UDK 7(4-11)
DOI 10.51937/Amfiteater-2025-2/12-44

Povzetek

Izhodišče članka je, da je za pomembna mednarodna umetniška prizorišča in narative značilna markantna odsotnost umetnosti in umetnikov iz Vzhodne Evrope, kar priča o njihovi vztrajni marginalizaciji. Članek razkriva tudi sistemsko zanemarjanje te regije v kontekstu po hladni vojni ter poziva k repozicioniranju vzhodnoevropske umetnosti kot ključnega elementa za razumevanje raznolikih evropskih umetniških praks, ki tradicionalno trpijo za binarno perspektivo v smislu neoliberalnega kapitalističnega Zahoda na eni in postsocialističnega Vzhoda na drugi strani. Obravnavam tudi zgodovinski kontekst umetniških izmenjav in trdim, da se zahodno umetnost že dolgo dojema kot univerzalno, vzhodna pa je potisnjena na obrobje in si sicer prizadeva za priznanje, a se pri tem stalno sooča z izključevanjem. Po hladni vojni je zanimanje za vzhodnoevropsko umetnost zlagoma upadlo; to jo je še bolj odtujilo od pomembnih platform, kot so mednarodni bienali in razstave. Nekaj umetnikom se je sicer uspelo močno uveljaviti, vendar širši narativ o vzhodnoevropski umetnosti ostaja omejen, saj so v mnogih zahodnih umetnostnih zgodovinah bežno predstavljeni le redki ustvarjalci. V članku pozivam k ponovnemu ovrednotenju vzhodnoevropske umetnosti, zlasti zaradi političnih in kulturnih pretresov v Evropi po letu 1989, ki so zaznamovali tudi umetniške prakse in kritični diskurz 21. stoletja. Navajam tudi več doslej izdanih knjig, ki poskušajo artikulirati kompleksnost vzhodnoevropske umetnosti v vrtincu pomembnih geopolitičnih sprememb. Cilj teh del je premostiti vrzel v globalnih umetnostnih zgodovinah in kanonu, vendar ti poskusi niso bili vedno uspešni.

Ključne besede: vzhodnoevropska umetnost, zahodnoevropska umetnost, performans, uprizoritvene umetnosti, dekolonizacija, dekulturalizacija

Aleksandra Jovićević je profesorica uprizoritvenih študijev na Oddelku za zgodovino, antropologijo, religijo, umetnost in uprizarjanje (SARAS: Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo) na Univerzi Sapienza v Rimu. V akademski karieri predava na mednarodni ravni; prejela je več štipendij, med njimi Fulbrightovo štipendijo za gostovanje na Univerzi Yale. Nagrajena je bila tudi z redom zvezde italijanske solidarnosti, medaljo predsednika Italijanske republike. Njeni najnovejši publikaciji sta *Kognitivna arhitektura uprizoritvenih študijev* (Architettura cognitiva dei performance studies, Luca Sossella Editore, Rim, v pripravi, izide 2026) ter *Orson Welles in gledališče: Shakespeare in onkraj* (Orson Welles e il teatro, Shakespeare e oltre, Bulzoni, Rim, 2022). Je tudi kuratorka treh zaporednih številk akademske gledališke revije *Biblioteca teatrale* (BT 136, 137 in 138), posvečene najnovejšim raziskavam na področju uprizoritvenih in gledaliških študijev v Italiji.

aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

Hladna vojna je končana, nas pa je naredila še hladnejše: umetnost in umetniki med Vzhodno in Zahodno Evropo v letih od 1945 do 2025

Aleksandra Jovićević
Univerza Sapienza, Rim, Italija

Ideja za ta članek me je spremljala precej dolgo – natančneje povedano, obsedala me je odsotnost vzhodnoevropske umetnosti in njenih ustvarjalcev z večine festivalov na področju uprizoritvenih umetnosti in filma, pa tudi iz muzejev in galerij. Zdi se, da je v nenehni dekolonizaciji in dekulturalizaciji le malo prostora za tisti del sveta, ki je bil nekoč razdeljen na sovjetski blok in neuvrščeno Socialistično federativno republiko Jugoslavijo (SFRJ). Očitno je, da je treba regijo na novo umestiti kot središče, pomembno za razumevanje različnih evropskih umetniških praks poznega 20. in zgodnjega 21. stoletja na načine, ki presegajo generalizirano delitev na neoliberalni kapitalistični Zahod in postsocialistični Vzhod. Pri tem je treba opozoriti, da nekatere oblike rasizma, ki so obstajale že v zahodnih fevdalnih družbah (rasizacija Judov, Slovanov in Romov) ter posledično uvajale kolonializem in suženjstvo v sami Evropi, ne le zunaj nje – še vedno obstajajo. Zahodna Evropa tako kljub koncu hladne vojne ohranja osrednjo vlogo, Vzhodno Evropo pa včasih označujejo z izrazi, kot so nekdanji Vzhod, Drugi Zahoda ali, kot navaja Marina Gržinić, »nezadostna Evropa«. Po drugi strani pa Slavoj Žižek trdi, da Vzhodna Evropa za Zahod deluje kot njegov ideal jaza (Ich-Ideal) – točka, s katere Zahod sebe vidi kot simpatično, idealizirano deželo, o kateri je vredno sanjati, kot objekt želje.

Od modernizma je zahodna umetnost vedno veljala za univerzalno; vzhodna si je stalno prizadevala za sprejetje, vendar je ta odnos bil in je še vedno enosmeren. V preteklosti, zlasti med letoma 1945 in 1989, je svet za železno zaveso na Zahodu vzbujal določeno mero radovednosti; od »turbulentnih« devetdesetih let pa zanimanje za umetnost Vzhodne Evrope upada, pri čemer je ta del Evrope tudi pogosto izključen iz mednarodnih bienalov, festivalov in razstav. Še več, čeprav je zgodovini performansa posvečena cela vrsta knjig, jih večina obravnava izključno zahodni performans in le mimogrede omenja peščico mednarodno profiliranih umetnikov iz Vzhodne Evrope. To je precej presenetljivo, saj si mnogi umetnostni zgodovinarji in kuratorji v zadnjih letih priza-

devajo za revizijo vzhodne umetniške paradigme. Zdi se, da je zanimanje za srednje- in vzhodnoevropsko umetnost v zadnjem času povsem usahnilo. Še vedno obstaja močna potreba po raziskavah, ki bi osvetlile neznane vidike povezav med umetnostjo in politiko v Vzhodni Evropi. Vzhodna Evropa je bila namreč tudi med hladno vojno bolj heterogena, kot se ji navadno pripisuje; sestavljale so jo zelo različne komunistične in socialistične države z raznolikimi družbenimi in političnimi režimi, institucijami, religijami, zgodovino in gospodarstvi.

Med letoma 1945 in 1989 je bila Evropa prikladno razdeljena na Vzhod in Zahod, ki ju je zajela tako imenovana hladna vojna (z izjemo Jugoslavije in pozneje Albanije). Zahodna Evropa s privilegiranim gledališčem je tej delitvi nadela ime hladna, z druge, manj privilegirane strani, natančneje s strani Vzhodne Evrope, pa je šlo za zelo vročo vojno (gl. Mastnak). Mastnak trdi, da do kolapsa socializma ni prišlo le zaradi notranjih težav in protislovij, temveč tudi zaradi pritiskov od zunaj, ki so se zaradi sovražnosti in izolacije s strani Zahoda še stopnjevali. Socializem je bil v nenehni hibridni vojni, obkrožen s sovražnim svetom, in je hladno vojno dejansko izgubil. Veljal je za sovražnika, saj je predstavljal alternativni politični, ekonomski in družbeni sistem, alternativo liberalnemu sistemu kapitalizma. Po hladni vojni je socializem torej kapituliral, liberalizem pa slavil zmago in vrh dosegel z neoliberalizmom. Vzhodna Evropa se je izgubila v liberalizaciji in družbeni dezintegraciji. Postsocializma zato ne bomo opredeljevali s tem, kar ni, torej z odsotnostjo socializma, temveč s tem, kar je: z liberalno avtokracijo in njenimi glavnimi značilnostmi.

Če bomo uprizoritvene umetnosti v Vzhodni Evropi vzpostavili kot predmet preučevanja in zgodovinjenja tako kot na Zahodu, bomo ugotovili, da so se na Vzhodu razvijale v številnih smereh, vključno z body artom, konceptualno umetnostjo, hepeningi, akcijami, plesom, gledališčem in performansom, »vzporedno in v dialogu s praksami v Zahodni Evropi in Severni Ameriki, kljub izključitvi iz kanona njune zgodovine« (Bryzgel, *Performance Art* 1). Vseeno pa nam pri tem manjka jasna metodologija za analizo kompleksne strukture različnih socialističnih držav, vključno s premiki moči med konservativnimi in liberalnimi frakcijami v komunističnih partijah ter vedno večjim rivalstvom med partijskimi elitami in njihovimi birokratskimi telesi; spričo vsega tega je bilo politično in kulturno ozračje precej spremenljivo. Večina kritikov in umetnostnih zgodovinarjev pozablja, da so te države celo pri cenzuriranju umetnikov in njihovih del uporabljale različne pristope, od stroge organizirane cenzure in nadzora s strani države do mehke samocenzure. Pomembno je tudi omeniti, da je z zmago liberalizma po letu 1989 v večini teh držav prišlo do spremembe diskurza performansa kot modela alternativne umetnosti – in sicer iz politično subverzivnega v družbeno kritičnega. Tako »leto 1989 ni le prelomno v rekonfiguraciji svetovnega političnega reda, temveč ga pogosto vidimo kot prag za najrazličnejše soodvisne družbene in kulturne preobrazbe, tako rekoč za 'obrate obratov'« (Janevski and Marcoci, »Conversation« 343).

Vse to terja odgovore na več temeljnih vprašanj: kako in zakaj se zgodovina uprizoritvenih umetnosti še vedno deli na Vzhod in Zahod, kako preseči binarnost Vzhod-Zahod z res globalno zgodovino uprizoritvenih umetnosti in kako vzhodnoevropske umetnike prestaviti z obrobja v središče Evrope? Kljub zrušenju Berlinskega zidu (»zidu sramote«, kot ga je poimenoval Bruno Latour) so med Vzhodom in Zahodom zrasli številni drugi nevidni zidovi! Zato poskušam podati vpogled v zgodovino pa tudi sodobno stanje tako imenovane vzhodnoevropske umetnosti ter v njeno povezavo z epistemologijami, ki izhajajo iz različnih praks; pri tem sledim posledicam v smislu metodologij, genealogij in epistemoloških premikov v preostali Evropi. Pomembno je omeniti, da so v Vzhodni Evropi že na začetku 20. stoletja obstajala različna umetniška gibanja in oblike, skoraj kot vzporedna vesolja z Zahodom. Lahko bi pogledali v preteklost in ponovno premislili, kaj se je zgodilo z dadaizmom in nadrealizmom v Jugoslaviji, saj sta v zgodovinah teh avantgardnih gibanj omenjena le mimogrede ali sploh ne. V modernem času Vzhod in Zahod nista bila povezana le prek različnih umetniških revolucij in zgodovinskih avantgard, temveč tudi prek številnih, večinoma nepriznanih in kompleksnih sodelovanj in izmenjav. Njun vpliv je bil obojestranski, »ne vedno v diagram prevedljivi dialektiki, temveč pogosto v smislu sublimirane želje ali pospešene disfunkcije« (Čufer 28).

Velika delitev na Vzhod in Zahod se je pričela po drugi svetovni vojni: ne smemo pozabiti, da je bil komunizem za Vzhod izkušnja, utemeljena v realnosti, zato je bila politično in celo družbenokritična umetnost večinoma cenzurirana, umetniki pa preganjani. Vzhodnoevropski performans, ki je skoraj vedno predstavljal obliko upora proti represivnim režimom in se izvajal predvsem v zasebnih stanovanjih ali manjših galerijah v študentskih centrih, je postal znan šele po padcu Berlinskega zidu. V socializmu je performer lahko nastopal kjer koli, brez materialov ali ateljeja, saj njegovo delo seveda ni puščalo sledi. Po mnenju Ede Čufer bi morali spričo vseh dejavnikov, ki otežujejo rekonstrukcijo kulturne politike Vzhodne Evrope v času hladne vojne, poskusiti »izluščiti nekaj pomena iz kulturne amnezije in diskurzivne nevroze Vzhoda« ob spoštovanju njegove edinstvene zgodovine od vzpona stalinizma leta 1930 do padca komunizma leta 1989 (Čufer 30).

Na podlagi različnih disciplin, kot so študije spolov ter postfeministične, postkolonialne in kvirovske študije, zato poskušam predlagati precej različnih metodologij, s katerimi bi si lahko pomagali pri pisanju kritične zgodovine uprizoritvenih umetnosti v Vzhodni Evropi. Primer: eden najbolj izjemnih diskurzov v uprizoritvenih študijih v 21. stoletju je nastal z uporabo intersekcijske perspektive pri kvirovskih, temnopoltih, rjavopoltih in staroselskih umetnikih ter njihovih taktikah, orodjih in metodah uprizarjanja, ki bi jih lahko uporabili tudi pri delu vzhodnoevropskih umetnikov.

Prevedla Urška Daly.