



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

DOKTORSKE AKADEMSKE STUDIJE

LIKOVNE UMETNOSTI

NASILJE NAD *DRUGIM* — CRTEŽ KAO MENTALNA MAPA

U PROCESU ISTRAŽIVANJA TEME NASILJA

DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT

Mentor:

prof. Branka Janković Knežević

Student:

Goran Jureša

Novi Sad, 2019 godine



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ – 5a АУ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

| | |
|---|--|
| Redni broj: RBR | |
| Identifikacioni broj: IBR | |
| Tip dokumentacije: TD | Monografska dokumentacija |
| Tip zapisa: TZ | Tekstualni štampani materijal |
| Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR | Doktorski umetnički projekat |
| Ime i prezime autora: AU | Goran Jureša |
| Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN | Mr Branka Janković Knežević |
| Naslov rada: NR | Nasilje nad <i>Drugim</i> — Crtež kao mentalna mapa u procesu istraživanja teme nasilja |
| Jezik publikacije: JP | srpski |
| Jezik izvoda: JI | srp. / eng. |
| Zemlja publikovanja: ZP | Srbija |
| Uže geografsko područje: UGP | Vojvodina, Novi Sad |
| Godina: GO | 2019. |
| Izdavač: IZ | autorski reprint |
| Mesto i adresa: MA | Akademija umetnosti Novi Sad, Đure Jakšića 7 |

| | |
|--|---|
| Fizički opis rada: FO | (broj poglavlja / stranica / slika / grafikona / referenci / priloga) |
| Umetnička oblast: UO | Likovna umetnost |
| Umetnička disciplina: UD | Crtež |
| Predmetna odrednica, ključne reči: PO | mentalne slike, nasilje, filozofija, istorija, teorija umetnosti, crtež, slika, skulptura, instalacija, fotografija, ljudsko telo, metamorfoza |
| UDK | |
| Čuva se: ČU | Biblioteka, Akademija umetnosti, Đure Jakšića 7 |
| Važna napomena: VN | |
| Izvod: IZ | <p>Doktorski umetnički projekat <i>Nasilje nad drugim- crtež kao mentalna mapa u procesu istraživanja teme nasilja</i> bavi se razlozima postojanja nasilja u ljudskom društvu uključujući niz referenci koje se u osnovi fokusiraju na Drugost i na razlike među ljudima- od religije, boje kože, pripadnosti određenoj naciji i kulturnim razlikama. Istraživenjem se kroz analiziranje razloga nastanka nasilja u društvu postavlja okosnica za analizu uočavanja i ispoljavanja te problematike u umetnosti.</p> <p>U pisanom segmentu rada ističu se preplitanja filozofskih pitanja i istorijskih događaja kroz koje se uočavaju mehanizmi društvenih raslojavanja i dehumanizacije, odnosno procesi koji proizvode nasilje. Na osnovu uočenih mehanizama izazivanja nasilja, rad se bavi tematskim ispitivanjem različitih oblika umetničkih reakcija na tu temu. Istraživanje ispituje koje su sve mogućnosti prikazivanja teme društvenog nasilja u savremenoj umetnosti.</p> <p>Teorijski segment doktorskog umetničkog projekta bavi se umetničkim opusima savremenih likovnih stvaralaca koji konstantno problematizuju temu nasilja u umetnosti koristeći se različitim konceptima. U problematizovanju ove teme umetnici se okreću i istražuju u van umetničkim poljima koristeći se filozofijom i istorijom što je i predstavljeno u</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>tekstu, kao i konceptualno udaljenim konceptima umetničkog odgovora na temu.</p> <p>Stanovište koje istraživački rad pokušava da argumentuje da se umetnik bavi prizorom nasilja u svojoj umetnosti zastupajući stav koji se tumači kao neprihvatanje takvog čina, kao jedan vid jasnog stanovišta da je nasilje neprihvatljivo.</p> <p>Po identičnom konceptu i sličnim principima autor doktorskog umetničkog projekta razvija svoj praktičan rad. Teorijsko istraživanje autora služi da bi se bolje shvatila intimna polazišta i stremljenja autora u bavljenju temom nasilja kroz crtež.</p> |
| Datum prihvatanja teme od strane Senata: DP | |
| Datum odbrane: DO | |
| Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO | predsednik: član: član: |



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Key word documentation

| | |
|--------------------------------|---|
| Accession number: ANO | |
| Identification number: INO | |
| Document type: DT | Monograph documentation |
| Type of record: TR | Textual printed material |
| Contents code: CC | Doctoral Art Project |
| Author: AU | Goran Jureša |
| Mentor: MN | Branka Janković Knežević M.R. Full Professor |
| Title: TI | Violence towards the other - drawing as a mental map in the process of researching the theme of violence. |
| Language of text: LT | Serbian |
| Language of abstract: LA | eng. / srp. |
| Country of publication: CP | Serbia |
| Locality of publication: LP | Vojvodina / Novi Sad |
| Publication year: PY | 2019 |
| Publisher: PU | Author reprint |
| Publication place: PP | Academy of Arts, Novi Sad, Đure Jakšića 7 |

| | |
|-----------------------------|---|
| Physical description: PD | |
| Artistic field AF | Fine arts |
| Artistic discipline AD | Drawing |
| Subject, Key words SKW | mental images, philosophy, history, art theory, violence, drawing, painting, sculpture, installation, photography, human body, metamorphosis |
| UC | |
| Holding data: HD | Library of Academy of Arts, Novi Sad, Đure Jakšića 7 |
| Note: N | |
| Abstract: AB | <p>This Doctoral art project entitled <i>Violence towards the other - drawing as a mental map in the process of researching the theme of violence</i> deals with the origins of violence in society including a series of references with focus on the identity and the Other, from religion, skin color, nation state and cultural differences. By looking through the reasons for the origins of violence in respective society, the author focuses on contemporary art practices which deals with the topic of violence.</p> <p>In the written segment of the doctoral thesis, the emphasis is on the overlapping of main philosophical questions and historical events through which mechanisms of societal breakdowns and dehumanization, or circumstances in which violence is produced. After establishing main mechanisms for the production of violence, the author examines various forms of artistic reactions and practices on the subject.</p> <p>The theoretical segment of the doctoral art project deals with art works of contemporary artists who constantly problematize the subject of violence in their art practice through various concepts. These concepts draw artists to go beyond artistic fields, turning to philosophy and margins of history.</p> <p>The standpoint that the research tries to argue is that artists deal with the topic of violence by</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>showing the violent acts, and through depicting it, they demonstrate their opposition to it, a statement that violence is unacceptable.</p> <p>The same creative principles and philosophical concepts are shared by the author of this thesis. The theoretical research serves to better understand the intimate starting point in dealing with the topic of violence through the process of drawing.</p> |
| <p>Accepted on Senate on: AS</p> | |
| <p>Defended: DE</p> | |
| <p>Doctoral Art Project Defend Board: DB</p> | <p>president: member: member:</p> |

Sadržaj

| | | |
|-----|-------|--|
| 9 | | Uvod |
| 13 | | 1. Čovekova priroda / Mehanizmi nasilja |
| 23 | | 2. Vidljivo i nevidljivo nasilje / <i>Patos formula</i> |
| 29 | | 3. Aura umetničkog dela |
| 35 | | 4. Nasilje kao tema umetničkog dela / Fransisko Goja |
| 45 | | 5. Umetnička praksa kao odgovor na nasilje |
| 55 | | 6. Rat / Metamorfoze i mutilacije figure u 20. veku |
| 65 | | 7. Nekropolitika tela / Proces ispoljavanja umetnikovog nasilja nad sopstvenim telom |
| 77 | | 8. Objekat u službi umetnosti bazirane na nasilju |
| 87 | | 9. Četiri opusa |
| 87 | | 9.1. Brus Nauman / Nasilje kao osnovni vid inspiracije za delo |
| 95 | | 9.2. Vilijam Kentridž / Platonova pećina kao put ka nasilju |
| 100 | | 9.2.1. Drawings for projection |
| 102 | | 9.2.2. Feliks u egzilu |
| 104 | | 9.2.3. Crna kutija |
| 109 | | 9.3. Anselm Kifer / Konstruisano sećanje na Holokaust, I |
| 121 | | 9.4. Miroslav Balka / Konstruisano sećanje na Holokaust, II |
| 125 | | 9.4.1. How it is |
| 131 | | 10. Crtež kao mentalna mapa u procesu istraživanja teme nasilja / Zaključak |
| 133 | | 10. 1. Intimna polazišta / Dnevnički zapisi |
| 139 | | 10. 2. Književnost kao izvor prizora / Obrazac tela-žrtve |
| 143 | | 10. 3. Istorijska slika kao polazište likovnog rada |
| 147 | | 11. Literatura |

Posetilac iz svemira temeljno je proučio hrišćanstvo da bi otkrio, ako može, zašto je hrišćanima tako lako da budu okrutni. Zaključio je da je bar delimični uzrok nevolje — aljkavo propovedanje u Novom zavetu. Pretpostavljao je da je namera jevanđelja bila da ljude, pored drugih stvari, uči da budu milosrdni čak i prema najponiženijim među poniženima. Jevanđelje je, međutim, naukovalo u stvari sledeće: pre nego što nekog ubiješ, budi sasvim siguran da nema jake veze. Tako mu je to.

Kurt Vonegat, *Klanica pet*

*Postoje dve planine
na kojima je sve svetlo i jasno:
planina životinja i planina bogova.
Između njih leži
mračna dolina ljudi.*

Paul Klee, *Dve planine*^{1,2}

¹ Klee, Paul, *Some poems by Paul Klee*, prev. Anselm Hollo, Scorpion press, Northwood London, 1962.

² Prevodi svih citata i naziva umetničkih dela koja se razmatraju u ovom doktorskom radu, ukoliko nije drugačije naznačeno, pripadaju autoru.

*Kao i pre, mi smo vojnici u ratu. Imamo dan odmora.
Trebalo oprati rublje, trebalo se podšišati, očesljati, a pre
svega, očistiti i podmazati bajonet.*

Lav Trocki

*Videla sam sve, videla sam drveće,
I na povetarcu kako pleše vrbino lišće,
Videla sam čoveka kog najbolji prijatelj ubi,
I živote neproživljene kojima trag se gubi.
Videla sam šta sam bila, a znam i šta ću biti,
Videla sam sve, više se nema šta videti!*

Bjork Gudmundsdotir, prva strofa pesme *Videla sam sve*³

³ U originalu: *I've seen it all, I have seen the trees / I've seen the willow leaves dancing in the breeze / I've seen a man killed by his best friend, / And lives that were over before they were spent. / I've seen what I was and I know what I'll be / I've seen it all there is no more to see! (I've seen it all, Selmasongs, 2000).*

Uvod

Teorijski deo ovog doktorskog rada pokušava da odredi na koje načine nasilje, kao konstantni proces koji se odvija u ljudskom društvu, može da se javi u savremenim likovnim poetikama. Istražuje se odnos umetnika prema ovakvoj vrsti teme i njegovi razlozi da se ovakvom tematikom bavi. Istražuju se, takođe, istorijski aspekti koji su od početaka umetnosti pratili tretman teme nasilja u likovnom delu. Istraživanje obuhvata i pojam *patos formule*, kojeg je početkom 20. veka formulisao istoričar umetnosti Ebi Warburg (Aby Warburg, 1866—1929). Upotrebom ovog obrasca, likovno delo je kroz istoriju moglo da predstavi opredmećivanje ekstrema ideologije, u pokušaju da se posledice nasilja koje sprovodi ugnjetač predstave u boljem svetlu. Kao posledica primene ove formule, sprovedeno nasilje u umetnosti nikada se nije predstavljalo u realnom svetlu, sve do pojave baroka.

Dalje, doktorski rad obrazlaže zašto je početkom 19. veka došlo do prekida u primeni *patos formule* na likovno delo i zašto je umetnik u vezi sa temom nasilja u likovnom delu počeo da izražava svoje realne zamisli i da nasilje prikazuje u pravom svetlu. U radu se pojašnjava i teza koju je zastupao nemački filozof Valter Benjamin (Walther Benjamin, 1892—1940) — o procesu gubitka aure umetničkog dela u periodu razvitka fotografije. Ovakav sled u istorijskom razvoju tretmana teme omogućio je umetniku slobodu u tretiranju tema koje predstavljaju polje njegovog interesovanja, uključujući i one koje se bave tokovima društvenog nasilja. Polagano odumiranje primene *patos formule* i gubitak aure umetničkog dela, uticali su na mogućnosti koje su pružale umetniku autentično i samosvojno bavljenje temom nasilja u likovnom delu.

U istorijskom razvitku teme pojašnjava se i zašto su se totalitarni režimi 20. veka vratili upotrebi *patos formule* u pokušaju da se stvori umetnost koja bi pravdala korišćenje

društvenog nasilja i pogrešnih državnih politika. U istom delu, pojašnjava se veza umetnosti i politike koja postoji kada su u pitanju ovakve vrste tema.

U domenu savremene umetnosti, odnos prema temi nasilja posmatra se kao proces tzv. „angažovane“ umetnosti kojom se umetnik koristi kako bi skrenuo pažnju na anomalije koje u ljudskom društvu nastaju usled nasilja. Čin nasilja koji se desio isprovocirao je reagovanje umetnika putem umetničkog rada. Bavljenje ovom temom umetniku pomaže da razreši pitanja koja sebi postavlja o ontološkom, sveprožimajućem uticaju koje nasilje kao trag ostavlja po svetu. Kako će umetnik reagovati, i da li će njegova reakcija biti adekvatna, doktorski rad pokušava da objasni analizom poetika savremenih umetnika, koji se bave ovim temama.

Danas umetničko delo više ne mora reflektivno ili generalno da bude reprezent vremena u kojem nastaje, ili okolnosti usled kojih je nastalo, i to je stav savremenih mislilaca o umetnosti. Jedan deo umetnosti ne obraća se gledaocu sa ciljem da ga suoči sa stvarnošću putem kritičkog odnosa prema njoj, već se bavi problemima druge vrste. Stav da bi umetnost danas trebalo da je u labavoj sponi sa okvirom stvarnosti u kojem nastaje, odraz je pitanja njene slobode u odnosu na društvo. Ovaj doktorski rad objašnjava i pokazuje da umetnici koji se bave temom nasilja u umetnosti jesu i treba da budu posvećeni praćenju stvarnosti i njenim aspektima, u koje se svrstava i nasilje koje sprovodi čovek. Tako postavljeno umetničko delo ima šansu da otkrije karakter vremena u kom smo trenutno i da ukaže na njegove probleme.

Umetnici polaze od različitih koncepata u pogledu artistskih mogućnosti i različitih vrsta konceptualnog razmišljanja kako bi izrazili temu nasilja. Umetničke poetike vezane za ovu temu uglavnom barataju istorijskim okvirom vremena u kojima se odigravaju događaji u kojima nasilje zauzima centralno mesto. Vrlo često, umetnici su opsesivno vezani za praćenje društvenopolitičkih događaja u svetu ili u najbližem okruženju. Ponekad, međutim, njihov rad okreće se i temama u kojima nasilje nije masovno uočeno i tada tretman u njihovom radu dobijaju teme u kojima se ispoljava netrpeljivost prema drugome, usled rodnog ili religijskog ekstremizma.

Umetnost koja prikazuje društvene probleme povezane sa nasiljem obezbeđuje jedinstven i povremeno duboko duhovan i empatičan značaj za karakter pojedinca. Takav utisak na čoveka ostavljaju radovi onih umetnika koji na uslove savremenog

života uzvraćaju s odgovornošću, sa dozom ekstremnosti i jedinstvenosti, koji upućuje na čoveka i na njegov nikad razrešeni odnos prema nasilju. Doktorski rad fokusira se na umetnička dela koja su načinila određenu vrstu uzmaka od mogućnosti banalnog korišćenja tzv. slika nasilja, kojima smo stalno medijski okruženi i koja su jasno postavljena spram stvarnosti u kojoj se proces nasilja odvija. Na kompleksnost današnjeg sveta umetnik odgovara unapred promišljenim pristupom. Rad pojašnjava ovakve pristupe i objašnjava njihovu važnost.

1. Čovekova priroda / Mehanizmi nasilja

U Muzeju lepih umetnosti u Gentu, u Belgiji, nalazi se jedan od malobrojnih radova Hijeronimusa Boša, *Sveti Jeronim pri molitvi (De Heilige Hiëronymus in gebed*, oko 1482, ulje na drvenoj ploči, Museum voor Schone Kunsten, Ghent). U klasičnom, bošovskom fantazmagoričnom prizoru prikazan je Sveti Jeronim, sveštenik koji se pobožno moli u poluležećem položaju, okružen neobičnim, nepostojećim biljkama i realnim prikazima životinja od kojih svaka simbolizuje neku manu ljudskog ponašanja. Sova i mala sova, prikazane na grani drveta iznad Sv. Jeronima, tako predstavljaju jeres i borbu protiv jeresi.

Ako se posmatrač valjano fokusira na pojedinosti na slici, u donjem desnom uglu opaziće lisicu koja spokojno drema ispred svoje jazbine, pošto je prethodno ubila i pojela kokošku. To znamo jer su od ptice ostali samo glava i krila, koje je slikar naslikao ispred jazbine. Nemilosrdna zver sledila je svoj instinkt gladi.

Bošove slike kompleksne su za tumačenje jer predstavljaju mikrokosmose u kojima su u vidu bajkovitog scenarija, najčešće u pejzažu koji bi trebalo da podseća na raj, predstavljeni međuljudski odnosi, često pomešani sa poukama koje bi trebalo da izvučemo iz religije. Ako bismo želeli da objasnimo neki od Bošovih prizora u par crtica, rekli bismo da oni predstavljaju kruženje materije u kojoj glavnu ulogu imaju pojmovi života i smrti a u okviru tih pojmova egzaltirano je veličanje dvaju suprotstavljenih polova u ljudskom životu — telesne ljubavi i nasilne smrti. Zbog toga se svaki Bošov prizor sastoji od tako velikog broja figura — da bi se ovi polovi lakše uočili.

S protokom ljudske energije, u haosu, u prizorima nakrcanim ljudima, ponekad je teško prebrojati mrtve, stradale od ruke drugog. Motiv lisice koja je zaklala i pojela kokošku,

sa jednog od Bošovih manje zahtevnih prizora, odabran je jer je ovde vrlo jasan motiv ljudskog nasilja. Ono je, naime, kao način ponašanja, mnogo kompleksnije i teže za tumačenje od životinjskog.

Bitno je istaći nešto što označavaju Kleova poema, iz koje je citiran deo na početku teksta, i Bošova slika: proces u kojem životinja ubije životinju usled gladi posmatra se kao zadatak prirode i ne smatra se nasiljem. Čovek je jedino biće koje upotrebljava nasilje kao proces kojim razrešava odnose sa drugim ljudima a koristi ga i da bi uništavao sav ostali živi svet za koji smatra da mu u potpunosti pripada i da je nad njime neprikosnoveni vladar.

U društvenim i prirodnim naukama, na čin nasilnog ponašanja čoveka gleda se kao na „prirodan“ akt jer se ljudska agresivnost posmatra kao instinktivan nagon koji ima funkcionalnu ulogu, kao i nagon gladi i seksualni nagon. Nasilno ponašanje predstavlja posebnu kategoriju u smislu kontinuiranog proučavanja. Iako nam se čini da je nasilje u ljudskom društvu u stalnom porastu, statistike kažu da ga u Evropi nikad nije bilo manje.⁴ Istorijski izvori koji izveštavaju o različitim vrstama nasilja u ljudskoj istoriji, iz ugla čoveka 21. veka ponekad deluju kao izmišljene priče.

U svojim *Hronikama* (*Cronica*, 1167—1287) franjevački fratar i teolog Salimbene di Adam (1221—1288) daje izvorne informacije o društvu 13. veka. U ovim spisima on pominje Frederika Drugog (1194—1250), cara Svetog rimskog carstva, kralja Sicilije i Jerusalima, i osvrće se na aspekte njegove vladavine. Ovaj vladar govorio je šest jezika i u istorijskim izvorima opisan je kao strastveni zaštitnik nauke i umetnosti. Fratar piše o ogledima koje je Frederik Drugi izvodio sa živim ljudima. Između ostalog, eksperimentisao je sa zatvorenikom kojeg bi zatvorio u sanduk i puštao ga da tako premine, iščekujući da vidi kako duša izlazi kroz rupicu na sanduku. Drugi eksperiment podrazumevao je hranjenje dvojice zatvorenika. Posle obroka, jednog bi poslao na spavanje, a drugog u lov; kasnije bi naredio da se obojici izvade unutrašnji organi, kako bi ustanovio koji je od njih bolje svario obrok. Treći opit uključivao je dete kojem je uskraćivan bilo kakav kontakt sa ljudima, ne bi li car ustanovio da li će dete posle određenog vremena uspostaviti sa ljudima kontakt putem „prirodnog jezika“.

⁴ Mišambled, Robert, „Nasilje je muška stvar“, intervju sa Nikoletom Nastasijević, *Politika*, 24. oktobar 2015.

„Čovek je najopasnija pojava u prirodi, on pobeđuje zveri, rečju svu organsku i neorgansku kulturu; opasan je i po samog sebe, tj. po drugog čoveka. (...) Tokom celokupnog razvoja čoveka i njegove kulture taj isti čovek neprestano ide pod stražom, naoružan sabljama, puškama i revolverima, ponekad biva strpan u gvozdeni kavez, okružen onim istim naoružanim ljudima, ide i ide. Nijednu zver ne čuvaju tako kao njega. On je čovek i on je naoružana straža čovekova: u dva stanja u isto vreme vodi sebe pod oružjem koje je sam protiv sebe izmislio. Bez puške, kao bez Boga, ne može ni korak da napravi. (...) Da, čudan je to sistem, gde su svi putevi omeđeni oružjem, kao aleja drvećem; stvorivši ovakvu opasnu aleju, on (čovek) pokušava da se kreće napred. Zašto ne ide izvan aleje, izvan ratova i oružja, izvan lanaca i tamnica?“⁵, kaže Kazimir Maljevič.

„Biti životinja (ljudska ili neljudska) u suštini znači biti pojedinac koji mora nasilno da nametne njegovu/njenu volju za moći. Postoji samo jedna razlika: neljudske životinje rade ovo jednostavno živeći, dok ljudske životinje obično nameću svoju volju za moć koristeći se sofisticiranim i često pogrešnim strategijama“⁶, kaže filozofkinja Tacijana Andina (Tiziana Andina).

Na ovako interpretirane razloge za agresiju kod čoveka, odmah se nadovezuje razmišljanje Hane Arent koja kaže da je tada nasilje bez izazova „prirodno“; ako izgubi svoj *rationale*, u osnovi svoju funkciju samoočuvanja, ono postaje „iracionalno“, a to je navodno razlog zbog kojeg ljudi mogu da budu veće zveri od drugih životinja.⁷

Obično se kaže da čoveka od životinje razdvaja jedino razum. Hana Arent kaže da moderna nauka, nekritički polazeći od ovakvog stava, zaboravlja da „dodatni dar“ razuma „čini ljude još opasnijim životinjama“. Korišćenje razuma je ono što nas čini opasno „iracionalnima“, jer taj razum je svojstvo jednog „izvorno instinktivnog bića“.⁸ Usled kojih se sve razloga u ljudskom društvu javlja nasilje? Arentova navodi da

⁵ Maljevič, Kazimir, „Čovek je najopasnija pojava u prirodi“, u: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd 2003, str. 144.

⁶ Andina, T., „Invisible Violence as the Basic Instinct of Life“, u: *Invisible Violence*, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 2014, str. 103.

⁷ Arent, Hana, *O nasilju*, Alexandria Press, Beograd, 2002, str. 78.

⁸ *Ibid.*, str. 79.

„nasilje često nastaje iz besa“ a da se „bes javlja samo tamo gde postoji razlog za sumnju da se društveni uslovi ne menjaju iako bi mogli biti promenjeni“.⁹

Teoretičar komunikacija Maršal Makluan (Marshall McLuhan) kaže da je „nasilje u suštini oblik traženja identiteta“ jer kada se „ljudi približe postaju divljaci i nestropljiviji jedni sa drugima“. „Identitet je uvek praćen nasiljem. Moraš dokazati da si neko. Tako postaješ veoma nasilan. Obični ljudi pronalaze potrebu za nasiljem dok gube svoj identitet. Teroristi, otmičari — to su ljudi minus identitet. Oni su odlučni da nešto naprave, da dobiju pokrivenost da bi ih primetili.“¹⁰

Nasilje će se u ljudskom društvu najlakše ispoljiti kada dođe do ekstremnih situacija u kojima primena nasilja poprima masovne razmere. Ako nema posledica, ako ne sledi kazna za učinjeno (kao što se dešava u situacijama ratova i genocida), ljudi će se lakše odlučiti da uzmu učešća u procesu nasilja. Luj Ferdinand Selin kaže: „Kad ljudskoj mržnji ne prete nikakve posledice, njena glupost biva vrlo uverljiva, a razlozi se lako nađu.“¹¹ Na ovo se nadovezuje misao: „Tamo gde su svi krivi, niko nije kriv; priznanja kolektivne krivice su najbolja moguća zaštita od otkrivanja vinovnika, a sama razmera zločina je najbolji izgovor što se ništa ne čini.“¹² Priroda državnosti svih totalitarnih država u kojima se nasilje praktikovalo kao pravilo počivala je na ovom stanovištu.

O mehanizmima koji postoje između ljudske poslušnosti i nasilja Borislav Pekić će napisati: „Vladavina terora, da bi uopšte opstala, mora biti zasnovana na saradnji građana. Kako se ona ne može dobrovoljno obezbediti, vlast se služi silom (ucenom) ili mitom (povlasticama). Baza despotije tako se širi od oligarhije prema zanemarljivo uskoj povlašćenoj manjini, koju sledi strahom pasivizirana većina, a ovu, opet, zanemarljiva manjina buntovnika.“¹³

⁹ *Ibid.*, str. 80.

¹⁰ http://www.marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan_pdf_11_fNfqnAl.pdf (Marshall McLuhan Speaks: “Violence as a Quest for Identity”, TV Ontario, *The Mike McManus Show*, 1977).

¹¹ Selin, Luj Ferdinand, *Putovanje nakraj noći*, Lom, Beograd, 2009, str. 118.

¹² Arent, H., *op. cit.*, str. 82.

¹³ Pekić, Borislav, *Godine koje su pojeli skakavci*, III tom, CCLXXIII deo, BIGZ, str. 37.

Istoričar Hauard Zin (Howard Zinn) kaže da „istorijski, najgore stvari — rat, genocid i ropstvo — jesu rezultat ne neposlušnosti nego poslušnosti.“¹⁴ Mehanizam poslušnosti i privrženosti, razvijen kod naroda u diktatorskim režimima 20. veka, poput nacizma, omogućavao je ubijanje i utamničavanje svih onih koji, po oceni vođe, nisu potpadali pod formulaciju odabranih, vrednih da uopšte nastave da žive.

U slučaju nemačke istorije, ukorenjenost ovih principa poslušnosti nije novijeg datuma. Dovoljno je pročitati razmišljanja Martina Lutera¹⁵ (1483—1546), osnivača protestantizma, pa videti da je to bio put koji su sledili nacisti. Sa razvitkom tehnologije i uplivom masovnih medija, praksa nasilja u 20. veku razvila se u kompleksno poigravanje ljudskom prirodom. „Civilizacija dece odgajane na kažnjavanju i poslušnosti dala nam je Prvi svetski rat a u Drugom onu slepu povodljivost za opsednutima verom u vođu — pacolovca“, rekao je Česlav Miloš.¹⁶

Čovek je svestan da se nasilje konstantno vrši ali razloge svog učestvovanja u njemu vrlo često je spreman da opravda, čak i kad nasilje, počinjeno upravo zahvaljujući njemu, poprima nesagledive razmere. O ulozi običnog čoveka u procesu nasilja možda najbolju sliku daje slučaj pisanja Hane Arent o nacističkom zločincu Adolfu Ajhmanu, operativnom šrafu u hijerarhiji nacističkog rukovodstva, odgovornom za organizaciju detaljno razrađenog plana Holokausta u okviru politike tzv. „konačnog rešenja“ — istrebljenja nepodobnih za društvo Trećeg rajha.

Arentova ustanovljava da je Ajhman običan, prilično neinteresantan birokrata koji, prema njenim rečima, nije „ni perverznan ni sadista“ već „zastrašujuće normalan“. Suočena sa sopstvenom željom da vidi jedno zaista zlo ljudsko biće, ona ostaje zaprepašćena pred činjenicom da je Ajhman postupao bez ikakvog motiva, i da je

¹⁴ <https://www.goodreads.com/quotes/88581-historically-the-most-terrible-things---war-genocide-and-slavery>

¹⁵ „Teško je razumeti ponašanje većine nemačkih protestanata u prvim nacističkim godinama osim ako niste svesni dve stvari: njihove istorije i uticaja Martina Lutera. Veliki osnivač protestantizma bio je i strasni antisemita i žilav vernik u apsolutnoj poslušnosti političkom autoritetu. Želeo je da se Nemačka oslobodi Jevreja a da bi se to desilo, savetovao je da budu lišeni ‘svih svojih novaca i dragulja i srebra i zlata’ i, dalje, ‘da se zapale njihove sinagoge i škole, da njihove kuće budu razbijene uništene... i da budu stavljeni pod krov štale, kao Cigani... u bedi i zarobljeništvu, dok se neprestano žale i kukaju Bogu o nama’. Savet koji daje bukvalno su, četiri veka kasnije, iskoristili Hitler, Gering i Himler.“ — citat preuzet iz: Shirer, William L., *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*, <https://www.goodreads.com/work/quotes/1437584-the-rise-and-fall-of-the-third-reich-a-history-of-nazi-germany>

¹⁶ Citiran Česlav Miloš, u: Slobodan Šnajder, *Doba mjedi*, Tim press, 2016, str. 4.

izvršavao zla dela bez zle namere. Zapanjena je njegovom „bezumnošću“, emocionalnom otuđenošću od njegovih zlih činova. Po njoj, Ajhman nije shvatio šta radi zbog nemogućnosti da razmišlja sa stanovišta nekog drugog. U nedostatku ove specifične kognitivne sposobnosti, počinio je zločine koji su učinili sasvim nemogućim za njega da spozna ili oseća da čini nešto pogrešno.

„Svaki put kad je bio u iskušenju da misli svojom glavom on je rekao: Ko sam ja da sudim ako svi oko mene — to jest, atmosfera u kojoj ne misleći živimo — misle da je ispravno ubijati nevine ljude? Ili da to kažemo malo drugačije: svaki put kad je pokušao da misli, Ajhman je odmah počinjao da misli na svoju karijeru, koja je do kraja bila glavna stvar koja mu je bila na umu.“¹⁷

Kada god pomislimo da u modernom ljudskom društvu ne može više da se desi Holokaust Trećeg rajha, trebalo bi da analiziramo događaje koje su se odigrali pre i posle pomenutog genocida ili da povežemo neki događaj iz prošlosti sa današnjim dešavanjima, da ih razmatramo kao uzrok i posledicu. Suzan Zontag pisala je o seriji fotografija¹⁸ iz zatvora Abu Graib¹⁹ u Iraku, samo nekoliko nedelja pošto su osvanule u javnosti. Ovi činovi jezive torture nad zarobljenicima iz Iračkog rata, koje su sprovodili američki vojnici, događaji snimljeni u zatvoru u Iraku kao vid zabave, podsetili su Zontagovu na fotografije linčovanja²⁰, tradiciju usmrćivanja vešanjem koja se širom Sjedinjenih Američkih Država proširila posle Američkog građanskog rata. Ona piše: „Ako postoji nešto što se može uporediti sa onim što pokazuju ove slike, to bi bile fotografije crnih žrtava linčovanja, snimljene između 1880. i 1930. godine, koje pokazuju Amerikance koji se cere ispod golih osakaćenih tela crnog čoveka ili žene,

¹⁷ <https://pescanik.net/o-reakcijama-na-ajhmana-u-jerusalimu/>

¹⁸ Sontag, Susan, “Regarding the Torture of Others”, *New York Times Magazine*, 23. maj 2004.

¹⁹ Tokom rata u Iraku, koji je počeo u martu 2003, osoblje vojske Sjedinjenih Američkih Država i Centralne obaveštajne agencije izvršilo je niz kršenja ljudskih prava protiv zatvorenika u Abu Graibu. Ova kršenja uključuju fizičko i seksualno zlostavljanje, mučenje, silovanje i ubistvo. Javnost je sa slučajem upoznata preko serije fotografija koji su načinili ljudi koji su mučenje sprovodili a koje je objavila televizijske kuća CBS News, u aprilu 2004. godine.

²⁰ Kultura linčovanja u SAD javila se nakon Američkog građanskog rata i trajala je sve do dvadesetih godina 20. veka. Linčovanje je postalo uobičajena praksa razračunavanja belog sa crnačkim stanovništvom, koje je ubijalo u sopstvenoj verziji zakonski neodobrene pravde. Stereotip linčovanja je vešanje tela a sam čin vešanja bio je svojevrсна predstava za masu. Neki prizori ovih smaknuća bili su profesionalno snimljeni i štampani na poleđinama razglednica. Bili su to popularni suveniri u nekim delovima SAD. Procenjuje se da su u ovoj zemlji od 1882. do 1968. linčovanjem usmrćene 4.743 osobe.

koji vise ispred njih sa drveta. Fotografije linčovanja bile su suveniri kolektivne akcije u kojoj su se učesnici osećali savršeno opravdano u onome što su uradili.“²¹

Ona dalje konstatuje da su fotografije iz Abu Graiba trofeji koji se oslanjaju na dugu tradiciju. One su nastavak mučenja i seksualnih ponižavanja koje su Belgijanci vršili nad domicilnim stanovništvom u Kongu, ili pak Francuzi u Alžiru, ali utvrđuje i jednu razliku: „Užas onog što je prikazano na fotografijama ne može biti odvojen od užasa da su fotografije snimljene — sa počiniocima koji poziraju sa malignim zadovoljstvom nad bespomoćnim zatvorenici.“²² Navodi da su veoma retke fotografije koje su snimili nemački vojnici prilikom zverstava počinjenih u Poljskoj ili Rusiji tokom Drugog svetskog rata, na kojima se vide kako uživaju među mrtvim telima. Ono što su američki vojnici snimili u Abu Graibu za nju „održava promenu u upotrebi slike“.²³ Sada digitalne kamere, koju poseduje svaki vojnik, beleže njihov rat, njihovu zabavu, njihova zapažanja o tome šta oni nalaze da je živopisno, njihove zločine; oni razmenjuju slike među sobom i šalju ih mejlom oko globusa.

Istoričar Lion Litvak (Leon F. Litwack, 1929—) napisao je o snimcima linčovanja: „Fotografije šire našu lakovernost, čak omogućuju utrnutost naših umova i čula u punoj meri užasa, ali moraju biti ispitane da bismo shvatili kako su normalni muškarci i žene mogli da žive sa takvim zverstvima, učestvuju u njima, i brane ta zlodela ili imaju spoznaju o sebi kao o ne manje civilizovanima. Muškarci i žene koji su mučili, komadali i ubijali na ovaj način shvatali su dobro šta čine i sami su sebe smatrali savršeno normalnim ljudskim bićima. Malo njih imalo je bilo kakav etički problem u vezi sa svojim postupcima. Ovo nije bilo iznenadno oslobađanje jakih emocija ludih ljudi ili nekontrolisanih varvara već trijumf sistema verovanja koji je neke ljude definisao ljudima nižeg ranga od ostalih. Za muškarce i žene koji su činili ovu rulju, i za one koji su ostali tihi i ravnodušni, kao i za one koji su pružali naučna objašnjenja za taj čin, to je bio odraz najvišeg idealizma u službi njihove rase. Treba samo videti njihove samozadovoljne izraze lica dok poziraju ispod crnih ljudi koji vise na konopcu ili pored ugljenisanih ostataka tela spaljenog do kostiju. Ono što najviše zabrinjava u ovim scenama jeste otkriće da su počinioci zločina bili obični ljudi, ne različiti od nas samih

²¹ Sontag, Susan, “Regarding the Torture of Others”, *New York Times Magazine*, 23. maj 2004.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

— trgovci, poljoprivrednici, radnici, mašinski operateri, nastavnici, lekari, advokati, policajci, studenti; bili su porodični ljudi, pobožan narod koji je verovao da držanje crnih ljudi na njihovom mestu nije ništa manje od kontrole štetočina, način suzbijanja epidemije, ili virusa, koji bi, ukoliko se ne zauzda, štetio zdravlju i sigurnosti zajednice.“²⁴

Hrvatska književnica Slavenka Drakulić pokušala je da u svojoj knjizi *Oni ni mrava ne bi zgazili* analizira proces i razloge raspada Jugoslavije. U svom tekstu ona se dotiče Hane Arent i „slučaja Ajhman“ i pokušava da dâ odgovor na pitanje šta je to što prijatnu, blisku osobu pretvara u kriminalca i zašto je čovek u stanju da vrši nasilje: „Ako vjerujemo kako su zločinci monstumi, to je zato što želimo stvoriti udaljenost između njih i običnih ljudi, potpuno ih isključiti iz ljudskog roda. U tome idemo čak toliko daleko da kažemo kako su njihovi zločini „nehumani“ kao da zlo, baš kao i dobro nije dio ljudske prirode. U pozadini takvog razmišljanja leži silogizam: obični ljudi nisu mogli učiniti ono za što su ovi monstumi bili sposobni. Mi smo obični ljudi, dakle nismo sposobni za takve zločine. Ali kada se približimo stvarnim ljudima koji su ih počinili, vidimo da se silogizam ne da primijeniti“²⁵

Metafizičke ideje rasne i verske čistote među ljudskom rasom, i gajenje naklonosti prema tim idejama, stvorile su jedan novi svet u kojem nema pravila kad je u pitanju ugrožavanje ljudskog integriteta. „Dugo su nam govorili da bismo bez religije bili tek egoistične životinje koje se bore za svoju sudbinu s moralnošću koja je na nivou vučijeg čopora, te da nas samo religija može uzdići na viši duhovni nivo. Danas kad se religija diljem sveta javlja kao glavni izvor ubojitog nasilja, već su nam dosadila neprestana uveravanja kako hrišćanski, muslimanski i hinduski fundamentalisti u osnovi samo zloupotrebljavaju i izokreću plemenitu duhovnu poruku njihovog temeljnog uverenja“²⁶, napominje Slavoj Žižek.

Vrhunac organizacije društva je država. Preko države, svaki pojedinac pripada nekoj vrsti usmerenja koje poseduje svoja ograničenja. Zbog svega navedenog, ako država preko udružene rulje može da nasrne na pojedinca čim on prekorači neko od ograničenja koje je država postavila, onda osnovne maksime engleskog filozofa Tomasa

²⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Lynching_in_the_United_States (Litwack, Leon F., *Without San*)

²⁵ Drakulić, Slavenka, *Oni ne bi ni mrava zgazili*, Samizdat B92, Beograd, 2004, str.122.

²⁶ Žižek, Slavoj, *O nasilju — šest pogleda sa strane*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008, str. 113.

Hobsa — koje kažu da je prirodno stanje čoveka sadržano u državi koja predstavlja rat svih protiv svih i odnosa u kojem je čovek čoveku vuk — poprimaju svoje puno značenje.

Džon Maksvel Kuci (John Maxwell Coetzee, 1940—) piše: „Teško da imamo moć da promenimo oblik države, a da je ukinemo ne možemo jer smo, u odnosu na državu, upravo to: nemoćni. U mitu o osnivanju države, onako kako ga je ustanovio Tomas Hobs, naš pad u nemoć bio je dragovoljan: da bismo pobjegli od nasilja bratoubilačkih ratova bez kraja i konca (odmazda na odmazdu, osveta na osvetu, vendeta), mi smo lično i pojedinačno državi ustupili pravo da koristi fizičku silu (čija pravda toga i sila, čija sila toga i pravda), i tako ušli pod okrilje (zaštitu) zakona. Oni koji su izabrali i biraju da ostanu izvan tog ugovora postaju odmetnici od zakona.“²⁷

Dvadeseti vek, koji je počeo obećanjima i nadom u ljudsko društvo, pretvorio se u epohu organizovanog ludila i takvih moralnih prekoračenja i oskvrnuća kakve ljudski duh jedva može da pojmi. Takva masovna i organizovana ubistva nepoznata su u dotadašnjoj ljudskoj istoriji. Kristofer Brauning s razlogom kaže: „Hobsovski svet Holokausta nije se uzdigao iz svog isuviše plitkog groba vaskrsnut bukom iracionalnih emocija. On je stigao u fabrički proizvedenom vozilu, rukujući oružjima kojima je mogla da ga opskrbi samo najnaprednija nauka i prateći plan koji je dizajnirala naučno-upravljačka organizacija.“²⁸

²⁷ Kuci, Džon M., *Dnevnik loše godine*, Paideia, Beograd, 2008, str. 7.

²⁸ Browning, Christopher R., *The German bureaucracy and the Holocaust, Genocide: Critical Issues of the Holocaust*, ed. Alex Grobman, Daniel Landes, 1983, str. 148.

2. Vidljivo i nevidljivo nasilje / *Patos formula*

Nasilje postaje vidljivo onog momenta kada eksplodira, kada čovekovi instinkti pređu u agresiju i otkriju esenciju i formu nasilja. Tek tada se na njega može reagovati, ono može biti proučavano ili postati tema za umetničko reagovanje. Vidljivost i nevidljivost procesa nasilja bitno je pitanje za mogućnosti vizuelizacije. Pitanje koje se ovde postavlja jeste: koliko je potrebno da nasilje bude vidljivo, kako bi taj čin mogao da posluži u stvaranju vizuelnog iskaza.

Dvanaestogodišnji nemački dečak jevrejskog porekla, Fric Frojdenhajm (Fritz Freudenheim) rukom je nacrtao mapu svog putešestvija od Berlina do Urugvaja, koje se odigralo u martu 1938. godine. S namerom da dokumentuje odlazak svoje porodice u egzil, pred nacističkim pogromima, olovkama u boji napravio je uprošćenu kompoziciju mape sveta na kojoj je precizno likovno objasnio na koji način se odvijalo to „premeštanje“. Mapa-crtež zove se *Iz starog u novi dom (Von der alten Heimat zu der neuen Heimat)* i čuva se u Jevrejskom muzeju u Berlinu. Dečak nije doživeo direktni aspekt nacističkog proganjanja niti je bio žrtva tortura koje će uslediti. Crtež je jedan jednostavan, uprošćen iskaz, kakav ume da bude dečji, predstava geografske mape sa kretanjem broda po njoj, putovanje u nepoznate krajeve, čak maštanje o takvom putovanju. Dok je za njegove roditelje taj period uznemirujući i anksiozan jer se pretnja smrću vije nad njima, za dečaka je to avantura, barem bi se tako reklo po bojama koje se pojavljuju na mapi. Senka ovog prizora je realno nasilje.

Osim mogućnosti vizuelne predstave, i polje jezika i književnosti upečatljivo svedoči o procesima koji u ljudskom društvu vode ka nasilju. Opisi ljudskog razmišljanja koji bi

mogli da vode ka mogućem nasilju bolje se ispoljavaju u književnosti nego u likovnom delu jer pojašnjavaju i predočavaju situaciju u kojoj bi se čin nasilja desio da mogući vinovnik nije sprečen društvenim normama ili jednostavno nekom ličnom psihološkom ogradom. Takvu apstraktnu situaciju jezik objašnjava bolje od vizuelne predstave.

Američki pisac Tomas Vulf opisuje situaciju u kojoj se obreo pošto je, posle mukotrpnog dvoipogodišnjeg rada, objavio svoj prvi roman, *Pogledaj dom svoj, anđele* (1929). Knjiga je brutalno iskreno opisivala složeni mehanizam društvenog života jedne male sredine, u ovom slučaju gradića Ašvila u Severnoj Karolini, mesta u kojem se pisac rodio i odrastao. Zbog sadržaja knjige dobijao je gomile uvredljivih pisama od svojih sugrađana ali posebno ga je iznenadila „jedna časna stara gospa koju sam poznao od kako sam se rodio; pisala mi je da, iako nikada nije odobravalala zakon o linčovanju, ništa ne bi uradila da spreči masu da vuče moju 'veliku, preterano izraslu lešinu' preko javnog trga“.²⁹

Džordž Orvel u svom eseju *Ubijanje slona* (1936) piše o okolnostima britanske kolonijalne vladavine u Burmi, i situacijama u kojima se nalazio kao pripadnik policije: „Najgori su bili mladi budistički sveštenici. U gradu ih je bilo nekoliko hiljada i kao da ništa drugo nisu imali da rade osim da zagledaju Evropljane i vređaju ih. (...) Bio sam u procepu između svoje mržnje prema Imperiji kojoj sam služio i gneva prema malim gadovima koji su se trudili da mi zagorčaju život. Jednim delom svoga uma video sam britansku vladavinu kao nesalomivu tiraniju koja je *in saecula saeculorum* bacila na kolena svoje ponižene podanike; drugim delom sam mislio da bi najveće zadovoljstvo u životu bilo zariti bajonet u stomak budističkog sveštenika. Ta pomešana osećanja bila su tipična posledica mog poziva; tako se u dubini duše osećao svaki angloindijski činovnik.“³⁰

U dugim periodima svoga postojanja, umetnost je pribegavala traženju načina da čin nasilja predstavi kao rezultat delovanja mitske ili božanske „sile“ ili da, jednostavno rečeno, nasilje prikaže kao sasvim normalan pa i očekivan proces u društvenim odnosima. Čin nasilja je takvim likovnim prikazima preveden u nešto što samo po sebi nema nimalo dramatike, inače očekivane kada je takav čin u pitanju. Ne znamo pravi

²⁹ Vulf, Tomas, iz predgovora „Priča jednog romana“, u: *Pogledaj dom svoj, anđele*, Nolit, Beograd, 1990, str. 14.

³⁰ Orvel, Džordž, „Ubijanje slona“, u: *U utrobi kita*, Lom, Beograd, 2016, str. 74—75.

razlog nastanka takvog odnosa ali taj je obrazac postao ključni element u dugoj tradiciji prikazivanja nasilja, još od doba egipatske umetnosti.

Kada posmatramo likovna dela u kojima se javlja takva vrsta „prevođenja“ nasilnog čina u uravnoteženu likovnu predstavu, stičemo utisak da umetnik teži pokušaju da pronađe neku vrstu apstraktne ravnoteže snaga ili čak samo uspostavljanju balansa među prikazanim likovnim elementima/telima. Gestikulacija i mimika, pokreti tela i lica, dinamičan pokret u samoj kompoziciji, doprineli bi dramatici u ovim radovima i pokazali bi da akteri gaje emotivan odnos prema situaciji u kojoj su se našli, posvedočili bi da se u njima odvija unutrašnja borba, da na celu situaciju gledaju sa neodobravanjem, strahom ili nevericom. To se, međutim, ovde ne dešava i skloni smo da, uprkos tome što posmatramo brutalne prikaze nasilja u ovim prizorima, utvrdimo da celokupna atmosfera povlađuje izvršiocu nasilja.

Na *Paleti kralja Narmera* (3100. p. n. e., škrljac, Egipatski muzej, Kairo), poznatom kamenom artefaktu iz rane preddinastičke egipatske umetnosti, nalazi se i jedna scena svojevrsne procesije gde u hijerarhijskoj skali vladar, kralj Narmer, veći od svojih podanika, korača ka prizoru deset obezglavljenih leševa čije su glave prikazane u dnu njihovih nogu. Ubijeni su predstavljeni u horizontalnom položaju u odnosu na vladara, kao gomila tela pobacanih po tlu, simbolizujući žrtve Narmerovog ratnog trijumfa. Predstava ovde služi veličanju vladarske moći, koristeći se prizorom nasilja. Slika kao da govori: „Zar ne vidite njegovu snagu i moć?“, ili pak: „Zar ne vidite koliko je dobar u tome što radi?“, umesto da kaže: „Zar ne vidite koliko je ovaj vladar pobio ljudi?“

Slične likovne scene krasi i mesopotamsku kulturu. Prizor lova iz severne palate u Ninivi (*Asurbanipal u svojim dvokolicama lovi lavove*, 645. p. n. e., zidni reljef, Britanski muzej, London) prikazuje brojne mrtve i umiruće životinje, i među njima vladara koji, hladnokrvno preteći, razapinje luk i sprema se za sledeći hitac. Samrtni ropci, lavovi proburaženi strelama, mrtva tela koja su, kao i kod Narmera, postavljena horizontalno, prikaz klanja u kojem vladar nožem probada vrat jednoj od životinja, obrađeni su u kamenu do najsitnijih pojedinosti. „Svaki lav je savršeni 'estetski'

objekat; i pravi predmet ovih nasilnih scena je možda zamisao jedne veštine kojom se odbacuje svo nasilje.“³¹

Motiv mučenja ljudi i životinja, korišćen radi odobravanja prikazanih zlostavljanja, je kao odliku zapadne klasične umetničke tradicije prvi registrovao istoričar umetnosti Ebi Varburg, koji ju je nazvao *patos formulom*. Ona označava ono što je istoričar umetnosti Oto Karl Verkmaister (Otto Karl Werckmeister, 1934—) nazvao „introverzijom ideologije u osećanje“, a to su fiziognomski tragovi unutrašnje podređenosti.³² To je pokazatelj predmetnog ostvarivanja *in extremis* jer predstavlja telo kao nešto što „žrtva svojevoljno otuđuje (čak i od smrti), radi zadovoljstva i veličanja ugnjetača.“³³

Posebno mesto u ispoljavanju *patos formule* zauzimaju bezbrojne predstave mučenja hrišćanskih svetaca i apostola. Ove narativne kompozicije međusobno su uvek vrlo slične. Svedoci smo procesa mučenja kojem je izloženo telo apostola ili vernika, kao predstave za narod, ali apsolutni mir sa kojim on/ona prihvata jezivi nasilni čin potpuno je kontradiktoran dozi bezumne surovosti i sknavljenja njihovog tela. Facijalna ekspresija mučenog doslovno odiše mirom dok mu mučitelj, na primer, dere kožu. Poruka ovih slika, sa aspekta religije, bila bi: ukoliko se čovek odluči da svoje telo i dušu posveti veri, ono treba da pati ali ta patnja ne sme da se vidi jer će telo zbog svoje ljubavi prema bogu izdržati sve. Skoro da je nedostojno da se pojave emocije poput straha, ili bola, a otpor nasilju u ovim prizorima potpuno je isključen.

Prizor *Mučenja apostola* u likovnom radu Stefana Lohnera (Stefan Lochner, *Die Apostelmartyrien*, 1435, slika na orahovom drvetu, Muzej Štedel³⁴, Frankfurt) prikazuje najveću moguću preciznost u jezivim torturama kojima su apostoli bili podvrgnuti a da pritom nijedan od njih ne pokazuje fizičku nelagodnost usled tog čina. Njihova lica ne odaju nikakvu promenu u odnosu na čin zlostavljanja kojem su izložena njihova tela. Posmatrač pre oseća šok, svestan da posmatra kako jedan čovek nožem dere kožu drugome, nego što iz ovog prizora izvlači eventualnu pedagošku pouku o značaju

³¹ Bersani, Leo, Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture*, Schocken Books, New York, 1985, str. 37.

³² Eisenman, Stephen, Karl Werckmeister, “Culture and Barbarism: A History of European Art” (iz neobjavljenog rukopisa), u: Stephen F. Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, Reaktion Books, London, 2007, str. 16.

³³ Eisenman, Stephen F., *op. cit.*, str. 16.

³⁴ Städel Museum (pun naziv: Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie).

religioznosti. U prikazanoj situaciji svako igra svoju ulogu — apostoli svojim mirom odaju počast veri zarad koje ništa ne treba da bude dramatično, a dželati obavljaju svoj posao koristeći se najsvirepijim metodama, baratajući sekirama, maljevima, mačevima i ostalim srednjovekovnim oružjem i alatkama.

Francuski slikar iz 15. veka, Žan Fuke (Jean Fouquet, 1420—1481), majstor je iluminacija, rukom izvedenih ilustracija-minijatura, koje krasi tzv. knjige sati, hrišćanske molitvene spise popularne od srednjeg veka. Za *Knjigu sati* urađenu za Etjena Ševalijea, glavnog državnog službenika francuskih kraljeva Šarla VII i Luja XI, uradiće svoje najznačajnije radove. Većina ovih knjiga izgleda istovetno, sadrži istu zbirku tekstova, molitvi i psalama, često sa odgovarajućom dekoracijom koja bi trebalo da naglasi hrišćansku predanost. U čast toj predanosti nekolicina ilustracija prikazuje čine mučenja i ubijanja hrišćanskih mučenika. Jedna od njih posebno se ističe svojim zastrašujućim sadržajem, pokazujući koliko je snažno odsustvo empatije u umetničkoj viziji toga vremena.

Na slici je prikazano *Mučeništvo svete Apolonije*, hrišćanske devičanske mučenice koja je stradala u Aleksandriji tokom ustanka kojeg je protiv hrišćana poveo rimski car Trajan Decije (201—251. n. e.). Scena prikazuje događaj koji se odvija pred masom ljudi, a uprkos mnoštvu, sve prikazano doživljavamo kao neku vrstu kamernog pozorišnog performansa. Postavljeni u polukrugu, ljudi su uglavnom potpuno indiferentni prema činu kojem prisustvuju. U gomili, prvi pada u oči car Decije, u purpurnoj odori, koji nadgleda čitav prizor i prstom upire u glavu mučenice.

Među ljudima su prikazani i demoni i anđeli a sa desne strane i smrt koja izlazi iz usta ogromne zveri, najverovatnije pacova. U prvom planu, jedna figura u kostimu dvorske lude stojeći vrši veliku nuždu. Ispred gomile, na iskošenoj drvenoj dasci, postavljeno je telo Svete Apolonije, odevene u belo. Belina njene odeće ističe značaj njenog tela u prizoru, potcrtan i time što je jedina postavljena u vertikalnom položaju. Ruke i noge svezane su joj kanapom. Četiri čoveka u crvenim kostimima zaduženi su za njeno mučenje. Dvojica dodatno zatežu i vuku konopce na njenim nogama dok je jedan od njih istovremeno obema rukama snažno čupa za kosu, razvlačeći tako njeno telo na dve strane. Četvrti čovek dugačkim metalnim kleštima silom joj čupa zube iz usta. Kao i uvek kod ovakve vrste prizora, bol i patnja neprimetni su i nevidljivi.

Predstave ovakvih zlostavljanja, mučenja i ubistava koje čini raspomamljena rulja ponavljaju se konstantno, u spiralnoj formi koja seže sve do našeg vremena, do već spomenutih fotografija linčovanja u Severnoj Americi nakon Građanskog rata, trofejnih snimaka ustaške vojske za vreme fašističke države Hrvatske, serije fotografija iz Abu Graiba koje su snimili američki vojnici, scena iz vojnog zatvora Gvantanamo Bej, itd.

Ljudi, koristeći se nasiljem, čine zločine. Bez obzira na to da li ćemo prihvatiti nasilje kao normalnu društvenu tekovinu, ili pak nećemo, tek odnedavno shvatamo da bi ono trebalo likovno da se predstavlja sa predznakom nepoželjnosti i osude i da je to znak prekopotrebne društvene kritike i korektiva. Umetnost je obznanila ideju da bi društvo trebalo da prihvati normu po kojoj je društveno nasilje neprihvatljivo. Društvo se, kao i uvek kada su u pitanju situacije društvenih promena u mišljenju, oslanjalo na to da o takvoj temi progovori pojedinac. Ta uloga bila je u ovom slučaju namenjena španskom umetniku Fransisku Goji (Francisco José de Goya y Lucientes, 1746—1828).

3. Aura umetničkog dela

Pre nego što se pozabavimo delom Fransiska Goje, potrebno je objasniti okolnosti koje su doprinele tome da se kod umetnika razvije svest o značaju kritički nastrojene umetnosti. Danas angažovana umetnost najcelishodnije objašnjava položaj umetnika u društvu i njegove stavove prema tom društvu. U korpusu onih tema koje kritikuju društvene norme, najznačajnija tačka jeste upravo kritika društvenih anomalija u kojima nasilje zauzima počasno mesto. Umetnik je počeo da predstavlja nasilje u trenutku kada se zapitao da li istinito prikazuje društvo. Danas je tema umetničkog dela koje se obrušava na ljudske stranputice normativ. Osnovno pitanje je kako je umetnost zadobila tu mogućnost. Kako je umetnik stekao tu slobodu da iskaže jasan stav po pitanju društvenih problema i da bude kritičan, pošto u ranijim periodima umetnosti on to nije bio? Od pukog posmatrača i hroničara kraljevskih evropskih kuća i kreatora neuznemirujućih pejzaža, umetnik se pretvorio u kritičara društva, kao neka vrsta korektiva.

Više je faktora koji su doprineli preokretu u kojem umetnik počinje da obrađuje i stvara likovne prizore u kojima bi nasilje zapravo bilo prikazano kao razarajuće, kao bezumno, kao nepotrebna odlika ljudske prirode. Samim tim, likovni rad morao je da iskazuje nezavisan duh umetnika, njegovo suprotstavljanje društvenim normama u umetnosti koje su i dalje diktirale kako izraz u umetnosti treba da izgleda. Ponor između onoga što umetnik radi i onog što publika očekuje da on radi otvorio se i krenuo da se materijalizuje početkom 19. veka, ali koreni sežu još ranije. Pravi početak umetnikovog obraćanja društvu likovnim delom koje bi govorilo o temi nasilja započet je u baroku.

Prema analizi Valtera Benjamina, dakle, prvi korak desio se sa pojavom baroka koji ovaj filozof smatra početkom modernosti u umetnosti jer je umetničkoj prezentaciji

pružena mogućnost da stvori emocionalno previranje. Prema ovakvom stanovištu, razumljivo je da se na barok danas gleda kao na glavnu referentnu tačku početaka današnje umetnosti. Dvojica umetnika u baroku posebno su doprinela prevazilaženju klasicističkih i manirističkih umetničkih tradicija toga doba. To su Mikelandelo Merizi da Karavađo (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571—1610) i Huzepe de Ribera (Jusepe de Ribera, 1591—1652), koji su primenom tzv. psihološkog realizma, vrstom novog likovnog jezika, pokazali da umetnik drugačije vidi stvarnost oko sebe. U Karavađove i Riberine zasluge ubraja se i potpuno novi odnos koji su uspostavili prema tematici nasilja u likovnom delu. To je, međutim, bio tek početni proboj u nastojanju da se drugačije prikazuju ove teme. Odlučujući je bio drugi korak.

On se, po Benjaminu, odigrao početkom 20. veka, u trenutku kad je umetnost izgubila svoju auru.³⁵ Aura je „pojavno svojstvo i dejstvo koje nadilazi delo kao postavljen komad, postajući učinak autentičnosti, izuzetnosti, magičnosti, ljudskosti, nostalgčnosti, prisutnosti, pa čak i neke pretpostavljene topline i bliskosti. Ne znamo zašto neko umetničko delo deluje na nas kao slušaoce ili gledaoce, ali ono deluje i to dejstvo se naziva aura“.³⁶

Za Benjamina, autentičnost umetničkog dela izgubila se usled pojave tehničke mogućnosti reprodukovanja. On ovde pre svega misli na područje fotografije. Fizički deo koji postoji u svim umetnostima neće moći da se tretira kao što se radilo do tada. Dejstvo moderne nauke i prakse umetnost više neće moći da izbegne. Bez obzira na to što je aura umetničkog dela propala, umetnost i dalje ima svoju društvenu funkciju ali ona je potpuno promenjena. Umetničko delo postaje tvorevina „sa potpuno novim funkcijama“ jer se izgubilo „isticanje njegovih kulturnih vrednosti“³⁷ iz davnih vremena. „Na mesto njenog utemeljenja na obredu stupa njeno utemeljenje na drugačijoj praksi: njeno utemeljenje na politici.“³⁸

Iz Benjaminovog uvida sledi da za uspostavljanje kultne vrednosti jednog umetničkog dela nije presudna njegova predmetnost i materijalnost, čak ni njegovo fizičko

³⁵ Benjamin, Valter, *Izabrana dela*, 1, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 177. Pod *aurom* Benjamin smatra „naročito tkanje prostora i vremena: neponovljivu pojavu daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno“ (misli se na neponovljivost i jedinstvenost umetničkog dela).

³⁶ Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 56.

³⁷ Benjamin, V., *op. cit.*, str. 259.

³⁸ *Ibid.*

postojanje, već nešto drugo. U polju percepcije i interpretacije nalazi se to „nešto drugo“, nešto što nam dozvoljava da delo sami postavimo u prostor i vreme.

To što se za delo izgubila potreba za neponovljivošću ili materijalnom jedinstvenošću samo je pomoglo umetniku koji u ovom vremenu stvara. „Da li je aura nestala sa strategijama i taktikama *redimejda* (*ready-made*), fotografijom, filmom, videom, digitalnom obradom informacija, sa masovnom i popularnom potrošnjom na mestu elitne razmene i kontemplacije najviših vrednosti?“, pita se teoretičar umetnosti Miško Šuvaković.³⁹ Shvatanja umetnika o vrstama strategija koje koristi da bi napravio rad povezana su više nego ikad sa društvenim faktorima. Vreme u kojem umetnik živi uslovljava njegovu svest o sopstvenom radu. U tom procesu, razmišljanju o mogućem sadržaju dela, umetnik traži opravdanost za materijalizaciju neke svoje ideje. Opravdavanje je karakteristično stanje za umetnike koji svoj rad uobličavaju prema surovo oblikovanoj stvarnosti u kojoj živimo.

Filozof Iv Mišo (Yves Michaud, 1944—) po pitanju aure ima drugačije viđenje od Benjaminovog. Njegovo stanovište je da aura nije nestala u eri medijske reprodukcije, već je došlo do razdvajanja aure i umetničkog dela. Nije došlo do umiranja duha u umetničkom delu, kako smatra Benjamin, već je duh umetničkog dela izašao u svet. Njegova zamisao je da umetnost više nije izraz duha već više ukras ili nakit epohe. Umesto nekadašnje autonomije dela, došlo se do iskustva koje se sklanja „u iskustvo koje više nije iskustvo predmeta okruženih aurom, nego aure koja se ne veže ni sa čim ili gotovo ni sa čim. Ta aura, ta aureola, taj miris, taj plin, nazovimo to kako želimo, izražava preko mode identitet epohe“.⁴⁰

„Dok je za Benjamina 'aura' imala prizvuk mističnog, egzotičnog, ritualnog i metafizičkog prizivanja nostalgije za izvorom iz tradicije, za Mišoa aura jeste organizacija i proizvodnja intenziteta življenja posredstvom tehnologija prikazivanja, izražavanja ili izvođenja kojima nije potrebna posredna uloga umetničkog dela“⁴¹, navodi Šuvaković. Nove tehničke mogućnosti rađaju umetnička dela koja teže da se izjednače sa samim događajem koji ga je isprovocirao, pa delo preuzima na sebe

³⁹ Šuvaković, M., *op. cit.*, str. 57.

⁴⁰ Michaud, Yves, „Zahtjev za estetikom: hedonizam, turizam i darvinizam“, u: *Umetnost u plinovitom stanju — eseji o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004, str. 159—160.

⁴¹ Šuvaković, M., *op. cit.*, str. 58.

materijalnost van uobičajenih kategorija koje su ranije postojale u umetnosti. U tom procesu može, međutim, da se desi i suprotno.

Posebno osetljivo područje likovnog delovanja jeste ono koje se bavi pitanjima angažovanosti u temama okrenutim politici ili ispoljavanju nasilja u okviru političkog delovanja. Piter Plejdžens (Peter Plagens, 1941—) kaže: „Kada je umetničko delo veoma dobro napravljeno ili urađeno kombinacijom dragocenih materijala onda se publika pita da li umetnik deluje kao politički glasnik ili je popustljiv za nevažno u sadržaju dela, ili se zaglibio sa porukom u nepotrebnim poremećajima sa materijalom.“⁴² I nastavlja: „Ako je glavna svrha umetničkog dela da promeni ili učvrsti mišljenje većine ljudi o nekom političkom pitanju, onda ono obično mora da žrtvuje jedan ili više tradicionalnih aspekata onoga što zovemo, u modernom ili savremenom smislu, umetničkim delom.“ Plejdžens smatra da je najveći deo savremene umetnosti efektan kao politička poruka onoliko koliko je efektan i protestni skup na ulici: „Ta umetnost svedoči da je taj umetnik jedan među mnogim osetljivim, talentovanim i inteligentnim ljudima koji dolaze da se postave na određenu stranu političkog pitanja.“⁴³

Teodor Adorno 1968. godine zapisuje: „Očigledno je da ništa što se tiče umetnosti više nije očigledno, ni njen unutrašnji život, ni njen odnos prema svetu, čak ni njeno pravo da postoji... Umetnost se mora okrenuti protiv sebe, u suprotnost svojim sopstvenim konceptima, tako da postane nesigurna u svojoj unutrašnjosti... Zato što ono što je umetnost postala, njen koncept, upućuje na ono što ona ne sadrži. Tenzija između pitanja šta motiviše umetnost i prošlost umetnosti opisuju takozvana pitanja estetskih fundamentalnih principa.“⁴⁴ Adornovo insistiranje na tome da umetnost unutar društvenog procesa treba podvrgnuti analizi uslovljena je njegovim skepticizmom po pitanju bilo kakvog angažmana umetnosti u okvirima politike.

„Politikom umetnost postaje instrument postavljanja i izvođenja društvenog problema kao izazova normativnom poretku moći. Umetnošću politika postaje instrument

⁴² Plagens, Peter, *Bruce Nauman: The True Artist*, London, Phaidon, 2014, str. 186.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Adorno, T., *Umjetnost, društvo, estetika — Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 25.

spektakularizacije — postajanja vidljivim, čujnim — društvenog problema koji se skriva u normativnom poretku moći, upravljanja, vladanja.“⁴⁵

Sve se više ispostavlja da svet u kojem živimo ne počiva na stabilnim društvenim i umetničkim porecima jer se veza između umetnosti i društvenih problema oslanja na nestabilne i fleksibilne događaje koji se odvijaju svuda a njihove trenutne međurelacije identične su ili pak vrlo slične. Društveni problemi koje umetnik pokušava da obradi shvatljivi su globalno, a s tim je veća i njegova odgovornost prema tretmanu problema kojim se bavi. Da bi umetničko delo načinilo određenu vrstu uzmaca i bilo tretirano kao snažno i jasno postavljeno spram stvarnosti u kojoj se odvija proces nasilja, ono više ne treba da nosi belege epohe ili pripadanja. U toj situaciji, za umetnike se, u predstavljanju problema koje pokušavaju da razreše, negira bilo koji od dotadašnjih stilova.

Umetniku koji se u sopstvenom radu bavi temom nasilja, od Goje do danas, proces gubljenja aure umetničkog dela omogućio je slobodniji odnos prema temi, mogućnost da sagledava temu kroz raznorodne mogućnosti materijala, pa i zauzimanje angažovanijeg stava o nekoj temi.

⁴⁵ Šuvaković, M., *op. cit.*, str. 12.

4. Nasilje kao tema umetničkog dela / Fransisko Goja

Svega dva veka traje pokušaj umetnika da likovnim jezikom progovore o nasilju kao štetnom procesu koji pogubno deluje na ljudsko društvo. S druge strane, umetnost koja patnju koristi kao temu ima dugu istoriju. Ikonografija likovne predstave se do Fransiska Goje bazirala samo na stradanjima koja su bila vredna prezentovanja. Okvir i izgled dela koje je umetnik trebalo da stvori, da izmisli ili, bolje rečeno, da zamisli, potpadali su pod neku vrstu ilustracije biblijskih stradanja, prizora „koji se smatraju proizvodom gneva, božanskog ili ljudskog. Laokon i sinovi, nebrojene verzije slika i skulptura Hristove *Pasije* i neiscrpni vizuelni katalog junačkih pogubljenja hrišćanskih mučenika.“⁴⁶ Suzan Zontag konstatuje da obični prizori u ljudskim životima, kao što su patnja usled prirodnih uzroka, bolesti ili porođaja, neće naći svoj put do ispoljavanja u umetnosti jer nisu vredni takve predstave.

U doba pre nego što je Goja počeo da radi na serijama grafika koje se bave posledicama Napoleonovih pohoda, pozivanje na upotrebu *patos formule* u kreiranju likovnog prizora nasilja — i dalje opstaje. Kada analiziramo Gojine radova nastale pre ovih ratova, dolazimo do zaključka da njegov slikarski jezik u tom trenutku odslikava duh vremena — on je barokni. Iako nosi titulu zvaničnog slikara španskog dvora, savršeno je svestan stanja države u kojoj živi. On obitava u „socijalno zaostaloj i politički reakcionarnoj zemlji“⁴⁷ u kojoj se intelektualci poput njega ne osećaju dobro.

Kada slika portrete kraljevske porodice, to i dalje čini kao što je činio i Velaskez sto pedeset godina pre njega, ističući sve spoljne odlike kraljevskog dostojanstva. Međutim,

⁴⁶ Sontag, S., *Regarding the Pain of Others*, Picador/Farrar Straus and Giroux, New York, 2003, str. 33.

⁴⁷ Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva, *Moderna Umetnost 1770—1970—2000*, Clio, Beograd, 2004, str. 45.

postepeno, on dozvoljava da se na licima njegovih modela uoče i glupost, nadmenost i izopačenost. Kada izbije rat sa Francuskom, to pridržavanje ograničenja u radu — prikrivanja životne realnosti „umetničkom predstavom“ — za njega kao umetnika postaje neizvodljivo. On pokušava da se razračuna sa društvenim okolnostima u kojima se našao, prvi put prikazujući realnost u kojoj nasilje počinje da preovladava. Kako bi postigao zamišljeno, Goja će progovoriti novim likovnim jezikom.

Njegovo stvaralačko geslo moglo bi da se pronade u rečima Đulija Karla Argana (Giulio Carlo Argan, 1909—1992): „Gojin realizam nije kopija realnosti, već ono što ostaje kada se ideologija raspadne u paramparčad. (...) Negirajući ideologiju, Goja negira i istoriju kao ideologiju prošlosti, zato što prikazuje onakav svet kakav nije postojao. Priroda koju otkrivamo čulima takođe je ideologija: realnost koju priželjkujemo. Istinski realizam treba da bude protiv naturalizma. Pravi realizam sastoji se u razotkrivanju svega skrivenog; ne kriti ništa i ne birati.“⁴⁸

Iz današnjeg ugla gledano, ovo „buđenje“ jednog umetnika ne deluje revolucionarno. U kratkim crtama, ono što je Goja sproveo bilo bi kao kada bismo rekli da je umetnik spoznao da svet u kojem živi ima svoju mračnu stranu i da želi realno da je predstavi. Da bismo razumeli koliko je revolucionaran bio ovakav stav u njegovo vreme, trebalo bi Gojin rad uporediti sa radom jednog njegovog savremenika. Samo deceniju i po pre Gojinih grafika nastaje platno Žaka Luja Davida (Jacques-Louis David, 1748—1825), neoklasicističkog francuskog slikara, koje predstavlja ubistvo jednog od lidera francuske revolucije, Žana Pola Maraa.

Maraova smrt (1793) prikazuje idealizovanu figuru, mrtvog revolucionara koji je brutalno skončao pošto ga je jedna žena, protivnica idealističkih ideja revolucije, u kadi usmrtila nožem. Problem prizora je u lažnoj dramatici koja ubijenog predstavlja pre kao hrišćanskog sveca, čak Hrista, nego kao realnu osobu. Umetnik je verovao da će „transferom“ značajne osobe iz sopstvenog okruženja u „sveto telo“ stvoriti univerzalno delo koje bi nova francuska republika prigrlila kao ikonu. On zato od njega gradi mitsku figuru, pozu, ali naš pogled ne nalazi u svemu tome ništa uznemirujuće. Mi ne vidimo čin brutalnog klanja u kadi, nego izveštačeni klasicizam kojem je David bio odan.

⁴⁸ *Ibid.*, str. 46—47.

Utopljeni u bezbrojne medijske slike svakodnevnog nasilja i torture, mi danas ovu predstavu ubijenog tela u velikoj meri doživljavamo kao neuverljivu pozu.

David je možda zgrožen nad činom nasilja ali ubijeno telo pokušava da iskoristi kao propagandu, radi postizanja revolucionarnih ciljeva. Goja ne razmišlja na taj način. On želi „da postigne suprotno od onoga što radi David kada ubijenog čoveka pretvara u statuu: Goja želi da prikaže realnost koja nije večna, želi da vreme što pre prođe, da nestane prizor pred kojim ljudi pokrivaju oči, kako ga ne bi videli.“⁴⁹

Danas nisu sasvim jasni Gojini pravi motivi bavljenja temom ratnih strahota, posebno stoga što je to moglo biti opasno. Jedno je sigurno — bio je svestan da, baveći se ovom temom, prkosi svom vremenu jer je mapa sa grafikama *Strahote rata (Los desastres de la guerra, 1810—1820)* data na uvid javnosti nakon Gojine smrti. „Da bi pripadao svom vremenu, umetnik mora da bude protiv tog vremena (...) Umetnik je svedok svog vremena, nije njegova krivica što je on svedok koji optužuje društvo“⁵⁰, zapisao Argan. Ove maksime, međutim, sada su značajne kao analiza onog što je Goja postigao; on nije razmišljao o tome šta će postići stvarajući ih. Njegova ideja bila je samo da se potpuno poistoveti sa prizorom koji predstavlja. Ove grafike progone nas i danas, s istim intenzitetom kao i u doba kada su nastale.

Ono što je video, užas kojem je prisustvovao, sad je pred nama u tako čistom, nerazblaženom obliku da i sami osećamo ono što je on osetio pre dve stotine godina. Ispoljavanje nasilja koje čovek može iskusiti u ratu uvek je zasnovano na istim principima i u našoj svesti ta slika već je učitana. Ipak, Gojine vizije strahota sablažnjuju nas. Taj aspekt — da se putem umetničke vizije čovekova svest upozna sa neverovatnim zlodelima i postane ih svesna — od Gojinog rada pretače se u misiju angažovanog procesa u umetnosti. Kakav stav bismo zauzimali prema bezumnim činovima nasilja za vreme Napoleonovih ratova da nema Gojinih grafika? Kako bismo znali da su se uopšte odigrali?

Snaga ovih prizora leži u činjenici da umetnik svojom umetnošću „prepričava“ ono što mu/joj se dešava u životu. Okolnosti takvih događaja su tragične, umetnik je doživeo nešto što je promenilo prirodu njegovog ljudskog bića, izazvalo pomešan osećaj besa i

⁴⁹ *Ibid.*, str. 47.

⁵⁰ *Ibid.*, str. 46.

nemoći i on pokušava da se sa emotivnim udarom izbori putem svoje umetnosti. Svest umetnika i danas koristi taj uzmak u kojem on veruje da sa emocijama — usmerenim na čin nasilja u kojem je učestvovao ili ga doživeo preko medija, fotografske zabeleške ili bilo kog drugog izvora — može da izađe na kraj, ukoliko na njih odgovori svojim likovnim radom. Veruje da će, ukoliko to učini, lakše moći da se izbori sa sopstvenim osećanjima.

Vek i po pre Goje, oko 1620, slikarka baroka Artemizija Đentileski (Artemisia Gentileschi, 1593—1656) naslikala je dve verzije biblijske teme *Judita obezglavljuje Holoferna*. Starozavetna priča o tome kako je Judita odrubila glavu asirskom generalu Holofernu, o činu koji je sprovela u delo kao kaznu, prikazana je kao scena jezivog nasilja, a inspirisana je najverovatnije istoimenim Karavađovim platnom, nastalim dvadesetak godina ranije, ali i traumatičnim događajem iz života same umetnice. Naime, Artemizija je u svom životu preživela silovanje. Pošto je sam čin silovanja u vreme nastanka ovih slika bio društveno obeležen kao sramotan, ona je čitavu situaciju predstavila kao biblijski, mitski događaj. Prikaz odlučne energije dveju žena, Judite i njene služavke, rešenih da ubiju muškarca odrubivši mu glavu, nadilazi Karavađov psihološki okvir i predstavljen je mnogo dramatičnije nego na platnu sa kog autorka pozajmljuje temu.

Džermejn Grir (Germaine Greer, 1939—) naziva ovu sliku „ikonom nasilja i mržnje“ i kaže: „Judita koristi svoj mač kao seljanka kada kolje tele, u klaustrofobičnom ovalu svetla ispunjenom nespokojnim momentom njihanja sečivom tamo i nazad. Izgled naborane tkanine ispod tela, mlaz krvi koji pada na Juditinu draguljima ukrašenu podlakticu, izbijanje Holofernove kose kroz Juditine rumene prste pokazuje njenu brutalnost i čvrstinu.“⁵¹

Džermejn Grir tvrdi da ova slika jeste autobiografskog karaktera i da predstavlja slikarkin odgovor na čin silovanja koji joj se desio u mladosti. Autobiografsko čitanje ovih slika našlo je odraz u teoriji ženskih pokreta koji ih doživljavaju kao katarzičan izraz potisnutog ličnog besa, čin svojevrzne osвете za počinjeno zlo delo. Ako se i poslužimo tvrdnjom Edvarda Lusi-Smita (Edward Lucie-Smith) koji kaže da je strah od kastracije kod muškog roda zamenjen „simboličnim premeštanjem“ pa se umesto

⁵¹ Greer, Germaine, *The Obstacle Race*, Secker & Warburg, London, 1979, str. 191.

polnog organa odseca glava, ili pak stavom da priča o Juditi i Holofernu „simbolizuje strah od kastracije na najjednostavniji način pošto je agresor žena“⁵², ne možemo doleteti utisku da agresivni čin na slici predstavlja čin brutalne, realne kazne odsecanja muškog polnog organa koji bi umetnica sprovela da može. U ovoj situaciji ona pristupa simboličnom činu — odsecanje penisa zamenjeno je odsecanjem glave ali silina nasilnog čina na slici sasvim je realna.

Gojini pravi likovni prethodnici u prikazivanju nasilja ostaju Mikelandelo Merizi da Karavađo i Huzepe de Ribera. U građenju svojih dela ovi umetnici služe se sličnim principom. Za nasilje koje slikaju, najčešće po narudžbini, inspiraciju „izvlače“ iz repertoara hrišćanske dogme ili mitova ali ono je u njihovoj režiji u tolikoj meri autentično i snažno, svirepo i istinito, da posmatrač zaboravlja da se radi o insceniranoj realnosti. Nijedan od njih dvojice, naime, ne libi se da prikaže ljudsku emociju, da pusti da se ljudi u određenom prostoru zaista muče, da se u tom slikanom okviru čuju ljudski krici.

Karavađo u svojoj slici *Bičevanje* (1607. ulje na platnu, 286 x 213 cm, Muzej Kapodimonte, Napulj) predstavlja isečak iz beskrajnih muka kojima je bio podvrgnut Hristos. Šibanje Hristovog tela popularna je tema u hrišćanskoj ikonografiji ali i u savremenoj verskoj praksi, u kojoj crkva samopovređivanje predstavlja kao sredstvo pomoću kojeg vernici mogu prići na korak bliže Hristovoj patnji i tako se barem delimično sa njime poistovetiti.

Sve se dešava na plitkoj sceni: suočeni smo sa figurama za koje se čini da su pored nas. Ono što Karavađova slika uvodi u umetnost jeste akutno posmatrana realnost koja potom služi kao osnov za poznatu scenu iz hrišćanske ideologije. Prizor koji Karavađo nudi jeste realno nasilje, odnosno, tako bi, po njemu, izgledao čin u kojem jednog čoveka muče i tuku trojica muškaraca, dok je sve zaogruto u priču o hrišćanskom martirijumu. Hristovo telo, osvetljeno jarkim mlazom svetla, u centru kompozicije, grči se dok mučitelji prema njemu postupaju agresivno, zlostavljajući ga svaki na svoj način. Hristos je u poniznoj pozi ne zato da bi to ispalo podesno i elegantno za kompoziciju već zato što su njegovi mučitelji batinama i vezivanjem savili njegovo telo. Mučitelj sa desne strane šutira ga otpozadi po nogama, onaj sa leve, rukom stisnutom u pesnicu

⁵² Lucie-Smith, Edward, *Erotizam u umetnosti Zapada*, IP Jugoslavija, 1973, str. 227.

čupa ga za kosu, urlajući na njega. Cela scena je, zahvaljujući pažljivom umetnikovom planiranju, nalik nekoj vrsti sadističkog plesa čija bi se paralela lako mogla uočiti u današnjim medijskim slikama nasilja.

„Karavađo je sve figure lišio gipkosti njihovih prototipova iz 16. veka, zamenjujući ranije elegantne forme teškom, grubom mišićavošću koja bi ih verovatno odlikovala i u surovoj stvarnosti. Zbog tih promena *Bičevanje* Hrista je uverljivo ne samo kao ideja mučenja nego i kao njegova sadistička stvarnost. Senkom obavijena masa tamnih figura koje okružuju Hrista odiše pretnjom. Sagnuti čovek koji privezuje bič sam po sebi bi dovoljno govorio o okrutnosti, čak i da nije svireposti od koje se krivi mračno lice njegovog druga levo i divljačnosti njihovih kretnji. Hristova nevoljna telesna reakcija je prirodna, a snažno telo podvlači njegovu bespomoćnost i poniženost. Glava mu je oborena, manje od postidečnosti, a više da bi izbegao udarce, a telo i noge mu se doslovno uvijaju, kao da pokušava da pobjegne.“⁵³

Od svih Karavađovih sledbenika, Huzepe de Ribera, koji se kao mlad čovek nastanio u Napulju, bio je najznačajnija i najnezavisnija ličnost. U vreme kada Riberina umetnost doživljava vrhunac, Napulj je pod španskom vlašću i kontrolom španske inkvizicije. Kako izgleda svakodnevni život u gradu u kom vlada inkvizicija najbolje ilustruje jedan Riberin crtež iz toga doba. *Inkvizitorski dnevni prizor* (oko 1630, Muzej umetnosti, Fakultet za dizajn Rod Ajlend, Providens⁵⁴) predstavlja dvojicu inkvizitora kako posmatraju čoveka koji visi sa drvenih vešala. Žrtvi su ruke vezane iza leđa i obešena je za ručne zglobove. Dok je ispituju, njena ramena se u tom položaju dislociraju. Ovo mučenje, nazvano *strapada*, bilo je samo jedan od sudskih užasa koje je Ribera mogao da vidi šetajući Napuljom. Svakodnevni barokni horor, obešeni ljudi, obezglavljeni i spaljeni, žiteljima grada otvoreno su prikazivani.

Ribera slika uglavnom mučenja apostola, kao uostalom i njegov uzor, Karavađo. To je bio jedini način da progovori o onome čemu svakodnevno prisustvuje a da ne izazove pažnju inkvizicije. Ponekad seže i dalje u istoriju, tražeći način da izrazi ono što posmatra u svakodnevnom životu na napuljskim ulicama. Jedno platno (*Apolon i Marsija*, ulje na platnu 1637, Muzej Kapodimonte, Napulj) pripoveda o bogu Apolonu i

⁵³ Moir, Alfred, *Caravaggio*, Prosveta—Vuk Karadžić, 1984, str. 140.

⁵⁴ Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

satiru Marsiji koji ga je isprovocirao na takmičenje u sviranju aulosa, duvačkog instrumenta koji je izmislila Atina. Pošto je bilo iluzorno da će pobediti božanstvo u muziciranju, Marsija strada od Apolonove ruke. Riberina slika govori o činu nasilja koje nad Marsijom sprovodi Apolon.

Pred našim pogledom na podu je čovek u ležećem položaju, raširenih udova. Nad njim se nadvio nadmoćni mladi čovek, zaogrnut purpurnim plaštom koji se slobodno vijori iza njegovi leđa. Glava čoveka koji leži pred nama naslikana je obrnuto u odnosu na lice gledaoca. Posmatrajući, susrećemo se sa užasom ispisanim u izokrenutim crtama njegovog lica. To je satir Marsija (što shvatamo po izduženim satirskim ušima), koji zapomaže koliko ga grlo nosi, razjapljenih usta, urlajući od bola. Njegov krik odzvanja pećinom u kojoj se čin mučenja odvija. Obrazi i obrve umrljani su mu krvlju. Nad njegovim telom nadnosi se Apolon, oslonivši mu se kolenom o torzo, i hladnokrvno, sečivom odvaja deo kože sa Marsijine noge. Po mitu, Apolon će Marsiju brutalno usmrtiti odraivši ga celog. Marsija umire pred našim očima a Ribera u stvari prikazuje tek sam početak mučenja, koristeći se Ovidijevim *Metamorfozama* kako bi kreirao prizor, ali i sopstvenim iskustvima svakodnevnog života pod presijom inkvizicije. Prevodeći drevnu priču iz grčke mitologije u likovni izraz, on zapravo daje oduška svom duševnom nemiru.

Jedan od Riberinih savremenika, francuski grafičar Žak Kalo (Jacques Callot, 1592—1635), baviće se sličnim formama nasilja u svojoj seriji grafika malog formata pod nazivom *Velike nesreće rata* (*Les Grandes Misères de la guerre*, 1633, serija bakropisa). Osamnaest malih bakropisa, svaki veličine 8 x 18 centimetara, nisu koncipirani tako da se protive ratnim zločinima u Tridesetogodišnjem ratu⁵⁵ — oni pre svedoče o mnogostrukim iskustvima nasilja, prikazujući odgovore na ratovanje viđene očima žrtava i počinitelja. U tom smislu predstavljaju neku vrstu hronike vojnog života.

Grafike prikazuju vojnike koji, pljačkajući i pustošeći, haraju samostanima, gradovima i zemljama, da bi ih nadređeni naposljetku uhvatili i pogubili koristeći se različitim metodama mučenja. Neke od grafika pokazuju sudbine vojnika koje su linčovali seljaci,

⁵⁵ Tridesetogodišnji rat vodio se u centralnoj Evropi od 1618. do 1648, između različitih protestantskih i katoličkih država u rasparčanom i razjedinjenom svetu Svetog rimskog carstva. Postepeno se razvio u opštiji konflikt koji je uključivao većinu velikih evropskih sila. Odneo je osam miliona života, ne samo zbog vojnog angažmana već i usled gladi i kuge.

a jedna svedoči da, ukoliko su i preživeli torture, ostaju doživotni bogalji i prepuštaju se prosjačenju. To je neka vrsta „pedagoškog“ prizora koji treba da pouči posmatrača o zasluženoj kazni za neprimereno ponašanje. Grafika pod brojem 11, nazvana *Vešanje*, budi najdublju jezu. Prisustvujemo prizoru u kojem je veliko stablo sa svih strana okruženo vojskom koja posmatra vešanje. Na debelim bočnim granama njišu se tela obešenih, njih više od dvadeset. Sveštenik se popeo na visoke merdevine oslonjene o drvo i blagosilja jednog vojnika kojem čoveka iza leđa već namiče omču, čekajući završetak molitve kako bi gurnuo njegovo telo, da se i ono zanjiše u vazduhu. Goja je posedovao primerke ovih grafika i one su svakako inspirisale njegove *Strahote rata*.

Gojine grafike smatraju se prvim pravim likovnim primerom uvida u ljudska stradanja koja izaziva rat, s tom razlikom što Goja ne „umotava“ priču o nasilju u drugu istorijsku ili mitološku fabulu već direktno obrađuje trenutak koji se odigrava tu i sada. Umetnik je svedok brutalnih zverstava koje francuska vojska sprovodi u okupiranoj Španiji — ubijanja na najsvirepije moguće načine, sknavljenja ljudskih tela i prizora silovanja. On reaguje instinktivno i to se vidi po načinu na koji likovno organizuje prizor. Pejzaž je u službi predstave, postavljen kao skica. Na prizorima je uvek mrak. Divljaštvo i patnja koje prikazuje i danas su toliko snažni da verovatno šire isti onaj emotivni naboj koji su osećali i prvi posmatrači ovih dela.

„Često se na brdašcu diže usamljeno drvo, uvek nisko, često unakaženo vatrom iz oružja. Na granama drveta su nakačene, kao močuge ili gusenice, zalihe hrane za grabljivice, čitave nage trupine, ponekad bez ruku ili amputiranih nogu, ili odrubljene glave — strašila koja su ostavili osvajači ili sudbina koja čeka one što se usude da se suprotstave imperatoru (...) Njega se rat tiče samo po posledicama koje ostavlja na civilnom stanovništvu, kad se armije razbiju na pojedinačne lopove i pljačkaše, mučitelje i zločince — i ponekad kad gerila pobedi u čarkama, žrtve koje trpe zverstva i umorstva od osvetnika zbog prethodnih svireposti. Ono što on prikazuje, to su ratne strahote i gadosti, bez ikakve slave i slikovitosti“⁵⁶, pišaće Oldos Haksli.

Opčinjava nas surovost i ogoljenost ovih prizora, kojima umetnik poručuje da je čovek čoveku pretnja. Više ne postoji opravdanje za nasilje kao aspekt stvarnosti; Goja je izostavio praksu toliko puta viđenu pri ovakim prikazima. Svaka grafika nosi naziv

⁵⁶ Haksli, Oldos, „Varijacije na temu o Goji“, u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 196—197.

kojim se iskazuje njegov stav prema prikazanom. Grafika broj 44, pod imenom *Video sam*, predstavlja gomilu ljudi koji u strahu i panici, uzmičući, gledaju na jednu stranu, u pravcu iz kog nadire vojska. Ispod grafike broj 39, koja predstavlja osakaćene muške leševe i odsečene udove obešene o drvo, Goja je zapisao: „Herojski podvig! Sa mrtvima!“ (*Grande hazana! Con muertos!*).

Umetnikov glas odzvanja u uskliknicima koji se pojavljuju u nazivima prizora, osetan je njegov bes zbog počinjenih zverstava. Naziv svake od grafika „umetnikov je glas koji navaljuje na gledaoca sa pitanjem: Da li možete da podnesete da gledate u ovo?“⁵⁷ Ne radi se ovde o „mitskoj sili u njenom prototipskom obliku koji je često ispoljavanje bogova, mitskoj sili koja je ispoljavanje božanskog postojanja“, niti o „nasilju koje više uspostavlja pravo nego što kažnjava prekoračenje postojećeg prava“⁵⁸, a o kojem Benjamin piše u *Kritici sile*. „Kod Gojinih otisaka najviše zaprepašćuje to što oni nisu ilustracija nikakve poznate teme, ni biblijske, ni istorijske, ni iz običnog života“, kaže Gombrih.⁵⁹ Ovo je nepotrebno nasilje a umetnik prema takvom nasilju oseća lični bes i gađenje koje u njemu, kao pojedincu, izaziva zloupotreba moći. Osećaj koji Goja iskazuje — potpuno nerazumevanje i neprihvatanje čina nasilja, samim tim nerazumevanja društva — ostaje i danas glavni razlog za umetnikovo bavljenje ovom temom.

Goja započinje nešto što će se kao problematika u likovnom delu tek rasplamsati. Posmatrajući njegove grafike ne možemo a da ne mislimo na masovne zločine mehanizovanih konflikata koje će doneti 20. vek. Neopisiva zverstva na Gojinih grafikama, kao iscepkani delovi beskrajne noćne more, imaju najviše sličnosti sa zlodelima koja nam danas preko medijskih slika nasilja upućuju mediji. Njihova stalna aktuelnost i dalje drži sva naša čula u stanju budnosti, ona ukazuju na problem u društvu koji je od vremena njihovog nastanka pa do danas još više eskalirao. Ona nas, kako kaže Suzan Zontag, ranjavaju.

Zontagova zapisuje da s Gojom nastupa „prekretnica u istoriji moralnih osećanja i tuge — duboka, originalna, zahtevna. Sa Gojom novi standard odziva na patnju ulazi u umetnost. Iskaz o ratnim okrutnostima oblikovan je kao napad na senzibilnost

⁵⁷ Sontag, S., *Regarding the Pain of Others*, Picador/Farrar Straus and Giroux, New York, 2003, str. 37.

⁵⁸ Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 71—72.

⁵⁹ Gombrih, Ernst Hans, *Saga o umetnosti*, Laguna, Beograd, 2005, str. 488.

posmatrača.“⁶⁰ Đulio Karlo Argan zapisaće: „Reč je o prizoru koji u sebi sadrži neposrednu poruku i koji će kroz koji trenutak biti još beznadežniji.“⁶¹

⁶⁰ Sontag, S., *Regarding the Pain of Others*, Picador/Farrar Straus and Giroux, New York, 2003, str. 36.

⁶¹ Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva, *op. cit.*, str. 48.

5. Umetnička praksa kao odgovor na nasilje

Izložba savremene umetnosti *Dokumenta*, u nemačkom gradu Kaselu, 2012. godine bila je posvećena temi destrukcije u umetnosti, konfliktima i njihovom odrazu u umetnosti, traumama koje konflikti izazivaju i, kako to kaže glavna kustoskinja izložbe, Karolin Kristof-Bakargijev (Carolyn Christov-Bakargiev, 1957—), umetnosti isceljenja. Ona zapaža: „Reč konflikt dolazi od latinske reči *conflictus*, particip prošli od *confligere*, što udružuje *cum* (sa) i *fligere* (udariti), a što sugerise da nasilje (biti protiv) i povezanost (biti sa) jesu u korelaciji. Konflikti, i njihov produžetak — trauma, mogu se posmatrati s tačke intersubjektivnosti — preko psiholoških odnosa među ljudima, unutar porodičnih veza, posrednih socijalnih veza, ili u društvu u globalu, kao i u našem svakovrskom okruženju, neograničenom svetu, oživljenom ili neoživljenom.“⁶²

Ona sugerise da odnos između umetnosti i konflikta prati različite puteve: „Umetnički objekat može biti teren rasprave gde se konflikt predstavlja kroz svoju simboličnu ili realnu destrukciju. Može biti forma direktne aktivističke intervencije u konfliktu. Može biti informacija/dokumentacija/osuda — forma alternativnog novinarstva. Umetnost može biti svedok i može izražavati traumu i katarzu na afektivnom nivou empatičkog razumevanja i detaljnog izlaganja bola; vrlo često je forma kolektivnog odavanja počasti i oplakivanja gubitaka u konfliktima; i, očigledno politički najudaljenija od svega gore navedenog — umetnost može da služi odvratanju od konflikta i povlačenju iz njega, shodno svom terapeutskom nasleđu. Ako su ljudi, umetnost i umetnici pod opsadom okupacije, to može biti poslednja forma 'aktivnosti povlačenja' koja je moguća. Putevi ovakvog izražavanja ukrštaju se na beskonačan broj načina. Postoji konflikt na nivou jezika između tendencije prema afaziji (odsustvu govora) i kretanja ka iskazu, između nas samih kao životinja sa semiotički oličenim gestovnim i afektivnim relacionim izrazima i naše subjektivnosti kao intelektualaca i proizvođača

⁶² Christov-Bakargiev, C., “On the Destruction of Art—or Conflict and art, or Trauma and the art of healing”, u: *The Book of Books*, Hatje Cantz, 2012, str. 282.

institucionalizovanog znanja. Kroz poetski glas koji jezik glača prema sadržaju u govoru, gde je iskaz složen, gde ga je subjekt cenzurisao ili je cenzurisan spolja, isprekidan traumom.“⁶³

Progovoriti o iskustvu destrukcije kroz umetnost, kompleksan je proces. Valter Benjamin ukazuje na traumatične događaje i njihovu zaslugu za „mogućnosti“ da se ispričaju priče o „nečemu što nam se činilo neotuđivim, najdragocenijim od onoga što posedujemo, a oduzetom od nas: mogućnosti da razmenjujemo iskustva...“ On 1936. piše da sa iskustvom Prvog svetskog rata: „Proces počinje da bude očigledan i ne zaustavlja se od tada. Zar nije bilo uočljivo na kraju rata da su ljudi koji su se vraćali sa bojnog polja postali nemi — ne bogatiji, nego siromašniji u komunikacijskim iskustvima?“⁶⁴ Kristof-Bakargijeva navodi: „Umesto istraživanja o tome kako iskazujemo traume preko umetničkog dela, možemo istraživati kako sama umetnička dela postaju traumatizovana, gube svoju orijentaciju, kako postaju odvojena od iskustva iz svoje okoline.“⁶⁵

Namerno se oslanjajući na likovne radove ljudi koji nisu umetnici po profesiji, kustoskinja daje glas mogućim rešenjima za uvid u nemogućnost da se trauma iskaže očiglednim sredstvima. Radovi nemačkog seoskog sveštenika Korbinijana Ajgnera (Korbinian Aigner, 1885—1966) na jednostavan način sažimaju koncept ovakvog viđenja. Ajgner, kažnjavan, utamničen, i na kraju poslat u koncentracioni logor Dahau, budući da je otvoreno kritikovao politiku nacionalsocijalizma tokom tridesetih godina prošlog veka, bio je poznat po antinacističkim izjavama u svojim propovedima, odbijanju da krsti decu imenom Adolf i nepriznavanju svastike kao nemačkog nacionalnog simbola.

U logoru Dahau, gde će biti primoran da radi kao zemljoradnik, između dve logorske barake zasadiće baštu lekovitog bilja i uzgajiti četiri nove sorte jabuka, dajući im imena: KZ1, KZ2, KZ3 i KZ4.⁶⁶ Poetski akt otpora u lice genocidu, Ajgner će nastaviti posle

⁶³ *Ibid.*, str. 282—283.

⁶⁴ Benjamin, Walter, “The Storyteller”, u: W. Benjamin, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, str. 84.

⁶⁵ Christov-Bakargiev, C., *op. cit.*, str. 283.

⁶⁶ Skraćenica KZ korišćena je u nemačkom jeziku za koncentracioni logor.

rata na stotinama slika jabuka i krušaka — veličine obične razglednice — koje je nacrtao koristeći se akvarelom, olovkom i drvenim bojicama.

Priča o reagovanju pojedinca na traumu može biti i ona fotografkinje Li Miler (Lee Miller, 1907—1977), muze pariskog nadrealističkog pokreta tridesetih godina 20. veka, akreditovane fotografkinje američke vojske koja se zajedno sa 45. divizijom kreće kroz opustošenu Nemačku, snimajući. Slučaj je hteo da 30. aprila 1945. godine, ujutru, sa kolegom Dejvidom Šermanom (David Scherman) uđe u oslobođeni koncentracioni logor Dahau. Uporna da sve zabeleži kamerom, uprkos neopisivim strahotama oko nje, kao u nekom magnovenju osetiće da je kamera bila jedina stvar iza koje je mogla da se sakrije. Pošto njen um i njen objektiv nisu mogli više da izdrže, popodne toga dana naći će se u Hitlerovom stanu na Princregentenplacu 19 u Minhenu.

Tu dolazi na zamisao da je Šerman fotografiše dok se kupa u Hitlerovoj kadi. Inscenira fotografiju, pažljivo vodeći računa o tome šta će se naći u kadru. Na rub kade postavlja uramljenu Hitlerovu sliku, na stolić desno od kade stavlja porcelansku figuru u stilu realističnog nacionalsocijalističkog vajarstva, *Kupačicu* Rudolfa Kesbaha (Rudolf Kaesbach, 1873—1955). Prljave vojničke čizme odložene su pored kade, na prostirku, na taj način umrljanu blatom iz logora. Na stolici sa strane njen sat postavljen je na uniformu koju je nosila u logoru. Desnu ruku podigla je na rame, kao da je tim gestom želela da oponaša Kesbahovu skulpturu.

Li Miler kaže: „Moj domaćin nije bio kod kuće. Ipak, otišao je tek nedavno jer je njegova lična telefonska veza još uvek funkcionisala... Snimila sam nekoliko fotografija tog mesta i dobro se naspavala u Hitlerovom krevetu. U njegovoj kadi sprala sam čak i prljavštinu Dahaua.“⁶⁷

Milerova je bila svesna činjenice da je Hitler bio zainteresovan za umetnost i da je pokušao da se bavi tom profesijom. Otuda skulptura na stočiću, a otud i njena imitacija te figurine. Kontrast između njene gole kože i čizama jači je i od ideje da je Hitlerovo telo u kadi zamenjeno ženskim. Kristov-Bakargijeva vidi ove snimke kao „indirektne fotografije koncentracionih logora“. To su traumatični nemi prikazi koji ukazuju na

⁶⁷ Miller, L., intervju sa Onom Munson (Ona Munson), 1946, u: Carolyn Burke, *Lee Miller — A Life*, Knopf, 2005, str. 298.

nemogućnost govora posle onoga što je Milerova videla u Dahauu toga jutra.⁶⁸ Ona je bila isprovocirana da na viđene užase odgovori putem fotografije.

Istoga dana kada su snimljene ove fotografije, Hitler je izvršio samoubistvo u bunkeru u Berlinu. „Na simboličan i telesan način Milerova zauzima njegov položaj, otelotvorujući zamenu: na izvestan način, ona sama postaje žrtva spirajući sa sebe njegove zločine. Fotografija je mitska — kao da je njena namera da ovim činom očisti čovečanstvo od njegovih grehova.“ Kristov-Bakargijeva takođe primećuje da je kamera uređaj koji „dopušta da se opscenost fotografije doživi kao sindrom ravnodušnosti prema životu, osećanje srodno ponašanju preživelih koje Milerova mora da je osetila u Dahauu toga jutra, držeći kameru. Vreme je stalo. To je fotografija koncentracionih kampova, ali indirektna, bez doslovnosti telesnih užasa“.⁶⁹ Milerovu su, zaista, posle posete oslobođenim koncentracionim logorima, mučili napadi depresije kojih se do kraja života nije oslobodila.

O indirektnim prikazima nasilja Slavoj Žižek kaže da bi „hladnokrvna i nepristrasna analiza nasilja na određeni način reprodukovala njegov užas i sudelovala u njemu“. Osoba koja je silovana može o tom traumatičnom i ponižavajućem iskustvu da priča samo kroz nepovezane činjenice. „Upravo činjenične manjkavosti u izveštaju subjekta koji je pretrpeo neku traumu svedoče o istinitosti njegovog/njenog izveštaja, jer ukazuju na to kako je sadržaj o kojem se izveštava 'zarazio' samu formu izveštavanja o njemu.“⁷⁰

Žižek kaže da bi trebalo ispraviti Adornovu tvrdnju da je varvarski pisati poeziju nakon Aušvica. „Nije poezija nego proza postala nemogućom nakon Aušvica. Poetsko prisećanje na nepodnošljivu atmosferu logora mnogo je verodostojnije nego realistična proza koja u tome ne uspeva. Kada Adorno proglašava poeziju nemogućom nakon iskustva Aušvica, reč je o nemogućnosti koja omogućuje: poezija uvek po definiciji govori 'o nečemu' čemu se ne možemo direktno obratiti već samo na to aludirati.“⁷¹

⁶⁸ Christov-Bakargiev, C., *op. cit.*, str. 286.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Žižek, S., *op.cit.*, str. 9.

⁷¹ *Ibid.*, str. 10.

Vinfrid Georg Sebald kaže da književnost koja počiva na progonima, Holokaustu ili sećanjima na takve društvene lomove, mora da nađe način kako da to uradi. „Jasno je da ne možete pisati direktno o užasima progona u konačnim formama, jer niko ne bi mogao podneti da gleda te stvari bez gubitka razuma. Dakle, morali biste toj temi da pristupite iz jednog ugla, upućujući čitaoca da su one konstanta društva; njihovo prisustvo zatamnjuje svaku rečenicu koja je napisana. Ako neko može da ih učini uverljivim, onda može i da odbrani pisanje o ovim temama.“⁷²

Pitanje koje se postavlja glasilo bi: „Ukoliko se umetničko delo ne obraća direktno već samo aludira na čin nasilja koji predstavlja, ukoliko nije reč o realističnom opisu nego poetskom prisećanju, kakvu vrstu stvarnosti ono postiže?“ To nije „opis koji sadržaj smešta u istorijsko vreme i prostor, nego onaj koji — bivajući pozadinom fenomena kojeg opisuje — stvara vlastiti nepostojeći (virtualni) prostor na taj način da ono što se u njemu pojavljuje nije pojava koju podržava dubina realnosti koja stoji iza njega, nego pojava bez konteksta koja se u potpunosti podudara sa stvarnim bivanjem (...) Takav opis svoju vlastitu unutarnju formu izvodi iz konfuzne stvarnosti“.⁷³

Takvu vrstu virtuelnog prostora stvaraju radovi čileanskog umetnika Alfreda Jara (Alfredo Jaar, 1956—) pod nazivom *Oči Gutete Emerite* (*The Eyes of Gutete Emerita*, 1996, dva lajt-boksa⁷⁴ sa fotografijama i propratnim tekstom) i *Ćutanje Nduvajezua* (*The Silence of Nduwayezu*, 1997, 1.000.000 slajdova, svetlosni sto, lupe).

Jar se kroz umetnički rad bavi političkim i socijalnim temama koje često predstavljaju složene i nepravedne odnose između zemalja tzv. prvog sveta i zemalja u razvoju. Okviri tema u kojima se kreće su rasizam, migracije i eksploatacija prirodnih i ljudskih resursa u današnjem svetu. Njegovi radovi odslikavaju prihvatanje realnosti zločina i kritiku apatiju spram patnje u savremenom društvu. Najznačajniji Jarov projekat, barem sudeći po vremenu koje mu je posvetio, kao i vizuelnim dometima, jeste istraživanje genocida/građanskog rata u Ruandi (1990—1994) u kojem je život izgubilo skoro milion ljudi.

⁷² Sebald, Winfried Georg, “The last word”, intervju sa Majom Jagi (Maya Jaggi), *The Guardian*, 21. decembar 2001.

⁷³ Žižek, S., *op. cit.*, str. 11.

⁷⁴ *Lite-box* — specifična vrta smeštanja fotografije u ram u kojem je u pozadini svetleći izvor — izraz se ne prevodi u kustoskoj praksi u Srbiji.

Na pitanje kako stvara svoje radove, Jar odgovara: „Nikad nisam bio u stanju da kreiram umetničko delo koje potiče iz moje mašte. Ne znam kako to da uradim. Svaki rad je odgovor na stvarni događaj, situaciju u stvarnom životu (...) Moja mašta počinje da radi na osnovu istraživanja zasnovanog na stvarnom događaju — većinom tragedijama — i počinjem da akumuliram informacije, da analiziram, razmišljam o tome.“⁷⁵

Kada je umetnik u avgustu 1994. posetio Ruandu, neposredno nakon genocida, uputio se u Kigali, centralno mesto genocida. Obišao je crkvu Ntarama u kojoj se četiri stotine muškaraca, žena i dece okupilo kako bi spasilo goli život. Uskoro, svi su bili poklani. Tu je Jar upoznao ženu po imenu Gutete Emerita koja je prisustvovala pokolju svoga muža i dvojice sinova. Ubijeni su pred njenim očima, dok je ona sa kćerkom nekako uspela da pobjegne.

Jar na osnovu priče koju je čuo iz prve ruke stvara rad. Vizuelne strategije koje razvija u domenu su fotografije i teksta. Njima pokušava da odgovori na kompleksne tačke vezane za događaj u kojem je nasilje akutno, s besom i nevericom reagujući na ponašanje međunarodne zajednice koja ne preuzima ništa i ceo slučaj posmatra sa „varvarskom ravnodušnošću“.⁷⁶

Sam umetnik smatra da je većina ovih radova promašaj, ne u estetskom već političkom smislu. Ostaje stalna zapitanost o tome da li je takvoj traumi uopšte moguće prići sa platforme umetničkog dela. Jar kaže da se, kada je svedočio genocidu, stideo što je ljudsko biće i potpuno razume slučajeve sve češćih samoubistava među fotografima koji „pokrivaju“ krizna svetska područja, tim činom pokazujući da se ne mire sa teretom viđenog koji nose. S tog polazišta treba razumeti i njegovu izjavu da je hteo da se ubije nakon iskustava u Ruandi.⁷⁷

Jar je doneo svesnu odluku da ne koristi nijednu fotografiju krvoprolića i ubijanja. Tela koja su trunula na mestu događaja ne želi da prikaže, ne služi se eksponiranjem i daljom degradacijom mrtvih. Umesto fotografija, on opisuje događaj u tekstu kojim pojašnjava zbivanja, dajući informacije o okolnostima u kojima se on desio. Na kraju pokazuje

⁷⁵ <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ <https://brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar>

fotografiju — oči žene čiji izraz ne može da zaboravi, suočavajući nas sa pogledom osobe koja je videla jezivi čin nasilja koji nije bio zaustavljen. Umetnik onemogućava opscen pogled na ranu, posmatrač može samo da zamisli jezivo zverstvo koje se desilo, posmatrajući te oči.

Jar se koristi jednom osobom i njenom pričom kako bi se gledaocu obratio pripovešću o stradanju milion ljudi. Oslanjanje na strategiju u kojoj je njegova namera da se identifikujemo sa jednom osobom za njega, kao umetnika, ključna je jer smatra da će na taj način doći do „stvaranja empatije, solidarnosti i intelektualnog uključivanja“.⁷⁸

Rad *Oči Gutete Emerite* čine fotografije dva oka, svakog uramljenog zasebno u svom lajt-boksu. Ove fotografije pojavljuju se posle 45 sekundi teksta koji nam priča o Gutete Emerite i njenom bolnom i užasnom iskustvu, a koji glasi:

*U periodu od pet meseci tokom 1994, više od milion stanovnika Ruande, većinom pripadnika manjine Tutsi, sistematski su bili pobijeni dok je svet pred genocidom držao zatvorene oči. Ubijanje je u velikoj meri sprovodila milicija naroda Hutu, koju je naoružala i trenirala vojska Ruande. Jednog nedeljnog jutra, u crkvi u Ntarami četiri stotine Tutsija stradalo je od ruku hutuovskih jedinica smrti. Gutete Emerita, trideset godina stara, prisustvovala je misi sa svojom porodicom kada je masakr počeo. Gutetin muž, Tito Kahinamura, i njena dva sina, Muhoz i Matirigari, ubijeni su mačetama pred njenim očima. Nekako, Gutete je bila u stanju da pobegne sa svojom kćerkom, Mari Lujzom Unumararunga⁷⁹. Posle nekoliko nedelja skrivanja, Gutete se vratila u crkvu u šumi. Kada govori o izgubljenoj porodici ona gestikulira, obraćajući se leševima na tlu, koji trunu na afričkom suncu.
Ja se sećam njenih očiju.
Očiju Gutete Emerite.*

⁷⁸ <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>

⁷⁹ Mary Louise Unumararunga.

Zatim se na svega desetak sekundi prikazuju fotografije očiju Gutete Emerite i potom video projekcija kreće ispočetka.

„Postoji fundamentalna disjunkcija između narativa traumatičnog događaja, koji može biti izrečen rečima ali se ne može vizuelno reprezentovati (ili može samo da propadne u pokušaju), i pogleda preživele, pogleda koji je bio svedok genocida ali nije u stanju da ga pokaže.“⁸⁰

„Jar je u jednom neličnom istorijskom maniru pripremio gledaoca za uporedivo i šokantno iskustvo iz prve ruke, susret sa očima imenovane, locirane, istorijski preživele osobe, ostvarivši misaoni iskaz 'ja se sećam'. Pitanje koje se podrazumeva jeste da li će se i gledalac sećati njenih očiju — očiju koje gledaju u njega ali su zauvek videle ubistvo. Rad proizvodi nemoguć susret sa očima koje, izgleda, pripadaju osobi koja je na neki način takođe umrla, kao da su, gledajući nevidljivu scenu užasa, ti prizori spalili njihovu mrežnjaču iznutra. (...) Od susreta sa ovim očima i onog neviđenog što one otkrivaju i što su videle, možda taj trenutak neće spaliti dušu posmatrača i njegovu mogućnost da se seća, ali u sećanju na oči Gutete Emerite, na oči te žene, biće uzdrman trošenjem slike koja predstavlja zverstvo bez političke konotacije.“⁸¹

U drugom radu, *Ćutanju Nduvajezua*, Jar pripoveda o petogodišnjem dečaku Nduvajezuu koji je bio svedok masakriranja čitave svoje porodice. Umetnik je postavio sto sa pločom koja je svetlosno telo i na njega smestio milion slajdova. Uz ivice stola postavljene su lupe kako bi posmatrač-posetilac mogao pobliže da razgleda slajdove. Nakon par trenutaka se shvata da su svi slajdovi istovetni i da svi predstavljaju fotografiju očiju jednog dečaka. „Želeo sam da opsegom od približno milion slajdova predstavim milion mrtvih u Ruandi. Neki ljudi slajdove tumače kao tela, drugi vide pejzaž.“⁸² U osnovi, to je akumulacija koja na svakom mestu ima drugačiji oblik i ljudi će imati različite asocijacije.“⁸³ Kao i kod para očiju Gutete Emerite, i ovde se radi o tome da se u njihovim očima ne vidi „opstanak već one predstavljaju smrt stotina

⁸⁰ <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/alfredo-jaar-and-the-post-traumatic-gaze>

⁸¹ Pollock, Griselda (ed.), *Visual Politics of Psychoanalysis: Art and Image in the post-traumatic cultures*, I. B. Tauris, 2013, str. 2.

⁸² Jar misli na konfiguraciju velike količine slajdova na stolu jer, postavljeni na gomilu, asociiraju na brdoviti predeo.

⁸³ <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>

hiljada Ruandana u toku genocida. One su milion parova molećivih očiju koje traže od sveta da zapamte njihovu porodicu, da zapamte Ruandu, i da se sećaju genocida koji se tamo desio“.⁸⁴

⁸⁴ <http://artpulsemagazine.com/the-penetrating-epic-poem-a-conversation-with-alfredo-jaar>

6. Rat / Metamorfoze i mutilacije figure u 20. veku

Epitaf tiraninu

*Izvesno savršenstvo dostiže on, jedini,
on otkri poeziju za poimanje laku;
poznavao je ljudsku glupost kô svoju šaku,
za armiju i flotu ispoljavao brigu očinsku;
kad se nasmeje — svak se smeje u skupštini,
a kad zaplače — deca izginu na pločniku.*

Vistan Hju Oden (Wystan Hugh Auden, 1907—1973)

U 5. veku pre nove ere, kineski general Sun Cu napisao je vrstu priručnika o metodama i strategijama vođenja rata koji je nazvao *Umetnost ratovanja*. Iako govori o ratovanju, njegov pristup uvek je baziran na izbegavanju nasilja: „Vrhunska ratna umetnost je podrivati neprijatelja bez borbe.“⁸⁵ Ideje kineskog generala deluju bajkovito nakon što smo pregurali 20. vek i dva najstrahotnija rata u istoriji Evrope. Iluzija da će nakon Prvog svetskog rata evropska umetnost biti pošteđena realnosti prikaza rata — toga

⁸⁵ https://www.brainyquote.com/quotes/sun_tzu_383158

kako on zaista izgleda — raspršila se kao balon od sapunice. Pitanje koje se umetnosti nametalo bilo je kako prikazati rat a da to ne bude politički pamflet.

U poetikama umetnosti koja započinje svoj život nakon Prvog svetskog rata uopšte nema mesta zapitanosti o tome koja je tema dominantna. Događaji u 20. veku — vladavina totalitarnih režima i posledice tih vladavina, najstrašniji ratovi koje je naš svet ikada video, pojedinačni lokalni pogromi — ostavljaju najjači trag u umetničkim poetikama. Ljudsko telo prva je tema ovakvih likovnih ispoljavanja. Skrnavljenja kojima je u prošlom veku, usled ratova, ljudsko telo bilo podvrgnuto, toliko su puta i tako verno dokumentovana da je sasvim prirodno što su se prenela i u umetnost. Ljudsko telo, kao obličje u kojem obitava naš duh, za svakog je čoveka na posebnom pijedestalu i svako rasparčavanje ili oštećivanje doživljava se tragično. Čin komadanja čovečjeg tela umetnost je prihvatila jer se tako moglo najdirektnije objasniti koje je nivoe patnje telo iskusilo u činovima ratnih nasilja.

U prezentaciji nasilja kroz likovno, dešava se nešto što se nikada pre nije dešavalo. Umesto veličanstvenih scena bitaka, herojskih konjica koje se sukobljavaju poput onih na renesansnim slikama, dobijamo realnost prve linije fronta koju nam prikazuju vojnici koji su i sami iskusili prikazane strahote. „Oni su doveli svoju publiku u rovove ispunjene vodom, pokazujući im vojna bojišta sa rasutim leševima. Prikazuju i posleratno društvo: veterane koji se bore sa traumama i socijalne dislokacije koje su utrle put nacističkom režimu i Drugom svetskom ratu“, beleži Andreas Niehaus.⁸⁶

Umetniku je najlakše da se u bezizlaznoj situaciji društvenog nasilja, ili okolnostima koje ga primoravaju da uzme učešća u društvenim procesima kao što je rat, gde je primoran da iskazuje nasilje, okrene sopstvenom telu i koristeći se njime objasni kroz šta prolazi u svom životu. Nemački umetnik Ernst Ludwig Kirchner (Ernst Ludwig Kirchner, 1880—1938) na slici *Autoportret u vojničkoj uniformi* (1915) prikazuje samog sebe u uniformi, sa odsečenom desnom rukom koja krvari. Ljubičasto-plava uniforma uokviruje Kirchnerovu figuru, čineći kontrast sa pozadinom drugačijeg kolorita i predstavlja umetnikov atelje sa nagim modelom. Čini nam se da, zbog bogatog tona plave boje uniforme, umetnik obitava u jednom svetu a da je atelje sasvim drugi svet, što je zapravo i istina.

⁸⁶ Niehaus, Andreas, “The logic and semantics of war”, u: *The Art of War*, Davidsfond, Leuven, 2017, str. 17.

Kada slika ovo platno Kirchner ima dvadeset pet godina i suočen je sa sopstvenim učešćem u Prvom svetskom ratu koji počinje da se zahuktava; njegovi strahovi i opšta zbunjenost snažno se ogledaju u ovoj slici. Fotografije koje prikazuju njegov atelje svedoče o tome koliko je Kirchner bio slobodan u razmišljanjima koja su se ticala sadržaja njegovih platana. Tu se pre svega misli na njegovu oslonjenost na tzv. „primitivnu“ umetnost⁸⁷ koja je našla put do umetnika 20. veka i koji je često upotrebljavaju kako bi obogatili svoj repertoar. Taj uticaj potiče i od filozofa Fridriha Ničea koji u svom delu *Tako je govorio Zaratustra* koristi izraz *most* kao metaforu za vezu između varvarstva prošlosti i modernosti budućnosti. Kirchner se smatrao naslednikom ove ideje, stremeći da stvori umetnost koja je u isto vreme gledala i u prošlost i u budućnost. Korišćenje primenjene umetnosti neevropskih kultura u tom slučaju mogla je idealno da posluži.

Zbog toga što mu je atelje jedino pribežište, Kirchner prikazuje situaciju u kojoj na neki način objašnjava žal za prostorom u kojem je ceo, kompletan kao ličnost, a teme koje obrađuje nemaju nikakve veze sa ratom već se bave problematikom likovne forme. Umetnik slikom ispituje svoje sopstvene more jer je amputacija ruke metaforična. Ona mu se nije desila, to je potencijalno sakaćenje ali ne tela nego njegovog identiteta slobodnog čoveka i umetnika. Ova slika zato predstavlja svojevrsnu psihološku dramu, pričajući o modernom svecu, s tom razlikom što sada on sam sebi odseca delove tela, to više ne čine drugi.

Postojaniji ljudski karakteri drugačije su u likovnom prizoru sagledavali izloženost modernom ratu. Nemački umetnik Oto Dixs (Otto Dix, 1891—1969) sve je scene ratovanja doživeo kao vojnik na prvoj liniji fronta. Na početku rata Dixs je bio ostrašćeni patriota. Sa entuzijazmom se priključio vojsci i kao artiljerac učestvovao u bici na reci Somi⁸⁸: „Morao sam da doživim kako neko pored mene iznenada pada i umire dok ga metak pogađa pravo posred utrobe. Morao sam da doživim sve to, vrlo precizno. To sam želeo. Drugim rečima, ja uopšte nisam pacifista. Ili sam bio radoznala

⁸⁷ Kao velika kolonijalna sila, Nemačka je imala dodira sa Afrikom i Centralnom Azijom, i skulpture primenjene umetnosti ovih regiona vidljive su na svakoj fotografiji načinjenoj u Kirchnerovom ateljeu.

⁸⁸ Najveća bitka Prvog svetskog rata, koja je trajala od 1. jula do sredine novembra 1916. godine i vodila se u rovovima, na potezu severno i južno od reke Some u severnoj Francuskoj, na ratištu koje se protezalo u dužini od četrdeset kilometara. Procenjuje se da je na Somi ubijeno i ranjeno više od milion vojnika, što ovu bitku čini jednom od najkrvavijih u ljudskoj istoriji.

osoba. Ja sam takav realista da sam morao da vidim sve, svojim sopstvenim očima, da bih potvrdio da je sve onako kako izgleda.“⁸⁹

Kada se sa ratišta vratio kući, počele su noćne more. Iznova su mu se u mislima vraćale slike strahota kojima je prisustvovao u rovovima. Bio je prinuđen da ove vizije pretoči u likovne radove, da svoje lično iskustvo ratovanja transponuje, da to uradi bez ikakvog uzdržavanja. Kada se danas pogledaju njegove grafike koje pripadaju ciklusu pod nazivom *Rat (Der Krieg, 1924, ciklus grafika)*, postajemo svesni zašto je nacizam morao da se obračuna sa ovakvom vrstom likovnog rada proglašavajući ga nepoželjnim a njegove autore degenerisanim. Ta zastrašujuća vizija rata je svojom subverzivnošću podrivala svaku pomisao o novim vojnim pohodima.

Diksove grafike deluju kao pretnja i sa snažnom upečatljivošću govore o tome šta čeka čoveka ako se drzne da ratuje. Autor se bavi prikazivanjem prizora posle bitke te na njima nema dramatičnih vojnih sukoba. Njihovu unutrašnju napetost izazivaju jezivi prizori u tišini, nakon okončanja borbe: trupe sa gas-maskama nemo sede ili leže, konjske strvine, tlo prepuno kratera u kojima po leševima bauljaju pacovi. Jedna od grafika, *Mrtvi stražar u rovu (Toter Sappenposten)*, prikazuje vojnika usmrćenog snajperskim metkom. Ostao je u položaju u kome ga je zatekla smrt. Smeje se ali njegov osmeh je prazan i ukočen, lice mu je gola lobanja. Šlem mu je još uvek na glavi, a uniforma mestimično otkriva istrulelo telo. Najupečatljivija ostaje grafika pod nazivom *Lobanja (Schädel)* na kojoj je prikazana lobanja na zemlji, na čijem je temenu izrasla trava, a vlati trave koje štrče kroz nosne šupljine podsećaju na brkove. Iz očnih duplji i iz otvorenih usta u gomilama ispadaju crvi. Kod nekih grafika moramo i da se potrudimo da shvatimo šta prikazuju, da bismo potom u neverici uvideli da posmatramo telo koje se raspada u šupljini u zemlji; ono je zapravo već počelo da se sjedinjava sa tlom.

Adolf Hitler je 18. jula 1938, na otvaranju novog izložbenog prostora u Minhenu, nazvanog *Kuća umetnosti (Haus der Kunst, arhitekta Paul Ludwig Trost)*, održao ozloglašeni govor u kojem je proglasio „nemilosrdni rat“ kulturnoj dezintegraciji, „torokavcima, diletantima i umetničkim šarlatanima“.⁹⁰ Potom je otvorio izložbu pod

⁸⁹ Mundy, Jennifer, *Lost Art*, Tate publishing, London, 2013, str. 131.

⁹⁰ Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics*, The Overlook Press, 2002, str. 151.

nazivom *Degenerisana umetnost (Entartete Kunst)* na kojoj su bili izloženi radovi umetnika kojima se ovim govorom obraćao. Posebno mesto zauzimala su dela Maksa Bekmana (Max Beckmann), kojih je na izložbi bilo čak petsto osam.

Bekman istog dana na radiju sluša Hitlerov govor. Sutradan, kad je izložba otvorena za javnost, umetnik je sa suprugom seo na voz i napustio Nemačku. Nikada se više u nju nije vratio. U egzilu, po dolasku u Amsterdam, počeo rad na platnu velikih dimenzija, pod nazivom *Ptičji pakao (Holle der Vogel, 1937/38, ulje na platnu, 120 x 160 cm)*. Ovo platno je alegorija nacističke Nemačke i predstavlja lično viđenje domovine u trenutku kada je umetnik napušta. Slika može da se sagledava kao direktno prozivanje nacističke vlasti, njene okrutnosti i usaglašenosti prilikom nasilnog preuzimanja države. Demaskirana društvena kritika sastoji se jednim delom od uličnih prizora u Nemačkoj toga doba, kojima je Bekman svakodnevno bio svedok.

Apokaliptične scene, obredi javnog spaljivanja društveno nepodobnih knjiga ili divljačko razbijanje čitavih četvrti u kojima živi nepodobna nacija, demonstriraju vladavinu kolektivnog ludila i masovnu hysteriju. Realnoj slici jezivih društvenih događanja Bekman pridodaje i nesvakidašnji jezik simbola. Sva društvena sila, svi činoci države, prikazani su ujedinjeni, u demonstraciji poput orgija, ali to nije slavljenje zadovoljstava tela kao u starom Rimu već pre scena orgijastičkog ubijanja.

Način izvedbe, dinamika koju stvara četkom i bojom, odgovaraju dinamici i brutalnosti kojima odiše čitav prizor. Jarke boje i jasna, oštra naglašenost figura doprinose da bizarni i neprirodni prizor, svet okrenut naglavačke, doživljavamo kao vrlo jasno postavljenu opasnost, kao metaforu ljudskog nasilja oslobođenog bilo kakvog obuzdavanja ili kontrole. To je pakao u kojem ćemo se naći kada napustimo i odbacimo dobru stranu ljudskih poriva.

Prizor čine gigantske ptice, ili ljudi preobučeni u ptice, šarenog perja, koje kao da su izašle iz apokaliptičnih prizora Bošove poetike⁹¹. Po boji njihovog perja nazvali bismo ih pticama raja ali ne usuđujemo se jer su sve naoružane noževima. Jedno od tih monstruoznih bića, u prvom planu, sasvim savesno sprovodi čin torture, zasecajući

⁹¹ Na srednjem panelu triptiha *Vrt zemaljskih uživanja* Hijeronimus Boš prikazuje situaciju u kojoj su ljudske figure u čudnoj korelaciji sa ogromnim pticama ljudskih razmera.

nožem nagog muškarca okovanih nogu i ruku, postavljenog na čudni crni žrtvenik nalik klupi, i nanoseći mu krvave rane.

U središtu prizora oko kojeg je postavljena čitava radnja nalazi se zagonetna ženska figura, Majka Zemlja sa umnoženim dojčkama i desnom rukom podignutom u nacistički pozdrav (nem. *Hitlergruß*), koja izlazi iz ogromnog jajeta, poput emanacije varvarske snage puštene s lanca. To nije više boginja plodnosti drevnih kultura, nego pervertirana boginja-majka koja u agresivnom osmehu pokazuje zube. Preplašene arijevske devojke čekaju u redu iza boginje. Plodnost postaje zvanična dužnost celog naroda. Kult tela propagiran u nacizmu ogleda se i u ovim devojkama, i u muškim figurama u pozadini, jer svi su nagi. Nagost ne smeta grupi muškaraca u pozadini da uz glasno vikanje i podignutih ruku, u znak nacističkog pozdrava, odobravaju čin kojem prisustvuju.

Čitava scena odiše energijom nacističkog gesla *krv i tlo* (*Blut und Boden*), propagandom koja se poziva na stare germanske mitove, nalazeći svoj koren u priči o nadnaciji, u demagogiji koja je trebalo da obezbedi temelje režima zasnovanog na negiranju realne stvarnosti. Prizor zato izgleda kao 'društveno silovanje', teror većine nad manjinom.

Zvučnici prikazani u gornjem desnom uglu slike bili su stalni pratioci javnih nastupa nacista. Agresivni pruski orao u pozadini, heraldička ptica koju je prisvojio Treći rajh, označen je žutom-crnim odnosom boja; on čuva i nadgleda zlatne kovanice pobacane po podu, simbole monopolističkog kapitalizma koji je, pod krinkom patriotizma, ustoličen kao ekonomski sistem vrednosti nacističke Nemačke.

U prvom planu slike vidi se mali ovalni sto na kojem je upaljena sveća, mala slika morskog pejzaža na kojem je predstavljen zalazak sunca i tanjir grožđa. Prikazom sveće koja gori Bekman verovatno asocira na prisustvo duha.⁹² 'Duh' na Bekmanovoj slici jeste duh normalnosti ili pozivanja na razum. „Nacionalsocijalizam čija je osnova bila izopačenost ljudskih poriva postaje za Bekmana nešto više od savremene politike,

⁹² Zamisao prikazivanja duha upaljenom svećom nalikuje situaciji prikazanoj na slici *Venčanje Arnolfinijevih* Jana van Ajka (*Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*, ulje na hrastovoj ploči, 82,2 x 60 cm, 1434), na kojoj je prikazan luster sa jednom upaljenom svećom, kao simbolom Hristovog prisustva obredu venčanja.

metafora za sveprisutni pakao, svet bez dnevnog svetla, u kojem čak i naslikano sunce na slici zalazi iznad mora.“⁹³

„Pretpostavljam da postoje dva sveta: svet duhovnog života i svet političke realnosti. Oba su manifestacija života i mogu ponekad da se podudaraju ali su, u principu, veoma različiti. Ostaviću vama da odlučite koji je važniji.“⁹⁴

Između dva svetska rata mutilacije i promene tela u likovnom delu nastaju usled nepovratno izmenjenih društvenih odnosa ali i kao posledica istraživačkog odnosa prema materiji. Krvoproliće Prvog svetskog rata kao da je označilo početak eksperimenata kojima su umetnici ljudsku figuru gurnuli u raznorodne vrste preispitivanja koji su svi, i to sve žešće, označavali nestajanje figure i njenu metamorfozu u nešto što je donosilo nesigurno vreme u kojem se živelo. Kao da su zategnute prilike u Evropi između dva svetska rata omogućavale umetnicima da sasvim slobodno, po svojoj volji, rastaču figuru. To istovremeno nije značilo da su ovakve izmenjene figure samo vesnici užasa. Pablo Pikaso je 1933. u seriji svojih crteža *Anatomije* prikazao pažljivo načinjene telesne formacije koje su u stvari čudovišta. Na deset crteža predstaviće figure od kostiju i stilizovanih mašinskih delova koje istovremeno podsećaju na biće nepoznate vrste ali i na kompleksnu napravu. Iako izgledaju kao čudovišna nepoznata rasa, bića, svako za sebe, uživaju u novostečenoj anatomiji. „Pikaso nagoveštava vreme kostiju, jedan od vodećih motiva našeg stoleća. Gomile kostiju ostale su nakon Holokausta, i da bi se logori od njih očistili bili su potrebni buldožeri. Niko ne može da kaže da medijski dokumenti o tome, koji su zaprepastili svet, nisu 'ikonografski motiv' tipičan za naše doba“.⁹⁵

Mašine će imati ključnu ulogu tokom Drugog svetskog rata. Njihova uloga i namena biće najavljene odmah posle Velikog rata, u književnosti i likovnim umetnostima. U ovom novom dobu, prepunom mehanike, rastao je osećaj bespomoćnosti pojedinca pred sve moćnijom anonimnošću države. Mnogo pre vremena u kojem će uslediti ove anomalije, Franc Kafka će pisati o dezorijentaciji čoveka u takvom društvu.

⁹³ Schulz-Hoffman, Carla, “Between self-certainty, Irony and Despair: Max Beckmann 1925—1937”, u: *Max Beckmann: Exile in Amsterdam*, Hatje Cantz, 2007, str. 28.

⁹⁴ Iz govora Maksa Bekmana održanog povodom otvaranja izložbe „Twenty Century German Art“, New Burlington Gardens, London, 21. jul 1938.

⁹⁵ Horvat Pintarić, Vera, *Svjedok u slici*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001, str. 213.

Njegova pripovetka *Kažnjenička kolonija* (1919) govori o oficiru koji uživa u jednoj vrsti savršene sprave za mučenje, da bi i sam postao njena žrtva. Osuđenik koji će iskušati ovaj precizni novi mehanizam proći će paklene muke dok mu deo mašine, nazvan drljača, bude zabijao u telo velike i male igle raspoređene prema oblicima glave, trupa, ruku i nogu. Igle upisuju u telo osuđenika presudu koju on „odgoneta svojim ranama“. U šestom satu mučenja, žrtva je već svesna teksta presude ispisane na njenom telu, a smrt nastupa u dvanaestom satu. Lako je izvući jasnu paralelu između ove pripovetke i onoga što će se mnogo godina kasnije odigrati u zatvoru Gvantanamo.

U televizijskom intervjuu sa Žoržom Šarbonijeom (Georges Charbonnier), 3. marta 1951, vajar Alberto Đakometi (Alberto Giacometti, 1901—1966) istakao je: „U skulpturi osećam neku vrstu sadržanog nasilja koje me dotiče. Nasilje me dotiče u skulpturi.“⁹⁶ Ako se, kako je nastavio da objašnjava, nasilje nalazi svuda u realnosti, onda pokušaj da se ono predstavi u skulpturi leži u prezentaciji. Umetnost je vrsta otpora entropijskim⁹⁷ silama tj. raspadanju. Skulptura ubacuje u proces silu suprotnu entropiji a iz takve situacije rađa se delo u kojem je nasilje sadržano ali zaustavljeno. Usled zaustavljenog čina, skulptura odiše tenzijom.

Ova ideja jasno je vidljiva u Đakometijevim skulpturama iz njegovog nadrealističkog perioda, između dva svetska rata, a koje su za osnovnu temu imale proces nasilja. Preokupacija nasilnim i morbidnim erotizmom javlja se u Đakometijevom stvaralaštvu, u delu *Čovek i žena* (*Homme et Femme*, 1928/29). Muška figura, konveksni objekat, čudnom pretećom bodljom probada konkavni objekat nalik kašici, žensku figuru. Odlučnost konveksnog metalnog štapića da probode nesiguran konkavni objekat — jasna je. Čin agresije deluje još snažnije kad uočimo da je konkavni objekat sklon padu, što se ogleda u izlomljenom vratu, dršci kašike, i donjem delu nalik nozi, takođe prelomljenom. Ženska figura, konkavni objekat, na ivici je ravnoteže. Velika bodlja zapravo je penis a ono što posmatramo jeste čin silovanja, samo apstrahovan.

Skulptura iz tog perioda koja najeksplicitnije objašnjava Đakometijevu opsesiju nasiljem ostaje *Žena presečenog vrata* (*Femme égorgée*, 1932). U radu je predstavljen

⁹⁶ Intervju sa Žoržom Šarbonijeom u *Les Lettres Nouvelles*, No. 8, 8. april 1959, str. 20, u: Lena Fritsch (ed.), Frances Morris (ed.), Catherine Grenier, Mathilde Lecuyer, *Alberto Giacometti*, Tate publishing, 2017, str. 115.

⁹⁷ Entropija je težnja sistema da spontano pređe u stanje veće neuređenosti, merilo neuređenosti sistema.

hibrid insekta i biljke i bilo kakva klasifikacija koja bi uključivala sagledavanje kroz pojam prirodnog — nemoguća je. Ako uspemo da je pojmimo kao prezentaciju ženske figure shvatamo da je noge široko raskrečila prema posmatraču i da uživa u nekoj vrsti slasti seksualne ekstaze. Kada priđemo sa druge strane, opažamo njen dugački vrat u formi luka, nalik ogromnom šrafu na koji je nasadena malena glava. Na segmentu vrata postoji duboki zarez, kao da je vrat presečen oštrim predmetom. Shvatamo uskoro da stanje njenog tela, njegova otvorenost, može biti, pored seksualne ekstaze, i intenzivan spazam smrti, hropac gušenja ili samrtni grč. Ovo dvojako stanje može se povezati i sa izrazom *La petite mort* (fr. mala smrt), što je francuski izraz za seksualni vrhunac.

Vrsta fizičke agonije, slična onoj kod Đakometijevih skulptura, ogleda se na triptihu umetnika Fransisa Bejkona — *Tri studije figura u podnožju Raspeća* (Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944, ulje na platnu), koje je autor prvi put javno izložio upravo u vreme kada su u dnevnim novinama u Britaniji, nakon Drugog svetskog rata, osvanule prve fotografije koncentracionih logora. Bejkon kaže da je želeo da prikaže figure koje bi najbolje izražavale urođenu ljudsku okrutnost. Ova čudovišna bića, neprepoznatljive anatomije, pripadala su novoj vrsti telesnosti. Njihova zlokobna priroda pojačana je nedefinisanim oblicima njihovih tela, nedostatkom udova i očiju, dugačkim vratovima i razjapljenim čeljustima. Dodatnom nemiru doprinosi i nepostojanje određenog prostora oko njih a narandžasta boja pozadine samo pojačava osećanje užasa.

„U figurama raspeća što ih je Bejkon slikao nema razlike između čudovišta na krstu ili ispod njega: torturi su podvrgnuti svi, i Hristos i oni oko njega, i životinje koje raspinju umesto ljudi, što znači da niko ne može izbeći mučenje i kažnjavanje“, kaže Vera Horvat Pintarić.⁹⁸ Bejkonove figure se kroz decenije njegovog rada nikada neće menjati a na opaske da je na njegovim platnima moguće videti samo deformisana tela koja kao da su preživela nasilni akt drugog bića, reći će: „Moje slike nisu nasilne. Život je nasilan. I u najlepšem pejzažu, u drveću, ispod lišća, insekti se međusobno jedu. Nasilje je deo života. Mi smo rođeni sa vriskom. Stupamo u život sa vriskom i možda je ljubav mreža za komarce između straha od života i straha od smrti.“⁹⁹

⁹⁸ Horvat Pintarić, V., *op. cit.*, str. 214.

⁹⁹ <https://aphelis.net/francis-bacon-last-interview-by-francis-giacobetti-1991-1992/>

Poljska umetnica Alina Šapošnikov (Alina Szapocznikow, 1926—1973) preživela je geto u Lođu i tri koncentraciona logora — Aušvic, Bergen Belzen i Terezijenštat. Kao trinaestogodišnjakinja, pomažući svojoj majci koja je bila pedijatar, ona će na sva tri mesta raditi kao medicinska ispomoć. Nakon rata, posvećuje se izučavanju skulptorskog zanata. Njene skulpture predstavljaju isključivo ljudsko telo. Tela sa kojima je stalno bila u dodiru, u godinama koje je provela po logorima, namučena su, krhka i ponizna. Predstavljanje takvih tela biće njena jedina tema. Inovacije u upotrebi materijala — korišćenje smole, poliestera i poliuretana — omogućuju joj da se posveti prikazivanju fragmentarnih delova tela, stvarajući jedan lični jezik koji je trebalo da osvesti njenu izloženost smrti u detinjstvu, traumatska sećanja na Holokaust i prevremeni kolaps njenog sopstvenog tela, obolelog od tuberkuloze.

Pečat koji je na njoj ostavilo vreme provedeno u logoru određuje izgled ovih figura. One nemaju usana, njihovim torzoima nedostaju grudi. Ukoliko je tema skulpture glava, nedostaje joj gornji deo. Radovi Aline Šapošnikov pred kraj njenog života pretvaraju se u niz skulptura nazvanih *Herbarijum/Autoportret* (Zielnik, 1971, poliester i polihromirano drvo). Fragmenti njene sopstvene telesnosti, ponekad i tela njenog sina, urađeni su kao kalupi u smoli, a zatim prevrnuti i pritisnuti/presovani na drvenoj dasci, kao cveće koje se drži u herbarijumu, ispresovano da bi se očuvalo. Konstrukcija ljudskog skeleta više ne postoji, ostala je samo koža, ispresovana, kao dokaz krhkog i kratkotrajnog postojanja — onakvog kakvo je umetnica iskusila u neljudskim uslovima koncentracionih logora.

7. Nekropolitika tela / Proces ispoljavanja umetnikovog nasilja nad sopstvenim telom

Mišel Fuko održao je 1975. u Parizu seriju predavanja na kojima je definisao koncept biopolitike.¹⁰⁰ On je raniju teoriju koja je prihvatila, kao božanski usmereno, pravo „živi i pusti druge da žive“ modifikovao u tvrdnju da je država sada imala autoritet da sprovede pravilo „živi i pusti druge da umru“. Dok su u srednjovekovnim režimima predmet disciplinskih mera bila tela pojedinaca, moderni politički režimi inaugurišu ove tehnike radi primene na celokupnoj populaciji. „Kako Fuko sugerise, biopolitika može lako da pređe u svoju suprotnost — tanatopolitiku ili nekropolitiku¹⁰¹ — gde smrt postaje predmet suverene odluke. Na taj način državna moć zavisi od stepena ljudskog oscilovanja jer se njen autoritet oslanja na temeljni primer bezakonja, koje je potrebno da bi se zakon proglasio. Fuko označava nasilje kao primarnu pravnu činjenicu.“¹⁰² Kako izgleda sprovođenje ovakve teorije pokazuje pojam biopolitike, koji se u nacizmu odnosi na „politiku koja je sve oblike društvenosti i sam život regulisala na osnovnu bioloških kriterijuma rase pripadnosti i biološkog zdravlja“.¹⁰³

U radu američkog umetnika Pola Teka (Paul Thek, 1933—1988), pojmovi *biomaterijal* i *biopolitika* odnose se na urušavanje odnosa umetnik—društvo. Umetnik je biomaterijal koji postaje nepotreban, koji lako može od identiteta u biopolitici da pređe u nekropolitiku. U seriji radova *Tehnološki relikvijar (Technological Reliquaries)* Tek se bavi reinterpretacijom katoličke tradicije relikvijara — posuda/kutija u kojima su čuvane relikvije svetaca, najčešće njihove mošti (delovi tela). Počeo je da pravi ove

¹⁰⁰ Foucault, Michel, ‘17 March 1976’, *Society Must Be Defended’: Lectures at the Collège de France, 1975—1976*, New York, 2003, str. 241—242, u: Milena Tomic, *Biopolitical Effigies: The Volatile Life-Cast in the Work of Paul Thek and Lynn Hershman Leeson*, Tate Papers, No. 24, jesen 2015.

¹⁰¹ Pojam je prvi definisao filozof Ašile Mbembe (Achille Mbembe), autor knjige *On the postcolony*, u istoimenom članku, objavljenom 2000. godine

¹⁰² Foucault, M., ‘17 March 1976’, *Society Must Be Defended’: Lectures at the Collège de France, 1975—1976*, u: Milena Tomic, *op. cit.*

¹⁰³ Šuvaković, M., *op. cit.*, str. 184.

radove nakon posete Siciliji i kapucinerskoj kosturnici u blizini Palerma, 1963, gde se našao duboko potresen prizorima bezbrojnih leševa koji su, raspoređeni po policama, ispunjavali niše. Opisao je svoja osećanja nakon otvaranja jedne od staklenih kutija u kosturnici, dodirnuvši „ono što je mislio da je komad papira“. Ispostavilo se, međutim, da je to „komad osušene butine“.¹⁰⁴

Pol Tek je izlivao u vosku i gipsu svoje ruke, noge i glavu, a zatim je tako izliveno delove tela stavljao u sanduke od pleksiglasa ili stakla, poput relikvija. Za njega su ovi radovi, groteskni sklop organskih i neorganskih delova, komadi mesa ili tela u precizno izrađenim kućištima od pleksiglasa, bili odgovor na pokolje u građanskom ratu u Vijetnamu, na američko mešanje u taj sukob, ali i odraz strahovanja da će tehnologija koja je podsticala rat suzbiti ljudski duh.

Radovi kao što su *Ratnikova noga* (*Warrior's Leg*, 1966/67) i *Ratnikova ruka* (*Warrior's Arm*, 1967) predstavljaju krvlju isprskane ratne relikvije, nogu nasilno iščupanu ispod kolena, ruku divljački razdvojenju od tela, postavljene pod transparentni pleksiglas. Zbog delova garderobe koji kao da pripadaju holivudskom scenarističkom univerzumu, ovi delovi tela mogu da se protumače i kao ljudski ostaci posle neke futurističke gladijatorske bitke.

Dominantni umetnički pravci u Americi u tom trenutku su minimalizam i pop-art. Zbog toga je Tek smatrao da njegova umetnost treba da se bavi temom nasilja. Umetnost je, po njemu, trebalo da odgovara na stvarnost a to nije radila. „Zabavljala me je ideja o mesu pod pleksiglasom zato što sam mislio da će ismevati scenu — onu scenu na kojoj se glavna igra zvala 'koliko si kul' i 'koliko si prefinjen'. Niko nije spominjao ništa što je izgledalo stvarno. A svet se raspadao, svako je to mogao da vidi.“¹⁰⁵

Tek se bavio i reinterpretacijom rada Endija Vorhola (*Brillo Box*, 1964, sintetička boja i sito-štampa na drvenoj kutiji), kako bi objasnio svoje viđenje umetnosti koja je odgovorna pred vremenom u kojem nastaje. Vorholov rad je precizna kopija komercijalnog pakovanja kartonske kutije sapuna — zastupajući tako ideju da umetnost treba da oponaša život. Pol Tek slaže se sa Vorholom da bi umetnost trebalo da imitira

¹⁰⁴ Thek, Paul, iz intervjua datog 1966, u: Milena Tomic, *op. cit.*

¹⁰⁵ <https://walkerart.org/collections/artworks/hippopotamus-from-technological-reliquaries>

život, ali ne isprazni život konzumenta komercijalnih produkata već život angažovanog pojedinca koji je svestan vremena i društvenih problema u kojima živi.

Tek pravi istovetnu kutiju i u nju stavlja komad mesa napravljen od voska i perforiranih plastičnih cevčica (*Meat piece with Warhol Brillo Box*, 1965, vosak, oslikano drvo i pleksiglas). Ova intervencija u čitanju Vorholovog rada potrebna je jer su za Teka Vorholovi radovi predstavljali sinonim za ispraznost koju je nudio postmodernizam u Americi. „Unutar glatkih, svilenkastih futrola materijali moderne umetnosti, koji su u to vreme sva žestina izraza. Formika¹⁰⁶, staklo i plastika — predstavljali su nešto veoma neprijatno, veoma zastrašujuće, a izgledali su apsolutno realno.“¹⁰⁷

Prilagođavanje i revizija koju je umetnik izveo sa kutijom sapuna *brilo* predstavljala je pop kao sublimiranu stvar, manje prijatnu za oko nego što je želeo Vorhol, i tim činom dobila se kritika pojma biopolitike. Plastične cevi koje je Tek upotrebio u radu podsećale su na sistem za održavanje života ili uređaj za nadzor ponašanja, poput transparentne komore koju je osmislio planetarno poznati psiholog Burus Frederik Skinner, a koja je služila za proučavanje životinjskog ponašanja.¹⁰⁸

Tekov odgovor na tekovine vremena u kom je živeo¹⁰⁹, ali i na stanovište nekropolitike, jeste njegov rad *Grob (The Tomb)*, 1967, *miks medija*¹¹⁰, 259 x 320 x 320 cm). Radovi iz

¹⁰⁶ Vrsta laminatnog kompozitnog materijala koji je u industrijskoj upotrebi od 1912. godine.

¹⁰⁷ http://www.azquotes.com/author/29515-Paul_Thek

¹⁰⁸ Tomic, Milena, *Biopolitical Effigies: The Volatile Life-Cast in the Work of Paul Thek and Lynn Herschman Leeson*, Tate papers, No. 24, jesen 2015.

¹⁰⁹ „*Smrt hipija* bila je samo jedna scena nasilja koja se odigrala pred američkim medijima tokom šezdesetih. Spektakl ubistva predsednika Kenedija u Dalasu, u novembru 1963, zajedno sa hicima na lidere građanskih prava, Medgara Eversa ranije te godine, kao i na Malkolma Eksa, dve godine kasnije, što sve ima odjeka u radu *Grob*. Indirektno, njegov rad može se takođe dovesti u vezu sa pucnjima na Roberta Kenedija i Martina Lutera Kinga, nemirima izazvanim Kingovom smrću, u gradovima poput Detroita, Vašingtona i Čikaga, smrtnim slučajevima muzičara psihodeličnog roka, Dženis Džoplin i Džimija Hendriksa, povezanih sa drogom, 1970, i ubistvima nenaoružanih studenata koje je počinila nacionalna garda na Državnom univerzitetu Kent, u toku iste godine. Spektakl smrti kod kuće odvijao se paralelno sa medijskim izveštajima o ratnim zločinima američkih vojnika u Vijetnamu, mobilisanjem antiratnog pokreta od 1968. i postupcima koji su preduzimani da bi se otkrio plan hladnog rata predsednika Niksona. Dok je vlada nepotrebno produžila rat do 1973, kod kuće se borila u jednom drugom ratu, koristeći policijsku brutalnost i masovni nadzor kako bi suzbila društvene pobune u vidu kontrakultura, sve radikalnijeg pokreta nove levice i pokreta za građanska prava. Figura koju je Tek napravio provokativno se uklapala u ovu istoriju tela koja iščekavaju. Čak i kada nam se čini da nas ona udaljava od osećaja nespokojsva — ili da se radi o žrtvi nasilja koja pruža duhovno utočište — ovde je još uvek u pitanju širi aspekt žala za slobodom, kao i slobodom od stereotipa“, navedeno iz: Tomic, Milena, *op. cit.*

¹¹⁰ *Mixed media* — mešovita tehnika.

serije *Tehnološki relikvijar* bili su vrsta probnih testova za ovaj njegov najbitniji rad, za koji je sačinio voštani kalup sopstvenog tela a potom ležeću figuru, koja deluje kao da je balzamovana, postavio u geometrijsku građevinu nalik piramidi ili ziguratu. Oblik piramide nije slučajan: Tek se na taj način rugao formi trougla koji je u tada vladajućem minimalizmu bio omiljeno geometrijsko telo. Figura ima zatvorene oči, isplažen jezik, obučena je u rozikasto odelo a pridodata joj je i prava, ljudska kosa. Desna ruka figure je osakaćena, primećuje se da joj nedostaju prsti. Naime, Tek koji je bio dešnjak predstavio je sebe kao onesposobljenog, nemoćnog umetnika. Kada je rad prvi put izložen publika i kritičari daće mu ime „Smrt hipija“, verovatno zbog ružičastog odela figure ali i zbog sve snažnijih društvenih pobuna u Americi, koje su se sve sjedinile u pojavi značajne kontrakulture — hipi pokreta.

„Rad nije bio primer realizma jer je bio previše stvaran, toliko da je skoro izgledalo da odbija da bude umetnost“, rekao je Lusi-Smit.¹¹¹ Vilijamson će dodati: „Delo je govorilo o prisustvu živih i postojanih osećanja i percepcija koje se ne mogu intelektualizovati, konceptualizovati, kategorisati. *Grob* je manifest protiv onog dela savremene umetnosti koji redukuje umetnost na apstraktna dela, na operacije i odsustva ruke.“¹¹²

„*Grob* je vrsta teatra, pozorišni set sa jednim glumcem, koji je takođe izlišan. Pol Tek predstavlja performans svoje smrti kao smrti umetnika. Polažući svoje telo, on u svečanom maniru izražava zabrinutost nad činjenicom da umetnosti nedostaje veza sa društvom. To je 'socijalni komentar', autoportret umetnika kao socijalno neprilagođenog.“¹¹³ „Verujući da je umetnik postao 'beznačajan član društva', inscenirao je umetnikovu simboličnu smrt.“¹¹⁴ Bila je to zapravo oda Tekovom nesnalaženju u svetu u kome je nasilje nagrizalo američko društvo, što će se sa prolaskom vremena kao problem samo uvećavati.

Američki umetnik Kris Burden (Chris Burden, 1946—2015) izveo je 19. novembra 1971. svoj performans *Shoot*. U prostoru jedne umetničke galerije u Santa Ani, u

¹¹¹ Lucie-Smith, Edward, iz: „Death of a Hippie“, u: Jennifer Mundy, *Lost Art*, Phaidon, London, str. 42.

¹¹² Williamson, William, iz: „Death of a Hippie“, u: J. Mundy, *op. cit.*

¹¹³ Thek, Paul, iz pisma Francu Dekvicu (Franz Deckwitz), 8. decembar 1981, u: *Please write!*, Museum Boijmans van Beuningen, 2015, str. 133.

¹¹⁴ Szeemann, Harald, intervju sa Polom Tekom, 12. decembar 1973, str. 17, u: *Please write!*, Museum Boijmans van Beuningen, 2015.

Kaliforniji, uz pomoć prijatelja sa fakulteta, Berden je izveo akciju u kojoj su — sa njegovim dopuštenjem i na njegov zahtev — u njega pucali.

„U Berdena nije pucao neprijatelj. Pucao je prijatelj, na njegov zahtev. Stajao je pasivno dok se metak iz puške zarivao u njegovu levu ruku. Bio je to jedan proganjajući 'performans' — reč, doduše, zvuči suviše teatralno — u kojem je on prihvatio fizičku patnju i psihološki stres, poput žrtvenog jarca, za sve bolesti ovog sveta.“¹¹⁵

Nasilne slike rata u Vijetnamu i televizija kao medij predstavljaju uopštene kulise za Berdenov čin. Neshvatljivi događaji ubistava studenata na Državnom univerzitetu Kent¹¹⁶ bili su jedan od povoda za njegovu akciju, ali glavni pokretači bile su medijske slike. „Intuitivno sam osećao da je tako američki kad te prostreli metak, kao pitu od jabuka. Vidimo ljude koji pucaju na TV-u, čitamo o tome u novinama. Svi su se pitali kako to izgleda. Zato sam to uradio.“¹¹⁷ „Sa eskalacijom Vijetnamskog rata tema je prodirala u umove američke javnosti, više ne kao fikcija već kao činjenica, u obliku kesa za mrtva tela, invalida i veterana pristiglih iz Vijetnama. Sve ove činjenice značajno su uticale na smelost Berdenovog eksperimenta.“¹¹⁸

Njegov rad i dalje podstiče gledaoca na razmišljanje o vlastitim moralnim kompasima. Način na koji je umetnost mogla angažovano da reaguje bilo je pozivanje na umetničke materijale. Za Berdena to više nije bilo dovoljno; smatrao je da umetnik fizički treba da oseti nasilje. Dok Pol Tek teatralno sahranjuje samog sebe, Berden koristi sopstveno telo kojem treba nauditi, onako kao što je bilo kojem telu usled čina nasilja naneta povreda. Njegovi performansi odlikovali su se autentičnom namerom a njegova umetnost istraživala je prirodu patnje. Samog je sebe dovodio u ekstremne situacije, koje je potom morao da izdrži. Njegov rad izazivao je gledaoca, što je kasnije postala praksa umetničkog performansa. Umetnik je želeo da prikaže publici stvarnost bola, u

¹¹⁵ Jones, Jonathan, Chris Burden: “One of most pertinent and poetic artist of the age”, *The Guardian*, 11. maj 2015.

¹¹⁶ Masakr na Državnom univerzitetu u Kentu u američkoj državi Ohajo desio se 4.maja.1970. Nacionalna garda Ohaja pucala je u studente tokom masovnih protesta koji su se desili zbog bombardovanja Kambodže od strane vojnih snaga Sjedinjenih država. Dvadeset i osam gardista ispalilo je 67 metaka u roku od 13 sekundi usmrivši 4 učenika i ranivši devet drugih.

¹¹⁷ <https://www.citylab.com/design/2015/05/remembering-chris-burden-la-artist-of-architecture-and-industry/392903/>

¹¹⁸ Schröder, Johannes Lothar, “Science, Heat and Time”, u: *Chris Burden, Beyond the Limits*, MAK, Ostfildern, Hatje Cantz, 1996, str. 193.

vremenu u kojem su ljudi postali neosetljivi na obilje televizijskih slika tokom rata u Vijetnamu i opštu prevlast nasilja u medijima.

Jedan od ranih performansa umetnice Marine Abramović (1946—), izveden pod nazivom *Ritam 0* (*Rhythm 0*, 1974, galerija Studija Mora, Napulj), vrlo jasno pokazuje da je nasilje sastavni deo ljudskog ponašanja. Umetničina ideja bila je jednostavna i ona se nije rukovodila mišlju da će publika ispoljiti nasilno ponašanje. Kao i u svim njenim ranim performansima, ispitivala je limite tela i duha, izdržljivost umetnika prilikom izvođenja napornog performansa. Ovaj je trebalo da traje šest sati, tokom kojih je umetnica stajala u galerijskom prostoru, odlučna da uopšte ne reaguje, šta god da gledaoci učine. Publika je mogla da manipuliše njome na načine na koje želi, koristeći sedamdeset i dva objekta koji su se nalazili na stolu. Umetnica je rekla: „Ja ću biti puki objekat, prazna posuda koja u sebe prima sadržaj.“¹¹⁹

Na stolu su stajali: knjiga, ruža, bočica parfema, zvono, pero, tegla meda, ovčija kost, novine, grožđe, komad hleba, vino, maslinovo ulje, polaroid kamera, ogledalo, karmin, polucilindar, velika zlatna ogrlica, ali i makaze, metalna šipka, igle, ekseri, i pištolj sa jednim metkom u cevi. Tokom prva tri sata publika je nastupala stidljivo — stavljajući joj ponuđenu ružu u ruku ili ljubeći je u obraz. Uskoro, premeštali su je u prostoru kao marionetu, postavljajući je u razne poze. Zatim su ljudi postali brutalniji. Neko joj je stavio polucilindar na glavu i postavio joj u ruku ogledalo na kojem je karminom bilo ispisano: „Io sono libero“¹²⁰. Uskoro je neko sa nje strgao košulju i ostala je naga. Neko je na njene gole grudi stavio zlatni lanac a zatim u njega upleo ružu i posuo ružine latice po njenom telu. Stavili su je na sto i među njene noge zabili nož. U publici su postepeno počela da se formiraju dva tabora — jedni su se ponašali zaštitnički, drugi su otvoreno koristili njeno telo za sopstvenu zabavu.

„Neko je u mene zabadao špenadle. Neko drugi je polako izlio čašu vode po mojoj glavi. Neko me je nožem posekao po vratu i sisao mi krv. Još uvek imam taj ožiljak“, piše o tome Abramovićeve.¹²¹

¹¹⁹Abramović, Marina, *Prolazim kroz zidove*, Samizdat B92, Beograd, 2017, str. 69.

¹²⁰ Ital.: Slobodan sam.

¹²¹ Abramović, M., *op. cit.*, str. 71.

Umetnički kritičar Tomas Makevili (Thomas McEvelley) zabeležiće: „Počelo je pitomo. Neko ju je okrenuo. Neko joj je podigao ruke u vazduh. Neko ju je dotakao donekle intimno. U trećem satu, sva njena odeća isečena je žiletima. U četvrtom satu, iste oštrice počele su da istražuju njenu kožu. Grlo joj je prerezano da bi neko mogao da joj sisa krv. Njeno telo pretrpelo je različita blaža seksualna zlostavljanja. Bila je toliko predana delu da se ne bi opirala silovanju ili ubistvu. Suočena sa abdikacijom sopstvene volje, sa implicitnim kolapsom ljudske psihologije, u publici je počela da se definiše zaštitna grupa. Kada je napunjeni pištolj bio uperen u Marininu glavu, a njen sopstveni prst na okidaču, izbila je borba između frakcija u publici.“¹²²

Kada joj je sedi čovek niskog rasta stavio pištolj u ruku, uperivši joj ga u vrat, u publici je izbilo komešanje i tuča. Performans je ipak trajao zadatih šest sati. Nakon isteka zadatog vremena, kad se umetnica pokrenula, publika koja je još bila u galeriji — razbežala se. Umetnica je izvukla zaključak: „Tog trena sam shvatila da publika može da ubije umetnika.“¹²³

Američki stvaralac Edvard Kinholc (Edward Kienholz, 1927—1994) bio je začetnik jedne nove kategorije u umetnosti — umetničke instalacije. U istoriji umetnosti njegov rad je kategorizovan kao nešto što pripada poetici pop-arta, međutim, to je određenje nespretno i netačno. Dok se pop-art bavi površnim efektima prezentacije masovnih medija kroz jedan ironičan aspekt, Kinholcovi radovi posvećeni su suštinskim egzistencijalnim i socijalnim temama, strukturama političke moći, temama rata, religije i rasizma. Njegovi radovi okrenuti su socijalnim temama, koje on transformiše u montirane prizore sastavljene od pronađenih objekata, uglavnom otpadnog materijala.

Kinholc se prvo bavio manjim asamblažima a zatim su radovi počeli da se pomeraju ka sferi velikih trodimenzionalnih predstava. Mnogi od njih počinju da liče na pozorišne setove, a mogućnost da se gledalac prošeta kroz rad i postane deo njega bila je poželjna. Ono što se trudio da postige jeste da svojom vizuelnom pričom reflektuju realnost savremenog društva, radovima koji odišu jezom i duboko nas uznemiravaju, jer je to bio jedini način da uputi upozorenje. Tehnika asamblaža, kombinacija objekata sa otpada i

¹²² Ward, Frazer, *No innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, University Press of New England, Lebanon, 2012, str. 125.

¹²³ Abramović, M., *op. cit.*, str. 73.

tela izlivenih u gipsu, pokazala se kao najjače sredstvo kojim su mogli da otelotvore raskrinkavanje socijalnih nepravdi.

Kinholcov najznačajniji rad je *Five Car Stud* (1969—1972, *miks medija*, dimenzije variraju). On može da se tumači kao odraz sedamdesetih godina 20. veka u Sjedinjenim Američkim Državama ali i kao scena iz sadašnjice. Društveni problem rasnog nasilja prisutan je podjednako i danas, svuda u svetu, i zato su strah i negodovanje u susretu sa ovim radom realni.

Na opasku da je scena koju prikazuje instalacija izmišljena, Kinholc je imao spreman odgovor: „Moja scena je izmišljena — složenost u današnjem društvu nije.“¹²⁴ Rad predstavlja jezivi događaj koji se odvija noću, i tama u kojoj je postavljena instalacija predstavlja psihološki element. Farovi četiri automobila osvetljavaju scenu beskompromisne okrutnosti u kojoj grupa od šestoro maskiranih belaca sprovodi čin kastracije nad jednim crncem. Cela scena odigrava se na pesku i jedino svetlo je ono koje bacaju farovi parkiranih automobila.

Sve ljudske figure su u prirodnoj veličini, što dodatno pojačava nelagodu kada se u rad kroči. Trojica zlostavljača drže žrtvu za ruke i noge, pribijajući je tako uz tlo. Po pokretima njihovih tela vidljivo je da se žrtva otima. Jedan od njih vezao je levu nogu žrtve kanapom i pomaže ostalima da je savladaju. Dvojica stoje sa strane i posmatraju dramatičan čin, svaki sa puškom u rukama. Jedan je u razdrhljenoj košulji, sa potkošuljom koja je uz njegove grudi priljubila zlatni krst sa raspećem. Prisustvo tog simbola ukazuje na Kinholcovo oštro razračunavanje sa društvenim normama — rasizmom zaogrnutim plaštom religioznosti.

Zlostavljači su realno predstavljeni, izuzev glava i lica na kojima nose maske, što užasu kojem prisustvujemo pridodaje još jedan značenjski nivo. Kinholc u tekstu o ovom radu pojašnjava kako je pokušavao da reši pitanje lica napadača, i šta je sve probao dok se na kraju nije odlučio za gumene maske. Kada bi svraćao u radnju u kojoj ih je nabavljao, vlasnik ga je svaki put gledao s podozrenjem. Policija je, naime, od vlasnika tražila da prijavljuje sve koji kupuju maske jer su se one masovno koristile za kriminalne radnje. Kinholc je tada shvatio da nije pogrešio u svom načinu realizacije lica zlostavljača.

¹²⁴ Kienholz, Edward, “Documentation book for Five Car Stud tableau”, u: *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 2012, str. 109.

Kada ih posmatramo, međutim, ne doživljavamo ove maske samo kao deo svakodnevne kriminalne prakse već i kao sastavni deo zločinačkog identiteta. Svaki od njih postao je zaseban karakter u jednoj iskrivljenoj realnosti koja na tim maskama počiva.

Žrtvino telo je rasparčano. Njen torzo prikazan je u formi posude ili tanka punog prljave vode. Po vodi plutaju raznobojna slova, koja u jednom trenutku formiraju reč: *NIGGER*. Čitava scena odiše reminiscencijama na prizore čerečenja svetaca u umetnosti rane renesanse. Scene su gotovo identične i jasno govore o spiralnoj šemi nasilja koje se u istoriji iznova ponavlja.

U radu *Five Car Stud* postoji i dvoje posmatrača, koji nisu uključeni u scenu mučenja. U jednom kolima sedi žena koja, potpuno skamenjena prizorom, povraća. Kienholcova ideja bila je da ona predstavlja devojkicu tamnoputog čoveka nad kojim se vrši zločin. U drugom kolima kao nemi posmatrač nalazi se dečak, prema umetnikovoj zamisli sin jednog od zlostavljača. Otac ga je doveo da iz prve ruke nauči kako se postupa sa drugom rasom.

„Mi možemo da uđemo u rad i prošetamo, kao svedoci, kao neka vrsta nevoljnih učesnika. Šta je prethodilo ovom 'sada'? I šta će uslediti? Iz prikazane brutalnosti, istovremeno slučajne a ipak pažljivo inscenirane, mi osećamo da se istorija odmotava u oba pravca od ovog zaustavljenog momenta; brutalnost shvaćena dvojako, kao poseban događaj i kao izraz fenomena vremena (...) Ovo umetničko delo može se posmatrati kao socijalni protest i politički komentar.“¹²⁵

„U radu je ceo narativ — početak, sredina i kraj — jasno izložen pred nama. U kamionu, belkinja sedi plačući (sadašnjost), u trenutku kada njen crni momak treba da bude kastriran (budućnost), u znak osвете zbog njegovog fizičkog uparivanja sa njom (prošlost). Obrezani penis žrtve jasno se vidi. Mada rad ostaje prezentacija, osećaj samih stvari dolazi do izražaja kao mučan udar“, zapisao je Makevili.¹²⁶

„Osećala sam da je to došlo iz unutrašnjosti moga bića i, dok sam se bavila radom, bila sam veoma uzrjučana; bilo je uznemirujuće saznanje da postoji ta mržnja i ružnoća u

¹²⁵ Kold, Anders, Poul Erik Tojner, *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana Museum, Humlebeak, 2011, str. 5.

¹²⁶ McEvelley, Thomas, *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana Museum, Humlebeak, 2011, str. 94.

mojoj zemlji. Mislim da je ona još uvek tu, ne mislim da je otišla“, rekla je Nensi Redin.¹²⁷

Hrvatska umetnica Sanja Iveković u svom radu *Neposlušni (Revolucionari)*, koji je 2012. predstavila na *Dokumentima* u Kaselu, koristi se Fukoovim pravilom „živi i pusti druge da umru“ u domenu totalitarnih režima i njihovog razračunavanja sa pojedincima koji misle nasuprot sistemu. Rad je nadahnut fotografijom koju je umetnica otkrila kao deo štampanog materijala koji su novine *Hesiše Volksvaht (Hessische Volkswacht)* objavile u aprilu 1933. godine. Na njoj nacistički oficir stoji pored magarca kojeg drži na uzici; oni su u provizorno ograđenom prostoru od bodljikave žice dok su okolo ljudi koji posmatraju čitavu scenu. Prizor je snimljen na kaselskom Opernplacu, glavnom gradskom trgu. Fotografija je obeležena propratnim tekstom: „Simbolični koncentracioni kamp za tvrdoglave građane podignut je kao upozorenje da se ne kupuje od Jevreja.“¹²⁸

Logor koji se pominje u legendi fotografije zove se Koncentracioni logor Brajtenau i biće osnovan kao radni logor u blizini grada. Uprkos nazivu, to nije bio koncentracioni kamp a razlozi za privođenje zatvorenika bili su raznoliki ali ne i rasni. Magarac je ovde postao bandoglavi građanin kojem se svetina izruguje a okupljeni podržavaju nacistički režim i njegove vrednosti. „Fotografija je politička propaganda, odnosno istorijski dokument jednog događaja koji je bio politička propaganda“, kaže Ketj Dipvel (Katy Deepwell).¹²⁹

Naspram fotografije, koja je postavljena kao lajt-boks, nalaze se dva zida. Na jednom je staklena vitrina u kojoj se u četiri reda nalaze poređane plișane igračke — magarci, i svaki od njih ima svoje ime, ispisano i postavljeno ispred njih. Umetnica simbolički duh onih koje imenuje otelotvoruje plișanom igračkom — magaretom. Imena su izabrana iz moćne liste „bandoglavih građana“ — aktivista, socijalnih i političkih revolucionara 20. i 21. veka, iz celog sveta. Jedan broj neposlušnika pripada levo orijentisanim

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gy5wUyeDDnU&t=92s>, Nancy Kienholz on *Five Car Stud*, by Edward Kienholz.

¹²⁸ Deepwell, K., “We don’t need another heroine: Sanja Iveković’s counter-narratives”, u: Sanja Iveković,

Unknown Heroine — A Reader, Calvert 22 Foundation, London, 2014, str. 111.

¹²⁹ *Ibid.*, str. 113.

društvenim strujama i protivnicima antisemitske politike pre Drugog svetskog rata (Valter Benjamin i Roza Luksemburg), drugi su pak aktuelni u našem vremenu.

Na drugom zidu postavljene su kratke biografije imenovanih ljudi. Među ličnostima kojima se rad bavi su i: Če Gevara, Fred Hampton¹³⁰ (1948—1969), Bobi Sands¹³¹ (1954—1981), Viktor Jara¹³² (1932—1973), Rejčel Kori¹³³ (1979—2003), Tina Mening Trudel¹³⁴ (?—1979), Paul Celan, Dragica Končar¹³⁵ (1915—1942), Martin Luter King, i drugi.

Keti Dipvel će u svojoj studiji o umetnici zapisati: „Položaj jedne stvari prema drugoj — igračkaka magaraca i fotografije — izgleda veoma snažno i, u isto vreme, prilično sirovo. Povezivala je nacističku identifikaciju magarca kao 'bandoglavog građanina' sa istorijom političkih i socijalnih aktivista za građanska prava, od kojih je vlast mnoge proganjala, zatvarala ili čak pogubila zarad vlastitih ciljeva. (...) Ne postoji veza između izbora igračke i pripisivanja epiteta 'bandoglavog'. Udruživanje je izvedeno u svesti posmatrača. Veza je krajnje proizvoljna. Bilo koja asocijacija posledica je posmatračevog poznavanja imenovanih individua ili fizičkih karakteristika igračke.“¹³⁶

¹³⁰ Afroamerički aktivista i revolucionar, predsednik lokalnog ogranka levo orijentisane Partije crnih pantera u Ilinoisu, sa programom koji se pozivao na antifašizam, antiimperijalizam, antirasizam i revolucionarni socijalizam. Ubijen je u decembru 1969, tokom racije taktičke jedinice Državnog tužilaštva okruga Kuk i FBI.

¹³¹ Pripadnik IRA (Irske republikanske armije). Umro je tokom štrajka glađu u zatvoru Mejz, u Severnoj Irskoj.

¹³² Čileanski učitelj, pozorišni režiser, pevač i politički aktivista, mučen i ubijen za vreme fašističke vladavine Augusta Pinočea. Uhapšen je odmah nakon državnog udara u Čileu, u kojem je silom svrgnuta socijalistička vlada Salvadora Aljendea. Njegovo mrtvo telo izbačeno je na ulicu na obodima Santjaga. Kontrast između tema njegovih pesama, fokusiranih na mir i ljubav, i njegove mučke smrti, napravio je od njega simbol borbe za ljudska prava u Čileu.

¹³³ Američka aktivistkinja, članica propalestinske grupe „Međunarodni pokret solidarnosti“. Na poslednjoj godini studija, odlazi u Pojas Gaze, u mesto Rafa, s kojim se pobratimio njen rodni grad. Tamo se pridružila protestima Međunarodnog pokreta solidarnosti. Poginula je pod nerazjašnjenim okolnostima, kada je na nju naleteo oklopni buldožer.

¹³⁴ Poreklom iz indijanskog plemena Pajuti-Šošoni, bila je udata za političkog aktivistu i muzičara Džona Trudela. U visokoj trudnoći, sa svoje troje dece i majkom, ubijena je pod nerasvetljenim okolnostima, u požaru u indijanskom rezervatu Dak Vali. Požar se dogodio manje od 12 sati nakon što je njen muž održao govor ispred sedišta FBI, kada je spalio zastavu SAD.

¹³⁵ Kao članica KPJ, sa suprugom Radom primerno je izvršavala partijske zadatke. Učesnica NOB-a i narodni heroj. Tokom Drugog sv. rata živela je ilegalno u Zagrebu. Ustaški agenti uspevaju da je uhapsu i posle dugotrajnog mučenja ubijaju ju je bacivši je sa drugog sprata u zatvorsko dvorište.

¹³⁶ Deepwell, K., “We don't need another heroine: Sanja Iveković's counter-narratives”, u: Sanja Iveković, *op. cit.*, str. 116.

„Takva vulgarna, jadna, okrutna i glupa scena¹³⁷ našla je svoj odgovarajući pandan u kičerskoj, sentimentalnoj igrački koja preuveličava i lažira veselost, obraćajući se češće odraslima nego deci. Što je njena veza sa lažnim sentimentom jača, tim više tuga pripovedanja postaje teža za podnošenje. U *Neposlušnima* Ivekovićeve raščlanjuje ne samo zločine kojima su žrtve podvrgnute, ona rastavlja i patos koji pripisujemo 'herojima i heroinama otpora', demonstrirajući nemogućnost da pravimo alegoriju od onoga što je jezgro tragedije i sudbina 'neposlušnih'. U tom smislu ona potkopava samu ideju alegorije heroizma.“¹³⁸

¹³⁷ Misli se na fotografiju koja prikazuje nacističkog oficira sa magarcem na povocu (opisanu ranije u tekstu).

¹³⁸ Eiblmayr, Silvia, "The Unknown Heroine and the Allegorical Impulse", u: Sanja Iveković, *op. cit.*, str. 38.

8. Objekat u službi umetnosti bazirane na nasilju

Mediji sugerišu upotrebu oružja kao mogućeg odgovora na nasilje upereno prema nama. Pitanje povezanosti medijske slike današnjice i savremenih likovnih poetika izuzetno je izraženo u današnjoj umetnosti. Sa druge strane, različite vrste novih tehničkih naprava danas kreiraju našu sliku o ratovima i društvenim poremećajima širom sveta. U članku pod nazivom „Umjetnost poslije 11. septembra“ istoričar umetnosti Irfan Hošić beleži: „Nemački istoričar umetnosti i teoretičar medija Godehard Janzing u slikama zarobljenika sa Guantanamo prepoznaje znakove izmenjene konfliktne situacije kao direktni i aktivni deo jedne nove forme vođenja rata. (...) Primenom digitalnih pomagala i napredne tehnike reprodukcije televizijske slike, prizor terorističkog akta je doteran i intenziviran s ciljem stvaranja estetske fascinacije.“¹³⁹ Na neki način, kamera koja snima doživljava se kao oružje.

Asamblaž *Oružana kamera (Camgun, 2005/06, drvo, metal, rolne filma)* belgijskog umetnika Francisa Alisa (Francis Alÿs, 1959—) jeste jedan od mogućih spojeva kamere i oružja. Skulptura je napravljena od drvenih i metalnih delova sa dodatkom prikačenih filmskih rolni, tako da liči na mitraljez. Objekat balansira na granici između kamere i mitraljeza. Da li je inspiraciju za asamblaž umetnik našao u refleksiji svoje pozicije hroničara nasilnog života u meksičkoj prestonici, u kojoj živi, nebitno je. Ovaj rad eksplicitno povezuje „ispucavanje“ snimaka kamere sa ispaljivanjem metaka.

Asamblaži mozambičkog umetnika Gonsaloa Mabunde (Gonçalo Mabunda, 1975—) pretaču priču o građanskom ratu koji je šesnaest godina trajao u Mozambiku u seriju objekata koje on naziva prestolima. Kao osnovni materijal koristi deaktivirano oružje, preostalo nakon završetka građanskog rata, 1992. godine. Radovi imaju formu svojevrsnih stolica kojima je dato značenje prestola ili ceremonijalnog sedišta. On ih

¹³⁹ Hošić, Irfan, *Izvan konteksta*, Connectum, Sarajevo, 2013, str. 192.

izrađuje od oružja, kao što je, npr., puška AK47, zatim od raketnih bacača, pištolja i drugi ubojitih predmeta. Njegov rad *La rêve d'un Monde meilleur* (San boljeg sveta, 2011. 135 x 123 x 80 cm, upotrebljeno oružje) ima snažnu političku konotaciju. Ovakvi objekti, koji u afričkoj tradiciji funkcionišu kao atributi moći, plemenski simboli ali i objekti etničke umetnosti, postali su jezivi artefakti ratovanja, funkcionišući kao okidač kolektivnog sećanja ali i ironičan način da se predstavi iskustvo nasilja i apsurd, odslikano u društvenom poremećaju kakav je građanski rat.

Umetnička praksa bosanskog umetnika Mladena Miljanovića (1981—) zasnovana je na procesima nasilja koji su se dešavali u građanskom ratu u Bosni i njegovom vlastitom egzistencijalnom iskustvu koje je podrazumevalo odrastanje tokom tog rata. Pojednosti iz umetnikove biografije ključne su za razumevanje njegovih radova. Nakon završene oficirske škole, dve godine će se baviti izradom nadgrobnih spomenika, pre nego što upiše akademiju umetnosti. „U takvom spletu životnih okolnosti nastaju neki od značajnijih radova kroz koje Miljanović spaja svoju vojnu prošlost i umjetničku budućnost. Teme koje pritom obrađuje tiču se individualnog i kolektivnog iskustva rata, nesigurnosti i žrtve, ali i ključnog pitanja identiteta.“¹⁴⁰ Njegovu današnju umetnost karakteriše „korišćenje ikonografije rata kao metafore kojom se problematizuju druga polja ljudskog delovanja“.

U radu *Bacanje tri bombe u vazduh da bi se dobila prava crta (Najbolji od dvadeset devet pokušaja)*, Miljanović se oslanja na rad američkog stvaraoca Džona Baldesarija i njegovu umetničku knjigu iz 1973, pod nazivom *Bacanje tri lopte u vazduh kako bi se dobila prava linija — Najbolji od trideset i šest pokušaja (Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line / Best of Thirty-Six Attempts)*. Baldesarijevo delo je konceptualna igra koja vodi računa o jednako upotrebljenim obaveznim i proizvoljnim pravilima, po kojima je moguće formirati jedan umetnički rad. Kroz 36.141 dokumentovan pokušaj, on fotografiše bacanje tri lopte u vazduh, kako bi se dobila prava linija.

Miljanović razmišlja drugačije i trudi se da svoj rad izvede tako što će ga razrešiti konceptualne „zaigranosti“ i prevesti ga u jezik umetnika koji je preživeo građanski rat.

¹⁴⁰ Hošić, Irfan, Mladen Miljanović, „Umetnik i pitanje konteksta“, u: *The Garden of Delights*, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2013, str. 65.

¹⁴¹ Tipičan broj ekspozicija jednog 35-milimetarskog filma.

On umesto lopti baca tri bombe koje su sakupili on i njegov najbolji prijatelj iz sela. Bacali su bombe u vazduh dok nisu dobili prave linije na fotografijama. Na osam fotografija, od dvadeset devet pokušaja, dobili su zadovoljavajući rezultat. Miljanović kaže da rad pokazuje „šta se desi kad se različiti potencijali uništenja uklope u isti nivo (...) Ovaj rad je razmišljanje na način konceptualne umetnosti, i da li bi Baldesari upotrebio bombe umesto narandži/lopti da je rođen u mom selu u Bosni.“¹⁴²

„Dok se američki umetnik apsurdno i nevino igra sa tri pomorandže u nameri da de/rekonstruiše američku normalnost i da pronade nekonvencionalne oblike reda u njemu, bosanski umetnik zamenjuje pomorandže ručnim granatama u pokušaju da de/rekonstruiše abnormalnu situaciju svog konfliktom razbijenog okruženja.“¹⁴³ „Ništa nije hazardno u bezbrižnom procesu pokušaja i pogreški kojim Baldesari traga za umetnošću, dok je situacija u slučaju Miljanovićeve reinterpretacije obrnuta: možemo pokušati ali bolje bi nam bilo da ne pravimo pogreške. Tokom čina konstruisanja prave linije bacanjem bombi u vazduh njegov smisao za humor istovremeno je brutalan i katarzičan, jer se ruga čitavoj toj situaciji.“¹⁴⁴

Kolumbijska umetnica Doris Salsedo (D. Salcedo, 1958—) kroz skulpturu i instalacije govori o političkom nasilju u svojoj domovini. Ona u svom radu pokušava da se bavi sudbinom ljudi koji iz godine u godinu, već decenijama, u ovoj zemlji nestaju u velikom broju. Iz prve ruke, ona je svedok pustošenja koje sprovode različite frakcije društvenih grupa — od levičarske gerile, preko vojske i paravojnih formacija, barona droge koji upravljaju trgovinom narkoticima, do milicije koja otmicama i ubijanjem sopstvenih sunarodnika sprečava pokušaje narodnog otpora. Ovi nestanci smišljena su strategija kako bi se stanovništvo zastrašilo i kako bi se obezbedilo njegovo ćutanje. Salsedova je na taj način izgubila i neke članove sopstvene porodice.

Ona istrajava u odluci da živi i radi u Kolumbiji, iako je svesna negativnih konotacija bavljenja angažovanom umetnošću u jednoj tako iracionalnoj i brutalnoj sredini. „Negativno mesto na kom stvaram moju umetnost definisalo je negativnu istoriju koju

¹⁴² <http://www.mladenmiljanovic.com/THROWING-THREE-BOMBS>

¹⁴³ Kopecky, Rona, *Violence and healing*, http://www.mladenmiljanovic.info/mladen_miljanovic_on_artist_Rona_Kopecky.htm

¹⁴⁴ Kopečki, Rona, „Nasilje i isceljenje“, u: Mladen Miljanović, *Udar/Strike*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2017, str. 33.

njome moram da razrešim.“¹⁴⁵ Negativna istorija za nju više nije vezana za neku specifičnu zemlju: „Moj rad ne potiče samo iz Kolumbije, on proizlazi iz nemira i građanskog rata — a građanski rat, kako je Hana Arent napisala 1963, besni po celom svetu.“¹⁴⁶

Radovi Salsedove pokušavaju da prizovu neimenovane žrtve. Skulptura je za umetnicu svedočanstvo nasilja i fizičkih i emocionalnih efekata koji su rezultat konflikta. Iako je njen fokus bio na politici i ratu u Kolumbiji, od početka njeni radovi osvetljavaju političke okolnosti i nasilje naneto ljudima iz različitih društava i vremenskih perioda. „Ona namerno razbija težnju skulptorske istorije da transponuje memoriju u spomenike. (...) Bez inkorporiranja narativne strukture i specifičnih figurativnih elemenata — živopisnih slika ranjenih tela, kuća oštećenih vatrenim oružjem, krvavo umrljanih zidova, lica ili imena žrtve — Doris Salcedo postiže prisustvo onih povređenih nasiljem, trajne efekte prekršaja, i nesigurnost i otuđenost života nakon traume“, kaže Meri Šnajder Enrikez.¹⁴⁷

Sećanje je osnovna kategorija koju njen rad otelotvoruje. Neizbežan osećaj gubitka i smrtnosti činilac je njene umetnosti, kroz lične istorije ljudi sa kojima deli sudbinu. Svojevrсна vrsta memorijala, koju ostvaruje izlažući predmete koji su pripadali nestalima/ubijenima, ona posmatrača uvodi u domen emotivne razmene. Jedan od tih memorijala (*Atrabiliarios*, 1992/93, cipele, životinjska vlakna, hirurški konac) čine niše izdubljene u zidovima. U njima su smeštene cipele koje su pripadale nestalim ljudima. Ta obuća u sebi doslovno nosi proces internalizovane telesne memorije. Jedva vidljive kroz tanku opnu napravljenu od kravljih bešika, preko rupa ušivenih hirurškim koncem, cipele su proganjajući artefakt odsutnih vlasnika. Linija niša u zidovima, postavljenih u nivou našeg pogleda, donekle podseća na udubljenja kolumbarijuma odnosno rozarijuma, namenjenog pohranjivanju ljudskog pepela preostalog nakon kremacije. Šnajder Enrikezova napominje: „Iako ih ona ne uramljuje kao lične narative, svaka cipela ili par označavaju izgubljenu osobu, posebno prikazanu, određenu, i uramljenu

¹⁴⁵ Salcedo, Doris, *The Materiality of Mourning*, tekst “From the Artist”, Yale University Press / Harvard Art Museums, 2016, str. 17.

¹⁴⁶ Videti i: Arent, Hana, *O revoluciji*, Filip Višnjić, Beograd, 1991.

¹⁴⁷ Schneider Enriquez, Mary, *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*, tekst: “From the Artist”, Yale University Press / Harvard Art Museums, 2016, str. 17.

kao pojedinca, na način koji se razlikuje od slike gomile cipela koje predstavljaju nedokučive brojeve žrtava Holokausta.“¹⁴⁸

Salsedova u seriji radova u kojima koristi nameštaj transformiše „ljudska iskustva“ u objekte koji treba da prenesu osećaj poremećenog svakodnevnog života. Uključivanje objekata u umetnost poziva na poređenje sa poetikom *redimejda* i Dišanom, ali ideja umetnice jeste korišćenje ličnih i upotrebljivanih objekata koji nose tragove osoba povređenih u političkom nasilju. Upotreba objekta kod Salsedove potpuno je suprotna upotrebi kod Dišana i zato se tu javlja ideja antropomorfizma.

U radu *Bez naziva (Untitled, 1998, drvo, beton, staklo, odeća, metal)*, ona kao deo kućnog nameštaja koristi drvenu vitrinu sa vratima u kombinaciji drveta i staklenih okana. Kroz staklo možemo da vidimo unutrašnjost vitrine, ispunjenu betonom u koji je prethodno stavljena odeća. Beton zauzima sve pukotine nastale nakon što umetnica kreira simbiozu ormara i odeće, postavljajući ih jedno unutar drugog. Kroz betonsku strukturu nazire se materijalnost odeće. Potpuna stopljenost tkanine i betona može se tumačiti na različite načine ali osnovno bi bilo da je telesnost zalivena betonskom smesom. Elementima koji tvore jednu ovakvu celinu beton daje izgled zapečaćenosti, postojanosti i kompaktnosti.

Trajnom nepokretnošću odeće unutar vitrine, skulptura asocira na trup velikih razmera ili na prisustvo duha osobe u prostoru. „Način na koji umetničko delo može da prezentuje materijale zajedno, neverovatno je moćan. Skulptura je materijalnost. Radim sa materijalima već bremenitima značenjem koje su stekli u praksi svakodnevnog života“, objašnjava Salsedova.

Rad pod istim imenom kao i prethodno opisani — *Bez naziva (Untitled, 2003, instalacija, drvene stolice)* — umetnica je izvela kao instalaciju *in situ*¹⁴⁹, u Istanbulu. To je referenca na etnički konflikt koji je obeležio tursku istoriju tokom Prvog svetskog rata i nakon njega — masakr stotine hiljada Jermena i Grka.¹⁵⁰ Salsedova je uočila da u

¹⁴⁸ *Ibid.*, str. 72.

¹⁴⁹ Lat. *na poziciji* — odnosi se na umetnička dela izrađena za određeno, posebno mesto, ili dela umetnosti koja uzimaju u obzir mesto gde će biti instalirana, prikazana i izložena.

¹⁵⁰ Grčki genocid je sistematsko uništenje hrišćanskog otomanskog grčkog stanovništva, izvršeno u njihovoj istorijskoj domovini, Anadoliji, tokom Prvog svetskog rata i nakon njega (1914—1922). Prema raznim procenama u ovom zločinu je ubijeno između 800.000 do 1.500.000 pripadnika jermenskog

gradskim celinama između zgrada postoje praznine — mesta na kojima su nekada bile zgrade u kojima su živeli pripadnici ovih etničkih zajednica, brutalno pobijeni ili proterani tokom genocida. Ove prazne parcele ona je iskoristila za umetničku intervenciju — privremenu instalaciju. Prazninu parcele ispunila je smestivši u nju 1.550 korišćenih stolica. Stolice su postavljene jedna prema drugoj u različitim pravcima — napred, nazad, naopako, postrance, pod svim uglovima. Isprepletene su i obešene, kreirajući tako tapiseriju od drvenih nogu, naslona i sedišta, međusobno povezanih kao niti od drveta. Salsedova je birala slične stolice, ravnih linija i slične boje.

Iako se zid od stolica suočava sa gledaocem, to je zid u kojem je svaka stolica izdvojena, označena dodiranjem nekoga ko nedostaje. Brojne stolice, zaglavljene iza ravnog nevidljivog spoljnog zida, čine živu celinu. „U kontekstu turske istorije, čak i bez direktne reference, stotine praznih stolica bremenite su istorijskom težinom masakra koji se odigrao u zemlji. Rad govori o širem iskustvu, oslanjajući se na univerzalnost teme ljudskog nasilja.“¹⁵¹ „To je slika rata upisana u sam centar naših života... Iako je rad negacija arhitekture, ima značaj arhitektonske skale. To nije rad koji prostor puni spokojstvom, nego je prisilno upisan u pukotinu.“¹⁵²

Ovde treba pomenuti i stvaralaštvo danskog umetnika vijetnamskih korena, Dana Voa (Danh Võ, 1975—) koje se, na prvi pogled, svodi na aranžiranje objekata u prostoru. On je sakupljač predmeta koje koristi u radu. Od njih zatim izrađuje specifične konstrukcije u prostoru, gde važnu ulogu ima međusobni odnos objekata.

Ovim prostornim instalacijama uvek je potrebno dodatno objašnjenje jer kontekst koji grade odslikava složenu priču Voovog odrastanja. Kroz radove, on govori o svom životu i sudbini svoje porodice. Kada je imao četiri godine, njegov otac Phung Vo je, u nameri da sa porodicom pobjegne iz Vijetnama, sagradio čamac i otisnuo se na otvoreno more. Spasio ih je danski trgovački brod i tako je porodica završila u Danskoj. U toj

naroda sa područja Osmanske imperije. Jedan od razloga za kampanju protiv hrišćanskog stanovništva koje govori grčki bilo je i uverenje da će Grci pomagati neprijateljima Otomanskog carstva, kao i stav nekih Turaka da je za formiranje moderne nacionalne države potrebno „počistiti“ sa teritorije one nacionalne zajednice koje ugrožavaju državni integritet.

¹⁵¹ Schneider Enriquez, Mary, *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*, tekst “From the Artist”, Yale University Press / Harvard Art Museums, 2016, str. 72.

¹⁵² *Ibid.*

zemlji Vo stiće obrazovanje i postaje „danski umetnik“, ali njegovi koreni, koje nikada ne isključuje iz svog rada, srž su njegove poetike.

Priča kojom se bavi u svom radu kompleksna je koliko i njegov život. Poseban odnos umetnik ima prema temi praktikovanja različitih religija. Umetnikov otac, kao pobornik hrišćanstva, imao je zbog toga problema u sredini u kojoj se upražnjava druga religija i gde je okruženje nastojalo da mogućnost iskazivanja te vrste religioznosti iskoreni. Zbog toga se Vo bavi pričom o dolasku hrišćanstva u Vijetnam i stanjem društvene svesti i tolerancije prema iskazivanju drugačije verske opredeljenosti ili pak drugačijeg pogleda na svet.

Prvi misionari koje je slala hrišćanska crkva doživeli su jezive sudbine. Torture i smaknuća misionara, vršena obično obezglavlivanjem, nekada i čerečenjem, bili su razlog ili izgovor za francusku kolonijalnu intervenciju u Vijetnamu. Rad vezan za jedno takvo ubistvo vremenski je smešten u 1861, oslanjajući se na priču o svešteniku Žanu Teofanu Venaru (Jean Theophane Venard, 1829—1861) koji je propovedao veru uprkos novim kraljevskim dekretima kojima je misionarenje bilo zabranjeno. Venara su zato utamničili i držali u kavezu. Pre nego što je nad njim izvršena smrtna presuda odrublivanjem glave, on će uputiti pismo svom starešini u hrišćanskoj zajednici: „Rez tankom sabljom — odvojiće moju glavu od tela kao prolećni cvet koji je Gospod skupio u bašti za svoje zadovoljstvo. Svi smo mi cveće zasađeno na zemlji koje će Bog iznenada odstraniti u svoje vreme: neke malo ranije, neke malo kasnije... Ja, jadni mali moljac, odlazim prvi. Adio.“¹⁵³

U galerijskom prostoru Vo izlaže kopiju ovog pisma koje je njegov otac svojeručno prepisao, uprkos tome što ne razume francuski jezik kojim je pismo napisano. Kao dodatak pismu, po prostoru su raspoređene drvene kutije u kojima su isečeni fragmenti skulptura. Skulpture predstavljaju tela. Umetnik ih je kupio u antikvarnicama i veoma preciznim mašinama, dijamantskim testerama, isekao ih u delove. To su vrlo često autentični primerci iz različitih vremenskih perioda istorije umetnosti. Apolonov torzo iz 2. veka precizno je isečen i uglavljen u drvenu kutiju koja na sebi nosi logo firme koja se bavi proizvodnjom kondenzovanog mleka. Odabir ove kutije nije slučajna jer je Vo kao dečak pio upravo to mleko.

¹⁵³ Searle, Adrian, “Art among the Ruins: Danh Vo’s Perverse Empires”, *The Guardian*, 21. januar 2015.

U radu *Dimmy, why you do this to me?*¹⁵⁴ (2015), skulptura polihromirane Madone sa detetom, iz perioda rane gotike, položena je na mermerni torzo satira (rimski radionica, 1—2. vek nove ere). Svi ovi skulptorski kolaži nosioci su višestrukih asocijacija. Označeni su umetnikovom biografijom, dislokacijom sa jednog kraja planete na drugi, pripadnošću jednoj a potom i drugoj kulturi, zbog toga što ocu nije bilo dozvoljeno da upražnjava svoju veru, zbog toga što je svaki pa i najmanji događaj u njihovim životima mogao da dovede do primene sile. Umetnik je zbunjen i govori o tom neuravnoteženom shvatanju celine sveta preko rastrgnutih/isečenih delova tela koja su u tom stanju usled religijskih ubeđenja, društvenih okolnosti i ideologija. Sam proces nastajanja ovih radova jeste čin nasilja. Zbog konteksta rada, i priče o svešteniku Venaru, doživljavamo fragmente isečenih skulptura kao amputirane delove tela.

Vo se u ovim radovima koristi nasiljem kao procesom dobijanja umetničkog rada. Umetnost ovde i doslovno pozajmljuje od života. Sveštenik Venar je obezglavljen, ostao je bez dela tela, tako je usmrćen. To isto sprovodi i umetnik, na taj način govoreći o brutalnosti života koja se oslanja na primenu nasilja. Sveštenik Venar u međuvremenu je proglašen za sveca¹⁵⁵ pa su asocijacije na slike mučenja i ubijanja svetaca ovde dobile i svoje fizičko otelotvorenje.

Lora Maklin Feris kaže: „Sveštenik Venar može se posmatrati kao predstavljanje drugačije forme izvoza: kao nominovano telo crkve poslato da širi reč božju, da propoveda određeni oblik ideologije, on je ušao u konflikt sa drugom ideologijom, što je rezultiralo doslovnim podelom njegovog tela: više fragmenata tela i ideologija ostalo je rasuto širom sveta (...) U okviru ovakvog pozicioniranja fragmenata — misionar, sin, smrt, kretanje između zemalja, istorijski objekti — učinio nas je svesnijim mnogih odluka koje informišu pojedince na mikro i makroplanu. Fragmenti i tragovi zakona, ratova, religija, političkih i ekonomskih sistema, svi oni imaju ulogu u Voovim instalacijama, i prezentovani su na način koji nam dozvoljava da odgovorimo emocijom, a to ipak nije slepa emocija, nego dozvoljava simultano angažovanje —

¹⁵⁴ Naziv rada aludira na film *Isterivač đavola* (*The Exorcist*, 1973), reditelja Vilijama Fridkina.

¹⁵⁵ Papa Jovan Pavle II kanonizovao je Venara 1988. godine.

proces na koji utiču drugi ljudi. Pitanja 'ekonomije i praktičnosti' često su najteža za odgovor, a ipak, najhumanija su od svih koja postavljamo."¹⁵⁶

Kip Slobode (1878), velika ikonična figura na ulazu u njujoršku luku, rad vajara Frederika Ogista Bartoldija (Frédéric Auguste Bartholdi, 1834—1904), centar je jednog Voovog rada. Kao poklon francuskog naroda američkom, ova statua je dugo vremena bila simbol slobode i nezavisnosti. Kip je nastao kao rezultat poleta, usled novih političkih dostignuća nakon završetka Američkog građanskog rata, predstavljajući simboličan gest zajedništva Amerike i Francuske. Generacije imigranata koje su pristizale u Sjedinjene Američke Države znale su s olakšanjem da odahnu kada bi se silueta ove masivne figure, nakon napornog prekookeanskog putovanja brodom, pojavila ispred njih.

Mi, narod (We the people, 2010/2014, metalni delovi, dimenzije variraju) naziv je Voovog umetničkog rada kojim objedinjuje 250 delova, metalnih segmenata, koji u stvari predstavljaju repliku delova Kipa slobode. Naziv rada izvučen je iz prve tri reči ustava Sjedinjenih Američkih Država, dokumenta kojim je trebalo da se uspostavi pravda, promoviše opšte blagostanje i obezbedi blagoslov slobode.

Umetnik ovim radom postavlja pitanje o pojmu slobode danas. Šta se desilo sa političkim i socijalnim idejama koje je obuhvatalo prosvetljenje, a što je Kip slobode simbolizovao? Umetnikov rad replika je ove statue u razmeri 1 : 1 u odnosu na original i izrađena je u Šangaju. Figura je izlivena na isti način kao i originalna. Na trećoj Svetskoj izložbi u Parizu (1878), Kip slobode izložen je u delovima, tačnije samo glava i poprsje, kako bi se obezbedile finansije za izradu preostalih segmenata. Gistav Ajfel napravio je konstrukciju svojevrsne kule nosača koja je iznutra pridržavala metalne delove i koji su bili debeli smo dva milimetra.

Voova replika kipa nikada neće biti sklopljena u celovitu figuru jer je namera autora da se u prostorima za izlaganje izlažu segmenti. „Pošto Vo vidi Kip Slobode kao 'silovanu, unakaženu i rasklopljenu figuru', ona može biti prikazana samo u 'bestelesnom stanju'.

¹⁵⁶ McLean Ferris, Laura, „Danh Vo“, *Art Review*, London, maj 2013.

Ona je slika rasklopljenih sloboda koje leže na podu kao upečatljiv simbol našeg vremena i pad političkih ubeđenja i utopija.¹⁵⁷

Nepokretni spomenik na obalama Menhetna zamenjen je produktom našeg vremena i po ideji mobilnosti, uprkos svojim dimenzijama. „Pustimo je da putuje, pustimo je da se širi. Neka samo bude fluidna masa koja putuje i postane nešto sasvim drugo u odnosu na ono što je ona u Njujorku.“¹⁵⁸ Njegov rad je i odraz „ljudskog stanja“ u svetskim okvirima, i tu se pre svega misli na svetske dislokacije ljudi, i mnogobrojne aspekte kršenja građanskih i političkih sloboda koji naviru kao asocijacije.

¹⁵⁷ Varadinis, Mirjam, „Danh Vo/We the people“, u: *TRACK — A Contemporary City Conversation*, 2012, str. 92.

¹⁵⁸ Vo, Dahn, u intervjuu za ZDF-ov televizijski kulturni program „Der Marker“.

9. Četiri opusa

9.1. Brus Nauman / Nasilje kao osnovni vid inspiracije za delo

Stalno nadahnuće za američkog umetnika Brusa Naumana (Bruce Nauman, 1941—) jeste nasilje svih vrsta, koje sprovodi čovek. Njegova interesovanja kreću se od tema nasilja kroz vlast, preko fizičkog i interaktivnog nasilja, ispoljavajući se u njegovom radu u vidu određene prezentacije kao performativnog simboličkog čina. Njegov raznovrstan opus dotiče mnoga pitanja ljudske egzistencije i uslova u kojima čovek živi.

Nauman ne razume na čemu počiva razlog destruktivnih procesa koje ljudska bića ispoljavaju jedna prema drugima, ne nalazi razlog tolikog čovekovog poriva za razaranjem: „Moj opus proističe iz razočaranja u ljudsko stanje. Razočaranja zbog činjenice da ljudi odbijaju da razumeju druge ljude. Iz ljudske sposobnosti da budu okrutni jedni prema drugima. Nije da mislim da to mogu da promenim, ali to je tako frustrirajući deo ljudske istorije.“¹⁵⁹

Okrenutost umetnika filozofiji, kao polazištu za sopstvenu umetnost u periodu studiranja, potiče iz zanimanja za matematiku kojom se prvobitno bavio, da bi se potom okrenuo umetnosti. Matematika ga je dovela u dodir sa stavovima Ludviga Vitgenštajna (i veza sa delom ovog filozofa ostaje konstantno uporište Naumanovog rada). Sama struktura umetnikovog rada potiče neposredno od Vitgenštajna: „Nastavljam sa argumentom sve do trenutka kada ga se odreknem. U matematici, postavite hipotezu i

¹⁵⁹ Simon, Joan, “Breaking the Silence: an interview with Bruce Nauman”, *Art in America*, 1988, str. 144.

pokušavate da je dokažete, ali od Vitgenštajna sam naučio da je vredno gledati u proces ispitivanja nečega što ne dovodi do dokaza ili čak pravog zaključka.“¹⁶⁰

Posebno polje u kojem leži najbliskija povezanost umetnika i filozofa jeste jezik. Naumanova izjava: „Vitgenštajna je interesovao jezik, i mene interesuje jezik“¹⁶¹, tačka je iz koje polaze iščitavanja umetnikovog rada. U svojim filozofskim istraživanjima Vitgenštajn upoređuje našu upotrebu jezika sa kontinuiranom igrom značenja, koja je rukovođena različitim smernicama. Ako reči koje koristimo jesu apstraktne, ukoliko o njima razmišljamo kao o slobodnim entitetima, one moraju dobiti to „klizno“ značenje, u Vitgenštajnovoj slavnoj frazi „led bez trenja“, jer ukoliko su samo vezane za upotrebu u svakodnevnom životu neizbežno će biti skraćene, sirove, nepotpune i ograničene na materijalno postojanje.

Nauman se koristi ovakvim gledištem kad je u pitanju upotreba jezika, s tim što je u njegovoj obradi dodat jedan novi nivo značenja. Naime, reči koje upotrebljava okrenute su apsurdnom, reklo bi se pesimističkom, pogledu na svet, u kojem dominira fizičko i psihičko nasilje s različitim uzrocima. Radove u kojima koristi reči i njihovo značenje kao sredstvo izražavanja stvara na razne načine i od različitih materijala, ali najbrojniju grupu čine oni napravljeni od neonskih cevi. U zavisnosti od toga koliko je složena postavka teksta koji gledamo (nekada rad čine samo dve reči koje se smenjuju, a nekada su posredi instalacije koje se prostiru preko celog zida, u nekoliko redova), posmatrač ove radove doživljava lično, a njihovo značenje uvek je dvosmisleno.

Upotreba reči, kao jedini sadržaj rada, u našoj svesti provocira sliku. To nije pasivna estetika i tekst je podvrgnut specifičnom igranju značenjem. U pitanju je vrsta provokacije jer se u sledu od dve, tri ili više reči u okviru jednog rada dobija neočekivana promena, u naše misli useljava se značenje određenih reči u sasvim drugačijem kontekstu. Posebno je značajan odabir redosleda kojim se reči smenjuju. Vrlo je lako u toj jezičkoj „igri“ preći put od razumevanja do potpunog nerazumevanja, u nekim slučajevima koristeći se istim jezikom.

Jedan od tih radova je i *Violine Nasilje Tišina (Violins Violence Silence, 1981/82, neonske cevi)*. Kada se naglas izgovore na engleskom, ove tri reči odzvanjaju kao

¹⁶⁰ Solomon, A., „Complex Cowboy”, *The New York Times*, 5. mart 1995.

¹⁶¹ Plagens, P., *op. cit.*, str. 18.

milozvučna rima koja, međutim, prenosi dramatično drugačije značenje. Aranžirane su u obliku trougla, koji za Naumana kao geometrijski znak ima negativnu konotaciju. Neonske cevi pale se naizmenično, i iako su reči fonetski i grafički slične (jedna sa osam slova, dve sa po sedam), po značenju se snažno razlikuju. *Violine* dočaravaju muzički zvuk, koji se uobličava u *Nasilje*, da bi ono potom bilo poništeno i pretočeno u reč *Tišina*. *Violine* imaju prijatnu konotaciju, aludirajući na bolju stranu ljudskih nastojanja. *Nasilje* nosi sasvim suprotno osećanje, rat naspram simfonijskog orkestra. *Nasilje* često rezultira *Violinama*, kao u pogrebnoj muzici, ali rezultira i *Tišinom*. *Tišina*, koja je prisutna kada je sve već gotovo, kada je *Nasilje* okončano, to je *Tišina* onih koji su stradali u *Nasilju* ili pak *Tišina* svedoka koji su mu prisustvovali. *Tišina* označava ili najbolje od postojećih stanja čoveka (potpuni mir) ili pak najgore (uništenje i smrt).

„Spajanje/slivanje triju reči proizvodi zvučnu poemu u vizuelnoj formi koja govori o ekstremima muzike i tišine, kreativnosti i nasilja. Formalna lakoća i lingvistička rečitost govore o Naumanovoj umetničkoj prirodi, njegovom glasu nemoći ali i upozorenja.“¹⁶²

Nauman jednostavnim izborom od svega par reči, sklopljenih zajedno, pokazuje koliko je jezik nestabilan. Delo *Trči od straha, zezaj se odostraga* (slobodan prevod naziva *Run from fear, fun from rear*) sastoji se od neonskih cevi koje prvi deo rada boje u žuto, a drugi u ružičasto. Dok jedan deo predstavlja egzistencijalni horor, drugi evocira moguće seksualno zadovoljstvo. U spoju povezivanja seksualnog i nasilnog, umetnik oslobađa mnoštvo mogućnosti.

„*Trči od straha* imperativna je konstrukcija koja sugeriše autoritativni glas koji naređuje da se nešto uradi brzo, *Zezaj se odostraga*, s druge strane, mnogo je više unutrašnji i subjektivan glas i ima u sebi atmosferu jezivog rastrojstva, ukoliko situaciju posmatramo kroz prizmu prvog dela natpisa.“¹⁶³ Ako situaciju doživljavamo kao potencijalni čin silovanja onda je još jednom Naumanov rad skrenuo u nasilje, nesporazum, potencijalni zločin. Cela sekvenca može biti viđena i kao zadovoljstvo

¹⁶² Ketner, Joseph D., *Elusive Signs — Bruce Nauman Works with lights*, MIT Press, Cambridge, 2006, str. 27.

¹⁶³ Volk, G., “Miles of Stare — The Bruce Nauman Carnival”, u: *Elusive Signs...*, MIT Press, Cambridge, 2006, str. 67.

sadomazohističkog seksualnog susreta a postoji, verovatno, i mnoštvo drugačijih viđenja. Čak i u svojoj suštini, Nauman ostavlja rad bez mogućeg razrešenja.

Njegov rad *Svetski mir* (*World Peace*, 1996, petokanalna video-instalacija) postavljen je na bazi osnovne međuljudske komunikacije. Pred posmatračem je pet video-radova, sa pet različitih aktera, u kojima svako izgovara određeni tekst. U videu se projektuju samo njihova lica ili gornji deo tela i svi su oni Naumanovi prijatelji. Akteri video-rada koriste engleski jezik, znači, sa te strane nema nerazumevanja. Rad se odlikuje apsurdnošću, tako karakterističnom za umetnikove radove, i u njemu se prelazi put od jezički potpuno jasnog do potpunog nejasnog.

Tekst ide sledećim redom: „Ja pričam — ti me slušaš; Ti pričaš — ja slušam; Ti ćeš pričati — oni će slušati; Oni će pričati — ti ćeš slušati“. Zatim sledi drugi deo teksta koji glasi: „Ja ću ti pričati — ti ćeš me slušati; Ti ćeš mi pričati — ja ću te slušati“. Glasovi se preklapaju, krećući se u dijapazonu od direktive do molbe.

Rad polazi od jednostavne ideje — ukoliko razgovaramo jedni sa drugima i slušamo jedni druge, doći će do razumevanja koje ne može biti ugroženo. Kako akteri neko vreme ponavljaju tekst, postajemo svesni da je njegova suština isprazna, ljudi na ekranima ne razumeju jedni druge. Tekst se ponavlja dok se sam smisao ne raspadne jer nema nikakvog uticaja. Tekst kruži unaokolo i uvek se vraća tamo gde je i počeo, ništa se njime ne rešava, a date izjave su hipoteza. Naziv rada asocira na neku vrstu međunarodne političke konferencije, a i način na koji su video-radovi prezentovani to jednako sugeriše. Akteri su okrenuti licem u lice ali niko od njih u stvari nema sagovornika. Sve je jalovo, ne dajući nikakav rezultat. Ako se razumemo, da li to znači da do nasilja neće doći? — pita se Nauman.

Slavoj Žižek kaže: „Umesto poticanja direktnog nasilja spram drugih, u jeziku dolazi do raspravljanja, razmene reči, a čak i kad je agresivna, takva razmena pretpostavlja minimalno poštovanje drugog. (...) Međutim, šta ako ljudi nadmašuju životinje u sposobnosti za nasilje upravo zato što imaju moć govora? Kao što je već i Hegel znao, postoji nešto nasilno u samoj srži simbolizacije stvari što se izjednačuje s njenim usmrćivanjem. Takvo nasilje se zbiva na nekoliko nivoa. Jezik pojednostavljuje označenu stvar, svodi je na jednostranu pojavu; on raščlanjuje stvar razarajući njeno organsko jedinstvo i držeći njegove komponente i svojstva autonomnim. On uvodi stvar

u polje značenja koje mu je u krajnjoj liniji spoljno. Kad zlato imenujemo 'zlatom', time nasilno izdvajamo njegov metalni oblik iz prirodne teksture i upisujemo u njega naše snove o bogatstvu, moći, duhovnoj čistoći itd., što nema nikakve veze s neposrednom stvarnošću zlata kao takvog.¹⁶⁴

Nauman primećuje: „Mislim da tačka gde jezik počinje da se raspada kao korisno oruđe u komunikaciji jeste ista ona ivica na kojoj se dešava poezija umetnosti. Ako se bavite samo onim što je poznato, imaćete višak; s druge strane, ako se bavite nepoznatim, ne možete uopšte da komunicirate. Uvek postoji kombinacija sastavljena od dvoje, i to kako oni dodiruju jedno drugo čini komunikaciju interesantnom.“¹⁶⁵

Ispisom neonskim cevima na zidu stvara se i poruka, izražena geometrijskim oblicima. Rad *Violins Violence Silence* formira trougao, a u formi trougla je i prostorna instalacija pod nazivom *Južnoamerički trougao (South American Triangle, 1981)*. Ovaj rad sastoji se od čelične stolice okrenute naopako, tako da visi sa plafona, vezana sajлом. Tako postavljena, središte je trougla od čeličnih greda, koji takođe visi sa plafona, okačen o sajle. Grede su dugačke otprilike tri metra i opertavaju ograničeni prostor oko stolice. Rad je instaliran tako da se nalazi u visini ramena čoveka prosečne visine. Prvobitno je bilo zamišljeno da se trougao oko stolice okreće na motorni pogon i da stolica uporno udara o ivice trougla. Odustalo se od toga ali i od ideje da rad bude u visini očiju gledalaca jer bi „njihov vizuelni i kinestetički udar, da ne kažemo moć aluzije ka torturi, bio mnogo veći ali bi predstavljao i opasnost za oči posmatrača“.¹⁶⁶

Nauman je iste godine napravio srodan rad, pod nazivom *Diamond Africa with Chair Tuned, D. E. A. D.* (1981), koji se sastoji od istih komponenata ali je geometrijski oblik koji formiraju grede bio kvadrat, a stolica koja visi postavljena je dijagonalno pa je kvadrat u stvari formirao oblik dijamanta. Ovo poigravanje jednostavnim geometrijskim oblicima ima koren u Fukoovim istraživanjima¹⁶⁷ (Jean Bernard Léon Foucault, 1819-

¹⁶⁴ Žižek, S., *op. cit.*, str. 55.

¹⁶⁵ Nauman, B., Simon Morley, *Writing on the wall*, Thames and Hudson, London, 2003, str. 164.

¹⁶⁶ Plagens, P., "Political Art", u: *Bruce Nauman: The True Artist*, London, Phaidon, 2014, str. 188.

¹⁶⁷ Misli se na oglede sa klatnom, tkz. Fukoovim klatnom, kojim je ovaj francuski fizičar dokazao rotaciju zemlje

1868) i njime je Nauman uspeo „da razvije forme u simbole globalnih lokacija gde totalitarni režimi sprovode torturu i genocid nad sopstvenim narodom“.¹⁶⁸

Jasno je da obešene stolice predstavljaju surogate za stvarna tela — ljudske žrtve. Oba rada nose u sebi kritiku totalitarnih režima, prvi se odnosi na zemlje Južne Amerike, dok drugi ukazuje na režim aparthejda (1948—1994) u Južnoj Africi. „Implicitno nasilje i bes je ono što najnoviji radovi, trouglovi i kvadrati, pokušavaju da pokažu i po prvi put to je očigledno.“¹⁶⁹ I jedan i drugi rad funkcionišu na isti način: „Grede formiraju metafizički zatvor i stolica okrenuta naglavačke, iz koje je njen podrazumevani korisnik pao ili je za nju vezan, sugerišu osobu koja je pretrpela mučenje. Simbolizam je do tačke sirovosti direktan i očigledan — ili se to tako čini u opisu rada kao što je ovaj. Skulpture istovremeno pulsiraju optužbama i empatijom.“¹⁷⁰

Fizičko nasilje očekuje gledaoca i kada se sretne sa Naumanovim skulptorskim instalacijama u kojima se direktnije poziva na realnu telesnost. Rad pod nazivom *Hanging Carousel (George Skins a Fox, 1988)* sačinjen je od impozantne čelične vrteške, nalik onoj u luna-parku, na kojoj se pred nama okreću objekti od penastih kalupa, od kojih svaki predstavlja po jednu životinju ili deo životinje bez pojedinih udova. To su kalupi koji se koriste kao punjenje za preparirane životinje.

Karusel je moguće pokrenuti pritiskom nogom na veliki crveni taster na podu. Kada počne da kruži, životinje okačene o gvozdene šipke doživljavamo kao komade mesa, unakažene žrtve, metafore za fizičko i psihičko nasilje. Karusel vuče tela po podu što predstavlja aluziju na klanicu, podsećajući nas na načine na koje je čovek organizovao svoj sistem hranjenja u kom je bilo koja životinja samo komad mesa: „Kada postavite veštačko okruženje oko planete, u određenom smislu ukinuli ste prirodu. Priroda od sada mora biti programirana.“¹⁷¹

Efekti ljudske tehnologije označavaju pobedu nad prirodom. Kao dodatak, na karuselu, zajedno sa životinjama, vrti se mali uređaj za reprodukovanje slike na kome jedan

¹⁶⁸ Ketner, J. D., *op. cit.*, str. 29.

¹⁶⁹ Nauman, B., intervju sa Bobom Smitom (B. Smith), *Journal*, Los Angeles Institute of Contemporary Art, proleće 1982.

¹⁷⁰ Plagens, P., *op. cit.*, str. 188.

¹⁷¹ http://www.marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan_pdf_4_gOLK6yS.pdf, Marshall McLuhan in Conversation with Norman Mailer

čovjek, lovac, Naumanov komšija po imenu Džordž, dere lisicu. Kao u nekoj vrsti perceptivnog eksperimenta, Nauman želi da ilustruje to osećanje zgroženosti nad pojedinim ljudskim postupcima. Zlostavljana stvorenja, čovekova indiferentnost prema upotrebi životinja u bilo koju svrhu, u umetniku bude osećanje poput slike u ogledalu unutrašnjih okrutnosti čoveka. Adornova misao: „Aušvic počinje svaki put kad neko pogleda klaonicu i pomisli to su samo životinje“¹⁷² — predstavlja dijagnozu ovog rada.

U radu *Dupli čelični kavez* (*Double Steel Cage*, 1974) Nauman nas provocira, postavljajući u prostor dva čelična kaveza, jedan unutar drugog, manji u većem. U manjem kavezu nema ničega. Može se ući u unutrašnjost prvog ali ne i u drugi. Između dva kaveza jedva da ima dovoljno mesta da se stoji ili kreće, što izaziva prilično neprijatan osećaj. Umetnik želi da se nađemo u situaciji u kojoj ne možemo ni tamo ni ovamo. Situacija sa političkom implikacijom govori o bespomoćnosti koju izaziva, ne bi li nas tako uputio na samu temu.

¹⁷² <https://www.goodreads.com/quotes/222345-auschwitz-begins-wherever-someone-looks-at-a-slaughterhouse-and-thinks>

9.2. Vilijam Kentridž / Platonova pećina kao put ka nasilju

*Totalitarna država — to je država u kojoj je sve što nije
zabranjeno obavezno.*

Kurcio Malaparte, *Koža*¹⁷³

*Kao što snažnija svetlost čini da senke budu tamnije, tako i
nekontrolisano širenje prosvetljenosti pothranjuje najstrašnije
mračnjaštvo.*

Svetislav Basara, *Anđeo atentata*¹⁷⁴

Od kasnih sedamdesetih godina prošlog veka, južnoafrički umetnik Vilijam Kentridž (William Kentridge, 1955—) razvio je jedinstveno delo, poteklo iz avangardnog pozorišta i politički angažovanih umetničkih formi ranog 20. veka, poput dadaizma. Odrastajući u Johanezburgu tokom režima aparthejda, u jednoj specifičnoj vrsti totalitarne države, Kentridž je bio svedok i njegovog kraha, 1997. godine. Političke i socijalne realnosti države u kojoj je živio postale su najznačajnija tema njegove umetnosti. Njegova zapažanja, ipak, prevazilaze taj osobeni kontekst i služe kao alegorija ljudskih stanja i sveta u celini.

¹⁷³ Malaparte, Kurcio, *Koža*, Laguna, Beograd, 2017, str. 237.

¹⁷⁴ Basara, Svetislav, *Anđeo atentata*, Laguna, Beograd, 2015, str. 67.

Dva događaja obeležila su Kentridžovo odrastanje u Johanezburgu. Kada je imao šest godina ušao je u očevu radnu sobu i u maloj *kodakovoj* žutoj kutiji pronašao fotografije Šarpsvilskog masakra¹⁷⁵ koji se odigrao godinu dana ranije. Otac je kao advokat zastupao porodice ubijenih. Šok je bio, kako sam kaže, zapanjujući: „Fotografija žene kojoj su leđa bila raznesena bila je u kutiji, videla joj se samo polovina glave. (...) Čovek leži licem nadole, na njegovoj kariranoj jakni je tamna mrlja. Sledeća fotografija: čovek kojem je gornji deo tela presavijen preko donjeg, u rolnu. Neprepoznatljiva konfuzija od košulje, jakne, utrobe; cela pluća dezintegrisana su ulaznom ranom od metka. Fotografije su se ređale jedna za drugom.“¹⁷⁶

Drugi događaj desio se kad je Kentridžu bilo devet godina. Vozio se sa svojim dedom sporednom ulicom. Video je kako četvorica muškaraca šutiraju nekog čoveka po glavi i telu. Šokiran je nasiljem koje se odvija među odraslima: „Devetogodišnjak zna za udaranje. Ali šutirati čoveka u glavu, u lice? Svet treba da se preuredi, da se prilagodi ovom novom saznanju. Slika je viđena, oni su prošli, ništa nije spomenuto.“¹⁷⁷

Johanezburg je u vreme Kentridžovog odrastanja bio neobično mesto za život. Opterećen licem aparthejda, grad za njega počinje da predstavlja svojevrsnu pozorišnu kulisu sačinjenu od brda nagomilanog kamenja, otpada preostalog nakon što se iz tla izvadi zlato. Kamenje i zemlja poprimali su geometrijske oblike. „Kockasta brda bila su svuda oko grada. Gde god da ste se nalazili, dokle god vam je pogled dopirao, bila su ta brda.“¹⁷⁸

Vrednost zlata je rasla, a napredak u metalurškoj tehnologiji omogućio je vađenje ostataka zlatne prašine iz otpada. U razmacima od samo nekoliko nedelja ili meseci brda su, jedno po jedno, počela da nestaju. Gradski pejzaž fizički je nestajao. Godine 1970, kada se ovo dešava, Kentridžu je petnaest godina. „Brda i planine su markeri čvrstoće, kamen — simbol večnosti, planina — simbol koji se ne miče. Planina je u stvari

¹⁷⁵ Šarpsvilski masakr odigrao se 21. marta 1960, u južnoafričkom gradiću Šarpsvilu. Tokom jednodnevnog protesta za prava crnaca policija je ubila 69 osoba.

¹⁷⁶ Kentridge, William, “Vertical Thinking: A Johannesburg Biography”, u: *Six Drawing Lessons*, Harvard University Press, 2014, str. 83.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Kentridge, William, Rosalind C. Morris, *Conversations*, Seagull Books, Calcutta, 2017, str. 32.

fiksirani objekat u svetu koji se pomera, prema kojem možemo da merimo sebe“, kaže on.¹⁷⁹

„Grad je postajao nalik animiranom crtežu, brisan i ponovo iscrtavan. Kad su deponije počele da nestaju nastupio je prvi momenat šoka kao reakcija na rekonfiguraciju pejzaža; potom sledi prilagođavanje pogleda, kao da tu ničeg nije ni bilo“, seća se Kentridž.¹⁸⁰ On takođe objašnjava: „To je način na koji grad doslovno može da izbriše sebe. Linija koju ste izvlačili, kao linija pejzaža, horizonta, promenila bi se.“¹⁸¹ Crtež ugljenom za ovog umetnika je idealan za nastanak rada jer animacija koju sprovodi zahteva crtanje i brisanje, što lako može da se uporedi sa prilikama u Johanezburgu, gradu koji se transformiše nastajući i nestajući. I u Kentridžovom radu, ono što se činilo kao čvrsta činjenica — statičan crtež ili stabilnost fotografskog kadra — već sekund kasnije bilo bi transformisano: „Na neki način ova transformacija odražava svet, što je bazirano na razumevanju sveta kao procesa pre nego činjenice (...) Nema trgovačke rute ili reke ili luke ili karavanskog pravca koji je geografski odredio gde Johanezburg treba da se nalazi; Jedini razlog njegovog postojanja je skriven, to je ono što se ne vidi — a to je zlato ispod tla.“¹⁸²

Kentridžovi radovi bave se konstantnim podsećanjem na istorijske crne tačke, ljudske stranputice oličene u dešavanjima koja u sebi sadrže nasilne procese promene društvenih okolnosti i on kaže: „Moja umetnost nije politička u smislu da ima nekakav upotrebnii cilj koji pokušava da ostvari. Ako je suština politike upotreba moći, onda je moja umetnost odraz upotrebe moći.“¹⁸³ U ranom periodu svoga rada, Kentridž se bavi direktnim prozivanjem bogate vladajuće bele klase i odbranom osiromašenog i ugnjetenog crnačkog stanovništva. Da bi izrazio svoje negodovanje prema društvu u kojem živi, koristi se figuralnom realističkom umetnošću.

O tome zašto je mogao da se izrazi samo kroz realizam i koliko se u početku svoga rada nije nalazio u onome što se smatralo „savremenom“ umetnošću, on će objasniti: „Bio

¹⁷⁹ Kentridge, W., *op. cit.*, str. 87.

¹⁸⁰ *Ibid.*, str. 88.

¹⁸¹ Kentridge, W., R. C. Morris, *op. cit.*, str. 35.

¹⁸² *Ibid.*, str. 36.

¹⁸³ Kentridž, V., iz razgovora sa Huanom Pusetom (Juan Puset), katalog 51. Oktobarskog salona, Publikum, Beograd, 2009, str. 92.

sam skeptičan i podrugljiv, kao i svako, na misao o osobi koja u Tejtu postavlja gomilu cigala. Ideja Jozefa Bojsa (Joseph Beuys, 1921—1986) o upumpavanju meda kroz cev oko muzeja kao politička umetnost? To nije bila politika. Politika je bila kada te policija uhapsi i stavi ti elektrode na testise. Bio sam zainteresovan za rani modernizam i, budući da sam odrastao u društvu punom nasilja i apsurdnosti, shvatao sam dadaiste vrlo dobro. Nisam mogao da uočim vezu između njih i minimalista i konceptualista. Dugo mi je trebalo da počnem da cenim takvu umetnost i morao sam da budem uvučen u situaciju da kroz udaranje i viku razumem svet oko sebe.“¹⁸⁴

O radikalnom pristupu u njegovim ranim radovima govori i serija grafičkih listova objedinjenih pod naslovom *Kaspiri puni ljubavi* (*Casspirs full of love*, 1989, serija grafika u tehnici suve igle). Oni će nastati u mesecima pre nego što je Nelson Mandela pušten iz zatvora. Činom Mandelinog oslobađanja simbolično je okončan jedan težak period južnoafričke državnosti, čiji kraj će uslediti sa krahom aparthejda. Originalni crteži na osnovu kojih su kasnije rađene grafike nastao je u posebno turbulentnom periodu, u vreme događaja 1985. koji su bili posledica porasta nasilja u gradovima. Piter Vilem Bota, kao predsednik države, proglasio je vanredno stanje u nekim delovima zemlje. Snage bezbednosti dobile su široka ovlašćenja za hapšenja i zadržavanja osumnjičenih po svom nahođenju, a medijima je zabranjeno da dokumentuju rasne nemire. Vanredno stanje trajalo je godinama, sve dok vlast nije preuzeo sledeći predsednik i započeo reforme koje su dovele do urušavanja sistema aparthejda.

Ideju za ironičan naslov rada, *Kaspiri puni ljubavi*, Kentridž je dobio godinu dana ranije, inspirisan radio-porukama koje su roditelji ostavljali svojoj deci/vojnicima koji su učestvovali u obuzdavanju nemira. Poruka jedne majke posebno ga je nadahnula: „Nadamo se da si dobio paket sa hranom. Jedva čekam da dođeš kući za Božić. Poruke od tvoje majke nose ti *kaspiri* puni ljubavi.“ *Kaspir*¹⁸⁵ je oklopno vozilo osmišljeno u južnoafričkoj vojsci, a korišćeno je u intervencijama protiv crnačkog stanovništva.

U Firenci, u crkvi Santa Kroče, Kentridž skicira figure sa Đotovih slika iako ne zna kako da ih prilagodi svom radu. Ideju je dobio videvši na Venecijanskom bijenalu

¹⁸⁴ Kentridge, W., iz razgovora sa Nikolasm Vrouom (Nicholas Wroe), “Out of South Africa: how politics animated the art of William Kentridge”, *The Guardian*, 10. september 2016.

¹⁸⁵ Naziv za oklopno vozilo bio je anagram od skraćenica SAP (Južnoafrička policija) i CSIR (Savet za naučna i industrijska istraživanja).

skulpturu *Inverted Sugar Crop* (bronza i čelik, 1986/87) britanskog vajara Tonija Krega (Tony Cragg, 1949—), instalaciju načinjenu od gomile bronzanih odlivaka koje je umetnik napravio tako što je krupne šećerne repe rezanjem preoblikovao u groteskne glave i postavio ih u podni okvir od čelika. Kentridž se vratio u atelje, odsekao glave sa prethodno urađenih studija figura i okačio ih jednu na drugu. Zatim je napravio velike grafičke listove na kojima je, uz tradicionalne igle za graviranje, koristio i dleto, šrafciğer, mašine sa rotirajućim zupčanicima, čekić i sekiru — sve ono čime je mogao da ošteti ploču.

Grafike prikazuju uspravne police od letava, nalik merdevinama, u kojima je smešteno sedam složenih, odsečenih muških glava. Kao sinteza Kregovog rada, Kentridžovo delo podseća na muzejske police ili svojevrsan kabinet kurioziteta¹⁸⁶. Jeziva struktura police i njen sadržaj repliciraju južnoafrički politički sistem u kojem i dalje vlada bela nacionalna stranka i njen režim aparthejda. Kentridž brutalno i bez milosti izlaže svoje unutrašnje biće koje vrišti u pravcu publike, sa pitanjem: „Gde je civilizacijski napredak društva koje sebi dozvoljava akumulaciju odsečenih glava?“ Dve glave u gornjem odeljku police odlikuju se beločkim crtama lica, preostale glave imaju afričke fizionomije. Pitanje koje Kentridž postavlja na samoj grafici, ispisujući ga, glasi: „Gde je sad udobnost?“, obraćajući se podjednako i beloj i crnoj rasi.

Kentridž objašnjava da se nasilje u istoriji ponavlja u cikličnim krugovima, kroz vreme, manifestujući se na potpuni isti način: „Opisi obezglavlivanja zatočenika na stubu Marka Aurelija nisu tako daleko od video-snimaka koje je na internetu objavio ISIL¹⁸⁷ i u kojima džihadisti obezglavljaju svoje zarobljenike. Kada vidimo ove snimke, šokirani smo, ali u doba Rimskog carstva obezglavlivanje neprijatelja bilo je nešto što se činilo sa velikim ponosom, baš kao što to danas čine pripadnici ISIL-a. Da tako kažemo,

¹⁸⁶ Kabinet kurioziteta je enciklopedijska zbirka predmeta čije je kategorijske granice, tokom renesanse, kada je pojava bila najzastupljenija, tek trebalo utvrditi. Obično se u njima nalaze predmeti koji pripadaju prirodnoj istoriji, geologiji, etnografiji, arheologiji, verskim ili istorijskim relikvijama, umetničkim delima i antikvitetima.

¹⁸⁷ ISIL (*Islamic State of Iraq and the Levant*) — Islamska država Iraka i Levanta, džihadistička paravojna formacija.

stavovi prema drugome nisu mnogo drugačiji od onih kakvi su bili nekada, u starom Rimu.“¹⁸⁸

Budući da se u svom radu koristi istorijskim narativima kao predloškom, Kentridž pojašnjava da „mi konstruišemo narative da bismo znali gde smo u svetu. Verujem da bilo kakva jasnoća koji iznosimo da bismo razumeli istoriju uvek predstavlja konstrukciju nastalu iz haosa“.¹⁸⁹

U razgovoru sa kustosom Karlosom Basualdom (Carlos Basualdo, 1964—) na pitanje o postojanju jevrejskog geta u doba renesanse u Rimu, Kentridž kaže: „Pretpostavljam da se ne može reći, uopšteno govoreći, da je istorija problematična i složena, već da u trijumfu jedne osobe počiva katastrofa druge. Ova misao vrlo je jasna imajući u vidu današnje udare dronova. Čitave porodice zbrisane su kao kolateralna šteta, kao prolaznici, kao marginalne pojave.“¹⁹⁰

9.2.1. Drawings for projection

Kentridž je u svetu umetnosti prvi put postao poznat po svojim animiranim filmovima (načinjenim od njegovih crteža), pod nazivom *Drawings for projection* (1989—2003, ciklus od devet animiranih crtež-filmova). Crteže koje pravi i na osnovu kojih stvara animacije radi ugljenom. Tako izveden rad, kao najneposredniji izraz Kentridžove umetničke ekspresije, nije za njega samo fizički medijum nego i način razmišljanja. Nakon crtanja, Kentridž radove animira. Postupak kojim se služi veoma je jednostavan. Crtež se fotografiše, zatim minimalno izmeni, fotografiše ponovo, pa ponovo menja. U njegovim animacijama vidljivi su tragovi stalnog brisanja i ponovnog iscrtavanja, koji stvaraju izlomljenu, nezavršenu priču. Nju svako od posmatrača tumači na svoj, različit način. Ovakav postupak rada rađa transformaciju koja svet objašnjava kao neprestani proces, kao kretanje, a ne nepomičnu činjenicu. Različite osnove crteža označavaju prelaz iz jedne scene u drugu, služeći kao osnova za sekvencu filma. Sam umetnik kaže:

¹⁸⁸ Kentridž, V., iz razgovora sa Karlosom Basualdom, “Triumphs and Laments”, Walther König, Keln, str. 54.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, str. 51.

„Moj rad počinje kao crtež, a završava ponekad kao crtež, ponekad kao film, ponekad kao pozorište.“¹⁹¹

Ovakva praksa — animirani crteži koji se smenjuju čineći jedan film — zahteva od gledaoca da uoči postupak organizacije rada, kao procesa baziranog na pamćenju i zaboravljanju. Medijum crteža postaje palimpsest za same crteže i onda ponovo za njihovo kinematografsko kretanje. Neprekidna metamorfoza stvari, pejzaža i lica, predstavlja princip progresije rada ka kretanju unapred. „Brisanje, uklanjanje, uništavanje, pretvaraju se u materijalnu manifestaciju same strukture memorije, metaforu za nestabilnost istorijskog sećanja. Ono što ostaje u pokretu vremena jeste trag. (...) U svojoj specifičnoj formi oni reflektuju strukturu same političke memorije koja je uvek tema za brisanje, uklanjanje, uništavanje i zaboravljanje. Metamorfoza onoga što je zapamćeno odgovara metamorfozi pravljenja crteža ugljem. Sinhronne slike koje, kao palimpsesti u pokretu, nose svoju sopstvenu dijahronu negaciju sa sobom.“¹⁹²

Po načinima na koje Kentridž koristi motiv pejzaža, znamo da je pred nama neko ko želi da iščita tragove događaja koji su se u njemu odigrali. Njegova strategija postaje posebno opipljiva u pažnji s kojom sagledava mogućnosti za (re)konstrukciju onoga što se desilo. Tretman pejzaža Johanezburga pokazuje da se radi o gradu koji je, zbog svoje jalove monotonosti, uskraćen za bujne fantazije koje bismo možda mogli da gajimo o jednom južnoafričkom gradu.

Dva glavna lika u Kentridžovim filmovima su Soho Ekštajn (Soho Eckstein), beskrupulozni kapitalista, tajkun, i Feliks Titlbaum (Felix Teitlebaum), sanjalica, alter ego samog umetnika. Pejzaž u kojem se odvija radnja postaje prostor vidljivih i nevidljivih socijalnih konflikata, ugnjetavanja crnačkog stanovništva zarad eksploatacije zlata, i ubijanja i nasilja, kao sledstvenih pojava. Treći animirani film iz ove serije, naslovljen kao *Rudnik* (*Mine*, 1991, 16-mm film, 5 minuta i 50 sekundi), ukazuje na dubinu, dimenziju i eksploatacionu strukturu ovog pejzaža: „Rudnik je vizuelna prezentacija Sohove dvojake eksploatacije tela tla (njegove rude zlata) i tela radnika,

¹⁹¹ Kentridž, V., iz razgovora sa Huanom Pusetom, katalog 51. Oktobarskog salona, Publikum, Beograd, 2009, str. 92.

¹⁹² Huyssen, Andreas, “The Shadow Play as Medium of Memory”, u: William Kentridge, *William Kentridge*, October Files, edited by Rosalind Krauss, MIT Press, 2017, str. 90.

koji otkriva njegovo psihičko uklanjanje 'bele krivice' i njegovo ignorisanje realnosti robovlasništva, bola, patnje, hladnoće, opasnosti i smrti kojima su izloženi rudari.“¹⁹³

Radnja se u ovom radu odvija ispod i iznad zemlje. Soho Ekštajn, simbol kapitalističke pohlepe, magnat, mogul i vlasnik rudnika, može da dobije vizuelni pristup brutalnoj realnosti rudnika samo preko nadrealne metamorfoze njegove prese za kafu¹⁹⁴. Zavaljen u svom krevetu, Soho koristi presu kao obrnuti periskop koji ima mogućnost da, bušeći poput električne bušilice, probije njegov krevet, zadre u površinu zemlje i nađe se u podzemnim oknima i tunelima rudnika: „Presa za kafu kao bušilica maštovito prevodi odnos kapitala i rada, i njenim korišćenjem uspostavlja se veza od gornjeg ka donjem svetu.“¹⁹⁵

Kao u magnovenju, vidimo unutrašnjost rudnika u kojem se rudari tuširaju, opažamo njihove boksove za spavanje koji se u jednom trenu simbolično pretvaraju u police sa poređanim glavama. Boksovi asociraju na spavaonice koje smo videli na fotografijama iz koncentracionih logora — Buhenvalda i Dahaua.

U drugom kadru, tuneli rudnika preuzimaju oblik dijagrama starog robovlasničkog broda i odozgo posmatramo šematski plan unutrašnjosti broda i u njemu ljude, poređane jedne do drugih u stešnjenom prostoru. „Kolonijalni svet je svet podeljen na odeljke“.¹⁹⁶ Sohoa interesuje samo profit i na kraju rada njegova presa za kafu preuzima oblik kase i mašine koja izbacuje trake belih papira sa zabeleženim svotama koje je prihodovao. Na njegovom krevetu pojavljuje se nosorog veličine igračke, takoreći predstavljen kao neka vrsta pripitomljene domaće životinje. Simbolično, afrički identitet predstavljen je pojavom nosoroga koji pripada belom preduzetniku.

¹⁹³ Christov-Bakargiev, Carolyn, “William Kentridge”, u: *Mine*, 1991, Société des Expositions du Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1998, str. 60.

¹⁹⁴ Fr. cafetière.

¹⁹⁵ Huyssen, A., *op. cit.*, str. 91.

¹⁹⁶ Fanon, Frantz, “The Wretched of the Earth”, u: *Black Box / Chambre Noire*, Guggenheim Museum publ., 2005, str. 97.

9.2.2. Feliks u egzilu

Priča petog filma u seriji (*Felix in Exile*, 1994, animirani crtež-film, 35-mm film, 8 minuta i 43 sekunde) odvija se u pejzažima oko Johanezburga, kao interakcija između dvoje ljudi u društvenim okolnostima u kojima se Južna Afrika našla nakon pada aparthejda. Žena geometar, Nandi, simbolično koristi geometrijski instrument sa rotirajućim teleskopom za merenje horizontalnih i vertikalnih uglova u pejzažu, i crta ono što vidi. Tlo premerava kako bi bilo vraćeno ranijim vlasnicima. U filmu se kadrovi njenog merenja kombinuju sa pejzažom u kojem vidimo mrtva tela. Tela se metaforički i bukvalno rastaču u pejzažu, sjedinjujući se sa tlom i postajući nevidljiva. Oznake koje žena stavlja na svoje crteže, u premeravanjima postaju mesta rana na telu ubijenih. Njeni crteži postaju u Kentridžovoj montaži dokazi o nasilju i brutalnom masakru počinjenom na istom tlu koje ona premerava. Feliks Titlbaum ovde je prikazan nag i usamljen, u sumornoj hotelskoj sobi. On posmatra kofer pun Nandinih crteža. Oboje su svesni da ne mogu da se izbore sa procesom zaboravljanja onoga što se u istom pejzažu ranije odigralo.

U ovom radu, predstava tela zasniva se na opisu serije forenzičkih fotografija. Kentridž te snimke nije video pre nego što je dovršio svoje delo — opise mu je preneo prijatelj. Umetnik kaže da koreni ovih tela opruženih na tlu počivaju u figuri koja leži na zemlji na Gojinoj slici *Treći maj* (1808, Muzej Prado, Madrid). Žrtva Napoleonovog osvajanja Španije postaje dva veka kasnije žrtva Šarpsvilkog masakra.

„Pejzaž skriva svoju istoriju (...) Osećamo teškoću držeći se strasti, impresija i načina na koji vidimo stvari, načina na koji stvari koje se čine neizbrisivo utisnute u našem sećanju ipak blede i postaju nedostižne, što se ogleda u činjenici da sam teren ne zadržava događaje koji su se odigrali na njemu“, kaže Kentridž.¹⁹⁷ „Feliks se seća počinjenog nasilja, ali on je intelektualni autsajder koji ne preobraća svoju memoriju u političko sredstvo, možda samo u refleksiju samog umetnika o njegovom položaju. Kentridž ne govori o uzaludnosti ili nemogućnosti, nego o teškoći zadržavanja sećanja.“¹⁹⁸

¹⁹⁷ Kentridge, William, u: Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge, Felix in Exile*, Société des Expositions du Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1998, str. 96—97.

¹⁹⁸ Huyssen, A., *op. cit.*, str. 94.

Zebald u svom romanu *Austerlic*, mučen kolonijalnim i nacističkim nasiljem, razmišlja o pamćenju: „Čak i sada kad se setim (...) ta tama se ne razilazi već se, naprotiv, zgušnjava pri pomisli na to koliko malo uspemo da upamtimo i šta sve, sa ugašenim životom, neprekidno tone u zaborav, te se svet takoreći sam prazni nestankom priča vezanih za bezbrojna mesta i predmete koji ne raspolažu sposobnošću pamćenja, priča koje niko nije čuo, zapisao, niti dalje ispričavao, kakva je, na primer, priča o slamaricama — koje mi se, dok ovo zapisujem, prvi put vraćaju u svest — onim slamaricama koje su poput senki počivale na drvenim ležajevima na sprat, sve uže i kraće kako se tokom godina slama u njima raspadala, pa se sećam da sam pomislio kako su to skvrčeni posmrtni ostaci onih koji su nekada u ovoj pomrčini ležali.“¹⁹⁹

9.2.3. Crna kutija

Rad *Crna kutija* (*Black Box*, 2005, instalacija sa crtežima, video-radovima, mehaničkim elementima i muzikom) bavi se zaboravljenim nemačkim genocidom u Namibiji, 1904, nad narodima Herero i Nama, i projektom takozvane prosvetljenosti, donošenja svetlosti, kako je, po Kentridžovim rečima, kolonijalizam opisivao sam sebe. On objašnjava da je ovo rad o znanju i nasilju, i o tome šta se dešava ako znanje treba da bude postignuto uz nasilje: „Mnogi moji radovi govore o propasti čina prosvetljenja. Na neki način mi kažemo — dobro, to je naša poslednja, naša uzdanica. Moj rad priznaje preklapanja sa toliko drugih katastrofa. Pretpostavljam da, kada imaš iza sebe iskustvo bivše kolonije, to ti dozvoljava dvojako razumevanje: i represije kolonijalnog projekta i mogućnosti emancipacije koje ona sadži, jer obe proističu iz prosvetljenja.“²⁰⁰

Godine 1885, Severozapadna Afrika postaje nemački protektorat. Misionarsko društvo iz Rajnske oblasti među prvima započinje kolonizatorske aktivnosti u regionu, želeći pre svega da tamošnji narod prevede u hrišćansku veru, i na njegovoj zemlji podigne svoje farme. Tokom sušne 1890, lokalno stanovništvo prodalo je kolonizatorima velike parcele za šaku novca. Kada se suša završila, domoroci su želeli da im se zemlja vrati. To su sproveli preotimanjem, na silu, i tom prilikom ubijeno je sto pedeset Nemaca, uglavnom seljaka. Za Nemce je ovo bilo iznenađenje i oni pripremaju brzi odgovor.

¹⁹⁹ Zebald, Vinfrid Georg, *Austerlic*, Paideia, 2009, str. 19.

²⁰⁰ Kentridge, W., R. C. Morris, *op. cit.*, str. 17.

Nemački car imenuje generala Lotara fon Trotu da reši problem. Tokom sledeće tri godine, od bitke kod Votterberga (1904), stradalo je osamdeset procenata naroda Herero. Lohanje mnogih žrtava iskuvane su i, tako sanirane, poslate u Berlin, na Institut fizičke antropologije, radi analize.

Crna kutija je vrsta mehaničkog teatra u minijaturi, postavljenog kao drvena konstrukcija visoka dva i po metra. U sebi sadrži veliki broj crteža, postavljenih kao okvir u kojem se scena odvija. Crna ploča, kao zadnja strana scene, služi i kao projekciona ploča za video-rad koji se sastoji od animiranih crteža i projekcije dokumenata o istorijskim okolnostima vezanim za masakr. Predstava se odvija uz korišćenje šest kinetičkih mehaničkih figura, svojevrsnih pokretnih skulptura. Film od animiranih crteža i predstava na pozornici, koju izvode mehaničke figure, kombinovani su sa muzikom. Autor kao muzičku podlogu koristi četiri arije iz Mocartove *Čarobne frule*, žalopojku naroda Herero i originalnu muziku južnoafričkog kompozitora Filipa Milera.

Kentridž objašnjava da naslov rada označava crnu kutiju kao pojam vezan za pozorište, unutrašnjost fotografske kamere i istovremeno uređaj koji snima tehničke informacije o letu aviona, radi beleženja podataka o mogućoj katastrofi. Ovaj rad nudi različite nivoe značenja kroz korišćenje istorijskog materijala. Uz Mocartovu muziku, Kentridž isečcima iz novina na nemačkom jeziku, dokumentarnim snimcima lova na nosoroge s početka 20. veka, i uverljivim animiranim crtežima u kojima beli čovek puca na životinje i ljude, tačnije glave — crnolute portrete, stvara kombinaciju, kontinuirano preispituje nemačku kolonijalnu istoriju koja se ukršta sa južnoafričkom. U angažovanim pitanjima traume i njenih posledica, Kentridž istražuje, pokušavajući da kreira rad koji bi bio odraz frejdovskog koncepta *rada tugovanja* (nem. *Trauerarbeit*), ali i rada koji je u toku — čiji smisao svako od nas doživljava prema viđenim slikama.

U početnim razmišljanjima o ovom radu, Kentridž se bavio domenom svetla kojeg je postao svestan nakon totalnog pomračenja Sunca kojem je prisustvovao:²⁰¹ „Mislio sam o načinima na koje svetlo širi misteriju, odomaćuje svet, i čini sve odmah razumljivim.

²⁰¹ Totalno pomračenje Sunca odigralo se 21. juna 2001. godine. U Južnoafričkoj Republici Mesec je prekrilo Sunce skoro potpuno, pretvarajući dan u noć.

Nešto u vezi senki čini nas veoma svesnim aktivnosti gledanja.²⁰² Drugo pitanje koje je u njemu pokrenulo posmatranje pomračenja tiče se prirode tačke susreta između jedinstvenog primaoca slike i njene šire projekcije: „Koji delovi sveta su pod našom kontrolom? Koji delovi su potpuno izvan našeg poimanja?“²⁰³

O pitanjima Sunčeve svetlosti razmišlja i kada se radi o Mocartovoj *Čarobnoj fruli*. Opera priča o Taminu, mladom princu kojem je Kraljica noći rekla da je zli čarobnjak Sarastro kidnapovao njenu kćerku Paminu. Tako Tamino odlazi da spase Paminu. Dok prolazi kroz razna iskušenja, Tamino otkriva da Sarastro, visoki sveštenik svetla, u stvari nije zločinac. On je zapravo kidnapovao Paminu kako bi je spasio od njene majke i poveo je u prosvetljenje. U brojnim scenama Tamino stoji u mraku, čekajući da se pojavi svetlo. Postoji očigledna analogija između mraka i početnog sujeverja i neznanja koje ispoljava njegova ličnost i jasnoće svetla koje dolazi na kraju, kada se Tamino priklanja sveštenstvu sunca i kada se cela scena kupa u sunčevoj svetlosti.

Opera je prepuna metafora o prelasku iz tame u svetlo. „Ono što Mocart radi jeste ponovno kreiranje, u operskoj formi, parabole o kojoj Platon govori u *Republici* — alegoriji pećine.“²⁰⁴ U poznatom isečku iz *Dijaloga o državi* Platon govori o grupi zatočenika u pećini, koji od spoljnog sveta vide jedino ljudske senke ispred pećine. Pošto nikada nisu videli svetlo dana, glava fiksiranih tako da mogu samo da zure ispred sebe, oni misle da su te senke „pravi“ ljudi, videći ih kroz zastor kojim je pokriven ulaz. Pretpostavimo da se jedan od ljudi u pećini oslobodio, uspeo da ustane, i uvideo da to nisu senke nego pravi ljudi.

Platon nam objašnjava etički imperativ filozofa. Čovek koji se oslobodio i video svetlo, shvatio je da je njegova obaveza da se vrati u pećinu, oslobodi druge i povede ih na svetlo. „Platon kaže da ljudi mogu protiv svoje volje biti odvučeni iz pećine, u susret zaslepljujućem svetlu. Treba da razumeju da oni nisu videli realne objekte, već samo senke. Dok se približavaju svetlu, i njihove oči se privikavaju na to, oni sve više i više shvataju svet. Platon želi da ih nauči da gledaju direktno u Sunce i vide istinu.“²⁰⁵

²⁰² Kentridge, W., *Black Box / Chambre Noire*, Guggenheim Museum publ., 2005, str. 43.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, str. 45.

²⁰⁵ *Ibid.*, str. 47.

„Platonova alegorija pećine bila je deo šireg projekta za konstrukciju vizije idealne države, idealne republike, i filozofa-kralja koji bi predsedavao nad svim. Veza od znanja do moći centralna je za Platona. (...) Za Platonovog filozofa na putovanju iz pećine postoji moral i političko pravo dato kroz pravilno shvaćenu vezu onoga što se vidi, jedan unutrašnji proces, prema svetu napolju, spoljnom za nas. Na osnovu ovog razumevanja, filozof dobija pravo i obavezu da bude kralj. Drugim rečima, znanje daruje pravo na moć, što je uvek pravo na nasilje.“²⁰⁶

„Ono što mene zanima jeste uvođenje prinude. Isti smisao za prinudu koji se javlja kod Platona predstavljen je i u *Čarobnoj fruli*. Sarastro ne poriče da je oteo Paminu protiv njene volje. Ali on veruje da mora da je spasi od njene majke, i odlučan je da je odvede do prosvetljenja, čak i silom“, kaže Kentridž.²⁰⁷

On dalje objašnjava: „U filmu ili fotografiji, nadaš se da će se izbeći to neprestano svetlo, da će sve ostati unutar balansa i igre svetla i senke. (...) Šta je to što neko može da nauči iz senki, dok smo dole u pećini? To je provokativno pitanje, posebno ako mislimo na mnoge mračne, katastrofalne posledice koje će uslediti iz Platonove alegorije i Sarastrovog karaktera. *Čarobna frula* napisana je 1791, na vrhuncu utopijskog momenta prosvetiteljstva. U operi, Sarastro je prikazan kao dobronamerni autoritarni vladar. Dve godine kasnije, Robespjer dolazi na vlast. I on je, kao i Sarastro, bio platonska figura, kralj-filozof koji je verovao da radi dovođenja ljudi do znanja, na svetlo, treba da se počne sa sečom glava. Skoro svaki tiranin od tada — od kasnog 18. veka pa do Pola Pota koji je na Sorboni studirao istoriju prosvetiteljstva i francuski marksizam — opisivao je sebe kao prosvećenog despota.“²⁰⁸

Kentridž s namerom koristi izvođenje opere, snimljeno u Berlinskoj državnoj operi 1938, da bi se razmišljalo i o „neizbežnim kontradiktornostima između Mocartovog duha u viđenju sveta tog trenutka i brutalne realnosti izvođenja opere u tom gradu i u to vreme“.²⁰⁹ Sarastro u svojoj drugoj ariji, *U ovoj svetoj dvorani (In Diese Heilige Halle)*, peva: „U okviru ovih svetih granica / osveta je nepoznata / i ako ne uspe / ljubav će ga

²⁰⁶ Kentridge, W., „In Praise of Shadows”, u: *Six Drawing Lessons*, Harvard University Press, 2014, str. 26—27.

²⁰⁷ Kentridge, W., *Black Box / Chambre Noire*, Guggenheim Museum publ., 2005, str. 45.

²⁰⁸ *Ibid.*, str. 47.

²⁰⁹ Kentridge, W., „In Praise of Shadows”, u: *Six Drawing Lessons*, Harvard University Press, 2014, str. 43.

vratiti na dužnost. / U okviru ovih svetih zidova / gde bratska ljubav prebiva / neprijatelji su oprošteni... “ Van zidova opere, nacizam je doživljavao svoje zlatno doba.

Svest o istoriji veoma je važna za umetnika jer pomaže da shvatimo svet. „Bez razumevanja istorije nemoguće je razumeti gde smo sada. Sadašnja pozicija nije statična već podrazumeva proces, odvijanje nečega što je započelo pre mnogo vremena.“²¹⁰

²¹⁰ Kentridž, V., iz razgovora sa Huanom Pusetom, katalog 51. Oktobarskog salona, Publikum, Beograd, 2009, str. 93.

9.3. Anselm Kifer / Konstruisano sećanje na Holokaust, I

*Crno mleko zore pijemo ga uveče
pijemo ga u podne i izjutra pijemo ga noću
pijemo i pijemo
kopamo grob u vazduhu tu nije tesno
U kući živi čovek sa zmijama se igra piše
on piše kada se smrači u Nemačkoj tvoja kosa od zlata Margareto
to piše i izlazi pred kuću i svetlucaju zvezde zviždi svojim psima da priđu
on zviždi Jevrejima da izađu hajde kopajte grob u zemlji
naređuje nam a sad muziku za ples*

Paul Celan, odlomak iz poeme *Fuga smrti (Todesfuge, 1945)*

U umetnosti 20. veka koja se poziva na temu nasilja, Drugi svetski rat, poremećaji koje je izazvao i posledice koje je ostavio, jesu stalno mesto. Trag Holokausta promenio je način na koji sagledavamo društvene odnose i „mogućnosti“ ljudskog roda. „Holokaust je obelodanio i ispitao svojstva našeg društva koja nisu otkrivena i zato nisu empirijski dostupna u 'nelaboratorijskim' uslovima. Drugim rečima, predlažem da Holokaust tretiramo kao redak ali ipak značajan i pouzdan test skrivenih mogućnosti modernog društva. (...) Moderna civilizacija nije bila dovoljan uslov za Holokaust, ali je sigurno

bila nužan uslov za njega. Bez nje bi Holokaust bio nezamisliv. Upravo je racionalni svet moderne civilizacije učinio Holokaust zamislivim.“²¹¹

Umetnik koji se bavi slikarstvom, kao Anselm Kifer (A. Kiefer, 1945-), u zemlji koja je upravo preživela Hitlera i njegove ideje, jeste u nedoumici šta od potpunog sloma ljudskosti kakav se desio u nacizmu treba uopšte da ostane upamćeno. U ovom pitanju odjekuje misao Teodora Adorna o tome da li je pisanje poezije moguće posle varvarstva Holokausta. Svojim stavom izloženim u *Negativnoj dijalektici*, kada kaže: „Aušvic nepopravljivo demonstrira da kultura nije uspela... sva postaušvic kultura je đubre“²¹², Adorno u stvari veruje da je Aušvic stvorio obavezu da se razmišlja o kulturi koja bi ukrstila koplja sa društvenim okolnostima.

Kiferova umetnost potpuno je vezana za stanje u kom je nemačka država bila nakon kraja Drugog svetskog rata i tim je stanjem i isprovocirana. Kiferovo detinjstvo i mladost obeležio je period u kojem se jedna država suočavala sa najgorim ratom na tlu Evrope i sa Holokaustom. Stoga se njegova umetnička praksa bazira na sećanjima, njegova dela na neki način slave uspomene. U Kiferovoj umetnosti istorija metastazira, a likovno delo počiva na traumatičnom sadržaju istorijske slike koju kreira čovek a koja je posvećena periodima smenjivanja nasilja sa nenasiljem, konstantnim ciklusom čiji se segmenti prelivaju jedan u drugi. Njegovi radovi su jedno osobeno, savremeno promišljanje istorije, njenih uspona i padova, na naročit, filozofski način. Na dubljem nivou to je, međutim, jedna vrsta rituala koji se ogleda i u načinu na koji Kifer stvara delo i u onome što to delo tematski predstavlja. Na sponi između intelektualne kritičke analize, s jedne, i moćne vizuelne mašte, s druge strane, sazdana je čitava mitologija. Tako stvorenom mitološkom celinom Kifer je istoriji podario nov nacrt događaja, kojim je smrt preobratio u slavlje. Kifera je temi privukla sama mogućnost tumačenja: novi život — nada koja izniče iz strahote. U tim strahotama Holokaust je za Kifera na pijedestalu.

Već kao dete suočen je sa poraznim stanjem u kojem se Nemačka država našla posle rata. Objasnjavati koncepte nečije umetničke prakse pozivajući se na detinjstvo te osobe

²¹¹ Bauman, Zigmunt, *Sociologija posle Holokausta*, iz: Predrag Krstić: „Posle Aušvica“, temat, Treći program Radio Beograda, 2005, str. 283—284.

²¹² Adorno, T., citat iz *Negativne dijalektike*, u: Daniel Arasse, *Anselm Kiefer, Acts of Mourning*, 2001, Thames and Hudson, str. 141.

može biti nezahvalno. Ipak, Kiferovo detinjstvo kao da je dalo smernice njegovoj umetnosti. Rođen je u martu 1945, dok rat još traje, u podrumu bolnice po kojoj su u tom trenutku padale bombe. Roditelji su mu, da bi ga zaštitili od tutnjave bombardovanja, stavljali vosak u uši, „kao Odiseju da ne bi čuo Sirene, bombe su bile Sirene mog detinjstva“.²¹³

O svom doživljaju ruševina kojima je bio okružen on kaže: „Ruševine su uvek bile u mom vidokrugu. Kuću pored naše bombe su potpuno uništile. Nisam nikad smatrao ove ruševine nečim negativnim. To su objekti prolaznosti, promene, transformacije. Od kamenja koje su u velikim gradovima očistile 'žene za ruševine' — danas je ovo skoro mitološki pojam — ja bih napravio kuće. Ruševine su uvek bile polazna tačka u konstruisanju nečeg novog.“²¹⁴

U svom prvom radu, pod nazivom *Zanimanja (Besetzungen, 1969)*, kao student napravio je seriju fotografija na kojima na različitim poznatim lokacijama širom Evrope otpozdravlja nacističkim pozdravom. Ovim radom uspostavljen je jedan od okidača koji će stasati u osnovnu odrednicu njegove umetnosti — zadatak da stalno podseća Nemačku na njenu nacističku prošlost.

Kifer pojašnjava: „Moj prvi 'bliži' kontakt sa istorijom desio se tokom slušanja zvučnih zapisa, kada sam još bio u školi, imao sam tada sedamnaest godina. Zapis su doneli Amerikanci, sa namerom da 'prevaspitaju' nemački narod. Sastojao se od originalnih Hitlerovih, Geringovih i Gebelsovih govora. Bio sam duboko šokiran njima, posebno onim Hitlerovim (...) Sve je delovalo na mene: brutalnost, lukav način na koji je koristio istoriju, njegovo korišćenje medija. Hitler je bio prva osoba koja je medije koristila na artistski način. To je bio moj direktni kontakt sa istorijom.“²¹⁵ I tako je počelo. „Tada,

²¹³ Kiefer, Anselm, intervju sa Klausom Dermucom (K. Dermutz), „Der Mensch ist bese“, *Die Zeit*, 2005, u: Germano Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007, str. 412.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Kiefer, Anselm, intervju sa Robertom Andreotijem (R. Andreotti), Federico De Melis, „Kiefer ChocOmeopatico“, *Il Manifesto*, 2004, u: G. Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007, str. 404.

kao student, napravio sam taj performans i još jednom okupirao evropske zemlje kao osoba koja ulazi sa Hitlerovim pozdravom.“²¹⁶

Kiferov likovni univerzum je posebna arhiva ljudskog sećanja. To je vrsta hermetičkog sveta u kome je, kao metafora, prisutno decenijsko fokusiranje na biblijske teme, na mitove Starog i Novog zaveta, Kabalu i stare germanske mitove: „Realnost je tako nadmoćna, tako neverovatna da sam morao da iskoristim mitove da bih izrazio sopstvene emocije. Činjenice su bile brojke, mesta i zgrade. Stvarnost je bila preterano tegobna da bi bila realna. Morao sam da radim koristeći mit, da bih je ponovo uspostavio.“²¹⁷

Prizori koje nam Kifer predočava uvek poseduju vrednost koja im je pridodata zahvaljujući mediju fotografije. Umetnik vešto koristi fotografije velikih formata, sjedinjujući ih i uklapajući sa ostalim materijalima, koje postavlja direktno na njih. Površinu fotografije nalepljene na platno prekriva debelim nanosima akrilne i uljane boje, nanosi pepeo, smolu, gips, zemlju, komade stakla, grančice trnovitog žbunja, osušene stabljikičice maka, semenke suncokreta, različite vrste odevnih predmeta ali i kosu ili nokte.

Kada govori i razmišlja o pejzažu, misli samo na aspekt istorije koji je u njemu vidljiv: „Ne možete prelaziti preko polja bez razmišljanja o ljudskoj istoriji: posle Valtera Benjamina pojam *Naturschöne*²¹⁸ više ne postoji. (...) Priroda nije sama po sebi istorijska, ali mi je posmatramo samo sa istorijske tačke gledišta: naša inteligencija je isključivo istorijska.“²¹⁹

Pejzaž je u umetnikovoj praksi pust, spaljen i na osnovu njega ne mogu se izvući paralele sa romantičarskim iluzijama o svemoćnoj prirodi Kaspara Davida Fridriha (Caspar David Friedrich, 1774—1840): „Želim da spalim pejzaž, onaj region u kojem

²¹⁶ Kiefer, Anselm, intervju sa Borisom Manerom (B. Manner), *Die Entfernung zwischen Idee und Ergebnis*, Lesebuch Projekte, 2006, u: G. Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007, str. 472.

²¹⁷ Kiefer, Anselm, intervju sa Bernardom Komentom (Bernardo José M. Comment), „Cette obscure clarte qui tombe des étoiles“, Art Press, September 1998, u: G. Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, str. 293.

²¹⁸ Prirodna lepota.

²¹⁹ Kiefer, Anselm, intervju sa Robertom Andreotijem (R. Andreotti), Federico De Melis, „Kiefer ChocOmeopatico“, *Il Manifesto*, 2004, u: G. Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007, str. 407.

živim. To je kao taktika spaljene zemlje. Punim sliku koristeći se svim ratnim tehnikama, tretiram sliku kao kožu koja sadrži mnoštvo agresivnih, ratobornih događaja. To je transformacija povezana sa mitskim moćima vatre, feniksa koji ustaje iz pepela. Vatra ima katarzično dejstvo, i želim da spalim regiju koja služi umetniku kao sredstvo, drugim rečima — simbolično.²²⁰

Sjedinjavanje i mirenje mitske fabule i sadašnjosti 20. veka Kiferu deluju kao jednostavan zadatak. U radu pod nazivom *Lotova žena* (*Lots Frau*, 1990, akrilik, emulzija, pepeo, so i olovo na platnu, 350 x 410 cm) poziva se na lik iz jevrejske mitologije. Poznata biblijska priča o Lotu i njegovoj porodici koje su dva anđela spasila od bezakonja koje će zadesiti Sodomu za Kifera je samo okvir za prizor. Pošto je Lot odlagao odlazak iz grada, anđeli su njega, njegovu ženu i kćeri povelili za ruke i uz upozorenje poslali da izbegnu u brda. Rečeno im je da se ne osvrću za sobom, ali Lotova žena se još jednom okrenula da baci pogled na svoj dom, mesto u kom je živela, i zato je bila kažnjena. Pretvorena je u stub soli.

U judaizmu je uobičajeno da se na slučaj Lotove žene gleda kao na slučaj neminovne kazne, zbog oglušivanja na upozorenja anđela. Gledajući unazad, u „grad zla“, ona je izdala želju za životom. Smatrana je stoga nedostojnom spasenja i zato je pretvorena u stub soli. Bežanje od zla u sredini iz koje su potekli, oni koji beže — u narativima istorijskih podataka stalna su i opšta mesta. Kifer sa namerom koristi biblijski izvor jer je to opšte mesto: ne može se proveriti kao informacija ali je univerzalno jer se stalno ponavlja.

Kifer na platnu predstavlja prugu koja se gubi u pejzažu, pustom, negostoljubivom krajoliku u kojem nema znakova života. Lajtmotiv pruge odmah asocira na Holokaust a u vezi između naziva rada i motiva tih radova počiva jedinstveni Kiferov način da konstruiše svoju vrstu „sećanja“ na Treći rajh. Dvoznačnost ovih mnemoničkih slika stvara konfuziju. Da li umetnik želi da nam poruči da je Lotova žena kažnjena za svoj nehotački okret ka domu koji napušta i da je još jedna žrtva logora smrti? To osećanje potpune apsurdnosti i nemoći shvata se jasnije sa njegovom predstavom, a situacija u

²²⁰ Kiefer, Anselm, intervju sa Bernardom Komentom (Bernardo José M. Comment), „Cette obscure clarté qui tombe des étoiles“, Art Press, September 1998, u: G. Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, str. 295.

kojoj jedno ljudsko biće može da se nađe zahvaljujući drugom određena je načinom na koji umetnik povezuje događaje koji su se odigrali.

Kiferovo „pravljenje“ sećanja nije toliko rad *o* sećanju (Lotova žena nije umrla u logoru) koliko *na* sećanju (Lotova žena bi kao pripadnica prokažene nacije sigurno skončala u logoru, svaka žena jevrejskog porekla može biti Lotova žena). Ono osnovno što sa sećanjem radimo, uspostavljanje reda — i na taj način isključivanje mogućnosti da zaboravimo — za Kiferov rad nema velikog značaja. Pitanje koje se postavlja u vezi sa njegovim radom jeste: „Kako pamtimo prošlost?“

Pitanje se odnosi na formu njegove prakse. Kao mlad nemački umetnik, Kifer se nije neposredno sećao godina nacističke vladavine. Njegova povezanost sa skorijom istorijom njegove države mogla bi se nazvati 'pamćenjem bez sećanja' jer je mogao da se podseti na tu istoriju putem fotografija ili dokumenata. „Kifer nastavlja da konstruiše sećanja od stvari kojih sam ne može da se seti, i sa tim stvarima. On prisvaja objekte, tekstove i slike — jedina sećanja koja su mu dostupna — i integriše ih u drugačije okruženje, koje onda koristi da napravi radove — događaje koji na kraju predstavljaju lično sećanje na Treći rajh i na njegovo lično nemačko nasleđe.“²²¹

Njegovo „konstruisano sećanje“, izgrađeno tokom godina rada, vezano je za objekte. Objekti poput slikarske palete (koja za Kifera simboliše Hitlera), ili pocinkovana kada, jesu tačke od kojih kreće zamisao o „memorijskoj slici“. Kada koristi kadu kao motiv u radu, poziva se na priču koju je tridesetih godina 20. veka propagirala država nacionalsocijalista — „da svako germansko domaćinstvo treba da ima po jednu ovakvu kadu kako bi moglo da održava dnevnu čistoću potrebnu nemačkom narodu“.²²² Takvu kadu Kifer je pronašao na tavanu kuće svoje bake, u kojoj je živeo do 1951. godine.

Prema vojnoj legendi, Hitlerovi generali raspravljali su o osvajanju Velike Britanije koristeći se modelom ove kade i maketama brodova, što Kifer koristi za svoje slike *Operacija Morski lav* (*Unternehmen Seelowe*, 1975, ulje na platnu) i *Crveno more* (*Das Rote Meer*, 1984, kombinovana tehnika na platnu). Pocinkovana kada, smeštena u okruženje mračnog pejzaža, postaje deo rekonstruisanog prostora svesti nacističkih praksi.

²²¹ Arasse, D., *Anselm Kiefer, Acts of Memory*, Thames & Hudson, London, 2017, str. 81.

²²² *Ibid.*, str. 82.

Reference koje se stalno ponavljaju u Kiferovom teatru sećanja vezane su za korišćenje arhitekture Trećeg rajha, koja je u vremenu nacizma bila izuzetno bitna. Preko nje se, kako su verovali, utvrđuje novi identitet države. Kiferovo korišćenje arhitekture, posebno rada Alberta Špera (Albert Speer, 1905-1981), izuzetno je važno jer potcrtava logiku transformacije. Često se u slikama ponavlja jedan te isti arhitektonski objekat ali se postavka u okviru njega menja. Navedena referenca se ponavlja jer izbor i struktura mesta predstavljaju značajnu stavku za proces memorisanja ličnih priča. Kifer o ovim zgradama i ruševinama govori kao o spomenicima demagoške reprezentacije moći.

On, kako sam kaže, želi da dodavanjem objekta u arhitekturu konvertuje zgradu i dà arhitekturi novo značenje, kao što su rani hrišćani preinačili rimske hramove u hrišćanske bogomolje. Hram nordijskih heroja arhitekta Paula Ludviga Trosta podignut je u Minhenu u čast prvog nacističkog puča, 1935. godine. „Nacionalno buđenje“, kako su nacisti nazivali početak svoje vladavine, odigravalo se dok su u nemačkim gradovima nicala spomen-obeležja i zgrade koje je trebalo da pokažu kakvim se vrednostima priklanja nova vlast.

Hram nordijskih heroja u Kiferovoj obradi, u radu pod nazivom *Za nepoznatog umetnika* (*Dem unbekanntem Maler*, 1982, kombinovana tehnika na platnu), predstavlja unutrašnjost hrama naslikanog prema fotografiji. U središtu hrama, na pijedestalu je postavljena crna slikarska paleta. On time rekonstruiše kontekst arhitekture, unoseći u hram objekat koji simbolično predstavlja Hitlera. „Daleko od toga da je umetnost bila eksploatisana samo u svrhu propagande, ona je bila u srcu nacističkog projekta, i mislili su da su kao društvo skloni umetnosti, sa Hitlerom kao vrhunskim kreatorom, 'umetnikom nad umetnicima', koji vodi nemački narod.“²²³ Postavljajući crnu paletu „nepoznatog umetnika“ na mesto nekadašnjih kovčega, u kojima su bila tela prvih nacista u njihovom svetilištu, Kifer povezuje kult umetnosti i kult smrti, oba izražena u nacizmu, stavljajući između njih znak jednakosti.

U radovima koji se bave temom Holokausta, Kifer ne menja načine formiranja prizora ali ovi radovi su po svojoj strukturi otišli korak dalje, problematizujući poeziju Paula Celana, koja je jedan od glavnih idejnih pokretača Kiferove umetnosti. On se stalno vraća pokušajima da Celanove stihove transponuje u likovno delo. Koristeći poemu

²²³ Michaud, Eric, citat iz: Daniel Arasse, *Anselm Kiefer, Acts of Memory*, Thames & Hudson, London, 2017, str. 94.

Fuga smrti napraviće dva platna velikih dimenzija, *Margaretu* (*Margarete*, 1981, ulje i slama na platnu, 280 x 380 cm) i *Sulamku/Šulamit* (*Shulamith*, 1983, ulje, emulzija, akril, drvorez, slama, šelak na platnu, 290 x 370 cm).

„Slike *Margareta* i *Sulamka* prizivaju i Celana i Adorna, time što registruju nemogućnost bilo kog nemačkog umetnika da nastavi tradiciju kojoj pripada. Nedvosmisleno glavni razlog postojanja Kiferove umetnosti sećanja jeste izvođenje čina oplakivanja cele nemačke kulture i svih njenih najboljih i najstarijih radova.“²²⁴ Kifer smatra da je jevrejski narod činio značajnu komponentu germanskog identiteta i da je nakon Holokausta to nemoguće ispraviti.

Celan *Fugu smrti* piše neposredno posle Drugog svetskog rata. Star dvadeset pet godina, nosio je sa sobom traumatična iskustva iz logora. U jednom od njih biće zatočen kao radna snaga, u drugom su mu ubijeni roditelji. Celan se u poeziji bavi pitanjem jezičke forme, mogućnostima da se izvan jezičkih konvencija definiše neizrecivo, dopirući do krajnjih granica izrecivog. Osnovna Celanova figura u poeziji jeste paradoks.

Kifera je Celanovoj poeziji privuklo to što njegove pesme predstavljaju slike koje ne pripovedaju nego se obraćaju kao statične scene, čineći mozaik od prizora viđenih u logoru. Za Kifera je priča o Margareti i Sulamki, dvema ženama kao dvama polovima germanskog identiteta, suštinska fabula o raslojenosti nemačkog društva, njegovoj političkoj rascepljenosti na podobne i nepodobne, po bilo kom osnovu.

Od slike *Margareta* kreću neke od ključnih inovacija u Kiferovom slikarstvu. On iskazuje ambivalentan stav prema Margaretinom karakteru. Ona je svojevrsna nacionalna heroina, kao Geteova zlatokosa Grethen, i Kifer dosta duguje načinu na koji je ona predstavljena u *Faustu*. Margaretina čista, nevina ljubav prema Faustu s vremenom je iskvarena, da bi na kraju dovela do tragedije — ubistva sopstvenog deteta.

Da bi predstavio Margaretinu zlatnu kosu, Kifer koristi slamu koju lepí direktno na platno. Pejzaž koji određuje pripadnost umetnika germanskom nacionu i koji je stalno merilo Kiferovog prizora — ovde ne postoji. Pod zvezdanim nebom nalaze se samo uspravni stubovi od slame koji simbolišu Margaretine vlasi i nemačku ljubav prema

²²⁴ Arasse, D., *op. cit.*, str. 146—147.

zemlji, podsećajući tako na prinos na polju. Margaretino zlatno pramenje na krajevima je zapaljeno i polako gori. Njene zlatne vlasi iz Celanove poeme aluzija su na složene pojmove rasne čistote, jasno i precizno određene sistemima odmeravanja koje je osmislila vlast Trećeg rajha, a kakve predstavlja Anješka Holand (Agnieszka Holland) u svom filmu *Evropa, Evropa (Europa, Europa, 1990)*.²²⁵ Margareta je za Kifera kontaminirana nacističkim kultom smrti i njeno postojanje je neodrživo jer je pokvarenost „arijevske rase“ već isprojektovana.

Sulamka — druga, uništena polovina nemačkog identiteta, predstavljena je u vidu ugljenisane senke koja obitava u negostoljubivom, garom oprljenom arhitektonskom prostoru. Prostor je u potpunom mraku, bez dnevne svetlosti i prozora i, zasvođen velikim lukovima, zapravo je arhitektonsko delo iz perioda nacizma, ali nas njegovi crni cigleni zidovi i njegova obamrlost asociraju na gasne komore koncentracionih logora.

Kifer slika na platnu „mnemoničku aluziju“, citirajući pogrebnu kriptu Mauzoleja nemačkom vojniku Vilhelma Krajsa (Wilhelm Kreis, 1873—1955). U ovom prostoru metaforički obitava Sulamka, predstavljena u centralnom delu slike u vidu sedam pepeljastih plamenova. Plamenovi su aluzija na njenu kosu a mogu aludirati i na sedmokraki svećnjak, jedan od simbola jevrejske tradicije. U prostoru su dodatno poređani nepravilni elementi koji isijavaju crnom bojom. Poput senki, ovi crni geometrijski amblemi (p)lutaju prostorom platna. „Na ovaj način Kiferova umetnost sećanja transformiše prostor posvećen nacističkom kultu mrtvih u memorijal žrtava Holokausta, a arhitektura kroz striktno konstruisanu perspektivu priča o fašističkom, genocidnom krajnjem cilju, u svom sopstvenom slavnom memorijalnom prostoru.“²²⁶

Nemački akademik Andreas Hojsen (A. Huyssen) zaključuje da je „sa *Margaretom* i *Sulamkom* Kifer uradio sa slikom ono što je Celan uradio sa poezijom: Kifer veruje, kao što su verovali Adorno i Celan, da nacizam demonstrira opseg kojem poezija i slikarstvo ne mogu više da se suprotstave u domenu svetskog nasilja, i opseg u kom se umetnost može naći na usluzi tom istom nasilju.“²²⁷ U tom kontekstu, komentar

²²⁵ U poznatoj sceni na školskom času, mladiću jevrejskog porekla mere glavu. Kada utvrde da je pravilnog obima za jednog pripadnika arijevske rase, objašnjavaju mu razliku između pravog arijevca i onih koji to nisu.

²²⁶ Huyssen, Andreas, citat iz: D. Arasse, *Anselm Kiefer, Acts of Mourning*, Thames & Hudson, London, 2017, str. 145.

²²⁷ *Ibid.*

profesora nemačke književnosti Žana Pjera Lefebra o Celanovoj poeziji mogao bi se primeniti i na Kiferovo slikarstvo: Kiferova umetnost je umetnost „posle Aušvica“, ne samo u smislu *kasnije* u odnosu na Aušvic, već *prema* Aušvicu, po dekretu *iz* Aušvica; kao i Celanova poezija, njegova umetnost demonstrira da „nijedna slika ne može da formira paravan, ili maskira Aušvic, nijedna slika ne može umaći toj niti iscrtanoj velom memorije i mislima koje počivaju iza pesnikovih očiju“.²²⁸

Benjaminov koncept vremena obezbeđuje teorijsku osnovu za pravilno postavljanje jednog umetničkog dela današnjice spram istorije. Kifer smatra da „istina ne postoji u istoriji“²²⁹ i to njegovo stanovište konstantno je prisutno u njegovom radu. Sadašnjost u kojoj se prošlost i budućnost sreću u ogledalu, prema Benjaminovom stanovištu, „prikladno je vreme za delo umetnosti i njegovu istoričnost. On vidi delo umetnosti suštinski bez istorijske perspektive ili konteksta, zbog toga što kreacija nije predmet uzročnosti vremenskog procesa. Umetnička dela izazivaju jedno drugo jer shvataju potencijal sadašnjosti koja je izvor nepredvidljivih procesa obnavljanja unutar istorije“.²³⁰ Kiferov umetnički koncept vremena poseban je, jer njegovo rekonstruisanje sećanja predstavlja novu, drugačiju svest o istoriji. To je jedna vrsta utopijske zamisli koja nudi drugačiju istoriju čoveka, kao da pored linije istorijskog protoka vremena postoji još jedna, formirana kao linija umetničke zamisli.

Kifer konstruiše sećanje na nemačku istoriju i „prisvaja prošlost sa željom da istoriju predstavi kao neizmernu arhivu sećanja čiji sadržaj nije aranžiran jednom zauvek, definitivno, već je dostupan za neprekidne nove kombinacije. Koristeći 'terapiju sećanja' da se suprotstavi 'patologiji istorije', Kifer usvaja ničeovski stav kojem daje svoj jedinstveni pečat. Usprotivljujući se *superfluksu* istorije kao grani saznanja koja ometa život i njegovu 'plastičku moć', Niče poziva mlade da koriste istoriju kao pravni lek protiv sebe i da joj pristupe kritički, služeći životu. (...) Kifer ne uništava prošlost kako bi Niče želeo, a Niče potvrđuje da mi ostajemo naslednici prošlosti koju smo osudili. Stavljajući istoriju sopstvene zemlje pod znak pitanja, sa željom da je savlada i

²²⁸ Lefebvre, Jean Pierre, citat iz: D. Arasse, *Anselm Kiefer, Acts of Mourning*, Thames & Hudson, London, 2017, str. 141—142.

²²⁹ Kiefer, Anselm, intervju sa Bernardom Komentom (B. Comment), "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles", *Art Press*, September 1998, u: G. Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, str. 293.

²³⁰ Arasse, Daniel, *Anselm Kiefer*, Thames & Hudson, London, 2017, str. 221.

podvrgne sebe 'punktilnostima istorijske evolucije', Kifer je sebi postavio zadatak koji jasno odjekuje ehoima ničeovske ambicije.²³¹

²³¹ *Ibid.*, str. 97.

9.4. Miroslav Balka / Konstruisano sećanje na Holokaust, II

Ako je vreme samo oblik opažanja ili kategorija razuma, onda je prošlost isto toliko sadašnjost koliko i današnjica: Kain nastavlja da ubija Avelja. Nabukodonosor i dalje kolje Zedekijine sinove i vadi Zedekiji oči. Pogrom u Kišinjevu nikako ne prestaje. Jevreje neprestano spaljuju u Aušvicu. Oni što nemaju hrabrosti da okončaju život, imaju samo jedan izlaz: da umrtve savest, uguše sećanja, utrnu i poslednji tračak nade u sebi.²³²

Isak Baševis Singer

Kao Kifer, i poljski umetnik Miroslav Balka (Miroslaw Bałka) bavi se u svom radu Holokaustom. I njegov rad mogao bi da potpadne pod tvrdnje Adorna i Zigmunta Baumana „da bi umetnost trebalo da sačuva živim simbolizam Holokausta, kao i argument Hane Arent o totalitarnim režimima nacizma i socijalizma kao fundamentalnim prelomima u istoriji, korodirani moral, političke i filozofske kategorije kao što je prosvetljenje“.²³³

²³² Singer, Isak Baševis, *Neprijatelji — ljubavna priča*, Lom, Beograd, 2017, str. 36.

²³³ Herkenhoff, Paulo, “The Illuminating Darkness of How it is”, *How it is*, Tate publishing, London, 2009, str. 89.

Možda se, kao i za Kifera, odgovor za novu svest koju nudi Balkina umetnost može pronaći u rečima Paula Celana: „Samo jedna stvar ostaje dostupna, bliska i sigurna uprkos svim gubicima: jezik. Ali treba da prođe kroz svoj sopstveni nedostatak odgovora, kroz zastrašujuću tišinu, kroz hiljadu tama ubilačkih govora.“²³⁴

Za Balkinu umetnost važni činioci su porodična sećanja i istorija njegove zemlje. U događaje koji obeležavaju njegovo stvaralaštvo ubraja se trenutak kada su nacisti 18. septembra 1942. vozom s četiri vagona transportovali u logor Treblinku osam hiljada pripadnika jevrejske zajednice iz gradića Otvoka (Otwock). Tako je Balkino rodno mesto ostalo bez osamdeset posto svojih žitelja.²³⁵

Balka insistira da njegov rad nije o Holokaustu; kaže da je reč „o postojanju i da se puno toga što radi tiče padanja i gravitacije“.²³⁶ Njegovo razmišljanje polazi od činjenice da je svet sa kojim se susrećemo fundamentalno u prošlom vremenu i da je zasnovan na neizbežnim slabostima koje nam nudi sećanje: „Sve što dodirnemo dolazi iz prošlosti, to je naš prilaz smrti.“²³⁷ On kaže: „Jednog dana, na kraju 20. veka, zapitao sam se šta sam uradio za one koji su ovde živeli i kojih više nema. I tako sam počeo da hodočastim u koncentracione logore i logore smrti... da skupljam njihove tragove i vodim računa. Prvo Majdanek u blizini Lublina. Tamo sam bio kao dete, sa školskom ekskurzijom. Niko nije pomenuo ništa o ubijanju Jevreja.“²³⁸

Materijali koje Balka upotrebljava u radu vezani su za temu Holokausta. Sapun, pepeo, suze, sasušeni znoj, so — sa jedne strane, kao potrošne, privremene, fragilne, korozivne tvari, a sa druge — industrijski, čvrsti, pomalo preteći materijali — čelik i gvožđe. Balka objašnjava: „Materijali koje koristim u svom radu fragilni su baš poput naših života. Znam da će sapun koji postavljam na neke radove pre ili kasnije iščeznuti.

²³⁴ Celan, P., iz govora povodom primanja književne nagrade grada Bremena, *Collected prose*, Carcanet Press, Oxford, 2006, str. 34.

²³⁵ <https://vimeo.com/11669764>

²³⁶ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/15/mirosław-balka-interview-tate-modern>

²³⁷ Blazwick, Iwona, intervju sa Miroslavom Balkom, *Possible Worlds*, Serpentine Gallery, London, 1990, str. 18.

²³⁸ <https://vimeo.com/11669764>

Takođe, zardali radovi trebalo bi da pokažu koliko je neko delo bolesno ili staro. Ne volim doterane ili ispolirane radove. Moji će radovi umreti — to je životni proces.“²³⁹

Njegova dela jesu specifične ogoljene skulpture koje često izgledaju kao minimalne intervencije u prostoru. Ipak, one dominiraju tim prostorom ili ga uslovljavaju. U prvih mah, nazivi njegovih skulptura deluju kao da su šifrirani, budući da se sastoje od brojeva. Naknadno shvatamo da se radi o merama same skulpture. Ako se pozabavimo jednom od njih ($200 \times 90 \times 87,3$, $3 \times \emptyset 26 \times 39$, 1992, čelik, so i gips), uviđamo da ne samo što posmatramo neku vrstu apstraktne minimalističke skulpture, nego se, pošto jedan deo skulpture podseća na šator, iščitava mogućnost osnovnog skućavanja, prostora taman dovoljnog za jedno telo koje bi stalo ispod, u ležećem „modu“. Brojevi su zapravo mere tela, odnosno skulptura je napravljena prema telesnim razmerama. Balka kaže da se u tom odmeravanju kolika bi skulptura trebalo da bude uvek koristi merama vlastitog tela.

On se u ovim radovima bavi definisanjem ljudske egzistencije uz pomoć dimenzija. „Koliko god nam se dimenzije tela mogu učiniti hladnim apstrakcijama, nečim sasvim slučajnim, što tek određuje našu pojavnost i spoljašnjost, nešto što privremeno uspostavlja odnose s drugim stvarima i prostorom oko nas, za Balku, dimenzije su više od genetske šifre — one su egzistencijalni kôd, vruća matrica u koju je upisana naša sudbina.“²⁴⁰

Poljska književnica Zofija Nalkovska u svojoj knjizi *Medaljoni* (1945/46), koja govori o poljskoj deci jevrejskog porekla koja su završila u Aušvicu, pripoveda o čeličnoj žici razapetoj na visini od 120 centimetra. Ukoliko su deca bila niža od te granice, odlazila bi ravno u smrt, a ukoliko su bila viša, bila su spremna za rad u logoru i na taj način bi ostajala u životu, bar privremeno.²⁴¹

Čovekov život je kod Balke osuđen na horizontalan položaj, uprkos svim onim grafikonima koji verno dočaravaju stadijume koje je prošao da bi se od pogrbljenog doveo u stanje uspravnog hoda. U njegove skulpture može da stane jedan čovek koji je

²³⁹ Aliaga, Juan Vincente, “Miroslaw Balka: Life and Death Struggle”, intervju sa umetnikom, *Time out*, 22. Novembar 1999, str. 71.

²⁴⁰ Beroš, Nada, *Miroslaw Balka, Čekaonica*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002, str. 5.

²⁴¹ Klein Essink, Selma, *Mankind the measure of All Thing*, katalog „Die Rampe“, Van Abbemuseum, Eindhoven, Muzeum Sztuki, Lodz, 1994, str. 41.

pritajen, kreće se polako i pažljivo, posebno s obzirom na to da bi neko mogao da ga čuje ili vidi. „Uz minimalizam u smislu tehničke direktnosti, sistem sugerije prisustvo živog organizma kojem je ovaj sanduk mogao da bude namenjen.“²⁴²

Objašnjenje pruža fotografija²⁴³ koja prikazuje nemačkog vojnika u Drugom svetskom ratu, kako stoji pored rupe u zemlji, u kojoj živi. Život ispod zemlje, za ljude redukovan na minimum u pogledu prostora, vazduha i svetla, predstavljao je izolaciju od ostatka sveta i mogućnost da se obitava u okolnostima manje traumatičnim od onih ratnih. Tim „useljavanjem“ u podzemlje čovek je od života na površini regresirao na život pod zemljom. „Postojanje ispod zemlje može biti viđeno kao suprotno od pojma *živeti*, kao regresivni čin koji prisvaja ono što normalno dolazi posle života, grob, čiju krajnju tamu većina ljudi želi da odloži.“²⁴⁴

„Iz ovog proizlazi da se čovekov put sastoji od dvospratnog tamničkog sistema — podzemnog i nadzemnog. Ljudi na prvom spratu, pod zemljom, ograničeni su najmanjom površinom prostora. Oni koji se nalaze na drugom, nadzemnom spratu, imaju veću površinu na raspolaganju. Prve čuvaju očigledni tamničari, legalni, a druge nelegalni, tajni, skriveni, u koje se ubrajaju i provokatori.“²⁴⁵

Balkini video-radovi okrenuti su snimanju svakodnevnih trenutaka od kojih za njega većina, iako predstavlja svakodnevnu rutinu, ima poetsku dimenziju. On kameru koristi kao što pravi skulpture. Uz minimalne zahteve od sebe samog, snima događaje koji traju par minuta, sa namerno ograničenim brojem kadrova u kojima, iako nema ljudi, govori o prošlosti i sadašnjosti ljudske prirode. Njegovi video-radovi govore istim jezikom kojim govori i skulptura. Ljudska iskustva, strahovi i nade izraženi su nejasno, nenametljivo, da bi nas sledeći trenutak uverio da je ovde reč o prisustvu i odsustvu, ili sećanju, ispoljenom na vrlo jasan način, sa izraženim stavom.

Balkin video-rad *Bambi, Zimsko putovanje* (2003) naslovljen je po istoimenom Diznjevom dugometražnom crtanom filmu iz 1942. godine. U njemu, snimio je grupu košuta koje promiču snežnim pejzažom po pustim poljima u okviru logora Aušvic-

²⁴² Heynen, Julian, „That’s how it is”, *How it is*, Tate publishing, London, 2009, str. 34—35.

²⁴³ Bałka, Mirosław, *How it is*, Tate publishing, London, 2009, str. 33.

²⁴⁴ Heynen, J., *op. cit.*, str. 33.

²⁴⁵ Maljevič, K., *op. cit.*, str. 144.

Birkenau. Rad je tako nazvan jer je iste godine u januaru održana konferencija u Vanzeu (Wannsee) gde je doneta odluka o totalnom istrebljenju Jevreja u Evropi. Umesto da tragediju Holokausta izrazi na literaran način, on događaj memoriše simboličkom apstrakcijom. Tako psihičke reperkusije na koje aludira apstraktnim objektom jesu deo našeg vremena, podsećajući nas da ne zaboravimo.

Balka pojašnjava: „*Blue Gas Eyes* je jedan od nekolicine radova kojima sam prvima dao nazive. Našao sam vezu između triju reči koje, naravno, odvojene imaju svoja zasebna značenja. Jednom kada sam ih zajedno zalepio, sjedinile su se vrlo snažno, smisljeno, gotovo tvoreći haiku — pokretno telo. Na izložbi se puštaju dve paralelne video-projeksije, uperene na pod, na čelične ramove ispunjene glatkim, tankim slojem soli. Dva projektora prikazuju dve slike, paralelne i istovetne, i one izgledaju kao par očiju. Napravio sam ovaj rad snimajući gorionik kuhinjske ringle. Osim plavih plamenova prepoznaje se zvuk gasa, i pomislio sam: dok god čujemo gas mi smo na neki način sigurni, vidimo gorući plamen, tako da znamo da gas neće eksplodirati. Postoji opasnost od vrelina i uzavrele situacije. Postoji i senka lepote arijevske rase, takođe“.²⁴⁶

9.4.1. How it is

Najkompleksniji Balkin rad, *How it is*, prilagođen grandioznom prostoru Hola Turbina, Muzeja Tejt modern u Londonu, bio je izložen 2009. godine. Rad se sastoji od čeličnog kontejnera velikih dimenzija, podignutog na platformu iznad tla, i rampe, čelične ploče zahvaljujući kojoj je moguće ući u unutrašnjost ogromne mračne kutije, industrijski proizvedenog objekta. Jedan kraj rampe spušten je na tlo, a drugi vodi do ulaza. U merama zapremine tame koju je nudila skulptura bilo je 3.900 kubnih metara prostora (30 x 10 x 13 m). Skulpturu je, kao iskustvo, trebalo doživeti iznutra i uz nedostatak svetla. Balka je ponudio „prostranu istoriju tame, slojeve veza, koncepata i činjenica, izvora i referenci lišenih hijerarhije koji nude konjunkcije ličnog i istorijskog sećanja.“²⁴⁷

²⁴⁶ Bałka, Mirosław, iz predavanja u Muzeju Moderne umetnosti u Njujorku, 9. februar 2009, preuzeto iz: *The Reality of the Lowest Rank*, Lannoo publishers, Tielt, 2010, str. 19

²⁴⁷ Herkenhoff, P., *op. cit.*, str. 89.

Umetnik kaže da je skulptura nastala kao reminiscencija na roman Samjuela Beketa (odatle i naziv rada *How it is*, po istoimenom Beketovom romanu) u kome nam se njegov glavni junak, Pim, obraća u formi monologa, puzeći kroz beskrajno blato i podsećajući se tri etape svog života.

Da li skulptura treba da predstavlja sobu, arhitektonski prostor, vagon? Ako pokušamo da dešifrujemo tamu u Balkinom radu, trebalo bi da shvatimo vrednosti i činjenice: da se zapitamo da li možemo da uđemo u mrak uprkos našem strahu od nepoznatog i nekontrolisanog. Tama apsorbuje naše strahove i ne pruža pouzdane dimenzije, kada smo u njoj prostor oko nas je nemerljiv, bezobličan, nema svoju teritoriju, nema granicu. „Balka predlaže fenomenološku situaciju koja zahteva razumevanje psihoanalitičke dimenzije subjekta unutar socijalne jednačine.“²⁴⁸

Balka je reference za ovaj rad ispisao na listu papira, navodeći: Platonovu pećinu, Maljevičev crni kvadrat (1915), grafičku predstavu kuge tame Gistava Dorea (1866), vizije pakla Viliijama Blejka (1791) i Hansa Memlinga (*Strašni sud*, 1467—1471, triptih, Nacionalni muzej u Gdanjsku), *Poreklo sveta* Gistava Kurbea (1866), fenomen crnih rupa, Treblinku i Aušvic, ulazak u podrum kuće u kojoj autor živi, fotografije nacističkog pokolja u Babinom Jaru u Ukrajini (1941), književno delo *Srce tame* Džozefa Konrada (1899), Nojevu arku, Kabu u Meki, priču o proroku Joni u ustima kita, otvorene grobove, lisičije rupe, Had.

Sve reference koje navodi svrstavaju se u priču o rupi: rupi kao utočištu, rupi u kojoj ne znamo šta može da nam se desi, rupi kao apstraktnoj kategoriji, rupi kao delu ženske anatomije, rupi kao pećini, rupi kao prostoriji sa tuševima koji umesto vode izbacuju smrtonosni gas, rupi kao beskrajnoj tami. „U mojoj skulpturi tama ima ulogu čistilišta. Ljudi mogu da uđu u nju i da opipaju tamu. Pitanje koje sebi postavljaju je: koliko daleko sam spreman da idem.“²⁴⁹

Jedna od osnovnih ideja vodilja za ovaj rad jeste tema crnog kvadrata. Ideja crnog kvadrata prisutna je u spisima Roberta Flada, engleskog lekara zaokupljenog naukom i okultizmom. Flad u svojoj petotomnoj knjizi *Utriusque Cosmi*, izdatoj 1621, raspravlja o dva sveta: mikrokosmosu ljudskog života i makrokosmosu univerzuma. Jedan od

²⁴⁸ *Ibid.*, str. 52.

²⁴⁹ <http://vimeo.com/11669764>

zadataka koje je Flad sebi postavio bio je kako predstaviti konačnost univerzuma. To u likovnom jeziku deluje kao nemoguć zadatak ali njemu je uspelo jer je ideja krajnje jednostavna. Nacrtao je crni kvadrat i na njegovim stranama napisao *ed sic in infinitum* (i tako dalje do beskonačnosti). Ova grafika, jednostavna i efektna, trebalo je da omogući čitaocu da lakše i brže zamisli izgled praiskonskog prostora pre nego što je Stvoriteljeva svetlost obasjala vaseljenu ispunivši je zvezdama i planetama.

U 20. veku, nekolicina umetnika postala je fascinirana idejom crnog kvadrata. Umetnički koncepti sa crnom bojom kao središnjim elementom imaju zavodljivu moć jer je crna „svojina a na kvalitet. Što se tiče težine, crna je teža, stvara veću zapreminu, stoji kao snažno komprimovano polje“.²⁵⁰

Ukoliko govorimo o sadržaju i smislu, crni kvadrat Kazimira Maljeviča ne pruža jednoznačan odgovor. Ne postoji tumačenje ovog rada koje bi uskratilo mogućnosti za neko sledeće iščitavanje. To je jedan istorijski iskorak u drugom jezičkom kodu, koji nije predstavljao obnovu ili rekonstrukciju značenja u okviru polja slikarstva, već potpuno poništavanje postojećih kodova. Crni kvadrat na belom slika je esencijalnog minimuma „na rubu jezičke održivosti“. Na tom rubu ukazala se, po mnogima, izvesnost kraja ili smrti ali, s druge strane, i perspektiva novog početka ili, prema Maljevičevim rečima, rađanje, nastajanje „stvarne suštine“, označene pojmom bespredmetnosti.²⁵¹

Za Balkin rad, u smislu reference na Maljevičev crni kvadrat, bilo bi najpreciznije navesti odgovor jednog adolescenta, posmatrača Maljevičeve izložbe u Stedelijk muzeju u Amsterdamu. Na pitanje kako se oseća kada danas posmatra *Crni kvadrat*, on odgovara: „To je poput nečega gde želiš da odeš, ali ne znaš kuda ideš. Ne znaš da li ćeš se vratiti, ali čezneš za tim da odeš.“²⁵²

Maljevičev crni kvadrat za Balku je ozbiljna referenca ali ne zbog svoje apstraktnosti već zbog „realno opipljive prirode, kompaktne crne koja je reprezentacija nesvetla“, veoma aktivne tame. Kao vajar, njegov glavni interes ne bi počivao u predstavi

²⁵⁰ <http://www.axel-vervoordt.com/en/gallery/exhibitions/richard-serra-black-is-the-drawing>

²⁵¹ Mijušković, Slobodan, „Šta je on i šta je u njemu...“, *Politika*, „Kultura, umetnost, nauka“, 21. novembar 2015, str. 2.

²⁵² <https://vimeo.com/97225148>

kvadratne osnove, nego više u materijalnosti koja je realizovana nanosom boje, materijalnosti teksture. Ideja Balkinog rada je jednostavna — treba samo da zamislimo da se Maljevičevo delo prostire u prostoru iza površine kvadrata.

Predstavu biblijske kuge Gistava Dorea preuzima kao predstavu tame „koju možeš da osetiš.“²⁵³ U Balkinoj ideji redukovanja na prostor tame nema mesta za žabe, komarce, epidemije, slepilo, skakavce i kožne čireve — on ih samo priziva. „*How it is* nadmašuje ideju minimalističke redukcije kuge na geometrijsko telo. Umetnik priziva kugu kao prisustvo nematerijalnog, taktilnog i nemogućnost viđenja.“²⁵⁴

Skulptura je povezana sa predstavom Hada, tajanstvenim carstvom mrtvih kakvo živi u uobrazilji jednog *Strašnog suda* Hansa Memlinga. Očigledna su sva teološka, filozofska i psihološka značenja Memlingovog slikarskog i svih drugih opisa koji se bave prezentacijom pakla. Čovek je sebi morao da objasni pojam koji nikada nije shvaćen i nikada viđen.

Balkino pozivanje na priču o proroku Joni u ustima kita može biti sagledano i iz ugla dvojice književnika. Pomenućemo prvo Oldosa Hakslija koji analizira El Grekovu sliku *San Filipa Drugog* (1579). Ova neobična kompozicija, svojevrsna oda katoličanstvu, scena prepuna sveštenika, arhanđela i anđela, sa kraljem koji se moli, klečeći u prvom planu, zaokružena je ogromnim razjapljenim čeljustima kita koji polako počinje da guta skupinu vernika. Zašto je kit smešten na platno, „taj pradeda Mobija Dika, sa svojom ogromnom čeljusti, svojim krmežnim ždrelom u koje silazi povorka grešnika kao što u šest sati silazi rulja činovnika u podzemnu železnicu — taj kit, kažem, najznačajniji je autobiografski predmet svih ranih El Grekovih slika. (...) Čvrsti trodimenzionalni stanovnici prostornog svemira, El Grekovi ljudi, zatvoreni su u svetu u kome postoji možda samo onoliko prostora da se zanjíše mačka, ali ne više. (...) Dobijamo grozan utisak da je sve likove, i ljudske i božanske, zahvatio proces varenja i da se postepeno rastaču u crevnom soku. (...) Njihova tela, ruke, noge, lica, prsti prestali su da budu njihovi i ljudski; oni postaju — proces je postepen ali neizbežno siguran — deo sveopšteg kitovog unutrašnjeg varenja.“²⁵⁵

²⁵³ Biblija, Knjiga izlaska, 10: 21—3.

²⁵⁴ Herkenhoff, P., *op. cit.*, str. 90.

²⁵⁵ Haksli, Oldos, „Razmišljanja o El Greku“, u: *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 180—182.

Jedan drugi pisac, Džordž Orvel, za temu Jone i kita kaže: „Sama pomisao na boravak u utrobi kita izaziva u nama osećaj prijatnosti, sigurnosti i topline. (...) Skrivanje u utrobi kita podseća na povratak u matericu, udobnu i meku, dovoljno veliku da se u nju smesti odrasli čovek. Učauren u tom mračnom prostoru, ušuškan debelim slojem sala koje ga deli od stvarnosti, čovek može da bude potpuno ravnodušan prema svemu što se dešava oko njega. Oluja koja bi potopila sve ratne brodove na svetu ne bi ni kao odjek doprla do njega. Čak bi mu i pokreti samog kita bili neprimetni. (...) U pitanju je duhovno mrtvilo, povratak na nultu tačku — odbijanje svake odgovornosti.“²⁵⁶ Priča o Joni i kitu jeste priča o mračnom prostoru kao jedinom mogućem, poslednjem skloništu od ljudske civilizacije.

Nojeva arka jeste primer ograničenog prostora za čovečji život. Marsel Prust kaže: „Tada sam shvatio da Noje nikad bolje nije mogao videti svet negoli iz arke, iako je ona bila zatvorena, a noć bijaše na zemlji.“²⁵⁷

„Jedna stvar je bila jasna Geteu“, beleži Ludvig Vitgenštajn, „nema svetlosti u tami — kao što još više senki ne proizvodi svetlo“.²⁵⁸ Konfrontacija sa konceptima tame koji vizuelno jesu radikalni jeste pozivanje na koncentracione logore. Balka izbegava bilo kakvu tragičnu epifaniju direktnog pozivanja na logore, iako su koncentracioni logori stalna tema njegove umetnosti. Nije sentimentaln niti se bavi sećanjem na žrtve. Ovaj rad „nije samo stvar rasprave o ništavilu, nego više potkrepljujuća tama u praznini, kao izjednačavanje prostora sa političkom gustinom“.²⁵⁹ On nudi jedno alternativno prisustvo realnosti u kojem bi trebalo da se nađemo svi mi, da osetimo tamu u kojoj ćemo opipavati gde se nalazimo.

U devetoj „Tezi o filozofiji istorije“ Valter Benjamin govori o slici Paula Klea *Angelus Novus* (1920, Izraelski muzej, Jerusalim): „Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda tako kao da namerava da se udalji od nečega čime je fasciniran. Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Tako mora izgledati anđeo istorije. Lice je okrenuto prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što

²⁵⁶ Orvel, Dž., *U utrobi kita*, Lom, Beograd, 2016, str. 59.

²⁵⁷ Proust, Marcel, *Pleasures and Days and “Memory” / Les Plaisirs et les Jours et “Souvenir”*, Short Stories by Marcel Proust: A Dual-Language Book (Dover Dual Language French), Paperback — April 23, 2014.

²⁵⁸ Vitgenštajn, Ludvig, *Opaske o bojama*, Fejdon, Beograd, 2008, str. 33.

²⁵⁹ Herkenhoff, P., *op. cit.*, str. 94—95.

neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom jeste ta oluja.“²⁶⁰

Slavoj Žižek, navodeći ovaj citat, kaže: „Šta ako božansko nasilje predstavlja nasilnu intervenciju tog anđela? Posmatrajući gomilu ruševina koje se naziru u daljini, simbole nepravde, anđeo povremeno uzvraća udarac da bi ponovo uspostavio ravnotežu, osvetio se za destruktivni uticaj 'napretka'. Može li se celokupna istorija čovečanstva shvatiti kao rastuća normalizacija nepravde koja se odnosi na patnje miliona bezimernih ljudi daleko od naših očiju? Moguće je da negde daleko, u sferi 'božanskog', ta nepravda nije zaboravljena. Ona je akumulirana, krivci su prepoznati, napetost je sve veća i veća dok ne postane nepodnošljiva, sve dok božansko nasilje ne eksplodira u svojem osvetničkom i destruktivnom, besnom pohodu.“²⁶¹

²⁶⁰ Benjamin, W., *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 83.

²⁶¹ Žižek, S., *op. cit.*, str. 148—149.

10. Crtež kao mentalna mapa u istraživanju teme nasilja / Zaključak

Sveta nesta, moram te nositi.

Paul Celan²⁶²

Kakav odnos postoji između nasilja i mogućnosti da ono isprovocira/izazove umetnički čin? Kao jedna vrsta odgovora na ovo pitanje, ali i kao određen zaključak, mogu poslužiti reči umetnika Džejka Čepmena (Jake Chapman, 1966—): „Iako se nasilje prikazuje kao prokazani segment društvene zajednice, ono je glavni pokretač ljudske istorije i diskretna komponenta socijalne automodifikacije. Sistematsko nasilje obezbeđuje socijalnu stabilnost posredstvom neposredne opasnosti superiorne sile, namećući imperativ da je svako nasilje loše, zadržavajući isključivost — poput 'pravednog' rata za održavanje mira. Pa ipak, postoji forma nasilja koja je na kreativan način destruktivna. To je nasilje o kojem možemo da govorimo u domenu umetnosti, jer dok umetnost nudi kritiku prvog, ona se bavi ovim potonjim.“²⁶³

Čepmen ovde misli na to da je umetnički rad koji obrađuje temu nasilja istovremeno i prikaz tog nasilja. Najjasniji primeri ovakve umetničke prakse, korišćeni u ovom doktorskom radu, bili bi radovi Brusa Naumana — *Hanging Carousel*, i Edvarda Kinholca — *Five Car Stud*. U njima je prisutna direktna primena pravila *klin se klinom izbija*, odnosno pažnja se usmerava na upotrebu nasilja time što je sam rad ilustracija tog nasilja, pod „izgovorom“ da se stvari kojih se ljudi plaše, ili nad kojima se zgražavaju, zaista i dešavaju, neko ih negde svakodnevno čini, i nužno je da ljudi o

²⁶² Iz poeme „Veliki užareni svod“, u: *Fuga smrti* (prev. Branimir Živojinović), Nolit, Beograd, 2008.

²⁶³ Chapman, Jake, intervju sa Bradom Evansom, *Violence / Humans in Dark Times*, City Lights-Open Media Series, San Francisco, str. 238.

tome razmišljaju. Posredi su psihološki mehanizmi potiskivanja i sposobnosti samoanesteziranja društva, jer se suočavanje sa takvom umetnošću uglavnom izbegava.

Glavnu ulogu u bavljenju ovakvom umetnošću igraju teskoba i mučnina koje stvaralac oseća, shodno svom mestu u svetu i stanju sopstvenog uma u odnosu na stvarnost. Na prvi pogled, umetnost koja se ne oslanja na direktan prikaz nasilja manje je nespokojna i odlikuje se suptilnijim odnosom koji zauzima prema gledaocu. Sama pomisao da bi neki pojedinac morao da se skući u skulpturi Miroslava Balke, u prostoru jedva dovoljnom za jedno telo, koje bi opstalo u njemu samo ako leži, dok je skulptura sačinjena prema merama tog tela, na najbolji način objašnjava kako se umetnik oseća u sadašnjosti.

Kada umetnost govori o problemima današnjeg sveta, ona to čini putem poetika autora, duboko zapitanih zašto se kroz istoriju iznova ponavljaju obrasci ljudskog nasilja, čineći da sadašnjost odnosno budućnost deluje poznato i već viđeno. U likovnim poetikama koje upozoravaju, umetnik se u određenim situacijama uopšte ne dotiče tema koje imaju uporište u nasilju.

Kako bi podigao svest o problemu globalnog zagrevanja, islandsko-danski umetnik Olafur Elijason (Olafur Eliasson, 1967—) postavlja na istaknutim javnim mestima, u urbanim celinama velikih gradova, masivne blokove leda, otrgnute sa ledene ploče Grenlanda. Dok se polako otapaju na gradskim trgovima, oni pružaju direktno i opipljivo iskustvo o tome šta je ljudska vrsta učinila samoj sebi.

Ovde se valja pozvati na reči belgijskog umetnika Filipa Vandenberg (Philippe Vandenberg, 1952—2009): „Umetnost se uvek tiče melanholiije i okrutnosti života. Sva velika umetnost je tragična.“²⁶⁴ Sa njim se možemo u potpunosti složiti uz napomenu da se ovo pravilo najviše odnosi na umetnost 20. i prve dve decenije 21. veka, koje su praktično već za nama. Kada se umetnik bavi temama neadekvatno postavljene ose današnjeg sveta, njegovim živim ranama — zlom i nasiljem — on proces razmišljanja organizuje po određenom redosledu. Prvo istražuje formu koja treba da mu posluži, a zatim se posvećuje svom glavnom cilju — želji da o degradaciji i degeneraciji sveta „izgovori“ ono što smatra potrebnim.

²⁶⁴ Vandenberg, Phillippe, u: David Anfam, *Angst and order*, Hauser & Wirth Publishers, Zurich, 2017, str. 57.

10. 1. Intimna polazišta / Dnevnički zapisi

Umetnička delatnost autora ove disertacije odvija se kroz tri kategorije: crtež, sliku i kolaž. Crtež je od perioda učenja na akademiji, pa preko prvih profesionalnih koraka u umetnosti, za Gorana Jurešu primarna kategorija delovanja jer u ovoj oblasti za njega počiva najveći stepen slobode. Namera — ono što se crtežom želi postići — za autora se menjala tokom godina. Proces promene započeo je kada je, završivši osnovno akademsko obrazovanje, od figuracije u crtežu i slici krenuo u istraživanje apstraktnog načina mišljenja. Izgubivši interes za realističku umetnost, nije mogao da nastavi svoj rad u tom maniru. S uzmicanjem figuracije i željom da predstavi bespredmetni svet, za umetnika je nastupio ozbiljan proces promene koji je zahtevao konstantan rad.

Nijednog trenutka Jureša nije želeo da se u njegovom radu izgubi veza sa aspektom realnog okruženja. Stvarni svet kao tema, s druge strane, pritiskao ga je teretom neželjene obaveze, budući da je želeo da se oprobao u polju koje mu je bilo nepoznato. Da bi se došlo do ovog novog crteža, stari je bilo potrebno potpuno rastočiti, razbiti. Jedna od autorovih namera u vreme menjanja fokusa bila je da „napadne“ hartiju voštanim blokom, ili tušem, ili bilo kojim drugim materijalom, s tim da njegov um tada bude potpuno oslobođen, zapravo ispražnjen, ne znajući u kom pravcu crtež ide ili kako će na kraju izgledati, dok je on sam, umetnik, svestan jedino sopstvenih osećanja.

Platforma sa koje je nastupao sada je bila apstrakcija. No, to nije bilo dovoljno. Od crteža je, dalje, tražio neku vrstu *organskog jedinstva*, koje nije bilo moguće postići samo apstraktnim modelom. Korišćenje apstraktnog crteža pomoglo mu je u iznalaženju jednog novog jezika, drugačijeg pristupa koji će mu, shvatio je to kasnije, pomoći. Postigao je potpunu nesputanost u iskazivanju šeme crteža, kao i u upotrebi materijala koje je koristio. Ali, osetio je da je okretanje apstraktnom crtežu na neki način bilo promašaj, šarena laža. Trebalo je da se još jednom vrati na sam početak, na ono ranije naučeno, sada sa novim osećajem za likovnost, stečenim u radu na polju apstrakcije.

Ozbiljno i posvećeno praćenje svetskih problema, posebno onih koji su uključivali nasilne postupke u ostvarivanju određenih društvenih ciljeva, te bavljenje njihovom problematikom, postala je stalna i nasušna autorova potreba. Svakodnevno praćenje medija, sakupljanja fotografskog i tekstualnog materijala o globalnim problemima, započeto je u periodu promena koje su se dešavale u njegovom crtežu. To se ogledalo i u dnevničkom beleženju događaja koji su mu bili važni i koji su usmerili njegovo promišljanje budućeg likovnog rada.

Jedan od mogućih izbora iz autorovih dnevničkih zapisa jasno govori o njegovoj potrebi da prati geopolitička zbivanja na globalnom planu. U to vreme ni samom umetniku nije bilo jasno u kojoj će se meri i na koji način taj interes kasnije pretočiti u likovni rad.

22. avgust 2014. (...) Danas stalno nailazim na motiv odsečene ljudske glave. Prvo sam ujutru želeo da na netu iščitam šta pišu o smrti Džejmisa Folija kome su isilovci odsekli glavu; dekapitacija je objavljena kao video-snimak. Događaj mi ne da mira, ne mogu da ga izbacim iz glave. Stalno mu se vraćam jer iziskuje nove nivoe svesti za shvatanje razmera nenormalnosti sveta u kom živimo. Onda, čitajući tokom dana Zebaldovu Vrtoglavicu, nailazim na pominjanje Svete Katarine, ličnosti čije realno zemaljsko postojanje nije uopšte potvrđeno; misli se, naime, da je priča nastala po nekoj drugoj ženskoj osobi iz istorije, verovatno Hipatiji. Ona je završila tako što joj je rimski imperator Maksentije odrubio glavu, ne uspevši pre toga da joj na drvenom točku za mučenje polomi kosti, kako je bilo predviđeno. A onda, popodne, čitajući dalje, nailazim na scenu u knjizi u kojoj Zebald piše kako je sedeo za visokim kružnim

mermernim šankom u baru na venecijanskoj Feroviji i posmatrao ljude koji su sedeli preko puta njega i kako je od čitave njihove telesnosti video samo glave: „(...) Sinulo mi je da ljudi izgledaju poput velikog kruga odrubljenih glava. Da ih je neki od uštirkanih konobara kružnim pokretom ruke zbrisao s glatke mramorne površine i da su sve te glave, uključujući i moju, popadale u živoderovu²⁶⁵ jamu, ne bih se čudio; činilo mi se još, pri takvom odsjaju svjetla, da bi to bilo opravdano, jer te su glave u konačnici jednoznačno, samo i jedino nastojale, kako bismo to mogli opisati, nešto u sebe isprazniti i ugurati. (...)“²⁶⁶

31. januar 2015. Ljubljana. Hotel Center. *Šta se desilo sa Kendžijem Gotoom²⁶⁷? Video-zapisi dekapitacija postali su uobičajena stvar. Vest na Aldžaziri je da ga je ISIL ubio. Nijedna od televizija, dok vrtim kanale, ne emituje snimak odrubljivanja njegove glave. To za gledaoce postaje suviše uznemiravajuće ili pak postaje stara vest. Jezivost čitave situacije prevazilazi sposobnost navikavanja. Čovek, koji se inače s vremenom navikava na sve, ne uspeva da se navikne na ove snimke. Nemoć frustrira. Želeo sam bar ovaj put da se ne završi tako.*

²⁶⁵ Onaj koji hvata i odstranjuje zaražene i slične životinje; šinter; radnik kafilerije.

²⁶⁶ Sebald, W. G., *Vrtoglavica*, Vuković & Runjić, Zagreb, 2011, str. 59.

²⁶⁷ Japanski novinar Kendži Goto (Kenji Goto) ubijen je dekapitacijom 30. januara 2015. godine.

3. februar 2015. *Spaljen je pilot jordanske vojske, Muath al Kasasbeh. Spaljen je živ. Spaljen je u kavezu. Tražio sam na netu video, da ga pogledam. Prošlo je par dana i digla se čitava halabuka oko toga da li video treba pustiti ili ne. Ako se pusti, daje se ISIL-u na značaju. Ukoliko se ne pusti, da li ćemo moći da pojмимо toliku brutalnost i neverovatan osećaj nemoći dok gledamo kako jedan ljudski život završava na najgrozomorniji način — živ spaljen. Uvideo sam, kad sam pogledao video, da do sada nisam shvatao šta to zapravo znači kad se za veštice kaže da su bile žive spaljene; nisam pojmio istinsko značenje tih reči osim, naravno, u najdoslovnijem smislu. Sada znam. Te njegove kretnje, dok se još uvek živo telo pomiče u prostoru, dok ga obuhvataju plameni valjci, ne mogu da izbacim iz glave. Popuno sam rasturen. Zašto je čovek takva zver?*

20. februar 2015. *Svet se raspada ili je uvek i bio raspadnut. Isilovci po ulicama motorima vuku pripadnike sirijske vojske. Masa muškaraca, žena i dece posmatra prizor i bučno odobrava. Da li su na to naterani? Pitam se kako među ljudima može da opstane ta opcija u kojoj je moguće ljude vezane za motore vući po ulicama, tako ih ubijati. Kako je to moguće? Sila nikuda nije otišla, ni glupost, ni strah, ni mogućnost velikog zla, opšteg crnila u mozgu.*

27. februar 2015. *Akvareli napreduju. Postupak rada je jeziv. Sedim za stolom i po fotografijama radim rad. Tek kad zapišem šta radim, zabrinem se. Kako će neko sa strane gledati na te radove? Koristim taj jezivi čin sa fotografija kao početak mog rada. Da li je to normalno? I da li ima smisla? Da li ima poentu samo skretanje pažnje na taj čin? Ali ako to nema logike, onda nijedan Kiferov rad nema logike. Železničke šine koje vode u logor: da li on taj detalj eksploatiše ili njime upozorava?*

Interesovanje umetnika da uroni u stanje sveta i da se bavi njegovim stranputicama bio je za Jurešu lak zadatak. Nastojao je da uradi isto što i drugi umetnici koji se bave ovakvim temama — da pokuša da razume svet i da potom svoje razumevanje otelotvori u likovnoj predstavi. Teži deo puta bilo je pitanje o tome kako stvoriti prizor koji bi bio adekvatan onome što je osećao da treba da postigne. Jasno je bilo da mora krenuti od realnog prikaza, što je u ovom slučaju značilo — od fotografija koje su opisivale ovo stanje, koje su to stanje predstavljale.

U neku vrstu pripremnog procesa svrstavalo se i prikupljanje fotografskog materijala koji je prikazivao crne tačke ljudskog bitisanja. Već se tu javila bojazan da ono što radi jeste jedna vrsta eksploatacije prizora ljudskih patnji, zabeleženih na tim fotografijama. Te scene morale su prođu određenu vrstu selekcije jer ih je bilo suviše. Birao je za rad one koje su ga najviše uznemiravale, ispunjavajući ga podjednako i strahom i besom.

Kao moguća tehnika kojom je autor hteo da obradi fotografije nametao se akvarel. Bilo je neke kontradikcije u tome što mu je materijal koji se obično koristi za lake, vazdušaste, nestalne prizore pejzaža poslužio za beleženje horora modernog sveta, i to nadasve realističko i precizno beleženje. Akvarel je, sa druge strane, ublažavao

ekspresivan način autorovog rada. Naterao ga je da, koristeći ga, procesuirao ono što vidi kao stanje zatečeno na fotografiji.

Već u samom početku ovog procesa, autor je shvatio da te akvarele ne želi da izloži: oni su bili samo usputna stanica za kreaciju koja se tek rađala. Prizori nastali na osnovu ovih fotografija bili su izrazito realni. Na nekima od njih preciznost je išla dotle da se dobijala kopija fotografije koja je korišćena kao izvor. Na taj način, kroz sam proces, autor je osveščivao u sebi sopstveni umetnički postupak. Raščišćavao je sa sobom želju da se bavi ovom temom. Proces nastajanja akvarela u psihološkom smislu nije bio lak ali je u potpunosti okrenuo autora ka ovakvoj vrsti tema.

10. 2. Književnost kao izvor prizora / Obrazac tela-žrtve

U daljem procesu rada, autor se okrenuo pisanoj reči i pokušaju da iz te usmerenosti na književno delo razvije drugačiji odnos prema svojoj želji da predstavi temu nasilja. Priča je započela korišćenjem prve pripovetke iz zbirke Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča*, „Nož sa drškom od ružinog drveta“. U njoj Kiš predstavlja odnos dobra i zla preko ubistva devojke Hane Kšiževske. U priči se radi o surovom ubistvu jedne devojke, koje se dešava na osnovama drugačijeg političkog opredeljenja dvaju aktera — ubice i žrtve. Ime ubice koji sprovodi surovi čin je Mikša (Mihael Hantesku).

Kiš detaljno opisuje *modus operandi* jednog zločinca. Jurešu ovo pisanje o činu ubistva, opis izmrcvarenog, ranjenog tela, upućuje na obrazac tela-žrtve. Kao jedna vrsta simbola, ono je paradigma za sva raskomadana tela-žrtve u današnjem geopolitičkom svetu. Spoznaja da se na ovakav način može predstaviti ideja nasilja prema drugom nastupila je kao neka vrsta otkrića a sve je sasvim neočekivano dobilo potvrdu u proučavanju dela iz istorije nasilja koja je putem umetnosti govorila o žrtvi-svecu. Kiš to radi dajući žrtvi ime ali označava i zlikovca. On od devojke pravi „sveto telo“ a od Mikše ubicu, dodeljujući im kôd.

Autor je shvatio da ono što vidi na fotografijama lako može da se poveže sa delima iz istorije umetnosti i da se ono na šta se pozivao u stvari već odigralo i to mnogo puta. Mučenje svetaca sa baroknih prizora ili srednjovekovnih knjižnih minijatura sada predstavlja mučenje sasvim običnog pojedinca. Prizori su identični. Dekapitacije kao pozorišne jednočinke, savršeno orkestrirane i besprekorno snimljene najsavremenijim kamerama, završavaju se brzo ali se u um posmatrača naseljavaju trajno. Srednji vek se vratio — u 21. stoleću živ je spaljen čovek koji je pre toga držan u kavezu.

U današnjem svetu, u procesu opšte dehumanizacije, na čoveka se gleda kao na entitet za jednokratnu upotrebu. U slučaju nasilja, ljudski kvaliteti žrtve, kojim god da se ona zanimanjem bavi, kojeg god da je seksualnog opredeljenja ili koje god političko stanovište da zastupa, svedeni su na puko bitisanje. Zbog toga lično ime postaje važno. Jureša stoga koristi ime preuzeto iz književnosti. Nebitno je da li je ono izmišljeno ili je pak ime stvarne osobe, kao u slučaju Hane Kšiževske; jer, to je vrsta šifre.

Tako ime postaje jedino obeležje crteža koje ga povezuje sa realnim događajem koji je isprovocirao nastanak umetničkog dela. To dolazi otud što je autor oslonjen na svoju spoznajno-emotivnu reakciju koja inicira eruptivan odnos prema korišćenju materijala prilikom crtanja. Taj aspekt rada značajno umanjuje mogućnost da crtež postane didaktičko sredstvo ili puka informacija o događaju.

Ljudsko telo središnji je motiv Jurešinih crteža. Ono je svedeno na nekoliko ekspresivno rađenih površina, omogućujući tako dinamiku kojom se sagledavanje predstavljenog izbegava kao sagledavanje realističkog prikaza. Ono što je nacrtano, s druge strane, nije ni apstraktno jer se jasno uočava telesnost odnosno oblik koji bi prizivao telesnost ili ukazivao na nju. Ovakvim postupkom, koji dvojako tretira prikazano, izbegava se narativnost koja bi za ovakvu vrstu prizora bila neadekvatna. Kako objašnjava Ivona Fregl, „autor počinje od rastavljanja predmetne pojave na njene osnovne delove, najpre ih stilizacijom svodeći na jedva prepoznatljiv oblik, da bi im potom, vešto ih kombinujući kao ambleme, osnovne znake — nosioce nekog pojma, podario novi život kroz vizuelni *rimejk* predstave koja je inicirala u njemu ideju od koje je krenuo.“²⁶⁸

U književnim predlošcima Jureša je ponekad jasno i nedvosmisleno mogao da vidi sadržinu sledećeg ciklusa svojih crteža. On shvata da pozajmljivanjem od literature stupa na opasnu teritoriju jer sve nacrtano tada može da se tretira i kao ilustracija. Na gledaocu je da prosudi da li crteži ukorenjeni u pisanoj reči jesu ili nisu ilustracije pročitano.

Na nekolicini stranica svog romana *Koža* italijanski književnik Kurcio Malaparte govori o slučaju bombardovanja Hamburga fosforom bombama, u julu 1943. godine. Na osnovu ovog odlomka nastali su crteži iz Jurešinog ciklusa *Zemlja Dita*. Malaparte piše da su se ljudi, u pokušaju da sačuvaju goli život, masovno bacali u bazene javnih parkova, u kanale koji presecaju Hamburg, ili su se pak pokrivali zemljom ne bi li nekako zaustavili delovanje fosfora koji je vatrom žario njihova tela: „Nekoliko dana Hamburg je pružao sliku *Dite*, paklene varoši. Ovde-onde, po trgovima, po ulicama, po kanalima, u Elbi, hiljade i hiljade glava virilo je iz vode ili iz zemlje, i te glave koje su izgledale kao odsečene sekirom, modre od straha i bola, pokretale su oči, otvarale usta,

²⁶⁸ Fregl, Ivona, „Crno polje“, tekst u katalogu izložbe „Crno polje — radovi Dragane B. Stevanović i Gorana Jureše“, Publikum, Beograd, 2017, str. 3.

govorile.“²⁶⁹ Ovaj i slični odlomci popločali su put kojim je Jureša stigao do serije svojih crteža sa grupama crnih površina — glavama.

Katkad, celokupna serija umetnikovih crteža nastaje na osnovu jedne pročitane rečenice. Takav slučaj desio se i prilikom susreta sa romanom *Doba mjedi* hrvatskog književnika Slobodana Šnajdera i njegovom rečenicom: „Zasaditi leš ne daje ploda.“ Takođe, reči Dejana Atanackovića: „Čovek sa stanovišta savremenog društva nije drugo do skup upotrebljivih delova. Smenjuju se samo sile koje te delove drže na okupu ili ih odbacuju kao nepotrebne “ — značajno su uticale na autorov rad. Ove dve rečenice iznedrile su u njegovom umu sliku današnjeg rasturenog sveta, nalik geografskoj mapi na kojoj su umesto kontinenata predstavljeni delovi čovečjeg tela.

Jurešini crteži pokušavaju da ovu priču o razdrobljenosti tela prevedu u jedno opšte stanje sveta. Autora je kompletna situacija, čitava kompozicija, u kojoj rastureno telo pluta na površini papira, podsetila na geografsku kartu. Na prostoru hartije, crne površine asocijativno su činile komade tla obeležene kao kontinente. Istovremeno, ovo je podsećalo autora i na druge nerazrešene situacije u kojima se ljudi nalaze diljem sveta. Ovde se pre svega misli na brojne dislokacije/migracije u kojima desetine hiljada ljudi menjaju mesta na kojima žive, prelazeći mora, okeane i kontinente, u pokušaju bega od građanskih ratova i pogroma.

Za jednu seriju crteža autor je naziv pronašao u konceptualnom radu belgijskog umetnika Marsela Brodarsa (Marcel Broodthaers, 1924—1976). On je, naime, koristeći se pravom geografskom kartom, napravio umetnički konceptualni rad u kojem je izbacivanjem dva slova iz ranijeg naziva mape i ubacivanjem jednog drugog slova dobio sasvim drugačiju konotaciju. Naziv mape na francuskom tako je iz *Carte du monde politique*²⁷⁰ preimenovan u *Carte du monde poétique*.²⁷¹ Jureša je pak za mapu sa segmentima crnih površina jednostavno iskoristio ovaj prvi naziv, tačnije, vratio je prvobitni naziv koji je Brodars prepravio.

U ovako postavljenoj priči, kao najvažniji segment pojavljuje se motiv crne glave. Kao centar prizora, koji predstavlja kumulaciju energije, ova forma, crna tačka ili crna mrlja,

²⁶⁹ Malaparte, K., *op. cit.*, str. 126.

²⁷⁰ Politička mapa sveta.

²⁷¹ Poetska mapa sveta.

predstavlja središnju tačku ili osovinu na kojoj crtež počiva. Ovaj motiv u vezi je sa istorijskim uzorima. U njega su utkane sve one glave koje nakon dekapitacije svetaca slikaju majstori minijature srednjeg veka ili Kranah i Karavađo. Priča se proteže sve do naših dana i naših života, do odrubljivanja glava koje se sprovode na Bliskom istoku, u državi kakvu je stvorila ekstremistička grupacija ISIL.

Ove crne glave dvojakog su karaktera. One predstavljaju ishode dekapitacija ali, istovremeno, njihova priroda može biti i zlokobna, kao što je predstavljeno u ciklusu crteža *Hana Kšiževska*, gde je telesnost ženskog akta suprotstavljena grupi crnih glava koje ga mahnito grizu i izjedaju. Te crne površine „u sebi sažimaju umetnikove podsvesne impulse prenesene kroz gest, one su sačinjene od zgusnute materije emocija i reminiscencija i u sebi sadrže svu silovitost umetnikovog ekspresivnog izraza“.²⁷²

Materijal od kojih su crteži napravljeni ograničen je na crni, beli i sivi voštani blok. Posle nekog vremena, u parčićima crne boje na papiru već obitava nagoveštaj figure ili bolje reći — senka figure. Pojavljuje se telesnost. Tu su vilica, oko, ruka, jedna pa druga. Iscrtavajući liniju stikom — na platno dospeva noga, odvojena od ostatka tela, kao poseban entitet. „Ta noga (bila je) obešena između neba i pakla, zagnjuren u vazduh, u sunce, u kišu, u vetar i ptice koje su se spuštale na tu nogu cvrkućući“, reći će Malaparte.²⁷³

Motiv na papiru koordinisan je pozadinom. Uništavanje prethodnog prizora da bi se napravio sledeći nekada je neophodno. Koristeći se pravilom *I Do, I Undo, I Redo*, pozajmljenim od Luiz Buržoa (Louise Joséphine Bourgeois, 1911—2010), ovde je to učinjeno jednostavnim postupkom — nakon crtanja ili slikanja prizora, sa površine platna ili papira uklanja se prethodni sloj koji se riba se metalnom žicom za sudove. Jedan sloj rada se uništava da bi se dobio sledeći. Prethodni slojevi slike upijaju novonacrtanu crnu figuru i omogućuju da deluje kao da je cela, iako nije. Deca grade pa ruše, opet grade pa opet ruše. Ovde, autor gradi pa briše, opet radi, pa uništava sve. Kada se proces rušenja jednom zaustavi, trag koji preostane mora da poseduje zvuk. Dva ključna činioca daju kredibilitet stvorenom: crna boja i nagomilani talog boje.

²⁷² Fregl, I., *ibid.*

²⁷³ Malaparte, K., *op. cit.*

10. 3. Istorijska slika kao polazište likovnog rada

Umetnici čiji su radovi u fokusu ove disertacije, a koji sa autorom dele slično duševno stanje, osećaju da istorija poseduje spiralni karakter i da se u njoj uvek ponavlja ono što se nekada i negde već dogodilo. Autorov rad zasnovan je na istoriji, na istorijskoj slici kroz koju se kreće napred-nazad. Za njega, manjkavosti ljudskog ponašanja konstantno se ponavljaju i prošlost je jednaka budućnosti, što je činjenica koja se odslikava u njegovom radu. Ako se pomisli da su geta za Jevreje „izum“ 20. veka i Trećeg rajha, Vilijam Kentridž će svojim crtežima svakog lako razuveriti, pričajući priču o jevrejskom getu u Rimu iz doba renesanse.

Razmišljajući o istorijskoj priči ili medijskim slikama današnjice koje će tek postati istorija, a koje autora navode na likovni rad, on pod tim podrazumeva dva stanovišta, potekla iz literature, kojima se u radu rukovodi. Prvo od njih kaže da je „istorija Levijatan koji budućnost guta otpozadi: čeka je da odradi svoje, da se porađa, da proizvodi, da se nateže, da ječi i da uzdiše da bi joj polomila kosti“²⁷⁴; drugo pak polazište jeste Hegelova misao o tome da „od istorije učimo da od istorije ne učimo“. Stoga autor koristi i zbivanja iz prošlosti koja su odslikavala onovremenu degradaciju i degeneraciju ljudske svesti — a iz kojih se čovek ipak nekako izbavio.

Kada se bavi crtežom, autor disertacije pita se da li crtež može adekvatno da služi za razračunavanje sa temama ljudskog zla, a zatim i zašto je crtež ili kolaž tako lako napraviti od nečeg jezivog kao što je čin nasilja. Zašto je potrebno baviti se počiniteljima nezamislivih zlodela? Ako neki umetnik ima potrebu da napravi akvarel po fotografiji obezglavlivanja jednog od japanskih novinara, Kendžija Gotoa, taoca ISIL-a — da li samim tim saučestvuje u tom događaju? Da li je to jedini način da se nosi sa svetom oko sebe?

Autorova izrazita frustracija bila je reakcija na ono što je trebalo predstavljati. Umetnicima koji su bili predmet autorove analize zajednička je melanholija i on je sa njima deli. Zebald će reći: „Melanholija, kao oblik promišljanja nesreće, nema ničeg

²⁷⁴ Kukić, Branko, „Napred-nazad“, u: S. Basara, *Fama o biciklistima*, Laguna, Beograd, 2013, str. 326.

zajedničkog sa težnjom za smrću. Ona je oblik otpora. (...) Kada, ukočenog pogleda, još jednom razmatra što je do rečenih nesreća dovelo, onda se pokazuje da su motorika neutešnosti i motorika spoznaje u stvari jednake naravi. Opisivanje traume u sebi uključuje mogućnost njene prorade.“²⁷⁵

Ana Tomčić zapaža: „Svaki je melankolični pojedinac živa inkarnacija Benjaminovog anđela povijesti koji bi se rado zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno“²⁷⁶ ali ga oluja napretka nezadrživo goni u budućnost.“²⁷⁷ Autoru je ovaj stav blizak, poznat i potpuno se identifikuje sa njim. On ima osećaj da bi rado sastavio razbijeno ali shvata da je realnost jača, da ono što je pokvareno ne može da se popravi. Ostaje mu jedino da pokuša da upozorava.

Jedno od pitanja koje autora disertacije zaokuplja jeste i kako pojedinac može da živi sa činjenicom da je počinio zločin. Šta ljudi rade nakon tog čina? Podsetimo se ovde Filipa Gastona (Philip Guston, 1913—1980), kojeg su celoga života pratila sećanja na parade Kju-kluks-klana koje je video kao dečak. Slike sa motivima ljudi prerušenih u pripadnike ovog pokreta najznačajnija su dela ovog slikara. U svom zreлом životnom dobu on se zapitao: „Šta oni rade nakon toga, ili pre toga? Puše, piju, sede u svojim sobama? Patroliraju pustim ulicama; glupi, melanholični, krivi, strašni, sažaljivi, ohrabruju jedni druge; skoro sam pokušao da zamislim da živim sa Klanom: kako bi to izgledalo biti zao, planirati, kovati splotku...“²⁷⁸

U nizu istorijskih ličnosti zastupljenih u dosadašnjem Jurešinom radu, više je onih „umno mrtvih“ nego „umno obasjanih“²⁷⁹. Destruktivni pojedinci jesu magnet; i oni se, kao i istorija, ciklično ponavljaju. O pojmu destruktivnog karaktera Valter Benjamin će reći: „Destruktivni karakter je mlad i veseo. Uništavanje podmlađuje, čisteći tragova naših godina; razveseljava, jer čišćenje za uništitelja znači potpuno umanjivanje, u stvari iskorenjivanje sopstvenog stanja. Ali ono što najviše doprinosi ovoj apolonskoj

²⁷⁵ Sebald, W. G., *Die Beschreibung des Unglücks* (prev. Ana Tomčić), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, str. 12.

²⁷⁶ Benjamin, W., „Istorijsko-filozofske teze“, u: *Eseji*, Beograd, Nolit, str. 83

²⁷⁷ Tomčić, Ana, „Sebaldovi Saturnovi prsteni i melankolija napretka“, *Polja*, Novi Sad, 2011.

²⁷⁸ Guston, Philip, *Collected Writings, Lectures, and Conversations*, University of California Press, Berkeley, 2010, str. 308.

²⁷⁹ Termini se pojavljuju u tekstu B. Kukića „Napred-nazad“, u: S. Basara, *Fama o biciklistima*, Laguna, Beograd, 2013.

slici uništitelja jeste spoznaja o tome koliko je sve pojednostavljeno kada se vrednost sveta preispituje uništenjem. Ovo je značajna spona koja obuhvata i ujedinjuje sve što postoji. To je prizor koji pruža spektakl najdublje harmonije destruktivnom karakteru.“²⁸⁰

U autorovim crtežima iz serija *Hana Kšiževska* (2015—2017), *Zasaditi leš ne daje ploda* (2017—) i *Anatomija — geografija* (2018—) onemogućen je precizan narativ jer je predstavljeni prostor zadobijen iscepanim, nepovezanim elementima. Ovakva vrsta autorskog viđenja širi se na kontekst savremene geopolitičke situacije u svetu. „Ako je već sve u svetu rasuto, ako su stvari koje treba da budu zajedno razdvojene, a stvari koje treba da budu razdvojene — spojene’, zašto bih se ja upuštao u avanturu njihovog veštačkog spajanja“, kaže Basara.²⁸¹ Mogućnost slučajnosti u raspoređivanju crtanih elemenata u tom je slučaju neiscrpna, što je za autorov likovni jezik veoma važno; ključna je nemogućnost da se prizor objasni do kraja.

Osnovno pitanje koje se postavlja jeste da li umetnost može da promeni današnji svet. Ne može, naravno. Da li onda može da bude korektiv ljudskog ponašanja, pogrešnih političkih izbora, našeg zla, nasilja i degradacije? I to je upitno. Haosu koji vlada u svetu umetnost daje vrstu određenog reda koji u njemu samom ne postoji. Konstantno nasilje obnavlja se svuda u svetu u razmacima dovoljno pravilnim da ne zaboravimo da je tu, da vreba. Ako se nasilje stalno ponavlja i čovek ništa iz toga nije naučio, da li je besmisleno baviti se pokušajima da se kroz umetničku formu obradi ovaj fenomen? Ukoliko umetnik to čini, sve ostaje na njemu, na pojedincu. Umetnost koja se bavi problemima današnjeg sveta, pa i nasiljem, može samo da beleži, da štiti od zaborava, da upozorava na vreme u kojem današnji čovek živi. To je dovoljan znak da je ona još uvek živa i potrebna.

²⁸⁰ Benjamin, W., „Reflections“, u: *The Destructive Character*, New York, Schocken Books, 1986, str. 301.

²⁸¹ Basara, S., *Fama o biciklistima*, Laguna, Beograd, 2013, str. 13.

11. Literatura

Abramović, Marina, *Prolazim kroz zidove*, Samizdat B92, Beograd, 2017.

Adorno, Teodor, *Umjetnost, društvo, estetika — Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.

Andina, Tician, “Invisible Violence as the Basic Instinct of Life”, u: *Invisible Violence*, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 2014.

Anfam, David, *Angst and order*, Hauser & Wirth Publishers, Zurich, 2017.

Arasse, Daniel, *Anselm Kiefer*, Thames & Hudson, London, 2017.

Arent, Hana, *O nasilju*, Alexandria Press, Beograd, 2002.

Arent, Hana, *O revoluciji*, Filip Višnjić, Beograd, 1991.

Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva, *Moderna Umetnost 1770—1970—2000*, Clio, Beograd, 2004.

Balka, Miroslav, *How it is*, Tate publishing, London, 2009.

Balka, Mirosław, iz predavanja u Muzeju Moderne umetnosti u Njujorku, 9. februar 2009, preuzeto iz: *The Reality of the Lowest Rank*, Lannoo publishers, Tielt, 2010.

Basara, Svetislav, *Anđeo atentata*, Laguna, Beograd, 2015.

Basara, Svetislav, *Fama o biciklistima*, Laguna, Beograd, 2013.

Bauman, Zigmunt, *Sociologija posle Holokausta*, iz: Predrag Krstić: „Posle Aušvica“, temat, Treći program Radio Beograda, 2005.

Benjamin, Valter, *Izabrana dela*, 1, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

Benjamin, Walter, “The Storyteller”, u: W. Benjamin, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969.

Benjamin, Walter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Benjamin, Walter, „Reflections“, u: *The Destructive Character*, New York, Schocken Books, 1986.

Beroš, Nada, *Miroslaw Balka, Čekaonica*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

Bersani, Leo, Dutoit, Ulysse, *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture*, Schocken Books, New York, 1985.

Biblija, Knjiga izlaska.

Blazwick, Iwona, intervju sa Miroslavom Balkom, “Possible Worlds”, Serpentine Gallery, London, 1990.

Browning, Christopher R., *The German bureaucracy and the Holocaust, Genocide: Critical Issues of the Holocaust*, ed. Alex Grobman, Daniel Landes, 1983.

Celan, Paul, iz govora povodom primanja književne nagrade grada Bremena, *Collected prose*, Carcanet Press, Oxford, 2006.

Chapman, Jake, intervju sa Bradom Evansom: “Violence/ Humans in Dark Times”, City Lights-Open Media Series, San Francisco.

Christov-Bakargiev, Carolyn, “On the Destruction of Art—or Conflict and art, or Trauma and the art of healing”, u: *The Book of Books*, Hatje Cantz, 2012.

Christov-Bakargiev, Carolyn, “William Kentridge”, u: *Mine*, 1991, Société des Expositions du Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1998.

Christov-Bakargiev, Carolyn, *William Kentridge, Felix in Exile*, Société des Expositions du Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1998.

Deepwell, Katy, “We don’t need another heroine: Sanja Iveković’s counter-narratives”, u: Sanja Iveković, *Unknown Heroine — A Reader*, Calvert 22 Foundation, London, 2014.

Drakulić, Slavenka, *Oni ne bi mrava zgazili*, Samizdat B92, Beograd, 2004.

Eiblmayr, Silvia, “The Unknown Heroine and the Allegorical Impulse”, u: Sanja Iveković, *Unknown Heroine — A Reader*, Calvert 22 Foundation, London, 2014.

Eisenman, Stephen F., *The Abu Ghraib Effect*, Reaktion Books, London, 2007.

Eisenman, Stephen, Karl Werckmeister, “Culture and Barbarism: A History of European Art”, iz neobjavljenog rukopisa, u: Stephen F. Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, Reaktion Books, London, 2007.

Fanon, Frantz, “The Wretched of the Earth”, u: *Black Box / Chambre Noire*, Guggenheim Museum publ., 2005.

Foucault, Michel, ‘17 March 1976’, *Society Must Be Defended’: Lectures at the Collège de France, 1975—1976*, New York, 2003, u: Milena Tomic, *Biopolitical Effigies: The Volatile Life-Cast in the Work of Paul Thek and Lynn Hershman Leeson*, Tate Papers, No. 24, jesen 2015.

Fregl, Ivona, „Crno polje“, tekst u katalogu izložbe „Crno polje — radovi Dragane B. Stevanović i Gorana Jureše“, Publikum, Beograd, 2017.

Fritsch, Lena (ed.), Frances Morris (ed.), Catherine Grenier, Mathilde Lecuyer, *Alberto Giacometti*, Tate publishing, 2017.

Guston, Philip, *Collected Writings, Lectures, and Conversations*, University of California Press, Berkeley, 2010.

Gombrih, Ernst Hans, *Saga o umetnosti*, Laguna, Beograd, 2005.

Greer, Germaine, *The Obstacle Race*, Secker & Warburg, London, 1979.

Haksli, Oldos, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Herkenhoff, Paulo, "The Illuminating Darkness of How it is", *How it is*, Tate publishing, London, 2009.

Heynen, Julian, "That's how it is", *How it is*, Tate publishing, London, 2009.

Horvat Pintarić, Vera, *Svjedok u slici*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001.

Hošić, Irfan, *Izvan konteksta*, Connectum, Sarajevo, 2013.

Hošić, Irfan, Mladen Miljanović, „Umetnik i pitanje konteksta“, u: *The Garden of Delights*, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2013.

Huyssen, Andreas, "The Shadow Play as Medium of Memory", u: William Kentridge, *William Kentridge*, October Files, edited by Rosalind Krauss, MIT Press.

Huyssen, Andreas, citat iz: Daniel Arasse, D., *Anselm Kiefer, Acts of Mourning*, Thames & Hudson, London, 2017.

Kentridge, William, *Black Box / Chambre Noire*, Guggenheim Museum publ., 2005.

Kentridge, William, Rosalind C. Morris, *Conversations*, Seagull Books, Calcutta, 2017.

Kentridge, William, *Six Drawing Lessons*, Harvard University Press, 2014.

Kentridž, Vilijam, iz razgovora sa Huanom Pusetom (Juan Puset), katalog 51. Oktobarskog salona, Publikum, Beograd, 2009.

Kentridž, Vilijam, iz razgovora sa Karlosom Basualdom, "Triumphs and Laments", Walther König, Keln.

Ketner, Joseph D., *Elusive Signs — Bruce Nauman Works with lights*, MIT Press, Cambridge, 2006.

Kiefer, Anselm, intervju sa Bernardom Komentom (Bernardo José M. Comment), "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles" Art Press, september 1998, u: Germano Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007.

- Kiefer, Anselm, intervju sa Borisom Manerom (B. Manner), *Die Entfernung zwischen Idee und Ergebnis*, Lesebuch Projekte, 2006, u: Germano Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007.
- Kienholz, Edward, "Documentation book for Five Car Stud tableau", u: *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 2012.
- Klee, Paul, *Some poems by Paul Klee*, prev. Anselm Hollo, Scorpion press, Northwood London, 1962.
- Klein Essink, Selma, *Mankind the measure of All Thing*, katalog Die Rampe, Van Abbemuseum, Eindhoven, Muzeum Sztuki, Lodz, 1994.
- Kold, Anders, Poul Erik Tojner, *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana Museum, Humlebaek, 2011.
- Kopečki, Rona, „Nasilje i isceljenje“, u: Mladen Miljanović, *Udar/Strike*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2017.
- Kuci, Džon M., *Dnevnik loše godine*, Paideia, Beograd, 2008.
- Kukić, Branko, „Napred-nazad“, u: S. Basara, *Fama o biciklistima*, Laguna, Beograd, 2013.
- Lucie-Smith, Edward, *Erotizam u umetnosti Zapada*, IP Jugoslavija, 1973.
- Malaparte, Kurcio, *Koža*, Laguna, Beograd, 2017.
- Maljevič, Kazimir, „Čovek je najopasnija pojava u prirodi“, u: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd 2003.
- McEvelley, Thomas, *Kienholz / Five Car Stud*, Louisiana Museum, Humlebaek, 2011.
- Michaud, Yves, „Zahtjev za estetikom: hedonizam, turizam i darvinizam“, u: *Umetnost u plinovitom stanju — esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

Miller, Lee, intervju sa Onom Munson (Ona Munson), 1946, u: Carolyn Burke, *Lee Miller — A Life*, Knopf, 2005.

Moir, Alfred, *Caravaggio*, Prosveta—Vuk Karadžić, Beograd, 1984.

Mundy, Jennifer, *Lost Art*, Tate publishing, London, 2013.

Nauman, Bruce, Simon Morley, *Writing on the wall*, Thames and Hudson, London, 2003.

Niehaus, Andreas, “The logic and semantics of war”, u: *The Art of War*, Davidsfond, Leuven, 2017.

Orvel, Džordž, *U utrobi kita*, Lom, Beograd, 2016.

Pekić, Borislav, *Godine koje su pojeli skakavci*, III tom, CCLXXIII deo, BIGZ.

Plagens, Peter, *Bruce Nauman: The True Artist*, London, Phaidon, 2014.

Pollock, Griselda (ed.), *Visual Politics of Psychoanalysis: Art and Image in the post-traumatic cultures*, I. B. Tauris, 2013.

Proust, Marcel, *Pleasures and Days and “Memory” / Les Plaisirs et les Jours et “Souvenir”*, Short Stories by Marcel Proust: A Dual-Language Book (Dover Dual Language French), Paperback — April 23, 2014.

Salcedo, Doris, *The Materiality of Mourning*, tekst “From the Artist”, Yale University Press / Harvard Art Museums, 2016.

Schneider Enriquez, Mary, *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*, tekst: “From the Artist”, Yale University Press / Harvard Art Museums, 2016.

Schröder, Johannes Lothar, “Science, Heat and Time”, u: *Chris Burden, Beyond the Limits*, MAK, Ostfildern, Hatje Cantz, 1996.

Schulz-Hoffman, Carla, “Between self-certainty, Irony and Despair: Max Beckmann 1925—1937”, u: *Max Beckmann: Exile in Amsterdam*, Hatje Cantz, 2007.

Sebald, Winfried Georg, *Die Beschreibung des Unglücks* (prev. Ana Tomčić), Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.

Sebald, W. G., *Vrtoglavica*, Vuković & Runjić, Zagreb, 2011.

Selin, Luj Ferdinand, *Putovanje nakraj noći*, Lom, Beograd, 2009.

Singer, Isak Baševic, *Neprijatelji — ljubavna priča*, Lom, Beograd, 2017.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador/Farrar Straus and Giroux, New York, 2003.

Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics*, The Overlook Press, 2002.

Šnajder, Slobodan, *Doba mjedi*, Tim press, 2016.

Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Thek, Paul, *Please write!*, Museum Boijmans van Beuningen, 2015.

Tomic, Milena, *Biopolitical Effigies: The Volatile Life-Cast in the Work of Paul Thek and Lynn Hershman Leeson*, Tate papers, No. 24, jesen 2015.

Vandenberg, Philippe, u: David Anfam, *Angst and order*, Hauser & Wirth Publishers, Zurich, 2017.

Varadinis, Mirjam, „Danh Vo/We the people“, u: *TRACK — A Contemporary City Conversation*, 2012.

Vitgenštajn, Ludvig, *Opaske o bojama*, Fejdon, Beograd, 2008.

Volk, G., “Miles of Stare — The Bruce Nauman Carnival”, u: *Elusive Signs...*, MIT Press, Cambridge, 2006.

Vulf, Tomas, *Pogledaj dom svoj, anđele*, Nolit, Beograd, 1990.

Ward, Frazer, *No innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, University Press of New England, Lebanon, 2012.

Zebald, Vinfrid Georg, *Austerlic*, Paideia, Beograd, 2009.

Žižek, Slavoj, *O nasilju — šest pogleda sa strane*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.

Članci

Aliaga, Juan Vincente, “Miroslaw Balka: Life and Death Struggle”, intervju sa umetnikom, *Time out*, 22. Novembar 1999.

Chapman, Jake, intervju sa Bradom Evansom, *Violence / Humans in Dark Times*, City Lights-Open Media Series, San Francisco.

Jones, Jonathan, Chris Burden: “One of most pertinent and poetic artist of the age”, *The Guardian*, 11. maj 2015.

Kentridge, W., iz razgovora sa Nikolasom Vrouom (Nicholas Wroe), “Out of South Africa: how politics animated the art of William Kentridge”, *The Guardian*, 10. september 2016

Kiefer, Anselm, intervju sa Klausom Dermucum (K. Dermutz), „Der Mensch ist bese“, *Die Zeit*, 2005, u: Germano Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007.

Kiefer, Anselm, intervju sa Robertom Andreotijem (R. Andreotti), Federico De Melis, „Kiefer ChocOmeopatico“, *Il Manifesto*, 2004, u: Germano Celant, *Anselm Kiefer*, Guggenheim museum Bilbao, Skira, 2007.

McLean Ferris, Laura, „Danh Vo“, *Art Review*, London, maj 2013.

Mijušković, Slobodan, „Šta je on i šta je u njemu...“, *Politika*, „Kultura, umetnost, nauka“, 21. novembar 2015.

Mišambled, Robert, „Nasilje je muška stvar“, intervju sa Nikoletom Nastasijević, *Politika*, 24. oktobar 2015.

Nauman, Bruce, intervju sa Bobom Smitom (B. Smith), *Journal*, Los Angeles Institute of Contemporary Art, proleće 1982.

Searle, Adrian, "Art among the Ruins: Danh Vo's Perverse Empires", *The Guardian*, 21. januar 2015.

Sebald, Winfried Georg, "The last word", intervju sa Majom Jagi (Maya Jaggi), *The Guardian*, 21. decembar 2001.

Simon, Joan, "Breaking the Silence: an interview with Bruce Nauman", *Art in America*, 1988.

Solomon, A., "Complex Cowboy", *The New York Times*, 5. mart 1995.

Sontag, Susan, "Regarding the Torture of Others", *New York Times Magazine*, 23. maj 2004.

Tomčić, Ana, „Sebaldovi Saturnovi prsteni i melankolija napretka“, *Polja*, Novi Sad, 2011.

Web

<http://artpulsemagazine.com/the-penetrating-epic-poem-a-conversation-with-alfredo-jaar>

<http://www.axel-vervoordt.com/en/gallery/exhibitions/richard-serra-black-is-the-drawing>

http://www.marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan_pdf_11_fNfqAl.pdf
(Marshall McLuhan Speaks: "Violence as a Quest for Identity", TV Ontario, *The Mike McManus Show*, 1977).

http://www.marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan_pdf_4_gOLK6yS.pdf,
Marshall McLuhan in Conversation with Norman Mailer

<http://www.mladenmiljanovic.com/THROWING-THREE-BOMBS>

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/alfredo-jaar-and-the-post-traumatic-gaze>

<https://aphelis.net/francis-bacon-last-interview-by-francis-giacobetti-1991-1992/>

<https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>

<https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>

<https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/>

<https://brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar>

https://en.wikipedia.org/wiki/Lynching_in_the_United_States (Litwack, Leon F., *Without San*)

<https://vimeo.com/11669764>

<https://vimeo.com/97225148>

<https://walkerart.org/collections/artworks/hippopotamus-from-technological-reliquaries>

https://www.brainyquote.com/quotes/sun_tzu_383158

<https://www.citylab.com/design/2015/05/remembering-chris-burden-la-artist-of-architecture-and-industry/392903/>

<https://www.goodreads.com/quotes/222345-auschwitz-begins-whenever-someone-looks-at-a-slaughterhouse-and-thinks>

<https://www.goodreads.com/quotes/88581-historically-the-most-terrible-things---war-genocide-and-slavery>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/15/miroslaw-balka-interview-tate-modern>

<https://www.youtube.com/watch?v=gy5wUyeDDnU&t=92s>, Nancy Kienholz on *Five Car Stud*, by Edward Kienholz

Kopecky, Rona, *Violence and healing*, http://www.mladenmiljanovic.info/mladen_miljanovic_on_artist_Rona_Kopecky.htm

Shirer, William L., *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*, <https://www.goodreads.com/work/quotes/1437584-the-rise-and-fall-of-the-third-reich-a-history-of-nazi-germany>