

Ljiljana
Kolešnik

Život u sjeni Bombe

Cold War Modern: Design 1945–1970

Victoria and Albert Museum, London

25.9.2008.-11.1.2009.

AUTORI IZLOŽBE: David Crowley i Jane Pavitt

Jesenski Zagrebački velesajam 1957. godine bio je najveća međunarodna izložba privrednih i tehničkih dostignuća održana u bivšoj Jugoslaviji nakon rata, a među 1700 izlagača iz 27 zemalja,¹ našli su se i predstavnici dviju svjetskih velesila. Prolazeći upravo tad kroz još jednu, kriznu fazu međusobnih odnosa, obje države nastupile su izuzetno organizirano, pokušavajući impresionirati domaće općinstvo brojem, tehnološkom inovativnošću i modernošću svojih izložaka. Sovjeti su tako pokazali “ogromne strojeve i alatljike zavoda Sverdlov iz Lenjingrada, specijalna vozila za bušenje ... izvanredne televizore i radioaparate te ... nove modele putničkih komfornih kola Volga, kamiona i samohodnih kombajna”,² a Amerikanci potrošačko obilje i luksuzan život prosječne američke obitelji. Uz rekonstrukciju supermarketa i demonstraciju rada suvremenih kućanskih aparata (hladnjaka, strojeva za pranje rublja, klimatizacijskih uređaja, glačala, televizijskih i radioaparata), kao simbola toga obilja, u američkom paviljonu mogao se vidjeti i “tipičan” peterosobni stan namješten najboljim primjercima suvremenog dizajna, što je tih

godina izazivao nevjericu ne samo građana bivše Jugoslavije nego i niza ostalih ratom razorenih europskih zemalja.³ Napuštajući velesajamsku priredbu s poklon-paketom američkih kauguma, cigareta i konzervi kompota, kojim su ga obdarili u američkom paviljonu, još uvijek uzbuđen panoramskim pogledom na vlastiti grad nakon besplatnog leta helikopterom Aeroflota,⁴ jugoslavenski/hrvatski samoupravljač nije ni bio svjestan kako je upravo svjedočio jednom od najvažnijih hladnoratovskih sučeljavanja dviju velesila, koje su na “neutralnom” terenu bivše države odmjeravale snagu svoje ideološke promidžbe, pripremajući se za predstojeći veliki okršaj na Svjetskoj izložbi u Bruxellesu. Nastup na Jesenskom zagrebačkom velesajmu 1957. godine bio je najveća poslijeratna demonstracija privrednih i tehnoloških dostignuća SAD-a na europskom tlu, a kako je bila riječ o socijalističkoj publici, poslužio je i kao priprema za Američku nacionalnu izložbu, održanu sredinom 1959. u moskovskom parku Sokolniki, koja je ostala zapamćena po žustroj “Kuhinjskoj debati” između Hruščova i Nixona o proizvodnim kapacitetima te političkim i ekonomskim sustavima dviju zemalja, označivši prekretnicu u međusobnom ekonomskom nadmetanju dviju velesila, u koji je uvela kategoriju modernosti kao temeljni dokaz napredne industrijske proizvodnje stavljajući u središte interesa estetsko i funkcionalno oblikovanje predmeta

¹ Podaci preuzeti iz članka TVRTKA JAKOVINE, Narodni kapitalizam protiv narodnih demokracija. Američki super-market na Zagrebačkom velesajmu 1957. godine, u: *Zbornik Mire Kolar Dimitrijević*, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest, FF press, 2003, 469-479.

² Iz osvrta KREŠIMIRA DŽEBE objavljenog u *Vjesniku* od 5. rujna 1957, citirano prema T. JAKOVINA (bilj. 1).

³ Vidi u: JAKOVINA (bilj. 1), 496-497.

⁴ Ibid.

opus

INTERNATIONAL

4



← Roman Cieslewicz, naslovnica časopisa Opus International, 1968.

za svakodnevnu upotrebu. Uz stambenu arhitekturu i arhitekturu javnih ustanova upravo je takva građa – prikupljena s obje strane željezne zavjese – bila osnova vrlo zanimljive i važne izložbe *Cold War Modern: Design 1945–1970* održane krajem prošle i početkom ove godine u Victoria and Albert Museumu u Londonu.

Riječ je o ambicioznom projektu pripremanom punih pet godina, kojem su prethodila dva međunarodna kolokvija, pregledavanje brojnih privatnih i muzejskih zbirki širom Europe i SAD-a, te pažljiva selekcija tristotinjak predmeta na koje je oslonjena pripovijest o modernizmu 50-ih i 60-ih

godina s obje strane “željezne zavjese”. Iako je riječ o razdoblju u kojem je kulturna produkcija političkih blokova osim zadaće nacionalne samoprezentacije imala i izrazitu ideološko-propagandnu funkciju, autori izložbe Jane Pavitt i David Crowley pokušali su dovesti u pitanje uobičajenu ideološki bipolarnu sliku svijeta hladnoratovskog razdoblja te – uz nesumnjive razlike – pokazati i brojne sličnosti između dvaju političkih i ekonomskih sustava, koji su se gotovo identičnim metodama desetljećima borili za globalizaciju vlastite slike svijeta. Iako u tome nisu u potpunosti uspjeli, mudro odabrane središnje teme

izložbe – kolektivni strahovi koji se (na sreću) nisu obistinili i snovi o “budućnosti koja se nije dogodila”⁵ – rezultirale su zanimljivim pregledom realizacija osnovnih arhitektonskih zadataka i dizajnerskih tema poslijeratnog razdoblja te relativno uvjerljivim prikazom kulturološke i ekonomske razmjene Istoka i Zapada.

Spomenuta “Kuhinjska debata” pritom je poslužila kao *leitmotif* čitave izložbe u koju je simbolički uključena već prvim izložkom – kromiranim modelom Sputnika. Sovjetskoj supremaciji u svemirskim istraživanjima, potvrđenoj njegovim uspješnim lansiranjem u jesen 1957, Nixon je, naime, dvije godine kasnije suprotstavio uspjehe u industrijskoj proizvodnji modernih kućanskih aparata, stavljajući udoban život i visok osobni standard “američkog radnika” ispred utrke u osvajanju nebeskih prostranstava. Ta otvorena aluzija na tehnološka ograničenja sovjetske privrede bila je barem djelomično odgovorna za odmak od “tegnobnog socijalizma” ranog poraća i zaokret istočnoeuropskih ekonomija prema proizvodnji roba za široku potrošnju, čiji su rezultati prikazani na ovoj izložbi. Postavljena iznad Dymaxionske mape Buckminstera Fullera – prikaza karte svijeta na površini poliedra, koja predstavlja naš planet kao fleksibilnu mrežu neovisnu o tradicionalnim odrednicama Mercatorove projekcije – ta je mala svemirska letjelica, glamurozna ikona napretka ili simbol vizionarskog impetusa modernizma, poslužila ne samo kao spektakularni, višeznačni i uvjerljiv uvod u pripovijest o dizajnu u razdoblju hladnog rata nego i kao izravna uputnica na važnu ulogu znanosti u razvoju tehnoloških i proizvodnih mogućnosti poslijeratnih društava što je kao crvena nit provučena kroz svih osam tematskih cjelina izložbe.⁶ Inzistirajući na neraskidivoj vezi između političke zbilje i načina oblikovanja životnog okruženja 50-ih i 60-ih godina, njezini autori posebnu su pozornost posvetili simboličkom

značenju i političkom pretekstu odabrane građe, uglavnom organizirane po principu supostavljanja tematski bliskih i istovremenih realizacija s obiju strana “željezne zavjese”. Iako se takva metoda prezentacije u najvećem broju slučajeva pokazala izuzetno učinkovitom, uspijevajući razotkriti neke posve neočekivane aspekte i područja međublokovske kompeticije, te olakšati razumijevanje konceptualnih i ideoloških izvorišta oblikovnih rješenja koja najčešće promatramo samo na razini inovativne primjene moderne tehnologije, u ponekim situacijama ona je imala i posve suprotan rezultat djelujući kao svojevrsno nasilje nad izloženom građom. Riječ je o primjerima uspostavljanja izravnih relacija između projekata koji, iako rješavaju isti arhitektonski ili dizajnerski zadatak, nemaju isto metapolitičko značenje ni identične socio-kulturalne posljedice. Tako su u dijelu izložbe koji je trebao pokazati razlike i sličnosti između ideala modernog stanovanja sučeljene “radničke palače” duž istočnoberlinske Stalinallee (1949-1955) s Le Corbusierovim, Gropiusovim i Niemeyerovim rješenjima ponuđenim na Međunarodnoj izložbi arhitekture održanoj u zapadnom Berlinu 1957. godine. Dok su realizacije doajena europske arhitekture, uz njihovo neosporno političko i simboličko značenje, poslužile kao poticaj brojnim sličnim projektima širom Europe (uključujući i bivšu Jugoslaviju) te doista utjecale na kolektivnu projekciju modernosti, “radničke palače” bile su svojevrsno političkopropagandno “Potemkinovo selo”, projekt nastao kao rođendanski poklon radnog naroda DDR-a “drugu Staljinu”, koji je, unatoč nekoliko neuspjelih i neizvedenih pokušaja njihova oponašanja, i u okvirima Istočnog bloka predstavljao oblikovni presek. Pitanje je, međutim, je li zapadnoeuropska publika u ovom i još nekoliko sličnih primjera uopće prepoznala tendencioznost

⁵ COLIN WILSON, *Cold War Modern*, u: *Socialist*, 11/17, London, November 2008, 123.

⁶ Naslovi tematskih cjelina ove izložbe su Tjeskoba i nada poraća, Instrumentalizacija umjetnosti, Natjecanje u modernosti, Kriza i strah, Svemirska Odiseja, Revolucija, Posljednje Utopije i Krhki planet.

ponuđenih interpretacija, budući da još uvijek teško odvaja predodžbu komunističkog bloka od pojma socrealizma, pa je – sudimo li prema osvrtima na ovu izložbu u britanskom tisku – većinu izložaka s one strane “željezne zavjese” doživjela kao svojevrsan kuriozitet. Dobar dio tih predmeta relativno je nepoznat i publici zemalja u kojima je nastao, budući da je mahom riječ o prototipovima izlaganim na međunarodnim sajmovima, koji nikada nisu doživjeli serijsku proizvodnju ni ušli u domove radničke klase. No razlog odabira servisa za kavu Lubomira Tomaszewskog, namještaja Eugena Jindre, dekorativnih tkanina Władysława Garlickog ili keramike Hedwig Bollhagen i nije njihov eventualni utjecaj na formiranje kolektivne predodžbe moderniteta u Istočnom bloku, već prije činjenica da jednako kao i radioaparati Dietera Ramsa, kuhinjski satovi Maxa Billa, fotelje Eera Saarinen i Charlesa Eamesa ili Olivetti-jevi pisaci strojevi, zadovoljavaju kriterije i potvrđuju univerzalnost zapadnjačke projekcije modernosti, koja čini okosnicu čitave izložbe. U tom smislu primjeri arhitekture i dizajna s područja bivše Jugoslavije posebna su priča. Legenda na zasebnoj vitrini u koju su pohranjeni, jednako kao i tekst Davida Crowleyja u katalogu izložbe, opisuje bivšu državu kao izuzetak među socijalističkim zemljama te naglašavaju “snagu i slavu njezine kulture modernog dizajna”,⁷ koja je, unatoč tako visokim ocjenama, prezentirana vrlo skromno, s nekoliko radova iz 50-ih godina (dva *Nacrta postava izložbe 'Autoput'* Picelja, Radića, Richtera i Srneca, *Kompozicija X-51* Ivana Picelja, *Kompozicija Vladimira Kristla*, stolica i maketa Jugoslavenskog paviljona na izložbi u Bruxellesu Vjenceslava Richtera). No budući da je izbor izložaka načinio upravo Crowley, izrazito sklon netipičnim primjerima poslijeratne arhitektonske i oblikovne produkcije Istočnog bloka čije kompleksno simboličko značenje osiguravaju zanimljive i neobične

povijesnoumjetničke priče, takva prezentacija našeg doprinosa modernoj arhitekturi i dizajnu ne bi trebala posebno čuditi. Naime, kvalitetni primjeri modernog oblikovanja u bivšoj Jugoslaviji – posebice na području grafičkog dizajna, a u kontekstu hrvatske likovne scene – nisu predstavljali nikakav presedan, nego prije sastavni dio životne svakodnevice,⁸ te ne zadovoljavaju ni kriterij ekscesivnosti, niti dopuštaju poigravanje klišejima, što je jedna od bitnih oznaka ove likovne priredbe.

Njezina najslabija točka na razini koherentnosti izložbene naracije svakako je bio temat posvećen radikalnim socijalnim pokretima 60-ih godina – Kubanskoj revoluciji, zapadnoeuropskom studentskom pokretu i Praškom proljeću. Prevratnička priroda tih socijalno-političkih fenomena i njihova kritičnost prema tehnološkim rjevima modernizma, koja se u polju vizualne kulture manifestira optiranjem za materijalno “siromašne”, improvizirane i spontane načine oblikovanja, predstavljena je plakatima kubanske gerile, lecima i pamfletima francuskih studenata te konceptualnim radovima istočnoeuropskih umjetnika Jiříja Kolářa i Krzysztofa Wodiczke, koji su pozicionirani u širi historijski i intelektualni kontekst uz pomoć dokumentarnih fotografija Josefa Koudelke, isječka iz filmova Jean-Luca Godarda (*La Chinoise* iz 1967) i Mihaila Kalatozova (*Soy Cuba* iz 1964), te – kako bi se uspostavila određena ravnoteža između političkih zbivanja na Starom kontinentu i u SAD-u – slikama Roberta Rauschenberga. Iako neosporno zanimljiv, konceptijski dorečen te – s obzirom na relativno malu količinu sačuvane vizualne građe – vrlo zahtjevan dio ove izložbe, Revolucije uvode izrazitu cezuru u dotad relativno jasan tijek izložbene pripovijesti, zbog koje se preostala dva temata (Posljednja Utopija i Krhki planet), doimaju previše hermetičnim i izoliranim. Gubitak narativne kohezije dijelom je nadoknađen

⁷ DAVID CROWLEY, JANE PAVITT, Introduction, u: *Cold War Modern: Design 1945-1970*, London, v&A Publishing, 2008, 18.

⁸ Vidi u: JASNA GALJER, Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti, Zagreb, Horetzky, 2004.

duhovitom kombinacijom izložaka kakva se mogla susresti i u ostalim segmentima izložbe, posebice onome posvećenom globalnom strahu od atomske kataklizme, u kojem su se, uz historijske snimke političkih događaja (Kubanska kriza, izgradnja Berlinskog zida), mogli vidjeti i projekti luksuznih podzemnih nuklearnih skloništa, sovjetske špijunske kamere skrivene u kutijama cigareta i snimke grotesknih plesnih zabava pod gas-maskama u komunalnim skloništim londonskih predgrađa. Upravo humoru i ironijskom odmaku od uobičajenih načina prezentacije hladnoratovske situacije 50-ih i 60-ih godina pripada najveća zasluga za uvjerljivo razotkrivanje bezbrojnih iracionalnih elemenata ugrađenih u međusobne projekcije političkih blokova, zahvaljujući kojima motivi utrke u naoružavanju, osvajanju svemira i razvoju novih tehnologija postaju puno jasniji i – besmisleniji. *Grand finale* i logičan završetak izložbe predstavljaju fotografije Zemlje

snimljene iz Apolla 11 1969. godine. Njegovim letom i stupanjem čovjeka na Mjesečevu površinu završeno je vrlo napeto razdoblje u odnosima velesila, suvremena znanost dokazala je svoje neslućene domete i ponudila nam posve novu sliku našega ljudskog svijeta – prizor zelene oaze u beskrajnom svemirskom prostranstvu, krhke i dragocjene kao što je i sveukupan život na ovome malenom planetu, čije vrijednosti i danas nismo u potpunosti svjesni. Odmah potom započela je naftna kriza, a modernistička retorika neprekinutog progressa izgubila svoju vjerodostojnost. No osim što je uvjerljivo prikazala način na koji je modernizam izmijenio našu sliku svijeta, ova, po mnogo čemu izuzetna izložba postavila je i niz pitanja što naglašavaju važnost objektivnog i trijeznog suočavanja sa svim, pozitivnim i negativnim aspektima recentne povijesti. Kada, na koji način i hoće li se takvo suočavanje dogoditi i u domaćoj sredini, teško je reći. ✕