatelj određenog „otvaranja” sovjetske kulturne politike prema savremenoj umetnosti.

⁵⁾ Vid. prikaz, D. Simić-Lazar, *Umetnost* br. 67, Beograd 1979.

⁶⁾ Autorizovana izlaganja učesnika kolokvija objavljene u „Culture et pouvoir communiste, l'autre face de „Paris—Moscou”, Sorbonne 5 et 6 juin 1979, *Recherches*, no. 39, Paris, octobre 1979.

Cilj organizatora je, po rečima jednog od sovjetskih komesara, Poljevoja, da ovom izložbom „ujedine dokumente i mnogobrojna dela različitih žanrova, da ih sistematizuje u cilju da stvore jednu *realnu sliku* (podvukla B. P.) razvoja umetnosti prvih tridesetih godina XX veka, i da pruže uvid u opšte i pojedinačno u umetnosti i kulturi dve zemlje” i „pokažu *objektivnu viziju* (podvukla B. P.) istorije umetnosti tih zemalja”, jednostavno da „restauriše umetnički dijalog Istoka i Zapada”.⁷⁾

Međutim, da bi se mogao rekonstruisati dijalog, neophodno je prethodno poznavati umetnički identitet svake sredine pojedinačno (poreklo i kontinuitet ideja u plastičkim umetnostima, ili drugim oblicima stvaralaštva) jer je samo tako moguće shvatiti njihov dijalog.

U takvoj situaciji, izložba *Pariz—Moskva* je trebalo da zadovolji dve funkcije: da predstavi dve umetnosti (i kulture) i da razradi njihove veze. Međutim, u samom polazištu je bilo jasno da poznavanje francuske umetnosti nije stvar koja bi trebalo da brine jer se o toj umetnosti dovoljno zna, a tokom dve prethodne izložbe za to se pružila prilika, ali isto tako je odmah bilo jasno da poznavanje ruske/sovjetske umetnosti (kada je u pitanju poznavanje originalnih dela) nije čak ni do danas realizovano u dovoljnoj meri. Zbog toga je bila izuzetno važna koncepcija organizatora (od kojih se sa pravom mnogo očekivalo) upravo u slučaju selekcije ruske/sovjetske umetnosti i rekonstrukcija stvarnih umetničkih zbivanja na tom terenu.

Ova izložba je očekivana sa velikim nadama da će osvetliti neke etape razvoja „umetnosti Istoka” koje do sada nisu dovoljno poznate, mada su do sada izašle studije o toj umetnosti širom sveta, bilo u knjigama⁸⁾ ili časopisima⁹⁾. Ruska umetnost je naročito u šestoj deceniji bila predmet kritičkih ili teorijskih pristupa stručnjaka. Poslednje dve decenije tek počinje da se uviđa pravi značaj koje je ruska/sovjetska umetnost

⁷⁾ Katalog izložbe *Paris—Moscou*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, str. 10.

⁸⁾ C. Gray, *The Russian Experiment: Russian Art 1862—1922*, ed. T & H, London, 1962; T. Andersen, *Moderne Russische Kunst 1910—1925*, Copenhagen, 1967; J. E. Bowlt, *Russian Formalism*, 20th Century Studies, no. 78, Centerbery, 1972; J. E. Bowlt, *Russian Art 1875—1975*, New York, 1976; R. Williams, *Artists in Revolution 1905—1925*, ed. Indiana Univ. Press, Bloomington, 1977.

⁹⁾ *L'arte moderna*, br. 44, 48, 1967; *Cimaise* br. 85—86, 1968; *Art and Artists* br. 61, 1971; *WH101* br. 7—8, 1972; Kod nas je o ovoj problematici publikovao studije dr Lazar Trifunović, *Izraz*, Sarajevo, br. 5 i 11, 1957, i *Umetnost* br. 13, Beograd, 1968.

imala u istoriji umetnosti XX veka, koji je po mnogim autorima ključni momenat za razumevanje plastičnog senzibiliteta naše epohe. Isto tako, neosporno je da ruska avangardna umetnost može da posluži i za bolje razumevanje savremenih tokova u umetnosti poslednje decenije¹⁰⁾. Pored pisanih materijala, izložbe ruske/sovjetske umetnosti su još jedna mogućnost da se informiše o zbivanjima u umetničkim krugovima¹¹⁾, ali i pored svega, ne bi se moglo reći da posedujemo sintetičnost događaja u Rusiji, naročito posle 1917. godine.

Od jedne velike međunarodne manifestacije očekivalo se mnogo, možda i zbog činjenice da je poznat stav sovjetskih stručnjaka prema nerealističkim tendencijama u umetnosti, i možda se očekivalo čak da su se „merila vremena” vremenom modifikovala, to više što su sovjetski organizatori na konferenciji za štampu organizovanoj povodom ove izložbe izjavili da će se ista izložba otvoriti u Moskvi za sovjetsku publiku za vreme Olimpijade 1980.

Pokušaćemo ovde, koristeći se primerima iz izloženog vizuelnog materijala (izuzimajući šire prikaze dobro obrađene arhitekture i urbanizma, i fotografije koja je sasvim marginalno i usko zastupljena), da pokažemo koliko je izložba *Pariz—Moskva* pružila realnu sliku dve umetnosti tokom tri decenije, trudeći se da ostanemo na graničnoj liniji dijaloga dve sredine.

Kulturni i umetnički susret Francuske i Rusije začet je još pre početka ovog veka, i, prema napomeni organizatora, 1900. treba shvatiti više kao simboličan termin koji obeležava početak novog doba nego kao tačan trenutak kada su stvorene prve veze. Postavka izložbe realizovana je tako da poštuje hronologiju pojava i zbivanja, mada hronologija nije bila ideja-vodilja organizatora. Materijal je raspoređen tako da se godina Revolucije pojavljuje kao centralni da-

¹⁰⁾ 1922: *Izložba ruske umetnosti*, Berlin, organizacija Narkompros, realizacija Erenburg i Lisicki; 1925: *Međunarodna izložba dekorativnih i primenjenih umetnosti*, Pariz; 1929: *Savremena umetnost sovjetske Rusije*, Njujork; 1959: (prva zvanična retrospektiva sovjetske umetnosti posle rata), Diseldorf; 1962: *Dve decenije eksperimenta u ruskoj umetnosti 1902—1922*, Grosvenor Gallery, London; 1967/68: *Ruska umetnost od Skita do naših dana*, Grand Palais, Pariz; 1968: *Pregled ruske umetnosti 1900—1925*; 1971: *Ruska avangarda*, Muzej moderne umetnosti grada Pariza; 1971: *Umetnost u revoluciji: sovjetska umetnost i dizajn od 1917*, organizacija Art Council, Hayward Gallery, London (predgovor i koncepcija C. Gray); 1974: *Od ravni ka prostoru: Rusija 1916—1924*, Galerie Gmuzvnska, Diseldorf; 1977: *Rusko i sovjetsko slikarstvo*, Metropolitan Museum, Njujork; 1977: *Rusko slikarstvo 1890—1917*, Frankfurt na Majni; 1978: *Revolucionarna avangarda 1912—1930*, MOMA, Njujork.

¹¹⁾ Vid. I. Subotić, *Umetnost* br. 13, Beograd, 1968.

tum, što je neosporno i sa stanovišta društvenih zbivanja i organizacije kulturnog života u Rusiji a istovremeno ovo je granica koja je važna za kulturne veze sovjetske države sa stranim sredinama, znači i sa Francuskom.

Likovni materijal je organizovan u tri velike celine: *umetničke avangarde 1905—1917*. (razvoj plastičkih umetnosti — slikarstvo i skulptura, primenjene umetnosti i arhitektura; pravi kontakti i početak kulturnog dijaloga sa Francuskom kada se primaju prvi uticaji i kasnije oformljuje autonomija likovnih jezika); period vezan za događaje oko i *neposredno posle 1917*. (procvat formi umetničkog izražavanja koje su neposredno vezane za izmenu načina života — agitprop, plakat, primenjene umetnosti, a zatim pozorište, film i fotografija); i konačno *period 1920—1930*. (nastavak istraživanja na likovnom području koja u formalnom smislu vode do redukcije predmeta u umetničkom delu, s jedne strane, a sa druge, obnova realističkih tendencija u umetnosti; razvoj arhitekture i urbanizma; slabi dodiri sa stranim sredinama).

Dijalog

Umetnička klima u Rusiji na samom početku veka obeležena je interesovanjem za nacionalni izraz u umetnosti koje karakteriše ideologiju slikara *Peredvižnjika*. Mihail Vrubelj, pripadnik ove grupe, a slikar koji „otvara” izložbu *Pariz—Moskva*, razlikuje se od ostalih članova po interesovanju za mitološki motiv. On je umetnik koji u rusko slikarstvo inauguriše duh secesije, koja i u ostalim delovima Evrope poprima sve odlike internacionalnog stila. Vrubelj će postati uzor prvoj generaciji ruske likovne Moderne okupljenoj u grupi *Svet umetnosti*. Grupa odbacuje reformatorske afinitete *Peredvižnjika*, otvorena je prema evropskim strujanjima i nacionalni i realistički izraz u umetnosti smatra beznačajnim za moderni izraz. Grupa izdaje časopis *Svet umetnosti* u kome članovi (Bakst, Benua, Vrubelj, Somov, Đagiljev) „obrazuju publiku i slikare”, a inspirisani su idejama minhenske secesije, francuskog simbolizma i *Art nouveau-a*. Prilozi u ovom časopisu odigrali su veliku ulogu u upoznavanju ruskih umetnika sa francuskom i nemačkom umetnošću, ali i upoznavanju tih sredina sa ruskom prošlošću i kulturom. Đagiljev će u Parizu (1909—12) organizovati gostovanje Ruskog baleta i izložbe ruske umetnosti, što je doprinelo da se francuska sredina zainteresuje za umetnička zbivanja na istočnoj strani kontinenta.

Po mišljenju Kamile Grej (C. Gray), 1904. godina označava otvorenije orijentisanje ruskih

umetnika prema Parizu, i tada uticaj Minhena počinje da bleedi. Ovoj situaciji su doprineli i veliki privatni kolekcionari Sergej Ščukin, koji poseduje zbirku od 221 slike, a među njima celokupnu francusku avangardu (Pikaso, Matis, Mone, Renoar, Sezan, Gogen, Deren), i, nešto umereniji Ivan Morozov (poseduje Vlamenka, Bonara, Vijara, Majola, Pikasa, Sinjaka). Na poziv Ščukina 1911. u Moskvu dolazi Matis, čija su platna „Igra” i „Muzika” u Ščukinovoj zbirci.

Poznavanju francuskog slikarstva doprinosi i grupa *Plava ruža* (osnovana 1906). Njeni članovi (Kuznjecov, Sarjan, Petrov-Votkin, Larionov i Gončarova) suprotstavljaju se koncepcijama grupe *Svet umetnosti* i njihovoj „istorijskoj papazjaniji” raznih umetničkih stilova. Onu ulogu koju je za prvu generaciju slikara odigrao Vrubelj, za ovu drugu će odigrati slikar Borisov-Musatov. Grupa izdaje časopis *Zlatno runo* (izašlo 197 brojeva) u kome se dosledno objavljuju priloge o francuskoj umetnosti od impresionizma, a časopis ima i francuskog dopisnika Aleksandra Merseroa (A. Mercereau), koji često putuje u Moskvu gde organizuje izložbe savremene francuske umetnosti.

Godine 1910. u Petrogradu, u želji da naruše društveni konformizam, umetnici osnivaju grupu *Karo pub* i traže od Merseroa da koncipira izložbu francuskih kubista i fovista. Na toj izložbi se pored Francuza, po prvi put pojavljuje mlada ruska avangarda: braća Burljuk, Larionov, Gončarova, Kandinski, Popova, Jakulov, a i umetnici koji su pod velikim uticajem Sezanovih motiva: Končalovski, Faljk, Maškov. Kod Gončarove, a i nekih drugih se već oseća veliko interesovanje za rusku narodnu umetnost. Po mišljenju Gončarove ruska umetnost svoju originalnost crpi iz orijentalnog nasleđa, i tako se suprotstavlja „vulgarizirajućem uticaju sa Zapada”. Primitivistički stil Gončarove i Larionova, inspirisan narodnim stvaralaštvom, prvi je znak savlađivanja stranih uticaja, a u ruskoj umetnosti označava početak njene likovne autonomije.

Ovih godina (1908—11) su česta putovanja ruskih umetnika u Pariz; Arhipenko, Lipšic, Zatkan, Šternberg, Šagal, Aljtman se neposredno uključuju u kubizam. U Parizu 1909. godine Ruskinja Marija Vasiljeva osniva „Akademiju Vasiljev” kroz koju prolaze umetnici iz raznih evropskih zemalja. Među mnogim predavanjima treba pomenuti izlaganje Lunačarskog „Mlado francusko slikarstvo” i dva Ležeova iz 1913. i 1914.

U Rusiji se 1912. osniva grupa *Magareći rep* čija aktivnost znači svestan raskid sa uticajima iz Evrope. Ova grupa je često izlagala sa čla-

novima *Plavog jahača*, sa kojima im je zajedničko interesovanje za narodno stvaralaštvo i dečje radove. Pripadnici *Magarećeg repa* — Larionov, Gončarova, Maljević i Tatlin već su formirani kao snažne umetničke individualnosti.

Tokom sledeće dve godine (1912—14) drugi veliki talas ruskih umetnika odlazi u Pariz (Punji, braća Pevzner i Gabo, Jakulov, Tatlin, Eksterova, Udalcova, Boguslavskaja, Filonov). Neki izlažu sa grupom *Section d'or* čiji će članovi Le Fokonije, Glez, Metsenže i Leže predavati ruskim slikarima. Ova druga generacija, međutim, poseduje duboko poznavanje francuskog slikarstva, ali ih njihov radikalizam primorava da prekinu sa uzorima i prošlošću. Prodiranje ruske umetnosti u parisku sredinu kulminira 1912. kada na Salonu nezavisnih učestvuju čak 78 ruskih slikara.

Za rusku umetnost je po mnogo čemu značajna 1913. Tada Marinetti posećuje Moskvu i jasno se uočava razlika između italijanskog i ruskog futurizma. Larionov i Gončarova, posle primitivističkih i kubofuturističkih iskustava osnivaju pokret *rajonizma (lučizma)* koji Majakovski shvata kao „kubističko tumačenje impresionizma”. Tatlin radi svoje prve kontra-reljefe, a Maljević prve suprematističke studije (crteže za futurističku operu). Možda bi ovde trebalo pomenuti i čvrstu vezu između ruske likovne umetnosti i pozorišta koja je uspostavljena još za vreme *Sveta umetnosti*, i koja traje sve do konstruktivizma dvadesetih godina. Iste godine Filonov, pri Savezu omladine, osniva prvu rusku futurističku organizaciju (neke akcije futurističkog tipa su organizovala braća Burljuk još 1908), a Matjušin prevodi najvažnije delove Metsenžeovog „O kubizmu” koje izlazi samo godinu dana posle francuskog izdanja. Maljević na izložbi *0,10* objavljuje Suprematistički manifest koji potpisuju Punji, Boguslavskaja, Kljun, Maljević i Menjkov.

Period do 1917. godine je izuzetno značajan i zbog kulturnih veza. To je vreme intenzivnog umetničkog dijaloga u kome tokom prve decenije veka dominira francuski uticaj, da bi sledeće decenije ruska umetnost stekla potpunu autonomiju u likovnom izrazu. Plastična likovna rešenja koja su predstavljena na izložbi *Pariz — Moskva*, a koja su radili ruski slikari, stoje na visini rešavanja problema do kojih francuski slikari nisu nikada stigli. Ruski su umetnici dijalektički prevladali francuski uticaj, koji je kao i za neke druge umetničke sredine, bio ogroman, ali taj uticaj je u ruskoj umetnosti bio samo polazište za dublje razmatranje formalnih elemenata slike (manje skulp-

ture gde tok razvoja nije tako radikalno). Ras-kidanje sa predmetnim u slici, odbijanje figu-rativnog izraza, usavršavanje konstrukcije oblika i koncentrisanje na unutrašnja svojstva forme su neki od problema koji su interesovali ruske slikare, a način rešavanja, naravno zavisno od svake ličnosti, je na onom stepenu koji Evropa nije do tada poznavala.

Na vest o Revoluciji 1917. mnogi slikari i umet-nici se vraćaju u domovinu (Sternberg, Kan-dinski) ali neki se nastanjuju za stalno u Parizu (Sutin, Arhipenko, Zatkin, Lipšic). U burnim danima Oktobra nastavljaju se istraživanja na području likovnog, ali posle izvršene revolucije, društveni prioritet stiču drugačije forme izra-žavanja (plakat, agitprop, film, pozorište). To je doba kada se manje stvaralo u ateljeu, a više u školi ili na ulici.

Deset dana koji su potresli svet

Period oko i posle 1917. godine značio je veću koncentraciju na rešavanje vitalnih pitanja, i tesna veza sa stranim sredinama se prekida. Nasleđena situacija u zemlji (neprosvećenost, nepismenost), ekonomska pozicija (glad, neraz-vijenost industrije) i politička situacija (strah od kontrarevolucije, građanski rat i rat sa Polj-skom) nisu dozvoljavale veliko angažovanje na toj strani.

U zemlji se, međutim, dešavaju stvari na pod-ručju primenjenih umetnosti koje donekle za-državaju razvojni put započet početkom veka, ali se uporedo razvijaju sasvim novi oblici rada.

Primenjena umetnost u Rusiji je prošla sličan put koji i slikarstvo. Saradnja sa industrijom počinje u vreme *Art nouveau*-a, kao i u osta-lim evropskim zemljama. Za vreme rada grupe *Svet umetnosti* i atmosfere internacionalizma, razvija se ideja o sintezi umetnosti, pa su sce-nografija, kostimografija, upotrebni predmeti i unutrašnja dekoracija bili izuzetno razvijeni. Arhitekta Fedor Šehtelj je radio izvanredne se-cesionističke enterijere, dok je Vrubelj u svoje predmete unosi elemente narodnog stvaralaš-tva. Kubofuturizam utiče na primenjenu umet-nost, a suprematistička rešenja Maljeviča i kon-tra-reljefi Tatljina kompletno menjaju odnos prema predmetu u umetnosti, što se odražava i na upotrebni predmetima. Anatolij Striga-ljov, jedini sovjetski komesar koji se na studio-zan način bavi problematikom sovjetske umet-nosti, smatra da se upotrebni predmeti u periodu pre 1917. mogu okarakterisati kao „kontra-dizajn”, a ne dizajn u uobičajenom smislu reći.

Proklamacija Majakovskog „Umetnost na ulicu“ nalazi prvog tumača upravo u primenjenim umetnostima. Parole Oktobra i prvi pokušaji demokratizacije umetnosti i kulture odvijaju se na ovom području — agitprop, plakat, dostižu onaj nivo „umetnosti za mase“ kakav istorija nije poznavala. Umetnost revolucionarne propagande, pored plakata i parola, predstava agitpropa obuhvatala je i upotrebne predmete, i bila prvi pokušaj u podizanju svesti narodnih masa. Sadržajno, poruke su varirale od onih koje na satiričan način ukazuju na propali režim do onih koje veličaju heroje Revolucije, a dvadesetih propagiraju bolju proizvodnju. Formalno, ove poruke su oblikovane tako da koriste elemente narodne umetnosti, suprematistička ili konstruktivistička rešenja, ili su pak oblikovane veoma tradicionalistički (uglavnom van velikih gradskih centara), i to naročito kada je u pitanju monumentalna plastika (uz izuzetke Tatljina i Rodčenka).

U prvom trenutku, kada materijalno nije bilo moguće realizovati monumentalne zamisli, po celoj zemlji su rasli improvizovani spomenici. Među kasnije realizovanim spomenicima mogu se razlikovati tri tipa: revolucionarne nekropole (spomenici herojima), zatim spomenici koji veličaju univerzalne vrednosti (sloboda, Revolucija) i konačno spomenici ličnostima koje su bile nosioci revolucionarnih ideja u svetskoj i ruskoj prošlosti. Sećajući se ovog perioda, arhitekta Meljnikov kaže: „Da smo tada ostvarili sve što smo bili zamislili (srećom, to nije bilo moguće) onemogućili bismo stvaralaštvo mnogim sledećim generacijama“.

Važniji oblik agitpropa bile su revolucionarne proslave (godišnjica Revolucije, Prvi maj) za koje su scenografiju radili umetnici, a nekada su kreirali i čitave predstave za te prilike (Aljtman, Vesnjin).

Tih godina sve štamparske delatnosti (plakat, oprema knjiga) imaju izuzetan značaj. Osnivaju se škole i ateljei, u proizvodnju se uključuju umetnici (Popova, Lisicki, Šternberg, Rodčenko).

Dva monologa

Godine neposredno po Oktobru znače zatišje na relaciji Pariz—Moskva. Informacije se rede izmenjuju, skoro da ih uopšte nema, osim individualnih kontakata (Erenburg). Prvi intenzivni susreti dešavaju se oko 1924. radi priprema za Međunarodnu izložbu dekorativnih i primenjenih umetnosti koja se održavala 1925. godine u Parizu.

U novoj državi, raskidanje sa tradicijom i obračunavanje sa ukusom sredine, okuplja umetnike i formuliše se kao „levi front umetnosti”. Mnogi od tih umetnika (Maljević, Tatlin, Kandinski, Rozanova, Rodčenko, Brik) u prvim godinama Oktobra obavljaju odgovorne dužnosti u organizovanju kulturnog života, većinom u oblasti obrazovanja, pri Odeljenju za likovne umetnosti (IZO), osnovanom 1918. Ovo odeljenje vodi Šternberg, Umetničku školu u Moskvi (VHUTEMAS — Visoki državni atelje za umetnost i tehniku) vodi Tatlin, a Slobodni petrogradski atelje (SVOMAS) vodi Aljtman u Petrogradu.

Na individualnom planu, u suprematistička istraživanja Maljevića se aktivno uključuju Sjutin, Rozanova i Popova. 1919. Lisicki izlaže svoje „proune”, Rodčenko crno-bele studije, a Maljević na svojoj samostalnoj izložbi iste godine izlaže „Beli kvadrat na beloj osnovi”.

Ruska umetnost (slikarstvo, manje skulptura) tokom prve dve decenije veka prolazi kroz proces koji se može definisati kao kretanje od sadržaja prema formi, ovih ranih dvadesetih godina doživljava suprotan proces — ponovo se okreće sadržaju. Tradicionalističke tendencije u ruskoj umetnosti, kako izložba *Pariz—Moskva* uputno i obilato pokazuje, postojale su sve ovo vreme, i od 1921. sve se jače ispoljavaju. Ponovo se uspostavlja ideologija slikara Peredvižnjika (slikari Brodski, Grekov). Društvo štafelajnih slikara (OST) vraća se konzervativnom likovnom izrazu (Denjeka, Pimenov), ali neznatno modifikovanom u stilu „modernizma”. Grupa *4 umetnosti* vezuje se za probleme „bliske” novom društvu.

U delu izložbe koji se odvija pod nazivom „Realizam dvadesetih godina” od francuskih umetnika zastupljeni su Pikaso, Leže, Modiljani, Delone i drugi. Od sovjetskih Maljević, Pimenov, Faljk, pripadaju tkz. „revolucionarnom realizmu”, koji je i na izložbi veoma široko zastupljen. Pored francuskih slikara koji su odabrani za ovu priliku, mogao bi da se stekne čak utisak da su umetničke tendencije dvadesetih godina isključivo realističke.

Oko 1922. veze sa Evropom se ponovo uspostavljaju. NARKOMPROS (Narodni sekretarijat za prosvetu i kulturu) iste godine organizuje veliku izložbu sovjetske umetnosti u Berlinu, a u Parizu 1925, na Međunarodnoj izložbi dekorativnih umetnosti najzapaženiji je sovjetski paviljon (po projektu arhitekta Meljnikova). Godine 1928. u Moskvi se otvara izložba „Savremeno francusko slikarstvo”.

Sovjetski i francuski arhitekti imaju nešto tešnje veze, jer su im bliske ideje o sintezi umet-

nosti, spajanju nauke i industrije. Najbliže se saraduje sa časopisom *L'Esprit nouveau* i Korbizijeom. On 1928. posećuje Moskvu i predlaže projekat za potpunu reorganizaciju gradskog urbanizma.

Dileme

Koncepcija izložbe *Pariz—Moskva* održane u Centru Bobur provocira dve grupe pitanja: prva se tiče umetničkih i estetičkih problema vezanih za „čistu umetnost”, a druga, odnosa te „čiste umetnosti” i postojeće društvene situacije (*nekad* — period koji izložba obrađuje, i *danas* — vreme održavanja izložbe). Prvi nivo razmišljanja o ovoj manifestaciji — dijalog Pariza i Moskve, razmatranja o identitetu umetnosti dve sredine, uočavanje različitih načina na koji su umetnici i na istoku i na zapadu Evrope prilazili problemima plastičke umetnosti i nivo plastičkih rešenja koje dve sredine nude — dovodi do zaključka da su ruski/sovjetski umetnici u svojoj radikalnosti otišli mnogo dalje od francuskih. Naravno, ovde se ne negira značaj francuske umetnosti (kubizma i fovizma, pre svega), za zbivanja u ruskoj umetnosti, ali ipak likovna „emancipacija” odvela je Ruse na koloseke koji su doveli do izvanrednih rezultata. Ovo slikarstvo potpuno raskida sa predmetom, a tako radikalno odricanje nismo u stanju da nađemo u pariskoj varijanti, ma koliko ona internacionalna bila. Postavci se mogu uputiti i neke zamke iako prezentira skoro sve što se u umetnosti dešavalo tih godina. Pre svega to je nejasna i konfuzna obrada Lisickog, potpuno gubljenje Gončarove kao slikarke (pojavljuje se posle 1917. samo kao autor kostima, mada nastavlja da slika), a Larionov se i dalje prati kao slikar. Izostavljanje Javlenskog, potpuni kaos u nazivima mnogobrojnih sovjetskih udruženja (koji su u katalogu neprevedeni i bez jasnog objašnjenja funkcija), neke nejasnoće u hronologiji, potpuno zanemarivanje pedagoškog rada sovjetskih umetnika. Ipak, na pojavnom planu ova izložba ima svoj logičan početak i kraj. Uostalom, ništa što je umetnost na ovoj smotri nije sporno. Nije sporno šta je izloženo, već kako se tom izloženom pristupilo. Sporan je pristup koji poseduje jasne vanumetničke motivacije.

Ovde se otvara druga grupa pitanja koja se tiče odnosa umetnosti i društvene stvarnosti. Pre svega, treba reći da je ovaj projekat bio zamišljen kao velika izložba Pariz—Berlin—Moskva, čime bi se na daleko bolji način pokazala sintetičnost slike kulturnog pokreta u Evropi prvih decenija stoleća. Od ove koncepcije se odu-

stalo jer se, prvo, učinilo da je ovakav projekat isuviše komplikovano izvesti, a drugo, prema francuskoj štampi, što sovjetski organizatori nisu pristali da se sovjetska umetnost dovodi u bilo kakvu vezu sa nemačkom kulturom nacističkog perioda. Zbog izmene u koncepciji, nastala su dva projekta *Pariz—Berlin* i *Pariz—Moskva*, koji, kako se pokazalo, mogu da egzistiraju samostalno. Međutim, za pravo sagledavanje tokova i uticaja sovjetske umetnosti bilo bi izuzetno značajno pokazati njene tesne veze i sa nemačkom i sa francuskom kulturom, na šta ukazuju i kretanja ruskih umetnika koja su se odvijala na relaciji Moskva—Berlin—Minhen—Vajmar—Pariz.

Dileme u vezi s pristupom organizatora počinju već kod termina 1930. Po rečima Sarabjanova, ova godina je važna sa stanovišta kontakata umetnika, što nije održiva konstatacija jer stvarne veze jenjavaju već 1917, nešto su jače 1925 i 1928, ali sigurno nemaju više onaj intenzitet prožimanja i razmene kao tokom prve dve decenije. Uzimanje ove godine za graničnu postaje još nejasnije ako se uporedo sa održavanjem ove izložbe održava retrospektiva *savremenih* tendencija u sovjetskoj muzici, a istovremeno u Boburu nastupa mlada pozorišna grupa Markarof koja sada deluje u Moskvi. Koliko je 1933. godina u slučaju izložbe *Pariz—Berlin* bila jasna granica (uzrokovana neumetničkim faktorima), u slučaju izložbe *Pariz—Moskva* 1930. se javlja kao paušalna procena jednog vremena. Slika proteklih zbivanja biva još nejasnija jer se na ovoj izložbi (niti u katalogu) ne spominje bliže organizacija kulturnog i umetničkog života *posle* 1924, što znači da se uopšte ne pominju odluke Centralnog komiteta boljševičke partije iz 1932, ni odluka I Kongresa sovjetskih pisaca (1934) koji je jasno označio kraj svih „izama” i proglasio hegemoniju „revolucionarnog realizma”. Naravno, pronicljiviji posmatrači izložbe su uočili da je 1930. godine Majakovski odlučio da je 37 godina bilo, bar za njega, dovoljno dugo življenje.

Za razliku od izložbe *Pariz—Berlin*, ova izložba je potpuno zanemarila neke važne vidove kulturnog života. Na njoj nema dovoljno dokumenata (časopisa, manifesta, proglašenja, knjiga vezanih za umetnost), a potpuno su zanemareni i kritika i teorija umetnosti, kao i tekstovi koje su pisali sami umetnici i koji su sastavni deo njihove umetničke prakse. Dok nam je situacija u Francuskoj na tom planu i u to vreme poznata, na tekstove ruskih autora ne nailazimo toliko često, neki nisu ni prevedeni, pa je ovo bila prava prilika da se na njih ukaže. U „realnoj slici” istorije umetnosti nemoguće je zao-

bići pisanje jednog Markova, Rozanove, Punjija, Čuzaka, Aljtmana, svakako ni teorijski rad Kandinskog, Maljevića, manifeste konstruktivista (i čitav „Lef” i „Novi Lef”), pa čak ni pisanja Bogdanova u vezi sa proletkultom. Dodatna dimenzija za razumevanje epohe je potpuno izostala. Pod nazivom „Dokumenti epohe”, umesto pisanja ljudi iz kulture i umetnosti, u katalogu *Pariz—Moskva* publikovani su državni dekreti i dokumenti koji pokazuju kako se država brinula o sudbini „lepih umetnosti” neposredno posle Revolucije.

Katalog jedne ovakve manifestacije u Boburu radi čitava ekipa stručnjaka. To je bio slučaj sa prethodne dve izložbe, i prilozi u katalogu *Pariz—Berlin* su važni prilozi materiji koja je pokazana na izložbi. Međutim, u katalogu ove izložbe, svi ruski stručnjaci (osim izvanrednog Strigaljova) jedva da zadovoljavaju nivo osrednjosti. Nema govora o nekom metodu primerenom savremenoj umetnosti. Svim pojavama bilo da se radilo u Peredvižnjicima ili kubofuturistima, pristupa se na poznati „tendencija iz dela vri” način, pri čemu se, otvoreno preferiraju realističke tendencije, što se može oprostiti, ali ne može kada se pritom falsifikuje uloga umetničkih udruženja i negira bilo kakva uloga umetnika „levog fronta”.

Posle iznetih dilema vezanih za odnos između umetnosti i društva *danas*, ostaje dilema vezana za taj isti odnos, ali u periodu koji izložba obrađuje. Ovo su veoma osetljiva pitanja koja prate fenomen ruske/sovjetske umetnosti od kada se o njoj ozbiljnije razmišlja. Pre svega, pitanje odnosa umetnosti i revolucije. Ova je izložba po svom obimu, pripremama i konačno važnosti, imala šansu da razbije neke predrasude vezane za ovo pitanje. Postoje, uglavnom, dva pristupa ruskoj avangardnoj umetnosti i njenom odnosu sa revolucijom. Prvi mistifikuje ulogu državnog mešanja u umetnost i lamentira nad sudbinom umetnika u sovjetskoj sredini, a drugi prenelašava presudnu ulogu koju je umetnost odigrala u revoluciji. Ova izložba ništa nije donela na tom planu, šta više ona je ovu dimenziju problema potpuno zamutila. Dela su ostala bez istorijskog i društvenog konteksta, pa se čini da je umetnost prošla kroz mizernu evoluciju formi a ne revoluciju duha. Potpuno je negirana činjenica da je „levi front” imao visoko razvijenu svest i svoj pristup funkciji umetnosti u društvenoj zajednici, i to samo zato što nije prihvatio stav da je „umetnost=društvo=1:1”. Budući da na izložbi nisu prezentirani dokumenti, fotografije, polemike, teorije umetnosti, likovne kritike u kojima se jasno govori da je državno opredeljivanje za socijalistički realizam

korak unazad i vraćanje buržoaskoj tradiciji, ostaje tačno ono što je Erenburg zaključio još 1922: „revolucionari na društvenom planu, u umetnosti su reakcionari”.

Ova izložba potpuno zanemaruje svaki sukob na individualnom planu, i čak uopšte ne spominje diskusije koje su se vodile na INHUK-u o ulozi umetnosti u društvu — „za hram ili fabriku”. Sukob između pristalica tkz. laboratorijske i tkz. proizvodne umetnosti bile su izuzetno važne za dalju sudbinu sovjetske umetnosti, (što je ujedno i element za razumevanje odlaska nekih umetnika iz zemlje, odnosno „boravak” kako se u katalogu ove izložbe naziva odlazak i život u inostranstvu). Razilaženje među umetnicima i ideološki obojene diskusije među njima (Larionov—Maljević, Tatlin—Maljević, Vertov—Gan) bile su deo uzburkanog i aktivnog umetničkog života, a on na izložbi nije ni pomenut. Lef se pojavljuje u jednoj vitrini i marginalno je obrađen u katalogu. Deklaracija konstruktivista ne postoji. Ako se neki sukob i spominje onda je to u situaciji kada treba pokazati kako je „realistički realizam” u odnosu na „levi front umetnosti” bio progresivna struja, što se graniči sa falsifikovanjem istorije.

Posle ovakvih „omaški” sasvim je logično što je sukob na planu individualno—kolektivno ostao „tabu” tema. Činjenica je da Oktobar nije imao svoju „zvaničnu umetnost” i da se nije opredelio za avangardne tendencije, ali su prve godine posle Revolucije tolerisale različita umetnička izražavanja. Nekoliko godina kasnije beležimo prve sukobe između pojedinih umetničkih grupa ili umetnika i režima — kubofuturisti se protive zavisnosti umetnosti od političkog života, Lefovci oštro kritikuju RAPP (Rusko udruženje proleterskih pisaca čija je soc-realistička tendencija poznata). Ova izložba nigde ne objašnjava ni stav Lenjina prema umetnosti, ali zato, implicitno, unosi ideju o pozitivnoj politizaciji umetnosti staljinističkog perioda, mada se opredeljivanje za socijalistički realizam ni na jednom mestu ne dovodi u vezu sa usponom Staljina.

Centar Pompidu je ovom izložbom osvetlio jedan deo istorije odnosa ruske/sovjetske umetnosti i francuske. Ali i pored 2 500 eksponata na izložbi, i pored činjenice da se na izložbi mogu videti dela koja su do danas bila u depouima i sada izložena, učinio je očigledan kompromis. Na pojavnom nivou, ova je izložba trebalo da pokaže slobodu umetničkog stvaranja, raznolikost izraza i mišljenja, ali u suštini ona je *oslikala naličja različitih kulturnih politika*. Jedne, poznate već istoriji i čija je našminkana istorija predstavljena na izložbi, i druge koja se

manifestovala prilikom organizovanja u Boburu. Dve sredine, dve istorije, dve sadašnjosti i dve politike. A negde između — *umetnost*. Zaključak?

„To što politički čovek vrši pritisak na umetnost svoga vremena u želji da ona izrazi određeni svet kulture, to je politička delatnost, a ne umetničko-kritičarska delatnost: ako je svet kulture za koji se vodi borba živa i nužna činjenica, njegovo širenje će biti nezadrživo, on će naći svoje umetnike... Ako je istorija stalan proces oslobađanja i samosvesti, očevidno je da će svaki stadij, kao istorija — u ovom slučaju kao kultura — odmah biti prevaziđen...” (A. Gramši)

Proces (obostranog) oslobađanja možda predstoji. Da li će izložba *Pariz—Moskva* u Moskvi učiniti korak ka tome?

