Postmoderna umjetnost u Hrvatskoj između rata i mira

Srhoj, Vinko

Source / Izvornik: **Zbornik II. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2007, 405 - 407**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:254:121959

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-19**

INSTITUT ZA POVIJEST UMJETNOSTI

Repository / Repozitorij:

PODEST - Institute of Art History Repository

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Vinko Srhoj

Postmoderna umjetnost u Hrvatskoj između rata i mira

Postmoderna s Hrvatskom nije imala sreće. Izbijanjem rata obrela se je u negostoljubivom okruženju, koje je daleko primjerenije za avangardnu i modernističku svijest punu napetih dihotomija. Presječena ratom na pola puta od nastupnih godina u 80-im i zrelosti u 90-im, ona po svojim osobinama beskonfliktnosti i nije mogla nego prešutjeti rat i čekati da bude okončan. Zato i odgovor na pitanje gdje je bila postmoderna u Domovinskom ratu i nije nikakvo pitanje na koje bi se iz postmodernističkog ugla mogao dobiti odgovor. Postmoderne, naime, nema u ratu, baš kao što je nema u svijetu u kojemu je na sceni povijesno vrijeme sa svojim brutalnim provalama sukobljenih ideja, dominacije i podčinjavanja, nepomirljivih ideologija i crno-bijelih opreka. Početak rata poraz je postmodernističkog koncepta snošljivosti, ali i postmoderne ravnodušnosti prema sukobljenim vrijednostima i njezine indigniranosti prema borbi na život i smrt.

Avangarda i moderna bile su odgovori na globalnu kataklizmu dvaju svjetskih ratova, na pripreme za rat i ratne posljedice, uz nihilizam, cinizam i užas koji su prožimali djela svjetskih umjetnika. Mobilno ali i labilno 20. stoljeće bilo je idealnom podlogom za modernističku negaciju tradicije i nasljeđa. Moderna je upravo u vremenu nemira imala veći utjecaj nego bi ga imala u vrijeme stabilnosti i sigurnosti. Renato Poggioli[1] usporedio je avangardu s Penelopom koja preko dana tka, a preko noći raspliće plemenito tkivo kulture. Destrukcija društvenog tkiva našla je svoj odgovor u destrukciji kulture kakva je smetala avangardistima, jer je i kultura shvaćena samo kao još jedno hipokrizijsko žarište propalog društva.

Hrvatski domovinski rat dogodio se je u vrijeme globalne dominacije postmoderne, dapače njezina vrhunca u devedesetima. Dakle u globalnim svjetskim ratovima odgovori umjetnika sinkrono su globalizirali umjetnost koja je prorađivala ratne strahote, dok se je u lokalnom ratu, kao što je onaj na prostorima druge Jugoslavije, dogodila dijakronija između prevladavajućega globalnog postmodernističkog trenda i uvjerljivog odgovora umjetnosti koja bi reagirala na rat. Taj odgovor nikako nije stizao. Rat na prostoru Hrvatske nije za postmodernističku umjetnost donio gotovo nijedno vrijedno djelo ili pojavu u slogu postmoderne. Istinski domaći postmodernisti rat su jednostavno ignorirali, a ratnom su se tematikom pozabavili drugorazredni propagandisti. Uostalom, teško je zamislivo da istinski postmodernist strasno prigrli jednoznačnost ratne stvarnosti jer je njegova neostrašćena umjetnost s druge strane svih barikada, na mjestima relativizma koji je samo drugo ime za ravnodušnost prema sukobljavanju i borbi na život i smrt. Baš kao što je u politici i ratnom srazu na prostorima Jugoslavije prevladavala ideja separacije samo posebnih naroda, usuprot europskom globaliziranju i nadnacionalnom okrupnjavanju (individuacija je ostavljena pojedincu), tako nije bilo mjesta ni za blistavu izdvojenost pojedinca, koji je početak i kraj postmodernistički atomizirane umjetnosti. Tu, dakako, nije bilo mjesta za ultrasubjektivizam postmoderne, jer je pojedinac morao opstanak društva staviti iznad prava na vlastiti život. Umjesto Proteja koji svaku malo uzima novi lik u strategiji postmodernističkog prerušavanja i višeznačnosti, umjetnik u ratu morao je postati »jednostanično biće«, kako kaže Edgar Morin[2], navući oklop, usporiti krvotok i disati tek toliko da se održi na životu.

Naša umjetnost, a i ona susjednih zaraćenih naroda, nije uspjela stvoriti nešto što bi mogla biti specifičnost postmoderne, izmijenjene iskustvom rata. Stvoriti, dakle, postmodernu u odnosu prema okruženju nestabilnosti, razaranja, straha. Za to očito nije bilo dovoljno vitalnih snaga, a ni izazova u prirodi »nekonfliktne« postmoderne, pa je postojeća postmoderna umjetnost jednostavno prešutjela rat. A nakon njega se nastavila tamo gdje je stala osamdesetih, kao da ga nije ni bilo. Ovdje bismo mogli postaviti još jednu tezu koja možda objašnjava kratki spoj na relaciji postmodernist – ratno okruženje. Kada se je na prijelomu iz 70-ih u 80-e godine javila generacija što starijih što mlađih umjetnika postmodernističkog zaokreta, nije se u Hrvatskoj (pa ni na prostoru tadašnje Jugoslavije) dogodilo isto što i u slučaju njemačke, talijanske, francuske ili američke postmoderne. Naime, velike nacije ponudile su povratak na velike i karakteristične stilove iz vlastite prošlosti. Nijemci su prizivali ekspresionizam obnavljajući ga kroz silovito slikarstvo (*heftige Malerei*) Novih divljih, Talijani metafizičku umjetnost (*Scuola metafisica*), pa čak i dekorativni stil iz Musolinijeva razdoblja, sve tamo do baroka i manirizma u »Učenom slikarstvu« (*Pittura colta*) i anakronizmu. Amerikanci su kroz umjetnost novog prizora (*New Image*) i lošeg slikarstva (*Bad painting*) posegnuli za neoregionalnim varijantama vlastite tradicije, ali i prostranstvima kiča i pop-kulture snaž-

no utisnutim u mentalitet američkog potrošačkog društva. Ne treba zanemariti ni rukopis apstraktnog ekspresionizma koji je mlade američke postmoderniste ponovno osvojio. Francuzi posežu za fovizmom i Matisseom, ali i stripom i reklamom te regionalnim francuskim izvanpariškim sredinama, idiolektima francuske provincije.

Situacija u Hrvatskoj, ali i u Jugoslaviji, nakon proboja mladih postmodernista, poduprtih nekolicinom veterana iz kraja sedamdesetih, nije iskazivala bilo kakav »povratak korijenima«. Nepostojanje sondi k značajnoj tradiciji, možda najbolje karakterizira i sam naziv Nova slika, koliko neodređen po pitanju stila, toliko i primjeren zbog njegove odsutnosti. Muku mučeći s definiranjem postmodernističke scene u njezinu nastupanju, kritičari su do kraja ostali u sferi apstinencije od svake stilske određenosti. Zvonko Maković tako govori o Novoj slici (1981.)[3], Marijan Susovski o Novom obratu u slikarstvu (1982.), Davor Matičević – Prema novoj slici (1982.). No stvar s našom postmodernom sasvim je očekivana. U domaćoj tradiciji teško je naći jaku stilogenu uporišnu točku, teško je uskrsnuti veliko povijesno poglavlje umjetnosti, jer takvo ni ne postoji. Atribut nacionalnog fenomena nije u svome nacionalnom okrilju mogla pronaći ni jedna tadašnja jugoslavenska sredina. Stoga je potpuno u pravu Jerko Denegri kada tvrdi da se »Nova slika u jugoslavenskim prilikama, što je za nju, ustvari, paradoksalno, prije oslanja na mit internacionalizma moderne umjetnosti, nego što taj mit dovodi u pitanje: ona, zapravo, ne dopire do polemičkog odnosa prema modernoj s pozicija postmoderne«.[4] Zaključak je da je u našoj »novoj slici«, kako kaže jedna od slikarica, »sve krenulo u veliku veselicu«, u mladenačko zadovoljstvo ponovno pronađenih slikarskih užitaka. Denegri zaključuje da je nastupajuća postmoderna u nas u »premaloj mjeri znak psihološke i filozofske slutnje o 'kraju stoljeća' i 'kraju tisućljeća', dakle premalo je znak 'duha vremena'...«[5] više se prepuštajući samim čarima slikanja i instaliranja, novoj slobodi bez, očito, suvišne zapitanosti – zašto.

Naša postmoderna svojom naivnom bezbrižnošću odgovorila je, međutim, na jedno vrijeme koje na unutrašnjem društvenom i političkom planu ne pokazuje neku perspektivu za budućnost niti ulijeva prevelike nade. Vrijeme krize jugoslavenske zajednice većinu je postmodernista otjeralo u svojevrsnu ilegalu bjelokosne kule, koju ne dotiču vanjski utjecaji. Ratno vrijeme nije bilo njihovo vrijeme, ne samo zato što iz vlastite tradicije nisu mogli izvući jake znakove identiteta, kao pripadnici velikih naroda, nego i stoga što svijet postmoderne nije okupiran prevratima i revolucijama niti mu je do popravljanja etičke krvne slike sredine u kojoj djeluje. Niti do organiziranja uličnih ćelija »pokreta otpora«. Ili, kako primjećuje kritika, »umjetnici nisu više motivirani žrtvovanjem i asketizmom, već ekstremnim stupnjem egoizma i praćenja vlastitog interesa«.[6] Nema više ni iluzija da je umjetnost kadra mijenjati stvarnost. Ostala je tek vjera u osobne razloge i individualne strategije. Ideja zajedništva tako potrebna u kriznim vremenima nije se mogla aplicirati na one individue koje su se još u 80-im pomirile s time da su sve ideje jednake ili bar da sve imaju pravo na život samim tim što postoje. Kada su, kako kaže S. Gablik, lišili suprotstavljene ideje njihova izvornog antagonizma, postmodernisti su se mogli prepustiti ravnodušnosti parole *anything goes* (sve prolazi). Od nekoga tko je prihvatio takvu strategiju prema kulturi i životu teško je očekivati ponovni povratak u povijesno vrijeme sukoba i proturječja, napada i obrane. Ako na osobnom planu još i uspijeva postati ratnim dragovoljcem, čovjekom rata, od takva umjetnika, želi li sačuvati postmodernu neutralnost, pretjerano je očekivati djela posvećena ratu.

Dobro je zamijećeno u kritici da je u postmoderni dopuštena velika sloboda retorike, ali da svoje živote ne trebamo usklađivati s njom niti je umjetnik više obvezan u životu provoditi ono što zastupa u djelu. Umjetnik sada traga zajedno s masama za sigurnošću i uspjehom, dok sjaj idealizma, da parafraziramo S. Gablik, može ostvariti, primjerice, uključivanjem u obrambeni rat. Pritom je taman u onoj shizofrenoj situaciji postmoderne, koja takvu podvojenost trpi. Ako je i bilo neke postmodernističke scene u devedesetima, ona je rat i njegove posljedice uglavnom ignorirala, pa se ni na tematskom ni na ikonografskom planu ne komentiraju ratne prilike. S druge strane pred rat, u ratu i poraću nemamo ni modernizma koji bi, sebi svojstveno, kritizirao rat jer se je radilo o oslobodilačkom ratu i ratu za državu koji je mobilizirao sve potencijale prema uzvišenom cilju. Paralelno je postojala i ucjena rodoljubljem i zov nacionalizama koji nisu davali kritičku situaciju svojstvenu modernizmu ni postmoderni relativizam. No da ni naša politika nije tranzitirala k postmoderni, odnosno, kako se to obično kaže za vrijeme stabilnosti, prema kraju povijesnog vremena, dokazom su rijetko uspjeli javni spomenici posvećeni Domovinskom ratu i brojna djela tzv. patriotskog kiča. Anonimni vandali, prešutno podupirani od politike, kada bi se umorili od miniranja kuća, rušili su spomenike ne mareći za to da ponekad ruše značajna umjetnička djela, misleći samo na to da je rušenje jedini odgovor prošlosti s kojom su se zaratili jednako kao i s pobunjenicima i agresorima u sadašnjosti. Neprijatelj od krvi i mesa postao je i neprijateljem od kamena i bronce, pa su nam neprijatelji postali i Augustinčić i Bakić, i Džamonja i Radovani, a prijatelji Šime Vidulin i Ićo Malenica. I, gotovo slučajno, poneki Drinković, Barišić ili Kovačić.

Bilješke

1
RENATO POGGIOLI, Teorija avangardne umetnosti, Beograd, Nolit, 1975.

2
EDGAR MORIN, Čovek i smrt, Beograd, BIGZ, 1981.

3
Posebno izdanje časopisa Život umjetnosti iz 1982. godine posvećeno je, među ostalim, i fenomenu hrvatske postmoderne označene Makovićevom sintagmom Nova slika, v: ZVONKO MAKOVIĆ, Nova slika, slikarske tendencije osamdesetih godina, u: *Život umjetnosti* 33-34 (1982.), 7-19.

4
JEŠA DENEGRI, Posle osamdesete, jedan pogled na nova umetnička zbivanja u Jugoslaviji, u: *Polja*, 289 (1983.), Novi Sad, 143-145, 145.

5
JEŠA DENEGRI (bilj. 4), 145.

6
SUZI GABLIK, Umetnost u znaku dolara, u: *Polja*, 289 (1983.), Novi Sad, 106-109, 107.

Summary

Vinko Srhoj

Postmodern Art in Croatia between War and Peace

The emergence of postmodern art in Croatia in the 1980s should have marked, like elsewhere in the world, the end of history and the beginning of post-history. Whereas modernism was related to the world of conflicts on the global level and filled with tensed dichotomies of instable times, all torn between the old and the new, progressive and conservative, postmodernism should have, as a post-industrial and post-cold-war phenomenon, abolish the instability of the »historical times.« The »end of history« in the Western world should have eventually, in the 80s and 90s, brought concord and tolerance between the formerly opposed values. The postmodernist no longer needed to testify to his ideals and ideologies with his life. It was enough if he followed these ideas in his work, but he was obliged neither to set his own life as an example, nor to keep it attuned to the ideas propagated in his work. Since the vanguard idea of progress and project had disappeared in postmodernism, as theoreticians claim, because postmodernism expected nothing of the future, all ideas had a right to live by the mere fact that they existed and thus they were reconciled in the indifference of the »permanent present.« The specialty of Croatian postmodernism was in the fact that, after the initial peaceful social development in the 80s, history brutally erupted on the scene at the end of the decade, abolishing the postmodernist dream of the disappearance of all conflict. However, war on the Croatian territory did not resulted in almost any valuable work of art or phenomenon accomplished in the style of postmodernism. Genuine Croatian postmodernists simply ignored the war and the issue was left over to second-rate propagandists. After all, it is inconceivable that a true postmodernist should passionately embrace the disambiguated reality of war, since his passionless art is beyond all barricades, in the spheres of relativism, which is merely another name for indifference towards all conflict and fighting for life or death.