

Povzetek

Razprava oriše dva poskusa revolucioniranja razmerja med obrobjem in središčem v Srednji in Vzhodni Evropi. Prvi spada v čas zgodovinskih avantgard dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, drugi pa v retroavantgarde ob prehodu stoletij, ki so ponovno uprizarjale nekatere osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih utopičnih vprašanj. Retrogeneracije so oznanile, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov in zenitistov, ki so želeli promovirati Ljubljano, Zagreb, Beograd in Trst kot središča nove umetnosti, vzpostaviti nov most med Vzhodom in Zahodom.

Ključne besede: zgodovinske avantgarde, retroavantgarde, horizontalna zgodovina umetnosti, Delak, Černigoj, Micić

Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, redni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT, izredni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti ter gostujoči predavatelj na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor šestih znanstvenih monografij o sodobnih uprizoritvenih umetnostih. Njegove najnovejše razprave vključujejo: »Novo slovensko gledališče in italijanski futurizem«, »Slovenska zgodovinska avantgarda in Evropa v krizi«, »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič« in »W. G. Sebald in Oliver Frljić ali kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij?«. Bil je umetniški vodja in dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča ter soustanovitelj festivala sodobnih uprizoritvenih umetnosti Exodos. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature, predvsem interakcije med obema področjema, sociologija gledališča in kulturne študije.

Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard

Tomaž Toporišič

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Uvod – dva poskusa spreminjanja razmerij med obrobjem in središčem

V razpravi¹ se bom posvetil specifičnostim razmerja med obrobjem in središčem na podlagi teoretikov in praktikov izbranih avantgardnih fenomenov v Srednji in Vzhodni Evropi. Predstavil bom dva vala novih dinamik odnosov med obrobji in središči. Prvi val spada v čas zgodovinskih avantgard dvajsetih let 20. stoletja. Drugi se nanaša na postavantgarde na prelomu stoletij, ki so ponovno udejanjile nekatere osnovne ideje konstruktivistov in futuristov v utopičnih vprašanjih. Generacije, ki so sledile zgodovinskim avantgardam, so bile ponosne, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov in zenitistov, ki so želeli promovirati Ljubljano, Zagreb, Beograd in Trst kot centre nove umetnosti ter vzpostaviti novo povezavo med Vzhodom in Zahodom.

Izhajal bom iz dejstva, da zemljevid umetnosti 20. stoletja s središči na Zahodu v osnovnih potezah dobro pozna sleherni raziskovalec modernizma in avantgarde. A podoben zemljevid za Srednjo in Vzhodno Evropo kot da ne bi obstajal, saj pregledne strukture zgodovine umetnosti za ta prostor enostavno ni. Ni referenčnega sistema, ki bi ga sprejeli zunaj meja posamezne države.

Moja začetna predpostavka bo, da obravnavanih hibridnih fenomenov avantgardnih gibanj ni več smiselno razumeti in interpretirati kot nepopolnih različic gibanj, ki so imele svoj avtentični izraz v skupnih središčih, kot je Pariz ali Berlin. Moj cilj je raziskati, koliko so srednjeevropske avantgarde razvile misli, ki so blizu specifični

¹ Razprava je rezultat mojega raziskovanja gledaliških avantgard kot dela projekta »Odzyskana awangarda. Polska i środkowoeuropejska awangarda teatralna«, ki ga financira Poljsko ministrstvo za znanost in visoko šolstvo, ter programa št. P6-0376, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS). Nastala je na podlagi referata za simpozij o avantgardah v okviru Evropskega združenja za študije avantgarde in modernizma EAM v Lizboni, ki je leta 2022 potekal pod naslovom *Globalising the Avant-Garde*.

horizontalni perspektivi umetnostne zgodovine, kot jo je opredelil poljski estetik in teoretik sodobne umetnosti Piotr Piotrowski. Želim preučiti, koliko so predstavniki zgodovinskih avantgard, kot so Ferdo Delak, Avgust Černigoj in njegov tržaški konstruktivistični krog, Srečko Kosovel, Ljubomir Micić in Dada Tank, oblikovali specifično revizijo opredelitve središčnosti in obrobja ter omajali orodja kulturne prisvojitve. Poleg tega želim preučiti, koliko so neoavantgarde, predvsem pa retroavantgarde, kot je Neue Slowenische Kunst, nadaljevale te kritične misli na obrobju središč evropskega kulturnega prostora.

Najprej se bom osredotočil na obdobje zgodovinskih avantgard dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, nato pa na post- ali retroavantgarde zadnjih desetletij 20. stoletja. Poskusil bom zarisati skupne značilnosti različnih fenomenov in pokazati, kako se ustaljeno in splošno uveljavljeno zahodnocentrično pojmovanje mednarodne, univerzalistične avantgarde nanaša na različna srednjeevropska gibanja. Poskusil bom raziskati, koliko so umetniki, o katerih govorim, združevali tehnike modernistično internacionalistične avantgarde z regionalnimi tradicijami in posebnostmi.

Kot večina drugih kolegov iz Evrope so tudi avantgardni umetniki in teoretiki v Ljubljani, Trstu, Zagrebu in delno tudi v Beogradu spodbujali idejo o nujnosti kulturnih izmenjav in preobrazb, ki so pogosto izzivale meje nacionalnih identitet ter njihove spremljajoče uradne zgodovine in institucije. Čeprav so se zgodovinske avantgarde same vedno predstavljale kot prestopniške, so vseeno pogosto ostajale znotraj evropske zgodovine pa tudi znotraj teritorialnih ali nacionalnih identitet.

Primeri, na katere se osredotočam, izhajajo s področja avantgardnih pojavov zgodnje in radikalne avantgarde na ozemlju severne Italije in novooblikovane Kraljevine SHS. Vsi zgoraj navedeni generatorji zgodovinskih avantgard so razvili koncepte, primerljive z idejami različnih avantgardnih gibanj, od italijanskega do ruskega futurizma ter od ekspresionizma in dadaizma do konstruktivizma. Eklektično so si prisvojili nekatere »tuje« ideje in jim dodali specifične značilnosti. Podobni postopki so se v novi varianti ponovili v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja z eklektičnimi retroavantgardnimi umetniškimi značilnostmi postmoderne politizirane umetnosti, kot je Neue Slowenische Kunst (NSK) in njeni kolektivi Irwin, Laibach in Gledališče Sester Scipion Nasice. Pri interpretaciji nekaterih primerov bom pozornost namenil vprašanju, povezanemu z razmerjem med središčem in obrobjem, univerzalnostjo in posebnostjo ter mednarodnostjo in lokalnim ali tradicionalnim.

Zanimalo me bo, koliko ta vprašanja segajo v jedro tako zgodovinskih kot retroavantgard. Steven A. Mansbach jih je izpostavil na uvodnih straneh knjige *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939* (*Moderna umetnost v Vzhodni Evropi: od Baltika do Balkana, 1890–1939*), ko je zapisal naslednjo misel:

Zakaj so danes ti avantgardni liki in gibanja, ki so se tekom stoletja uspešno izognili svojemu obrobju in prevzeli kritično in oblikovalno vlogo pri nastanku napredne umetnosti, skoraj popolnoma pozabljeni in spregledani? (Mansbach I)

Po mojem prepričanju se Mansbach dotika občutljive točke problematike, ki se zdi središčna os današnjih razprav o neravnovesju v zgodovini moderne umetnosti. To temo so v zadnjih nekaj desetletjih relevantno odpirali tako umetniki (Irwin) kot teoretiki (Piotr Piotrowski, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec, Igor Zabel). Osredotoča se na problem, kako devalvirati vztrajno prevlado zahodnih pripovedi, postopek, pri katerem zahodni kulturni okvir muzejev in drugih institucij izbere predmete iz umetnosti Srednje in Vzhodne Evrope, da bi jih ponovno interpretiral ter vključil v vertikalno zgodovino zahodne umetnosti.

Za ponazoritev razmerja med avantgardami na Zahodu in Vzhodu bom izhajal iz predpostavke Diane Mishkove, ki poudarja, da sta »središčnost in obrobje oba konstitutivna in relacijske narave, tako da obrobja ne obstajajo zgolj kot razširitve jedra« (Mishkova 144). S pomočjo njene argumentacije bom poskušal pokazati, koliko so periferije razvile lastno avtonomijo in ustvarile alternativne regionalne kategorije. Interakcije med obrobji in središčem znotraj zgodovine avantgard v Vzhodni in Zahodni Evropi tako ustvarjajo specifično dinamiko, ki izkorišča potencial obrobja za vplivanje na središče ali celo njegovo preoblikovanje.

Poleg tega bom raziskal, koliko so neo-, predvsem pa retroavantgarde ponovno uprizorile osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih konceptov ter bile zato dediči umetniške generacije, ki je želela v prvih desetletjih 20. stoletja promovirati Ljubljano, Zagreb, Beograd in Trst kot središča nove umetnosti in vzpostaviti novo povezavo med Vzhodom in Zahodom.

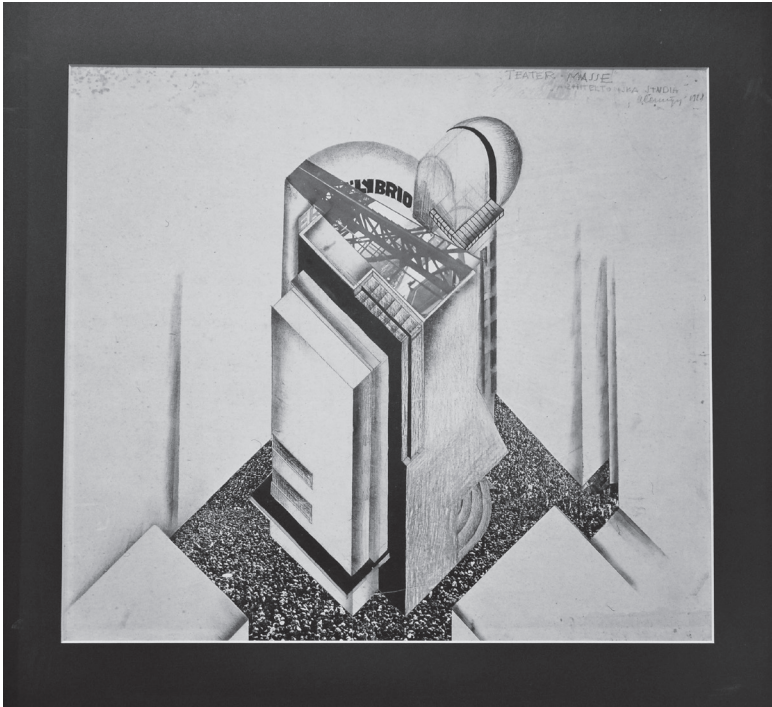
Konstruktivizem, zenitizem in druge zgodovinske avantgarde

Obdobje zgodovinskih avantgard v geografskem bazenu, ki vključuje Trst, severni Jadran, Slovenijo in Hrvaško ter časovno sega od leta 1910 do 1930, lahko razumemo kot čas, ko so se umetniki in intelektualci na tem območju aktivno vključili v različna avantgardna gibanja. Zgodovinske avantgarde sta zaznamovala provokacija in upor proti prevladujoči buržoazni družbi ter njenemu univerzalizmu. Umetniki so se pogosto soočali z izzivi in konflikti, saj so njihovi radikalni programi včasih sovpadali ali trčili z enako usmerjenimi programi političnih strank in gibanj.

Pomembna značilnost tega obdobja je bila tudi želja po inovacijah v umetnosti. Avantgardisti so eksperimentirali z novimi mediji, vzpostavljali nove standarde in se trudili vzpostaviti nova središča avantgarde, ki naj bi razsrediščila avantgardna gibanja

ter jih vzpostavila zunaj kulturnih središč, kot so Pariz, Berlin, München, Dunaj in Moskva. Avantgardisti so si prizadevali decentralizirati umetniške tokove in novim središčem, kot so Trst, Ljubljana, Zagreb, Zadar, Gorica, Beograd, dodati pomen in prepoznavnost.

Njihov cilj je bil tudi poudariti obstoj slovanske komponente znotraj avantgardnih gibanj in dokazati, da lahko ta del Evrope pomembno prispeva k razvoju sodobne umetnosti in kulture. S svojim delom in aktivnostmi so želeli predstaviti to neznano slovansko ozemlje Zahodu, ki je bil primarno osredotočen na tradicionalna kulturna središča.



Avgust Černigoj: *Teater Masse*, arhitektura gledališča TANK, 1928. Objavljeno v reviji *Der Sturm*. Ikonoteka SLOGI, Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana, Slovenija.

Konstruktivisti in zenitisti so kritizirali buržoazni »Zahod Evrope«, »okcident«. Bili so prepričani, da bi lahko nova avantgardna ureditev sveta uvedla specifično asimetrijo, ki jo je opisal Ljubomir Micić v svojem manifestu iz leta 1921: »Zapri vrata, Zahodna – Severna – Srednja Evropa – / Prihajajo Barbari! / Zapri, zapri, toda / mi bomo vendarle vstopili« (*Manifest zenitizma*, gl. slovenski prevod v: Pranjić et al., *Kozmični* 97–104).

Še bolj slikovito pa v zapisih, posvečenih barbarogeniju: »Balkan je mlad moški, Evropa je stara kurba in odcvetela ljubica Balkana« (Micić, »Moja« 18). »Naša zgodovinska,

kulturna pa tudi politična misija je, da balkaniziramo Evropo z vsemi razpoložljivimi sredstvi« (Micić, »Nova« 4). »In Zahod bo kmalu moral pasti pod naš barbarski vpliv« (Micić, »Za slobodu« 7).²

Kristina Pranjic v razpravi »Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture« natančno locira izhodišča koncepta barbarogenija na presečišče dveh avantgardnih vplivov, ruskega in italijanskega:

Namesto D'Annunziovega »Fuori i barbari!« Micić vzklikne »Napolje Latini!« Prihaja človek heroizma, »VZHODNJAK«, »človek z Urala, Kavkaza in Balkana – rojen v zibki, ki se imenuje Rusija« (Micić, »Delo« 2). Zenitisti bodo tisti, ki bodo utrdili most za borbo proti zahodni civilizaciji in Evropi: »Balkan je MOST med Vzhodom in Zahodom« (prav tam). Vidna je ideja panslavizma in obračanje k Rusiji kot proti-polu zahodne kulture. (Pranjic, »Zenitistični« 144)

Avgust Černigoj, ustanovitelj revije *Tank*, se je strinjal s svojim sodelavcem Micićem, da bi morala stara Evropa narediti prostor za novo. V svojem manifestu iz leta 1927 je Černigoj kritiziral evropski kanon in ideologijo ter trdil:

evropa mora propasti vsled prenapetega egoizma

___ nezavednega individualizma

___ prostega terorizma.

naše stremljenje se začne, kjer se konča za vselej evropská dekadencia. (*Tank* 82)

Naj začnem svoj prikaz in analizo z nekaterimi osnovnimi predpostavkami o specifičnosti zgodovinskih avantgard v regiji: avantgardni umetniki iz Ljubljane, Trsta in Zagreba ter nekoliko manj tudi iz Beograda so s svojim mreženjem in idejo o nujnosti kulturnih izmenjav in transformacij pogosto prebijali meje nacionalnih identitet in spremljajočih uradnih zgodovin in institucij. A čeprav so se zgodovinske avantgarde same vedno predstavljale kot transgresivne, so se vendarle tudi same pogosto znašle znotraj evropske zgodovine teritorialnih ali nacionalnih identitet.

Verjetno najpomembnejše zgodnje avantgardno gibanje v Sloveniji je bil konstruktivizem, ki je vključeval dela in dejanja slikarjev, pesnikov, glasbenikov, režiserjev, na katere so močno vplivali futurizem, Bauhaus in ruski umetniški eksperiment. Osrednja figura tega gibanja je bil Avgust Černigoj, ki je imel prijateljske odnose s futurističnimi umetniki iz Italije. Vendar je kasneje sledil svoji odločilni poti, ki sta jo močno določila njegova narodnost (Slovenec) in natančna politična levičarska usmeritev. Med študijem v Nemčiji se je srečal z osebnostma in delom Lászla Moholy-Nagyja in Vasilija Kandinskega. Ko se je vrnil v Ljubljano,

² Za koncept barbarogenija pri slovenskih avantgardistih glej tudi članek M. Jurić Pahor »Slovenska zgodovinska avantgarda v kontekstu prve svetovne vojne, nacionalizmov in fašizma: primer Antona Podbevška« (*Primerjalna književnost*, 2021).

je oblikoval zelo osebno združitev futurizma in konstruktivizma ter jo najprej propagiral v Ljubljani (1924–25) in nato v Trstu (1925–29), kjer je ustanovil konstruktivistično skupino Gruppo costruttivista ter umetniško šolo, ki je temeljila na načelih Bauhauasa.



Naslovnica revije *Novi oder*. Ikonoteka SLOGI, Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana.

Drugi pomembni dejavnik konstruktivističnega umetniškega prevrata Ferdo Delak je začel svoje avantgardne dejavnosti z Avgustom Černigojem v dvajsetih letih 20. stoletja v Ljubljani, Trstu in Gorici. Kot del aktivnosti galerije in revije *Der Sturm* je bil Delak aktiven v berlinskem združenju za socialne pravice. Na Dunaju je delal v gledališču Theater der Internationalen Arbeiterhilfe. Leta 1924 sta Černigoj in Ferdo Delak v Ljubljani ustanovila *Novi oder*, gibanje za gledališče, novo umetnost in druge medije, ki je sledilo predvsem konstruktivistični poti, ali kot jo je poimenoval Delak, »konstruktivni« pot.

Avgust Černigoj in Ferdo Delak sta se zavzela za zenitizem, ker sta verjela, da bi lahko služil kot protiutež futuristično-fašističnim izjavam o italijanski prevladi nad slovansko-balkansko kulturo, hkrati pa je dejstvo, da je Micić, ki je bil v eksilu v Parizu, lahko pripomogel k internacionalizaciji njune avantgarde. Tako je Delak dve številki svoje avantgardne revije *Tank: Revue internationale active* (1927–1928) oblikoval po zgledu revije *Zenit*, ki je bila prav tako publikacija z mednarodno usmeritvijo, v kateri so objavljali članke v izvornih jezikih. Nekatera besedila je pridobil od Micića, ki je po izpustitvi iz zapora v Zagrebu (s pomočjo Filippa Tommasa Marinettija) živel v izgnanstvu v Parizu.

Černigoj in Delak sta oba vložila ogromno energije v poskus, da bi slovensko avantgardno umetnost približala mednarodnemu prostoru in ga v tem tudi uveljavila. Pri tem so jima pomagali zenitisti, še posebej Micić, ko je širil sporočila zenitizma v Parizu. Prav Micić je postal tesen sodelavec in regionalni urednik revije *Tank*, toda nikakor ni bil edini, ampak eden izmed številnih (npr. Hannes Meyer v Nemčiji, Sofronio Pocarini v Italiji, Jean Bard v Švici). Kot je poudaril Marijan Dović, je slovenska avantgardna generacija sprejela idejo južnoslovanskega barbara kot reformatorja evropske umetnosti. Po drugi strani pa so se slovenski avantgardisti šteli za duhovne naslednike zenitizma, njihova samozavest je postopoma rasla in Micić je počasi izgubljal vodilno vlogo nosilca novih idej.

Hkrati je Delak prepričal Herwartha Waldna v Berlinu, naj posveti posebno številko svojega časopisa *Der Sturm* (januar 1928) mladi slovenski umetnosti, kar je bila (skupaj z njegovim predavanjem o novih slovenskih umetnostih v Galeriji Der Sturm) verjetno najodmevnejša umetniška akcija slovenske zgodovinske avantgarde.



Mihailo Petrov: *Plakat za prvo mednarodno razstavo Zenit*, kolaž, 1924. Ikonoteka SLOGI, Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana. <https://monoskop.org/Zenit>.

V knjigi *The European Avant-Gardes* Sascha Bru izpostavi slovenski konstruktivizem kot zanimiv primer srednjeevropskih avantgard. Njegova teza je, da sta slikar Avgust Černigoj (po kratkem obisku Bauhauusa) in gledališki reformator Ferdo Delak (med drugim navdušen tudi nad proletarskim gledališčem) izoblikovala svojo lastno

različico konstruktivizma. Po njegovem mnenju je bila ta različica »precej eklektična in hibridna, saj si je izposojala elemente ekspresionizma in dada, s čimer je združila potrebo po uničenju, značilno za ti gibanji, s klicem po konstruktivni jasnosti, ki jo je izražal konstruktivizem« (Bru 220). Vsekakor se lahko še kako strinjamo tudi z Brujevo tezo o specifičnosti slovenskega konstruktivizma, za katerega je bila značilna »posebna pozornost do regionalnega, saj je njena kombinacija jezikov jasno sugerirala, da so dela iz 'manjših' kultur enakovredna tistim 'velikih' (nekdanjih) imperialističnih kultur, kot so Nemčija, Velika Britanija, Francija, Avstrija ali Španija« (prav tam).

Slovenski konstruktivisti so razvili specifično idejo, ki je umetnost postavila na vrh implicitno evropocentričnega pogleda na družbeni in tehnološki napredek. Hkrati pa so bili umetniški krogi avantgarde v Srednji in Vzhodni Evropi, še posebej v avstro-italijansko-slovenskem večkulturnem Trstu ter njegovem slovanskem ozadju v Ljubljani in Zagrebu, nenehno v gibanju. Delovali so v zelo težkih okoliščinah in bili pogosto skeptični do evropskega načina življenja. Spomnimo se samo dveh vrstic iz Kosovelove specifične pesmi *Ljubljana spi*: »Evropa umira v rdeči luči. / Vse telefonske zveze pretrgane.« ali »Potop. / Evropa stopa v grob. / Prihajamo z orkanom. / S strupenimi plini.« (Kosovel 78)

Bolj ko se je bližal konec dvajsetih let, bolj so politične napetosti v Evropi motile razvoj avantgard. Ko je januarja 1929 Jugoslavija postala diktatura, je bil Trst že globoko vpleten v italijanske fašistične ideologije. Zdelo se je, da so avantgardne sanje začele izginjati, nova svetovna vojna se je že začela bližati. Zgodba o zenitistični in slovenski konstruktivistični politični in estetski revoluciji, ki bo spodmaknila tla zahodnoevropski buržoazni družbi, je bila s tem končana.



Prizor iz filma skupine OHO *Triglav*, 1968. Kamera: Naško Križnar.
Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.

Kako so neo- in retroavantgarde uresničile utopične ideje avantgard

Panoramski pogled nam pokaže, da je zgodba avantgard na področju, ki smo ga raziskovali, sestavljena iz treh faz. Prva (dvajseta in trideseta leta 20. stoletja) zajema dadaizem, zenizem v Zagrebu in Beogradu, nadrealizem v Srbiji in konstruktivizem v Sloveniji; druga (šestdeseta in sedemdeseta leta 20. stoletja) neoavantgardo v Beogradu, Novem Sadu, Subotici, Kranju, Ljubljani in Zagrebu; tretja (osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja) pa predvsem slovensko retroavantgardo. Zenizem in konstruktivizem so tako v obdobju neoavantgarde in retroavantgarde ponovno odkrili avtorji in skupine, ki so eksperimentirali z novimi mediji, skupnostmi in umetniškimi postopki.

Navedel bom nekatere od njih: neoavantgardni umetniki in skupine Pupilija Ferkeverk, Tomislav Gotovac in OHO v sedemdesetih letih; Vlasta Delimar, Kugla Glumište, Ljubiša Ristić in KPGT, Ana Monro, Haris Pašović v osemdesetih letih ter retroavantgardni umetniki in skupine Dragan Živadinov, Neue Slowenische Kunst, Marko Peljhan, Branko Brezovec, Matjaž Berger, Vlado Repnik in drugi v poznih osemdesetih in devetdesetih letih. Navdihnjeni so bili s koncepti umetnosti, specifično subverzivnostjo in formalnimi postopki, ki so jim omogočili izumljanje novih gledaliških svetov in promocijo novih kulturnih pozicij. Želeli so ustvariti nove, alternativne zemljevide evropske umetnosti.³

Za skupino Irwin je bil tako npr. cilj projekta *East Art Map* kritično (re)konstruirati zgodovino umetnosti v Vzhodni Evropi od leta 1945 do danes, s prizadevanjem za preseganje teh zaprtih sistemov interpretacije in vrednotenja. Z mednarodnimi umetniki in znanstveniki sodelavci (Piotr Piotrowski, Miško Šuvaković, Marina Gržinić, Igor Zabel, Eda Čufer, Viktor Misiano, Roger Canover, Boris Groys) je Irwin uveljavil novo, vzhodno kartografijo umetnosti, ki je vključevala umetnike z vzhodnoevropskih obrobij, včasih celo pozabljenih ozemelj. Pri tem so uveljavili nekatere osnovne interpretacije in kritike zahodnega centrizma ter se naslonili na alternativni koncept »horizontalne umetnostne zgodovine«, kot ga je razvil poljski teoretik Piotr Piotrowski v razpravah »On the Spatial Turn or Horizontal Art History« in »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde« s pomočjo specifične »dekonstrukcije vertikalne umetnostne zgodovine, torej zgodovine zahodne umetnosti« (Piotrowski, »Toward a Horizontal History« 54).

Vzhodnoevropski retroavantgardisti in teoretiki, kot so Piotrowski, Zabel, Šuvaković, Irwin, Laibach in Mladen Stilinović, so skušali relativizirati zahodno umetnostno zgodovino in jo postaviti ob bok drugim umetnostnozgodovinskim pripovedim v skladu s horizontalno paradigmo. Avantgardna gibanja so jim omogočila, da so »obrnilo tradicionalni pogled na razmerje med umetnostno zgodovino obrobij in našo umetnostno zgodovino (beri: zahodno)« (prav tam). Dejansko je to, kar so počeli, šlo z roko v roki s filozofskimi

³ O tem podrobneje v: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, 2006, ur. IRWIN, Afterall Books, str. 54.

intervencijami slovenskega filozofa Slavoj Žižka, ki trdi, da obstaja specifična politična avtonomija v Vzhodni in Srednji Evropi tudi danes. Svoje misli je razvil na predavanju v MoMa v New Yorku, v katerem opisuje specifičnost radikalnih avantgard v Vzhodni Evropi:

Zato se sprašujem, zakaj je vzhodnoevropska izkušnja tako pomembna? Ker govori o velikih nasprotjih med prvim svetom in tretjim svetom: gradi kapitalistično metropolo nasproti nerazvitim, izkoriščanim, ekonomsko koloniziranim državam. [...] Mislim, da potrebujemo ekscentrično pozicijo, ki je naša. Torej je moje sporočilo, da nismo tukaj, da bi se učili od vas. Namesto tega bi se morali vi učiti od nas. Morali bi biti popolnoma avantgardni.

S svojo ekscentrično pozicijo *enfant terrible* današnje materialistične filozofije Žižek govori tudi v imenu izkoriščenih in koloniziranih umetniških trgov Vzhodne in Srednje Evrope. Njegove misli niso daleč od tistih skupine Irwin in njihovih sodobnikov, ki so ugotovili, da še danes, po padcu Berlinskega zidu in na začetku 21. stoletja, živimo v svetu umetnosti, ki ga določa logika zahod-vzhod ali center-obrobje.

Iz centrov na Zahodu prihajajo določeni modeli na obrobje, umetnost na obrobju naj bi sprejela modele, uveljavljene v centrih. Centri določajo kanone, hierarhijo vrednot in stilistične norme, obrobja pa jih sprejemajo v procesu recepcije. Tudi kadar imajo obrobja svoje izjemne umetnike, je njihovo priznanje ali umetnostna posvečenost odvisna od centra: od razstav, organiziranih na Zahodu, in od knjig, ki so izšle v zahodnih državah. Leta 1992 so NSK in njihovi kolegi napisali *Moskovsko deklaracijo*, v kateri so poudarili, da imajo vzhodne države specifično zgodovino, izkušnjo, čas in prostor, ki jih ne smemo pozabiti, skriti, zavreči ali zatreti. V novi, postsocialistični situaciji ni več nekdanjega vzhoda in novo »vzhodno« strukturo lahko oblikujemo le tako, da se preteklost integrira v spremenjeno sedanost in prihodnost.



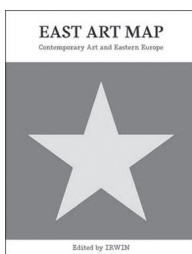
Gledališče sester Scipion Nasice: *Krst pod Triglavom*. Režija Dragan Živadinov, scenografija IRWIN. Ljubljana, 1986. Ikonoteka SLOGI.

Z vpeljavo ideje retroavantgarde je gibanje NSK odprlo paradokse sprejemanja avantgard, specifične za kulturno in politično območje Srednje in Vzhodne Evrope. Obstaja veliko primerov slovenskih retroavantgardnih del, ki nazorno ponazarjajo to

tendenco. Med njimi gotovo izstopa *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, ki je bil premierno izveden leta 1986 v Ljubljani v režiji (sicer anonimiziranega) Dragana Živadinova in je bil rezultat treh ključnih umetniških skupin kolektiva Neue Slowenische Kunst, ki so vključevale skupino Gledališče sester Scipion Nasice, skupino slikarjev IRWIN in glasbeno skupino Laibach. Zamišljen je bil kot postavantgardna, izrecno nedramatska, scenična ali – v terminologiji Hans-Thiesa Lehmana – postdramska struktura. Njegove vizualno-konceptualne strategije so nastale v dialogu z estetiko totalnega umetniškega dela, značilnega za zgodovinske avantgarde, kar je pripeljalo do dogodka na odru, ki ga ni bilo mogoče klasificirati kot gledališče, opero ali balet, čeprav si je izposojal elemente iz vseh teh umetniških zvrsti.

Predstava je veliko uporabljala in izrabljala dela in koncepte avantgarde ter modernizma kot svoj material. S tem je ustvarila lastno retroavantgardno strukturo dogodka na odru, ki je prepletala palimpsest s sočasnostjo in ni privedla do preproste sinteze in ideološkega sinkretizma, ampak do umetniške sinestezije. Dekonstruktivske gledališke taktike, ki so jih uporabili za branje preteklosti, so temeljile na prilagajanju nekaterih znanih konceptov zgodovinske avantgarde, kot je ideja Gesamtkunstwerka ali celostne umetnine, s čimer se je sklicevala na Richarda Wagnerja in Vsevoloda Meyerholda ter tudi na futuristične ideje Filippa Tommasa Marinettija. Zanimal jo je koncept suprematizma Kazimirja Maleviča, sklicevanje na posamezne elemente kompozicij Vasilija Kandinskega, kostum Huga Balla v Cabaret Voltaire, Malevičevo *Rdečo konjenico*, *Spomenik tretji internacionali* Vladimirja Tatlina, slike in skice Avgusta Černigoja, gledališke koncepte Ferda Delaka.

Dramaturginja Eda Čufer tako ob Gledališču sester Scipion Nasice kot skupini Irwin poudarja, da je retroavantgarda kot osnovni umetniški postopek Neue Slowenische Kunst zasnovana na predpostavki, da se travme iz preteklosti, ki vplivajo na sedanost in prihodnost, lahko pozdravijo le z vrnitvijo k začetnim konfliktom. Prepričana je, da »moderna umetnost še ni premagala konflikta, ki ga je povzročila hitra in učinkovita asimilacija zgodovinskih avantgard v sisteme totalitarnih držav. Splošno dojemanje avantgarde kot temeljnega pojava dvajsetega stoletja je napolnjeno s strahovi in predsodki« (Čufer 301).



Naslovnica knjige *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, ki jo je uredila skupina Irwin. MIT Press, 2006.

Projekt skupine Irwin *East-Art* je mogoče razumeti kot poseben poskus razmišljanja o umetnosti in njeni zgodovini na horizontalen način: kot dekonstrukcijo vertikalne umetnostne zgodovine, to je zgodovine zahodne umetnosti, obenem pa kot konstrukcijo umetnostne zgodovine Vzhodne Evrope. Skupina Irwin ni poskušala preklicati zgodovine zahodne umetnosti, ampak je (uporabil bom argumentacijo Piotrowskega) »poimenovala to vrsto pripovedi z njenim pravim imenom, natančno kot 'zahodno' pripoved« (Towards 54). Večini umetnikov iz postsocialističnih držav, analiziranih v veliki meri v izvrstnem zborniku Aleša Erjavca z naslovom *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism (Postmodernizem in postsocialistično stanje: politizirana umetnost pod poznim socializmom)*, je tako uspelo ločiti med dvema konceptoma: konceptom zahodne moderne umetnosti in konceptom univerzalne umetnosti.

V skladu s horizontalno paradigmo je bila zahodna umetnostna zgodovina tako v določeni meri postavljena ob bok drugim umetnostnozgodovinskim pripovedim. Tako je tradicionalni pogled na odnos med umetnostno zgodovino obrobij in centrov doživel pomembne spremembe.

Da bi ponudil nekaj delnih odgovorov na vprašanja, postavljena za začetku naših razmišljanj, bom uporabil misel Aleša Erjavca o vzporednicah med dvajsetimi in osemdesetimi leti dvajsetega stoletja, kar kaže, kako lahko zgodovina avantgarde iz dvajsetih let v umetniškem in političnem smislu generira poetike naslednikov iz osemdesetih:

Glasbeniki in likovni umetniki iz različnih delov Jugoslavije so v 80. letih tesno sodelovali in močno vplivali drug na drugega. Gotovo je povedno, da so umetniki avantgarde državo združili še zadnjič prav v času, ko je razpadala, in v času, ko na svetovni ravni skoraj nihče ni omenjal avantgard. Tako kot so to storili že v 20. letih, ko je Branko Ve Poljanski v Ljubljani objavil svoj *Svetokret*, Micić svoj *Zenit* v Zagrebu in Černigoj z navdušenjem sledil zenitističnemu diskurzu. (Erjavec, »The Three Avant-Gardes« 61)

Zaključek: kako preseči odrinjenost avantgardnih obrobij

Če počasi potegnemo črto pod naše raziskave. Zahodna avantgarda še vedno predstavlja zaprt pojem, znotraj katerega se umetnost Vzhodne in Srednje Evrope, Azije, Afrike in Latinske Amerike izključuje iz zgodovine umetnosti. Odrinjenost nezahodne umetnosti se pojasnjuje s tezo, da naj bi bila izpeljana iz zahodne. Kljub temu ne moremo mimo dejstva, da so se od 20. stoletja zgodili pomembni dogodki tudi v »nezahodni« umetnosti, pri čemer so se mnogi njeni umetniki angažirali pri ustvarjanju vitalnih umetniških manifestacij kulturnega upora proti kolonializmu. A kljub vsemu je v umetnostnem in teatrološkem zgodovinjenu avantgard v središču razumevanja še vedno predstava,

da je zahodna avantgarda navdihnila preostali svet, ki ga še vedno obvladuje skozi univerzalizem, pri tem pa ustvarja asimetrične odnose med središčem in periferijo, ki so vsaj toliko kot geografske narave tudi stvar centrov moči in oblasti, pri čemer sta sodobna umetnost in teorija umetnosti ustvarjali svoje neizrečene izključitve in vključitve. Tako kot avantgarde večinoma niso bile središče teoretizacij in zgodovinenja umetnosti, tudi avantgarde iz Srednje Evrope praviloma niso predstavljale centra, a so bile kljub temu več kot zgolj marginalne, kar pa ni pripeljalo do dejstva, da bi zares postale pomembnejši del teorij o avantgardah. Vztrajno so bile materija ali začimba, ki so jo dodajali v pojme, izoblikovane na osnovi drugih, bolj središčnih primerov.

Ta odsotnost je ogromna, če omenimo samo nekaj izmed številnih protagonistov estetskih revolucij med svetovnim vojnama: Srečko Kosovel, Avgust Černigoj, Ferdo Delak, Karel Teige, Jaroslav Seifert, Lajos Kássak, Ljubomir Micić, Marko Ristić. Zato se o teh avantgardah kot tudi drugi umetnosti iz tega geografskega bazena večinoma razmišlja kot o nečem, kar je velikokrat zunaj prevladujočega kartiranja, so nekakšna siva cona, začasnost, za katero je hkrati značilna tudi prehodnost.

Naše razmišljanje, ki smo ga izvedli na nivoju zgodovinskih, neo- in postavantgard, predlaga nekaj strategij za »razsrediščenje« prevladujočega kanona.

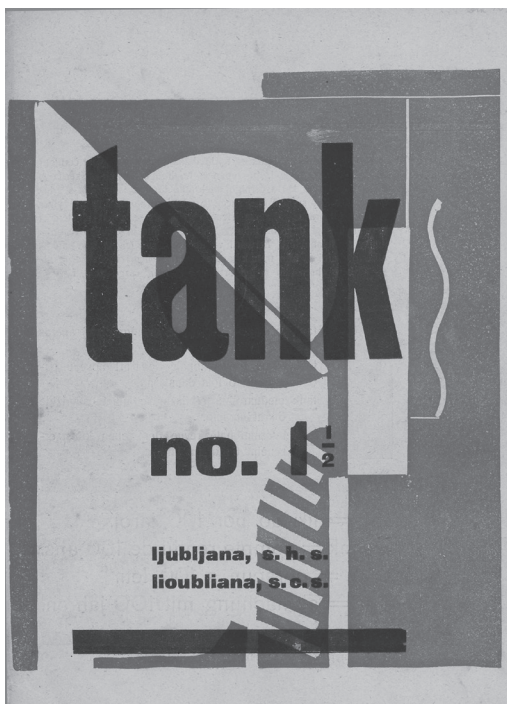
Pri tem smo prišli do ugotovitve, da je kolo zgodovine na koncu 20. stoletja uresničilo nekaj utopičnih idej zgodovinskih avantgard. Zazdela se je, da retroavantgarde iz 80. in 90. let ponovno uprizarjajo nekatere osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih utopičnih vprašanj, ki so jih postavile zgodovinske avantgarde. Fragmentirane, dekonstruirane in prisvojene v globalnem svetu izmenjave, so zgodovinske avantgarde tako predstavljale trajen vir navdiha in mogočo začetno točko za današnje delo. Nove generacije so bile ponosne, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov, Černigoja, ki je želel promovirati Ljubljano kot center nove umetnosti in vzpostaviti nov most med vzhodom in zahodom, Micića, ki je govoril o mostu med »Orientom« in »Okcidentom«. Časa, ki ga je treba razumeti v smislu zenitistično-tankovskih avantgardnih pojmov o ponovnem rojstvu, ki prihaja z barbarskega (južnega) vzhoda, poskusa vstaje proti temu, kar Marijan Dovič opredeljuje kot »simetrijo« mednarodnih umetniških sil, poskus vstajanja proti razmerju periferija-center (»From Autarky to 'Barbarian' Cosmopolitanism«). Konstruktivisti in zenitisti so združeni v razmišljanju o tej asimetriji, opisani s posebnim balkanskim črnim humorjem v Micićevem manifestu iz leta 1921 z metaforo barbarov, ki prihajajo.

V tem smislu je treba dejanja Micića, Delaka in Černigoja razumeti kot radikalne poskuse ponovne opredelitve središča in obrobja. Kot željo in potrebo pokazati, kako robovi (ob uporabi argumentacije Diane Mishkove) niso zgolj razširitve jedra. Umetniki iz Vzhodne in Srednje Evrope so delovali v smislu Lotmanovih robov, odnosov med centrom in periferijo, ki ustvarjajo posebno dinamiko v semiosferi.

Razmerje med robovi in središčem semiosfere avantgard bi tako lahko opisali kot prostorsko-časovni pojav, kombinacijo različnih tendenc z vzhoda in zahoda, juga in severa, ki so v stalnem dialogu drug z drugim, ustvarjajo jezike, ki niso preprosta vsota posameznih sistemov, ampak so označeni kot dinamična interaktivnost. Umetniki so se zavestno odločili, da ne bodo igrali vloge podpornikov zahodnih pripovedi in umetno ustvarjenih okvirov, znotraj katerih zahodne ustanove same in velikokrat samovoljno izbirajo specifično interpretacijo identitete drugih kultur in produkcij. Tako so kartografirali in še danes kartografirajo vzhodno umetniško karto, novo, alternativno, horizontalno geografijo in zgodovino umetnosti.

Umetniki so se odločili za specifično predstavitev in interpretacijo identitete drugih kultur in produkcij, ne da bi te odstranili z enostranskim in že oblikovanim pogledom vladajoče kulture. Tako so opomnili umetnostne zgodovinarje, da ima vzhodnoevropska politična in kulturna dediščina univerzalne razsežnosti in določa fiziognomijo Evrope kot celote. Poleg tega so poudarili pomen pluralistične opredelitve umetnostne geografije dvajsetega stoletja.

To se je zgodilo slovenskemu konstruktivističnemu krogu v Trstu, Ljubomirju Miciću v Beogradu, Ljubljani in Zagrebu v času zgodovinskih avantgard. Avantgarde, ki so bile prekinjene in nedokončane v tridesetih letih dvajsetega stoletja zaradi diktature Kraljevine Jugoslavije in fašizma v Italiji, so pozneje postale pozabljene zaradi »neznanja in ravnodušnosti anglo-ameriškega modernističnega raziskovanja do obrobja evropskega geopolitičnega 'jedra'« (Miller 714). Prav tako se je to zgodilo tudi večini neo- in retroavantgardnih umetnikov v regiji, skupini OHO, Pupiliji Ferkeverk, Vladu Gotovcu in retroavantgardistom, skupini Irwin iz Ljubljane, hrvaškemu umetniku Mladenu Stilinoviću ter Kazimirju Maleviću iz Beograda. In če vzamemo resno trditev Leva Krefta, da je zgodovinske avantgarde, ki so delovale pred retroavantgardo, zaznamoval prestop v umetnostno institucijo, to je v galerije moderne umetnosti, in so bile zato »zreducirane na prazen estetski užitek, v katerem so izgubile vso svojo političnost« (Kreft 13), so prav dekonstrukcijske bralne taktike retroavantgarde izvedle nekaj, kar lahko poimenujemo s pojmom poskus obnovitve politične dimenzije avantgard, kar je v primeru NSK pomenilo pojavitev slovenske zgodovinske avantgarde v drugačni obliki: kot subverzivna dehistorizirana politična akcija.



Revija *Tank*. NUK, Ljubljana

Bibliografija

- Bru, Sascha. *The European Avant-Gardes, 1905–1935, A Portable Guide*. Edinburg UP, 2018.
- Čufer, Eda, in IRWIN. »NSK State in Time.« *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, ur. Laura Hoptman in Tomáš Pospiszył, The Museum of Modern Art, New York, 2002, str. 301. Prva objava: 1992/93.
- Dović, Marijan. »From Autarky to 'Barbarian' Cosmopolitanism: The Early Avant-Garde Movements in Slovenia and Croatia.« *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development*, ur. Adam J. Goldwyn in Renée M. Silverman, Palgrave-MacMillan, 2016, str. 233–250.
- East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, ur. IRWIN, Afterall Books, 2016.
- Erjavec, Aleš. »The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern.« *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, MIT Press, 2003, str. 36–64.
- Erjavec, Aleš, ur. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. University of California Press, 2003.
- Kosovel, Srečko. *Zbrano delo 2*, ur. Anton Ocvirk, DZS, 1974.
- Kreft, Lev. »Rekviem za avantgardo in moderno?« *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, Moderna galerija, 1998, str. 4–13.
- Manifest ... Zenitizma*. Ljubomir Micić, Yvan Goll, Boško Tokin. Zagreb, 1921.
- Mansbach, Steven A. *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. Cambridge University Press, 1999.
- Micić, Ljubomir. *Kola za spasavanje*. Gaj, Zagreb, 1922. Biblioteka Zenit.
- . »Moja poezija i javni moral: Prvostepenom sudu za varoš Beograd.« *Zenit*, letn. 6, št. 39, 1926, str. 17–20.
- . »Nova umetnost.« *Zenit*, letn. 4, št. 34, 1924, str. 2–5.
- . »Delo Zenitizma.« *Zenit*, letn. 1, št. 8, 1921, str. 2–3.
- . »Za slobodu misli, za slobodu stvaranja.« *Zenit*, letn. 6, št. 41, 1926, str. 5–12.
- Miller, Tyrus. »Incomplete Modernities: Historicizing Yugoslavian Avant-Gardes.« *Modernism /Modernity*, letn. 12, št. 4, 2005, str. 713–722.
- Mishkova, Diana. »Spatial Asymmetries: Regionalist Intellectual Projects in East Central Europe in the Interwar Period.« *Decentering European Intellectual Space*, ur.

- Marja Jalava, Stefan Nygård in Johan Strang, BRILL, 2018, str. 143–164.
- Piotrowski, Piotr. »On the Spatial Turn, or Horizontal Art History.« *Umeni / Art*, letn. 56, št. 5, 2008, str. 378–383.
- . »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde.« *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ur. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum in Hubert van den Berg, Walter de Gruyter, 2009, str. 36–54.
- . *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989*. Reaktion Books, 2009.
- Pranjić, Kristina, Mica Matković in Tanja Velagić, ur. *Kozmični anarhizem*, posebna izdaja revije *Borec*, letn. 73, št. 793–795, 2021.
- Pranjić, Kristina. »Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture.« *Primerjalna književnost*, letn. 43, št. 3, 2020, str. 139–157.
- Šuvaković, Miško. »Avant-gardes in Yugoslavia.« *Filozofski vestnik*, letn. 37, št. 1, 2016, str. 201–219, 229–230.
- Tank! Revue internationale de l'art vivant*. Pavliček, 1927.
- Toporišič, Tomaž. »Nevarna razmerja 'mlade slovenske umetnosti' in futurizma.« *Primerjalna književnost*, letn. 37, št. 3, 2014, str. 1–21.
- Žižek, Slavoj. »On (un-)changing canons and extreme avant-gardes.« Predavanje na simpoziju East of Art: Transformations in Eastern Europe, 23. marec 2003, Moma, New York. *ArtMargins*, 24. 3. 2003, artmargins.com/east-of-art-transformations-in-eastern-europe-qon-un-changing-canons-and-extreme-avantgardesq/. Dostop 13. sept. 2023.

Abstract

The essay outlines two attempts to revolutionise the relationship between the periphery and the centre in Central and Eastern Europe. The first belongs to the historical avant-gardes of the 1920s and 1930s. The second one belongs to the retro-avant-gardes at the turn of the century, which re-enacted some of the basic ideas of Constructivist and Futurist utopian questions. The retro-generations announced that they were the heirs of the artistic generation of the Constructivists and Zenitists, who wanted to promote Ljubljana, Zagreb, Belgrade and Trieste as centres of new art to establish a new bridge between East and West.

Keywords: historical avant-gardes, retro-avant-gardes, horizontal history of art, Delak, Černigoj, Micić

Tomaz Toporišič, PhD, is a dramaturg and theatre theorist, a professor of the history and theory of drama and performing arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (UL AGRFT), an associate member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (SASA) and a guest lecturer at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. He is the author of six books on contemporary performing arts. His latest articles include: "The New Slovene Theatre and Italian Futurism", "The Slovenian Historical Avant-garde and Europe in Crisis", "Drama Writing after the Post-dramatic Turn: Anja Hilling, Milena Markovič and Simona Semenič" and "W. G. Sebald and Oliver Frlić or How Can Art Negotiate the Discursive Circulation of (Mis)Information in the Face of Global Insecurities?". He was the artistic director and dramaturg of the Mladinsko Theatre and co-founded the Exodos Festival of Contemporary Performing Arts. His primary research interests are the theory and history of contemporary performing arts and literature, the sociology of theatre and cultural studies.

Tomaz.Toporistic@agrft.uni-lj.si

Trieste, Ljubljana, Zagreb and Belgrade between Periphery and Centre: From Historical Avant-Gardes to Neo-, Post- and Retro-Avant-Gardes

Tomaž Toporišič

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

Summary

The essay explores the absence of a unified map of 20th-century Western art in Eastern Europe. It challenges the periphery-centre relationship by examining avant-garde groups in Slovenia, Croatia and Serbia. It delves into the historical avant-gardes of the 1920s and 1930s and the retro-avant-gardes at the turn of the century, identifying common features and highlighting their relationship to the international avant-garde. The essay questions whether these Central European avant-gardes can be considered impure versions of movements centred in Paris or Berlin. It explores how they redefined centrality and marginality while resisting cultural appropriation. The focus is on movements like Zenitism, Slovenian Constructivism, Dada Tank, Serbian Surrealism and Neue Slowenische Kunst. These movements eclectically incorporated foreign ideas into their cultural frameworks. The essay engages with the concepts of centre versus periphery, universal versus particular and international versus local, showing that these issues are central to both historical and retro-avant-gardes. All the above historical avant-garde movements took the ideas developed by various avant-garde movements, ranging from Italian to Russian Futurism and from Expressionism and Dadaism to Constructivism. They eclectically assimilated some “foreign” ideas into their own cultural frameworks and added specific features. Similar procedures were at work during the period of the 1980s and 1990s with the eclectic retro-avant-garde artistic characteristics of the postmodern politicised art like Neue Slowenische Kunst (NSK) and its collectives Irwin, Laibach and Sisters Scipion Nasice.

The author draws inspiration from scholars like Steven A. Mansbach, who questioned why these avant-garde figures and movements from Eastern Europe, which once played a critical role in advanced art, have been largely overlooked. The essay

contributes to discussions about rebalancing perspectives in the history of modern art, challenging the dominance of Western narratives and the tendency to reinterpret Central and Eastern European art within Western frameworks.