

Hrvatska likovna kritika u kontekstu jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara u pedesetim godinama 20. stoljeća

Bobinac, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:369302>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-21**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

HRVATSKA LIKOVNA KRITIKA U KONTEKSTU
JUGOSLAVENSKE SEKCIJE MEĐUNARODNOG UDRUŽENJA
LIKOVNIH KRITIČARA U PEDESETIM GODINAMA
20. STOLJEĆA

Martina Bobinac

ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

HRVATSKA LIKOVNA KRITIKA U KONTEKSTU JUGOSLAVENSKE
SEKCIJE MEĐUNARODNOG UDRUŽENJA LIKOVNIH KRITIČARA U
PEDESETIM GODINAMA 20. STOLJEĆA

Martina Bobinac

Mentorica: dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor

ZAGREB, 2021.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

HRVATSKA LIKOVNA KRITIKA U KONTEKSTU JUGOSLAVENSKE SEKCIJE MEĐUNARODNOG UDRUŽENJA LIKOVNIH KRITIČARA U PEDESETIM GODINAMA 20. STOLJEĆA

Croatian art critics in the context of the Yugoslav section of the International Association of Art Critics in the 1950^s

Martina Bobinac

SAŽETAK

Cilj ovoga diplomskog rada je prikaz povijesnog konteksta vremena 1950-ih godina, vremena u kojem je nastalo Međunarodno udruženje likovnih kritičara, a potom i njegova jugoslavenska podružnica, pri čemu će naglasak stajati na njegovim hrvatskim članovima. Nadalje, cilj je prikazati i način kojim su se odnosi, odluke i politike Udruženja preslikavali na svjetsku političku i kulturnu situaciju i obrnuto. Usto, predočit će se i istaknuta uloga koju je u 1950-im godinama u Međunarodnom udruženju likovnih kritičara imala jugoslavenska sekcija te način kojim je njezinim posredovanjem ono dobivalo informacije o lokalnoj umjetničkoj sceni. Pomoću arhivskih podataka o korespondenciji između članova *AICA*-e, izvještaja s godišnjih sastanaka, popisa članova po godinama te nekoliko dokumenata vezanih uz ključna izlaganja jugoslavenskih članova, prikupljenih za vrijeme studijskog boravka u Arhivima likovne kritike u Rennesu, u radu se nastoji rekonstruirati značenje i uloga svjetske i hrvatske (tada jugoslavenske) likovne kritike u razdoblju obilježenom netom okončanim Drugim svjetskim ratom i ranom fazom hladnog rata.

Ključne riječi: *AICA*, Jugoslavija, kulturna politika, likovna kritika, Međunarodno udruženje likovnih kritičara, 1950e

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Rad sadrži: izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *AICA*, Jugoslavija, kulturna politika, likovna kritika, Međunarodno udruženje likovnih kritičara, 1950-te

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, redoviti profesor, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof., Patricia Počanić, asist., dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

Datum prijave rada:

Datum predaje rada: 20.4.2021.

Datum obrane rada: 14.5.2021.

Ocjena: 5

Ja, Martina Bobinac, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Hrvatska likovna kritika u kontekstu jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara u pedesetim godinama 20. stoljeća rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 14.5.2021.

Vlastoručni potpis

Martina Bobinac

Zahvale

Ovaj rad posvetila bih na prvom mjestu svojim roditeljima, Ljiljani Tanasković i Marijanu Bobincu, te svojim prijateljicama, Nini Herr i Klari Tončić. Hvala vam na godinama bezuvjetne podrške i ljubavi koje su dovele do svih mojih životnih uspjeha.

Sadržaj

Uvod	1
1. Opće značajke likovne kritike nakon 2. svjetskog rata i 1950-ih	3
2. Institucionalizacija kritike: osnivanje Međunarodnog udruženja likovnih kritičara	5
2.1 Konstitutivne skupštine Međunarodnog udruženja likovnih kritičara	6
2.2 Retorika i ciljevi na konstitutivnim skupštinama AICA-e	8
3. Jugoslavenska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara 1950ih	11
3.1 Početak procesa pridruživanja Jugoslavije Međunarodnom udruženju likovnih kritičara	11
3.2 Zaokret u kulturnoj politici i umjetničkoj sceni nakon 1951. godine: posljednja etapa procesa pridruživanja Jugoslavije AICA-i	18
3.3 Pristupni pregovori i konstituiranje jugoslavenske sekcije AICA-e	22
3.4 Godina 1956. i Opća skupština u Dubrovniku: prekretnica u funkcioniranju AICA-e	33
3.5 Rezultati Opće skupštine u Dubrovniku za AICA-u	44
3.6 Kraj pedesetih u kontekstu jugoslavenske sekcije AICA-e	46
Zaključak	48
Popis literature	50
Internetski izvori	52
Arhivski izvori	54
Summary	56

Uvod

Druga polovica 20. stoljeća nije bila samo razdoblje radikalnih promjena u umjetničkoj praksi, nego i vrijeme razvoja i procvata likovne kritike. Jedan od ključnih elemenata u razvoju likovne kritike, osobito na međunarodnoj razini, bila je njezina institucionalizacija početkom pedesetih godina. Naime, osnivanjem Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA) posredstvom UNESCO-a otvorilo se novo poglavlje u povijesti likovne kritike. Novoosnovano Udruženje omogućilo je razmjenu misli i ideja između likovnih kritičara raznih zemalja, a posljedično otvorilo i vrata prema javnosti koja je tako, zahvaljujući međunarodnoj suradnji članova AICA-e, mogla dobiti uvid u podatke o umjetničkim zbivanjima u svijetu i likovnim kritikama stranih kritičara.

Upravo stoga potrebno je detaljnije sagledati poslijeratno razdoblje i proučiti tadašnji diskurs o likovnoj kritici, ne samo zbog boljeg razumijevanja tog vremena u cjelini, nego i zbog važnosti međunarodne institucije u okviru koje se neminovno otvaraju polemike i rasprave, osnažuju kulturne veze i jača protok informacija. Nadalje, potrebno je ustanoviti i na koji su način tadašnji likovni kritičari definirali svoju struku i proučiti dominantne kritičarske prakse tog razdoblja.

O likovnoj kritici u Hrvatskoj napisani su mnogi tekstovi, objavljene razne publikacije, a brojni su autori pisali i o njezinim prilikama u 1950-im godinama¹. Neki su o tom razdoblju pisali kroz prizmu umjetnosti, neki su pak naglasak stavljali na povijesne događaje. Posebno značajan doprinos proučavanju hrvatske likovne kritike pedesetih u svojim je radovima pružila Ljiljana Kolečnik. No o jugoslavenskim, odnosno hrvatskim kritičarima u kontekstu Međunarodnog udruženja likovnih kritičara nije se mnogo pisalo, pa se tako Hrvatska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (HS AICA-e) u povijesnom pregledu svojih aktivnosti na svojoj internetskoj stranici ne osvrće na aktivnosti prije 1992. godine.²

¹ Galjer, Jasna, „Croatian Art, Art Critique and Ideologies in the Fifth Decade“, u: *Quelles Mémoires pour l'art contemporain?*, Presses Universitaires de Rennes, 1997., str. 149-152, Denegri, Jerko, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003., Kolečnik, Ljiljana, *Između istoka i zapada, Hrvatska umjetnost i kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006., Šimat-Banov, Ivo, „O likovnoj kritici u Hrvatskoj od 1950. do 1960.“, u: *Život umjetnosti* 28/1979, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, str. 21-27. su samo neki od brojnih knjiga i članaka na temu likovne kritike 1950-ih

² HS AICA, naslovnica, <https://hsaica.hr/> (pregledano 24.11.2020.)

Budući da je *AICA* formirana 1950. godine, samo nekoliko godina po završetku Drugoga svjetskog rata, nedvojbeno se može ustvrditi da je bila obilježena tadašnjim političkim previranjima. Štoviše, argument da je *AICA*, baš kao i *UNESCO*, rezultat spomenutih previranja, može se smatrati relevantnim, pogotovo ako se sagleda okvir unutar kojega je *AICA* nastala te diplomatske politike koje je ta organizacija nastojala, moglo bi se reći uspješno, provoditi. S obzirom na to da je i Hrvatska u sklopu Jugoslavije već 1954. godine postala dijelom tog udruženja, relevantan je istraživački interes proučiti na koji je način takva organizacija, u trenutku u kojem je kulturna diplomacija imala istaknutu ulogu u međunarodnoj politici, djelovala te kako se jugoslavenska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara razvijala u periodu obilježenom turbulentnim promjenama na političkoj, a jednako tako i na umjetničkoj sceni.

Rad se temelji na istraživanju koje sam provela za vrijeme studijskog boravka u Arhivima likovne kritike u francuskom gradu Rennesu. Na osnovi tih podataka - većim dijelom korespondencije između članova *AICA*-e, izvještaja s godišnjih sastanaka, popisa članova po godinama te nekoliko dokumenata vezanih uz ključna izlaganja jugoslavenskih članova Udruženja - bilo je moguće, barem djelomično, rekonstruirati djelovanje te organizacije u 1950-im godinama. Komparativnom analizom i kulturološkim povezivanjem arhivskih podataka s literaturom s područja opće povijesti, kulturne povijesti i povijesti umjetnosti istraživanje je rezultiralo kontekstualizacijom vremena 1950-ih i tadašnjeg stanja likovne kritike te rekonstrukcijom značenja i uloge svjetske i hrvatske (tada jugoslavenske) likovne kritike u razdoblju obilježenom netom okončanim Drugim svjetskim ratom i ranom fazom hladnog rata. Upravo stoga se u radu kontinuirano prožimaju tri dimenzije argumentacije: politička povijest, kulturna povijest i povijest umjetnosti.

Prvo poglavlje daje osnovne podatke i okvir unutar kojeg likovna kritika djeluje 1950-ih godina, s naglaskom na osnovne karakteristike jugoslavenske likovno-kritičke scene, kako bi se produbilo razumijevanje tog vremena. Iako je tema rada Međunarodno udruženje likovnih kritičara u kontekstu jugoslavenske Sekcije udruženja, u drugom poglavlju objašnjava se kontekst u kojem je *AICA* nastala, što je važno za razumijevanje cjelokupne teme. Poglavlje koje slijedi obuhvaća središnju temu rada: jugoslavensku sekciju *AICA*-e, pristupanje Jugoslavije *AICA*-i i njezino djelovanje u 1950-im godinama. Naglasak je pritom stavljen na događaje u 1950-ima koji su relevantni za djelovanje jugoslavenske sekcije.

1. Opće značajke likovne kritike nakon 2. svjetskog rata i 1950-ih

Kasne 1940-e i rane 1950-e godine 20. stoljeća bile su obilježene snažnim političkim promjenama, koje su se nedvojbeno odrazile i na metodološko-teorijske pristupe likovnih kritičara i na njihove raznorodne prakse; ta okolnost pak znači da ne može biti riječi o homogenosti teorijskih pristupa kritičara i individualnih kritičarskih opusa istraživanog razdoblja.

Nakon završetka rata Hrvatska postaje dio države koja će biti nazvana Demokratskom Federativnom Jugoslavijom, a od 1946. Federativnom Narodnom Republikom Jugoslavijom. S obzirom na uske veze tadašnje FNRJ i Sovjetskog Saveza, Jugoslavija je krenula Staljinovim stopama te je tako – u skladu sa sovjetskom praksom - umjetnost i kulturu u velikoj mjeri koristila za propagandu novih načela po kojima je država trebala živjeti. Obrazac koji je državna kulturna politika nametala, bio je socijalistički realizam, a načela na kojima se temeljio bila su: „načelo socijalističke idejnosti (jasne najširim narodnim masama), partijnosti (kroz veličanje komunizma) i narodnog duha (nasuprot kozmopolitizmu i buržoaskom nacionalizmu)“³. Glavni predstavnici likovne kritike koji su u tom razdoblju zastupali i zalagali se za taj vid umjetnosti, bili su Đuro Tiljak i Grgo Gamulin.⁴ Jasna Galjer navodi kako Gamulin u to vrijeme izvodi „pomak prema totalnoj ideologizaciji“⁵ te je „potpuno ekstreman u svojim stavovima“⁶, pokušavajući na taj način negirati svaki djelić nasljeđa kulture zapada u suvremenosti.⁷ Dakle, umjetnost i kultura temeljile su se na indoktriniranoj, propisanoj formuli koju su umjetnici, da bi bili državno priznati, trebali pratiti, a kritičari su takvoj indoktrinaciji pripomagali pišući snažno ideološki obojene tekstove koji su gotovo bili vrsta „uputa“ o tome kako bi umjetnost trebala izgledati, odbacujući sve što se ne uklapa u zadane normative. Bez obzira na to, Jasmina Bovoljak zaključuje da se „prilagođavanje normativnim okvirima (...) odvijalo uglavnom na tematskoj i motivskoj razini, i to u onoj mjeri koja je bila nužna da bi se moglo nastupati na godišnjoj izložbi ULUHA-a“⁸. Takvo stanje stvari nije međutim dugo potrajalo: već 1948. zbilo se razlaz Jugoslavije sa Staljinom, nakon čega započinje faza umjerene demokratizacije i postupnog otvaranja prema Zapadu koja se očituje na svim poljima, pa tako i u umjetničkoj produkciji te cjelokupnoj kulturnoj sceni. Ipak, Galjer (2000) zaključuje da se razdoblje između

³ Bovoljak (ur.), 2013., 73.

⁴ Galjer, 2000., 317.

⁵ Galjer, 2000., 321.

⁶ Galjer, 2000., 321.

⁷ Za detaljnije podatke o Gamulinovom djelovanju u tom razdoblju konzultirati Galjer, Jasna, Likovna kritika u Hrvatskoj 1868- 1951., Meandar, Zagreb, str. 321- 323

⁸ Bovoljak (ur.), 2013., 80.

1945. i 1952. ne može razdijeliti na jasne etape dominacije soc-realizma (1945.- 1948.) i njegovog dokidanja 1949., jer se i nakon 1949. „još uvijek pojavljuje indoktrinirana kritika“⁹, te napominje da „svaka poredbena periodizacija i tipološka klasifikacija neizbježno pretpostavljaju reduciranje kompleksnosti njihovog značenja“¹⁰.

Međutim, nakon 1948. godine stanje se postupno, ali vidno mijenja, te na likovno-kritičarsku scenu stupaju nova lica koja o umjetnosti pišu objektivno, dakle ne favorizirajući jedan i obezvrjeđujući drugi likovni pravac, korištenjem analitičkog pristupa. Doduše, mnogi kritičari se i dalje priklanjaju ideologizaciji umjetnosti i pri vrednovanju koriste tradicionalističke sudove. Kao što Kolečnik (2006) ističe, bitno obilježje likovne kritike pedesetih godina 20. stoljeća upravo su njezin narativni okvir i borba mišljenja¹¹. Ivo Šimat-Banov (1979) u svom je tekstu o likovnoj kritici u pedesetim godinama zaključio da je „glavna okosnica likovne kritike bila borba (...) koja je donijela spas cjelokupnoj likovnoj kritici, jer produbljuje teorijske postavke, argumente i usredotočuje se na sam predmet likovne umjetnosti - likovna djela“.¹² Naravno, mogli bi se naći brojni argumenti za osporavanje takvog načina mišljenja, no jedno je sigurno: proces otvaranja i liberalizacije bio je postupan, a ona strana kritike koja se borila za slobodu mišljenja i djelovanja, bitno je tome pripomogla.

Kao opozicija navedenoj struji tadašnje likovne kritike, na kulturnu scenu u to vrijeme stupa mlada generacija kritičara o kojoj će opširnije biti riječi u daljnjem tekstu i u kojoj se posebno ističu Radoslav Putar i Dimitrije Mića Bašičević. Putar i Bašičević suprotstavljaju se naime tradicionalističkoj kritici i ističu vrijednost apstraktne umjetnosti i općenito one umjetnosti koja nema obilježja socrealizma, pišući o njoj s prevagom „likovnog nad svakim drugim prosudbenim kriterijem“¹³ i analizirajući prije svega „vizualne strukture (tehnička i kompozicijska rješenja, tretman pikturalne površine)“¹⁴ umjetničkog djela. Jasna Galjer zaključuje kako je „pucanje po šavovima dogmatskog kalupa socrealističke doktrine jasno vidljivo u tekstovima Radoslava Putara iz 1951. godine.“¹⁵ U tom kontekstu treba spomenuti i stav Miška Šuvakovića (2005) o tome da „poslije 1950. umjetničku klimu i gotovo sve umjetničke pokrete potiču i podržavaju njima bliski kritičari uvjereni u potrebu uspostavljanja međunarodne umjetničke scene, kao i zauzimanja što je moguće istaknutijih pozicija na toj

⁹ Galjer, 2000., 325.

¹⁰ Galjer, 2000., 338.

¹¹ Kolečnik, 2006., 226.

¹² Šimat-Banov, 1979., 24.

¹³ Kolečnik, 2006., 164.

¹⁴ Isto.

¹⁵ Galjer, 2000., 328.

sceni“.¹⁶ Međutim, ono što nekoliko istaknutih autora naglašava glavnim pokretačem promjena u umjetnosti početkom pedesetih godina,¹⁷ upravo su umjetnici koji su „usprkos ideologizaciji, probivši barijeru izolacije, ubrzo [ostvarili osobne evolucije] slikarske forme“¹⁸.

Premda se likovna kritika u pedesetima ne može svesti na opoziciju između njezina tradicionalističkoga i avangardnog odvijetka, u njoj se mogu uočiti neki od najistaknutijih prijevora u Hrvatskoj, napose u prvoj polovici desetljeća. Jerko Denegri (2003) argumentira da se takva dvojnost može proširiti na područje čitave kulture i umjetničkog stvaralaštva, zaključujući da se s jedne strane „uočava početak mnogih važnih preobrazbi u osnovama likovne kulture, u kojoj su tek tada povučene čvršće koordinate nekih doista suvremenih shvaćanja“, dok se, s druge strane, može primijetiti da i dalje postoje brojne „konzervativne snage čije se retroaktivno djelovanje osjećalo stalno i konstantno na mnogim područjima (...)“.¹⁹ U ovom radu prikazat ću neke od ključnih trenutaka te borbe, njezine aktere i način kojim su ti akteri utjecali na kontekst osnivanja i razvitka jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara.

2. Institucionalizacija kritike: osnivanje Međunarodnog udruženja likovnih kritičara

Važnost međunarodne suradnje bitna je odrednica djelovanja Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, na što uostalom upućuje i njegov naziv. Ta vrsta suradnje posebno je značajnu ulogu imala u razdoblju što je nastupilo po okončanju Drugoga svjetskog rata, u kojem je međunarodna zajednica pokušavala pronaći novi smjer djelovanja i, između ostaloga, izgraditi novo društvo. Krajem četrdesetih godina su tako i povjesničari umjetnosti, likovni kritičari, kustosi i ostali stručnjaci s polja umjetnosti pokrenuli platformu koja je omogućila njihovo institucijsko povezivanje i koja je nazvana Međunarodno udruženje likovnih kritičara (*AICA*). Temeljni cilj koji si je ta organizacija postavila bilo je promicanje umjetnosti na globalnoj razini, prije svega diskutiranjem, pisanjem i razmjenom umjetničkih iskustava. S tom svrhom održana su dva pripremna skupa, 1948. i 1949. godine, u pariškom sjedištu *UNESCO*-a na kojima su se okupili ugledni predstavnici suvremene likovne kritike i srodnih zanimanja.²⁰ Iako je osnivački kongres bio sazvan s ciljem utemeljenja *AICA*-e kao međunarodne platforme za likovne kritičare, na njemu su većinski, čak i na istaknutim pozicijama, sudjelovali povjesničari umjetnosti,

¹⁶ Šuvaković, 2005., 26.

¹⁷ Istu je misao apostrofiralo nekoliko autora (Denegri, 2000., 56. ;65. ; Ivančević, 1999., 34. ; Reberski, 1999., 51.)

¹⁸ Reberski, 1999., 51.

¹⁹ Denegri, 2003., 67.

²⁰ About, Aica International, <https://aicainternational.news/about#/aica/> (pristupljeno 23.10.2020.)

direktori muzeja i novinari.²¹ Okupili su se s namjerom da osnuju „svojevrсни Međunarodni sindikat umjetničkih kritičara (a možda i umjetnika), ali koji prije svega kao organizacija stručnjaka surađuju s *UNESCO*-om, pružaju mu pomoć, te, ako je potrebno, preuzimaju provedbu određenih projekata koje iz ovog ili onog razloga, *UNESCO* ne može ostvariti u okviru vlastite nadležnosti“.²² Činjenica da je udruženje utemeljeno u sklopu *UNESCO*-a, upućuje na potrebu da se njegovo djelovanje promatra u kontekstu te specijalizirane organizacije Ujedinjenih Naroda.

2.1 Konstitutivne skupštine Međunarodnog udruženja likovnih kritičara

Međunarodno udruženje likovnih kritičara (*AICA – Association Internationale des Critiques d’Art*) službeno je osnovano 1950. godine, a njezinu su utemeljenju bitno pridonijela i dvijespomenute skupštine na kojim su, među ostalima, sudjelovali i renomirani međunarodni stručnjaci André Chastel, Jorge Crespo de la Serna, Pierre Courthion, Charles Estienne, Chou Ling, Miroslav Micko, Sergio Millet, Marc Sandoz, Gino Severini, James Johnson Sweeney, Albert Tucker, Lionello Venturi, Eduardo Vernazza, Marcel Tohar, Paul Fierens, Herbert Read i mnogi drugi.²³ Članicom organizacije Jugoslavija je, o čemu će još biti riječi, postala 1954. godine.

Na prvoj skupštini organiziranoj s ciljem osnivanja Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, održanom u lipnju 1948. godine, Jean Thomas, pomoćnik ravnatelja *UNESCO*-a, govorio je o teškom stanju u suvremenom društvu i kulturi, naglasivši pritom kako je život na međunarodnoj razini „razočaravajući u mnogim aspektima“, no da je to ipak i „znak nade za budućnost da će ljudi iz svih intelektualnih sredina biti spremni okupiti se kako bi razgovarali o zajedničkim problemima“.²⁴ Thomas je pritom upozorio i na prvu opću konferenciju Međunarodnog vijeća muzeja (*I.C.O.M*) koja se nedugo nakon toga trebala održati „u *UNESCO*-vim prostorijama“²⁵, navodeći pritom kako je *I.C.O.M* neovisan od *UNESCO*-a, ali da postoje „bliske veze suradnje i prijateljstva između dviju organizacija“.²⁶ Istodobno, novonastale blokovske podjele, ali jednako tako i posljedice katastrofalnih ratnih razaranja, davale su snažan pečat stanju u međunarodnoj

²¹ Kramer- Mallordy, 2015., 4.

²² Les Archives de la Critique d'Art, Mojmir Vaněk, Rapport sur les relations internationales et les moyens d'information dans le domaine des Beaux-Arts (des Arts Plastiques et de l'Architecture), communication manuscrite, 11 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/08], str. 4

²³ About, Aica International, <https://aicainternational.news/about#/aica/> (23.10.2020.)

²⁴ ACA, Procès- Verbal de la Première réunion tenue à la Maison de l'UNESCO, compte-rendu tapuscrit, 10 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, lundi 21 juin 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/09], str. 2

²⁵ Isto.

²⁶ Isto.

zajednici i u isti mah u mnogočemu otežavale međudržavnu suradnju, okolnost na koju se u svom govoru na posebno zanimljiv način osvrnuo Mojmir Vaněk (1911-1992), povjesničar i novinar: „Tek što su međunarodni odnosi između umjetnika i umjetničkih kritičara, prekinuti ili ozbiljno ograničeni nedavnim ratom, barem djelomično ponovno uspostavljeni, nova je međunarodna politička napetost potaknula bijes i uništila njihov slobodni razvoj.“²⁷ Vaněk potom navodi: „Svijet se počinje dijeliti na blokove; putovanje iz zemlje u zemlju ponekad postaje vrlo teško, pa i nemoguće; novine i periodična izdanja često ne smiju prelaziti granice; knjige - ponekad i iz financijskih razloga - ne nude se na prodaju izvan zemalja u kojima su objavljene; cirkulacija izložbi kroz različite zemlje često nailazi na nepremostive prepreke.“²⁸ Iz ovih se rečenica jasno može iščitati potreba za politikom pomirenja, za održavanjem mira u svijetu i smirivanjem političkih tenzija, potreba koju su ljudi okupljeni u navedenoj inicijativi nastojali postići poticanjem međunarodne kulturne suradnje i otvorene diskusije. Vaněk²⁹ u istom govoru spominje da je upravo on došao na ideju o okupljanju likovnih kritičara cijelog svijeta „na kraju prve generalne konferencije *UNESCO*-a“³⁰, s namjerom da ih „zamoli za savjete i preporuke te ih po potrebi uključi u međunarodno udruženje“.³¹ Iako je udruženje kritičara i kongrese isprva zamislio kao savjetodavna tijela *UNESCO*-a i pridružene toj organizaciji, Vaněk je zaključio da bi oni ipak trebali biti „tijela izvorne nadležnosti, organi inicijative, i, istovremeno, praktičnog izvršavanja“.³² Istaknuo je također kako su se uloge promijenile i da bi upravo *AICA* trebala biti tijelo koje bi trebalo poticati *UNESCO* u aktivnostima na području 'lijepih umjetnosti'.

Prvom skupštinom likovnih kritičara predsjedao je budući predsjednik Međunarodnog udruženja likovnih kritičara Paul Fierens koji je u svom govoru naglasio da se Udruženje utemeljuje na inicijativu Francuske, napose francuskoga likovnog kritičara Raymonda Cogniata, potpredsjednika prvog kongresa Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, uz Lionella Venturija (Italija), Jamesa Johnsona Sweenyja (SAD), Erica Newtona (Velika Britanija) i

²⁷ ACA, Mojmir Vaněk, Rapport sur les relations internationales et les moyens d'information dans le domaine des Beaux-Arts (des Arts Plastiques et de l'Architecture), communication manuscrite, 11 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/08], str. 6.

²⁸ Isto.

²⁹ Vaněk je u to vrijeme obnašao dužnost višeg savjetnika pri sekretarijatu i direktora Odjela za likovnu umjetnost Pripremljene komisije *UNESCO*-a, ref. Kramer- Mallordy, 2015., 3.

³⁰ Isto., str. 4

³¹ Isto.

³² Isto.

Géralda Knuttela (Nizozemska)³³. Na skupštini je bila prisutna i Simone Gille-Delafon koja je potom dugi niz godina obnašala dužnost glavne tajnice Udruženja.

Na prvoj je skupštini govorio i Cogniat, kasnije predsjednik francuske sekcije AICA-e, ističući činjenicu da je to „prvi put da se likovni kritičari iz mnogih zemalja okupljaju tražeći zajednička sredstva za djelovanje“.³⁴ Naglasio je također da su se u toj prilici okupili predstavnici trideset zemalja „u ozračju povjerenja, nade i srdačnosti“.³⁵ Mogućnost osobne razmjene informacija, ideja i mišljenja bitno je pridonijela nastanku potpuno drukčije platforme za djelovanje likovnih kritičara, ali i umjetnosti u cjelini, ponajprije stoga što je otvorila put boljem međusobnom upoznavanju umjetnosti zemalja suprotnih krajeva svijeta, kako u ideološkom, tako i u geografskom smislu. Upravo je to i bio jedan od bitnih ciljeva inicijatora: stvoriti platformu na kojoj će se voditi diskusije i polemike, sukobljavati mišljenja, širiti horizonti. O tome je 1952. godine na otvorenju Kongresa likovnih kritičara govorio i Paul Fierens: „[...] udružujemo se, željni sučeljavanja svojih mišljenja i stajališta, nastojeći ih uskladiti, bez sumnje, ako je moguće, ali nikako ih ne svodeći na zajednički nazivnik [...]. Odbacujemo bilo koju vrstu dogmatizma. Kao što znate, nacionalne sekcije Udruženja potpuno su neovisne [...], način organizacije svake od sekcija u skladu je s običajima i pravnim okvirima koji su na snazi u zemlji u kojoj se osnivaju. [...] Ali na međunarodnoj razini, na kojoj ćemo se sastajati, pokušat ćemo nadići snažno izražene partikularizme i objediniti principe naših odnosa i naših metoda rada.“³⁶

2.2 Retorika i ciljevi na konstitutivnim skupštinama AICA-e

U kontekstu osnivanja AICA-e i političke i društvene klime neposrednoga poslijeratnog razdoblja, posebno je važno istaknuti pojmove koji se često ponavljaju u istupima sudionika konstitutivnih skupština 1948. i 1949., ponajprije njegovih inicijatora i voditelja. Riječ je o pojmovima poput *suradnje*, *diplomacije*, *međunarodnog*, *slobode*, *razmjene*, *zajedništva*, *objedinjavanja*, *odbacivanja dogme*, *nadilaženja izraženih partikularizama*, ali i *neovisnosti* i *individualnosti*, pojmovima koji upućuju na namjeru za poštivanjem i očuvanjem zasebnih tradicija pojedinih zemalja članica. Iz tih se ključnih pojmova, čija se značenja svode na sličnu tematiku i *zajednički nazivnik*, mogu iščitati jasne poruke i pozicija koje su AICA, a s njom i UNESCO, odlučili zauzeti. Može se stoga primijetiti da je buduće vodstvo AICA-e, svjesno

³³ ACA, Procès- Verbal de la Première réunion tenue à la Maison de l'UNESCO, compte-rendu tapuscrit, 10 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, lundi 21 juin 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/09], str. 1

³⁴ Isto, str. 2.

³⁵ Isto.

³⁶ ACA, (Paul Fierens, sans titre, discours d'ouverture tapuscrit, 6 pages, 4e Assemblée générale de l'AICA, Zurich, Bâle, Berne, Lausanne, 1952, [FR ACA AICAI THE CON005 01/03], str. 4.

novonastalih podjela u suvremenom svijetu, nastupilo vrlo oprezno, vodeći se izraženom diplomatskom notom. Takav pristup ne iznenađuje jer su inicijatori u rad organizacije namjeravali uključiti cijelu tadašnju međunarodnu zajednicu. Iz te nakane proizlazi i pomirbena politika koja se odatle može iščitati i iz poticanja individualnosti i samostalnosti u radu te zadržavanje tradicije svake od zemalja koje su već tada pristupile *AICA*-i ili koje je organizacija htjela uključiti u svoje članstvo. Treba međutim spomenuti i često spominjanu ulogu koju su u ekspanziji modernizma imale razne nacionalne i internacionalne institucije koje su snažno utjecale na kreiranje kulturnih politika tog vremena. U tom kontekstu spominju se Kongres za kulturnu slobodu³⁷, *UNESCO*³⁸, ali i *MoMA*, *AICA*³⁹, Venecijanski bijenale⁴⁰ i mnoge druge kulturne manifestacije i institucije.

O jednom daljnjem aspektu organizacije koji naglašava međunarodni kontekst Udruženja, istodobno umanjujući razliku između centra i periferije i na taj način odbacujući Zapad kao jedino važno mjesto razvoja, na prvoj su skupštini govorili Paul Fierens i Leendert Pieter Johan Braat. S tim je stavom usko povezana i ideja o tome da se godišnji kongresi i opće skupštine Udruženja održavaju u raznim zemljama svijeta. Fierens tako naglašava da se „Skupštine u budućnosti namjeravaju premješati iz jednoga u drugi glavni grad. No za početak nema boljeg mjesta od - Pariza.“⁴¹ Ono što nije naveo, a što je kasnije postalo uobičajenom praksom, bila je okolnost da se kongresi i godišnje skupštine nisu održavali samo u glavnim, nego i u drugim gradovima zemalja domaćina, često i na više lokacija.

Ključnim za razumijevanje načina funkcioniranja te organizacije pokazuje se, ističe Braat, okolnost da „talentirani umjetnici ni na koji način ne zanemaruju i potiskuju nacionalne kvalitete svoje umjetnosti.“⁴² U toj se izjavi očituje ranije spomenut diplomatski diskurs koji ističe važnost zadržavanja individualnih značajki umjetnosti pojedinih zemalja. Doduše, u vrijeme osnivanja Udruženja glavni se naglasak nije nalazio samo na individualnom planu nego jednako tako i na političkom i društvenom uzajamnom otvaranju država, a smisao tih

³⁷ Isto.

³⁸ Isto., str. 10.

³⁹ Kolečnik, 2012., 311.

⁴⁰ De Haro, Mayayo, Carrillo, Castillo, 2020., 10.

⁴¹ ACA, Paul Fierens, sans titre, communication tapuscrite, 5 pages, 2e Congrès de l'*AICA*, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THE CON002 11/02], str. 1

⁴² Isto.

razmišljanja u riječi je pretočio Vaněk, izjavivši da bi: „[...] međunarodno razumijevanje umjetnika [...] bilo sjajan primjer onima koji danas svijetom vladaju na političkoj razini.“⁴³

Dostupnost informacija iz svijeta umjetnosti i jačanje strukture sistematiziranog objavljivanja i pohranjivanja podataka relevantnih za ovo područje, bio je jedan od prvih većih zadataka koje su si postavili inicijatori i utemeljitelji Međunarodnog udruženja likovnih kritičara

U razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata, u svijetu obilježenom dubokim političkim i društvenim podjelama, kritičari su, kako se vidi iz stavova inicijatora *AICA*-e, odigrali svojevrsnu medijatorsku ulogu, zauzimajući se za prijateljske odnose u međunarodnoj zajednici, potičući slobodu izražavanja, a ujedno se time suprotstavljajući svakoj vrsti opresivne politike i totalitarizma. Već na skupštini 1948. Paul Fierens jasno je iznio svoj stav o zadatku likovne kritike u poslijeratnom periodu, čime je izričito osudio dio totalitarnih režima: „Sloboda kritike nije pravo nego dužnost, ali ne pasivna dužnost. Fašistički i nacistički režimi, zabranjujući umjetničku kritiku, načinili su zlo od kojeg umjetnost i danas trpi: ovo je dovoljan dokaz da se likovna kritika suprotstavljala nacizmu.“⁴⁴ Na kraju je pročitao i proglas koji je potom usvojen: „Umjetnički kritičari iz pet država, okupljeni u Parizu u *UNESCO*-voj kući, svečano proglašavaju svoju predanost slobodi mišljenja i izražavanja bivajući u potpunosti svjesni svojih prava i dužnosti prema društvu [...] i svoje vjernosti ljepoti i istini...“⁴⁵

Od samih početaka *AICA* je naglašavala važnost da se u njezin rad uključi što više zemalja, bez obzira na njihovu veličinu i snagu, i da se pritom ostvari takav vid međunarodne suradnje koji neće omesti ni željezna zavjesa, ni različiti politički sistemi, ni suprotstavljene ideologije. Zasnovana na tim pretpostavkama, *AICA* je postala mjesto razmjene mišljenja, iskustava i otvorenih diskusija, središnja međunarodna organizacija likovnih kritičara u kojoj se prikupljaju i iz koje se diseminiraju važne informacije o svjetskim umjetničkim tendencijama i događajima. U tom se kontekstu ne smije zaobići ni činjenica da je i to Udruženje bilo dijelom znatno šireg nastojanja da se u razdoblju hladnog rata djeluje u smjeru postupne pomirbe i rušenja barijera između tada duboko podijeljenog svijeta.

⁴³ ACA, Mojmir Vaněk, Rapport sur les relations internationales et les moyens d'information dans le domaine des Beaux-Arts (des Arts Plastiques et de l'Architecture), communication manuscrite, 11 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/08], str. 7

⁴⁴ ACA, Procès- Verbal de la Première réunion tenue à la Maison de l'UNESCO, compte-rendu tapuscrit, 10 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, lundi 21 juin 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/09], str. 4

⁴⁵ Isto.

3. Jugoslavenska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara 1950ih

3.1 Početak procesa pridruživanja Jugoslavije Međunarodnom udruženju likovnih kritičara

Iako su se likovni kritičari iz raznih dijelova svijeta prvi put sastali 1948. godine u Parizu s namjerom da osnuju ono što će postati glavnim, ujedno i najvećim svjetskim okupljalištem likovnih kritičara, prema arhivskim podacima o korespondenciji između Jugoslavije i tadašnjih osnivača *AICA*-e, ne može se ustanoviti je li Jugoslavija već 1948. godine dobila poziv za sudjelovanje u stvaranju organizacije. Ta se činjenica može objasniti na više načina, od kojih neki i nisu nužno povezani s političkom situacijom i hladnoratovskim podjelama. Budući da je prvi kongres organiziran prvenstveno uz *UNESCO*-vu pomoć, moguće je da se dio korespondencije iz tog razdoblja nalazi u arhivima *UNESCO*-a. Nadalje, uvijek se može postaviti hipoteza da su dijelovi korespondencije - izgubljeni, što se može iščitati i iz podataka o jugoslavenskoj *AICA*-i dostupnih u Arhivima likovne kritike u Rennesu iz kojih se, sudeći prema nelogičnom slijedu korespondencija, može zaključiti da neka pisma nedostaju. Ipak, siguran se odgovor na to pitanje ne može dati.

S druge strane, nepostojanje arhivskog traga o pozivu *AICA*-e Jugoslaviji na osnivački kongres 1948. moglo bi se objasniti i burnim političkim zbivanjima s kojima se Jugoslavija suočila te godine. Naime, 1948. je godina Titova traumatičnog razlaza sa Staljinom, a definitivna odluka o potpunom prekidu vojnopolitičke suradnje Jugoslavije i Sovjetskog Saveza donesena je na V. kongresu KPJ održanom od 21. do 28. lipnja te godine. Zanimljiva je povijesna koincidencija da se i prvi Kongres Međunarodnog udruženja likovnih kritičara odvijao u isto vrijeme, od 21. do 28. lipnja 1948. godine.

Za kudikamo potpuniju sliku ideološke strane kongresa *AICA*-e, može poslužiti zapažanje Antje Kramer-Mallordy koja navodi da SSSR i Njemačka nisu sudjelovali na kongresa te godine, te da je šesti dan, po planiranom rasporedu rezerviran za sesiju o Sovjetskom Savezu, neslavno propao. Naime, osoba koja je trebala predsjedati tom sesijom nije se pojavila, a sve što je preostalo od programa svelo se na „izlaganje teoretičara ruskog podrijetla s pariškom adresom koji se pri registraciji deklarirao kao osoba bez državljanstva“.⁴⁶ Također, čitanjem zapisnika, odnosno dokumenta u kojem je transkribiran sadržaj svih sedam dana zasjedanja kongresa 1948.

⁴⁶ Kramer-Mallordy, 2015., 7.

godine, može se zaključiti da su najznačajnije pozicije u novoutemeljenoj organizaciji zauzele zemlje Zapada poput Francuske, Sjedinjenih Američkih Država, Velike Britanije, Italije, Švicarske, Belgije i Nizozemske. Riječ je, dakako, o manjem broju zemalja sudionica, premda cjelovit popis broji 30 zemalja koje su poslale svoje delegacije. Među njima nalazimo i Grčku, Kinu, Egipat, Brazil, Meksiko, Maroko, Južnu Afriku i Poljsku.⁴⁷ Predsjednici i potpredsjednici kongresa bili su iz Belgije, Italije, Francuske, Ujedinjenog Kraljevstva, SAD-a i Čehoslovačke⁴⁸, koju je predstavljao Mojmir Vaněk.⁴⁹

Godina 1949. obilježena je postupnim otvaranjem Jugoslavije prema Zapadu. Nakon razlaza sa Staljinom, Tito se strateški okreće Zapadu. Razlozi su bili gospodarski i politički, ali 1949. godina označila je i početak intenzivnije kulturne razmjene s ostatkom svijeta. Tako su primjerice stripovi, tada smatrani tipično zapadnjačkim kulturnim proizvodom, uskoro preplavili jugoslavensko tržište, a „braća Walter i Norbert Neugebauer, majstori diznijevskog crteža i nekoliko mlađih okupljenih oko časopisa Kerempuh, 1949. godine objavljuju niz uvredljivih crteža o istočnoeuropskim vlastodršcima“.⁵⁰

Te je godine održan i drugi Kongres međunarodnog udruženja likovnih kritičara, a na listi uzvanika ovog je puta bila i jugoslavenska delegacija. Predsjednik francuske sekcije *AICA*-e, Raymond Cogniat, 31. svibnja 1949. uputio je poziv Marku Ristiću, jugoslavenskom ambasadoru u Parizu, s izrazima nade da će Jugoslavija prihvatiti poziv i sudjelovati na kongresu na kojem je *AICA* bila službeno konstituirana⁵¹. U svom pismu Cogniat ističe da bi im podrška Jugoslavije bila od velike važnosti.⁵² Drugo pismo upućeno jugoslavenskoj strani s vrha *AICA*-e iste godine prvo je u nizu dopisa koje je slala glavna tajnica međunarodne, ali i francuske sekcije *AICA*-e, Simone Gille-Delafon. Ovaj put pismo je bilo upućeno Sretenu Mariću, srpskom književniku i povjesničaru, u to vrijeme kulturnom atašeu jugoslavenske ambasade u Parizu. Iz korespondencije je jasno kako se u međuvremenu održao sastanak članova *AICA*-e s predstavnicima ambasade, a važno je napomenuti i da Simone Gille-Delafon šalje Jugoslaviji nekoliko pozivnica za kongres 1949., što znači da je na kongres moglo doći više predstavnika jugoslavenske likovne kritike. Iz te korespondencije može se izvući više zaključaka.

⁴⁷ Usp. ACA, Compte-rendu des réunions du Congrès du lundi 21 au samedi 26 juin 1948, 22 feuil., [FR ACA AICAI THE CON001 07/13], str. 1-22.

⁴⁸ Isto., str. 2.

⁴⁹ Bitno je primijetiti da je Čehoslovačku predstavljao Mojmir Vaněk koji je u to vrijeme živio u Švicarskoj i radio za *UNESCO*. Imajući na umu sve navedene činjenice, može se pretpostaviti da poziv za kongres 1948. nije ni došao u Jugoslaviju, odnosno atašeu za kulturu pri jugoslavenskom veleposlanstvu u Parizu. Ipak, bez daljnjeg istraživanja, o tome se ne može donijeti konačni zaključak.

⁵⁰ Jakovina, (ur.) Kolečnik, 2012., 23.

⁵¹ ACA, Ile Congrès et 1ère Assemblée Générale AICA Paris: 27 juin- 23 juillet, FR ACA AICAI THE CON002

⁵² Isto.

Za početak, zanimljiv je podatak da je *AICA* 1949. godine kontaktirala jugoslavenske kritičare preko ambasade, odnosno, kulturnih atašea i diplomata, a što bi se moglo protumačiti time da još nisu bile uspostavljene veze između jugoslavenskih i inozemnih kritičara. S druge strane, razlog tome može biti i politički: budući da se radilo o prvom uspostavljanju kontakta s Jugoslavijom, a uzimajući u obzir delikatnu političku situaciju u suvremenoj Europi, možda je bilo potrebno uspostaviti vezu službenim putem, preko državnih institucija. Također, korespondencija između jugoslavenskih diplomata na Zapadu i vrha novoustanovljenih institucija na području kulture koje su i stvorene s namjerom da se kroz dijalog i intenziviranje međunarodnih razmjena, s jedne strane, pridonese globalizaciji i ekspanziji utjecaja Zapada, s druge pak očuvanju mira, ide u prilog tezi da je već od 1949., odnosno „1950. godine jugoslavenska vlada počela koristiti kulturnu diplomaciju kako bi oblikovala način na koji bi međunarodna zajednica trebala doživljavati Jugoslaviju kako bi bila ponovno prihvaćena u međunarodno okrilje, i kako bi osigurala nabavu prijeko potrebnih zajmova i gospodarske razmjene“.⁵³ Diplomatski pregovori o pristupanju Jugoslavije Međunarodnom udruženju likovnih kritičara neminovno su bili povezani s političkim aspiracijama dviju strana, kako s jugoslavenskim otvaranjem Zapadu, tako i s *AICA*-inom željom za uključivanjem Jugoslavije u svoje redove. O ulozi likovne kritike kao diplomatskog posrednika u procesu integracije Jugoslavije u međunarodnu zajednicu piše Bojana Videkanić, nazivajući likovne kritičare „instrumentima socijalističke nesvrstane kulturne diplomacije“⁵⁴. Dakako, tu ulogu nisu imali samo likovni kritičari. Čak bismo se usudili i drugačije formulirati tu misao – likovni kritičari bili su posrednici onoga što su stvarali protagonisti kulturne diplomacije: umjetnici, arhitekti i dizajneri, koji su izravno intervenirali u tadašnju umjetničku scenu i mijenjali ju novim, progresivnim idejama.

Druga zanimljivost koju treba istaknuti jest da se naposljetku nitko nije odazvao na upućeni poziv, pa je tako i II. kongres Međunarodnog udruženja likovnih kritičara prošao bez sudjelovanja jugoslavenskih delegata. Štoviše, Jugoslavija nije postala članicom *AICA*-e sve do 1954. godine.

Međutim, raskid sa Staljinovom politikom i udaljavanje od SSSR-a rezultirali su značajnim promjenama na jugoslavenskoj kulturnoj i umjetničkoj sceni. Kao što je već navedeno, i umjetnici su igrali važnu ulogu u obnavljanju veza između Jugoslavije i Zapada. Jedan od takvih primjera je predstavljanje jugoslavenskih paviljona na međunarodnim velesajmovima industrije i trgovine između 1948. i 1950. Naime, nacрте za jugoslavenske paviljone radili su budući članovi

⁵³ Videkanić. 2020., bez paginacije

⁵⁴ Isto.

grupe *EXAT 51*, a prostori paviljona odisali su „referencama na povijesne avangarde (Bauhaus, ruski konstruktivizam, nadrealizam) i bili ispunjeni duhom modernosti (...) što je potvrdilo radikalni prekid sa sovjetskim vizualnim praksama“⁵⁵. Jasna Galjer (1999) navodi kako je „riječ o radovima koji su konceptualno svojevrsni manifest buduće grupe EXAT“⁵⁶: Vjenceslav Richter već 1947. godine u Trstu izrađuje projekt za izložbeni paviljon⁵⁷, da bi potom uslijedili projekti i realizacije jugoslavenskih paviljona u Parizu (1949., Ivan Picelj i Zvonimir Radić)⁵⁸, Stockholmu (1949. i 1950., Picelj, Richter i Aleksandar Srnec)⁵⁹, Beču (1949., Picelj, Richter, Srnec, Edo Murtić), Hannoveru (1950., Picelj, Richter, Srnec i Zvonimir Radić)⁶⁰ i Chicagu (1950., Picelj, Radić, Richter, Srnec)⁶¹. Godine 1950. Mladen Veža, Kosta Angeli Radovani, Nikola Reiser i Vojin Bakić odlaze na studijski boravak u Pariz.⁶² Ovakvi izravni kontakti s inozemstvom omogućili su ne samo stvaranje veza i poznanstava, već i priliku za jugoslavenske arhitekte i umjetnike da iz prve ruke prouče najnovije tendencije u zapadnoeuropskoj umjetnosti.

Neki od navedenih protagonista tadašnje umjetničke scene sudjelovali su i na Venecijanskom bijenalu 1950. godine, a to je bio i prvi put nakon Drugog svjetskog rata da su umjetnici s ovih prostora bili prisutni i izložili svoja djela na tom iznimno važnom međunarodnom umjetničkom događaju. Kolečnik (2006) ističe kako je upravo putem bijenala u Veneciji kao glavnog aktera izvršen proces „rekonstrukcije i restitucije modernizma u europskoj umjetnosti“⁶³ između 1948. i 1954. godine. Jugoslavija u tom kontekstu nije bila iznimka. Videkanić (2020) tako zaključuje da je „jugoslavensko sudjelovanje na Venecijanskom bijenalu 1950-ih godina pokazalo kako je socijalistički modernizam pružio koristan način pregovaranja o njenoj poziciji nesvrstanosti“.⁶⁴ Biti predstavljen čitavom svijetu vlastitim paviljonom pružilo je Jugoslaviji mogućnost ne samo prikazivanja suvremene umjetničke produkcije, nego i prikazivanja aktualne kulturne politike FNRJ, čime je, ukoliko je to htjela, mogla pokazati i svoju želju za uključivanjem u međunarodne sfere i integracijom u globalnu umjetničku zajednicu.⁶⁵

Te, 1950. godine, u ime Jugoslavije su u Giardinima bili predstavljeni Antun Augustinčić, Vojin Bakić, Kosta Angeli Radovani, Frane Kršinić, Ismet Mujezinović, Boža Ilić, Petar Lubarda i

⁵⁵ Kolečnik, 2017: 1

⁵⁶ Galjer, 1999., 25.

⁵⁷ Galjer, 1999., 25.

⁵⁸ Galjer, 1999., 14.

⁵⁹ Galjer, 1999., 20.

⁶⁰ Kolečnik, 2017: 1

⁶¹ Galjer, 1999., 25.

⁶² Isto, str. 16

⁶³ Kolečnik, 2006., 145.

⁶⁴ Videkanić, 2020., bez paginacije

⁶⁵ Kolečnik, 2006., 145.

Gojimir Kos. Većinski se pritom radilo o estetici socijalističkog realizma predstavljenoj kiparskim ostvarenjima nekih od navedenih umjetnika. Denegri (2000) ističe kako je taj nastup jedan od primjera na kojima je i dalje vidljiva prevaga estetike realizma⁶⁶, dodajući kako je značajan podatak da je do formiranja jugoslavenskog paviljona uopće došlo, što upućuje na „stanovit[o] otvaranj[e] i svijest da je komunikaciju s umjetničkim zbivanjima (...) neizbježno uspostaviti“⁶⁷, pritom to uspoređujući sa situacijom od samo dvije godine ranije, kada je Gamulin⁶⁸ izložio Venecijanski bijenale „najoštrijoj ideološkoj osudi“⁶⁹. Dvije godine nakon prvog jugoslavenskog nastupa, 1952., ponovno se vidi značajan pomak, pa su tako toga puta Jugoslaviju predstavljali autori poput Motike, Stupice i Vidovića⁷⁰, po čemu se vidjelo da je „borba za uspostavljanje kontinuiteta s vrhunskim dometima međuratnog modernizma bila praktično dobivena“⁷¹. Dok je komesar izložbe za Jugoslavenski paviljon 1952. godine, odnosno osoba koja odlučuje o odabiru autora i djela koji će biti predstavljeni u paviljonu, bio Marino Tartaglia⁷², godine 1950. tu je ulogu imao Petar Šegedin koji je, kao autor uvodnog tekstu o Jugoslavenskom paviljonu na Bijenalu, posebno istaknuo kako je od velike važnosti da Jugoslavija svijetu „predstavi ispravnu sliku“⁷³ o sebi. Spoznaja da je te godine u Jugoslaviji odlučeno da će Šegedin držati ulogu selektora za FNRJ na svim važnijim međunarodnim kulturnim događanjima, indikativna je na više načina. Naime, iz pisma koje je Marko Čelebonović, umjetnik i suradnik u ambasadi Jugoslavije u Francuskoj, uputio glavnoj tajnici Međunarodnog udruženja likovnih kritičara doznajemo da je politički i kulturni *establishment* Jugoslavije Šegedina odabrao i da predstavlja jugoslavensku likovnu kritiku na godišnjoj Općoj skupštini AICA-e koja se, usporedno s Bijenalom, održala u Veneciji od 10. do 13. lipnja 1950.⁷⁴

Zašto je baš književnik Petar Šegedin, inače pripadnik Krležina kruga, prema mišljenju nadležnih jugoslavenskih tijela, bio najbolji odabir za vodeće mjesto u međunarodnoj kulturnoj diplomaciji 1950. godine? Kako navodi Ljiljana Kolečnik (2017), Šegedin, primarno književni kritičar, s likovnom umjetnošću i kustoskim praksama nije imao ranijeg iskustva.⁷⁵ Međutim, razlog tome vjerojatno se nalazi u njegovu istupu na II. kongresu književnika Jugoslavije koji se održao nekoliko mjeseci ranije. Šegedinov je govor u tekstualnom obliku iste godine izašao pod

⁶⁶ Denegri, 2000., 56.

⁶⁷ Denegri, 2000., 56.

⁶⁸ Isto, 64.

⁶⁹ Isto, 56.

⁷⁰ Isto, 64.

⁷¹ Isto.

⁷² Isto.

⁷³ Videkanić, 2020., bez paginacije

⁷⁴ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

⁷⁵ Kolečnik, 2017: 1

naslovom *O našoj kritici* u časopisu *Republika*.⁷⁶ Časopis *Republika* pokrenut je nakon rata, a prvi njegovi urednici bili su Josip Horvat, Vjekoslav Kaleb i Miroslav Krleža, koji nedugo nakon postavljanja na dužnost podnosi ostavku na mjesto glavnog urednika⁷⁷. „Časopis za književnost i umjetnost“, kako je glasio njegov podnaslov, bio je silno utjecajan⁷⁸, a ujedno je predstavljao i neformalno službeno glasilo Razreda za likovne umjetnosti JAZU-a, pa su svi drugi novoosnovani umjetnički časopisi „u trenutku kad bi uspjeli okupiti dovoljan broj kvalitetnih autora i privući širu čitalačku publiku, bili bi zasvagda ugašeni ili *fuzionirani s Republikom*“⁷⁹.

U trenutku objave članka i održavanja Bijenala u Veneciji Šegedin je, moglo bi se reći, bio utjelovljenje gotovo svega onog što je tadašnja jugoslavenska kulturna politika nastojala zastupati: polagano i sigurno otvaranje prema Zapadu i odvajanje od modela socijalističkog realizma, no i dalje u skladu s tezom „neupitne društvene uvjetovanosti umjetnosti“⁸⁰. U svom govoru Šegedin je ustvrdio da se pojmu 'partijnosti', do tada osnovnom mjerilu kvalitete umjetničkog djela, mora unijeti i „ljudski smisao“, time „dovodeći [...] u pitanje dotadašnje značenje temeljnog prosudbenog kriterija umjetničke (književne kao i likovne) kritike“⁸¹. Nadalje, Šegedin je zaključio i da svako novo umjetničko djelo u sebi uvijek nosi i neke „nove kvalitete“⁸². Možda je najsazetiji prikaz njegovih razmišljanja o svrsi umjetnosti i likovne kritike predstavljen u sljedećim rečenicama: „I meni se čini, da je jedini mogući izlaz, jedino sredstvo iz ove atmosfere ljudi dostojna diskusija, slobodna diskusija i javna diskusija, koja neće padati u anarhičnost zoološkog individualizma, koja neće braniti ličnu poziciju [...], već slobodna diskusija ljudi, koji sagledavaju probleme [...] jer je samo takva diskusija izraz demokracije, koju mi razvijamo!“⁸³ Iz ovih se rečenica vidi da Šegedin govori o „socijalističkoj umjetnosti u humanističkom smislu“, demokratizaciji mišljenja i slobodi književnog i umjetničkog stvaralaštva. Upravo je to bio jedan od prvih iskoraka Jugoslavije prema kreiranju novoga kulturnog narativa i njezine promijenjene slike u međunarodnoj zajednici. Iako je njegove stavove Gamulin pokušao demantirati⁸⁴, izgleda da je Jugoslaviji u tom trenutku odgovaralo to

⁷⁶ (ur.) Kolečnik, 2000., 11.

⁷⁷ Galjer, 2000., 329.

⁷⁸ Osim negativnog konteksta u koji je *Republika* stavljena zbog tržišnog monopola u svijetu kulturno-umjetničkih časopisa, Jasna Galjer navodi i jedan pozitivan kontekst, ističući da je postojanje *Republike* i članaka koji su u njoj objavljeni ključan kontraprimjer tvrdnjama kako na ovim područjima ne postoji kontinuiranost likovne kritike (Galjer, 2000., 328.)

⁷⁹ Kolečnik, (ur.) Maković, 2004., 64.

⁸⁰ Galjer, 2000., 326.

⁸¹ Šegedin, u: (ur.) Kolečnik, 2000., 11.

⁸² Isto.

⁸³ Isto., str. 61

⁸⁴ (ur.) Kolečnik, 2000., 14.

ново, nešto liberalnije gledanje na umjetničko stvaralaštvo, pa je Šegedin zacijelo tako i postao adekvatni kandidat za reprezentiranje izmijenjene umjetničke klime u Jugoslaviji.

Da je bila ozbiljna u svojoj namjeri da se priključi Međunarodnom udruženju likovnih kritičara u svojstvu države članice, vidljivo je iz postupaka koje je Jugoslavija pokrenula još 1950. godine. Naime, iz pisma glavne tajnice *AICA*-e Simone Gille-Delafon Sretenu Mariću od 30. ožujka te godine doznajemo da je Jugoslavija vodstvu Udruženja poslala kataloge raznih jugoslavenskih izložbi. Nije navedeno o kojim je katalogima riječ, što bi sigurno bio zanimljiv pokazatelj slike o umjetničkom životu koju je Jugoslavija o sebi željela posredovati europskim institucijama u kulturi. Iz pisma doznajemo i da su primjerci kataloga odmah razdijeljeni članovima *AICA*-e koji su se na taj način mogli izravno upoznati s odabranom jugoslavenskom umjetničkom produkcijom. Dakle, 1950. godine svijet se kroz izložbe i kataloge i kroz pomno osmišljenu kampanju počeo upoznavati s umjetnicima i strujanjima na području FNRJ. U istom pismu, Gille-Delafon navodi da *AICA* i dalje željno očekuje osnivanje Jugoslavenske sekcije i izražava nadu da će se to ostvariti na spomenutoj Općoj skupštini koja se održavala u Veneciji.⁸⁵ U sljedećem pismu, datiranom s 19. travnjem 1950. i s istim primateljem i pošiljateljem, glavna tajnica poručuje Mariću da će mu poslati podatke o Kongresu *AICA*-e održanom 1949., a sve u cilju osnivanja Jugoslavenske sekcije. Iz pisma je jasno da je Marić u korespondenciji koja nedostaje u ime Jugoslavije izrazio želju za osnivanjem nacionalne sekcije.⁸⁶ Svi navedeni podaci, uz onaj, također ključan podatak koji doznajemo iz pisma kojim Marko Čelebonović obavještava glavnu tajnicu da je Petar Šegedin odabran da u ime Jugoslavije sudjeluje u funkciji promatrača na Općoj skupštini *AICA*-e 1950. godine, jasno upućuju na obostranu namjeru da Jugoslavija pristupi Udruženju. Međutim, činjenica što je Šegedin određen da prisustvuje skupštini isključivo kao promatrač, može se protumačiti kao kulturno-političko neobvezujuće sondiranje terena za moguću suradnju s jugoslavenske strane. No i dalje ostaje nejasno zašto je jugoslavenska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara naposljetku osnovana tek 1954., odnosno 1953. kada su pregovori o uključenju ponovno pokrenuti. Još je teže objasniti razlog izostanka Petra Šegedina s Opće skupštine u Veneciji, koji se ondje već ionako nalazio kao komesar jugoslavenskog paviljona. Između pokušaja osnivanja jugoslavenskog udruženja likovnih kritičara 1950. i konačnog početka ostvarivanja tog projekta 1953. godine, dostupan je samo jedan dopis iz prosinca 1952. godine, u kojem Simone Gille-Delafon jugoslavenskom

⁸⁵ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

⁸⁶ Isto.

atašeu za kulturu Dragi Šegi, a na zahtjev studenata jugoslavenske likovne akademije, dostavlja izvještaje s kongresa u Parizu 1949. i Amsterdamu 1951.⁸⁷

Takav nagli zaokret u odnosima Međunarodnog udruženja likovnih kritičara i Jugoslavije mogao bi se objasniti time što u to vrijeme zbog unutarnjih političkih previranja još uvijek nije bila sazrela odluka o priključenju takvoj međunarodnoj organizaciji. Početkom pedesetih Jugoslavija je u snažnoj ekonomskoj krizi, upravo trasira novu ekonomsku politiku utemeljenu na samoupravljanju; istodobno, nesmiljene unutarpartijske borbe, a kojih je odraz i osnivanje logora na Golom Otoku, obilježavaju gospodarski, politički, socijalni, pa tako i kulturni život zemlje. Odgađanje pristupnih pregovora s Međunarodnim udruženjem likovnih kritičara moglo bi se stoga protumačiti i kolebanjem i/ili nespremnošću jugoslavenskog (kulturnog) vodstva. Raskid sa Staljinovom politikom i bliskim savezništvom sa Sovjetskim Savezom nije istodobno značio i potpunu i beskompromisnu liberalizaciju Jugoslavije, a u tom kontekstu i njezine kulturne politike. FNRJ u tom razdoblju pokušavala uspostaviti treću, nesvrstanu stranu u procijepu između Istoka i Zapada, polagano i sigurno važući svoje poteze u svim sferama. Usto, razloge o prekidu u pristupanju Jugoslavije *AICA*-i ne bi trebalo tražiti ni u zahlađenim odnosima između KPJ i francuskih komunista između 1950. i 1953. godine⁸⁸, ponajprije stoga što su ugledni predstavnici *AICA*-e Paul Fierens i Raymond Cogniat bili članovi Vijeća Europe i jasno zastupali estetiku i politiku modernizma.⁸⁹

3.2 Zaokret u kulturnoj politici i umjetničkoj sceni nakon 1951. godine: posljednja etapa procesa pridruživanja Jugoslavije *AICA*-i

Premda na umjetničkom planu u Hrvatskoj 1951. dolazi do radikalnog zaokreta u umjetničkim praksama (pa se tako osniva EXAT 51, okolnost koja pokazuje da su se umjetnici u Hrvatskoj osjećali dovoljno sigurnima i slobodnima da učine važan kreativni iskorak), likovnom kritikom u Jugoslaviji, pa tako i u Hrvatskoj, još uvijek dominiraju konzervativne struje i dogmatski tekstovi te ona ostaje, premda iz godine u godinu sve manje, ideološki obojena⁹⁰. Ličnosti koje će promijeniti smjer i oblik pisanja likovne kritike i učiniti značajan korak naprijed prema objektivnoj, neutralnoj kritici, počinju se jasnije profilirati upravo u to vrijeme. Ponajprije se to odnosi na Radoslava Putara i Miću Bašičevića, dvojicu tada mladih likovnih kritičara koji će presudno odrediti fizionomiju hrvatske likovne kritike 1950-ih godina. Tonko Maroević

⁸⁷ Isto.

⁸⁸ Kolečnik, 2006., 81.

⁸⁹ Jachec, 2005., 206.

⁹⁰ Minček, 1971., 52.

Putarov kritičarski opus tog razdoblja opisuje kao „duboku emotivnu povezanost s problematikom modernog i suvremenog likovnog izraza“⁹¹, ponajprije stoga što Putar već početkom pedesetih kreće pisati o suvremenim likovnim zbivanjima, afirmirajući ih kroz svoju valorizaciju umjetničkih inovacija⁹² što su se pojavile početkom 50-ih⁹³. U likovnoj kritici Putar se među prvima u poslijeratnom razdoblju založio za „autonomiju umjetničkog izraza i za slobodu stvaralaštva“⁹⁴, a svojim je tekstovima, analizirajući i interpretirajući umjetnička djela objektivno na značenjskoj i vizualnoj razini, započeo važnu promjenu u načinu pisanja likovne kritike u Hrvatskoj. Uz Putara Dimitrije Mića Bašičević-Mangelos najznačajniji je predstavnik „nove“ likovne kritike 1950-ih. Vladimir Crnković zaključuje da je glavna vrijednost Bašičevića kao likovnog kritičara, ujedno i njegov najveći doprinos, to što se bavio širokim i raznolikim spektrom pojava u suvremenoj umjetnosti⁹⁵ pritom se boreći, baš kao i Putar, za „apsolutnu slobodu stvaralaštva“⁹⁶. Uz Putara i Bašičevića, neka od zvučnijih imena likovne kritike 50-ih su Boris Vižintin, Josip Depolo i Vera Sinobad⁹⁷. Uz Matka Meštrovića koji je na kritičku scenu u punom zamahu stupio nešto kasnije, oni, prema Ljiljani Kolečnik, čine predstavnike „tipičn[e] (...) europske poslijeratne kritike“⁹⁸. Denegri ističe važnost činjenice da je u vrijeme dominacije ideologije u likovnoj kritici Putar njegovao „kriterij likovnosti“⁹⁹, te zaključuje da je od samih početaka svog djelovanja bio „pluralistički nastrojen kritičar, a nikako kritičar sklon isključivo ekstremističkim rješenjima“, te da „u njegov raspon (...) ulaze međusobno vrlo različite stilske i jezične pozicije“, nazvavši ga „u gotovo podjednakoj mjeri“¹⁰⁰ kritičarem na djelu i kritičarem u tekstu¹⁰¹. Uz Putara, Denegri naglašava i Bašičevića kao važnog, te u isto vrijeme „po nizu pitanja istomišljenika“¹⁰² s Radoslavom Putarom. U tom kontekstu, Denegri zaključuje da se

⁹¹ Putar, 1998., 9.

⁹² Već 1951. godine Putar u eseju *Misli uz nekoliko slika i skulptura na VI. Izložbi ULUH-a* govori o „usk[om] program[u] 'socijalističkog realizma' i mnoštv[u] taloga pasatističkih tendencija u smislu impresionizma“ koji su se „pokazali (...) kao nedovoljni okviri za doživljaj i izraz modernog čovjeka- slikara“ (Putar, 1998., 61.). Putar se, opisujući radove prikazane na izložbi, u eseju zalaže za nove izraze. (Putar, 1998., str. 61 - 67)

⁹³ Neki od najvažnijih eseja Putarovih eseja iz 50-ih sakupljeni su u zbirci *Radoslav Putar, Likovne kritike; Studije; Zapisi 1950- 1960* iz 1998. godine koju je priredila Ljiljana Kolečnik. Putar je u tom razdoblju pisao o većini najvažnijih umjetnika tog desetljeća, poput Motike, EXAT-ovaca, Murtića, Glihe, Stančića, Ivančića, Gattina, Bakića i Hlebinske škole.

⁹⁴ Putar, 1998., 11.

⁹⁵ Godine 1995. objavljene su dvije knjige eseja, *Mića Bašičević, Studije i eseji; kritike i zapisi 1952.- 1954.* i *Mića Bašičević, Studije i eseji; kritike i zapisi 1955.- 1963.*, koje su obuhvatile Bašičevićovo stvaralaštvo od 1952. do 1963. godine. Urednici Vladimir Crnković i Tonko Maroević sabrali su čak 114 Bašičevićevih tekstova napisanih u tom periodu.

⁹⁶ Bašičević, 1995., sr. 115.

⁹⁷ Kolečnik, 2006., 117.

⁹⁸ Kolečnik, 2004., 67.

⁹⁹ Denegri, 2003: 95.

¹⁰⁰ Denegri, 2003: 96.

¹⁰¹ Isto.

¹⁰² Denegri, 2003: 98.

može govoriti „o osovini Bašičević- Putar u hrvatskoj likovnoj kritici pedesetih godina“¹⁰³. Pa, iako u jednom trenutku klasificira Putara, stavivši ga u kategoriju pravog „baudelairevsk[og] tip[a] kritičara“¹⁰⁴ te apostrofirajući kako se njegovi tekstovi u suštini svode na „borbu za trajne civilizacijske vrijednosti umjetnosti i kulture“¹⁰⁵, zaključuje kako je ono najvažnije sadržano u činjenici da Bašičević i Putar, te kasnije Matko Meštrović „čine stručnu i moralno utjecajnu kritičku osovinu“¹⁰⁶. Dajući osnovne karakteristike toj 'novoj kritici', Denegri govori da se ona „interesirala za nove pristupe u svojem području (...), usvajala i propagirala nove estetske ideje (...) [i] pisala jezikom u kojem se težilo preciznosti formulacija“¹⁰⁷.

Ponovno otvaranje komunikacijskog kanala između jugoslavenske diplomacije i AICA-inog središta u Parizu koincidira s razdobljem koje je uslijedilo nedugo nakon povijesnog govora Miroslava Krleže na III. kongresu književnika Jugoslavije početkom listopada 1952. u Ljubljani, kojim se u Jugoslaviji definitivno „raskida s poetikom sorealizma“¹⁰⁸ i „odbacuje dotadašnju praksu instrumentalizacije umjetnosti“¹⁰⁹. To međutim nije značilo da Krleža istodobno afirmira i vrijednost apstraktne umjetnosti. Galjer (2004) zaključuje kako je zanimljivo da Miroslav Krleža¹¹⁰, uz Jerolima Mišu i Ljubu Babića¹¹¹, „koje u međuratnom razdoblju nalazimo u sukobu s Đurom Tiljekom i Grgom Gamulinom (...) sada predstavljaju jedinstvenu liniju otpora prema apstraktnoj umjetnosti“¹¹². Bez obzira na tu činjenicu, Krležin je govor bio više od iznošenja stajališta o raskidu sa sorealizmom i završetka borbe s tom tendencijom u suvremenoj umjetnosti. Denegri (2000) navodi da su u to vrijeme kongresi književnika služili za donošenje „smjernica odvijanja književnog i šireg kulturnog života“¹¹³, te da su „stavovi koji su na tim skupovima prevagnuli dobivali (...) snagu općeg važenja, čak i

¹⁰³ Isto.

¹⁰⁴ Denegri, 2003: 99.

¹⁰⁵ Isto.

¹⁰⁶ Isto.

¹⁰⁷ Denegri, 2000.: 558

¹⁰⁸ (ur.) Kolečnik, 2012., 322.

¹⁰⁹ Isto.

¹¹⁰ Galjer (2004) govori o Krležinom negativnom stajalištu prema apstrakciji, referirajući se na Krležin referat na plenumu Saveza književnika Jugoslavije, koji je održan u Beogradu 1954. godine. Galjer objašnjava da se Krleža tom prilikom „pokušao nametnuti kao arbitrar u raspravi između modernista i realista, optužujući modernu umjetnost za moralnu indiferentnost. (Galjer, 2004., 13.)

¹¹¹ Miše i Babić bili su članovi JAZU, institucije koja je 1950-ih, između ostaloga služila kao mehanizam kontrole umjetničke i kulturne produkcije u Jugoslaviji. Ljiljana Kolečnik (2006) objašnjava kako „JAZU (...) osniva 1950. godine Institut za likovnu umjetnost pri Modernoj galeriji (...) suradnicima Instituta, što ga tih godina vodi Ljubo Babić, od početka je onemogućen bilo kakav samostalan rad. Niti jedan članak, niti jedna studija ne može izići iz Instituta bez Babićeva odobrenja.. Tako će u vrlo kratkom razdoblju izgon (...) dobiti Boris Vižintin, Radoslav Putar, Duško Kečkemet (...)“ (Kolečnik, 2006., 208.)

¹¹² Galjer, 2004., 12.

¹¹³ Denegri, 2000., 65.

svojevrnog oficijelnog kulturno-političkog dokumenta“¹¹⁴. Upravo su te rečenice važan argument koji ide u prilog tezi da ponovno otvaranje komunikacije između AICA-e i Jugoslavije nije slučajno uslijedilo nakon Krležinog govora koji je bio svojevrsna *točka na i* u kontekstu službenog odricanja socrealističkog izričaja.

Međutim, nije samo Krležin referat pokazatelj prevladavanja socrealizma; to su na prvom mjestu iskoraci samih umjetnika u potrazi za novim oblicima izražavanja i slobodom umjetničkog izričaja¹¹⁵, a i „napori niza pojedinaca u području kulture i umjetnosti, onih koji su u svojim područjima djelovanja stvarali preduvjete za nastajanje jedne drugačije, suvremenije, a naročito slobodnije umjetničke prakse“¹¹⁶. To je i vrijeme se na umjetničkoj pozornici pojavljuje EXAT¹¹⁷, krajem 1952. godine u Klubu sveučilišnih nastavnika u Zagrebu vode se diskusije o apstraktnoj umjetnosti¹¹⁸, a istodobno se, kao što je spomenuto, svojim prvim tekstovima javljaju i Radoslav Putar i Mića Bašičević. Dakako, nije apstraktna umjetnost¹¹⁹ jedini važan umjetnički izričaj 1950-ih. U tom se razdoblju naime javlja pluralizam stilova koje produciraju autori u potrazi za autentičnim izrazom. Imajući na umu činjenicu da je pojam apstrakcije 1950-ih u Hrvatskoj vrlo kompleksan¹²⁰, među istaknutim strujama u umjetnosti pedesetih svakako se, uz EXAT, treba spomenuti naivno slikarstvo¹²¹ te pikturalnu i radikalnu struju enformela¹²².

¹¹⁴ Isto.

¹¹⁵U ovom je kontekstu važno spomenuti izložbu Antuna Motike, svojevrsnu retrospektivu radova nastalih između 1941. i 1951. godine za koje je sam umjetnik naveo da stilski pripadaju arhajskom nadrealizmu. Izložba je otvorena u siječnju 1952. godine u prostorima *Salona Urlich*, a potaknula je jednu od prvih važnijih rasprava o apstraktnoj umjetnosti u 1950-ima. Dva glavna aktera bili su Gamulin, koji je kroz kritiku Motikinog izričaja objavljenu u *Vjesniku* u siječnju 1952. i tezu da mu tada izloženi crteži pripadaju zastarjelom, povijesnom pravcu ustvari pokušavao diskreditirati apstrakciju i svaki pokušaj odmicanja od realizma (Denegri, 2000., 90.), i Richter, koji Gamulinu odgovara u siječnju iste godine polemičkim tekstom objavljenom u časopisu *Krugovi*, u kojem se „odmaknuo od pitanja Motikine izložbe i stavio težište na tada vrlo užareno i ideološki daleko osjetljivije pitanje apstrakcije“ (Denegri, 2000., 89.) Denegri objašnjava kako „Richterov odgovor Gamulinu pokreće raspravu o naravi apstraktnosti“ (Denegri, 2000., 92.), a primjer još jedne takve rasprave je ona Miće Bašičevića i Rudijsa Supeka iz 1953. godine povodom prve izložbe članova EXAT-a, a čiji se tekstovi u cijelosti mogu pročitati u zbirci izabranih tekstova *Hrvatska likovna kritika 50ih* (2000) (Dimitrije Bašičević, *Jezič apstrakne umjetnosti*, str. 137-148; Rudi Supek, *Konfuzija oko astratizma*, str. 149-162). U istoj se zbirci nalaze i tekstovi iz polemike Gamulin-Richter (Grgo Gamulin, *Zarobljeni oblici*, str. 109-114; Vjenceslav Richter, *Zarobljene teorije*, str. 115-126). Više o ovoj temi može se pročitati i u članku Ljiljane Kolečnik *Problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina* (1999).

¹¹⁶ Denegri, 2000., 56.

¹¹⁷ Manifest (str. 105-108) i već spomenuti Bašičević i Supekov osvrt na prvu izložbu EXAT-a sakupljeni su u zbirci *Hrvatska likovna kritika 50ih* (2000), dok se tekst Radoslava Putara *Izložba grupe EXAT 51* iz 1953. godine može pročitati u zbirci njegovih tekstova *Likovne kritike, studije, zapisi 1950.-1960.* (1998), str. 97-102

¹¹⁸ Galjer, 2004., 20.

¹¹⁹ Denegri (2003) naglašava kako je „glavna inovacija ranih pedesetih godina (...) pojava apstrakcije u njezinom programskom smislu“, odnosno, „sa sviješću o tome što je apstrakcija“, ali, „i više od toga, apstrakcija je zahtjev za promjenom statusa umjetnika u [tada] suvremenom društvu“ (Denegri, 2003., 16.)

¹²⁰ Za bolje razumijevanje kompleksnog fenomena apstrakcije u Hrvatskoj 1950-ih, konzultirati Denegri (2003.), str. 76-77

¹²¹ O slikarstvu naivnih u pedesetima često i opširno pišu, valorizirajući taj slikarski pokret, Radoslav Putar i Mića Bašičević. Neki od Putarovih eseja na temu naive nalaze se u zbirci *Likovne kritike, studije, zapisi 1950-1960*,

Svi navedeni faktori pokazuju da je u to vrijeme vladala relativno povoljna situacija za poboljšanje odnosa sa Zapadom na kulturnom polju, a u tom kontekstu i za pridruživanje AICA-i. Tako u prosincu 1952. iz prepiske između Simone Gille-Delafon i Drage Šege doznajemo da studenti umjetnosti iz Jugoslavije pokazuju interes za aktivnosti AICA-e. Indikativna je i činjenica da je ovog puta Jugoslavija ta koja uspostavlja komunikaciju, i to s nedvojbeno jasnom namjerom da se osnuje nacionalna sekcija udruženja. Na taj način umjetnici, a ovaj puta i studenti umjetnosti, preuzimaju ulogu kulturnih diplomata u opreznom otvaranju Jugoslavije prema svijetu.

3.3 Pristupni pregovori i konstituiranje jugoslavenske sekcije AICA-e

Pregovori o pristupanju AICA-i nastavili su se i 1953. godine, a prepiska se i dalje vodila između diplomata, poglavito Milovana Matića, i glavne tajnice Udruženja Simone Gille-Delafon. Retorika ostaje slična onoj iz prethodnih godina: AICA i dalje naglašava da bi priključenje Jugoslavije bilo korisno i dobrodošlo te ponovno upućuje poziv jugoslavenskim kritičarima da sudjeluju na sljedećem kongresu u Dublinu, a kojom bi se prilikom mogla formirati jugoslavenska sekcija.¹²³ No iz Jugoslavije ponovno stiže negativan odgovor na poziv, uz ispriku i navod da će na kongres pokušati poslati nekoga iz jugoslavenske ambasade u Dublinu u svojstvu promatrača.

Međutim, već nekoliko tjedana kasnije počinje ključna prepiska dviju strana u kojoj tajnik Nacionalne komisije Federativne Narodne Republike Jugoslavije za UNESCO, Milovan Matić, u ime Jugoslavije i jugoslavenskog UNESCO-a traži dokumente o radu Međunarodnog udruženja likovnih kritičara najavljujući osnivanje jugoslavenske sekcije AICA-e¹²⁴ u ožujku 1954. godine. Matić u svom pismu javlja da su pripremni radovi za osnivanje sekcije započeli i da jugoslavenska strana izražava namjeru da sudjeluje na kongresu u Istanbulu 1954. godine¹²⁵.

1998. (*U Hlebinama kod Ive Generalića*, str. 171- 176; *Hlebinska škola u Modernoj galeriji*, str. 209- 212; *U galeriji primitivne umjetnosti. Slikarstvo Matije Skurjenoga*, str. 325- 276), dok se Bašičevićevi tekstovi o naivnom slikarstvu mogu pročitati u dvije zbirke eseja (1995), prva od kojih sadrži one napisane između 1952. i 1954. (*Majstor škole u Hlebinama. Ivan Generalić*, str. 72.- 78.; *Seljačka škola u Hlebinama i seljački slikarski pokret*, str. 220-231, dok se u drugoj nalaze tekstovi napisani između 1955. i 1963. godine (*Emerik Feješ*, str. 32- 34, *Slikarstvo naivnih*, str. 65- 69)

¹²² Denegri u *Prilozima za drugu liniju* (2003.) opisuje osnovne značajke hrvatskog enformela, koji se dijeli na piktoralnu i materijalnošću struju, još nazvan i radikalni enformel (str. 16., str. 29.); a tekstovi o predstavnicima enformela mogu se pronaći i među već spomenutim zbirkama eseja, Putarevoj (1998) i Bašičeвиćevoj (1995).

¹²³ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

¹²⁴ Isto.

¹²⁵ Isto.

Iz korespondencije je vidljivo da je u procesu pristupanja Jugoslavije Međunarodnom udruženju likovnih kritičara ključnu ulogu odigrao *UNESCO*, a što je i logično jer je i sama *AICA* nastala kao svojevrsni ogranak *UNESCO*-a. Nadalje, ovo je bio odličan način da Jugoslavija kroz *UNESCO* eksternalizira pregovore oko pristupanja takvoj 'zapadnjačkoj' organizaciji, a u isto vrijeme proces drži pod čvrstim nadzorom nadležnih tijela. Indikativna bi mogla biti i činjenica da je Jugoslavija odlučila prvi puta sudjelovati na kongresu koji se održavao na „Istoku“, u Istanbulu (premda je Turska zapravo bila saveznica Zapada). Naime, kongresi *AICA*-e su se između 1948. i 1953. godine redom održavali u zemljama „Zapada“, prve dvije godine u Francuskoj, odnosno Parizu, zatim u Veneciji (1950.), Amsterdamu (1951.), Lausannei (1952.) i Dublinu (1953.). Da tomu možda ipak nije tako, proizlazi iz pisma od 22. ožujka 1954., u kojem Milovan Matić izražava jasnu namjeru Jugoslavije za prisustvovanjem na nadolazećem Kongresu, no u nastavku postavlja pitanje o lokaciji i vremenu održavanja kongresa, po čemu se može pretpostaviti da Jugoslavija nije znala da će se kongres održati u Istanbulu. Međutim, činjenica da je 1953. godine pokrenut postupak pristupanja Balkanskom savezu koji je označavao „trojni politički i vojni savez Grčke, Jugoslavije i Turske [...] radi očuvanja mira na Balkanu te obrane slobode, neovisnosti i teritorijalne cjelovitosti zemalja potpisnica“¹²⁶ a čiji je stvarni cilj bio “uključivanje Jugoslavije, izložene prijetnji sovjetske vojne intervencije, u zapadni obrambeni sustav”¹²⁷, zacijelo je pridonijela tome da se jugoslavenski delegati upute u Istanbul 1954. godine i da se upravo u toj prigodi pridruže *AICA*-i i da na taj način dodatno učvrste svoju poziciju prema Zapadu.

Konstitutivna sjednica Jugoslavenskog udruženja likovnih kritičara održana je 6. srpnja 1954. u Beogradu. Za prvog predsjednika udruženja izabran je povjesničar umjetnosti i likovni kritičar Grgo Gamulin iz Zagreba, a za glavnog tajnika udruženja likovni kritičar Aleksa Čelebonović iz Beograda. Na istoj sjednici izabrani su i prvi članovi jugoslavenske sekcije *AICA*-e: Oto Bihalji-Merin, srpski pisac, likovni kritičar, slikar i povjesničar umjetnosti, Miodrag Protić, srpski slikar, likovni kritičar i povjesničar umjetnosti, Momčilo Stevanović, srpski slikar i likovni kritičar, Pavle Vasić, srpski slikar, likovni kritičar i povjesničar umjetnosti, Fran Šijanec, slovenski kustos, likovni kritičar i povjesničar umjetnosti, Lucijan Menaše, slovenski povjesničar umjetnosti i likovni kritičar, Zoran Kržišnik, slovenski kustos, povjesničar umjetnosti i likovni kritičar te Dimče Koco, makedonski likovni kritičar i povjesničar umjetnosti. Hrvatski likovni kritičari koji su tom prilikom postali članovi novonastalog Udruženja, pripadali su dvama tada

¹²⁶ Hrvatska Enciklopedija, *Balkanski savezi, Balkanski savez 1953.- 54.*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=5543> (pregledano 11.11.2020.)

¹²⁷ Isto.

suprotstavljenim taborima: Ljubo Babić, slikar i likovni kritičar, predstavnik konzervativnije struje likovnih kritičara u Hrvatskoj i predsjednik Razreda za likovne umjetnosti JAZU i urednik *Bulletina JAZU*¹²⁸ te Radoslav Putar, likovni kritičar i predstavnik nove, mlade kritike koja je za cilj imala objektivno i konkretno proučavanje umjetnosti¹²⁹. Pridoda li im se i predsjednik jugoslavenske sekcije AICA-e Grgo Gamulin, koji se od beskompromisnog zastupnika socrealizma s vremenom transformirao i svoje pisanje prilagodio suvremenim tendencijama, dobivamo *puni trokut*, po jednog predstavnika svih triju struja tadašnje likovne kritike: revizionističku kritiku¹³⁰ koja je kroz institucionalne formate propagirala konzervativne oblike djelovanja (Ljubo Babić), dogmatsku kritiku¹³¹ koja je doživljavala postupnu transformaciju i neutralizaciju (Grgo Gamulin) i Radoslava Putara, predstavnika mlade kritike koji je „prvi pedesetih godina ponovno uveo pojmove apstrakcija, individualno i individualizirano“.¹³²

Upravo je 1953. i 1954. došlo do vrlo eksponiranog sučeljavanja navedene trojice kritičara u povodu izložbe *Pola vijeka Jugoslavenskog slikarstva* i *Salon 54*. Pod tim je nazivom Razred za likovne umjetnosti JAZU s Ljubom Babićem na čelu u zagrebačkoj Modernoj galeriji organizirao izložbu koju Ljiljana Kolečnik (2005) navodi kao primjer u kojem je kulturni *establishment* prilagodio umjetnost „osobnim projekcijama“ njihove „ideološke prihvatljivosti“.¹³³ Prijepor između Gamulina i Akademije trajao je od ranije¹³⁴. Organizatori izložbe nisu naišli na Gamulinovo odobravanje, već naprotiv na kritiku. Međutim, ovog puta nije bio sam: pridružio mu se i Radoslav Putar ističući da se na izložbi mogu uočiti brojni propusti: na njoj je naime došlo do „posve neodgovarajuće zastupljenosti jednih i pretjeranog broja radova drugih“¹³⁵ umjetnika i „potpunog isključivanja povjesničara umjetnosti iz organizacije izložbe“.¹³⁶ Likovni kritičari i povjesničari umjetnosti digli su uzbunu zbog takve vrste selektivne prezentacije i nadziranja umjetničke produkcije. Putar je reagirao tako što je u suradnji s Borisom Vižintinom, Mićom Bašičevićem i drugima priredio zacijelo najvažniju izložbu prve polovice pedesetih: *Salon '54*. Salon se održao u riječkoj Galeriji likovnih umjetnosti¹³⁷, a cilj je bio ravnopravno i otvoreno prikazati suvremene tendencije u umjetnosti. Uz to, u jednoj od dvorana prikazana je i retrospektiva umjetnika koji su djelovali u razdoblju

¹²⁸ Kolečnik, 2006., 309.

¹²⁹ Minček, 1971., 47.

¹³⁰ Kolečnik, 2006., 71.

¹³¹ Isto.

¹³² Župan, 2005., 273.

¹³³ Kolečnik, 2005., 309.

¹³⁴ Kolečnik, 2006., 208

¹³⁵ Isto., str. 209

¹³⁶ Isto.

¹³⁷ Isto., str. 210

između dva rata, a upravo je to razdoblje, riječima Denegrija (2000), bilo poticajno za „klimu poslijeratnog otvaranja“¹³⁸. Osvrtanje na međuratno naslijeđe nedvojbeno je jedan od faktora razvoja umjetnosti 1950ih koju apostrofiraju Bašičević¹³⁹ i Putar¹⁴⁰.

Kada je riječ o Putaru, Babiću i Gamulinu, riječ je o trojici tada zacijelo najjasnije artikuliranih ličnosti hrvatske likovne kritike, pa utoliko odabir članova *AICA*-e ne bi trebao iznenaditi. U tom bi kontekstu nedvojbeno bilo zanimljivo proučiti međusobne dinamike u internom poslovanju jugoslavenske sekcije *AICA*-e tih godina. U svakom slučaju, u gore spomenutom pismu ističe se da je cilj jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara „stvaranje odnosa između Međunarodne *AICA*-e i jugoslavenskih kritičara“.¹⁴¹ U daljnjoj prepisci, u pismu koje novopostavljeni glavni tajnik jugoslavenske *AICA*-e Aleksa Čelebonović šalje Paulu Fierensu, doznajemo i koje članove jugoslavenske sekcije on predlaže za članove međunarodne *ACIA*-e: Zorana Kržišnika, Grgu Gamulina, Pavla Vasića i samog Čelebonovića. Dakle, od hrvatskih kritičara, a u skladu s uobičajenim nacionalnim ključem, u međunarodnu organizaciju ušao je Gamulin. U istom pismu Čelebonović izvještava i o specifičnosti likovne kritike u Jugoslaviji, čiji se radovi i tekstovi objavljuju, kako Čelebonović navodi, uglavnom u „najvažnijim dnevnim listovima, tjednicima s visokom nakladom i književnim časopisima“¹⁴², ne navevši pritom imena istih.

Na tu se temu on osvrće u namjeri da Fierensu elaborira zašto se dokumentacija rada jugoslavenskih kritičara predloženih za članstvo u međunarodnoj *AICA*-i, većim dijelom nalazi u istim, nespecijaliziranim tiskovinama, odnosno, dnevnim tiskovinama koje nisu specijalizirane za umjetničko područje. Kritičari su, naime, uz kandidaturu međunarodnom uredu *AICA*-e trebali priložiti i svoj životopis, potencijalnu ulogu, dotadašnje suradnje i publikacije.

Kongres i Godišnja skupština Međunarodnog udruženja likovnih kritičara održali su se u Istanbulu od 8. do 16. rujna 1954. Glavna je tema bio odnos Istoka i Zapada. Druge teme bile su likovna kritika i filozofija, kvaliteta i stil u plastičnim umjetnostima, uvjeti izdavanja i nakladničke aktivnosti, umjetnost i obrazovanje, suvremeni umjetnički arhivi, veze između

¹³⁸ Denegri, 2000., 59.

¹³⁹ Bašičević 1953. U svom eseju „Gdje su retrospektive? O opusu nekih naših slikara i kipara- i generaciji koja ne poznaje njihovu bogatu umjetničku biografiju i logičan put. Kako da ih upoznamo?“ originalno objavljenom u *Vjesniku*, propituje manjak retrospektivnih izložaba u to vrijeme, zaključujući kako je potrebno napraviti kontinuitet, povezati prošlost i sadašnjost i uspostaviti uzorke. (Bašičević, 1995., str. 120-122.)

¹⁴⁰ Sličnu premisu postavlja i Putar 1954. godine u 2 eseja naziva „Međaši pod travom (I), (II): Marginalije uz eksponate na izložbi 'Salon 54'“ povodom Salona 54, gdje zaključuje da „u onom što nazivamo razvojem umjetnosti (...) nema oštih granica. Događaji i zbivanja na području umjetnosti imaju obilježja živoga rasta u kojem je sve u kretanju i u tom ga smislu treba promatrati i shvaćati kao tok života oblika“. (Putar, 1998., str. 155- 162.)

¹⁴¹ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

¹⁴² ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

znanosti i umjetnosti, kubizam i boja. Bio je to prvi put da je Jugoslavija prihvatila poziv i sudjelovala na kongresu kao punopravna članica *AICA*-e, dok Grgo Gamulin i Aleksa Čelebonović postaju i članovi odbora međunarodne organizacije. Te joj se godine priključuju i Španjolska i Egipat¹⁴³.

Kada je riječ o državama članicama *AICA*-e, zanimljivo se osvrnuti na ostale kandidature i prisutnost na Kongresima. Za razliku od Jugoslavije su tako Mađarska, Poljska i Čehoslovačka, zemlje tzv. Istočnog bloka, sudjelovale na povijesnom konstitutivnom Kongresu 1949. kada je Međunarodno udruženje likovnih kritičara službeno i formirano u Parizu. Međutim, nakon 1949. mađarski delegati na kongrese Udruženja nisu dolazili sve do 1961. godine. U slučaju Poljske i Čehoslovačke situacija je nešto drukčija. Iako nije sudjelovala na Kongresu u Istanbulu 1954. godine, Čehoslovačka se pojavila u Oxfordu godinu dana kasnije, 1955., te je nakon toga redovito dolazila na skupove (skoro) svake godine. Ta se zemlja prvi puta nakon Pariza na Kongresu *AICA*-e pojavila 1956. u Dubrovniku, o čemu će biti riječi nešto kasnije, a iste je godine po prvi puta na *AICA*-inom Kongresu prisustvovao i SSSR. Iako Sovjetski Savez nakon Opće skupštine u Dubrovniku ponovno dugi niz godina nije sudjelovao na godišnjim susretima Udruženja, Čehoslovačka se, poput Poljske, nastavila redovito pojavljivati na kongresima¹⁴⁴.

Ipak, godine 1954., osim članica svježe sklopljenog Balkanskog saveza, to jest Grčke, Jugoslavije i domaćina Turske, te Njemačke Demokratske Republike, u Istanbulu nisu sudjelovale pripadnice drugih ne-zapadnih opcija. Na kongresu su i dalje dominirale Francuska, Sjedinjene Američke Države, Belgija, Austrija, Luksemburg, Nizozemska i Velika Britanija. Da je politika bila važna u kontekstu djelovanja *AICA*-e i obrnuto, potvrđuje i to što su kongresima često prisustvovali visoki dužnosnici zemalja domaćina, a to je bio slučaj i u Istanbulu. Tako Paul Fierens, predsjednik Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, u uvodnom govoru na otvorenju Kongresa pozdravlja nekoliko turskih uglednika, među kojima i tadašnjeg ministra vanjskih poslova Turske Fuada Keuprülúa.¹⁴⁵ Ta praksa mogla bi se nazvati uobičajenom za događaje koji su od ključne strateške važnosti za međunarodne odnose, pa su kongresi *AICA*-e zacijelo mogli poslužiti i kao mjesto susreta i kulturne razmjene zemalja, slučajno ili namjerno, te posrednog učvršćivanja međunarodnih odnosa. Glavna tema kongresa, umjetnost Istoka i Zapada, očigledno nije bila slučajno odabrana. Zanimljivo je u tom kontekstu osvrnuti se i na Fierensovu retoriku, posebno na njegovo često korištenje pojma *orijent*. Sve se to, naravno, zbivalo u jednom drugom vremenu, vremenu u kojem se još nisu mogle formulirati teze poput

¹⁴³ ACA, Compte-rendu de l'Assemblée Générale, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12]

¹⁴⁴ ACA, [ACA AICAI THE ADM009 1-3]

¹⁴⁵ ACA, Communication de Paul Fierens, 1954, 7 feuil, [FR ACA AICAI THE CON007 07/04] str. 2

onih iz Saidove knjige *Orijentalizam*.¹⁴⁶ Fierens naime koristi vokabular kojim upućuje na *zapadnjačku* fascinaciju Istokom kao onim „drugim“, iako ju kamuflira kroz proglase o sličnostima unutar razlika i međusobnom razumijevanju Istoka i Zapada¹⁴⁷, unoseći time ponovno pomirbeni diskurs, karakterističan za *AICA*-u od samog osnivanja.

Daleko od međunarodnih političkih previranja koja su se zbivala na kongresima i skupštinama *AICA*-e, njezine nacionalne sekcije stvarale su vlastite statute i unutrašnje uređenje. Iako su se statuti pojedinih zemalja članica trebali okvirno oslanjati na krovni statut Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, uživali su veliki stupanj autonomije: o tome se doznaje i iz nenaslovljenog pisma iz sjedišta *AICA*-e Milovanu Matiću u kojem se ističe da „Jugoslavenska sekcija Međunarodnog udruženja likovnih kritičara može svoje udruženje formirati onako kako njima to najbolje odgovara“.¹⁴⁸ U nastavku se citira i Statut *AICA*-e: „Nacionalne sekcije imaju potpunu autonomiju. Organiziraju se prema zakonu i običajima svoje zemlje (Art. II, par. 2)“.¹⁴⁹ Međutim, prema već spomenutim i navedenim procesima (ne)primanja pojedinih zemalja, može se argumentirati da su u *AICA*-u zemlje pristupale tek nakon što se pokazao interes i dovoljna količina zajedničkih ciljeva s obje strane, što je, tako se čini, kod Jugoslavije bio slučaj, pa bi se moglo pretpostaviti da se prešutno pretpostavljalo da ulaskom u *AICA*-u, zemlje članice, ili barem članovi udruženja iz određene zemlje, dijele interese s idealima spomenute organizacije, te im se ni statut stoga neće pretjerano razlikovati od onoga krovnog ili barem ne u tolikoj mjeri da bi naštetio *AICA*-i kao instituciji. Prvi statut Jugoslavenske sekcije datira od 6. srpnja 1954. godine. Kao sjedište organizacije navodi se Beograd, a članak 4 utvrđuje da organizacija mora imati najmanje devet članova koji biraju predsjednika. Zanimljivim se može smatrati članak 5 iz kojega proizlazi da su članovi jugoslavenske *AICA*-e bili predloženi „od strane Ministarstva i Savjeta za obrazovanje i kulturu Federativnih Republika“¹⁵⁰ te da ih upravo oni odabiru na period od tri godine, i to među onima koje su smatrali „najpoznatijim i najaktivnijim likovnim kritičarima“, premda „članovi udruženja mogu izabrati druge kolege ako odluče da je to potrebno“.¹⁵¹

Iz tih informacija možemo iščitati kako je u Jugoslaviji 1954. godine politički aparat i dalje u velikoj mjeri bio umješšan u donošenje odluka na kulturnom planu, ili barem u kontekstu likovne

¹⁴⁶ Encyclopedia Britannica, Orientalism, work by Said, <https://www.britannica.com/topic/Orientalism-by-Said> (pristupljeno 13.11.2020.)

¹⁴⁷ ACA, Communication de Paul Fierens, 1954, 7 feuil, [FR ACA AICAI THE CON007 07/04] str. 2

¹⁴⁸ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

¹⁴⁹ Isto.

¹⁵⁰ ACA, Yougoslavie, Statuts, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

¹⁵¹ Isto.

kritike. Naime, s jedne se strane može zaključiti da je država imala potrebu kontrolirati tko će i kada ući u tu važnu kulturnu instituciju što je uvelike krojila sliku Jugoslavije koja će se prezentirati umjetničkim međunarodnim krugovima. Nepobitna je činjenica stoga da je upravo država odlučivala o tome koji će je kritičari predstavljati u međunarodnoj organizaciji. S druge strane, odabir hrvatskih članova pokazuje da su Ministarstvo i Savjet za obrazovanje i kulturu federativnih republika u institucionalne okvire likovne kritike odlučili uključiti predstavnike svih triju njezinih struja, Babića, Gamulina i Putara. Za stvaranje programa udruženja odgovorni su predsjednik i tajnik, u tom trenutku Gamulin i Čelebonović, dok su financijska sredstva za funkcioniranje jugoslavenske sekcije AICA-e dolazila iz Nacionalne komisije Federativne Narodne Republike Jugoslavije za UNESCO.¹⁵²

Drugu vrstu članstva AICA-e bilo je moguće ostvariti na međunarodnoj razini na kojoj je član nacionalne sekcije mogao postati i članom međunarodnog udruženja. Predlagala ih je nacionalna sekcija, ali njihovo je članstvo trebalo biti potvrđeno glasovanjem članova međunarodne AICA-e u sklopu godišnje Opće skupštine.¹⁵³ Postojao je i „niži rang“ članova međunarodne organizacije, tzv. pridruženi članovi, koji nisu mogli prisustvovati općim skupštinama, pa stoga nisu imali ni pravo glasa. Međutim, mogli su sudjelovati na kongresima. Takve članove birao je osobno predsjednik nacionalne sekcije, u jugoslavenskom slučaju Grgo Gamulin. Kao što je navedeno, prva četiri likovna kritičara iz Jugoslavije odabrana za punopravno članstvo u Međunarodnom udruženju likovnih kritičara bili su Gamulin, Kržišnik, Vasić i Čelebonović. Iz arhivskih podataka doznaje se da je svaki od njih morao platiti godišnju kotizaciju od tisuću franaka.¹⁵⁴

Pavle Vasić jedini je od četvorice članova iz 1954. godine koji se, osim likovnom kritikom, bavio i slikarstvom, što mu je i bio osnovni poziv. Zoran Kržišnik bio je likovni kritičar i kustos iz Ljubljane, predstavnik nove, poslijeratne generacije kritičara kojoj je misija bila integracija modernizma u jugoslavensko društvo, dugogodišnji direktor Modne galerije u Ljubljani i osnivač Međunarodnog bijenala grafičke umjetnosti u Ljubljani.¹⁵⁵ U intervjuu koji je dao 2007. godine, godinu dana prije svoje smrti, Kržišnik je progovorio o poslijeratnom razdoblju, posebno o pedesetim godinama i svojoj ulozi u tadašnjim burnim kulturnim zbivanjima. Naime, i sam se nazvao „predstavnikom poslijeratne generacije koja se suočavala s pitanjem: kako se otrgnuti od

¹⁵² Isto.

¹⁵³ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

¹⁵⁴ Isto.

¹⁵⁵ The 29th Biennial of Graphic Arts, <https://29gbljubljana.wordpress.com/history/interview-with-zoran-krzisnik/> (pristupljeno 12.11.2020.)

socrealizma“¹⁵⁶, što navodi na zaključak da je upravo to bio prioritet tadašnje generacije likovnih kritičara. Govoreći o ljubljanskom Međunarodnom bijenalu grafičke umjetnosti utemeljenom 1957. godine, Kržišnik tvrdi da ga je osnovao u želji da funkcionira kao „simbioza Istoka i Zapada“¹⁵⁷, a jedan od ciljeva bio je povezivanje s uglednim svjetskim institucijama, pa tako navodi da su neki od članova žirija bili i direktori muzeja poput londonskog Tatea i njujorškog Guggenheima.¹⁵⁸ U nastavku, Kržišnik navodi anegdotu iz svoje kustoske karijere koju završava iznimno indikativnom informacijom: „Kad god bi u to vrijeme nastala politička kriza između Austrije i Slovenije, nazvao bi me pokojni Boris Kraigher i rekao: znaš što, organiziraj izložbu, moram se sastati s austrijskim predsjednikom. [...] Otvorili bismo izložbu, a političari bi riješili svoje probleme. I to je bio dio kustoskog posla.“¹⁵⁹ Kržišnik ovdje jasno upozorava na važnu ulogu likovnih kritičara u to vrijeme, ulogu političkog posrednika, 'diplomata', koji koristi moć umjetnosti i institucija kulturne proizvodnje u namjeri da pridonese promjeni političke klime. Nema dvojbe o tome da je i članstvo Jugoslavije u AICA-i – uz primarno kulturnopolitičke – bilo motivirano i tim razlozima. Kržišnik naposljetku navodi da je već tada smatrao, a i to isticao u razgovorima s političarima, da „modernizacija na polju kulture i umjetnosti može biti izvor liberalizacije, koja nije surova u smislu društveno napetih situacija, a umjetnost može biti instrument liberalnog otvaranja“.¹⁶⁰

Aleksa Čelebonović po struci je bio pravnik, neko vrijeme okušao se i u slikarstvu, ali najveći dio života proveo je kao likovni kritičar.¹⁶¹ Baš kao i Kržišnik, bio je zagovaratelj umjetničke avangarde, a imao je značajnu ulogu u „procesu postavljanja temeljnih okvira poslijeratnoga modernističkog modela predstavljanja jugoslavenske umjetnosti na Bijenalu u Veneciji između 1956. i 1964. godine“.¹⁶² U AICA-i je obnašao dužnost glavnog tajnika jugoslavenske sekcije od osnivanja do 1963. godine. Upravo je on bio prvi član jugoslavenske AICA-e koji je držao izlaganje na međunarodnom kongresu, i to u prvoj godina članstva Jugoslavije, 1954. godine. Bilo je to obavezno rutinsko izlaganje koje je trebala održati svaka sekcija nakon učlanjenja u Međunarodno udruženje likovnih kritičara i u kojem je trebalo predstaviti umjetničku produkciju dotične države.¹⁶³ Pod nazivom *La vie artistique en Yougoslavie* (Umjetnički život u Jugoslaviji), Čelebonović je kratkim govorom predstavio umjetničke tendencije, kulturnu klimu i

¹⁵⁶ Isto.

¹⁵⁷ Isto.

¹⁵⁸ Isto.

¹⁵⁹ Isto.

¹⁶⁰ Isto.

¹⁶¹ Bogdanović, 2017., 118.

¹⁶² Isto., str. 117

¹⁶³ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]

stanje likovne kritike u Jugoslaviji. U prvom dijelu svog izlaganja Čelebonović govori o, prema njemu, tri glavne umjetničke struje u Jugoslaviji tog vremena. Prva od triju struja formirala se pod utjecajem francuskog slikarstva, a njezini su predstavnici slikari koji su 1920-ih i 1930-ih godina djelovali u Parizu i svoju umjetničku produkciju i kasnije nastavili u toj tradiciji. Navodi također kako je ta struja djelovala pod utjecajem kubizma, s osjećajem liričnosti, spontanosti i prirodnosti. Kao drugu veliku skupinu spominje umjetnike koji slikaju pod utjecajem predratne grupe *Zemlja* i čijim se važnim obilježjem može smatrati rustikalnost. U tom kontekstu navodi i naivu, važan umjetnički pravac u hrvatskoj umjetnosti za proučavanje kojeg se Čelebonović i specijalizirao. Treća, ujedno i posljednja umjetnička tendencija o kojoj govori, jest ona koju, kako ističe, producira mlađa generacija slikara. Za razliku od prvih dviju ta struja, po njegovu mišljenju, nije jasno definirana, a razlog tome je što u sebi sadrži raznorodne elemente: konstruktivističku interpretaciju vizualnog svijeta, nadrealizam i apstrakciju, a razvila se pod širim, svjetskim utjecajima. U kontekstu kiparstva posebno izdvaja Ivana Meštrovića, napominjući da je situacija u zemlji za kipare odlična, jer da postoji potreba za izradom kipova brojnih junaka Drugoga svjetskog rata.¹⁶⁴

U istom izlaganju Čelebonović je istaknuo da se u Jugoslaviji održavaju i brojne izložbe, te da ih je 1954. u Beogradu bilo 80, jednako kao i u Zagrebu, dok je u Ljubljani njihov broj bio nešto manji. Naveo je da je bitno ojačala i kulturna razmjena s inozemstvom i da su u tom okviru organizirane izložbe inozemne umjetnosti u Jugoslaviji (*Moderno francusko slikarstvo, Francuska tapiserija 19. i 20. stoljeća*, izložba belgijske umjetnosti, nizozemskog slikarstva te suvremenoga grčkog slikarstva).

Govoreći o likovnoj kritici, Čelebonović ističe da se ona u FNRJ nalazi u specifičnoj situaciji. Navodi, naime, kako se knjige o umjetnosti u Jugoslaviji rijetko objavljuju, ponajprije stoga što se kulturni život tek počinje intenzivirati. Kao važnu činjenicu ističe da se zapaža sve jači interes publike za umjetnost i da se nova likovna publika uglavnom sastoji od mladih ljudi, pa se stoga pred likovne kritičare postavljaju viša očekivanja nego ranije. Po Čelebonoviću upravo je to razlog zbog kojega se jugoslavenska strana raduje pristupanju Međunarodnom udruženju likovnih kritičara, a što će značajno poboljšati razmjenu ideja i dokumentacije. Svoj govor završava znakovitom rečenicom: „Umjetnost današnjice je međunarodni jezik i neizostavno je da i misao koja ju okružuje također ima međunarodni odjek.“¹⁶⁵ Iz njegove retorike može se zaključiti da se Jugoslavija jasno pozicionirala prema otvaranju, međunarodnoj suradnji i

¹⁶⁴ ACA, Communication tapuscrite de Aleksa Čelebonović sur la vie artistique en Yougoslavie, 3 feuil, [FR ACA AICAI THE CON007 09/10]

¹⁶⁵ Isto.

razmjeni sa Zapadom, a svojim izlaganjem Čelebonović je to poručio i predstavnicima likovne kritike iz 25 zemalja.

Za predsjednika jugoslavenske sekcije udruženja izabran je, kako je spomenuto, Grgo Gamulin. Taj izbor ne čudi jer se radilo o etabliranom povjesničaru umjetnosti i likovnom kritičaru. S druge strane, Gamulin je već 1954. ublažio svoju raniju, dogmatsku retoriku, napuštajući stavove koje je zastupao u tekstovima iz druge polovice četrdesetih godina. Godine 1955. prvi je puta Međunarodnom udruženju likovnih kritičara trebalo dostaviti izvještaj o aktivnostima u tekućoj godini, a ta je zadaća bila povjerena upravo Gamulinu. U svom pismu on izvještava da sekcija broji trinaest članova i pridruženih članova, te da se službeno naziva Jugoslavenskim centrom likovnih kritičara koji je organiziran pri Nacionalnoj komisiji za *UNESCO*.¹⁶⁶ Javlja nadalje da je rad jugoslavenske sekcije, premda je osnovana u Istanbulu 1954. godine, službeno pokrenut tek u travnju 1955. u Zagrebu, na sastanku na kojem je predloženo još pet članova udruženja. Gamulin izvještava i o članovima i osobinama koje ih kvalificiraju za članstvo: navodi da se predlažu samo kritičari koji su objavili relevantne radove, koji dugo rade u struci i koji su time uvaženi članovi zajednice, te da se isti kriteriji primjenjuju i na pridružene članove.¹⁶⁷

Velik dio svog teksta Gamulin posvećuje problemima koji, po njegovu mišljenju, koče napredak jugoslavenske umjetničke scene. Prvi problem Gamulin vidi u umjetničkoj publici, te zaključuje da oni koji naručuju i *konzumiraju* umjetnost nisu nužno educirane osobe s razvijenim ukusom te da se u tom kontekstu najčešće radi o tvornicama, poduzećima i radničkim udruženjima. Tvrdi da je zbog tog aspekta smanjenje kvalitete umjetničkih djela kontinuirana opasnost u Jugoslaviji. On stoga zaključuje da u Jugoslaviji treba osnovati organizaciju koje bi članovi bili svi oni koji se na neki način bave kritikom, ponajprije stoga što bi takva organizacija mogla pomoći mladim i neiskusnim kritičarima. Time se Gamulin očito referira i na svoju želju za dekonstrukcijom tragova socrealizma i umjetnosti po narudžbi. Naime, iz prvih rečenica jasno proizlazi njegov naum, a to je i posredno obračunavanje s Razredom za likovne umjetnosti JAZU i s praksom umjetnosti po narudžbi koja dokida slobodu i razvoj umjetnosti. Takvom retorikom Gamulin neizravno traži podršku od Međunarodnog udruženja likovnih kritičara koja bi mu pružila čvrst oslonac u borbi protiv ostataka „manipulacije umjetničkom proizvodnjom“¹⁶⁸ i prilagođavanja umjetnosti „osobnim projekcijama njezine ideološke prihvatljivosti“.¹⁶⁹

¹⁶⁶ ACA, Organisation et gestion administrative AICA International, Membres, sections nationales et annuaire, Sections nationales, 1948- 1991, [FR ACA AICAI THE ADM009 01/02]

¹⁶⁷ Isto.

¹⁶⁸ Kolečnik, 2006., 66.

¹⁶⁹ Kolečnik, 2005., 309.

Kao drugi problem Gamulin navodi tisak o kojem je bilo riječi i u ranijoj komunikaciji između sjedišta AICA-e i jugoslavenske kritike. Konstatira da je to, iako se u tisku objavljuju likovne kritike, daleko od poželjnog stanja. Zato, smatra Gamulin, treba osnovati tjednik koji bi postao središnjim okupljalištem svih kritičarskih aktivnosti. Ostvarenjem tog nauma znatno bi se pridonijelo tome da se domaća, a time i strana publika bolje upoznaju s događanjima na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni. Tu se ponovno nailazi na sličnu argumentaciju kao i u prethodnom njegovom stavu: naime, u tom su periodu *Republika* i *Bulletin JAZU* objavljivali samo one tekstove i kritike koji su odgovarali njihovim stajalištima. *Bulletin JAZU* pritom „uglavnom zastupa izrazito konzervativna stajališta umjetnika iz Akademijinog Razreda za likovne umjetnosti [...]“¹⁷⁰ baš kao i *Republika* u kojoj „likovne kritike, osvrte i (nerijetko) pretenciozne nazoviteorijske tekstove što će se i dalje pojavljivati na njezinim stranicama“ potpisuju „uglavnom autori vezani uz Razred za likovne umjetnosti JAZU-*Republika*“.¹⁷¹ Godine 1954. pokrenut je časopis *Čovjek i prostor*, također pristran u svojoj „ideologiji apstrakcije“. Gdje su onda likovni kritičari objavljivali svoje tekstove u to doba? Kritike su se često objavljivale i u dnevnim listovima, naročito u dva najutjecajnija zagrebačka dnevna lista, *Vjesniku* i *Narodnom listu*. 1950-ih te novine dobivaju tjedne, a zatim i dnevne priloge u kojima se izvještava o kulturnim događanjima u SAD-u i Europi¹⁷². Osim toga, stalni kolumnist *Vjesnika* bio je Mića Bašičević, a osim njega, za *Vjesnik* pišu i drugi značajniji likovni kritičari poput Vere Sinobad, Josipa Depola, Milana Preloga i Grge Gamulina. U *Narodnom listu* najčešće je objavljivao Radoslav Putar, dok je riječki kritičar Boris Vižintin pisao za *Novi list*¹⁷³. Te informacije su jasno vidljive iz zbirka eseja i tekstova navedenih kritičara, gdje je uz svaki tekst naveden list u kojem je originalno objavljen. Osim dnevnih listova, treba spomenuti i nekoliko periodika, pa su kritičari tako objavljivali u časopisima *Pogledi*, *Umjetnost* i – kao najvažnijem od njih - *Krugovi*, časopisu koji je počeo izlaziti 1952. godine u Zagrebu u mjesečnom ritmu sve do 1958. godine, a bio je značajan ponajprije po tome što su u njemu objavljivali svi progresivni kulturnjaci, pa tako i likovni kritičari. Bio je specijaliziran za područje kulture i književnosti i imao je ključnu ulogu u kontekstu odupiranja poetici socrealizma i zauzimanja za „slobodu pisanja i estetski pluralizam“¹⁷⁴. Časopis *Pogledi*, u kojem je Gamulin često objavljivao, izlazio je do 1952. do 1954. godine, upravo do vremena kada

¹⁷⁰ Kolečnik, (ur.) Maković, 2004., 64.

¹⁷¹ Isto.

¹⁷² Kolečnik, 2006., 69.

¹⁷³ Kolečnik, 2004., 62.

¹⁷⁴ *Krugovi*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, pristupljeno 8. 3. 2021., <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34254>

Gamulin piše svoj govor za *AICA*-u. Kolečnik (2004) *Pogled* navodi kao jedan od brojnih časopisa koji su ugašeni pod moćnim utjecajem Razreda za likovne umjetnosti JAZU¹⁷⁵.

Gamulin u nastavku svog teksta navodi da, premda se unutar Jugoslavenskog centra likovnih kritičara okupljaju autori raznih ideoloških pozicija, svjetonazora i likovnih ukusa, to ne utječe na njihovu suradnju unutar okvira *AICA*-e; naprotiv, povezuje ih ljubav prema umjetnosti i njezinu razvoju, a pozitivnim ishodom može rezultirati samo slobodna rasprava o umjetnosti u kojoj se sukobljavaju mišljenja, okolnost u kojoj se nazire i sukob oko dominantnih tendencija u suvremenoj umjetnosti.

Iz Gamulinova pisma doznajemo i da je jugoslavenska *AICA* namjeravala već tada međunarodnom Udruženju poslati prikupljene domaće publikacije i monografije s područja povijesti umjetnosti. O želji za intenzivnijim uključivanjem u internacionalne krugove govori i Gamulinov navod da već dogovaraju suradnju s talijanskim kritičarem Gilom Dorflesom kojeg su pozvali u Jugoslaviju da govori o talijanskoj umjetnosti, a takvu bi razmjenu rado htjeli uspostaviti i s drugim zemljama članicama. Gamulin pismo završava informacijama o pripremama za jednu od ključnih međunarodnih kulturnih manifestacija u Jugoslaviji, odnosno Hrvatskoj, pedesetih godina: Opće međunarodne skupštine likovnih kritičara 1956. u Dubrovniku.

3.4 Godina 1956. i Opća skupština u Dubrovniku: prekretnica u funkcioniranju *AICA*-e

Godina 1956. bila je u mnogočemu prekretnica, kako u svjetskom, tako i u lokalnom (jugoslavenskom, hrvatskom) kontekstu. U Jugoslaviji je te godine održano nekoliko važnih kulturnih manifestacija, a i njezini su predstavnici sudjelovali na prestižnim inozemnim događajima s područja umjetnosti. Te godine FNRJ ponovno je sudjelovala na Venecijanskom bijenalu, a umjetnost prikazana u Jugoslavenskom paviljonu ukazivala je na etabliranost visokog modernizma na likovnoj sceni zemlje. Vojin Bakić bio je zvijezda jugoslavenske sekcije ušavši u izbor za Veliku nagradu Bijenala, a potom je njegovo djelo bilo uvršteno i u važne kiparske preglede europske produkcije. Ana Bogdanović (2017) piše o važnosti osme, dubrovačke godišnje Skupštine *AICA*-e i ulogi koju je pritom imao Aleksa Čelebonović, zaključujući da su „izložbene prakse u 1950-im i kontakti s međunarodnim umjetničkim krugovima koje je ostvario kroz aktivnosti u okviru jugoslavenske *AICA*-e“, te napose njegova uloga u organizaciji Opće skupštine, zaslužni što je u nekoliko navrata nakon 1956. bio komesar jugoslavenskih paviljona

¹⁷⁵ Kolečnik, 2004., 65.

na međunarodnim bijenalima.¹⁷⁶ Bogdanović u svom tekstu dubrovačku skupštinu navodi kao devetu po redu, dok Galjer¹⁷⁷ ističe da se radilo o osmoj Skupštini. Pregledom arhivskih podataka¹⁷⁸ jasno je da je skupština u Dubrovniku bila osma po redu Opća skupština AICA-e. O bijenalu je pisala još jedna ključna ličnost likovne kritike pedesetih, a potom, znatno više, šezdesetih godina, Vera Horvat-Pintarić koja je za svoj osvrt na retrospektivu Pieta Mondriana te godine dobila nagradu u sklopu Bijenala.¹⁷⁹ Iste godine jugoslavensku se umjetnost u inozemstvu imalo prilike vidjeti još jednom, i to u Rimu. Radilo se o izložbi pod nazivom *Suvremena jugoslavenska umjetnost* koja se održala u *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a od 32 jugoslavenska autora, dvanaestero su bili hrvatski.¹⁸⁰ Kolečnik (2006) navodi i kako su mnogi talijanski kritičari pisali o izložbi, a njihovi zaključci i sudovi bili su u skladu s njihovim ideološkim opredjeljenjima.¹⁸¹ No svim je napisima, i pozitivno i negativno intoniranima, bilo zajedničko čuđenje o tome da se jugoslavenski umjetnici udaljavaju od sorealističke estetike.

U Hrvatskoj se te godine održalo nekoliko mješovitih izložbi, među kojima treba ponajprije izdvojiti izložbu „Petorice“ u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt te Salon 56 u riječkoj Galeriji likovnih umjetnosti. Na izložbi petorice nastupili su Ivan Kožarić, Valerije Michieli, Josip Vaništa, Ljubo Ivančić i Miljenko Stančić. Izložba je privukla veliku pozornost kritike i, još jednom, izazvala raspravu o modernoj umjetnosti s dviju suprotstavljenih pozicija - s jedne strane konzervativne (iz pera Jerolima Miše i Andre Vida Mihičića), s druge pak strane mlade kritike na čelu s Radoslavom Putarom.¹⁸² Na Salonu 56 predstavljeni su francuski pripadnici *enformela*, i to čak trideset autora, što je značilo da su se domaći kritičari, umjetnici i publika mogli upoznati i uspostaviti izravan kontakt s tadašnjim tendencijama u francuskoj umjetnosti. Osim „uvođenja“ *enformela* na umjetničku pozornicu, o kojem će biti riječi i nešto kasnije, zadatak organizatora bio je i „sagledavanje svih suvremenih tendencija jugoslavenskog (hrvatskog) likovnog stvaralaštva, odnosno prikaz aktualne situacije uključujući i tek započete eksperimente čije rezultate likovna publika još nije imala prilike vidjeti“.¹⁸³

¹⁷⁶ Bogdanović, 2017., str. 117- 119

¹⁷⁷ Galjer, 2019., 150.

¹⁷⁸ ACA, Président. James Johnson Sweeney. 8e Assemblée générale AICA. Dubrovnik. 10-15 septembre 1956, [FR ACA AICAI PRE SWE007] ; ACA, 8e Assemblée générale AICA. Dubrovnik. 10-15 septembre 1956 [FR ACA AICAI THE CON009]

¹⁷⁹ Kolečnik, 2006., 341.

¹⁸⁰ Isto, str. 344.

¹⁸¹ Isto

¹⁸² Isto., 264.

¹⁸³ Isto., 167.

Druge dvije ključne izložbe 1956. godine održane su u Dubrovniku, jedna u organizaciji ULUH-a u ljetnikovcu Sorkočević, a druga organizirana u sklopu Opće skupštine AICA-e u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik. O njima će podrobnije biti riječi u ovom poglavlju. U to se vrijeme i dalje odvijao sukob između Razreda za likovne umjetnosti JAZU s jedne i likovnih kritičara s druge strane. Polemike su se uglavnom odnosile na različito viđenje o tome što bi umjetnost trebala biti i koja bi se umjetnost trebalo prezentirati javnosti. Akademija je pokušavala zadržati konzervativni stav prema umjetnosti, dok su organizatori AICA-ine izložbe, redom članovi jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, nastojali na izložbi napraviti objektivni presjek svih suvremenih umjetničkih strujanja i predstaviti nove, avangardne pozicije jugoslavenskih, odnosno hrvatskih umjetnika.

S jedne strane ULUH-ova je izložba, postavljena u ljetnikovcu Sorkočević, ugodila i u prvi plan stavila Kršinića, Radauša i Augustinčića, tretirajući djela većine ostalih umjetnika (uglavnom) kao neophodni dekor.¹⁸⁴ Kolečnik (2006) navodi kako je izložba postavljena „bez imalo respekta prema autentičnim likovnim i ambijentalnim vrijednostima ljetnikovca Sorkočević“.¹⁸⁵ ULUH-ova izložba organizirana je kao odgovor na nezadovoljstvo činjenicom što njegovi članovi, kako su to oni smatrali, nisu bili pozvani na sudjelovanje u organizaciji izložbe koja se održavala u povodu Opće skupštine AICA-e.

Članovi žirija i organizatori potonje izložbe bili su likovni kritičari Grgo Gamulin, Radoslav Putar, Aleksa Čelebonović, Pavle Vasić, Lucijan Menaše i Zoran Kržišnik. Izložba je prikazala sve tadašnje umjetničke tendencije, Stančićev nadrealizam, Dulčićev i Ivančićev egzistencijalistički realizam, Šimunovićeve i Glihine apstrahirane pejzaže, Murtićevu apstrakciju, Vaništin enformel i opus EXAT-a 51.¹⁸⁶ Od ostalih autora u izboru su se našli i Slavko Šohaj, Aleksa Čelebonović, Stojan Čelić, Jovan Bijelić, Riko Debenjak, Oskar Herman, Milan Konjović, Stane Kregar, Laza Lazarević, Petar Lubarda, Peđa Milosavljević, Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, Ivan Tabaković te Marino Tartaglia.¹⁸⁷ Odabir bio je logičan i prigodan situaciji: naime, ideja je bila iz prve ruke predstaviti suvremenu jugoslavensku umjetnost likovnim umjetnicima i kritičarima iz raznih zemalja koji su se u rujnu 1956. godine okupili u Dubrovniku da bi, osmu godinu zaredom, razmijenili mišljenja i informacije o umjetnosti u svijetu. Dobro postavljena izložba s izraženim likovnim pravcima tadašnjeg vremena mogla je dati odličan i sistematičan presjek jugoslavenske suvremene umjetnosti, što je bilo iznimno

¹⁸⁴ Isto., 246.

¹⁸⁵ Isto.

¹⁸⁶ Isto, 245.

¹⁸⁷ Umjetnička galerija Dubrovnik, Arhiva, <https://www.ugdubrovnik.hr/?file=arhiva/1948-2000> (20.11.2020.)

važno jer se čini kako je Jugoslavija, s obzirom na narativ koji su njezini likovni kritičari projicirali na *AICA*-inim Kongresima i Općim skupštinama, imala ozbiljnu namjeru pozicionirati se na međunarodnoj likovnoj sceni kao progresivna i moderna, iako s važnim lokalnim specifičnostima i karakteristikama.

Kao što je već spomenuto, organizacija Opće skupštine 1956. godine povjerena je Jugoslavenskoj sekciji Međunarodnog udruženja likovnih kritičara. Te godine predsjednik jugoslavenske sekcije još uvijek je bio Grgo Gamulin, glavni tajnik Aleksa Čelebonović, a članovi su bili Oto Bihalji-Merin, Miodrag Protić, Momčilo Stepanović i Pavle Vasić iz Beograda, Zoran Kržišnik, Lucijan Menaše iz Ljubljane te Ljubo Babić i Radoslav Putar iz Zagreba. Putar, Babić, Bihalji-Merin, Protić i Stele odabrani su kao novi članovi u siječnju 1956. godine, dok su sredinom studenog primljeni Karel Dobida (pridruženi član) iz Ljubljane, Miodrag Kolarić iz Beograda, Dimče Koco (pridruženi član) iz Skopja, te Dimitrije (Mića) Bašičević, likovni kritičar nove generacije iz Zagreba.¹⁸⁸

17. listopada 1955. Simone Gille-Delafon upućuje Aleksi Čelebonoviću pismo s pitanjem namjerava li jugoslavenska sekcija, sukladno prijedlogu koji je usvojen na Općoj skupštini u Oxfordu iste godine, održati Kongres *AICA*-e u Dubrovniku. Čelebonović odgovara potvrdno, navodeći da su za organizaciju Kongresa i Opće skupštine uspjeli osigurati potporu Nacionalne komisije za *UNESCO* od 175 000 franaka.¹⁸⁹ U nastavku korespondencije, Gille-Delafon objašnjava Čelebonoviću koji dio događaja organizira Međunarodno udruženje likovnih kritičara, a za koji je dio zadužena jugoslavenska sekcija: Jugoslavija je trebala preuzeti organizaciju smještaja, tehničku pripremu kongresa, primanje gostiju, posjete muzejima i organizaciju izleta (Gille-Delafon posebno je u nekoliko navrata istaknula želju za posjetom srednjovjekovnim samostanima i crkvama na području Jugoslavije) i sadržaja izvan samih zasjedanja. Ostatak organizacijskog procesa i dalje je bio u rukama Međunarodne *AICA*-e: tema i organizacija sesija i dnevnog reda. Gille-Delafon zatim naglašava da bi voljela da Kongres započne izlaganjem o jugoslavenskoj umjetnosti (čak navodi i moguće teme: povijest jugoslavenske umjetnosti, srednji vijek u Jugoslaviji i umjetnost migracija), nakon čega bi, kako predlaže, uslijedila otvorena debata u kojoj bi članovi mogli postavljati pitanja i iznositi mišljenja. Naglasila je kako je otvorenost diskusije od iznimne važnosti za *AICA*-u.¹⁹⁰

¹⁸⁸ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

¹⁸⁹ Isto.

¹⁹⁰ Isto.

U prepisci između glavne tajnice *AICA*-e i jugoslavenskog glavnog tajnika nacionalne sekcije *AICA*-e doznajemo da su uspješno uskladili datum dubrovačkog skupa s međunarodnim Kongresom *FIAF*-a. *FIAF* je akronim od francuskog *Fédération Internationale des Archives du Film* (Međunarodna federacija filmskih arhiva)¹⁹¹ čiji su se kongresi, baš kao i kongresi Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, svake godine održavali u drugoj zemlji. Te su se godine u Dubrovniku održavali i 12. Kongres *FIAF*-a (iz programa 8. Opće skupštine *AICA*-e može se vidjeti da je dio programa bio posvećen upravo umjetničkim filmovima), 10. Kongres *CIAM*-a¹⁹² (održao se između 3. i 13. kolovoza 1956., a Galjer ističe da su upravo te godine na dubrovačkoj Skupštini *AICA*-e Pierre Francastel, Gillo Dorfles, H.L.C. Jaffe i Lionello Venturi govorili o važnosti uključivanja arhitekture u područje kritike¹⁹³). U svom pismu Gille-Delafon ističe želju da se jedna sesija na Kongresu posveti umjetničkim filmovima, što upućuje na širenje područja zanimanja udruženja likovnih kritičara i na iskazivanje potrebe za interdisciplinarnim pristupom i suradnjom s drugim umjetničkim granama. Milovan Matić, tajnik Nacionalne komisije FNRJ za *UNESCO* javio je upravi *AICA*-e da će za potrebe kongresa likovnih kritičara zamoliti Triglav-film i Jadran-film da pošalju filmove iz svojih arhiva.¹⁹⁴ To je značilo da je međunarodna zajednica kritičara mogla dobiti priliku da, osim likovne, upozna i filmsku produkciju s područja Jugoslavije, a projekcije su održane u Kongresnoj palači 14. rujna. Skupština je u cijelosti, osim izleta i dočeka te projekcije filmova, održana u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik, mjestu na kojem je bila postavljena i izložba u sklopu Opće Skupštine *AICA*-e. Dakle, likovni su kritičari o umjetnosti raspravljali u bliskom kontaktu s odabranim djelima suvremene jugoslavenske likovne produkcije.

Godina 1956. bila je posebna i po tome što se dogodio najveći dotadašnji porast broja članova i nacionalnih sekcija unutar *AICA*-e: u članstvo Udruženja primljeno je osam novih sekcija, a broj članova povećao za čak 64.¹⁹⁵ Simone Gille-Delafon na Općoj je skupštini zaključila da takvo povećanje nije slučajno. U 1956. godini Međunarodno udruženje likovnih kritičara brojalo je ukupno 33 nacionalne sekcije¹⁹⁶, a goruća tema bila je osnivanje Arhiva suvremene umjetnosti, pa se većina nacionalnih sekcija fokusirala na svoje već postojeće ili pak nastajuće arhive. Od nacionalnih sekcija, u fokusu dubrovačke Opće skupštine bila je Jugoslavija koja se kao zemlja domaćin zahvalila Udruženju na velikodušnom doprinosu darujući mu kataloge o umjetnosti

¹⁹¹ Hrvatska enciklopedija, *FIAF*, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19419> (pregledano 19.11.2020.)

¹⁹² Više o temi *CIAM*-a pisale su Galjer (2019) i Bjažić Klarin (2016)

¹⁹³ Galjer, 2019., 151.

¹⁹⁴ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

¹⁹⁵ ACA, Compte- rendu de l'Assemblée Générale, 1956, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12], str. 7

¹⁹⁶ Isto.

koje mu je jugoslavenska sekcija poslala ranije te godine. Radilo se o 60 kataloga *Peinture yougoslave de 1900 à 1950 / Jugoslavensko slikarstvo 1900-1950* (budući da je godina 1955., a istoimena knjiga Miodraga Protića izlazi tek 1973. godine, može se pretpostaviti da je bila riječ o katalogu izložbe „Pola vijeka Jugoslavenskog slikarstva“ koja se 1953. godine održala u zagrebačkoj Modernoj galeriji), zatim 14 kataloga s putujuće izložbe *Suvremeno jugoslavensko slikarstvo* koja se 1954. godine održala u Lyonu, 19 primjeraka monografije o slikarskom opusu Petra Dobrovića između 1890. i 1942. godine na engleskom jeziku te primjerak mape sa serijom ilustracija *Les Bogomils* Milivoja Uzelca, nadahnute srednjovjekovnim bogumilskim stećcima. Te podatke doznajemo iz dopisa od 30. svibnja 1955. godine u kojem informacije o poslanim katalogima posreduje Aleksa Čelebonović.¹⁹⁷ Glavna se tajnica AICA-e na Općoj skupštini zahvalila jugoslavenskoj sekciji na kvalitetno organiziranim događanjima, navevši da AICA znatno pridonosi odnosima između Istoka i Zapada, što i jest jedna od okosnica u djelatnosti UNESCO-a.¹⁹⁸ Činjenica da se skupština održavala u Jugoslaviji postavila je jugoslavensku sekciju AICA-e u ulogu važnog moderatora odnosa između tih dvaju, u mnogočemu suprotstavljenih dijelova Europe. Naime, moglo bi se reći da je Jugoslavija takvim diplomatskim odlukama pokazala namjeru da postane svojevrsan most, treća opcija, susretište Istoka i Zapada. I tadašnji predsjednik Međunarodnog udruženja likovnih kritičara Paul Fierens svojim je uvodnim govorom u Umjetničkoj galeriji Dubrovnik naglasio važnost te, osme po redu, Opće skupštine. Naveo je također da se radi o prekretnici u povijesti organizacije i da je dubrovačko okupljanje AICA-e od ključne važnosti za tu činjenicu. Osim znatnog proširenja u smislu članova i sekcija, Fierens ističe i da je zadatak organizacije takve Opće skupštine bio težak i zahtjevan te da je izveden uspješno i u atmosferi sklada i ljepote, a kojih je Dubrovnik odličan primjer. Fierens zaključuje da će se uvijek sjećati topline dočeka u tom gradu.¹⁹⁹ Iz njegovih riječi, a i iz činjenice da je skupština organizirana u Dubrovniku, moglo bi se izvesti nekoliko zaključaka. Naime, do 1956. godine AICA se okupljala isključivo u zemljama Zapada (i Turskoj), pa se Jugoslavija – kao socijalistička zemlja, ali ne i pripadnica sovjetskog bloka – dovodi u specifičnu i važnu situaciju inicijativom za organiziranjem takvoga avangardnog, modernističkog okupljanja. Taj iskorak pokazao je i kakvu kulturnu politiku Jugoslavija želi voditi, i to podjednako likovnim kritičarima okupljenima na Općoj skupštini, kao i ostatku svijeta. Navedeni potez mogao bi se gotovo nazvati deklaracijom jugoslavenske želje za političkim, ali i kulturnim pozicioniranjem na razmeđu Istoka i Zapada, onoga što će se vrlo skoro početi nazivati

¹⁹⁷ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

¹⁹⁸ Isto.

¹⁹⁹ ACA, Compte-rendu de l'Assemblée Générale, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12], str. 24

nesvrstanost. Druga bitna stavka Fierensovog govora mogla bi se nazvati *retorikom pomirbe i suradnje*. Tako većina govornika, mahom *UNESCO*-vi delegati, vodstvo međunarodne *AICA*-e i članovi jugoslavenske sekcije, naglašavaju upravo to kao glavni cilj okupljanja, ali i Međunarodnog udruženja likovnih kritičara uopće. Paul Fierens u svom govoru ističe prisustvo predstavnika *UNESCO*-a na Skupštini, Michela Darda, te Milovana Matića, predstavnika *UNESCO*-a za Jugoslaviju. Usto, apelira na Darda da glavnom direktoru *UNESCO*-a prenese kako su likovni kritičari predani ideji mira, intelektualnog napretka i međunarodne suradnje.²⁰⁰ Upravo u toj rečenici sadržane su tri ključne premise *UNESCO*-a, a time i *ACIA*-e, a takva, u mnogočemu diplomatska manifestacija, usto organizirana u Jugoslaviji, u potpunosti ih je ispunila. Fierens je također naglasio da je *AICA* iznimno sretna što je odlučila prihvatiti poziv jugoslavenske sekcije i da je ona (jugoslavenska sekcija *AICA*-e), baš kao i jugoslavenska umjetnost, mladenačka i puna snage.²⁰¹ Iz daljnjih Fierensovih navoda može se potvrditi ranije postavljena teza: da bi skup u Dubrovniku bio prihvatljiv i smislen čak i da se na njemu nije zbililo ništa drugo osim jačanja spona prijateljstva, uzajamne iskrenosti i integriteta među državama, jer upravo su to bitni ciljevi *AICA*-e - nada u uspostavljanje i učvršćivanje međunarodnog prijateljstva.²⁰² Fierensove riječi mogu se shvatiti i kao potvrda diplomatske uloge *AICA*-e. Svoj govor predsjednik Udruženja okončao je citirajući Grgu Gamulina: „Ideja slobode sastavni je dio pojma umjetnosti kojem svi težimo. Neodvojivo je vezan uz ideju ravnopravnosti koju želimo još jednom ovdje istaknuti. Na tim je načelima utemeljeno naše Udruženje i svi naši napori usmjereni su na bolje upoznavanje raznih nacija i njihove umjetnosti te na premošćivanje prepreka koje ih još uvijek drže razdvajaju.“²⁰³ I u ovoj se prilici ton i ideja podudaraju. Međutim, ono što upada u oči Fierensova je odluka da citira Gamulina. Kroz to bi se moglo iščitati da je Fierens javno proglasio Jugoslaviju ili barem jugoslavensku sekciju *AICA*-e, kao istomišljenika u modernističkoj, zapadnoj paradigmi viđenja svijeta. Istu, pomirbenu, diplomatsku retoriku primjenjuje i tadašnji gradonačelnik Dubrovnika Ivan Šuljak, navodeći u svom govoru da mu je neobično važno što se upravo u Dubrovniku raspravlja o bitnim međunarodnim pitanjima i da njegov grad na taj način doprinosi dugotrajnom miru.²⁰⁴

U pomirbenom je tonu na Općoj skupštini nastupio i Grgo Gamulin, predsjednik jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara, ističući da umjetnost čini sastavni dio

²⁰⁰ ACA, Communication de Paul Fierens, Compte- rendu de l'Assemblée Générale, 1954, [FR ACA AICAI THE CON009 04/03], str. 5

²⁰¹ Isto., str. 6

²⁰² Isto.

²⁰³ Isto.

²⁰⁴ ACA, Communication de Ivan Šuljak, 1956., [FR ACA AICAI THE CON009 02/04]

kulturnog života Jugoslavije i da je pritom važno naglasiti da je likovna umjetnost- umjetnost izravnog vizualnog iskustva. Govoreći o izložbi organiziranoj u povodu dubrovačkog skupa, Gamulin ističe da su on i ostali organizatori smatrali da je najbolji način iskazivanja dobrodošlice inozemnim likovnim kritičarima da se predstavi mala antologija jugoslavenske suvremene likovne umjetnosti i da jugoslavenski umjetnici svojom duhovnom prisutnošću odaju počast osmoj Općoj skupštini likovnih kritičara²⁰⁵. Odatle se može iščitati jedna od ideja, odnosno ciljeva jugoslavenske sekcije: izravnim, neposrednim kontaktom jugoslavenske umjetnosti s likovnim kritičarima iz raznih zemalja svijeta, njima se približavaju, a time i promoviraju jugoslavenski umjetnici. Dovevši najutjecajnije predstavnike suvremene svjetske likovne kritike u Dubrovnik, među njima i one koji su o umjetnosti pisali u vodećim svjetskim periodičkim publikacijama ili pak radili u velikim svjetskim muzejima i kulturnim institucijama, jugoslavenska likovna kritika, prije svega onaj njezin dio koji je bio u članstvu *AICA*-e, svijetu je predstavila presjek suvremene jugoslavenske umjetnosti, i to one koju je sama odabrala iz tadašnje produkcije. Odabir autora i djela mogao se pritom argumentirati, on nije bio ni slučajan niti nepromišljen, i u potpunosti odgovara koncepciji jugoslavenske sekcije *AICA*-e o tome s kojim se umjetnicima željela predstaviti na međunarodnoj sceni.

U svom govoru Gamulin također navodi da se pravi smisao *AICA*-inih skupština nikada ne može iscrpiti u međusobnom kontaktu i rješavanju zajedničkih problema. Ističe i da ta vrsta skupova služi i razmjeni konkretnih informacija te da, bez obzira na to radi li se o velikoj ili maloj zemlji, informacije prikupljene na licu mjesta mogu biti izuzetno korisne da bi se zaokružila velika slika stanja i razvoja suvremenoga kreativnog genija prema kojem, kako navodi, svi teže, bez obzira na razinu i stupanj razvijenosti umjetnosti u zemljama svijeta u kojima se susreću i bez obzira na možebitne zaostatke, nedostatke ili odstupanja.²⁰⁶ U nastavku Gamulin ističe pojam univerzalnosti koja je, kako zaključuje, oduvijek činila sastavni dio izražavanja u vizualnim umjetnostima i koja dodatno olakšava i naglašava potrebu za međusobnom razmjenom i kontaktima kojima se vrijednosti i osobine pojedinih nacija mogu dodatno potvrditi i etablirati u svijetu likovne kritike i njegovoj dubokoj i objektivnoj prosudbi.²⁰⁷ U tim, iznimno važnim Gamulinovim rečenicama i isticanju pojma univerzalnosti nazire se i ideja koja je obilježila dubrovački skup u cjelini: početak i želju jugoslavenske sekcije *AICA*-e za priklanjanjem globaliziranom svijetu razmjene kulturnih iskustava. Za kraj, Gamulin naglašava da su ne samo

²⁰⁵ ACA, Communication de Grgo Gamulin, 1956., [FR ACA AICAI THE CON009 02/03], str. 1

²⁰⁶ Isto, str. 3

²⁰⁷ Isto.

Dubrovnik, nego i čitava istočna obala Jadrana, kroz povijest trajno bili mjesto susretanja Istoka i Zapada.²⁰⁸

Godine 1955. i 1956. obilježila su i dva važna politička susreta na Brijunima, prvi, između Gamala Abdela Nasera, Džavaharlala Nehrua i Tita, te drugi, između Tita i Nikite Hruščova, novog vođe Sovjetskog Saveza. Jugoslavija održava stabilne odnose sa zemljama Zapada, a s druge strane istovremeno nastoji poboljšati odnose sa SSSR-om. Upravo u takvoj političkoj klimi Tito se sastaje s egipatskim predsjednikom Naserom i indijskim premijerom Nehruom. Jakovina (2012) navodi kako se nije radilo „o početku nesvrstavanja, kako je to kasnije često govorio i sam Tito, [ali] bio je to važan susret (buduće) Velike trojice nesvrstavanja“.²⁰⁹ Naime, na tom je susretu donesena deklaracija „kojom se osuđuje podjela svijeta na blokove“²¹⁰ i „podupire [...] borba za razoružanje i korištenje atomske energije“.²¹¹ Godinu dana ranije Jugoslavija je sudjelovala i na Mediteranskom bijenalu u egipatskoj Aleksandriji, a komesar jugoslavenske sekcije nije bio nitko drugi nego Radoslav Putar kojemu je tu zadaću „povjerala Savezna komisija za kulturne veze s inozemstvom“²¹² i koji je na izložbi od hrvatskih autora odlučio prikazati Bakića, Džamonju, Dulčića, Gržetića, Ivančića, Kaštelančića, Angeli-Radovanija i Vaništu.²¹³ Kolečnik zaključuje da je takvim izborom Putar „ponudio najkvalitetnije predstavnike modernog likovnog izraza“.²¹⁴ Drugi sastanak, onaj s generalnim sekretarom Komunističke partije SSSR-a Nikitom Hruščovim, bio je samo jedan od susreta koji su se u te dvije godine odvijali između predstavnika Sovjetskog Saveza i Jugoslavije. Hruščov je, došavši na vlast, prekinuo sa Staljinovom politikom i njegovim krajnje opresivnim režimom. Hruščovljeva politika razlikovala se od Staljinove i to je dalo prostora Jugoslaviji da 1955. godine u Beogradu sa SSSR-om potpiše Beogradsku deklaraciju koja je trebala donijeti „normalizaciju odnosa na temelju načela poštovanja suverenosti, nezavisnosti i ravnopravnosti u međusobnim odnosima i u odnosima s drugim državama“²¹⁵, a u istom je tonu bila sastavljena i Moskovska deklaracija u ljeto 1956. godine.²¹⁶

Iz korespondencije čelnih ljudi jugoslavenske sekcije AICA-e s glavnom tajnicom Simone Gille-Delafon doznaje se da je upravo ona bila ta koja je s Moskvom dogovarala dolazak sovjetskog

²⁰⁸ Isto.

²⁰⁹ Jakovina, (ur.) Kolečnik, 2012., 33.

²¹⁰ Ivanuš, Damjanović, (ur.) Maković, 2012., 12.

²¹¹ Isto.

²¹² Kolečnik. 2006., 236.

²¹³ Isto.

²¹⁴ Isto, 238.

²¹⁵ Proleksis Enciklopedija, Beogradska deklaracija,, <https://proleksis.lzmk.hr/11859/> (pregledano 20.11.2020.)

²¹⁶ Jakovina, (ur.) Kolečnik, 2012., 33.

delegata na Opću skupštinu Međunarodnog udruženja likovnih kritičara u Dubrovniku 1956. godine. Gille-Delafon tako piše da je u pregovorima uspjela i da će u Dubrovnik u funkciji promatrača doći delegat SSSR-a Viktor Lazareff, član Akademije u Moskvi, inače stručnjak za bizantsku umjetnost.²¹⁷ To je bilo prvi puta da se sovjetska delegacija pojavila na skupu *AICA*-e, ujedno i jedini u pedesetim godinama. Na Općoj skupštini u Dubrovniku Paul Fierens je pred okupljenima posebno pozdravio Lazareffa, zamolivši ga da ostane za vrijeme čitavog trajanja Kongresa i izrazivši pritom nadu da je to početak jedne nove suradnje.²¹⁸ Nakon Dubrovnika SSSR je prvi puta bio na Kongresu *AICA*-e bio zastupljen tek deset godina kasnije, 1966., potom 1975., da bi potom počeo učestalo sudjelovati na godišnjim skupovima.²¹⁹ Zanimljiva je činjenica da je SSSR baš te, 1956. godine, po prvi puta sudjelovao na *AICA*-inom skupu.

SSSR nije bio jedina zemlja Istočnog bloka koja je sudjelovala na Općoj skupštini 1956. godine, a nije niti jedina koju je Simone Gille-Delafon pozvala da sudjeluje. Naime, u pismu iz srpnja 1956. godine, Gille-Delafon javlja Milovanu Matiću da je u kontaktu s češkim vlastima i da će na Kongres pokušati dovesti češkog likovnog kritičara i povjesničara umjetnosti te člana *AICA*-e Jiříja Kotalíka. U nastavku pisma navodi da će, zbog zaoštrene političke situacije, biti vrlo teško dovesti predstavnike Čehoslovačke i Mađarske.²²⁰ U svom naumu naposljetku je uspjela napola: Čehoslovačka je naime prisustvovala Kongresu i Općoj skupštini u Dubrovniku, a Paul Fierens je i njezine delegate osobno pozdravio i pritom izrazio zadovoljstvo što se njihova sekcija vratila po prvi puta nakon 1949. godine²²¹; za Mađarsku se to, s obzirom na protusovjetsku pobunu i kaotične prilike u zemlji²²², očito nije moglo provesti. Pozivu Simone Gille-Delafon odazvala se i poljska sekcija u čije su ima na Kongresu sudjelovali njezin predsjednik Julius Starzynski i jedan od članova Mieczyslaw Porebski. Starzynski je na Općoj skupštini u Dubrovniku, s 23 glasa, postao i jednim od potpredsjednika Međunarodnog udruženja likovnih kritičara.²²³ Naime, te su se godine birali novi potpredsjednici, a uvjerljivo najviše glasova (36) dobio je upravo Grgo Gamulin, predsjednik jugoslavenske sekcije *AICA*-e.²²⁴ Paul Fierens na Općoj je skupštini naglasio želju da Gamulin postane potpredsjednik zbog svoga značajnog doprinosa Udruženju organizacijom dubrovačkog kongresa, a time se još jednom potvrdila i Fierensova naklonost Gamulinu i jugoslavenskoj sekciji.

²¹⁷ ACA, Yougoslavie, 1949-2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

²¹⁸ ACA, Compte-rendu de l'Assemblée Générale, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12], str. 10.

²¹⁹ ACA, [ACA AICAI THE ADM009 1-3]

²²⁰ ACA, Yougoslavie, 1949-2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

²²¹ ACA, Compte-rendu de l'Assemblée Générale, 1956, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12], str. 7.

²²² Britannica, Hungarian Revolution 1956, <https://www.britannica.com/event/Hungarian-Revolution-1956> (pregledano 20.11.2020.)

²²³ Isto.

²²⁴ Isto.

Osim Gamulina, na Općoj je skupštini od jugoslavenskih članova istupio i Oto Bihalji-Merin, beogradski likovni kritičar koji je, osim članstva u AICA-i, bio i član Savezne komisije za kulturne veze s inozemstvom koju je tom prilikom i predstavljao. Kako navodi Ljiljana Kolečnik (2006), „zahvaljujući radu stručnog odbora Savezne komisije za veze s inozemstvom hrvatska umjetnost pedesetih godina bila je vrlo kvalitetno predstavljena na međunarodnim izložbama“.²²⁵ Naime, glavni zadatak spomenute komisije bio je promoviranje jugoslavenske umjetnosti u međunarodnim krugovima, osiguravanje putovanja za kritičare i umjetnike, organizacija izložbi i veća dostupnost literature.²²⁶ Radom Komisije ostvareno je i nekoliko velikih izložbi jugoslavenske umjetnosti koje su putovale inozemstvom. Bihalji-Merin na Općoj je skupštini istaknuo da svaki kontakt između ljudi iz različitih zemalja pomaže boljem međusobnom upoznavanju, što podjednako vrijedi i za umjetnike i likovne kritičare. On zaključuje da umjetnici i kritičari, interpretirajući djela, svjesno sudjeluju u transformaciji svijeta, stvarajući mostove koji ljude vode u unutrašnji život. Bihalji-Merin se na kraju svog izlaganja zahvalio u ime Komisije, naglasivši da se dubrovačka Opća skupština odvija u humanom duhu te da svi susreti na kojima se ostvaruju intelektualne i umjetničke težnje (baš poput te skupštine) pomažu u očuvanju mira.²²⁷ Njegova se retorika u mnogočemu podudara s riječima koje je upotrijebio Michel Dard, a nije daleko ni od zaključaka koje su iznijeli Paul Fierens i Grgo Gamulin. Sve u svemu, moglo bi se ustvrditi da je pomirbeni i diplomatski ton s obiju strane bio u prvom planu dubrovačkog skupa. Bihalji-Merin svoje je izlaganje završio sljedećim riječima: „Vidimo da je učinak tumačenja svijeta pod njegovim različitim aspektima fizike, psihologije, morala ili umjetnosti, u smislu proturječnosti i njegovih kretanja jedina prava čovjekova domena: i takva interpretacija je cilj Nove Jugoslavije, koja upravo gradi društvo na temeljima zajedništva i samoupravljanja, socijalizma i humanizma.“²²⁸

Iz svega navedenog možemo zaključiti da se retorika jugoslavenske kulturne politike uvelike okrenula u novom smjeru. Pogotovo je u tom kontekstu zanimljiva posljednja rečenica u govoru Ota Bihalji-Merina koji u istom mahu spominje „Novu Jugoslaviju“ i njezin identitet socijalističke države, uz naglasak na pojmu humanizma. To bi se moglo protumačiti kao otvaranje prema svijetu, spremnost na jaču kulturnu razmjenu i suradnju, ali u isto vrijeme i jasno i čvrsto izjašnjavanje pozicije Jugoslavije od koje ne kani odustati: socijalizma kao glavnog temelja društva. U svakom slučaju, rad Komisije obogatio je kulturnu razmjenu s

²²⁵ Kolečnik, 2006., 339.

²²⁶ Isto, str. 340

²²⁷ ACA, Communication de Oto Bihalji-Merin, 1956., [FR ACA AICAI THE CON009 02/05]

²²⁸ Isto.

drugim zemljama, pa je tako sljedećih godina održan niz izložbi jugoslavenske umjetnosti u inozemstvu i inozemne umjetnosti u Jugoslaviji.

3.5 Rezultati Opće skupštine u Dubrovniku za AICA-u

Kako su brojni sudionici Opće skupštine Međunarodnog udruženja likovnih kritičara u Dubrovniku 1956. godine istaknuli, taj je skup rezultirao značajnim promjenama. Osim znatnog proširenja AICA-e, došlo je i do strukturnih promjena u unutrašnjoj organizaciji Udruženja, pa se upravo te godine oformila prva njezina komisija, *Commission de Travail* (Radna komisija). Sljedeće, 1957. godine, na godišnjem je Kongresu, održanom u Napulju i Palermu, osnovano daljnjih pet komisija: Prijamna komisija (*Commission des Admissions*), Komisija za arhive (*Commission des Archives*), Komisija za propise (*Commission du Règlement*) član koje je bio i Grgo Gamulin, a čija je zadaća bila izmjena Statuta AICA-e, Terminološka komisija (*Commission de la Terminologie*), Komisija za postupanje i kongrese (*Commission des Methodes et des Congrès*).²²⁹ Takav administrativni pomak nedvojbeno je utjecao i na kvalitetu organizacije, ponajprije na području širenja AICA-e. Na Općoj skupštini 1957. godine Simone Gille-Delafon ponovno je zahvalila još tada aktualnom predsjedniku jugoslavenske sekcije Grgi Gamulinu na uspješnom skupu u Dubrovniku i istakla da je AICA prerasla u važno udruženje s utjecajem u većini zemalja svijeta.²³⁰ Dakle, AICA postaje sve snažnija institucija, a time u većoj mjeri uspijeva širiti svoj utjecaj i ideje. Na istoj Općoj skupštini u Napulju birao se novi predsjednik Međunarodnog udruženja likovnih kritičara. Od deset kandidata, dva su dobila najviše glasova, od kojih je jedan premoćno pobijedio. Bio je to Amerikanac James Johnson Sweeney koji je s čak 52 glasa pobijedio Francuza Raymonda Cogniata (18 glasova), a ta se okolnost može promatrati i u kontekstu sve očitijeg premještanja globalnoga umjetničkog središta iz Pariza u New York. Osim što je Sweeney, budući direktor *Guggenheim muzeja* u New Yorku, izabran za novog predsjednika, rast američkog utjecaja pokazao se na još jednoj instanci; spomenuto je naime da je 1956. AICA značajno proširena. Prema navodima vodstva Udruženja, takav porast zasluga je suradnje s Nagradom Peggy Guggenheim, odnosno, onoga tko je svojim financijama omogućio stvaranje tog prestižnog umjetničkog događaja, Zaklade Solomon R. Guggenheim sa sjedištem u New Yorku.²³¹ Sjedinjene Države već su tada imale sustav provođenja kulturne politike kroz privatne donacije, a upravo je nagrada Guggenheim bila jedan

²²⁹ ACA, Travaux des Commissions de l'AICA Internationale, Travaux des autres commissions (4), [FR ACA AICAI THE COM004]

²³⁰ ACA, Compte- rendu de l'Assemblée Générale, 1957., [FR ACA AICAI THE CON010 07/02], str. 12

²³¹ ACA, Compte- rendu de l'Assemblée Générale, 1956, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12], str. 6

od njezinih istaknutih primjera. Simone Gille-Delafon čak je naglasila da je Udruženje od pokretanja projekta nagrade Guggenheim „zadobilo novi život“.²³² I te okolnosti nedvojbeno upućuju na ono što se upravo zbivalo na višoj razini: postupno pozicioniranje Amerike kao nove umjetničke prijestolnice.

Austrija, Belgija, Brazil, Kanada, Kolumbija, Danska, Egipat, Francuska, Grčka, Indija, Italija, Japan, Nizozemska, Poljska, Švicarska, Ujedinjeno Kraljevstvo, Sjedinjene Američke Države i Jugoslavija bile su kandidati prvog izdanja nagrade Guggenheim 1956. godine. Primjetljiva je pritom prisutnost tri glavne predstavnice budućeg pokreta nesvrstanih, Jugoslavije, Indije i Egipta, dok se istodobno od zemalja Istočnog bloka na popisu našla samo Poljska²³³. Članovi komisije iz Jugoslavije bili su Momčilo Stevanović za *ICOM*, Gabrijel Stupica za *AIAP* i Zoran Kržišnik za *AICA*-u. U međunarodnom odboru za nagradu kao predstavnik *AIAP*-a našao se Marko Čelebonović, a zanimljivo je da je već iduće, 1957. godine, u Dubrovniku održan i međunarodni kongres *AIAP*-a. Umjetnici koji su predstavljali Jugoslaviju i natjecali se za nagradu Guggenheim bili su 1956. godine Stane Kregar s djelom *Crveni interieur*, Peđa Milosavljević s djelom *Dubrovački festival*, Gabrijel Stupica s djelom *Djevojčica s igračkama* i Petar Lubarda s djelom *Borba konja*, koje je i odnijelo nagradu, te Krsto Hegedušić s djelom *Mrtve vode* koje je po prvi puta te godine prikazano u Dubrovniku.²³⁴

Tih se godina, kad Lubarda osvaja nagradu za djelo koje je već nagrađeno na bijenalu u Sao Paulu 1953. godine²³⁵, a o čemu je svojevremeno pisao Dimitrije Mića Bašičević²³⁶, rađa se novi umjetnički pravac, enformel. O njegovoj radikalnoj struji u Hrvatskoj su s pozitivnim prizvukom i zanimanjem pisali samo Matko Meštrović²³⁷ i Radoslav Putar²³⁸, a njih su dvojica u pedesetima bili i jedini koji su iznijedri ključne i vrijedne tekstove o toj umjetničkoj struji. Kraj pedesetih donosi i promjene na sceni likovne kritike. To se posebno očituje u postupnoj smjeni generacije, te u sve istaknutijoj poziciji koju počinje zauzimati Matko Meštrović. Od личности koje su dotada bile u prvom planu na polju likovne kritike, Grgo Gamulin sve se više počinje posvećivati akademskoj djelatnosti; inače, njega je na mjestu predsjednika

²³² Isto.

²³³ ACA, [FR ACA AICAI THE ADM012 01/03]

²³⁴ Isto.

²³⁵ ACA, [FR ACA AICAI THE ADM012 01/03]

²³⁶ Bašičević, Crnković (ur.), Maroević (ur.), 1995., 137.

²³⁷ Isto., 280.

²³⁸ Isto., 275.

jugoslavenske AICA-e 1957. godine zamijenio France Stele²³⁹, povjesničar umjetnosti i likovni kritičar iz Ljubljane.²⁴⁰

3.6 Kraj pedesetih u kontekstu jugoslavenske sekcije AICA-e

Na samom kraju 1950-ih u jugoslavensku sekciju AICA-e pristupaju tri nova hrvatska člana, Boris Vižintin, tada s riječkom adresom, te Vera Horvat- Pintarić i Matko Meštrović iz Zagreba. Vižintin je bio ključan u svojoj ulozi u osnivanju Riječkog salona i pozicioniranja Rijeke kao središta relevantne umjetničke manifestacije preko kojega je, između ostaloga, kroz razgovor s Albertom Paulusom koji je posjetio Salon organiziran 1956., uspio ostvariti izložbu pod nazivom „Suvremeno hrvatsko slikarstvo i kiparstvo“ u galeriji *Orangerie* u Erlangenu.²⁴¹ Kako navodi Kolečnik (2004), Vera Hovat-Pintarić nije često pisala kritičke tekstove. Napisala je međutim nekoliko relevantnih osvrtâ na međunarodna umjetnička događanja (*Dvadesetšesti Biennale u Veneciji* [1952.], *Salon d'Automne (Pismo s velike pariške izložbe)* [1954.], *Izložba Mondriana. S venecijanskog Biennala* [1956.], *Suvremeno francusko slikarstvo* [1958.], *Suvremena umjetnost na XXIX biennalu u Veneciji* [1958.]). Time se zatvara krug petero kritičara koje Kolečnik (2004) naziva „važnim predstavnicima likovne kritike pedesetih godina“²⁴²: svi spomenuti kritičari, kako navodi, bili su dovoljno kompetentni da ostvare „autentičan, selektivan i kvalitetan uvid u suvremena likovna događanja te specifičan pogled na smjer razvoja suvremene umjetnosti“²⁴³. Osim o tim autorima, tu se govori i o Radoslavu Putaru i Mići Bašičeviću koji su u tom trenutku već neko vrijeme bili aktivni članovi jugoslavenske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara.

Od internih poslova jugoslavenske AICA-e 1959. i 1960. godine mogla bi se izdvojiti dva zahtjeva, odnosno, prijedloga za daljnje djelovanje koje su članovi jugoslavenskog vodstva Udruženja prenijeli međunarodnom: naime, jugoslavenska je sekcija predložila da se na jugoslavenskim radio-postajama uvede program sustavnog promicanja umjetnosti (i mole da im se to odobri), a s druge strane tražila je (i dobila) sredstva za gostovanje većeg broja inozemnih kritičara u Jugoslaviji, kako bi držali predavanja i razmjenjivali iskustva.²⁴⁴ Putar je

²³⁹ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

²⁴⁰ Hrvatska enciklopedija, Stele, France, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=57989> (pregledano 22.11.2020.)

²⁴¹ Kolečnik, (ur.), Maković, 2004., 67.

²⁴² Isto., str. 66

²⁴³ Isto.

²⁴⁴ ACA, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/ 32]

svojevremeno radio u „kulturnom programu Radio-Zagreba“²⁴⁵, pa se može pretpostaviti da je to bila jedna od radio-postaja na kojoj su kanili producirati sadržaje o umjetnosti.²⁴⁶

Godine 1959. po prvi se puta održao Izvanredni kongres Međunarodnog udruženja likovnih kritičara u Brazilu, a glavni tajnik jugoslavenske sekcije Aleksa Čelebonović je uz petero članova organizacijskog odbora (André Bloc, Simone Gille- Delafon, Albero Sartoris, Pierre Francastel i počasni predsjednik *AICA*-e, talijanski kritičar Lionello Venturi) i dvojicu brazilskih delegata, Murilla Mendeza u Rimu i Cicera Diaza u Parizu²⁴⁷, imenovan u organizacijski odbor Kongresa u Braziliji. (Čelebonović je te godine sudjelovao i na Općoj skupštini održanoj u New Yorku²⁴⁸.) Taj kongres bio je ujedno i prvi na kojem je većina izlaganja bila posvećena urbanizmu i arhitekturi, ponajprije problemima urbanizma, arhitekture i industrijske umjetnosti u Brazilu.²⁴⁹ Mario Barata je tako u svom uvodnom govoru u Palači pravde u Braziliji 17. rujna 1959. naveo sljedeće: „[...] kompleksnost fenomena jednog grada, u kontekstu izražavanja umjetnosti, objašnjava zašto su na kongres pozvani arhitekti, estetičari, povjesničari umjetnosti, inženjeri i urbanisti [...]. Grad je sinteza umjetnosti, a u 20. stoljeću grad sa svojim životom ima tendenciju biti umjetnost sama po sebi“.²⁵⁰ Barata je zapazio i da se tih godina likovni kritičari sve više bave arhitekturom i urbanizmom²⁵¹.

U isto to vrijeme Matko Meštrović piše tekst o povezanosti arhitekture i umjetnosti. Iako nije sudjelovao na Kongresu u Braziliji, bio je pristupni član *AICA*-e, a taj njegov tekst nagovještava jednu od ključnih pojava u hrvatskoj umjetnosti 1960-ih: Nove Tendencije. Ističući kako „ne bi gledao na stvar kao na posebna područja arhitekture i umjetnosti“, Meštrović navodi da one zajedno tvore cjelovitost kreativnog poduhvata i da je „umjetnost (...) usklađenje, uspostavljena ravnoteža tehničke moći i vizije duha“.²⁵² Svoj stav Meštrović zaključuje potrebom suradnje umjetnika i arhitekata, navodeći da „potreba stvarne integracije likovnih umjetnosti i arhitekture zahtijeva danas ne poslovni aranžman i podjelu posla arhitekta i umjetnika, nego stvarnu suradnju“²⁵³, zaključujući da „one moraju biti jedno.“²⁵⁴

²⁴⁵ Kolečnik. 2006., 118.

²⁴⁶ Bilo bi zanimljivo vidjeti koje su to radio-emisije ili sadržaji na području Hrvatske realizirali članovi jugoslavenske *ACIA*-e i jesu li neke od njih sačuvane.

²⁴⁷ *ACA*, Programme, 1959, [FR *ACA AICAI THE CON013 01/02*], str. 4).

²⁴⁸ Isto.

²⁴⁹ *ACA*, Compte- rendu du 1er Congres extraordinaire, Brasilia, 17 septembre 1959, [FR *ACA AICAI THE CON013 04/08*], str. 3

²⁵⁰ Isto.

²⁵¹ Isto.

²⁵² Isto., 38.

²⁵³ Isto.

²⁵⁴ Isto., 39.

Godine 1960. Kongres i Opća skupština održani su u Varšavi. Jedna od sesija bila je posvećena temi „Moderna umjetnost kao međunarodni čimbenik“, o čemu je izlaganje održao i tadašnji predsjednik jugoslavenske sekcije, slovenski likovni kritičar France Stele.²⁵⁵ Stele je zaključio da se moderna umjetnost izdiže iznad nacionalnih umjetnosti i da je fenomen internacionalnosti moderne umjetnosti nešto što se po prvi put događa u povijesti.²⁵⁶ Naveo je kako je od mnogobrojnih umjetničkih formi i sistema, samo jedan, onaj *zapadnjački*, postao potpuno univerzalan. Razlog tome Stele nalazi u činjenici da su u modernoj umjetnosti razne države, nacionalnosti i kulture našle načina kako se približiti modernoj umjetnosti bez odricanja vlastitih specifičnosti.²⁵⁷ Zaključio je da je svijet konačno stvorio umjetnost koja je primjenjiva na sve nacionalne tradicije, bez obzira na stupanj razvoja kulture i njihovu nacionalnost, te da upravljačka uloga u njihovom dobu stoji na arhitekturi koja također određuje karakter modernog slikarstva i kiparstva specifičnosti.²⁵⁸

Zaključak

U ovom radu cilj je bio rekonstruirati okolnosti, kronologiju i kontekst osnivanja jugoslavenske sekcije, s posebnim osvrtom na proces pridruživanja i organizaciju Opće skupštine u Dubrovniku 1956. godine.

Pedesete su godine bile vrijeme velikih i stalnih političkih izazova i promjena. Nakon devastirajućeg rata svijet se postupno oporavljao i pronalazio nove načine funkcioniranja. U kompleksnim političkim zbivanjima i promjenama presudnu je ulogu igrala diplomacija, a važan je udio u tom kontekstu imala i kulturna diplomacija, pa tako i međunarodna udruženja poput *AICA*-e koje je od početka stajalo pod okriljem *UNESCO*-a. Iznimno je zanimljivo pratiti razvoj, formiranje i konsolidiranje takve nove organizacije u politički turbulentnom periodu, organizacije u sklopu koje se može promatrati kako umjetnici i kritičari iz godine u godinu razvijaju i modificiraju svoja gledišta na svijet i umjetnost. *AICA* je u 1950-im godinama od male, *zapadnjačke* organizacije postupno prerastala u znatno veću, relevantniju, sve bolje strukturiranu instituciju. Iako su na njezinu čelu kontinuirano bili kritičari iz zemalja Zapada, koji su svojom diplomatskom praksom i politikom nastojali instrumentalizirati inačicu

²⁵⁵ ACA, Compte- rendu. Enquête internationale de l'AICA „L'Art- Les Nations- L'Univers“, 1960., [FR ACA AICAI BIB IMP014], str. 27

²⁵⁶ Isto.

²⁵⁷ Isto., str. 28.

²⁵⁸ Isto, str. 29.

modernizma svojstvenu liberalno-demokratskim društvima, *AICA* je svakako imala važnu ulogu i u integraciji i susretu zemalja svih dijelova svijeta, iako jedno nije isključivalo drugo. Kako istraživanje pokazuje, postupak pristupanja Jugoslavije *AICA*-i bio je polagan i odmjeran, no ona se vrlo brzo etablirala kao aktivna članica organizacije i - kao jedna od prvih zemalja - organizirala godišnji kongres Udruženja. Teško je posve objektivno procijeniti koliki je bio utjecaj jugoslavenske *AICA*-e na odnose u međunarodnom okviru, no može se zaključiti da je kroz promoviranje umjetnosti u Jugoslaviji, mnoge važne skupove i susrete, razmjene s inozemstvom i inozemnim kritičarima te gostovanja u brojnim državama, zasigurno pridonijela obogaćivanju kulturnog života u zemlji, otvaranju prema svijetu i stavljanju umjetnosti s područja Jugoslavije na svjetsku mapu.

Popis literature

1. Bašičević, Mića, Crnković, Vladimir (ur.), Maroević, Tonko (ur.), *Studije i eseji: Kritike i zapisi 1952- 1954.*, biblioteka Hrvatska likovna kritika, DPUH, Zagreb, 1995.
2. Bašičević, Mića, Crnković, Vladimir (ur.), Maroević, Tonko (ur.), *Studije i eseji: Kritike i zapisi 1955- 1963.*, biblioteka Hrvatska likovna kritika, DPUH, Zagreb, 1995.
3. Bavoļjak, Jasmina (ur.), *Refleksije vremena 1945.- 1955.*, Galerija Klovićevi Dvori, Zagreb, 2013.
4. Bjažić Klarin, Tamara. „CIAM networking – Međunarodni kongres moderne arhitekture i hrvatski arhitekti 1950-ih godina“ u : *Život umjetnosti 99*, br. 2, 2016, str. 40-57
5. Bogdanović, Ana, „Aleksa Čelebonović i jugoslavenski nastupi na Venecijanskom bijenalu“, u: *Peristil 60*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2017, str. 117-128.
6. Calic, Marie-Janine, *A History of Yugoslavia*, Purdue University Press Book Previews, 2019.
7. Carney James D., „A Historical Theory of Art Criticism“, u: *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 28, No. 1, 1994, str. 13-29.
8. Davies, Penelope J. E. et. al. (ur.), *Jansonova povijest umjetnosti : zapadna tradicija*, Stanek, 2013.
9. De Haro García, Noemi (ed.), Mayayo, Patricia (ed.), Carrillo, Jesús (ed.), *Making art history in Europe after 1945*, Taylor and Francis, 2020.
10. Denegri, Jerko, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Horetzky, Zagreb, 2003.
11. Denegri, Jerko, *Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat 51 i Nove Tendencije*, Horetzky, Zagreb, 2000.
12. Fritz, Darko, „Nove tendencije“, u: *Oris* br. 54, 2008, str. 176.- 190.
13. Galjer, Jasna, „Croatian Art, Art Critique and Ideologies in the Fifth Decade“, u: *Quelles Mémoires pour l'art contemporain?*, Presses Universitaires de Rennes, 1997., str. 149-152

14. Galjer, Jasna, „Radical or not at all? Architectural criticism as a vehicle of CIAM and Team 10 networking in socialist Yugoslavia“, u: *REVISITING POST-CIAM GENERATION. Debates, proposals and intellectual framework*, CEAA/ESAP-CESAP, Porto, 2019., str. 149-166
15. Galjer, Jasna, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: Od utopije do stvarnosti*, Horetzky, 2004.
16. Galjer, Jasna, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868.- 1951.*, Meandar, Zagreb, 2000.
17. Goldstein, Ivo, *Hrvatska povijest*, Novi Liber, Zagreb, 2003.
18. Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2002.
19. Hughes, Henry Meyric, „In the Shadow of Piotr Piotrowski: Small Histories for a Global Perspective“, u: *Critique d'Art: Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, No 52 printemps/ été, 2019, p. 17-31.
20. Jachec, Nancy, „Anti-communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948–1958“, u: *Contemporary European History* 14(02), 2005., str. 193-217.
21. Kolečnik, Ljiljana (ur.), *Hrvatska likovna kritika 50- ih godina: Izabrani tekstovi*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1999.
22. Kolečnik, Ljiljana (ur.), *Socijalizam i modernost, Umjetnost, kultura, politika 1950.- 1974.*, Muzej za suvremenu umjetnost, Institut za povijest umjetnosti, 2012.
23. Kolečnik, Ljiljana, „EXAT 51 Chronologie der kulturellen und historischen Ereignisse“, u: *EXAT 51: Synthese der Künste im Jugoslawien der Nachkriegszeit / EXAT 51. Synthesis of the Arts in Post-War Yugoslavia*, Verlag Kettler, 2017. str. 1-10
24. Kolečnik, Ljiljana, *Između istoka i zapada, Hrvatska umjetnost i kritika 50-ih godina*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.
25. Kramer-Mallordy, Antje, „The Archives of the International Association of Art Critics, a forward- looking history of globalization?“, u: *Critique d'Art: Actualité internationale de la littérature printemps/ été*, No 45, 2015, p. 1.- 8.
26. Lah, Nataša, „Medijacijska funkcija umjetničke kritike“, u: *Ars adriatica*, 2, 2012, str. 269-280.

27. Maković, Zvonko (ur.), Janković Numen, Iva Radmila (ur.), *Pedesete: slikarstvo, skulptura / The Fifties: Painting, Sculpture, u: Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art, katalog izložbe*, Hrvatsko društvo, likovnih umjetnika, Zagreb, 2004.
28. Mancini, Maria Giovanna, Sauro, Luigi, „Konceptualni model za likovnu kritiku“, u: *Život umjetnosti : časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 105 No. 2, 2019, str. 138 – 157
29. Meštrović, Matko, *Od pojedinačnog općem*, Mladost, Zagreb, 1967.
30. Minček, Maja, „Likovna kritika u našoj dnevnoj štampi“, u: *Kultura*, br. 12/1971., str. 32-53.
31. Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta: Art in the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion books, 2009.
32. Putar, Radoslav, *Likovne kritike, studije i zapisi 1950.- 1960.*, priredila Ljiljana Kolečnik, Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1998.
33. Šimat-Banov, Ivo, „O likovnoj kritici u Hrvatskoj od 1950. do 1960. “, u: *Život umjetnosti* 28/1979, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, str. 21-27.
34. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005.
35. *Umjetnost i ideologija: Pedesete u podijeljenoj Europi*, najava skupa i poziv na sudjelovanje, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1999.
36. Venturi, Lionello, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963.
37. Videkanić, Bojana, *Nonaligned Modernism: Socialist Postcolonial Aesthetics in Yugoslavia, 1945-1985*, McGill-Queen's Press, 2020
38. Župan, Ivica, *EXAT 51 i drug[ovi]: Hrvatska umjetnost i kultura u promijenjenim političkim prilikama ranih pedesetih godina 20. stoljeća*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2005.

Internetski izvori

1. *Britannica*, Branches of History, History of Arts, Bernard Berenson, <https://www.britannica.com/topic/historiography/Branches-of-history#ref1050778> (pregledano 19.10.2020.)
2. *Hrvatska enciklopedija*, Kritika, Likovna kritika, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34046> (pregledano 18.10.2020.)
3. *Hrvatska Enciklopedija*, Balkanski savezi, Balkanski savez 1953.- 54., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=5543> (pregledano 11.11.2020.)
4. *Proleksis Enciklopedija*, Beogradska deklaracija, <https://proleksis.lzmk.hr/11859/> (pregledano 20.11.2020.)
5. *Britannica*, Art Criticism, <https://www.britannica.com/art/art-criticism> (pregledano 19.10.2020.)
6. *Larousse*, Lionello Venturi, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Venturi/148560> (pregledano 19.10.2020.)
7. *Britannica*, UNESCO, <https://www.britannica.com/topic/UNESCO> (pregledano 23.10.2020.)
8. *Aica International*, About, <https://aicainternational.news/about#/aica/> (pregledano 23.10.2020.)
9. *Britannica*, Orientalism, work by Said, <https://www.britannica.com/topic/Orientalism-by-Said> (pregledano 25.10.2020.)
10. *Krležijana*, Petar Šegedin, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2177> (pregledano 10.11.2020.)
11. *Biennial of Graphic Arts*, The 29th Biennial of Graphic Arts, <https://29gbljubljana.wordpress.com/history/interview-with-zoran-krzisnik/> (pregledano 12.11.2020.)
12. *Hrvatska enciklopedija*, FIAF, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19419> (pregledano 19.11.2020.)
13. *Britannica*, Hungarian Revolution 1956, <https://www.britannica.com/event/Hungarian-Revolution-1956> (pregledano 20.11.2020.)

14. *Umjetnička galerija Dubrovnik*, Arhiva, <https://www.ugdubrovnik.hr/?file=arhiva/1948-2000> (pregledano 20.11.2020.)

15. *Hrvatska enciklopedija*, Stele, France, datum pristupanja 22.11.2020, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=57989> (pregledano 22.11.2020.)

16. *HS AICA*, naslovnica, datum pristupanja 24.11.2020., <https://hsaica.hr/> (pregledano 24.11.2020.)

17. *Hrvatska enciklopedija*, Nove tendencije, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=44260> (pregledano 24.11.2020.)

Arhivski izvori

1. Communication de Grgo Gamulin, 1956., [FR ACA AICAI THE CON009 02/03]
2. Communication de Ivan Šuljak, 1956., [FR ACA AICAI THE CON009 02/04]
3. Communication de Oto Bihalji-Merin, 1956., [FR ACA AICAI THE CON009 02/05]
4. Communication de Paul Fierens, 1954, 7 feuil, [FR ACA AICAI THE CON007 07/04]
5. Communication tapuscrite de Aleksa Čelebonović sur la vie artistique en Yougoslavie, 3 feuil, [FR ACA AICAI THE CON007 09/10]
6. Compte- rendu de l'Assemblée Générale, 1957., [FR ACA AICAI THE CON010 07/02]
7. Compte- rendu de l'Assamblée Générale, 1956, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12]
8. Compte- rendu du 1er Congrès extraordinaire, Brasilia, 17 septembre 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 04/08]
9. Compte- rendu. Enquête internationale de l'AICA „L'Art- Les Nations- L'Univers“, 1960., FR [ACA AICAI BIB IMP014]
10. Compte-rendu de l'Assamblée Générale, 1954, [FR ACA AICAI THE CON007 05/12]
11. IIe Congrès et 1ère Assemblée Générale AICA Paris: 27 juin- 23 juillet, [FR ACA AICAI THE CON002]
12. Leendert Pieter Johan Braat, Echanges culturels et artistiques, Communication tapuscrite, 2 pages, Paris, 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/04]

13. Les Archives de la Critique d'Art, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]
14. Mojmir Vaněk, Rapport sur les relations internationales et les moyens d'information dans le domaine des Beaux-Arts (des Arts Plastiques et de l'Architecture), communication manuscrite, 11 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/08]
15. Paul Fierens, sans titre, communication tapuscrite, 5 pages, 2e Congrès de l'AICA, Paris, 1949, [FR ACA AICAI THE CON002 11/02]
16. Paul Fierens, sans titre, discours d'ouverture tapuscrit, 6 pages, 4e Assemblée générale de l'AICA, Zurich, Bâle, Berne, Lausanne, 1952, [FR ACA AICAI THE CON005 01/03]
17. Procès- Verbal de la Première réunion tenue à la Maison de l'UNESCO, compte-rendu tapuscrit, 10 pages, 1er Congrès international des critiques d'art, Paris, lundi 21 juin 1948, [FR ACA AICAI THE CON001 05/09]
18. Programme, 1959, [FR ACA AICAI THE CON013 01/02]
19. Statuts, Yougoslavie, 1949- 2003, [FR ACA AICAI THE ADM008 30/32]
20. Travaux des Commissions de l'AICA Internationale, Travaux des autres commissions (4), [FR ACA AICAI THE COM004]

Summary

The aim of this thesis is to present the context of the 1950s and the global situation in which the International Association of Art Critics, as well as its Yugoslav branch with an emphasis on Croatian members, was formed, and the ways in which the relations, decisions and policies of the Association were reflected in world politics and the cultural situation and vice versa. Furthermore, the aim is to present the prominent role performed by the Yugoslav section in the International Association of Art Critics in the 1950s, as well as the way in which it refreshed the local art scene. Using archival data, translated from French and mainly based on correspondence between AICA members, reports from annual meetings, lists of members by year and several documents related to key presentations by Yugoslav members, collected during a study visit to the Archives of Art Criticism in Rennes, the paper seeks to reconstruct the meaning and role of world and Croatian (then Yugoslav) art criticism in the period marked by the recent end of the Second World War and the early phase of the Cold War.

Keywords: *AICA, Yugoslavia, cultural policy, art criticism, International Association of Art Critics, 1950s*