

LIKUMSAKARĪGA SAGADĪŠANĀS

Nataša Ilič

Savas grāmatas *Sapņu pasaule un katastrofa* pēdējā nodaļā Sūzena Baka-Morsa atsaucas uz semināru, kas 1990. gada oktobrī notika Dubrovņiku Starptautiskās universitātes centrā un kurā piedalījās daudzi izcili domātāji no lēnām krītošā Dzelzs priekšvara abām pusēm, piemēram, Fredriks Džeimsons, Boriss Groiss un Slavoj Žižeks. Šis akadēmiskās austrumu un rietumu "konfrontācijas" zīmīgā norises vieta izvēle ir jāskata uz socialistiskās Dienvidslāvijas īpašā kultūras stāvokļa fona, kas pavēra iespēju diezgan brīvai komunikācijai starp abām priekšvara pusēm. No otras puses, šis pasākums norisinājās vien gadu pirms tās pašas pilsētas ielenkuma un bombardēšanas, kas simboliski un faktiski iezīmē par Dienvidslāviju dēvētā "dienvidu slāvu kopienas" projekta beigas. Šajos jucekļīgajos apstākļos, kuros notika minētais seminārs, Baka-Morsa saskata hegemoniskas nobīdes aizsākumu intelektuālā diskursa perspektīvā. Jau semināra nosaukums – *Filozofiskās problēmas postmodernajā diskursā* – liecina par to, ka postmodernisms vairs netiek uzlūkots kā parādība, kas būtu iespējama vien kapitalisma valstu kultūrā. Saskaņā ar autores novērojumiem šis seminārs apstiprināja iepriekš izvirzīto pieņēmumu, ka modernisms ir kopīgs abu attiecīgo sociālo sistēmu avots, ierosinot arī kritisku diskusiju par rietumu modernismu kā šķietami nehegemonisku, autonomu un apolītisku. Tieši šī Dienvidslāvijas "socialistiskā modernisma" specifika, kam raksturīga relatīvi plaša sistēmas brīvība, robežu atvērtība un brīva ideju apmaiņa, kā arī austrumu un rietumu bloku teorētiku un mākslinieku savstarpējās saskarsmes iespējas, veido pamata kontekstu, kurā aplūkojama horvātiešu mākslinieka Vojina Bakiča (1915-1992) daiļrade. Bakiča mākslinieciskās darbības kulminācija gan hronoloģiski, gan ideoloģiski sakrīt ar vairāku institucionālo mākslinieciskās un filozofiskās darbības platformu iedibināšanu Dienvidslāvijā. Tostarp ir minama Zagrebā bāzētā starptautiskā mākslas kustība *Jaunās tendences*, kurā aktīvi līdzdarbojās arī Bakičs, kā arī žurnāls *Prakse* un vasaras skola Korčulas salā, kur laika

posmā no 1964. līdz 1974. gadam pulcējās nozīmīgākie marksisma filozofi no visas pasaules. Šiem un daudziem citiem Dienvidslāvijas "socialistiskā modernisma" fenomeniem bija viena kopīga iezīme – salīdzinot ar birokrātiskā varas aparāta nostādņēm, šo centienu pamatā bija daudz progresīvāks socialisma ideāls. Līdztekus neskaitāmām pretrunām un saspilējumiem, ko izraisīja problemātiskā attieksme pret socialisma projekta mantojumu, Horvātijas mūsdienu mākslas vēsturē Bakiču, no vienas puses, aplūko kā "autentisku" modernisma skulptoru, kuram ir būtiska loma sociālā realisma tradīciju laušanā, un abstrakcijas proponentu, kas 20. gs. 50. gados izcīnīja ceļu mākslinieciskās izteiksmes brīvībai, tomēr, no otras puses, viņš ir "valsts mākslinieks", kura daiļrade kalpoja ideoloģijai. Oficiālā mākslas vēsture gan jūsmo par Bakiču, tomēr viņa veidotie pieminekļi, kas veltīti cīņai pret fašismu Horvātijā, lielā mērā tika izpostīti 90. gadu nacionālisma un antikomunisma uzplūdos. Gan vietējā, gan starptautiskā Bakiča darbu recepcija ir vērojama ne vien intensīvas interpretācijas un kritiska vērtējuma posmā, bet arī ievērojami klusuma periodi un pārrāvumi. Tādējādi recepcijas mainīgā dinamika atklāj galvenās problēmas virknē "socialistiskajam modernismam" svarīgu aspektu, kā arī norāda uz antisocialistisku nostāju mūsdienu Horvātijas sabiedrībā un būtiskiem jautājumiem, kas raksturo "marginālām modernisma formām" un rietumu modernisma naratīva savstarpējo saistību.

Jaundibinātajā Dienvidslāvijas Federatīvajā Republikā jau pašā sākumā modernismam raksturīgās universālās progresā idejas sajaucās ar specifisku socialisma izpratni, veidojot potenciāli radikāla, eksperimentāla modernisma konceptu *par excellence*. Dienvidslāvija bija sevišķi interesanta kultūras telpa, kurā daļa no komunisma politiskās un kultūras elites saskatīja paralēles starp modernisma mākslas un socialisma emancipācijas universalumu. Atbilstīgi jaunajiem vēsturiskajiem apstākļiem, kuros harmoniska, humāna sabiedrība bija ne vien utopisks projekts, bet Dienvidslāvijas socialisma

primārais mērķis, tika formulēts specifisks modernisma progresā modelis.

Jau 20. gs. 50. gados pēc Dienvidslāvijas atsacīšanās no PSRS aizbildnības un izstāšanās no austrumu bloka 1948. gadā ir vērojama ārpolitikas atvēršanās, kā arī novēršanās no socialistiskā realisma doktrīnas. Tomēr monumentālās tēlniecības jomā atvadas no socialistiskā realisma bija ļoti lēnas. Viens no būtiskākajiem notikumiem šajā procesā norisinājās 1953. gadā, kad tika noraidīts Bakiča izstrādātais Belgradā ielānotā Marksa un Engelsa pieminekļa projekts, kā atteikuma iemeslu minot to, ka viņa piedāvātajā marksisma tēva portretā bija izmantots "buržuāzisks", viegli kubistisks izteiksmes veids; šis lēmums izraisīja dedzīgu diskusiju, kurā turpmāk izskanēja dažādi viedokļi. Tomēr trīs gadus pēc šī atgaidījuma Bakičs kā viens no Dienvidslāvijas pārstāvjiem piedalījās 1956. gada Venēcijas biennālē, kam sekoja dalība Vispasaules izstādē Briselē 1958. gadā un 1959. gadā viņa darbi tika izstādīti Denizes Renē galerijā Parīzē, kā arī iekļauti izstādē *Documenta* utt. Šīs izstādes iezīmēja intensīvu Bakiča līdzdalību starptautiskajās mākslas norisēs, kas vainagojās ar iekļaušanu vairākās nozīmīgās modernās mākslas antoloģijās. 60. gadi ir uzskatāmi par Bakiča darbu starptautiskās un vietējās recepcijas virsotni, jo šajā laikā viņš izveidoja daudzus no saviem būtiskākajiem pieminekļiem, kas veltīti cīņai pret fašismu.

Bakiča monumentālajām skulptūrām raksturīgās neparastās iezīmes skaidri atspoguļo to, ka "marginālās modernisma formas" ne vien asimilēja augstā rietumu modernisma "universālo" mantojumu, bet ir uzskatāmas par šā mantojuma līdzautorēm. Mūsdienu skatījumā ir būtiski ievērot ne vien Bakiča darbu ambivalento percepciju un to, ka viņa darbi ir lielā mērā iznīcināti problemātiskas kultūras politikas ietekmē, kas pamatota galvenokārt ar nacionālo identitāti un ietver atteikšanos no socialisma un antifāšisma mantojuma Horvātijā, bet arī starptautiska mēroga aizmirstību, kas skārusi viņa daiļradi un ir raksturīga Rietumeiropas mākslas vēstures galvenajiem virzieniem, runājot par tādiem māksliniekiem, kuru darbība caurmērā nesakņojas kapitalistiskās sistēmas sirdī.

Tas, ka Bakičs, izmantojot vienu un to pašu vizuālo repertuāru, piedalījās gan globālas kosmopolitiskas

IN CONJUNCTION, NOT AT ALL ACCIDENTAL

Natasa Ilič

In the last chapter of her *Dreamworld and Catastrophe*, Susan Buck-Morss has referred to a seminar held in October 1990 at the International University Centre in Dubrovnik, which featured a number of distinguished thinkers from both sides of the crumbling Iron Curtain, such as Fredric Jameson, Boris Groys, and Slavoj Žižek. The symptomatic choice of locality for this academic 'confrontation' of East and West must be viewed in the context of the specific cultural position of socialist Yugoslavia, which enabled rather free communication on both sides of the Curtain. On the other hand, the event was taking place only a year before the military siege and shelling of that same town, which would symbolically and factually mark the end of the project of Yugoslavia as a 'community of South Slavic peoples.' In those tumultuous circumstances of the seminar, Buck-Morss has seen the beginning of a hegemonic shift in the perspective of intellectual discourse. Its very title – *Philosophical Problems in Postmodern Discourse* – indicated that postmodernism would no longer be seen as reserved exclusively for capitalist cultures. The author has observed that it confirmed the previously elaborated thoughts on modernism as the common source of both social systems, which also imposed the critical questioning of Western modernism as an apparently non-hegemonic, autonomous, and apolitical.

Precisely these specificities of Yugoslav "socialist modernism," characterized by the relative liberality of system, openness of its borders, and free exchange of ideas, as well as the possibility of encounters between theoreticians and artists from the Eastern and Western blocs, shape the basic context in which one should view the work of the Croatian artist Vojin Bakić (1915-1992). The pinnacle of Bakić's activity coincided both chronologically and ideologically with numerous institutional platforms of progressive artistic and philosophical activity in Yugoslavia. Among these, one should mention the international art movement of *New Tendencies*, based in Zagreb, in which Bakić was actively

participating, as well as the *Praxis* journal and the summer school on the island of Korčula, where leading Marxist philosophers from all over the world gathered during the period from 1964 till 1974. These and many other phenomena of Yugoslav "socialist modernism" had one thing in common: an ideal of socialism that was more progressive than that of the bureaucratic power apparatus.

Along with the numerous contradictions and tensions caused by the problematic attitude towards the legacy of the socialist project, present-day art history in Croatia sees Bakić on the one hand as an "authentic" modernist sculptor, a key figure in breaking with socialist realism and a proponent of abstraction, who forged the paths of freedom for artistic expression in the 1950s, and on the other hand as a 'state artist' whose art was serving ideology. Bakić has been highly acclaimed in official art histories, yet his monuments honouring the anti-fascist struggle in Croatia were largely devastated in the heat of nationalism and anti-communism of the 90s. Both local and international receptions of Bakić's work show not only periods of intense interpretation and critical appreciation, but also significant silences and breaks in continuity. Thus, the dynamism of reception reveals the key problems in a series of crucial moments within "socialist modernism," tangible anti-socialist sentiments in contemporary Croatian society, and the crucial issues in the relationship between "marginal modernisms" and the narrative of Western modernism.

From the very beginnings of the newly founded state of Federal People's Republic of Yugoslavia, ideas of universal modernist progress were interconnected with the specific understanding of socialism as a potentially radical, experimental modernist concept *par excellence*. Yugoslavia was particularly interesting as a cultural space in which parts of communist political and cultural elite recognized correspondences between the universalism of modernist art and the universalism of socialist emancipation. Articulation of the specific model of

modernist progress was performed so as to suit the new historical conditions, in which the harmonious, humanist society was not just a utopian projection, but the prime objective of Yugoslav socialism.

As early as the 1950s, after breaking up with the patronage of the USSR and Yugoslavia withdrawing from the Eastern Block in 1948, one can observe the opening of foreign policy and a detachment from the doctrine of social realism. However, the rejection of social realism in the field of monumental sculpture was happening very slowly. One of the most important episodes in that process took place in 1953, with the refusal of Bakić's proposal for a monument to Marx and Engels in Belgrade with an explanation that his portrayal of the fathers of Marxism used a "bourgeois", mildly cubist expression – which caused some fervent polemics and diverse opinions. Nevertheless, only three years after that incident, Bakić could participate at the Venice Biennale of 1956 as one of the representatives of Yugoslavia, followed by the World Exhibition in Brussels in 1958, Denise Rene Gallery in Paris in 1959, *Documenta* in 1959, etc. These exhibitions marked an intense presence of Bakić on the international scene, which culminated in his inclusion in several seminal anthologies of modern art. The 60s may be considered the summit of his international and local reception, since it was then that he realized many of his crucial monuments honouring anti-fascist resistance. The exceptional character of Bakić's monumental sculpture articulates the fact that marginal modernisms were not just assimilating the "universal" legacy of high modernism in the West; they should rather be considered as its equivalent creators. From today's perspective, it is important to take notice not only of the ambivalent perception of Bakić's work and the devastation of his opus, caused by the problematic cultural policy based primarily on national identity and the rejection of the legacy of socialism and anti-fascism in Croatia, but also of the international oblivion that befell his work, which is indicative of the attitude of Western European art-historical mainstream towards those artists whose activity, except in some exceptional breakthroughs, does not evolve in the heart of capitalist system. The fact that Bakić participated both in the creation of a global cosmopolitan identity and the formation of

identitātes izveidē, gan kolektīvās atmiņas veidošana socialistiskajā Dienvidslāvijā, atklāj modernisma isto seju, norādot uz tā dabiskajām pretrunām. Plaši izplatītais revizionistiskais skatījums uz mākslas vēsturi pēckara Dienvidslāvijas abstrakcijā ienes tendenci „atjaunot piederības sajūtu Rietumeiropas kultūras lokam”, modernismu savā ziņā uzlūkojot kā “buržuāziskās” kultūras turpinājumu. Tomēr šāds skatījums neietver izpratni par to, ka tieši šī buržuāziskā, uz akadēmismu vērstā tradicionālisma kultūra stingri pretojās jebkādam modernisma tendencēm un ka modernisms atbalsta sociālās pārmaiņas, būdams ideoloģiski tuvāks socialisma projektam, nevis buržuāziskajai kultūrai. Izglītotā komunistu prāts modernisma abstrakcijā saskatīja radniecību ar modernās emancipācijas politikas universalismu. Bakiča daiļrade ir viens no nepārprotamākajiem socialistiskā modernisma piemēriem, kurā idejas par modernismam raksturīgo universālo progresu sajaucas ar specifisku izpratni par socialismu kā potenciāli radikālu, eksperimentālu modernisma konceptu.

2007. gadā Zagrebā, gatavojot Vojina Bakiča izstādi galerijā *Nova Gallery*, līdztekus vēlmei iedibināt kritisku perspektīvu, mūsu mērķis bija rosināt pārmaiņas, lai sekmētu atšķirīgu Bakiča atstātā kultūras mantojuma vērtējumu un jaunu skatījumu uz viņa veidotajām skulptūrām un pieminekļiem. Pēc vairāk nekā 40 gadu pārtraukuma tā bija pirmā Bakiča solo izstāde, kas problematizēja viņa kultūras mantojuma mēreno nemanāmību vietējā kontekstā. No Bakiču ģimenes kolekcijas aizgūto darbu izlase galvenokārt bija apskatāma vien caur galerijas skatlogiem, vairākas reizes nedēļā piedāvājot ekskursijas gida pavadībā. Atsevišķā telpā izvietots, pastāvīgi pieejams arhīvs bija šīs izstādes neatņemama sastāvdaļa tās mērķis bija iekļaut Bakiča daiļradi plašākā kontekstā. Šāds izstādes pasniegšanas veids, mākslas darbiem atrodoties slēgtā galerijā, nebija provokācija vai pašprietiekama organizatoriska stratēģija, to drīzāk noteica bezpeļņas galerijas reālie infrastruktūras un finanšu ierobežojumi. Izstāde Austrijas pilsētas Grācas Mākslas apvienības telpās ir būtisks posms pašreizējā procesā, kura nolūks

ir atjaunot pārrauto pēctecību. Tā ir pirmā plašā starptautiskā Bakiča darbu izstāde kopš laika, kad viņš pats aktīvi iesaistījās starptautiskajās mākslas norisēs 50. un 60. gados, tomēr šī izstāde nav iecerēta kā retrospekcija un tā nav veidota ar mērķi parādīt visus autora darbus. Zagrebas izstāde aizskāra dažas problēmas, kas saistītas ar vietējām mākslas institūcijām, to nepietiekamo funkcionalitāti, saspringtajām attiecībām starp nacionālo kultūru un tās starptautiskajām iespējām, kā arī problemātisko attieksmi pret vēsturi, tādējādi konceptuāli piesaucot jēdziena „problēma” sākotnējo jēgu, savukārt Grācas izstāde ir uzņēmusi citu kursu. Pēc Grācas Mākslas apvienības kuratora un vadītāja Sērena Grammela ierosmes darbus bija iecerēts pasniegt tā, lai Bakiča solo izstāde kontekstuāli un telpiski ieskaustu citu izstādi, kurā aplūkojami vairāku mūsdienu mākslinieku – Lukas Freja, Marinas Igonje un Šona Sneidera – darbi, kuru kopsaucējs ir dažādu modernisma aspektu izpēte. Izstāde ir veidota kā saistības atjaunošanas akts – dažādu “elementu” apvienošana un savstarpēja sasaiste laikā un telpā. Šajā procesā Vojina Bakiča daiļrade savā ziņā ir kopīga enkurvieta, viņa izstādēm kļūstot par īpaši veidotu atskaites punktu.

Piedāvājot konkrētu darbu izlasi, mēs vēlējamies kā tematiski, tā morfoloģiski uzsvērt Bakiča daiļrades galvenos raksturlielumus, aptverot gandrīz visus viņa mākslinieciskās darbības posmus, iekļaujot arī neskaitāmas antoloģiskas skulptūras un pieminekļu modeļus. Tādējādi izstādes mērķis ir netieši tematizēt mākslas un ideoloģijas dinamisko un mākslīgo pretstatījumu. Kāda ir modernisma nozīme mūsdienu pasaulē? Kā caur socialistiskā modernisma prizmu iespējams aplūkot šī mākslas virziena dažādās trajektorijas? Kāda ir formas un ideoloģijas savstarpējā saikne? Kā uzskatu esenciālists attiecībā uz Austrumeiropas mākslas kvalitāti ir saistīts ar “universālās” abstrakcijas valodas pieredzi? Kādā veidā modernisma jēdzienu atkarībā no konkrētajiem vēsturiskajiem un kultūras faktoriem var attiecināt uz savstarpēji pretējām tendencēm? Kā aplūkot šos jautājumus ar izstādes starpniecību? Kāda ir kultūras darbinieku pozīcija šajā procesā? Šie ir daži no jautājumiem, ko vēlamies uzdot ar šīs izstādes starpniecību. Tikai no ideoloģijas brīvi Bakiča darbi

funkcionē telpā kā nozīmes fragmenti, iezīmējot plašāku kontūru kolektīvajai attieksmei pret modernismu. Plašākā kontekstā šī izstāde arī netieši, bet nenoliedzami atsaucas uz jautājumiem, kas saistīti ar “marginālu modernisma formu” iekļaušanu un integrāciju rietumu mākslas vēstures naratīvā, kā arī šim “kanonizācijas” procesam raksturīgo simptomātisko izslēgšanu un cenzūru. Horvātijas gadījumā mākslas norišu vērtējuma avots bieži ir bijusi tieši Austrija, kam ģeogrāfiskā novietojuma dēļ ir vēsturiska un finansiāla saikne ar attiecīgo mākslas scēnu un kas – kaut arī ne bez hegemoniskām atskaņām – ir tiekusies “revitalizēt” un pārskatīt Austrumeiropas mākslas kapitālu. Tādējādi izvēle par labu Grācai kā vietai, kur Bakiča daiļrade no jauna piedzīvo starptautisku atzinību, ir drīzāk simboliska, nevis nejauša.

collective memory in socialist Yugoslavia by using the same visual repertoire reveals the true face of modernism, pointing to its inherent contradictions. The current, revisionist art-historical view inscribes into the post-WW2 Yugoslav abstraction a tendency of “restoring the sense of belonging to the Western European cultural circle” and understands modernism as a sort of continuity of the “bourgeois” culture. But this view fails to comprehend the fact that it was precisely that bourgeois, traditionalist culture, prone to academism, which strongly resisted all modernistic tendencies, and that modernism endorsed social change, since it was ideologically closer to the socialist project than to bourgeois culture. The enlightened communist consciousness saw modernist abstraction as something close to the universalism of its modern emancipatory politics. Bakič's work is among the most manifest examples of socialist modernism, in which the ideas of universal modernist progress have been permeated with a specific understanding of socialism as a potentially radical, experimental modernist concept.

While preparing the exhibition of Vojin Bakič at Nova Gallery in Zagreb in 2007, our wish was, besides establishing a critical perspective, to initiate a process of change, to promote a different evaluation of his legacy and a new attitude towards his sculptures and monuments. It was his first solo exhibition after more than 40 years and it problematized the semi-visible state of his legacy in the local context. The selection of his works, borrowed from the collection of Bakič's family, could be seen only from the outside, through the gallery's windows, and several times a week the doors were opened for the guided tours. A permanently accessible archive, placed in a separate room, formed an integral part of the exhibition and its role was to place Bakič's work in a broader context. That way of presenting art inside a closed gallery was not an act of provocation or self-sufficient curating strategy, but was rather enforced by the actual infrastructural and financial limitations of a non-profit gallery. The exhibition at Kunstverein Graz is an inseparable part of the ongoing process of re-establishing the broken continuities. It is the first extensive international

presentation of Bakič's work since the time of his strong presence on the international art scene in the 50s and 60s, but it is not meant to be a retrospective and it does not seek to present all of his work. While Zagreb exhibition touched upon some problems of local art institutions and their lack of functionality, of tensed relationship between national culture and its international options, and of the problematic attitude towards history, thus conceptually invoking the original significance of the term “problem” (to throw something before someone), the exhibition in Graz has consciously taken a different direction. Initiated by the curator and manager of Kunstverein, Sören Grammel, the presentation has been conceived in such a way that Bakič's solo exhibition will establish a contextual and spatial framework for the subsequent presentation of several contemporary artists – Luca Frei, Marina Hugonnier i Sean Snyder – whose common denominator consists of investigation of various aspects of modernism. The exhibition has been created as an act of repeated conjunction – a state of associating and linking various “elements” in space and time. In that process, the art of Vojin Bakič has functioned as a sort of common anchorage, his exhibition being a construed reference point. With our selection of exhibits, we wished to indicate the fundamental determinants of Bakič's work, both thematically and morphologically, covering almost all phases of his opus, including numerous anthological sculptures and monument models. Thus, the exhibition seeks to thematize indirectly the fickle and construed confrontations of art and ideologies. What is the place of modernism in the contemporary world? In which ways can one consider its various trajectories through the prism of socialist modernism? What is the relationship between form and ideology? How does the essentialism of views on the “Eastern European quality” of art relate to the experience of the “universal” language of abstraction? In which way is modernism, depending on its specific historical and cultural determinants, able to denote mutually opposite tendencies? How should one address these issues in an exhibition format? What is the position of cultural workers in this process? – these are some of the questions that we wish to raise with this exhibition. Only apparently void of all ideological “cargo”,

Bakič's works function in space as fragments of meaning, drawing a wider outline of collective attitude towards modernism.

Viewed in a broader context, this exhibition is also indirectly, but inexorably referring to the issues of inclusion and integration of “marginal modernisms” into the Western narrative of art history, as well as to the symptomatic exclusions and censorship in this process of ‘canonization’. In case of the Croatian art scene, the evaluation channel has often had its source precisely in Austria, which has, owing to its vicinity, historical ties, and financial output, though not free of hegemonic resonances, “revitalized” and reassessed the cultural capital of Eastern Europe. And that makes Graz, as the site of international reaffirmation of Bakič's work, a symbolic choice rather than an “accidental” one.