

Politički prijepori oko društvene uloge umjetnosti u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata

Čović, Sara

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:300536>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-31**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: opći (dvopredmetni)

Sara Čović

**Politički prijepori oko društvene uloge umjetnosti u
razdoblju nakon Drugog svjetskog rata**

Diplomski rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: opći (dvopredmetni)

Politički prijepori oko društvene uloge umjetnosti u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata

Diplomski rad

Student/ica:

Sara Čović

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Antonija Mlikota

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Sara Čović**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Politički prijepori oko društvene uloge umjetnosti u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata** rezultat mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 31. ožujka 2021.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pregled literature.....	2
3. Cilj rada.....	3
5. Stanje u Istočnom bloku.....	8
6. Stanje u SAD-u	14
6.1. Stajalište konzervativaca.....	14
6.2. Zagovornici slobode u umjetnosti.....	17
7. Izvan epicentra moći	21
7.1. Stanje u Europi.....	21
7.2. Stanje u Jugoslaviji	28
7.3. Stanje u periferiji.....	30
8. Zaključak.....	33
9. Literatura.....	35

Politički prijepori oko društvene uloge umjetnosti u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata

Sažetak

Razdoblje koje je uslijedilo nakon razaranja i pogibije Drugog svjetskog rata nije dovelo do primirja. Iako nikada nije prerastao u veći oružani sukob, Hladni rat prozeo je ljudsku svakodnevicu napetošću i neizvjesnošću. Tenzije između dviju sukobljenih velesila, kapitalističkog SAD-a i komunističkog SSSR-a, mogu se iščitati u svim područjima tadašnjeg javnog i privatnog života. Zanimljivi obrati događali su se u sferi tadašnje kulture i umjetnosti. Već od samog početka Hladnog rata kultura je prepoznata kao sredstvo kojim se masama može približiti određena ideologija s ciljem širenja njenog utjecaja. Kulturni utjecaji u period Hladnog rata najčešće se razmatraju kroz dihotomije američke apstrakcije i sovjetskog soc-realizma. Precizne dihotomije jednim dijelom je moguće iščitavati u ranim godinama Hladnog rata u SAD-u, koji je provodio jasnu antikomunističku politiku, i u SSSR-u, koji je proglasio doktrinu soc-realizma. Međutim u ostalim zemljama svijeta, u kojima su na različite načine SAD i SSSR pokušavali proširiti svoju prevlast, kulturni utjecaji su bili hibridni. Kao rezultat toga, zanimljivi kulturni i umjetnički amalgami stvoreni su u Europi koja je imala svoju stoljetnu kulturnu tradiciju i koja se u poslijeratnom vremenu previrala između istočnih i zapadnih utjecaja. Jedinostveni umjetnički pokreti, kao reakcija na realnost poslijeratnog vremena, stvoreni su i u Aziji, Južnoj Americi i Africi. Uzimajući u obzir umjetničku produkciju različitih zemalja svijeta u vremenu ranog Hladnog rata, cilj je ukazati na važnost kulture u ideološkom sukobu koji je obilježio vrijeme nakon Drugog svjetskog rata.

Ključne riječi: Hladni rat, soc-realizam, apstraktni ekspresionizam, antikomunizam, poslijeratna Europa

1. Uvod

Okončanjem Drugog svjetskog rata slika svijeta umnogome se razlikovala od one prijeratne. Šestogodišnje nemilosrdno razaranje označilo je kraj prevlasti pojedinih država i carstava, ali i uzdizanje novih svjetskih sila. Tako je Europa, kao poprište najžešćih borbi između Sila Osovine i Saveznika, bila u potpunosti pod ruševinama. Takva situacija oduzela je Europi stoljetnu prevlast kao političkog, ekonomskog i kulturnog središta svijeta. Kao nove velesile u svijetu počeli su se uzdizati SAD i SSSR. Krajem rata činilo se kako te dvije zemlje dobro surađuju i kako je situacija u svijetu jasna i kontrolirana s okupacijom područja koji su bili izvorišta fašizma. Međutim, već 1946. godine svijet je postao poprište novog sukoba. Taj sukob, poznatiji kao Hladni rat, bio je ideološki sukob između dvije najmoćnije zemlje tadašnjeg svijeta, SAD-a i SSSR-a. Tijekom nekoliko desetljeća vrlo polariziranih tenzija, Hladni rat predstavljao je neprestani rizik od izbijanja Trećeg svjetskog rata koji bi bio vođen nuklearnim oružjem i vjerojatno označio konačan kraj ljudske civilizacije.

Osim kontinuiranih napetosti između dviju sukobljenih strana, situacija za vrijeme Hladnog rata eskalirala je na globalnoj razini iziskujući jasno opredjeljenje od gotovo svih zemalja svijeta. Tako je Hladni rat postao način promatranja svijeta koji je sve svrstavao u precizne dihotomije Istoka i Zapada, represije i slobode, komunizma i kapitalizma. Takvo shvaćanje Hladnog rata, kao razdoblja jasnih podjela, izostavljala alternativne i lokalne narative. Etablirane dihotomije se najčešće nisu mogle tako jasno promatrati u realnim situacijama u kojima je dolazilo do miješanja različitih utjecaja, do promjena odnosa moći i do pojave trećih opcija, kao što je bio Pokret nesvrstanih. Najjasnije podjele bile su izražene unutar SAD-a i SSSR-a, koje su imale jasne programe kontroliranja izvanjskih utjecaja dok su u drugim državama utjecaji bili hibridni. Život ljudi Istočnog bloka u razdoblju od kraja Drugog svjetskog rata do samog raspada SSSR-a bio je život prepun restrikcija i nadzora koji nije dopuštao mnogo slobode. Međutim, na Zapadu, pogotovo u Europi koja se nalazila između dvije velesile, etablirane dihotomije nisu bile toliko jasno odvojene već je često dolazilo do njihovog interferiranja.

Također, hladnoratovski sukobi najčešće se razmatraju kroz političku i ekonomsku perspektivu, međutim oni su se mogli uočavati u svim sferama tadašnjeg života. Tako je kultura bila jedna od sfera u kojoj su sukobi i načela dviju sukobljenih strana najviše dolazili do izražaja. Kultura, s naglaskom na razmatranje likovne umjetnosti, upravo je u fokusu ovog rada koji pokušava dokinuti praksu sagledavanja Hladnog rata kao razdoblja jasnih podjela. Unutar likovne umjetnosti Hladnog rata realizam se smatrao izrazom komunističkih zemalja, a

apstrakcija je bila slika slobodnih, demokratskih, kapitalističkih zemalja. Takvo, uopćeno, sagledavanje likovne produkcije tog vremena iz fokusa izostavlja žustre rasprave koje su se vodile oko društvene uloge umjetnosti u svim krajevima svijeta, kao i autentične umjetničke fenomene koji su se izrodili iz hibridnih utjecaja s Istoka i Zapada. Razmatranjem kulture Hladnog rata cilj je ukazati na važnost koju je ona imala u formiranju, kontroli i širenju utjecaja određene sile u poslijeratnom svijetu.

2. Pregled literature

Kako se radi o događajima iz modernije povijesti, unutar humanističkih i društvenih znanosti postoji značajan interes za rasvjetljavanjem događaja vezanih uz Hladni rat. Ipak, rijetka su istraživanja koja se bave pitanjem položaja i uloge kulture i umjetnosti u hladnoratovskim sukobima. Kako bi se stvorila jasnija slika povijesnog konteksta i promjena međunarodnih odnosa u ranim godinama Hladnog rata, koji su preduvjet za razumijevanje kulturnih fenomena spomenutog razdoblja, korištena je knjiga Davida Paintera *Hladni rat: povijest međunarodnih odnosa* i knjiga Ronalda Powaskog *The Cold War: The United States and the Soviet Union 1917 – 1991*. Isto tako, korišteni su izvori koji tumače načela pojedinih ideologija, koje su igrale ključnu ulogu u sukobu kakav je bio Hladni rat, koji se često naziva ideološkim ratom. U članku *Marx and Art: Use, Value, Poetry* Ali Alizadeh razmotrio je mogućnost primjene marksističke ideologije na kulturu dok se Siegfried Weichlein u tekstu *Representation and Recoding: Interdisciplinary Perspectives on Cold War Cultures* fokusirao na otkrivanje prekrivenih značenja pojedinih kulturnih fenomena iz razdoblja Hladnog rata.

Polazište za razmatranje pitanja kulture unutar hladnoratovskih sukoba bila je knjiga Charlesa Harrisona i Paula Wooda *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* koja daje pregled najznačajnijih izvornih tekstova i govora koji su se bavili pitanjem kulture u periodu Hladnog rata. Iščitavanjem spomenutih rasprava doznaju se pravi razmjeri sukoba i imena glavnih aktera Hladnog rata na polju kulture. U tom smislu značajni su i drugi tekstovi koji su objavljivani neposredno u razdoblju Hladnog rata kao što su tekstovi Eve Cockcroft i Maxa Kozloffa objavljeni u časopisu *Artforum*. Najveći doprinos u razmatranju kulture i kulturnih sukoba razdoblja koje je uslijedilo nakon Drugog svjetskog rata dao je autor John J. Curley u knjigama *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War* i *Global Art and the Cold War*. Autor kroz spomenute knjige naglašava važnost kulture i kulturnih infiltracija u oblikovanju poslijeratnog svijeta.

Pojedini autori bavili su se sagledavanjem specifičnih slučajeva s ciljem ukazivanja na hibride i amalgame koji su različiti utjecaji proizveli u razdoblju koje se često promatra kroz

precizne dihotomije. Razmatranjem kulture SSSR-a u knjizi *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond* Boris Groys je dokinuo razumijevanje soc-realizma kao konstante koja se nije mijenjala za cijelo vrijeme trajanja ideološkog sukoba. Sveobuhvatni pregled zamršenog stanja u Europi dao je Gertje Utley u članku *Europe Post-War, Art and Politics* dok su se drugi autori usredotočili na dočaravanje stanja u pojedinačnim zemljama. Opus literature koji se bavi kulturom Hladnog rata u zemljama Južne Amerike, Azije i Afrike iznimno je ograničen. Najviše toga dostupno je o japanskoj grupi Gutai gdje je najznačajnija knjiga autorice Ming Tiampo "*Under Each Other's Spell": Gutai and New York* koja je nastala u sklopu retrospektive grupe Gutai u MoMA-i.

3. Cilj rada

U javnom diskursu Hladni rat se najčešće doživljava kao politički fenomen koji je bio aktualan u drugoj polovici 20. stoljeća. Njegovo sagledavanje odvija se kroz definiranje i suprotstavljanje preciznih dihotomnih kategorija, SAD-a i SSSR-a, Istoka i Zapada, kapitalizma i komunizma, represije i slobode. Ipak, razdoblje koje je trajalo od kraja Drugog svjetskog rata pa sve do raspada Sovjetskog Saveza 1991. godine nije isključivo politički fenomen i umnogome je kompleksnije od uopćenih dihotomija. Hladnoratovski sukobi proželi su svaki segment tadašnjeg svijeta, društva i njegovog ustroja. Uzimajući to u obzir, cilj ovog rada je pokazati važnost i kompleksne rasprave koji su se za vrijeme Hladnog rata vodile na polju likovne umjetnosti i njene ideološke funkcije. Slikovit primjer onoga što se na polju kulture i likovne umjetnosti odvijalo za vrijeme Hladnog rata autor J. J. Curley vidi u djelu *Suvenir (na Kubansku raketnu krizu 16.–28. listopada 1962.)* Geralda Lainga (sl.1) iz 1962. godine.¹ Djelo je naslikano na okomitim letvicama koje su trokutaste u presjeku. Promatrajući sliku s desne strane promatrač vidi samo portret Johna F. Kennedyja ispred zastave SAD-a. Promatrajući djelo s lijeve strane promatrač može uočiti samo portret Mihaila Gorbačova ispred zastave SSSR-a. Međutim, kada se djelo promatra *en face* dolazi do interferiranja dvaju prikaza. U takvom promatranju djela J. J. Curley tvrdi da se može iščitati kompleksna svakodnevnica Hladnog rata.²

Rad će biti usmjeren razmatranju uloge kulture, s naglaskom na likovnu umjetnost, u vremenu Hladnog rata. Kako se radi o dugom razdoblju, kojeg je gotovo nemoguće obuhvatiti u opsegu jednog diplomskog rada, pregled će biti sužen na rane godine Hladnog rata, kada su rasprave o umjetnosti bile najizraženije. Nakon određenja vremenskog i prostornog okvira,

1 J. J. CURLEY, 2018., 10., 11.

2 J. J. CURLEY, 2018., 12.

rasprava će biti usmjerena na predstavljanje dominantnih retorika SAD-a i SSSR-a po pitanju uloge umjetnosti i kulture u društvu. Posljednje, namjera je predstaviti način na koji su se rasprave o kulturi između dviju velesila očitovale među različitim državama svijeta koje su se nalazile izvan epicentra moći. Cilj ovog rada je predstaviti važnost umjetnosti i kulture u sukobima koji su se odvijali u ranim godinama Hladnog rata. Također, cilj je pokazati kako razdoblje Hladnog rata nije moguće promatrati kroz ustaljene dihotomije već kao razdoblje dodira različitih, nerijetko suprotstavljenih, utjecaja i pomno promišljenih reakcija na te utjecaje.

4. Određenje povijesnog konteksta

Nakon razaranja u Drugom svjetskom ratu na vidjelo je izašla nova situacija u svijetu koja se umnogome razlikovala od one koja je postojala prije 1939. godine. Godina 1945. obilježava kraj tzv. "europske ere" u kojoj je Europa predstavljala političko, ekonomsko i kulturno središte svijeta.³ Dobru predodžbu mučne situacije u Europi nakon rata stvara citat iz članka autora Gertjea Utleyja:

*"...19 milijuna civila je poginulo u ratu, a to ne uključuje preko 6 milijuna Židova i ostalih osoba koje su smaknute u koncentracijskim logorima. Da navedemo samo neke primjere razaranja: u Sovjetskom Savezu je uništeno 70.000 sela i 1.700 gradova, a 75% Berlina bilo je u ruševinama. Samo u Sovjetskom Savezu i Njemačkoj bilo je 45 milijuna beskućnika. U Poljskoj je bilo oko 200.000 siročadi. U Beču su sovjetski vojnici silovali 87.000 žena u tri tjedna od ulaska Crvene armije u grad, a brojka je bila još veća u Berlinu..."*⁴

U potpunosti razorena, oslabljena i okaljana zločinima nacizma i fašizma, Europa se našla između dvije sile u usponu, SAD-a i SSSR-a. SAD tijekom rata nije pretrpio veća razaranja te je nakon rata bilježio snažan ekonomski rast.⁵ Također, SAD je posjedovao snažnu vojsku, atomsko oružje i veliki ugled u borbi protiv fašizma.⁶ Na istoku se kao druga svjetska velesila počeo uzdizati Sovjetski Savez. Iako je, za razliku od SAD-a, SSSR pretrpio velike ljudske gubitke i razaranja u ratu on je u poslijeratnom razdoblju bilježio ograničeni ekonomski rast te je i dalje posjedovao snažnu vojsku i međunarodni ugled zbog pobjede nad nacističkom Njemačkom.⁷

3 D. S. PAINTER, 2002., 15.

4 G. UTLEY, 2011. (slobodni prijevod autorice)

5 D. S. PAINTER, 2002., 16.

6 D. S. PAINTER, 2002., 16.

7 D. S. PAINTER, 2002., 17.

U travnju 1945. godine Harry Truman je na mjestu predsjednika SAD-a zamijenio Franklina Roosevelta koji je vodio politiku suradnje sa Sovjetskim Savezom.⁸ Trumanova namjera je bila nastaviti kolaboraciju sa SSSR-om, međutim kako je završio Drugi svjetski rat tako je nestalo razloga za suradnjom tih dviju država.⁹ Poslijeratna situacija i popularnost komunizma nakon iskustva fašizma pružala je SSSR-u mogućnost širenja utjecaja u Europi i Aziji što se nije uklapalo u planove Harryja Trumana.¹⁰ Savez između SAD-a i SSSR-a posebno se počeo raspadati nakon kapitulacije Japana u kolovozu 1945., a do ožujka sljedeće godine dvije velesile raskinule su sve veze i suradnje.¹¹ Već 1946. godine britanski premijer Winston Churchill prozvao je Sovjete da su “željeznom zavjesom” zagnuli zemlje Istočne Europe.¹² Tako je došlo do onoga što se u povijesti naziva Hladnim ratom, odnosno ideološkim ratom između dviju svjetskih sila koji nikada nije prerastao u otvoreni oružani sukob, a koji je trajao do 1991. godine.

Tijekom sljedećih nekoliko desetljeća Hladni rat postao je globalni fenomen u kojem su se neprestano izmjenjivali odnosi suradnje i moći, a pojedini događaji skoro su rezultirali nuklearnim ratom. Za SAD komunizam je predstavljao prijetnju zbog mogućnosti širenja njegovog utjecaja na europske, azijske i afričke zemlje, ali i zbog prijetnje osnovnim načelima kapitalističkog načina privrede.¹³ Do 1947. SAD je etablirao jasnu politiku suzbijanja komunizma. Te godine SAD je potpisao takozvani Rio pakt s 19 zemalja Latinske Amerike kojim je postignut dogovor o suradnji u slučaju napada na bilo koju državu članicu pakta.¹⁴ Iste godine počeo se provoditi vanjskopolitički plan, poznatiji kao Trumanova doktrina, čiji je glavni cilj bio suzbijanje komunizma u svijetu, a u svrhu čega su osnovane brojne vladine ustanove zaokupljene nacionalnom sigurnošću, između ostalog CIA.¹⁵ Također, 1947. godine počeo se provoditi Marshallov plan koji je bio plan ekonomske pomoći SAD-a ratom razrušenoj Europi.¹⁶ Pomoć u sklopu Marshallovog plana bila je ponuđena i zemljama Istočnog bloka, međutim SSSR je taj prijedlog odbio i iste godine razvio svoj plan ekonomske obnove poznatiji kao Molotovljevi plan.¹⁷ Marshallovim planom podržavan je i razvijan kapitalizam u

8 R. E. POWASKI, 1998., 65.

9 R. E. POWASKI, 1998., 66.

10 D. S. PAINTER, 2002., 21.-23.

11 R. E. POWASKI, 1998., 71.

12 G. UTLEY, 2011.

13 D. S. PAINTER, 2002., 32.

14 R. E. POWASKI, 1998., 71.

15 D. S. PAINTER, 2002., 34.

16 D. S. PAINTER, 2002., 37.

17 D. S. PAINTER, 2002., 39.

Zapadnom bloku, a Molotovljevim planom podržavana je socijalistička privreda u Istočnom bloku.

Nastojanja prema ideološkoj i političkoj uniformnosti unutar Istočnog bloka dovela je do raskida suradnje Jugoslavije sa SSSR-om. Tim potezom Josip Broz Tito je jasno pokazao kako želi sam oblikovati unutrašnju i vanjsku politiku što je Jugoslaviju 1948. godine otvorilo prema zapadnim utjecajima.¹⁸ Za SAD Jugoslavija će predstavljati idealan primjer za oslobađanje i drugih komunističkih država vlasti iz Moskve. Razvoj atomske bombe od strane SSSR-a 1949. godine bio je okidač za osnivanje NATO-a.¹⁹ Potpisnice pakta, kojim je potencijalni napad na jednu od članica smatran napadom na sve članice, bile su SAD, Kanada i 14 zemalja Zapadne Europe.²⁰ Iste godine komunistički vođa Mao Ce-tung proglasio je Narodnu Republiku Kinu čime je suradnja između SAD-a i Kine postala nemoguća.²¹ Kako bi ograničio daljnje širenje komunizma u Aziji, SAD se fokusirao na pomoć Japanu od kojeg je izgradio demokratsku kapitalističku zemlju u kojoj je uloga cara svedena na minimum.²² Nakon postizanja gospodarskog rasta i političke stabilnosti Japan je sa SAD-om 1951. godine sklopio sporazum kojim je službeno okončana okupacija i bilo kakvo neprijateljstvo između te dvije zemlje.²³

Korejski rat koji je izbio 1950. godine između komunističke Sjeverne Koreje i kapitalističke Južne Koreje bio je ključan za zaoštavanje Hladnog rata.²⁴ Kina je izravno intervenirala u tom ratu nakon čega se uključio i SAD s ciljem rješavanja novonastale situacije koja je potencijalno mogla eskalirati u rat većih razmjera.²⁵ Dogovor je postignut tek 1953. nagodbom prema kojoj je Korejski poluotok podijeljen na Južnu i Sjevernu Koreju po 38. paraleli.²⁶ Korejski rat pogoršao je političku situaciju u Aziji za SAD, a kako bi situaciju doveo pod kontrolu 1951. SAD je postigao pakt s Australijom, Novim Zelandom i Filipinima.²⁷ Taj rat je također pokazao kako je SSSR spreman provesti nužne korake u daljnjem jačanju svoje moći u svijetu. Nemiri su se događali i na drugim kontinentima. Pedesetih godina 20. stoljeća započela je borba za neovisnost, pravdu, jednakost i poštivanje kulturne raznolikosti u subsaharskim zemljama Afrike koja je dovela u pitanje zapadnu hegemoniju i stvorila

18 R. VUČETIĆ, 2012., 473.

19 R. E. POWASKI, 1998., 76.

20 R. E. POWASKI, 1998., 76.

21 D. S. PAINTER, 2002., 46.

22 R. E. POWASKI, 1998., 83., 84.

23 D. S. PAINTER, 2002., 56.

24 R. E. POWASKI, 1998., 86., 87.

25 R. E. POWASKI, 1998., 86., 87.

26 R. E. POWASKI, 1998., 88.

27 R. E. POWASKI, 1998., 90.

potencijal za širenje komunizma i moći SSSR-a.²⁸ Također, Latinska Amerika bila je plodno tlo za širenje komunizma zbog siromaštva, bolesti, nepismenosti, nejednake raspodjele bogatstva i elite koja je upravljala svim sferama javnog života.²⁹

Za razliku od stanja u Aziji, Africi i Južnoj Americi u Zapadnoj Europi došlo je do smanjenja podrške komunizmu koja je bila izražena nakon Drugog svjetskog rata.³⁰ Do tog trenda najviše je došlo zbog velike ekonomske pomoći koju je SAD udijelio obnovi poslijeratne Europe. Godine 1951. osnovana je Europska zajednica za ugljen i čelik koja je 1957. prerasla u Europsku ekonomsku zajednicu i kasnije u Europsku uniju.³¹ Osnivanje te zajednice označilo je početak desetogodišnje prevlasti desnog centra u politici Zapadne Europe.³² Dodatno slabljenje moći komunizma označilo je stupanje Zapadne Njemačke u NATO 1955. godine, na što je SSSR odgovorio Varšavskim paktom koji je iste godine sklopljen između SSSR-a, Albanije, Bugarske, Čehoslovačke, Istočne Njemačke, Mađarske, Poljske i Rumunjske.³³ Varšavski pakt i NATO iskristalizirali su tadašnju podjelu Europe na istočni i zapadni dio. Kako bi se smanjile tenzije u Europi, godine 1955. u Ženevi je dogovoren sastanak vođa SAD-a, Velike Britanije, Francuske i SSSR-a koji nije doveo do značajnijih sporazuma.³⁴

U siječnju 1953. godine Dwight Eisenhower postao je novi predsjednik SAD-a, a iste godine u ožujku preminuo je vođa SSSR-a Josif Staljin.³⁵ Promijene na čelu vlasti dviju najmoćnijih država svijeta dovele su do novog tijeka Hladnog rata. Po uzoru na prethodnike i usporedno s antikomunističkim programom senatora Josepha McChartyja, Eisenhower je dodatno pojačao mjere kontroliranja komunističkih infiltracija u SAD, pogotovo unutar vlade.³⁶ Također, predsjednik je nastavio program naoružanja tako da je do 1954. SAD posjedovao termonuklearnu i hidrogensku bombu.³⁷ Početkom pedesetih godina bilo je jasno kako SAD predstavlja najmoćniju državu svijeta. Za razliku od toga, SSSR se suočavao s brojnim unutrašnjim problemima. Nakon Staljinove smrti vlast u zemlji preuzelo je kolektivno vodstvo na čelu s Nikitom Hruščovim.³⁸ Cilj novog političkog vodstva SSSR-a bilo je vođenje pomirljivije politike prema Zapadu, kako bi se smanjile hladnoratovske tenzije s ciljem

28 D. S. PAINTER, 2002., 50.

29 R. E. POWASKI, 1998., 105.

30 D. S. PAINTER, 2002., 51.

31 D. S. PAINTER, 2002., 55.

32 D. S. PAINTER, 2002., 55.

33 D. S. PAINTER, 2002., 53.

34 D. S. PAINTER, 2002., 53, 54.

35 R. E. POWASKI, 1998., 97.

36 R. E. POWASKI, 1998., 99., 100.

37 R. E. POWASKI, 1998., 99.

38 R. E. POWASKI, 1998., 98.

rješavanja unutrašnjih gospodarskih problema, nemira u zemljama Istočne Europe i narušenih suradnji.³⁹

Godina 1956. bila je značajna za SSSR i daljnji tijek Hladnog rata, pogotovo na kulturnom planu, koji je u fokusu ovog rada. Početak Hladnog rata zaključno s godinom 1956. činit će povijesni okvir u kojem će biti razmatrani sukobi na kulturnom i umjetničkom planu. Naravno, po pitanju tijeka Hladnog rata značajni događaji događali su se i nakon 1956. godine. Isto tako, neki kulturni fenomeni, o kojima će biti riječi u tekstu, odvijali su se i nakon spomenute godine, međutim ona će činiti čvrstu završnu točku u ovom pregledu. Razlog zbog kojeg 1956. godina čini prekretnicu u povijesti jest sedmosatno zasjedanje Nikite Hruščova na XX. Kongresu Komunističke partije Sovjetskog Saveza kojim je osporio načela Staljinove politike i počeo provoditi proces destaljinizacije.⁴⁰ Na polju kulture to je konkretno značilo ublažavanje doktrine soc-realizma.

Nova politika SSSR-a dovela je do dodatnog narušavanja odnosa s Kinom, koji je rezultirao konačnim raskolom 1960. godine.⁴¹ Također, nova politika omogućila je implementaciju blažeg oblika komunizma u Poljskoj pod Wladyslawom Gomulkom.⁴² Ugledajući se na Poljsku, iste godine mađarski studenti povelu su prosvjede u Mađarskoj s ciljem potpunog oslobođanja zemlje od komunizma.⁴³ Ustanak su krvavo ugušile sovjetske trupe koje su ubile oko 2.500 prosvjednika i likvidirale tadašnjeg premijera Imrea Nagyja.⁴⁴ Pod konstantnom prijetnjom nuklearnog rata SAD je odlučio ne intervenirati u rješavanju krvavog obračuna u Istočnom bloku.⁴⁵ Ti događaji doveli su do daljnjeg slabljenja podrške komunizmu u svijetu.

5. Stanje u Istočnom bloku

Kako bi se dočarala potpuna slika uloge umjetnosti i kulture unutar komunističkog društva, kakvo je bilo ono u Sovjetskom Savezu, potrebno je vratiti se teorijskim korijenima same ideologije. Iako Karl Marx nije posvetio niti jedno konkretno djelo pitanju uloge umjetnosti u društvu, njegova razmišljanja na tu temu mogu se iščitati iz različitih tekstova. Često se pozivajući na Georga Hegela, Marx je jednim dijelom preuzeo njegovo shvaćanje vrijednosti umjetnosti.⁴⁶ Inspiriran Platonom, koji je umjetnost smatrao bezvrijednom, i

39 R. E. POWASKI, 1998., 98.

40 R. E. POWASKI, 1998., 115.

41 D. S. PAINTER, 2002., 61.

42 R. E. POWASKI, 1998., 116.

43 R. E. POWASKI, 1998., 116.

44 R. E. POWASKI, 1998., 117.

45 R. E. POWASKI, 1998., 117.

46 A. ALIZADEH, 2017., 591.

Aristotelom, jednim od prvih filozofa koji je uočio vrijednost umjetnosti, Hegel je umjetnosti pripisao njenu svojstvenu vrijednost koja je u službi zadovoljavanja viših ljudskih ili duhovnih potreba.⁴⁷ Prihvatajući Hegelova razmišljanja, Marx je umjetnosti priznao njenu svojstvenu vrijednost, ali ju je isto tako dovodio u vezu s teorijom historijskog materijalizma prema kojoj način proizvodnje uvjetuje daljnji razvoj svih aspekata određenog društva.⁴⁸ Također, prema Marxu umjetnička inspiracija ne bi trebala proizlaziti iz mističnih nadahnuća već iz društva i ideologije, a ocjena umjetničkog djela trebala bi proizlaziti iz činjenice koliko je rada u njega utrošeno jer je pripisivanje veće vrijednosti nečemu u što nije uloženo puno rada buržujaska tendencija.⁴⁹

Oktobarska revolucija 1917. godine, osim pravednijeg i naprednijeg društva, obećavala je stvaranje općenito boljeg i ljepšeg svijeta.⁵⁰ Konstruktivizam, sa svojim načelima svrhovitosti, industrijalizacije i progresa trebao je biti novi stil namijenjen komunističkom društvu.⁵¹ Ipak, taj projekt je propao zbog nedostatka ekonomskih resursa za podržavanje eksperimentalnih oblika umjetnosti i zbog činjenice da je takva umjetnost bila neshvatljiva širem sovjetskom društvu, koje je bilo naviklo na estetiku svetih ikona.⁵² Isto tako, kada se sagledaju Marxova razmišljanja o umjetnosti, jasno je kako se konstruktivizam ne uklapa u tu sliku. Dodatno razumijevanje može pružiti razmatranje marksističkog povjesničara umjetnosti Francisa Klingendera koji realizam u umjetnosti vidi kao rezultat produktivnog međudnosa čovjeka i prirode.⁵³ Klingender također smatra kako se spiritualna ili idealistička tendencija u umjetnosti počela pojavljivati kada se mentalni rad odvojio od fizičkog rada čemu je, po Klingenderu, trebao doći kraj uspostavom komunističkog društva.⁵⁴

Unutar sustava kakav je bio ustoličen u Sovjetskom Savezu, umjetnost nije mogla biti slobodna već je, kao i sve javne i privatne sfere, bila strogo nadgledana od strane represivnog državnog aparata. Prvi udar na umjetnost i umjetnike u SSSR-u dogodio se već 1932. kada su raspuštena sva nezavisna umjetnička udruženja čime su se umjetnici, ako su htjeli živjeti od svog rada, morali učlaniti u uniju i ispunjavati državne narudžbe.⁵⁵ Iste godine proglašena je doktrina soc-realizma u novinama *Pravda* i od strane Unije socijalističkih umjetnika.⁵⁶ Ta dva

47 A. ALIZADEH, 2017., 591.-596.

48 A. ALIZADEH, 2017. 596.

49 A. ALIZADEH, 2017., 596., 597.

50 B. GROYS, 1992., 3.

51 J. J. CURLEY, 2018., 31.-33.

52 J. J. CURLEY, 2018., 35.

53 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 421.-423.

54 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 421.-423.

55 J. J. CURLEY, 2018., 36.

56 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 660.

dogadaja označila su početak potpune kontrole nad umjetničkim i svakodnevnim životom pod staljinizmom. Prema Groysu, u tom periodu umjetnost je postala estetsko-politički projekt kojem je namjera bila stvarati idealiziranu sliku svakodnevnog života i na taj ga način mijenjati.⁵⁷ Važno je naglasiti da je od 1944. godine Muzej moderne Zapadne umjetnosti u Moskvi, koji je okupljao bogatu kolekciju postimpresionista i avangardista 20. stoljeća, bio zatvoren.⁵⁸ Također, 1946. godine uvedena je Ždanova doktrina kojom su se svi umjetnici i intelektualci morali podčinjavati zahtjevima vladajuće partije ili bi u protivnom riskirali progon.⁵⁹ Zatvaranje muzeja, Ždanova doktrina i destrukcija brojnih avangardnih djela svela je mogućnost avangardnih upliva u sovjetsku kulturu na minimum. Jedan pokušaj infiltracije zapadnjačkih utjecaja u SSSR odmah nakon Drugog svjetskog rata vodila je subkultura nazvana “stilyagi”. Stilyage su činili mladi ljudi koji su se imitiranjem zapadnjačke mode i načina života pokušavali oduprijeti sivilu i krutosti komunizma.⁶⁰ Ipak, taj bunt nije bio dugog vijeka jer ga je ubrzo ugasila komunistička omladina okupljena oko Komsomola.⁶¹

Osim ideoloških, postojali su brojni drugi razlozi zbog kojih je umjetnost igrala toliko važnu ulogu i zbog kojih je realizam preuzet kao umjetnički izraz prikladan za sovjetsko društvo. Čelni ljudi Komunističke partije SSSR-a zarana su uočili propagandni potencijal umjetnosti i kulture, štoviše Staljin je umjetnike nazivao “inženjerima ljudske duše”.⁶² Umjetnost je shvaćana kao sredstvo kojim se moglo dopirati do širih masa, a predvodnicima države realizam se činio kao najpogodniji stil kojim bi se taj cilj mogao postignuti. Soc-realizam ponudio je očuvanje ruske tradicije, odnosno očuvanje od barbarizma i rušilačke sile kakvu je poticala avangardna umjetnost.⁶³ Također, soc-realizam bio je pogodan za reprezentaciju ideja. U tom smislu može se uočiti poveznica soc-realizma i srednjovjekovne umjetnosti koja je bila u službi dočaravanja božanskih ideja, samo što je u sovjetskom društvu Stvaratelj postao Staljin.⁶⁴ Sa snažnim uporištem u umjetnosti bilo je sve teže razlučiti objektivnu stvarnost i onu zamišljenu, staljinističku, u sovjetskom društvu.

Stav komunista unutar SSSR-a bio je jasan spram avangarde koja se smatrala zapadnjačkom umjetnošću. Jedan od najvećih kritičara avangardne umjetnosti bio je Vladimir Kemenov koji je bio na čelu propagandne organizacije VOKS koja se bavila međunarodnom

57 B. GROYS, 1992., 33.

58 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 662.

59 B. GROYS, 1992., 40., 41.

60 MIKE O'MAHONY, 2004., 6.

61 MIKE O'MAHONY, 2004., 6., 7.

62 B. GROYS, 1992., 37.

63 B. GROYS, 1992., 39., 40.

64 B. GROYS, 1992., 51.

suradnjom sovjetskih umjetnika, intelektualaca, znanstvenika i sportaša.⁶⁵ Kemenov je avangardu, pa tako i rusku avangardu, razmatrao kao buržusko sredstvo koje kultivira antihumanizam i individualizam koji ne mare za aspiracijama širih masa i koji time sprečavaju formiranje klasne svijesti i solidarnosti.⁶⁶ Kemenov je smatrao kako su umjetnici odbijanjem realistične manire stvorili slobodu koja se pokušava obrazložiti pseudoznanstvenim manifestima i deklaracijama koje skrivaju misticizam, podsvjesno i abnormalno za koje je smatrao da su glavni pokretači avangardne umjetnosti.⁶⁷ Službeni stav unutar SSSR- a bio je kako soc-realizam predstavlja progresivnu umjetnost koju je proglasio sam Staljin. Važno je naglasiti kako je Kemenov oštro napadao zapadnjačke umjetnike koji su podržavali komunističku ideologiju, ali su i dalje stvarali avangardna djela.⁶⁸ Tako se na meti našao Picasso koji je bio član francuske Komunističke partije. Zanimljivo, Picasso će u političkom kontekstu Hladnog rata biti napadan i od strane komunista, ali i američkih konzervativaca o čemu će biti riječi nešto kasnije. Stav Vladimira Kemenova spram avangardne i realistične umjetnosti, koji dobro sumira i službeni stav SSSR-a, može se iščitati iz navedenog citata:

*“Za razliku od dekadentne buržuske umjetnosti sa svojim antihumanizmom, sovjetski umjetnici predstavljaju umjetnost socijalističkog humanizma, umjetnost prožetu vrhunskom ljubavlju prema čovjeku, s ponosom na emancipiranog pojedinca socijalističke zemlje, s dubokim suosjećanjem prema onom dijelu čovječanstva koji živi pod kapitalističkim sustavom, sustavom koji osakaćuje i degradira ljude. Za razliku od dekadentne buržuske umjetnosti sa svojom lažnošću, odbacivanjem realnog, istinitog odraza života, sovjetski umjetnici predstavljaju umjetnost izraženu u smislenim umjetničkim djelima koji odražavaju istinski život, prikazujući borbu između starog i novog te neizbježni trijumf novog i progresivnog, umjetnost koja mobilizira sovjetske ljude za daljnje pobjede. Za razliku od dekadentne buržuske umjetnosti, odvojene od naroda, neprijateljske prema interesima demokratskih masa, prožete biološkim individualizmom i misticizmom, reakcionarnim i antipopularnim, sovjetski umjetnici predstavljaju umjetnost stvorenu za narod, nadahnutu mislima, osjećajima i dostignućima ljudi koja time obogaćuje narod...”*⁶⁹

Apstrakcija, stilizacija, idealizam i izmišljeni motivi u sovjetskom svijetu počeli su se nazivati formalizmom, zapadnjačkom dekadencijom, buržuskom degeneracijom čak i

65 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 647.-649.

66 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 647.-649.

67 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 647.-649.

68 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 647.-649.

69 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 648.-649. (slobodni prijevod autorice)

realizam, odnosno naturalizam, koji je bio predetaljan nije bio dobrodošao.⁷⁰ Oni umjetnici koji nisu stvarali u duhu soc-realizma riskirali su osudu, izolaciju, izgladnjivanje i druge oblike kažnjavanja.⁷¹ Iz tog razloga mnogi sovjetski umjetnici bili su prisiljeni promijeniti svoj izraz. Štoviše, u Istočnom bloku uopće se nije raspravljalo o izvedbi djela već isključivo o sadržaju, izražavanje osobne manire smatralo se odrazom individualizma koji je bio nepoželjan unutar komunističkog društva.⁷² Jednu takvu stilsku metamorfozu prošao je Gustav Klutsis. Na početku svoje karijere Klutsis je stvarao djela na tragu Kazimira Maljeviča.⁷³ Kasnije u karijeri, pod pritiskom doktrine koja je bila na snazi, Klutsis je počeo stvarati propagandne plakate koji su veličali Staljina (sl. 2).⁷⁴ Ipak, to ga nije spasilo da, zbog krive pretpostavke da surađuje s fašistima, bude osuđen na smrt.⁷⁵ Oni umjetnici koji su pratili načela soc-realizma bili su cijenjeni i bili su dobro plaćeni.⁷⁶ Tako su među najpopularnijim slikarima bili Aleksandr Aleksandrovič Deyneka, Aleksandr Gerasimov (sl. 3) i slikarica Serafima Vasiljevna Ryangina dok su najpopularnije teme bile one koje su dočaravale heroizam Crvene armije te portreti političkih vođa Josifa Staljina i Vladimira Lenjina.⁷⁷

Nije potrebno naglašavati koliko je umjetnost Istočnog bloka tijekom desetljeća pod represijom etablirane doktrine zapala u formalizam koji nije dopuštao nikakve inovacije. Staljinova smrt i promjena vodstva u SSSR-u početkom pedesetih godina stvorili su mogućnosti slabih upliva avangardnih utjecaja sa Zapada. U tom smislu značajno je pismo meksičkog komunističkog slikara Davida Siquerosa kojeg je 1955. godine uputio sovjetskoj Umjetničkoj akademiji.⁷⁸ Siqueros je 1920-ih postao zagriženi komunist, iako je ortodokсно vjerovao u ideologiju, bio je kritičan prema doktrini soc-realizma.⁷⁹ U svom pismu Siqueros hvali umjetnost SSSR-a jer je ona državna umjetnost, odana ideologiji, svrhovita, epska i herojska te iz tog razloga mora ostati realistična, ali napominje kako postoji mjesta za napredak.⁸⁰ Tvrdi kako SSSR nema problema s izvanjskim, buržujkim utjecajima, ali je soc-realizam zapao u formalizam i dekadenciju kao rezultat stalnog ponavljanja jednakih formi.⁸¹ Siqueros sovjetskim umjetnicima predlaže daljnje razvijanje realizma u smjeru bogatijih,

70 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 647.-649.

71 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 647.-649.

72 J. J. CURLEY, 2018., 21., 22.

73 J. J. CURLEY, 2018., 31.

74 J. J. CURLEY, 2018., 35.

75 J. J. CURLEY, 2018., 35., 36.

76 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 661.

77 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 661.

78 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 672.-675.

79 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 672.-675.

80 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 672.-675.

81 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 672.-675.

civiliziranijih i elokventnijih formi kao i daljnje razvijanje umjetničkih tehnika i oruđa što bi dokazalo kako je SSSR uistinu najnaprednija država svijeta.⁸²

Za razliku od Siquerosa, koji je i dalje podržavao realizam u sovjetskoj umjetnosti, za druge je proces destaljinizacije značio konačnu mogućnost uvođenja inovacija u umjetnost. Jedan primjer direktnog utjecaja destaljinizacije na umjetnost vidljiv je u Poljskoj o kojoj je već bilo riječ kao o državi Istočnog bloka koja se 1956. godine izborila za uvođenje blažeg oblika komunizma. Pod politikom Gomulke, Tadeusz Kantor (sl. 4) je, nakon posjeta Parizu, počeo predvoditi neformalnu grupu koja je prigrlila avangardne i eksperimentalne forme umjetnosti.⁸³ S druge pak strane, proces destaljinizacije je za SAD značio mogućnost implementacije svog utjecaja unutar SSSR-a koji bi mogao dovesti do slabljenja podrške komunizmu. Od 1956. godine u SSSR-u je počeo izlaziti američki časopis *Amerika* koji se bavio predstavljanjem zapadnjačkog načina života, a kroz koji je Alfred Barr, koji je bio dugogodišnji direktor MoMA-e, predstavljao suvremena avangardna djela ljudima s druge strane Željezne zavjese.⁸⁴ Već 1958. u Moskvi je održana velika izložba Picassoa koja je postigla značajan uspjeh i potakla javne rasprave o suvremenoj i sovjetskoj umjetnosti.⁸⁵ Nakon uspjeha Picassove izložbe u Istočnom bloku su se počele redovito organizirati izložbe zapadnjačkih umjetnika.⁸⁶

Već i prije kraja Drugog svjetskog rata, odnosno početka Hladnog rata sovjetska umjetnost je bila osuđena na stagnaciju unutar domene realizma. Iako se doktrina soc-realizma najčešće objašnjavala kao izraz koji je bio najprikladniji i najshvatljiviji širim masama jasno je kako je on imao razrađeniju ulogu u sovjetskom društvu. Imajući korijene i načela u samoj ideologiji, soc-realizam je bio sredstvo propagande i kontrole, kako kulturnog, tako i svakodnevnog života. Također, ako se u obzir uzme Treći Reich i činjenica kako je i ondje jedini dopušteni oblik umjetnosti bio realizam, koji je bio suprotstavljen izopačenoj avangardnoj umjetnosti, postaje jasno kako je realizam bio omiljeni stil totalitarističkih režima jer je jedino njega bilo lako tumačiti, a time i lako kontrolirati.⁸⁷ Ipak, nakon više od dva desetljeća potpune izoliranosti od suvremenih umjetničkih zbivanja početak destaljinizacije ukazao se kao prilika za oslobađanje sovjetske umjetnosti. Koliko je poslijeratno razdoblje bilo drugačije doživljavano u Zapadnom i Istočnom bloku svjedoči podatak kako su termini Hladni

82 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 672.-675.

83 EVA COCKCROFT, 1974., 87.

84 M. O'MAHONY, 2004., 11., 12.

85 M. O'MAHONY, 2004., 5., 10.

86 M. O'MAHONY, 2004., 10.

87 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 662., 663.

rat i kultura Hladnog rata termini koji se koriste u Zapadnom svijetu. Prosječan čovjek, koji je u navedenom razdoblju živio u Istočnom bloku, to razdoblje naziva “životom pod komunizmom”.⁸⁸ Za razliku od uniformne represije koja se nad umjetnošću odvijala u SSSR-u, rasprave o ulozi umjetnosti na Zapadu u ranim godinama Hladnog rata vodile su u različitim smjerovima.

6. Stanje u SAD-u

Direktan utjecaj Drugog svjetskog rata na umjetnost bilo je uništenje uporišta avangarde u Europi. Brojni umjetnici i intelektualci su tijekom 1930-ih pobjegli u Pariz i London, međutim kako se rat zahuktavao bijeg se nastavio preko Atlantskog oceana, u SAD.⁸⁹ Okupljanje velikog broja umjetnika u New Yorku doveo je do razvijanja autentične američke avangarde koja, za razliku od one europske, nije bila opterećena nacionalnim karakteristikama.⁹⁰ Apstraktni ekspresionizam bio je odgovor na neurozu poslijeratnog vremena. Za apstraktne ekspresioniste njihova nefigurativna umjetnost bila je odraz individualne svijesti, emocija i karaktera čime su se pokušavali suprotstaviti dominantnoj kulturi Istočnog bloka, ali i antikomunističkom valu u SAD-u.⁹¹ Ono što je važno naglasiti je da, iako su apstraktni ekspresionisti sebe smatrali apolitičnima, njihova umjetnost je itekako sadržavala politički potencijal što je uočljivo u raspravama iz tog vremena.⁹² U ranim godinama Hladnog rata, u kontekstu antikomunizma, u kojem se i dalje željela sačuvati sloboda izraza, u SAD-u su se lomila koplja po pitanju umjetnosti. Rasprave o umjetnosti vođene su između konzervativaca, liberala i ljevičara s ciljem definiranja njenog utjecaja i uloge u društvu.

6.1. Stajalište konzervativaca

Razdoblje prije izbijanja Drugog svjetskog rata u SAD-u bilo je obilježeno Velikom depresijom u kojoj su se mnogi intelektualci, uključujući umjetnike, počeli priklanjati socijalizmu kao alternativni kapitalizmu koji je doveo do ekonomske krize.⁹³ Umjetnici tog razdoblja često su bili angažirani od strane države za oslikavanje murala koji su slavili vladine napore i mjere za ublažavanje krize, što je bio model patronatstva tipičan za socijalističke zemlje.⁹⁴ Na pojedinim prijeratnim muralima radili su i meksički komunistički muralisti Jose

88 S. WEICHLIN, 2017., 23.

89 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 549.

90 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 549.

91 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 550., 551.

92 J. J. CURLEY, 2013., 227.

93 J. J. CURLEY, 2018., 25.

94 J. J. CURLEY, 2018., 25.

Clemente Orozco i Diego Rivera.⁹⁵ Takva prijeratna umjetnost postala je trn u oku poslijeratnih američkih konzervativaca. Općenito, u prvim godinama nakon Drugog svjetskog rata u SAD-u je vladao gotovo patološki strah od komunističkih infiltracija, a taj strah je u nekim slučajevima dovodio do cenzura i ukidanja slobode izraza pojedinim umjetnicima.⁹⁶ Jedan primjer takvog udara na umjetničku slobodu dogodio se 1941. kada je uspješni muralist Anton Refregier dobio natječaj za oslikavanje poštanskog ureda Rincon Annex s temom povijesti Kalifornije (sl. 5).⁹⁷ Tijekom izvedbe murala Refregier je bio pod stalnim kritikama zbog oblikovanja i odabranih tema, a u kritike se uključio i senator Richard Nixon.⁹⁸ Do pedesetih godina rasprava o muralu toliko je eskalirala da je ušla u američki senat koji je na kraju ipak odlučio zadržati mural zbog nedostatka relevantnih razloga za njegovo uklanjanje.⁹⁹

Joseph McCharty se osobno nikada nije bavio pitanjem umjetnosti, međutim njegove kolege u kongresu nisu se susprezale od izjednačavanja pojedinih umjetničkih aktivnosti s političkim ekstremizmom.¹⁰⁰ Najistaknutiji u tim raspravama bio je republikanac George Dondero, odvjetnik koji nije imao nikakvu pozadinu u umjetnosti ili kritici.¹⁰¹ Zanimljivo je što su njegovi napadi zrcalili staljinističke napade na zapadnjačku avangardnu umjetnost. Dondero je ipak uočio tu ironiju te je sofisticirao svoje argumente na način da je o soc-realizmu počeo raspravljati kao o propagandnom sredstvu za kontroliranje već uspostavljenog komunističkog društva dok je apstraktnoj i ekspresionističkoj umjetnost pripisao ulogu destabilizacije društva Zapadnog bloka.¹⁰² Navodio je kako je avangardna umjetnost od 1914. do 1920. godine igrala značajnu ulogu u svrgavanju Ruskog Carstva, a nakon uspostavljanja novog poretka umjetnost je počela služiti propagandi.¹⁰³ Dondero je tako posebno isticao Vasilija Kandinskog koji se 1914. iz Njemačke vratio u Rusiju, a tri godine nakon njegovog povratka izbila je revolucija. Smatrao je kako je Kandinski uveo uključenje nelogičnog u umjetnost te da su od njega potekli kubizam, futurizam, ekspresionizam, konstruktivizam, suprematizam, apstrakcija i drugi pravci.¹⁰⁴ Isto tako, navodio je kako je Kandinski u Rusiji ostao do 1921. kada je državni aparat uveo nove smjernice u umjetnost nakon čega je njegova

95 W. HAUPTMAN, 1973., 48.

96 W. HAUPTMAN, 1973., 48, 49.

97 W. HAUPTMAN, 1973., 50.

98 W. HAUPTMAN, 1973., 50.-52.

99 W. HAUPTMAN, 1973., 52.

100 W. HAUPTMAN, 1973., 49.

101 W. HAUPTMAN, 1973., 49.

102 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 654.-656.

103 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 654.-656.

104 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 654.-656.

umjetnost postala nepoželjna.¹⁰⁵ Dondero je tako u modernoj umjetnosti SAD-a prepoznao destruktivnu umjetnost koja je dovela do revolucije u Rusiji. Javno je napadao muzeje, posebno MET i MoMA-u, organizacije *The Artists' Equity Association* i *American Federation of Art* za koje je smatrao da promoviraju rušilačku modernu umjetnost u SAD-u, a na meti su se našli i brojni umjetnici.¹⁰⁶ Prozvao je Maxa Webera, koji je djelovao u krugu Picassa i drugih komunističkih umjetnika u Parizu, kako je uveo komunističke kriterije za procjenu umjetnosti u SAD.¹⁰⁷ Među brojnim, prozvao je i Bena Shahna, koji je surađivao na muralima Diega Riverre.¹⁰⁸

Malobrojni su bili oni koji su se suprotstavljali Donderovim stajalištima u kongresu. Jedan od najznačajnijih bio je republikanac Jacob Javits koji je isticao opasnost generaliziranja i susprezanja cijelog kolektiva jer je sloboda u tom razdoblju bila glavna odlika SAD-a.¹⁰⁹ Ipak, među Donderovim protivnicima našli su se brojni kustosi, intelektualci i umjetnici o kojima će biti riječi u sljedećem poglavlju. Ono što se može nazvati "hladnim ratom u umjetnosti u SAD-u" započelo je nakon što je tadašnji tajnik za vanjske poslove, William Benton, 1946. godine organizirao putujuću izložbu apstraktnih ekspresionista *Advancing American Art* koja je Europi i Južnoj Americi trebala predstaviti suvremenu američku umjetnost.¹¹⁰ Izložba je potaknula pobunu različitih organizacija, koje su većinom okupljale komercijalne umjetnike i ilustratore, koje su smatrale kako odabrana djela ne predstavljaju pravu sliku američke umjetničke scene, a kritikama se pridružio i predsjednik Harry Truman.¹¹¹ Rasprave su dovele do ukidanja izložbe i organiziranja aukcije za prodaju kupljenih djela na kojoj je izgubljeno oko 95% novca koje je državu uložila u kupnju. Taj incident potaknuo je i druge inicijative za ukidanje pojedinih izložbi i istrage potencijalnih komunističkih infiltracija. Jedna takva istraga, vođena od strane državnika Harolda Harbyja, dovela je do bizarnog zaključka kako su djela apstraktnih ekspresionista zapravo mape strateški slabih lokacija SAD-a.¹¹²

U ranim godinama Hladnog rata u SAD-u, koji je promovirao slobodu kao opoziciju režimu SSSR-a, brojni su bili oni koji su kroz svoje napade i rasprave htjeli uvesti kontrolu na polju umjetnosti. Moderna umjetnost, prvenstveno apstraktni ekspresionizam, dovela se u vezu s komunističkim praksama čime se poticala supresija upravo nalik na onu u Istočnom

105 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 654.-656.

106 W. HAUPTMAN, 1973., 49.

107 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 654.-656.

108 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 654.-656.

109 W. HAUPTMAN, 1973., 50.

110 W. HAUPTMAN, 1973., 50., 51.

111 W. HAUPTMAN, 1973., 51.

112 W. HAUPTMAN, 1973., 52.

bloku. Zanimljivo, najglasniji u raspravama na temu moderne avangardne umjetnosti bili su državnici koji najčešće nisu imali formalnog obrazovanja u umjetnosti. Svojim prozivkama pobuđivali su strah šire javnosti koja se nerijetko angažirala u javnim raspravama, kao što je bio slučaj s muralom Antona Refreigiera, s ciljem cenzuriranja pojedinih djela. Konzervativnim napadima snažno su se suprotstavili ljevičari i liberali koji su poticaje za kontrolom umjetnosti tumačili kao postupke totalitarističkih sistema. Sve do pedesetih godina, dok apstraktni ekspresionizam nije stekao status autentične američke umjetnosti i dok umjetnička teorija i praksa nije krenula u drugim smjerovima, trajala je borba za slobodom umjetnosti u SAD-u.

6.2. Zagovornici slobode u umjetnosti

Apstraktni ekspresionizam bio je odgovor američkih umjetnika na novu stvarnost poslijeratnog vremena. Za Clementa Greenberga, koji je bio jedan od glavnih promotora apstraktnog ekspresionizma, američka poslijeratna umjetnost uvela je novu snagu u polje kulture kojim je u međuratnom razdoblju dominirao kubizam.¹¹³ Apstraktnom ekspresionizmu priznavali su se europski korijeni u fovizmu, kubizmu, ekspresionizmu i konstruktivizmu, koji su na američkom tlu bili obogaćeni slobodom od tradicije u kojoj je umjetnik postao subjekt.¹¹⁴ Harold Rosenberg tako je američkim avangardnim umjetnicima pripisao ulogu oslobođenja umjetnost od političkih, estetskih i moralnih vrijednosti.¹¹⁵ Međutim, upravo taj cilj nije mogao biti postignut u politiziranom vremenu koje je uslijedilo nakon Drugog svjetskog rata. Napadi koje su konzervativci vodili protiv američke moderne umjetnosti izneseni su u prethodnom poglavlju. Ipak, na napade su odgovorili brojni kustosi, kritičari i umjetnici koji su do pedesetih godina javnost većinski uvjerali kako se kod apstraktnog ekspresionizma ne radi o propagandnom komunističkom oružju.

Jedna od najznačajnijih osoba u ranim raspravama na temu američke moderne umjetnosti bio je Alfred Barr. Obnašajući ulogu direktora MoMA-e, od njenog otvorenja 1929. do 1944. godine, Barr je bio jedna od najzaslužnijih osoba za uspjeh apstraktnih ekspresionista.¹¹⁶ U članku *Is Modern Art Communist?* objavljenom u novinama *The New York Times* Barr je iznio svoje iskustvo doticaja s totalitarističkim režimima dok je bio na čelnoj poziciji MoMA-e.¹¹⁷ Vidjevši iz prve ruke način na koji su europski fašisti deklarirali i odbacivali djela avangardne umjetnosti, Barr je napade na modernu američku umjetnost

113 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 754.-760.

114 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 578.-560.

115 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 581.-584.

116 E. COCKCROFT, 1974., 88., 87.

117 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 660.

tumačio kao tendenciju totalitarizma koja zatire ljudske slobode pa tako i slobodu izražavanja.¹¹⁸ Primijetivši pobude za susprezanje avangardne umjetnosti s objiju strana Željezne zavjese, Barr je bio čvrstog stajališta kako zapadni političari ne bi trebali poticati kontroliranje kreativne slobode umjetnika u Zapadnom bloku.¹¹⁹ Barrovim stajalištima pridružio se i kritičar Arthur Schlesinger. Schlesinger je objasnio kako totalitarizam, čije su se naznake počele javljati u SAD-u tog vremena, od čovjeka traži potpunu poslušnost koja budi strah od kreativnosti, spontanosti i kompleksnosti.¹²⁰ Kako bi objasnio svoja stajališta, Schlesinger je naveo primjer Picassa i Stravinskog čija su avangardna djela bila prepotresna i prekompleksna da bi bila kontrolirana od strane državnog aparata.¹²¹

Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Alfred Barr i Arthur Schlesinger samo su neki od kustosa, kritičara i ostalih intelektualaca koji su stali u obranu slobode izričaja. Kao opozicija konzervativcima javili su se i brojni umjetnici tog vremena koji su ideološki obojene rasprave doživljavali kao direktan udar na svoju umjetnost. Jedan od njih bio je Ben Shahn, figurativni slikar koji je bio inspiriran soc-realizmom, koji se izravno našao na meti Donderovih napada. Ranije zastupajući komunističku ideologiju, Shahn se pedesetih godina počeo etablirati kao liberal koji se opirao konzervativizmu, ali i komunizmu.¹²² Smatrao je kako se liberali, čija je glavna vodilja bila javno dobro, u razdoblju Hladnog rata nalaze između dvije sile, zapadne koja je odbijala bilo kakav progres i istočne koja je distorzirala riječi, dijela i namjere.¹²³ Konzervativističke napade, uključujući Donderove, Shahn je razmatrao kao one koji pokušavaju potkopati demokraciju i slobodu, pogotovo na polju umjetnosti, pod krinkom provođenja antikomunističkog programa.¹²⁴

Kipar David Smith također je stao na stranu obrane slobode američke umjetnosti. Tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća Smith je izrađivao figurativne medaljone, međutim do kraja Drugog svjetskog rata počeo je izrađivati potpuno apstraktne sculpture (sl. 6).¹²⁵ Za razliku od dominantnih političkih rasprava tog vremena, Smith je u diskurs uveo značenje umjetnikovog identiteta. Smatrao je kako je izgradnja suverenog umjetničkog identiteta ključna u borbi za slobodu izražavanja.¹²⁶ Smith je svoja stajališta objašnjavao na način da je umjetnikov identitet izvor prave kreativnosti, a on se razvija kroz samouvjerenost, a ne

118 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 660.-663.

119 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 660.-663.

120 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 660.-663.

121 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 660.-663.

122 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 665.-669.

123 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 665.-669.

124 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 665.-669.

125 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 578.-580.

126 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 578.-580.

spregom izvanjskih autoriteta.¹²⁷ Jednom kada se umjetnikov identitet razvije on više nije podložan utjecajima autoriteta, a obrnuto vrijedi za one koji nemaju samopouzdanja i razvijen identitet kojima je jednostavno nametnuti određenu dogmu.¹²⁸

Među već navedenima, raspravama su se priključili pojedini apstraktni ekspresionisti. Serge Guilbaut u knjizi *How New York Stole the Idea of Modern Art* navodi kako su, pod udarom različitih optužbi, apstraktni ekspresionisti počeli svoja djela etablirati kao apolitičnu umjetnost koja se posredno uvukla u političke rasprave.¹²⁹ Ipak, autori kao što su Barnett Newman i Robert Motherwell stali su u obranu svoje umjetnosti. Za Newmana moderna američka umjetnost trebala se baviti pitanjem uzvišenog u umjetnosti.¹³⁰ Uzvišeno u umjetnosti se po njemu jedino moglo postići apstrakcijom koja se zasniva isključivo na čovjeku i njegovim emocijama, a oslobođena je povijesti, uspomena, nostalgije, legendi i mitova.¹³¹ Nastavljajući se na to, slična stajališta podržavao je i Motherwell (sl. 7) ističući individualističku vrijednost suvremene umjetnosti. Za Motherwella individualistička vrijednost zasnivala se na umjetnikovoj ulozi da prikaže stvarnost onakvom kakvu je osjeća. Iz tog razloga Motherwell je odbijao stvarati po diktatima političkih sila Hladnog rata koje su umjetnikovo iskustvo htjeli podčiniti političkim formulama.¹³²

Nakon gotovo desetljeća žustrih rasprava i napada na polju umjetnosti, američki političari, predvođeni predsjednikom Eisenhowerom, koji je podržavao slobodu umjetnosti, pedesetih godina uvidjeli su propagandni potencijal apstraktnog ekspresionizma.¹³³ Do prihvaćanja moderne američke umjetnosti došlo je usporedno s rastom moći SAD-a. Pedesetih je SAD na scenu globalnog Hladnog rata trebao plasirati autentičnu kulturu, a apstraktni ekspresionizam je predstavljao upravo to.¹³⁴ Toliko različit od soc-realizma, apstraktni ekspresionizam se ponudio kao slika slobodne demokratske zemlje koja podržava različita stajališta i perspektive.¹³⁵ Novo prihvaćanje moderne američke umjetnosti potaknulo je i brojne izložbe apstraktnih ekspresionista u nekim od najvećih svjetskih metropola, Londonu, Parizu, Sao Paulu i Tokiju.¹³⁶ Važno je navesti i podatak kako je 6. srpnja 1956. godine otvorena prva

127 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 578.-580.

128 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 578.-580.

129 J. J. CURLEY, 2013., 11.

130 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 572.-574.

131 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 572.-574.

132 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 649., 650.

133 E. COCKCROFT, 1974., 85., 86.

134 M. KOZLOFF, 1973., 6.

135 E. COCKCROFT, 1974., 86., 87.

136 E. COCKCROFT, 1974., 86.

izložba američke umjetnosti u Jugoslaviji u Muzeju suvremene umjetnosti u Beogradu.¹³⁷ Unatoč novom statusu kojeg je apstraktni ekspresionizam dobio u SAD-u pedesetih godina, pojedini umjetnici su i dalje bili cenzurirani zbog svojih političkih uvjerenja.¹³⁸

Pedesete su također bile godine pojave nekih novih umjetničkih praksi u SAD-u. Zamoreni odnosima moći i politizacijom koja se iznjedrila na polju umjetnosti SAD-a, Robert Rauschenberg (sl. 8), Jasper Johns, koreograf Merce Cunningham i glazbenik John Cage počinju stvarati djela inspirirana apsurdnom vremenom u kojem su živjeli.¹³⁹ Ti umjetnici oslanjali su se na dadaizam, pod mentorstvom Marcela Duchampa koji je tada živio u SAD-u, etablirajući estetiku političke neutralnosti, pasivnosti, ironije i negacije koju je Moira Roth nazvala “indiferentnom umjetnošću”.¹⁴⁰ Asamblaži, umjetnost smeća i happeninzi, karakteristični za indiferentnu umjetnost, stvorili su alternativu politički prožetom apstraktnom ekspresionizmu koji je ušao u *mainstream*.¹⁴¹ Krajem istog desetljeća počeo se pojavljivati i pop-art koji je također bio reakcija na apstraktni ekspresionizam. Pop-art, koji je u umjetnost uveo očitovanja popularne kulture i prakse potrošačkog društva, pružio je alternativu apstraktnom ekspresionizmu i njegovoj odvojenosti od života.¹⁴²

Za razliku od režima koji je vladao u Sovjetskom Savezu, a koji je diktirao i umjetničke prakse, stanje na polju umjetnosti u SAD-u bilo je umnogome zamršenije. Strog program antikomunizma koji se za vrijeme Hladnog rata provodio u državi doveo je do razmatranja avangardne umjetnosti kao propagandnog oružja Istočnog bloka, poglavito od strane konzervativnih političara. Napadi na ondašnju suvremenu umjetnost nerijetko su rezultirali ukidanjem izložbi, javnim raspravama i cenzuriranjem djela pojedinih umjetnika, što se kosilo sa slikom slobodne i demokratske zemlje kakvu je SAD htio odaslati u svijet. Na napade su reagirali brojni umjetnici i intelektualci tog vremena koji su se do pedesetih izborili za etabliranje apstraktnog ekspresionizma kao autentične američke umjetnosti koja je mogla poslužiti kao uzor u drugim zemljama svijeta. Prevlast političkih rasprava i politizacija samog apstraktnog ekspresionizma u tijeku prvog desetljeća Hladnog rata doveli su do razvoja indiferentnih i u potpunosti apolitičnih umjetničkih praksi kao što je bila “indiferentna” umjetnost i pop-art. Pojava novih umjetničkih pravaca bila je popraćena novom situacijom u SSSR-u nakon 1956. godine. Popuštanjem doktrine soc-realizma na Istoku umjetnost se s polja

137 MOMA, 1956., 1.

138 E. COCKCROFT, 1974., 84., 85.

139 M. KOZLOFF, 1973., 9.

140 M. ROTH, 1990., 3.-13.

141 M. ROTH, 1990., 3.-13.

142 M. KOZLOFF, 1973., 9.

politike mogla vratiti internim problemima i novim praksama koje su se izrodile šezdesetih godina.

7. Izvan epicentra moći

Izvan epicentra moći Istoka, koju je činio SSSR, i epicentra moći Zapada, koju je činio SAD, ostatak svijeta je bio dobrovoljno ili prisilno uvučen u ideološki sukob s krajnjim ciljem odabira i podržavanja jedne strane. Uzimajući u obzir dihotomije i amalgame koji su se izrodili iz hladnoratovskih sukoba, svijet se mogao podijeliti na zemlje jezgre, zemlje poluperiferije i zemlje periferije, onako kako ih kroz teoriju svjetskog sustava definira Immanuel Wallerstein.¹⁴³ Iako je Wallersteinova teorija ekonomski determinirana ona se može primijeniti i na razmatranje drugih utjecaja, u ovom slučaju kulturne moći. Svjetski sustav Hladnog rata može se razdijeliti na način da su SAD i SSSR činile zemlje jezgre, zemlje poluperiferije bile su zemlje Zapadne Europe, a zemlje periferije činile su ostale zemlje svijeta. Prevlast nad Europom, koja je imala svoja načela i stoljetnu tradiciju, bio je glavni cilj istočne i zapadne sile. Za razliku od toga, zemlje periferije nisu se razmatrale toliko bitnima u kulturnom smislu iako su se upravo u tim zemljama odvijale najveće hladnoratovske krize, koje su u nekoliko slučajeva skoro rezultirale nuklearnim ratom.

7.1. Stanje u Europi

Poslijeratna Europa umnogome se razlikovala od SAD-a, koji je postajao najmoćnija zemlja svijeta, i SSSR-a, koji je imao utabani put od osnutka 1922. godine. Osim što je bila infrastrukturno i ekonomski uništena, Zapadna Europa našla se između dvije sile koje su se pokušavale izboriti za prevlast na tom području. Kultura je igrala ključnu ulogu u jačanju utjecaja u Zapadnoj Europi. Nakon terora nacizma i fašizma ljevice je bila jaka, pogotovo u Francuskoj, Belgiji i Italiji.¹⁴⁴ Ipak, SAD se pobrinuo za širenje svog kulturnog utjecaja ili amerikanizacije, što je bio latentna funkcija Marshallovog plana.¹⁴⁵ Politički i kulturni utjecaji bili su, zbog navedenih razloga, hibridni te su varirali od države do države pogotovo u ranim godinama Hladnog rata. Od država koje praktički nisu sudjelovale u ratu na polju kulture do država koje su vodile svoju neovisnu politiku, kulturni Hladni rat pokazao je sve varijacije u europskim zemljama.

Velika Britanija bila je jedna od zemalja koja u hladnoratovskom sukobu nije razvila politički nadahnutu umjetnost. Iako je u tom razdoblju bila treća najveća sila na svijetu, Veliku

143 I. WALLERSTEIN, 1986., 52.-69.

144 S. WEICHLIN, 2017., 19.

145 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 552.

Britaniju potresali su brojni unutrašnji problemi. U tijeku Drugog svjetskog rata Britanija je izgubila gotovo sve prekomorske kolonije, a unutar zemlje vladala je nestašica hrane i drugih potrepština.¹⁴⁶ Isto tako, podrška komunizmu nije bila toliko izražena iz razloga što Velika Britanija, za razliku od kontinentalne Europe, nije iskusila nacističku okupaciju za vrijeme rata. U umjetnosti je postojao interes za realizmom, ali ne za onim u smislu soc-realizma.¹⁴⁷ Čak i pojedini autori koji su stvarali u maniri soc-realizma svoju umjetnost nisu dovodili u vezu s ideologijom.¹⁴⁸ Zapravo, poslijeratna umjetnost u Velikoj Britaniji je bila okrenuta jačanju nacionalnog identiteta što je u slikarstvu značilo povratak romantizmu Williama Blakea, Williama Turnera i Samuela Palmera.¹⁴⁹

Slikarstvo Francisa Bacona moglo bi se protumačiti kao izraz umjetnosti inspirirane poslijeratnom situacijom. Ipak, autor je u brojnim intervjuima negirao inspiriranost ratnim događanjima. Svoj izraz, u kojem je distorzirao poznate oblike, Bacon je tumačio kao želju da kod promatrača potakne vezu s njegovim živčanim sustavom.¹⁵⁰ Pokušaj uvođenja političkog u britansku umjetnost izvršila je skupina Beaux Arts Quartet koja se u Londonu okupila pedesetih godina.¹⁵¹ Iako je skupina stvarala u duhu soc-realizma, njihova umjetnost ipak nije ispunila ulogu društveno relevantne umjetnosti (sl. 9).¹⁵² Najznačajniju političku raspravu o umjetnosti u Velikoj Britaniji potaknuo je Henry Moore.¹⁵³ Mooreova rasprava nije se ticala veze ideologije i umjetnosti *per se* već odnosa ideologije prema umjetniku. Cilj Mooreove rasprave bio je definiranje sustava koji bi se nalazio na pola puta između potpune državne kontrole umjetnosti, kakva je bila u SSSR-u, i kapitalističkog *laissez-faire* pristupa koji je umjetnike prepuštao na milost i nemilost slobodnog tržišta.¹⁵⁴ Inspiriran jasnim položajem umjetnika u razdobljima srednjeg vijeka, renesanse i baroka, Moore je poticao organizacije poput UNESCO-a da ukazuju na potrebe za kulturom i umjetnošću s ciljem zaštite umjetnikove kreativnosti.¹⁵⁵

Uvučena u rješavanje unutrašnjih političkih problema i standardizirane forme, umjetnost u Velikoj Britaniji počela se radikalno mijenjati početkom pedesetih. Godine 1952. u Londonu

146 G. UTLEY, 2011.

147 G. UTLEY, 2011.

148 G. UTLEY, 2011.

149 G. UTLEY, 2011.

150 G. UTLEY, 2011.

151 G. UTLEY, 2011.

152 G. UTLEY, 2011.

153 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 669.-673.

154 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 669.-673.

155 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 669.-673.

je osnovana skupina Independent Group (sl. 10).¹⁵⁶ Kritični prema estetski zaokupljenoj visokoj kulturi, kojom je diktirala elita, članovi Independent Groupa bili su usmjereni uvođenju demokratične popularne kulture i njenih produkata u umjetnost.¹⁵⁷ U tom kontekstu umjetnost više nije diktirala manjina nego rastuća masa, a popularni sadržaj, kojeg su činile filmske zvijezde, reklame, *sexy* žene, teatralne smrti i slično, uspostavili su se kao alternativa dominantnoj kulturi.¹⁵⁸ Londonski Independent Group bio je prva skupina koja je u umjetnost počela uvoditi popularnu kulturu. Na taj način Velika Britanija je bila među prvim zemljama koja je nadišla hladnoratovske rasprave na polju kulture i prepustila umjetnosti razvijanje novih praksi i teorije, što se u SAD-u i drugim zemljama počelo događati tek na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine 20. stoljeća.

Za razliku od Velike Britanije, Njemačka je bila zemlja u kojoj su se mogle iščitavati idealtipske podjele između istočne i zapadne sile. Kod pitanja podjele Njemačke na Istočnu i Zapadnu 1945. godine činilo se kako Saveznici dobro surađuju, međutim već 1946. je Churchill prozvao Sovjete za podizanje “željezne zavjese”.¹⁵⁹ Podijeljena na Zapadnu ili Federalnu Republiku Njemačku, koju su kontrolirale SAD, Velika Britanija i Francuska, i Istočnu ili Demokratsku Republiku Njemačku, koju je kontrolirao SSSR, Njemačka je bila poprište najizraženijih dihotomija u politici i kulturi Hladnog rata.¹⁶⁰ Važno je naglasiti kako je za vrijeme Hitlerove vlasti Njemačka imala iskustvo potpune kontrole umjetničkog stvaralaštva, slično onome u SSSR-u.¹⁶¹ Provođenjem različitih politika i ideologija, u Zapadnoj Njemačkoj poticale su se nove vrijednosti i refleksivizacija na razdoblje Hitlerovog režima dok se u Istočnoj Njemačkoj ustoličio novi režim koji je poticao narativ Nijemaca kao žrtava fašističkog režima.¹⁶²

Za razliku od Velike Britanije, Italije i Francuske, koje su imale neprekinutu tradiciju modernizma, umjetnici Zapadne Njemačke nisu imali tradiciju na koju su se mogli osloniti jer je njemački avangardizam pod Hitlerom bio suspregnut i sustavno uništavan.¹⁶³ Također, kraj rata za mnoge je značio novi početak, tako u umjetnosti Zapadne Njemačke nije ni postojala tendencija pozivanja na ranije stilove koji su bili dijelom prošlosti koja se pokušavala zaboraviti.¹⁶⁴ Umjetnici Zapadne Njemačke iz tih su se razloga u ranim godinama Hladnog rata

156 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 700.-703

157 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 700.-703.

158 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 700.-703.

159 G. UTLEY, 2011.

160 G. UTLEY, 2011.

161 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 662., 663.

162 G. UTLEY, 2011.

163 G. UTLEY, 2011.

164 G. UTLEY, 2011.

okrenuli apstrakciji pod utjecajem drugih zemalja Zapadnog bloka.¹⁶⁵ U Istočnoj Njemačkoj provodila se kruta doktrina soc-realizma, kao i u ostalim zemljama Sovjetskog Saveza, koja je umnogome podsjećala na umjetnost Hitlerovog vremena. Umjetnost Istočne Njemačke bila je strogo kontrolirana kako bi se spriječili bilo kakvi zapadnjački utjecaji tako da ni sva realistična djela nisu bila prihvaćana, kao što su bila djela koja su prikazivala masakre iz vremena rata.¹⁶⁶ Politika destalinizacije donijela je promjene na polju kulture i u Istočnoj Njemačkoj. Georg Baselitz (sl. 11) bio je jedan od umjetnika Istočne Njemačke koji se okrenuo ekspresionizmu u sredini koja je desetljećima bila dominirana nacističkim klasicizmom i sovjetskim soc-realizmom.¹⁶⁷

Po završetku Drugog svjetskog rata Francuska i Italija imale su najrazvijeniju mrežu komunista u Europi. Podrška komunizmu bila je razvijena zbog uloge europskih komunista i SSSR-a u suzbijanju fašizma dok je SAD predstavljan kao zemlja u kojoj je najvažnija utrka za kapitalom, u kojoj vlada materijalno bogatstvo, ali spiritualno siromaštvo.¹⁶⁸ Kako bi spriječio potencijalno širenje komunizma na području Europe, SAD je 1950. godine osnovao Kongres za kulturnu slobodu (CCF), u čiji rad je direktno bio uključen CIA, a koji se bavio nadzorom kulture na području Europe.¹⁶⁹ Rad CCF-a bio je posebno delikatan u Francuskoj i Italiji, ne samo zbog važnosti tih zemalja u kulturnom smislu, već i zbog činjenice kako su te dvije zemlje trebale služiti kao centri za daljnju diseminaciju ideja i praksi na polju umjetnosti.¹⁷⁰ Oslanjajući se na manje moćne, liberalnije organizacije i kolektive, pedesetih je CCF počeo s promocijom apstraktnog ekspresionizma u Francuskoj i Italiji, što je polako dovelo do stvaranja i prihvaćanja slike SAD kao liberalne zemlje sa živom umjetničkom scenom.¹⁷¹ Ipak, proces napuštanja komunizma od strane talijanskih i francuskih intelektualaca, pogotovo nakon ključne 1956. godine, i prihvaćanje kulturne slobode, koju je promovirao SAD, bio je kompleksan u obje zemlje.

Okupacija u Francuskoj nije bila toliko destruktivna, ali se za vrijeme rata unutar države vodio sukob između pristaša Vichyjevske režima i pokreta otpora vođenog od strane komunista.¹⁷² Ta podijeljenost unutar države imala je jak utjecaj na umjetnost već za vrijeme rata. Maurice de Vlaminck tako je bio jedna od vodećih kulturnih figura unutar Vichyjevske

165 G. UTLEY, 2011.

166 G. UTLEY, 2011.

167 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 621.

168 A. SCIONTI, 2020., 96.

169 A. SCIONTI, 2020., 90.

170 A. SCIONTI, 2020., 91.

171 A. SCIONTI, 2020., 112.

172 G. UTLEY, 2011.

režima.¹⁷³ Godine 1941. Vlaminck je boravio u Njemačkoj u sklopu studijskog putovanja kojeg je organizirao sam Joseph Gobbels s ciljem razvoja nacionalizirane umjetnosti u Francuskoj na tragu Henrija Matissea i Pierrea Bonnarda.¹⁷⁴ Nakon povratka iz Njemačke Vlaminck je postao iznimno kritičan prema kubizmu predvođenim Picassom za kojeg je počeo smatrati kako je desetljećima gušio kreativnost u umjetnosti optužujući ga za krađu od Giorgionea, El Grecoa, Steinlana, Toulouse-Lautreca, Foraina, Degasa, Cezannea, grčke, afričke i polinezijske umjetnosti.¹⁷⁵ Suprotstavljajući se struji u umjetnosti koju je predvodio Vlaminck, pojedini umjetnici, kao što je bio Pierre Soulages, okrenuli su se potpunoj apstrakciji kao protest protiv nacističkog režima koji je avangardnu umjetnost proglasio izopačenom.¹⁷⁶

Uloga u pokretu otpora i sam ishod rata rezultirali su iznimnom popularnošću komunizma u Francuskoj u ranim godinama Hladnog rata. Unutar partije, soc-realizam prihvaćen je kao službeni stil i sredstvo dokazivanja ideološkog uvjerenja.¹⁷⁷ Mlađi članovi partije, kao što su bili Andre Fougeron i Boris Taslitzky, u potpunosti su prihvaćali soc-realizam zbog čega su bili cijenjeni.¹⁷⁸ Slučaj Andrea Fougerona iznimno je zanimljiv jer se radi o umjetniku koji je zbog ideoloških uvjerenja u potpunosti promijenio svoj stilski izraz. Stvarajući u stilu ekspresionizma, tridesetih godina Fougeron je bio značajna osoba na avangardnoj sceni Pariza.¹⁷⁹ Zaokupljenost lijevom ideologijom i aktivnost u pokretu otpora potaknule su Fougerona na prihvaćanje soc-realizma (sl. 12), štoviše on je postao službeni slikar francuske Komunističke partije.¹⁸⁰ Avangardu je počeo razmatrati kao individualističku umjetnost koja privlači isključivo elitu koja je u potrazi za materijalnom vrijednosti i profitom.¹⁸¹ Kolege umjetnike poticao je na prihvaćanje realističnog izraza, a za one koji ga nisu podržavali smatrao je kako ih je sram i strah stvarati jednostavna djela namijenjena običnom puku.¹⁸²

Drugi, avangardni umjetnici koji su podržavali komunističku ideologiju, a koji su nastavili stvarati avangardna djela našli su se na meti brojnih kritika. Najviše se prozivalo Picassoa, koji je bio na meti kritičara iz drugih krajeva svijeta. Pablo Picasso učlanio se u francusku Komunističku partiju 1944. godine kada je bio posebno slavljeno u Francuskoj kao

173 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 630., 631.

174 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 630., 631.

175 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 630., 631.

176 G. UTLEY, 2011.

177 G. UTLEY, 2011.

178 G. UTLEY, 2011.

179 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 652.-654.

180 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 652.-654.

181 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 652.-654.

182 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 652.-654.

osoba koja se umjetnošću borila protiv Vichyjevskog režima.¹⁸³ Međutim, Picassovo članstvo u partiji ubrzo je postalo problematično zbog njegovog odbijanja doktrine soc-realizma. Od strane ortodoksnih komunista bio je napadan jer su njegova djela ukazivala na to kako umjetnost i politiku ne doživljava povezanima.¹⁸⁴ Picasso se pravdao kako ne može stvarati jednostavna djela samo kako bi bio shvaćen te je svoju umjetnost vidio kao društveno i politički angažiranu, odnosno kao refleksiju svog života koji je bio usmjeren borbi protiv opresora.¹⁸⁵ Ipak, kako bi ugodio članovima partije Picasso je počeo izvoditi pojedina jednostavnija djela, kao što su bili crteži golubice mira.¹⁸⁶

Sličnim napadima bilo je izložen i Fernand Leger (sl. 13), koji je također bio član Komunističke partije koji je odbio stvarati prema načelima soc-realizma. Leger je borbu protiv fašizma vidio kao borbu za oslobođenje umjetnosti.¹⁸⁷ Na optužbe kako je avangardna umjetnost elitistička i neshvatljiva radničkoj klasi tvrdio je kako ljudima treba vremena da se naviknu na nove oblike u umjetnosti, vrijeme koje im je kapitalizam kontinuirano uskraćivao.¹⁸⁸ Leger je tako problem koji se stvorio oko pitanja avangardne umjetnosti pripisivao suvremenom stadiju kapitalizma. Smatrao je kako je kapitalistički sustav organiziran na način kako bi se radnike držalo podalje od bilo kakvih doticaja sa suvremenim tokovima u umjetnosti jer su radnici slobodni kada su muzeji i galerije zatvoreni.¹⁸⁹ Vjerovao je da kada se uspostavi novo društvo, u kojem će radnici imati vremena, oni moći doći u doticaj s modernom umjetnošću i razviti senzibilitet za nju.¹⁹⁰ Kao treća struja u raspravama koje su vođene između avangardista i komunista pojavio se egzistencijalist Albert Camus. Razmatrajući soc-realizam kao buržujušku umjetnost, a avangardu kao umjetnost koja je ušla u *mainstream* i time postala propagandno sredstvo, Camus se zalagao za slobodnu umjetnost koja će biti čisti izraz individualne kreativnosti.¹⁹¹

Slično kao u Francuskoj, komunizam je uživao značajnu popularnost u Italiji u poslijeratnom vremenu. Stav talijanske Komunističke partije, na čelu s Palmirom Togliattijem, po pitanju umjetnosti bio je jasan i prihvaćao je isključivo soc-realizam.¹⁹² Prihvaćena doktrina soc-realizma nagnala je pojedine umjetnike, kao što je bio Giulio Turcato, na napuštanje partije,

183 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 638.

184 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 639.-640.

185 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 639.-640.

186 G. UTLEY, 2011.

187 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 640.-642.

188 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 640.-642.

189 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 640.-642.

190 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 640.-642.

191 C. HARRISON – P. WOOD, 1999., 615.-619.

192 G. UTLEY, 2011.

a druge pak, među kojima je bio Renato Guttuso (sl. 14), na promjenu stila i prihvaćanje načela propisane doktrine.¹⁹³ Ipak, za razliku od Francuske koja se u vremenu Hladnog rata po pitanju umjetnosti zatvorila i usmjerila na već spomenute unutrašnje sukobe, nakon oslobođenja od fašizma, Italija je nastavila privlačiti umjetnike i intelektualce.¹⁹⁴ Tako je Italija primala utjecaje iz različitih kulturnih središta, prvenstveno SAD-a, što je slabilo moć i diktat Komunističke partije na polju umjetnosti.

Jedan od glavnih motiva dolaska američkim umjetnika u Italiju bilo je oslobođenje od historije antikomunizma koja je vladala u SAD-u.¹⁹⁵ Isto tako, američki utjecaj na talijansku kulturu bio je kontroliran već spomenutim CCF-om, Marshallovim planom i drugim umjetničkim razmjenama i kolaboracijama. Ipak, važno je naglasiti kako talijanski umjetnici nisu pasivno primali američke utjecaje već su stvarali veze iz kojih su se rađale nove prakse i forme.¹⁹⁶ Kroz interakciju s američkom kulturom, u Italiji su se izrodile nove prakse i novi umjetnici koji se vezuju uz pokret Arte Povera.¹⁹⁷ Alberto Burri (sl. 15), koji je izravno sudjelovao u ratu, kroz svoja djela odbijao je modernu civilizaciju čime je inspirirao Roberta Rauschenberga koji je posjetio njegov studio 1953. godine.¹⁹⁸ Inspiriran apstraktnim ekspresionizmom, Lucio Fontana je nakon što je vidio djela Cy Twomblyja pokrenuo pokret spacijalizma.¹⁹⁹ Na tragu indiferentne umjetnosti Rauschenberga i Johnsa, Piero Manzoni je počeo ispitivati granice umjetnosti unutar konzumerističkog društva.²⁰⁰

Iz svega iznesenog uočljivo je kako je prostor Zapadne Europe bio poprište najrazličitijih rasprava, utjecaja i praksi u ranim godinama Hladnog rata. Dok su se u SSSR-u i SAD-u vodile relativno uniformirane rasprave, europske zemlje, koje su se nalazile između te dvije sile, morale su odabrati stranu što se reflektiralo na polju umjetnosti. Iščitavajući trendove i sukobe koji su se odvijali na polju umjetnosti bilo je moguće definirati stav određene zemlje unutar hladnoratovskog sukoba. Tako je Velika Britanija ukazivala neupitnu potporu zapadnoj sili, Njemačka je svojom podjelom dočaravala idealtipske dihotomije, Francuska i Italija su se previrale između Istoka i Zapada. Konačnu stabilizaciju u većini zemalja donijela je, već više puta spominjana, 1956. godina. Hruščovljev govor na XX. Kongresu Komunističke

193 G. UTLEY, 2011.

194 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 205.

195 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 208.

196 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 208.

197 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 207.

198 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 209.

199 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 209., 210.

200 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 210.

partije i krvavo ugušeni ustanak u Mađarskoj doveli su do značajnog slabljenja potpore komunizmu u zapadnoj Europi čime su utihnule politizirane rasprave na polju kulture.

7.2. Stanje u Jugoslaviji

Zanimljiv amalgam različitih utjecaja u vremenu Hladnog rata stvorio se u Jugoslaviji u kojoj se pokazala simultanost kulturnih promjena s promjena u ideologiji.²⁰¹ Nalazeći se na samoj granici između Zapadnog i Istočnog bloka te spletom povijesnih okolnosti, Jugoslavija je postala zemlja koja je unutar hladnoratovskih sukoba iskusila jedinstvenu mješavinu slobode i represije. Kao socijalistička zemlja, Jugoslavija je usko surađivala i provodila politiku uniformnosti s drugim zemljama Istočnog bloka putem zajedničkog savjetodavnog tijela, Informbiroa.²⁰² Sa željom provođenja vlastite vanjske i unutrašnje politike koja bi se kretala u smjeru antidogmatizma i antistaljinizma, Josip B. Tito odlučio je 1948. godine raskinuti veze s Informbiroom, što je SSSR protumačio izdajničkim potezom.²⁰³ Takva situacija stvorila je potrebu oslanjanja Jugoslavije na pomoć Zapadnog bloka. Kao devijantan slučaj, Jugoslavija je za SAD predstavljala nadu i model prema kojem bi se i ostale komunističke zemlje mogle osloboditi utjecaja Sovjetskog Saveza.

Od razlaza sa Sovjetskim savezom 1948. godine Jugoslavija je pokušavala pronaći svoj put unutar hladnoratovskih sukoba, što ju je izložilo utjecajima s istoka, ali i zapada. Također, godina 1948. označila je popuštanje kontrole nad jugoslavenskim kulturnim i umjetničkim stvaralaštvom, koja je bila karakteristična za Istočni blok.²⁰⁴ Prihvaćanjem pomoći unutar Marshallovog plana, Jugoslavija je prihvatila i utjecaj američke kulture što je bio dodatni način isticanja slobode i liberalizma koji je bio stran u Sovjetskom Savezu.²⁰⁵ Ipak, utjecaji su se prihvaćali sve dok nije dolazilo do propitivanja ideologije i sistema. Amerikanizacija, koja se do šezdesetih probila u filmu, glazbi, novinarstvu, umjetnosti, književnosti, hrani, modi i drugim sferama, odvijala se samo na površini dok je sistem i dalje bio socijalistički s praksama hapšenja, problemima etničkih pitanja, nezaposlenosti, ekonomije, inflacije, raznih demonstracija protiv vlasti, jačanja cenzure u umjetnosti, nestašice hrane i sličnog.²⁰⁶ Dihotomije istočnih i zapadnih praksi i utjecaja bile su jugoslavenska stvarnost.

Otvaranje Jugoslavije prema zemljama Zapadnog bloka te provođenje politike antidogmatizma i antistaljinizma potaklo je slobodniji razvoj umjetnosti, odnosno

201 K. LEBHAFT, 2016., 69.

202 R. VUČETIĆ, 2012., 473.

203 R. VUČETIĆ, 2012., 473.

204 K. LEBHAFT, 2016., 76.

205 R. VUČETIĆ, 2012., 473.

206 R. VUČETIĆ, 2012., 473.

pročišćavanje kulture i umjetnosti od dogme soc-realizma.²⁰⁷ Tako je od 1951. godine na prostoru Jugoslavije počeo djelovati EXAT 51 (eksperimentalni atelje 1951.), grupa slikara, skulptora i arhitekata koja se zalagala za apstraktnu i eksperimentalnu umjetnost (sl. 16).²⁰⁸ Posredno, putem časopisa i kataloga, inspirirani Bauhausom, koji je pozivao na eksperiment u umjetnosti, cilj eksatovaca bio je postizanje slobode putem umjetnosti.²⁰⁹ Nalazeći se pod kulturnim utjecajem Zapadnog bloka i unutar socijalističkog projekta, uloga EXAT-a 51 bila je konstrukcija utopije samoupravnog socijalizma s “humanističkim licem”, odnosno legitimizacija jugoslavenskog identiteta.²¹⁰ Njihova umjetnost bila je inspirirana progresom, znanošću i tehnologijom koja je išla ukorak s tendencijama uspostavljanja novog društva i svjedočila je vjeru jugoslavenskih umjetnika u mogućnost promjena u socijalističkom društvu.²¹¹

Od 1952. članovi EXAT-a 51 redovito su izlagali na inozemnim izložbama čime su postali integralnim dijelom europske avangardne scene.²¹² Međutim, unutar federacije vodile su se rasprave o smjeru u kojem bi jugoslavenska umjetnosti trebala krenuti nakon razlaza sa staljinizmom. Veliki dio javnosti nije prihvatao EXAT 51. Po kritičarima apstraktna i eksperimentalna struja EXAT-a 51 nije predstavljala prirodni nastavak lokalne avangardne tradicije hibridnih oblika impresionizma, kubizma i ekspresionizma.²¹³ Jedan od najvećih kritičara bio je Rudi Supek koji je apstraktne eksperimente EXAT-a 51 tumačio kao zakašnjeli oblik umjetnosti i dehumanizacijskom tendencijom koja vodi umjetnost u smrt.²¹⁴ Tako su pojedinci prirodan slijed jugoslavenske umjetnosti vidjeli u vraćanju stila etabliranog na Proletnim salonima dok su drugi zastupali ideološki čistu figurativnu umjetnost.²¹⁵

Važno je naglasiti kako nakon 1948. Godine soc-realizam nije bio u potpunosti iskorijenjen iz kulture Jugoslavije. On je i dalje ostao prihvaćen izraz u javnosti i intelektualnim krugovima, ali i dominantan umjetnički oblik na službenim proslavama kao što su bile prvomajske parade, Dan mladosti i druge.²¹⁶ Jedan od najznačajnijih intelektualaca tog vremena, Miroslav Krleža, napravio je najveći iskorak u propitivanju prirode soc-realizma

207 K. LEBHAFT, 2016., 69.

208 M. SUSOVSKI, 2004., 107.

209 M. SUSOVSKI, 2004., 108.

210 K. LEBHAFT, 2016., 81.

211 K. LEBHAFT, 2016., 81., 85.

212 M. SUSOVSKI, 2004., 107.

213 M. SUSOVSKI, 2004., 108.

214 M. SUSOVSKI, 2004., 109.

215 M. SUSOVSKI, 2004., 109.

216 K. LEBHAFT, 2016., 76.

nazivajući ga “neinventivnim provincijskim akademizmom”.²¹⁷ Iako nije bio blagonaklon prema tadašnjim američkim i europskim umjetničkim strujama, pogotovo apstrakciji i eksperimentalnoj umjetnosti, Krleža je i dalje smatrao kako ”zapadnjačka bezidejna larpurlartistička umjetnost” djeluje intenzivnije na individuu od propagande soc-realizma.²¹⁸

Marijan Susovski u svom tekstu napominje kako EXAT 51 nikada nije bio prihvaćen među širom javnosti kao što su bile Nove tendencije, koje su se šezdesetih i sedamdesetih razvile na eksatovskim načelima i prerasle u međunarodni fenomen.²¹⁹ Uza sve kritike i neprihvatanje od određenog dijela jugoslavenskog društva, EXAT 51 činio je zanimljiv slučaj implementacije avangarde unutar socijalističkog ustroja. Nakon epizode soc-realizma, EXAT 51 ponovno je uspostavio kulturnu vezu između Jugoslavije i Zapadnog bloka. Inspiriran zapadnjačkim umjetničkim praksama, umjetnici okupljeni oko EXAT-a 51 svojim inovacijama pokazali su želju i vjeru u mogućnost promjena unutar socijalističkog društva.

7.3. Stanje u periferiji

Interes za istraživanjem Hladnog rata na polju kulture većinom je vezan za situaciju u SSSR-u i SAD-u te jednim dijelom za situaciju u Zapadnoj Europi.²²⁰ Ostale države svijeta ili zemlje periferije, koje su također bile zahvaćene u hladnoratovske sukobe, često su izostavljene po pitanju razmatranja kulture u tom periodu, čak istraživanja koja se bave tim zemljama njihovu kulturnu produkciju razmatra kao refleksiju utjecaja dviju velesila.²²¹ Međutim, situacija u zemljama periferije nije bila toliko crno-bijela. One su, kao i zemlje Zapadne Europe, bile pod različitim utjecajima iz čega su razvile svoje autohtone umjetničke forme i prakse.

Azija je po pitanju kulture za vrijeme Hladnog rata bila iznimno ambivalentna. Ta tendencija posebno je uočljiva na primjerima Kine i Japana, zemalja u kojima je i SSSR i SAD vidio mogućnost širenja svoje moći. Surađujući sa Silama Osovine, Japan je konačni kraj Drugog svjetskog rata dočekao pod okupacijom SAD-a.²²² S druge strane, krajem višegodišnjeg građanskog rata 1949. godine, u Kini je uspostavljena komunistička vlast pod Maom Ce-tungom.²²³ Vlast komunista potkopala je američke tendencije u Kini koja je i na polju kulture počela prakticirati ideološki prihvaćenu praksu soc-realizma.²²⁴ Iz tog razloga

217 M. PETRIČEVIĆ, 1993.

218 M. PETRIČEVIĆ, 1993.

219 M. SUSOVSKI, 2004., 108.

220 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 206., 207.

221 A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012., 206., 207.

222 J. J. CURLEY, 2018., 8.

223 J. J. CURLEY, 2018., 23.

224 J. J. CURLEY, 2018., 23.

SAD se usmjerio na Japan kako bi konzervativnu monarhiju preobrazio u demokratsku kapitalističku zemlju. Načela koja je SAD zastupao i provodio u Japanu bila su, osim na političkom i ekonomskom planu, vidljiva i na polju kulture. Ranih pedesetih godina u umjetničkoj produkciji Japana prevladavalo je figurativno slikarstvo te blaži oblici apstrakcije koji su bili inspirirani tradicionalnom japanskom umjetnošću prve polovice 20. stoljeća.²²⁵

Pedesetih godina na japanskoj umjetničkoj sceni počeo je vladati zamor od ustaljenih praksi. Sa željom uvođenja eksperimenta i originalnosti u japansku umjetnost, Yoshihara Jiro 1954. godine osnovao je grupu Gutai koja je okupila mlade istomišljenike.²²⁶ Već prva izložba, održana 1955. godine, pokazala je smjer i inovativnost članova grupe Gutai, Yoshihara Jiro tijelom je prošao kroz panel zlatnog papira, Shiraga Kazuo se hrvao s blatom kao način slikanja cijelim tijelom (sl. 17), a Tanaka Atsuko je instalirala gumbove koji bi, kad bi ih posjetioci pritisnuli, počeli proizvoditi zvuk zvona.²²⁷ Osim eksperimentom, članovi grupe Gutai su kroz umjetnost tragali za slobodom te su odbijali zapadnjački individualizam i komercijalizam djelujući kao kolektiv, često izlažući djela bez naziva i navedenog autora.²²⁸ Iako su često bili napadani za puko kopiranje američke i europske avangardne, stav Yoshiharae bio je kako se ne radi o kopiranju već o dijalogu u umjetnosti.²²⁹ Usporedba i izjednačavanje djela grupe Gutai s umjetnošću Zapadnog bloka pokazuje zapadnu hegemoniju nad kulturom. Razmatrajući djela spomenute skupine jasno je kako se radi o izuzetnom umjetničkom fenomenu koji je bio produkt japanske tradicije, prošlosti i dodira s drugim kulturama.

U literaturi ne postoji puno podataka o umjetničkim praksama na području drugih kontinenata u vremenu Hladnog rata. Jedan od poznatijih avangardnih pokreta na području Južne Amerike javio se u Argentini 1946. godine pod nazivom Arte Madi, predvođen Gyulom Košicom, koji je po rođenju bio Slovak, Urugvajcem Carmelom Ardenom Quinom i Argentincem Rhodom Rothfussom (sl. 18).²³⁰ Postoje različita objašnjenja naziva pokreta, međutim najizvjesnije je objašnjenje prema kojem Madi upućuje na marksizam i dijalektički materijalizam, odnosno *matérialismo dialectico*.²³¹ Umjetnost Arte Madi bila je na tragu konstruktivizma, kao da se ugledala na revolucionarnu umjetnost prije uvođenja soc-realizma, te je bila prepoznatljiva po neobičnim oblicima platna s geometrijskim kompozicijama i inkorporaciji nesvakidašnjih materijala u djela, kao pleksiglasa i neona. Još je manje poznato

225 J. KEE, 2003., 123.

226 J. KEE, 2003., 124.

227 M. TIAMPO, 2009., 3.

228 J. KEE, 2003., 126.

229 M. TIAMPO, 2009., 8.

230 N. PERAZZO – W. SCHWALLER, 2020.

231 N. PERAZZO – W. SCHWALLER, 2020.

o umjetničkoj produkciji na području Afrike čije su se zemlje u ranim godinama Hladnog rata borile protiv kolonijalizma. Osnutkom Pokreta nesvrstanih 1961. godine od strane Jugoslavije, nove nezavisne zemlje dobile su mogućnost izbora neutralnosti u hladnoratovskom sukobu.²³² Tako je započela kulturna razmjena između Jugoslavije i afričkih zemalja putem stipendija, izložbi, predavanja i sličnog.²³³

Umjetnost zemalja periferije nije opširno zahvaćena u pregledima kulturne produkcije u vremenu Hladnog rata. Većina istraživanja usmjerena je dešifriranju retorike SSSR-a i SAD-a te Europe, koja se našla između dvije velesile unutar sukoba. Ipak, prema dostupnim podacima o umjetničkim praksama na području Azije, Južne Amerike i Afrike vidljivo je kako se radi o izrazima originalnosti koji se, kao i većina umjetničkih praksi u vremenu Hladnog rata, ne može svrstati u jasne i precizne dihotomije. Jasno je kako su spomenute zemlje bile pod utjecajem i jedne i druge sile, ali njihova kultura ne može se tumačiti kao pasivno preuzimanje etabliranih idealtipskih modela već kao refleksija i stvaranje novih umjetničkih oblika inspiriranih specifičnom tradicijom i povijesnim iskustvom, pogotovo kada se razmatraju avangardni pokreti tih zemalja.

232 G. KOROV, 2017., 139., 140.

233 G. KOROV, 2017., 141.

8. Zaključak

U javnom diskursu Hladni rat se najčešće shvaća kao razdoblje u kojem su bile suprotstavljene dvije sile, svaka sa svojom jasnom retorikom. SAD tako predstavlja zapadnu, kapitalističku i slobodnu poziciju dok se SSSR predstavlja kao dijametralna suprotnost, kao istočna, komunistička i represivna sila. Jednake podjele doživljavaju se i na polju likovne umjetnosti gdje SAD u vremenu Hladnog rata predstavlja apstraktnu struju, a SSSR figurativnu struju u umjetnosti. Razmatranjem formi, praksi i rasprava koje su obilježile umjetnost hladnoratovskog perioda, kakvo je pruženo u ovom radu, pokazuje se kako precizne dihotomije nisu bile stvarnost tog vremena. Dvije velesile, kao i cijeli svijet, bile su pod različitim utjecajima koji su iznjedrili različite amalgame u različitim krajevima svijeta.

Hladni rat na polju kulture bio je posebno izražen u periodu od kraja Drugog svjetskog rata do 1956. godine, kada je Hruščov započeo proces destaljinizacije u Sovjetskom Savezu. Za SSSR tog perioda može se tvrditi kako je bila jedina država u kojoj se mogla uočavati i iščitavati uniformnost umjetničkog izričaja. Potreba za kontroliranjem svih segmenata javnog i privatnog života u SSSR-u odrazila se i na polju umjetnosti. Doktrina soc-realizma, zatvaranje muzeja i uništavanje avangardnih djela iz prošlosti ograničili su mogućnost za slobodom stilske izričaja. Međutim, već nakon smrti Staljina, a pogotovo od 1956. godine, umjetnost i doživljaj umjetnosti unutar Sovjetskog Saveza počeli su se mijenjati uvođenjem avangardnih praksi, kao što je bio slučaj u Poljskoj, međunarodnih izložbi i časopisa.

Za razliku od uniformiranosti SSSR-a, polje umjetnosti u SAD-u u ranim godinama Hladnog rata bilo je poprište različitih umjetničkih praksi i različitih stajališta. Krajem Drugog svjetskog rata u političkom i javnom diskursu počelo je vladati mišljenje kako je avangarda komunističko oružje za destabilizaciju Zapadnog bloka. Napadi na pojedine umjetnike i organizacije ozbiljno su poljuljali načela demokracije i slobode SAD-a, načela koji su ga razlikovala od suprotstavljenog bloka. Ipak, rastom i širenjem moći SAD-a, apstraktni ekspresionizam pokazao se pogodnim sredstvom za diseminaciju ideja i utjecaja. Destaljinizacija u Istočnom bloku i prihvaćanje američke moderne umjetnosti potaknulo je nove prakse koje su umjetnost odvojile od političkih i uvukle ju u interne rasprave.

Ipak, najrazličitije varijacije kulturnih utjecaja u ranim godinama Hladnog rata bile su uočljive izvan područja dvije svjetske sile. U literaturi se ne pronalazi značajniji interes za razumijevanjem umjetničkih praksi Hladnog rata izvan SAD-a i SSSR-a. Međutim, kroz umjetničku produkciju tog vremena gotovo za svaku pojedinu zemlju svijeta moguće je iščitati njenu specifičnu tradiciju, iskustvo Drugog svjetskog rata, dominantnu političku struju i dominantne utjecaje koji su se vršili s Istoka ili Zapada. Umjetnička produkcija u poslijeratnoj

Europi bila je pravi odraz tradicije, iskustva Drugog svjetskog rata i previranja između Istoka i Zapada. Tako Velika Britanija, koja je bila uvučena u svoje interne probleme, nije razvila politički angažiranu umjetnost, podijeljena Njemačka bila je odraz idealtipskih dihotomija dok su Francuska i Italija pokazale inovacije u spoju naslijeđa i različitih ideoloških i kulturnih doticaja. Jedan od najzanimljivijih slučajeva u Europi činila je socijalistička Jugoslavija. Raskinuvši veze sa SSSR-om i prihvaćanjem određenih zapadnjačkih utjecaja, Jugoslavija je nastojala stvoriti svoj put, odnosno socijalističku utopiju s “humanističkim licem” koja se pedesetih godina očitovala u avangardnom pokretu EXAT 51.

Iako u literaturi ne postoji značajniji interes za sagledavanjem umjetničke produkcije azijskih, južnoameričkih i afričkih zemlja u periodu Hladnog rata, iz dostupnih podataka doznaje se kako su i te zemlje bile uvučene u rat na polju kulture. Preuzimajući doktrinu soc-realizma Kina je jasno pokazala svoju ideološku opredijeljenost dok je grupa Gutai u Japanu stvorila jedinstveni izraz inspiriran vlastitom poviješću i novim utjecajima. Također, grupa Madi u Južnoj Americi pokazala je jedinstveni izraz inspiriran suvremenom umjetničkom produkcijom i marksističkom ideologijom. Iz svega navedenog se zaključuje kako ostatak svijeta nije bio pasivni recipijent utjecaja iz SAD-a i SSSR-a već aktivni proizvođač specifičnih značenja. Također, razmatranjem kulture, zaključuje se kako Hladni rat nije bio vrijeme isključivih dihotomija već turbulentno vrijeme u kojem su se stalno mijenjali odnosi moći i privrženosti.

9. Literatura

- A. ALIZADEH, 2017. - Ali Alizadeh, Marx and Art: Use, Value, Poetry, *Continental Thought & Theory; A journal of intellectual freedom*, 1 (2017.), 587-615.
- E. COCKCROFT, 1974. - Eva Cockcroft, Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War, *Artforum*, 15 (1974.), 39-41.
- J. J. CURLEY, 2013. - John J. Curley, *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*, New Haven, 2013.
- J. J. CURLEY, 2018. - John J. Curley, *Global Art and the Cold War*, London, 2018.
- A. GARDNER – M. NICHOLLS – A. WHITE, 2012. - Anthony Gardner, Mark Nicholls i Anthony White, Cold War Cultures and Globalisation, *Third Text*, 26 (2012.), 205-215.
- B. GROYS, 1992. - Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond*, New Jersey, 1992.
- C. HARRISON – P. WOOD, 1999. - Charles Harrison i Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1999.
- W. HAUPTMAN, 1973. - William Hauptman, The Suppression of Art in the McCarthy Decade, *Artforum*, 12 (1973.): 48-52.
- J. KEE, 2003. - Joan Kee, Situating a Singular Kind of 'Action': Early Gutai Painting 1954-1957, *Oxford Art Journal*, 26 (2003.), 123-140.
- G. KOROV, 2017. - Goran Korov, Beograd kao jugoslavenski interkulturalni grad u kontekstu kulturne suradnje s Afrikom (1961. - 1971.), u: *Hrvatsko-srpski/srpsko-hrvatski interkulturalizam danas: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Desničini susreti 2016.*, (ur.) Drago Roksandić, Zagreb, 2017., 139-147.
- M. KOZLOFF, 1973. - Max Kozloff, American Painting During the Cold War, *Artforum*, 11 (1973.), 43-54.
- MOMA, 1956. - Museum of Modern art, *Museum of Modern Art to Exhibit American Art in Belgrade* (pdf), 1956.
- M. O'MAHONY, 2004. - Mike O'Mahony, Juvenile delinquency and art in Amerika, *Art on the Line*, 1 (2004.), 1-18.
- D. S. PAINTER, 2002. - David S. Painter, *Hladni rat: povijest međunarodnih odnosa*, Zagreb, 2002.
- N. PERAZZO – W. SCHWALLER, 2020. - Nelly Perazzo i William Schwaller, *Arte Madi*, 12. 2. 2020., <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T004349> (14. 2. 2021.).
- M. PETRIČEVIĆ, 1993. – Mirjana Petričević, *Likovna umjetnost*, 1993., <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1800> (9. 4. 2021.).

- R. E. POWASKI, 1998. - Ronald E. Powaski, *The Cold War: The United States and the Soviet Union 1917 – 1991*, New York, 1998.
- M. ROTH, 1990. - Moira Roth, The Aesthetic of Indifference, *And: Journal of Art and Art Education*, 22 (1990.), 3-12.
- A. SCIONTI, 2020. - Andrea Scionti, "I Am Afraid Americans Cannot Understand": The Congress for Cultural Freedom in France and Italy, 1950–1957, *Journal of Cold War Studies*, 22 (2020.): 89-124.
- M. SUSOVSKI, 2004. - Marijan Susovski, EXAT '51 - europski avangardni pokret: umjetnost - stvarnost – politika, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, 38 (2004.), 107-115.
- M. TIAMPO, 2009. - Ming Tiampo, *"Under Each Other's Spell": Gutai and New York*, New York, 2009.
- G. UTLEY, 2011. - Gertje Utley, *Europe Post-War, Art and Politics*, 2011., https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n9/disturbis_a2011n9a4/Utley.html (14. 2. 2021.).
- R. VUČETIĆ, 2012. - Radina Vučetić, Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka, *Službeni glasnik*, 4 (2012.), 473.
- I. WALLERSTEIN, 1986. - Immanuel Wallerstein, *Suvremeni svjetski sistem*, Zagreb, 1986.
- S. WEICHLEIN, 2017. - Siegfried Weichlein, Representation and Recoding: Interdisciplinary Perspectives on Cold War Cultures, U: *The Cold War*, (ur.) Konrad H. Jarausch, Christian Ostermann i Andreas Etges, Berlin, 2017.

Political Disputes Over the Social Role of Art in the Post-World War II Period

Abstract

The period that followed the destruction and demise of World War II did not lead to a truce. Although it never escalated into a major armed conflict, the Cold War permeated everyday life with tension and uncertainty. Tensions between the two conflicting superpowers, the capitalist United States and the communist USSR, can be read in all areas of public and private life at the time. Interesting changes took place in the sphere of culture and art at that time. From the very beginning of the Cold War, culture has been recognized as a means by which a certain ideology can approach the masses with the aim of spreading its influence. Cultural influences during the Cold War are most often considered through the dichotomies of American abstraction and Soviet Social Realism. Precise dichotomies can be read in part in the early years of the Cold War in the United States, which pursued a clear anti-communist policy, and in the USSR, who proclaimed the doctrine of Social Realism. However, in other countries of the world, where the United States and the Soviet Union tried in different ways to expand their dominance, cultural influences were hybrid. As a result, interesting cultural and artistic amalgams were created in Europe, which had its own centuries-old cultural tradition and which in the post-war period was torn between Eastern and Western influences. Unique artistic movements, as a reaction to the reality of the post-war period, were also created in Asia, South America and Africa. Taking into account the artistic production of different countries of the world during the early Cold War, the aim is to point out the importance of culture in the ideological conflict that marked the time after the Second World War.

Keywords: Cold War, Social Realism, Abstract Expressionism, anti-communism, post-war Europe

Prilozi



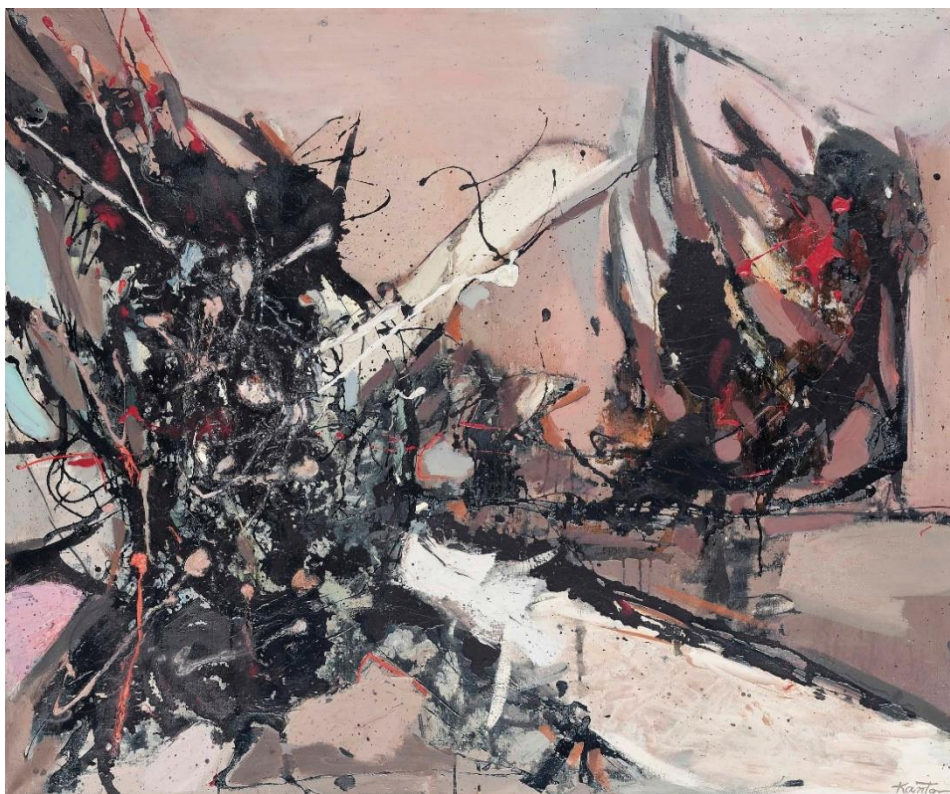
Slika 1. Gerald Laing, *Suvenir (na Kubansku raketnu krizu 16.–28. listopada 1962.)*, 1962.



Slika 2. Gustav Klutsis, *Podignite barjake s likom Marxa, Engelsa, Lenjina i Staljina!*, 1933.



Slika 3. Aleksandr Gerasimov, *J. V. Staljin i A. M. Gorki u šetnji*, 1948.



Slika 4. Tadeusz Kantor, *Peinture*, 1958.



Slika 5. Anton Refregier, murali poštanskog ureda Rincon Annex, prikaz luke, 1946.



Slika 6. David Smith, *Agricola IX*, 1952.



Slika 7. Robert Motherwell, *Zapadnjački zrak*, 1946./1947.



Slika 8. Robert Rauschenberg, *Buffalo II*, 1964.



Slika 9. Edward Middleditch, *Cvijeće, stolica i opruge*, 1956.



Slika 10. Eduardo Paolozzi, *Bila sam igračka bogataša*, 1947.



Slika 11. Georg Baselitz, *Buntovnik*, 1965.



Slika 12. Andre Fougeron, *Atlantska civilizacija*, 1953.



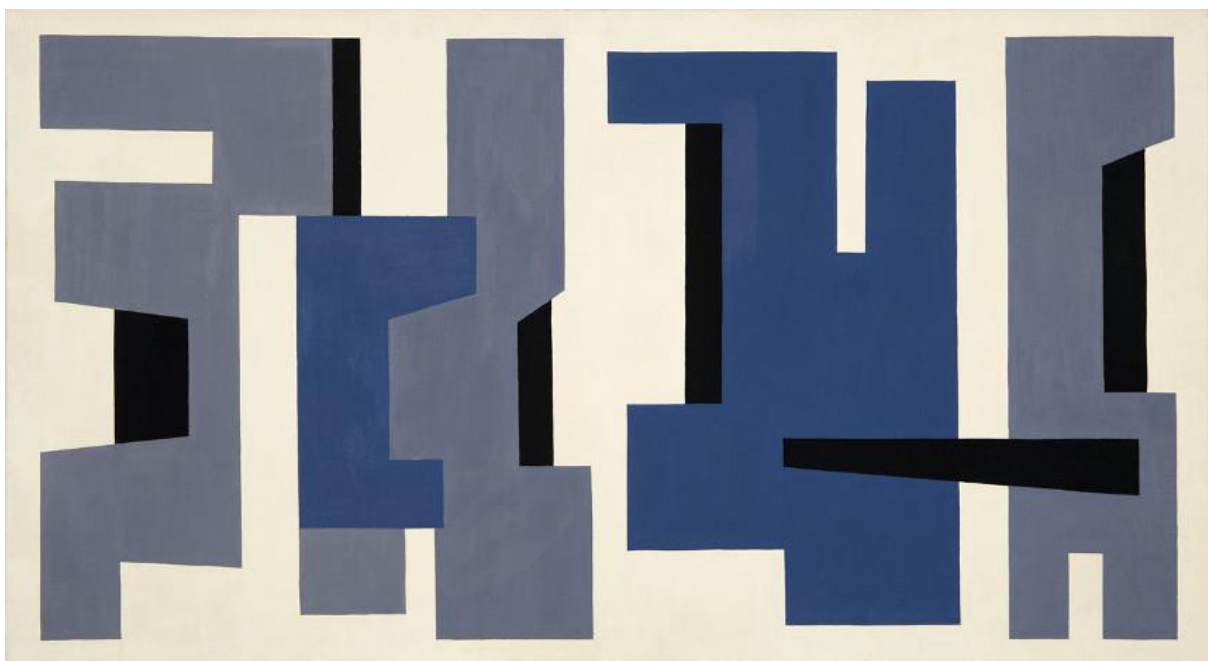
Slika 13. Fernand Leger, *Hommage Louisu Davidu*, 1948./1949.



Slika 14. Renato Guttuso, *Muškarac koji jede tjesteninu*, 1956.



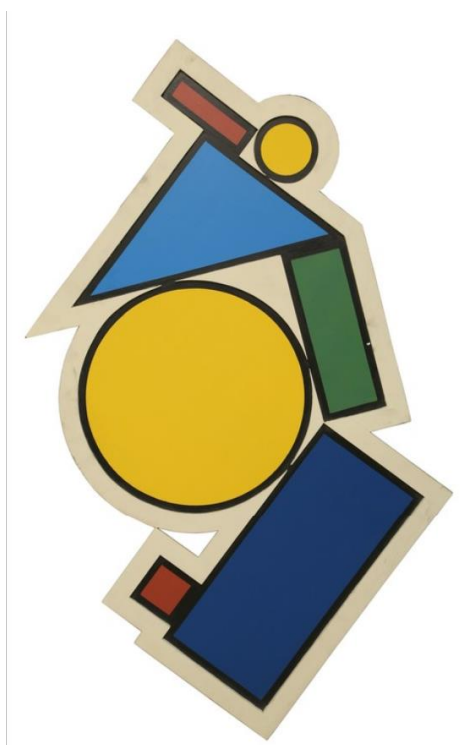
Slika 15. Alberto Burri, *Crvena plastika*, 1963.



Slika 16. Ivan Picelj, *Kompozicija IV*, 1957.



Slika 17. Shiraga Kazuo, *Borba s blatom*, 1955.



Slika 18. Rhod Rothfuss, *Bez naziva*, 1950.