

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarnе studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

**Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima:
NATO bombardovanje SR Jugoslavije**

autor:

Nina Mihaljinac

mentor:

dr Nevena Daković, red. prof.

Beograd, septembar 2016. godine

Zahvalnica

Zahvaljujem se roditeljima i mentorki na predanosti i podršci koju su mi nesebično i istrajno pružali tokom celog procesa pisanja disertacije.

Sadržaj

Apstrakt.....	5
Summary.....	6
I Uvod.....	8
1.1. Kontekst istraživanja.....	8
1.2. Predmet i tema disertacije.....	9
1.3. Cilj rada.....	11
1.4. Osnovne hipoteze i pretpostavke.....	13
1.5. Metode istraživanja.....	14
II Kultura sećanja: osnovne teorije i pojmovi.....	16
2.1. Uspon konstruktivizma.....	17
2.2. Razvoj kulture sećanja, individualno i kolektivno pamćenje: Albvaš, Nora, Jan i Alaida Asman.....	20
2.3. Teorija reprezentacije: Stjuart Hol i Piter Berk.....	30
2.4. Sećanje i trauma.....	33
2.4.1. Frojd, trauma, potisnuto i zazorno.....	33
2.4.2. Individualne i kolektivne traume.....	36
2.4.3. Etički problemi reprezentacije traume: od psihoanalize do teorije umetnosti....	40
A) Problemi upisa (reprezentacije) traume.....	41
B) Mimetičke i antimimetičke teorije (mogućnosti predstavljanja traume)....	44
C) Mogućnost prenosa traume s individualnog na plan kolektiva.....	49
D) Politika: (zlo)upotreba koncepta kolektivne traume.....	50
2.5. Od traume do narativa.....	56
III Uloga svedoka, problemi svedočenja, umetničko svedočenje.....	64
3.1. Svedočenje kao strategija kolektivnog sećanja.....	65
3.2. Umetnička svedočanstva.....	72
3.2.1. Svedočenje i mediji, vizuelno svedočenje.....	73
A) Fotografija.....	78
B) Film.....	80
C) Video svedočenje: institucionalizacija i odlike formata.....	82
D) Internet: platforma za razvoj sećanja.....	87
3.3. Vrste svedoka.....	89

A) Heterodijegetički i homodijegetički svedok.....	89
B) Moralni svedok (Avišaj Margalit) drugi tipovi svedočenja.....	91
C) Intelektualci, umetnici i novinari – sekundarni svedoci (Hartman).....	94
D) Tipologija svedoka prema Šošani Felman.....	96
E) Ostale tipologije svedoka.....	96
IV Reprezentacija NATO bombardovanja u vizuelnim umetnostima.....	99
4.1. NATO bombardovanje – perspektiva istorije (umetnosti).....	99
4.2. NATO bombardovanje, masovni i novi mediji (internet).....	107
4.3. Svedočanstva o NATO bombardovanju – studije slučaja.....	110
4.3.1. Svedočenje paralizovanog svedoka.....	113
4.3.2. Svedočanstva agitacije.....	132
4.3.3. Svedočanstva viktimizacije.....	194
A) Viktimizacije drugog.....	195
B) Ego-viktimizacije.....	198
C) Viktimizacije kolektiva.....	206
4.3.4. Svedočanstva optužbe.....	226
4.4. Problemi kategorizacije umetničkih svedočanstava o NATO bombardovanju.....	237
V Kulturna politika i NATO bombardovanje:	
politike reprezentacije, politike sećanja i umetničke prakse.....	248
5.1. Kultura sećanja i kulturna politika.....	248
5.2. Javna sfera, participativnost, princip heteroglosije i pravo na narativ.....	251
5.3. Kultura sećanja u Srbiji: devedesete i dvehiljadite.....	257
5.4. Ka kritičkoj kulturi sećanja i inkluzivnoj kulturnoj baštini.....	262
5.5. Muzeji i kustoske prakse.....	267
5.6. Međunarodna saradnja kao strategija makrolečenja kulturne traume regiona.....	269
VI Zaključak.....	275
Prilog br. 1.....	286
Spisak intervju.....	313
Bibliografija.....	314
Vebografija.....	325
Biografija.....	332

Apstrakt

Budući da NATO bombardovanje predstavlja prvi globalni/ virtuelni/ net/ tehno-rat, prelomni momenat u političkoj i društvenoj istoriji u svetu i kod nas, disertacija pruža doprinos boljem razumevanju brojnih savremenih fenomena koji se tiču međunarodnih vojnih intervencija, kao i uloge umetnosti u procesu razvoja kulture sećanja globalne zajednice.

Putem analize sto šezdeset umetničkih radova - svedočanstava o NATO bombardovanju, čiji autori imaju različite generacijske, rodne, nacionalne i političke identitete – u disertaciji se ispituju mogućnosti izgradnje kritičke i participativne kulture sećanja i kulturne politike, te načini strukturiranja umetničkog polja.

Potvrđena je hipoteza da određeni broj umetničkih radova reprodukuje rivalske narative o bombardovanju, stvorene u dominantnim sklopovima sećanja u Jugoslaviji (tzv. režimsko-patriotski i profilersko-izdajnički), kao i da većina radova ove narative prevazilaze i kritikuju, negirajući simboličke društvene podele u Srbiji. Dominantna strategija takvih, kritičkih radova je strategija agitacije i oneobičavanja – razotkrivanja pozadine i istine o ratu, dekonstrukcije propagandnih retorika sukobljenih strana (i NATO i Miloševićeve), te borbe za mir. Druge strategije reagovanja na kolektivnu traumu (paralize, viktimizacije i otpušbe) pokazuju diverzitet reprezentacija traume bombardovanja, međutim, ukupno uzev, umetnički radovi na temu bombardovanja nisu asimilovani u kulturu sećanja, a njihova integracija je neizvesna i otežana, što se moglo zaključiti iz pregleda postojećih projekata i javnih i civilnih ustanova kulture u Srbiji.

Ključne reči: kultura sećanja, umetničko svedočenje, NATO bombardovanje SR Jugoslavije, vizuelna umetnost, kulturna politika

Summary

Being that the NATO bombing represents the first global/ virtual/ net/ techno-war, a turning point in the political and social history of the world and Yugoslavia, the doctoral thesis provides a contribution to a better understanding of many contemporary phenomena relating to international military interventions, and the role of art in the process of developing a culture of remembrance of the global community.

Through the analysis of one hundred sixty artworks - testimonies of NATO bombing of the Federal Republic of Yugoslavia, whose authors have different generational, gender, ethnic and political identities - the thesis examines the ways of structuring of the artistic field, and also the possibility of building a critical and participatory culture of remembrance and cultural policy.

It has been shown that a small number of artworks reproduce rival narratives about the bombing, created within dominant memory circuits in Yugoslavia (ie, “regime's patriotic” and “profiteering treacherous”), and that the vast majority of artworks go beyond and criticize these conflicting narratives, negating the symbolic social division in Serbia. Their dominant strategies are agitation and creating the effect of the uncanny, whose aim is to expose the background and the truth about the war, to deconstruct the propaganda rhetoric of the conflicting parties (both NATO and Milosevic's), and to struggle for peace. Other strategies of reaction to collective trauma (paralysis, victimization and accusation) show the diversity of representation of this cultural trauma, however, in general, it could be said that the artworks on the topic of bombing have not been assimilated into the cultural memory, and that their integration is uncertain and made difficult, which could be concluded from an overview of the existing projects of both public and civil society cultural organisations in Serbia.

Key words: culture of remembrance, artistic testimonies, the NATO bombing of Yugoslavia, visual arts, cultural policy

Moto

„Svest preživelih ne pruža nužno činjenice, te svedoci ponekad daju sasvim iskrivljene slike, neodgovarajuće dokaze, ali to, međutim, ne znači da njihova svedočenja ne doprinose boljem razumevanju prošlosti. Sve češće se istorija i pamćenje ne doživljavaju kao rivali već kao komplementarni modeli ispisivanja prošlosti”.

Alaida Asman, History, Memory and the Genre of Testimony, 2006.

I Uvod

1.1. Kontekst istraživanja

Usled globalizacije i konstantnih transformacija oblika organizovanja ljudskih zajednica, došlo je do procesa konstruisanja novih kolektivnih transnacionalnih i transkulturnih identiteta. Budući da je zajednička prošlost jedan od osnovnih konstitutivnih činilaca zajednica, kolektivno – transkulturno i transnacionalno sećanje postalo je jedna od centralnih tema aktuelnih naučnoistraživačkih studija u oblasti humanistike širom sveta. Prema Piteru Berku (Peter Burke): „ovaj porast interesovanja je verovatno reakcija na sve brže društvene i kulturne promene koje ugrožavaju identitet, jer razdvajaju ono što smo postali od onog što smo bili”.¹ Događaji iz prošlosti na kojima su utemeljeni kolektivni identiteti, kao i oni koji su zbog vladajuće politike sećanja potisnuti zvaničnim narativima istorije, čine važan predmet kako naučnih, tako i umetničkih tumačenja, revizija i interpretacija. Pitanje definisanja i redefinisavanja kolektivnih identiteta posebno je značajno za zemlje u tranziciji, među kojima je Srbija s početka XXI veka.

Tako se i u Srbiji javila sve veća potreba za izučavanjem nacionalne istorije i kulture sećanja u okviru kulturno-umetničkih i naučnoistraživačkih projekata. Dosadašnja istraživanja su uglavnom zahvatila ratove i period raspada Jugoslavije, a daleko je manji broj naučnih studija i inicijativa u kulturi koje su se bavile totalitarnim režimom Slobodana Miloševića i NATO bombardovanjem Savezne Republike Jugoslavije.

Ideja za izradu doktorske disertacije *Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije* nastala je u okviru jednog takvog naučnoistraživačkog rada na projektu Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i Ministarstva nauke, prosvete i tehnološkog razvitka RS, *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi u drami i medijima u Srbiji (1989-2014)*. Projekat i disertacija su deo šireg trenda razvoja i utemeljenja kulturne i privatne istorije Srba, studija srpske i jugoslovenske književnosti, vizuelnih umetnosti, pozorišta, filma, muzike i drugih umetnosti.

¹ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije* (Beograd: Clio, 2010), 86.

Literatura na srpskom jeziku iz oblasti kulturne istorije i kulture sećanja nije obimna, a još manje ona koja se bavi reprezentacijom NATO bombardovanja u umetnostima, tako da disertacija doprinosi razvoju relativno novih teorija u polju domaćih studija sećanja (*memory studies*). Pored toga, ona povezuje lokalnu tematiku s aktuelnim evropskim i svetskim teorijama i istraživanjima u oblasti kulture sećanja.

Pošto se suprotstavlja politici zaborava u Srbiji i istražuje polje umetničkog aktivizma u periodu devedesetih, doktorska disertacija pruža doprinos društveno-političkoj, kulturnoj i istoriji umetnosti u Srbiji i Jugoslaviji. Pritom, značaj disertacije prevazilazi domaće okvire budući da je bombardovanje Jugoslavije međunarodna intervencija i prvi globalni ili tehnokrat. Pišući o jugoslovenskoj umetnosti u vremenu bombardovanja SRJ, istoričar umetnosti Ješa Denegri zapaža da „nije naravno jedino u (vizuelnoj) umetnosti i jedino kod nas početak veka i milenijuma prelomna hronološka granica, taj je početak ujedno i međaš političkih i svekolikih drugih zbivanja na globalnom nivou”.² Bombardovanje, dakle, predstavlja važnu referentnu tačku za svetsku istoriju (umetnosti) jer se može razumeti kao paradigma pojave koju Fukujama (Yoshihiro Francis Fukuyama) naziva krajem istorije – momenat rušenja socijalizma i komunizma odnosno, „pobedu liberalne demokratije i kapitalizma kao stanja koje se neće promeniti”.³

Razvoj demokratije, zajedno sa jačanjem informaciono-komunikacionih tehnologija, doprineo je demokratizaciji znanja i prava na učešće u javnoj sferi, što je uticalo na transformaciju naučne paradigme, a pre svega istorije, koja se više ne shvata kao izučavanje i objektivno predstavljanje činjenica, nego pre kao proces konstrukcije priča o prošlosti, zasnovanih na određenim društveno-političkim koncepcijama i interesima. Pisanje istorije se danas razume kao proces konstruisanja kolektivnih identiteta u kojem svi mogu ravnopravno da učestvuju, pa su se tom polju pored istoričara našli i drugi „akteri sećanja” – umetnici, novinari, kustosi, društveni aktivisti, donosioci odluka u oblasti kulturne politike, spoljne politike i drugi.

1.2. Predmet i tema disertacije

U svetlu želje da se otkriju i uvažavaju potisnuti i nevidljivi narativi prošlosti, dakle, oni koji se ne pojavljuju u diskursima oficijelnih istorija, naučnici i istraživači posvetili su pažnju

² Jerko Denegri, *Srpska istorija umetnosti 1950 – 2000 – Devedesete* (Beograd: Orion art, Topy, 2013), 313.

³ Francis Fukujama, *Kraj istorije i poslednji čovek* (Beograd: CID: Romanov, 1998),

http://mudrac.ffzg.hr/~dpolsek/fukuyama_kraj%20povijesti_prijevod_vecina.pdf (pristupljeno juna 2012).

drugoj vrsti tekstova – nenaučnim tekstovima, ego-dokumentima i fikcijama odnosno, umetničkim delima, koja izvode i afirmišu potisnute priče prošlosti ili pružaju nove uvide u značajna iskustva društvene istorije. Svaki umetnički rad kao iskaz svedoka (ali i učesnika, počinioaca...), koji prikazuje određeni istorijski događaj, konstruiše posebnu sliku stvarnosti, i u tom smislu, predmet doktorske disertacije čine umetnički radovi kao tekstovi i diskursi, proizvedeni određenim strategijama umetničkog svedočenja. Svedočanstva ili „ego-dokumenta” predstavljaju subjektivne iskaze svedoka o određenim istorijskim događajima, a specifičnost umetničkog svedočenja tiče se posebne društvene pozicije umetnika kao svedoka koji reprezentuje stvarnost u fikcionalnom svetu – umetničkom delu, i koji takvu sliku stvarnosti predlaže javnosti. Tako bitan aspekt teme disertacije čine narativni diskursi umetničkih svedočanstava, kojima se izgrađuje odnos prema NATO bombardovanju SRJ.

NATO bombardovanje predstavlja zaokret u savremenoj istoriji Srbije, momenat posle kojeg su usledile petooktobarske promene, period tranzicije i evropskih integracija, ali, sa druge strane, postoje značajne dileme u vezi s moralnom opravdanošću takve intervencije, kao i sumnje u njenu mirotvoračku misiju, pa su zato stvoreni različiti, čak i kontradiktorni sklopovi sećanja na bombardovanje. Mnogi narativi sećanja na NATO bombardovanje Jugoslavije padaju u zaborav jer se u domaćoj javnoj sferi ne pokreću debate koje bi uključile i podstakle dijalog predstavnika različitih zajednica sećanja na temu devedesetih godina i novije istorije Srbije i Jugoslavije. S druge strane, od 1999. godine do danas, nastao je veliki broj radova o bombardovanju, čiji autori pripadaju različitim identitetskim grupama – etničkim i nacionalnim (recimo, Srbi i Albanci s Kosova, Makedonci, Rumuni, Italijani), generacijskim, rodnim, socijalnim, političkim i drugim. Uprkos proliferaciji umetničkih sećanja, do sada nije sačinjena ni jedna obuhvatna naučna, umetnička ili kustoska studija na temu reprezentacije bombardovanja u savremenim vizuelnim umetnostima. Imajući u vidu da isključivanje različitih individualnih sećanja iz javne sfere može biti prepoznato kao simptom nekritičke i nedemokratske kulture sećanja, mapiranje i diverzifikacija narativa i diskursa bombardovanja može koristiti kao teren za analizu izuzetno važne i složene problematike odnosa individualnih umetničkih svedočanstava i oficijelne kulture sećanja (u Srbiji). U tom smislu, disertacija ispituje funkciju umetničkog svedočenja u procesu izgradnje kolektivnog sećanja, konstituisanja kolektivnih identiteta i interpretacije traumatske prošlosti, kao i pitanje mogućnosti umetničkog aktivizma u polju kulture sećanja.

Takođe je u vezi sa konstrukcijom rivalskih sklopova sećanja na bombardovanje, a na osnovu pregleda medijske i društveno-političke situacije tokom devedesetih u Jugoslaviji, kao i uvida u tehničko-estetske aspekte umetničkog stvaralaštva u tom periodu, postavljeno još

nekoliko tema i pitanja: na koji način su masovni mediji uticali na stvaranje umetničkih radova i koje su specifičnosti tog odnosa; da li su, shodno dominantnim diskursima mas-medija u međunarodnoj zajednici i Srbiji, ustanovljene i dve dominantne strategije reprezentacije i svedočenja o bombardovanju: eskapizam i (medijski) aktivizam i kakva je veza novih medija i videa sa specifičnim strategijama reprezentacije bombardovanja.

1.3. Cilj rada

Tema ove disertacije – predstava NATO bombardovanja u vizuelnim umetnostima – izabrana je radi proučavanja nedovoljno osvetljenog polja savremene umetničke produkcije, ali i novije istorije, davanja doprinosa razvoju domaćih studija kulture, balkanskih studija, kulturne istorije, kritičke kulture sećanja i kulturne politike, te promocije uključivanja potisnutih tema poput bombardovanja u javni diskurs sećanja u Srbiji.

Putem objedinjavanja i sistematizacije umetničkih radova o bombardovanju, disertacija treba da pokaže diverzitet umetničkih praksi u oblasti vizuelnih umetnosti s kraja XX i početka XXI veka u Srbiji, kao i da analizira njihov kapacitet za kritičko promišljanje društva, a s druge strane, da osvetli mehanizme vladajuće politike sećanja u periodu njihovog nastanka. Rezultati takvog istraživanja treba da utiču na šire polje naučnoistraživačkih i društvenih praksi u oblasti kulture sećanja. Disertacija treba da pruži model za analizu sećanja na traumatske događaje u određenom društvu, kao i da ponudi sistem preporuka za razvoj kritičke i participativne kulture sećanja kao aspekta kulturne politike.

Kada se dovedu u vezu zaključci o umetničkoj produkciji svedočenja o prošlosti, svedočanstava o NATO bombardovanju i vladajućoj politici sećanja u Srbiji, može se doći do odgovora na pitanje kako društvo u Srbiji pamti sopstvenu istoriju, a time gradi i sopstveni identitet, i da li je i na koji način potrebno redefinisati aktuelnu politiku sećanja. Drugim rečima, ovo istraživanje ispituje jedan poseban model izučavanja i reprezentacije prošlosti – model prikupljanja i analize umetničkih radova na temu određenog istorijskog događaja, i proučava njegovu prihvaćenost, društveni značaj i upotrebljivost, pri čemu se rezultati najdirektnije tiču problema oblikovanja javne sfere, dakle, mogu imati praktičnu primenu u polju politike sećanja i kulturne politike. S obzirom na to da su u Srbiji izgrađeni različiti alternativni i kritički, ali i apologetski, rivalski sklopovi sećanja na bombardovanje, i to oni koji su reprodukovali kontradiktorne oficijelne diskurse domaćih i inostranih mas-medija –

sećanje „patriotskih” i „izdajničkih” grupa⁴, i da je diverzitet sećanja na bombardovanje zamagljen dominantnom „etnocentričnom”⁵ politikom sećanja u Srbiji, namera ove doktorske disertacije je da se istraže potencijali ugradnje umetničkog svedočenja o tom događaju u kolektivno sećanje i da se revidira istorijski diskurs. Time se dobija odgovor na pitanje da li je moguća interpretacija istorije koja izbegava jednostavno poistovećivanje s politički kompromitovanim narativima prošlosti, bilo da se radi o „režimsko-patriotskom” bilo o „mazohističko-aplaudirajućem”⁶ pristupu, odnosno, da se analizira mogućnost kritike kulture sećanja ili zaborava pomoću umetničkih tekstova.

Iz aspekta teorije svedočenja, svrha disertacije je da se utvrde principi strukturiranja i modeli narativnih diskursa o NATO bombardovanju u savremenim vizuelnim umetnostima, i da se uspostavi tipologija svedočenja o traumatičnim, ali kontroverznim političkim događajima. Za razliku od tipologije svedočenja Alaide Asman (Aliede Assman) koja je utemeljena na praksama svedočenja o Holokaustu, i koja podrazumeva jasnu diferencijaciju glasova počilaca i žrtava, tipologija svedočenja o traumatičnom i politički kontroverznom istorijskom događaju kao što je NATO bombardovanje treba da bude složenija i da omogući kategorizovanje većeg broja narativnih diskursa i njihovih modaliteta. Zatim, cilj istraživanja je da se analizira i detaljnije opiše specifičnost i diverzitet uloga umetnika kao svedoka istorijskih događaja odnosno, da se dublje razvije teoretizacija pojma *sekundarni svedok* Džefrija Hartmana (Geoffrey Hartman). Treće, kada je reč o teoriji svedočenja, cilj disertacije je da se definiše mesto i uloga vizuelnih medija u prenosu traumatskih iskustava, da se sačini fokusirani pregled savremenih umetničkih radova koji se mogu odrediti kao vizuelna svedočanstva, te da se taj pojam istorizuje i teoretizuje odnosno, da se u polju domaće umetničke prakse naučno utemeljiti relativno novi žanr vizuelnog svedočenja.

Budući da se tema disertacije odnosi na svedočanstva traume, u istraživanju su se javila veoma značajna pitanja reprezentacije traumatskog iskustva; stoga ona treba da pruži bolji uvid u glavnu problematiku pitanja (ne)mogućnosti predstavljanja traume oko kojeg se vodi debata među teoretičarima „mimetičarima” i teoretičarima „antimimetičarima”, i da, ako je moguće, ponudi odgovore, stupajući na taj način u polje etike. Pre svega, radi se o etici umetničkog predstavljanja traume „uopšte”, a potom, za konkretnu temu disertacije važno je i

⁴ Todor Kuljić, *Kultura sećanja* (Beograd: Čigoja, 2006), 17.

⁵ Milena Dragičević Šešić, „Politika sećanja i pravo na pobunu”, *Institut Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu*, (2013): http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf (pristupljeno januara 2014); Todor Kuljić, op. cit, 318.

⁶ Nevena Daković, „Remembrance of the Past and the Present”, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe, Junctures and Disjunctures in 19th and 20th centuries, Vol. 4: Types and Stereotypes* (2010): 475.

pitanje etike reprezentacije konkretne traume NATO bombardovanja, u vezi s čijem opravdanošću postoje debate.

1.4. Osnovne hipoteze i pretpostavke

Osnovne hipoteze proizašle iz teorijsko-tematskih postavki istraživanja su:

- Umetnički radovi na temu NATO bombardovanja reprodukuju narative stvorene u dominantnim sklopovima sećanja u Jugoslaviji. Pišući o toj pojavi, neki teoretičari i istoričari umetnosti prepoznali su podele na „lokalni konzervativizam/ tradicionalizam i kosmopolitski modernizam/ postmodernizam, „vladajuću umetnost/ alternativnu umetnost”⁷ odnosno, proces račvanja umetničke scene u pravcima „eskapizma” i „aktivizma”⁸. No, hipoteza disertacije je da zbog složenih političkih i etičkih okolnosti i implikacija samog bombardovanja, pojedina umetnička svedočanstva o NATO bombardovanju kritikuju takvu dominantnu kulturu sećanja u Srbiji, dakle, da negiraju simboličke društvene i političke podele u Srbiji, kao i suprotstavljene narative prošlosti (nacionalno/kosmopolitsko, balkansko/evropsko, „patriotsko”/„izdajničko”);
- Umetnički narativi bombardovanja imaju nerealizovan potencijal validnog istorijskog izvora; oni nisu asimilovani u kulturu sećanja, i njihova integracija je neizvesna i otežana.

Osnovne pretpostavke na kojima je utemeljeno istraživanje su:

- Reprezentacija i narativizacija traumatskih događaja, kao i prepoznavanje diverziteta glasova svedoka utiču na izgradnju koherentne slike kolektivnog identiteta, a interpretacija kolektivnog traumatskog iskustva, dakle – sećanje na traumu, predstavlja

⁷ Jerko Denegri, *Srpska istorija umetnosti...*, op. cit, 296.

⁸ Među njima su: Jovan Despotović, *Slika politike* (Beograd, 2008), <http://www.jovandespotovic.com/text/wp-content/uploads/Slika-politike.pdf> i Milena Dragičević Šešić, „Od kulture neslaganja do kulture inovacije I eksperimentisanja - 20 godina rada Soros fondacije u regionu Balkana”: <https://www.culturalmanagement.ac.rs/rs/tutorial/e-learning/dragicevic-sesic-milena-od-kulture-neslaganja-do-kulture-inovacije-i-eksperimentisanja-20-godina-rada-soros-fondacija-u-regionu-balkana> (pristupljeno januara 2014).

uslov za razvoj identiteta; prema teoretičarki Daliji Ofer, narativ koji interpretira traumatsko iskustvo može biti shvaćen i kao „narativ zdravlja”⁹;

- Isključivanje individualnih glasova iz javne sfere i procesa izgradnje kulture sećanja produbljuje društvene podele i sukobe, što znači da integracija tih glasova predstavlja preduslov za razvoj demokratskog društva, te koherentnog i zdravog identiteta kolektiva. Shodno tome, participativni pristup izgradnji kulture sećanja trebalo bi da bude prioritet politike sećanja i kulturne politike u Srbiji;
- Iz aspekta etike, vizuelni mediji su najprikladniji za prikazivanje traumatskog iskustva (svedočenje).

1.5. Metode istraživanja

Budući da zahvata različite naučnoistraživačke oblasti, tema disertacije može biti analizirana tek kada se uspostavi složena teorijska platforma koja obuhvata studije kulture, kulturnu istoriju, kulturnu politiku, studije sećanja, naratologiju, studije traume, psihologiju, postkolonijalne studije, balkanske studije, rodne studije, teoriju spektakla, teoriju identiteta, teoriju ideologije i biopolitiku, teoriju kustoskih praksi.

Za sistematizaciju umetničkih radova – svedočanstava, kao polazište su korišćene psihoanalitičke teorije o načinima reagovanja na traumatsko iskustvo (paraliza, agitacija, viktimizacija, optužba) i tipologija svedočenja Alaide Asman. Potom je iznet niz predloga za različite načine sistematizacije prikupljenih radova (u odnosu na rodni i generacijski identitet autora, vreme i mesto nastanka, medij, fazu prevazilaženja traume, temu i konstruisanu sliku bombardovanja). Za određivanje radova kao (vizuelnih) svedočanstava korišćene su teorije Džefrija Hartmana, Ketij Karut (Cathy Caruth), Šošane Felman (Shoshana Felman) i Dorija Lauba (Dori Laub).

Sinhronijski metod analize pretpostavlja uporednu analizu studija slučajeva – radova savremenih vizuelnih umetnosti koji tematizuju NATO bombardovanje. Radovi su tretirani kao diskursi i kao hipertekstovi, pa je njihovom izučavanju pristupljeno iz ugla diskurzivne

⁹ Dalia Ofer, „Testimonies in the Study of Health and Medicine in the Ghetto”, *Poetics Today* vol. 27 (2) (Durham: Duke University Press, 2006).

analize (Fuko, *genealogija*¹⁰) i analize teksta. Dijahronijski metod primenjen je u analizi transformacija narativa traume bombardovanja od 1999. do danas.

Veoma je bitno napomenuti da su se najveći izazovi u procesu izrade disertacije upravo javili na metodološkom planu. Budući da u Srbiji ne postoje obuhvatne zbirke, arhivi, katalogi ili popisi radova savremenih vizuelnih umetnosti, bilo je neophodno služiti se različitim izvorima informacija – od pregleda stručne literature i kataloga velikih izložbi do razgovora sa predstavnicima scene savremenih vizuelnih umetnosti u Srbiji. Međutim, pokazalo se da je svaki izvor jednako validan i opravdan ukoliko obezbeđuje relevantan istraživački materijal. Takav postupak rezultovao je ekstenzivnim popisom studija slučaja (mapirano je oko sto šezdeset umetničkih radova)¹¹, ali se, upravo zbog objašnjene složenosti, ne može tvrditi da se radi o sveobuhvatnoj listi radova na temu NATO bombardovanja SRJ. S obzirom na veliki broj popisanih umetničkih radova, neki su detaljnije analizirani, što se može opravdati brojem i kompleksnošću tema koje pokreću, a neki su samo spomenuti, posebno oni u sklopu većih kolektivnih projekata.

Zanimljiv aspekt metodologije izučavanja fenomena svedočenja predstavlja primena uporedne analize a) umetničkih radova kao svedočanstava o bombardovanju i b) intervjua s autorima – iskaza svedočenja, u kojima oni obrazlažu svoje viđenje radova i društveno-političkih okolnosti bombardovanja. Kao i umetnički radovi, intervjui su tretirani dvostruko – u svojstvu objektivnih svedočanstava o bombardovanju i u svojstvu subjektivnih, autopoetskih i autofikcionalnih iskaza. Usled toga bi bilo moguće istraživati fenomen transmedijalnosti – medijske transformacije narativa o bombardovanju od umetničkih radova do tekstova intervjua. U slučaju pojedinih umetnika, iako ne potpadaju pod predmet doktorske disertacije, korisne su i priče o bombardovanju koje se javljaju u drugim umetnostima, metaizvorima istraživanja, kao što je to slučaj s romanima Milete Prodanovića *Ovo bi mogao biti Vaš srećan dan* (2000) i *Arkadija* (2013). Ovim putem je u disertaciji primenjena metoda kontekstualnog istraživanja, koja odgovara dijahronijskom posmatranju transgresije narativa: umetnici koji su stvarali za vreme bombardovanja daju svoje interpretacije radova i događaja sa značajnom vremenskom distnacom i u promenjenom kontekstu.

¹⁰ Mišel Fuko, *Znanje i moć* (Novi Sad: Mediterran, 2012).

¹¹ Spisak studija slučaja nalazi se u prilogu broj 1.

II Kultura sećanja:

osnovne teorije i pojmovi

Kultura sećanja se već nekoliko decenija razvija kao naučna i teorijska oblast, ali i kao polje umetničkih i kulturnih praksi, povezujući mnoge discipline – istoriju, sociologiju, umetnost, teoriju umetnosti, teoriju medija, filozofiju, političke nauke, psihoanalizu i druge. Kultura sećanja je postala platforma za bavljenje širokim spektrom tema koje su zanimljive istraživačima različitih profesija širom sveta: od važnih istorijskih događaja, mitova-pokretača i događaja-konstituenata kolektivnih identiteta – političkih, rasnih, nacionalnih, rodnih, socijalnih i drugih, preko interesovanja za novu istoriju umetnosti i kulturnu istoriju ili za pitanje sećanja u doba novih medija, pa sve do problematike privatnog sećanja i privatne istorije. Stoga je kultura sećanja poslužila kao teren za crpljenje pojmova i instrumenata pomoću kojih se može interdisciplinarno sagledati i ispitati aktuelna istorijska, društvena i kulturna situacija Srbije. Akcenat je stavljen na složenu problematiku sećanja na traumu odnosno, na pokušaj da se odgovori na pitanje kako se sećati nečega što je društveno potisnuto. NATO bombardovanje pruža odličan primer za takvu analizu jer predstavlja ambivalentno mesto tvorbe sećanja tj. zaborava u Srbiji, pa samim tim i zanimljiv teorijski problem.

Drugo poglavlje rada posvećeno je ustanovljavanju naučnoteorijskog okvira teme umetničke reprezentacije traume. Čitavo polje istraživanja smešteno je u kontekst konstruktivizma zbog njegove veze s glavnim postulatom kulture sećanja, a to je da se prošlost i identitet *konstruišu*, stvaraju, proizvode. Potom je dat pregled ključnih teorija i pojmova kulture sećanja – od teorija začetnika sociologa Morisa Albvaša (Maurice Halbwach)

koji je prvi primenio koncept individualnog sećanja na kolektiv, i francuskog istoričara Pjera Nore (Pierre Nora), čiji su naučni uvidi promenili gledanje na samu istoriju, do mlađih teoretičara, Jana i Alaide Asman (Jan Assmann, Aleida Assmann), čiji se rad bavi i problemom sećanja na traumu. Studije sećanja na traumu predstavljaju aspekt kulture sećanja, pa su u narednom delu rada predstavljeni teorijski i etički problemi prikazivanja tj. prikazivosti traume. Poglavlje se završava kratkim prikazom ključnih tema oblasti naratologije, koje se mogu dovesti u vezu sa kulturom sećanja, odnosno, sa problemom reprezentacije, pričanja priče o određenom događaju, s posebnim akcentom na vizuelnim medijima i vizuelnoj naratologiji.

2.1. Uspon konstruktivizma

Sumnja u velike priče i univerzalne istine, koja se razvila u vremenu *kraja istorije*¹² kapitalizma i liberalne demokratije, postmodernizma i kasnije globalizma, dovela je u pitanje i koncept verodostojnosti historiografije, što je imalo za ishod stvaranje, umnožavanje i legitimisanje novih, potisnutih i nevidljivih, marginalizovanih, manjinskih, pojedinačnih, privatnih, lokalnih priča, narativa i istorija.

Pošto nastaju u dobu demokratije i novog kosmopolitizma¹³, koje donosi i obezbeđuje poštovanje ljudskih i građanskih prava i sloboda, i dovodi u pitanje velike narative zvanične istorije, aktuelna naučna i umetnička istraživanja i savremene društvene teorije se dobrim delom koncentrišu na pitanja konstruisanja identiteta, sećanja, pamćenja, te ispisivanja novih narativa, davanja drugačijih uvida i priloga zvaničnoj istoriji. U eri demokratije, demokratizovano je i „pravo na istoriju”, što će reći pravo da se privatno sećanje ili sećanje marginalizovanih grupa vrednuje i usvoji kao validan istorijski izvor i, u određenoj meri, suprotstavi opštepoznatoj ideji da istoriju pišu pobednici, zvaničnoj historiografiji, koja je skrojena i distribuirana s vrha. Otvaranje ili suspendovanje mogućnosti da građani pojedinačno učestvuju u procesu konstruisanja slike prošlosti vezana je za kulturnu politiku i politike sećanja jedne države, ali i za njen ukupan sistem javne politike. Za razliku od totalitarnih, demokratska društva pospešuju uključivanje građana u proces donošenja odluka koje su od značaja za čitav kolektiv.

¹² Fransis Fukujama, *Kraj istorije i poslednji čovek*, op. cit, 7.

¹³ Videti više o *novom kosmopolitizmu*: 1. Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, Norton, New York, 2007; 2. Ulrich Beck, *Cosmopolitan Vision*, Polity, Cambridge, 2006; 3. Maria Rovisco, Magdalena Nowicka, eds. *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, Ashgate, Surrey, 2011.

Konstruktivizam se određuje kao naučna ili filozofska paradigma odnosno, teorija saznanja u okviru koje su razvijane teze o tvorbi identiteta; osnovni postulat konstruktivizma glasi „da su sva saznanja više konstruisana nego otkrivena, i da je nemoguće i nepotrebno reći do kog stupnja saznanje odražava ontološku realnost”.¹⁴

„Filozofi i naučnici bili su ti koji su počeli da dovode u pitanje nasleđena mišljenja o objektivnom znanju. Albert Ajnštajn je, na primer, izjavio da naša teorija odlučuje o tome šta možemo opaziti, a Karl Popper se složio s tim.

Nemački filozof Artur Šopenhaur još je ranije tvrdio „svet je moja perspektiva” dok je Fridrih Niče tvrdio da istinu više stvaramo nego što je otkrivamo. Niče je još opisao jezik kao zatvor, dok je Ludvig Vitgeštajn tvrdio: „Granice mog jezika su granice mog sveta”.¹⁵

Može se reći da je teorija konstruktivizma usmerena na preispitivanje kategorije objektivne (naučne) istine i onih hegemonističkih autoriteta koji tu istinu ustanovljuju, normativizuju i institucionalizuju. Prema klasifikaciji Pitera Berka, konstruktivistička kritika usmerena je protiv ideje čvrstih i nepromenljivih društvenih kategorija – klase (konstruisanje klase) i pola (konstruisanje pola), potom, protiv ideje fiksiranih kolektivnih identiteta i zajednica kao što je nacija i monarhija (konstruisanje zajednice, „izmišljanje tradicije”, konstruisanje monarhije), i konačno, protiv ideje stabilnih i nepromenljivih individualnih identiteta (konstruisanje individualnih identiteta).¹⁶ Sumnja u naučnu istinu posebno se odnosila na istoriografske naučne doprinose.

„U predmodernom dobu, počev od Herodota, smatralo se da istorija ima svoje utemeljenje u sećanju. Moderna istorijska nauka ih suprotstavlja, pokušavajući da istoriju utemelji kao objektivno znanje, koje se radikalno suprotstavlja sećanju kao nevalidnom mnenju, odnosno kao takvom koje je opterećeno uticajem interesa, pristrasnosti, subjektivnosti i perspektivnosti. Od Ničea, Bergsona i Albvaša javljaju se struje u filozofiji i društvenim naukama koje dovode u pitanje ovu razdvojenost, promišljajući vezu sećanja i istorije na nov način, smatrajući da između njih postoji kako napetost, tako i kontinuitet. Pojedini savremeni autori ističu da istorijska objektivnost neretko prikriva interes, odnosno da etabliranje i institucionalizovanje jedne verzije

¹⁴ Cornelius Holtorf, *Radical constructivism: Knowing beyond epistemology* (2003), <https://tspace.library.toronto.ca/citd/holtorf/3.8.html>, (pristupljeno oktobra 2013).

¹⁵ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, op. cit, 98.

¹⁶ Ibid, 103-116.

istorije služi potiskivanju kolektivnih trauma i sećanja marginalnih i obespravljenih grupa. Zbog toga je sećanju, da bi bilo verodostojno, neophodno istorijsko istraživanje zbog verifikacije i korekcije, dok je istorijskom znanju sećanje potrebno zbog smisla i vrednosne orijentacije”.¹⁷

Centralna tema ove doktorske disertacije odnosi se na pitanje konstruisanja slike prošlosti, pa su tako ključni oni teoretičari koji su se bavili kolektivnim sećanjem i pamćenjem, kulturom sećanja i konstrukcijom kolektivnih identiteta. Istoričar Miroslav Timotijević i sociolog Todor Kuljić dva su istaknuta domaća naučnika čija su zanimanja usmerena na problem kulture sećanja (i zaborava) kod nas, te će u analizi biti korišćeni rezultati njihovih istraživanja, a pošto je ovde reč o konstruktivizmu, treba poći od Kuljićevog poglavlja *Konstruktivističko poimanje prošlosti* iz studije *Kultura sećanja*. Pri interpretaciji i polemici konstruktivističkih teorija konstruktivista Holtorfa, Lumana, Bekera i Akersmita, Kuljić zapaža: „Znanje i pamćenje ne odražavaju ontološku stvarnost, već su konstruisani u skladu sa potrebama subjekta koji saznaje ili pamti”.¹⁸ Kuljić određuje konstruktivizam kao novu epistemologiju postmoderne; za razliku od prosvetiteljstva, koji je zadatak istorije video u tome da se „istraživanjem prošlosti izvuku pouke za sadašnjost i budućnost u skladu s kriterijumima objektivnosti”, postmodernizam zastupa tezu da „znanje zavisi od subjekta”, pa se prošlost ne može otkriti, nego je svaki naučnik stvara i predstavlja”.¹⁹ Sledeća zapažanja ključna su za temu umetničke reprezentacije istorijskih događaja:

Dakle, naučnost istorije dovodi se u pitanje jer se istorija poima slično umetnosti: to su kulturne konstrukcije bez pretenzija za istinom. Postmoderna je iz umetnosti i preuzela pojam naracije (pripovesti) za opis naučnog izlaganja.²⁰

O pitanju namere istoričara ili umetnika da u svojim radovima istaknu istorijsku istinu može se polemisati, ali je momenat približavanja umetnosti i nauke (istorije) značajan i podsticajan za dalju teoretizaciju pojma konstrukt. Cilj konstruktivističkih istraživanja jeste da se pokaže uslovnost, ali je jednako važan i zadatak da se istraže uslovi pod kojima je određeno znanje konstruisano. Spoznaja prošlosti „ne postoji nigde izuzev u odnosu prema

¹⁷ Michal Sladeček, „Istorija i kolektivno sećanje: kontinuitet i diskontinuitet”, (predavanje u Institutu za savremenu filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, Srbija, april 2013), <http://instifdt.bg.ac.rs/michal-sladecek-istorija-i-kolektivno-secanje-kontinuitet-i-diskontinuitet/> (pristupljeno januara 2014).

¹⁸ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, op. cit, 89.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid, 90.

savremenom iskustvu”,²¹ pa se, shodno tome, konstruktivizam usredsređuje na procese građenja prošlosti, više nego na samu prošlost.

Važno je i Berkovo zapažanje da je Fuko (Michel Foucault) formulisao „konstruktivistički stav” u svojoj *Arheologiji znanja*, definišući *diskurse* kao prakse kojima se sistematički konstruišu predmeti o kojima se govori”.²² Predstavljanje određenog događaja umetničkim sredstvima takođe označava praksu konstruisanja datog događaja, pa su radovi u ovoj disertaciji upravo tretirani kao diskursi, kao što je u uvodu pomenuto. Prema Fukou, u najopštijoj definiciji, „diskursi su skupovi verbalnih performansi, a ono što je proizvedeno (eventualno sve što je proizvedeno) je skup znakova”.²³ Diskursi konstruišu, definišu i proizvode predmete znanja, te ukazuju na nadređene društvene procese stvaranja smisla i reprodukovanja realnosti.

„Diskurs se može definisati i kao sistem iskaza koji konstruiše objekt. Diskurs se odnosi na skup značenja, metafora, predstava, slika, priča i tako dalje, koji na neki način, zajedno proizvode određenu verziju događaja. Svaki objekt, događaj, osoba itd. može biti okružen mnoštvom različitih diskursa, pri čemu svi ti diskursi pričaju različitu priču o datom objektu, različito ga predstavljaju svetu”.²⁴

Diskursi su istovremeno i proizvodi i konstituenti realnosti, pa tako Fukoov postulat podržava tezu da umetnici koji su tematizovali NATO bombardovanje mogu učestvovati u preoblikovanju sećanja jedne zajednice.

2.2. Razvoj kulture sećanja, individualno i kolektivno pamćenje: Albvaš, Nora, Jan i Alaida Asman

Iako je praksa izgradnje kolektivnog sećanja putem „instrumenata proizvođenja zvanične reprezentativne kulture i njene simbolične politike, čiji su nosioci državne administrativne, prosvetne, verske, vojne, kulturne i naučne institucije, ali i građanske institucije i udruženja koja su delovala uz materijalnu pomoć države ili pod njenom

²¹ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, op. cit, 100.

²² Ibid.

²³ Mišel Fuko, *Arheologija znanja* (Beograd: Plato, 1999), 116.

²⁴ Mišel Fuko, *Znanje i moć*, op. cit, 14.

kontrolom”²⁵ stara, takoreći, koliko i državna vlast, i iako su mnogi historičari, sociolozi, politički filozofi ili umetnici još od klasičnog doba ukazivali na zaključke iznete u savremenim konstruktivističkim teorijama sećanja i pamćenja, francuski sociolog Moris Albvaš (Maurice Halbwachs) prvi je formulisao i definisao pojam *kolektivno pamćenje* u empirijskoj studiji *O kolektivnom pamćenju (La Mémoire collective)* tridesetih godina XX veka, koja je objavljena posthumno 1950. godine.²⁶ Njegova teza da „prošlost nije konzervirana, nego rekonstruisana na osnovu sadašnjosti”²⁷ ključna je za potonja proučavanja teme, i u vezi je s iznetim konstruktivističkim tezama. Prema Albvašu, kolektivno sećanje se koristi radi rekonstrukcije prošlosti, koja je – u svakoj epohi – usaglašena s duhom vremena, dominantim načelima i sistemom vrednosti. Polazeći od sociološkog pogleda na svet, Albvaš je polemisao o odnosu individualnog i kolektivnog sećanja – pitanju koje će činiti okosnicu problema kasnijih studija o kolektivnom pamćenju, i zastupao je tezu o neodvojivosti sećanja pojedinaca i grupa. „Pojedinac nije nikada u potpunosti izdvojen od društva jer se njegove aktivnosti mogu jedino objasniti kroz njegovu egzistenciju kao društvenog bića; on je uvek deo nekog kolektiva”.²⁸ Stoga uspomene nemaju nikakvu vrednost po sebi, već imaju smisla jedino u procesu izgradnje i utemeljenja kolektiva. Kritičari Albvaša usmerili su se upravo na ovo mesto njegove teorije – „pansociologizam” tj. sociološki determinizam, te na zanemarivanje drugih faktora sećanja i pamćenja kao što su neurobiološki i psihološki.

„Možemo razumeti svako sećanje koje se odigrava u mislima pojedinca samo ako ga pronađemo u okviru mišljenja odgovarajuće grupe. Ne možemo pravilno razumeti relativnu snagu nečijih misli i način na koje one formiraju vlastito mišljenje, sve dok ne povežemo datog pojedinca s različitim grupama kojima simultano pripada”.²⁹

Albvaš je utemeljio društvenu teoriju pamćenja fokusirajući svoju teoriju na tri društvene kategorije: porodicu, verske grupe i društvene klase, koje je definisao kao konkretne grupe koje deluju u istom prostoru i vremenu. Za razliku od ovakvih, konkretnih

²⁵ Miroslav Timotijević, *Takovski ustanak – Srpske Cveti. O javnom zajedničkom sećanju i zaboravljanju u simboličnoj politici zvanične reprezentativne kulture* (Beograd: Istorijski muzej Srbije, Filozofski fakultet, 2012), 34.

²⁶ Ostala objavljena dela Morisa Albvaša su u domenu sociologije npr. *Radnička klasa i životni standard (La classe ouvrière et les niveaux de vie, 1913)*, *Uzroci samoubistva (Les Causes du suicide, 1930)*, *Društvena morfologija (Morphologie sociale, Colin, 1930)*, *Društvene klase (Les classes sociales, 1942)* itd. Kada je reč o kolektivnom pamćenju, važna je knjiga *Društveni okviri pamćenja (Les Cadres sociaux de la mémoire, 1925)*, a onda i pomenuta studija *Kolektivno pamćenje*, koja je objavljena posthumno 1950.

²⁷ Maurice Halbwach, *On Collective Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 43.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid, 53.

grupa, nacija je, prema Albvašu, apstraktna zajednica jer svoj identitet konstruiše putem simbola. Pojedinci su svakako i pripadnici nacije, i njihovo pamćenje je povezano s događajima koji su uticali na razvoj kolektiva, međutim, oni moraju da se oslone na sećanje drugih članova nacionalne zajednice. No, kada je reč o temi doktorske disertacije, a u vezi s Albvašovom teorijom, zanimljivo bi bilo polemisati o tome da je nivo „konkretnosti” nacionalnog kolektiva veći u slučaju Srbije za vreme bombardovanja jer se tu upravo radi o periodu u kojem su članovi nacionalnog kolektiva bili i direktni učesnici u događajima pomoću kojih je rekonstituisan i potvrđen savremeni nacionalni identitet Srbije.

Različiti teoretičari su izvodili različite pretpostavke o tome zbog čega je došlo do tolikog interesovanja naučnika i profesionalaca za probleme pamćenja zajednice. Jedan od tih razloga je uspon takozvane *istorije odozdo*, „koji uključuje pokušaj da se prošlost predstavi iz ugla „običnih” ljudi. Isto je bilo i sa istorijom kolonijalizovanih zemalja u Aziji, Africi i Americi, koja se pojavila istovremeno s postkolonijalnim studijama, i često se usmeravala na pogled pokorenih ili gledište potlačenih klasa”.³⁰ Određeni korpus pretpostavki odnosi se na društvene posledice globalizacije i „fluidizacije identiteta” razvoja digitalne tehnologije i interneta, te opšteg redefinisavanja teritorijalnih i prostornih granica, uspostavljanja nadnacionalnih zajednica, razvoja novog kosmopolitizma, voljne i nevoljne mobilnosti stanovništva. Takođe su izuzetno bitne teze koje se tiču istorije XX veka, najpre II svetskog rata i njegovih svedoka.

„Za neke, *memory boom* predstavlja nostalgičnu čežnju za svetom koji je u rapidnom nestajanju. Za druge, to je jezik protesta, koji traži solidarnost zasnovanu na zajedničkim narativima i tradiciji i odupiranje pritiscima i zavodljivosti globalizacije. Za opet neke druge, to je sredstvo za udaljavanje od politike i resakralizacije sveta, ili pak, sredstvo očuvanja glasova žrtava mnogih katastrofa poslednjeg veka. A za neke, to je način suočavanja s Holokaustom, upravo u trenutku kada preživeli izumiru”.³¹

Jedan deo razloga za ekspanziju zanimanja za prošlost tiče se pojave radikalnih političkih instrumentalizacija i revizija prošlosti, koje su nastale u okolnostima (post)hladnoratovskog perioda³², te stvaranja novih nacionalnih država. Jan Asman predočava

³⁰ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, op. cit, 98-99.

³¹ Jay Winter, „Notes on the Memory Boom: War, Remembrance and the Uses of the Past”, in *Memory Trauma and World Politics*, ed. Duncan Bell (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 55.

³² Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, op. cit, 41.

tri ključna motiva: razvoj novih medija koji omogućavaju stvaranje veštačkog pamćenja, stanje postkulture u kojoj je sve došlo do kraja (pa tako i „stara Evropa”), a treći motiv – za Asmana najznačajniji – odnosi se na činjenicu da preživele generacije svedoka Holokausta počinju da izumiru, a s njima i sećanje na Holokaust.

„Još jedan oblik NKI (nova kulturna istorija, v. Berk) koji je sada u punom procvatu, jeste istorija pamćenja, ponekad opisivanog i kao „društveno pamćenje” ili „kulturno pamćenje”. Interesovanje naučnika za tu temu je nekako istovremeno otkriveno i podstaknuto kada se, između 1984. i 1993, pojavilo sedam tomova naslovljenih *Mesta sećanja (Les lieux de la Mémoire)*, koje je priredio francuski istoričar i izdavač Pjer Nora”.³³

Prema Pjeru Nori (Pierre Nora), jednom od najvažnijih teoretičara kolektivnog sećanja, razlog za razvoj interesovanja za pamćenje otkriva se u momentu *ubrzanja istorije* pošto nas to ubrzanje odseca od naše prošlosti i tajne šta smo, od našeg identiteta.

„To što je krajem 20. veka u globalnim okvirima oživelo istraživanje pamćenja, Nora razložno tumači pre svega ubrzanjem istorije (Nora 1989, 8). Nisu više postojanost i kontinuitet trajni, nego je to promena, i to sve brže promene. Ove razbijaju jedinstvo istorijskog vremena, tj. sponu prošlosti i budućnost. Zavladao je apsolutna neizvesnost u pogledu budućnosti, praćena istovremenom opsednutošću zbog gubitka prošlosti. Zbog naše nesposobnosti da predvidimo budućnost, moramo da skupljamo sve vidljive materijalne tragove koji će jednoga dana svedočiti o nama. Upravo to nameće potrebu za pamćenjem nacije, grupe, porodice”.³⁴

Francuski istoričar Pjer Nora započeo je globalni (ili makar evropski) talas istraživanja kolektivnog sećanja u polju kulture. Ključni pojam Norine teorije istaknut je u naslovu njegove kapitalne studije i višetomnog izdanja – *Mesta sećanja (Les lieux de mémoire, 1984-1992)*.³⁵ Pojmom *mesta sećanja* definisani su „značajni entiteti, bilo materijalni ili nematerijalni, koji su posredstvom ljudske volje ili radom vremena, postali simbolički

³³ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, op. cit, 85.

³⁴ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, op. cit, 108.

³⁵ Pored ovog dela, među objavljenim Norinim studijama su *Alžirski Francuzi (Les Français d'Algérie 1961)*, *Ernest Lavis i njegova uloga u formiranju nacionalnog osećanja (Ernest Lavis: son rôle dans la formation du sentiment national 1962)*, *Stvarati istoriju (Faire de l'histoire 1973)*, *Eseji ego-dokumenata (Essais d'ego-histoire 1987)*.

elementi nasleđa sećanja neke zajednice”³⁶ odnosno, „to su mesta gde se kulturno sećanje kristališe i skriva”.³⁷ U ovoj studiji prepoznato je nekoliko kategorija mesta sećanja: (1) mesta kao što su arhivi, muzeji, katedrale, trgovi, groblja i memorijalni centri; (2) koncepti i prakse kao što su komemoracije, motoi i svi rituali; (3) predmeti materijalne baštine, komemorativni spomenici, priručnici, amblemi, tekstovi i simboli. Važan momenat Norine teorije otkriva se u stanovištu da konstruisana istorija zamenjuje pravo sećanje. U tom smislu, mesta sećanja su artificijelna i fabrikovana s određenim interesom; ona postoje da bi pomogla proces prisećanja, prizivanja prošlosti, a upravo sećanje na prošlost daje smisao sadašnjosti. „Svrha mesta sećanja je da zaustave vreme, da spreče rad zaborava”, i sva ona dele „volju za pamćenjem”³⁸

Nora govori i o *zajednicama sećanja*, čiji je identitet konstruisan kroz sećanje na određeni događaj. Tako se pitanja istorije i pamćenja direktno tiču teme izgradnje kolektivnog identiteta, koju će mlađi teoretičari, kao što su Asmanovi, dalje elaborirati. Bitno je reći da je Nora pokazao neodrživost ranijeg Albvaševog razlikovanja „neutralne historiografije i pamćenja koje tvori identitet. To je neka vrsta nove kritike vrednosno-neutralne istorijske nauke. Nora upozorava da je odnos prema prošlosti uvek vrednosno obojen”.³⁹

Sledeći ključni teoretičar kolektivnog pamćenja, egiptolog Jan Asman (Jan Assmann), uveo je centralni pojam studija pamćenja u jednom od najznačajnijih radova na ovu temu - *Kultura pamćenja* iz 1992. godine. Kao naslednik sociologa Albvaša – makar kada je reč o oblasti studija sećanja, i na tragu Norinog rada, arheolog Asman učvrstio je novo polje razmatranja problema pamćenja grupe, a to je upravo polje kulture.⁴⁰

„Pojam kulturnog pamćenja odnosi se na jednu od vanjskih dimenzija ljudskog pamćenja. Pamćenje zamišljamo, pre svega kao čisti unutrašnji fenomen, lokaliziran u mozgu pojedinca, što bi onda trebala biti tema fiziologije mozga, neurologije ili psihologije, ali ne i historijskih i kulturnih nauka. Međutim, sve što pamćenje sadržajno zaprima, kako svoje sadržaje organizira, koliko dugo neke može zadržati, uveliko je pitanje ne

³⁶ Pierre Nora, *Realms of Memory* (New York: Columbia University Press, 1996), 18.

³⁷ Ibid, 19.

³⁸ Ibid.

³⁹ Todor Kuljić, *Kultura Sećanja*, op. cit, 109.

⁴⁰ Pored studija koje se bave Egiptom, Asman je objavio nekoliko značajnih studija na temu pamćenja: *Kultura pamćenja i rana civilizacija: Pisanje, pamćenje i politička imaginacija (Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination 1992)*, *Religija i Kultura pamćenja: Deset studija (Religion and Cultural Memory: Ten Studies 2000)*.

toliko unutarnjih kapaciteta i reguliranja, koliko vanjskih, odnosno društvenih i kulturnih uvjeta”.⁴¹

Asman kategorizuje četiri vrste spoljašnjih dimenzija pamćenja: (1) *mimetičko*, koje podrazumeva oponašanje, (2) *pamćenje stvari*, koje kroz materijalne pojave – predmete, arhitekturu itd. reflektuje određeno ljudsko delovanje, (3) *komunikativno pamćenje*, koje implicira tezu da se ni jezik, pa samim tim ni pamćenje, ne razvijaju nezavisno od drugih ljudi, a obrazlažući pojam komunikativnog pamćenja, Asman je u stvari kritikovao Albašovu teoriju; i (4) *kulturno pamćenje*, koje:

„obrazuje jedan prostor u koji bez lomova ulaze sva tri prethodno spomenuta područja. Kad mimetičke rutine poprime status rituala, odnosno uz svoje svrshodno značenje zadobiju i značenje smisla, onda dolazi do prekoračenja mimetičkog pamćenja i delovanja. Rituali spadaju u područje kulturog pamćenja budući da predstavljaju oblik predaje i uprizoravanja kulturnog smisla. Isto vrijedi i za stvari kada one ne upućuju samo na svoju svrhu nego i na neki smisao: simboli, ikone, reprezentacije poput spomenika, nadgrobnih ploča, hramova, idola itd. prekoračuju horizont pamćenja stvari, pošto ekspliciraju svoj implicitni vremenski i identitetski indeks”.⁴²

Utvrđujući uslove pod kojima se razvio pojam *kulturno pamćenje* – nastanak pisma koje je značilo očuvanje smisla u okviru kolektiva – Asman ga definiše kao krovni termin za „funktionalne okvire koji se javljaju pod napomenama *stvaranje tradicije, odnos prema prošlosti i politički identitet*, odnosno *imaginacija*”.⁴³ Asman ističe da je kulturno pamćenje artifičijelno zato što se može realizovati samo u institucionalnim okvirima. Asmanova konstruktivistička ubeđenja otkrivaju se u njegovoj raspravi o odnosu vremena, sećanja i prošlosti: „prošlost nastaje tek time što se odnosimo naspram nje”⁴⁴; ona se rekonstruiše u sećanju.

„Od Halbvaša želimo preuzeti njegovu koncepciju prošlosti koja se može nazvati sociološko-konstruktivističkom. Ono što su P. L. Berger i Th. Lucmann pokazali za zbilju u cjelini, to je Halbwash 40 godina ranije ustvrdio za prošlost: ona je socijalna konstrukcija čija svojstvenost proizlazi

⁴¹ Jan Asman, *Kultura pamćenja* (Beograd: Posveta, 2001), 61.

⁴² Ibid, 24.

⁴³ Ibid, 26.

⁴⁴ Ibid, 37.

iz potrebe za smislom i spoljnim okvirom pojedinih sadašnjosti. Prošlost nam se ne daje prirodonosno, ona je kulturno ostvarenje”.⁴⁵

Ideja tvorbe – konstrukcije prošlosti, zastupljena je i u Asmanovoj teoriji identiteta, pri čemu on zapaža da se identitet razvija spolja-ka-unutra, dakle u komunikaciji i unutar okvira kolektiva; kao takav, identitet je sociogen, ne razvija se samostalno. Druga Asmanova teza o identitetu glasi da ni jedan kolektivni ili *mi-identitet* ne postoji izvan individua koje taj identitet tvore i nose, i s ovom tezom, Asman ostaje pri Albašovim argumentima o kolektivnom pamćenju. U kontekstu teme doktorske disertacije, a uz prihvatanje definicije kolektivnog identiteta kao slike koju neka grupa gradi o sebi i s kojom se njeni članovi identifikuju, postavlja se pitanje načina na koji je slika o NATO bombardovanju SRJ integrisana u sliku kolektivnog identiteta, a ukoliko nije integrisana, zbog čega nije. Asmanovim jezikom govoreći, treba ispitati i sadržaj *kulturne formacije* – kompleksa simbolički posredovanog zajedništva – koji tvori i reprodukuje identitet kolektiva koji je učestvovao u bombardovanju.

U svojoj studiji *Kultura pamćenja* Asman ne govori o umetničkom svedočenju, ali je ipak moguće izdvojiti pojedine teorijske argumente koji mogu da posluže analizi savremenih umetničkih radova-svedočanstava kao činilaca tvorbe kulturnog pamćenja. Da bi prošlost ušla u svest kolektiva, moraju postojati svedočanstva o prošlim događajima, i ta svedočanstva iskazuju određenu diferencijaciju spram onoga što se odvija u savremenom trenutku. Ako se uzme u obzir Asmanova definicija svedočenja, onda bi se moglo reći da svedočanstvo predstavlja narativ o događaju koji je konstruisan nakon događaja o kom se svedoči. Mediji kulturnog pamćenja su čvrste objektivacije, tradicionalna simbolička kodiranja, inscenacije u plesu, slici itd., pa njegovu formu karakteriše visok stepen oblikovanosti, a nosioci su specijalizovani nosioci tradicije.⁴⁶ Umetnička dela koja tematizuju iskustva kolektivne prošlosti žanroovski su određena (dnevници, svedočanstva, autofikcije) i podrazumevaju inscenaciju istorijskih događaja čiji su autori „specijalizovani” tvorci značenja.

Kada je reč o reprezentaciji traume, treba izdvojiti i Asmanovo zapažanje o spomenu na mrtve, pamćenju koje tvori zajednicu. Spomenici mrtvima tvore identitet preživelih (Kuljić društvene prakse sećanja na mrtve naziva *tanatopolitikom*⁴⁷). U tom smislu se umetnički

⁴⁵ Ibid, 55.

⁴⁶ Videti Asmanovu uporednu tabelu *komunikativno – kulturno pamćenje*.

⁴⁷ Todor Kuljić, *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti* (Beograd: Čigoja, 2014).

radovi o kolektivnim traumatskim iskustvima (a ona podrazumevaju ljudska stradanja) mogu odrediti kao artefakti koji tvore kolektivni identitet.

Među studijama kolektivnog i kulturnog pamćenja, pitanje sećanja na traumu najprisutnije je u radovima Alaide Asman⁴⁸, čije sagledavanje pomenutih tema na mnogim mestima potvrđuje teze starijih teoretičara. Kada je reč o odnosu individualnog i kolektivnog pamćenja, slično kao i Albvaš i Jan Asman, Alaida zaključuje da su „pojedinci uvek obuhvaćeni nadređenom dinamikom istorijskih procesa. Individualno pamćenje ne samo da je u svom vremenskom protezanju, nego i u oblicima svoje obrade iskustva, određeno širim horizontom pamćenja grupe”.⁴⁹ Pritom, identitetske grupe ili, prema terminologiji koju Asmanova preuzima od Jana Asmana, mi-grupe, različite su i različito utiču na formiranje individualnih identiteta. Pojedinaac poseduje nacionalni, verski, rodni, polni, politički, socijalni, kulturni, profesionalni identitet. U savremenom društvu, nacionalna pripadnost ima jako integraciono dejstvo i može fundamentalno da utiče na proizvodnju identiteta pojedinaca i grupa, ali to nije uvek slučaj; recimo, anti-nacionalizam ili kosmopolitizam mogu imati ključnu ulogu u procesu identifikacije nekih pojedinaca (komunista, dece iz mešovityh brakova itd...). Međutim, integraciono dejstvo nacionalnog identiteta je posebno intenzivno kada se radi o nacijama čija je (bliska) prošlost obeležena međuetničkim sukobima i srodnim traumatskim iskustvima – kao što je slučaj s područjem Balkana. Asmanovom terminologijom govoreći, u postkonfliktnim društvima se proizvodi *toplo sećanje* na ove događaje. „Uz pomoć različitih komponenti pamćenja (nosilac, milje, oslonac) i dimenzija (organska, socijalna, kulturna), mogu se bolje razlikovati i pojedinačne formacije pamćenja u kojima

⁴⁸ Alaida Asman je profesorka književnosti, egiptologije i studija kulture na nemačkom Univerzitetu Konstanca. Na početku svog naučnoistraživačkog rada, bavila se teorijom književnosti, da bi od devedesetih godina, zajedno sa suprugom Janom Asmanom, sve intenzivnije usmeravala zanimanja ka temi kulture pamćenja. Među tim knjigama i esejima su *Rad na nacionalnom pamćenju (Arbeit am nationalen Gedächtnis: Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee, 1993)*, *Prostori sećanja. Oblici i promene kulturnog pamćenja (Erinnerungsräume. For-men und Wan-dlun-gen des kul-tu-rel-len Gedächtnisses, 1999)*, *Duga senka prošlosti (Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, 2006)*, *Individualno i kolektivno pamćenje (Memory, Individual and Collective, 2006)*, *Evropa: zajednica sećanja? (Europe: A Community of Memory?, 2007)*, *Religiozni koreni kulturnog pamćenja (The Religious Roots of Cultural Memory 2008)*, *Kultura pamćenja i zapadna civilizacija: funkcije, mediji, arhivi (Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives, 2012)*. Od 2011. sa suprugom Janom Asmanom vodi naučni projekat *Prošlost u sadašnjosti; Dimenzije i dinamika kulture pamćenja*.

⁴⁹ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 36.

pojedinaac učestvuje zahvaljujući svom višestrukome članstvu u množtvu mi-grupa”. Ipak, nemaju sve formacije pamćenja jednako izraženu kohezivnu funkciju.

„Nasuprot mnogoglasnom socijalnom pamćenju, koje je pamćenje „odozdo” i koje se smenom generacija svaki put gasi, nacionalno pamćenje, koje teži dugoročnom trajanju, mnogo je kompaktnija konstrukcija; ono je usidreno u političkim institucijama i „odozgo” utiče na društvo”.⁵⁰

Alaidin pojam političko tj. nacionalno pamćenje odnosi se na hegemonističku tvorbu identiteta, koja s jedne strane podrazumeva proces usvajanja prošlosti od strane građana i, s druge, proces prizivanja prošlosti odnosno, selekcije segmenata istorije, za koju su zaduženi političari. Postoji nekoliko važnih obeležja političkog (nacionalnog) pamćenja: utemeljeno je na radikalnim istorijskim iskustvima; snažnije je oblikovano nego socijalno pamćenje; uspostavlja jednu perspektivu na događaje, dakle, redukuje složene događaje na mitske arhetipove, pa stoga u nacionalnom pamćenju mentalne slike postaju ikone, a priče – mitovi⁵¹ „čije je najvažnije svojstvo njihova ubedljivost i afektivna delotvornost”.⁵²

Kulturno pamćenje je, kao i nacionalno, transgeneracijsko i koristi simboličke medije, ali za razliku od političkog koje se konstruiše na „radikalnom sadržinskom sužavanju, visokom simboličkom intenzitetu, kolektivnim ritualima i normativnoj obaveznosti, kulturno pamćenje neodvojivo je od svog raznolikog izraza u tekstovima, slikama i trodimenzionalnim artefaktima”.⁵³ Pored toga, bitna razlika je u uslovima recepcije ovih tipova sećanja: oblici usvajanja političkog sećanja su pre svega kolektivni, a usvajanje u okviru kulturnog pamćenja je individualan čin. Treba istaći još jedan aspekt teorije kulturnog pamćenja kod Asmanove pošto je značajan za razgraničenje pojmova pamćenja i sećanja. Asmanova razlikuje pamćenja-skladište od funkcionalnog pamćenja; prvo predstavlja stožer, arhiv događaja iz prošlosti (analogno, recimo, depou muzeja, pozorišnom fundusu), a funkcionalno pamćenje ima karakter performativnosti, izvođenja, aktivacije (re)upotrebe skladištenih događaja (analogno izložbi odnosno, kostimu i scenografiji za predstavu). U tom smislu se pojam sećanje može pojaviti umesto pojma funkcionalno pamćenje – i upravo ovo terminološko razlikovanje biće korišćeno u ovom radu. Pamćenje je, dakle, korpus neupotrebljenih

⁵⁰ Ibid, 43.

⁵¹ Prema definiciji Alaide Asman, mit ima dvostruko značenje: 1. Krivotvorenje istorijskih činjenica, koje je moguće opovrgnuti istorijskim istraživanjima, 2. Afektivno usvajanje vlastite istorije – utemeljujuća istorija, koja istorizacijom ne prolazi, nego umesto toga dobija trajno značenje.

⁵² Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 43.

⁵³ Ibid, 67.

(potisnutih, zaboravljenih) slika o prošlosti, a sećanje predstavlja selekciju, artikulaciju, upotrebu, rekonsrukciju tih slika. Otud je pojam narativ ili priča bliži pojmu sećanja nego pamćenja.

Upravo zbog rasprostranjene i, moglo bi se reći, fleksibilne upotrebe pojmova, kao i široke elaboracije teme, na ovom mestu treba još jednom utvrditi značenja i distinkcije ključnih pojmova kulture sećanja – onako kako su korišćeni u disertaciji. „Prošlost nije objektivna datost, nego kolektivna konstrukcija”⁵⁴; ona se „ne otkriva, nego rekonstruiše”⁵⁵ i stalno reprodukuje putem individualnih i kolektivnih sećanja. Prema definicijama Alaide Asman, pojmovi pamćenje i sećanje se razlikuju: prošlost je sačuvana u kolektivnom pamćenju, predstavlja resurs, arhiv, izlog, skladište prošlih događaja ili tekstova o tim događajima, a kolektivno sećanje svesni odabir, aktuelizaciju, rekonstrukciju i narativizaciju događaja iz prošlosti u skladu s interesima vladajućih društvenih grupa. Samim tim, sećanje predstavlja subjektivni proces interpretacije prošlosti, proces subjektivnog sagledavanja i tumačenja istorije, iako je on uvek uslovljen zahtevima i kriterijumima političkog, društvenog i kulturnog mikro ili makro okruženja. „Pamćenje nije samo pasivni odraz kulture i politike, nego i tvorac kulture, verovanja i vrednosti javnog i privatnog života”.⁵⁶ Zato su pamćenje, sećanje i identitet u neraskidivoj vezi. Čak i kad se radi o iskustvu zamišljanja budućnosti, pamćenje predstavlja skladište iskustava prošlosti, koje ograničava korpus mogućih sećanja. Pamćenje, dakle, može biti definisano kao konačan broj potencijalnih sećanja. Sećanje je proces aktivizacije prošlih iskustava i to u skladu sa aktuelnim potrebama individue ili grupe, a identitet predstavlja sliku autopercepcije koja nastaje u tom dinamičnom odnosu. Sećanjem, oživljavanjem prošlosti odnosno, transponovanjem određenih događaja iz prošlosti u sadašnjost se, u skladu s aktuelnim potrebama grupe, bilo da je reč o korporaciji, instituciji, partiji, etničkoj zajednici ili naciji, formira njen identitet – slika o sebi, koja opstaje i reprodukuje se u sadašnjosti.

„Kulturni identitet predstavlja samosvest pripadnika jedne društvene grupe koja istorijski nastaje i razvija se u zavisnosti od kriterijuma koje ta društvena grupa uspostavlja u odnosima sa drugim društvenim grupama”.⁵⁷ Kontinuitet i doslednost sećanja zato postaju garanti koherencije i održivosti identiteta. U mehanizmu konstruisanja identiteta, ono što važi za sećanje, važi i za zaborav: da bi gradio željeni identitet, kolektiv bira da se ne seća

⁵⁴ Maurice Halbwach, *On Collective Memory*, op. cit, 112.

⁵⁵ Jan Asman, *Kultura pamćenja*, op. cit, 56.

⁵⁶ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, op. cit, 10.

⁵⁷ Branimir Stojković, „Identitet kao determinanta kulturnih prava”, u: *Kulturna prava*, Branislav Milinković, (Beograd: Beogradski centar za ljudska prava, 1999), 30.

određenih događaja iz prošlosti, mada to ne znači da zaboravljena iskustva ne postoje u pamćenju grupe ili pojedinaca u okviru te grupe, te da u određenom budućem trenutku, kada se promene društveno-politički interesi, neće biti aktivirana.

2.3. Teorija reprezentacije: Stjuart Hol i Piter Berk

Rane teorijske postavke o pitanjima reprezentacije javile su se početkom XX veka u lingvističkim strukturalističkim teorijama, a pre svega u razmišljanjima švajcarskog lingviste Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure). Tek 1997. godine, jedan od najčuvenijih teoretičara kulture, Jamajčanin Stjuart Hol (Stuart Hall), objavio je i uredio izuzetno uticajnu studiju o reprezentaciji – *Reprezentacija: reprezentacija u kulturi i označiteljske prakse* (*Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*), u kojoj je pojam definisan i temeljno obrazložen. Najznačajniji pomak u odnosu na lingvističke teorije tiče se premeštanja problematike jezika i konstrukcije značenja u polje kulture. Hol svoju studiju i započinje razmatranjem fenomena „kulturnog zaokreta” u društvenim i humanističkim naukama, definišući kulturu kao polje zajedničkih značenja (*Culture is about `shared meanings`⁵⁸*), a jezik kao privilegovani medijum u kojem dajemo smisao stvarima, u kojem se značenja proizvede i razmenjuju.

Jedan od osnovnih aksioma Holove teorije glasi da stvari nemaju značenje po sebi, nego da one u komunikaciji (reprezentaciji) dobijaju značenja. Značenje se proizvodi i razmenjuje u svakoj interpersonalnoj i društvenoj situaciji u kojoj učestvujemo, što implicira tezu da kultura nije skup objekata – umetničkih dela ili medijskih produkata, nego upravo proces davanja značenja ili skup označiteljskih praksi. Uopšteno gledajući, pripadanje jednoj kulturi, prema Holovoj teoriji, označava deljenje zajedničkih pogleda na svet. Značajan aspekt ove teorije je u zapažanju da kulturu ne čine samo stvari, dakle, materijalne pojave, već i osećanja, koncepti i ideje.

„Dajemo stvarima značenje načinom na koji ih reprezentujemo – rečima koje upotrebljavamo da bismo ih opisali, pričama kojima ih opisujemo, slikama o njima koje stvaramo, emocijama koje s njima povezujemo, načinima

⁵⁸ Stuart Hall, *Representation – Cultural representation and shared meanings* (London: Sage Publications, 2013), 1.

na koje ih klasifikujemo i konceptualizujemo, vrednostima koje im pridajemo”.⁵⁹

Označiteljske prakse – prakse pridavanja značenja, vrednosti i osećanja određenim pojavama, tj. narativizacija, stvaranje fantazija i mitova o ljudima i događajima – primarno se odnose na jezik; jezik se može razumeti kao označiteljska praksa, pri čemu se pod jezikom podrazumevaju različiti oblici simboličkog izražavanja – od fotografije, novinarstva i pisanja udžbenika istorije ili biologije, do umetničkih dela, muzejskih izložbi, te jezika nacionalnog identiteta.

„Možemo reći da reprezentacije jednostavno ne preslikavaju svet, već proizvode jednu verziju sveta, drugim rečima, reprezentacija je bitno uključena u konstrukciju sveta. Ovakva pozicija nam omogućava da kažemo da je svet ono što je uhvaćeno jezikom, što je definisano jezikom i konceptima koje koristimo da bismo o njemu raspravljali”.⁶⁰

Umesto predavljanja ključnih pojmova teorije reprezentacije kao što su znak, kodovi, denotacija i konotacija, ovde će, ipak, biti više reči o opštim zapažanjima Stjuarta Hoola, direktno vezanim i značajnim za temu reprezentacije događaja koji konstituišu kulturno sećanje. Pojam reprezentacije, istaknut u naslovu ove disertacije, u vezi je s pojavom konstruktivizma u filozofiji i njegovim uticajem na druge discipline kao što su istorija ili sociologija. Pišući o ideji zaokreta od društvene istorije kulture ka kulturnoj istoriji društva, koju je formulisao Rože Šartije (Roger Chartier), Piter Berk navodi da je kulturna istorija nastala kao posledica „izmeštanja interesovanja istoričara tokom osamdesetih godina XX veka, pre svega udaljavanja od društvene istorije, shvaćene kao izučavanje društvenih struktura poput društvenih klasa”.⁶¹ Predavljanje je postalo centralni koncept nove kulturne istorije, koji pokazuje da „slike i tekstovi jednostavno održavaju ili oponašaju stvarnost”.⁶² Međutim, u duhu uspona konstruktivizma, ta teza nije prihvaćena, pa je počelo da se govori o proizvodnji tj. konstrukciji stvarnosti. Dodavanjem prefiksa *re* pojmu prezentacija, njegovo značenje je prošireno i usložnjeno, upravo uvođenjem ideje obrade predavljenog, ponovog predavljanja, novog stvaranja. Tako se javila i takozvana istorija predavljanja, što zapaža

⁵⁹ Stuart Hall, *Representation – Cultural representation and shared meanings*, op. cit, 3.

⁶⁰ Dubravka Đurić, „Pojam reprezentacije, jezički obrt, tekstualizacija i ideologija u studijama medija”, *Zeničke sveske, br. 11* (2010): 31-50.

⁶¹ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, op. cit, 42.

⁶² *Ibid*, 43.

Berk u knjizi *Osnovi kulturne istorije*, dodajući da je „toliko oblika predstavljanja, kako književnih, vizuelnih i mentalnih, proučavano tokom poslednje dve ili tri decenije, da bi čak i puko nabranje pretvorilo ovaj pasus u celo poglavlje”.⁶³ Mnoge studije su napisane o istoriji predstavljanja žene, drugog, društvenih struktura, prirode, boga i tako dalje, gde je uglavnom razmatran proces konstrukcije moći, stvaranja stereotipa i, uopšte, razvoja kultura ili čitavih civilizacija.

S obzirom na temu, ova doktorska disertacija pripada istoriji reprezentacije rata, i to rata na Balkanu odnosno, u Jugoistočnoj Evropi. Tema reprezentacije rata u umetnosti zadobija sve značajnije mesto u naučnim institucijama, posebno imajući u vidu zanimanje za sećanje na Holokaust, obeležavanje stogodišnjice I Svetskog rata, promenu granica i transformaciju (konecepta) teritorija na globalnom planu.⁶⁴ Neka od istraživačkih pitanja koja preispituju problem reprezentacije rata glase: „šta je rat i kako se razlikuje od drugih oblika ljudske agresivnosti, da li postoji odgovarajuća ili poželjna estetika reprezentacije rata, postoje li žanrovi koji su prilagođeni ovoj temi, na koji način ratovi utiču na stvaranje naših društvenih identiteta, da li je reprezentacija rata obavezno politički motivisana”,⁶⁵ a ova pitanja odnose se i na problem reprezentacije (ratne) traume.⁶⁶

Istraživanje i teoretizacija reprezentacije traumatskog iskustva, u stvari, podrazumeva pronalaženje i (komparativnu) analizu diverziteta konstrukcija tog iskustva. Sasvim će različitu konstrukciju slike o zločinu proizvesti grupe svedoka, žrtava ili počinitelaca, pri čemu se i članovi tih grupa mogu diferencirati prema različitim strategijama interpretacije. Otud Alaida Asman govori o herojskom i žrtvenom sećanju odnosno, o istorijskim, religijskim i

⁶³ Ibid, 82.

⁶⁴ Na primer, na kanadskom Univerzitetu Manitoba, 2006. godine je osnovan *Istraživački klaster za reprezentaciju rata*, pri kojem se realizuje interdisciplinarni studijski program za izučavanje Centralne i Istočne Evrope. U opisu programa navodi se da je „raspad Sovjetskog saveta i satelitskih zemalja promenio društveno, političko i ekonomsko okruženje Centralne i Istočne Evrope. Ogromne političke, društvene i ekonomske promene redovno stavljaju region na naslovne strane najvećih novina. Transformacija zemalja iz ovog regiona nastavlja da preoblikuje Evropu.

⁶⁵ Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, op. cit, 83.

⁶⁶ Veoma važno mesto u oblasti istraživanja i reprezentacije ratova zauzimaju institucije, a primarno muzeji – „katedrale XXI veka”, kako je to Džej Vinter formulisao u eseju *Muzeji i reprezentacija rata* (Jay Winter, „Museums and Representation of war”, *Museum and society*, University of Leicester, n. 10 vol. 3, <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumandsociety/documents/volumes/winter.pdf>). Kada je reč o ovoj problematici, Džej Vinter zaključuje: „Ratni muzeji se suočavaju sa nedvosmislenim izborom: ili će se baviti istragom kako rat može biti predstavljen, ili će o tome nastaviti da produbljuju laži i iluzije. Najozbiljnija zamka u tom domenu kulture je ono što bi se moglo nazvati pseudorealizam, lažna tvrdnja onih koji pišu o ratu ili prave muzejske postavke da su u stanju da uvedu posetioca u nešto što se približava iskustvu ratne borbe. Sve takve tvrdnje su lažne, a ponekad i opasne. Mnogo je razloga za skepticizam. Prvi je taj što nikad jedna pojava ili niz događaja, nisu odgovarajuće nazvani ratno iskustvo; reč iskustvo se najbolje može razumeti ne kao fizički usađeno pamćenje, nego sklop sećanja poteklih iz pozicije subjekta, i to učesnika rata, koja se pojavljuje u bezbroj varijacija. Ne radi se samo o tome da je rat toliko neuhvatljiv da bi bio sveden na kliše, nego i o tome da je iskustvo nešto što svi imamo, i da se ono vremenom menja”.

moralnim svedocima.⁶⁷ Ne samo da se reprezentacije mogu kategorizovati prema *mi-grupama* koje čuvaju kolektivno pamćenje, nego se mogu posmatrati u još složenijem mozaiku individualnih glasova koji reprezentuju događaj, kao i u transformaciji iskustva (sećanja) jednog istog subjekta koji pamti.

Izuzetno je važno uzeti u razmatranje čitavu polifoniju individualnih perspektiva i interpretacija kada je reč o umetnosti, budući da svaki umetnik, kao individua, zauzima izvesnu poziciju u *svetu umetnosti* koja konotira određeni korpus vrednosti i stavova o društvu i politici (npr. „režimski” umetnici, „alternativni” i aktivistički umetnici, umetnici-svedoci, umetnici-žrtve traumatskog iskustva). Komparativna analiza različitih umetničkih konstrukcija traumatskog iskustva tako predstavlja oruđe za uspostavljanje obuhvatnog i objektivnog pristupa analize reprezentacije datog događaja. Takođe, to znači da pogled na diverzitet reprezentacija određenog događaja može predstavljati i presek datog društvenog i kulturno-istorijskog trenutka.

2.4. Sećanje i trauma

Problematika sećanja na traumu povezuje polje psihoanalize s društvenim naukama i teorijama poput kulture sećanja, teorije umetnosti, kulturne politike, sociologije i podrazumeva definisanje pojma (Sigmund Frojd), elaboraciju fenomena individualne i kolektivne traume i njihovog odnosa i, konačno, ukazivanje na niz etičkih problema upotrebe pojma kolektivne traume.

2.4.1. Frojd, trauma, potisnuto i zazorno

Pojam traume definisan je i uveden u nauku zahvaljujući psihoanalitičaru Sigmundu Frojdu (Sigmund Freud) i njegovim izučavanjima snova i neurotičnih ljudskih ponašanja. Frojdova tumačenja traume, anksioznosti i procesa obrade traumatskog iskustva predstavljena su u više tekstova, npr. u esejima *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Remembering, Repeating and working-through)* iz 1914⁶⁸ i *S one strane principa zadovoljstva* iz 1920, pri čemu je za Frojdovo bavljenje traumom bio posebno važan terapijski rad sa vojnicima

⁶⁷ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 102-108.

⁶⁸ Sigmund Freud, „Remembering, Repeating and Working through”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XII (1911-1913), <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/1914FreudRemembering.pdf> (pristupljeno marta 2014).

kojima su se po povratku iz I Svetskog rata javljali košmari o ratu i koji su na druge načine ponovno preživljavali ratna iskustva. Kao rana na telu – pritisak koji dolazi spolja i probija kožu, psihološka trauma nastaje kada osoba iskusi događaj toliko snažnog dejstva da ego nije pripremljen i sposoban da ga primi i adekvatno emocionalno reaguje, nego se razara, a strašni događaj zaboravlja i potiskuje. Trauma, međutim, ne nestaje, već se manifestuje i reprodukuje u snovima i kroz akcije, proizvodeći stanje neuroze, anksioznosti i sumanutosti. Tek u procesu tumačenja snova, ponavljanja i izbijanja traume, moguće je *raditi-kroz-traumu*, shvatiti je, osvestiti, prihvatiti i prevazići. Umesto ponavljanja, za lečenje je neophodno pamćenje, dakle, prevođenje iz latentnog u svesno.

„Postoji oblik zaboravljanja za koji je karakteristična teškoća da se uspomene probude čak i jakim spoljašnjim podsticajima, kao neki unutrašnji otpor suprotstavljanja njihovom oživljavanju. Takvo suprotstavljanje je u psihopatologiji dobilo naziv „potiskivanje”. Što se potiskivanja tiče, možemo sa sigurnošću tvrditi da ono nije istovetno sa nestankom, brisanjem uspomena. Potisnuto doduše, ne može jednostavno da se nametne kao uspomena, ali ono ostaje sposobno da utiče i deluje.... Upravo ono što je izabrano kao sredstvo potiskivanja, postaje nosilac onoga što se vraća....

Karakteristika potisnutog sastoji se u tome što ono i pored intenziteta ne može da postane svesno..”⁶⁹

Analizirajući Jansenovu *Gradivu*, Frojd je takođe izneo zaključak da je „prikazivanje duševnih stanja domena pisca, koji je stalno bio preteča nauke, pa i naučne psihologije”.⁷⁰ Veza psihoanalize, traume i umetnosti otkriva se, prema Frojdu, u tome što umetnici manifestuju određene pojave ukazujući na društveno potisnute sadržaje, i to koristeći se različitim strategijama *oneobičavanja*. Tako je otkriće nesvesnog uticalo na pojavu estetike ružnog u modernizmu, a Frojd se zainteresovao za takozvanu estetiku straha ili estetiku anksioznosti. Koristeći antonim pojma *heimlich* (eng. *canny*), u značenju nepoznato, čudno, neobično, otuđujuće, zazorno⁷¹, pisao je o osećanju straha koji dolazi od suočavanja s nečim što nam izgleda poznato, a opet, deluje čudno i nepoznato; straha od nečega s čim smo intimni, što je naše skriveno, a opet, čini se neobično („i mrtvo i živo”⁷²).

⁶⁹ Sigmund Frojd, „Sumanutost i snovi u *Gradivi* V. Jansena”, u: Sigmund Frojd, *Iz kulture i umetnosti* (Novi Sad: Matica srpska, 1970), 50.

⁷⁰ Ibid, 45.

⁷¹ O prevodu nemačke reči videti: Mariela Cvetić, *Das Unheimliche, psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, (Beograd: Orion Art, Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 2011), 48.

⁷² Ibid, 51.

„Kroz njegovu analizu Hofmanovog Snežnog čoveka, istinski zazorne priče, Frojd ističe književna sredstva koja čine da narativ bude začudan. Jedno od njih je nemogućnost da se odredi da li je nešto živo ili mrtvo, koja stvara intelektualnu nesugirnost...Rojl ovo definiše kao krizu stvarnog i prirodnog. Frojd dalje tvrdi da se zazorno obično odnosi na smrt i mrtva tela, za koje se ne može sa sigurnošću reći da li su živa ili ne. Za mnoge ljude vrhunac zazornog predstavljen je u bilo čemu što ima veze sa smrću, leševima, đavolom, duhovima i avetima. Ti aspekti zazornog imaju veze sa pojmom „proganjajuće”, povratka nečeg što je potisnuto...”⁷³

Definisanje pojma zazorno, začudno (*uncanny*) uticalo je na Frojdove savremenike, npr. na Brehtovo (Bertolt Brecht) pozorište i pojam *alijenacije*⁷⁴, kao i na umetnike, teoretičare umetnosti i psihoanalitičare potonjih generacija, pa je posebno mesto našao u polju horora. Likovi luda, klovnova i zabavljača (muzičara) kroz istoriju umetnosti, od srednjovekovne drame i književnosti do savremenog horor filma, povezani su s osećanjem straha, zazora.⁷⁵ U Šekspirovom (William Shakespeare) *Kralju Liru*, luda je jedini lik koji kroz šalu govori istinu od koje se beži; neki od najpoznatijih protagonista horora upravo su likovi lude – recimo, klovn iz filma *It* Stivena Kinga (Stephen King) ili Džoker iz *Betmena*. Pošto je strah izazvan osećanjem da se „iza osmeha” krije mračna strana, senka po Jungu (Karl Gustav Jung), nesvesno s kojim ne želimo da se suočimo tj. trauma, „možda je jedan od najstrašnijih tropa horora: neprirodni osmeh”.⁷⁶ Poznat, ali neočekivani i neadekvatni, zazorni smeh, igra, raskalašnost, nekontrolisanost nagona, euforija, bahanalije ili, pak, neočekivani mir i pribranost, prikrevno ludilo, izazivaju jezu kod posmatrača. Umetnute scene s pevanjem u Brehtovoj drami, svirka muzikanata u Kovačevićevom filmu *Ko to tamo peva* ili

⁷³ Ekaterina Shulga, *Memory, History, Testimony: The Representation of Trauma in Iurii Dombrovskii's and Vasilii Grossman's Writing* Ekaterina Shulga UCL, http://discovery.ucl.ac.uk/1388177/2/1388177_Final%20Version%20PhD.pdf (pristupljeno aprila 2016).

Proganjajuće slike, *haunting images* – slike koje se vraćaju i predstavljaju traumu potisnutog. Na primer, to su ptice kod Hičkoka. Zanimljivo je da se disertacija Ekatarine Šulge bavi reprezentacijom traume u umetnostima tj. da je tematski slična ovoj disertaciji, i da je istraživanje pokazalo da je oneobičavanje glavna strategija reprezentacije traume u analiziranim romanima studijama slučaja.

⁷⁴ Mariela Cvetić piše da: „Koncept Das ungeimliche iako na prvi pogled blizak, ne treba mešati s marksističkim terminom *alijenacija* i terminom ruskih formalista *ostranenie veščej*, kao očuđenje. Proces očuđenja Viktora Šklovskog uspostavlja cilj da se stvari vide van svog uobičajenog konteksta, da se stvari opisuju kao da se prvi put vide, a događaj kao da se prvi put dogodio.” Ibid, 49.

⁷⁵ U stvari, stvarne biografije čuvenih dvorskih luda i klovnova otkrivaju da su mnogi od njih bili ubice. To je, između ostalog, dovelo do pojave klovnova-masovnih ubica, kao i posebne vrste fobije, kolorfobije (strah od klovnova).

⁷⁶ Gwynne Watkins, „An Expert Explains Why You're Scared of Creepy Clowns and Other Horror Tropes”, *Vulture*, 2014, <http://www.vulture.com/2014/10/expert-explains-why-youre-scared-of-clowns.html> (pristupljeno avgusta 2015).

mirni pejzaži južne Francuske u kojima Šabrol (Claude Chabrol) smešta priče o mračnim ljudskim tajnama i svirepim ubistvima – kao meduzina glava, služe konfrontaciji s unutrašnjim strahovima, krivicama i ostalim „mračnim” osećanjima. Zato oneobičavanje kao narativna strategija treba da vodi ka autentičnoj transformaciji recipijenta.⁷⁷ Teoretičarka filma, Nevena Daković, u pojmovniku naučne studije *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja* o pojmovima *ekces* i *moralno začudno* piše:

„U doba procvata holivudske melodrame i teorija žanra, ekces dobija najšire prihvaćeno psihoanalitičko tumačenje izricanja onog što se ne može iskazati na drugi način, izricanje neizrecivog – pre svega vezanog za potisnuto, nedozvoljeno, čiji iskaz preuzimaju elementi mizanscena.

Moralno začudno ili moralno tajanstveno, u arhaičnim prevodima, jeste sposobnost melodramskog teksta da vizualizuje moralno apstraktne kategorije kroz konkretne reprezentacije; da ubedljivo i čitljivo otkrije izmenjena socijalna, moralna i etička načela.”⁷⁸

Na osnovu toga se može zaključiti da uvođenje zazornog, te strategija oneobičavanja upravo služe subverziji, razotkrivanju društveno potisnutog i nevidljivog – a to je kolektivna trauma.

2.4.2. Individualne i kolektivne traume

Kultura sećanja utemeljena je na Frojdovoj tezi o mogućnosti prevazilaženja traume kroz osveščivanje i pamćenje, s tim da ona polazi od prihvatanja koncepta kolektivne traume. „Kolektivna trauma je trauma koja se dogodi većoj grupi individua, i koja se može prenositi transgeneracijki i preko različitih zajednica. Rat, genocid, ropstvo, terorizam i prirodne katastrofe mogu da izazovu kolektivnu traumu, koja dalje može biti definisana kao istorijska,

⁷⁷ U vezi sa reprezentacijom, teoretičarka Rut Lejs u knjizi *Trauma: A Genealogy* naglašava da „Frojd uvodi dva suparnička poimanja reprezentacije: jedno koje se određuje kao „reprezentacijska teatričnost” u kojoj se subjekt distancira od traumatskog doživljaja, a drugi u terminima afektivnog oponašanja koje upija žrtvu u traumatski scenario”. Prema Frojdu, umetnost ne stvara situaciju koja gledaoca neodbranljivo preplavljuje traumatskim doživljajima, niti pak može stvoriti odbranu protiv njih razvijajući strepnju koja dovodi u stanje pripravnosti. „Umetnost sa strepnjom deli nepoznatost događaja, ali se od nje razlikuje po tome što u umetnosti izostaje pripremljenost na takav događaj. Drugim rečima, umetnost sa traumom deli iznenadnost i neočekivanost, šok događaja. Kako Frojd na kraju zaključuje: „Novo će uvek biti uslov užitka”. Ali, ta nepripremljenost na šok ne uzrokuje bolest i ne dovodi u stanje strepnje, nego, naprotiv, utiske u kojima gledalac „ (...) čak vrhunski može uživati”. Iako umetnost istovremeno sadrži i dimenziju pripremljenosti i dimenziju iznenađenja, ona se ne može izjednačiti ni sa strepnjom, ni sa strahom”. Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000.

⁷⁸ Nevena Daković, *Studije filma: Ogledi o filmskim tekstovima sećanja* (Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2014), 189.

nasleđena, kulturna”.⁷⁹ Neki od simptoma kolektivne traume su bes, depresija, poricanje, krivica preživelih, a sve te reakcije reflektuju se u međunarodnim odnosima. Na primer, studija *Geopolitika emocija* Dominika Moisijsa (Dominique Moïsi) obrazlaže uticaj emocija na vođenje globalne politike i ponašanja različitih zajednica – doseljeničkih, starosedelačkih, verskih, nacionalnih i drugih, te analizira i predviđa njihove moguće efekte na proces globalizacije i budućnost čovečanstva. Moisi u studiji razmatra i dijagnostifikuje internacionalne odnose kroz prizmu tri oblika ponašanja država i kontinenata: kulturu straha, kulturu nade i kulturu poniženja. Severna Amerika je, recimo, razvijala kulturu nade, ali sada, nakon terorističkih pretnji i napada, ona živi u kulturi straha i zbog toga sve više razvija sisteme kontrole i nadzora. Kina je, suprotno tome, zahvaljujući socijalnom i ekonomskom razvoju, iz kulture poniženja stigla do kulture nade, dok su arapske zemlje sada zapale u kulturu poniženja. Kultura straha i kultura poniženja sasvim sigurno proističu iz različitih istorijskih trauma, bilo da se radi o kolonijalizaciji, terorističkim napadima, progonima, genocidu, gubljenju teritorija... „Dr. Marija Jelou Hors Brejvhart identifikovala je četiri stupnja lečenja istorijske traume: konfrontacija, razumevanje, oslobađanje bola i prevazilaženje”.⁸⁰ Razvoj kulture sećanja kao društvene prakse doprinosi, dakle, procesu lečenja kolektiva.

O pitanjima šta je kolektivna ili kulturna trauma⁸¹, ko bi trebalo i na koji način da govori ili piše o traumatskom iskustvu, da li govor ili pisanje o traumi umanjuju njenu snagu, šta znači narativizovati iskustvo traume, koji je odnos traume i identiteta, pisali su – i sukobljavali se – istoričari, teoretičari književnosti, lingvisti, psiholozi i psihijatri, sociolozi, defektolozi, kulturolozi različitih filozofskih usmerenja – konstruktivisti, dekonstruktivisti, funkcionalisti i drugi, što sve pokazuje složenost fenomena traume, kako za empirijska, tako i za teorijska istraživanja. Jedan od važnijih faktora za što bolje razumevanje ovih pitanja, a u kontekstu kulture sećanja, otkriva se u uspostavljanju interdisciplinarnog pristupa, koji bi uključio psihologiju i psihoanalizu s jedne strane, a istoriju, filozofiju, sociologiju, studije kulture, postkolonijalne studije i rodne studije s druge. Stoga će ovde biti dat kratak pregled važnijih teorija traume, s fokusom na pitanju kolektivne (istorijske ili kulturne) traume.

⁷⁹ Lisa Gale Garrigues, „What is collective trauma”, u: *Healing collective trauma*, <http://www.healingcollectivetrauma.com/> (pristupljeno maja 2015).

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Pojam traume u diskursu društvenih teorija i teorija kulture različito je imenovan: *kolektivna trauma*, Kai Erikson (Kai Erikson, 1995), *društvena trauma*, Vina Das (Veena Das, 2001), *kulturno žaljenje*, Moris Ejzenbruh (Maurice Eisenbruch, 1991), *društvena patnja*, Artur Klajnman (Arthur Kleinman's, 1997), *položaj patnje* Pjer Burdje (1993), *kulturna trauma*, Stiv Vejn (Steve Wein, 2006) itd.

Razvoj *studija traume* (*trauma studies*) važan je deo *studija sećanja* (*memory studies*), s tim da njihov uži predmet izučavanja čine kolektivna traumatska iskustva. Ipak, studije traume su u velikoj meri skoncentrisane na izučavanje sećanja na Holokaust jer on predstavlja jedan od najvećih zločina koji se odigrao u moderno doba, pa su zato i teoretičari koji su se bavili ovom temom presudno uticali na definisanje pojmova i naučnog okvira studija traume.⁸² Pored Holokausta, pitanja transkulturne ili interkulturne traume, aparthejda, rasnih i etničkih sukoba, postala su veoma značajna, tako da su se javili brojni autori u okviru postkolonijalnih studija koji izučavaju fenomen „interkulturne traume” – npr. one u Južnoj Africi. Ilustracije radi, treba navesti tekstove Stefa Krapsa (Stef Craps), engleskog naučnika sa Gent univerziteta i LITRA Centra za književnost i traumu, čije je interesovanje usmereno na postkolonijalnu književnost na engleskom jeziku koja svedoči o patnjama neokolonijalističke represije: *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds* (2013), *Wor(l)ds of Grief: Traumatic Memory and Literary Witnessing in Cross-Cultural Perspective* (2010), *Postcolonial Trauma Novels* (2008), *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-Cuts to Salvation* (2006). Zanimljiv je i primer istraživanja na temu traume Aboridžina u centralnoj Australiji (Susan Ryan-Fazileau, *Samson and Delilah: Herstory, trauma and survival*, University of la Rochelle). Igra reči *herstory* (njena priča) umesto *history* (njegova priča – istorija) implicira i feministički angažman u polju istraživanja kulturne traume i svedočenja. Jedan od poznatijih tekstova koji povezuje ove dve teme, čija je autorka čuvena Grizelda Polok (Griselda Pollock), naslovljen je *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*. Pišući o reprezentaciji ženske traume, o ženskom telu koje svedoči, Grizelda Polok zapaža da slika prelepe žene koja je mrtva, ali istovremeno lepa, „čini smrt podnošljivijom onome koji nije ni žena, niti mrtav, samo zato što – na dubljem mitološkom nivou u falocentričnim kulturama – ženstvenost je već povezana sa ciklusom života i smrti. Ona predstavlja istovremeno i belu boginju života i crnu boginju smrti (Frojd 1958)”.⁸³ Pored

⁸² Među njima su Džefri Hartman (Geoffrey Hartman, 1929), nemačko-američki profesor i teoretičar književnosti, Dori Laub (1937), profesor psihijatrije poreklom iz Rumunije, Šošana Felman (Shoshana Felman), profesorka književnosti – svi predavači na Univerzitetu Jejl, Dominik Lakapra (Dominique LaCapra, 1939), profesor istorije na Kornel univerzitetu, Ketj Karut (Cathy Caruth, 1955) profesorka književnosti, prvo na Jejlu, pa zatim na Univerzitetu Kornel, potom Alaida Asman, kao i mnogi drugi teoretičari, koji su traumu analizirali iz aspekata feminizma, postkolonijalnih studija, teorije književnosti, psihoanalize, studija popularne kulture, medija, npr. Džudit Luis Herman (Judith Lewis Herman *Trauma and Recovery* 1992), Dženi Etkins (Jenny Edkins *Trauma and the Memory of Politics*), Džefri Aleksander (Jeffrey C. Alexander, *Cultural Trauma and Collective Identity*, 2004), Vinter Džej (Winter Jay, *Remebering War*), Rut Lis (Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*), Laura Braun (Laura S. Brown, *One Feminist Perspective on Psychic Trauma*), Line Lejton (Lynne Layton, *Trauma, gender identity, and sexuality*) Konner, Melvin. ”Trauma, Adaptation, and Resilience: A Cross-Cultural and Evolutionary Perspective”.

⁸³ Griselda Pollock, „Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma”, in: *EurAmerica*, Institute for European and American Studies, Academia Sinica, Taipei, Vol. 40, No. 4, (December 2010): 829-836.

problema reprezentacije ženskog tela i ženske traume, G. Polok analizira važno pitanje za temu ovog rada – odnos umetnosti i traume:

„U današnjoj umetnosti pomeramo se od fantazija ka traumi” (Etinger). Fantazam je francuski psihoanalitički termin za englesku reč fantazija. Klinički, fantazam mora se razlikovati od fantazije, koja je česta francuska reč za kreativnu aktivnost, imaginaciju, sanjaranje i njihove fantazmatске kreacije. Tipično, ono što je zamišljeno suprotstavlja se realnosti. U psihoanalizi je, ipak, fantazija/ fantazam ključni aspekt operacija psihe, koji ima svoju efektivnu psihičku realnost. Dakle, da li Etinger sugerise ideju da umetnost više ne „mašta”, ne fantazira ili da se umetnost više ne vezuje za imaginarno, za fantaziju? Šta bi se desilo s umetnošću kada bi njen odnos sa fantazijom i imaginacijom bio suspendovan u smislu traganja za susretom s Realnim? Kako se to referiše na traumu? „Trauma razara tipičnu razliku između fikcije i činjenica, generišući ono što se zove „kriza istine” (Felman i Laub, 1992). Za Etingerovu, lepota je etički kapacitet estetskog, to je sposobnost da se odgovori na ljudskost druge⁸⁴, na njenu ranjivost, i da se bilo kakav rizik od opasnosti po humanost ne kompromituje sa surovošću nasilja”.⁸⁵

Grupi postkolonijalističkih i feminističkih teorija o traumi mogu se priključiti ne tako brojni, ali ipak važni tekstovi i analize svedočenja o ideološkim, političkim, klasnim i drugim traumama. Među traumama druge polovine XX i početka XXI veka razmatranim u esejima, naučnim člancima i drugim publikacijama, nalaze se Finski građanski rat, rat u Iraku, atentati i smrti poznatih državnika – predsednika Kenedija, princeze Dajane, predsednika Gadafija i drugih nacionalnih vođa, Izrealsko povlačenje iz Gaze, ratovi i raspad SFRJ, itd.

Ipak, moglo bi se reći da događaj terorističkog napada na Svetski trgovinski centar 11. septembra predstavlja slučaj i oblast za sebe, budući da je proizveo i inicirao enorman broj tekstova na temu reprezentacije traume i svedočenja. Samo neki od njih su: Barbi Zelizer (Barbie Zelizer), *Finding aids to the past: bearing personal witness to traumatic public events* (Univerzitet Pensilvanija, 2002), Endru Gros (Andrew S. Gross), Merien Sinder Korber (MaryAnn Snyder-Körber), *Introduction: Trauma's Continuum—September 11th Reconsidered* (Universitätsverlag, 2010), Bredli Kalej (Bradley Kaleigh), *(Re)imaging 9/11: A Reflection on Photographic Representation and the Politics of Memory* (ActiveHistory.ca,

⁸⁴ U engleskom zamenica *other* nije rodno određena; kasnije u rečenici dolazi odrednica *her vulnerability* u značenju njena ranjivost, pa je umesto standardnog pojma *drugi* (other) u prevodu upotrebljen pojam *druga*.

⁸⁵ Griselda Pollock, *Aesthetic Wit(h)nessing...*, op. cit, 830.

2011). Veliki broj ovih tekstova proučava amaterske i novinske fotografije sačinjene u trenutku napada, kao i medijsku reprezentaciju događaja, posebno na televiziji.

„Istraživač koji se bavi televizijom, Džon Korner, zastupa ideju da je televizija medij s jedinstvenom moći da angažuje gledaočev lični i društveni identitet kao identitet svedoka, zahvaljujući vizuelnom kapacitetu da pusti ljude „da vide svojim očima”. S druge strane, kako i sam Korner naglašava, potrebno je više istražiti kako publika gleda televiziju, pa bi trebalo biti oprezniji pri generalnim izjavama o „televizijskom iskustvu” ili „moći televizije kao medijuma”. Nasuprot tezama Džona Kornera o moći televizije da pozove gledaoce na empatiju i razumevanje, koji se kriju u „vizuelnoj neposrednosti”, slučaj 11. septembra pre implicira da je moć u medijaciji posebnog žanra – narativa koji uokviruje simboličku reprezentaciju – istorijskih događaja”.⁸⁶

Jedinstvenost slučaja 11. septembar i izgradnje sećanja na ovaj događaj otkriva se u činjenici da je u Nacionalnom muzeju američke istorije (*National Museum of American History*) osnovana velika participativna kolekcija artefakata o terorističkom napadu. Takođe je oformljena internet baza <http://911digitalarchive.org/>, koja sadrži „40.000 e-mailova i drugih vidova elektronske komunikacije, preko 40.000 priča iz-prve-ruke, i preko 15.000 digitalni slika”.⁸⁷ Organizovane su i velike međunarodne višegodišnje mobilne izložbe na temu napada na Svetski trgovinski centar, čija je misija razvoj kulturne diplomatije, održanje sećanja i oblikovanje javnog mnjenja.⁸⁸

2.4.3. Etički problemi reprezentacije traume: od psihoanalize do teorije umetnosti

Problem reprezentacije kolektivne traume javlja se u nekoliko aspekata: interdisciplinarna primena pojma trauma, prenos koncepta sa individualnog na plan kolektiva, pitanje upisa traume u kolektivno sećanje, reprezentacija traume kao praksa stvaranja društvenih simbola, oslobađanje odgovornosti i stvaranje žrtvene kulture, estetizacija traume,

⁸⁶ Kari Andén-Papadopulus, „The Trauma of Representation Visual Culture, Photojournalism and the September 11 Terrorist Attack”, in: *Nordicom Review*, Nordic Information Center for Media and Councination Research, Göteborg Universitat, Göteborg, vol. 2 (2003), http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/32_089-104.pdf (pristupljeno novembra 2015).

⁸⁷ *The September 11 Digital Archive*, <http://911digitalarchive.org/> (pristupljeno juna 2016).

⁸⁸ Liam Kennedy, „Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy”, in: *International Affairs*, vol. 79, no. 2, (March, 2003): 315-326.

i drugim. Nije uvek jednostavno uspostaviti jasnu granicu među tim problemima, ali radi pružanja što sistematičnijeg uvida u ove dileme, predstavljen je njihov sažet pregled.

A) Problemi upisa (reprezentacije) traume

Jedan aspekt problematike upisa traume odnosi se na pitanje da li traumu mogu da predstave oni koji je nisu preživeli. Može li istoričar, umetnik ili pak novinar (sekundarni svedok) verodostojno da predstavi traumatične događaje u kojima nije učestvovao, i s kojim interesom on to čini? Kada je o novinarima reč, filozof Avišaj Margalit (Avishai Margalit), piše da čak i kada se izveštava uz određeni rizik, izveštavanje o zlu, zbog toga ono predstavlja „dobru priču” za novine, ipak nema moralnu svrhu. Pitanje motivisanosti, dakle, igra bitnu ulogu, tako da bi se s tim u vezi moglo postaviti i pitanje intencije umetnika: da li su se bavili temom bombardovanja radi pozicioniranja na međunarodnoj umetničkoj sceni ili su njihovi radovi nastali iz ličnih potreba za aktivizmom i lične zainteresovanosti za temu? Kada je reč o NATO bombardovanju, postavlja se niz drugih dilema: koji su radovi moralni – oni koji govore o srpskoj žrtvi, srpskoj krivici, koji predstavljaju ličnu ili privatnu priču o preživljenom iskustvu, koji nastoje da otvore političku polemiku, kritički radovi ili neki sasvim drugi i, potom, može li se reći da su neki radovi „moralniji” od drugih? Uopšteno uzevši, filozof Margalit postavlja problem: postoji li moralna odgovornost pamćenja?

„Da li smo obavezni da pamtimo ljude i događaje iz prošlosti? Ako jesmo, kakava je priroda te obaveze? Da li su sećanje i zaborav odgovarajući subjekti moralne pohvale ili osude? Ko smo „mi” koji treba da pamtimo: kolektivno „mi” ili „mi” s nekakvim osećajem zajedništva koji postavlja pred svakog člana kolektiva obavezu da pamti?”⁸⁹

Bitan momenat problematike upisa traume u kolektivno sećanje tiče se sãmog odnosa između traumatskog događaja i onoga koji ga upisuje (to je, u stvari, narativni diskurs), pri čemu se mogu pojaviti dve ekstremne situacije. Može da se desi da se onaj koji predstavlja traumu potpuno identifikuje s traumatskim događajem, i da tako prestane da bude objektivan. Drugi ekstrem odnosio bi se na potpuno poricanje traume, dakle, na izostanak minimuma empatije koja je neophodna za sticanje uvida u događaj o kom se izveštava. U uvodu studije

⁸⁹ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 7.

Pisati istoriju, pisati traumu, istoričar Dominik Lakapra (Dominick LaCapra)⁹⁰ na ovu temu iznosi:

„Odmah bih želeo da utvrdim razliku između dva pristupa historiografiji. Prvog bih nazvao dokumentarni ili samodovoljni model, a njegova radikalna forma bio bi pozitivizam. Prvi pristup podrazumeva prikupljanje dokaza i davanje referentnih izjava kao istinitosnih tvrdnji zasnovanih na tim dokazima, i to su dovoljni i neophodni uslovi historiografije. Drugi pristup – radikalni konstruktivizam – predstavlja negativ prvog pristupa. Za njega, istinitosne tvrdnje mogu biti primenjene jedino na događaje, i imaju ograničen i marginalizovan značaj. Nasuprot tome, ključni su performativni, figurativni, estetski, ideološki i politički faktori koji konstruišu strukture – priče, zaplete, argumente, interpretacije, objašnjenja, u koje su ugrađene te referentne tvrdnje, i odakle one preuzimaju značenje i značaj”.⁹¹

Lakaprin pristup nije ni jedan od navedenih, već neki drugačiji, zasnovan na uverenju da istinitosne tvrdnje jesu značajne, ali ne i dovoljne za historiografiju. Ipak, za ovog istoričara važnije je pitanje kako te tvrdnje stupaju u interakciju s drugim faktorima unutar historiografije ili sa drugim žanrovima i hibridnim književnim vrstama. Lakapra primećuje da narativi fikcije mogu da uključe činjenice stvarajući uvide u problem ropstva, Holokausta ili nekog drugog istorijskog fenomena, pružajući čitaocu priču o datom periodu i proizvodeći specifičnu emociju koja opisuje obrađeni fenomen mnogo bolje nego što bi to činila arhivska dokumenta. Prema Lakapri, historiografija se razlikuje od fikcije po tome što mora da poseduje referencijalni aparat – tekst opskrbljen fusnotama koje vode ka drugim izvorima, zaključcima, objašnjenjima; historiografski tekst obezbeđuje argumentaciju i donosi činjenične tvrdnje kojima jedan fikcionalni tekst može, ali i ne mora da raspolaže. Međutim, problem pronalaženja optimalnog modusa reprezentacije traume Lakapra rešava zaključkom da nijedan žanr ili disciplina ne „poseduje” traumu kao problem, niti može da joj ustanovi određene granice.

⁹⁰ Temom recepcije narativa traume najviše se bavio istoričar Dominik Lakapra. Kao istoričar čiji profesionalni poziv podrazumeva pisanje o kolektivnim traumama, Lakapra je solidan broj svojih radova posvetio pitanju etike profesije istoričara i fenomenu pisanja istorije: *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (1983), *History & Criticism* (1985), *History, Politics, and the Novel*, (1987), *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (1994), *History and Memory after Auschwitz* (1998), *History and Reading: Tocqueville, Foucault, French Studies*, (2000), *Writing History, Writing Trauma* (2001), *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory* (2004) i druge.

⁹¹ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001), 1.

Još jedan važan momenat Lakaprine analize, a vezan za probleme upisa traume, odnosi se na Frojdove pojmove *rad-kroz-traumu* (*working-through*) i *izvođenje* (*acting-out*), koje koristi da bi opisao načine javljanja i razrešenja, kao i proces recepcije i pisanja traume. *Rad-kroz-traumu* ili *rad na traumi* je proces osveščavanja i suočavanja s traumatskim događajem, pri čemu njegovo ishodište ne mora nužno biti zalečenje, zaceljenje, celovit identitet, ali treba da bude distinkcija između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, te uspostavljanje kritičke distance prema traumatskom događaju. S druge strane, *izbijanje traume* predstavlja nevoljnu pojavu traume u okviru različitih repetitivnih pojava kao što su flešbekovi ili snovi, kao i transfer obrazaca odnosa roditelj-dete na međuljudske veze u zrelijem dobu. Za Lakapru, izbijanje traume nipošto nije u potpunoj suprotnosti s radom-kroz traumom, naprotiv, to je proces koji je na određenom nivou neophodan, i tek indirektno može voditi suočavanju i kritičkoj distanci prema traumi. Ipak, on koristi Frojdove termine da bi analizirao rad istoričara i proces pisanja istorije, pa kada je reč o transferu, primećuje da ponavljanje istog obrasca ponašanja može postojati i na relaciji subjekat-objekat: jedan istoričar može imati tendenciju da iznova uočava određeni problem, predmet sopstvenog interesovanja tamo gde taj problem, u stvari, ne postoji.

„Dok istoričar proučava određeni proces, postoje tendencije ka identifikaciji, negativnoj identifikaciji i totalnom poricanju. U nekom smislu, postoje dve ekstremne mogućnosti za istoričara: prvi je ekstrem potpune identifikacije s učesnicima. U tom slučaju kao što je Holokaust, figure s kojima se istoričar identifikuje su svedoci, posmatrači, jer je pozicija svedoka najbliža istoričaru – pozicija objektivnosti, neutralnosti, ne biti počinilac niti učesnik. Ipak, postoji mogućnost da istoričar (ili bilo koji drugi posmatrač) ode do ekstrema potpune identifikacije, budući da u iskustvu žrtve postoji nešto što ima gotovo kompulsivnu moć da iznudi našu empatiju. Ta empatija može učiniti da posmatrač postane surogat same žrtve... Drugi ekstrem je čista objektivizacija, koja predstavlja odbijanje transfera, blokadu afekata koji bi uticali na istraživanje, i jednostavan pokušaj da se bude što objektivniji i neutralniji posmatrač”.⁹²

Alternativa ovim ekstremima je pokušaj da se proizvede pristup koji veoma delikatno balansira između empatije i kritičke distance. Na istoričaru je, dakle, da prikupi istinite tvrdnje, činjenice, argumentacije, da uspostavi objektivan, kritički odnos prema tuđoj traumi,

⁹² Amos Goldber, *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, Yad Vashem – The World Holocaust Remembrance Center, Jerusalem (New York: Cornell University, June 9, 1998), 4, http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf (pristupljeno juna 2015).

ne isključujući pritom empatiju prema sudbini žrtava. U ovoj preporuci sugerisano je razlikovanje između čiste identifikacije, koja može proizvesti konfuziju u pisanju istorije, i empatije koja održava neophodnu distancu.

Nije teško primetiti da je slična profesionalna etika psihoterapeuta i drugih medicinskih radnika, ali je za temu disertacije zanimljivije pitanje etike profesije umetnika u procesu reprezentacije traumatskog iskustva: da li je neophodno ili, makar, preporučljivo da umetnik uvaži istorijske činjenice i da zauzme objektivni pristup događajima koje prikazuje? Lakaprin je stav da i umetnička kritika može da se služi argumentom istorijske (ne)istinosti i verodostojnosti, i taj se stav dosta razlikuje od konstruktivističke koncepcije naučnosti istorije: „Dakle, naučnost istorije dovodi se u pitanje jer se istorija poima slično umetnosti: to su kulturne konstrukcije bez pretenzija za istinom”.⁹³ Ipak, zajednički sadržalac oba stava je sam kontekst naučnog i umetničkog stvaralaštva koji pokazuje da su se u savremenom vremenu umetnost i istorija značajno približile.

B) Mimetičke i antimimetičke teorije – mogućnosti predavljanja traume

Ne dovodi se samo u pitanje da li svedoci – intelektualci, umetnici ili novinari mogu adekvatno da predstavljaju traumu, nego se preispituje i mogućnost da same žrtve traumatskog iskustva govore o preživljenoj traumi. Dakle, razvoj koncepta traume se račva u dva pravca mišljenja, kako zapaža psihološkinja Rut Leys (Ruth Leys): antimimetičkom i mimetičkom, a njihova razlika potiče od suprotstavljenih stavova u odnosu na pitanje mogu li traumatizovane osobe da predstavljaju traumatsko iskustvo koje su preživele. Uproščeno rečeno, osnovni stav antimimetičkih teorija, kojeg zauzimaju teoretičari umetnosti orijentisani ka dekonstrukciji, glasi da se trauma ne može predstaviti, i to je upravo ono čini suštinu traume, što je definiše. Istoričari, sociolozi i drugi teoretičari koji veruju u *mimesis*, oponašanje tj. reprezentaciju traume, ne samo da zastupaju tezu da je traumu moguće predstaviti (što je, ističu oni, na prvom mestu pokazala psihoanaliza), nego i da su antimimetičke teorije nemoralne i da mogu biti pogubne. Videći antimimetičke teorije kao uvredu realnoj patnji traumatizovanih ljudi, oni osuđuju korišćenje pojma trauma u čisto teorijske svrhe.

Za razliku od mimetičkog pristupa, antimimetički pravac zagovara ideju da se traumatska iskustva ne mogu predstaviti i da se trauma na ovaj ili onaj način uvek pojavljuje u životima žrtava traumatskog iskustva. Zbog toga što predstavljaju izazov kognitivnom pamćenju i „običnim” sposobnostima opažanja, ovakvi događaji ne mogu biti integrisani u

⁹³ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, op. cit, 123.

sećanje pojedinca. Antimimetičke teorije takođe naglašavaju imitativni aspekt traumatskog iskustva, pretpostavljajući, međutim, da upravo ponavljanje traume doprinosi mogućnosti spoznaje i reprezentacije traumatskog iskustva.

Naučnica Keti Karut⁹⁴ podstakla je razvoj zanimanja za traumu devedesetih godina, zalažući se za antimimetički pristup problemu reprezentacije traume. Neka od ključnih mesta njenog istraživanja predstavljena su u knjizi *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, gde u funkciji analize traumatskog iskustva, Keti Karut proučava vezu između jezika i književnosti. Analizirajući paradoksalni fenomen traume, teoretičarka zastupa ideju o tome da se istorija pojavljuje tamo gde je nemoguće direktno razumevanje prošlosti; ona se urezuje u psihi i kao takva, „zapečaćena”, snažna, ne predstavlja predmet distorzija kojima je sklono subjektivno sećanje. Novi paradoks problema reprezentacije traumatskog iskustva je taj što se trauma, nepromenjena i autentična, može odrediti kao simptom istorije, koji se, međutim, ne pojavljuje u svesti traumatizovanog pojedinca. Najdirektnije suočavanje s nasilničkim događajem pojavljuje se kao potpuna nemogućnost spoznaje tog događaja. Trauma se može spoznati tek nakon što se odigra, u nekom novom vremenu i na drugom mestu, što Keti Karut vidi kao „križu reprezentacije, istorije i istine”.⁹⁵ Viđenje traume kao iskustva koje je nemoguće integrisati u svest pojavljuje se kod drugih teoretičara i psihoanalitičara (dekonstruktivista), recimo kod Slavoj Žižeka: „Suština traume je upravo u tome što je toliko strašna da bi bila zapamćena, da bi bila integrisana u naš simbolički univerzum. Sve što treba da uradimo je da neprekidno beležimo kao takvu”.⁹⁶

Rodžer Lukurst (Rodger Luckhurst) u knjizi *Trauma question* iz 2008. godine, prepoznaje nekoliko ključnih uticaja na teorije Keti Karut. Prvo je Adornovo (Theodor Adorno) pitanje koje se odnosi na mogućnost, zapravo, moralnost umetničkog stvaralaštva nakon nezamislivog zločina kakav je Holokaust. Pošto Adorno vidi Holokaust kao izazov samom mišljenju, misija umetnosti otkriva se u predstavljanju nepredstavljivog. Potom, Deridina (Jacques Derrida) teorija dekonstrukcije, te njegovo polemisanje o problemu „rupe” ili „greške” koja postoji u odnosu referenta i njegove reprezentacije (označitelj – označeno) takođe je uticala na poimanje traume kao paradoksalnog iskustva kod Keti Karut. Džefri

⁹⁴ Profesorka na američkim fakultetima Jejl i Kornel i teoretičarka književnosti, Keti Karut, smatra se jednim od utemeljivača studija traume. Njen rad poznat je po primeni Frojdovih psihoanalitičkih teorija traume na polje studija kulture i teorije umetnosti, a njeni istaknutiji tekstovi o traumi su: *Past recognition: narrative origins in Wordsworth and Freud* (1985), *Traumatic departures: Survival and history in Freud* (1993), *Recapturing the Past: Introduction* (1995), *Trauma: explorations in memory* (1995), *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history* (1996), *Literature in the ashes of history* (2013).

⁹⁵ Rodger Luckhurst, *Trauma question* (Abington: Routledge, 2013), 69.

⁹⁶ Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor* (New York: Verso, 2002), 272-273.

Hartman, Dori Laub i Šošana Felman, pišući o Holokaustu, Lancmanu (Claude Lanzman) i filmu *Šoa, Shoah*) bitno su doprineli razvoju njenih ideja, pri čemu su Hartmanove teze o svedočenju i jedinoj mogućnosti viđenja u slepilu, koje se, ustalom, pojavljuju i kod Deride, bile posebno uticajne.

Sigurno najznačajniji uticaj ostvarila je Frojdova psihoanaliza, te Ketii Karut elaborira i primenjuje Frojdovu analizu traume u *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Teoretičarka polazi i razvija osnovne Frojdove pretpostavke o traumi – trauma je rana koja ne nastaje na telu, nego u umu; trauma je odsutna iz pacijentovog pamćenja samo kada je on u normalnom psihičkom stanju, a pokazuje se tek kasnije, u repetitivnim radnjama kao što su snovi, flešbekovi, neuroze; traume iz detinjstva potisnute su u latentnom periodu i pojavljuju se tek u odraslom dobu. Odloženo nastupanje traume ne može se povezati samo s onim što je poznato, nego i s onim što ostaje nepoznato u akcijama ili jeziku traumatizovane osobe. Zato što traumu spoznajemo tek kad se ona pojavi u kasnijem dobu, nema linearnog narativa traume. Karut ističe da je paradoks govora o traumatskom iskustvu u tome što se svedoči o prošlom događaju, koji nije u potpunosti doživljen. To znači da trauma ne služi jednostavnom beleženju prošlosti, već upravo registrovanju snage iskustva koje nije do kraja proživljeno i zbog toga, trauma nije jednostavno sećanje. Repetitivne pojave traumatskog iskustva kao što su košmari i flešbekovi deluju kao povampireno sećanje (*walking memory*), a patologije sećanja ogledaju se i u karakterističnim odlikama posttraumatskog stresnog poremećaja (PTSD). Budući da je neočekivano, šokantno i nasilno, traumatsko iskustvo se ne može u potpunosti integrisati u svest, i tek kasnije može da postane narativno sećanje, koje, pak, podrazumeva spoznaju nemogućnosti razumevanja preživljenog iskustva. Taj je zaključak, međutim, problematičan kada je reč o istorijskom razumevanju, pa Ketii Karut zapaža da trauma traži integraciju u svest i zarad svedočenja (zdravlja kolektiva) i zarad izlečenja (zdravlja individue). Mogućnost udaljavanja od iskustva šoka, te stabilnog razumevanja preživljene traume nalazi se u jeziku: verbalizovati traumu znači udaljiti je. S druge strane, transformacijom u verbalno, komunikativno – narativno sećanje, trauma može izgubiti i preciznost i svoju autentičnu silinu.

Jedna od intrigantnijih Frojdovih teza, obrađenih u eseju *S one strane principa zadovoljstva* (1920)⁹⁷, glasi da svedočanstvo o smrti povlači krivicu zbog preživljavanja, i ta se potisnuta krivica pretvara u traumu. Stoga je jedno od centralnih pitanja rasprave Ketii

⁹⁷ U ovom eseju Frojd razvija čuvenu teoriju o nagonu smrti; esej je napisan nešto pre smrti Frojdove ćerke 1920. godine, i doradivan je nakon ovog događaja. Frojd je u pismima insistirao da tome da ova dešavanja nisu povezana.

Karut: „Da li je trauma susret sa smrću ili neprestano iskustvo preživljavanja smrti?“⁹⁸ Priča o traumi predstavlja narativ zakasnelog iskustva, sasvim drugačija od priče o izbegavanju realnosti, dakle, to je upravo priča o izbegavanju smrti. Drugim rečima, narativ o traumi, putem snage onoga na šta referiše (a to je smrt), govori o svom neprekidnom uticaju na život.

„Zastupam tezu da trauma nije samo efekat razaranja, nego u osnovi, enigma preživljavanja. Samo putem prepoznavanja traumatskog iskustva kao paradoksalnog odnosa između destruktivnosti i preživljavanja, možemo razumeti da je neshvatljivost suštinska odlika katastrofalnog iskustva. Jednom suočena s iskustvom smrti, svest nema druge strategije do neprekidnog ponavljanja destruktivnog događaja iznova i iznova.“⁹⁹

U knjizi *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* posebno je zanimljivo poglavlje u kom se analizira Frojdiv esej *Mojsije i monoteizam* iz 1937. godine. Na tom mestu, shodno Frojdu, pomoću zaključaka analize fenomena traume, autorka razvija i sopsveno razumevanje istorije. Kao što je traumu moguće iskazati jedino u novim, izmeštenim okolnostima, tako je i istoriju moguće zapisati *post-festum*, i to rekonstrukcijom, distorzijom, dopunom slike predašnjeg istorijskog iskustva.

„Zamenjujući faktografsku istoriju čudnom dinamikom traume“ – primećuje Keti Karut – „izgleda da je Frojd dvostruko porekao mogućnost istorijske reference: prvo, stavljajući svoje spekulacije umesto istorijskih činjenica, i drugo, sugerišući da je istorijsko pamćenje ili, makar, jevrejsko istorijsko pamćenje uvek stvar distorzije, filtriranja originalnog događaja fikcijama o traumatskoj represiji, što znači da je sam događaj „dostupniji“ ukoliko se prikaže indirektno“.¹⁰⁰

Tezu o tome da je traumatski događaj „dostupniji“ i „verodostojniji“ ako se prikaže indirektno, teoretičarka ilustruje putem analize Reneovog filma *Hirošima, ljubavi moja* (Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*), čime potvrđuje i Lakaprin stav da su činjenice važne, ali ne i dovoljne za tumačenje istorijskih događaja. Pošto je odbio da napravi dokumentarni film o Hirošimi, Alen Rene je implicitno ukazao na sledeći paradoks: arhivski snimci ne mogu da

⁹⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1996), 12.

⁹⁹ Ibid, 48.

¹⁰⁰ Ibid, 17.

dočaraju specifično iskustvo istorijskog događaja. Izgleda da se kroz fikcionalnu priču, ne o Hirošimi, nego o događajima koji se dešavaju u Hirošimi za vreme napada, verodostojnije prenosi taj istorijski događaj; na takvom uverenju počiva i stav Kloda Lancmana, reditelja i autora filma *Šoa*, o neophodnosti beleženja i pamćenja ličnih priča učesnika u traumatskom događaju. Treći primer bio bi Bergmanov film *Shame* iz 1968. koji kroz prikaz ljubavnog odnosa govori o II Svetskom ratu.

Karutina tumačenja pojma traume u kojima se služi Frojdovom teorijom izuzetno su bitna za razumevanje i definisanje ovog fenomena u polju teorije umetnosti. „Ako se Frojd okreće književnosti da bi opisao traumatsko iskustvo, to je zato što je književnost, isto kao i psihoanaliza, zainteresovana za kompleksan odnos između znanja i neznanja, a to je tačka u kojoj se susreću znanje i neznanje sa psihoanalitičkom teorijom traume i jezika književnosti”.¹⁰¹

Sačinjeni su, svakako, i drugačiji uvidi u problematiku predstavljanja i predstavljalivosti traume. Profesor američkog Univerziteta Binghamton, Wulf Kajnstajner (Wulf Kainsteiner), jedan je od savremenih istoričara koji je, podstaknut tragedijom 11. septembra, pružio sasvim drugačiji pogled na traumu u odnosu na dekonstruktivističke i antimimetičke teorije, polazeći upravo od elaboracije predstavljenih radova Ketii Karut. Kao istoričar, i zato blizak Lakaprinim pogledima na ove probleme, Kajnstajner zagovara korišćenje istorijskih činjenica umesto „jeftine trgovine tokenima unižujuće kulture preživelih”¹⁰², pa u eseju *Protiv koncepta kulturne traume* (*Against the Concept of Cultural Trauma*, 2008), zajedno s nemačkim profesorom lajpciškog univerziteta, Haroldom Veilnbokom (Harald Weillnböck) osuđuje teoretičare dekonstruktivističke orijentacije za zanemarivanje empirijskih istraživanja o fenomenu kolektivne traume odnosno, za suštinsko odbacivanje interdisciplinarnog pristupa izučavanju ovog problema.¹⁰³ „Zagovornici koncepta kulturne traume ne ističu izrazitu

¹⁰¹ Ibid, 8.

¹⁰² Wulf Kainsteiner, Harald Weillnböck, „Against the Concept of Cultural Trauma”, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning eds. *Media and cultural memory* (New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2008), 229-241.

¹⁰³ Kajnstajner i Veilnbok iznose pet ključnih mesta kritike dekonstruktivističkih teorija traume: 1. Maglovito, metaforičko shvatanje traume, koje izjednačava konkretnu patnju žrtava s ontološkim pitanjima u vezi sa fundamentalnom ambivalencijom ljudskog postojanja, što se shvata kao uvreda za ljude koji zbilja pate od posttraumatskog stresnog poremećaja; 2. Izostanak dosledne primene interdisciplinarnog pristupa izučavanju fenomena traume odnosno, selektivna i neadekvatna primena psihoanalitičkih teorija; 3. Nedovoljno zanimanje za rezultate empirijskih istraživanja masovnih medija, koja pokazuju da se kulturna trauma ne stvara niti reprodukuje u medijskim tekstovima, što je sasvim suprotno pretpostavkama dekonstruktivista; 4. Strah od narativa zasnovan na aksiomu da narativizacija znači uništenje autentičnog traumatskog iskustva; 5. Valorizacija i estetizacija traume u visokoj umetnosti i filozofiji.

Osim ovih kritika reprezentacije traume, a posebno kada je reč o *11. septembru*, javlja se i etička dilema estetizacije i ambivalencije prikazivanja i recepcije traume. Stav Nila Smelsera (Neil Smelser), američkog

složenost pristupa i razumevanja traume – kao što mnogi klinički terapeuti smatraju; oni kategorički insistiraju na tome da zarad konceptualnih razloga trauma mora ostati nedostižna sećanju i kulturnoj reprezentaciji”.¹⁰⁴

„Ali neselektivno odbacivanje naracije čini dekonstruktivističku paradigmu traume nespojivim sa rezultatima kliničkih istraživanja, koja su dosledno pokazala da integracija traumatskih iskustava u narativne okvire predstavlja neophodan psihoterapeutski alat i da oblici narativa reprezentacije traume pomažu grupama i kolektivima da se pomire sa preživljenim nasiljem i njegovim mentalnim i društvenim posledicama. Zapravo, svako ko podstiče ljude da pristupe problematičnim delovima njihovog ličnog sećanja, a da ih istovremeno sprečavaju u procesu narativizacije traume, stavlja ih u rizik retraumatizacije i razvoja psihičke zavisnosti”.¹⁰⁵

C) Mogućnost prenosa traume s individualnog na plan kolektiva

Jedna od glavnih opasnosti pri teoretizaciji pojma kolektivne traume jeste preuzimanje pojmova iz psihoanalize i psihoterapije pojedinca, te njihova primena na analizu ponašanja kolektiva, a u tom procesu najproblematičnija je pretpostavka o homogenosti kolektiva i kolektivnog iskustva. Ipak, u kontekstu društvenih nauka, termin trauma treba razumeti kao sredstvo pomoću kojeg se analizira uticaj stravičnih događaja na ponašanje i samorazumevanje različitih kolektiva kao i, uostalom, globalne zajednice. U studiji *Kulturna trauma i kolektivni identitet (Cultural Trauma and Collective Identity 2004)*, američki sociolog Džefri Aleksander (Jeffrey Alexander) objašnjava da se „kulturna trauma pojavljuje kada članovi kolektiva osećaju da su izloženi stravičnom događaju koji ostavlja neizbrisive ožiljke u svesti grupe, zauvek obeležavajući njeno pamćenje i fundamentalno i nepovratno menjajući njen identitet”.¹⁰⁶ Prema američkom sociologu, kulturna trauma nije nešto što postoji samo po sebi, nego je to društvena konstrukcija koja funkcioniše kao faktor kohezije

sociologa, glasi da *11. septembar* predstavlja suštinu kulturne traume, događaj koji je primljen kao neverovatno nasilje i kojem je potom pridodat sakralni karakter. Prema Smelseru, 11. septembar je „u potpunosti ambivalentna trauma: istovremeno šokantna i fascinantna, deprimirajuća i uzbuđujuća, groteskna i predivna, „prljava” i pročišćujuća, a napuštanje zemlje bi dovelo do toga da osećate i dobro i loše u vezi sa samim sobom”. Ta ambivalencija se može povezati i s fenomenom fascinacije smrću, koja je istovremeno tragična i uzvišena, a sa stanovišta teorije umetnosti, problematika fascinacije uzvišenim može se istraživati i iz aspekta rasprava o Kantovoj *Kritici moći suđenja*.

¹⁰⁴ Wulf Kainsteiner, Harald Weilnböck, *Against the Concept of Cultural Trauma*, op. cit, 231.

¹⁰⁵ Ibid, 232.

¹⁰⁶ Jenny Edkins, „Remembering relationality: Trauma time and Politics”, in: Duncan Bell, ed. *Memory Trauma and World Politics* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 212.

kolektiva, kao poziv na solidarnost. Ovo stanovište radikalizuje se u iskazu da događaji ne konstruišu kulturnu traumu, da oni nisu inherentno traumatični, već da je trauma društveno posredovana, te da postoji praznina između događaja i reprezentacije. Kao i u procesu psihoterapije, ono što se ispituje nije sam traumatski događaj, nego reakcija na njegovu pojavu.

Dženi Etkins (Jenny Edkins) u članku *Remembering relationality: Trauma time and Politics*, pišući o napadu 11. septembra, daje drugačije gledište na kolektivnu traumu ističući da zbog traumatskih događaja ne pate nacije ili lideri, nego upravo ljudi koji su psihički i fizički ranjivi, i da sećanje na traumatske događaje zapravo pripada njima. „Sećanja na traumu su, potencijalno, oblik otpora prema jeziku koji zaboravlja suštinsku ranjivost ljudskog tela, a koje predstavlja državu, naciju i ideologiju”.¹⁰⁷ Pišući o odnosu individualnog i kolektivnog sećanja, autorka ističe ideju da ne postoji poseban jezik koji bi zastupao traumu, u smislu da ona nikada ne može biti čisto individualni događaj. Pošto se javlja tek nakon preživljenog traumatskog iskustva, trauma se verbalizuje, kodifikuje u jeziku zajednice i stoga uvek uključuje društvo i kulturno okruženje u kojem je individua ispoljava. Zato izučavanje sećanja na traumu pruža uvid u političku sferu zajednice, kao i u savremene forme političkog autoriteta. „Način na koji su događaji kao što su ratovi, genocidi i gladovanja zapamćeni od fundamentalnog je značaja za produkciju i reprodukciju centralizovane političke moći”.¹⁰⁸ Dakle, traumu kao što je rat, posebno u kontekstu transgeneracijskog prenosa narativa i reprodukcije traumatskog iskustva, treba razumeti kao društveno-politički koncept. S tim u vezi se može zaključiti da se u kulturnom pamćenju briše granica između individualnog i kolektivnog traumatskog iskustva, te da pojava traumatskih događaja kod pojedinaca stvara društvene okvire za prakse izvođenja i reprodukcije tih događaja u kolektivnom sećanju.

D) Politika: (zlo)upotreba koncepta kolektivne traume

Korpus etičkih problema u vezi s predstavljanjem traume tiče se i političkih posledica društveno-simboličkih reprezentacijskih praksi, a s tim u vezi se javlja nekoliko grupa problema. Jedna grupa bi se odnosila na pitanje „posedovanja” traume: da li se radi o traumi nacije i njenih lidera ili, pak, o traumi psihički i fizički ranjivih pojedinaca? Kako se koncept nacionalne traume može (zlo)upotrebljavati, i ko ima „pravo” da govori o kolektivnoj traumi – nacionalne vođe, preživeli i sekundarni svedoci, domaći ili inostrani stručnjaci i naučnici...? Potom, postoji grupa diskutabilnih etičkih problema koji se tiču dileme treba li društvo

¹⁰⁷ Ibid, 100.

¹⁰⁸ Ibid, 101.

uopšte da se seća kolektivnih trauma. S jedne strane, veruje se da zastupanje koncepta kolektivne traume može da proizvede pozitivne efekte po razvoj kolektiva (narativizacija traume i izlečenje), ali istovremeno, on može biti zloupotrebjen za interes političkih elita. Kako zapaža Avišaj Margalit, takav je slučaj sa porazom Srba na Kosovu u srednjem veku i zloupotrebom kosovskog mita od strane Miloševića i njegovih saradnika:

„...To je označilo pad slavne srpske nezavisne države i – nakon drugog poraza na Kosovu – sledećih četiri stotine godina ona je bila vazalska država okupirana Turcima, stranom silom druge vere. Nije neka misterija kako je sećanje na ovaj događaj ostalo živo među Srbima. Osmanlije su dopustile samo jednoj nacionalnoj srpskoj ustanovi da opstane, Srpskoj pravoslavnoj crkvi, koju je stvorio svrgnuti Car Dušan. Nacionalna crkva je moćan agent kolektivnog sećanja, i upravo je crkva očuvala sećanje na boj na Kosovu. Istina, makbetovski par Slobodan i Mirjana Milošević iskorišćavali su i manipulirali sećanjem na Kosovo kako bi dobili podršku. No, par nije izmislio bitku na Kosovu, niti stvorio sećanje na taj događaj među Srbima. Ako postoji nešto što nalazim kao tajanstveno je ogromna moć dodeljena pojedinim državnim elitnim piscima, koji će navodno manipulirati masama, izmišljajući priče u cilju promocije vlastitih sebičnih interesa. Ono što me još više zbunjuje je pitanje zašto su članovi elite, upoznati s prirodom manipulacije, spremni da pošalju svoje vlastite sinove da budu ubijeni u nacionalnim ratovima? Da li ugrožavanje života svojih sinova služi vlastitim interesima? Nije pitanje da li se manipuliše kolektivnim sećanjem. Obično jeste. Zanimljivo je pitanje koje treba postaviti: zašto su manipulatori izabrali da manipulišu nacionalnim sećanjem, a ne, recimo, sećanjem klase”.¹⁰⁹

Međutim, čak i da nije zloupotrebjeno, sećanje na traumu može stvoriti i negativne pojave, kao što je želja za osvetom:

„Kaže se da učiniti traumatično, potisnuto zajedničko sećanje otvorenim, eksplicitnim i svesnim ima isceliteljsku moć. Od nas se traži da verujemo da je to jedini način da prevaziđemo te iracionalne nagone prošlih trauma, i jedini način da povratimo mir. To verovanje u srcu je misije Komiteta za istinu i pomirenje u Južnoj Africi, koji je osnovan u nadi da će voditi ka društvenoj katarzi, da će istina o prošlosti, onda kada bude otkrivena, dovesti do pomirenja. Ipak, sećanje stvara želju za osvetom isto

¹⁰⁹ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*, op. cit, 98.

kao i za pomirenjem, a nada o dostizanju katarze kroz oslobođena sećanja može da se pokaže kao iluzija”.¹¹⁰

Pored mogućnosti zalečenja i stvaranja celovitog identiteta kolektiva ili javljanja želje za osvetom, postoji treća opcija (zlo)upotrebe sećanja na kolektivnu traumu – pojava i konstrukcija tzv. „žrtvene kulture”. Kada je reč o ovoj pojavi, Dominik Lakapra zapaža da postoji i momenat odanosti traumi, kada neke traumatizovane žrtve ne žele da se izleče jer bi to značilo izdaju onih koji nisu preživeli. Rad traume može imati sasvim suprotno dejstvo nego što se to obično shvata: umesto pretpostavke da se traume obavezno potiskuju i da razaraju identitet kolektiva, ovaj istoričar pokazuje da traumatični događaji kao što su Holokaust i Hirošima i Nagasaki upravo konstituišu identitet traumatizovane zajednice. Kada je reč o traumatskim događajima koji postaju glavni pokretači mita o zajednici, otvara se novo polje za diskusiju: da li je moralno ili nemoralno dati sakralni karakter masovnim, nevoljnim, neobjašnjivim i, što je najvažnije, neopravdanim žrtvama? Drugim rečima, postavlja se pitanje da li je lečenje kolektivne traume ekskluzivno politički problem.

U radu *Bewitched by the Past: Social Memory, Trauma and International Relations*, K.M. Firke (Karin Marie Fierke) iznosi bitan element za razumevanja odnosa države i (kolektivnih) trauma: „Terapija je tradicionalno shvaćena kao proces tranzicije od traumatskog do narativnog pamćenja. Nakon traumatskog događaja, država preuzima ulogu terapeuta, te nastoji da opet uspostavi red i harmoniju, lečeći ranu koja je nastala na telu kolektivnog identiteta odnosno, uspostavljajući linearni narativni tok prošlosti”.¹¹¹ Međutim, i pred procese narativizacije i lečenja kolektivne traume postavljene su određene dileme i poteškoće. Pojedini istoričari i teoretičari, među kojima je Džoana Burke (Joanna Bourke), iznose stav da rasprostranjena upotreba pojma trauma na Zapadu vodi ka oslobađanju individualne i političke odgovornosti za zločine koji su se dogodili. Pojava „žrtvene kulture” stvorila je efekat neutralizacije krivice, i što je možda najopasnije, sami počinioi zločina su počeli da se služe jezikom traume. Motivacija da se reprezentuje trauma može poteći iz dva pravca: prvi je potreba da se događaji razumeju, prihvate i zapamte („umire”) u linearnom narativnom toku, a drugi se odnosi na želju da se pitanja o traumi drže stalno otvorenim, da se

¹¹⁰ Ibid, 5.

¹¹¹ Karin Marie Fierke, „Bewitched by the Past: Social Memory, Trauma and International Relations”, in: Duncan Bell, ed. *Memory Trauma and World Politics* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), 84.

trauma pamti i doživljava kao momenat političke otvorenosti za debatu – sećanje na prošlost, polemiku o sadašnjosti i budućnosti.¹¹²

Teoretičarka Alaida Asman dala je značajan doprinos izučavanju teme odnosa politike i sećanja na kolektivnu traumu, pišući najpre o mobilizatorskom svojstvu sećanja na poraz. I inače, njen najznačajniji naučni i teorijski doprinos tiče se istraživanja u oblasti traumatskog sećanja. Studija *Duga senka prošlosti* bavi se temom odnosa kolektivnog i individualnog pamćenja, ali najpre kroz prizmu sećanja na Holokaust. Momenat približavanja istorije i pamćenja u šesdesetim godinama XX veka, kada je redefinisani tradicionalni pogled historiografije, desio se onda kada su lična, subjektivna, individualna sećanja i svedočenja o Holokaustu prepoznata kao izuzetno značajan istorijski izvor. Radi se i o momentu razvoja projekta usmene istorije (*oral history*) – „novom vidu preplitanja istorije i sećanja, i to tako što se glasovi sećanja i zahtevi istorije kao naučne discipline mešaju i međusobno se podstiču”.¹¹³ Govoreći o Holokaustu, Asmanova problematizuje Norinu tezu o tome da su istorija i pamćenje u suprotnosti; bez individualnih sećanja, ne bi postojala relevantna slika o genocidu. Pamćenje dopunjuje historiografiju iz tri aspekta: dimenzija emocionalnosti i individualnog doživljaja, dimenzija memorijalne funkcija istorije kao pamćenja, etička dimenzija; u „dugoj senci prošlosti” XX veka, pamćenje i istorija se prožimaju i stupaju u neraskidiv odnos.

Alaidina analiza problema sećanja na traumu polazi od pitanja ko se seća, koga, čega i kako se seća, a jedna od njenih teza glasi da se u korpusu nacionalnog (kolektivnog) sećanja, pored očiglednih sećanja na slavodonosne pobede, ističu i gubitnička sećanja – sećanja na poraze i sramote, pri čemu se zapamćeni porazi ipak uklapaju u herojsku sliku nacionalnog identiteta. Asmanova kao ilustraciju ideje da su porazi „s velikim patosom i ceremonijalnim

¹¹² Dženi Etkins je pisala o subverzivnom potencijalu reprezentacije traumatičnih događaja. Treba reći da prakse sećanja na traumu mogu biti instrumentalizovane, politizovane u određenu političku svrhu, ali takođe, kao strategija otpora, mogu podrivati vladajući narativ sećanja. Kada je reč o umetnosti, distinkcija bi se mogla odnositi na apologetske radove i na radove koji pružaju drugačiji, politički nepoželjni uvid u problematiku istorijske traume, a u slučaju traumatskih događaja koji su potisnuti politikom zaborava, svaka reprezentacija ima subverzivni potencijal. U ovoj doktorskoj disertaciji upravo se ispituju mogućnosti subverzivnog delovanja radova koji reprezentuju događaj potisnut dominantnom politikom sećanja u Srbiji. No, ostaje pitanje da li pored subverzivnih narativa i umetničkih radova, narativi viktimizacije, kao deo „žrtvne kulture” mogu da doprinesu boljem društvenom razumevanju i prevladavanju prošlosti.

¹¹³ Hans Rudolf Vaget, „The Discreet Charm of the Hanseatic Bourgeoisie: Geography, History, and Psychology in Thomas Mann's Representations of Hamburg” (Amsterdam: Rodopi, 2003), in: Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 55.

sjajem, predmet sećanja i oživljavanja tamo gde nacija zasniva svoj identitet na svesti o žrtvi”¹¹⁴ koristi primer Kosova:

„Posebno istaknut primer za to su Srbi koji se sećaju poraza na Kosovu od strane Osmanskog carstva 1389. godine na taj način što su pale junake iz onog vremena upisali u svoj nacionalni kalendar svetaca i tako svake godine ritualno obnavljaju spomen na njih”.¹¹⁵

Sećanje na poraz ima veći mobilizatorski potencijal nego sećanje na pobedu; imperativ da se poraz zapamti poziva na odanost palim žrtvama i upozorava na moguće pretnje u budućnosti – ponavljanje traumatskog iskustva. Svakako, sećanje na nacionalni poraz mora biti obrađeno u semantici herojske slike prošlosti, odnosno, ono treba da izvede narativ „pobede u porazu”. Upravo ovaj model pobede u porazu prepoznali su domaći autori kada je reč o predstavljanju nacionalnog identiteta u domaćim umetničkim ostvarenjima. Pišući o srpskom filmu u periodu 1990 – 2009, Nevena Daković pokazuje da „izvođenje nacionalnog identiteta u obrađenom periodu polazi od mitske slike stoičke „pobede u porazu”, kojom se ostvaruje „neutralizacija diskursa krivice”, a završava se u autorefleksivnoj i/ili eskapističkoj slici proevropski orijentisane Srbije, koja je ipak opterećena simboličkim, ali i svakim drugim bremenom koje nosi egzotična/stigmatizovana pozicija na Balkanu”.¹¹⁶

Alaida Asman zapaža da je trauma ipak sasvim drugačija od priče o herojskom porazu. Trauma ne upućuje na mobilizaciju i jačanje, nego štaviše, na poremećaj, razaranje identiteta, pri čemu se granica između gubitnika i žrtava neprestano i nanovo briše. Način obrade poraza u kolektivnom pamćenju govori o tome da li se radi o herojskoj slici prošlosti ili o traumi: da li je potisnut, zaboravljen, prećutkivan, ili je prikazan „multimedijalno, u kulturnoj mnemotehnici i herojskoj semantici?”¹¹⁷ U tom smislu se razlikuju *herojsko* i *traumatsko žrtveno sećanje*. U modusu herojskog sećanja, podneta žrtva ima smisao (smrt mučenika je strašna, ali prožeta dubokim smislom), za razliku od traumatske žrtve, koja se ne može opravdati.

„Tamo gde nema borbe, nego u jezivoj asimetriji agresivne moći i njoj izručene nemoći postoji samo progon i uništenje, tamo nema nikakvih

¹¹⁴ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 39.

¹¹⁵ Ibid, 77.

¹¹⁶ Nevena Daković, „Srpski film: Teorija i praksa: 1990-2009, EU integracije”, u: Nevena Daković, Mirjana Nikolić, *Umetnost, obrazovanje i mediji u procesu evropskih integracija 2*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 2011.

¹¹⁷ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 133.

političkih ciljeva, motiva ili vrednosti koje su progonjeni mogli isturiti protiv razaralačke sile”.¹¹⁸

Pored žrtvenog sećanja, Alaida Asman prepoznaje sećanje počinitelja (koje uvek teži zaboravu, potiskivanju odgovornosti i odbacivanju krivice), kao i sećanje svedoka.

Lakapra, iz ugla istorije, takođe pruža važan argument u prilog reprezentaciji i sećanju na kolektivnu traumu koji je elaboriran u *Povratku istorijski potisnutog*, pretposlednjem poglavlju jedne od njegovih najvažnijih studija *Predstavljanje Holokausta (Representing Holocaust)*. Kao u većini radova, i ovde Lakapra zagovara značaj postavljanja i teoretizacije interdisciplinarnog pristupa sagledavanju datog predmeta istraživanja (Holokaust), pa stoga u njegovoj studiji pogledi na predmet istraživanja dolaze iz perspektive istorije, psihoanalize, etike, filozofije, i obrnuto, Holokaust služi kao prostor refleksije istorije, etike pisanja, odnosa istorije i psihoanalize. Ukazujući na problematičnost uspostavljanja primenjenog „nenaučnog” okvira polemike, u poglavlju *Povratak istorijski potisnutog*, Lakapra iznosi tezu da potiskivanje određenih istorijskih događaja vodi društvenim patologijama, i piše o kolektivnoj traumi praveći analogiju s traumatskim iskustvom i ponašanjem individue. Lakapra navodi da su određeni momenti istorije potiskivani: rituali, karnevali, religiozni obredi itd., i da su se oni pojavljivali u modernom vremenu u patološkim oblicima, kao što je slučaj sa spektakularnim i brutalnim mučenjem žrtava u koncentracionim logorima tokom II Svetskog rata.

Dakle, mnogi su argumenti za i protiv reprezentacije i društvene upotrebe slika o kolektivnoj traumi, ali se može reći da dominira ideja da je reprezentacija važna, što zbog isceliteljskog dejstva, što zbog njenog subverzivnog ili makar kritičkog potencijala. Takođe je jasno da čak i kada se analizira bez korišćenja konkretnog primera (od prirodnih katastrofa preko mirovnih intervencija ili građanskih ratova do genocida), ova tema pokreće niz etičkih problema. I ne samo to, problematika reprezentacije traume dodatno se komplikuje postavljanjem svih navedenih pitanja u kontekst određenog traumatskog događaja, budući da svaki konkretan događaj donosi svoje „unutrašnje” protivrečnosti i dileme. Slučaj NATO bombardovanja otvara niz etičkih dilema, počev od one najsloženije: s obzirom na zločine koje je počinila srpska vojska nad albanskim stanovništvom na Kosovu, da li je moralno da Srbi govore (samo) o sopstvenoj žrtvi u kontekstu bombardovanja?

¹¹⁸ Ibid, 88.

2.5. Od traume do narativa

Predstavljanje traume veoma često podrazumeva proces pričanja, rekonstrukcije, stvaranja narativa traumatske prošlosti, i to u različitim medijima i vrstama tekstova. Zahvaljujući ekspanziji kulture sećanja, oblast naratologije i njen pojmovno-teorijski aparat razmatrani su i primenjeni u procesu analize ponašanja društava – nacija, manjinskih zajednica, ugroženih grupa, traumatizovanih kolektiva, njihove reakcije i reprezentacije traume i transmedijskog prenosa slika prošlosti. Teorija narativa¹¹⁹ je postala „fleksibilno oruđe, korisno za analizu elemenata pričanja priče ili *storitelinga* (*storytelling*), koji su zajednički za širok spektar medija. Detaljan rečnik za mehanizme stvaranja priče ili elemenata karakterizacije mogu da nam pomognu da razumemo roman, televizijsku emisiju, strip, video igricu, film, operu ili bilo koju drugu formu pričanja priče”.¹²⁰ Pojam narativa je primenjen u transdisciplinarnim i transmedijalnim istraživanjima, a pojam *storiteling* (pričanje priče) je ušao u sve dinamičniju upotrebu u jeziku javnih politika (kultura, turizam, edukacija...) i pojedinih struka (marketing, menadžment, kulturna politika, obrazovanje). Da bi se razumeo proces primene naratoloških pojmova u drugim oblastima, treba poći od definicije narativa.

Najistaknutiji naratolog, francuski teoretičar književnosti, Žerar Ženet (Gerard Genette) definisao je narativ kao narativni iskaz, usmeni ili pisani diskurs, koji nastoji da ispriča neki događaj ili seriju događaja. Nasuprot narativu, priča predstavlja sukcesiju događaja, bilo stvarnih, bilo fikcionalnih, koji čine predmet diskursa. Pod Bartovim (Roland Barthes) uticajem, Ženet je pisao: „narativ je označitelj – iskaz, diskurs ili sam narativni tekst; priča je označen sadržaj narativa; naracija je proizvodnja narativne akcije; događaj koji podrazumeva da neko nešto prepričava”.¹²¹

¹¹⁹ Izučavanje fenomena pripovedanja staro je gotovo koliko i sâmo pismeno pripovedanje (npr. Aristotelovi i Platonovi spisi o umetnosti), ali se smatra da se moderna naratologija na Zapadu razvila šezdesetih godina XX veka, pod uticajem ruskog formalizma. Od radova ruskih formalista i prevoda Cvetana Todorova (Tsvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, *Gramatika Dekameron* iz 1969. godine) do danas, naratologijom se bavio takoreći nepregledan broj autora, prevashodno teoretičara književnosti.

Primarna funkcija moderne naratologije bila je u strukturalnoj analizi književnog teksta, a danas se pojavljuje i u vidu naratologije video igara. Razume se da primena književnih termina na analizu neknjiževnih, a pre svega vizuelnih tekstova, ne može da prođe bez manjih ili većih poteškoća, ali bi se moglo reći da naratološki pojmovi imaju dosta precizno obrazložene definicije. Ipak, o pojedinim terminima i njihovim podelama često se javljaju nesuglasice među naratolozima, pa to može biti jedan od razloga što se pojedini teoretičari filma i vizuelnih umetnosti slobodnije odnose prema njihovom razumevanju i upotrebi. Tako, u određenim slučajevima, uloga naratora koji je u naratološkim teorijama književnosti striktno vezan za glas, govor, u naratologiji filma može biti pripisana samoj kameri.

¹²⁰ Jason Mittel, „Film and Television Narrative”, in: David Herman, ed. *The Cambridge companion to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge (2007): 156.

¹²¹ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris: Editions de Seuil, 1983), 26-27.

„Ženet narativni tekst shvata kao trijadnu strukturu, sastavljenu iz tri osnovna elementa: priče (*histoire*), pripovedanja ili pripovednog teksta (*récit*) i naracije (*narration*). Po njemu, ovo trojno razlikovanje, umesto ranijih dihotomnih podela, u načelu je bolje zbog toga što ima veću analitičku vrednost. U skladu s tim, Ženet svoju analizu pripovedanja opisuje kao proučavanje odnosa između pripovedanja (*récit*) i priče (*histoire*), između pripovedanja i naracije (*narration*) i između priče i naracije (u onoj meri i u kojoj se javljaju u narativnom diskursu)“.¹²²

U slučaju teme reprezentacije bombardovanja SR Jugoslavije, može se reći da bombardovanje (ili posebni događaj koji se desio u okviru bombardovanja) predstavlja priču, a svaki pojedinačni umetnički rad čini narativ, i to narativ koji tvori diskurs o bombardovanju. Takođe se u ovoj disertaciji pojam narativ odnosi na *histoire*, bombardovanje – priču o ratu iskazanu u vizuelnim medijima, a njegova upotreba služi otkrivanju različitih diskursa (*récit*) u kojima se priča pojavljuje. Otkriti različite diskurse, kao i različite narative kod kojih se pojavljuje priča o NATO bombardovanju znači otkriti diverzitet strategija sećanja i reprezentacije traumatskog događaja.¹²³

Smatrajući da je takava funkcija naratologije jedino smisljena, Ženet se zalagao za koncept *analitičke vrednosti*, koji je naratologiju, nauku o priči i prepričavanju, određivao kao oruđe analize tekstova. Stoga se i teorije o narativu najpre bave definisanjem naratoloških pojmova poput narativ, homodijetetički i heterodijetetički narator, glas (Ženet), fokalizator (Mieke Bal), otkiveni i prikriveni narator (Četmen).

Kada se uzmu u obzir naratološki uvidi Simora Četmena (Seymour Chatman), jednog od najpoznatijih američkih naratologa, narativ bi se mogao razumeti i kao priča sprovedena kroz polje značenja odnosno kroz diskurs. Prema Četmenu, „jednostavno govoreći, priča je „šta“ u narativu, a diskurs je „kako““¹²⁴ pri čemu priča podrazumeva akcije, događaje, likove i okruženje. Četmen, koji se osim književnošću, bavi i filmom, takođe zapaža da je „prenosivost“ priče jedan od najkrupnijih razloga za zastupanje teze da narativi predstavljaju strukture nezavisne od medija. Iako zaključuje da mediji svakako utiču na prenos narativa, on

¹²² Adriana Marčetić, *Figure pripovedanja* (Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2003), 21.

¹²³ Videti više: Mieke Bal, *Narratology Introduction to Theory of Narrative, Visual stories* (Toronto Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999), https://archive.org/stream/BalNarratologyIntroductionToTheTheoryOfNarrative/Bal-Narratology-Introduction-to-the-Theory-of-Narrative_djvu.txt (pristupljeno aprila 2016).

¹²⁴ Seymour Benjamin Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (New York: Cornell University Press, 1980), 19.

naglašava da je važno za teoriju da napravi distinkciju između narativne strukture (forme narativa) i njegove materijalne manifestacije, bilo da je ona filmska, baletska, pantomimička, vizuelna ili bilo koja druga. „Prenos narativa u vezi je s odnosom vremena priče i vremena recepcije te priče, i izvorom autoriteta koji priča priču: narativni glas, tačka gledanja, i slično”.¹²⁵ Teorijska stanovišta kao što je Četmenovo, nesumnjivo ohrabruju naučnike da iskoriste naratologiju, koja je inicijalno vezana za književnost, i čiji pojmovi upravo odgovaraju književnim žanrovima, pri analizi narativa iskazanih u neknjiževnim medijima – prvenstveno u filmu i vizuelnim umetnostima.

U poslednje vreme je počelo da se govori o *vizuelnom zaokretu* ili *ikonomaniji* da bi se opisao intenzitet i značaj prisustva slika u savremenom društvu. „Čini se da se pojam vizuelnog zaokreta, u kulturi u kojoj totalno dominiraju slike, u eri spektakla i nadgledanja, materijalizovao u ikonomaniji...”¹²⁶ Iako, prema definiciji Mike Bal (Mieke Bal), naratologija ili teorija o narativu i narativnim tekstovima ne podrazumeva samo analizu književnih tekstova, nego i slika, spektakla, događaja, zvukova, zgrada i ostalih kulturnih artefakata koji pričaju priču, shodno vizuelnom zaokretu, pojavio se i uži pojam, *vizuelna naratologija*. *Vizuelni narativ* referiše na priču ispričanu u vizuelnim medijima – fotografiji, videu, stripu, filmu, na internetu – memama, posterima, i tako dalje, a vizuelna naratologija predstavlja oblast za koju su se zainteresovali istraživači i teoretičari u nastojanju da razumeju uticaj slika na oblikovanje identiteta pojedinaca i zajednica. Kako bi istražili tezu o mogućnosti razgovora u slikama, umetnici Edvin Jansen (Edwin Janseen) i Janke Lam (Janneke Lam) izveli su projekat *Dia-logic*, knjigu u slikama – umetničkim delima, ilustracijama, razglednicama, reklamama, čiji je cilj bio ne samo da se izvede kulturna analiza sadržaja odabranih slika, nego i da se napravi opservacija fenomena vizuelne naratologije. „Oboje smo bili zainteresovani za akciju stvaranja kolektivnog repertoara slika koje su sačuvane u kulturi i koje se aktiviraju u procesu interakcije subjekata. Odlučili smo da dizajniramo interaktivni vizuelni događaj...”.¹²⁷ *Dia-logic* kao projekat reciklaže slika, umetnosti aproprijacije, produkcije vizuelnog diskursa, podrazumevao je korišćenje „ličnog vizuelnog rezervoara” svakog od umetnika, koji su „neizbežno radili iz svojih rodni perspektiva, kulturnih situacija i

¹²⁵ Ibid, 22.

¹²⁶ Kari Andén-Papadopulus, *The Trauma of Representation...*, op. cit, 198.

¹²⁷ Jennaek Lam, „Prelude: Dialogic”, in: Mieke Bal, *The practice of Cultural Analysis* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 16.

ličnih preferencija”.¹²⁸ Vizuelni narativ, dakle, podrazumeva stvaranje i analizu diskursa koji afirmiše kulturni mit, priču, fikciju.¹²⁹

Izlaganje je akt govora, koji uključuje izloženi objekat ili objekte (prvo lice), okvir izlaganja (kustoske prakse, drugo lice) i recipijenta – gledaoca (treće lice), a pod pojmom izložbe, Mike Bal podrazumeva arhe-kulturnu praksu, takoreći temelj funkcionisanja kulture. Kulturna analiza nastoji da doprinese „integriranim iskazima diskurzivnih strategija s jedne strane, a s druge, procesu produkcije značenja koje se putem tih strategije nudi posetiocu ili gledaocu. Čitanje postaje deo značenja kojem doprinosi”.¹³⁰ Kulturna analiza kao kritička praksa razmatra proces tvorbe značenja, koji uključuje samorazumevanje kroz tekstove, slike ili konstelaciju slika, kao i društveno uslovljene telesne reakcije. „Zasnovana je na svesti o situiranosti kritičara u sadašnjosti, društvenoj i kulturnoj sadašnjosti odakle gledamo ili posmatramo predmete koji su odavno u prošlosti, predmete koji definišu našu sadašnju kulturu”.¹³¹ Takav stav proširuje značenje reči „izložiti” npr. od konteksta muzejske izložbe do metafore muzeja – sadašnjosti koja predstavlja i nosi prošlost. „Sadašnjost je muzej u kojem se krećemo kao da je grad.”¹³² To ukazuje na činjenicu da je polje mogućnosti medija za pričanje priče i (re)konstrukciju značenja o identitetima, prošlosti i sadašnjosti prošireno, da je naratologija prevazišla izučavanje književnosti i prešla u druge oblasti. „Narativ je značajniji nego ikad, ne samo za studije književnosti, nego i za istoriju, gde je interes o pitanju konstrukcije narativa dramatično porastao; u studijama kulture, gde kulturno sećanje, dokumentovano u formi narativa, vrlo često predstavlja predmet izučavanja; u studijama filma, koje su procvetale u proteklih deset godina, narativ je prirodno postao značajan aspekt istraživanja”.¹³³ Stoga se može reći da analizirati slike o NATO bombardovanju znači istraživati društvenu, kulturnu, političku i ekonomsku sadašnjost Srbije, regiona, a potencijalno i čitavog sveta, i tu se otkrivaju argumenti zašto su za studiju slučaja reprezentacije kolektivne traume i NATO bombardovanja odabrani radovi iskazani upravo u vizuelnim medijima. Disertacija, dakle, tretira bombardovanje kao vizuelni narativ traume.

¹²⁸ Ibid, 21.

¹²⁹ Prvi tekst zbornika *Praksa kulturne analize (The Practice of Cultural Analysis)*, čija je urednica teoretičarka Mike Bal predstavlja projekat *Dia-logic* baš zato što ova umetnička akcija pokazuje nekoliko nivoa proizvodnje i analize priče u slikama.

¹³⁰ Mieke Bal, *The practice of Cultural Analysis: Introduction* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 7.

¹³¹ Ibid, 7.

¹³² Ibid, 9.

¹³³ Mieke Bal, *Narratology Introduction to Theory of Narrative, Visual stories* (Toronto Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999),

https://archive.org/stream/BalNarratologyIntroductionToTheTheoryOfNarrative/Bal-Narratology-Introduction-to-the-Theory-of-Narrative_djvu.txt (pristupljeno aprila 2016).

Pored hipoteze da je narative traume najbolje iskazati u vizuelnim medijima, kao što je u uvodu izneto – druga značajna hipoteza disertacije govori o mogućnostima prevazilaženja traume kroz umetničke reprezentacije, narativizaciju (stvaranje narativa zdravlja) tj. kroz razvoj kulture sećanja i proces redefinisavanja kulturnog identiteta. Pod uticajem teorija Jana i Alaide Asman, nemačka teoretičarka književnosti i kulture, Astrid Erl, iznela je u tekstu *Naratologija i studije kulture sećanja (Narratology and Cultural Memory Studies)* niz primera koji pokazuju da zajednice ritualno narativizuju i ponovo prepričavaju događaje iz daleke prošlosti da bi reprezentovale zajedničke vrednosti i oblikovale kulturni identitet.

Pričanje priče (storiteling) je, prema definiciji, čin pamćenja i povezivanja različitih nivoa prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Za Stanzea, glavna razlika između naracije u prvom licu i autoritarne naracije je u „kreativnoj moći pamćenja”: narator „evocira svoju priču sećajući se”. Porodice, prijatelji, nacije, društvene klase, etničke i verske grupe pričaju svoje priče da bu stvarale identitete. Nemački protagonisti kulture sećanja, Jan i Alaida Asman su nazvali takve priče „fundirajućim pričama” ili mitovima. U svojoj uticajnoj knjizi, *Kultura sećanja*, Jan Asman definiše mit kao „priču koja je ispričana radi orijentacije pojedinca i sveta; to je „istina” višeg reda, koja nije jednostavno tačna, nego ima i normativnu moć”. Ukoliko mitovi predstavljaju najznačajnije predmete izučavanja kulture sećanja, a samim tim i narativi, onda naratološki pristup može da pruži uvid u to kako se produkuju verzije prošlosti, kako se konstruišu koncepti identiteta, i kako su vrednosti i nove upisane u te „tekstove kulture”.¹³⁴

Astrid Erl primećuje da ima nekoliko načina konstruisanja identičnih događaja iz prošlosti kroz narative, i ilustruje ih na primeru rata: „Rat, na primer, može da se pamti kao mitski događaj (rat kao apokalipsa), kao deo političke istorije (I svetski rat kao velika iskonska katastrofa XXI veka), kao traumatsko iskustvo (horor rovova, granata, pucnjave), kao deo porodične istorije (rat u kom je moj deda-teča učestvovao), kao fokus ogorčene optužbe (taj rat su vodile starije generacije, fašisti, ljudska vrsta)”.¹³⁵ Priča o NATO bombardovanju tako može biti iskazana velikim brojem narativa: nacionalno stradanje, žrtve nemoćnih pojedinaca, prelomni politički trenutak otvaranja Srbije prema Evropi i svetu, lična

¹³⁴ Astrid Erl, „Narratology and Cultural Memory Studies”, in: Sandra Heinen, Roy Somme, eds. *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research* (New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2009), 212.

¹³⁵ *Ibid.*, 215.

trauma nemoćnog pojedinca, negativni amblem društva spektakla i novih tehnologija, balkanska priča o propasti generacija.

Autorka se u tekstu bavi problematikom izazova prenosa priče o preživljenom iskustvu, te posebnim uslovima narativnog diskursa i recepcije priče koju je narator preživeo. Priča o preživljenom iskustvu, konstruisana u literarnoj formi, predstavlja prošlost na poseban način. Takvi oblici iskazivanja i konstruisanja prošlosti, zapaža Astrid Eril, „usko su povezani s onim što Asmanovi nazivaju *komunikativno sećanje*, i sa njegovim glavnim izvorom: *epizodno-autobiografsko sećanje svedoka*. Tipična forma iskustvenog oblika literarnog sećanja su narativi prvog lica; načini obraćanja čitaocu na intiman način, lice-u-lice; upotreba sadašnjeg vremena ili dugih pasaža koje fokalizuje *ja-koje-se-seća* u cilju prenosa otelovljenog, naizgled neposrednog iskustva; i veoma detaljna prezentacija svakodnevnog života u prošlosti”.¹³⁶ U takvim umetničkim radovima opširne *interne fokalizacije* (što je slučaj s radovima o NATO bombardovanju), *homodijegetički narator* evocira iskustvo neposredne prošlosti. Priča naratora koji svedoči ima izraženo sugestivnu dimenziju budući da se kod čitalaca, gledalaca ili slušalaca javlja empatija. Zanimljivo je zapaziti da je pripovest *homodijegetičkog naratora* – naratora-fokalizatora ili otkrivenog naratora (subjektivnog, zainteresovanog pripovedača) pouzdanija od *heterodijegetičkog*, sveznajućeg, skrivenog naratora (neutralnog, nezainteresovanog pripovedača, koji se obično smatra pouzdanijim izvorom informacija), pa takav slučaj pokazuje da su naratološki pojmovi i interpretacije pojmova ipak fluidni i ne toliko egzaktni.

Tema verodostojnosti reprezentacije traume i prenosa istine (predstavljanje traume kroz umetničke ili istoriografske tekstove i pitanje ko ima veći autoritet kad priča priču o prošlosti – umetnik ili istoričar) tiče se i problema odnosa faktičkog i fikcionalnog narativa. Teoretičari nisu uspeli da utvrde konsenzus o razlikama između ova dva tipa, ali jesu o tome da svi – i faktički i fikcionalni narativi konstruišu svet i da svi sadrže „delić” realnog sveta. Među njima su ipak definisane pojedine važne razlike:

„a) semantička: faktički narativ je referencijalan dok fikcionalni narativ nema referencu (makar ne u „našem” svetu); b) sintetička definicija: faktički i fikcionalni narativ se mogu razlikovati prema njihovoj logičko-lingvističkoj sintaksi; c) pragmatička definicija: faktički narativ ističe tvrdnje na referencijalnu istinitost, a fikcionalni narativ takve tvrdnje ne ističe”.¹³⁷

¹³⁶ Ibid, 216.

¹³⁷ Jean-Marie Schaeffer, „Fictional vs. Factual Narration”, in: Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, *Handbook of Narratology* (New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2009), 98-115.

Narativi o NATO bombardovanju SRJ pripadaju faktičkim budući da imaju referencu u stvarnom svetu. Pitanjem autentičnosti faktičkog narativa tj. (umetničkog) svedočenja bavili su se teoretičari poput Hartmana ili Lakapre, a njihove teze glase da i distorziran faktički narativ služi pamćenju i razumevanju istorije. U tom smislu, radovi o bombardovanju mogu se tumačiti kao relevantni istorijski izvori.

Međutim, sva ova pitanja mogu biti obuhvaćena jednim opštim: da li umetničke reprezentacije traumatske prošlosti mogu da vode lečenju kolektiva, da doprinose boljem tumačenju istorije i društvene sadašnjosti, te stvaranju celovitog kolektivnog identiteta. Odgovor se može naći u pojmu *narativna terapija*, koji povezuje oblasti psihologije, naratologije i kulture sećanja, te umetnosti i umetničkih reprezentacija kolektivnih trauma. Narativna terapija podrazumeva narativizaciju traumatskog iskustva, stvaranje priče koja objašnjava uzrok neke traume i daje joj dublji smisao. Takva vrsta terapije pretpostavlja da se identiteti pojedinaca i kolektiva formiraju posredstvom dominantnih priča o njima, a proces lečenja podrazumeva preispitivanje starih ideja, dekonstrukciju zastupljenog diskursa, i onih narativa koji ometaju zdrav razvoj identiteta („ja sam loš/a”, „ja sam proklet/a”; „mi smo žrtve velikih sila”). Pored dekonstrukcije „loših” priča koje su nastale da bi objasnile neku traumu, terapija ima za cilj produkciju novih značenja i priča koje će farmakopejski uticati na razvoj identiteta. Narativna terapija se koristi i u individualnoj i u grupnoj terapiji, bilo da je reč o porodici ili grupi koja je pretrpela kolektivnu traumu poput ratova i prirodnih katastrofa, i uvek podrazumeva učešće *spoljnih svedoka*, čije se mišljenje uvažava i koristi u procesu stvaranja (novih) narativa o nečijem životu. Iz toga se može zaključiti da umetnici kao svedoci igraju bitnu ulogu u procesu proizvodnje narativa zdravlja i lečenja kolektivne traume.

Takođe bi se moglo pretpostaviti da kultura sećanja, shvaćena kao narativna terapija, može da ima pozitivne efekte po razvoj kolektivnih identiteta, bilo da je reč o manjinama, nacijama ili nadnacionalnim zajednicama. Uvid u konstruisane narative o traumatskim događajima ili događajima koji konstruišu identitet kolektiva mogao bi da pruži dijagnozu „psihičkog stanja kolektiva” tj. da otkrije uzroke društvenih patologija, a potom bi bilo moguće pronaći strategije za prepričavanje priče o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kolektiva, čija primena bi vodila njegovom izlečenju. Narativi koji služe konfrontaciji, oslobađanju bola i prevazilaženju traume mogu se nazvati narativima zdravlja ili

transcedentnim narativima. Uostalom, sve češće istraživači u oblasti kulturne politike razumeju zadatak kulturne politike kao zadatak (re)kreiranja narativa o kolektivu.¹³⁸

Radi boljeg razumevanja narednog poglavlja, bitno je ukazati na to da se narativi o traumi veoma često iskazuju putem svedočanstava. Štaviše, prisustvovati nekoj traumi je preduslov svedočenja. Zato su teme poput autoriteta svedoka (naratora), odnos vizuelnih medija i svedočanstva (narativa traume), problematike reprezentacija traume kroz iskaz svedočenja obrađene i u narednom poglavlju koje se bavi svedočenjem.

¹³⁸ Constance DeVereaux, Martin Griffin, *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World* (Oxford: Routledge, 2013), 12.

III Uloga svedoka, problemi svedočenja, umetničko svedočenje

Psihoanaliza i svedočanstva o traumama dele brigu o naraciji, sećanju, rekonstrukciji, identitetu, značenju i istini.¹³⁹

Bilo je reči o tome da porast zanimanja za kulturu sećanja, pa tako i za fenomen svedočenja ima veze sa idejama ubrzanja ili kraja istorije. Ipak, jedan od ključnih razloga za razvoj interesovanja za oblast kolektivnog pamćenja je doslovno izumiranje svedoka Holokausta, ljudi koji su preživeli i pamte zločine II svetskog rata. Nove tehnologije pružile su mogućnost beleženja njihovih iskaza, ali uporedo sa procesom materijalnog beleženja sećanja preživelih, postavljen je niz moralnih pitanja o tome kako procesuirati, verbalizovati, narativizovati, dakle, upamtiti traumu tolikih razmera, na koji način treba tretirati iskaze svedoka, kako ih i zbog čega predstaviti mlađim generacijama. Holokaust je prouzrokovao ekspanziju zanimanja za kolektivno pamćenje, i posebno za bavljenje fenomenom svedočenja, a potom je pojmovna aparaturna ovih teorija preuzeta i primenjivana u analizi različitih konflikata i traumatskih događaja širom sveta. Razvoj teorija svedočenja u okviru studija Holokausta stavio je pred mlađe teoretičare moralno pitanje: da li je neodgovorno i

¹³⁹ Stevan Weine, *Testimony after Catastrophe: Narrating the Traumas of Political Violence* (Evanston: Northwestern University Press, 2006), 43.

neadekvatno govoriti o traumama manjih razmera pomoću definicija koje se odnose na Holokaust? Odgovor svakako nije jednostran ili jednostavan, ali se, ipak, u ovoj disertaciji zastupa ideja da pojmovi definisani u teorijama koje se bave Holokaustom treba da služe proučavanju problema kulture sećanja na druge katastrofe i konflikte, kao i stvaranju novog korpusa teorija, definicija i metodologija koje će koristiti budućim teoretičarima i istraživačima pri analizi sećanja na značajne momente ljudske istorije. Uostalom, i utemeljitelji ovih teorija stoje pri tom stavu,¹⁴⁰ dok pojedini teoretičari čak tvrde da studije Holokausta ne bi ni imale smisla ukoliko ne bi doprinosile boljem tumačenju sveta, patnji i ugroženosti drugih etničkih zajednica.¹⁴¹

Svedočenje je pojam koji dolazi iz pravnih nauka tj. sudske prakse i dobio je širu, interdisciplinarnu primenu usled razvoja kulture sećanja. Lakaprini eseji o traumi i teorije svedočenja Džefrija Hartmana, Šošane Felman, Dorija Lauba, Alaide Asman i drugih pionira studija Holokausta izvršili su veliki uticaj na druge psihologe, istoričare, teoretičare kulture i umetnosti, pa su trauma i svedočenje kao fleksibilni, *meki termini*, upotrebljeni transdisciplinarno u istraživanjima širom sveta. Za predmet ove disertacije, analiza fenomena svedočenja prevashodno je bitna iz aspekta teorije umetnosti, kulture sećanja i kulturne diplomatije. Kada je reč o teoriji umetnosti, radi se o proučavanju svedočenja kao posebnog umetničkog formata, te problema (umetničkog) stvaranja i recepcije svedočenja. Problematika recepcije svedočanstava i njihove upotrebe u preoblikovanju javne sfere tiče se kulture sećanja kao aspekta kulturne politike, tako da će o tome biti reči u ovom, kao i u poglavlju posvećenom kulturnoj politici i kulturnoj diplomatiji.

3.1. Svedočenje kao strategija kolektivnog sećanja

Svedočenje predstavlja praksu prenosa priče o preživljenoj traumi ili znanja o događajima koji su bitno uticali na neku osobu, a tiču se većeg kolektiva. Svedočanstva se odvijaju na individualnom planu (psihoterapija), u porodici ili zajednici i realizuju se na političkom nivou. Tek kada dospeju u javnu sferu, privatna svedočanstva razvijaju kapacitet društveno-političkog delovanja i promene kolektivnog sećanja. Svedočanstva nastaju kao izraz potrebe da se u ime poginulih i u ime istine, prenese priča o političkom nasilju ili drugim

¹⁴⁰ Videti više o Hartmanovom obraćanju povodom obeležavanja osnivanja Jejl arhiva svedočenja o Holokaustu u okviru konferencije „Contribution of Oral Documentation to Holocaust and Genocide Studies”, u: Hartman, *The Humanities of Testimony: An Introduction*, Poetics Today, vol. 27, no. 2, 2006, Duke University Press, <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/27/2/249.full.pdf+html> (pristupljeno marta 2014).

¹⁴¹ Stevan Weine, *Testimony after Catastrophe...*, op. cit, 46.

katastrofama. Prema Džefriju Hartmanu, američkom teoretičaru književnosti nemačkog porekla koji se kao jevrejsko dete spasio od II svetskog rata, te postao jedan od vodećih teoretičara Holokausta, primarna misija svedočenja je izvođenje i prenos narativa o događaju koji je značajan za veći kolektiv; njegov nastanak je prvenstveno motivisan spoljašnjim događajima koji su na svedoka uticali bez njegove volje i svedočenjem se svedoči o svedokovom fizičkom postojanju u prošlosti. Fernando Katroga (Fernando Catroga), portugalski istoričar i teoretičar slično Hartmanu zaključuje: „Svedočenja se razlikuju po misiji, etici i strategijama reprezentacije događaja, ali su slična po tome što su ujedno individualna i „reprezentativna”: nema samodovoljnog ja jer je ono podvrgnuto društvenoj nadređenosti”.¹⁴² Interpretacija i narativizacija traumatskog iskustva neophodna je ne samo radi sopstvenog oslobađanja od tog iskustva (psihološka motivacija i stvaranje „narativa zdravlja”¹⁴³), već i radi prenosa vesti o traumi i lečenja kolektiva (komunikacijska funkcija). Na taj način se individualno sećanje – svedočenje, direktno ugrađuje u kolektivno pamćenje odnosno, u nadređeni, kolektivni narativ prošlosti, a na tom mestu susreta različitih sećanja otvara se polje moguće identifikacije i integracije sukobljenih vizija istorije.

Francuski reditelj i autor prvog filma svedočanstva o Holokaustu, *Šoa*, Klod Lancman, izjavio je na Akademiji umetnosti u Berlinu 2002. da nijedan svedok nije svedočio radi samoga sebe već radi samog Holokausta. Ti svedoci su portparoli svih stradalih, čiji je glas utihnuo. Iako je individualni glas svedoka nezamenljiv i jedinstven, paradoksalno, svedočenje predstavlja depersonalizovanu radnju, kako primećuje Hartman, a to je zato što suština svedočenja nije na prvom mestu u oslobađanju lične traume i iskazivanju lične istorije, već u obavezi da se odgovori na osećanje odgovornosti prema istorijskog istini.

Jedno od inicijalnih zapažanja iznetih u knjizi *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History (Svedočenje: Kriza svedočenja u književnosti, psihoanalizi i istoriji)*, teoretičarke književnosti Šošane Felman i psihologa Dorija Lauba¹⁴⁴ govori o tome da se nalazimo u eri svedočenja, u šta nas uveravaju filmovi kao što su *Šoa* ili

¹⁴² Fernando Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje* (Beograd: Clio, 2011), 17.

¹⁴³ Dalia Ofer, *Testimonies in the Study of Health and Medicine in the Ghetto*, op. cit, 37.

¹⁴⁴ Naučnoistraživački fokus Šošane Felman od sedamdesetih do 2004. godine stavljen je na teme odnosa traume i svedočenja, psihoanalize i književnosti, kao i na francusku književnost XIX i XX veka. U istraživanjima problema traume, saradivala je s profesorom kliničke psihijatrije na Jejl univerzitetu, suosnivačem *Fortunof video arhiva*, Dorijem Laubom. Zajedničko interesovanje dvoje profesora tiče se svedočenja o Holokaustu, pa su profesori napisali jednu od najznačajnijih knjiga o svedočenju, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History (Svedočenje: Kriza svedočenja u književnosti, psihoanalizi i istoriji)*, objavljenu 1992. godine. Knjiga se, iz ukrštenih perspektiva teorije književnosti i psihoanalize, bavi problematikom sećanja na Holokaust odnosno, predstavljanjem traume i krizom svedočenja. Većinu poglavlja napisala je Felmanova, analizirajući književna dela na temu Holokausta, i predstavljajući svoja predavačka iskustva na temu Holokausta, traume i svedočenja. Laubova poglavlja takođe predstavljaju lična iskustva psihoanalitičara koji je radio sa svedocima Holokausta, kao i teorijske uvide koji su iz tih iskustava proizašli.

Hirošima ljubavi moja. „Svedočenje je postalo krucijalni oblik našeg odnošenja prema događajima našeg vremena”.¹⁴⁵ U uvodu studije, autori definišu svedočenje kao proizvodnju materijalnog dokaza, potvrdu istine o nekom događaju. Felmanova i Laub, kao i Hartman, zastupaju tezu da svedočenje predstavlja suštinski usamljениčki akt jer niko drugi ne može da svedoči umesto svedoka. Zato svedok nosi teret odgovornosti za svedočenje (*bearing witness*), ali istovremeno, on je medijum prenosa svedočenja, on svedoči o drugima i za druge. Dakle, pozicija svedoka je dihotomna i protivrečna – usamljениčka, a u službi kolektiva. Zato je, prema Laubu i Felmanovoj, svedok traume zapravo nevoljni svedok.

Dori Laub preuzima Frojdovo viđenje svedočenja kao „dijaloške” forme, te zapaža: „svedočenje o traumi uključuje slušaoca, koji, takoreći, predstavlja belo platno na koje se događaj po prvi put upisuje”.¹⁴⁶ Slušalac svedočenja postaje učesnik traumatskog iskustva i suvlasnik traume, ali mora da zadrži u svesti da nije on taj koji je pretrpeo traumu. Takođe, on mora da ima u vidu – ističe Laub – da ni sam svedok nema znanje o događaju jer se tog znanja plaši; slušalac treba da razume tišinu, i da tako bude spreman da zajedno sa svedokom omogući prenos svedokove priče.

Usled potrebe da se istorija pamti i da se obezbedi što veći broj slušalaca – takozvanih srodnih duša, a i u vezi sa izraženom komunikativnom funkcijom iskaza svedoka, svedočenja su često zabeležena, arhivirana i dostupna javnosti. Dokumentarne i istorijske televizijske i radijske emisije o događajima, ukoliko mogu, obavezno uključuju iskaze svedoka (pa je tako nastao posebni format reklame-svedočenja, čiji je glavni element svedočenje korisnika određenog proizvoda o pozitivnim efektima njegove upotrebe). Upisana i javno distribuirana, svedočanstva imaju veći potencijal ugradnje u kolektivno sećanje. Svedočenje predstavlja opsesivni monolog, ali i narativ koji traži dobrovoljnog, pre nego hipnotisanog slušaoca. Svedočenje je moguće tek kada predstavnici zajednice afektivnog pamćenja stvore *testimonijalnu alijansu*, dogovor o prenosu svedočanstva.

Međutim, slično kao u slučaju reprezentacije traume, u vezi sa pitanjima ugradnje individualnog u kolektivno sećanje javlja se nekoliko problema. Prvi se odnosi na obuhvaćenost individue koja svedoči nadređenom dinamikom istorijskih procesa. Kastropa piše da se legitimitet individualnog sećanja na traumatski događaj stvara i zbog činjenice da se „ličnost obrazuje uvek unutar društvenih okvira sećanja, kao pozadine koja ipak dopušta ne

¹⁴⁵ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (Abington: Routledge, 1992), 5.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 57.

samo više ličnog korišćenja nasleđa, nego i njegova aktivna tumačenja”.¹⁴⁷ Svako individualno sećanje određeno je identitetom / identitetima onoga koji se seća i obrnuto: svaki identitet konstituiše se u procesu obrade iskustva prošlosti. Sećanje neke identitetske grupe na određeni događaj biće izgrađeno u odnosu na etička načela koje je ta grupa postavila, te u odnosu na njen identitet. Na primer, specifičnost žrtvenog identiteta onih koji su preživeli Holokaust je upravo u zajedničkom traumatskom iskustvu koje se može iskazati svedočenjem protiv nacista. Tako su interpretacije žrtava Holokausta, bilo da se radi o jevrejima, homoseksualcima, Romima ili nekoj drugoj ugroženoj zajednici, bliže i srodnije i radikalno drugačije od interpretacija počinitelja zločina ili pak nekih geografski, verski i kulturološki sasvim udaljenih i različitih grupa. Obuhvaćenost nadređenom dinamikom istorijskih procesa znači da i svedočanstva ljudi koji pripadaju sukobljenim stranama – zajednicama sećanja, mogu da reprodukuju sukobe. Sećanje i svedočanstva bosanskih muslimana na ratove devedesetih sasvim su drugačija od sećanja Hrvata ili Srba. Dakle, u zoni međuetničkih sukoba, gde vladaju osećanja mržnje prema drugim nacijama i verskim zajednicama, pojedina svedočanstva će produbljivati osećanja netrpeljivosti i želje za osvetom, a pojedina svedočanstva će, s druge strane, imati mirotvoračku misiju; pritom, obe kategorije svedočanstva sadrže ličnu istinu. Zato ona u političkoj sferi mogu biti upotrebljena za proširivanje sukoba, ali i kao sredstvo diplomatije i pomirenja.

Drugi problem se tiče performativnosti i autentičnosti svedokovog iskaza. Pišući o odnosu svedočenja, autentičnosti i istorijske istine, u tekstu *Svedočenje i autentičnost (Testimony and Authenticity, 2008)*, Hartmananova glavna teza glasi da su svedočenja značajni izvori za proučavanje i interpretaciju istorijskih događaja, iako mogu biti izobličena, neiskrena u nekim aspektima, samoobmanjujuća ili čak povremeno pogrešna u vezi s istorijskim činjenicama. Kvalitet performativnosti svedočenja otkriva se u subjektivnoj rekonstrukciji prošlih događaja, reaktuelizaciji, ponovnom doživljavanju i izvođenju prošlosti (i to pred nevidljivim gledocima), činjenju prošlih događaja aktuelnim, predočivim, prisutnim u sadašnjosti. Pored performativnosti, svedočenje ima i epitet informativnosti jer pruža verodostojne činjenice o prošlim događajima.

Svedočenje predstavlja istovremeno performativni i informativni narativ – svedok iznosi subjektivnu, (re)konstruisanu priču o događaju koja sadrži elemente istorijske istine. „Samo sećanje se pamti”. („*Memory itself is remembered*”).¹⁴⁸ S druge strane, istoričari očekuju egzaktno činjenice, znanje o priči, pa se tako sukob između psihoanalitičara i istoričara, kada

¹⁴⁷ Fernando Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, op. cit, 22.

¹⁴⁸ Geoffrey Hartman, „Testimony and authenticity”, *The Yale review*, vol. 90, no. 4, (October 2002): 1–15.

je o svedočenju reč, odnosi upravo na različito poimanje istine. Dok je za istoričare istina obavezno iskazana u preciznim podacima o istorijskom događaju, psihoanalitičari manje brinu za detalje, a više za širu sliku i činjenicu da su se neke pojave kao takve dogodile, bilo da su manje ili više precizno definisane u sećanju. Svedočenje je slično psihoterapeutskom procesu jer predstavlja medij reeksternalizacije i istorizacije traumatskog događaja. Ako istoričari nemaju poverenja u istinitost svedočanstava i bune se protiv subjektivnih i nepouzdanih izvora znanja, postavlja se pitanje: šta je autentično u historiografiji? Prema Felmanovoj i Laubu, svedočenje je satkano od komadića uspomena i sećanja na neki događaj, ono je nedovršeno, ne pruža totalitet istine o iskustvu koje reprezentuje, i kao takvo, predstavlja diskurzivnu praksu. Ipak, zapažaju autori, svedočenjima se pribegava upravo onda kada drugi izvori ne uspeju da priušte dovoljan broj dokaza o istini, a takav je slučaj sa sudskim veštačenjem, praksom u kojoj je figura svedoka, u stvari, i nastala. Temi odnosa istorije i svedočenja, Felmanova daje još jedan doprinos, ali iz perspektive teorije književnosti i naratologije:

„Ono što nazivamo istorijom obično se odnosi na disciplinu istraživanja koja predstavlja oblik znanja. Narativ se obično shvata kao oblik diskursa ili književnog žanra. Odnos istorije i narativa elaboriran je iznova i iznova, jednako u teorijama narativa i u teorijama istorije. Definisaću narativ, shodno Barbari Shermstain Smit kao „verbalni akt koji sadrži nekoga koji nekome priča nešto što se desilo”. To „nešto što se desilo” je sama istorija, a „neko nekome priča šta se desilo” je narativ. Ako je narativ u osnovi govorni čin koji funkcioniše kao historiografski izveštaj, onda je istorija, paralelno, ali obrnuto, utemeljenje činjenica o prošlosti kroz njihovu narativizaciju”.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing...*, op. cit, 93.

Potom, promenu tradicionalnog odnosa istorije i narativa Šošana Felman analizira na primeru Kamijevog opusa. Kao svedok II Svetskog rata, ne referišući direktno na Holokaust, Kami je u prikazao taj događaj u romanu metaforičnog naslova, *Kuga*, zastupajući stav da savremeni pisci treba da redefinišu svoj odnos prema etici i istoriji. Na dodeli Nobelove nagrade za književnost, ističe Felmanova, Kami je izjavio da je dužnost pisaca, ne da služe onima koji pišu istoriju, nego onima koji je doživljavaju. *Kuga* nije samo istorijsko svedočanstvo o II Svetskom ratu, nego i intervencija u globalnom konfliktu – oblik francuskog otpora nacističkoj okupaciji. „Kao svedočanstvo, *Kuga* je sama dokument iz-prve-ruke, postavljen na nivo primarnih informacija, blisko povezan s istorijskom percepcijom. Pridružujući događaje jeziku, narator-svedok predstavlja testimonijalni most koji, povezujući narativ i istoriju, garantuje njihovu vezu. Povezivanje između narativa i istorije je moguće jer je narator istovremeno i informisani i iskreni svedok. Jednom umetnuta u jezik posredstvom medijuma – svedoka, *istorija govori za sebe*”. (Šošana Felman) Međutim, postavlja se pitanje zašto se *Kuga*, kao istorijski, politički i filozofski roman, ne odnosi direktno na II Svetski rat. Objašnjenje svakako ima veze s političkim uslovima vremena u kom je roman nastajao, ali Felmanova primećuje još nešto: priča o kugi nema referentnu tačku u istorijskom trenutku u kom Kami stvara. Stoga se može reći da strategija reprezentacije Holokausta u romanu primenjuje metaforu za masovni pokolj i karantin – kugu, koja referiše na nepostojeće, neprikazivo (kuga je nemoguća u to vreme na Zapadu, pa tako je i Holokaust predstavljen kao nemogući, nepojmljivi događaj). Tendencija pisaca da oneobiče narativ traume može se zapaziti i u slučaju romana *Dosije K* mađarskog nobelovca Imre Kertesa koji je „je, već i samim naslovom, otvorena aluzija na Kertesov dosije iz Aušvica, u koji

Ukoliko se razmotre Frojdovi psihoanalitički spisi, i iz aspekta psihoanalize se može zaključiti da svedočenje ne predstavlja iskaz istine, nego pre put ka istini. Za pristup istini (ili nesvesnom) potrebno je dvoje. „U književnosti, kao i u psihoanalizi, pa čak i u istoriji, svedok je onaj koji svedoči, ali isto tako, to je i onaj koji stvara istinu kroz govorni proces svedočenja”¹⁵⁰; u slučaju psihoanalize, radi se o psihoterapeutu (npr. Frojd koji konstruiše Irmine snove).

Dakle, svako svedočenje može biti uzeto i kao fikcija, literarni predložak odnosno, umetnički rad, i kao fakcija, dokument koji predočava činjenice o nekom događaju, i na osnovu kojeg se utvrđuje istina. Svedočenje predstavlja istovremeno svedočanstvo i realnosti i fantazije, ali motivacija svedoka da prenese svoja iskustva tiču se želje da se deluje u društvenoj stvarnosti. Hartman podseća na činjenicu da je razlika između autobiografije i svedočenja u tome što rad na ispisivanju autobiografskog teksta najčešće započinje unutrašnjom potrebom autobiografa, a svedočenje je uvek podstaknuto spoljašnjim događajima i senzacijama. Isto se može reći i za psihoterapiju: za razliku od psihoterapije, koja se realizuje na ličnu inicijativu traumatizovane osobe i iz potrebe individualnog lečenja, svedočenje služi lečenju traumatizovanog kolektiva.

Prema Hartmanu, budući da tuđa smrt označava sopstvenu smrt i da smrt nema svedoka, istina u svedočenju nije moguća. „Svedok nije onaj ko je video događaje sopstvenim očima već pre onaj koji je usred događaja sklonio svoj pogled”.¹⁵¹ (Engleska reč *eyewitness* odgovara srpskoj očevidac, a *witness* svedoku, pa upotreba reči svedok umesto očevidac odgovara ovim tezama). Svedočenje podrazumeva jezičku artikulaciju onog što se ne da artikulirati (smrt), i ta ista jezička artikulacija direktno referiše na neprikazivo, što ipak ne znači da je nemoguće uspeli u obaveštavanju o smrti. „Svedok je u stalnom odnosu s tim paradoksom, a svedočenje je simultano čin potencije i impotencije”.¹⁵² Ipak, bitan je zaključak da ako se svedočenja onih koji su preživeli Holokaust i živeli unutar logora, ne prihvate kao proverljive istine, kao činjenice, onda jedino ostaju (iskrivljena, krivotvorena i nemušta) dokumenta nacista tj. narativi počinilaca; to važi i za druge zločine. Svedočenje,

je dospelo kao četrnaestogodišnji dečak, neka vrsta oporuke u kojoj pisac objašnjava koliko je teško poneti beleg preživelog, nekoga ko je ostao da bi preneo istinu o ozloglašenom nacističkom logoru”. O knjizi Dosije K http://www.laguna.rs/n1989_knjiga_dosije_k_laguna.html Pritom, treba istaći da se radi o romanu – zapisu razgovora sa Kertesovim dugogodišnjim prijateljem; dakle, zapisa svedočanstva o Aušvicu, a potom i drugim političkim okolnostima koje su Kerkesa zadesile za života.

¹⁵⁰ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing...*, op. cit, 94.

¹⁵¹ Felipe Victoriano, „Fiction, Death and Testimony: Toward a Politics of the Limits of Thought”, in: *Discourse*, vol. 25, no.1&2, Wayne State University Press, Detroit (2003): 211-230.

¹⁵² Ibid, 226.

dakle, ima i kvalitet performativnosti (subjektivne rekonstrukcije, ponovnog izvođenja prošlosti) i informativnosti (pružanja verodostojnih činjenica o prošlim događajima).

Moglo bi se reći da su se teoretičari svedočenja složili oko zapažanja da „svedoci nisu nikakvi specijalisti za neiskrivljenu istinu. Ono što oni imaju da ponude jeste veoma subjektivna konstrukcija ekstremne situacije kojoj su bili izloženi”.¹⁵³

„Svest preživelih ne pruža nužno činjenice, te svedoci ponekad daju sasvim iskrivljene slike, neodgovarajuće dokaze, ali to, međutim, ne znači da njihova svedočenja ne doprinose boljem razumevanju prošlosti. Sve češće se istorija i pamćenje ne doživljavaju kao rivali već kao komplementarni modeli ispisivanja prošlosti”.¹⁵⁴

Treći problem upisa individualnog svedočenja u kolektivno sećanje može se tumačiti iz aspekta Frojdovih i dekonstruktivističkih teorija reprezentacije traume, a sadržan je u moralnom pitanju (ne)prikazivosti traume, (ne)mogućnosti prenosa iskustva smrti, krivice zbog preživljavanja, umanjena užasa smrti samom jezičkom artikulacijom - svedočenjem: „Sama forma literarnosti se može uzeti kao uvreda stvarnoj patnji”.¹⁵⁵ Svedok koji svedoči i oslobađa se traume postaje izdajnik umrlih. Psiholozi, kao i kritičari dekonstruktivističkih teorija, međutim, stoje pri stanovištu da se ovde ne radi o moralnoj dilemi i da je narativizacija traume neophodna za zdrav razvoj pojedinaca i društava.

Zahvaljujući praksi psihoterapeutskog lečenja osoba koje su preživele Holokaust ili njihovih potomaka, Dori Laub je prepoznao još dva problema koja se mogu javiti u vezi sa prenosom traumatskog svedočenja. Prvi je situaciju kada se traumatizovanim žrtvama nakon preživljavanja traumatskog iskustva dešava *drugi Holokaust*, ponovljeno traumatsko iskustvo, pod novim okolnostima; pojam *drugi Holokaust* označava svedočenje o istoriji koja se ponavlja, istoriji koja se nije završila i, u krajnjoj instanci – o samom događaju koji se nije završio. Drugi problem s kojim se mogu susresti žrtve koje svedoče je odsustvo empatičnog slušaoca, dakle, situacija kada slušalac odbija da poveruje svedoku i, na taj način, uništava priču.

¹⁵³ Jay Winter, *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century* (New Haven: Yale University Press, 2006), 271.

¹⁵⁴ Alaida Asman, „History, Memory and the Genre of Testimony”, in: *Poetics Today*, vol. 27, Duke University Press, Durham (2006): 265.

¹⁵⁵ Nathalie Heinich, „Le témoignage, entre autobiographie et roman: la place de la fiction dans les récits de déportation”, in: *Mots, La Shoah : silence...et voix*, n. 56, Université Lyon, Lyon (1998): 33-49.

Ukupno uzev, svedočanstava imaju funkciju lečenja individue, očuvanja sećanja (*walking memory*), prenosa istine (mada uvek izvode određene ideološki uslovljene reprezentacije događaja i ne pružaju uvek jasne ili tačne činjenice), kao i funkciju upozoravanja budućih generacija da se ne ponove greške iz prošlosti. Svako svedočenje smešta slušaoca ili gledaoca u sferu individualnog sećanja zato što je svako svedočenje, bez obzira na njegovu misiju, duboko lično i usamljeničko; otud, više dijaloška nego monološka, svedočenja prevashodno tragaju za „slušaocem i srodnom dušom”, koji se, postajući „ko-svedok” ili svedok druge generacije, obavezuje da će obezbediti vremensku i prostornu transgresiju svedočenja, da će, pojednostavljeno rečeno, „pronositi glas” o tuđoj traumi.

3.2. Umetnička svedočanstva

Kada je lična ispovest na temu kršenja ljudskih prava, nasilja, ratova ili velikih katastrofa, izvedena u nekom umetničkom mediju u formi narativa u prvom licu – romanu, video radu ili filmu, onda se može govoriti o testimonijalnoj umetnosti i žanru svedočenja. Svedočenje je postalo veliki nefikcionalni žanr koji je potekao, ali se razvio i izvan specifičnog slučaja Holokaust, a uopšteno gledajući, iako je testimonijalna umetnost bila predmet naučnih istraživanja i ranije, svedočanstva o Holokaustu su doprinela ekspanziji zanimanja za testimonijalne i autobiografske narative (dnevnike, pisma, autobiografije, biografije).

Pored istorijske i kliničke, Felmanova prepoznaje i poetsku dimenziju svedočenja, obrazlažući je na primerima Malarmeove poezije i njegovog slobodnog stiha, kao i Selanovih pesama. Poetska dimenzija podrazumeva spremnost svedoka-pesnika da primi i posreduje (istorijsku) nesreću, prelom, rupturu. Ilustracija takve interakcije bio bi slučaj Selanovih pesama, nastalih za vreme II svetskog rata, pisanih prelomljenim stihom, jer se u to vreme upravo događao i „prelom sveta”. Pored umetničkih svedočanstava, Felmanova je predstavila i svedočanstva iz Fortunof arhive (*The Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*), pa je dovela analizu do sledećih perspektiva: priča o svedočenju je priča o preživljavanju, i još više, to je priča o preživljavanju priče, na raskrsnici između života i smrti; svedočenje je oslobađanje od tišine. Potom Šošana Felman zaključuje da pisanje romana kao što je Kamijeva *Kuga* predstavlja političku i umetničku odluku, a testimonijalna književnost nije stvar slobodnog vremena, već upravo suprotno, hitnosti: ona postoji u vremenu, ne samo kao memorijal, nego i kao umetnička menica, kao pokušaj da se „zakasnela” svest dovede do

nivoa „prenagljenih” događaja”.¹⁵⁶ Testimonijalna književnost nije jednostavni poetski izraz, nego angažman umetnika da poveže svest i istoriju, da stvori određeni broj povezanih reči o nepovezanom uticaju traumatskog događaja. Povodom romana *Kuga*, Kami je smatrao da su umetnici obavezni da od reči stvore događaje i da od svake publikacije naprave akciju; to predstavlja *odgovornu umetnost*. Međutim, jedan segment Kamijevog romana *Pad (La Chute)*, pisanog devet godina kasnije, bavi se novom dimenzijom problema svedočenja. U *Padu* se ne radi toliko o odgovornosti, koliko o teretu svedočenja: svedok je onaj koji je „video” i „preživeo”, izbegao, prečutao smrt; u *Kugi* se radi o beleženju istorije, a u *Padu* o odbijanju da se istorija zabeleži. U tom smislu treba promišljati i radove o NATO bombardovanju – da li su umetnici zabeležili ili odbili da beleže priču o tom događaju? Ukoliko odbije da beleži, da prenese priču, svedok postaje dezintegriran, rascepan konfliktom potrebe da prikaže/ sakrije traumatski događaj.

3.2.1. Svedočenje i mediji, vizuelno svedočenje

Upis, (re)produkcija i recepcija svedočenja definisani su medijem. Umetnička svedočenja se pojavljuju kao pisana, vizuelna, auditivna i multimedijalna svedočenja, kao anegdote, romani i priče, historiografski spisi, fotografije, dokumentarni i igrani filmovi, religiozni tekstovi, performansi i predstave, digitalni hipertekstovi i tako dalje. Svaki od ovih medija ima svoj poseban način „pamćenja” i ostavlja trag na sećanju koje stvara. Istraživače i teoretičare zanima pitanje kako mediji utiču na upis, reprodukciju i recepciju neke priče, postoje li medijske vrste i žanrovi koji su „adekvatniji” od drugih za prenos određenih narativa i zašto su neki mediji moćniji u oblikovanju kulturnog sećanja. Poslednje pitanje elaborirala je teoretičarka Astrid Erl u eseju *Književnost, film i medijalnost kulturnog sećanja (Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory)*.

Erlova se najpre bavi odnosom kulturnog sećanja i medija izvodeći osnovnu tezu da je kulturno pamćenje zasnovano na komunikaciji putem medija, onog osnovnog, usmenog govora, i zapaža da se zasigurno može reći da je najtipičniji primer situacija kada babe i dede pričaju deci o „starim vremenima”. Kulturno pamćenje stvara se u okviru različitih medija koji operišu sa različitim simboličkim sistemima: religiozni tekstovi, istorijsko slikarstvo, historiografija, televizijski dokumentarci, spomenici i komemorativni rituali, na primer. Astrid Erl se posebno zanima za medije fikcije, kao što su romani i igrani filmovi, jer oni imaju moć

¹⁵⁶ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing...*, op. cit, 114.

da oblikuju kolektivno zamišljanje prošlosti, pitajući se šta neke medije (a ne neke druge) svrstava u moćne medije kulturnog sećanja? „Ukratko”, piše Erlova, „interesuje me fenomen *unutar, između i oko* medija koji imaju moć da stvaraju i oblikuju kulturno sećanje”.¹⁵⁷ U ovom eseju autorka je definisala intramedijske strategije, intermedijske strategije sećanja, kao i one društvene fenomene koji okružuju medija sećanja i od njih stvaraju moćne pogone produkcije narativa prošlosti.

Intramedijske strategije prikazane su na primerima književnih vrsta: tu su strategije koje predstavljaju prošlost kao skorašnje proživljeno iskustvo (prisutni narativi u prvom licu, takozvano „pisanje života”); *romani toka svesti*; strategije mitologizacije istorijskih događaja sredstvima intertekstualnih referenci; tzv. antagonističke strategije koje pomažu da se jedna verzija prošlosti promoviše, a da se druga potisne, da se produkuju negativni stereotipi; minaracija koja stvara i jača kolektivni identitet; refleksivne književne vrste određene su narativnim strategijama koje skreću pažnju na procese i probleme pamćenja.

Radi objašnjenja *intermedijskih strategija* produkcije sećanja, Astrid Erl je uključila pojmove *remedijacija* i *premedijacija*. Prvi se odnosi na činjenicu da su događaji koji se pamte obično mnogo puta predstavljeni – tokom decenija i vekova, i to u različitim medijima: u novinskim člancima, fotorafiji, dnevnicima, historiografiji, romanima, filmovima. Upamćeni događaji su transmedijalni fenomen, što znači da njihova recepcija nije vezana za određeni specifični medijum. Pojam premedijacija ukazuje na činjenicu da postojeći mediji koji cirkulišu u našem društvu stvaraju okvir za buduće iskustvo njihove recepcije. Kako autorka zapaža, jasno je da je američko razumevanje i reprezentacija 11. septembra „premoderirano” filmovima katastrofe, krstaškim narativima i biblijskim pričama.

„Premedijacija tako referiše na kulturne prakse gledanja, imenovanja i naracije. Ona je efekat i polazno mesto posredovanih sećanja. Remedijacija nastoji da učvrsti kulturno sećanje stvarajući i stabilizujući određeni narativ i ikone prošlosti. Efekti tog uvrščavanja mogu se razmatrati u pojavi 11. septembra u američkim, ali zapravo i u transnacionalnim mestima sećanja. Remedijacija nije rezervisana samo za ikone i narative, nego može i da izabere stvarne medijske proizvode i medijske tehnologije za svoj predmet. To je posebno vidljivo u filmu kulture sećanja. Stvarni, istorijski dokumentarni materijal je inkorporiran u novim filmovima, a ta integracija fotografija i filmskih snimaka služi da se stvori *efekat realnog* Ipak, granice

¹⁵⁷ Astrid Erll, „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning eds. *Media and cultural memory* (New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2008): 389.

između dokumentarnog materijala i fikcionalnog izvođenja često su izmešane u procesu remedijacije”.¹⁵⁸

Preliminarni odgovor Astrid Erl na pitanje šta neke romane i filmove pretvara u moćne fikcije koje stvaraju sećanje, glasio bi da su za to odgovorne određene *intra* i *inter* medijske strategije. Specifični oblik recepcije koji od fikcija stvara *fikcije-koje-stvaraju-sećanje*, nije individualni već kolektivni fenomen. S druge strane, autorka iznosi da je potrebna određena vrsta konteksta u kojem se romani i filmovi pripremaju i primaju kao mediji koji oblikuju sećanje. Proučavanjem kulturnih praksi koje okružuju istorijske filmove može se doći do zaključka da nisu intramedijske i intermedijske strategije na prvom mestu zaslužne za pretvaranje filmova o istoriji u filmove-koji-stvaraju-sećanje, već upravo sve ono što se konstruiše oko njih: mišljenja istoričara, *making-of* filmovi, priče o istraživanju, marketing. Pritom, vizuelni mediji igraju ključnu ulogu u stvaranju sećanja koje se pamti.

Posmatrano iz aspekta društvenih nauka, ponovo se dolazi do zaključka da slika kao medij ili „nosilac značenja” dominira u komunikaciji i (kolektivnom) pamćenju. U vremenu vizuelne i ekranske kulture, slike se dominantno i transdisciplinarno upotrebljavaju radi ostvarivanja različitih ciljeva i zadataka u *sferi pamćenja* – od učenja putem slika u obrazovnim institucijama, preko advertajzinga i brendiranja, pa do kulturne politike i politike sećanja. Zahvaljujući premedijaciji i remedijaciji, pojedine slike traume zadobile su ikoničku vrednost. Na primer, slika vojnog aviona koji leti, korišćena za reprezentaciju mnogih ratova i bombardovanja, prekodirana je u sliku nevidljive i nepredvidljive, nepravedne i strašne smrti. Stoga ikonički znaci i vizuelni simboli – označitelji trauma, predstavljaju noseće elemente kulture sećanja. Na primer, ikonički prikaz NATO bombardovanja SRJ je tzv. target, a u slučaju Jedanaestog septembra, to su zgrade „bliznakinje”.

Vizuelno svedočenje o traumama kao narativ sproveden u slikama, spada u polje vizuelne naratologije. „Uprkos proliferaciji diskursa koji neprestano sumnjaju u verodostojnost slika, umetnici, reditelji, novinarski fotografi i amateri nastavljaju da proizvode veliku količinu slika kao sredstava za prenos svedočenja o istorijskim traumama. Pritom, to nisu samo slike, nego i uzbuđujuće kustoske i popularizatorske inicijative poput izložbi, javnih instalacija, filmskih festivala, interneta, medijskog aktivizma i vizuelnih arhiva prošlih traumatskih događaja, koji

¹⁵⁸ Ibid, 390.

sad prednjače u naporu da se pamti, preispituje i rekreira individualno i kolektivno iskustvo na te događaje.¹⁵⁹

U kontekstu značaja i potrebe prenosa narativa svedočenja, treba postaviti pitanje da li su i zbog čega vizuelne reprezentacije traumatskih iskustava adekvatnije od nekih drugih? Da li su efekti vizuelnog svedočanstva jači od dejstva svedočanstava iskazanih drugim medijima, da li oni uspešnije mobilisu sekundarne svedoke? Može li se govoriti o tome da je, i sa etičke strane, vizuelno svedočanstvo o traumi prikladnije nego neko drugo? Radi razumevanja ove dileme, treba pronaći odgovor na pitanje šta je pokretačka snaga samog sekundarnog svedočenja. Izgradnja, prisvajanje i razvoj kolektivnog identiteta i potreba da se čuvaju priče o zajedničkoj istoriji, zasnovani su na identifikaciji sa patnjom ili trijumfom kolektiva. Identifikacija je tu ključna reč jer ona znači prepoznavanje, ogledanje, refleksiju drugih u nama i naših odraza u drugima. Takva vrsta identifikacije, koja podrazumeva ogledanje i izgradnju kolektivne slike o sebi, zasniva se na veoma važnom psihološkom procesu – empatiji. Takozvani „neuroni-ogledala”, „pale” se u mozgu kada kada mi nešto radimo, i kada vidimo da se ta ista radnja odvija u nekom drugom. Ovaj fenomen naziva se emocionalna ili afektivna empatija. Empatija je proces u kom osoba ili grupa ljudi utiče na ponašanje druge osobe ili grupe kroz svesnu ili nesvesnu indukciju emotivnog stanja i ponašanja. Ljudi najjednostavnije opažaju tuđe emocije *gledanjem* – ako vidimo da neko plače, da se smeje ili da pravi grimasu od bola, da mimikom izražava sumnju, strah ili neku drugu emociju, razvićemo veću emotivnu povezanost. Indukcija je, dakle, jača ukoliko podrazumeva vizuelni aspekt kontakta, o čemu su, između ostalih, pisali i teoretičari video svedočenja. Što je veće dejstvo empatije, to je veći teret odgovornosti, a samim tim i garant prenosa narativa tj. sekundarnog svedočenja. Još jedan argument u prilog tezi da bolje pamtimo vizuelna svedočanstva pruža psihologija. Traume, između ostalog, izbijaju u snovima, a vizuelni aspekt snova ključan je za njihovo pamćenje. Dakle reprezentacija traumatskog iskustva ima „kvalitet” sna kao reprezentacije nesvesnog. Različiti simboli u snovima, kao i njihova struktura, odgovaraju nelinearnom, eluzivnom, nepreciznom narativu sećanja na traumu.

Tezu o primatu vizuelnih medija nad pamćenjem podupiru rezultati brojnih istraživanja kognitivnog ponašanja ljudi, koji pokazuju da neuporedivo jednostavnije, brže i bolje pamtimo slike nego reči.¹⁶⁰ Osim toga, realizovani su i umetnički projekti koji su se

¹⁵⁹ Frances Guerid, Roger Hallas, eds. *The Image and the Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture: Introduction* (London: Wallflower Press, 2007), 5.

¹⁶⁰ *Vision Is Our Dominant Sense*, Neuro-Optometric Rehabilitation Association, http://www.brainline.org/content/2008/11/vision-our-dominant-sense_pageall.html (pristupljeno aprila 2015);

bavili ovom temom, kao što je projekat *Bad News* hrvatske umetnice Andreje Kulunić, nasato u saradnji sa Tinom Peraicom. U okviru projekta je postavljeno pitanje: „šta se dešava kada primimo loše vesti kroz različite medije?” i obavljeno je istraživanje koje je pokazalo da nivo kortizola kod gledalaca može da otkrije traumatsku reakciju, čak i kod onih koji nisu direktno audio-vizuelno izloženi traumi, nego su samo gledali medijski posredovane efekte traume”.¹⁶¹ Dakle, ukoliko je sećanje iskazano u vizuelnim medijima, biće bolje i lakše upamćeno i generisaće veći emotivni potencijal recipijenata koji garantuje prenos priče.

Teoretičari poput Erlove, koji tvrde da je „danas gotovo nemoguće razmatrati kolektivno iskustvo traume bez analize uloge vizuelnih medija u predstavljanju i prenošenju traumatičnog iskustva”¹⁶² objašnjenja pronalaze u dominaciji mas-medija u svakodnevnom životu i njihov odlučujućoj ulozi u oblikovanju kolektivnog pamćenja. „Mediji imaju unutrašnju vezu sa prošlošću, transportuju istorijske konstrukcije i verzije prošlosti”¹⁶³ i imaju primarnu ulogu u transformaciji kulturnog sećanja kako na individualnom, tako i na kolektivnom nivou. Još jedan argument ide u prilog iznetim tezama, a vezan je za stav pojedinih psihoterapeuta o neophodnosti zastupanja holističkog pristupa lečenju traume:

„Frojd se udaljio od integrativnog pristupa koji je pridavao jednak značaj telu, prihvatajući u osnovi verbalni pristup kojim se zapostavlja telo i značaj neverbalne komunikacije, koncentrišući se primarno na verbalnu komunikaciju. Vilhejm Rajh je kasnije ponovo pridao značaj telu... Trauma se odnosi na to kako telo pamti ono što telo sprovodi kada je izloženo preteranom stresu, pretnji ili povredi. Neuspeh da se neutrališu te motoričke procedure i povrati homestaza stoji u osnovi otklanjanja simptoma traume. Odgovarajući na pretnju ili povredu, mi se okrenemo, izvrdamo, sagnemo, ukrutimo, ukočimo, povučemo, napadnemo, pobegnemo, zaledimo, padnemo u nesvest, itd. Svi ti koordinirani odgovori su somatski zasnovani – to su stvari koje telo radi da bi se odbranilo”.¹⁶⁴

John Medina, *Brain rules*, Vision trumps all other senses, <http://www.brainrules.net/vision> (pristupljeno aprila 2015); Marcus Krieg, *Why Video Is The Most Persuasive Form of Content*, <http://www.wirebuzz.com/why-video-is-persuasive/> (pristupljeno aprila 2015).

¹⁶¹ Andrea Kulunčić, „Bad news”, in: Ana Peraica, ed. *Victim's symptom: PTSD and Culture* (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008), 90. Videti više: <http://badnews.labforculture.org> (pristupljeno marta 2016).

¹⁶² Astrid Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, op. cit, 395.

¹⁶³ Ibid, 396.

¹⁶⁴ Tijana Mandić, Ljiljana Klisić, Anja Cvetković, „Renegotiating of the trauma”, in: Grigori Brekhman, Mirjana Sovilj, Dejan Raković eds. *First International Congress on Psychological Trauma: Prenatal, Perinatal & Postnatal Aspects (PTPPA 2015) – proceedings*, Life activities advancement center The Institute for Experimental Phonetics and Speech Pathology, Belgrade (May 2015): 329-340, http://www.dejanrakovicfund.org/knjige/2015_PTPPPA_Psych_Trauma.pdf (pristupljeno novembra 2015).

U tom smislu, moglo bi se zaključiti da isključivo verbalni mediji (književnost, radio) ne mogu adekvatno reprodukovati niti indukovati traumu. Mnogo veći potencijal prenosa, ali i lečenja traume imaju mediji koji uključuju rad tela i predstavljanje tela – vizuelne i izvođačke umetnosti. Zato ne iznenađuje da se veoma često drama koristi u svrhe *art terapije* ili da vizuelni umetnici koriste medijum videa ili performansa da bi razumeli ili lečili sopstvena psihološka stanja. Film i video predstavljaju ključne medije za izvođenje narativa traume, a pojedini teoretičari u tu grupu ubrajaju i fotografiju.

A) Fotografija

U knjizi *Spectral evidence: The Photography of Trauma* iz 2002. godine, Urlih Baer (Ulrich Baer) piše o nemogućnosti uklapanja traume u interpretativni okvir tumača, kao i o fotografiji u svojstvu medija reprezentacije istorijske traume.

„Fotografija može sačuvati geler traumatskog vremena” (Baer 2002: 7). Prema Baeru reprezentacijski potencijal fotografije leži u tome što gledaoca suočava s doživljajem koji ne može postati deo njegovog iskustva. Međutim, na taj način fotografija i samog gledaoca izlaže nasilju. Prvo, Baer povlači paralelu između strukture traume i tehnologije fotografisanja. Događaj koji je povezan s traumom nije prorađen u trenutku kad se dogodio, on naknadno opseda žrtvu. Ali takva fotografija sada može bilo kog gledaoca da podvrgne uznemirujućem doživljaju i izloži ga traumatskom dejstvu događaja s kojim nije bio u dodiru. Drugo, trauma zaustavlja uobičajeni psihički proces blokirajući prebacivanje doživljaja u sećanje. Baerova je teza da i fotografija raspolaze aspektima osobe, stanja, događaja ili predmeta koji su izmakli svesnoj percepciji u činu fotografisanja te ne pripadaju sećanju. Kao što se traumatski događaj otkriva naknadno, tako i negativ fotografije čuva one aspekte svog predmeta koji su vidljivi tek kasnijim posmatranjem fotografije.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Ivana Ančić, *Uloga umetnosti i istorije u reprezentaciji Holokausta* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2013), 8.
http://www.academia.edu/3345030/Uloga_umetnosti_i_istorije_u_reprezentaciji_Holokausta (pristupljeno februara 2014).

Bauerov zaključak može se poistovetiti sa zaključkom Ketii Karut na temu odnosa traume i njene (umetničke) reprezentacije: „Budući da je trauma za drugog neprikaziva, reprezentacija više ne prikazuje traumu nego rascjep između posmatrača i žrtve”.¹⁶⁶

Pored Bauera,¹⁶⁷ autor Džens Rušec (Jens Ruchatz) jedan je od retkih teoretičara koji je usmerio svoja interesovanja na temu uloge fotografije u procesu konstruisanja kulture sećanja. U eseju *Fotografija kao eksternalizacija i trag*, Rušec pre svega piše o nepravednom zapostavljanju fotografije u ovom kontekstu: „Niti Leroa niti Asmanovi ne obraćaju mnogo pažnje na fotografiju... Periodizacija se obično zadržava na eri usmenih, pisanih i štampanih, zaključno sa digitalnim medijima”.¹⁶⁸ Za Rušeca, fotografija predstavlja unapređenu materijalizaciju ljudskog kapaciteta da pamti, i on naglašava preokret u poimanju i izučavanju kognitivnih modela ljudskog pamćenja nakon otkrića fotografije.

„Nakon otkrića fotografije, ljudsko pamćenje je postalo fotografska ploča spremna za zapis i reprodukciju vizuelnog iskustva. Slično tome, izraz fotografsko pamćenje svedoči o potrebi da se mediji koriste za kognitivne modele razumevanja funkcionisanja pamćenja... Andre Leroa Guran je pokazao da se kulturna revolucija čovečanstva otkriva u istoriji medija koji su omogućili stvaranje društvenog sećanja. Tranzicija od isključivo usmenog do pisanog izražavanja označava početak eksteriorizacije znanja. Pisanje jednostavno prevazilazi kapacitete mozga, kao što i dopušta čuvanje iskustva i znanja u materijalnoj formi s bukvalno bezgraničnim mogućnostima”.

Specifičnost medija fotografije Rušec vidi u potencijalu mumifikacije, beleženja nepostojećeg. Zato ističe zapažanja francuskog kritičara filma, Andre Bazena (André Bazin), koji je dodelio slikama zadatak mumifikacije, što će reći funkciju simboličkog spašavanja ljudi od smrti putem činjenja njihove pojave besmrtnom. Prema Bazanu, sve umetnosti su zasnovane na postojanju čoveka, a jedino fotografija profitira od njegovog odsustva. Kada fotografija referiše na prošlost, ne kao njena reprezentacija već kao njen proizvod, ona više funkcioniše kao podsetnik koji okida ili vodi sećanje, nego kao samo sećanje. S tim u vezi se pojavljuje pitanje može li fotografija da upravlja ponašanjem sekundarnih svedoka. Pišući o 11. septembru, koji je zabeležen enormnim brojem dokumentarnih fotografija, Kari Anden Papadopulus (Kari Andén-Papadopulus) postavlja problem militatorskog svojstva fotografije: „Verujem da je najznačajnija u stvar u vezi s tim fotografijama, i izazov za bilo kog

¹⁶⁶ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, op. cit, 57.

¹⁶⁷ Ulrich Baer, *Spectral evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge: MIT Press, 2002), 7.

¹⁶⁸ Jens Ruchatz, „The photograph as Externalization and Trace”, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning eds. *Media and cultural memory* (New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2008), 67-369.

akademika istraživača u razumevanju njihove snage, da li – bez obzira koliko kodifikovane ili kontroverzne one bile – fotografije i dalje mogu da budu toliko stvarne da bismo zbog njih bili spremni da ubijamo ili umiremo”.¹⁶⁹

Takođe treba reći da je u digitalnoj eri veoma teško govoriti o fotografiji kao izolovanom mediju konstrukcije prošlosti. „Prošli vek je bio vek fotografije, ovaj je vek imidž-brandinga, nadgledanja, geopozicioniranja, sekstinga, ratova slika, građanskog žurnalizma, video igrice, snepčetova, i među svim tim, fotografije”.¹⁷⁰ Dakle, fotografija i uopšteno uzev, svi vizuelni mediji moraju se analizirati sa svešću o tome da se njihov uticaj najpre ostvaruje na internetu.

B) Film

Šoa (Shoah) je francuski dokumentarni film o Holokaustu, režisera Kloda Lancmana (Claude Lanzmann) čije je snimanje počelo 1974. i završeno 1985. godine. Za istoriju i teoriju vizuelnog svedočenja važan je zato što predstavlja prvi javno dostupan video zapis intervjua sa svedocima Holokausta, a pored tih svedočenja, u film su integrisani snimci posete ključnim mestima Holokausta. *Šoa* se bavi gasnim komorama, logorima smrti (Treblinka i Aušvic-Birkenau) i Varšavskim getom. Intervjuisani su preživeli (jevreji), svedoci-posmatrači (Poljaci) i počiniooci (Nemci). Sāmo trajanje filma – 10 sati i 13 minuta, indikativno je za analizu strukture filmskog materijala i narativa svedočenja. Kamera snima onoga koji svedoči u kontinuitetu, uključujući sve pauze u govoru, reflektujući tako psihološko i emocionalno stanje svedoka u aktu svedočenja. Život u logorima Treblinka i Aušvic, te unutar Varšavskog geta, vožnje prugom kojom se odlazi u smrt, neke su od tema koje su obuhvaćene svedočenjima i dokumentarnim materijalom. Aktere svedočenja, među kojima su preživeli zatočenici Treblinke i Aušvica, SS oficir koji je radio u gasnoj komori, jevrejin-pevač vojnih nacističkih pesama, mašinovođa i poljski seljaci koji su posmatrali prolazak vozova, Lancman svrstava u tri grupe: preživele, posmatrače i počinioce, a osim njih, intervjuisan je i istoričar koji je razmatrao značaj nacističke ratne propagande.

¹⁶⁹ Kari Andén-Papadopulus, *The Trauma of Representation...*, op. cit, 200.

¹⁷⁰ Marcin Babul, *Figure, Figurality and Visual Representation of Human and Humanity in the First Decade of the 21st Century Photojournalism* (Lund: Lund University, 2014), <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=4610816&fileId=4610820> (pristupljeno avgusta 2015).

Lancmanov film predstavlja prekretnicu u pamćenju i beleženju istorije zbog nekoliko bitnih momenata. Prvi je u ustanovljavanju nove strategije zapisa prošlosti – video svedočanstva ili lične, intimne priče učesnika čija je istorija podređena istorijskom toku, ali koja se kroz film ugrađuje u nadređeni narativ prošlosti. Lična, dakle, subjektivna svedočenja o Holokaustu postaju validni istorijski izvori, a istorija je, pre *Šoe* i Holokausta, prema dominantnoj ideologiji shvatana kao objektivna, racionalna, naučna, faktička disciplina. Drugi momenat je u zastupanju teze o nužnosti prikazivanja ličnog, individualnog, traumatskog iskustva u sadašnjosti. To prikazivanje, prema Lancmanu, ne umanjuje stradanje. Naprotiv, prekid ćutanja odnosno, narativizacija traumatskog iskustva znači razumevanje istorije, priznanje žrtava, preuzimanje odgovornosti i, u krajnjoj instanci – obavezivanje budućih generacija da ne ponove stravične zločine II Svetskog rata.¹⁷¹ Možda najvažnije od svega – video zapisom ponovnog proživljavanja traume, ta se trauma iskazuje kao sadašnjost. „Najgori zločin, istovremeno umetnički i etički, koji može biti učinjen nad delom koje je posvećeno Holokaustu, jeste da on bude predstavljen kao prošlost. Holokaust je ili legenda ili sadašnjost, ali ni u kom slučaju nema veze s hronološkim pamćenjem”.¹⁷²

Šoa nije istorijski film jer sistematično odbija da iskoristi bilo koji arhivski snimak. To je film o svedočenju, kako primećuje Š. Felman. *Šoa* je i film o odnosu umetnosti i svedočenja, i o filmu kao mediju prenosa svedočenja. Lancman je izjavio da istina ubija mogućnost fikcionalnosti, a Felmanova dodaje da, ipak, istina ne ubija mogućnost umetnosti. Pored toga, umetnost ima kapacitet da zauzme stanovište svedoka. Film je umetnost, medijum nalik sudnici gde svedoci svedoče, ali u drugu svrhu; filmsko delo i sâm svedoči, o umetnosti i o istoriji koju predstavlja. Film kao vizuelni medij prikladan je svedočenju očevidaca, a *Šoa* je film o tri tipa performativnog svedočenja: svedočenja žrtava, izvršilaca i posmatrača, čije se epistemološke i emocionalne pozicije, a pre svega pozicije viđenja razlikuju. Međutim, u svim instancama gledanja – *Šoa* je film o nemogućnosti viđenja, o nedostatku dokaza i zato ga Felmanova određuje kao film o krizi svedočenja; *Šoa* govori o događaju koji prevazilazi svaku mogućost dokazivanja. Na takvo stanovište ukazao je Laub

¹⁷¹ Problem etike i načina prikazivanja Holokausta posebno je izražen u sukobu Lancmana i Godara (Jean Luc Godard). Dok se Godar zalaže za ideju da se „ništa” o Holokaustu ne može videti bez dokumentarnih snimaka, Lancman ima sasvim suprotno stanovište koje se otkriva u njegovoj primedbi da i nakon godine dana čitanja istorijskih i teorijskih spisa o Holokaustu – izvora koji bi služili snimanju Godarovog imaginarnog filma o Holokaustu - Lancman nije razumeo „ništa”. To odsustvo razumevanja dovelo je ga je do saznanja da Šou može da snima jedino u sadašnjosti. Ono što je Godar možda smatrao najvažnijim – arhivski materijali, fotografije i filmski snimci — nije ništa za Lancmana: „Ja to zovem slikama bez mašte. Za mene su to samo slike bez ikakve snage”. *Seeing nothing, Lanzmann, Godard and Sontag*, <http://archives.screenmachine.tv/2011/08/29/seeing-nothing-lanzmann-godard-and-sontag%E2%80%99s-fantasies-of-voluntarism/> (pristupljeno aprila 2014).

¹⁷² Claude Lanzmann (cit) in: Dominick LaCapra, *History and Memory After Auschwitz* (New York: Cornell University Press, 1998), 105.

kritikujući historiografski determinizam. Prema Felmanovoj, historičar nije nikakav ultimativni autoritet, posednik znanja o istoriji, nego pre još jedan *sekundarni svedok* koji ima sopstvenu kognitivnu poziciju. „Film pokazuje kako je istorija korišćena u svrhe (tekućeg) istorijskog procesa zaboravljanja, koji – dovoljno ironično – uključuje historiografske gestove”.¹⁷³ Pored historičara i svedoka, tu je i posebna uloga filmskog reditelja, koji je u suštini nem i nevidljiv, ali upravo onaj koji razbija tišinu. Lancman se u filmu čuje i pojavljuje kao novinar, onaj koji intervjuiše, međutim, kao narator ostaje nem; razbijanje tišine odnosi se na desakralizaciju i „deistorizaciju” Holokausta.

Šoa se može definisati i kao metafilm, metažanr odnosno, svedočanstvo o svedočanstvu. I reditelj i kamerman i gledalac ne samo da postaju svedoci svedočanstva, nego i saučesnici, *sekundarni svedoci* traumatskog događaja, što svedočenje čini dijaloškim ili polifonim oblikom. Njegov narativ, prenosom na sekundarne svedoke, doživljava prostorno-vremensku transgresiju, pa zato Šošana Felman svedočenje određuje kao oblik diskurzivne prakse. Etički element video svedočenja – poziv na prenos vesti i činjenje traumatskog događaja živim i aktuelnim, dominantna je odlika formata. Emocionalna reakcija gledaoca na melodramski holivduski film i na film traumatskog svedočenja sasvim se razlikuju, i to upravo prema teretu odgovornosti koji ostaje odnosno, izostaje. Na kraju, *Šoa* uspostavlja ključne formalne okvire video svedočenja, kao i osnove metodologije intervjuisanja na temu traumatskih događaja.

C) Video svedočenje: institucionalizacija i odlike formata

Arhiviranjem video zapisa svedočanstava preživelih žrtava Holokausta, došlo je do formiranja prvih baza koje su čuvale *vizuelnu istoriju*. Izučavanje tih svedočanstava, i kao dokumentatno-istorijske građe, ali i kao nove filmsko-literarne i vizuelne autobiografske forme artikulacije narativa, otvorilo je novo polje, s jedne strane, za istraživanje Holokausta, a s druge, za izučavanje novog vizuelnog formata. Istorija arhiviranja svedočanstva o Holokaustu počela je s dva događaja: jedan je snimanje filma *Šoa* Kloda Lancmana, a drugi je susret i dogovor televizijskog novinara Laurela Vloka (Laurel Vlock) i psihijatra Dorija Lauba (Dori Laub), koji je kao dete preživeo Holokaust i potom prebegao u Ameriku, da započnu prikupljanje svedočanstava o Holokaustu.

¹⁷³ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing...*, op. cit, 214.

Nekoliko godina nakon što je Lancman započeo snimanje *Šoe*, u maju 1979. godine, dve filmske ekipe snimile su svedočenja četiri osobe koje su preživele Holokaust, na inicijativu novinara Vloka i psihoanalitičara Lauba. Prepoznajući izuzetan uticaj ovih priča, oni su zatim odlučili da dalje razvijaju svoj poduhvat beleženja istorije Holokausta. Udruženi s Vilijamom Rozenbergom (William Rosenberg), upravnikom cionističke organizacije, među čijim je članovima bio veliki broj preživelih jevreja, osnovali su organizaciju *Holocaust Survivors Film Project* 1979. godine. Među osnivačima nalazio se i teoretičar Džefri Hartman, a njegova supruga Rene (Renée Hartman) bila je među četiri svedoka čija su svedočenja snimljena. Organizacija je počela s beleženjem iskaza preživelih svedoka u Nju Hevnu, a do 1981. Laub i Vlok su prikupili 183 svedočanstva, da bi potom originalna zbirka bila deponovana na Jejl univerzitetu. Tako je nastao *Arhiv za svedočanstva o Holokaustu*, koji je već naredne godine otvoren za javne posete. Misija arhiva je snimanje, prikupljanje i čuvanje svedočenjastava ljudi koji su preživeli Holokaust, kao i činjenje arhivske građe dostupnom svim istraživačima, vaspitačima i široj javnosti. Rozenberg je preneo 183 svedočanstva u Jejl 1987. godine, kada je kolekcija i preimenovana u *Fortunoff video arhiv za svedočanstva o Holokaustu (The Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies¹⁷⁴)*, čime je dobila i priznanja donacije Alana Fortunofa.

Tokom devedesetih godina, arhiv je postigao veća međunarodna priznanja, a dokumentacija je korišćena za mnoga nagrađivana naučna i umetnička ostvarenja kao što su kompozicija *Različiti vozovi* Stiva Rajha (*Different Trains*, Steve Reich, 1988.), knjiga *Svedočanstva iz Holokausta: U ruševinama sećanja* Lorenza Langer (*Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, Lawrence Langer, 1991), dokumentarni film *Svedok: Glasovi iz Holokausta (Witness: Voices from the Holocaust*, Sue Wright, Eileen Wright and Dora Oliver, 1999. godine). Digitalizacija arhive univerziteta Jejl počela je 2011. godine, a dostigla je broj od oko 4400 video svedočenstava, u trajanju od preko deset hiljada sati video trake. Svedočanstva su proizvedena u saradnji s trideset i sedam organizacija širom SAD-a, Južne Amerike, Evrope i Izraela, a svaka država čuva duplikate kolekcija lokalno snimljenih video materijala. Arhiv i njegove filijale radili su na snimanju svedočenja svih zainteresovanih pojedinaca koji su direktno iskusili nacističke progone, bilo da su bili u bekstvu, da su ih preživeli ili bili oslobođeni. Svedočanstva su snimana na jeziku kojim su svedoci želeli da govore, a njihovo trajanje se kreće u rasponu od pola sata do preko četrdeset sati, snimljenih u nekoliko sesija.

¹⁷⁴ Yale University Library, *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, <http://web.library.yale.edu/testimonies> (pristupljeno maja 2016).

Zahvaljujući filmu *Šoa*, ali i procesu beleženja velikog broja svedočanstava, fondacija je razvijala metodologiju intervjuisanja, koja naglašava vodeću ulogu svedoka u strukturiranju sopstvenog narativa. Pitanja se uglavnom koriste kako bi se utvrdile činjenice u vezi s proživljenom traumom (vreme, mesto, geografski podaci, učesnici i slično), sa naglaskom na otvorena pitanja, koja podstiču svedoka da se samostalno priseća ličnih iskustava. Svedočenja su obrađena u međunarodnoj bibliografskoj bazi podataka.

Druga značajna institucija koja se bavi snimanjem i arhiviranjem svedočanstava o Holokaustu osnovana je 1994. pod nazivom *Šoa Fondacija za vizuelnu istoriju i obrazovanje (UCH Shoah Foundation, originalno: Survivors of the Shoah Visual History Foundation)*¹⁷⁵. Fondaciju je osnovao Stiven Spielberg, jevrejski holivudski reditelj, nakon velikog uspeha njegovog filma *Šindlerova lista*, koji se bavi istorijom Holokausta. Prvobitni cilj fondacije je snimanje svedočenja preživelih i drugih svedoka Holokausta i formiranje kolekcije snimljenih intervjua. Fondacija je sprovela skoro pedeset i dve hiljade intervjua u periodu od 1994. do 1999. godine. Intervjuisani su preživeli jevreji, homoseksualci, Jehovni svedoci, oslobođeni svedoci, politički zatvorenici, spasioци i pomoćnici, Romi i Sinti i druge žrtve eugenske politike, kao i osuđenici za ratne zločine Holokausta. Misija fondacije bila je prevazilaženje predrasuda, netolerancija i netrpeljivosti putem činjenja ovih materijala dostupnim javnosti. Od 2006, kada je fondacija preimenovana u *Institut za vizuelnu istoriju i obrazovanje*, akcenat je prenet na povezivanje arhive s naukom i obrazovanjem. Budući da je premešten na Univerzitet Južne Kalifornije, pored toga što se bavi očuvanjem i širenjem svoje baze, Institut je postao naučni centar, koji organizuje veliki broj kurseva na temu svedočenja, Holokausta, vizuelne istorije, formira internet bazu alata za edukatore, daje istraživačke stipendije, finansira *rezidens* programe i tako dalje. Značajno je i da institut pomaže dokumentaciju priča preživelih svedoka drugih genocida. To je, recimo, slučaj s aktuelnim projektom arhiviranja svedočenja o genocidu u Ruandi.

Snimanje svedočenja, arhiviranje, utvrđivanje metodologije intervjuisanja svedoka o traumatskim događajima, osnivanje ustanova koje se bave vizuelnom istorijom, teoretizacija i određivanje njegovih odlika, doveli su do institucionalizacije video svedočenja kao formata. Drugim rečima, organizovani naponi pojedinaca, koji su pronašli lični interes za bavljenje problemom kolektivne traume učinili su ne samo pomak u pogledu društvenog aktivizma, revidiranja istorije i istorije kao nauke, te razvoja kulture sećanja, nego i u pogledu razvoja polja vizuelnih umetnosti.

¹⁷⁵ USC Shoah Foundation, Institute for Visual History and Education, <https://sfi.usc.edu/> (pristupljeno maja 2016).

Kada je reč o odlikama video svedočenja kao formata, osnovna je da se iskaz svedoka predstavlja kroz video-zapis njegovog svedočenja (svedok govori u kameru) i da gledalac stiče utisak direktnog saučesništva, razgovara, telesne bliskosti sa svedokom. Pošto se radi o „jednom kompleksnom sistemu medijacije”¹⁷⁶, istoričar umetnosti Dejan Sretenović u studiji *Video umetnost u Srbiji* tvrdi da se video kao medij ne može svesti isključivo na domen vizuelnosti. „U latinskom jeziku, pojam „video” označava agregat spoznaje (čulne, spekulativne, intuitivne) iskustva i akcije, što znači da se radi o „bestelesnom” pojmu koji ne označava suštinu ili stvar, već procese i događaje”.¹⁷⁷ I etimologija reči, dakle, ukazuje na suštinsku odrednicu video rada kao medija – a to je prenos (preživljenog) iskustva.

Iako je njegovo interesovanje primarno usmereno na književnost, teoretičar Džefri Hartman, prepoznao je video svedočenje kao ključan žanr za prenos ispovednog narativa:

1. Usmeno, a pre svega audiovizuelno predstavljanje istorije povezano je s osećajem direktnog učešća u prošlim događajima putem medija; Hartman se tim zapažanjem nadovezuje na Norine teze o volji da se istorija koju rekonstruišemo izjednači s istorijom u kojoj živimo; putem video svedočenja istorija se, dakle, odigrava u sadašnjosti;
2. Pogled na razgolićenog, ranjivog svedoka oduzima mu osećanje sramote, vraća mu dostojanstvo i pruža priznanje;
3. Budući da se nalazimo u dobu audiovizuelnih medija, video svedočenje će najpre dospeti do mladih ljudi, sekundarnih svedoka;
4. Video svedočenje je novi komunikativni format čije se odlike tek otkrivaju; ono odbacuje realizam zasnovan na iluziji, i ne bleđi u arhivskim snimcima ili rekonstruisanim scenama, nego jasno predočava gledaocu svoje performativne odlike.

Video svedočenje nije samo informativni medij koji podstiče komunikaciju, nego je i refleksija hrabrog podviga i snage da se prevaziđe tišina. Svako svedočenje nas postavlja pred individuu, prenosi delić uticaja originalnog preživljenog iskustva, i ne brani se od proizvođenja „emocionalne aure”. Pišući o video svedočenju, Hartman se u stvari bavio teoretizacijom arhiviranih snimaka svedočanstava na Jejl univerzitetu, pa je zato momenat prenosa narativa, potom uloge intelektualaca u tom procesu i pedagoškog uticaja na mlade ljude – studente, najznačajni aspekt njegovih zanimanja.

¹⁷⁶ Dejan Sretenović, *Video umetnost u Srbiji* (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 1999), 7.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 7.

Alaida Asman u tekstu *History, Memory and Genre of Testimony* zapaža da video svedočenje pripada vrsti autobiografije ili, prema nemačkim istoričarima, *ego-dokumentima*, ali da kao okvir traumatskog događaja, svedočenje ne uobličava smisao niti ima koherentnu strukturu kao što to slučaj s autobiografskim vrstama. U formatu nelinearne i neformalne biografije, pamćenje je skupljeno i selektovano tako da se uspostavi koherentna struktura biografije, a s video svedočenjem je sasvim drugačije. Prema Asmanovoj, autobiografija stvara značenje kroz konstrukciju narativa, a kod video svedočenja značenje nastaje tek u refleksiji, predstavljanju traume, to jest, neiskazivog. To predstavljanje je, u stvari, ćutanje, slepilo, nemogućnost izražavanja. Kao što je spomenuto u kontekstu Hartmanove teorije svedočenja, svedok je u stalnom odnosu s tim paradoksom, a svedočenje je simultano čin potencije i impotencije. Struktura video svedočenja je struktura paradoksa, iskustva iskazivanja nemogućnosti spoznaje i objašnjenja. Autobiografija saopštava individualnu, subjektivnu priču, prateći određene šeme narativa, koje su zasnovane na kulturološkim obeležjima, kodovima i simbolima. Video svedočenja imaju strukturu, ali to je struktura traumatskog neizrecivog događaja. „Repetitivnost strukturalnih elemenata pokazuje smrtonosnu šemu dehumanizacije”¹⁷⁸.

Nasuprot strukturiranom autobiografskom delu, koje nastaje svesnom željom autora i koje se može odrediti kao monološko, video svedočenje predstavlja dijalošku vrstu, budući da sadrži pauze, nedovršene rečenice, zaboravljanje, prećutkivanje koje osoba koja vodi intervju treba da usmerava pitanjima i podrškom. Autobiografski formati se oslanjaju na dogovor između pisca i čitaoca prema kome pisac garantuje da su se opisani događaji zaista dogodili i da su autentično prikazani. Video svedočenje takođe počiva na paktu između pripovedača i slušaoca, s tim što je u slučaju video svedočenja teret odgovornosti za verodostojan prenos narativa na slušaocu. Hartman piše da, onda kada pokaže volju da sasluša svedočenje, slušalac postaje sekundarni svedok i obavezan je da prenosi narativ. Alaida Asman dalje primećuje:

„Umesto zapisa na papiru, tu je (indeksički) zvuk individualnog ljudskog glasa, koji menja visinu, jačinu, boju, razgovetnost; umesto standardnog kockastog belog papira, tu je ekran na kojem je prikazan autentičan ljudski lik, pamtljiv, ekspresivan, konkretan, kao i glas koji govori”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Alaida Asman, *History, Memory and the Genre of Testimony*, op. cit, 266.

¹⁷⁹ Ibid, 266.

U navedenom tekstu, Asmanova ne poredi video svedočenje samo sa autobiografijom, nego i sa fenomenom usmene istorije (*oral history*), koja podrazumeva prikupljanje i izučavanje istorijskih informacija o pojedincima, porodicama, važnim događajima ili svakodnevnom privatnom životu, pomoću audio i video zapisa ili transkripta intervjua. Cilj usmene istorije je prikupljanje informacija o istorijskim događajima ili određenim periodima istorije kroz različite perspektive, koje se najčešće ne mogu naći među pisanim izvorima.

„U krugu Holokausta je dakako, pojmu „svedočenja” preživelih (testimony) pripisana bitno viša vrednost (da ne kažemo da je bio sakralizovan) nego istraživanju usmene istorije, zato što je svedočenje povezano sa posebnom memorijalnom funkcijom. Svedočenje, međutim, nema za cilj da prikaže individualne sudbine i linije socijalnog razvoja koje struka dotle nije registrovala, već je njegov primarni zadatak da dà glas onemelim i ubijenim žrtvama nacionalsocijalizma...Značaj ličnih svedočenja u međuvremenu je u povesničarstvu opšte priznat, zato što ona nisu samo dopunski izvor za saznanje o prošlim događajima nego i spomenik perspektivi samih žrtava”.¹⁸⁰

Za Alaidu Asman je važan momenat saosećanja sa svedokom; njegove reči, tišine i gestikulacija, koje reflektuju strukturu traume, pojavljuju se pred očima posmatrača kao trenutne i žive. Osećanje prisustva traume u sadašnjem trenutku radikalizuje osećanje empatije. Empatija jača utoliko koliko postaje jasno da svedok ne svedoči radi sebe, nego radi žrtava traumatskog događaja, prenosa istine i dobrobiti budućih generacija.

D) Internet: platforma za razvoj sećanja

Budući da se radi o mediju koji je do sada svetu omogućio transkulturnu, transnacionalnu, transmedijsku – najdinamičniju komunikaciju u istoriji ljudske civilizacije, komunikaciju koja podrazumeva izuzetno složene procese identifikacije i rekonstrukcije polivalentnih identiteta pojedinaca i zajednica širom sveta (pa čak i virtuelnih, izmišljenih identiteta, avatara), razmene informacija i dijaloga – može se reći da je internet presudno uticao na formiranje i razvoj polja kulture sećanja. Veliki broj internet baza podataka – sajtova, net-arhiva i platformi služi generisanju podataka koji svedoče o ljudskoj istoriji u mnogim njenim aspektima, npr. *Europeana* je projekat koji arhivira i interpretira evropski

¹⁸⁰ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2011), 55-56.

kulturni prostor putem 53,135,461 umetničkih dela, artefakata, knjiga, videa i zvukova iz čitave Evrope¹⁸¹; *Youtube* je najveća svetska video-arhiva; *World history* baza¹⁸² sadrži multimedijalne podatke o tri hiljade godina istorije sveta u formi mapa, hronoloških prikaza i biografija značajnih ličnosti; *World Database of Happiness*, platforma kolekcionira naučne članke, istraživanja, izveštaje i druge publikacije o sreći; pojavljuje se veliki broj (interaktivnih i participativnih) zvučnih mapa, arhiva usmene istorije, virtuelnih muzeja, aplikacija i drugih stožera ljudskog sećanja (u Srbiji je među prvim takvim projektima *Zvučna mapa Beograda*¹⁸³). Sve te baze podataka služe predstavljanju i tumačenju identiteta zajednica, te društveno-političkih, kulturnih i ekonomskih konteksta koji su uticali na njihovo formiranje. Globalno društvo otvorilo je novu perspektivu tumačenja budućnosti – kao zajedničke, globalne, pa otud sve veće zanimanje za ekologiju, održivi razvoj itd. Zamišljanje zajedničke budućnosti, međutim, zahteva otkrivanje zajedničke prošlosti.

Iz aspekta kulture sećanja, internet se može definisati kao globalna platforma koja okuplja i konstruiše različite zajednice sećanja, mestu sećanja i dijaloga, prostor reprezentacije fenomena prošlosti, prostor „istorijskoj prezenta”. Recimo, *Youtube* predstavlja arhivu gde se prošlost iznova i iznova otkriva pred nama. Moglo bi se govoriti i o internetu kao hipertekstu faksije i fikcije, participativnom i interaktivnom prostoru javne sfere ili javnih sfera. Međutim, čak i na internetu, procesi razotkrivanja, konstrukcije i debatovanja prošlosti obeleženi su odnosima moći koji važe u sadašnjosti, što znači da internet stvara i reprodukuje hegemonu društvene odnose. Prema Zoranu Panteliću, jednom od pionira internet umetnosti u Srbiji i učesniku na *Syndicate* mejling listi koja je služila ostvarivanju prekinute komunikacije između umetnika sa „Zapada” i onih sa „Istoka”, koji su živeli u izolaciji tokom devedesetih: „Kada bi sad gledali sa ove distance, ja više ne mogu da shvatim koliko je to bio solidarni duh jednakih ili koliko je to bio solidarni duh, odnosno pozicija njihovog angažmana da pomogne nekom, da bi se prikazao kao humani gest. Vrlo delikatna stvar[...] Ja nisam sposoban da sad povučem crtu, ali sam primetio tada u tim procesima i u tim diskusijama jednu vrstu hegemonističke pozicije da su oni ti koji mogu da razreše, pomognu, napišu itd.[..]”¹⁸⁴ Drugim rečima, otvorenost i demokratičnost interneta i mogućnosti razrešavanja konfliktne prošlosti

¹⁸¹ *Europeana collections*, <http://www.europeana.eu/portal/> (pristupljeno aprila 2016).

¹⁸² *World history*, <http://www.hyperhistory.com/> (pristupljeno aprila 2016).

¹⁸³ *Zvučna mapa Beograda*, <http://www.zvucnamapabeograda.rs/> (pristupljeno aprila 2016).

¹⁸⁴ Vera Mevorah, *Internet i umetnost na prostoru Srbije 1996-2013 – Odlike umetničkih diskursa na polju Interneta u Srbiji* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015), <http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Vera-Mevorah-Internet-i-umetnost-na-prostoru-Srbije-1996-2013-septembar-2015.pdf> (pristupljeno maja 2016).

zavise od vladajućih politika sećanja u globalnoj zajednici. Štaviše, on može postati produžena ruka rata: „U skorašnjim vestima *BBC World News program Global* sa Džonom Sopelom (Jon Sopel), pokrenuta je tema uloge društvenih medija u vojnim konfliktima, pri čemu se tvrdilo da su društveni mediji postali oružje u savremenom ratovanju”.¹⁸⁵

No, za razliku od masovnih medija, gde je produkcija sadržaja od strane korisnika vrlo ograničena, internet ipak dopušta određeni stepen slobode govora i integraciju marginalizovanih i potisnutih sećanja u javni prostor. Blog kao ispovedni internet format služi iskazivanju neoficijalnih priča, kritičkih mišljenja, poziva angažovane čitaoce na dalji aktivizam. Društvene mreže takođe mogu da služe kao platforma za formiranje i razvoj pojedinih zajednica sećanja (npr. *Wearing Gay History*, *Lesbian History Project*, *Remembering Srebrenica*, *Nevidljivi spomenici*, *Inappropriate monuments*, itd.) i da doprinesu demokratizaciji javnog prostora i istorije.

3.3. Vrste svedoka

Svedoci su učesnici u traumatskim događajima, a često i njihove žrtve, čija je potonja funkcija da artikulišu sećanje i formiraju narativ o preživljenom događaju. Najvažniji doprinos konstruisanju narativa o događaju daju upravo glasovi svedoka, koji nisu počinio, niti sebe vide kao žrtve, ali su ipak bili pristuni i svedočili su istorijskim događajima. Budući da njihov poziv podrazumeva delovanje u javnom prostoru, veliki broj umetnika odlučuje da zabeleži sopstveno ili tuđe svedočanstvo o kolektivnim trauma i važnim istorijskim događajima.

A) Heterodijegetički i homodijegetički svedok

Umetničko svedočenje može imati dva vida, zavisno od odnosa funkcije svedoka i funkcije umetnika. Prvi slučaj podrazumeva situaciju kada umetnik beleži iskaze drugih svedoka događaja (*heterodijegetički*), a primer za to bila bi Lanzmanova *Šoa*. „*Šoa* govori o filmu kao mediju koji ima moć da proširi kapacitete svedočenja. Da bismo razumeli *Šou*,

¹⁸⁵ Marcin Babul, *Figure, Figurality and Visual Representation...*, op. cit. 21.

moramo postaviti pitanje: čemu mi kao gledaoci svedočimo?”¹⁸⁶ Da li svedočimo filmu ili svedočanstvu ili događaju o kojem se svedoči?

Drugi slučaj podrazumeva situaciju kada je umetnik istovremeno i učesnik u traumatskom događaju i kada umetničkim radom reprezentuje svoje učešće u tom događaju (*homodijegetički svedok*). Taj vid umetničkog svedočenja odnosi se na okolnosti u kojima je sâm umetnik prvostepeni svedok/ svedok-učesnik/ homodijegetički svedok traumatskog događaja. U trenutku svedočenja o preživljenom traumatskom događaju, umetnik postaje podeljeni subjekt. S jedne strane, on odgovora umetničkom pozivu da izveštava o tuđim traumama i da učeštvuje u izgradnji javnog mnjenja (predstavljanju istine), a s druge, on je sam traumatizovana žrtva i preživeli, u nekim slučajevima i nesposoban da artikuliše traumu (i istina mu nije dostupna). Teoretičari čije su ideje prikazane u disertaciji najpre se bave prvim vidom umetničkog svedočenja (umetnici beleže priče svedoka), a predmet disertacije su, uz nekoliko izuzetaka, svedočanstva samih umetnika.¹⁸⁷

Svedoci u pravom smislu, heterodijegetički svedoci nisu ni počinioци ni žrtve, nego se radi o očevicima, onima koji su stajali sa strane, nemi i bezimeni. Prema Agambenu (Giorgio Agamben), pravi svedoci Holokausta su muzulmani, a Hartman o toj ideji piše:

„Muzulman je antiizaslaniк (antiprozopon), onaj koji je video šta se ne može videti, ali bez umiranja, i koji je i sâm postao nevidljiv, bez lica. Njegovo jадno okamenjeno stanje, poput stanja koje nastaje usled Meduzinog pogleda, poziva na humanost, apostrofira ideju da ljudsko u nama ne može nestati. Njegova moć da se obrati slušaocu iako je nem, opterećen ćutanjem, naziva se svedočenjem”.¹⁸⁸

Moć svedočenja određena je i kao negativni kapacitet, depersonalizacija koja ne pokazuje samo odsustvo humanosti ili sramotu ljudskog postojanja, nego i prisustvo nehumanog. Prema Agambenu – zapaža Hartman – muzulmani jedini imaju potencijal obelodanjivanja istine. Dakle, iako nepouzdana, za ove teoretičare, svedočanstva su ključna za razumevanje istine traumatskog događaja. U slučaju NATO bombardovanja, pravi svedoci bili bi, recimo, narodi susednih država (Rumuni), članovi timova inostranih vojnih trupa poput

¹⁸⁶ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing...*, op. cit, 218.

¹⁸⁷ Dalji razvoj ove problematike (ko je doživeo, a ko prenosi priču o traumi) vezan je za specifičnu metodologiju disertacije; radi se o prikupljanju i opisu umetničkih radova o bombardovanju, obavljanju intervjua sa autorima-svedocima događaja, formiranju svojevršne arhive i davanju novog interpretativnog okvira – zbira umetničkih svedočanstava o bombardovanju. Na taj način proizvedeno je *tercijarno* svedočenje o NATO bombardovanju.

¹⁸⁸ Geoffrey Hartman, *Introduction: Darkness visible, Holocaust Remembrance, Blackwell*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 4.

lekara i arheologa (rad *Hostility* Bogomira Doringera prenosi svedočenje italijanskog arheologa koji se brinuo o zaštiti kulturne baštine na Kosovu).

B) Moralni svedok (Avišaj Margalit) i drugi tipovi svedočenja kod Alaide Asman

U poglavlju knjige *Duga senka prošlosti* Alaide Asman, *Figure svedoka, Četiri tipa svedočenja*, autorka formira tipologiju svedoka, prepoznajući tipove *svedoka pred sudom, istorijskog, moralnog i religijskog svedoka*. Svaki od njih ima svoju zasebnu misiju i okolnosti u kojima se njegov glas prenosi.

Svedok pred sudom (lat. *testis*) pojavljuje se u sudnici kao osoba koja je prisustvovala zločinu i čije se čulno opažanje o zločinu unosi kao sudski dokaz. Svedočenje, kao podrška traganju za istinom, utiče na konačnu presudu i podrazumeva četiri osnovne pretpostavke: „objektivnost svedoka u odnosu na žrtvu i optuženog; čulno opažanje na mestu nasilja; pouzdano pamćenje ovog opažanja; performativna, zakletvom potvrđena obaveza na istinu.

Pojam *istorijski svedok* označava onog koji je, zbog zadatka da verodostojno svedoči o događajima u kojima se zadesio, sličan istoriografu ili fotoreporteru. Predak istorijskog svedoka pronađen je u glasniku koji u antičkoj tragediji donosi vest o strašnim dešavanjima izvan dešavanja na sceni. Njegova je osnovna misija da informiše zainteresovanu stranu o traumatskom događaju, ali bez oduzimanja, dodavanja ili falsifikovanja činjenica. Podnošenje izveštaja, objektivni prenos informacija prva je odlika istorijskog svedočenja. Ovde se, dakle, radi o svedoku očevicu, preživlom, čija se misija najdirektnije ostvaruje u komunikaciji. Istorijski svedok „prenosi potonjem svetu ono što je video”¹⁸⁹, postajući tako svedok vremena. Takva vrsta otkrivanja ili konstrukcije prošlosti u istoriografiju dovodi dimenziju pisanja „povesti odozdo”.¹⁹⁰

Nasuprot svedoku pred sudom (kojem odgovara latinska reč *testis*), religijski svedok (kojem odgovara grča reč *martys*) nikako nije nepristrasan, zato što je istovremeno i svedok i žrtva nasilja. „Nasuprot čisto pasivnoj žrtvi, *religijski svedok* je aktivni delatnik. Martir je žrtva političkog nasilja kojem fizički podleže dok istovremeno simbolički trijumfuje”.¹⁹¹ Ulogu martira konstituiše čin svedočenja o tuđoj smrti, čime se trauma preoblikuje u trijumf.

¹⁸⁹ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 104.

¹⁹⁰ Ibid, 105.

¹⁹¹ Ibid, 106.

Svedočeći, religijski svedok osigurava opstanak narativa koji afirmiše njegovu veru koja je prava i superiorna – veru u pravdu i istinu. „Pošto religijski svedok umire s veroispovednim svedočenjem na usnama, ništa ne garantuje da taj čin može na zemlji steći naknadno značenje i nastaviti da deluje. Zato svedok-kao-mučenik mora imati drugog svedoka koji je video njegovu smrt, priznaje je kao žrtvu i prenosi je dalje u vidu smislenog svedočanstva”.¹⁹²

Moralni svedok sažima odlike prethodno predstavljenih tipova svedoka; kao religijski svedok, on je ujedno i žrtva traumatskog događaja, ali za razliku od njega, ne umire po izveštavanju o tuđoj smrti, naprotiv – on postaje svedok zato što preživljava. Koncept moralnog svedočenja je iz tog razloga najdirektnije povezan s Holokaustom. „Kao preživeli, on nije sličan samo istorijskom svedoku nego i pristrasnom religijskom svedoku koji postaje svedok svih onih koji nisu preživeli, glas onih koji su zanevek zanemeli i njihovog izbrisano ime”.¹⁹³ Druga razlika između religijskog i moralnog svedočenja sadrži se u poruci; moralni svedok ne ostavlja za sobom poruku o veri i istini, nego „javlja o apsolutnom zlu koje je iskusio na vlastitom telu”.¹⁹⁴ Njegova poruka na taj način odgovara negativnom otkrovenju, u čijoj prirodi nije da uspostavlja smisao, pa time ni utemeljujuću povest na kojoj se mogu zasnivati zajednice. Tako shvaćeno, njegovo svedočenje ne konstituše sećanje koje bi bilo upotrebljivo za kolektiv”.¹⁹⁵ Asmanova je preuzela čitavu kategorizaciju svedoka od pomenutog izrealeskog filozofa Avišaja Margalita, koji o moralnom svedoku piše:

Paradigmatski slučaj moralnog svedoka odnosi se na onog svedoka koji iskusi patnju – koji nije samo posmatrač, nego je i paćenik. Moralni svedok sam mora biti ugrožen, bilo da sam pati ili da posmatra patnju koja proizlazi iz zločina. Zaštićen svedok nije moralni svedok. Rizik se pojavljuje u dve situacije. Prvi je rizik pripadanja grupi ljudi nad kojom je počinjen zločin, a drugi je pokušaj dokumentovanja i beleženja onoga što se dešava radi nekakve buduće upotrebe. U tom smislu, govori se o riziku da se bude žrtva, i riziku da se bude svedok”.¹⁹⁶

U duhu u kom je pisao čitavu studiju o etici sećanja, Avgaši postavlja i pitanje može li izdajica da bude moralni svedok odnosno, koliko nemoralan može da bude neko ko nastoji da bude moralni svedok. U teorijskom radu ovog filozofa na temu svedočenja pojavljuju se i pojmovi *otelovljenje*, *konstrukcija moralne instance* i *istinosna misija*, a Alaida Asman dala je

¹⁹² Ibid

¹⁹³ Ibid

¹⁹⁴ Ibid, 107.

¹⁹⁵ Ibid, 106.

¹⁹⁶ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*, op. cit, 12.

njihova dalja tumačenja. Osim svedočenja, kao i sopstvenog tela koje je pretrpelo traumu, svjedok nema drugog dokaza o verodostojnosti njegovog iskaza, kao što je to, recimo, zakletva pred sudom. Trauma je upisana u njegovo telo i svjedok postaje živi dokaz o zločinu. Konstrukcija moralne instance odvija se u okviru moralne zajednice, koja ima važnu ulogu u priznavanju i konstruisanju statusa žrtve. Bitno za moralnu zajednicu je to da ona nije učestvovala u traumatskom doživljaju, da predstavlja treću stranu dijade nasilja. Pripisujući krivicu i odgovornost za učinjene žrtve, moralna zajednica, kao kolektivna instanca sekundarnog svedočenja, ustanovljava i obezbeđuje utemeljenje moralnog poretka. Moralna zajednica je jedna vrsta opšte, javne neinstitucionalizovane sudnice, koja se formira tek na apel svjedoka.

„Ono što počinje u sudnici nastavlja se u socijalnoj praksi i politici priznavanja izvan sudnice. Posle presude sledi sekundarno svedočenje društva u formi kulture sećanja, koja počiva na empatiji i solidarnosti sa žrtvama i koja preuzima istorijsku odgovornost”.¹⁹⁷

Na kraju, istinosna misija „ima za pretpostavku jedan svet u kojem se svedočanstvo traumatizovane žrtve ne sluša, poriče, zaboravlja, krivotvori ili pak ulepšava tako da izgubi svoju strašnu težinu. Istinosna misija svjedoka u neposrednoj je suprotnosti sa potrebom transkriminalnog počinioa da prikrije zločin”.¹⁹⁸ Politici zaborava, koju vode počinioi, i koja podrazumeva brisanje, zataškavanje i potiskivanje tragova zločina, suprotstavljaju se glasovi svjedoka, kao forme otpora i nametanja moralne obaveze. Cilj svedočenja je rekonstrukcija istorijske istine i pokretanje pitanja odgovornosti za počinjene zločine.

Treba izneti i nekoliko komentara u vezi sa ovom tipologijom i slučajem NATO bombardovanja. Prvo, o svedočenju pred sudom ne može govoriti u kontekstu bombardovanja zato što nije sproveden nikakav sudski postupak koji bi tretirao ovaj slučaj. Iz perspektive zvaničnog stava međunarodne zajednice, prema kojem je bombardovanje određeno kao nužna intervencija za sprečavanje daljih razornih dejstava politike vladajućeg režima Slobodana Miloševića, potrebe za sudskim procesuiranjem i svedočenjem o bombardovanju ni nema. Politika međunarodne zajednice zastupala je stav da bombardovanje ne predstavlja zločin, a žrtve bombardovanja priznate su jedino kao kolateralne žrtve. S druge strane, vladajući režim Jugoslavije predstavljao je bombardovanje kao zločinački rat – agresiju zemalja NATO pakta nad suverenom državom u čijem je interesu bilo da zadrži teritorijalni integritet. Dakle,

¹⁹⁷ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 109.

¹⁹⁸ Ibid.

suprotstavljene zvanične politike imale su i oprečne zaključke u vezi s tim da li se radilo o zločinu ili ne, što predstavlja osnovni razlog da javna interpretacija bombardovanja i njegova integracija u kolektivno sećanje budu otežane. Moglo bi se špekulisati o tome da većina građana u Srbiji i Crnoj Gori osuđuje bombardovanje, no ipak – problematika konfliktnih sagledavanja bombardovanja reflektuje se i u procesu uspostavljanja moralnog poretka. Moralna zajednica u Srbiji i Crnoj Gori (bivšoj Jugoslaviji) nema konsenzus u vezi sa tim ko je odgovoran za bombardovanje i žrtve – NATO pakt, Milošević ili neko drugi. Podeljene interpretacije i sećanja moralne zajednice ogledaju se u građenju „režimsko-patriotskih” i „mazohističko-aplaudirajućih”¹⁹⁹ narativa prošlosti ili u „stvaranju rivalskih sklopova sećanja, oštro suprotstavljenih identitetskih grupa („kvislinzi” – „patrioti” i žrtve...)²⁰⁰ Rivalski sklopovi sećanja simptomatične su odlike kulture sećanja tranzicionih zemalja.²⁰¹

C) Intelektualci, umetnici i novinari – sekundarni svedoci (Hartman)

Prema Hartmanu, posebna vrsta svedoka su intelektualci i umetnici, čiji poziv podrazumeva pokretanje i debatovanje pitanja od javnog značaja. Ukoliko postanu sekundarni svedoci nekog traumatskog događaja, njihov zadatak je da prenesu svedočanstvo i da aktivistički pristupe oblikovanju javne sfere. Kao što se dā nagovestiti iz njegovih refleksija o problemu autentičnosti, za Hartmana je važna tema recepcije svedočenja ili *sekundarno svedočenje*. Postavljajući pitanje: kakav je teret svedočenja, kako ćemo svedočenje interpretirati i vrednovati, Hartman ističe ulogu i značaj umetničkog i intelektualnog svedočenja:

„Svedočenja dovode u sadašnjost vapaj koji mora biti dalje prenesen: vapaj koji ne predstavlja toliko pravnu optužbu koliko ljudsku patnju, prečesto ućutkivanu jer se društvo plaši da prizna njen glas ili jer se individua plaši povratka traume. Ja verujem u to da su književnost i umetnost

¹⁹⁹ Nevena Daković, „Rememberance of the Past and the Present”, in: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe, Junctions and Disjunctions in 19th and 20th centuries*, vol. 4: Types and Stereotypes (Amsterdam: University of Amsterdam, 2010): 475.

²⁰⁰ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, op. cit, 17.

²⁰¹ Videti tekst: „Zašto smo se posvađali oko bombardovanja?”, *Nedeljnik Vreme*, br. 950, mart 2009, Beograd, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=846673> (pristupljeno maja 2014).

oduvek služile stvaranju formi reprezentacija koje otvaraju blokirane puteve prenosa istine skrivene u sećanju”.²⁰²

Koncept sekundarnog svedočenja, kojeg prenose intelektualci, akademici i umetnici prevazilazi ideju uskog transgeneracijskog prenosa narativa o traumi – od preživelih do njihove dece ili unuka; taj koncept nema generacijsko ograničenje. Pošto se uglavnom bavio moralnim dilemama vezanim za reprezentaciju Holokausta, svakako se u korpusu Hartmanovih tema našla i ona opšta – pozicija i uloga intelektualaca-svedoka zločina. Da li poziv intelektualaca u nekom društvu uključuje i moralnu obavezu pružanja otpora zločincima i svedočenja o njihovim delima, drugim rečima, borbe za istinu? Intelektualni svedok ima sličnu ulogu kao i posmatrač koji proučava traumatski događaj s ambivalentne pozicije. S jedne strane, odvojen ili odsutan, on nema obavezu da se bavi zločinom. S druge strane, nakon što je saznao šta se dogodilo, a ništa ne učini tim povodom – on nije drugačiji od svedoka koji nije reagovao. Umetnik kao intelektualni svedok posebno je značajan za Hartmana zbog komunikativne funkcije umetničkog dela. „Umetnički intelekt, povezan s testimonijalnim imperativom, zauzima izuzetno važnu ulogu u beleženju i prenosu traumatskog iskustva. Traumatskom iskustvu je potreban medij koji će obezbediti duže trajanje sećanja nego što ljudski um može da obezbedi. Umetnost i komunikativno pamćenje u interakciji mogu dostići taj cilj”.²⁰³ Iako „treba insistirati na očuvanju sećanja očevidaca i njihovog indeksičkog pamćenja”²⁰⁴, sekundarnim svedočenjem proširuje se opseg narativa prošlosti, čime se osigurava njegova transmisija. Poziv na čuvanje od zaborava predstavlja jedan od ciljeva primarnog svedočenja, a dužnost umetnika je da prenosi narativ o događaju u kojem nije učestvovao, ali mu je svedočio kao sekundarni svedok.

Pored umetnika, savremeni teoretičari su prepoznali i novinare u ulozi sekundarnih svedoka. Sju Tajt (Sue Tiat) u članku *Biti svedok, novinarstvo i moralna odgovornost* (*Bearing witness, journalism and moral responsibility*) piše da biti svedok (pojam Šošane Felman – *bearing witness*, koji označava teret odgovornosti za prenos traumatskog iskustva) konceptijski odgovara pozivu novinara. Autorka u ovom radu nastoji da ustanovi razliku između uloge očevidca i prakse voajerizma i uloge svedoka i prakse svedočenja, koja ima drugačije značenje: „Sledeći Zelinzera, tvrdim da se svedočenje odnosi na praksu preuzimanja

²⁰² Geoffrey Hartman, *Shoah and Intellectual Witness*, Reading on Library, 2006, 4, <http://readingon.library.emory.edu/issue1/articles/Hartman/RO%20-%202006%20-%20Hartman.pdf>, (pristupljeno decembra 2015).

²⁰³ Ibid, 4.

²⁰⁴ Hartman, „The Humanities of Testimony”, in: *Poetics Today*, Vol. 27 (2), (Durham: Duke University Press, 2006), 259.

odgovornosti za savremene događaje, i tako biti svedok prevazilazi praksu gledanja i postaje praksa preuzimanja odgovornosti”.²⁰⁵

D) Tipologija svedoka prema Šošani Felman

Šošana Felman je definisala nekoliko tipova svedoka na primerima književnih dela: svedok koji nije samo istoričar, nego i lekar koji „leči” istoriju, koja se pojavljuje u obliku bolesti (*Kuga*, Kami); ispovedni svedok koji ne priznaje medicinu niti mogućnost izlečenja i njegovo svedočenje subvertira sam *raison d'être* svedočenja (*Zapisi iz mrtvog doma*, Dostojevski); svedok koji daje autobiografsku i kliničku ispoved, koji razotkiva svoje nesvesno pred terapeutom, isceljiteljem (*Tumačenje snova*, Frojd).

E) Ostale tipologije svedoka

Pored predstavljenih tipologija figura svedoka (Alaida Asman, Avišaj Margalit, Šošana Felman), moglo bi se govoriti o još nekim vrstama svedoka. Hartmanov koncept sekundarnog svedočenja može biti proširen uvođenjem pojma *tercijarni svedok* ili *metasvedok*. Ako su sekundarni svedoci – umetnici ili naučnici – podstaknuti i obavezani pozivom primarnih svedoka da prenose priču o traumatskom događaju, onda bi tercijarni svedoci bili teoretičari ili kustosi, koji se bave reprodukcijom, analizom i (re)konstrukcijom sekundarnih svedočanstava. Shodno tome, pisanje o umetničkim praksama reprezentacije NATO bombardovanja predstavlja iskaz tercijarnog svedoka, a ova doktorska disertacija mogla bi da se razume kao metasvedočanstvo o bombardovanju SR Jugoslavije. Tercijarno svedočanstvo nije samo pregled ili asambladž sekundarnih svedočanstava – kao i u polju savremenih kustoskih praksi – ono podrazumeva produkciju novog značenja i pružanje novih interpretacija predmeta koji se izučava.

Polje umetničkog svedočenja stvara brojne mogućnosti za prepoznavanje i osmišljavanje različitih (hibridnih) pozicija figure svedoka. Situacija kada umetnici fizički prisustvuju u traumatskom događaju i potom ga predstavljaju u svojoj umetničkoj praksi, mogla bi se nazvati *performativnim/ reproduktivnim svedočenjem*. Najbolji primeri performativnog svedočenja bili bi sami performansi, u okviru kojih umetnici koriste svoja tela kao označitelje događaja i traume. Na primer, izvodeći narativ fizički ranjivog i ugroženog

²⁰⁵ Sue Tiat, „Bearing witness, journalism and moral responsibility”, in: *Media Culture Society*, vol. 33, no. 8, Canterbury University, New Zealand (November 2011): 1220-1235.

tela, umetnica Tanja Ostojić obrijala je glavu praveći frizuru nalik meti ili takozvanom *targetu*, i tako se kretala Parizom tokom bombardovanja 1999. godine.

Posebna je i pozicija umetnika koji svedoči o kolektivnoj traumi van nacionalnih granica – bilo da, tematizujući aktuelnu traumu, stvara u izbeglištvu, bilo da svoj rad koji je nastao u nacionalnim granicama predstavlja u inostranstvu. Uzevši u obzir to da je veliki broj domaćih umetnika izbegao iz Jugoslavije, pomoću prikladne terminologije postkolonijalnih studija bi se moglo govoriti i o *svedočanstvu drugog* ili čak o *balkanskom svedoku* ili *svedoku Balkana*. Ukoliko bi se u toj teoretizaciji otišlo korak dalje, moglo bi se govoriti i o *svedočenju s margine*, *svedoku-migrantu*, *orijentalnom svedoku*, *svedočanstvu egzotike*, i slično (i ovakav tip svedočenja bi upravo odgovarao predstavljanju migracije kao traume koja je nastala usled zapadnih intervencija u takozanim istočnim državama). Vrstu migrantskog svedočenja određuje odnos identiteta pripadnika marginalizovane i dominantne, hegemonne kulture. Kao sredstvo pomirenja i razvoja društvene empatije, dakle, kao sredstvo političke borbe, *svedočanstva s margine* imala bi subverzivni ili progresivni emancipatorski potencijal u represivnim i zatvorenim društvima ili tzv. kolonizatorskim kulturama, ali bi s druge strane, ona bi mogla da postanu sredstva (auto)egzotizacije ili (banalne) umetničke samopromocije. Takođe bi se ovde moglo govoriti i o posebnoj vrsti *neukorenjenog/ mobilnog svedoka* ili *svedoka kosmopolite*, čije svedočanstvo ima transnacionalnu ili globalnu tematiku, važnost i dejstvo. Atlas lepote (*The Atlas of beauty*)²⁰⁶ rumunske umetnice Mihaele Noroc primer je takvog projekta budući da podrazumeva trogodišnje putovanje fotografkinje koja fotoaparatom beleži priče o ženama širom sveta.

Sa stanovišta prostorno-vremenskih koordinata nastanka konkretnog svedočanstva, posebno su zanimljivi umetnici koji su stvarali tokom, ali i nakon traumatskog događaja odnosno, u trenutku nastanka traume i u posttraumatskom periodu. To je, recimo, slučaj s radovima Andreja Tišme koji je tematizovao bombardovanje i tokom i nakon ovog događaja (radovi iz 1999, 2000, 2001, 2011 i 2012. godine). Može se zaključiti da prostor i vreme svedočenja imaju važnu ulogu u produkovanju diskursa svedočenja, kao i u diversifikaciji pozicije svedoka, pa se tako može istraživati i transgresija narativa svedočenja od traumatskog do posttraumatskog. Za teoriju umetnosti i medija, inspirativna je tema *transmedijalnosti svedočanstva*: na koje načine određeni mediji, npr. filmovi, video radovi ili romani konstruišu narative svedoka?

²⁰⁶ Mihaela Noroc, *The Atlas of beauty*, <http://theatlasofbeauty.com/> (pristupljeno juna 2016).

Tipologija svedočenja koja je osmišljena i korišćena u ovom radu odnosi se na vrste mogućih psiholoških reakcija na traumu: svedočanstva-paralize ili paralizovanog, svedočanstva agitacije, svedočanstva viktimizacije i svedočanstva optužbi. O pojedinačnim tipovima će biti više reči u IV poglavlju disertacije.

<p>Tipologija svedoka</p> <p>Primarni svedoci:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Pravi svedoci (npr. muzelmani u Holokaustu) b) Učesnici – žrtve i počinioci <ul style="list-style-type: none"> - Tipologija primarnih svedoka prema Alaidi Asman (svedok pred sudom, moralni svedok, istorijski svedok, religijski svedok)
<p>Sekundarni svedoci: intelektualci, umetnici, novinari</p>
<p>Tercijarni (meta) svedoci: kustosi, teoretičari</p>

<p>Hibridne pozicije:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tipologija svedoka prema Šošani Felman (svedok lekar koji „leči” istoriju, ispovedni svedok koji ne priznaje mogućnost izlečenja, svedok koji koji razotkiva svoje nesvesno pred terapeutom, isceljiteljem) - Tipologija u odnosu na reakciju na traumu (paralizovani svedok, svedok agitator, svedok koji optužuje, svedok žrtva)
<p>Druge tipologije: u odnosu na pol, godišće, mesto i vreme svedočenja, itd.</p>

IV Reprezentacija NATO bombardovanja u vizuelnim umetnostima

„No, ovakva vremena zapravo najdirektnije otkrivaju bez ikakvih političkih ili pseudoideoloških maski pravo stanje među domaćim stvraocima i kulturnim poslenicima.

*A o tome se zasigurno i bez izuzetka mora povesti računa posle ratova kako nas je istorija sasvim sigurno podučila”.*²⁰⁷

4.1. NATO bombardovanje – perspektiva istorije (umetnosti)

Koliko je društveno-političkih interpretativnih pozicija tj. diskursa o bombardovanju, toliki je i broj naziva kojima se označava događaj 24. marta 1999. godine u Jugoslaviji: NATO operacija, (vojna) intervencija NATO-a, mirotvoračka misija, humanitarna kampanja, kampanja NATO-a, NATO agresija, vazdušni napad, oružani sukob, NATO bombardovanje Savezne Republike Jugoslavije, rat iz 1999. godine. Zvanični naziv intervencije je *Operation Allied Force (Operacija saveznička sila)*, u SAD-u *Operation Noble Anvil (Operacija plemeniti nakovanj)*, dok je u Srbiji u masovnim medijima veoma često korišćen naziv NATO agresija ili agresija NATO pakta; popularno i parodijski prema eufemizmima, upotrebljivan je i naziv *Milosrdni Anđeo*; u beogradskom žargonu *bombanje*²⁰⁸, i tako dalje. U ovoj disertaciji

²⁰⁷ Jovan Despotović, *Masovna terapeutska razbibriga*, Treći program Radio Beograda, Beograd, maj 1999, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=3037 (pristupljeno maja 2014).

²⁰⁸ Nina Mihaljinac, Intervju Branislava Dimitrijevića, Beograd, maj 2014.

se koristi naziv NATO bombardovanje SRJ u želji da se izbegne poistovećivanje sa javnom retorikom jedne ili druge sukobljene strane, a akcenat je stavljen na tehnologiju ratovanja. Takav izbor pokazuje interesovanje za fenomen nove vrste (postmodernističkog ili globalističkog, virtuelnog) rata.

NATO bombardovanje je trajalo od 24. marta do 10. juna 1999. godine i predstavljalo je završnu fazu sukoba između Srba i Albanaca na Kosovu i Metohiji. „Intervencija NATO-a izvršena je bez odobrenja Saveta bezbednosti zbog optužbi da srpske snage bezbednosti vrše etničko čišćenje kosovskih Albanaca. Neposredan povod za akciju bila su dešavanja u Račku i odbijanje jugoslovenske delegacije da potpiše sporazum iz Rambujea”. Prema zvaničnim podacima, tokom 78 dana vazdušnih napada NATO je lansirao 2.300 projektila na 990 meta i bacio 14.000 bombi, uključujući kasetne bombe i bombe sa osiromašenim uranijumom. Pored vojnih ciljeva, vazdušni napadi bili su usmereni i na privredne i civilne objekte (zgrade TV i radio stanica, škole, biblioteke, bolnice). Nema zvaničnih podataka o konačnom broju žrtava, a procenjuje se da je poginulo preko 2000 civila, među kojima je bilo 88 dece. Tokom rata je sa Kosova izbeglo nekoliko stotina hiljada Albanaca, Srba i pripadnika drugih nacionalnosti i etničkih grupa. Bombardovanje je okončano 10. juna nakon potpisivanja vojno-tenhičkog sporazuma o povlačenju jugoslovenske vojske i policije sa Kosova i Metohije. „Istog dana je u Savetu bezbednosti usvojena rezolucija 1244 po kojoj SR Jugoslavija (Srbija) zadržava suverenitet nad Kosovom i Metohijom, ali ono postaje međunarodni protektorat pod upravom UMNİK-a i KFOR-a”.²⁰⁹

Uzroci, povod i posledice rata sasvim su različito interpretirani. Prema predstavnicima NATO alijanse i političarima zemalja članica, a pre svega SAD-a, korišćeni su afirmativni nazivi za bombardovanje, koje je viđeno kao humanitarna misija, sprečavanje humanitarne katastrofe/ genocida/ masakra/ etničkog čišćenja, a u tom kontekstu, napadi Srba nad kosovskim Albancima ponekad su dovođeni u vezu sa Holokaustom. Za srpsku stranu, bombardovanje je značilo agresiju, interesni, kolonizatorski rat, putem kojeg su se SAD bespravno umešale u unutrašnji konflikt države, a Bil Klinton je nazivan američim Firerom.²¹⁰ Pojedini predstavnici srpske strane takođe su koristili Holokaust da bi opisali srpske žrtve

²⁰⁹ NATO bombardovanje SRJ, https://sh.wikipedia.org/wiki/NATO_bombardovanje_SR_Jugoslavije (pristupljeno februara 2014); videti više: *Historical overview - NATO's role in relation to the conflict in Kosovo, NATO, July, 1999*, <http://www.nato.int/kosovo/history.htm>; UN Security Council, *Security Council resolution 1244 (1999) [on the deployment of international civil and security presences in Kosovo]*, 10 June 1999, S/RES/1244 (1999), <http://www.refworld.org/docid/3b00f27216.html> (pristupljeno jula 2016); Human Rights Watch, *Crisis in Kosovo - report*, <https://www.hrw.org/reports/2000/nato/Natbm200-01.htm> (pristupljeno decembra 2013). Veliki broj kritičkih članaka, vesti, analiza i relevantnih linkova može se naći na <http://kunstradio.at/WAR/> (pristupljeno decembra 2015).

²¹⁰ Slavoj Žižek, *Against the Double Blackmail*, 1999, <http://kunstradio.at/WAR/> (pristupljeno decembra 2015).

tokom rata. U diskursu zvanične jugoslovenske politike, o etničkom čišćenju kosovskih Albanaca nije bilo ni reči, naprotiv, govorilo se jedino o ugroženosti srpskog stanovništva, kao i teritorijalnog integriteta i suvereniteta, te o rušilačkom dejstovanju albanske paravojne formacije OVK na Kosovu. Podnošenjem tužbe Međunarodnom sudu pravde u Hagu, srpska strana je pokušala da pokaže krivicu i odgovornost za počinjene ratne zločine NATO-a, posebno za civilne žrtve (gađanje RTS-a). Sve optužbe su odbačene, a kada je reč o civilnim žrtvama, zvaničan stav NATO pakta istaknut je na internet prezentaciji alijanse, u podnaslovu *Ispravnost kampanje*:

„Nakon ciljanja prvih meta punktova protivvazdušne odbrane SRJ, NATO je postepeno pojačavao kampanju koristeći najnaprednije, precizno-
navođene sisteme i izbegavajući civilne žrtve u najvećoj mogućoj meri”.²¹¹

Jedno od ključnih obeležja savremenog ratovanja jeste tehničko-tehnološka usavršenost oružja, strategija, ratne logistike i sl. Upravo taj momenat savremenog ratovanja predstavlja važnu preokupaciju francuskog teoretičara kulture Pola Virilija, pa se u nekim od svojih radova bavio i NATO bombardovanjem, događajem kog naziva *milenijumskim obrtom*. „Referisati na NATO kao na transatlansku odbrambenu strukturu znači izgubiti iz vida značaj logistike u organizaciji industrijskog i postindustrijskog ratovanja”²¹², pisao je Virilio u knjizi *Strategija obmane (Strategy of Deception)*. Neke od glavnih teza ove studije bave se tematikom transformacije ratovanja: vođeni ekonomskim, a ne etičkim interesima, savremeni globalni ratovi skriveni su iza retorike zaštite ljudskih prava i umesto totalnog uništenja, cilj im je „neutralizacija” i mentalno onesposobljavanje neprijatelja. Teritorijalni prostor ratovanja zamenjen je vazдушnim, pri čemu se globalni sistem telenadzora koristi u svrhu „panoptičke” dominacije nad neprijateljem. Panoptička sveprisutnost – amblem strategije bombardovanja – imobilizuje populaciju, koja postaje pasivna, ne ide u vojnu odbranu, nego pada u mentalnu konfuziju. Mihael Ignjatijev (Michael Ignatieff) uveo je pojam virtuelnog rata naslovom knjige *Virtuel war: Kosovo and Beyond*, pišući o novoj vrsti ratovanja „na daljinski upravljač”. Džejms Čepman (James Chapman) takođe elaborira ovu ideju na primeru NATO bombardovanja SRJ u poglavlju *Virtuelni rat (Virtual war)* knjige *Rat i film (War and film)*.

²¹¹ *The Kosovo Air Campaign (Archived) Operation Allied Force*, NATO, http://www.nato.int/cps/en/natolive/topics_49602.htm?selectedLocale=en (pristupljeno decembra 2015).

²¹² Paul Virillio, *Strategy of Deception* (New York: Verso, 2000), 23.

„U protekle dve decenije, razlika između rata kakvog ga možemo neposredno iskusiti i njegove reprezentacije u vizuelnoj kulturi toliko je zamagljena da se u teorijskom diskursu pojavio novi vokabular kojim se ovaj predmet opisuje. Pojmovi kao što su virtuelni rat, sajber rat, net-rat, postmoderni rat, rat za sportske gledaoce (spectator-sport-war) ukazuju na epistemološku promenu u načinu na koji razumemo rat. Potekao iz medijskog izveštavanja o prvom Golfskom ratu 1991. ili NATO-ve vazdušne kampanje na Kosovu 1999. i sa intelektualnom težinom koju su mu dali teoretičari poput Bodrijara, koncept „virtuelnog rata” odnosi se na promenu kako modernog ratovanja, tako i njegove medijske reprezentacije”.²¹³

Virilio kritikuje licemerje SAD-a pokazujući da je bombardovanje rezultat strateških, pre nego etičkih stremljenja, kao i da ratovi predstavljaju produkt i garant samoodrživosti ratne industrije. Analizirajući savremenu upotrebu informacionih i informatičkih tehnologija u ratne svrhe, on takođe uočava vezu militarizma i medija, ukazujući na proces uzajamnog (samo)opravdavanja. Virilio se bavio i jednim važnim i specifičnim segmentom fenomena bombardovanja, a to je i neutralizacija fenomena kolateralne žrtve. Bombardovanje, kao strategija obmane, označava podmuklo ratovanje: militarizaciju slučajne nesreće, prekid svakodnevne radnje stanovništva, destabilizaciju energetskeg sistema, i to bez zvanične objave rata.

„Kada je, govoreći o kolateralnoj šteti na Kosovu, Džejms Ši, potparol NATO-a, izjavio: Ni jedan konflikt u ljudskoj istoriji nije prošao bez slučajnih nesreća”, i ne znajući – pogodio je pravo u centar! Sa Pentagonovom revolucijom u vojnom oružju, džek pot slučajnih nesreća se povećavao iz nedelje u nedelju stvarajući konfuziju između zvaničnih ciljeva (bilo da su oni ostvareni ili nisu) i polu-zvanične, diskretne odlučnosti da se učine „sistemske greške” i druge „lančane reakcije” kod neprijatelja. Ovde, model viralne kontaminacije i (atomske ili kibernetičke) iritacije jasno se pokazuje: nije cilj da se razori struktura koliko da se neprijateljska infrastruktura neutrališe sejanjem panike u njegovim redovima, kao i svuda oko njega, naglim prekidom svih koherentnih, koordinisanih aktivnosti”.²¹⁴

NATO bombardovanje je određeno kao momenat kada je započeta trka za prevlast nad oružjem – atomskim i vazdušnim naoružanjem, trka da se nacije iscrpu ekonomski, pa Virilio piše da je prvi NATO rat postao vesnik terora neuravnoteženosti Istoka i Zapada. Jedan posebno zanimljiv detalj njegove analize tiče se sledećih teza, a u kontekstu kritike ekspanzije

²¹³ James Chapman, *War and film* (London: Reaktion Books, 2008), 90.

²¹⁴ Paul Virillio, *Strategy of Deception*, op. cit., 25.

tehno-ratovanja: za razliku od Miloševića, koji je predstavnik primitivne agresije, NATO je zastupnik haj-tek napredne agresije. Dihotomija koja pokazuje iluzornost podela i pristrasnosti na relaciji NATO – Milošević, interesovala je Slavoj Žižeka, pa joj je 1999. godine posvetio tekst pod nazivom *Protiv dvostruke ucene (Against the double blackmail)*:

„Šta ako bismo odbili ovu dvostruku ucenu (ako ste protiv NATO napada, onda ste za Miloševićev pro-fašistički režim etničkog čišćenja, a ako ste protiv Miloševića, onda podržavate globalni kapitalistički novi svetski poredak)? Šta ako je ova opozicija između prosvetene internacionalne intervencije protiv etničkih fundamentalista, i herojskih poslednjih snaga otpora protiv novog svetskog poretka, lažna? Šta ako fenomen kao što je Miloševićev režim nije u suprotnosti sa novim svetskim poretkom, već upravo njegov SIMPTOM, mesto gde se pojavljuje istina novog svetskog poretka?“²¹⁵

Kao i Virilio, Žižek smatra da je bombardovanje Jugoslavije signal nove ere u vojnoj istoriji, „rat u kome je sila koja napada prinuđena da izdrži bez žrtava“.²¹⁶ Radi se o konceptu rata bez žrtava, čisto tehnološkom događaju koji se odvijao iza kompjuterskih ekrana. Za vreme bombardovanja, civili tokom dana regularno obavljaju svoje svakodnevne poslove, kao da je bombardovanje nekakav nerealni košmarni prizor koji se pojavljivao tokom noći, ne ostavljajući posebne efekte na realnost. Žižekov aforizam pruža odgovor na dilemu bombardovati ili ne: „Još je NEDOVOLJNO bombi, i one dolaze PREKASNO (not yet ENOUGH bombs and they are TOO LATE). Poredeći situaciju bombardovanja s hamletovskim zapletom, ovaj filozof govori da Milošević nije na vreme sprečen, da je intervencija došla prekasno, a onda kada je došla – pored toga šta je svrgnula kralja, stvorila je krvoproliće nedužnih žrtava.

Noam Čomski, čuveni kritičar spoljne politike SAD-a, daje sličnu vrstu osude bombardovanja, naglašavajući ekonomske ratne interese: „Stvarni cilj tog rata nije imao nikakve veze sa brigom za kosovske Albance. Stvarni uzrok je taj da Srbija nije sprovođila tražene socijalne i ekonomske reforme, što znači da je to bio poslednji ugao Evrope koji se nije povinovao neoliberalnim programima pod upravom SAD, pa je to moralo da bude uklonjeno“.²¹⁷ Čomski takođe iznosi tvrdnje o tome da je tokom rata na Kosovu broj srpskih i

²¹⁵ Slavoj Žižek, *Against the Double Blackmail*, op. cit.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Danilo Mandić, *Intervju s Noamom Čomskim, On the NATO bombing of Yugoslavia*, Kembridž, april 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=EEhgwdJldeU> (pristupljeno decembra 2015).

albanskih žrtvi bio jednako raspoređen, da je CIA finansirala albansku vojnu formaciju OVK, da je cilj napada na srpsku vojsku upravo bio provociranje prenapete i preoštne reakcije koja će dovesti do međunarodne intervencije.

„Znamo iz zapadne dokumentacije šta je to bilo. U godini pred bombardovanje, prema zapadnim izvorima, ubijeno je oko dve hiljade ljudi, žrtve su jednako raspoređene. Prema britanskoj vladi, koja je bila najjači jastreb u Alijansi – sve do januara 1999, najveći deo ubistava počinili su gerilci OVK koji su nadirali, kako sami kažu, da bi kroz pokušaj da izazovu oštru reakciju Srba, naveli zapadne humanitarce da bombarduju, u čemu su i uspeli. Znamo iz zapadnih podataka da se ništa nije izmenilo između januara i marta. Zapravo do 20. marta oni ne ukazuju ni na šta, a 20. marta ukazuju na pojačanje napada OVK. Bilo je gadno, ali po međunarodnim standardima bilo je nažalost nevidljivo i bilo je raspoređeno na obe strane. Ako je verovati Britancima, najveći deo je dolazio od strane gerilaca OVK”.²¹⁸

NATO bombardovanje SRJ, dakle, predstavlja izuzetno složen i kontroverzan, moglo bi se reći „rašomonski” događaj oko kojeg su se stvorili rivalski sklopovi sećanja. Međutim, pored dominantnih – a ova disertacija to pokazuje, postoji čitav niz drugih narativa sećanja na NATO bombardovanje, koji nisu integrisani u zvanični diskurs istorije SR Jugoslavije.

Pored društveno-istorijske, perspektiva istorije vizuelnih umetnosti u Srbiji podjednako je važna za predmet disertacije. Naime, 1999. godina predstavlja prelomni trenutak za čitavu istoriju umetnosti u Srbiji i Jugoslaviji, pre svega zbog kraja velike epohe ratova, te zbog nagle internacionalizacije koja je usledila, kao i zbog pojave novog medija – interneta. Internet nije samo proširio polje raspoloživih medija za umetničku produkciju, nego je suštinski delovao na promenu koncepcije i sadržaja umetničkih radova, kao i na restrukturiranje umetničkog polja. Mogućnost da stupe u kontakt sa međunarodnom zajednicom, da saznaju o stavovima i perspektivama internacionalnih umetnika na temu rata u Jugoslaviji, te da prenesu svoja iskustva „iz-prve-ruke”, čije su implikacije globalno relevantne – suštinski je reformisala umetničku scenu Srbije. Umetnici koji su počeli da koriste internet i nove tehnologije bili su spremniji da ostvare kritički diskurs spram aktuelne Miloševićeve, ali i međunarodne politike.

²¹⁸ Ibid.

„Za označavanje umetničke situacije devedesetih u Srbiji svojevremeno je predložen, i zbog mogućnosti adekvatne primene, usvojen termin „umetnost u zatvorenom društvu, a pod tim terminom podrazumevalo se stanje domaće umetničke scene u prilikama političke, ekonomske i kulturne izolacije od okolnih međunarodnih zbivanja”.²¹⁹ U vremenu Miloševićeve vlade, „oficijelna umetnička scena birala je nacionalistički ili eskapistički diskurs, diskurs zaborava, dok je još uvek neartikulisana nezavisna scena pokušavala da napravi određene korake društveno relevantne, aktivističke umetnosti”.²²⁰ Paralelno su u Srbiji nastajale i razvijale se prve organizacije civilnog društva, poput Centra za kulturnu dekontaminaciju, Remonta, Rex-a i drugih, i to najpre zahvaljujući Soros fondaciji.

„Fondacija za otvoreno društvo doprinela je razvoju nezavisnih kulturnih centara u gradovima i manjim mestima u okviru svih novih država bivše Jugoslavije. Ti kulturni centri su postali mesta gde su umetnici i slobodni mislioci radili u bliskoj saradnji i, uprkos ratnim frontovima, presečenim telefonskim vezama, otežanom kretanju, težili da ostvare kontakt i saradnju sa kolegama u drugim republikama i da neguju živu političku debatu o tekućim problemima”.²²¹

Otud su se, tokom devedesetih godina, teme projekata u kulturi i umetničkih radova veoma često ticale i aktivistički odnosile prema društveno-političkoj situaciji tog vremena. Neki od najznačajnijih radova koji su obeležili epohu devedesetih vezani su upravo za 1999. godinu i vreme bombardovanja (recimo, video rad Milice Tomić, *Ja sam Milica Tomić*). Nakon bombardovanja je došlo do demokratskih promena i tako se „fokus umetničkih akcija menja... Posle 2000. godine, fokus progresivne scene je nejasan”.²²² Kako zapaža Branislav Dimitrijević, „devedesetih godina Jugoslavija ispada iz istorije”, što će reći da je mobilnost umetnika bila smanjena, kao i njihova veza sa savremenim inostranim tokovima. U tom kontekstu, bombardovanje se može razumeti kao kulminacija mračnog perioda devedesetih, ali i kao poslednja tema umetnosti devedesetih. Nije slučajno da je izložba mladih autora organizovana nakon demokratskih promena dobila naziv „Posle kraja”. Pišući o izložbi *Dosije*

²¹⁹ Jerko Denegri, *Srpska istorija umetnosti...*, op. cit, 307.

²²⁰ Milena Dragičević Šešić, *Politika sećanja i pravo na pobunu*, Institut Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, Beograd, 2013, http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf (pristupljeno januara 2014).

²²¹ Milena Dragičević Šešić, *Od kulture neslaganja do kulture inovacije i eksperimentisanja - 20 godina rada Soros fondacije u regionu Balkana*, <https://www.culturalmanagement.ac.rs/rs/tutorial/e-learning/dragicevic-sesic-milena-od-kulture-neslaganja-do-kulture-inovacije-i-eksperimentisanja-20-godina-rada-soros-fondacija-u-regionu-balkana> (pristupljeno januara 2014).

²²² Nina Mihaljinac, Intervju Branislava Dimitrijevića, op. cit.

Srbija: merenje stvarnosti devedesetih godina, kao i o periodu koji je usledio nakon devedesetih, istoričar umetnosti Jovan Despotović zapaža:

„...naročito nakon masovnog narodnog bunta 5. oktobra ove godine postale prvorazredne mete internacionalnog interesovanja, i to ne samo u političkoj ravni već i u drugim oblastima društvenog života. Trenutno se u ovde nalazi nekolicina organizatora – poput svojevrsnih „izvidnica” za buduće nastupe naših umetnika diljem Evrope i sveta koji vrlo pomno istražuju i ocenjuju scenu devedestih pokušavajući da razumeju šta se to zaista dogodilo, a što se i na fonu umetničkog stvaralaštva odražava kao činjenica realnosti te da takvu sliku prenesu međunarodnoj javnosti”.²²³

Račvanje umetničke scene u dominantnim pravcima eskapizma i aktivizma upravo je vezano za delikatnu dilemu koju je Jovan Despotović postavio pišući o umetničkim prilikama tokom bombardovanja: da li u ekstremnim uslovima kultura i umetnost treba da imaju isključivu funkciju zabave i neophodne masovne terapijske razbibrige ili upravo suprotno tome – da specifično promišljaju i tumače stvarnost?

„Slična nesnalažanje mogla su da se zapaze u i delu beogradskog galerijskog sistema koji se takođe dvostruko programski odredio prema aktuelnoj situaciji. Neke galerije su nastavile sa uobičajenom aktivnošću kao da je sve u najboljem redu, dok su druge ili aktuelizovale vlastitu programsku aktivnost saglasno dnevnim događajima (a naravno da uvek postoje izrazito senzibilizirani umetnici koji promptno reaguju na ovakva zbivanja) ili su pak (poput nažalost neotvorene izložbe Miloša Bajića u Narodnom muzeju ili prikazane izložbe Vide Jocić pod nazivom *Apel za mir* u Centru za kulturnu dekontaminaciju) iz opusa doajena srpske umetnosti izdvojili one njihove estetičke i etičke poruke koje upravo ovakvo vreme potvrđuje, dakle koje imaju vanvremenski karakter.

Ipak od svih galerija i umetničkih institucija koje se bave likovnim stvaralaštvim najnespretnije je, mada sa izrazito pozitivnom namerom i idejom, reagovao ULUS svojim Otvorenim ratnim ateljeem u Knez Mihailovoj ulici u kome su se na nesreću okupili ili samo osrednji i beznačajni umetnici ili oni koji čak i ovako tragičan trenutak srpske istorije koriste isključivo za vlastitu promociju kako je to na samom početku nekusno učinio slikar Radislav Trkulja – „generalni direktor” Muzeja

²²³ Jovan Despotović, *Dosije Srbija*, Treći program Radio Beograda, novembar 2000, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=2853 (pristupljeno januara 2014).

savremene umetnosti. No, ovakva vremena zapravo najdirektnije otkrivaju bez ikakvih političkih ili pseudoideoloških maski pravo stanje među domaćim stvaraocima i kulturnim poslenicima. A o tome se zasigurno i bez izuzetka mora povesti računa posle ratova kako nas je istorija sasvim sigurno podučila”.²²⁴

Umetnička produkcija koja se bavi NATO bombardovanjem predstavlja izuzetnu paradigmu za analizu međuzavisnosti lokalnih i globalnih pojava u umetnosti, kulturi, ekonomiji, politici, tehnologiji, industriji, medijima.

4.2. NATO bombardovanje, masovni i novi mediji (internet)

Shodno svemu tome, period bombardovanja takođe predstavlja važan momenat i za proučavanje geneze medijskog prostora u Srbiji, kao i za samu teoriju medija. Stepenn slobode građana da učestvuju u kreiranju javne sfere i kulture sećanja u najdirektnijoj je vezi sa slobodom i otvorenošću medijskog prostora. Za razliku od demokratskih društava u kojima više aktera sudeluje u polju masovnih medija i tako učestvuje u izgradnji javnog mnjenja, totalitarni režim Slobodana Miloševića sprovodio je direktnu i indirektnu cenzuru medijskog prostora, i to putem čuvenog i izuzetno restriktivnog Zakona o javnom informisanju iz 1998. godine. U periodu devedesetih, i pored direktne državne kontrole medija i raznih pokušaja opstrukcije rada nezavisnih medija, pojavili su se i delovali alternativni mediji, poput radija B92.²²⁵ Ipak, za vreme bombardovanja, rad mnogih alternativnih medija, kao i „bedevedesetdvojke” je prekinut.

U tekstu koji se bavi medijskom situacijom u Srbiji i svetu tokom devedesetih godina s posebnim akcentom na bombardovanje, Milena Dragičević Šešić piše da je, kada je reč o međunarodnom medijskom prostoru, postojalo nekoliko strategija reprezentacije realnosti: „1. Istraživanje realnosti, preispitivanje – retka praksa; 2. Reprezentacije stvarnosti onako kako ona deluje većini građana (javno mnjenje) ili pokušaj da se pruže nepristrasne informacije („obe strane”) – uobičajena praksa zapadnih medija; 3. Da se predstavi konstruisana realnost – zapadni mediji u ratu – pravi stvaralac je bila NATO-ova novinarska služba, pri čemu prenos sastanaka NATO-a može da služi kao dobar primer; da se u potpunosti konstruiše i

²²⁴ Jovan Despotović, *Masovna terapeutska razbibriga*, op. cit.

²²⁵ Videti više o radu i ukidanju Radio stanice B92 za vreme devedesetih: Antonela Riha, *Kako je nastao i nestao Radio B92*, Osservatorio Balcani e Caucaso, jul 2015, <http://www.balcanicaucaso.org/bhs/zone/Srbija/Srbija-kako-je-nastao-i-nestao-Radio-B92-163188> (pristupljeno avgusta 2015).

predstavi realnost – jugoslovenski državni mediji”.²²⁶ Putem ovih strategija, „svetski mediji su konstruisali nekoliko identitetskih koncepata: koncept odgovornog evropskog građanina i koncept bespomoćne žrtve, albanske izbeglice, dok su srpski mediji stvorili koncepte Srba kao usamljenih ratnika u borbi protiv Novog svetskog poretka koji razara identitete i srpskih građana – žrtvi kolateralne štete”.²²⁷

Medijski diskursi rata su uticali na formiranje i raslojavanje javnog mnjenja u Jugoslaviji. Celokupna umetnička produkcija na temu bombardovanja mogla bi da bude analizirana upravo iz aspekta podudarnosti ili odstupanja od medijski posredovane konstrukcije rata, čime bi se pokazalo u kojoj je meri ta produkcija bila subverzivna u odnosu na medije. Ipak, kompleksni odnos masovnih medija i umetnosti dodatno je zakomplikovan pojavom novog medija, interneta. Pored kulturno-istorijske i društveno-političke situacije koja je presudno uticala na oblikovanje jugoslovenske scene savremenih vizuelnih umetnosti tokom devedesetih, za njen razvoj bila je izuzetno bitna pojava i sve učestalije korišćenje interneta kao novog globalnog medija. Tako neki od kapitalnih projekata nastalih tokom bombardovanja imaju veze upravo s internetom: umetnički rad *Warframes* Zorana Naskovskog, projekat *Reality check* Centra za savremenu umetnost, projekat *Art rat* Galerije 12, dva projekta nastala u saradnji sa Austrijskim kulturnim centrom *Stop the violence* i *Period after*. Budući da je, prema rečima Dejana Sretenovića, istoričara umetnosti i kustosa, internet bio „jedini necenzurisni medijski prostor”,²²⁸ on produkciju novih net-radova određuje kao medijski aktivizam, dakle, kao borbu protiv zvaničnog medijskog diskursa pomoću novih medija. (Otprilike u to vreme ili početkom prve decenije XXI veka nastali su neki od ključnih projekata „medijskog aktivizma” kao što je *Medijska arheologija* Akademskog filmskog centra Doma kulture „Studentski grad”, *Public netbase* organizacije Kuda.org i bečkog Instituta za nove kulturne tehnologije):

„Dezintegracija bivše Jugoslavije podržana je represivnom ulogom državnih medija u proizvodnji društvenih i političkih konflikata, u direktnoj ideološkoj instrumentalizaciji medija putem agresivne propagande, manipulacije činjenicama, cenzure i sl”.²²⁹

²²⁶ Milena Dragičević Šešić, „CNN versus RTS”, conference paper: *Media, art and war*, Forumparkstadst, Gratz, 18-19. June 1999.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Nina Mihaljinac, Intervju Dejana Sretenovića, 1. jun, 2014.

²²⁹ Ibid.

Internet projekti su uglavnom imali podršku iz inostranstva, na primer, Centar za savremene umetnosti u Beogradu koristio je server budimpeštanskog Novomedijskog centra „C3”. Pomoću interneta, mnogi umetnici su se obraćali inostranoj publici i njihov rad je izlagan van granica Jugoslavije (npr. stripovi Zografa objavljeni su u nekoliko inostranih novina i časopisa); postojala je *Syndicate*²³⁰ mejling lista putem koje su umetnici iz Jugoslavije mogli da komuniciraju i prenose svoja autentična viđenja ratne situacije. Tako su prakse umetničkog i političkog aktivizma bile neraskidivo povezane.²³¹

Ne čudi da je video umetnost u Srbiji doživela ekspanziju u trenutku razvoja interneta, ali i „kritičkog diskursa na semantičke i reprezentacijske klišeje medija masovne

²³⁰ Vera Mevorah u disertaciji *Internet umetnost na prostoru Srbije 1996-2013*, <http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Vera-Mevorah-Internet-i-umetnost-na-prostoru-Srbije-1996-2013-septembar-2015.pdf> (pristupljeno januara 2016) o uvođenju interneta u Srbiji piše: „Kao što je bio slučaj sa mejling listama Nettime i Rhizome, učesnici Syndicate mreže razvijali su svoju zajedničku delatnost u okviru više susreta i konferencija, obično za na medijskim festivalima koji su se održavali tokom cele godine. Godinu dana od postojanja mreže, na jednom takvom susretu u Kaselu, Nemačkoj, u okviru documenta X izložbe savremene umetnosti formuliše se koncept duboke Evrope (Deep Europe). Kako objašnjava Brakman, ključne reči za promišljanje u okviru Syndicate mreže postaju: „stvaranje mreža, zaboravljanje pseudo-Istok/Zapad odnosa, preispitivanje ideologija, pomeranje granica, kritika _Zapadnog pogleda_, kultura u _Novoj Evropi_, nestajanje Evrope u novom globalnom ekonomskom kontekstu, kao i u svetlu lokalnih federalističkih/izolacionističkih napora, kultura-i-novac, kultura-i-moć, analogne mreže kao novi oblik aktivizma _kultova_, NVO-i i PGO-i, sustizanje (tehnološkog napretka, ideologija, ekonomije itd.) naspram održavanja sopstvenog identiteta”.

²³¹ Vera Mevorah u disertaciji *Internet umetnost na prostoru Srbije 1996-2013*, <http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Vera-Mevorah-Internet-i-umetnost-na-prostoru-Srbije-1996-2013-septembar-2015.pdf> (pristupljeno januara 2016) o uvođenju interneta u Srbiji piše: „Od ulaska komercijalnog interneta u tadašnju Jugoslaviju 1996. godine stvaraju se uslovi za širenje uticaja ove tehnologije koja sa popularnosti Svetske mreže počinje da uzima zamah širom sveta. Nedeljnik *Vreme* te prve godine komercijalnog Interneta na prostoru Srbije opisuje kao prvenstveno politički orijentisane. Sa velikim građanskim protestom povodom krađe na lokalnim izborima, Internet je bio sredstvo brzog informisanja građana o dešavanjima iz sata u sat. Upravo u kontekstu tadašnjih društveno-političkih pitanja u zemlji po prvi put dolazi u žižu svetske javnosti ideja internet revolucije, posebno u vezi sa korišćenjem internet servisa za „amatersko novinarstvo— ili „veb novinarstvo— tj. brzo izveštavanje sa lica mesta o događajima od strane građana. Primer toga je direktan internet prenos (live feed) „petooktobarske revolucije— grupe FreeSerbia koji je pratilo 200.000 ljudi. Internet se koristio kao pomoć organizovanju studentskih i građanskih protesta 1996. godine, gde je čak grupa organizovana oko internet dobavljača Seznam Pro, proteste nazivala upravo „internet revolucijom— zbog njegovog značaja za skretanje pažnje svetske javnosti na događaje u zemlji, kao i informisanja i organizacije građana. Članak Dejvida Benahama (David S. Bennahum), novinara časopisa *Wired*, iz 1997. godine ilustruje posebno uzbuđenje tehnoloških krugova na Zapadu vezano za dešavanja u zemlji... Takođe, većina političkih stranaka i pokreta u ovom ranom periodu formiralo internet prezentacije pre nego što su to privatna preduzeća i korisnici masovnije činili. Period od 1998. do 2000. godine u kontekstu krize na Kosovu i bombardovanja Srbije od strane NATO-a, kao i petooktobarske revolucije, bio je period kulminacije političke aktivnosti na Internetu u Srbiji. Tokom ovog perioda srpski sajberprostor bio izuzetno aktivan i glavno sredstvo „pouzdanog— informisanja o događajima u zemlji. Kako je preneo Svet kompjutera u svom 4. broju 1999. godine: „Kao protivteža informacionim stranama stranih propagandnih medija formiran je čitav niz strana koje su služile kako za informisanje domaćih građana tako i za informisanje strane javnosti i uticanje na formiranje negativnog stava prema agresiji na našu zemlju. Velika je bila aktivnost na mejling listama, IRC pričaonicama i forumima, kao i od strane hakerskih grupa *Crna ruka* i *Srpski andeli*. Tokom 1999. godine odvijao se paralelni mali hakerski rat u kojem su učestvovali pojedinci iz Jugoslavije, Rusije, Kine, Holandije i Albanije. Aktivnosti su se kretale od žučnih rasprava, rušenja sajtova, postavljanja poruka do različitih protestnih akcija vezanih za elektronsku poštu. Upravo je ovakav kontekst društveno-političkog života nagnao CePIT da se od 2002. do 2006. godine bavi empirijskim istraživanjem odnosa političkog života građana u Srbiji, ali i u regionu i njihovih korisničkih navika na Internetu”.

komunikacije”²³² kao reakcija na režimsku okupaciju i instrumentalizaciju medijskog prostora, i da je veliki broj radova o bombardovanju izveden upravo u mediju videa. Značaj upotrebe videa kao savremenog medija u vezi je sa konstatacijom da „u savremenom trenutku, kolektivno sećanje ne može da opstane van onog medijski posredovanog, gde sama vrsta medija, tradicionalnog ili digitalnog, redefiniše karakter, elemente, dostupnost, te naš odnos spram sećanja”.²³³ Pored toga što video predstavlja najadekvatniji format za proizvodnju narativa svedočenja, u kontekstu umetničke produkcije u Jugoslaviji pojavljuje se još jedan aspekt njihove veze. Radi se, zapravo, o aktivizmu; umetnička svedočenja o NATO bombardovanju bila su uglavnom subverzivna u odnosu na dominantan diskurs nacionalnih medija o bombardovanju, a video je tradicionalno posmatran kao „alternativni” medij u Srbiji i Jugoslaviji. Koristeći video kao glavno izražajno sredstvo tadašnjeg režima i zvanične televizije, umetnici su dekonstruisali i kritikovali sadržaje produkovane u oficijelnim medijima, te pružali novo, subverzivno, kritičko viđenje stvarnosti, nastavljajući tradiciju korišćenje videa u Jugoslaviji u svrhe društvene kritike i aktivizma. Dejan Sretenović piše da „video i konceptualna fotografija imaju emancipatorsku vrednost u srpskoj umetnosti”²³⁴, te da je pojava videa „u bivšoj Jugoslaviji još značajnija jer reproduktivne tehnologije menjaju oblike proizvodnje, cirkulacije i recepcije umetničkog dela, destabilizuju fiksirane akademske hijerarhije umetničkih disciplina”.²³⁵ U pomenutoj studiji *Video umetnost u Srbiji*, Branislav Dimitrijević piše da će se „u mnogo čemu, video umetnost upravo ispostaviti kao medijski najadekvatniji način za društvenu kritiku ili preciznije rečeno sagledavanje ideološkog konteksta, koje je nedostajalo i uvek nedostaje”.²³⁶

4.3. Svedočanstva o NATO bombardovanju – studije slučaja

Ključni deo ove disertacije tiče se primene predstavljenih teorija na analizu izabranih studija slučaja: oko sto šezdeset radova vizuelnih umetnosti na temu NATO bombardovanje SRJ. Radi sticanja što boljeg uvida u pitanje reprezentacije bombardovanja, bilo je potrebno mapirati što više radova na temu bombardovanja. Izazovnost tog zadatka odnosi se najpre na nepostojanje arhiva savremenih vizuelnih umetnosti i samim tim, na nedovoljnu

²³² Dejan Sretenović, *Video umetnost u Srbiji* (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 1999), 7.

²³³ Nevena Daković, „Izmaglice sećanja i istorije”, u: *Nova misao*, 2012, str. 52, www.novamisao.org/2012/05 (pristupljeno maja 2015).

²³⁴ Dejan Sretenović, *Video umetnost u Srbiji*, op. cit, 9.

²³⁵ Ibid, 10.

²³⁶ Branislav Dimitrijević, „Povremena istorija – kratak pregled video umetnosti u Srbiji”, u: Dejan Sretenović, *Video umetnost u Srbiji* (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 1999), 24.

transparentnost i dostupnost radova. Zato je sasvim izvesno da postoji određen broj umetničkih dela o bombardovanju koji nije prikazan u disertaciji, međutim, i do ovih studija slučaja bilo je moguće doći jedino putem razgovora sa predstavnicima scene vizuelnih umetnosti, iscrpnim pretraživanjem internet i drugih baza podataka (npr. *Treći program*, Jovan Despotović i publikacija *Video umentost u Srbiji*, Centar ta savremenu umetnost Beograd, 1999), te direktnog kontakta sa umetnicima ili istoričarima umetnosti. Istraživanje radova čiji autori dolaze iz Srbije predstavljalo je daleko jednostavniji poduhvat od zahteva da se pronađu umetnici van Srbije.

Pošto su identiteti i uloge autora koji su tematizovali bombardovanje, kao i njihove umetničke intencije veoma složeni i različiti, sama klasifikacija mapiranih studija slučaja pojavila se kao novi metodološki izazov. Postojeće klasifikacije svedoka, poput tipologije svedoka Alaide Asman, nisu bile odgovarajuće za sveobuhvatni prikaz diverziteta autorskih glasova o NATO bombardovanju. Na primer, bombardovani grad kao paralisani, nevoljni, nemi istorijski svedok ili mobilisani srpski vojnik na Kosovu, svedok koji se istovremeno nalazi u ulozi počinioca, žrtve i očevica ne bi se mogli podvesti ni pod jedan od tipova koje je Asmanova utvrdila. Tipologija Šošane Felman prepoznaje ispovednog svedoka, svedoka koji leči, svedoka koji se leči, ali ne prepoznaje neke drugačije pozicije svedočenja, recimo, svedoka koji optužuje. Stoga se ovde klasifikacija koristi nekim od postojećih tipova, a uvodeći nove, polazi od ključnih zapažanja psihologa Tijane Mandić vezanih za iskustvo traume:

„Jasno je da se definicija traume razlikuje među individuama zahvaljujući njihovim subjektivnim iskustvima, a ne objektivnim činjenicama. Reakcije ljudi na isti događaj su veoma različite. Drugim rečima, ne moraju svi ljudi koji dožive potencijalno traumatičan događaj i da postanu psihički traumirani”²³⁷

Dakle, traumu određuje individua, a ne sam događaj i, u tom smislu, osnovna razlika koja se može uspostaviti je ona između ljudskih reakcija na traumu:

²³⁷ Tijana Mandić, „Vikariska traumatizacija”, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd, br.5, (2001): 341- 370.

„Traumatizovane osobe žive u besu ili strahu, paralizi ili agitaciji, viktimizaciji ili optužbama, sa takvim kompleksom varijacija simptoma da je ponekad veoma teško razumeti šta je bila inicijalna Velika Pretnja”.²³⁸

Pomoću postojećih tipova i predstavljenih modusa reagovanja na traumu („primetili smo da je reakcija individue na traumu značajnija od same traume”²³⁹), ustanovljena je sledeća tipologija svedoka: paralizovani svedok, svedok agitator, svedok žrtve i svedok tužilac.

Tip paralizovanog svedoka sličan je ispovednom i nemom (slepom) svedoku; on zastupa poziciju učesnika i svedoka koji je sklonio pogled, i neposredno izveštava o doživljenoj traumi, i to s manje distance (bilo da je ona fizička, psihička ili intelektualna). Figura paralizovanog svedoka u vezi je s Deridinom ili Hartmanovom koncepcijom svedočenja u slepilu, čiji su koreni u antičkim dramama i likovima slepih proroka. Misija svedoka agitatora je da, obično uz neki vid provokacije, iskaže svoje viđenje istine o događaju i da inicira promenu društveno-političke situacije u kojoj se (kolektiv) zadesio; zauzimajući poziciju reacionara, revolucionara, portparola, predstavnika traumatizovanog kolektiva koji stupa u dijalog sa počinocima i drugim svedocima, njegova težnja je da uspostavi mir i prekine dejstvo traumatskog događaja. Svedok žrtva ili svedok žrtve sličan je tipu religijskog svedoka jer govori u ime žrtve, čiji je glas utihnuo. U kontekstu svedočenja o NATO bombardovanju, bilo bi moguće uspostaviti više podtipova: *ja-svedok*, *mi-svedok*, *oni-svedok*, svedok žrtve nacije (Srbi, Albanci), svedok ljudske žrtve neokapitalizma i globalnog ratovanja (čovek protiv mašine i novih tehnologija), svedok kolateralne žrtve (žene, deca, zgrade, kulturna dobra), svedok političke/ ideološke žrtve. Svedok tužilac pronalazi krivca – uzročnika traume i optužuje ga za nanetu patnju; radi se o poziciji reacionara čija je misija pronalaženje i razotkrivanje krivca.

„Trauma predstavlja šansu za autentičnu transformaciju, kao i za „život u smrti”²⁴⁰, a metafora ambivalentne Meduze poslužila je pre svega Frojdu (*Meduzina glava*, 1922), a onda i potonjim teoretičarima (Bart, Derida, Hartman) da analiziraju pitanje reakcije na traumu – odnosa vidljivog i nevidljivog, predstavljenog i nepredstavljenog. Način na koji reagujemo kada se suočimo sa Meduzom predstavlja krucijalnu razliku. Možemo da se pretvorimo u kamen ili da postanemo duhovne vođe u našoj zajednici. U mitu, Meduzine oči i krv mogu da

²³⁸ Tijana Mandić, Ljiljana Klisić, Anja Cvetković, „Renegotiating of the trauma”, op. cit, 8.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Tijana Mandić, *Vikariska traumatizacija*, op.cit, 97.

ubiju, ali takođe mogu da povrate žive iz mrtvih”.²⁴¹ Umetničko svedočenje pruža mogućnost za „autentičnu transformaciju” i duhovno liderstvo i stoga, umetnici koji govore – kao sekundarni svedoci – deo su procesa lečenja traume drugih i mogu delovati na lečenje duha kolektiva. U procesu prevladavanja i prevazilaženja traume gleda se „ko je traumatizovan (njegov fizički i psihički status u to vreme, kapacitet da se suoči sa traumom) i takođe, gde kada, kako, zašto i od čije strane”, no podjednako je bitno je saznanje „ko je bio tu da vidi, razume i komentariše”²⁴² traumatski događaj i reakcije individue. Dakle, učešće u traumi, sekundarno svedočanstvo, jedan je od vitalnih aspekata lečenja.

4.3.1. Svedočenje paralizovanog svedoka

Pošto predstavlja svedoka koji je ostao ukočen u trenutku pojave traumatskog događaja, tip ovog svedočanstva dobio je naziv po grčkoj reči *paraliza* – oduzetost, ukočenost. Imajući u vidu da su najvažnije karakteristike stresora – događaja koji izaziva traumu „nedoživljenost, neočekivanost, intenzitet, fizička blizina, dužina delovanja, nemogućnost predviđanja daljeg toka radnje, neizvesnost trajanja, nemogućnost i besmislenost ublažavanja i izbegavanja, prestanak bola i procena aktuelnog i anticipiranog gubitka”²⁴³, može se zaključiti da je NATO bombardovanje imalo jak traumatski potencijal, posebno za one koji su bili mobilisani ili živeli na Kosovu, gde su se odvijali i oružani sukobi. Analizom celog korpusa umetničkih radova reprezentacije bombardovanja, može se reći da radovi nastali na Kosovu ili za vreme mobilizacije većinom spadaju i čine grupu svedočanstava paralizovanog.

Radovi svedočanstva paralizovanog prikazuju totalno bekstvo i/ili neposredne čulne senzacije doživljaja traumatskog događaja (sklanjanje pogleda, prema Harmtanu, slepilo u viđenju) i u njima izostaje bilo kakva intelektualna obrada preživljenog iskustva. Svedočenje učesnika traumatskog događaja uvek je homodijegetičko, dakle, izvodi se u narativu u prvom licu, a svedočenje paralizovanog svedoka je autodijegetičko jer se radi o situaciji „ja pričam priču o sebi”. Takođe, budući da predstavlja priču stvarne osobe iz njenog stvarnog života, svedočanstvo paralizovanog predstavlja autobiografski narativ (a nekada i narativ autofikcije). Ukoliko nema razloga da se preispituje autorov kredibilitet, ovakav narativ može da služi kao dokaz za ono što se dogodilo u stvarnom svetu odnosno, kao validan istorijski izvor – na

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid.

čemu su insistirali Lakapra, Felmanova, Laub i drugi. Za Ženeta, narativ ne može da imitira realnost, ma koliko bio realističan, niti može da predstavlja jednu (stvarnu ili fiktivnu) priču; on je priča – to jest, on je označava pomoću jezika. Svedočanstva paralize pisana su poetikom smrti jer „tradicionalno gledano, često akt pisanja postavlja izazov pred konačnost smrti. Pisani tekst treba da nadživi pisca; on predstavlja verodostojnu, možda besmrtnu kopiju svog autora”.²⁴⁴

U grupu svedočanstava paralizovanih svedoka NATO bombardovanja spada mali broj umetničkih radova, među kojima su: *Stan, podrum, smeštaj*, serija crteža Gorana Stojčetiovića, fotografije i strip *Door* Danijela Savovića, *Vitak 1999*, serija fotografija Ivana Petrovića, *Ratni dnevnik u stripu – NATO bombardovanje Jugoslavije* Zorana Jovića Letača, *Somnus ambulare*, printovi Tatjane Kojić i *Natural mystic*, video rad Anrija Sale. Glavna tema i pokretač ovih radova je strah (od neposredne) smrti, bilo da se radi o potiskivanju, prevladavanju straha, bilo o njegovom direktnom predstavljanju. Značajno je to da se naratori – svedoci, očevici (stvarne ličnosti – umetnici) ili likovi (stvarni likovi koji su se zadesili u istoj situaciji) nalaze na maloj distanci od mesta traume i da je njihov kapacitet za odbranu od traume radikalno smanjen. Radovi Gorana Stojčetiovića, Ivana Petrovića i Danijela Savovića nastali su na Kosovu, teritoriji na kojoj se temelji čitav nacionalni mit-pokretač – nacionalna svest opisana u narodnim pesmama odnosno, osećanje nacionalne veličine, mučeništva i žrtve, i gde se, u datom trenutku, odigravali i oružani sukobi i vazdušni rat. Provodeći vreme u ratu, u vojnim ili civilnim objektima koji su u svakom trenutku mogli da budu napadnuti, i to na teritoriji koja je simbolički opterećena idejama krvoprolića, ubistva, smrti (i Srba, i Albanaca, i Roma, i drugih pripadnika nacionalnih manjina), umetnici svedoci su bili izloženi traumi potencijalno jačeg dejstva od traume koja je mogla da zadesi građane Jugoslavije van granica Kosova. Goran Stojčetiović je poreklom iz Uroševca, dok su Danijel Savović i Ivan Petrović tamo služili vojsku. Slično je i sa video radom Anrija Sale u kom je predstavljen čovek koji precizno imitira zvuk tomahavka. Da bi umeo da reprodukuje taj zvuk, čovek je više puta morao da se nađe u neposrednoj blizini bombardovanih mesta, što će reći – sigurno je u više navrata bio životno ugrožen. Priča o bombardovanju u printovima Tijane Kojić smeštena je dalje od mesta opasnosti – u prostorije beogradskog skloništa, međutim, razlog za nemogućnost uspostavljanja kritičke distance prema događaju otkriva se u tome što je umetnica imala svega jedanaest godina, i kao dete, bila je manje otporna na traumu

²⁴⁴ Beatrice Martina Guenther, *The poethics of Death* (Albany: State University of New York Press, 1996), 1.

bombardovanja; sličan je slučaj s crtežima umetnice Mirjane Jelić. Radovi paralize su nastali u trenucima velike ugroženosti kada se javlja potreba za stvaranjem.

Goranu Stojčetoviću je bilo potrebno petnaest godina da pokrene projekat prikupljanja umetničkih radova, kako profesionalnih umetnika, tako i amatera koji su se bavili temom bombardovanja. U okviru projekta nazvanog *Raspad SFRJ* iz 2014. godine, Stojčetović je, zajedno sa drugim umetnicima (Danijel Savović, Jokšin Šiljan, Nenad Bračić, Zoran Popović Zanko, Nikola Šindik, Srboslav Ilić, Mirjana Jelić) po prvi put objavio i javno govorio o svojim crtežima nastalim tokom bombardovanja (serija pod nazivom *Stan, podrum, smeštaj*). Iako je tema prikupljenih radova fokusirana na bombardovanje, naziv istraživačkog projekta stavlja ovaj događaj u širi politički kontekst čime se postiže objektivniji pristup razumevanju čitave problematike bombardovanja. Zahvaljujući naslovu, bombardovanje nije prikazano kao izolovan događaj, kako je to nastojala da pokaže tadašnja vlast u Jugoslaviji, već kao rezultat politika vođenih na prostorima bivše države. Naslov za autora, ipak, ima jednu usku i jasnu konotaciju: SFRJ je metafora za raj, mir, utopiju, a bombardovanje predstavlja kraj te utopije. „Raspad SFRJ – tema je ogromna, ali ne zanima me prošlost, ovo (bombardovanje) je moj interes”.²⁴⁵ S druge strane, naziv serije Stojčetovićevih crteža, *Stan, podrum, smeštaj* određuje krajnje intimnu, privatnu istoriju povlačenja, udaljavanja od stvarnosti.

„Posle 15 godina od nastanka, prvi put objavljujem ove crteže. Nastali su u atmosferi pred, za vreme i posle NATO bombardovanja, u Uroševcu, gradu gde sam živeo do 1999. Nikada ih nisam doživljavao kao nešto što vredi već kao produkte samolećenja u ludom vremenu i prostoru u kome sam tada živeo. Dani strahova, paranoje, dezinformacija, krađa i ubistava, pre i tokom bombardovanja u Uroševcu, tada gradu sa najbrojnijom vojskom i policijom na Kosovu, nisu se baš utkali u moje radove. Nisam gledao realnosti u oči. Ako izostavim svakodnevno opijanje onda mi preostaje da za tako nešto „okrivim” moju nepopravljivu maštovitost i infantilnost. Zato sam i crtao sa decom u podrumu i ispred zgrade...Sada, gledajući ove radove, ponadao sam se da ću videti neku opštu istinu, neko svedočanstvo tog vremena, međutim samo nalazim na crtačke igre SA SOBOM, U SEBI...

Malo drugačije stanje uma od devojčice (5 god) koja je tada crtala sa mnom u podrumu. Crtala je lepe devojke, sunce, cveće, nakit...kao da nije sa

²⁴⁵ Nina Mihaljinac, Intervju Gorana Stojčetovića, Beograd, 12. jul, 2014.

roditeljima u zajedničkom, prljavom podrumu zgrade, pod svetlom baterijskih lampi, buke okolo, pijanih viceva i pesama, vesti sa radija”.²⁴⁶

Teme Stojčetovićevih crteža su neposredna, čulno opipljiva stvarnost, kao i eksteriorizacije unutrašnjeg psihološkog stanja – soba u kojoj je umetnik sedeo i crtao (autoportret), nebo s bombama, bombe koje padaju na Uroševac; portreti-grimase koji podsećaju na Munkov (Edvard Munch) *Krik*, čime se ostvaruje transtekstualna veza sa ratnim crtežom i slikom (efekti premedijacije); među njima je i portret Svetog Save koji pokazuje vezu traume i kosovskog mita (stvaranje nacionalne države, borba hrišćana i muslimana) ili portret pankera (slika eskapizma); Srbija u metaforama (kokoška – kvočka, ali i glupa kokoška); religiozne – molitvene teme (Isus na krstu i ispod njega, u fetusnom položaju, živi mrtvaci). Na većini crteža naznačeni su datumi (19.4.1999, 22.6.1999. itd) – pa se oni mogu pratiti i razumeti kao hronologija bombardovanja, dnevnik u slikama psihičkog stanja umetnika.

Veza spoljnih događaja i psihičkog stanja, obrađivanih tema, kao i stila i autopoetskog iskaza je, u slučaju rada Gorana Stojčetovića, neraskidiva. Umetnikov izraz – beskonačno iscrtavanje kružnih linija hemijskom olovkom, koji se, prema njegovim rečima, upravo razvio za vreme bombardovanja, predstavlja čin autohipnoze, samolečenja. „Moj izraz je stvoren pred bombardovanje. Ja danas crtam isto tako. Posle bombardovanja sam živeo u Rogači. Do 2000. nisam prestao, non-stop sam crtao. Glupi neki crteži. U Nišu sam crtao svašta... Izbeglice..”.²⁴⁷ Pošto prikazuju ružnoću – rugobe, rak ili smrt kao impresije proizašle iz neposredne realnosti (fenomeni rata poput krvavog utorka ili krvavog petka), s farmakopejskim, slobodnosnim dejstvom, oni izražavaju bunt, herojstvo, oslobađanje, nadu, istinu. Takvu poetiku Stojčetović naziva „zamrznutim romantizmom”, a zamrzavanje u vremenu ključan je simptom svedočenja paralizovanog. U slučaju serije crteža *Stan, podrum smeštaj*, to zaustavljanje označava potrebu suočavanja i prevazilaženja traume. „Kažu što se baviš ratom – pusti rat. A ja moram da znam šta mi se desilo. Kad sam prešao granicu, laknulo mi je. U ime te ideje desilo se mnogo masakra. Neće niko drugi time da se bavi. Ne nužno političko, to može da bude antropološko gledanje”.²⁴⁸

Ključni principi Stojčetovićevog umetničkog rada su sloboda govora, samorazumevanje i samolečenje. Govoreći o tome zbog čega je NATO bombardovanje kao

²⁴⁶ Goran Stojčetović, *Stan, podrum, smeštaj*, Art Brut Srbija, jul, 2014, <http://artbrut-inside.org/2014/07/13/cртези-pod-nato-bombama/> (pristupljeno jula 2014).

²⁴⁷ Nina Mihaljinac, Intervju Gorana Stojčetovića, op. cit.

²⁴⁸ Ibid.

tema nedovoljno prisutna u aktuelnom javnom diskursu, primećuje da govor o ratu ljudima može da predstavlja problem jer implicira razotkrivanje političkog stava ili mogućnost „etiketiranja” – opasnog i lakomislenog svrstavanja u već formirane, nepropustljive političke kategorije. Međutim, njegov stav je da umetničko izražavanje, nezavisno od društveno-političkog konteksta, proizlazi iz potrebe i služi autorefleksiji i terapiji.

„Ljudima će jedino značiti umetnost koja ima lekovito dejstvo po njih. Nikakav istorijski kontekst u umetnosti neće dopreti do budućih praznih duša”.²⁴⁹

Na ovim postulatima nastala je umetnička inicijativa *Art brut Srbija*, čiji je cilj integracija društveno marginalizovanih grupa kroz umetnost – bilo da se radi „o deci i omladini ometenoj u razvoju, deci bez roditeljskog staranja, psihijatrijskim bolesnicima, izbeglicama i zatvorenima”.²⁵⁰ Misiju udruženja ostvaruju „ljudi iz različitih profesionalnih sfera, koji svojim iskustvom i empatijom žele da doprinesu razvoju i promociji stvaralaštva onih koji jednostavno ne mogu sami da se izbore kroz život”.²⁵¹ Misija je u jednoj meri zasnovana na ideji da se putem umetničkog rada ostvaruje komunikacija s publikom, sekundarnim svedocima, koji učešćem u traumi potencijalno umanjuju njeno dejstvo. Princip grupne terapije, prenesen u polje umetničkog stvaralaštva i produkcije/ rehabilitacije narativa o traumi (umetničko svedočenje), zadovoljava jedan od uslova lečenja traume – a to je empatija (sekundarno svedočenje).

Na primeru projekta *Raspad SFRJ* se potvrđuje teza da proces kolekcioniranja i predstavljanja sećanja – priča o događajima iz prošlosti, predstavlja jedan od ključnih faktora razvoja zdravog identiteta, te samorazumevanja i lečenja pojedinaca u okviru kolektiva. U direktnoj vezi sa tim je pitanje društvene, kulturne, istorijske, pa čak i političke uloge muzeja i arhiva. Činjenica da tema devedesetih godina nije obrađena ni u jednom javnom muzeju u Srbiji govori o tome da je na snazi politika zaborava, i da se, u borbi za pravo na sećanje, umetničke grupe i organizacije civilnog društva tome suprotstavljaju. U slučaju udruženja *Art Brut Srbija*, radi se o pronalaženju, rekonstruisanju i objedinjavanju sećanja mnogih marginalizovanih glasova, te njihovom javnom predstavljanju (web sajt, ali i Dom kulture „Studentski grad” u Beogradu, Kulturni centar u Nišu, Kulturni centar Gračanica...). Ipak, za

²⁴⁹ Art Brut Srbija, <http://artbrut-inside.org/o-portal/> (pristupljeno jula 2015).

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

temu traume srama je indikativno što projekat pod nazivom *Raspad SFRJ* referiše samo na bombardovanje SRJ, redukući veoma složenu istoriju dezintegracije bivše države.

Serijska fotografija *Vitak 1999* Ivana Petrovića takođe prikazuje trenutak „zamrznut” u mestu i vremenu – trenutak u selu Vitak na Kosovu 1999. godine, gde je umetnik, kao mobilisani student fotografije na Akademiji umetnosti Braća Karić u Beogradu, došao na položaj rezerviste Vojske Jugoslavije i tu proveo više od dva meseca. *Vitak 1999* beleži svakodnevni život vojnika-rezervista tokom tog perioda, i deo je velikog Petrovićevog rada, hronike vremena i prostora, *Dokumenti* (2007) koji je nastao sintezom više različitih foto-serijala realizovanih u periodu od 1997. do 2008. godine.²⁵² Fotografije iz serije *Vitak 1999* izložene su u Studentskom kulturnom centru u Beogradu 2000. godine, u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 2009. godine u okviru izložbe *Dokumenti*, kao i u okviru regionalnog projekta *Afthermath: Changing cultural landscape of former YU*²⁵³ 2011 – 2014. godine.

„Ono što ove fotografije veže u novu i složenu celinu, ne predstavlja tema oko koje su nastale, već pre svega „...potreba da se jednom vrstom revidiranja sopstvene arhive i njenim novim konsteliranjem, predstavi mogućnost celovitijeg sagledavanja i tumačenja datih prilika i događaja; da se uradi jedna vrsta islednog postupka i da se, u ono što je zvanična statistika, unese nešto što se naziva lična drama...”²⁵⁴

Projekat *Dokumenti* se bavi odnosom privatne i kolektivne istorije, kao i medijem sećanja, konstrukcije istorije – fotografijom i arhivom. Na metaplanu, foto-arhiva kritikuje mehanizme sećanja/ zaborava u Srbiji, a ilustracija, mada i metafora takvog hroničnog zapostavljanja prošlosti bila bi, kako autor u razgovoru ističe, činjenica da na spomeniku jednog od prvih srpskih fotografa, Anastasa Jovanovića, ne stoji da je bio fotograf. Prema Petroviću, u Srbiji se niti pamte važni događaji, niti čuvaju dokumenta koja te događaje pamte, pa se na taj način sprovodi dvostruko brisanje prošlosti. Intencija umetničkih radova koji dokumentuju istoriju, pamte ili rekuperiraju priče naše prošlosti jeste da nadomeste taj nedostatak. Stoga umetnički dokumentarni tekstovi i radovi imaju potencijal održavanja

²⁵² Serije koje čine rad *Dokumenti* su: *Svinjokolj* (1997-98), *Vozovi* (1997-99), *Deponija* (1998), *Bivolje* (1998-99), *Lične priče* (1998), *Café Grizzly* (1998-2000) *Vitak 1999* (1999), *Foto-Album* (2001), *Evidentiranje* (2001), *Portreti* (2001-), *Studenti* (2006-) i *Sumnjivo ponašanje* (2008-), a njihovo izlaganje uvek je praćeno promenom u selekciji radova i njihovim formatima, pa je na taj način svaka postavka reflektovala ili preispitivala aktuelni (društveno-politički) prostor i vreme izlaganja.

²⁵³ Izložba je prvo izvedena u Ljubljani (Narodni muzej u Sloveniji), Pordenoneu (Italija) i Zagrebu, a potom i u Beogradu (Kulturni centar Beograda, *Podroom* galerija). Projekat je okupio neke od vodećih umetnika iz bivših zemalja SFRJ koji se bave angažovanom fotografijom, u cilju praćenja raspada bivše države (1991–2011).

²⁵⁴ Nina Mihaljinac, Intervju Ivana Petrovića, Beograd, 4. maj, 2014.

kontinuiteta sećanja i mogu se suprotstaviti zvaničnoj nekoherentnoj, isprekidanoj istoriografiji.

„Može se reći da Petrović u svom radu koristi dokumentarni manir u smislu u kome ga je definisao američki fotograf Voker Evans (Walker Evans). Evansov koncept fotografije u dokumentarnom maniru podrazumeva nemanipulisan snimak, često nazivan "straight", snimljen na način koji ne dovodi u pitanje fotografski realizam. (Katz, 1981) Fotografija u dokumentarnom maniru može da izgleda isto kao dokumentarni snimak, ali ona ništa ne dokazuje osim fotografovog nastojanja da je napravi. Iako je ovu Evansovu definiciju fotografskog stila moguće dovesti u pitanje, ona se čini korisnom jer izbegava jednu od najprisutnijih zamki u tumačenju fotografija – prosto razlikovanje dokumenta i umetnosti”.²⁵⁵

Imajući to u vidu, može se zaključiti da u *Vitku 1999* dihotomija dokumentarno-umetničko prestaje da važi jer nije održivo ni razlikovanje kolektivne istorije ili priče o kolektivnoj prošlosti i sećanja pojedinca koji se našao usred društveno-političkih događaja koji konstituišu kolektivni identitet. Služeći se pojmovima i teorijom Alana Sekule (Allan Secula), fotograf i teoretičar Mihajlo Vasiljević pokazuje da se fotografija uvek kreće između dva pojma kolektivne istorije i privatnog sećanja, te da sprečava lako postavljanje granice između njih.

„Ovde ne možemo da vidimo stresni kraj jedne ideologije i divlji početak druge, kao što bi možda mislili da možemo u reportažnim fotografijama nekih događaja. *Dokumenti* nisu društveno-politička izjava, ali svedoče o određenom stanju stvari i u tom smislu dotiču uznemirujuće istine srpske svakodnevice”.²⁵⁶

Upravo ovaj Vasiljevićev zaključak zastupa tezu da serija *Vitak 1999* nema intenciju reprezentacije samog bombardovanja. To je priča koja ne analizira društveno-politički kontekst rata niti traga za uzrocima ili pronalazi skrivenu istinu; naprotiv, priča o Vitku pokazuje neposrednu perspektivu učesnika rata. Otud publika serije fotografija *Vitak 1999* ne bi mogla da razume radove bez prethodnog upoznavanja sa njenim kontekstom. Nikakve dodatne informacije ne prate fotografije, naslovi nisu dovoljno indikativni, a jedina smernica je zapravo godina njihovog nastanka. Upravo zbog te intencije autora da „zamrzne” pogled na *Vitak 1999*. godine, fotografije su određene kao svedočanstva paralizovanog.

²⁵⁵ Mihajlo Vasiljević, *Fotografije iz arhive Ivana Petrovića*, godišnji katalog Salona Muzeja savremene umetnosti Beograd, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009.

²⁵⁶ Ibid.

Većina fotografija prikazuju vojnike na položaju u uobičajenim životnim situacijama – kako ručaju, igraju karte, sunčaju se, odmaraju, leže u krevetu. Prikazani su:

„Ljudi koji su se našli bezvoljno u ratnim okolnostima, domaćini koji razmišljaju kako da se vrate kući...Mi nismo imali ratne okršaje, pre bi se reklo da smo bili u okruženju koje je ličilo na civilno, gde smo imali dosta slobodnog vremena... Zanimljiva psihologija se tu uočava...Ljudi oponašaju život u civilstvu”²⁵⁷

Rezervisti su obučeni u vojne uniforme, ali gotovo svi nose neki komad civilne odeće. Zbog skorašnjih ratova na našim prostorima, vojna uniforma je i dalje veoma često deo „civilne” garderobe muškaraca u Srbiji, tako da fotografije *Vitak 1999* mogu da izgledaju kao beleške svakodnevnog života i druženja muškaraca na selu. Ključna fotografija rada prikazuje vojnika u majici i uniformi, ilustrujući tragiku i složenost političkih, ekonomskih i ratnih okolnosti koje su snašle srpsko društvo tokom devedesetih:

„Ta fotografija je ključna za ovaj rad i ona više govori o stanju vojne organizacije u datim okolnostima prikazujući psihološki portret rezerviste koji, osim što je odeven u civilnu majicu plave boje na kojoj se nalazi amblem sa natpisom "USA", na glavi nosi šapku oficira protiv-vazdušne odbrane Vojske Jugoslavije, a da pritom nije pripadao tom rodu vojske”²⁵⁸

Namera fotografa da izbegne reprezentaciju bombardovanja, posebno onu „forenzičkog” tipa, vezana je za želju da predmet predstavljanja (a to je trauma) oslobodi bilo kakve ideološke, dakle, društveno političke interpretacije. Govoreći o fotografijama, autor objašnjava: „Fotografije su upravo ilustracija rata, ali one njegove strane koja je nezanimljiva senzacionalistima i od koje politički aktivisti, ideolozi i forenzičari nemaju koristi”²⁵⁹ Stoga se, u izvesnom smislu, ovi radovi mogu tumačiti kao radovi odbrane ranjivosti, autentičnog doživljaja i složene životne situacije u kojoj su se učesnici našli bez svoje volje, te zaštita od mogućih političkih zloupotreba. S tim u vezi je važno naglastiti da trauma u ovim radovima nema ekskluzivnost – to nije trauma Srba, nego trauma ljudi koji su se zatekli u ratnim okolnostima. Stoga izostanak bilo kakve autorske interpretacije u samim radovima predstavlja

²⁵⁷ Nina Mihaljinac, Intervju Ivana Petrovića, op. cit.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ibid.

pokušaj odbrane pojedinaca koji je ostao „između čekića i nakovanja”.²⁶⁰ Koristeći tu metaforu, autor pokazuje da su sve sukobljene političke strane jednako spremne da zlorabljavaju privatne, autentične priče i traume žrtava, učesnika, svedoka.

S druge strane, ne treba prenebrignuti tezu, koja se u ovom radu i potvrđuje, da društveno-politički kontekst neminovno uokviruje privatne živote. I pored namere da se politička pitanja potisnu, priča koju nosi odeća vojnika (delovi uniforme kombinovani sa komadima civilne garderobe), o spontanosti i lagodnosti življenja u Vitku tokom bombardovanja, ipak krije jedan dublji nivo društveno-političkih refleksija. Naime, takva improvizovana vojnička garderoba pokazuje slabost države u čije ime se vojnici bore, i na taj način anticipira ili pokazuje da se radi o unapred izgubljenom ratu, što dodatno podcrtava besmislenost i tragiku položaja mobilisanih vojnika. Takođe, seriju *Vitak 1999* čini izvestan broj fotografija koje, pomoću tropa, nose daleko ekspresivnije vizije bombardovanja i rata na Kosovu – vizije smrti. Mrtav konj na ulici, predstavljen na jednoj od fotografija, simbol je ubijanja, uništenja vitalnosti, snage i lepote. Pejzaž ogoljenog proplanka prikazuje mesto gde je započeto kopanje skloništa kao zaštite u slučaju bombardovanja, od kojeg se, međutim, odustalo. Slika nedovršenog skloništa strahovita je metafora gole borbe za život i nemoći, razoružanosti.²⁶¹ Kada je reč o fotografiji na kojoj je ražanj s prasećim (ili jagnječim) rebrima, intencija autora i interpretacije recipijenta mogu se drastično razlikovati. Autorska intencija je bila da se prikaže lagodnost života u vojsci: „Ta slika je prikaz ponasanja ljudi koji su bili u prilici da, i pored svega što ih je okruživalo, postignu da jednom nedeljno ispeku nešto na ražnju. To znači da im je preticala hrana i da su je bacali”.²⁶² Međutim, fotografija ražnja s rebrima, za koje bi se reklo da izviru iz zemlje, mogla bi da se tumači kao aluzija na počinjene masakre i leševe zakopane na Kosovu tokom devedesetih. Ne samo to, ona bi mogla da referiše na trenutak nastajanja nacionalnog mita, na Kosovsku bitku, kao i na strašne scene mučenja opisanih u srpskoj narodnoj književnosti (nabijanje na kolac). Fotografija ražnja, na jednom nivou pokreće pitanje rušilačkog dejstva zlorabljivanja kosovskog mita u svrhu produkovanja nacionalnog identiteta, priče o pobedi u porazu, kao i potpirivanja međuetničke mržnje, a na drugom nivou, podseća na opipljive posledice takve politike – Kosovo je kosturnica, zemlja natopljena krvlju (ljudi svih veroispovesti). Ambivalencija izvedena u ovoj fotografiji, kao dominantno (ideološko) sredstvo predstavljanja bombardovanja u Petrovićevim radovima, posebno postaje jasna, na primer, na fotografiji vojnika koji se sunča u travi, a čije

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ U intervjuu je autor izneo da je cela četa raspolagala samo jednim mitraljezom.

²⁶² Nina Mihaljinac, Intervju Ivana Petrovića, op. cit.

mršavo telo podseća na leš. Dalje, fotografija kućice za pse do krova obrasle u travu može se višestruko tumačiti: 1) kao metafora udaljenog doma vojnika, Sumatre, mesta mira i sreće, 2) kao metafora zapuštene države, države koju niko ne uređuje, ne vodi, 3) kao aluzija na izbeglištvo, napuštanje doma, 4) metafora napuštene kuće – samog Kosova.

Zbog toga što su političke okolnosti rata izuzetno kompleksne, medijske konstrukcije bombardovanja protivrečne, kao i zbog toga što je Petrovićev rad predstavio kosovsku situaciju „iz prve ruke”, dakle, sa snažnom austom svedočenja, izložba serije *Vitak 1999* pogodila je suštinu problematike doživljaja sukoba i NATO bombardovanja. Radi se o unutrašnjem konfliktu; istovremenom dejstvu autentične traume i intelektualnog otklona, te ambivalentnoj poziciji žrtve i krivca za kosovski sukob. Služeći se Hartmanovom terminologijom, moglo bi se reći da stvaranje i recepcija fotografija iz serije *Vitak 1999* predstavlja krizu (sekundarnog) svedočenja, i to krizu koji proizvodi eluzivna, nejasna, protivrečna pozicija svedoka, sekundarnog svedoka, (sa)učesnika, žrtve i/ili krivca, kojem je otežana narativizacija traume i dalji prenos traumatskog narativa.

Kao što je spomenuto, pored tematizacije konkretnog događaja – NATO bombardovanja i rata na Kosovu, *Vitak 1999* se bavi i opštijim pitanjem ugradnje individualnog sećanja u kolektivno pamćenje. U tom smislu, treba zapaziti da je dilema vezana za moguće ideološke manipulacije umetničkim narativom takođe u direktnoj vezi sa samim medijom fotografije, koju Ivan Petrović vidi kao „moćno sredstvo dokazivanja, a ne kao dokaz”. Iz te perspektive, pored politike zaborava, iskrsava nova problematika - problematika zloupotrebe zapamćenog, što je posebno važno za fotografiju koja je determinisana kao „medij realizma”, neiskrivljene istine, verodostojne reprezentacije stvarnosti.

„Petrović problematizuje fenomen arhive, dok sama izložba postaje njegov medij podjednako kao i ono od čega se ona sastoji. Pored ovoga, *Dokumenti* otvaraju raspravu i o fotografskoj istini, odnosno dovode u pitanje fotografiju kao svedočanstvo”.²⁶³

Petrovićeva arhiva pokreće pitanje koje je takoreći tradicionalno vezano za medij fotografije – pitanje upisa istine: da li se radi o dokumentarnoj ili umetničkoj fotografiji, objektivnom ili subjektivnom prikazu društvene realnosti i u kojoj meri je privatni pogled na kolektiv relevantan za objektivno tumačenje kolektivne stvarnosti ili je pak, spoljna društveno-politička situacija ta koja usmerava i uslovljava privatni, individualni pogled i perspektivu.

²⁶³ Mihajlo Vasiljević, *Fotografije iz arhive Ivana Petrovića*, op. cit.

U kontekstu aktivizma sećanja ili medijskog aktivizma – alternativne slike istorije, privatnog sećanja koje se suprotstavlja dominantnom narativu prošlosti, svedočanstvo Ivana Petrovića daje još jedan zanimljiv prilog priči o NATO bombardovanju. Naime, odluka komandanta bataljona da dozvoli Ivanu Petroviću, kao i još nekim vojnicima, da fotografišu, može se tumačiti kao disidentska, kao zapostavljanje državnog interesa i implicitne politike brisanja tragova (i to one politike brisanja dokaza o zločinu, koju su nacisti primenjivali u II svetskom ratu). Ukoliko se uloga fotografa poistoveti sa ulogom pripadnika Vojske Jugoslavije, praksa upisa traume u ratnim okolnostima i serija radova *Vitak 1999* predstavljali bi eksces, grešku zvanične historiografije. Radovi tvore jedinu moguću istinu – *fantazam istorije*, a paradoks upisa istine kao fantazma treba dovesti u vezu sa pomenutim teorijama *krize istine* ili *kraja istorije*. Grizelda Polok pisala je o tome da je fantazam, kao nešto što se načelno suprotstavlja Realnom, u psihoanalizi ključni aspekt operacije psihe i da ima svoju efektivnu realnost. Šošana Felman i Dori Laub zagovarali su ideju da trauma dekonstruiše tipičnu razliku između fikcije i činjenica, insistirajući na tome da je (iskrivljena, neprecizna, konstruisana) istina svedoka legitiman (i možda značajniji) istorijski iskaz. Hajden Vajd & Hyden White) u knjizi *Metaistorija (Metahistory: The Historical Imagination of Nineteenth-century Europe, 1973)* piše o tome da se svaki tekst istoričara može čitati kao književni, a da zavisno od stila, svaki ima poseban literarni modus (romansa, tragedija, komedija, satira).

Petrovićeve fotografije predstavljaju i studiju konteksta: antropološku, društveno-političku i umetničku studiju ili metatekst; potom, disidentsku reakciju, suprotstavljanje zvaničnoj historiografiji i politici brisanja tragova prošlosti, ali i rad o suprotstavljanju privatne istorije zvaničnoj historiografiji tj. mehanizmu konstrukcije velikih priča i demistifikaciju ratnih okolnosti. Ta igra pojedinačno-u-odnosu-na-opšte najbolje se vidi na formalnom planu – svaka fotografija nosi sopstveno (često ambivalentno) značenje, a u kontekstu serije, pa tako i celog rada *Dokumenti* zadobija nova značenja, pri čemu svaka postavka izložbe tvori novi narativ i postaje medij za sebe.

Rad se može razumeti kao ambivalentni narativ o ratu, čija je intencija da pokaže uzaludnost stradanja i neminovnost poraza obe strane, s porukom: u ratu nema pobednika. Iz aspekta teorije svedočenja, *Vitak 1999* predstavlja dragoceno, u izvesnom smislu, privilegovano polje razumevanja i analize jedinstvene pozicije svedoka-učesnika. Značaj fotografija iz serije *Vitak 1999* možda je najveći kada se posmatra iz aspekta reprezentacije i recepcije traume, te kulture sećanja u Srbiji: *Vitak 1999* ili upis autentičnog doživljaja stradanja na Kosovu predstavlja rad sa aurom traume, rad sa aurom kosovskih žrtava, rad o

Kosovu kao rani u sećanju, ali isto tako, rad koji razotkriva ambivalentnu (paralizovanu) poziciju sekundarnih svedoka i nacionalnu traumu srama.

Za razliku od mobilisanog Petrovića, Danijel Savović se kao student Fakulteta likovnih umetnosti dobrovoljno prijavio da služi vojsku 1999. godine. Tokom odsluženja vojnog roka, prvo u Leskovcu, a potom u Uroševcu, izveo je nekoliko fotografija bez naziva na temu bombardovanja, kao i strip *Door*. Radovi su po prvi put objavljeni u okviru pomenutog projekta *Raspad SFRJ* grupe Art Brut Srbija 2014. godine, a umetnik je o njima javno govorio tek prilikom gostovanja grupe u Kulturnom centru Gračanica 2015. godine.

Naziv rada predstavlja citat Hakslijevog autobiografskog romana *Vrata percepcije* (*The Doors of Perception*) u kojem su opisane Hakslijeve halucinacije pod dejstvom psihoaktivnih supstanci, dakle, referiše na temu napuštanja realnosti, pomeranja u alternativnu stvarnost i dolazak u stanje proširene svesti. U procesu transcencije (prolazak kroz „vrata percepcije”), um se suočava sa mističnim vizijama, filozofskim i religioznim pitanjima, dolazi do novih čulnih opažaja i do spoznaje onostranog. Kao rezultat rada mehanizama odbrane i plod fantazije uma u ratnim okolnostima, *Door* Danijela Savovića konstruiše svet fikcije od elemenata autobiografske stvarnosti. Autodijegetičko svedočenje, strip-basna prati život u vojsci glavnog lika, Kurjaka Mirka (Danijela Savovića) i njegovih drugova vojnika, medveda sa harmonikom i tigra koji svira bas gitaru. Pošto kombinuje elemente performativnosti (basna) i informativnosti (kontekst bombardovanja), strip se, kao i Hakslijev roman, žanrovski može odrediti kao autofikcija, pri čemu je važno istaći da i ključan element fikcije – smeštanje priče u svet životinja, ima uporište u doživljaju realnosti:

„I ono što mene najviše čudi je kako postaješ životinja, za tri dana ti se navikneš na sranje. Ja znam: kiša pada, u rovu smo, dole voda, naređali smo palete drvene, napravili odstojanje od vode i tu spavamo. Desilo mi se da me je u toku noći probudila neka buka, ništa, ja nastavljam da spavam. Sutra ujutro vidim – nema zgrade, koja je bila 20 metara od mene. Oni su u toku noći odmah pored nas pogodili... zgradu srušili, a ja to nisam ni osetio”.²⁶⁴

Strip izvodi dva narativa koji prolaze u dve faze. Prvi narativ je o glavnom liku – Kurjaku Mirku koji kuje metalnog srpskog orla, a drugi narativ je o sporednim likovima koji sviraju i pevaju, „šnuraju po kasarni i hvataju krivinu”²⁶⁵. Shodno događajima iz stvarnog života – prelazak iz relativno lagodnog života leskovačke kasarne u rovove i skloništa

²⁶⁴ Danijel Savović, *Door*, Art brut Srbija, 11. Januar, 2015, <http://artbrut-inside.org/2015/01/11/door/> (pristupljeno marta 2015).

²⁶⁵ Ibid.

bombardovanog Uroševca, transformišu se narativi, kao i sam crtež stripa. Drugi deo, gde je prikazano bombardovanje, završava se velikom eksplozijom i pogibijom svih likova.

Uz strip, objavljene su tri fotografije iz vojske, koje, pored toga što predstavljaju zaseban umetnički rad i prilog privatnoj istoriji, u velikoj meri mogu pomoći njegovom tumačenju. Na prvoj je portet vojnika (Savovića) u rovu sa puškom. Na drugoj, vojnik, sa gotovo erotskim nabojem drži ražanj na kom je prase, reklo bi se jedini izvor vitalnosti, pa s jedne strane vojna uniforma, a s druge strane prase, simbolišu sile erosa i tanatosa. Treća fotografija prikazuje dvojicu vojnika – jedan je Savović, a drugi nosi harmoniku (iz stripa: medved sa harmonikom) ispred zida sa naivno oslikanim Deda-Mrazom i natpisom *Srećna nova 1999. godina!!!* Izvedeni sarkazam može se tumačiti pomoću Frojdovog pojma zazorno (*unheimlich, uncanny*²⁶⁶) i to najviše zahvaljujući zloslutnom, klovnovskom osmehu Deda-Mraza.

Efektat zazornosti prisutan je i u stripu *Door* i zasnovan na više uporišta: žanrovskom (basna), stilskom (strategija crnog humora) i simboličkom (pervertirana slika nacionalnog ponosa). Birajući basnu, poučnu priču o ljudima, Savović stvara svet autofikcije u kojem je animalna, nekontrolisana, mračna strana ljudskog bića (id) još jasnija i izraženija. Narativ o životu vojnika, sporednih likova stripa, slično kao na fotografijama Ivana Petrovića, prikazuje simulaciju normalnog života i pokušaj negiranja realnosti, a njihovo prenaplašeno, euforično, nekontrolisano slavljenje života, vid autohipnoze kojom se postiže anesteziranje realnih pretnji smrću, izaziva jezu. S druge strane, priča o glavnom liku, Kurjaku Mirku (Savoviću) prikazuje proces suočavanja: pošto kuje velikog metalnog srpskog orla, on je u dijalogu s mračnom stranom, i to mračnom stranom nacije. Pomoću orla kao ikonografskog znaka, ovo mestu u stripu izvodi ključnu sliku celokupnog rada - *senku* nacionalnog ponosa, a to je upravo fašizam.

U drugom delu stripa, kada i počinje bombardovanje, narativ se menja: materijal kojim je skovan srpski orao, metal sa nitnama, transformiše se u oblike NATO aviona koji prosipaju bombe po kasarni, a na kraju i u kič ikonu s Bogorodicom. Transformacija ili simbolička transgresija motiva metala sa nitnama može se tumačiti kao kritika verske i političke ideologije. No, važna intertekstualna veza stripa sa *Vratima percepcije*, kao i veza sa realnom pretnjom smrću, otkriva se u prelazu u transcendentno i pojavi religioznih motiva.

²⁶⁶ Sigmund Freud, *The Uncanny* (London: Penguin books, 2003), 9.

I taj strip na kraju ide i u religiozno, sto mi nije uopšte svojstveno. Ali valjda u takvoj situaciji uvek očekuješ da pogineš i onda tu se meša neka umetnost koja se graniči sa ikonama i sa duhovima, jer šta da kažem na kraju. Valjda to ide na kraju. Nešto ostaje kao, neka umetnost, neki duhovi, iako ne verujem u to”.²⁶⁷

Ako je za Danijela Savovića vera u božji spas upitna – vera u stvaralaštvo nije. U tom smislu, ne čudi da je posle bombardovanja, Savović svoj umetnički rad delimično nastavio kroz saradnju sa grupom Art Brut Srbija i Goranom Stojčetićem, s kojim se upoznao u Uroševcu, te da je prvi put javno govorio o radu *Door* i iskustvima rata tek prilikom grupne posete Domu kulture Gračanica povodom obeležavanja petnaestogodišnjice bombardovanja.

Umetničke strategije oneobičavanja traume paralizovanog svedoka variraju – od stvaranja paralelnih sistema fikcije, bilo da se radi o basnama, udaljenim ili imaginarnim svetovima (svemir, zemlja-nedođija, daleka prošlost/ budućnost, paralelni univerzum i slično), preko Brehtovog *fau* efekta i uvođenja muzike, do parodije i crnog humora – no, zajedničko za sve njih je analiza aktuelnog društvenog, ideološkog konteksta i razotkrivanje istine o političkim manipulacijama i anomalijama društvenog sistema. To znači da je intencija *zazornih* umetničkih radova konfrontacija ili, kolokvijalno rečeno, suočavanje sa „mračnom stranom”,²⁶⁸ a spoznaja istine – suočavanje – podstiče kod recipijenta preuzimanjem odgovornosti sekundarnog svedočenja. Zato svedočenja paralize mogu podrazumevati minuciozno-dnevničko beleženje sadašnjosti, koje potiče iz želje da se zabeleže potencijalno poslednji trenuci života.

Među studijama slučaja radova reprezentacija NATO bombardovanja ima svega tri autorska strip-dnevnika: Danijela Savovića iz Beograda i dvojice Pančevaca, Aleksandra Rakezića Zografa i Zorana Jovića Letača. I Zografovi i Savovićevi i Jovićeви stripovi mogu se odrediti kao epizodno-autobiografsko sećanje svedoka, a korišćeni format dnevničke ratne hronike odgovara potrebi očevica koji je osetio zločin na sopstvenom telu da verodostojno i detaljno prenese istinu o ratu. Pojava Letačevog *Ratnog dnevnika u stripu – NATO bombardovanje Jugoslavije* ima veze sa činjenicom da je umetnik mobilisan tokom bombardovanja, i potrebom da se, kao i u slučaju druge dvojice strip-umetnika, odabere žanr dnevničkog stripa ili stripa ratne hronike koji omogućava da se brzo izrazi, zapamti i prenese iskustvo ratne traume.

²⁶⁷ Danijel Savović, *Door*, op. cit.

²⁶⁸ Od savremenih filozofa i psihoanalitičara, ovom temom se bavio Slavoj Žižek u filmu *Perverznejakov vodič kroz filmsku umetnost*, scenario Slavoj Žižek, Sofi Fajns, režija Sofi Fajns, *Mount Pleasant Studios*, 2006.

„Kao učesnik u odbrani svoje zemlje i svog života imao sam priliku da svakodnevno vodim dnevnik... U stvari, mislio sam, ako poginem, neko će već naći moj strip i tako bi istiniti zapis o meni u tom glupom ratu bio sačuvan. Po tome bi verovatno ostao upamćen – „kao još jedna budala koja je zbog tuđih viših interesa slučajno poginula od NATO bombe”.²⁶⁹

Umetnik je svakodnevno tokom bombardovanja vodio strip-dnevnik, da bi, nakon prestanka bombardovanja, selekciju najzanimljivijih radova objedinio u samizdat izdanju – publikaciji *Ratni dnevnik u stripu – Nato bombardovanje Jugoslavije*, pisanom na srpskom i engleskom jeziku i objavljenom u *Stripburgeru* u Ljubljani 2003. godine, kao i u italijanskom VII izdanju kataloga *Fax for peace – fax for tolerance*.

Autobiografski upis priče o mobilizaciji tokom bombardovanja, sa sistematično vođenim vremenskim referencama (redni broj dana bombardovanja i datum) minuciozno opisuje atmosferu vojničkog života, a veliki broj prikazanih detalja upravo govori o hroničnom stanju straha od smrti, usled kojeg je autor žurio da „uhvati” i zapamti što više slika života i stvarnosti. Scene slavljenja života zato imaju posebno mesto u stripu: to su dani kada je umetnik „dobijao odsustvo”, pa je mogao da se sretne sa svojom devojkom ili da slobodno vozi bicikl po Pančevu. Ostali segmenti ratne hronike realistično predstavljaju banalnost i neizvesnost vojničkog života (pričanje političkih viceva, ispijanje piva, praćenje vesti, a posebno onih koje se tiču zalutalih bombi, rušenja), kao i različite mehanizme odbrane od realnosti rata (snovi i fantazmi, humor, prkos, viktimizacija). Odnos autora tj. ja-naratora, prema prikazanim događajima bombardovanja je sasvim neposredan, dakle, neselektivan, nekritički, ne koristi se nikakvim strategijama distanciranja ili oneobičavanja, što govori o „ukočenosti” karakterističnoj za svedočanstva paralize, drugim rečima, o snazi traume koju je svedok-umetnik iskusio.

Ideja oživljavanja „zamrznutog trenutka” bombardovanja, kao i slika „devojčice koja je crtala u podrumu” (cit. Goran Stojčetić), ponavlja se u radu beogradske umetnice Tijane Kojić, seriji crteža *Somnus ambulare*. Crteži predstavljaju prizor iz skloništa za vreme bombardovanja, sećanje umetnice koja je za to vreme bila mala devojčica. Radovi su nastali sa velikom vremenskom distancom, 2013. godine i izloženi su po prvi put u beogradskoj galeriji Haos. Naziv rada *Somnus ambulare* označava mesečarenje, hod u snu, u stvari, paradoksalnu sliku budnosti u mraku, optimizma u vremenu opravdanog pesimizma. Time se, međutim, ne zagovara politika bekstva iz stvarnosti, nego naprotiv, mesečarenje zadobija

²⁶⁹ Zoran Jović Letač, „Ratni dnevnik u stripu – Nato bombardovanje Jugoslavije”, u: *Stripburger*, Ljubljana, 2003.

pozitivnu konotaciju (jedino moguće) borbe u ništavilu. Evociranu sliku dvoje mladih koji leže na krevetu skloništa i uživaju jedno u drugom, ne obazirajući se na strašno, mračno i letargično okruženje, sliku „možda neopravdanog optimizma”²⁷⁰, Tijana Kojić koristi da bi komentarisala aktuelnu poziciju umetnika u Srbiji.

„Kasnije, kada sam razmišljala o svemu, shvatila sam da su reakcije na situaciju neizvesnosti koja nas okružuje i sada bazirani više na instinktima nego na intelektu. Ljudi koji se nisu predavali mračnim strepnjama, već su se okretali jednostavnoj radosti, možda gorkoj dobroti prema drugima, ostajali su budni, čuvali su zdravlje i takvim stavom su odneli pobedu nad situacijom. Slično je i sa umetnicima danas”.²⁷¹

„Zamrznuta” slika neočekivane vedrine u mračnim vremenima, kao lekcija iz prošlosti ostaje u pamćenju devojčice, razotkriva strah kao njenu reakciju, posle kog, međutm, nastupa autentična transformacija – vera u mogućnost borbe i prevazilaženja traume. I slika dvoje zaljubljenih oneobičava kontekst rata u kom nastaje, pa se tako rad Tijane Kojić može podvesti u grupu umetničkih dela koji afirmišu teze o neprikazivosti traume (Reneova *Hirošima*, *ljubavi moja*, Bergmanova *Sramota*).

Među autorima radova-paraliza koji su stvarali tokom samog bombardovanja je i još jedna mlada umetnica, Mirjana Jelić. Serija njenih crteža i skulptura pod nazivom *Bombardovanje* predstavljena je u okviru Art brut projekta *Raspad SFRJ*. Crteži su nastali kao pokušaj petnaestogodišnje devojčice da prevaziđe „najveći strah od rata”²⁷², kao i da savlada osećanje trenutnog „raspada dotadašnjeg doživljaja stvarnosti”.²⁷³ Psihološka definicija traume podrazumeva upravo ta dva ključna aspekta: stanje životne ugroženosti i velikog straha, kao i potpunu promenu percepcije sveta kao sigurnog i harmoničnog mesta. Ostvarenje tog najvećeg straha projektuje se u iskustvu umetnice kao povlačenje jave pred narastajućim košmarom, pa crteži i skulpture, bilo da se radi o apstrakcijama, pejzažima ili portetima, predočavaju samo iskustvo traume, ne pružajući nikakvu interpretaciju njenog uzroka. Stoga rad Mirjane Jelić, traumatizovanog deteta, svedoka „koji vidi u slepilu” bez intelektualnih i emotivnih kapaciteta da artikuliše i racionalno prevaziđe traumu realnosti –

²⁷⁰ Tanja Jovanović, Intervju Tijane Kojić, *Neobjašnjivost optimizma*, *Vreme*, br. 1201, 9. Januar, 2014.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Mirjana Jelić, *Bombardovanje*, *Art brut Srbija*, 3. avgust, 2015, <http://artbrut-inside.org/2015/08/03/bombardovanje/> (pristupljeno decembra 2015).

²⁷³ Ibid.

predstavlja eklatantan primer svedočanstva paralizovanog. Štaviše, tek naknadno definisan, naziv serije radova ukazuje na politički kontekst u kom su nastali.

Autor još jednog svedočanstva paralize, videa *Natural mystic*, jedan je od najpoznatijih albanskih umetnika, Anri Sala. Rad je nastao 2002. godine i prikazuje studijsko snimanje muškarca koji sa zapanjujućom verodostojnošću oponaša zvuk tomahvaka. Radi se o čoveku koji je bio izložen pretnji srmću, koji je preživeo NATO bombardovanje i koji je traumu preživljavanja materijalizovao u zvuku. Video je prikazan na izložbama *Srbia FAQ*, Austrijski kulturni forum u Njujorku, *Situated Self* 2005. u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, kao i na mnogim drugim inostranim izložbama (*Acts of Voicing*, Kunstverein, Štuttgart, 2013, *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary* (MIT List Visual Arts Center, 2007).

Naziv rada – prirodni mistik – pokazuje autorovu impresioniranost veštinom snimljenog čoveka da s tolikom verodostojnošću reprodukuje zvuk bombe, a tu situaciju Sala koristi da bi ukazao na biopolitičke probleme interiorizacije i nemogućnosti oslobađanja traume. Osnovna tema rada tiče se problema reprezentacije, verbalizacije, prevazilaženja traume, problema nadziriranja i potčinjavanja, posebno posredstvom zvuka. Da bi mogao da reprodukuje zvuk tomahavka (od slabijeg ka jačem, na kraju sa efektima eksplozije), muškarac je morao da bude kontinuirano izložen zvuku bombe što znači životno ugrožen. Tako se zvuk pojavljuje kao traumatski element stvarnosti, element koji stvara osećanje straha, mobiliše i potčinjava telo. Iz aspekta Fukoovih teorija, bombardovanje se pokazuje kao moć koja podređuje formirane subjekte ili učestvuje u produkciji ograničenog okvira njihove subjektivizacije. U radu Anrija Sale, upravo trauma postaje sredstvo ograničavanja nečijeg identiteta ili, bolje reći, prodiranja u njegov identitet. U video radu *Natural mystic* pojavljuje se (paralizovani) subjekt kojim se upravlja (koji je potčinjen traumom zvuka) i koji upravlja (usvaja, reprodukuje zvuk).

U studiji *'The Song Has Kept Us': Soundscape of Belgrade during the NATO Bombing*, istraživač Srđan Atanaskovski bavio se ulogom zvuka i muzike u procesu ovladavanja telima građana Jugoslavije tokom NATO bombardovanja. Atanaskovski primećuje nekoliko mehanizama kontrole tela zvukom: 1) zvučne sirene koje oglašavaju početak ili prestanak vazdušne opasnosti, pri čemu primećuje da uputstva za ponašanje u slučaju vazdušnog napada čine deo ustaljenog dekora zgrada javnih ustanova poput bolnica i škola, što svedoči o dugoj istoriji telesnog i psihičkog disciplinovanja, „habituirane mobilisanosti” ili traumatizovanosti ljudi koji žive na prostoru Jugoslavije; 2) zvuk NATO bombi i detonacija, kao i tzv. „zvučnih bombi”, čija upotreba otkriva činjenicu da zvuk nije

samo predstavljao posledicu ratovanja, nego je korišćen kao instrument, oružje zastrašivanja, produžena ruka rata, mehanizam produkovanja „klime straha”, pa se, u tom smislu, radi o „upotrebi sile čiji je cilj da oblikuje fizičku, afektivnu i libidinalnu dinamiku populacije, tela i masa”²⁷⁴; 3) muzički koncerti, govori i recitovanja (npr. Ivane Žigon) na trgovima i mostovima, koje je organizovao vladajući režim Slobodana Miloševića; kao oblici karnevalizacije, takozvane masovne hipnoze, mobilizacije „tela nacije”, koncerti su služili istoj svrsi oblikovanja ponašanja ljudi i masa; 4) autorske ironične, parodijske, duhovite ili angažovane pesme otpora i protesta poput pesme *Jeremija*, koje su služile lečenju, dekonstrukciji traume.²⁷⁵ Pišući o svim ovim mehanizmima, Atanaskoski zaključuje da je „ogroman izvor traumatizacije, u stvari, bilo zvučno iskustvo kampanje”²⁷⁶, te da se, prema teoretičarki Patriciji Klot (Patricia Clough), „taj zvučni otpad rata nametnuo kao oblik ritmičke nasilne biovladavine telima građana”.²⁷⁷ Na osnovu ovog istraživanja moguće je izvesti veoma važan zaključak o samom bombardovanju. I režimi NATO-a i Miloševića koristili su zvuk u svrhe pokoravanja i nadziranja telima, kao sredstvo ideologije, pri čemu je, ipak, (a ovde se treba prisetiti Pola Virilija) zvučna tehnologija NATO-a superiorna, daleko naprednija, a tehnologija Miloševićevog režima daleko primitivnija. Da je Sala snimao čoveka koji peva *Vidovdan* ili neku drugu pesmu koja se često izvodila prilikom protestnih mitinga, tu se ne bi radilo ni o kakvom prirodnom mistiku. Dakle, ključan aspekt videa tiče se zazorne, *uncanny* proizvodnje mašinskog zvuka posredstvom ljudskog tela.

Koncept jedne od grupnih izložbi, *Acts of Voicing* (*Kunstverein*, Štuttgart, 2013) gde je izložen i *Natural mystic*, tiče se političkih implikacija glasa, estetskog, performativnog i političkog značenja zvuka, te „paradoksa glasa koji je poznat i stran, internalizovan i eksternalizovan, povezan i samostalan u odnosu na telo i praznine između našeg i stranog, unutrašnjeg i spoljašnjeg glasa, koja otvara prostor između političkog i poetskog”.²⁷⁸ Efekat alijenacije u *Natural mystic*-u nastaje zahvaljujući pojavi neljudskog glasa u ljudskom telu²⁷⁹, odnosno, usled morbidnog poklapanja unutrašnjeg i spoljašnjeg, političkog i poetskog glasa. Poistovećivanje ljudskog i neljudskog glasa označava krajnji stadijum potčinjavanja tela, tako da video rad, smešten u polje biopolitike, a u kontekstu bombardovanja, pokreće niz pitanja vezanih za etiku i savremene moduse ratovanja, upravljanja ljudskim telima, razvoj i primenu

²⁷⁴ Srđan Atanaskovski, „The Song Has Kept Us: Soundscape of Belgrade during the NATO Bombing”, rad predstavljen na naučnom skupu *City Sonic Ecologies*, Muzikološki institut SANU, Srbija, Beograd, oktobar 2014.

²⁷⁵ Pored ovih, treba spomenuti i kompoziciju Proleće, Hofman... *Nokturno beogradskog proleća 1999*.

²⁷⁶ Srđan Atanaskovski, *The Song Has Kept Us: Soundscape of Belgrade during the NATO Bombing*, op. cit.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ E-flux, *Acts of Voicing: On the Poetics and Politics of the Voice*, Württembergischer Kunstverein, Štuttgart, Nemačka, 13. oktobar 2012, <http://www.e-flux.com/announcements/acts-of-voicing/> (pristupljeno juna 2014).

²⁷⁹ Primeri te alijenacije mogu se pronaći u pomenutom filmu *Perverznjakov vodič kroz filmsku umetnost*.

novih tehnologija, robotike i tako dalje. Pišući o *Natural mystic-u*, kao ključnom radu međunarodne izložbe *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary* (MIT List Visual Arts Center, 2007), Anja Blok naglašava da „nas ovaj rad takođe podseća da tehnologije koje posreduju našim čulima nikad nisu neutralne”, pa dodaje da „bismo dobro učinili ako bismo se zapitali čijim interesima one služe”.²⁸⁰ Cilj izložbe je bio da se prodre „u mračno, uzvišeno i vantelesno”²⁸¹, u prostor izvan čula, a to je, zapravo, teren traume. Na tragu postmodernističkih razmatranja pojma uzvišeno, kao i teorijskih analiza traume Ketii Karut, Anja Blok zaključuje da se *Natural mystic* javlja kao „podsećanje koliko se uzvišeno približava neostvarenom iskustvu traume”.²⁸² Ako se uzme u obzir zazorna veza uzvišenog, traume i zvuka, treba izvesti i ono osnovno pitanje rada: šta je mistično kod *Natural mystic-a*?

Natural mystic je, u stvari, prikaz procesa interiorizacije – prisvajanja spoljašnjih socijalnih odnosa i njihov prenos na unutrašnji, mentalni plan. U situaciji bombardovanja, interiorizovani društveni odnosi su sve samo ne konstruktivni i prijateljski, tako da u ratnom društvenom kontekstu, interiorizacija znači usvajanje glasa koji preti smrću. Na taj način *Natural mystic* govori o podeljenim identitetima, indukovanju stanja kolektivne psihoze, šizofrenije i paranoje: ako me ne slušaš – umrećeš!, i tako raskrinkava zastrašujuće mehanizme političke kontrole, koji su nam, poput traume, nevidljivi i deluju sasvim prirodno i „nemistično”. No, novo pitanje koje treba postaviti glasi: da li je jači glas ili onaj koji čuje taj glas, ko koga kontroliše, kakva je njihova veza. To je, u stvari, staro humanističko pitanje odnosa pojedinca i društva, mogućnosti subverzije, razaranja super-egovskih struktura, odrastanja, pobede „sistema”, socijalizacije, lične i društvene promene.

Na osnovu analize ove grupe radova, o tipu paralizovanog svedoka može se zaključiti da se radi o svedoku koji ostaje zamrznut i neizmenjen u trenutku izbijanja događaja-stresora. Glavni identifikator svedočanstva paralize je prenos autentičnog, neposredovanog iskustva traume, što ne znači da sam umetnički rad nema misiju razotkrivanja uzroka i pozadine traumatskog iskustva. Naprotiv, stvaranje posebnih narativa o bombardovanju upravo ima za cilj da se stvori zapis koji će u budućnosti služiti razumevanju preživljenog iskustva i sticanju novih saznanja o njegovom kontekstu. U slučaju radova Mirjane Jelić, Gorana Stojčetića, Danijela Savovića i Zorana Jovića Letača, izveden je narativ uspešnog prevazilaženja traume

²⁸⁰ Anja Blok, *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary*, *Art Papers* (May 2007), 14. August, 2010, <https://anjabock.com/2010/08/14/sensorium-embodied-experience-technology-and-contemporary-art-mit-list-visual-arts-center/> (pristupljeno maja 2015).

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

kroz stvaralački rad; „insajderske” perspektive Savovića i Petrovića pružaju izuzetno vredan društveno-psihološki, pa i filozofski pogled na rat. Isti je slučaj sa radom Anrija Sale, čiji je položaj, doduše, drugačiji od ostalih umetnika koji su bili direktno pogođeni ratom (to je, u stvari, Lancmanova pozicija); govoreći o bombardovanju, Tijana Kojić potkrepljuje ideju da je traumu lakše spoznati neposredno, drugim rečima, putem viđenja u slepilu. Kada je reč o reprezentaciji bombardovanja, ono se pojavljuje kao apsurdni i neopravdani izazov preživljavanja, pretnja smrću, političko sredstvo manipulacije, nasilja i potčinjavanja, tmurno vreme i polje zloupotrebe.

4.3.2. Svedočanstva agitacije

Pojava većine svedočanstava-agitacije vezana je za savremenu preokupaciju *medijskim sećanjem*, čiji „uzrok nalazimo u sve bržem tehnološkom razvitku, ekspanziji interneta i *digitalnog sećanja*”.²⁸³ Globalne medijske reprezentacije stvaraju nova kosmopolitska sećanja. Medijske tehnologije, internet i film proširuju vremenski i prostorni opseg sećanja i raspolazu različitim simboličkim sistemima”.²⁸⁴ Projekti prikupljanja individualnih sećanja i njihovo činjenje javno dostupnim tiču se upravo svesti o ulozi medija u savremenom društvu. „Najčešći, i danas najzastupljeniji, način transformisanja individualnog (i komunikativnog) sećanja u kulturno pamćenje jeste putem medija (knjige, TV, film). „Da bi se prešao prag od lične mreže komunikativnog pamćenja ka kulturnom pamćenju, potrebni su ne samo mediji koji beleže, nego i mediji koji distribuiraju”.²⁸⁵ To znači da je kolektivno pamćenje inherentno medijski fenomen jer ne predstavlja apstraktnu pojavu i ne može da postoji bez javne artikulacije. Osim toga što agituju da se obustavi stresno dešavanje, ova svedočanstva u velikoj meri predstavljaju akt delovanja u skladu s moralnom obavezom prema društvu i zajednici u kojoj žive – i lokalnoj i globalnoj, zapravo, obavezu prema pojedincima koji nisu u poziciji da prime istinitu poruku ili da sagledaju drugačije verzije stvarnosti do onih

²⁸³ Nevena Daković, „Holokaust u digitalnom pamćenju i kolektivnom sećanju”, Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, Beograd, 2013, http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2013_nevena_dakovic.pdf, (pristupljeno aprila 2015).

²⁸⁴ Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 17.

²⁸⁵ Motti Neiger, Oren Meyers, and Eyal Zandberg, *Introduction: On Media Memory Collective Memory in a New Media Age* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 10.

prenesenih masovnim medijima. U tom smislu, svedočanstva agitacije doprinose demokratizaciji javnog prostora, prostora sećanja i prostora zvanične istorije.

Svedočanstva agitacije proističu iz emancipatorske politike autora, tako da se zauzimaju za slobodu, pravdu i jednakost. Njihova intencija je da učestvuju u participativnom konstruisanju društvene realnosti, otklanjanju posledica negativnih društvenih pojava i akcija, pronalaženju pretpostavki politički konstruisanih tekstova i razbijanju binarne opozicije: stvarnost – pojava. Svedočanstva agitacije oponašaju i dekonstruišu delovanje političkog aparatusa, kritikujući političku hegemoniju, iskazivanje društvenog autoriteta kroz silu, kao i činjenicu da države imaju monopol nad legitimnim nasiljem. Agitacije razvijaju polje kritike ideologije i to najčešće pomoću različitih strategija ekcesa i oneobičavanja društvene konstrukcije realnosti: ironije, *ready-made-a*, eufemizama, *understatement-a*, *doku-fikcije*. To je zato što društvene konstrukcije realnosti, uglavnom putem masovnih medija, obiluju *overstatement* narativima, hiperbolama, autoglorifikacijom (Srbi pobednici, NATO spasioци itd). „Paralelno i jukstaponirano slaganje dokumentarnog i fikcionalnog materijala stvara master narativ stalnom igrom rekonstruktivnih i dekonstruktivnih tendencija spram „odnosa moći” ili dominacije suprotstavljenih u tekstu”.²⁸⁶

Misija svedoka-agitatora je da u ime kolektiva reaguje i podnese izveštaj o istini u vezi s aktuelnim ratnim događajima, te da deluje u pravcu obustave rata ili promene dominantnih društvenih interpretacija sukoba. Zato su gotovo svi radovi svedočanstva-agitacije nastali tokom bombardovanja 1999. godine i imaju primarno komunikativnu funkciju, bilo da je ona izražena u formi participativnosti, nameri da se stupi u vezu sa međunarodnom zajednicom ili da se pronađu novi kanali komunikacije. Štaviše, veoma često su te strategije podrazumevale zauzimanje slobodnijeg, necenzurisanog prostora novog medija – interneta. Za pojavu ovih radova izuzetno je važan kontekst razvoja sistema informisanja i masovnih medija u Srbiji i činjenica da su tokom devedesetih javni mediji direktno služili represivnom režimu Miloševića, kao i da je vlast radila na ometanju, sprečavanju i obustavi rada svih drugih nezavisnih medija.

Veliki broj umetničkih radova iz ove grupe svedočanstava realizovan je u formi kompleksnih participativnih projekata koji su se odvijali putem interneta, i to u saradnji sa inostranim organizacijama i ustanovama. To je slučaj sa projektima *Reality check*, *Stop the violence*, *Art rat*, u kojima je ukupno učestvovalo preko pedeset umetnika iz Jugoslavije i inostranstva. Međutim, može se reći da je jedan od najmarkantnijih, mada ne sasvim

²⁸⁶ Nevena Daković, *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, op. cit, 76.

transparentnih projekata ovog perioda vezan za stvaranje *targeta*, simbola bombardovanja. Pored grupnih, među radove-agitacije spadaju akcije i intervencije pojedinačnih umetnika Milete Prodanovića u italijanskom mestu Arte Terme, Tatjane Ostojić u Parizu i Veneciji i Mihaela Milunovića u Veneciji, Rejkjaviku, Island i gradiću So, Francuska. Po obimu i formi, u ovoj grupi se izdvaja umetničko istraživanje *Hospitality* Bogomira Doringera, započeto 2008. godine.

Kada je reč aktivizmu u polju vizuelnih umetnosti tokom bombardovanja, *target* (meta) predstavlja jedan od najupečatljivijih simbola bombardovanja budući da se pojavljivao u medijima, da je štampan na bedževima, plakatima i drugim materijalima korišćenim prilikom javnih protesta. Među retkim analizama ovog simbola našao se tekst američkog umetnika Marka Volena (Mark Vallen) iz 2007. godine, *Jasper Johns: Target with Body Parts*.²⁸⁷ Prema Volenu, ubrzo nakon što je umetnik Jasper Džons naslikao svoju prvu metu na slici *Target with Four Faces (Meta sa četiri lica)* 1995. godine, ona je „zatvorila vrata jednoj vrsti umetnosti, apstraktnom impresionizmu, i otvorila vrata mnogim drugima”²⁸⁸, a tu je pre svega mislio na polje advertajzinga. Naime, američka kompanija *Target* iskoristila je Džonsovu metu za pravljenje logotipa koji je predstavljao oko bika. „Mete Džaspera Džonsa se beskrajno reprodukuju pola veka od kad ih je stvorio; postale su oblik reklame, logo američke posleratne umetnosti”²⁸⁹.

Simbol je upotrebljen i u svrhe srpske, a potom i globalne antiratne propagande bombardovanja SRJ i drugih intervencija, i to u funkciji kritičkog preispitivanja i dekonstrukcije značenja eufemističkog vojnog termina *target* (meta napada). Cilj antiratne kampanje bio je da se pokaže da su mete NATO aviona i projektila zapravo ranjiva tela muškaraca, žena i dece. Na taj način, 1999. godine, meta je postala simbol protesta protiv NATO bombardovanja Jugoslavije, o čemu umetnik Volen piše:

„Srpski umetnici su stvorili i „digitalno krijumčarili” antiratne umetničke radove iz Jugoslavije – grafički obrađene mete. Sećam se da je to bila grupa srpskih studenata umetnosti koja je dizajnirala simbol, ali se ne sećam da li su živeli u SAD-u ili u Beogradu u to vreme. Za sada ću samo reći da su anonimni srpski umetnici stvorili znak, stavili ga na internet i onda je na

²⁸⁷ Mark Vallen, *Art for a change*, Jasper Johns, *Target with Body Parts*, 11. February, 2007. <http://art-for-a-change.com/blog/2007/02/jasper-johns-target-with-body-parts.html> (pristupljeno decembra 2014).

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid.

hiljade ljudi preuzelo sliku ne bi li je odšampala na kućnim kompjuterima”.²⁹⁰

Varijacije digitalnih prikaza mete, bilo da se radilo o kombinacijama slike i teksta ili različitim grafičkim rešenjima (na primer, crteži target-kišobrana, target-globusa, gitara, beba koja umesto usta imaju target i slično), distribuirane su putem interneta, da bi aktivisti „sa one strane ekrana” štampali preuzete slike kao protestne transparente. Tim putem se target našao na svim rekvizitima mirovnih demonstracija, od kseroks flajera i bedževa do garderobe, kapa i zastava. Pomoću fotografija i video zapisa, te televizijskog i *online* prenosa snimaka javnih protesta, došlo je do popularizacije antiratnog simbola, što je dovelo do njegove globalne prepoznatljivosti, pa je target bio kasnije korišćen i u drugim antiratnim kampanjama. Veliki broj umetnika se služio targetom: sâm Volen je napravio seriju antiratnih plakata; target se pojavljuje na gotovo svim slikama Jelene Blečić na temu bombardovanja, Tatjana Ostojić ga je koristila u performansu *Frizura*. Na ovaj način, primećuje Valden, „Kosovski konflikt je postao prvi internet rat, sa svim aspektima diseminacije informacija i propagande putem e-mejlova i veb sajtova”.²⁹¹

Kao mesto susreta politike, propagande, medija i umetnosti, *target* je pokrenuo interesovanje za različite društveno-političke aspekte transmedijske, transdisciplinarne, transnacionalne ili čak transpolitičke pokretljivosti znakova i simbola i stoga predstavlja izuzetno važan fenomen za proučavanje savremenih geopolitičkih odnosa. Kada je reč o bombardovanju, meta je predstavljala simbol anti-američke propagande i otpora. Drugim rečima, iako bi se moglo reći da upotreba targeta znači samoproklamovanje u žrtvu ili dodeljivanje statusa (solidarne) žrtve, njegova transnacionalna upotreba i osnovna komunikativna poruka: obustaviti rat, ipak prevashodno ima veze s političkim aktivizmom, i to aktivizmom protiv spoljne politike SAD-a.

Sličnu metodologiju internet aktivizma imao je i *Art rat*, projekat čiji su autori profesor Fakulteta primenjenih umetnosti, Branislav Knežević i njegov tadašnji student, danas vizuelni umetnik, Dorijan Kolundžija. Projekat je počeo na proleće 1999. godine, kao „art rat”, umetnički rat ili umetnička objava rata ratu. U prvoj fazi, to je bila organizovana serija izložbi studenata i profesora Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu u galeriji Kulturnog centra Beograd i nezavisnoj galeriji *I2+*, a onda se projekat premestio na internet, putem kojeg su „slike *Art rata* „digitalno krijumčarene” iz Jugoslavije do SAD-a i izložene u

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid.

Mirovnom centru u Milvokiju, Viskonsin (The Peace Action Center in Milwaukee, Wisconsin). Shodno principima novog demokratskog medija, projekat je zamišljen kao proces stvaranja „nukleusa buduće banke umetničkih antiratnih ideja potencijalnih korisnika”²⁹² sačinjenog od antiratnih postera mladih umetnika iz Srbije. Deo glavnog korpusa projekta činili su poster Dorijana Kolundžije, Dušanke Komnenić, Saše Bradića, Viktora Mijatovića, Ivane Radosavljević i Slaviše Savića. Kroz participativni proces reprodukcije umetničkih radova, ideja autora projekta *Art rat* bila je da se obezbedi prenos autentičnog događaja koji je sadržan u *auri* radova. „Cilj je bio da se uključe umetnici iz ostatka sveta u *Art rat* antiratnu kampanju, kao i da se u inostranstvu organizuju izložbe da bi se stvorio slobodan i otvoren dijalog ne samo sa spoljašnjom dinamikom rata, nego i sa unutrašnjom emocionalnom i intelektualnom dinamikom”.²⁹³ Misija se, dakle, odnosila na prenos traumatskog iskustva i na pozivanje sekundarnih svedoka.

„Početna ideja je bila da umetnost objavljuje rat ratu - kaže Dorijan Kolundžija, jedan od autora projekta – i ovom koji se obrušio na nas, i svim budućim ratovima... Na neki čudan i nedokučiv način deo radova iz ovog našeg projekta - naglašava Dorijan Kolundžija - dospeo je, putem Interneta, na neke američke sajtove, sto je podiglo dosta prašine i polemika u SAD”.²⁹⁴

Internet aktivizam čini krovnu strategiju projekta, međutim, kada se uzmu u obzir pojedinačni poster i motivi koji se na njima pojavljuju – tenk po kom se igraju deca, lobanja sa gas-maskom, obezglavljeno telo i drugi, može se reći da je njegov dominantni narativni diskurs zapravo viktimizacija i optuživanje. U posteru *Klaster-Kola (Cluster-Cola, 1999)* Dorijana Kolundžije, primenjena je strategija optuživanja SAD-a, pri čemu se antiratna ideologija poistovećuje sa ideologijom antikapitalizma. Pošto prikazuje konzervu koka-kole iz koje se sliva krv, poster referiše na opšte mesto američke kulture: politiku neoliberalnog kapitalizma, te ukazuje na posledice njenog delovanja:

„Klaster se odnosi na antiljudske klastere bombe (čiju upotrebu je zabranio UN), koje je NATO ispuštao na sela južne Srbije. Bombe podsećaju na male konzerve i nose oznake upozorenja koje se odnose na njihovu upotrebu i sadržaj. Kolundžija predstavlja tu informaciju kao „sastojke” na

²⁹² Chad Feries, Dorijan Kolundžija, Ljiljana Komnenić, „Art war”, in: *Afterimage*, January 2001, <https://www.questia.com/library/journal/1G1-76560780/art-war> (pristupljeno marta 2013).

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Tekst „Rat art”, *Pres centar vojske Jugoslavije*, br. 46, maj 1999, <http://www.koreni.rs/skenirano/046dr.pdf> (pristupljeno juna 2013).

njegovoj slici Koka-kole. Takođe je tu igra rečima sa Koka-kolinim sloganom: Can't beat the feeling, pa se na posteru pojavljuje 'Can't beat the killing',²⁹⁵

Zasnovan na medijskom aktivizmu (putem interneta se kritikuje i osuđuje sistem koji je stvorio internet), politički aktivizam projekta *Art rat* predstavlja bombardovanje kao dejstvo medijske propagande i kao simptom politike neoliberalnog kapitalizma, i to s krvavim posledicama. Vezu između projekta *Art rat* i *Target* kampanje moguće je pronaći u sličnosti koncepcije i metodologije projekata, a to je društvena, antiratna angažovanost i otvaranje prostora za međunarodni dijalog i participaciju u globalnom protestu.

Reality check, drugi veliki internet projekat realizovan tokom bombardovanja 1999. godine, nastao je na inicijativu dvoje istoričara umetnosti i kustosa, Dejana Sretenovića i Darke Radosavljević. U *Reality check*-u je učestvovala grupa umetnika, veb dizajnera i teoretičara umetnosti, i to uz podršku mađarskog Centra za savremenu umetnost „C3”. Cilj projekta bio je da se putem interneta predstavi savremena umetnička produkcija u Jugoslaviji, iskazana sredstvima novog medija, te da se preispita, razmotri („proveri”, „čekira”) situacija u zemlji i da se o tome izvesti međunarodna zajednica. Naziv projekta, čiji je autor teoretičar i umetnik Jovan Čekić, ukazuje na potrebu da se preispita aktuelna realnost, koja ne predstavlja „zonu neposrednog iskustva individue, nego zonu zajedničkog iskustva, sačinjenog od grubih materijala koje nazivamo činjenicama, i koje se prenosi i deli”.²⁹⁶ Pored toga, među autorima je postojala težnja da se „date činjenice i podaci oblikuju tako da se mogu uklopiti u određenu šemu ili kontekst razumevanja jer je individualno iskustvo jedino validno ukoliko se stvori zajednički značenjski i reprezentacijski okvir – moralna instanca, što će reći, ukoliko bude podređeno procesu objektivizacije. Iz tog razloga govorimo o „objektivnim” i „subjektivnim” realnostima”.²⁹⁷ Cilj projekta je da se kroz kustosku intervenciju i specifično povezivanje niza subjektivnih realnosti, pruži zajednički okvir tumačenja bombardovanja i konstruiše novo, zajedničko, takozvano treće značenje – objektivna realnost Jugoslavije 1999. godine. Umetnički *statement* projekta *Reality check* preuzet je iz rada *55 statements about Art and Reality* Fridriha Direnmata (Friedrich Dürrenmatt):

„Svako umetničko delo je subjektivno. Realnost iza tog umetničkog dela predstavlja subjektivnu realnost. Svaka subjektivna realnost sadržana je

²⁹⁵ Chad Feries, Dorijan Kolundžija, Ljiljana Komnenić, *Art war*, op. cit.

²⁹⁶ Dejan Sretenović, „The Reality Check Etude”, *The Reality Check – Serbian art during war time*, 1999, <http://realitycheck.c3.hu/text.html> (pristupljeno februara 2014).

²⁹⁷ Ibid.

u realnosti. Umetničko delo ne može pasti izvan realnosti. Zadatak društva je da otkriva sopstvenu realnost u umetničkom delu”.²⁹⁸

Prvi deo projekta čini internet platforma <http://realitycheck.c3.hu> na koju su postavljene umetničke biografije i prezentacije umetničkih radova – performans *Man vs Machine* Ere Milivojevića, plakati *Serboranges*, *Kvas* i *Murder* Raše Todosijevića, kao i prvi pravi internet radovi u Srbiji: veb projekat *War frames* Zorana Naskovskog, video rad *I am Milica Tomić* Milice Tomić i *Populist project* Uroša Đurića. Drugi deo projekta podrazumevao je produkciju osamnaest razglednica koje su poslužile kao medij uspostavljanja prekinutih veza i komunikacije sa inostranstvom. *War Frames* Zorana Naskovskog, kao zaseban deo *Reality check*-a jedan je od najsloženijih umetničkih projekata nastalih na temu bombardovanja SRJ.

*Kada sam video da na TV-u počinje emitovanje filma „Kosovski boj”, znao sam da će bombardovanje uskoro početi.*²⁹⁹

War frames Zorana Naskovskog je internet arhiv kadrova preuzetih iz televizijskog programa emitovanog tokom bombardovanja na domaćim televizijskim kanalima. Rad, kao „radikalni izraz korišćenja televizijskog programa kao *ready-made* slika u izuzetnim okolnostima”³⁰⁰ nastao je tokom bombardovanja 1999. u saradnji sa Slobodanom Markovićem, a predstavljen je po prvi put 1999. godine u okviru internet projekta *Reality Check – Serbian Art during wartime*, čija je misija bila da, putem novog medija, prikaže rad umetnika iz politički i kulturno izolovane Srbije i tako poveže domaću umetničku scenu sa globalnom zajednicom.³⁰¹ Pored toga što je izložen na nekoliko međunarodnih izložbi (*Carnival in the Eye of the Storm - War/ Art/ New Technologies: KOSOV@*, Portland, SAD, *Always already apocalypse*, 1999, Istanbul, Turska...), poseban uspeh *War frames*-a je izlaganje u internacionaloj selekciji Venecijanskog bijenala 2007. godine, na poziv Roberta Stora, tadašnjeg kustosa bijenala i kustosa njujorškog MOMA muzeja.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Nina Mihaljinac, Intervju Zorana Naskovskog, Beograd, 12. april 2014.

³⁰⁰ Suzana Milevska, „Readymade and the Question of fabrication of Objects and Subjects”, in: Laura J. Hoptman, Tomáš Pospiszyl eds. *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since 1950s*, The Museum of Modern Art, New York, MIT Press, London, p. 190.

³⁰¹ Izvod iz članka autora pod pseudonimom D.R.V., *Reality Check – Pozdrav iz Srbije*, *Vreme*, 7. avgust 1999, http://www.vreme.com/arhiva_html/448/17.html (pristupljeno decembra 2013); pored ovog projekta, *War frames* se može naći na internet platformi *Cyberkuhinja* (Žana Poliakov), koja je imala sličnu namenu kao i *Reality Check*, <http://www.cyberkuhinja.com>.

Naslov *War frames*, okviri rata, odnosi se na mehanizam medijske konstrukcije rata, uokvirenog ekranom, ali i na složeniji, manje vidljiv sistem društveno-političkih okvira koji konstruišu sliku o ratu. Polisemija naslova reflektuje se u izboru kadrova koji interpretiraju i fenomen medija, prevashodno televizije (*frejmovi* koji pokazuju prve televizore na našim prostorima i prve televizijske reklame), i političke okolnosti koje su dovele do bombardovanja SRJ (susreti američkih, evropskih i srpskih zvaničnika). Svakako, ni kadrovi koji se najdirektnije odnose na istoriju i fenomen televizije na našim prostorima nisu lišeni političkih konotacija, pa jedan od tih frejmova pokazuje jedan od najčuvenijih „brendova” SFRJ, jugoslovenski pasoš, simbol kosmpolitizma, slobode i ponosa – duha koji je vladao u vremenu ekspanzije medija u SFRJ.

Podnaslov veb projekta, *Truth on Holy Land*, reaktuelizuje temu verskih i etničkih ratova i određuje kosovsku krizu kao rat između hrišćana i muslimana. Time se ostvaruje intertekstualna veza sa razglednicom Zorana Naskovskog, izvedenom u drugom delu projekta *Reality check, Thruth on Holy Land*, čija je tema hrišćanska žrtva i dominacija patrijarhalnog okulocentričnog poretka s jedne strane, a s druge, problematična strategija viktimizacije Srba koja je primenjivana u javnom diskursu tokom devedesetih.

Osnovnu strukturu rada čini binarni niz medijski konstruisanih ambivalencija i, na taj način, *War frames* interveniše na površini reprezentacije rata, u čemu se ogleda postmodernistička koncepcija istorije:

„Istoričari i filozofi postmodernisti preispituju pitanje reprezentacije istorije i kulturnih identiteta kao istorije onoga što se „stvarno” desilo (odvojeno od reprezentacije i medijacije) nasuprot istoriji kao narativa o tome šta se desilo u posrednovanoj realnosti, sa kulturnim i ideološkim interesima”.³⁰²

Međutim, autorska intervencija – kustoski rad s frejmovima televizijskih kadrova funkcioniše „na površini” ekranskih slika i konstruiše autonomno kritičko viđenje savremenog kapitalističkog društva i bombardovanja kao njegovog simptoma, tehno-rata koji je vođen isključivo iz finansijskih interesa. Kombinujući različite frejmove iz televizijskih programa, Naskovski pokazuje složenu strukturu različitih polja delovanja nacionalnih i

³⁰² Martin Irvine, *Approaches to Po-Mo, Communication, Culture & Technology Program* (Washington: Georgetown University, 2013), <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/pomo.html> (pristupljeno marta 2014). Videti više o Liotarovoj i Džejmsonovoj koncepciji istorije: Jean-François Lyotard, „The Postmodern Condition”, *A Report on Knowledge, Theory and History of Literature*, Volume 10, (Manchester: Manchester University Press, 1984); Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham: Duke University Press, 1997).

međunarodnih politika i ideologija, kao i mehanizama mobilizacije i disciplinovanja tela građana Jugoslavije. Stoga se celokupan narativ frejmova može tumačiti kao *maska* rata (po Jungu), a rad *War frames* kao umetnička (re)konstrukcija neviljdive pozadine rata ili njegove mračne *senke*. Time što na svega nekoliko mesta prikazuje izuzetno potresne frejmove žrtvi bombardovanja (najupečatljiviji je prikaz tela mladića u ruševinama bombardovanog RTS-a), Naskovski uvodi dve povezane teze. Prva je da narativ viktimizacije konstruisan u državnim medijima parazitira nad stvarnim žrtvama rata, a druga je da medijski ratovi te žrtve i proizvode. Uopšteno uzev, rad zastupa tezu da bombardovanje predstavlja ideološki rat s krajnjim konsekvencama u ljudskim žrtvama

War frames je nastao na prelazu između dva veka i dve kulturne paradigme – postmodernizma i globalizma. Taj prelaz obeležen je sve intenzivnijom upotrebom interneta, pa rad i formalno kombinuje tehnike i sredstva „starog” i „novog” vremena: putem interneta i odgovarajuće metode ready made-a, rekonstruišu se televizijske slike u svrhu kritike neokapitalističkog potrošačkog društva i društva spektakla. Stoga je poznavanje Vorholove poetike i njegove ideje da smrt predstavlja jednu od najpoželjnijih medijskih slika važno za tumačenje *War frames*-a.

„Televizija počinje kada počinje neki važan događaj. Ubistvo Kenedija. Jedanaesti septembar. To mediji žele da vide. Vorhol se zato time bavio. Temom smrti. To je tražena medijska slika, koja se posmatra na sve manjem ekranu. Jedanaesti septembar je spektakl na malom ekranu”.³⁰³

Sa stanovišta postmodernističkih teorija, treba dodati da *War frames* pruža kritičku perspektivu na osnovne teze o postmodernističkoj kulturnoj paradigmi kao vremenu kraja velikih mitova jer pokazuje da se stvarna demokratizacija prava na tvorbu i afirmaciju mikro-narativa prošlosti nije desila. Naprotiv, mediji, kao ključni nosioci te paradigme, i dalje reprodukuju velike priče o narodima, religijama, istoriji/ istorijama, ne dozvoljavajući da se glasovi pojedinaca pojave i uključe u procese produkcije sećanja, istorije i stvaranja kolektivnog identiteta.

Iz aspekta medijske arheologije, značaj rada *War frames* je u tome što predstavlja jedan od prvih internet radova nastalih u Srbiji u okviru jednog od prvih umetničkih internet projekata, *Realty Check*, o čemu je već bilo reči. Internet, kao medij u pivoju, postao je krajem devedesetih prostor za kritički odnos prema zvaničnoj politici, te za javnu polemiku o

³⁰³ Nina Mihaljinac, Intervju Zorana Naskovskog, op. cit.

aktuelnim političkim događajima. Zato se *War frames* može tumačiti i kao metarad, rad o društvenoj i političkoj funkciji medija televizije i interneta. To je posebno naglašeno, ili bolje reći „uokvireno” uvodnim segmentom internet stranice koja pokazuje razrušeni televizijski toranj na Avali i pasus iz popularne edukativne knjige za decu iz sedamdesetih godina o funkcionisanju televizije. Na taj način, protagonista glavnog narativa rada *War frames* je sâm medij televizije; određenu grupu frejmova Naskovski je posvetio istraživanju fenomena televizije, počecima emitovanja u Jugoslaviji, njenoj političkoj i društvenoj ulozi, prvim reklamama itd. Pored arhiviranja ideoloških slika, ljudi i pojava koje su obeležile Jugoslaviju s kraja XX veka, autor se bavio i analizom društvenog pozicioniranja televizije sa tehničko-tehnološkog, funkcionalnog i etičkog aspekta u datom periodu.

Neretko su lokalni emiteri tokom bombardovanja gubili signal ili su, pak, želili da prenesu određenu ideološku perspektivu na bombardovanje, pa je dolazilo do multiplikacije logotipa medija na jednoj slici (npr. TV BK prenosi RTS koji prenosi CNN). Simbolički efekat te multiplikacije je potpuna identifikacija različitih medijskih kuća – režimskih, opozicionih, „pristrasnih”, „objektivnih”, te razotkrivanje jedinstvenog mehanizma konstruisanja medijske priče. Koje god ideologije zastupali, mediji koriste iste tehnike plasiranja željene slike stvarnosti, odnosno, željene istine. Drugim rečima, svaka medijski posredovana slika sveta provučena je kroz filter određene ideologije, i ova teza je u *War frames*-u radikalizovana porukom da je svaka medijski posredovana i politički obojena retorika promenljiva i manje značajna od samog nepromeljivog i univerzalnog mehanizma vlasti, volje za moći. U slučaju vazdušne opasnosti, svaki put istican znak za uzbunu figurira kao zaseban ekvivalent logotipa različitih televizija, pokazujući ne samo da je tokom bombardovanja primarno vođen medijski rat³⁰⁴, nego i da je samo bombardovanje neki vid medijskog rata. S druge strane, znak za uzbunu je, reprezent „stvarne”, za razliku od „lažne” medijske stvarnosti. Potom su zanimljivi kadrovi koji prate i povezuju društveno-političku i kulturnu istoriju Jugoslavije s istorijom televizije. Jedan od tih frejmova pokazuje reklamu za pasoš SFRJ – pomoću kojeg se može putovati u ceo svet. U kontekstu bombardovanja koje predstavlja krajnju posledicu raspada bivše države, i kojem su prethodile sankcije, reklama za SFRJ pasoš razotkriva se kao krajnja instanca fikcije, kao fantazam odnosno, kao svet koji upravo postoji samo na reklamama. Sličan je slučaj sa jednom od prvih reklama emitovanih na domaćem programu – reklamom za čarape, koja u trenutku rata, siromaštva i beznada, evocira vreme luksuza i lagodnog života. Dakle, *War frames* u određenoj meri predstavlja i priču o

³⁰⁴ Istu tezu podržavaju radovi mnogih autora, počev od Milete Prodanovića ili Mihaela Milunovića.

raspadu Jugoslavije. Jedan drugi korpus frejmova obrađuje društvenu ulogu televizijskog voditelja kao izaslanika određenog ideološkog sistema; tu su Kristijan Amanpur, novinarka CNN-a, *vapm*-žena ili „vampir koji nezasito sisa krv” i njena srpska parnjakinja, Tatjana Lenard, novinarka RTS-a, članica partije Jugoslovenska levica, čuvena po izjavi „Neka Klark puca, mi ga čekamo u Takovskoj 10”³⁰⁵, i potom, Miki Vujović, novinar televizije Palma, koji je na kraju svake emisije upućivao poruku NATO-u: „Dođite, nećete se vratiti!”. Naskovski je likove televizijskih novinarki povezo sa snimcima Madlen Olbrajt dok se priprema za televizijski nastup, identifikujući političke figure i novinare kao ideološke promotere i podstrekače rata.

Iz aspekta kritičke teorije, a prvenstveno teorije Gi Debora (Guy Debord), društvo spektakla je ono u kojem „preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija prizora. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu”.³⁰⁶ Teorija spektakla kritikuje savremenu ideologiju kapitalizma, i u njenom centru dominaciju medijski posredovanih slika realnosti, što je zapravo ključno mesto *War frames-a*.

„Spektakl se u isto vreme ispoljava kao sâmo društvo, kao deo društva i kao sredstvo objedinjavanja. Kao deo društva, to je fokusna tačka naše vizije i svesti. Sama činjenica da je reč o odvojenom sektoru govori o tome da se nalazimo u domenu obmane i lažne svesti: jedinstvo koje spektakl postiže nije ništa drugo do zvanični jezik opšteg odvajanja...Spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos između ljudi posredovan slikama”.³⁰⁷

U kritičkoj teoriji, spektakl se definiše kao materijalizovani pogled na svet, dakle, opredmetljena ideologija ili vizuelni odraz vladajućeg ekonomskog poretka. Tema medijske reprezentacije rata i narativa o bombardovanju kao medijski konstruisanog i posredovanog događaja u uskoj je vezi sa sadržajem predstavljenih kadrova koji, međutim, formiraju različite mikro-narative o bombardovanju SRJ.

Prvi frejm rada pokazuje Slobodana Miloševića u trenutku obraćanja naciji i objave početka bombardovanja, što simbolički ceo događaj stavlja u perspektivu diktature i političke opresije njegovog režima. Potom, na frejm najave bombardovanja direktno se i dramatično nadovezuju kadrovi (uvek sa znakom za vazdušnu opasnost) filma *Dead man* Džima Džarmuša. Prikazivanje filma vezano je za uredničku politiku otpora bombardovanju, čije je

³⁰⁵ Zoran Naskovski, *War frames*, <http://rexpro.b92.net/z/index.html> (pristupljeno maja 2014). Novinarka je dala ovu izjavu neposredno pre udara na zgradu RTS.

³⁰⁶ Zoran Naskovski, *War frames*, op. cit.

³⁰⁷ Ibid.

uporište u postkolonijalnoj kritici i biopolitici. Pored kritike američkog društva, kroz identifikaciju sa glavnim likom filma, progonjenim živim mrtvacem koji u samoodbrani ubija „loše momke”, domaća televizija izvela je narativ identifikacije sa žrtvom američke opresije, i to žrtvom koja na kraju pobeđuje.

„*Dead man* je radikalno subverzivni postkolonijalni vestern; to je najružniji portret američkog belog kapitalizma koji se može pronaći među američkim filmovima, u kojem istorija i civilizacija zapravo znače genocid, Industrijska revolucija je istovremeno uništenje prirode, širenje kapitalizma”.³⁰⁸

Birajući vestern kao tipični žanr kojim se priča američka istorija, i posebnu tematiku života u smrti – života u kapitalizmu i neokolonijalizmu, Džarmuš je stvorio jednu od najoštrijih kritika savremenog američkog društva, a transponujući kritiku američkog reditelja, uredništvo Studija „B” – inače opozicione medijske kuće, napravilo je snažan intelektualni i politički komentar na aktuelnu situaciju. Kritika ideologije kapitalizma i neokolonijalizma, čije je metaforičko značenje sama smrt, podcrtana je kadrom iz filma koji aludira na predstavu mrtvog Lenjina, odnosno na kraj komunizma. Bombardovanje se, u tom kontekstu, može tumačiti kao simptom kapitalizma (biti potrošač znači biti bombardovan znači biti živi mrtvac), ali i kao pobeda kapitalizma nad komunizmom. Baš na primeru ovih frejmova potvrđuje se teza o tome da su postkolonijalni tekstovi uvek palimpsesti.

Polje američke postkolonijalne kritike proširuju naredne sekvence rada *War frames* – kadrovi crtanog filma Mali Hijavata (*Little Hiawatha*, 1937, Walt Disney), koji pokazuju malog indijanskog lovca kako u trenutku suočenja sa plenom – nevinim krhkim zekom, odustaje od svog lovačkog pohoda. Predstavljanje naivne priče za decu u okviru rada *War frames* problematizuje (post)kolonijalnu ulogu Amerike u ratovima, i pojednostavljeno shvatanje i reprezentaciju rata u američkom diskursu kao jednostavne borbe dobra i zla. Ista problematika uprošćenog shvatanja rata kao borbe dobra i zla, ovog puta u kontekstu domaće propagande, prikazana je u korpusu narednih frejmova borbe crnog i belog petla. Borba se odigrala verovatno u nekom od domaćih sela, a rezultat je pobeda belog („Crni petao napada – beli se razljutio – beli pobeđuje”). Time je domaća televizija poručila da će dobra nacija pobediti zle i „crne” agresorke snage.

³⁰⁸ Jens Martin Gurr, „The 'Native' Cites Back: Post-Colonial Theory and the Politics of Jim Jarmusch's *Western Dead Man*”, in Sabine Volk-Birke, Julia Lippert ed. *Proceedings, Anglistentag 2006 Halle*, Trier: WVT (2007): 191-202, [https://www.uni-bielefeld.de/\(de\)/ZIF/FG/2008Pluribus/fellows/gurr_postcolonial-theory.pdf](https://www.uni-bielefeld.de/(de)/ZIF/FG/2008Pluribus/fellows/gurr_postcolonial-theory.pdf) (pristupljeno maja 2014).

Naredni niz frejmova preuzet je iz emisije „Bez komentara”, čija je tema bila proslava Uskrsa širom sveta: u Jerusalimu („Negde je Uskrs...”), Vatikanu („...i negde ne padaju bombe”), u Beogradu, Moskvi, Skoplju, Bukureštu. Pored verskih poglavara, crkvenih ljudi i vernika, istaknut je jedan kadar snimka službe u Rimu, gde se pojavljuju (najverovatnije novopečeni) vernici kriminogenog izgleda. Tako se na ovom mestu, s jedne strane problematizuje uloga crkve u globalnim konfliktima, a s druge, postavljaju ključna biopolitička pitanja disciplinovanja i ranjivosti tela u savremenom društvu, koncepta transkulturne traume, te globalne raspodela pozicija moći. Dvosmislenost predstavljenog narativa podcrtana je autorskim komentarom u prvom frejmu na temu Uskrsa, gde se napominje da se radi o prazniku tela i proslavi pobede nad smrću. Slavljenje Uskrsa u bombardovanoj Srbiji može označavati učvršćenje vere u specifičnim okolnostima egzistencijalne ugroženosti i poseban religijski zanos koji dolazi usled moralne superiornosti. Takođe, tu se analiziraju fenomeni delovanja religije kao farmakopeje, ritualnog disciplinovanja vernika ili tela nacije, verske mobilizacije. S tim u vezi treba spomenuti i teze Marka Živkovića o „želji Srba da budu Jevreji”:

„Kosovska kriza kasnih devedesetih godina, koja je dovela do intervencije NATO, ponovo je oživela temu Kosova s njenim jevrejskim asocijacijama, ali je tek samo bombardovanje navelo čak i one Srbe koji su do tada bili imuni na zvanično širenu paranoju da sebe sagledaju kao nevine žrtve. Kako 27. septembra 1999. navodi Čikago tribjun, Srbi su uoči bombardovanja izjavljivali: „Mi smo novi Jevreji Evrope”. „Možda je analogija sa Jevrejima potpuno neprikladna”, piše Tom Handli, „ali većina Srba iskreno oseća da su oni u ovoj drami strana kojoj je učinjena nepravda”.³⁰⁹

Slika verskog zanosa, poput masovne hipnoze i karnevalizacije života u ratu, transponovana je u kontekst narodnog veselja na takozvanim protestnim mitinzima, koji su tokom bombardovanja redovno održavani na gradskim trgovima u celoj Srbiji. Kao binarna opozicija frejmu srpskog patrijarha Pavla u obraćanju javnosti i pozivu na mir, stoji frejm s likom folk pevačice Svetlane Cece Ražnatović, supruge jednog od vodećih kriminalaca i učesnika rata tokom devedesetih godina, koja istog dana – na Uskrs, izvodi numeru *Isuse* („Isuse, daj mi lavlje srce, da preživim dane buduće”). Portret narodne pevačice, popularno

³⁰⁹ Marko Živković, „Želja da se bude Jevrejin”, *El Mundo Sefard*, 8. jun 2013, <http://elmundosefarad.wikidot.com/zelja-da-se-bude-jevrejin> (pristupljeno decembra 2014).

nazivane srpskom majkom ili srpskom ikonom, poentiran je hiperbolisanom neustrašivom i ponositom porukom: „Ne bojte se Braćo Rusi, Srbija vas brani!” Ne samo da su poklič i pojava narodne pevačice na masovnom okupljanju zadovoljili megalomansko osećanje pripadnosti grupi privilegovanih i nadmoćnih pravoslavnih naroda, dakle, prouzrokovali versko-nacionalnu egzaltaciju, nego su kroz određeni vid erotskog zanosa obezbedili kolektivnu, nacionalnu katarzu. Takav oblik karnevalizacije žitvota u ratu odgovara potrebi lečenja traume i rehabilitacije patrijarhalnog društvenog poretka. Tipične nacionalno oslobađajuće i simboličke identifikacije sa moćnim pobednikom prikazane su i u narednim frejmovima: mladići sa srpskim zastavama sede na spomeniku Mihailu Obrenoviću ili pale američku zastavu, uzdižu tri prsta, nose ikonu Svetog Đorđa koji ubija aždaju.

Ikona, koja označava pobedu hrišćanstva nad mnogoboštvom, zajedno sa krstovima uzdigutim u vazduh, predstavlja deo tipičnog znamenja nacionalnog slavlja. Metafora nacionalnog i verskog zanosa, prikazana „ikonom” srpske popularne kulture, Svetlanom Ražnatović, proširena je snimkom uzdignute ruke nekog protestanta koji drži krst. Međutim, u tim frejmovima otkriva se *mračna senka* ideologije nacionalizma: kretanje ruke praćeno je promenom pozadine, pa pojedini kadrovi u prvom planu pokazuju krst, a u drugom planu, transparent sa petokrakom i kukastim krstom, simbolima komunizma i nacizma. U duhu altiserovsko-fukoovskih teorija, umetnički postupak ilustruje mogućnost devijacije svakog ideološkog delovanja – bilo da se radi o nacionalizmu, hrišćanstvu, komunizmu ili nekom drugom političkom uverenju – identifikujući ih upravo s fašizmom. Ideološki mobilisano telo nacije predstavlja preduslov za pokretanje ratova, pa se tako i bombardovanje pokazuje kao teren snažnog ideološkog delovanja, ali i kao lakmus papir, polje obrnute refleksije, iskrivljenja ili dekonstrukcije dejstvujućih ideologija – nacionalne, patriotske i kvazi-mirotvoračke NATO ideologije. Drugim rečima, Naskovski i ovom slikom potvrđuje tezu o bombardovanju kao ideološko-propagandnom medijskom ratu.

Parodija slike veselja na trgu i nacionalnog zanosa oličenog u slici pobede svetog Đorđa nad aždajom, pojavljuje se u narednim frejmovima televizijske emisije „Bez reči”. Kadrovi prikazuju staru seljanku iz Makedonije koja, negde na makedonskoj granici, kišobranom udara vojno vozilo NATO pakta. Radi se o tipičnoj sceni iz crtanih filmova kada starica i štapom lupa „zlog snagatora”, a efekat izazivan kontrastnim pozicioniranjem slike nacionalnog trijumfa (Sveti Đorđe) i naivne slike starice koja napada vojno vozilo, podcrtava tragikomičnost situacije „između dve ideološke vatre” u kojoj su se zadesili građani Srbije. Kao „ready made” ilustracija obezoružanosti Srba, nemogućnosti otpora, tragikomičnosti i uzaludnosti srpske borbe, dolaze frejmovi zemljotresa koji se dogodio tokom noći veoma

snažnih udara bombi i detonacija. Povezivanje mikro-priča o makedonskoj starici i zemljotresu, putem *deadpan humora*³¹⁰, naglašava ideju bespomoćnosti i bezizlaznosti situacije u kojoj se našao tzv. običan čovek.

Slede kadrovi najdikretnije satirične reprezentacije bombardovanja: tu su snimci srušenog NATO aviona („Nismo znali da je nevidljiv”), srpskih vojnika, ratne reportaže Miroslava Lazanskog, veselja u znak odbrane beogradskih mostova, i nasuprot njima, kadrovi bombardovanih novosadskih mostova, a potom i snimci bombardovane kineske ambasade (TV Košava prenosi kinesku televiziju CCTV-4). Metonimijskim prikazom „kolateralnih žrtava”, dečije cipelice na asfaltu, započinje segment frejmova koji tematizuju problem uloge dece u ratu. Pored toga što su žrtve, deca su i učesnici u propagandnim aktivnostima: predstavljene su dečije kineske svečanosti uz prisustvo Mirjane Marković, deca koja drže srpsku zastavu i pokazuju tri prsta. Kadar sina Slobodana Miloševića, Marka Miloševića, metaforična je slika propasti „sinova nacije” i predstojeće mračne budućnosti.

Epilog narativa o bombardovanju počinje frejmovima suđenja Miloševiću u Haškom tribunalu i scene iz popularne južnoameričke serije *Kasandra*, kada glavna junakinja izgovara: „Sve je gotovo – moji snovi o ljubavi trajali su kratko”. Kraj melodramskog zapleta serije *Kasandra*, inače simbola potpune devastacije medijskog prostora u Srbiji tokom devedesetih, koincidira sa krajem Miloševićeve vladavine. U duhu satire, nastavak slike haškog suđenja Miloševiću karikiran je snimcima iz italijanskog porno filma *Sexgate*, emitovanog na TV Palma, koji aludira na aferu američkog predsednika Bila Klintonu s Monikom Levinski, te završava Klintonovom replikom: „Zadovoljan sam”. Izjednačavanje narativa porno filma i snimka Haškog suđenja govori istovremeno i o mediju televizije, koji traga za senzacionalističkim slikama, slikama koje imaju značajan marketinški potencijal (seks i nasilje), kao i o političkim implikacijama rata: Haški sud je predstavljen kao studio u kom se odvija *reality show*, a bombardovanje kao američki interesni rat.

Tematsko težište rada prenosi se na pitanje američke međunarodne politike, tako da se pojavljuju kadrovi Osame bin Ladena, Bele kuće, stereotipne scene srpskog gostoprimstva i prihvatanja američkih vojnika u Srbiji za vreme bombardovanja. Pošto su ga Srbi uhvatili i oslobodili, NATO vojnik Chris Stone potpisuje se u pismu zahvalnice domaćinima kao Slobodan. *War frames* obiluje ovakvim detaljima-ambivalencijama koji oneobičavaju medijsku pritivnost i mehanizme manipulacije – slobodan (pozitivna konotacija) ima sasvim

³¹⁰ *Deadpan* je oblik duhovitog kazivanja bez emotivne afektacije; priča se priča na opušten, monoton, miran, iskren način, često bez obzira na ozbiljnost ili duhovitost sadržaja. *Deadpan* humor proističe iz mirnog i neafektiranog pričanja priče koja je duhovita, sarkastična, lakonska.

suprotan smisao – Slobodan (Milošević, negativna konotacija). Shodno principu dekonstrukcije propagandnog mehanizma tvorbe identiteta dobrih i loših u masovnim medijima ili medijskim žanrovima, i u želji da uspostavi šire geopolitičko gledanje na bombardovanje, Naskovski u frejmovima koji slede iznosi ideju da i Evropska unija ima svoj udeo u ratu. Kritika evropske demokratije izvedena je putem citata ruskog reditelja Nikite Mihalkova: „Europe is uniting and it believes that one youth can be made out of fifteen old men, but it doesn't seem to be like that. It will be a firm home for the old, a comfortable one, but you can't have new ideas and new feelings where humanity laggs behind civilization”. Međutim, Naskovski time upravo pokazuje da ni Rusija ne zaostaje kada je reč o javno-političkoj retorici i uspešnom brendiranju nacije zasnovanom na *podrugogačivanju* tj. konstruisanju negativnih slika *drugog*. Tema srpske rusofilije i prateće mržnje prema „zapadu” uvedena je kroz frejmove emisije voditelja Mikija Vujovića, koji objašnjava da ritualni srpski pozdrav sa tri prsta simbolizuje jedinstvo Srbije, Rusije i Belorusije.

Priča o završetku bombardovanja ispričana je poslovnim žargonom trgovine i trampe: „Europe meets America...and America meets Europe...so they decided to cool down the situation...made a deal... took a joint photo... and sent a envoy to Belgrade with a business proposal..”. Dakle, osnovu narativnog diskursa War frames-a čini kritika kapitalizma. Mediji služe političkoj i ekonomskoj eliti za manipulisanje, disciplinovanje i kontrolu građana, za pretvaranje traumatskih događaja u ekonomiju terora i robne proizvodnje. Konzumacijom medijskih sadržaja učestvuje se u procesu potčinjavanja i jednom posebnom sistemu robne razmene. Zato, kako i Žižek smatra, krivca za stanje porobljenosti treba tražiti u hegemonskim ekonomskim odnosima.

Kraj narativa o kraju obeležen je slobodnom autorskom interpretacijom izjave Slobodana Miloševića povodom obustave bombardovanja: „Pobedili smo”, koja se može shvatiti i kao paradigma čitavog rada, te kadrovima koji pokazuju ustaljeni karneval ili, bolje rečeno, segment hronične karnevalizacije života u Srbiji tokom devedesetih: farmakopejske i anestizirajuće proslave na ulicama, scene mladih koji se penju po automobilima, pale zastave, duvaju u pištaljke, plešu po ulici. Budući da je takav karnevalski duh uglavnom uvežbavan povodom sportskih pobeda, ne začuđuje da je jedna od glavnih vesti u trenutku okončanja bombardovanja bila i ta da je reprezentacija Srbije pobedila Hrvatsku u važnoj rukometnoj utakmici. Televizija je, kroz strategiju *overstatement*-a izveštavala o višestrukom trijumfu Srbije nad NATO-om i Hrvatskom – lokalnim i globalnim, starim i novim političkim neprijateljima. Pored koncerta Svetlane Ražnatović i proslave kraja bombardovanja, televizijski diskurs omnipotentne, herojske, neustrašive i nesalomive, Srbije koja „drži keca u

rukavu”, upotpunjen je još nekim kadrovima: Saša Đorđević baca odlučujuću „trojku u poslednjoj sekundi svetskog finala u košarci (frejm je nazvan: „Yugoslav heart-beat – you cant beat it!”³¹¹); spot za pesmu „NATO u blato” nastao tokom NATO bombardovanja militantno odevene ženske muzičke grupe koja na kraju spota prkosno poručuje: „Hoćete još?”. Svi ti frejmovi rekonstruišu i utvrđuju sliku nacionalnog identiteta koja je osmišljena i mitologizovana u priči o pobedi Srba na Kosovu odnosno, u priči o stoičkoj pobedi u porazu.

War frames, hipertekst ili hronika NATO bombardovanja, *ready-made* satira jugoslovenskog društva, rad-kolekcija medijskih slika, koje pažljivom autorskom ili kustoskom intervencijom (director`s cut) pričaju priču o kapitalizmu, raspadu komunizma, društvu spektakla, ulozi televizije i interneta kao globalnog medija u konstrukciji nacionalnih identiteta i globalnih konflikta. U duhu postkolonijalne kritika konstruisanja binarnih identiteta, rad povezuje i dekonstruiše sledeće antinomije: beli (dobri) – crni (loši), Indijanci – kauboiji, pravoslavci i jevreji – katolici, muslimani, komunisti – kapitalisti, Rusi – Amerikanci, plen – lovac, Sveti Đorđe – aždaja, mirotvorci i branitelji – agresori, priroda – mašina, slobodan – Slobodan, istok – zapad, pisani zakoni – običajni zakoni, individua – zajednica. Ambivalentnost konstruisanih reprezentacije identiteta, pozicija i uloga, priče o dobru i zlu ponavlja se na svim nivoima *War frames*-a, a posebno na njegovom metaplanu. Prema rečima Zorana Naskovskog, rad kritički razmatra i pojavu novog medija, interneta, kao istovremeno „dobrog” i „lošeg”.

Međutim, *War frames* se ne zadržava samo na konstataciji da su obe strane učestvovala u medijskom konstruisanju identiteta „dobrih” i „loših momaka”, te fabrikovanju konflikta s krvavim posledicama u neposrednoj realnosti. Kroz postkolonijalni diskurs *War frames* predstavlja bombardovanje kao segment „trgovinskog dogovora” globalnih sila. Celokupan *War frames* predstavlja detaljnu elaboraciju teze da su posledice ideoloških delovanja, mobilizacije i disciplinovanja tela dece, vernika, vojnika, ljubitelja sporta, dokoličara, staraca, takozvanih širih narodnih masa, i to kroz okupaciju javnog medijskog i urbanog, ali i privatnog prostora – smrtonosne, a motivi – finansijski. Otud ne čudi da su ostvarene transkulturne veze sa kulturnim tekstovima kritike američkog kapitalizma i umetničkim radovima Džima Džarmuša. Kritika ideologije kapitalizma najoštrija je, zapravo, u prikazu realnih žrtava bombardovanja, i to ne bilo kojih. Gotovo ikonički frejm tela poginulog mladića radnika Radio televizije Srbije može se razumeti kao paradigmatički za celu umetničku analizu odnosa medija, stvarnosti i ekonomske politike. Ako je vandalsko i

³¹¹ Prema Z. Naskovskom, Saša Đorđević, poznat kao igrač koji trojkom u poslednjim sekundama donosi preokret i pobedu, iskorišćen je za reklamni spot: „Yugoslav heart-beat – you can’t beat it!”.

necivilizovano ponašanje Srba na ulicama rezultat medijskog propagiranja ideologije velikosrpstva, onda je mladićeva žrtva daleko radikalnija verzija opasne medijske propagande. „Neko je odgovoran za tu smrt”³¹², primećuje Naskovski.

Intertekstualne veze *War frames*-a ostvarene su izvan i unutar projekta veb platforme *Reality check*. Recimo, fotografije performansa Ere Milivojevića izvedenog za vreme bombardovanja pod nazivom *Machine vs Human* takođe pokazuju nemogućnost odbrane humanosti, humanistike i ranjihovg ljudskog tela od novog smrtonosnog tehnokratskog neoliberalnog poretka. Milivojević je, naime, izveo akciju lepljenja trake na stakla Filozofskog fakulteta u Beogradu, ponavljajući ustaljenu praksu zaštite stakala od eventualnih detonacija. Trake su lepljene u različitim šarama – oblicima vizuelizacije šahovskih poteza odigranih tokom čuvenog šahovskog meča iz 1997. godine, kada je IMB-ov kompjuter *Deep Blue* pobedio svetskog šahovskog šampiona Garija Kasparova. Poredeći činjenice o dvojici takmičara, Milivojević pokazuje apsolutnu nadmoć mašine, i fizičku (Kasparov ima 70kg, a mašina 1400kg), i intelektualnu (koja se izražava u broju neurona i jedinicama procesora), kao i nadmoć geografskog porekla (Kasparov je iz Azerbejdžana, a kompjuter iz SAD-a), a komparacija njihovih performansi izvodi jasnu poruku da u savremenom globalnom društvu tehnokratski režim SAD-a „odnosi pobedu”. Proces identifikacije Kasparova sa filozofskim naukama, humanistikom, talentom i znanjem (duhom, duhovnim vrednostima), s jedne strane, i kompjutera *Deep blue* s NATO avionima (materijalnim vrednostima) s druge, sa unapred poznatim ishodištem, donosi veoma pesimističnu viziju ne samo budućnosti Jugoslavije, nego i sveta u datom trenutku. Milivojevićev performans tvori diskurs postkolonijalne, biopolitičke i bioetičke kritike nove vrste tehno-ratovanja.

Zajednička tema radova *I am Milica Tomić* Milice Tomić i *Safe European Home* Uroša Đurića u okviru projekta *Reality Check* je kritika panoptičke kontrole i ideologije patrijarhalnog i militarističkog društva i kulture. Smešteni u polju feminizma i biopolitike, fotografije i posteru Uroša Đurića kritički su usmereni protiv *mačo* pop-kulture patrijarhalnih društava koja slave maskulinu figuru zaštitnika i borca za dom i otadžbinu. Lokalna verzija mačo figure, vojnik u uniformi, pojavljuje se na Đurićevim privatnim, porodničnim fotografijama nazvanim *Safe European home*, koje prikazuju dolazak rođaka na vojno odsustvo i priređenu gozbu njemu u čast. Ironizujući ideju sigurne evropske kuće, Đurić dekonstruiše stereotipno oblikovanu reprezentaciju Jugoslavije kao nesigurne, neevropske,

³¹² Nina Mihaljinac, Intervju Zorana Naskovskog, op. cit. Bombardovanje RTS-a je bilo najavljeno, pa se pretpostavlja da je državni vrh Jugoslavije naložio da se osobe koje su te noći poginule u zgradi RTS-a žrtvuju i da se onda njihova smrt prikaže u medijima – a sve u svrhe rasplamsavanja jugoslovenske propagande.

varvarske – balkanske. Drugi Đurićevi radovi u okviru *Reality check*-a, naslovice duplerica i popularnih časopisa sa ženskim obnaženim telima pod nazivima *Hide and seek – Sex in Serbia During Wartime*, *Hometown boys – First Serbian Porn*, *Belgrade international porn festival Kleins fine / Short hot summer – Montenegro case*, referišu na istu temu, ali kroz diskurs postkolonijalne kritike i narativ pornografije i sado-mazohizma. Mada se mačizam pojavljuje kod obe strane, i kod Srba (vojnika-povratnika iz rata kao seksualna figura), i kod NATO-a (zamišljena figura moći, sadistička, dominantna seksualna figura – onaj koji gleda i kontroliše), rad identifikuje Jugoslaviju kao potčinjenu žensku stranu. U kontekstu bombardovanja, NATO predstavlja oko maskuline moći, a potčinjena, ženska strana pojavljuje se kao potčinjeni seksualni objekat ili nadgledana strana.

U video radu Milice Tomić, *I am Milica Tomić*, umetnica izgovara na svim svetskim jezicima istu rečenicu: „Ja sam Milica Tomić”, dok joj se usled takve identifikacije niz lice i telo postepeno sliva krv. Za razliku od ironije i crnog humora Đurićevih radova-duplerica, rad je, s velikom ozbiljnošću, posvećen feminističkom razotkrivanju krvavih posledica produkovanja i jačanja nacionalizma odnosno, nametanja i mitologizacije „zvaničnog” mačo-nacionalističkog identiteta kojim se poništavaju individualne identitetske razlike (biti žena, imati ime i prezime). Pritom, video prikazuje i simboličku i fizičku ranjivost i ugroženost osoba čiji se identiteti razlikuju od onih čija je moć uspostavljena vladajućom hegemonijom.

Drugi deo projekta *Reality check*, s proširenim autorskim timom (priključuju se asocijacija Apsolutno, Radišić-Trkulja, Jovan Čekić, Jelica Radovanović, Dejan Anđelković, Vesna Pavlović i Mirjana Đorđević) podrazumevao je produkciju razglednica koje se jednostavno mogu poneti ili poslati u inostranstvo. Izbor razglednice kao medija predstavlja simptom i sredstvo borbe protiv sankcija i otežane komunikacije s međunarodnom zajednicom. Učesnici *Reality check* projekta „dobrovoljno su se pridružili i kampanji za slobodu medija posvetivši radove slučaju ukidanja Radio stanice B92”.³¹³

Nekoliko razglednica se bavi temom prikaza rata posredstvom masovnih medija, što je u direktnoj vezi sa *War framesom* ili Đurićevim duplericama. Tako, razglednica grupe UA!US (United artist under sanctions) referiše na problematiku medijskog produkovanja binarnih identiteta i narativa rata kao borbe dobra i zla, „crnih” i „belih”, krivih i nevinih, pa prikazuje dve lekarske kutije za odlaganje instrumenata: na jednoj piše „čisto”, a na drugoj „nečisto”. Problemom reprezentacije rata u medijima takođe se bavila umetnica Vesna Pavlović, čije razglednice-fotografije *Herzliche Willkommen im Hotel Hyatt Belgrad I i II*, za

³¹³ D.R.V., *Reality Check – Pozdrav iz Srbije*, op. cit.

Branislava Dimitrijevića čine „najbolju reprezentaciju NATO bombardovanja”.³¹⁴ Budući da predstavljaju idilične scene luksuznog odmora u hotelu Hajat, „mimo ratnog spektakla, one pokazuju nevidljivu pozadinu rata koja više govori o ratu”.³¹⁵ Hotel *Hajat*, gde su tokom bombardovanja boravili inostrani novinari, predstavlja politički topos rata: povlašćeno mesto, izdvojeni, ograđeni i nedostižni prostor u kojem se proizvodi diskurs o ratu. Fotografije pokreću dileme demokratičnosti medija, političke odgovornosti novinara za ratne konflikte, uloge medija u savremenom društvu, kao i krucijalno pitanje: kome mediji služe, čije interese zadovoljavaju i o kakvom interesu se radi. Ukoliko se uzmu u obzir nazivi fotografija na nemačkom jeziku, verovatno je da je kritika primarno bila usmerena na izveštavanje nemačkih medija o bombardovanju tokom 1999. godine.

Jedan broj razglednica *Reality check*-a tvori diskurs žrtava bombardovanja. Rad (*A*)*trophy* Asocijacije Apsolutno citira scenu iz filma *Poslednja oaza* Petra Lalovića, sliku jelena izbijenih rogova. Imajući u vidu da rogovi simbolišu snagu, vitalnost i lepotu (trofej), bombardovanje se pojavljuje kao greh protiv prirode, kao napad koji žrtvu ostavlja u životu, ali joj oduzima smisao življenja. *A.trophy* je metaforički prikaz političkih prilika u Jugoslaviji – život u smrti i nemogućnost prevazilaženja traume.

„Ratni jugoslovenski niz od Dejtona se nastavio sukobima na Kosovu 1998-1999. godine. Usvajanjem Rezolucije 1244 10. juna 1999. godine, vlast Savezne Republike Jugoslavije se zvanično složila sa uvođenjem privremene administrativne uprave Ujedinjenih nacija (UNMIK) na Kosovu. Ideja za video rad *a.trophy* (1999) je nastala baš u vreme NATO intervencije na Kosovu i bombardovanja vojnih i civilnih ciljeva u SRJ, koji su prethodili usvajanju Rezolucije. Već duhovita igra reči u naslovu rada *a.trophy* (atrofija [atrophy]; trofej [trophy]) proširuje amplitudu nestalnosti značenja pojmova destrukcije i smrti, koji se pretvaraju u svoju suprotnost. Scena iz izuzetnog dokumentarno-umetničkog filma reditelja Petra Lalovića *Poslednja oaza* (1983) u kom jelen odbacuje rogove, preuzeta je i obrađena kao slow motion video. Simbolički rezervoar ovog video rada kao da se vremenom samo dopunjuje i raste, a sa njim i nova tumačenja. Samo jedna kratka scena iz Lalovićevog filma umetničkim postupkom prevedena je u večnost, u monumentalnu metaforu smrti Jugoslavije i promenu jugoslovenske tranzicije u periferni kapitalizam. Remek-delo jedne ere”.³¹⁶

³¹⁴ Nina Mihaljinac, Intervju Branislava Dimitrijevića, op. cit.

³¹⁵ Nina Mihaljinac, Intervju Branislava Dimitrijevića, op. cit.

³¹⁶ Inke Arns, Gordana Nikolić, katalog izložbe *Apsolutno sada: smrt, konfuzija, rasprodaja Asocijacija Apsolutno 1993–2005*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2015,

Razglednica Zorana Naskovskog *The truth on Holy Land No Sign* prikazuje ženu kako drži jagnje, a smisao čitave kompozicije otkriva se u odsutnom prisustvu muškarca koji fotografiše. Muškarac iza kamere je zapravo voajer kome se obraćaju dame s duplerica Uroša Đurića, misteriozni novinar sa fotografija Vesne Pavlović ili nevidljiva ruka koja nanosi fizičke ozlede žrtvama koje zastupa Milica Tomić. Naslov rada, kao i jagnje, simbol Hristove žrtve, referišu na problematiku zloupotrebe narativa žrtve u srpskom medijskom diskursu, kao i na sukobe hrišćana i muslimana na Svetoj zemlji, i na taj način Naskovski daje vrlo jasno političko obrazloženje kosovske situacije. Naskovski je izveo još jednu razglednicu na kojoj su frejmovi *War frame*-a: slike „mrtvog Lenjina” iz Džarmušovog filma *Dead man* kao metafora pobeđe kapitalizma nad komunizmom.

Dve razglednice pod nazivom *Ready made I i II* umetnika Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića takođe se bave temom kosovskih žrtvi. Nazivi radova prevashodno referišu na postupak produkcije slike u vremenu razvoja kompjuterskih tehnologija: pomoću nelegalne verzije programa *photoshop*, umetnici su „isekali” gotove (*ready-made*) elemente fikcije ili realnosti, koje su pronalazili u dostupnim digitalnim materijalima. Priča o izbeglištvu i pogibiji muslimana i hrišćana u razglednici *Ready made I* izvedena je kroz gotovo forenzički prikaz cipela – jedne su muslimanske, uflekane krvlju (uvećani detalj ratne dokumentarne fotografije), a druge su cipele hrišćanskog sveca (detalj sa moguće uništene ili ugrožene kosovske ikone ili freske). Prizor grada razrušenog bombama po kojem izbezumljeno lete Petar Pan, Vendi i ostali likovi poznate priče za decu – kolaps *Nedođije* – predstavlja osnovnu temu razglednice *Ready made II*, koja govori o posledicama neprihvatanja odgovornosti Srbije za počinjene zločine na Kosovu. Jugoslavija je tim postupkom predstavljena kao nezrelo i neosvećeno društvo, čiji je eskapistički svet odjednom srušen uplivom surove realnosti. Identifikacija južnoslovenskih naroda s decom ili primitivnim, necivilizovanim narodima jedna je od najstarijih strategija balkanizacije, koju su započeli engleski romantičari, putopisci i novinari: „Da, ovo su deca” – pisao je ovaj ljubitelj Valtera Skota suočen sa veselim Crnogorcima – „deca u svojoj primitivnoj jednostavnosti, u svojoj poeziji svog bića; deca po svom govoru, svojoj politici, svom vojevanju; i ovo je divlje, potpuno dečje prepuštanje veselju”.³¹⁷ *Ready made I i II* su među retkim umetničkim radovima koji eksplicitno prikazuju albanska stradanja pre bombardovanja, a istom tematikom se bave i crteži Raše

http://www.msuv.org/assets/media/2015_01_apsolutno_sada/apsolutno_sada_045_prateci_sadržaj/apsolutno_katalog_web.pdf (pristupljeno januara 2016).

³¹⁷ Ivan Čolović, „Balkanistički diskurs i njegovi kritičari”, *Republika*, br. 490-491, decembar 2010, <http://www.republika.co.rs/490-491/21.html#f10> (pristupljeno novembra 2015).

Todosijevića iz 1995. godine. Pomoću radova *Parisov sud*, koji aludira na suđenje Ratku Mladiću zbog počinjenih zločina u Bosni i Hercegovini i *Svi smo u raj*, čiji naslov za jedne (muslimane) označava smrt, a za druge (Srbe) indiferentnost i lakoću življenja, osuđuje Srbe zbog počinjenih zločina koji su doveli do bombardovanja 1999. godine odnosno, za građansko ignorisanje zločina koje je sprovodio nacionalistički režim tokom devedesetih, a posebno 1999. na Kosovu.

Polazeći od pretpostavke da umetnost kao fantazmatska, snoviđenska, fabrikovana, preuređena slika stvarnosti nekad predstavlja bolji reprezent stvarnosti od same stvarnosti, Mirjana Đorđević interveniše na dokumentarnoj fotografiji bombardovanja, praveći novu sliku rata, razglednicu *Life imitates Art* (cit. Oskara Vajlda). Na fotografiji neba prošaranog tragovima bombi ukazuje se, nalik ogromnom pretećem tomahavku, Sunce sa freske iz crkve u Dečanima. Naziv rada i strategija crnog humora, postignuta dovođenjem u oksimoronsku vezu dva ikonička znaka – Sunce i tomahavk, pokazuju tragičnost situacije bombardovanja jer se na nebu, umesto Sunca – života, vitalnosti, pojavljuju bombe i smrt. Realnost je toliko nestvarna da deluje da život imitira umetnost.

Druga razglednica UA!US-a i razglednica Jovana Čekića stavljaju bombardovanje u širi geopolitički kontekst. Razglednica UA!US-a predstavlja manifest grupe (Ujedinjeni umetnici asocijacije Apsolutno i p.RT-a): to je mapa sveta na kojoj su obeležene sve države pod sankcijama uz koju stoji tekst: „U aprilu 1998. više od tri milijarde ljudi živelo je u zemljama pod sankcijama”. Razglednica Jovana Čekića *Lenin in the Garden* govori o razvoju i širenju diktatorske groznice, izvitoperenju komunizma, kao i tradiciji obožavanja nacionalnih vođa.

Složenost i uspeh ovog kustoskog projekta ili navigacionog sistema, kako ga naziva Dejan Sretenović, koji je imao posledice po status (umetničkog) svedočenja i ulogu svedoka, proističe iz činjenice da, kao kolekcija subjektivnih – nekad komplementarnih, a nekad paralelnih realnosti, ovi radovi „provociraju našu društvenu i kulturnu svest” i izgrađuju jednu temeljnu društveno-političku elaboraciju stvarnosti Jugoslavije 1999. Kao zbir različitih pogleda na bombardovanje, kao i na period koji mu je prethodio, razglednice postavljaju pitanja šireg globalnog istorijskog i geopolitičkog konteksta (verski ratovi, sankcije, veze sa Rusijom), te odgovornosti Srba, muslimana, zemalja NATO-a ili medija za aktuelne ratove. No, bez obzira na pojavu različitih – čak i sukobljenih perspektiva na bombardovanje, razglednice ostvaruju konsenzus o tome da se odgovori ne mogu pronaći u zvaničnim diskursima koji tvore isključive narative krivaca i žrtvi. Predstavljajući bombardovanje kao

nevidljivu pretnju patrijarhalno-nacionalističke i kapitalističko-tehnokratske ideologije, radovi kao celina osuđuju nasilje rata.

Treći važan transmedijski projekat *Utrica Medicamentum Est (Kopriva je lek)* autorskog tima Violete Vojvodić i Eduarda Balaža, započeo je tokom bombardovanja 1999. kao terapijska akcija usmerena na lečenje „posledica rata, hiperinflacije, porasta siromaštva, političkog terora, kulturne i ekonomske izolacije tokom Miloševićeve ere”³¹⁸ i na rešavanje šest psihopatoloških problema od kojih je „jugoslovensko društvo bolovalo: depresija, strah, apatija, indukovano ludilo, šizofreni rascep i težak oblik moralne disfunkcionalnosti”.³¹⁹

Zasnovani na ideji psihijatra Ronalda Davida Lenga (Ronald David Leing) da simptome šizofrenog ponašanja treba razumeti kao strategiju odbrane koju osoba aktivira da bi živela u uslovima u kojima se ne može živeti, iracionalni, besmisleni i beskorisni *Utrica* objekti i instalacije s koprivom, čije je dejstvo trebalo da bude farmakopejsko – isceliteljsko u odnosu na političku traumu i društvenu patologiju, prvobitno su izlagani u galerijskim prostorima. Zbog uvida da će veći učinak imati „stvaranje društveno aktivističkih umetničkih proizvoda za masovnu potrošnju”³²⁰, objekti su premešteni u virtuelni prostor *Utrica*, sa svim korporativnim obeležjima (logotip, brošure proizvoda i sl.). Jedan segment projekta, *Ratioremedium*, produciran je kao oblik umetničke reklamne kampanje za televiziju i radio. Reklame su emitovane nakon pada Miloševića na radiju i televiziji „B92”.

„Advertajzing se pojavljuje kao privilegovani postmodernistički prostor, a krucijalni momenat rada Violete Vojvodić i Eduarda Balaža je upravo osvajanje i preterana identifikacija sa inherentnim prostorom i praksama. Reklama za *Utricu* nije simulacija advertajzinga, niti nekakva pseudo-reklama, već se pojavljuje u kontestu stvarnog televizijskog programa i stoga preuzima oznake i prerogative advertajzinga. Konfrontirajući gledaoce, u formi inverzije, sa reprezentacijama koje konstituišu svakodnevicu, ova TV reklama nastoji da dekonstruiše sve interpelirajuće efekte ovih reprezentacija”.³²¹

Projekat je finalizovan u okviru rezidencijalnog boravka autorskog tima u C3 Centru za kulturu i komunikacije u Budimpešti 2002. godine (centru koji je pomogao i realizaciju

³¹⁸ *Utrica's statement*, 1999, <http://urtica.org/artworks/urtica-medica-est.html#.V55zM5N97dc> (pristupljeno avgusta 2015).

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Darko Drašković, *Kako reklamirati žrtvu*, CyberRex, Beograd, 2000, <http://urtica.org/artworks/urtica-medica-est-essay-sr.html#.V55mb5N97dc> (pristupljeno avgusta 2015).

Reality check projekta). U tekstu *Kako da reklamirate žrtvu (How to advertise a victim)* Darko Drašković piše o projektu *Utrica* kao:

„pokušaju simulacije različitih dominantnih praksi određivanja i konstrukcije značenja koja, u ideološkom kontekstu, postaju samoobjašnjiva i ne dovode se u pitanje. Svesni činjenice da je mogućnost održavanja kritičke distance u datim okolnostima izgubljena, autori ne pokušavaju da ironizuju ili parodiraju te diskurse. Naprotiv, time što konstantno i sistematično koriste postulate „konstrukcije društveno prihvatljivih i legitimnih praksi pridavanja značenja, i putem konstantnog akcentovanja njihove mitološke prirode, oni intenziviraju i radikalizuju igru produkovanja značenja, prevodeći je u njenu suprotnost – semantičku prazninu i beznačajnost”.³²²

Koristeći jezik masovnih medija i korporativnih *brend* strategija – dakle, jezik dominantne ideologije, projekat je radio na pervertiranju i dekonstrukciji dominantnog narativa žrtve i dihotomije žrtva-agresor kroz koju se formirao identitet građana Jugoslavije. „Model žrtva-agresor predstavlja ključni neuspeh u komunikaciji između Srbije i sveta, i imajući to u vidu, njegova besmislenost je do kraja izvedena na videlo”.³²³ Kao što je slučaj s mnogim umetničkim intervencijama, posebno u okviru *Reality check* projekta, strategija *ready made* intervenisanja u svetu realnosti radi dekonstrukcije dominantne ideologije i narativa viktimizacije, pojavljuje se i u radu *Utrica*.

„Mutacija kulture u situaciji koja zahteva od umetnosti da reaguje suprotno, ali simetrično kao i Marsel Dišan. Imajući u vidu činjenicu da je umetnosti oduzeta autonomija, ona mora da kontinuirano izvodi umetničke objekte u svet realnosti, što je prvenstveno svet popularne kulture, gde ovi objekti dobijaju novo i suštinski drugačije značenje. Umetnost mora da osvoji prostor koji je već kolonizovan kapitalom, i da misli o tom prostoru kao mestu kotemplacije i agitacije”.³²⁴

Dekonstrukcija neoliberalnog kapitalističkog narativa rata realizovana je strategijom alijenacije – sprovođenjem kroz diskurs igrice *Lapsus Memoriae* (parafraza pravog naziva dečije igre *Memorija*) u kojoj se koriste imena vojnih operacija ili „slogani za kratkoročne vojno-marketinške kampanje”, kao što su *Amber fox (Ćilibarska lisica, planirana akcija*

³²² Ibid.

³²³ Ibid.

³²⁴ Ibid.

NATO-a u Makedoniji), *Shining hope (Isijavajuća nada*, akcija davanja humanitarne pomoći iseljenim Albancima sa Kosova), *Endless Justice (Beskrajna pravda*, NATO operacija u Siriji i Iraku). Ukoliko pronade par, igrač otkriva vezu naziva operacije i nehotične greške u sećanju (lapsus memoriae), kao što je brisanje svih negativnih konotacija koncepta na koji se referiše. Poznato je da, prema Frojdovoj teoriji svesti, lapsusi otkrivaju nesvesne misli, želje ili namere. Postupak svesne upotrebe i legitimisanja lapsusa kao zvaničnog naziva ratne intervencije, u stvari, podrazumeva voljno brisanje negativnih konotacija (smrt, ubijanje), a denotira pozitivne (spas, izbavljenje). Govoreći o marketinški, dakle, svesno sprovedenim omaškama u proizvodnji kulturnog i političkog sećanja (što će reći: brisanju istorije), koristeći isti postupak po sistemu inverzije i prodirući u nesvesno, *Utrica* obesmišljava i razgolićuje taj propagandni mehanizam. Drugim rečima, projekat pokazuje da naziv NATO bombardovanja – akcije *Plemeniti nakovanj* nastoji da označi, ali ne znači plemenitost akcije, da se radi o ideološkom produkovanju narativa prošlosti, i da se u pozadini, u polju nesvesnog odakle je lapsus potekao – kriju ekonomski interesi. U igri nema pobednika, jer kako umetnici ističu: „u igri rata ono što jedan igrač izgubi u smislu ljudskih života, pobednik ne može da osvoji”.³²⁵

Još jedan od istaknutijih internet radova nastalih u periodu 1999. godine je *Yugomuzej* Mrđana Bajića. „Prisutan na jugoslovenskoj umetničkoj sceni negde od vremena nastanka albuma *Odbrana i poslednji dani*, Mrđan Bajić je bio deo tog istog agilnog, ironičnog i kritički raspoloženog „hoda drugom stranom” - generacijskog talasa koji označio metodološki i interpretativni prelom jugoslovenske savremene vizuelne umetnosti”.³²⁶ Posebno zbog dužeg boravka u Parizu, devedesetih, Bajić se bavio motivom seoba, problemom kolektivnog traumatskog iskustva građanskog rata, pitanjem uticaja političkog uređenja i dejstva istorije na život pojedinca, te odgovornosti umetnika u stvaranju narativa prošlosti. U takvim političkim okolnostima „kada umetnost ne može da bude ni ogledalo ni korektor realnosti”, njegovi su radovi bili „signal neke druge paralelne realnosti koja se rađa iz stalnih napetosti između surovih egzistencijalnih uslova i individualne fantazije.”³²⁷ Projekat-anamneza ili „aktivno traganje za izgubljenim sećanjima”³²⁸, koji je nastajao i pripreman godinama (*Yugomuzej* nije nastao kao unapred smišljen projekat – njega je i doslovno oblikovalo i

³²⁵ *Utrica's statement*, op. cit.

³²⁶ Lidija Merenik, Intervju Mrđana Bajića, *Mrđan Bajić ili godine insomnije*, 2007, http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/lidija_merenik-4764/tekstovi/mrdjan_bajic_ili_godine_insomnije-1620/ (pristupljeno januara 2013).

³²⁷ Dejan Sretenović, „Art in a closed society”, in: *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Fondacija B92, Beograd, (1996): 5-18.

³²⁸ Fernando Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, op. cit, 17.

„sazidalo” vreme u kome je nastajao³²⁹), uobličen je i realizovan 1999. godine tokom NATO bombardovanja. *Yugomuzej* je predstavljao odgovor na potrebu za izgradnjom paralelne realnosti. To je virtuelni muzej gde se arhiviraju i izlažu artefakti koji svedoče o turbulentnoj političkoj istoriji ovdašnjeg, balkanskog podneblja, istovremeno prostor kolektivnog pamćenja i individualnog, umetničkog sećanja, ili, prema Dejanu Sretenoviću, individualne fantazije.³³⁰

Iako je njegovo metaforičko, zamišljeno mesto, podzemni deo trga Slavija, i zbog zauzimanja prostora podsvesnog, latentnog, podzemnog i zbog toga što Slavija sažima mnogostruke neplanski stvorene slojeve istorije (McDonalds-kapitalizam, spomenik Dimitriju Tucoviću, Dafiment i Banka velike Jugoslavije, JAT-ov terminal, porušeni bioskop Slavija i druga socijalistička i postsocijalistička zdanja), muzej se, u stvari, nalazi na internet adresi www.yugomuzej.com. Postavljen je prema muzeološkim standardima: eksponati su katalogizovani prema muzeološkim pravilima, muzej ima stalnu postavku, izložbe, prodavnicu memorabilija, kao i ogranak-muzej za decu. U skladu s muzeološkim trendovima koji su se razvili u demokratskim društvima, i s idejom izgradnje kolektivnog sećanja, posebno je značajan interaktivni odeljak „Izlažite u muzeju” pomoću kojeg je posetiocima omogućeno da učestvuju u širenju muzejske zbirke ugradnjom njihovih individualnih i privatnih sećanja.³³¹ Ukratko, ova umetnička intervencija ili, pak, građanska inicijativa Mrđana Bajića, označila je pobunu protiv nametanja jedne (tlačiteljske, nepravične, iskrivljene ili favorizujuće) vizije prošlosti i potrebu da se ispiše nova istorija *odozdo*. „Svaki od tih eksponata je u stvari traganje za drugom istorijom, za istorijom koja uspostavlja ciničan odnos prema ideologiji koja nam je nudila njeno tumačenje”.³³²

Prema zapažanjima Alaide Asman o religijskom svedoku, koja se mogu primeniti na tip svedoka-agitatora, „nasuprot čisto pasivnoj žrtvi, religijski svedok je aktivni delatnik”.³³³ Dakle, nasuprot pasivnoj žrtvi koja će apsorbovati nametnuti, hegemonistički narativ prošlosti

³²⁹ Mrđan Bajić, *Yugomuzej – Agitprop*, 2000, katalog izložbe, <http://www.mrdjanbajic.com/backup-06.pdf> (pristupljeno januara 2013).

³³⁰ Danijela Purešević, Intervju Mrđana Bajića, *Dejstvo istorije na čoveka*, Vreme, br. 555, 25. avgust, 2001: „*Yugomuzej* trenutno obuhvata pet segmenata sa više od stotinu radova – težište postavke čine slajdovi ostvareni kompjuterskom manipulacijom koji su pojedinačno predstavljeni u lajt-boksovima, takođe, izložena je i monumentalna maketa Spomenika, zatim podna skulptorska postavka označena kao Igre, sledi segment Suvenirni koji čini mnoštvo objekata i skulptura, ali je tu i *Yugomuzej SHOP* sa zanimljivom ponudom fotografija i printova. Muzejski eksponati su prezentirani i katalogizirani po važećim muzeološkim pravilima – npr. eksponat 000039: Štafeta; 160x300x300 cm, 2001. Drvo; ruže”.

³³¹ Treba prepoznati vezu koncepta *Yugomuzeja* i novih muzeoloških trendova osnivanja participativnih, imaginarnih i proširenih muzeja i izložbi; noviji primeri projekata bili bi *Muzej slomljenih srca*, *Muzej nasilja* i drugi.

³³² Danijela Purešević, Intervju Mrđana Bajića, op. cit.

³³³ Alaída Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 106.

ili sadašnjosti, kao pojedinac i umetnik, Mrđan Bajić konstruiše *Yugomuzej*, javno vidljiv prostor nove ili drugačije istorije. U uslovima zatvorenosti (fizičkog ograničenja slobode kretanja usled bombardovanja, ali pre svega političke izolacije), postalo je „bezočno jasno kako istorija utiče na privatan život. Javno predstavljanje jugomuzejske zbirke dogodilo se tek na 52. Venecijanskom bijenalu 2007. godine. Bilo da se radilo o slobodnom prostoru interneta, bilo o inostranim izložbenim prostorima, izgleda da su ta, druga, vaninstitucionalna, (ino)strana, virtuelna mesta, a moguće i utopije, osigurala očuvanje subliminalnih, individualnih narativa nacionalne prošlosti. Važna specifičnost *Yugomuzeja* je ta da predstavlja opredmetljenu hipermeziju kojom se kritikuje aktuelno političko stanje; i sâm smešten u prostor nesvesnog (*underground*, podzemnog), muzej sažima potisnute priče o istorijskim događajima.

„Bajićev kritički govor se, uspešno izbegavši pamfletsko saopštavanje, definisao u kreativnoj sintezi odbijanja kolektivno-plemenskog govora, individualne odgovornosti i umetničke veštine (mestiere) kojoj je fantazija ostala glavni pokretač”³³⁴, što je posebno istaknuto u opisu sledećih eksponata:³³⁵ 1. cipele; 140x60x120cm, 1999. cipele koje je nosio Slobodan Milošević prilikom potpisivanja Dejtonskog sporazuma; cipele koje je nosio Bil Klinton prilikom aplaudiranja potpisnicima Dejtonskog sporazuma; 2. srednjovekovni bogumilski stećak sa citatima iz Biblije i Kurana – pisani ćiriličnim, latiničnim i arapskim pismom, presečen na dva dela. Donator: SFOR; 3. tačan spisak žrtava u Jasenovcu; tačan spisak vojnih i civilnih žrtava NATO bombardovanja; tačan spisak žrtava logora na Golom otoku; tačna mapa sa lokacijama mesta obogaćenih osiromašenim uranijumom; 4. 1938. godine, „Solidarnost” iz 1980. godine, i „Slobo Slobodo” iz 1989. godine, i „Slobo odlazi” iz 2000. godine; 5. mapa sa označenim masovnim grobnicama na Kosovu; 6. srednjovekovni rukopisi sklonjeni iz manastira Dečani, Kosovo; srednjovekovni rukopisi sklonjeni iz manastira Krupa, Hrvatska; 7. broš u obliku leptira koji je nosila Medlin Olbrajt pri prvoj poseti snagama KFOR-a, koje čuvaju mir na novom, multikonfesionalnom, multikulturalnom, multietničkom i multiradioaktivnom Kosovu. Donator: UN.

„Zapravo, to jesu prepleti koji u nekom svom smešnom sučeljavanju prosto otvaraju problem, odnosno razbijaju njegovu ukalupljenost u ideološke šeme.... Rad na *Yugomuzeju* je posao koje me vrlo opsesivno držao ove 2-3 godine i koji ću verovatno nastaviti, jer ovde nažalost imamo

³³⁴ Lidija Merenik, Intervju Mrđana Bajića, op. cit.

³³⁵ Mrđan Bajić, *Yugomuzej – agitprop*, katalog izložbe, op. cit.

situaciju koju ja lično, a verujem i mnogi, nisam očekivao – da jedna politička oligarhija samo smeni prethodnu, što je dosta loše, i to je situacija kojom sam ja dosta nezadovoljan. Tako da ovde već postoji čitav niz eksponata koji se tiču ove nove situacije, koja traje manje od godinu dana, ali svakako obećava da će tu biti još strašno mnogo brljotina i loših istorijskih poteza i pokušaja da se reinterpretira istorija na način na koji to nekome odgovara”.³³⁶

Muzej kao institucija predstavlja oblik društveno-konstitutivne svesti. Imajući to u vidu, i činjenicu da je misija muzeja da čuvaju artefakte, ali i da učestvuju u konstrukciji narativa prošlosti, „osnivanje” virtuelnog muzeja je u jasnoj vezi s postupkom razaranja binarnih reprezentacija identiteta (npr. Milošević vs Klinton) i traganja za sekundarnim svedocima. Muzej se pojavljuje kao optimalni izbor mesta za podnošenje agitatorskog, istinosnog (religijskog) izveštaja, za svedočenje svedoka kojem su potrebni „novi svedoci koji će interpretirati i prenositi njegovu priповest”.³³⁷ Autor koji mobilise sebe i druge na prikupljanje sakrivenih fragmenata istorije, koji ne dopušta političko brisanje i falsifikovanje prošlosti, ostavlja „testament kojim doprinosi rehabilitaciji razbijenog identiteta”.³³⁸ Nastao „tokom onoga što Beograđani nazivaju bombanje, kada su se svi predmeti tako lako uništavali”,³³⁹ *Yugomuzej* predstavlja pokušaj očuvanja tragova (konzervaciju) istorije i uspostavljanja kontinuiteta prošlosti, drugim rečima – kulturnog identiteta. *Yugomuzej* je izraz „napora da se efemerna konstelacija individualnog glasa i individualnog lica transformiše u „pamtljivu” informaciju i da se osigura njihov komunikacioni potencijal za dalju upotrebu u beskrajnoj budućnosti”.³⁴⁰

Zahvaljujući upisu u veb prostor, Bajićevo svedočenje (kao i ostala veb svedočanstva) nadživaljva preživele i ima kapacitet da se obrati nebrojanim korisnicima. Muzej, dakle, „stabilizuje individualno svedočenje transformišući ga u informaciju koja se može zapamtiti i pronaći u virtuelnom prostoru. Ovo svedočenje tako postaje testament – intergeneracijsko sećanje, koje se transformiše u „transgeneracijsko sećanje”.³⁴¹ Povrh toga, ovaj konglomerat individualnih sećanja, njihovih materijalnih reprezentacija, umetničkih predmeta i konstrukcija, postavlja pitanja, kojima se bave kultura sećanja i teorija umetnosti: „Kako se istorija i politika mogu pretvoriti u umetnost? Na koji način i pod kojim pritiscima umetnost

³³⁶ Danijela Purešević, Intervju Mrđana Bajića, op. cit.

³³⁷ Aleida Asmann, *History, Memory and Genre of Testimony*, op. cit, 264.

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Lidija Merenik, Intervju Mrđana Bajića, op. cit.

³⁴⁰ Aleida Asmann, *History, Memory and Genre of Testimony*, op. cit, 266.

³⁴¹ Ibid, 268.

formira svoj identitet? Treba li umetnik da bude političan ili apolitičan? Sme li pojedinac da ima sopstvenu verziju istorije,³⁴² a prema Godaru – svako ima pravo na svoju istoriju filma.³⁴³

Kao pravo svedočanstvo agitacije, rad *Hospitality* Bogomira Doringera polazi od pretpostavke da postoji istorijska istina o ratu, koja može biti potkrepljena naučnim činjenicama i koja treba da bude iskazana u javnosti. Zato se umetnik koristi posebnom metodologijom umetničkog istraživanja koji kombinuje ispovesti svedoka, dokumenta, intervju s naučnicima i svedocima rata. No, okosnica njegovog rada svakako su video-svedočanstva (u pravom smislu, onako kako je Lancman snimao *Šou*).

„Bitno je da se čuju glasovi tih ljudi koji govore u ime ljudi u bombardovanim zonama”.³⁴⁴

Započeto 2008. godine, umetničko istraživanje *Hospitality* Bogomira Doringera, motivisano je činjenicom da je u Srbiji primećen dramatičan porast obolelih od raka,³⁴⁵ kao i Doringеровim premeštanjem iz Srbije u Holandiju, koje je pred umetnika postavilo izazov suočavanja sa medijski i politički konstruisanom slikom njegovog nacionalnog identiteta. Rad je nastao u saradnji s pravnicom Irenom ter Stege (Irene ter Stege), specijalizovanom za pravo i evropske studije, i prvobitno je izložen Holandiji, potom u Nemačkoj, Galeriji *Hab 12* u Srbiji, i biće prikazan na Bijenalu u Sao Paulu 2016. godine. Naziv rada *Hospitality* se odnosi na gostoprimstvo koje ima za cilje da se pacifikuje neprijatelj koji dolazi, a rad se bavi složenim fenomenom globalnog ratovanja i vojnih intervencija, svim njihovim društvenim, političkim, kulturnim, psihološkim i medicinskim implikacijama i posledicama, te obuhvata kompleksan sistem umetničkih istraživačkih akcija i njihovih materijalnih predstava. Fokus rada je stavljen na problem pojave karcinoma kod vojnih i civilnih lica angažovanih u okviru NATO i UN vojnih intervencija u Bosni i Hercegovini, na Kosovu, u Iraku, Golfskom zalivu, Kambodži, Avganistanu.

Hospitality čine tri strukturalna elementa: 1. četrdeset i pet video svedočenja vojnih i civilnih lica koja su obolela od raka nakon obavljanja službe odnosno, svedočenja članova

³⁴² Lidija Merenik, Intervju Mrđana Bajića, op. cit.

³⁴³ Godarov film *Histoire(s) du cinema*, Canal+, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films, 1998, bavi se tim pitanjem.

³⁴⁴ Nina Mihaljinac, Intervju Bogomira Doringera, Amsterdam-Beograd, 18. mart 2016

³⁴⁵ Ibid: „Keva radi kao medicinski radnik i stalno mi je pričala o povećanom broju obolelih od karcinoma i ona je uvek tvrdila da je to od trenutka bombardovanja... Keva je starija, ja sam mlađi, mislio sam da znam bolje: Ma to je Miloševićeva propaganda... Ali onda sam se zapitao: Čekaj, ja nikad ne čujem da ljudi u Holandiji mojih godina umiru od karcinoma. Ajde da ja malo istražim tvrdnju o balkanskom sindromu...”

porodica u slučaju njihove smrti, od kojih je sedam odabrano za javno predstavljanje; 2. intervjui i razgovori sa predstavnicima Evropskog parlamenta, mirovnih i nevladinih organizacija koje se bave problematikom korišćenja osiromašenog uranijuma, naučnicima, advokatima, novinarima, istraživačima, kao i prikupljena dokumentacija – novinski članci, izvodi iz naučnih radova i drugi relevantni tekstovi; 3. skulptura izrađena od ferrofluida, tečnog materijala koji se istovremeno koristi u medicini za identifikaciju kancera, i u vojnoj industriji za kamuflažu vojnih objekata, pri čemu je naučno utvrđeno da su nanočestice iz ferrofluida iste kao one pronađene prilikom biopsije karcinomskog tkiva u telima vojnika.

Video svedočenja transcendiraju i unifikuju glasove žrtvi, „formirajući kolektivno telo; svedočanstva vojnika-svedoka legitimišu i daju glas vojnicima u drugim zaraćenim zemljama, žene i majke preuzimaju govor”³⁴⁶ i obezbeđuju prenos traume („Ti postaješ svedok čim uspostavljaš kontakt”³⁴⁷), čija je krajnja sekundarna ili tercijarna traumatizacija („Baviti se ovako mračnom temom znači da ona postaje tvoja lična boljka... Počinješ da dobijaš njene simptome... Imao sam noćne more, burn out, ne mogu da prestanem da razmišljam o tome, razmišljam zašto drugi ne govore...”³⁴⁸). Sekundarni narativ javlja se kao posttraumatski stresni poremećaj, i to pre svega u telu sekundarnog svedoka, kao njegova kognitivna i psihološka reakcija na traumatski narativ; prema Laubu, „sekundarni svedok predstavlja belo platno na koje se događaj po prvi put upisuje”.³⁴⁹ Zanimljivo je da se pri koncipiranju rada, Doringer nije koristio Lančmanovom, Laubovom, Hartmanovom i drugim teorijama (video) svedočenja, ali da je metodologija *Hospitality*-a upravo zasnovana na njihovim postulatima: kamera je postavljena ispred svedoka, a autor je iza kamere, ispovest se snima neprekinuto, satima, na jeziku kojim svedok govori; pitanja utvrđuju činjenice i evociraju sećanje, npr. kakav je bio miris?. Intencija autora ilustruje Hartmanov koncept sekundarnog svedočenja: „Mene zanima medijska fabrikacija, naučna fabrikacija i lična fabrikacija, a ja pravim svoj narativ... Ja sad imam drugo sećanje, jednu traumu...”³⁵⁰ Doringerov rad pruža legitimitet fikcionalnim, privatnim, pojedinačnim, ličnim, nepouzdanim sećanjima kao istorijskim, istinitim iskazima, dokazima (Laub), uprkos tome što su oni tretirani kao diskursi, svedočanstva uslovljena političkim, društvenim, kulturnim i drugim kontekstima iz kojih svedoci dolaze.

³⁴⁶ Nina Mihaljinac, Intervju Bogomira Doringera, op. cit.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing...*, op. cit, 57.

³⁵⁰ Nina Mihaljinac, Intervju Bogomira Doringera, op. cit.

„Kako se ta priča priča zavisi od političke partije, nacije, kulture pojedinca... Sve te lične tragedije su ogledalo društveno-političkog uređenja, a onda odnosa između zemalja gde je telo rođeno i poslato... Italijani stalno spominju boga, Holandani osećaju da je njihova odgovornost, Amerikanci se udružuju u klubove i prave od toga medijске agitacije... Zanimljiv je taj odnos fikcije i stvarnosti. Svi znaju priču o vojnicima i tvrde da je to odgovornost onih koji su ih angažovali... Ali kada su te priče predstavljene kao fikcija, mi ih memorišemo kao stvarnost”.³⁵¹

Intencija umetnika je da pokaže, potvrđujući tako i predstavljene teze teoretičara svedočenja, da su video svedočanstva obolelih vojnika, kao akt rekonstrukcije sećanja, jednako validni izvori istorijskih činjenica kao i rezultati istorijskih istraživanja. Ne samo to, njihov status se dovodi u ravnopravan odnos sa rezultatima naučnih istraživanja.

Drugi strukturalni element rada, istraživačko-dokumentarna građa, pruža izvestan broj pretpostavki koje se tiču tematike oboljenja od raka na ratnim područjima. Putem kontakata sa naučnicom Antonietom Gati (Antonietta Gatti)³⁵² iz Italijanskog tehnološkog instituta, koja se bavi nanopatologijama, autor je došao do saznanja da osiromašeni uranijum nije sam po sebi uzročnik karcinoma kod ljudi, nego da njegovo prisustvo u određenoj sredini utiče na razlaganje drugih supstanci poput zlata ili keramike na nanočestice, koje potom dospevaju u ljudski organizam i prouzrokuju bolest. Do ovog otkrića došlo se putem analize uzorka biopsije tkiva italijanskog arheologa, koji je tokom rata u Bosni i Hercegovini radio u okruženju pozlaćenih crkvenih ikona i onda oboleo od raka. Činjenica da su u njegovom telu pronađene nanočestice zlata umetniku je bila značajna iz aspekta mogućnosti redefinisanja fenomena samog arheološkog artefakta: „Nanočestice zlata se mogu izolovati i laserskim pincetama izvući iz biopsije. U današnje vreme, zahvaljujući novim tehnologijama, biopsiju možemo da posmatramo kao arheološki materijal. Svaki karcinom se može modernom medicinom izlečiti”.³⁵³

Treći element rada – skulptura od ferrofluida naočigled posmatrača „neizbežno vodi naše misli do onoga što se ne može spoznati: strašne, neviđene fizičke promene. U svojoj instalaciji, Bogomir Doringer postavlja scenario latentne pretnje, paranoične atmosfere koja je odavno obuzela telo i duh... On nastoji da razotkrije moć zazornog (*uncanniness*), prisustva

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Njena istaknuta studija je *Nanopathology: the health impact of nanoparticles*, Pan Stanford Publishing, Singapore, 2008.

³⁵³ Nina Mihaljinac, Intervju Bogomira Doringera, op. cit.

koje se pojavljuje jedino u imaginaciji, kao nagoveštaj pravog užasa koji postoji u svetu”.³⁵⁴ Instalacija reprodukuje osećanje straha od nevidljive pretnje (raka, ali možda i rata, bombardovanja), time što prikazuje ili demistifikuje nevidljivu vezu između vojnog naoružanja i malignih oboljenja. Pritom se nevidljiva pretnja može tumačiti kao nemilosrdni ekonomski sistem kojem su podređene globalne industrije:

„Istina je da niko ništa ne zna, to je meni jedino jasno. Vojska kupuje od vojne industrije kao što kompanije kupuju robu. Produkcija je ubrzana, vojska ne radi istraživanja o posledicama upotrebe oružja, nego samo kupuje municiju. Municija je na tržištu. Možemo da je kupimo ti ili ja. A ko je koristi, taj je izmanupulisan. Koje su posledice – ne zanima nikog. To je teško reći: Amerikanci su krivi, a mi smo žrtve. To je ekonomski sistem... Kao sa mobilnim telefonima... Mobilni je satkan od rada afričkih robova, nekog dizajnera ovde, inženjera na trećem mestu... To je sve stvar odnosa. Biznis. Kupujem apple i ne zanima me koliko je Kineza iščupalo sebi nokte u fabrici ili se ubilo..”³⁵⁵

Na metaplanu rada, skulptura kao „primer fikcije koja je postala stvarnost, baš kao i sama priča vojnika”³⁵⁶ ilustruje princip spoznaje istine kroz fikciju tj. svedočanstvo.

Zahvaljujući nastojanju da ukaže na skrivene fenomene i demistifikuje intrige i teorije zavere u vezi sa savremenim ratovanjem, kao i samim NATO bombardovanjem, moglo bi se zaključiti da *Hospitality* koristi strategiju agitacije. No, uporedo s tim, rad govori o žrtvama i moći (transgresije) njihovih glasova. Doringer konstruiše narativ u prvi mah nejasne ili neosvešćene univerzalne žrtve svih učesnika u savremenom društvu, od žrtava globalne ekonomije na opštem planu, do pojedinačnog plana ratnih žrtvi. Žrtve su i napadnuti i napadači, one su, paradoksalno, „s obe strane; žrtva se vraća kao bumerang, kroz tela sopstvenih vojnika, simbola sopstvene zaštite”³⁵⁷.

Ipak, jedna je od glavnih teza rada je da povećani broj obolelih od karcinoma ima veze sa ratom i upotrebom osiromašenog uranijuma, i stoga, iz aspekta istoriografije, *Hospitality* predstavlja potencijalno značajnu istraživačko-agitatorsku akciju obelodanjivanja istine o

³⁵⁴ Brigitte Felderer, *The Digital Uncanny - Das Digitale Unheimliche - Group exhibition*, February 2012, http://www.edith-russ-haus.de/no_cache/en/exhibitions/exhibitions/archive.html?tx_kdvzerhapplications_pi4%5Bexhibition%5D=151&tx_kdvzerhapplications_pi4%5Baction%5D=show&tx_kdvzerhapplications_pi4%5Bcontroller%5D=Exhibition (pristupljeno marta 2016).

³⁵⁵ Nina Mihaljinac, Intervju Bogomira Doringera, op. cit.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid.

humanitarnim intervencijama, pomoću koje je moguće i lečenje kolektivne traume, ali i dokaz i metasvedočanstvo o posledicama savremenih globalnih ratova. Rak koji razjeda tela obolelih može se tumačiti i kao metafora patologije društva čiji pripadnici funkcionišu mehanički, nesvesni posledica sopstvenog delovanja i činjenice da se akcije destrukcije ne mogu ograničiti ili svesti na jedno područje; da poput karcinoma, zahvataju čitav organizam (globalnu zajednicu). Ukoliko bi se u određenoj meri istupilo iz tematskog okvira rada, ali zadržalo na njegovim postulatima – moglo bi se, povodom *Hospitality*-a, govoriti i o fenomenima terorizma, globalnog zagrevanja, uništenja planete, socijalne segregacije i tako dalje, a u krajnjoj instanci, trebalo bi dovesti u pitanje čitavu konstrukciju binarnog odnosa prijatelja i neprijatelja (dobrih i zlih, fikcije i stvarnosti, Istoka i Zapada i mnogih drugih) – što je još jedna odlika agitacionih radova.

Bombardovanje je predstavljeno kao uzročnik smrtonosne bolesti pojedinaca i simptom patologije globalnog društva. Zato celokupan rad predstavlja akciju otpora, akciju pozivanja na odgovornost, prenos moralne obaveze, tereta svedočenja, kao i lečenja traume, i to traume umetnika (trauma bombardovanja sopstvene zemlje, trauma stereotipizacije), traume obolelih lica i članova njihove porodice (traume nastale na telu, deformacija i smrt) i kolektivne traume (društvene traume, traume srama). *Hospitality*, viđen kao narativ zdravlja (D. Ofer), kao proces proizvodnje materijalnih dokaza istorije, ne uspostavlja smisao, nego zahteva društvenu promenu.

U vezi sa radom *Hospitality* treba spomenuti i problem uspostavljanja testimonijalne alijanse. Prvi plan testimonijalnog pakta ostvaruje se između nevoljnih svedoka – traumatizovanih vojnika i njihovih porodica i umetnika kao voljnog, intelektualnog svedoka, pri čemu umetnik nameće ulogu psihoterapeuta i preuzima teret svedočenja. Drugi plan testimonijalne alijanse ostvaruje se s publikom rada, kada umetnik preuzima ulogu „lekara koji leči istoriju koja se pojavljuje u obliku bolesti”³⁵⁸ i ulogu revolucionara, a recepcija narativa traume i dejstvo samog rada zavisi od spremnosti društva da preuzme odgovornost. Zato se uslovi i konsekvence recepcije izložbe menjaju u zavisnosti od konteksta u kojem je ona postavljena, a najočitiji primeri (ne)spremnosti na preuzimanje moralne odgovornosti tiču se zapravo cenzure i političkih zloupotreba.³⁵⁹ Budući da je prenos narativa ograničen društveno-političkim determinantama jedne zajednice, koje određuju i zakone *sveta*

³⁵⁸ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing...*, op. cit, 45.

³⁵⁹ Nina Mihaljinac, Intervju Bogomira Doringera: „Rad je odbijen za izlaganje u Ujedinjenim Emiratima bijenalu Sharjah Biennale, a srpske novine pisale su o tome da zagovara ideju da rak nije posledica osiromašenog uranijuma”.

umetnosti, može se zaključiti da je bitan zadatak kulturne politike stvaranje uslova za recepciju priče o traumama i podsticanje na dijalog tj. stvaranje moralne instance.

Pored potrebe domaćih umetnika, kustosa i teoretičara da stupe u komunikaciju sa inostranstvom i da pokrenu globalno značajna pitanja na temu rata, javila se i inicijativa međunarodne zajednice da preispita svoju poziciju u konfliktu koji se odvijao u Jugoslaviji. Iskazujući bojazan da će „svaki novi dan rata naškoditi evropskom kulturnom samorazumevanju i razumevanju njegovih fundamentalnih pretpostvki”³⁶⁰, grupa profesora Akademije umetnosti u Beču, koju čine Karl Prusa (Carl Pruscha), Majk Benedikt (Michael Benedikt), Gerhard Boc (Gerhard Botz), Gerda Baksbaum (Gerda Buxbaum) i Leopold Speht (Leopold Specht), odlučila je da iznese javni zahtev „da se odmah obustavi isterivanje albanske populacije sa Kosova, da se bezuslovno prekinu svi apsteki rata i da se otpočinu mirovni sporazumi na nivou UN-a”.³⁶¹ Javni zahtev, u vidu participativnog aktivističkog projekta *Stop the violence* – kolekcije tekstova i postera čiji su autori vizuelni umetnici iz Albanije, Srbije, Makedonije, Crne Gore, Mađarske, Austrije, skandinavskih zemalja, SAD-a, Australije i drugih država sveta, realizovan je u saradnji sa Austrijskim muzejom savremene umetnosti MAK i Fakultetom likovnih umetnosti u Beogradu. Izložba je izvedena u Beču, Beogradu, Tirani, Sarajevu, Budimpešti i Berlinu, a prateće programe su činili javni razgovori, prezentacije i ostali vidovi razvoja dijaloga na temu tada aktuelnog bombardovanja. Pored toga, pokrenuta je i onlajn baza projekta na internet platformi *Period after*.

Radovi veoma duge liste umetnika (Robert Adrian, Branko Andrić, Apsolutno, Mrđan Bajić, Dara Birnbaum, Larisa Blažić, Songül Boyraz, Manfred Butzmann, Maximillian of Dada, Gunter Damisch, Natasha Dimitrievska, Zoran Dimovski, Novica Đenic, Mirjana Đorđević, Marija Dragojlović, Lily Ewgraphovitch, Darius Gircys, Gjelosh Gjokaj, Franz Graf, Vanesa Hardi, Jenny Holzer, grupa IRWIN, Ardian Isufi, Robert Jankuloski, Željka Jović, Johanna Kandl, Andreas Kattner, Biljana Klarić, Milan Knizak, Svetlana Kopystiansky, Brigitte Kowanz, Marco Lulić, Marina Milojević, Visar Mulliqi, Peter Noever, Oswald Oberhuber, Slobodan Oreščanin, Dušan Otašević, Sonja Pavićević, Raymond Pettibon, Mileta Prodanović, Carl Pruscha, Nikola Radić-Lucati, Ismet Ramićević, Tanja Ristovski, Stefan Saškov, Eva Schlegel, Rubens Shima, Nancy Spero, Klaus Staeck, Margareta Stanojlović,

³⁶⁰ Carl Pruscha, „Preface”, *Stop the violence!!!*, Period After, Vienna, 1999, http://periodafter.t0.or.at/equi/layout01/lay01/c_stop/c_stop_text_021.htm (pristupljeno aprila 2014).

³⁶¹ Ibid.

Vladan Stanojlović, Milan Stoy, Lara Taskovaska, Nataša Teofilović, Anđelija Terzić, Raša Todosijević, Adrian Tranquilli, Josef Trattner, Zaneta Vangeli, Lana Vasiljević, Veljko Vujačić, Matta Wagnest, Hans Weigand, Lawrence Weiner, Franz West, Otto Zitko, Heimo Zobernig) produkuju diverzitet narativa – od optužbi i ironizacije primitivizma i „lakoće ubijanja” (od majmuna, preko elegantnih satenskih noževa, do prepariranih leptira), preko narativa apokalipse – strašnih ili zazornih scena smrti i žrtvovanja (makedonsko pitanje: jesmo li mi sledeći?), do direktnih agitacija (*Stop the killing, Kosova, I am not ready, Stop the violins*) i pacifističkih narativa sa univerzalnim simbolima mira – belim zastavama, golubovima, maslinovim grančicama. Kao zbir pojedinačnih perspektiva, ovaj transnacionalni projekat sjedinjuje glasove svedoka, šaljući unisonu i univerzalnu, humanitarnu poruku obustave rata. Jedan od ključnih mesta projekta upravo se tiče zalaganja za poštovanje ljudskih prava, koje je ugroženo lažnom retorikom humanitarnog rata i njegovim smrtonosnim ishodomima.

Pomenuta internet platforma *Period after* austrijske organizacije *Public Nebase* postavljena je 1999. godine radi otvaranja javnog medijskog prostora za slobodni dijalog građana i intelektualaca iz čitavog balkanskog regiona koji su se interesovali za analizu društveno-političkog, kulturnog i medijskog prostora u Jugoslaviji tokom rata, te omogućavanja njihove komunikacije sa širom internet zajednicom. Platforma je nastala u vremenu oštrog sukoba između tradicionalnih medija pod kontrolom represivnog srpskog režima i slobodnih i nezavisnih medija, koji su bili demonizovani, osuđeni i zatvarani. Sadržala je kritičke članke i tekstove, intervjuje, lične dnevnike, najave događaja, mejling listu, i otvarala mogućnost arhiviranja značajnih akcija poput projekta *Stop the violence*. Iako je, prema Branki Čurčić, projekat *Period After* zahtevao nemoguće – da se za oslobode mediji i uvede objektivno novinarstvo tokom krize u Srbiji i na Balkanu, i mada su, tokom rata, internet provajderi pomogli da se stvori monopol čak i nad internetom, značaj projekta *Period after* „može se videti u pokušaju da se povrate i lociraju postojeće niše kanala onlajn komunikacije, koji su mogli da povežu ljude, rekonstruišu priče i stvore uslove za potencijalne mikrooblike procesa reintegracije koji će funkcionisati izvan strategija reprezentacije dominantnih političkih i medijskih režima”.³⁶²

Formiranje manje-više heterogenih autorskih grupa koje će graditi zajedničku platformu za interpretaciju iskustva rata i njihovo povezivanje putem interneta bilo je

³⁶² Branka Čurčić, „Period After – A Review. Media and Culture, Integration and Political Life in Southeast Europe”, *Future non-stop*, 2014, <http://future-nonstop.org/c/96eeebce0dc95001e652144db8dc0bc6> (pristupljeno juna 2015).

dominantan model svedočanstva agitacije. No, agitatori nisu uvek bili u grupama ili uvek na internetu. Na primer, samoorganizovana aktivistička umetnička grupa *Art of reality* nastala je spajanjem grupa *Hype* i *Hard.soc* na inicijativu trojice mladih umetnika Vladislava Šćepanovića, Vladimira Markovskog i Borislava Nanovića. Koncept grupe je bio da pomoću tzv. starih medija analiziraju društvenu i medijsku stvarnost elektronskih i novih medija. Koristeći tradicionalne likovne medije, a najviše sliku, grupa se bavila interpretiranjem društveno-političke realnosti Jugoslavije tokom devedesetih, stvaranjem i promovisanjem angažovane umetnosti sa „revolucionarnim tendencijama”.³⁶³ Ta umetnost „zastupa estetiku destrukcije i destruktivnosti spram dokse, bilo u odnosu na diktaturu tržišta i masovnih prizora spektakla, ili u odnosu na popularnu religiju, medijsku manipulaciju, sveopštu estetizaciju”.³⁶⁴ Osnovna ideja radova nastalih u okviru grupe zasnovana je na uverenju da se društvo i realnost mogu dekonstruisati i menjati sredstvima umetnosti ukoliko se ona bude služila simbolima masovnih medija:

„Koristeći dostignuća tehnike i masovne kulture moguće je napraviti subverziju, upravo protiv sistema koji se preko tih elemenata promoviše. Takva umetnost je antiteza društva. Umetnost, ne sme biti elitistička niti privilegija obrazovanih, već razumljiva, kritička i politički angažovana”³⁶⁵

Osnovno umetničko-aktivističko polazište je da se kulturna hegemonija iskazuje u popularnoj kulturi, i da se u popularnoj kulturi stvara takozvani *common sence* (javno mnjenje), tako da se taj smisao, stav, može menjati jedino u polju popularne kulture. Korišćenje jezika društva spektakla pokazuje da su radovi:

„u svom totalitarnom konceptu saglasni s idejnim zadatostima vremena, ali i tu se završavaju sve moguće sličnosti. (Da nije tako, ovi umetnici bi sasvim izvesno ali i na neki čudan način mogli postati pravi kreativni zastupnici vladajuće politike, ali oni to dakako i na sreću nisu iz mnogobrojnih razloga.) U čisto likovnom smislu oni se direktno izražavaju ikonama masmedijske kulture, poput...pop-arta: Vladimir Markovski, reklamnih bilborda: Vladislav Šćepanović, ili nešto starijih poetika bad-arta: Borislav Nanović... Dakle u pitanju su autori koji apsolutno vladaju relevantnim slikarskim medijem i koji su potpuno upoznati sa zbivanjima

³⁶³ Vladislav Šćepanović, *Medijski spektakl i destrukcija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Službeni glasnik, 2010. Vidi više: Vladislav Šćepanović, *Statement, Art as disharmony in the world of spectacle*, <http://vladscepanovic.com/statement-2/> (pristupljeno januara 2016).

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Ibid.

nastalim tokom protekle dve decenije, uz naravno i uobičajene "citadne" dodatke iz bliže i udaljenije povesti medija likovne umetnosti koji im služe za semantičke "montaže" koje percepciju posmatrača vode u različitim pravcima".³⁶⁶

S obzirom da koristi ikone pop-kulture i neke od najeksploatisanijih slika mas-medijskog diskursa i tako sprovodi strategiju kritike i dekonstrukcije NATO bombardovanja, rad *Society of Specacle* Vladislava Šćepanović predstavlja ideološku paradigmu grupe *Art of Reality*. Prema tradiciji Vorholovog pop-arta, platno je podeljeno na četiri dela: tu su slike Hitlera (Adolf Hitler) okruženog decom, muzičara Merlina Mensona (Marilyn Manson), nemačkog vojnika koji se priprema za napad na SRJ i, na kraju, slika preminulog Če Gevare (Che Guevara). Strategija apstrahovanja i oneobičavanja slika medijskog spektakla radi dekonstrukcije ideologije društva spektakla tipična je za radove medijskog aktivizma (npr. *War frames* Zorana Naskovskog), pa tako u radu *Society of spectacle* figure četvorice muškaraca simbolizuju, konstruišu i dekonstruišu različite aspekte spektakularizacije realnosti. Slika Hitlera s decom razara masku propagandnih scena idile iza kojih se nalaze prikriveni fašizam i smrt, posebno ako se ima u vidu da je praksa medijske propagande utemeljena i formalizovana u državnoj administraciji nacističke Nemačke. Slika androgenog tela američkog muzičara Merlina Mensona („Merlin” od imena glumice i pop-ikone Merlin Monro i „Menson” od prezimena masovnog ubice Čarlsa Mensona), takođe referiše na vezu smrti, popularne kulture i potrošačkog društva. Prikazujući Merlina Mensona, Šćepanović stvara aluziju na poznate Vorholove portrete Merlin Monro, nastale nakon njene smrti, čime je afirmisao Vorholove teze o smrti kao poželjnoj medijskog slici tj. o spektakularizaciji smrti u društvu spektala. Spoj androgenog, pervertiranog Mensonovog tela i američke zastave koja se nazire u pozadini, sprovodi Šćepanovićevu kritiku SAD-a u datom političkom kontekstu NATO bombardovanja. Treća figura nemačkog vojnika tipičnog izgleda, u uniformi sa šlemom, prikazana na novinskom isečku koji najavljuje bombardovanje SRJ, opet razotkiva zahtev masovnih medija za reprezentacijom smrti. Četvrti element rada *Society of spectacle* je slika ubijenog Če Gevare, za života revolucionarne, a nakon smrti eksploatisane ličnosti, koju je društvo spektakla proizvelo u pop-ikonu. Ako se uzme u obzir manifest grupe *Art of reality*, može se zaključiti da pojava ubijenog borca za slobodu, čiji lik podseća na nekakvu glumačku ili rok zvezdu, govori o izvesnom neuspehu subverzivnog ili revolucionarnog

³⁶⁶ Jovan Despotović, „Alternativa – Kulturni Remont/Art of reality”, *Treći program Radio Beograda*, jun 2000, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=3498 (pristupljeno decembra 2015).

političkog i društvenog delovanja s margine.³⁶⁷ S tim u vezi, rešenje koje *Society of spectacle* nudi je umetnički aktivizam čije je oružje jezik masovnih medija. Korišćenje istog jezika kao instrumenta jedino moguće borbe ogleda se i u uspostavljanju rodniha odnosa u društvu i društveno angažovanoj umetnosti: pošto su ključni akteri kapitalizma i društva spektakla muškarci (Hitler, vojnici, revolucionari, pevači, masovne ubice), onda akteri umetničkog aktivizma isto tako treba da budu muškarci.

Bitn aspekt strategije oneobičavanja medijski posredovaniha slika koju sprovode radovi grupe *Art of Reality* vezan je za tekovine modernizma, misao Franfurktovske škole, veru u autonomiju umetnosti – i konačno, za izražavanje u tradicionalnim likovnim medijima. Slike su izrađene u ulju na platnu, što znači da imaju *auru* (Adorno, Benjamin) ili pečat autentičnog autorskog izraza, koji oneobičava i dekonstruiše slike produkovane mehanizmima mas-medijske industrije. Hitler, Merlin Menson, Merlin Monro, Če Gevara i vojnik reprezentuju totalitarne ideologije potrošačkog društva, društva spektakla, kulturne industrije, neoliberalnog kapitalizma i vojne industrije, a njima u opoziciji stoji autentičan umetnički izraz u „tradicionalnim” medijima.

Tek kada se predstavljene metafore ikona popularne kulture prevedu u polje geopolitike, razotkriva se namera autora da sliku NATO bombardovanja konstruiše kao izraz fašističke ideologije neoliberalnog kapitalizma, čije su predvodnice SAD i Nemačka. Alternativa i sredstvo borbe protiv te ideologije upravo je angažovana umetnost koju Šćepanović proizvodi. Konstruisana u opoziciji prema umetnosti kapitalizma – postmodernističkoj umetnosti i medijskim i kulturnim produktima društva spektakla, kao autentična, autonomna, zasnovana na modernističkim principima, spremna za borbu za slobodu, Šćepanovićeva umetnost ima potencijal dekonstrukcije kapitalističkog društva. Ipak, evocirajući lik mrtvog Če Gevare, autor pokazuje da nosioci nove revolucije treba da budu poučeni iskustvima prošlosti, pa insistira na tome da revolucionarna umetnost mora da govori „jezikom masovne kulture, ne zato što je to njen izbor i afirmacija, već zato što kroz takav vid izražavanja ona može dati konkretne rezultate. Na taj način, umetnost u širem auditorijumu može postavljati pitanja, i kritički reagovati upravo preko čulnih nadražaja koji su preduslov misaonog procesa... Tako da jedino mesto slobodne ekspresije pojedinca nije ni država, ni društvo, već umetnost oslobođena hegemonih stega. I dok je na tragu revolucije, umetnost sadrži kapacitete „slobode”.³⁶⁸

³⁶⁷ Videti više: Džozef Hit, Endrju Poter, *Prodaja pobunjenika* (Beograd: Hedone, 2010).

³⁶⁸ Vladislav Šćepanović, *Medijski spektakl i destrukcija*, op. cit.

Radovi agitacije, dakle, nastoje da otkriju istinu ili pruže nekakve činjenice o ratu, posebno s obzirom na konstantan propagandni rat režimskih medija, a jedan od načina da se pruži istina o događaju jeste prezentovanje dokumentacije, dakle faktografije o događaju, što je slučaj s video radom *Safe distance* umetničke grupe *Kuda.org*.³⁶⁹ Video je nastao 1999. godine postupkom ready-made-a i predstavlja snimak s video trake američkog vojnog aviona tj. „elektronski kokpit zajedno sa bazičnim grafičkim interfejsom i glasovnom komunikacijom između pilota”³⁷⁰, srušenog tokom bombardovanja u blizini Novog Sada. Naziv rada *Safe distance* implicira interesovanje grupe umetnika za savremeni oblik ratovanja sa sigurne distance, posebno u kontekstu globalne ekonomije i kapitalizma.

„Ovaj video provocira mit o ne-smrtonosnim vojnim kampanjama, mit koji je bio (i još uvek je!) konstantno fabrikovan u kolektivnom imaginarijumu zemalja saveznika. Činjenica da je multinacionalna korporacija SONY proizvela video traku koju je zatim upotrebilo američko ratno vazduhoplovstvo, pokazuje transnacionalnu prirodu današnjeg globalnog ratovanja. Simbolika SONY video trake u američkom avionu, na neki način razotkriva američko - japansku kapitalističku osovinu (SONY je izgradio svoje "carstvo" zahvaljujući snažnom poslovnom odnosu sa postww2 okupacionim snagama). Takođe, to je i eksplicitan primer globalne standardizacije, poput coke - paradigme. I američki predsednik i radnik piju coke; i kućni videi i misije bombardovanja su snimljene na sony super 8 video traci”³⁷¹.

Ukazujući na vezu japanske kompanije *Sony* i američke vojne industrije, video *Safe distance* uspostavlja kritiku globalnih ekonomskih odnosa koji navode transnacionalne kompanije u potragu za novim izvorima profita, kao što je rat. Kritika tih odnosa se, zapravo, tiče lokalne problematike jačanja neokolonijalističke kontrole zapadnih sila koje nameću u sprezi svoje vojne, ekonomske i kulturne norme. Nove tehnologije i vladajuća ekranska kultura ili kultura slike predstavljaju vezu globalne kapitalističke ekonomije i grafičkog interfejsa na avionu preko kojeg piloti NATO-a stiču doživljaj stvarnosti. Interfejs ili ekran, kao ideološki konstruisana barijera između subjekta i stvarnosti, predstavlja jedinu vezu pilota s njegovim okruženjem; „on je izolovan od spoljašnjosti, od realnosti koju prouzrokuje na zemlji. Subjekat je "uronjen" u virtuelnu prezentaciju i on je potpuno zavisn od tehnološke

³⁶⁹ Jedan od članova, Zoran Pantelić, bio je aktivan na *Syndicate* mejling listi.

³⁷⁰ Kuda.org: produkcija, *Video Safe distance*, <http://www.kuda.org/sr/video-safe-distance> (pristupljeno aprila 2015).

³⁷¹ Ibid.

superstrukture. Nakon svakog udara, on je miran i sam, i jedina stvar koja svedoči o njegovoj ličnoj drami je njegovo disanje”.³⁷²

Safe stistance, kao svedočanstvo agitacije, subvertira dogmatske ideje kapitalizma, a pre svega koncept humanitarne akcije sa kolektarnim žrtvama, pokazujući da se s obe strane (nišana) ekrana, odvijaju autentične lične drame pojedinaca. Video rad *Kuda.org*-a jedan je od retkih koji u prvi plan stavlja tezu o tome da je bombardovanje vođeno nevidljivim ekonomskim interesima globalnih sila, zbog kojih stradaju nevini životi.

Pokušaji umetnika da skrenu pažnju međunarodne javnosti na dešavanja u Jugoslavili tokom bombardovanja nisu vezani samo za internet i za grupne projekte. Pored brojnih izložbi koje su izvedene u inostranstvu, ima nekoliko primera aktivističkih akcija direktnog intervenisanja u javnim prostorima inostranih zemalja: performans *Frizura* Tatjane Ostojić u Parizu i njena akcija *Zatražite odgovornost svoje vlade za posledice bombardovanja Jugoslavije* tokom Venecijanskog bijenala 1999. godine (Italija); umetnička intervencija Mihaela Milunovića *Veritas* (Island), kao i *in situ* rad Milete Prodanovića *Its the real thing* (Italija). Radovi Tatjane Ostojić i Mihaela Milunovića mogu se odrediti kao svedočanstva „umetnosti emigracije/ izbeglištva/ dijaspori” ili „glasova egzila” jer, u stvari, „mnogi svedoci ne govore iz zemalja u kojima su rođeni, nego iz novih, postratih domova”.³⁷³

Budući da su njena umetnička interesovanja utemeljena u polju biopolitike, tokom boravka u Parizu 1999. godine, umetnica Tatjana Ostojić iskoristila je sopstveno telo kao prostor i instrument društveno-političke akcije radi iskazivanja solidarnosti sa žrtvama bombardovanja Jugoslavije. Noseći *target* frizuru u javnim prostorima Pariza, kao otelotvorenje potencijalnih žrtvi, umetnica je sopstvenim prisustvom i kretanjem suočavala građane Evrope sa temom bombardovanja Jugoslavije. Performans se nadovezuje na umetnicinu poetiku aktivizma: „kompleksnim projektima Tatjana Ostojić konstantno konfrontira publiku sa društvenom realnošću, ali izražava i sopstvene stavove i osećanja koja nikada nisu indiferentna, već uvek demonstriraju snažno lično mišljenje o širim društvenim pitanjima. Njeno političko stajalište i direktan pristup pitanjima koja želi da naglasi u kontekstu pojedinačnih projekata možda su i najsnažnije i najprepoznatljivije odlike njenog rada”.³⁷⁴

³⁷² Ibid.

³⁷³ Geoffrey Hartman, *The Humanities of Testimony*, op. cit, 250.

³⁷⁴ Tevž Logar, *Tanja Ostojic; Body, Politics, Agency.*, July 2012, Škuc Gallery, Ljubljana, <http://www.van.at/see/tanja/set01/input03.pdf> (pristupljeno maja 2014).

Pored potrebe da se ukaže na ugroženost građana Jugoslavije, performans *Frizura*, kao feministički diskurs, iskorišćen je da bi se pokrenula pitanja vezana za problematiku postkolonijalizma – konstrukciju „drugosti”, savremenih odnosa moći i preovlađujućih ideologija, balkanizacije, te stava Evropske unije prema takozvanim *non-EU* zemljama.

„Time upravo demonstriram feminističku poziciju. Suštinu savremenog feminizma ne vidim u pukoj solidarnosti žena među sobom, već pre u solidarnosti prema svim drugim pojedinkama/-cima i grupama koje su ugrožene od strane pozicije moći. Suština solidarnosti leži u istrajavanju i istrajnosti. Solidarnost podrazumeva činjenicu da pored toga što osećamo u sreću, serije i gestova u prostoru kako privatnom tako i javnom, da ne smemo dozvoliti da sa nekim budemo solidarne određenog trenutka pa da ga zaboravimo, već da smo dostupne u svakoj prilici.

Vidim ulogu umetnice/-ika u društvu u poziciji intelektualke/-ica, po definiciji Edwarda Saïda, dakle apsolutno svesne svog ja i sa kritičkim pogledom na stvarnost. U odnosu na obične ljude od kojih se takođe očekuje politička svesnost, umetnica/-ik ima privilegiju da tematizuje svoja stanovišta kroz vlastitu umetničku praksu, i/ili da koristiti svoju poziciju – tj. opoziciju-javne ličnosti. Nema izgovora za umetnost koja ignoriše određeni politički trenutak”.³⁷⁵

Istu strategiju aktivizma umetnica je primenila i realizujući akciju *Zatražite odgovornost svoje vlade za posledice bombardovanja Jugoslavije* na Venecijanskom bijenalu 1999. godine. Čak bi se moglo reći da je ovaj performans predstavljao inicijaciju niza feminističkih performansa Tatjane Ostojić, između ostalog i na samom Venecijanskom bijenalu (*I'll be your angel* 2001 i *Goli život*, 2011. godine). Prilikom Venecijanskog bijenala 1999, umetnica je delila plakate i promotivne materijale sa natpisom „Zatražite odgovornost svoje vlade za posledice bombardovanja Jugoslavije”, radeći na podizanju svesti o tome da u demokratskim društvima, kakvo evropsko želi da bude, građani ravnopravno učestvuju u kreiranju društveno-političkog transnacionalnog prostora.

Potreba domaćih umetnika da suoče građane Evrope sa situacijom u Jugoslaviji iskazana je i aktivizmom Mihaela Milunovića. Dok je boravio izvan Jugoslavije tokom bombardovanja, Milunović je izveo dva rada-intervencije u javnom prostoru. Jedan rad je

³⁷⁵ Tanja Ostojić, „Dekolonizacija sebe same”, *Qa Dnevnik*, 13. decembar, 2010, <https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/tanja-ostojic-dekolonizacija-sebe-same/> (pristupljeno maja 2013).

nastao prilikom učešća na izložbi *The living Art Museum* 1999. godine na Islandu (*Veritas*), a drugi tokom umetničke rezidencije u Francuskoj (*Patriota*).

Intervencija *Veritas* podrazumevala je podizanje crne zastave s rečju „veritas” (lat. istina) ispisanom srebrnim slovima. Trebalo je da prođe dosta vremena dok crna zastava koju je umetnik podigao na aerodromu Rejkavika, odakle su poletali avioni NATO, bude primećena među ostalim zvaničnim zastavama NATO zemalja i potom uklonjena. Zastava kao medij komunikacije, poput grba ili himne, ima državotvornu funkciju ili funkciju konstituisanja nacionalnih, nadnacionalnih ili nekakvih drugih zajednica, identiteta i njihovih vrednosti. Pošto objavljuje smrt istini, Milunovićeva zastava veoma smelo dekonstruiše i negira koncept humanitarnosti misije NATO alijanse i njenih akcija poput bombardovanja Jugoslavije, kao i iskrenog zalaganja država članica za vrednosti slobode i demokratije pod kojima je Evropa ujedinjena.

Postkolonijalistička metodologija dekonstrukcije državotvornih ideologija uz upotrebu nacionalnih zastava dalje je razvijana u Milunovićevoj praksi. Recimo, akcija *Veritas – The March of Flags*, 2002, izvedena je u okviru projekta *Balkanski konzulat (Rotor)* u Gracu u Austriji, čiji je kustos bio Stevan Vuković, a pored Milunovića, u projektu su učestvovali Uroš Đurić, Tatjana Ostojić, Dejan Anđelković i Jelica Radovanović, Žolt Kovač, Nikoleta Marković, Stevan Markus, Vladimir Nikolić i Raša Todosijević.³⁷⁶ Dovođenje „balkanskog konzulata” u Grac pokrenulo je proces dekonstrukcije neravnopravnog odnosa Evropa – Balkan.

Milunovićev drugi rad na temu bombardovanja predstavlja seriju fotografija *Patriota (Patriote)*, koje prikazuju istorijsku ličnost, Pjera Patriotu, beskrupuloznog profitera Francuske revolucije. U radu se istorijski kontekst revolucije koristi kao teren za ispitivanje i razotkrivanje univerzalnih mehanizama profiterstva u vremenima krize – ratova i revolucija. Kao u radu *Veritas*, Milunović se u *Patrioti* bavi otkrivanjem istine o stvarnoj pozadini ratova, s posebnim interesovanjem za ekonomsku pozadinu NATO bombardovanja.

Povezujući Francusku revoluciju i pad Bastilje, mesto izlaganja rada (Galerija malog dvorca u mestu So, *La Gallerie de Petit Chateaux, Sceux*) i Jugoslaviju devedesetih na koju referiše, Milunović stvara zanimljiv kritički palimpsest na temu vlasti, revolucije i kapitalizma. Priča o građevinskom preduzetniku Pjeru (samoprozvanom) Patrioti govori o tome da je Pjer,

³⁷⁶ Još jedan umetnik iz Srbije, Ivan Grubanov, takođe je „objavio smrt nacijama” koristeći zastave za podnu instalaciju, i to u okviru Venecijanskog bijenala 2015. godine. Videti više: „Ivan Grubanov predstavlja Srbiju na Bijenalu u Veneciji”, 4. novembar 2014, *Blic*, <http://www.blic.rs/kultura/vesti/ivan-grubanov-predstavlja-srbiju-na-bijenalu-u-veneciji/tfs5dkc>.

nakon što je Bastilja napadnuta, ubedio francuske vlasti da mu dozvole da sruši zgradu i raščisti teren, a da je potom dobijenu dozvolu iskoristio ne u svrhu patriotizma, nego u svrhu sopstvene finansijske koristi, počevši da prodaje kamenje Bastilje kao suvenire, zahvaljujući čemu se obogatio. Priča o bogaćenju usred požara aludira na bombardovanje SRJ kao akt diverzije, ali i na Miloševićev represivni režim. Druga priča se odnosi na mesto izložbe, Galeriju Malog dvorca u mestu So, čiji je prvi vlasnik bio ministar finansija Luja XIV, Žan Batist Kolber. Francuski dvorci su simbol moći i bogatstva aristokratije i enormne klasne nejednakosti, što je i bio povod Francuske revolucije. Treća i glavna tema rada odnosi se na RTS, takozvanu srpsku Bastilju, utvrđenje Miloševićeve vlasti.

Povod za nastanak rada *Patriota* je, u stvari, bilo bombardovanje zgrade RTS-a. Uspostavljanjem paralele između francuske i srpske Bastilje, umetnik je nastojao da verifikuje tezu da je, uprkos upozorenju da će televizija biti gađana, Miloševićev režim dopustio da se u trenutku bombardovanja televizije u zgradi nađu ljudi, ne bi li iskoristio momenat krize i upotrebio priču o žrtvama bombardovanja televizije zarad jačanja kvazipatriotskog narativa srpske žrtve, koji je intenzivno produkovan u masovnim medijima. Imajući u vidu da ima više istorijskih referenci, Milunovićev rad afirmiše tezu da priča o Pjeru Patrioti predstavlja univerzalni narativ o ratovima i revolucijama, pa tako i „Petooktobarskoj revoluciji koja je usledila”.³⁷⁷ Štaviše, priča o *Patrioti* pruža model za preispitivanje i dekonstrukciju bilo kog narativa rata i revolucije, na osnovu čega se može zaključiti da, i sâmo bombardovanje, kao veštački proizvedena kriza, predstavlja strategiju ostvarenja finansijskih interesa. Suština je ipak u kritici savremenog društva koje samo deklarativno slavi vrednosti Francuske revolucije – bratsva, jednakosti i slobode.

Milunović takođe naglašava značaj uloge masovnih medija u produkovanju krize i ratova, što je istaknuto sarkastičnim nazivom rada. Među univerzalno važećim receptima profiterstva i diverzije, nalazi se i politika (lažnog, „lapsusnog”) imenovanja. Koliko je Pjer bio patriota – toliko su to bile i srpske patriote, kao što je, uostalom, i bombardovanje bilo humanitarna akcija.

Tema kritike medijske ratne propagande pokrenuta je i u *site-specific* projektu Milete Prodanovića *It's the real thing!*, realizovanom u okviru izložbe balkanskih umetnika u italijanskom banjskom mestu Arta Terme. Rad čine zidne reklame postavljene na zgradi banjske uprave, koje su i dalje izložene, više od deset godina nakon postavke. Naslov *It's the real thing* predstavlja slogan kompanije *Coca-cola* iz 1999. godine, kada je kompanija

³⁷⁷ Nina Mihaljinac, Intervju Mihaela Milunovića, Beograd, 8. maj 2014.

proslavljala jubilej trideset godina od stupanja na tržište Jugoslavije. U sloganu *Koka kole*, reč *real* (stvaran) ima konotaciju nečega iskonskog, najboljeg, nepobedivog. S druge strane, grafička montaža slogana na fotografiju bombardovane zgrade MUP-a Srbije denotira sasvim suprotno značenje: bombardovanje *jeste* prava stvar, uništenje i smrt *jesu* prava stvar; napici i drugi proizvodi koji se promovišu u idealnim svetovima televizijskih i drugih reklama to *nisu*. Ovakvim postupkom pokazano je da simbolički poredak reklame uređuje plan realnog prema sopstvenim potrebama i zakonima; smrt, koja pripada poretku realnog ne prikazuje se u reklamama. Tako je dekonstrukcija odnosa simboličko – realno, izvedena u cilju kritike kapitalističkog uređenja i spoljne politike SAD-a.

Nema većeg simbola američkog potrošačkog liberalno-kapitalističkog društva i američke advertajzing industrije od *Koka kole*. Iako su mnoge zemlje u sastavu NATO pakta, Sjedinjene Američke Države su u Jugoslaviji viđene kao glavni krivci za NATO intervenciju i zato se u ovom *site specific* projektu *Koka-kolina* kampanja metaforički izjednačava s bombardovanjem. I slogan i NATO intervencija služe u propagadne svrhe konstituisanja željene slike o Americi (u SAD-u se proizvode i piju najbolja pića, SAD ima mirotvoračku misiju i imidž zaštitnika nezaštićenih), i imaju isti skriveni cilj – ostvarivanje ekonomske dobiti. Međutim, radi izvođenja kontrasta i poruke: jedno je lažno, a jedno je stvarno, u ovom radu svet slogana zadržava auru fikcije, bezbrižnosti, uživanja, zabave, a svet dokumentarne fotografije MUP-a u plamenu, reprezentuje svet neposredne i strašne stvarnosti. Strategija oneobičavanja simboličkog i ukazivanja na realno (smrt, uništenje) kroz kontrast takođe je izvedena pomoću ironije i crnog humora. Dijaloški odnos dokumentarne fotografije i teksta koji je vizuelno uobličen u skladu s marketinškim zahtevima kompanije *Koka kola*, podcrtava ideološki konflikt realnosti i konstruisane realnosti. Na ovaj način, umetnik zagovara tezu da umetnost predstavlja objektivniji, pouzdaniji reprezent realnosti, nego što je to slučaj s reklamama i drugim medijima propagande (kao što čini Mirjana Đorđević u radu *Life imitates art*).

Inače, Mileta Prodanović nije jedini umetnik koji je korisito ovaj slogan u svrhu tumačenja i kritike društveno-političke situacije u svojoj zemlji. Aleksander Kosolapov (Alexander Kosolapov), ruski vizuelni umetnik, čija su zanimanja usmerena na masovnu kulturu i informaciono društvo, primenio je istu strategiju društvenog aktivizma u radu *Lenin and Coca-cola* (1982) kombinujući Koka-kolin slogan „It`s the real thing!” i sliku Lenjina. Moglo bi se reći da se radi o dva istovetna rada koji tumače različite društvene realnosti diktatorskih režima (Miloševića i Lenjina). Prisećanja radi, treba spomenuti i *Art rat* projekat u kojem je Dorijan Kolundžija upotrebio istu strategiju reprezentacije rata kroz plakat *Can`*

beat the killing (parafraza *Koka kolinog* slogana „Can't beat the feeling”), mada je proizveo drugačiji pogled na bombardovanje u odnosu na Prodanovića.

Radi jo boljeg razumevanja rada *Its the real thing*, ali i kao prilog temi transmedijalnosti narativa traume, treba dati kratak osvrt i na Prodanovićev roman o bombardovanju *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan*. Roman o Milici, psu koji govori, predstavlja politički esej o duboko ukorenjenoj stereotipno konstruisanoj slici o razlikama između Istoka i Zapada, kao i kritiku dvostruke verbalne i medijske agresije. Osnovna tema romana jeste problem mogućnosti prevazilaženja kompromitovanih narativa privrženika i protivnika NATO bombardovanja. „Knjiga nije toliko refleksija vojnih događanja koliko dvostrane verbalne agresije. O sveopštoj relativnosti pomodnog pojma „korektnost”. O pevanju i veselju na trgovima. O medijskom pakovanju monsturoznih događanja, licemerju, sumanutosti”.³⁷⁸ Prodanovićev roman zauzima strategiju alijenacije dvostrukim sredstvima: satikom, brojnim elementima humora i antropomorfizacijom. Recimo, humor i ironija oblikuju alegorijsku priču o zemlji Primoruritaniji, u stvari, Srbiji. Ime zemlje aludira na naslov značajne studije Vesne Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritanije* koja, opet, aludira na studiju *Imaginarni Balkan* Marije Todorove. Prodanovićev roman se u tom smislu pozicionira na polju studija kulture odnosno, postkolonijalnih studija i studija *balkanizacije*. Strategijom antropomorfizacije (koju primenjuje i Danijel Savović u stripu *Door*) autor stvara očiglednu distancu od stvarnog sveta. „Prema tipologiji mogućih svetova Dorin Metr (Doreen Maitre), autor uspostavlja „stanje koje ni u kom slučaju ne može biti stvarno”.³⁷⁹ Teza o slepom svedoku, potomku starog Tiresije, koji jedini ima sposobnost viđenja, primenjena je u Prodanovićevom romanu; to je strategija davanja glasa nemom svedoku, psu koji počinje da govori, koja označava postupak traženja objektivne istorijske istine.

Otud bi se u slučajevima i vizuelnog i književnog rada Milete Prodanovića, strategija konstruisanja narativa o bombardovanju mogla odrediti kao strategija eufemizma (*understatement*), podrivanja ili podcenjivanja – koja podrazumeva tendenciozno i često ironično umanjivanje značaja stvari o kojoj se govori radi postizanja suprotne reakcije kod recipijenta. Prema rečima autora, razlog za izbor strategija distanciranja, ironije, podrivanja otkriva se u želji da se izbegne stvaranje apologetskih radova. „Tanka je linija kada rad

³⁷⁸ Nina Mihaljinac, Intervju Milete Prodanovića, Beograd, 22. septembar 2013.

³⁷⁹ Jan Doležal, „Sedamdeset sedmodnevni rat u srpskom romanu”, *Sarajevske sveske*, br. 5, Sarajevo, 2010, str. 169, <http://www.sveske.ba/en/content/sedamdeset-sedmodnevni-rat-u-srpskom-romanu> (pristupljeno decembra 2013).

postaje propaganda”, kaže Prodanović, „neophodna je kritička distanca prema događajima. Važno je očuvati integritet svog umetničkog jezika”.³⁸⁰

I *Its the real thing* i *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan*, kao i Milunovićev *Patriota*, *War frames* Zorana Naskovskog i drugi radovi medijskog aktivizma, predstavljaju rezultat autorskih zanimanja za temu uloge medija u konstruisanju stereotipa. U knjizi je izvedena detaljnija i složenija elaboracija političkog i moralnog stava o svim političkim dešavanjima na našim prostorima, s fokusom na bombardovanje, kao i kritika medijske reprezentacije rata. „Utisak čistog rata, rata bez žrtava dalje pospešuju mediji, a pre svega televizija”.³⁸¹ Vizuelni rad *Its the real thing*, oslobođen detaljnih intelektualnih obrazloženja situacije, smanjuje distancu u odnosu na stvarnost, pa je narativ o bombardovanju iznet daleko neposrednije.

Kada je reč o recepciji ovih radova, čitalac knjige *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan* će učestvovati u društveno-političkoj polemici i moći će da se smeje mnogim vicevima i anegdotama vezanim za bombardovanje. Posmatrač vizuelnog rada će u prvi mah reagovati na efekat humora koji je proizveden dijaloškim odnosom slogana i fotografije, da bi odmah potom shvatio da je suočen sa dokumentarnom fotografijom zgrade u plamenu, koja funkcioniše kao indeksički znak: zgrada koja gori je zgrada u kojoj je neko možda nastradao. Zahvaljujući sloganu, bombardovanje se ne otkriva pred njegovim očima kao medijska slika ili propagandni spot, nego kao „the real thing”. Shvatajući bombardovanje kao realnost, opazajući efekat bombardovanja (zgrada u plamenu) posmatrač postaje sekundarni svedok traumatskog događaja. Prodanovićevi radovi mogu, dakle, da posluže komparativnoj analizi recepcije narativa traume u različitim medijima, tako da bi se moglo zaključiti da izvođenje traumatskog narativa autofikcije u vizuelnim medijima, zbog toga što uspostavlja manju distancu od stvarnosti i što okupira i čulo vida, direktnije ostaje u pamćenju recipijenta, sekundarnog svedoka. Međutim, na planu sadržaja, oba rada, i roman i site-specific projekat, suprotstavljaju se dominantnoj kulturi sećanja na bombardovanje putem strategija podriivanja, ironije i sarkazma i iniciraju proces traganja za istorijskom istinom o bombardovanju.

Kao i u slučaju Prodanovićevog projekta, video radovi dve umetnice *Windows99* i *Red hot post/ After the fact* Mirjane Đorđević i *Let's call it love* Brede Beban služe se groteskom i oneobičavanjem slike uništenja. Njihovi video radovi predstavljaju bombardovanje kao čulnu, a prvenstveno vizuelnu senzaciju, kao spektakl u doslovnom značenju prizora koji se gleda, (pasivno) posmatra. Obe umetnice na taj način izvode kritiku društva spektakla, što i njihove radove svrstava u grupu radova medijskog aktivizma.

³⁸⁰ Nina Mihaljinac, Intervju Milete Prodanovića, op. cit.

³⁸¹ James Champan, *War and film*, op. cit, 92.

Ideologiju prema kojoj je vidljivo dobro, a nevidljivo i skriveno loše, moguće je dekonstruisati primenom groteske, koja podcrtava i glorifikuje vizuelni (vidljivi) aspekt uništenja. Podrugljiva, zazorna, strašna veza lepote i zla, tiče se upravo strategije grotesknog prikaza stvarnosti, Frojdovog pojma *uncanny*, Brehtove strategije oneobičavanja, koja je primenjena u mnogim drugim radovima na temu bombardovanja. Usko uzev, groteska je stilaska figura kojom se uspostavlja kontrast između sadržaja i forme; „to je nestabilna mešavina heterogenih elemenata, eksplozivna snaga paradoksalnog, smešnog i užasnog”.³⁸² Izbor ovog postupka koji ističe vidljivo kao lepo, da bi prikazalo nevidljivo kao zlo, suštinski odgovara teoriji društva spektakla.

„Sâm spektakl predstavlja sebe kao široku i nedostupnu stvarnost koja nikada ne može biti dovedena u pitanje. Njegova jedina poruka glasi: „Ono što se vidi je dobro, ono što je dobro vidi se”. Pasivni pristanak, koji spektakl zahteva, zapravo je već efikasno nametnut njegovim monopolom nad pojavnošću, načinom na koji se pojavljuje, koji ne ostavlja nimalo prostora za bilo kakav odgovor”.³⁸³

Video radovi obe autorke identifikuju svoj pogled s pogledom nepomičnog posmatrača. Nije slučajno da je kritička teorija upravo kritikovala produkovanje čoveka-posmatrača (*homo spectator*), koji je pasivan i pripremljen samo da gleda, da prima posredovana značenja. Međutim, umetnički aktivizam sadrži se u svesnoj odluci umetnika da se stavi u pasivnu poziciju gledaoca, i da putem razotkrivanja svoje pasivne pozicije, podrije društveni poredak kojim se disciplinuju tela ljudi, ali najpre njihova svest i moć donošenja odluka. Prema kritičarima društva spektakla, u korenu spektakla nalazi se najstarija od društvenih specijalizacija – *specijalizacija moći*; i zaista, vizuelni aspekt bombardovanja demonstrira vojnu i političku nadmoć NATO alijanse, a taj aspekt zazorno dospeva u prvi plan radova Mirjane Đorđević i Brede Beban.

Istoričar umetnosti i likovni kritičar, Jovan Despotović, pisao je o stvaralaštvu Mirjane Đorđević i njenim radovima *Respect yourself* i *Kill your Idols* u okviru BELEF-a, 1999. godine nekoliko meseci posle bombardovanja, svrstavajući je među ideološki osveščene i angažovane umetnike:

³⁸² Fridrich Shlegel u: *Groteska*, <https://sr.wikipedia.org/sr/Groteska>, preuzeto marta 2015; videti više: Julie A. Brown, *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity*, Ashgate, Burlington, 2007.

³⁸³ Gi Debor, *Društvo spektakla* (Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003), 5.

„Odgovorni umetnici prema svom radu danas nisu posvećeni jedino estetičkim već i etičkim pitanjima vremena. Po toj osobini oni se izdvajaju od ogromnog dela larpurlartističke produkcije koja se namerno forsira kao lažna zamena za svakodnevnu zbilju. Upozorenje na takvo stanje, povezano u jedinstvenu poruku ova dva rada Mirjane Đorđević glasi: *Respect Yourself, Kill your Idols*”.³⁸⁴

„Posvećen moralnim pitanjima”, rad *Windows 99* je nastao za vreme bombardovanja, kada je umetnica fotografisala gradske izloge i prozore oblepljene samolepljivom trakom u raznim oblicima i šarama u svrhu čuvanja stakla u slučaju detonacija (isti postupak je primenjen u performansu Ere Milivojevića). Prostorna instalacija podrazumevala je stavljanje tih fotografija u velikom formatu (ukupno 9x4m) na izlog galerije, i to lepljenjem na unutrašnje strane stakla, „sa licem printa ka spolja, onako kako se najčešće može videti u izlozima fancy butika”.³⁸⁵ Naziv rada je citat vica koji je nastao u Beogradu tokom bombardovanja: „Kako se zovu prozori u Beogradu? - Windows 99”.

„U startu sam želela da izbegnem bilo kakav patetičan/profitersko manipulativni odnos prema onome što nam se desilo, što je već uveliko postao trend na ex YU prostorima - samoproklamovanje u žrtvu, Mesiju, onoga ko proziva ili se izvinjava... Zauzela sam poziciju umetnika koji se zadesio u spektakularnom događaju...”³⁸⁶

Nepristajanje na „prozivku” koja bi značila zauzimanje „režimsko-patriotskog” odnosa prema NATO bombardovanju niti na „izvinjavanje” odnosno, „mazohističko aplaudiranje”³⁸⁷ tom događaju, može značiti odbijanje da se upadne u zamku identifikacije s nekim od fabrikovano suprotstavljenih političkih identiteta. S jedne strane se izražava otpor prema patetičnom stilu svedočenja, a s druge se kritikuje „manipulativno-profiterski” diskurs. Iznošenje političkog stava koji je izvan datih, konstruisanih podela, takve podele i dovodi u pitanje. Poslednji deo iskaza umetnice u vezi s radovima *Windows 99* ukazuje na njenu okupiranost konceptom okulocentrizma i pojmom društvo spektakla, kao na i nameru da sopstveno umetničko svedočenje izmesti iz (anti)nacionalističkog diskursa.

³⁸⁴ Jovan Despotović, „Mirjana Đorđević, Respect Yourself, Kill Your Idols”, *Treći program Radio Beograd*, Beograd, 24. 9. 1999, http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/jovan_despotovic-4766/tekstovi/respect_yourself_kill_yuor_idols-6408/ (pristupljeno decembra 2012).

³⁸⁵ Jerko Denegri, Intervju Mirjane Đorđević, Beograd, 2001, <http://www.mirjanadjordjevic.info/00e.html> (pristupljeno decembra 2012).

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Ibid.

Interesovanje umetnice za lepo, tamo gde je ono neočekivano, naslanja se na manifest čuvenog fotografa Dejvida Lašapela (David LaChapelle)³⁸⁸ i odgovara njenom zapažanju da su zalepljene trake pre ukrašavale izloge i prozore, nego što su ih štatile od mogućih detonacija, da su Beograđani više bili zainteresovani za kreativno izražavanje nego za osiguranje prozora.

Prostorna instalacija *Windows 99* je prvi put izložena u Gracu, juna 1999. godine u galeriji Standtpark.³⁸⁹ Zahvaljujući premeštanju umetnice u „novi postratni dom”³⁹⁰, ne samo da je sećanje Mirjane Đorđević na NATO bombardovanje obuhvatilo prošlo, sadašnje i buduće vreme Beograda, nego je doživelo i prostornu transgresiju i to na dva nivoa. Spolja gledano, konstruisani narativ NATO bombardovanja prešao je sopstvenu gradsku, regionalnu i nacionalnu granicu, pa i faktičko-simboličku granicu Evropske unije, a gledano iznutra, prostor izloga beogradskih ulica, koji su zaštićeni slabom lepljivom trakom, smešteni su u sigurne okvire austrijskog galerijskog izloga. Gledano iz današnje perspektive, ako se uzme u obzir dejstvo politike zaborava u Srbiji, bar kada je o NATO bombardovanju reč, inostrana galerija je u datom trenutku 1999. moguće pružila veću pouzdanost opstanka umetničkog narativa. Treba još zapaziti dva momenta. Svaki fotografisani izlog je svedok sopstvenog vremena, pa je u instalaciji *Windows 99* prisutna polifonija vremenskih beogradskih mikro-narativa. U kontekstu teorije spektakla, mnogostrukost pozicija gledanja i višeslojnost prostora instalacije *Windows 99* otkrivaju se u tumačenju izloga kao ekrana, zaklona ili granice između javnog i privatnog, transparentnog i skrivenog, latentnog i manifestnog, izloga kao prostora kroz koji se „uranja” u određeni ideološki diskurs.

„U pitanju je dislociranje/izmeštanje, beogradskih izloga i prozora u Graz, u izlog galerije, zapravo, dislociranje fenomena/događaja iz jedne sredine u drugu, iz jednog konteksta u drugi... Beogradske izloge sam htela da snimam još mnogo ranije pre bombardovanja, jer oni su najčešće i tužni i smešni, deluju kao zaleđen kadar nekog prethodnog vremena, naročito u odnosu na izloge u sredinama za koje se vezuje tehnološka i ekonomska kultura spektakla”.³⁹¹

³⁸⁸ Dejvid Lašapel je američki umetnički fotograf čiji su radovi hiperrealistički i društveno angažovani, vidi: Lashapelle Studio, <http://www.lachapellestudio.com/>

³⁸⁹ U istoj galeriji „Forum Stadtpark” u Gracu, priređena je izložba i simpozijum pod nazivom *Stirring Streaming Dreaming - The Art of Persistence*. Učestvovali su umetnici iz Beograda i oni u tzv. egzilu, i nekoliko teoretičara iz bivše Jugoslavije; videti: <http://www.van.at/alt/house/3house/verlag/jugo/set/stir01.htm>

³⁹⁰ Geoffrey Hartman, *The Humanities of Testimony*, op. cit, 250.

³⁹¹ Jerko Denegri, Intervju Mirjane Đorđević, op. cit.

U suštini modernistička zamisao prikazivanja lepog tamo gde ga ne očekujemo, pa u skladu s tim i zazorni, oksimoronski, humoreskni, ironijski ili podrivački (*understatement*) odnos prema temi, koncept umetnika-(foto)reportera, okupiranost pojmom društvo spektakla i citatnost, neke su od osnovnih zajedničkih odlika radova Mirjane Đorđević *Windows 99* i *Red hot spot / After the fact*. Prvi deo video rada *Red hot spot / After the fact* citira naziv američkog filma *Vruće mesto* (*Hot spot*, 1990.), s tim što pridodati epitet „crveno” asocira na monohromatsku crvenu boju krvi, po ugledu na film *Plavo* Dereka Džarmana (Derek Jarman, *Blue*, 1993). U *Vrućem mestu* prikazano je podmetanje požara s ciljem da se odvuče pažnja s akcije pljačkanja banke u blizini.³⁹² Iako autorka insistira na tome da se radovi prvenstveno bave vizuelnim aspektom bombardovanja, da su „dekontekstualizovani” i da se manje odnose na političke događaje, ova aluzija ipak nosi moralnu osudu i intelektualni komentar kojim se traže uzroci NATO bombardovanja. „Uvek ima podmetnutih požara i dimnih zavesa, gledano istorijski, kao i u savremenom trenutku. Noam Čomski to dobro raskrinkava, a najsažetiji je u *Deset strategija manipulacije ljudima*”.³⁹³

Tek postavljanje sekvenci snimaka NATO bombardovanja Srbije i terorističkog napada na kule blizakinje iz 2001. godine u dijalektički odnos pobuđuje sumnju u mogućnost apolitičnosti, kantovskog bezinteresnog suđenja i osećanja uzvišenog pred fantastičnim spektaklom bombardovanja – naprotiv, rad donosi direktnu kritiku američke spoljne politike. Iako fascinirana „pečurkama” koje nastaju pri detonaciji bombi, protivvazdušnom odbranom koja podseća na virtuelne igrice (uživo) i na vatromet, umetnica otkriva misiju hičkokovske *understatement* strategije svojih radova:

„Pored vizuelne senzacije, kroz dokumentarnost - ali ne i narativnost, svedočim i o visokom stepenu distanciranosti, humora, samoironije i ironije, cinizma, koji su kao vid otpora načini za preživljavanje u teškim okolnostima koje se smenjuju i variraju kroz sve teže forme na ovim prostorima”.³⁹⁴

Drugi deo naziva rada, *After the fact*, citat je iz Hičkokovog (Alfred Hitchcock) filma *Ispovedam se* (*I Confess*, 1953.): „Bilo koji sveštenik koji primi ispovest bilo kog ubice je

³⁹² Claudio Carvalho, *Plot summary for Hot Spot (1990)*, IMDB: „When the drifter Harry Madox reaches a small town in Texas, he gets a job as used car salesman with the dealer George Harshaw and settles down in a hotel room. During a fire, Harry observes that the local bank is left empty and open without any security. Sooner he plots a scheme to rob the bank, provoking a fire in his room to distract the employees”, <http://www.imdb.com/title/tt0099797/plotsummary> (pristupljeno decembra 2012).

³⁹³ Nina Mihaljinac, Intervju Mirjane Đorđević, Beč-Beograd, decembar 2014.

³⁹⁴ Ibid.

povezan sa ubistvom posle čina”.³⁹⁵ Citiranjem Hičkokovog filma koji govori o vezi, gotovo saučesničkom odnosu između počinioaca i svedoka, Mirjana Đorđević prepoznaje i ističe ulogu umetnika kao očevica, svedoka-učesnika u nadređenom istorijskom procesu. Kao i sveštenik, umetnik postaje (sa)učesnik u istorijskim događajima, ali za razliku od sveštenika, svojim se pozivom obavezao da stvara narative prošlosti tj. da produkuje sećanja koja prekoračuju prostorne i vremenske granice. Prema Hartmanu, ono što svedoka razlikuje od žrtve je samo svedočenje; stavljajući se u poziciju posmatrača koji je opsednut slikama bombardovanja, umetnica dekonstruiše vidljivu sliku rata i tvori alternativni narativ istorije. Termin koji je ustanovila Alaida Asman, istorijski svedok, označava onog svedoka koji je, zbog zadatka da takoreći bezinteresno svedoči o događajima u kojima se zadesio, sličan historiografu ili fotoreporteru. Njegova je osnovna misija da informiše zainteresovanu stranu o traumatskom događaju, ali bez oduzimanja, dodavanja ili falsifikovanja činjenica. Podnošenje izveštaja, objektivni prenos informacija prva je odlika istorijskog svedočenja, a onda je značajno da istorijski svedok „prenosi potonjem svetu ono što je video”³⁹⁶, postajući tako svedok vremena.

Gledanje kroz „špijunku” ili takozvani objektiv, okularni zaklon, osigurava čin svedočenja – mogućnost viđenja u mraku. Baveći se fenomenom spektakularnosti i estetikom vizuelnog, te uspostavljanjem distance u odnosu na temu smrti, bilo putem humora, bilo putem zauzimanja strategije eufemizma (*understatement*), intencionalno nezainteresovanog, nekritičkog, flegmatičnog, preblagog pristupa – i Mirjana Đorđević je pomoću svojih radova *Windows99* i *Red hot spot/ Afer the Fact* izvela kritiku kapitalističke ideologije SAD-a i društva spektakla. U tom kontekstu, teze Mirjane Đorđević potvrđuju Žižekova zapažanja, kao i zapažanja drugih filozofa, da su mnogi ljudi iskusili kolaps Svetskog trgovinskog centra kroz prizmu holivudskog spektakla, kroz optičku varku koja je simptom takozvanog virtuelnog kapitalizma. U poglavlju *Through the Spyhole: Death, Ethics and Spectatorship* naučne studije *Haunting images* teoretičarke Libi Sakston (Libby Saxton), autorka piše da „mnoga svedočenja potvrđuju postojanje zastakljenih hermetičkih rupa (okulara, špijunki, prozora, brodskih, krovnih prozora, svetlarnika, prozorskih okna...) koje dozvoljavaju onima izvan da vide šta se dešava u gasnim komorama”.³⁹⁷ Pozicija sekundarnog (posrednog) svedoka podrazumeva određeni vid voajerizma i postojanje okularnog zaklona, a primer za to je upravo akt gledanja filma. Zbog fenomena gledanja, voajerizma, svedočenja koji su inherentni filmskoj umetnosti,

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit. 104.

³⁹⁷ Libby Saxton, *Haunted images* (London: Wallflower, 2008), 71.

„prozori generalno, a posebno špijunke su među najstarijim motivima filmkog stvaralaštva i teorije filma”.³⁹⁸ Kada je reč o svedočenju o traumi, u Spielbergovom čuvenom filmu o Holokaustu, *Šindlerova lista*, prikaz gasnih komora izveden je prvo kroz pogled kamere kroz rupu na komori, a potom premeštanjem kamere u samu prostoriju. Prema Libi Sakston, time se uspostavlja odnos bespomoćne žrtve i onipotentnog gledaoca kod kog se javlja želja za svedočenjem. Sve potonje „rekonstrukcije gasne komore” u filmu stavljaju gledaoce u aktivnu poziciju svedoka.

Video rad Brede Beban, *Let's call it love*, jedan je u nizu radova koje je umetnica stvorila nakon što je, zbog ratova devedesetih, emigrirala u Veliku Britaniju. Rad je izlagan u Velikoj Britaniji i drugim evropskim državama, da bi u Srbiji – u Kulturnom centru Beograda i Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu bio prikazan tek 2013. godine. Retrospektivna izložba u KCB-u nosila je naziv ovog rada.

Let's call it love predstavlja grotesknu vezu ljubavi i smrti (smrti koju nazivamo ljubavlju), zvuka romantične ljubavne pesme Čet Bejkera (Chet Baker) i snimka leta NATO aviona. Za grotesku, koja predstavlja dominantno sredstvo reprezentacije bombardovanja u video radu Brede Beban, karakteristično je da „otvara svoje posebne uvide u prirodu realnosti tako što na alogičan i paradoksalan način dovodi u vezu nespojive, dispartne elemente, naročito komično i jezivo ili komično i tragično, te tako depatetizuje ono što predstavlja, i otkriva u tome neki sarkastični nesklad. U postizanju takvog umetničkog dejstva, groteska se često služi i fantastičnim, preteranim karikiranjem koje dovodi oblik do izobličenja, a smisao do besmisla”.³⁹⁹ Izvođeci sliku smrtonosnog nebeskog plesa, Breda Beban stupa u polje feminističke kritike. Lepota u destrukciji, rušilaštvu, te u krajnjoj liniji – lepota u smrti, referiše na feministički diskurs razmatranja predstave traume: mrtvo telo je žensko.

Važna veza groteske i kritike društva spektakla može se pronaći u sledećem Deborovom zapažanju: „Fragmentarno opažana stvarnost regrupiše se u novo, sopstveno jedinstvo, kao odvojeni lažni svet, predmet pûke kontemplacije. Spacijalizacija slika sveta dostiže vrhunac u svetu nezavisnih slika, koje obmanjuju čak i same sebe. Spektakl je konkretizovana inverzija života, nezavisno kretanje neživota”⁴⁰⁰, a deskripcija leta smrtonosnih aviona predstavlja upravo takvo – nezavisno kretanje neživota. Vizuelni aspekt savremenih ratova u neposrednoj stvarnosti (pečurke bombi ili elegantni let aviona) i medijski posredovan (masovni mediji i propaganda) – najbolje se može dekonstruisati pomoću istog

³⁹⁸ Ibid, 73.

³⁹⁹ Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit, 7.

⁴⁰⁰ Ibid, 7.

vizuelnog jezika i strategija alijenacije, što ovi radovi upravo i čine. U videu Brede Beban, istovetni postupak zazorne inverzije ili ironije primenjen je i u verbalnom aspektu rada - u naslovu, kao što je to slučaj i sa Milunovićevem *Patriotom*. Nazvati smrtonosno bombardovanje ljubavlju znači demistifikovati retoriku humanitarne intervencije.

Veoma sličan narativ bombardovanja izvela je i makedonska umetnica Elizabeta Avramovska u fotografiji *Homo sapiens – Homo narcissus* iz 1999. godine. Fotografija je bila izložena na grupnoj izložbi makedonskih umetnika tematski vezanoj za pitanje narcizma 1999. godine, a danas je deo stalne postavke Muzeja savremene umetnosti u Skoplju. Fotografija prikazuje nebo sa avionima NATO-a kako preleću Makedoniju, a naslov rada stvara interpretacijski okvir kritike narcističke kulture, drugim rečima, kulture neoliberalnog kapitalizma, konzumerizma i društva spektakla. Pored akcije solidarnosti sa susednom Jugoslavijom, rad svojim naslovom kritikuje narcističke geopolitičke strategije zemalja NATO-a, smeštajući se u polje produkcije postkolonijalističke umetnosti malih (trećih) zemalja.

Avion se, dakle, kao simbol vojno-tehničke nadmoći NATO-a često javlja u umetničkim reprezentacijama bombardovanja. To je i slučaj s video radom *Nevidljivi* (2003) Aleksandra Jestrovića koji, za razliku od radova čije je polazište dokumentarna građa (npr. snimci aviona) i čiji je cilj da umetničkim intervencijama osvetle istorijsku istinu, polazi od pretpostavljene istine, pa proizvodi dokumentaciju koja bi služila njenoj afirmaciji kroz umetnički rad. Dokumentarna građa treba da bude ishodište umetničke akcije, i iz tog razloga, *Nevidljivi* bi se mogao svrstati među projekte umetničkih istraživanja (*artistic research*). Pritom, pitanja koja se tiču uloge umetnosti u procesu stvaranja kolektivnog sećanja javljaju se tek kao nuspojave ovog istraživačkog poduhvata.

Povod za nastanak rada *Nevidljivi* bilo je otvaranje javnog konkursa za učešće na festivalu *Break 2.2 Nevidljiva pretnja* iz 2003. godine u Ljubljani. Festival je bio „fokusan na urbane, tehnološki podržane umetničke prakse koje se...bave temama nevidljivog nasleđa (zagađenost, otrovi, virusi, genetika, BIONICS, radijacija, nuspojave lekova, nadgledanje, manipulacija, sajber nasilje i zločini, infra/ultra zvuk, infra/ultra svetlo, ideologija, masovni mediji, korporacije).⁴⁰¹ Aleksandar Jestrović se javio na konkurs iz dva razloga. Prvo, zato što je verovao da bi tema bombardovanja bila zanimljiva međunarodnoj zajednici i obezbedila mu učešće na međunarodnoj izložbi. Drugo, to je bila prilika da izvede rad o pogođenom NATO avionu *Nevidljivi* i pruži ekskluzivan i vredan prilog istoriji Jugoslavije i

⁴⁰¹ *Break 2.2 Invisible Treat*, Zavod K6, Ljubljana, 2003, <http://www.break-festival.org/> (pristupljeno decembra 2013).

bombardovanja, koriteći slučajnu i povlašćenu poziciju ličnog poznanstva s pilotom koji je komandovao akcijom rušenja *Nevidljivog*, pukovnikom Zoltanom Danijem. Rad se može razumeti i kao prilog porodičnoj istoriji Jestrovića, ako se uzme u obzir da je umetnikov otac učestovao u ratu kao vojno lice.

Umetničko istraživanje *Nevidljivi* sadrži video rad, deo aviona kao skulpturalni predmet, prateću dokumentaciju o avionu i okolnostima njegovog rušenja, kao i (kasnije dodat prilog) prepisku sa selektorskim timom festivala na kom je rad prvi put izložen. Svi elementi rada, pa tako i videa, dobijeni su putem terenskog i arhivskog istraživanja i čine dokumentarnu građu rada: poletanje *Nevidljivog*⁴⁰² uz prisustvo tadašnjeg američkog predsednika Bila Klintonu, snimci bombardovanja Generalštaba i drugih meta u Beogradu (televizijski prenos), razgovor između umetnika i pukovnika Zoltana Danija sniman krišom, „iz ruke”, fotografije proslave obaranja *Nevidljivog* u selu Buđanovci, izvodi zvaničnih podataka o kretanju puka kojim je Zoltan rukovodio, kao i podataka o modelu pogođenog aviona. Kada je reč o zvuku, takođe je korišćen dokumentarni materijal, snimak sirene koja je najavljivala uzbunu zbog vazdušnog napada. Pošto je Vojni muzej u Beogradu, prema rečima umetnika, prodavao delove aviona kao suvenire, što, uzgred, predstavlja slikovit podatak o javnim politikama sećanja u Srbiji, njegova prvobitna namera je bila da izloži kupljeni deo aviona, no, pošto u tome nije uspeo, deo aviona mu je pribavio pukovnik Zoltan, savetujući Jestrovića: (iz video rada, snimak razgovora u kolima o delu aviona kao umetničkom eksponatu): „To je tvoj rad. To prolazi pod tom firmom (umetnosti)... Od opšteg zla ćemo napraviti jednu umetničku viziju”.⁴⁰³ Jedan deo razgovora s pukovnikom Zoltanom tiče se smišljanja strategije izlaganja dela aviona kao umetničkog objekta (što je umetniku i pošlo za rukom prilikom prelaska carine kada je odlazio u Sloveniju na festival), a drugi deo razgovora tiče se pukovnikovog svedočenja o tome na koji način je srušen *Nevidljivi*.

Pored ratne dokumentacije, prateći deo rada čini prepiska sa kustosima i selektorima festivala *Break 2.2* u kojoj umetnik predočava eksplikaciju rada, a kustosi traže dodatna

⁴⁰² Aleksandar Jestrović, *Nevidljivi* – prepiska sa kustosima festivala *Break 2.2 Nevidljiva pretnja*, 2003; izvod iz pisma Aleksandra Jestrovića organizatorima festivala: „jedan lovac bombarder tipa: Lockheed Martin F-117 Night Hawk, takodjer poznat kao „nevidljivi” zbog primene „stealth” tehnologije koja podrazumeva upotrebu nasavremenijih kompozitnih materijala koje u kombinaciji sa najnaprednijom kompijuterskom tehnologijom i posebno projektovanom linijom aviona cine isti skoro nevidljivim za radarske sisteme i teskim za gadajnje kako radarskim navodjenim raketama tako i ic navodjenim raketama zbog malog odasiljnja toplote. Potvrđeno je da je oboren jedan iznad sela Budjanovci u Sremu 27. marta oko 22h, a postoje pretpostavke da je oboren jos jedan u okolini Panceva ali se srusio u mocvarnu oblast pa dosad nije nadjen. Avion je srusila protivavsdusna odbrana VJ iako je suprotna strana bila sigurna da je to neizvodljivo”.

⁴⁰³ Aleksandar Jestrović, Intervju pukovnika Zoltana, *Nevidljivi*, 2002, Beograd.

obrazloženja i iskazuju bojazan da umetnički rad neće imati relevantan i utemeljen referentni okvir. Stav kustosa svedoči o tome da se, kada je reč o *Nevidljivom*, razmišljalo u naučnim terminima objektivnosti, verodostojnosti, zasnovanosti u istini, drugim rečima, da je rad percipiran kao istorijski artefakt i potencijalno relevantan istorijski izvor:

„Moram da kazem, da smo (selektori) poceli biti skeptichni u vezi s tvom projektom, kad si nam razlozio, da ces teško dobiti koji veci komad aviona nego su oni, koje prodavajau u muzejski trgovini i kad si kazao, da neces dobiti intervju, koga si najavio u prijavi. u toj obliki se nam je projekt cinio suvise reduciran. ionako bih u instalaciju ukljucio podtke, koje ti je dao komandant u neformalnom razgovoru, s obzirom, da ne mozes staviti vir od dakle dobijes te podatke, falio bi tvoj referencni okvir. kako se je projekt razvijao, dobijao je sve vise i vise obliku raziskovalnog novinarstva i dokumentaristicke izlozbe i nije nam bilo jasno, gdje i kakvi bi bili preseзки tog”.⁴⁰⁴

Nevidljivi proizvodi paralelne i neodvojive tekstove: istorijski tekst, metaistorijski i metaumetnički tekst. Na metaplanu, to je rad koji postavlja pitanje da li sama umetnost kao društvena praksa može da otvori prostor slobode govora odnosno, slobodne produkcije alternativnih i verodostojnih narativa istorije i da li tako izvedeni istorijski narativi mogu da budu percipirani kao istorijski izvori. Pošto pruža afirmativan odgovor (makar na prvo pitanje), ovaj se rad može svrstati među umetničke radove čija je intencija sadržana u citatu *life imitates art* – drugim rečima, njima se tvrdi da je umetnost nekad verodostojnija od realnosti. Na drugom planu, *Nevidljivi* se može čitati kao faktografski istorijski tekst, koji beleži i daje legitimitet svedočanstvu učesnika istorije čineći ga objektivnim. (Postupak stvaranja interpretativnog okvira koji subjektivne realnosti čini objektivnim opisan je u uvodnoj reči projekta *Reality check*). Na istim stajalištima na kojima funkcioniše akcija izlaganje dela aviona, a to su istorija i teorija umetnosti (problem definisanja umetnosti, Dišan i *ready made*), društvena istorija i kultura sećanja (istorijska fakta i njihova integracija u kolektivno sećanje), funkcioniše i drugi deo rada – prepiska sa selektorima. Pošto se utvrđuju granice umetničkog dela, prepiska može biti predmet interesovanja teorije i istorije umetnosti, ali s druge strane, pošto umetnik tu daje izuzetno značajne istorijske tvrdnje, prepiska može da bude predmet interesovanja istorije ratovanja:

⁴⁰⁴ Prepiska sa kustosima festivala *Break 2.2 Nevidljiva pretnja*, izvod iz odgovora kustosa festivala na Jestrovićevo pismo, Slovenija, 2003.

„Covek koji je komandovo jedinicom koja je oborila avion se zove Deni Zoltan i on je trenutno na dužnosti predavaca na vojnoj akademiji u činu pukovnika. Odobrenje za snimanje intervjua verovatno neće dobiti (trazio sam ga od ministarstva odbrane) ali tražilo ga je i desetak poznatih svetskih novinarskih kuća, povodom dvogodišnjice obaranja aviona, ali ga nijedna nije dobila. Posebno je bio uporan Madžar So jer je pukovnik mađarskog porekla. Naše vlasti sada pokušavaju da se što više dodvore NATO paktu tako da im ovakve stvari ne idu bas u prilog. Ja sam imao višesatni razgovor sa njime i on mi je izneo par činjenica koje dosad nisu bile poznate i koje mogu da upotrebim ali na način koji ne bi direktno upućivao da su njega, npr.:

- dvocifreni broj navodjenih raketa je gadjao njegovu posadu i sve su promasile (svi osatni raketni sistemi na teritoriji SRJ su pogodjeni)
- nijedan član 3. raketnog puka u Jakovu nije povređen tokom NATO bombardovanja
- ovaj puk je oborio i F-16
- obaranje aviona je plod visegodišnjeg proučavanja "stealth" tehnologije, a nikako plod nasumičnog gadjanja kako suprotna strana tvrdi
- iračka vlada je dala visemilionsku dolarsku ponudu o saznanjima vezanim za borbu protiv F-117
- neke zemlje koje pristupe paktu za mir imaju obavezno da ukinu raketne sisteme i da razvijaju jurisnu avijaciju što se kosi sa odbrambenom strategijom (borbena avijacija u ratu NATO protiv SRJ nije imala nikakvog učinka)

Verovatan rezultat takvih radnji je verovatno taj da u sledećem ratu koji bude vodio NATO protiv npr: Irana, severne Koreje, Libije, Meksika itd, umesto članova u avionima i na zemlji budu Rumuni, Poljaci ili vi⁴⁰⁵

Za Aleksandra Jestrovića, bombardovanje podseća na igre za dečake – džajdžojce i slične, i zato je predstavljeno kao igra dečaka realizovana u svetu odraslih, strateško planiranje odbrane i napada, kao priča o nadmudrivanju i pobedi nad neprijateljem. Ta ideja potkrepljena je činjenicama o ogromnom uspehu Zoltanovog puka (niko nije nastradao, iako je puk gađan, ni jednom nije pogođen, što ga čini jedinim i najuspešnijim u odnosu na sve druge pukove u Srbiji). Budući da mu je i otac bio na položaju tokom bombardovanja, Jestrović se s poštovanjem i umerenim divljenjem odnosi prema Zoltanovim uspesima, ali ostvareni narativ ratne pobede ne tiče se toliko nacionalnog, koliko ličnog profesionalnog uspeha. Distanciranje od čitavog diskursa vojne spretnosti i časti krije se u postupcima i

⁴⁰⁵ Aleksandar Jestrović, prepiska s kustosima festivala, op. cit.

detaljima rada: snimajući pukovnika krišom iz ruke, umetnik evidentno podriva autoritet „vojne tajne”; nasuprot urednom i kodifikovanom vojničkom izgledu, na tim kadrovima se vidi umetnikova šaka sa prstenom i noktima ofarbanim u crno; oneobičavanje čitavog narativa postiže se i činjenicom da pukovnik Zoltan razmatra mogućnosti izlaganja dela srušenog aviona kao umetničkog objekta; fotografije groteskne i primitivne seoske proslave obaranja *Nevidljivog* postavljene su u kontrastu sa pričom o promišljenom i inteligentnom rušenju aviona, što dodatno podcrtava tragi-komičnost situacije bombardovanja, te ideju o individualnim uspesima i talentima, i prikazuje jedan neidealizovan, u stvari kritički, portret lokalne srpske sredine.

Aleksandar Vajndorf (Alexander Vaindorf) rođen u Odesi, a živi i radi u Stokholmu, jedan je od umetnika koji je učestvovao na drugom *Real presence* rezidencijalnom programu 2002. godine i koji se s Jestrovićem upoznao u Srbiji i s njim u saradnji izveo projekat u okviru boravka u Srbiji. Harald Zeman (Harald Szeemann), čuveni evropski kustos, pisao je o kontekstu nastanka projekta *Real Presence*, koji je vezan i za bombardovanje SRJ:

„Sećam se da je, dok sam spremao Venecijansko bijenale 1999, bombardovanje Beograda prestalo noć pred otvaranje. Svima nam je laknulo. Sada kada učestvujem u otvaranju Real presence-a – još jedne srećne inicijative Biljane i njene u međuvremenu odrasle prelepe ćerke Dobrile – u noći pred otvaranje video sam šta su inteligentne i glupe bombe učinile gradu 1999...

Najstarije bijenale na svetu, Venecijansko bijenale danas nije samo izložba, nego i prilika i mogućnost da mnoge stare i nove nacije iskažu njihovu zainteresovanost za kompleksnu i višeslojnu Evrope. Ali Bijenale ne može samo pasivno da čeka na druge. Ono mora da ode tamo gde su „stvarna prisustva (Real presences) i da bude deo njihove energije.”⁴⁰⁶

Prvi rezidencijalni programi *Real Presence*-a bili su posvećeni Beogradu, izučavanju njegove istorije i arhitekture, tako da se rad Aleksandera Vajndorfa bavi jednim od beogradskih arhitektonskih fenomena, spomenikom *Večna vatra*. Spomenik se nalazi na Ušću u Parku prijateljstva i podignut je u znak sećanja na žrtve NATO bombardovanja 12. juna 2000. godine, povodom godišnjice završetka bombardovanja. Zanimajući se za probleme upisa sećanja o disonantnom kulturnom nasleđu, kao i uloge pojedinaca i umetnika u procesu stvaranja kulture sećanja, Vajndorf je snimao video-svedočenje arhitekta spomenika, mladog

⁴⁰⁶ Harald Szeemann, „Beginning in 2001”, *Real presence*, Venecija, 2001, <http://www.ica-realpresence.org/texts.html> (pristupljeno aprila 2014).

vajara Svetomira Radovića. Posebno interesovanje za *Večnu vatru* proizašlo je iz zapažanja da srpsko društvo ima ambivalentne stavove prema spomeniku: „za neke, on simbolizuje Miloševićevu pobjedu nad NATO-om, a drugi ga doživljavaju kao komemoraciju žrtvama bombardovanja”.⁴⁰⁷ Međutim, budući da je spomenik kasnije vandalizovan grafitima i uklanjanjem slova s natpisa, umetnik je odlučio da nastavi istraživanje u nekoliko pravaca: prvi je fotografsko beleženje transformacije spomenika od 2001. do 2006. godine; drugi je rad s učenicima jedne beogradske škole koji je podrazumevao prikupljanje mišljenja, komentara i umetničkih kreacija dece povodom fotografija i video rada iz 2002. godine (Jestrović je u toj školi predavao likovno vaspitanje); treći deo projekta podrazumevao je prikupljanje svih materijala koji su nastali tokom istraživanja, njihovo objavljivanje u publikaciji *Left commas* (naziv referiše na jedina dva zareza u naslovu koja su ostala na spomeniku *Večna vatra*), kao i video rad iz 2006. godine, koji dokumentuje reakciju arhitekta na priređenu publikaciju. Projekat je prvi put predstavljen u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 2006. godine, a potom je izložen u Berlinu u okviru četvrtog Baltičkog trijenala iste godine.

„Spomenik *Večna vatra* i njegova uloga u srpskom društvu poslužili su Vajdorfu kao primer za refleksiju na temu disonantnog kulturnog nasleđa. On istražuje kako percepcija istorijskih događaja i spomenika varira u odnosu na promene društvenog sistema i struktura moći”.⁴⁰⁸ Naziv rada, *Fallrise* – uspon i pad, ukazuje na potrebu da se istraži *pamćenje stvari* – međuzavisnost kolektivnog doživlja istorije i njenih materijalnih reprezentacija – spomenika i struktura vlasti. Zajedno sa vlastima, pojavljuju se i „padaju” njihovi spomenici, njihovi narativi istorije, njihova mesta sećanja.

Međutim, veoma je važno uočiti vezu između sadržaja i umetničkog postupka rada, te njihovog odnosa prema predmetu istraživanja. Fotografije pokazuju građansku primenu prava na uključivanje u oblikovanje javnog prostora – a to su intervencije na spomeniku. Primer je, recimo, zamena slova „a” sa slovom „u” u okviru naslova, tako da je ime spomenika promenjeno u „Večna vutra”. Ironična opaska kritički se odnosila prema prošlosti i onome što spomenik predstavlja, ali i prema sadašnjosti i aktuelnim temama depresije i letargije među omladinom. Grafit je izraz društvenog aktivizma i potrebe za učešćem u procesu oblikovanja javnog urbanog prostora, a time i u procesu izgradnje kolektivnog sećanja. Potreba za učešćem u javnoj debati i posedovanje moći donošenja odluka o upotrebi i oblikovanju javnog

⁴⁰⁷ Alexander Vaindorf, „Fallrise”, *Uqbar*, 4th *Ars Baltica Triennial Don't Worry – Be Curious!*, Berlin, July 2007, http://projectspace.uqbar-ev.de/uploads/docs/vaindorf_uqbar_press_en.pdf (pristupljeno januara 2015).

⁴⁰⁸ Ibid. Videti više: Alexander Vaindorf, *Fallrise*, 2006, http://vaindorf.com/works/w_fallr0.htm (pristupljeno januara 2015); Alexander Vaindorf, *Left commas*, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd 2006, http://vaindorf.com/word_docs/LC_small_spreads.pdf (pristupljeno januara 2015).

prostora predstavlja odliku demokratskih društava. Zato umetnik pribegava demokratskom postupku interpretacije rada, dopuštajući da se ostvari dijalog „egzekutora” kulture sećanja (arhitekta koji je sarađivao sa Miloševićem i njegovom suprugom pri koncipiranju spomenika) i zainteresovanih strana – građana, čiji su predstavnici deca, nove generacije, oni koji tek treba da se upoznaju sa sopstvenom istorijom i da pamte. Kao simulacija participativnog pristupa građenju javnog prostora, rad *Fallrise* služi srpskom društvu kao lekcija o demokratiji.

Ukupno uzevši, svedočanstva agitacije nastaju u kriznim situacijama ugroženosti slobode izražavanja, ideološke okupacije javnog medijskog i urbanog prostora, te potpunog političkog zataškavanja istine o društvenoj realnosti. Iz tog razloga, pored misije da izveštavaju o realnoj društveno-političkoj situaciji, ovi radovi se često bave samim problemom ograničavanja slobode govora. Agitaciona svedočanstva predstavljaju „radikalnu inverziju političke podređenosti”,⁴⁰⁹ kao što je to slučaj s tipom religijskog svedočenja kod Asmanove. Pored toga što predstavljaju apel za prekidom represivnih politika, ona predočavaju istinitosne tvrdnje o aktuelnim događajima, a te tvrdnje su uvek u suprotnosti sa stavovima oficijelne ideologije, što je razlog zbog kojeg ovi radovi dominantno koriste instrumente i strategije alijenacije – ironije, satire, *undrestatementa*, aluzije, antropomorfizacije i tako dalje. Pošto im je misija raskrinkavanje dominantnih ideoloških narativa i zalazak u pozadinu političkih akcija, svedočanstva-agitacije su fundamentalno subverzivne akcije. Kada je reč o režimu Miloševića, ona subvertiraju jezik i narativ (hrišćanske) žrtve, a kada je reč o režimu NATO-a, dekonstruišu jezik i narativ humanitarnog rata. Pritom se određeni broj radova bavi delikatnim (spekulativnim ili zataškanim) političkim temama kao što su ekonomska pozadina i interes SAD-a za stvaranje konflikta, uvođenje politike neoliberalnog kapitalizma sredstvima manipulacije (Čomski), isterivanje Srba i uništavanje hrišćanskog kulturnog nasleđa, odgovornost Srba za proterivanje Albanaca i albansku žrtvu. U tom smislu, moglo bi se zaključiti da grupa ovih radova s jedne strane dekonstruiše ideološki aparatus neoliberalnog kapitalizma i tehnokratije, te retoriku bombardovanja kao humanitarne akcije, a s druge, to čini i s ideološkim aparatusom komunizma i retorikom srpskog totalitarnog, represivnog režima koji se služi narativom viktimizacije. Radovi takođe otkrivaju nove ili utvrđuju istorijske činjenice o konkretnim događajima poput bombardovanja RTS-a ili obaranja *Nevidljivog*.

⁴⁰⁹ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit. 108.

Budući da ostvaruju alternativne narative o važnim istorijskim događajima, svedočanstva-agitacije mogu da predstavljaju izuzetne istorijske izvore, a pored toga, ona označavaju simboličku pobedu žrtvi političkog nasilja. Posebno imajući u vidu da koriste prostor interneta ili da su izvedena van zvaničnih institucija, u prostorima egzila ili jednostavno, u inostranstvu, prema Astrid Erl:

„Na kolektivnom nivou, tekstovi i filmovi fikcije mogu da postanu moćni mediji, jer tako prikazane verzije prošlosti kruže u širem delu sveta. Ovi mediji kulturnog sećanja su često kontroverzni (...) Na individualnom nivou, medijske predstave daju šeme i skripte koje omogućavaju da u našim glavama kreiramo sliku prošlosti i oblikuje naše iskustvo i autobiografska sećanja”.⁴¹⁰

Dok je svim svedočanstvima-agitacijama zajednički imenilac istinosna misija, mnoga (ali ne obavezno sva) takva svedočanstva mogu se podvesti pod medijski aktivizam (*Reality Check, Art rat, War frames* i drugi) ili odrediti kao metamedijski radovi. Potreba za komunikacijom proizlazi iz potrebe da se ustanovi određeni (alternativni) značenjski okvir društvene stvarnosti i moralna instanca, pa bi se u kontekstu bombardovanja moglo reći da umetnički radovi-agitacije tragaju za istorijskom istinom, priznanjem žrtava, osudom počinilaca i objašnjenjima uzroka rata koji nisu posredovana zvaničnim medijima. Agitacija je najpre usmerena protiv produkovanih sadržaja takozvane javne istorije.⁴¹¹

Drugim rečima, koncepcija ovih radova zasnovana je na ideji da medijski posredovani narativi rata ne odražavaju stvarno stanje stvari, te da umetnički posredovana stvarnost može imati veći legitimitet u reprezentaciji društvenog okruženja. Za razliku od masovnih medija koji služe stvaranju i nametanju ideološki konstruisane slike zarad manipulacije i ostvarivanja određenih, najpre ekonomskih interesa, umetnost preispituje i prodire u pozadinu rata i ekonomskih odnosa (novinari Vesne Pavlović, celokupan *War Frames, It's the real thing* Milete Prodanovića, Milunovićev *Veritas* i drugi). Svesni činjenice „da je danas najbitnije medijsko posredovano sećanje koje – bez obzira da li je u osnovi individualno procesuirano, konstruisano ili kolektivno proživljeno – od medija dobija kvalitet, objektivnost i

⁴¹⁰ Astrid Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, op. cit, 397.

⁴¹¹ Prema Džonu Tošu: „Nasuprot odsustvu zanimanja za istoriju u najvišim krugovima vlade, veliki broj kulturnih ustanova trudi se da se podstakne veće interesovanje za prošlost i mnoge od njih u tu svrhu dobijaju sredstva iz budžeta.... To je domen onoga što se naziva „javnom istorijom” odnosno prošlost koja se nudi javnoj potrošnji; nema pogovora da je u ovom trenutku u procvatu... Istorija sad ima značajno mesto u najuticajnijem medijumu popularne kulture – televiziji”. Džon Toš, *U traganju za istorijom* (Beograd: Clio, 2008), 16.

istinitost”⁴¹², umetnici biraju da razotkriju potpunu neobjektivnost zvaničnih mas-medija, i da bi to postigli veoma često biraju upravo njihov jezik. Subverzija je, dakle, moguća samo kada umetnost pervertira – ironizuje i oneobičava slike i jezik masovnih medija i popultne kulture. Jedan od glavnih postupaka za postizanje tog efekta jeste *ready-made* ili preuzimanje slika-dokumenata koje su stvorene i distribuirane masovnim medijima i njihovo postavljanje u novi kontekst uz neku od strategija alijenacije.

S obzirom na to da su u radovima česti motivi panoptikona, nadziranja, nevidljivog neprijatelja, sadističkog posmatranja i konstrukcije privida istine, moglo bi se reći da svedočanstva-agitacije, pored političke inverzije, izvode i inverziju osnovne karakteristike društva spektakla, a to je „transformacija realnosti u slike”.⁴¹³ Pošto je slika osnovni konstituent društva spektakla, a nadziranje i nadgledanje njegov princip, umetničke agitacije mahom reaguju tako što dekonstruišu slike i razotkrivaju ono što je skriveno i nevidljivo. U slučaju bombardovanja, to su mehanizmi političke kontrole i ekonomski interesi koji te mehanizme pokreću. Stoga se zajednički imenilac misije radova-agitacija može pronaći u umetničkoj izjavi projekta *Kopriva je lek*:

„To je pokušaj da se odgovori pozitivno zahtevima prosvetiteljstva, napretka i emancipacije društva i uma. Definišući se kao projekat društveno i politički angažovane umetnosti (Utrica) nastoji da proizvede efekat buđenja jer teži da trgne gledaoce iz pozicije u kojoj bespogovorno prihvataju stvari i uživaju u tim stvarima kao jasnim samim po sebi. Na taj način se pred njih postavlja imperativ da misle slobodno i odgovorno”.⁴¹⁴

Sušтина agitacije ovih svedočanstava može se objasniti i pojmom ženskog pisma ili ženskog pisanja, koje podrazumeva dekonstrukciju militantne patrijarhalne ideologije, pri čemu bi paradigmatički radovi bili oni nastali u okviru *Reality check*-a ili performansi Tatjane Ostojić.

Na kraju, budući da predstavljaju simbolički trijumf političkih žrtava, svedočanstva-agitacije imaju terapeutsku funkciju lečenja *traume srama*. Shodno Frojdomom konceptu traume, Bernhard Gizen (Bernhard Giesen) vezuje pojam traume za počinioca i zaokret u njegovoj u svesti.

⁴¹² Hoskins, Andrew. „The Mediatization of Memory” in *Save As... Digital Memories*, eds. Garde-Hansen, J, Hoskins, A and Reading, A (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 27.

⁴¹³ Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit, 5.

⁴¹⁴ Darko Drašković, *How to Advertize a Victim*, op. cit.

„Počinilac se uzdiže iznad svetovnog pravnog poretka i uobražava da je u položaju da, u Agambenovom smislu, odlučuje o izuzetku. Ta samopostavljena apsolutna subjektivnost postaje, međutim, počinilačka trauma samo onda kada se konfrontira sa realnošću, recimo kad je, kao u slučaju Nemačke, rat izgubljen, a fantazija o svemoći narodne zajednice pokazala se kao varka (...) Trauma počinioaca se ne ogleda u iznenadnom buđenju svesti, već u „svesti o dramatičnoj sramoti” koja je rezultat potpunog gubljenja ponosa, tzv. trauma srama”.⁴¹⁵

Srpsko društvo tokom bombardovanja imalo je više razloga da izgubi ponos: jedan je svakako povod kojim se bavi Gizen – trauma počinioaca, osećanje sramote usled suočavanja sa istinom o počinjenim zločinima tokom devedesetih u bivšoj Jugoslaviji i na Kosovu. Međutim, ako se uzmu u obzir dominantne teme radova, reklo bi se da je trauma srama u većoj meri proistekla iz pozicije potlačenosti, nemoći da se izbegnu i dekonstruišu manipulacije lokalnog, kao i kolonizatorskog režima. Subverzivna umetnost predstavljala je izraz otpora. Gledano iz ugla geopolitičke teorije Dominika Moisića, pojava takve umetnosti svedoči o tome da je, kroz istoriju ratnih „pobeda u porazima” i kontinuitet neuspešnih pokušaja ostvarivanja političke, ekonomske i društvene autonomije, Jugoslavija razvila kulturu poniženja, koja se definiše kao situacija u kojoj preovlađuje osećanje da se ne kontroliše sopstveni život. Verovatno se osećanje poniženja Srba usadilo u trenutku poraza u Kosovskoj bici, čija je posledica bila viševjekovna turska okupacija, a bombardovanje je, kao reaktuelizacija istog sukoba, otvorilo „stare rane”. Prihvatanje poraza u Kosovskoj bici dodatno je otežano stvaranjem mita o pobedi Srba nad Turcima odnosno, hrišćana nad muslimanima, i njegovom ugradnjom u konstitutivno tkivo nacionalnog bića. Doprinos izgradnji takvog narativa pobeđe u velikoj meri je pružila narodna epska poezija, koja obiluje temama neprikosnovenog čojstva i junaštva srpskog naroda, njegove nesalomivosti i otpora (Mali Radojica, Marko Kraljević). Reinkarnacije Malog Radojice ili Marka Kraljevića su mas-medijski produkovani narativi o junacima poput pukovnika Zoltana (mada Jestrović u *Nevidljivom* dekonstruiše taj mit), ali još važnije – one obuzimaju tela svih Srba, učesnika protesta po mostovima i na trgovima, *target* protestanata i aktivista, koje je mobilisala (Miloševićeva) propaganda viktimizacije. S druge strane, sasvim je izvesno da je muslimanska zajednica na Kosovu takođe razvila blisko osećanje poniženosti, s obzirom na

⁴¹⁵ Bernhard Giesen, „The Trauma of Perpetrators: The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity”, in: Jeffrey Alexander, *Cultural Trauma and Collective Identity* (Oakland: University of California Press, 2004), 150.

istoriju i okolnosti kosovskih konflikata, o čemu više govore radovi iz grupe svedočanstava-viktimizacija.

4.3.3. Svedočanstva viktimizacije

Trauma viktimizacije predstavlja reakciju na određenu vrstu nasilja – fizičkog, društvenog, emotivnog, finansijskog. Za razliku od prirodnih nepogoda, masovne nasilne viktimizacije poput ratova i bombardovanja, bioterorizma, terorističkih napada ili masovnih paljbi „predstavljaju zlonamerno ljudsko ponašanje ili sociopolitičku aktivnost, surovost, osvetu, mržnju prema određenoj grupi, pri čemu se traumatski događaj doživljava kao nerazumljiv, besmislen; neki ga vide kao situaciju koja se ne može predvideti niti kontrolisati, a neki kao situaciju koja se može predupređiti”.⁴¹⁶ U momentu prekida društvenog reda, žrtve odjednom postaju životno ugrožene, mogu osećati veliki strah, bespomoćnost, izneverenost i ranjivost, njihove pretpostavke o ljudskosti i o svetu kao sigurnom mestu su osporene, a reakcije na sva ta osećanja variraju od besa do traženja odgovornosti i pravde.

Tema svedočanstava viktimizacije jesu posledice svesnog delovanja koje nekog ili nešto čine žrtvom, pri čemu radovi uspostavljaju složen diverzitet pozicija žrtvi, pa se žrtveni narativi u umetničkim radovima mogu svrstati u više kategorija. U odnosu na odnos naratora i traumatizovanog, tu su radovi viktimizacije drugog (prikaz tuđe žrtve: npr. projekat *Ballancing scull* Kanavarija), ego-viktimizacije (prikaz sopstvene žrtve: Andrej Tišma), kao i radovi viktimizacije kolektiva (prikaz stradanja nacije, javnog prostora, kulturnih dobara: Milić od Mačve, Sokol Bekiri i drugi). Oni mogu predstavljati reprodukciju žrtvenog narativa koji je konstruisan u zvaničnom mas-medijskim diskursima, a mogu pružati uvid u potisnute i nevidljive verzije priča o žrtvama bombardovanja.

Bez obzira na mogućnosti političke instrumentalizacije žrtvenih narativa, značaj legitimizacije ovih, u nekim slučajevima i apologetskih radova, otkriva se u činjenici da svedoče i održavaju sećanje na traume i patnje ljudi pogođenih ratnim i drugim traumama, kao i da predstavljaju dokaze o delovanju određenih totalitarnih i represivnih politika. Prema pomenutom filozofu Avišaju Margalitu, pored totalne identifikacije, drugi ekstrem, kao greška u stvaranju žrtvenog narativa, odnosio bi se na potpuno poricanje traume. Otud demokratski postavljena kultura sećanja nalaže poštovanje osećanja onih koji su izvestili o

⁴¹⁶ American Psychiatric Association, „Mass trauma”, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders DSM-IV*. American Psychiatric Association, Washington, 2000.

sopstvenoj ili tuđoj traumi, kao i njihovog prava na sećanje. Pored toga, izuzetno je važno i čuvanje dokaza o delovanju različitih ideologija koje su uslovile stvaranje različitih narativa prošlosti.

A) Viktimizacije drugog

Narativi o tuđoj žrtvi podrazumevaju prisustvo pravih svedoka koji nemo svedoče o tuđoj patnji, kao što je izneseno u Hartmanovim i Deridinim teorijama svedočenja. Pravi svedoci NATO bombardovanja, a posebno srpsko-albanskih konflikata na Kosovu, jedino mogu biti pripadnici drugih nacija i etničkih zajednica; takav je slučaj s Makedoncima koji su svedočili velikom talasu izbeglištva kosovskih Albanaca tokom 1999. godine i u čijoj državi je smešten veliki broj izbeglica. Kao rezultat „osećaja da direktno svedoče ljudskoj dramu i patnji”⁴¹⁷ grupa makedonskih umetnika, inače različitih etničkih pripadnosti i političkih stavova o istorijskim i tada aktuelnim političkim okolnostima, organizovala se u cilju pružanja doprinosa beleženju istorije. S tom idejom, realizovana je izložba u Muzeju grada Skoplja pod nazivom *Artist and refugees*, čiji naziv implicira podelu uloga na svedoke-umetnike i žrtve-izbeglice.

„Ovo umetničko svedočenje o situaciji nemerljivo negativnog procesa destrukcije u našem regionu, označava jednu retku priliku kada su makedonski umetnici želeli da odgovore na aktuelnu situaciju istražujući duboke ljudske teme, specifičnost situacije, postavljajući društvu provokativna pitanja, pre nego da uđu u proces samoizolacije. Način na koji je tema izbeglica u Makedoniji obrađena je važan momenat u našoj novijoj istoriji jer do sada, sa nekoliko izuzetaka, izložba nije okarakterisana kao formalistička, neprovokativna i nepolitička. Projekat *Artist and refugees* predstavlja pokušaj istraživanja vizuelnog jezika teme koja nas muči na kraju milenijuma U balkanskom regionu, ali i pokušaj pokretanja pitanja o informacijama i interpretacijama informacija. Umetnici su pokušali da istraže događaje, odnose, uzroke, zalazeći što dublje moguće u različite nivoe balkanskog konflikta, zadržavajući kritičku svest o kontekstu i nastojeći da analiziraju promene situacije na Balkanu i njegovim posebno kompleksnim

⁴¹⁷ Melentie Pandilovski, *About Artist and refugees*, Museum of Skopje, July, 1999, <http://www.scca.org.mk/begalci/default.htm> (pristupljeno novembra 2014).

korenima kao što je rat, koji se konstantno pojavljuje kao primitivno sredstvo rešavanja konflikata u regionu”.⁴¹⁸

Izložbu *Artist and refugees* činilo je deset umetničkih radova izvedenih uglavnom u medijima prostornih instalacija, videa i fotografije, što potvrđuje teze da su vizuelni mediji najkorisnija sredstva transgresije iskustva traume, bilo zato što prenose „isečke” realnosti (kao što je to slučaj sa fotografijom i videom), bilo zato što, kao simulacije realne situacije (prostorne instalacije), angažuju um i telo gledalaca, intenzivirajući njihovu empatiju. Prikazi izbegličke sudbine tematski variraju – od direktnog fotoreporterskog prenosa situacije, preko istraživanja odnosa izbegličkog i neizbegličkog stanovništva, do preispitivanja političke pozadine čitavog događaja.

Kada je reč o neposrednom prenosu iskustava žrtava, tu su instalacija *Pain + Food = Souvenir* i video performans *Washing* Ismeta Ramičevića, u kojima se istražuju pitanja vezana za dihotomiju banalne (telesne) i duhovne egzistencije – vezu telesne i duhovne svesti: od gladi do patnje i žalosti za izgubljenim domom. Naziv instalacije *300,000 Violete Capovske*, koja se bavi dodatnim teretom stigmatizacije izbeglica, odnosi se na broj izbeglica pristiglih u Makedoniju; tako je umetnica napravila rad od 300,000 papirića postavljenih u kofere na kojima su napisane najčešće reči korišćene za opis izbeglica u masovnim medijima: silovan, deportovan itd. *Album sa uspomnama* Ljupke Deleveve reflektuje proces rapidnog i nasilnog sazrevanja ili starenja onih koji napuštaju domove, kao i jedinu neotuđivu svojinu izbeglica – a to su sećanja. Emil Petrov i Kristina Miljanovska izveli su interaktivnu instalaciju *Lavirint* koja simulira bezizlaznu poziciju izbeglica, čime su podstakli empatiju i saučesništvo sekundarnih svedoka, te osigurali transgresiju narativa traume. Fotografiska instalacija *Crvena Linija* Roberta Jankuloskog, kao okvir smrti, zaraze, karantina i izolacije, reprezentuje atmosferu izbegličkih kampova. Elizabeta Avramovska svojim fotografskim projektom *Disaster Relief* takođe je pružila direktne uvide u realnost kampova; kroz prikaz veša sa logotipima i sličnim obeležjima SAD-a, dela humanitarne pomoći pristigle u kamp, autorka je ponudila upečatljivu ilustraciju siromaštva i kritiku kapitalizma i neokolonijalizacije. Štaviše, te fotografije mogu se razumeti kao interpretacija stvarnosti čitavog kosovskog konflikta.

Dva rada u okviru projekta se bave odnosom izbeglica i neizbeglica. Parovi fotografija *Stenkovec, Vase – Veles* Milča Mančevskog prikazuju scene igre izbegličke (kosovsko-albanske) i neizbegličke (makedonske) dece. S obzirom na to da su scene takoreći istovetne,

⁴¹⁸ Ibid.

razlika se pojavljuje u umu gledaoca - kao odustni sadržaj, nevidljivo ili potisnuto – a to je trauma dece proterane iz domova. Dakle, efekat oneobičavanja jedne obične situacije – dečije igre, postiže se tek u korelaciji s društvenom svešću i empatskoj reakciji gledaoca. Kako bi preispitale ulogu medija u konstrukciji priče o izbeglištvu, kao i njihov uticaj na svakodnevni život i ponašanje „običnih ljudi”, Nataša Dimitrievska i Biljana Tanurovska izvele su terensko istraživanje i analizu reakcija mladih Makedonaca povodom čitave situacije. U duhu medijskog aktivizma i upotrebe jezika videa koji služi dekonstrukciji jezika masovnih medija, a pre svega televizije, rezultati istraživanja prikazani su u video radu *Can You Hear Me Talking*. Stvarajući grb *F.Y.R.O.M. Experiment (Bivša jugoslovenska republika Makedonija – Eksperiment)* umetnica Zaneta Vangeli bavila se ispitivanjem uzroka aktuelne situacije odnosno, političkom pozadinom i istorijom rata u Jugoslaviji. Rad *F.Y.R.O.M. Experiment* ukazuje na izuzetnu složenost savremene političke situacije i ugroženost svih zemalja bivše Jugoslavije, koje su proistekle iz naglog procesa stvaranja novih nacionalnih država i indukovanja nacionalnog ponosa nakon raspada bivše države. Referišući na problematičan naziv nove države Makedonije, kao i na intenciju građana Kosova da oforme samostalnu državu, umetnica razotkriva brojne opasnosti i moguće „kamenove spoticanja” u procesu izgradnje novih država-nacija. Predstavljajući zaboravljeni koncept univerzalne žrtve (i hrišćana i muslimana), Stefan Saskov i Lara Taskovska konstruisali su narativ večitog izbeglištva u projektu *Abandoned Eternity*, od vremenā opisanih u Starom zavetu do najnovijih u balkanskom regionu. Video rad i printovi sadrže molitve iz Kurana, delove Biblije i crkvenog pojanja ostvarujući tako univerzalnu poruku mira i pomirenja, posebno muslimana i hrišćana. Kao reakcija na stupanje u ulogu svedoka ratne traume albanskih izbeglica, uopšteno uzev, autori projekta iskazali su „nadu da će projekat doprineti prevazilaženju stereotipa i duha netolerancije, i da će doprineti stvaranju atmosfere pomirenja i ponovnog ostvarenja mira u regionu”.⁴¹⁹

Video rad *Bouncing scull* još jednog *pravog* svedoka, italijanskog umetnika Paola Kanevarija (Paolo Canevarri) nastao je kao potreba autora da se bavi fenomenom ljudske destruktivnosti, budući da je za njega „bilo kakav izraz neuspeha ljudske vrste, poput bombardovane zgrade, neuporedivo jača slika od bilo kakve kreacije”.⁴²⁰ Kao metafora formiranja mlade svesti u okruženju totalne destruktivnosti, *Bouncing scull* prikazuje tinejdžera koji u sred bombardovane zgrade Generalštaba u Beogradu šutira lobanju, kao što bi to činio s nekom običnom loptom u nekom običnom dvorištu. Producentska kuća *Baš čelik*

⁴¹⁹ Melentije Pandilovski, *About Artist and refugees*, op. cit,

⁴²⁰ Nina Mihaljinac, Intervju Paola Kanevarija, Rim, Beograd, 15. Oktobar, 2014.

producirala je video koji je bio predstavljen na Venecijanskom bijenalu 2007. godine na poziv Roberta Stora (radi se o istoj izložbi na kojoj je predstavljen i *War frames*), a potom su ga otkupili muzej MoMA, *Fondation Louis Vitton pour la Création* i *Cisneros Fontanals Art Foundation*, tako da je video izlagan na nekoliko međunarodnih izložbi.

„NATO bombardovanje predstavlja ranu u Evropi; bilo je apsurdno da su NATO zemlje odlučile da bombarduju grad. Posetio sam Beograd posle bombardovanja i bio šokiran ruinama i činjenicom da su uništene zgrade izgledale kao spomenici u sred grada”⁴²¹

Teza o apsurdnosti bombardovanja grada izvedena je strategijom oneobičavanja prizora obične dečije igre; ako bi se izuzeli preteći dekor i scenografija, dečakove kretnje i ponašanje deluju prirodno i obično. U obrazloženju svog rada umetnik takoreći daje definiciju Frojdovog pojma „zazorno”: „Ima li jednostavnije ili uobičajenije slike od dečaka koji se igra loptom? To je slika koja se pojavljuje u bilo kojoj zemlji, deca se svuda igraju loptom. Izabrao sam lobanju jer simbolizuje smrt i pozadinu bombardovanog mesta, savremenu ruinu, spojio sam elemente tako da stvorim poznatu, a ipak uznemirujuću scenu”⁴²² Isti umetnički postupak pojavljuje se i u pomenutom radu makedonskog umetnika Milča Mančevskog, koji prikazuje dve grupe, izbegličke i „obične” dece u igri. U slučaju tog rada, posmatrač će spoznati dečiju traumu kroz sintezu dva prizora, a *Bouncing scull* to postiže unosom zazornih elemenata u jednu običnu scenu (lobanja umesto lopte, bombardovana zgrada umesto dvorišta). No, ukoliko figure dece funkcionišu kao simboli nevinosti, onda su prognoze budućnosti društava u kojima se i dalje ratuje veoma nepovoljne. Kanevarijeva je intencija da video prvenstveno funkcioniše kao slika koja se dobro pamti, a ne kao narativ, dok se uspeh u toj nameri može pripisati upravo strategiji oneobičavanja koja razotkriva traumu pojedinaca, ali i momenat prekida i onesposobljavanja društvenog razvoja.

B) Ego-viktimizacije

Ego-viktimizacije podrazumevaju ispovedanje o sopstvenoj traumi kroz umetnički rad, pa u slučaju ovakve strategije prenosa narativa traume umetnici zauzimaju poziciju

⁴²¹ Ibid.

⁴²² Ibid.

rascepljenog, podeljenog subjekta – istovremeno žrtve i svedoka-reportera. Njihova svedočanstva su autodijegetička, te podrazumevaju govor u prvom licu. To je slučaj s autorskim stripovima Aleksandra Rakežića Zografa na temu NATO bombardovanja SRJ: *Saluti dalla Serbia Punto Zero* (1999, 2001), *Como fui de bombardeado por el mundo libre* (2000), *Cronache da sotto le bombe*, *Lettere di Djordje Vidanovic* (2000), u kojima Zograf paralelno prikazuje sopstvenu, ličnu traumu rata (traumu ja-naratora), kao i kolektivnu traumatsku stvarnost. Na jednom planu, strip predstavlja narativ autofikcije – kao što je to slučaj sa Savovićevim i Letačevim stripovima (prisutni su stvarni likovi autora, njegove supruge, komšija i ličnosti poput vojnika KFOR-a, epizode snoviđenja i halucinacija, personifikacije rata itd.), a na drugom, konstruiše društvenu satiru koja razotkriva „mrak iz perspektive malog čoveka”.⁴²³

„Postaje sve jasnije da strip kao medij ima jednake snage kao dobro novinarstvo; sasvim različiti umetnici poput Džoa Sakoja (Joe Sacco), Teda Rala (Ted Rall) i Marjane Satrapi (Marjana Satrapi) istraživali su aktuelnu političku situaciju iz ugla svedoka glasnim i verodostojnim tvrdnjama, koje su direktno prenosile način na koji običan svet preživljava rat, represivne režime i ostale krvave konflikte. Ovoj grupi treba dodati i srpskog strip autora Aleksandra Zografa, čiji Pozdravi iz Srbije pružaju izveštaj iz prve ruke o građanskom ratu u Jugoslaviji tokom devedesetih i NATO bombardovanju koje je usledilo”.⁴²⁴

Hronika bombardovanja, *Regards from Serbia*, kao konglomerat stripova, tekstova i *e-mailova* koje je umetnik slao prijatelju u SAD tokom bombardovanja, objavljen je u celini kao edicija *Topshelfcomix-a*, a pojedinačni stripovi su izlazili u brojnim novinama i časopisima u Americi i Evropi: *Fantagraphics (Life under sanctions)*, *Reflex*, *Zero Strip*, *Independent weekly*, *Stranger Siettle*, *New city*, *Comics journal* (SAD), kao i u Italiji, Makedoniji, Nemačkoj, Švajcarskoj, Francuskoj, Velikoj Britaniji, Grčkoj, Poljskoj, Danskoj (gde je, prema rečima umetnika, izdavač stripa optužen za prosrpstvo). U Srbiji je strip objavljen prvi put na srpskom jeziku tek 2009. godine u nedeljniku *Vreme*.

Naziv rada, *Pozdravi iz Srbije*, kao uobičajeni završetak pisama i razglednica, otkriva dva osnovna aspekta rada: reportažni i ironijsko-humoreskni. Reportažni stil implicira potrebu

⁴²³ Nina Mihaljinac, Intervju Aleksandra Rakežića Zografa, Beograd, 10. jul 2015.

⁴²⁴ Eric Lorberer, „Drawing Under Seige - Review of Regards from Serbia by Aleksandar Zograf”, *PowellsBooks.Blog*, 16. september, 2007, <http://www.powells.com/post/reviewaday/drawing-under-seige> (pristupljeno septembra 2015).

za izveštavanjem o aktuelnoj situaciji, pri čemu pismo kao oblik komunikacije nije namenjen masovnoj publici nego upravo pojedincima – prijateljima, empatičnim slušaocima. U tom kontekstu, ceo narativ bombardovanja izveden je iz ugla pojedinca, „običnog” čoveka (autor koristi izraz „mali čovek”) koji se zatekao u novoj i traumatičnoj situaciji i koji se obraća takvom, običnom čoveku. „To nije analiza koja bi zadirala u strateški aspekt te situacije, koja bi bila tragična... Strip predstavlja psihološku sliku... Nema faktografije, prikazani su obični ljudi, komšiluk, male životne anegdote, ljudska strana situacije. Nama ljudima više znači da čujemo ljudsku priču”.⁴²⁵ Pretenzije da se pruži socio-politička analiza bombardovanja, zajedno sa faktografskim podacima, zamenjene su „lakše razumljivim samoironičnim pogledom malog čoveka koji se našao usred gungule”⁴²⁶, a argument za odabir takvog postupka otkriva se u stavu umetnika da je i takozvana istorija odozgo subjektivna. Bombardovanje se samostalno pojavljuje i nameće kao scenario, kao veliko istorijsko kretanje naspram kojeg je pojedinac nemoćan. Međutim, priča pojedinca, pa tako i umetnika, o nadređenom istorijskom toku naspram faktografske, istorijske istine, može se razumeti kao „rafiniranija, subjektivna, nezvanična historiografija, koja možda bolje od statističkih podataka može da dočara užas”⁴²⁷ situacije. Pritom je za Zografa humor jedini mogući način da se izvede reportaža o ratnoj traumi jer je ratna svakodnevnica podrazumevala niz tragikomičnih situacija koje su zadesile Pančevce.

Internet, kao sekundarni medij izvođenja ovog rada, služio je kao vid neposredne komunikacije i ispisivanja privatne istorije ili istorije odozdo. Pored samih Zografovih stripova, primer za to su brojne *e-mail* prepiske između građana Srbije i zainteresovanih građana drugih zemalja, među kojima je posebno zanimljivo dopisivanje pilota NATO-a i Srba, koje se odvijalo zahvaljujući italijanskoj antiratnoj organizaciji *Activisto*. Glavni Zografov motiv da napravi autobiografske stripove o bombardovanju ticao se upravo potrebe za medijskim aktivizmom i njegovog nezadovoljstva činjenicom da se međunarodnoj zajednici priča o bombardovanju predstavljala kroz „trominutne sažete verzije istine”.⁴²⁸

„Dok su nam NATO komandanti i političari SAD-a i Velike Britanije s radošću govorili da koriste precizna oružja kako bi hirurški napadali *samo* posebne mete, realnost života s druge strane „preciznost” tog napada je ipak malo drugačija. Preciznost je veoma fleksibilan termin,

⁴²⁵ Nina Mihaljinac, Intervju Aleksandra Rakežića Zografa, op. cit.

⁴²⁶ Ibid.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

posebno ako se predstavi u vojnoj kampanji ciničnoj publici koja je osetljiva na građansku patnju”.⁴²⁹

Činjenicu da je rad *Regards from Serbia* predstavljao nezavisan prostor za izražavanje stavova i mišljenja koja se nisu mogla čuti u javnim glasilima dokazuje segment rada – pismo Terija Džonsa (Terry Jones, Monthly Paython), koje je bilo odbijeno za objavu u britanskim novinama *The Independent* jer je u pismu poznati britanski komičar eksplicitno kritikovao medijsku propagandu rata.

Zografov medijski aktivizam, kao i većina drugih umetničkih radova-agitacija nastalih tokom bombardovanja, služio se strategijom humora i alijenacije. Primer za to bi bila ironična ilustracija inteligentne bombe tomahavka sa *smart* naočarima za vid, dakle, bombe u čije se pametno kretanje možemo pouzdati, koja će izbegaći civilne žrtve i s kojom smo sigurni. Zazorna dekonstrukcija oksimorona pametne i sigurne bombe u stvari napada osnovnu argumentaciju koja je u internacionalnim medijima opravdavala NATO intervenciju. Različiti elementi humora poput oneobičavanja nepromenjene svakodnevne rutine Pančevaca ili uvođenja apsurnih epizoda poput one o pomračenju sunca, razotkrivaju bespomoćnost i apsurdnost čitave situacije. „Nema moje strane između svih tih sila, ja sam u sendviču. Ako si podržavao bombardovanje, trebalo bi da si lud. Ako si protiv, zvuči kao da podržavaš Miloševića. Na čijoj si strani? Kao da je neophodna identifikacija. A rad je kritika i jednih i drugih”.⁴³⁰

Međutim, kao jedno od „najfinijih svedočanstava rata koje se tiče emotivnog i fizičkog sloma izazvanih blizinom smrti i destrukcije”⁴³¹, i istovremeno, kao svedočanstvo koje prikriva, podriva ili prevazilazi vlastitu patnju, prenoseći fokus na prikaz okruženja, Zografovi stripovi govore i o patnji drugih. S tim u vezi, jedan od najupečatljivijih momenata stripa jeste crtež osamdeset i osmoro dece poginule tokom bombardovanja. Iako je zvanični diskurs srpskih medija dominantno koristio žrtveni narativ kao sredstvo manipulacije i prikrivanja istine o ratu, Zografova slika viktimizacije podriva čak i oficijelni prikaz bombardovanja, budući da država nije ustanovila i javno objavila nikakav zvaničan spisak žrtava. Prema rečima umetnika, jedini spisak žrtvi po imenima objavljen je tokom 1999. godine u novinama *Danas*. Drugim rečima, iako se radi o svedočanstvu viktimizacije, ono

⁴²⁹ Susan Tomaselli, „Review of Aleksandar Zograf, *Regards from Serbia*, A Cartoonist’s Diary of a Crisis in Serbia (Top Shelf Productions, January 2007)”, *3AM Magazine*, 1. June, 2007, <http://www.3ammagazine.com/3am/Regards-from-serbia/> (pristupljeno septembra 2015).

⁴³⁰ Nina Mihaljinac, Intervju Aleksandra Rakežića Zografa, op. cit.

⁴³¹ Tom Spurgeon, Intervju Aleksandra Rakežića Zografa, *The Comics Reporter*, 7. Januar, 2007, <http://www.comicsreporter.com/index.php/resources/interviews/7202/> (pristupljeno septembra 2015).

podriva medijski konstruisane narative viktimizacije (Srbija) i eufemizacije (inostrani mediji). Tako, segment rada koji tretira pitanja globalnih ratova i globalne komunikacije, i na planu forme, i na planu sadržaja, nedvosmisleno smešta strip u polje medijskog aktivizma.

Još jedan rad ego-viktimizacije, video *Collateral Damage* Dragane Žarevac, nastao je u Nemačkoj tokom bombardovanja Jugoslavije 1999. godine i predstavlja priču o traumi majke i deteta u izbeglištvu u Budimpešti. Prema rečima umetnice, ovaj video je deo „ratne trilogije”⁴³², koja je nastala tokom njenog boravka na rezidenciji u ZKM-u, institutu za vizuelne medije u nemačkom univerzitetkom gradu Karlsruheu. Ako se uzme u obzir da se pojam ženskog pisma (*écriture féminine*) odnosi na subverzivno pisanje i dekonstrukciju ideologije – obično ratne, militarističke ili u širem smislu militantne (rigidne, represivne, neokolonijalističke, hegemonističke)⁴³³, onda bi se moglo reći da *Collateral damage* predstavlja važan primer feminističke dekonstrukcije rata. Materijal za autobiografski video *Collateral damage* nastao je tokom izbeglištva Dragane Žarevac i njenog sina u Budimpešti, a video je montiran i prikazan u Nemačkoj, gde je umetnica pisala i objavljivala dnevničke mejlove pod nazivom *Bomboming*, držala *lecture-performanse* o situaciji u Srbiji i učestvovala u uličnim protestima protiv bombardovanja.

Collateral damage prikazuje svakodnevni izbeglički život majke i sina koji živi naizgled normalnim životom – spava, budi se, igra u parku. No, u krupnim kadrovima detetovog lica otkriva se portret uplašenog, traumatizovanog deteta, kao i činjenica da čitava situacija predstavlja simulaciju normalnosti, što stavlja *Collateral damage* u grupu radova koji se bave pozicijom dece i običnih ljudi u ratu, pozicijom nevinih, nevoljnih žrtava i

⁴³² Pored rada *Collateral Damage*, u „ratnu trilogiju” spadaju i video radovi *Očaj* (1996) i *Most* (2000). U *Očaju* su prikazane strašne scene stradanja i srpske žrtve rata na području SFRJ 1991. godine (izrešetani, osakaćeni ili truli leševi, leševi koje izjedaju crvi), grobove ubijenih Srba, kao i strahovite reakcije – krike, urlike i plač roditelja u trenutku kad saznaju da su im deca poginula. Dramatičnost ovih scena intenzivirana je afektiranim pevanjem stihova epske narodne pesme *Smrt majke Jugovića* – makar za Srbe, koji se s tom pesmom poistovećuju. Muzika iz videa *Očaj* nosi ključnu ideološku poruku budući da se nacionalistička pesma o smrti majke Jugovića i srpskom porazu na Kosovu izvodi u melodiji komunističke pesme *Jugoslavijo, narod te slavio*. Sarkazam koji proizlazi iz kombinacije tekstualnih i auditivnih elemenata usmeren je protiv komunističkog projekta stvaranja multinacionalne države. Tema video rada *Most* je politički kontekst rušenja Starog mosta u Mostaru, kao i njegov opstanak u sećanjima Mostaraca. Dakle, *Očaj* predstavlja ubijanje Srba na Kosovu, *Most* granatiranje mostarskog mosta za šta je optuženo Hrvatsko vijeće odbrane, a *Collateral damage* prikazuje izbegličku traumu tokom NATO bombardovanja.

Uspostavljajući takav pogled na složenu političku istoriju raspada Jugoslavije, autorka (re)produkuje (medijski konstruisani) diskurs srpske žrtve i nevinosti u raspadu bivše države. Radovi su izlagani u okviru izložbe ZKM instituta *Screening war* (ZKM, 2005 i 2006), koja se bavila ispitivanjem strategija reprezentacije rata u mediju video rada, problemima medijskog posredovanja slika rata i ulogom umetnika u stvaranju ili korišćenju slika rata – dakle, njegovoj medijskoj reprezentaciji. Spoljašnja konstrukcija rata, međutim, ne predstavlja temu radova umetnice Dragane Žarevac, naprotiv, ona koristi video kao medij kako bi prenela jasne političke poruke. Videti više: Dragana Žarevac, *Heure exquise*: <http://www.heure-exquise.org/auteur.php?id=1814> (pristupljeno maja 2014).

⁴³³ Više o *ženskom pismu* videti kod autorki Elen Siksu (Hélène Cixous) i Julije Kristeve (Julia Kristeva) – začetnica feminističkih studija.

svedoka rata (*Door, Artist and Refugees, Bouncing Scull, Regards from Serbia*). Kritička oštrica rada, izvedena u njegovom nazivu, izričito je usmerena na retoriku bombardovanja i eufemističku sintagmu *collateral damage*. Kolateralnu štetu, pored svega ostalog, predstavljaju i traume dece koja su preživela bombardovanje. Muzika u radu *Collateral damage* učestvuje u konstrukciji značenja ravnopravno sa slikom: tužna ljubavna pesma *Sve ptičice iz gore* u radu funkcioniše kao alegorija izbegličkog života žena i dece.⁴³⁴ Pošto žene i deca predstavljaju opšte mesto priče o ratnoj traumi, može se izvesti zaključak da je *Collateral damage* univerzalno antiratno svedočanstvo viktimizacije, kao i svedočanstvo koje raskrinkava specifičnu retoriku novog rata, NATO bombardovanja.

Andrej Tišma jedan je od umetnika koji su tokom bombardovanja koristili internet kao medij komunikacije sa inostranstvom u cilju prenosa lične ispovesti o NATO bombardovanju, i to subverzivnog svedočanstva u odnosu na zvanične narative. U slučaju umetničke produkcije Andreja Tišme, prevashodno se radilo o kritici zapadnih medija, medijskom aktivizmu, ali i o insistiranju na prikazu srpske žrtve. Tokom bombardovanja, umetnik je producirao dva sajta: jedan putem kojeg je odgovarao na pitanja zainteresovanih širom sveta na temu bombardovanja i drugi, simulaciju sajta KFOR-a (Kosovo Force), putem koje je izveštavao o ratu na Kosovu. Sajt-plagijat subvertirao je retoriku KFOR-a kroz Tišmine tekstove o ratu, čiji je smisao bio u potpunoj suprotnosti s KFOR-ovim izveštajima. Takođe je Tišma proizveo veliki broj tekstova (od mejlova do online dnevnika bombardovanja *How to survive a bombing* ilustrovan privatnim i dokumentarnim fotografijama) i digitalnih interaktivnih radova: *Bomb Contest, Eyewitness to the Bombing, NATO Olympic Mascots* i druge. Bio je aktivan na mejling listi *Syndicate* i *Nettime*, a zbog kritičkih stavova usmerenih protiv NATO-a, u nekim momentima mu je bio i onemogućen pristup stranicama.⁴³⁵ Dva video rada na temu

⁴³⁴ Treba napomenuti da je autorka u opisu rada navela da se radi o srpskoj folklornoj pesmi, i ona je izvodi na srpskom jeziku, na ekavici. Pesa se, međutim, izvodi i na hrvatskom i na drugim jezicima bivše Jugoslavije, a moguće je i da dalmatinskog porekla.

⁴³⁵ V. Mevorah *Internet i umetnost na prostoru Srbije 1996-2013 – Odluke umetničkih diskursa na polju Interneta u Srbiji*, op. cit: „Novosadski umetnik Andrej Tišma posebno je bio aktivan u ovom periodu, glasno kritikujući „sorošku politiku— moderatora (Inke Arns i Andreasa Brakmana) sa zauzimanjem pro-NATO stava, zbog čega je u jednom momentu bio i udaljen sa mejling liste *Syndicate*, kao i sa *Nettime* liste. Kako prenosi Lovnik, prva poruka na temu NATO bombardovanja na listi došla je upravo od Andreja Tišme i glasila je: „Poruka iz Srbije, u očekivanju NATO bombardovanja. Mogla bi da bude moje poslednje slanje. Ali, ne brinite. Ako umrem, moj veb-sajt će ostati— (citirano u: Lovnik 2009, 132). Ubrzo se diskusija razvijala pretežno između srpskih umetnika i aktivista i njihovih kolega sa Zapada među kojima je prevladajući stav bio podržavanje bombardovanja Jugoslavije i saosećanje sa albanskim stanovništvom na Kosovu. Dejan Sretenović u jednoj od poruka odgovara: „[.]Mi govorimo o nečemu što se ne tiče samo Jugoslavije, već cele međunarodne zajednice. Mi govorimo o kraju globalne politike i diplomatije, o transformaciji UN-a u debatni klub bez uticaja na međunarodne odnose, o duplim standardima ljudskih prava[.] Da li mir i demokratija i dalje moraju da dolaze sa bombama?— (citirano u: Lovnik 2009, 138). Kako kasnije ovaj period objašnjavaju Arns i Brakman: „Slučaj Andreja Tišme, jugoslovenskog umetnika iz multikulturnog Novog Sada i branioca režima Slobodana Miloševića u periodu kraja 90-ih godina je paradigmatičan slučaj: mnogi su njegove tirade protiv Zapada i

bombardovanja, *The Loss of Innocence* i *Shaving*, nastala su 2011. i 2012. godine i u pitanju su dela u kojima je predstavljena lična trauma umetnika.

„Političko i društveno okruženje, rat, socijalna beda, promene društvenog sistema, bolesti i potpuni kaos „novog poretka” jasno su uticali na njegove video radove. SAD, kao globalna supersila u tom „novom svetskom poretku”, snažno je uticala na Tišmine radove, putem kojih Tišma reaguje na duhovit način. Realistički detaljno, on odslikava situacije u kojima se nalaze pojedinci u svetu, a koje su izazvane voljom najmoćnijih”.⁴³⁶

Dominantna tema radova koji su nastali tokom bombardovanja jesu žrtve rata – od eksplicitnih prikaza leševa, poginule dece, preko porušenih mostova i gradske arhitekture, do same porodice Tišma ili ranjivog tela umetnika. Tišmino svedočenje može se dovesti u vezu s tipom moralnog svedočenja kod Alaide Asman, budući da su „moralni svedoci ljudi koji osećaju gnev, užasnutost, frustraciju spram laži, izopačenja, pretumačenja ili ulepšavanja njihove bolno doživljene prošlosti”.⁴³⁷ Iako se bave istom temom, video radovi temeljno se razlikuju od korpusa projekata iz 1999. godine, najpre jer su nastali više od deceniju posle rata, 2011. i 2012, pa tako predstavljaju odloženi akt rekapitulacije događaja u izmenjenim okolnostima, ali i reakciju na tada aktuelna globalna ratna dešavanja (ratovi u Siriji, Iraku...).

Shaving iz 2011, traumatski zapis mašinerije smrti, kombinuje sekvence privatne scene Andreja Tišme u sceni brijanja i snimak uzletanja aviona *Nevidljivi* (isti snimak korišćen je u Jestrovićevom radu). Pored paralelne montaže, scene su povezane zloslutnim zvukom mašine za brijanje, pa tako zvuk funkcioniše kao osnovni kanal diseminacije značenja: kada je život ugrožen, privatno postaje javno, a javno postaje privatno, pri čemu je pojedinac nemoćan da

NATO-a doživljavali kao čistu srpsku propagandu koja je u jednom momentu postala nepodnošljiva. Kasnije, Tišma se vratio na listu i nastavio sa svojom kritikom postavljajući linkove za anti-NATO internet stranice koje je pravio. Za nas, on je uvek bio interesantan predstavnik srpske nacionalističke ideologije koje je bilo dobro biti svestan. I bilo je dobro što je ukazao na to da ljudi mogu biti umetnici „kao mi i vi”, i srpski nacionalisti u isto vreme. Andrej Tišma na svojoj internet stranici u okviru grupe tekstova o „istoriji net.arta— odgovara na ovakvu kontekstualizaciju njegove delatnosti na mejling listi: „[...]Ja nikada nisam pominjao Miloševićovo ime, niti sam ga branio u bilo kojim svojim doprinosima Syndicate listi, takođe lično nikada nisam bio član ni jedne političke partije, niti sam ikada glasao za Miloševića. Uvek sam pokušavao da pružim stvarnu, argumentovanu i dokumentovanu sliku onoga što se dešavalo u Jugoslaviji, ništa manje i ništa više, samo za potrebe liste i diskusija na njoj. Ali ta slika nije bila u saglasnosti sa nečijim predrasudama ili interesima. I zato im se nisu svidеле moje diskusije. Pitanje Kosova bilo je deo koncepta „duboke Evrope— gde je upravo jedan od ciljeva bilo prevazilaženje dihotomija Istok/Zapad i Sever/Jug. Kako Andreas Brakman piše 1999. godine: „Rat u Jugoslaviji i Kosovu su trenutni, značajni scenariji sa kojima su suočeni kulturalni praktičari u Evropi. http://timeline.1904.cc/tiki-index.php?page=V2_East/Syndicate, pristupljeno 22. 8. 2015. 497 <http://coredump.buug.de/cgi-bin/mailman/listinfo/spectre>, pristupljeno 22. 8. 2015. 498 http://www.medialounge.net/lounge/workspace/deep_europe/DOCS/mail/0063.html, pristupljeno 22. 8. 2015”.

⁴³⁶ Biljana Mickov, *Critics on Tišma*, 2006, <http://www.atisma.com/> (pristupljeno decembra 2012).

⁴³⁷ Aleida Asmann, *History, Memory and Genre of Testimony*, op. cit. str. 267.

utiče na nadređeni istorijski tok. Dijalektički odnos dve radnje distancira se od označenog događaja, traume NATO bombardovanja, putem strategije eufemizma, ironije, humora. Stavljajući pasivno telo i aktivnu mašinu u dijaloški odnos, pokazujući „sukob dve stvarnosti”⁴³⁸, ovaj video rad izveštava o „smrtonosnom metodu dehumanizacije”.⁴³⁹ Shaving se takođe može dovesti u vezu sa Salinim *Natural mystic*-om budući da oba rada analiziraju delovanje političke smrtonosne ideologije na nemoćnog pojedinca, i to posredstvom zvuka.

Video rad *The Loss of Innocence* strukturalno je isto postavljen. Suprotstavljena su dva paralelna sveta – svet nevinog detinjstva i prostor vazdušnog napada. S jedne strane, kombinovane su fotografije Tišminih igračaka iz detinjstva i zvanične NATO fotografije iz vazduha bombardovanja Novog Sada, a s druge melodije srpskih i američkih dečijih pesama (*Mama, mama, da li znaš?* i *Alphabet Song*) sa glasovima pilota iz letelica i zvukom detonacija. Prema rečima Andreja Tišme, budući da je odrastao koristeći proizvode američke kulture, igračke i crtane filmove, *The Loss of Innocence* pokazuje veliko razočaranje u SAD, njihov gubitak nevinosti. Regresija u svet detinjstva stvara disonancu između sveta odraslih (prostor NATO dokumenata) i sveta dece (prostor nevinosti i igre) i podcrtava traumatski aspekt bombardovanja. Ipak, proces odrastanja podrazumeva moć i konstrukciju sećanja, verbalizaciju traumatskog iskustva, tako da „kao otelotvorenje traumatskog iskustva moralni svedoci su u isti mah živi dokaz zločina o kojem izveštavaju”.⁴⁴⁰

Odsustvo slika lica počinioaca – NATO pilota i lica žrtava predstavlja osnovnu razliku u odnosu na radove koji su nastali tokom bombardovanja jer pojedini među njima pokazuju osakaćena tela žrtava NATO bombardovanja. Jukstapozicioniranje slika života i smrti, nevinosti i zločinaštva u ovim radovima reflektuje „apsolutno zlo koje je umetnik iskusio na vlastitom telu”.⁴⁴¹ Tema banalnosti zla predstavlja veliki kognitivni izazov za gledaoca, a tek kasnije poziv na moralnu osudu. Pošto izveštavaju o apsolutnom zlu, o apsurdnoj smrti i žrtvovanju, moralna svedočanstva poput Tišminog ne uspostavljaju nikakav smisao. U slučaju njegovog svedočenja, jedini prepoznat smisao je interesni, politički, no, kao takav nije i ne može biti integrisan u zvanični narativ sećanja: „zvanični razlozi za bombardovanje Srbije su izmišljeni sa ciljem da se oduzme teritorija Kosova, što se da videti iz analize aktuelnih političkih dešavanja na Kosovu”.⁴⁴² Istinosna misija, koja predstavlja osnovni konstitutivni element moralnog žrtvenog svedočanstva, „ima za pretpostavku jedan svet u kojem se

⁴³⁸ Nina Mihaljinac, Intervju Andreja Tišme, Novi Sad, 6. novembar 2012.

⁴³⁹ Aleida Asmann, *History, Memory and Genre of Testimony*, op. cit, 265.

⁴⁴⁰ Ibid 110.

⁴⁴¹ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 107.

⁴⁴² Nina Mihaljinac, Intervju Andreja Tišme, op. cit.

svedočanstvo traumatizovane žrtve ne sluša, poriče, zaboravlja, krivotvori ili pak ulepšava tako da izgubi svoju strašnu težinu. Otud je misija Tišminih radova suprotsavljanje javnom zaboravu NATO bombardovanja, kao i stavovima počinioaca ili političkih neistomišljenika o tome da je bombardovanje predstavljalo spas i oslobođenje građana Srbije. „Istinosna misija moralnog svedoka u neposrednoj je suprotnosti sa potrebom transkriminalnog počinioaca da prikrije zločin”.⁴⁴³ Strategija alijenacije u video radovima – humor i ironija, povratak u detinjstvo kojim se naglašava ideja nevinosti bez zaštite, pokazivanje nemoći pojedinačnog ljudskog tela naspram vojne mašinerije i istorijskog toka, suprotstavljena je strategiji brisanja tragova o zločinu. To brisanje je najpre u falsifikovanju činjenica, zataškavanju ili ulepšavanju istine u okviru NATO propagande.

Takođe valja istaći da dva video rada Andreja Tišme predstavljaju neke od najnovijih reprezentacija NATO bombardovanja (2011, 2012. godina), što znači da pružaju posebnu kritičku refleksiju vremena sve učestalijih globalnih sukoba i intervencionizma (Irak, Sirija i tako dalje). Kritički dijalog u Tišminim radovima moralno osuđuje prvostepeni zločin – bombardovanje, a zatim i drugostepeni, zataškivanje i ulepšavanje tog zločina. Tišmini radovi *Shaving* i *Loss of Innocence* pokazuju duboko ličnu stranu svedočenja i smrtonosni model dehumanizacije i surovost besmisla, kao izvore trauma. U tom smislu, Tišmina žrtvena svedočanstva pružaju otpor oficijelnom narativu NATO alijanse i konstruišu jedno viđenje zločina koje pledira da otkrije i očuva istinu.

C) Viktimizacije kolektiva

Autoviktimizacije ili samoviktimizacije kolektiva predstavljaju priču pojedinca o stradanjima koja su zadesila njegovu zajednicu, pri čemu kolektivno biće ima svoje otelovljenje u posebnim grupacijama – poginulim borcima (radovi Uroša Begovića), razrušenim domovima, zgradama i bogomoljama (Srboslav Ilić, Tomislav Peternek), uništenim knjigama (Nenad Bračić), nevinim ljudima (Vida Jocić, Jelena Blečić) itd. Takođe je važan stepen identifikacije i empatije sa kolektivom; neki radovi će se skoncentrisati na užu kolektiv – naciju, versku zajednicu, državu, a neki na širi – univerzalne žrtve ljudske žrtve, posledice rušilaštva kao modusa ljudskog delovanja. Prema pojedinim teoretičarima, strategija autoviktimizacije je tipična za radove nastale na području postkonfliktnog Balkana,⁴⁴⁴ što

⁴⁴³ Aleida Asmann, *History, Memory and Genre of Testimony*, op. cit, 265.

⁴⁴⁴ Autoviktimizacije kolektiva, samoviktimizacije kolektiva. Hrvatski teoretičar filma Jurica Pavičić u studiji „Postjugoslavenski film: stil i ideologija” upotrebio je pojam „samoviktimizacija” da bi opisao filmove u kojima

ukazuje na dve stvari: da nacionalna stradanja nisu prihvaćena od drugih nacija, pa postoji potreba da se jasno iskaže sopstvena patnja i trauma, kao i da nacije na Balkanu nisu spremne da priznaju tuđe žrtve i preuzmu teret sopstvene odgovornosti za ratove. U tom smislu treba praviti razlike između propagandnih viktimizacija kolektiva i autentičnih svedočanstava pojedinaca; u slučaju da se radi o predstavljanju naroda-žrtve u okviru državnih projekata kao što je učešće na Venecijanskom bijenalu (Todor Stevanović), onda se može govoriti o upotrebi svedočenja u propagandne svrhe.

Postavljanje spomenika *Majka Grčka i Majka Srbija* umetnika Milića od Mačve eklatantan je primer posledica vođenja kulturne politike i politike sećanja zasnovane na konceptu viktimizacije srpske nacije. Spomenik je postavljen na Vidovdan 1999. godine u Kruševcu, na gradskom Trgu Kosturnica iznad nekadašnje kosturnice partizana, palih boraca za oslobođenje Kruševca u II svetskom ratu, čiji su posmrtni ostaci izmešteni 1960. godine.⁴⁴⁵ Spomenik označava tradicionalne prijateljske odnose Srbije i Grčke i izrađen je u saradnji s pobratimskim gradom Krfom. Budući da su Kruševac i Krf postali pobratimski gradovi još 1985. godine u znak sećanja na pomoć Grčke srpskoj vojsci nakon prelaska preko Albanije u Prvom svetskom ratu, postavljanje spomenika *Majka Grčka i Majka Srbija* trebalo je da obnovi i utvrdi tradicionalno prijateljstvo dveju zemalja, i to za vreme bombardovanja, kada je Grčka još jednom pokazala svoju solidarnost sa Srbijom.

Alegorijski prikaz dveju domovina, pravoslavnih majki, Grčke koja pomaže posrnulu Srbiju, te vreme i mesto otkrivanja spomenika, proizvode narativ viktimizacije hrišćanske Srbije i srpske pobede u porazu – još od srednjeg veka i Kosovskog boja koji se odigrao na veliki hrišćanski praznik Vidovdan, preko pogibije u ime slobode u oba svetska rata, sve do savremenog rata i srpskog stradanja tokom bombardovanja. Slavljenje savezništva dveju

se konstruiše identitet nacionalne žrtve. Reč je o filmovima: *Vrijeme za, Anđele moj dragi, Bogorodica, U okruženju, Anatema*. U kritici studije, Dragan Kurak piše: „Sve te napore i težnje nacionalnih kinematografija, njihove ideološke paradigme, festivalske i kino-uspješnice koje su se događale u postjugoslavenskom filmu, Pavičić promatra kroz poziciju nacionalnih kinematografija kao polja kulturne produkcije unutar polja moći, raščlanjujući pritom ideološki najindikativniju produkciju na nekoliko dominantnih modela. U Hrvatskoj kao dominantni model devedesetih uočava film „samoviktimizacije” (ogledni filmovi „Vrijeme za”, „Anđele moj dragi”, „Bogorodica”), koji se kao sličan ideološki model javlja i u bosanskom filmu („Go West”) i u kosovskom filmu („Anatema”). U Srbiji dominantan je model „samobalkanizacije”, začet u Makedoniji filmom Mančevskog („Prije kiše”, „Underground”, „Lepa sela lepo gore”). Dok se dvijetisućitih kao dominantni, nadnacionalni hrvatsko-srpsko-bosanski model, javlja film „normalizacije” ili „konsolidacije” („Grbavica”, „Kod amidže Idriza”, „Armin”, „Snijeg”, „Ordinary people”, „Crnci”). Uz te dominantne modele Pavičić navodi i neke propratne stilske modele i žanrovsku praksu: „normalizacijski vestern” („Apsolutnih 100”, „Klopka”, „Put lubenica”), „politički pulp” („Četvrti čovek”, „Srpski film”, „Šuma summarum”), komediju kao ideološku diverziju („Što je muškarac bez brkova”), te komediju „deviktimizacije” („Kako je počeo rat na mom otoku”). Dragan Jurak, „Jurica Pavičić : Postjugoslavenski film: Stil i ideologija”, *Moderna vremena*, 6. decembar, 2011, <http://www.mvinfo.hr/clanak/jurica-pavicic-postjugoslavenski-film-stil-i-ideologija> (pristupljeno marta 2016).

⁴⁴⁵ Videti: Rade Stanković, „Sele Majku Grčku i Majku Srbiju”, *Politika*, Beograd, 6. septembar, 2013, <http://www.politika.rs/sr/clanak/269291/Srbija/Sele-Majku-Grcku-i-Majku-Srbiju> (pristupljeno juna 2014).

pravoslavnih, pravovernih zemalja stoji u opoziciji sa savezničkim NATO paktom, i u tom kontekstu, u Kruševcu, nekadašnjem srednjevekovnom glavnom gradu Srbije, skulptura Milića od Mačve, pokreće trijumfalni nacionalni mit pobjede Srba nad kolonizatorima.

Isus s mačem, Kako je zlatno tele postalo luda krava, Kosovo i Metohija, Put istina i život?, Kuća anđela na putu za Šilovo, Novomučenici, Riba, Od anđela palih milosrđe u igri očekivati nemojte, Australija nije, ali Aleksinac, Niš, Grdelička Klisura, Beograd, to bi već moglo da bude – radovi Srboslava Ilića na temu NATO bombardovanja, zajedno sa pratećim tekstovima sećanja na bombardovanje, objedinjeni su naslovom *Dnevnik terora 1999.* i prikazani u okviru *Art Brut* projekta *Raspad SFRJ*. Radovi se koriste biblijskim narativima i hrišćanskim simbolima i intonirani su duhom religioznosti, pa se i reprezentacija bombardovanja reflektuje kroz topos hrišćanske žrtve, a pored toga, veza s hrišćanstvom ostvarena je i tehnikom izrade crteža-minijatura pod lupom na različitim materijalima, bliskoj tehnici ikonopisa.

Osnovni narativ dnevnika je srpsko stradanje od đavola/ palih anđela/ zveri, čija su emanacija Albanci i NATO, te pristizanje pomoći Isusa i srpskih svetaca Georgija Istinoborca, Ilije Gromovnika, „koji može da zažehne neprijatelja”⁴⁴⁶, svetog Nikole, najčešće slavljeno svetitelja u Srba i drugih. Prikazani su različiti aspekti srpskog stradanja: uništenje srpskih kuća, grobalja i kosovskih spomenika, nestanak Srba, izbegništvo s Kosova i ekspanzija srpske dijaspore, rušenje objekata poput Generalštaba, RTS-a, mostova, epizode ubijanja civila (putnički voz, niška pijaca), ali osim opštih mesta napada na civile tokom bombardovanja i srpskih žrtva na Kosovu, umetnik je uveo i teme negativnog uticaja globalne ekonomije, trgovinu organima (predstava *Žute kuće*) i stvaranje genetski modifikovane hrane, pri čemu se pojava svih tih fenomena, u kontekstu radova, može tumačiti kao dolazak sotone – prevladavanja haosa i mračne strane. Ilustrovanje ovih događaja iz neposredne, ali i medijski posredovane realnosti predstavlja umetnikov pokušaj da „dokuči suštinu i poreklo Zla”⁴⁴⁷.

U formi dnevnika sa ilustracijama stradalničkih događaja, svedočanstvo viktimizacije je u Ilićevim radovima sprovedeno kroz različite moduse distanciranja. Pre svega, tu je odstupanje od crkvenog kanona ikonopisa (moglo bi se reći da se radi o naivnom slikarstvu po uzoru na ikonografsku tradiciju, i to slikarstvu koje, za razliku od ikona, prikazuje sadašnje događaje), kao i upotreba metafora i efekata alijenacije. Radi prikazivanja neuobičajenosti

⁴⁴⁶ Srboslav Ilić, „Dnevnik terora”, *Art brut Srbija*, Beograd, 26. septembar 2014, <http://artbrut-inside.org/2014/09/26/dnevnik-terora-1999/> (pristupljeno februara 2016).

⁴⁴⁷ Ibid.

situacije bombardovanja, u radu *Australija nije, ali Aleksinac, Niš, Grdelička Klisura, Beograd, to bi već moglo da bude*, svet je prikazan naopačke (kuće, drveće itd. stoje naopako), a taj vid oneobičavanja ima i autobiografsko uporište: kao stjuart, umetnik je zajedno sa kolegama iz JAT-a Ameriku u žargonu nazivao naopačkom zemljom, pošto se nalazi na drugoj strani Zemljine kugle. Efekat augmentacije realnosti u radovima *Novomučenici* i *Od anđela palih milosrđe u igri očekivati nemojte* postiže se hipermnezijom stradalničkih događaja tokom bombardovanja. U *Novomučenicima* se pojavljuju „bombardovanje uz podršku Avaksa, borbe naših pilota svesnih da odlaze u smrt, *Žuta kuća*, proterivanje iz Hrvatske...Tu je i niška pijaca i Grdelička klisura i uništavanje naših svetinja, opoganjivanje moštiju i na kraju ubistvo i čerečenje monaha Haritona. Šta još?”⁴⁴⁸. Konstrukcija virtuelne realnosti, objekat *Od anđela palih milosrđe u igri očekivati nemojte* osmišljen je kao misaona, društvena igra: „pomerljivo je sve pa može da se rasporedi po nahodjenju. Osnova liči na šahovsku tablu. Na svetlijim poljima, na debljem papiru je negde oko 1000 imena stradalih. U četiri ugla Četiri jahača apokalipse. Na poledini jahača piše: džaba okrećeš, kategorija nepromenljiva u vremenu, kuća, nije tvoja ne diraj, štala pripada onima iz kuće...” Objekat konstruiše poprišta borbe: tu su opšta mesta bombardovanja (jame, niška pijaca, RTS, Generalštab), mehanizacija (vidljivi i nevidljivi avioni, brod dijaspore), figure i junaci (Pali anđeo, pravoslavni sveci, žrtve čije se glave kotrljaju, pioni sa natpisima „demokratija”, „pravda”), kao i simbolička mesta – nivoi igre (grehopad, sfere koje predstavljaju Svetog Georgija, lude krave i GMO, žig Zveri).

Kreacija virtuelne realnosti, kao aluzija na realnost rata ima istinitosnu misiju objašnjenja i razotkivanja zla. U tom smislu, umetnik jasno razgraničava uloge dobrih i loših – žrtava i počinioaca, pomagača, piona i razotkiva mehanizme ratne igre i ratne retorike. Rad *Kuća Anđela na putu za Šilovo* odličan je primer transgresije narativa svedočenja, budući da je nastao kao umetničko svedočenje Srboslava Ilića o svedočanstvu Marije Line Veke (Maria Lina Veca), italijanske novinarko koja se bavila stradanjem Srba na Kosovu. U tekstu dnevnika koji prati ovaj rad ne samo da je prikazana transgresija novinarkine priče o poseti kući ubijene srpske porodice na Kosovu, nego i emocije koju svedočenje proizvodi:

„Italijanski vojnici iz sastava KFOR-a odveli su je da joj pokažu tu kuću i ispričali joj priču šta se tamo desilo. Ovi ljudi su 24. aprila 1999. godine počeli da pišu imena po zidovima. Zapisali su podatke o težini i visini dece, imena i datume rođenja. Desetog juna je stigla smrt. Nema svedoka o načinu na koji su ubijeni, nema tela koja su uništena, a najverovatnije

⁴⁴⁸ Ibid.

masakrirana...” Dodao bih, a možda grešim da su lako i oni mogli postati doneri organa”. Marija kaže da su vojnici plakali zajedno sa njom kad su je odveli u tu kuću i ispričali priču o porodici koja nije htela da napusti svoju kuću po cenu života. Plakali smo i mi kad smo čitali ovaj strašni zapis. Plakao sam kad sam slikao. Plačem i danas”.⁴⁴⁹

Dnevnik terora 1999 Srbošlava Ilića, u kontekstu delovanja *Art Bruta*, može se tumačiti kao filozofsko preispitivanje sveta i hrišćanskog učenja, ali i kao političko sagledavanje stvarnosti, te utvrđivanje i pokušaj oporavka nacionalnog identiteta, pri čemu postoji veza između dva procesa: nacionalni identitet utvrđuje se i oporavlja u Ilićevom radu kroz diskurs hrišćanske žrtve.

Hrišćansko stradanje javlja se i u radu profesora Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu, Dragana Jovanovića, koji je 1999. izveo na donjem Kalemegdanu jedan od izuzetno retkih *lend art* projekata u Srbiji (i jedini takav kada je reč o radovima na temu NATO bombardovanja), sliku na travi *Beli Anđeo* veličine 220 hektara i 250 metara kvadratnih. „NATO je akciju bombardovanja Jugoslavije nazvao *Anđelom dobrote*. Ovom velikom slikom na travi želim da pokažem NATO-u da i mi imamo anđela”⁴⁵⁰ Intencija autora da jukstapozicioniranjem dva diskursa u kojima se pojavljuje motiv anđela – jedan je diskurs vojne intervencije nazvane *Milosrdni anđeo*,⁴⁵¹ a drugi je diskurs hrišćanstva i freske *Beli anđeo* iz manastira Mileševa – dekonstruiše propagandne politike imenovanja i to sa ciljem da prikaže srpsku, hrišćansku žrtvu koja strada od apsolutnog zla čiji je izraz NATO bombardovanje SRJ. Za one na nebu koji sliku mogu da vide odozgo, medij rada ima funkciju suočavanja s ulogom zločinaca, a za one na zemlji, njegova misija je utvrđivanje kolektivnog indentiteta hrišćanske žrtve.

Udruženje likovnih umetnika Srbije organizovalo je *Otvoreni ULUS-ov ratni atelje* tokom 1999. godine u galeriji ULUS-a u Knez Mihailovoj ulici s idejom umetničkog

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Dragan Jovanović, u J. Ž., „Mileševski beli anđeo na Kalemegdanu!”, *Glas javnosti*, Beograd, 10. april, 1999. <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/1999/04/10/glavne-vesti.html> (pristupljeno marta 2014).

⁴⁵¹ Sporno mesto u vezi sa ovim projektom, međutim, predstavlja poreklo naziva *Milosrdni anđeo*, za koji nije jasno da li se nezvanično koristio u diskursu NATO-a (kao što je to slučaj s nazivom *Plemeniti nakovanj*) ili je, pak, produkovan propagandnim mehanizmima srpskih vlasti. Ima nekoliko teorija zbog čega je naziv *Milosrdni anđeo* iskorišćen da bi se imenovalo NATO bombardovanje, ali istoričari govore o tome da NATO vojnici i zvaničnici taj naziv nisu koristili niti ga dovode u vezu sa bombardovanjem SRJ. Bojan Dimitrijević sa Instituta za savremenu istoriju objašnjava da je tadašnja srpska propaganda ili ministarstvo informisanja iskoristilo taj naziv da ga proširi na čitavu operaciju napada na SRJ. Vidi: Poreklo imena *Milosrdni anđeo*, RTS, 26. mart 2009, <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/9/politika/52258/poreklo-imena-milosrdni-andjeo.html> (pristupljeno marta 2014).

aktivizma i antiratnog protesta odnosno, s misijom da se afirmiše javno posredovani narativ srpskih (hrišćanskih) žrtava.

„Nije reč o inspiraciji već o tome da umetnici i u ratnim uslovima rade i iskazuju ko smo, šta smo i odakle smo. Likovni umetnici Srbije okupili su se juče ispred Paviljona Cvijeta Zuzorić u Beogradu i krenuli u protestnu šetnju Vasinom ulicom, preko Trga Republike do galerije ULUS gde je zamenik ministra za kulturu Vasilije Tapušковиć otvorio Ratni atelje. Povorku umetnika koji su nosili svoja dela sa antiratnim parolama "Slikom protiv bombi", "Slikom protiv Nato", "Bolje art nego rat", predvodio je predsednik Ulusa, Dragoslav Krnajski.

- Ovim skupom obraćamo se svetskoj kulturnoj javnosti institucijama i umetnicima. Nato svojim bombama uništava nas, naša dela i naše spomenike kulture, našu tradiciju. Slika je univerzalni jezik komunikacije. Umetnost ostaje večna baština celom čovečanstvu - rekao je Krnajski”.⁴⁵²

Za razliku od kolektivnih aktivističkih projekata poput *Reality check*-a ili *Art rata*, čija je misija bila ostvarivanje komunikacije sa međunarodnom zajednicom radi prenosa novih interpretacija NATO bombardovanja i dekonstrukcije dominantnih diskursa rata, „kolektivna antiratna demonstracija naših likovnih umetnika”⁴⁵³, *Otvoreni ULUS-ov ratni atelje* osmišljen je kao platforma za iskazivanje protesta zbog zločina počinjenog nad srpskim narodom i izveštavanja o žrtvama bombardovanja. Osim toga, atelje je služio za okupljanje i slobodno izražavanje umetnika u svrhe (samo)lečenja („I u času kada padaju bombe nad nama, mi umetnici bojom i oblicima dajemo krila i hrlimo ka suncu koje je jedina naša inspiracija jer nad nama je Bog koji nas čuva”.⁴⁵⁴) Nisu, dakle, svi radovi nastali u okviru *Ratnog ateljea* direktno tematizovali NATO bombardovanje, niti su svi radovi imali kritički odnos prema stvarnosti, štaviše, mnogi su ocenjeni kao apologetski ili eskapistički, a dominantna strategija onih koji su se bavili samim bombardovanjem bila je upravo viktimizacija. Iako je načelni sud stručne kritike o celokupnoj akciji bio pozitivan, eskapistički ili apologetski odnos prema stvarnosti i jeziku masovnih medija predstavlja razlog da većini pojedinačnih radova u okviru *Otvorenog ateljea* nije posvećena posebna pažnja, tako da su ostali nepoznati široj stručnoj javnosti.⁴⁵⁵

⁴⁵² J.Ž., „Otvoren Ratni atelje”, *Glas javnosti*, Beograd, 31. mart, 1999, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/1999/03/31/najnovije-vesti-0331.html>, (pristupljeno maja 2015).

⁴⁵³ Đorđe Kadijević, „Ne ponovilo se”, *Nin*, Beograd, 13. januar 2000, <http://www.nin.co.rs/2000-01/13/11124.html> (pristupljeno maja 2015).

⁴⁵⁴ Predrag Todorović u J.Ž., „Otvoren Ratni atelje”, *Glas javnosti*, op. cit.

⁴⁵⁵ Videti: Jovan Despotović, *Masovna terapeutska razbibriga*, op. cit.

Prvu izložbu u okviru *ULUS-ovog Ratnog atelja* realizovala je umetnica Biljana Vilimon pod nazivom *Zbogom pameti*, čiji naziv predstavlja dijagnozu stanja društvene svesti u Srbiji tokom bombardovanja. Serija kolaža prikazuje likovne i tekstualne elemente neposredne realnosti bombardovanja koji tvore narativ hrišćanske žrtve (likovi svetaca i krstova), stradanja „malog čoveka” („Hoću penziju!”, „Targeti”, „bum!”, „Vazдушna opasnost”), patriotizma, prkosa i nacionalnog ponosa („Miting”, „Nema nam spasa – moramo pobediti”, „Love Yu”, „avion nevidljivi”, „Kosovo”), a takav diskurs bombardovanja veoma je sličan oficijelnom diskursu masovnih medija, u čemu se otkriva razlog zbog čega opoziciono orijentisana kulturna javnost nije uvek uvažavala akcije u okviru ULUS-ovog ratnog ateljea.

Drugi istaknuti umetnički rad nastao u okviru Ratnog ateljea je *Freska Todorova, rukom naroda* umetnika Todora Stevanovića, poznat je po tome što je izložen na Venecijanskom bijenalu 1999. godine u nacionalnom paviljonu. Nekoliko dana nakon početka bombardovanja, Stevanović je izneo platno dužine 107 metara, dakle, takvih dimenzija koje dopuštaju da se publika uključi u proces izrade freske i to radi lečenja kolektiva od traume bombardovanja kroz kolektivni hrišćanski, religiozni zanos i veru u spasenje. Naziv rada govori o plemenitoj vezi umetnika – duhovnog vođe i ujedinjenog naroda, ljudi koji su u patnji i bolu jednaki. Stevanovićev rad je posebno bitan iz aspekta kulturne diplomatije i politike nacionalne reprezentacije, budući da je izložen u nacionalnom paviljonu na Venecijanskom bijenalu. Tom prilikom je umetnik dodao novo platno u čije oslikavanje su mogli da se uključe posetioци međunarodne izložbe, proširujući poziv na komemoraciju srpske žrtve van nacionalnih okvira. Tadašnji komesar, Radislav Trkulja, direktor Muzeja savremene umetnosti, uključio je u selekciju trideset i dve Stevanovićeve slike, kao i šest skulptura izrađenih u okviru likovne kolonije *Terra*.⁴⁵⁶ Budući da je kustos bijenala 1999.

⁴⁵⁶ Videti više o Trkuljinoj selekciji: Sava Stepanov, *Venecijanski bijenale i vojvođanska moderna umetnost Nova Misao*, Novi Sad, maj-jun, 2011, <http://www.novamisao.org/wp-content/uploads/2011/08/NM-XII-inter.pdf> (pristupljeno jula 2015): „Na simpozijumu skulpture u terakoti Terra izvajali vojvođanski umetnici Slobodan Kojić, Mladen Marinkov, Borislava Nedeljković-Prodanović, te dvoje naših umetnika koji su u tom momentu živeli u inostranstvu Milorad Damjanović (SAD) i Marijana Gvozdenović (Italija). Trkuljin izbor je izazvao iznenađenje jer je, uz autorski rad slikara Todora Stevanovića, po prvi put, predstavljena jedna jugoslovenska umetnička institucija – Simpozijuma skulpture u terakoti Terra u Kikindi. Konceptijska namera selektora bila je da svojim izborom ukaže na postojanje jednog istinskog i ukorenjenog likovnog identiteta: sadržaj Stevanovićevog slikarstva posledica je dubokog zarona u zapretani, zaboravljeni svet narodne mudrosti, legendi, gatki i magije preveden u personalizovani ovovremenski ekspresivni linearno-pikturalni izraz, dok su skulpture iz Terre nastale od zemlje kao svojevrsne materije prima što eksplicitno ukazuje na njihovu istorijsko-geografsku ukorenjenost. Selektorovim opredeljenjem za pet vertikalnih oblika, ukazano je na dignitet jednog osobenog egzistencijalističkog shvatanja sveta i umetnosti u zlehudim vremenima fatalnih devedesetih godina prošlog veka. To insistiranje na uzajamnosti korena i savremenog identiteta je razumljivo kad se uzme u obzir da je izložba Venecijanskog bijenala, te1999. godine, otvorena 12. juna – samo dva dana posle suspendovanja bombardovanja i napada NATO avijacije na SR Jugoslaviju”.

godine bio čuveni Harald Zeman, čija su interesovanja vezana za savremene umetničke prakse i s kojim je određeni broj domaćih umetnika i profesionalaca već imao ostvarenu saradnju (Tanja Ristovski i Vesna Vesić pozvane su da izlažu u centralnom paviljonu zahvaljujući naporima Biljane Tomić⁴⁵⁷), može se reći da je Trkuljin izbor, sa stanovišta programske koncepcije festivala, bio sasvim neadekvatan i da se radilo o još jednoj pogrešnoj odluci kulturne politike, kada se pokazala jasna razlika između onoga što se može nazvati profesionalizmom i dilentatizmom.⁴⁵⁸ Sa stanovišta politike nacionalne reprezentacije, a najpre zbog izbora Stevanovićeve freske, selekcija je reprodukovala narativ srpske žrtve koji se proizvodio u diskursu srpskih masovnih medija, čime je mogućnost ostvarivanja dijaloga sa inostranom publikom o veoma značajnoj temi bombardovanja u priličnoj meri smanjena. Venecijanski bijenale 1999. eklatantan je primer nevešto (ili čak kontraproduktivno) vođene međunarodne kulturne saradnje, koja je aspekt kulturne politike vođene jedino stranačkim, a ne i profesionalnim interesima.

Za razliku od većine albanskih umetnika mlađe generacije čije je opredeljenje bilo da se ne bave temama njihovih „modernističkih očeva” – umetnika starije generacije, koji su „kanonizovali političku traumu na Kosovu kao umetničku vrednost”⁴⁵⁹, mlađi albanski umetnici su se retko bavili pitanjem traume, kao ni temom NATO bombardovanja; među tim retkima je Sokol Bekiri (Sokol Beqiri). Naziv rad *When angels are late*, čija je tema albanska i muslimanska žrtva, dekonstruiše propagandni diskurs spasonosne misije bombardovanja kao akcije anđela spasioca, optužujući NATO za „kašnjenje” u intervenisanju. Sličnu tezu o zakasneloj reakciji elaborirao je i Žižek u pomenutom radu *Not yet ENOUGH bombs and they are TOO LATE*. Bekirijev rad citira Karavađovu sliku *Žrtvovanje Isaka*, a u središtu slike

⁴⁵⁷ Prema rečima istoričara umetnosti Jerka Denegrija, Biljana Tomić je otputovala vozom do Venecije da bi pronašla tadašnjeg selektora, a dugogodišnjeg saradnika i prijatelja, Harald Zemana, i predala mu video radove dveju umetnica – *Umij me i biću belji od snega* Vesne Vesić (video prikazuje umetnicino lice dok place) i *Biti* Tanje Ristovski (rad se bavi dešavanjima na granici prilikom ulaska u Austriju). Zahvaljujući ovom podvigu, radovi su ušli u selekciju izložbe dAPERTutto, a Denegri o ovome piše ...„da su obe umetnice, svaka svojim razotkrivenim emocijama i isreknošću ispoljavanja kakvu mogu da poseduju krajnje osetljive a ujedno i ozbiljne mlade osobe, predstavile radove koji su pažnju gledaoca morali da dirnu pre svega zato jer su obe iskazale duhovna stanja, raspoloženja, spoznaje i poruke koje stižu sa prostora gde su se u vreme njihovog ne samo umetničkog nego i ljudskog sazrevanja odvijala strahovita dramatična i traumatična zbivanja koja nikoga ko ih je preživeo – zbog neizbežnih rayornih dejstava – nisu mogla da ostave neokrinjenim i neoštećenim.” Ješa Denegri, *Opstanak umetnosti u vremenu krize*. Beograd: Cicero, 2004, 178. Nastojanje Biljane Tomić bilo je da predstavi dve nepoznate umetnice – jednu koja je živela u Jugoslaviji, i drugu koja je živela izvan, čime se pokazala traumatičnost obe pozicije.

⁴⁵⁸ Ješa Denegri podseća na slučaj Venecijanskog bijenala 1997. godine kada je Marina Abramović osvojila Zlatnog lava izlažući samostalno, i kada je umesto nje, u nacionalnom paviljonu predstavljen crnogorski slikar Vojo Stanić.

⁴⁵⁹ Sezgin Boynik, „Force of trauma”, in: Ana Peraica, *Victim's symptom: PTSD and Culture* (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008), 29,

https://www.digitalartarchive.at/fileadmin/user_upload/Virtualart/PDF/650_Victims%20Symptom.pdf (pristupljeno avgusta 2015).

se nalazi rupa kroz koju se može videti kratak video rad. Video prikazuje glavu čečenskog vojnika koju gazi vojnička (ruska) čizma. Prema Bibliji, nakon što ga je iskušao i uverio se u Avramovu veru, bog šalje anđela da spasi Avramovog sina Isaka, pa tako, pomoću citata, Bekirijev rad govori o tome da je „anđeoska” intervencija NATO-a došla prekasno, da je Isak ubijen, vera izneverena – žrtva pravovernih Albanaca učinjena.

„Zapadna intervencija, koja donosi slobodu i spašava Kosovare od traume, predstavljena je u Bekirijevom radu kao anđeo, što je zapravo ironičan naziv za NATO intervenciju, uvek predstavljenu u okviru religijskog diskursa rata između ultimativnog zla i dobra. Ova religijska borba postaje još jasnija u intervenciji u Iraku. Reprerentacija traumatskog iskustva Kosovara pomoću biblijskih motiva je način da se pokaže da dešavanja na Kosovu imaju globalnu povezanost, i da to nema veze samo sa iracionalnim zlom od kojeg su nesrećni Albanci patili. Sama činjenica da se kroz rupu vidi video iz Čečenije je dokaz da je trauma daleko širi fenomen nego što se to obično razumeva”.⁴⁶⁰

Uspostavljena analogija između Čečenije i Kosova, kriznih zemalja i malog *drugog*, pruža jasni interpretativni okvir političke situacije, koju, zapravo, određuje muslimansko stradanje u okviru pravoslavne države (Rusija, Srbija), a analogija s biblijskom epizodom žrtvovanja Isaka uz naziv rada – anđeli kasne, govori o muslimanskoj žrtvi bez spasenja tj. o spasitelju koji je izneverio. Posebno imajući u vidu savremeni politički i kontekst ratovanja, *When angels are late* predstavlja pesimistično viđenje pozicije muslimana u savremenom globalnom svetu i izražava nepoverenje u zapadne sile, samoproklamovane anđele „spasioce”. Gledano iz aspekta geopolitike emocija Dominika Mojsija, moglo bi se reći da ovaj rad prikazuje poniženje muslimanske zajednice u Evropi, a iz aspekta postkolonijalnih studija, orijentalizma i balkanizma – moglo bi se reći da *When angels are late* predstavlja primer konstrukcije drugosti kroz strategiju viktimizacije (Balkanac, musliman kao drugi u odnosu na evropskog hrišćanina). Ovu tezu afirmiše i činjenica da je Bekirijev rad uvršten u izložbu Haralda Zemana *Krv i med: budućnost je na Balkanu* (2003), koja je gotovo ključna za tumačenje problema savremene umetnosti i balkanizma.

„U ovim radovima umetnici se bave reprezentacijskom logikom balkanizma, dok se neki bave direktnim socio-političkim kontekstom Balkana. Njihovi radovi se često tiču tema patnje, gubitka i nasilja ili ukazuju

⁴⁶⁰ Ibid.

na različite društvene probleme s kojima se ljudi i umetnici suočavaju u njihovim zemljama. Ja sam ih označila kao Balkan-autoreferencijalne, ali ne u smislu nekakvog domorodačkog balkanizma što bi bilo iskrenije, nego kao kritičku refleksiju i/ili akciju u svom okruženju. Mnogi radovi koji izražavaju iskustva patnje i nasilja dolaze iz država bivše Jugoslavije. *Milka* i *When angels are late* Sokola Bekirija sa Kosova, *Women at work* Maje Bajević iz Bosne i Hercegovine i *Labin Art Express* iz Hrvatske, izražavaju i reflektuju traumatska i tragična iskustva ratova u bivšoj Jugoslaviji i komuniciraju kritičke i proaktivne stavove u odnosu na autoritarne režime devedesetih”.⁴⁶¹

I rad Sokola Bekirija dekonstruiše retoriku spasonosne intervencije NATO-a, i kritički ukazuje na njenu neefektivnost. *When angels are late* predstavlja i svedočanstvo o zlu čiji su počinioci Srbi, te osećanju poniženosti muslimanskog sveta u globalnom društvu. Pored toga, radi se o svedočanstvu koje izražava krizu, nemogućnost ili gubitak vere u boga i religijskih postulata dobra i zla, dakle, svedočanstvu koje ne uspostavlja smisao, već čiji je jedini cilj izveštaj o muslimanskim patnjama i žrtvi. Bombardovanje je prikazano kao neuspela akcija spasavanja kosovskih Albanaca od strane kolonijalnih sila, čime se podcrtava i dublje ukorenjuje identitet albanske žrtve. Rad se može tumačiti i kao kritički u odnosu na stvoreni identitet kosovskih Albanaca kao američkih šticećenika, posilnih.

Strategiju viktimizacije albanskog stanovništva pri reprezentaciji ratne traume primenio je i albanski fotograf Paolo Pelegrin (Paolo Pellegrin) u zbirci fotografija *Kosovo 1999-2000*, prikazujući kolone izbeglica proteranih sa Kosova.

„Do kraja rata skoro 850000 ljudi je proterano, njihove kuće su napuštene i spaljene, a nebrojano ljudi je ubijeno. Nebrojano – jer im još, do današnjeg dana, nisu pronađeni grobovi. To je stara ljudska priča, ali odigrana sa specifičnim balkanskim bezumljem. Kao uvek, ljudi sa Kosova su postali paćeničke, izgubljene izbeglice u beznadežnoj potrazi sa skloništem u ludilu rata. Razlozi za stvaranje ove knjige su kompleksni. Paolo je izneo svoj stav ovde, kao rezultat dvogodišnjeg rada. Ipak, glavni razlog, kojeg smo žalosno uvežbavali kao kakvu neupitnu mantru je jasan: ne smemo da zaboravimo”.⁴⁶²

⁴⁶¹ Danica Minić, „Blood and honey - Representing the Balkans”, *E-cart*, no. 1, Bucharest, september 2003, <http://www.e-cart.ro/1/danica/ro/gri/danica.html> (pristupljeno avgusta 2015).

⁴⁶² Paolo Pellegrin, *Kosovo, 1999-2000*, Trolley, London, 2002; videti više: <http://www.trolleybooks.com/bookSingle.php?bookId=39> (pristupljeno avgusta 2015).

Pelegrinove fotografije ne govore direktno o bombardovanju, ali prikazuju stradanja albanskog naroda – izmučene i napaćene starice i decu (dakle, opšta mesta prikaza ratne žrtve) kako daleko za sobom ostavljaju domove i beznadežno se kreću u neizvesnu budućnost, a crno-bela tehnika dodatno dramatiizuje situaciju u kojoj su se zatekli proterani ljudi. Ipak, budući da je upravo takav narativ eksploatisan u inostranim medijima kako bi se opravdala NATO intervencija, Pelegrinov rad *Kosovo 1999-2000* može se razumeti kao apologetski, što s druge strane, ne umanjuje značaj i dejstvo umetničkog svedočanstva.

Instalacija izvedena na prištinskom stadionu 2015. godine, *Thinking of you*, umetnice Alkete Hafe Mripe (Alketa Xhafa Mripa) ima za cilj komemoraciju kolektivne žrtve albanskih žena silovanih tokom rata na Kosovu 1999. godine, kao i pokretanje ove teme u javnosti u svrhu oslobođenja traume i prekida stigmatizacije žrtava silovanja. Autorka je izvela projekat prikupljanja suknji i haljina koje imaju simboličku vrednost traumatizovanim i stradalim ženama tokom rata – bilo da se radi o odeći koju su nosile kada su bile silovane, bilo o odeći koju su imale nekim drugim, njima značajnim povodom (recimo, političarka Vlora Citaku donirala je haljinu koju je nosila kada je Kosovo proglasilo nezavisnost). Odeća je okačena duž čitavog fudbalskog terena, pa takav monumentalni prizor umetničke instalacije svedoči o razmerama traume silovanih žena. Intervencija posebno reaguje na činjenicu da se broj žrtava nasilja ne može precizno utvrditi zato što u patrijarhalnom albanskom društvu, mnoge žene nisu spremne da javno govore o preživljenim traumama. Stoga je solidarni i participativni projekat *Thinking of you* „posvećen svim ženama koje pate u tišini i koje nisu mogle da govore o ovom problemu”.⁴⁶³

Veza ove umetničke intervencije s bombardovanjem otkriva se u datumu komemoracije žrtve – radi se o 12. junu, datumu prekida kosovskog rata koji je usledio nakon intervencije NATO-a. Stoga se bombardovanje, u kontekstu projekta, može razumeti kao mirotovoračka i oslobađajuća intervencija. Striktno uzev, kao aktivistički projekat, *Thinking of you* sprovodi strategiju agitacije kada je reč o bombardovanju – dakle, strategiju lečenja traumatizovanog kolektiva, no, pošto ne referiše na bombardovanje, nego na zločine Srba počinjene nad albanskim stanovništvom, a pre svega ženama, može se reći da se radi o svedočanstvu viktimizacije, svedočanstvu žrtvi koje su iskusile zlo na sopstvenom telu i koje, izvodeći svedočenje – simbolički trijumfuju. Intervencija *Thinking of you* takođe pruža

⁴⁶³ Anna Di Lellio, „Kosovo Art Installation of Dresses Supports War Rape Victims”, *Voice of America, Associated Press*, 12. June 2015, <http://www.voanews.com/content/ap-kosovo-art-installation-dresses-supports-war-rape-victims/2820255.html> (pristupljeno septembra 2015).

argument tezi o mogućnosti predstavljanja i prevazilaženja (kolektivne) traume posredstvom umetničkog aktivizma.

Možda je jedan od najupečatljivijih radova na temu žrtava rata i bombardovanja koji se bave ženskom, ali u suštini univerzalnom ljudskom žrtvom, dakle, žrtvom nevinih – skulptorska instalacija *Apel za mir* iz 1999. godine umetnice Vide Jocić. Instalaciju koja je izložena u Paviljonu Veljković 6. aprila 1999, na godišnjicu bombardovanja Beograda u II svetskom ratu, neophodno je posmatrati u kontekstu autorkine biografije i njenog celoživotnog umetničkog rada. Antiratno, mirotvoračko, feminističko stvaralaštvo Vide Jocić „rođene 1921, prvoborca, nosioca Spomenice '41, pripadnice Valjevskog partizanskog odreda, beogradske ilegalke koja je prošla kroz logore smrti na Banjici, u Aušvicu i Ravensbriku, umetnice koja je svojevremeno diljem Evrope na najbolji način propagirala jugoslovensko likovno stvaralaštvo”,⁴⁶⁴ obeleženo je činjenicom da je preživela Holokaust. Shodno tome, umetnički rad Vide Jocić razvio se u polju antiratnog aktivizma.

„Prvi „Apel” Vide Jocić iako nastao još 1958. zapravo simbolički označava i evidentno stanje bukvalnog uništavanja kao dominantne ideološke kategorije tekućeg *fine de siecla* – reflektovanog kroz aktuelne kontraste ove epohe: potreba za građenjem preobražena je u nagone razaranja, optimizam je nadomešten strahom pred krajnje opasnom budućnošću nagoveštenom na pragu novog stoleća: sledećih hiljadu godina trećeg milenijuma izgledaju, iz ovdašnje kataklizmične perspektive, kao period čiji se kraj nikako ne može dočekati. To bi konačno i bio cilj ovog apela-upozorenja Vide Jocić koji očigledno sa nepromenjenim značenjem i značajem svojih poruka prolazi kroz vreme trajajući bez prekida”.⁴⁶⁵

Kao i prethodni *Apeli* (*Aušvic 49865* iz 1958. godine, Beograd, 1959. Krakov, *Apel* iz 1971. Beograd, *Apel* iz 1987. Ravensbirk, *Apel za mir* iz 1993, Beograd), obeležen iskustvom prošlosti i okrenut ka budućnosti, *Apel za mir* iz 1999. godine je skulptura koju čini trideset istovetnih stajaćih ženskih figura u molitvenom gestu. *Apel za mir* iz 1999. godine ima auru autentičnog doživljaja preživljavanja Holokausta, smrti i nevinih žrtava svih prethodnih ratova. „U njegovoj osnovi je univerzalna znakovitost Holokausta (za svakog pojedinca, kolektiv, naciju, uvek i svuda), u njegovoj kreativnoj pozadini je broj 49865 urezan na vajarkinjoj ruci u Aušvicu 1943. godine, u njegovoj estetičkoj ravni je dramatična ekspresija

⁴⁶⁴ Jovan Despotović, „Vida Jocić – Apel za mir”, *Treći Program Radio Beograd*, april 1999, http://www.jovandespotovic.com/?page_id=5408 (pristupljeno avgusta 2015).

⁴⁶⁵ Ibid.

forme jednog koje se u tim prilikama redovno umnožava do mnoštva". Serija *Apela* suprotstavlja se ne samo Holokaustu, nego i procesu brisanja dokaza o genocidu. „Neki vide svedočenja kao pokušaj da se prevaziđe ekstremna usamljenost proživljenog, i to putem ponovnog uspostavljanja veza sa društvom, kao i da se osujeti pokušaj nacista da njihove žrtve u potpunosti padnu u zaborav”.⁴⁶⁶ Skulpture koje evociraju i otelovljuju opsedajuće slike (*Haunted images* je naziv naučne studije Libi Sakston, a odnosi se na prizore Holokausta koji su nastavili da opsedaju preživele i svedoke), prevazilaze takozvanu krizu svedočenja i transformišu jedan „istorijski prostor u etički prostor”.⁴⁶⁷ Pritom se radi i o vremensko-prostornoj transgresiji: „vremensko pomeranje, preklapanje sudbina i trauma spontano širi granice diskursa o *Šoi* koji stoji umesto ili govori u ime niza savremenih šokova i dilema”.⁴⁶⁸

Apel za mir predstavlja vapaj preživelog svedoka koji nije nikakav „ekspert za istinu”, kako naglašava Džej Vinter, ali koji jeste „ekspert” za iskustvo traume. Autentični doživljaj Holokausta u slučaju umetničkog reagovanja na NATO bombardovanje pojavljuje se kao breme prošlosti ili breme svedočenja, kao zaveštanje na pacifizam, što će reći da u radu Vide Jocić, Holokaust, autentično sećanje traumatizovanog svedoka, predstavlja nevidljivi kontekst čije je prisustvo neminovno. Zato je snaga *Apela za mir*, apela za obustavu rata velika i dramatična.

„Obracam se svim preživelim logorašima, njihovim prijateljima i potomcima, da podignu glas protiv ovog zločina: bombardovanja Jugoslavije, i novog fašizma. Posvećujem ovu izložbu našim patnjama i pepelu rasutom u svim logorima Drugog svetskog rata”.⁴⁶⁹

Poziv umetnice, koja je na sopstvenom telu doživela Holokaust, treba da mobiliše sve njene sapatnike, saučesnike u bolu – svedoke Holokausta i njihove potomke, sekundarne svedoke jer svi oni imaju iskustvo smrti i kao takvi će osuditi zločin. Tako i skulptorska kompozicija, grupa istovetnih ženskih skrušenih tela, pokazuje saučesništvo i jednakost u bolu. „U isto vreme, one bi mogle biti hor Ateninih sveštenica iz Orestije ili hor zarobljenih Trojanki”⁴⁷⁰, „one su uvek lica logorašica iz logora, ali kao simboli. One su sinteza tri lica:

⁴⁶⁶ Christopher R. Browning, *Collected Memories Holocaust History and Postwar Testimony* (Madison: University of Wisconsin Press, 2003), 31.

⁴⁶⁷ Libby Saxton, *Haunted images*, op. cit, 18.

⁴⁶⁸ Nevena Daković, *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, op. cit, 160.

⁴⁶⁹ Jovan Despotović, *Vida Jocić – Apel za mir*, op. cit.

⁴⁷⁰ Ljubomir Simović, „Logoraš ili građanin Kalea”, *Politika*, 22. Februar 2008, <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Logorash-ili-gradjanin-Kalea.sr.html> (pristupljeno avgusta 2015).

slovenskog, jevrejskog i romskog. One liče jedna na drugu, jer smo svi isti – jednaki u logoru”.⁴⁷¹ Ženske figure iz *Apela za mir* simbolički predstavljaju svedoke i nevine žrtve rušilačkih – nacističkih, fašističkih, totalitarnih ideologija, a takav je slučaj i sa drugim radovima ženskog pisma na temu bombardovanja poput videa *Ja sam Milica Tomić* ili rada *The truth on Holy Land* Zorana Naskovskog. Štaviše, nije samo tematika radova Vide Jocić vezana za Holokaust, već i sâm umetnički medij; dok je u Aušvicu posmatrala umiruće lice druge logorašice, umetnici se po prvi put u rukama našlo parče gline, od koje je izvajala lice ubijene žene i to lice se pojavljuje na svim potonjim skulpturama Vide Jocić. Proces sećanja se, dakle, odvija kroz reinkarnaciju traume.

Imajući u vidu da se o zloupotrebama priče o Holokaustu u procesu viktimizacije Srba često piše (npr. Marko Živković, *Želja da se bude Jevrejin*⁴⁷²), važno je reći da mobilizacija i identifikacija sa žrtvama Holokausta u radu Vide Jocić ima sasvim suprotno polazište i efekte.

„U svom traganju za najmoćnijom metaforom, najekstremnijom analogijom, alegorijom koja bi nadvisila svaku drugu alegoriju, srpski mitotvorci, predvođeni Vukom Draškovićem, usvojili su tokom osamdesetih godina jednu retoričku strategiju koju ja nazivam jevrejski trop. U ovoj su strategiji srpski narativi o mučeništvu i patnji, o izgonu i povratku, o smrti i vaskrsenju, bili povezani, i metonimijski i metaforički, sa svojim jevrejskim ekvivalentima, a sve u pokušaju da Srbi sebi prisvoje nešto što, bar na Zapadu, predstavlja najmoćniju od svih moralističkih priča – onu o Holokaustu”.⁴⁷³

Za razliku od retoričkih strategija viktimizacije koje su korišćene u mas-medijskom diskursu, umetničko stvaralaštvo kao svedočanstvo Vide Jocić, „poistovetilo se sa borbom protiv Holokausta, čija je žrtva i sama bila, i tu je svoju poruku pretočila u borbu protiv svake vrste nasilja, razaranja, straha, kolektivne smrti, užasa novih katastrofa u koje smo danas i sami uvučeni”.⁴⁷⁴ Prema Alaidi Asman, „kao otelotvorenje traumatskog iskustva, moralni svedoci su u isti mah živi dokaz zločina o kojem izveštavaju”.⁴⁷⁵ Telo umetnice, kao i sva izvajana tela – mimetički prikazi logorske realnosti, predstavljaju otelotvorenje traume Holokausta, i svih prošlih i budućih ratova. Osim pripovedanja o ličnoj traumi, svedočanstvo

⁴⁷¹ M. Marjanović, „To our suffering and scattered ashes”, *Vida Jocić: Apel for peace*, Belgrade, 1999, vismath.tripod.com (pristupljeno septembra 2015).

⁴⁷² Marko Živković, *Želja da se bude Jevrejin*, op. cit.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Irina Subotić, „Tragika modernog doba”, *Vreme*, br. 5, 10. april 1999, http://www.vreme.com/arhiva_html/vb5/7.html#Izlozbe (pristupljeno septembra 2015).

⁴⁷⁵ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit, 110.

umetnice predstavlja moralnu obavezu prema društvu i zajednici u kojoj živi. Radovi Vide Jocić funkcionišu kao materijalizacija glasova žrtvi, koji se suprotstavljaju javnom zaboravu i interesu počinitelaca, pa u tom smislu, izlagane u celoj Evropi, ove skulpture predstavljaju glas otpora i borbe protiv ćutanja i transnacionalne politike brisanja prošlosti.

Izlaganje *Apela za mir* dogodilo se 6. aprila 1999. godine u Centru za kuturnu dekontaminaciju u Beogradu, čime je uspostavljena vremenska analogija sa bombardovanjem Beograda u Drugom svetskom ratu 1941. godine. Evociranje šestoaprilske ratne traume pruža čitavoj umetničkoj intervenciji veće „vremensko protezanje”: od II Svetskog rata i Holokausta, preko ratova devedesetih, do savremenog rata i „novog fašizma”.⁴⁷⁶ Celokupan opus Vide Jocić izuzetno je vredan kao svedočanstvo evropskog modernizma, evropskih ratova i ratova na Balkanu u XX veku. *Apel za mir* iz 1999. godine, inače, predstavlja poklon Gradu Beogradu, međutim, spomenik ne stoji izložen u javnom prostoru, a Zavod za zaštitu spomenika ne pruža zvanične podatke o tome gde se spomenik nalazi.

Patnje traumatizovanog kolektiva prikazane su i u radu Jelene Blečić. Pošto je kao studentkinja Fakulteta primenjenih umetnosti saradivala sa predstavnicima grupe *Art rat*, umetnica je izvela seriju od osam crteža na drvenoj podlozi *Rat art 1 – 8*, koji nazivom i pojavom *targeta* kao likovnog elementa citiraju i pridružuju se aktivističkom pokretu *Art rat*.

Radovi ilustruju psihološko stanje kolektiva tokom bombardovanja, stanje strepnje, ali i savlađivanja straha kroz eskapizam i optimizam. Propeler, transportno sredstvo za beg iz turobne stvarnosti nasaden na glavama portretisanih lica bombardovanih građana, postao je jedan od prepoznatljivih elemenata umetničkog rada, kao i osnovni motiv celokupne poetike optimizma Jelene Blečić. Strategija viktimizacije kolektiva sprovodi se u crtežima *Rat art* putem beleženja ekspresija uplašanih, uznemirenih, ljutih ili sluđenih ljudi, a crtež koji prikazuje usamljenog i pokislog psa na crnoj podlozi najupečatljivije demonstrira primarnu reakciju na traumu bombardovanja – strah i paralizu. Pored toga, žrtveni narativ konstruisan je posredstvom *targeta*, koji se pojavljuje na zemlji i na nebu (kao zamena za Sunce). Crteži, nalik dečijim, reprezentuju naivno i autentično reagovanje žrtava bombardovanja, a

⁴⁷⁶ Ovaj događaj prati i anegdota vezana za NATO bombardovanje i istoriju kulturnog života Beograda, o čemu svedoči Borka Pavićević, rukovodilac CZKD-a, koji je predstavljao jednu od najistaknutijih nevladinih organizacija tokom devedesetih godina u Srbiji. Sonja Ćirić, Intervju Borke Pavićević – „Čin ljubavi i prijateljstva”, *Vreme*, br. 991-992, 29. decembar 2009: „Dok smo sređivali Paviljon, pronašli smo jedan letak sa upozorenjima civilne zaštite u slučaju opasnosti, koja sirena se oglašava u slučaju koje vrste uzbuñivanja, i jedan stari klakson, sirenu. Led Art je iz njega načinio manifestni poziv u skladu sa dekontaminacijom. Tada smo došli na ideju da svaku našu predstavu započnemo zvukom sirene. Čudna se stvar desila kada smo otvarali izložbu „Apel za mir” u proleće 1999. godine. I tada smo hteli da pustimo sirenu, ali se u tom trenutku začula prava sirena koja je označila početak intervencije NATO-a”.

eskapizam se pojavljuje kao jedina strategija prevazilaženja ratne traume. (Sličnu tezu zastupaju crteži Tijane Kojić, *Somnus ambulare*.)

Serijski digitalni radovi *Testimony of a Yugoslav pilot* umetnika Uroša Begovića pruža tzv. „mušku” perspektivu na bombardovanje. Rad predstavlja rezultat istraživanja okolnosti vazdušne borbe pilota neispravnih MIG-ova Vojske Jugoslavije protiv letelica NATO-a. Priče o vojnicima iskazane su narativnim diskursom realizma, dakle, stvaraju utisak verodostojne realnosti. No, digitalni jezik rada kreira novi sloj stvarnosti, moguće, hiperrealnosti. Simulirajući tipično predstavljanje avatara u različitim kompjuterskim igrama, kao što je slučaj s poznatim *Mortal Combat-om* (*Smrtonosna borba*), Begović je u radu prezentovao portrete sedmorice jugoslovenskih vojnika, uz prateće faktografske podatke koji opisuju njihova prinudna sletanja.

„Likovi su osmišljeni u skladu sa pravim svedočanstvima preživelih jugoslovenskih pilota MiG-29 koji su se sa četrnaest neispravnih aviona borili protiv NATO-a 1999. Dosta sam istraživao i utrošio mnogo truda i vremena da bih rekonstruisao ove događaje što verodostojnije. Nadam se da ću stvoriti još ovih likova u budućnosti, a možda i da ću uključiti još MiGovih pilota, kao i njihovih NATO protivnika”.⁴⁷⁷

Osnovno sredstvo tvorbe narativa pružaju svedočanstva pilota, a njihovi avatari su zasnovani na realnim portretima vojnika u uniformama. Prateći tekstovi imaju poseban protokol: uz ime i prezime vojnika navadeni su nadimak, tačan naziv aviona kojim je upravljao, mesto sa kojeg je poleteo i koncizan opis situacije koja ga je zadesila, tako da digitalni portreti deluju kao „kartice” iz kompjuterskih ili društvenih igara na kojima su prikazane osnovne informacije i specijalne moći junaka. No, putem čitanja tekstova, postaje jasno da se radi o sasvim disfunkcionalnim herojima: većina aviona s kojima su piloti poletali bila je neispravna ili joj je tokom leta i vazdušnih borbi otkazivala oprema; mnogi piloti su dobijali pogrešna navođenja; jedan major je, nakon što je uspeo da izbegne četiri NATO projektila, bio pogođen projektilom jugoslovenske PVO; više njih je katapultiralo, pri čemu za njima nije poslata poternica (pa je lokalno stanovništvo pritalo u pomoć); jedan pilot je i izgubio život u borbama. Svi ti podaci razotktivaju potpunu i tragikomičnu nespremnost jugoslovenske vojske da se brani od superiorinog neprijatelja. Time rad argumentuje tezu da je jugoslovenska protivvazдушna odbrana služila čistoj simulaciji rata. Sprovedenje narativa

⁴⁷⁷ Uroš Begović, *MIG Pilots*, Belgrade, 30. May 2010, <http://uroš-begovic.blogspot.rs/2010/05/nebojsa-nikolic-2010.html> (pristupljeno septembra 2015).

kroz diskurs kompjuterske simulacije reflektuje jezivu stvarnost rata, a izvođenje takve krajnje potresne i tragikomične priče sredstvima fikcije dodatno izaziva osećanje užasa. Međutim, igra odnosa fikcije i realnosti ne završava se na tome. Priče o pilotima su preuzete iz stvarnosti i prenesene u polje kompjuterske igre da bi sekundarnom svedoku postalo jasno da su protagonisti i u svetu realnosti – zaista upotrebljavani kao nekakvi avatari – vojne, ali još više političke marionete, topovsko meso, te da je ono što se ispostavlja kao simulacija rata u stvari realna igra sa realnim ljudskim sudbinama i životima.

Ako bi se moglo govoriti o strategiji oneobičavanja zazornog – onda bi takva strategija odgovarala postupku ovog rada. Postavljajući veoma ozbiljno pitanje odgovornosti za sudbine pilota i funkciju njihovih žrtvi, autor konstruiše izuzetno dramatičnu sliku surovosti vladajućeg totalitarnog režima u Jugoslaviji.

Pored videa *Nevidljivi*, umetnik Aleksandar Jestrović Jamesdin izveo je još jedan umetnički projekat na temu bombardovanja SRJ 2010. godine, i to sa sličnim idejama kritike mačoističke kulture u Srbiji, kojom se prikriva duboka ranjivost i ranjenost kolektiva. Projekat je nastao u okviru rezidencijelnog boravka u Muzeju premoderne umetnosti u Spodnjem Hotiču u Sloveniji. Izuzetno pesimistička društvena satira, koju čini pet objekata: *NATO agresija*, *Satanizacija Srbije*, *Take it like a man*, *Bad Joke*, *Cancer*, kritikuje demagoški diskurs ekstremne desnice o satanizacije Srbije, kao i ironijsko-junački diskurs pobeđe i neosetljivosti Srba u ratu, i to putem razotkrivanja prikrivene i pseudonevidljive, stvarne i suštinske impotencije Srbije.

Rad *Agresija* predstavlja tipičan artefakt mačo kulture – kalendar s telom obnažene žene koja ima trag od sunčanja u tanga donjem vešu, inače, simbolu razvrata i bludi u patrijarhalnom sistemu vrednosti. Rad *Satanizacija Srbije* je skulptura od drveta u obliku Srbije sa zabodenim rogovima, simbolima đavola, iz kojih se sliva zdrava krv nacije. Dva rada ironizuju i dekonstruišu religijski diskurs rata, borbe dobrog i zla, dakle, režimski ili desničarski diskurs satanizacije dobre, svete, pravoverne i nevine Srbije, koju zaposeda zli, đavolji zapadnjački uticaj. Objekat *Take it like a man* oneobičava tipsku sliku razapetog Isusa, prikazujući Isusovo slomljeno, zastrašeno i nimalo dostojanstveno telo koje puzi po krstu; naziv rada, preuzet iz vojničkog žargona u značenju: „Primi to muški! Nemoj da budeš slabić!” govori o diktaturi kulture mačoizma, što će reći da se Jestrović vraća temi rada *Nevidljivi*, ali u kontekstu objekta *Take it like a man*, verovatno zahvaljujući vremenskoj distanci, autorski pogled na društveno-političko stanje Srbije iskazuje daleko veći pesimizam. *Bad joke*, slika crne pozadine sa ispisanim slovima HA HA HA radikalno dekonstruiše crni humor celokupne srpske situacije i izvodi konfrontaciju sa skrivenim slabostima koje se kriju

iza manifestnog trijumfnog podsmeha Srba i lažnog osećanja pobede. Konačno, narativ čitave satire dovodi do suočavanja s najdublje skrivenim slabostima: rad-personifikacija Srbije, *Cancer*, prikazuje crnog psa obolelog od raka, lancem vezanog za obližnji stub. U vidu žaoke – *Cancer* funkcioniše kao krajnji stadijum poniranja u „srpsko kolektivno nesvesno”, gde se pojavljuje stvarni pakao – nesloboda i odumiranje. Detalj na slici – dva obična flastera nalepljena preko grupe malignih ćelija na telu psa – metaforički prikazuju masku snage i junaštva kolektiva, za koju je jasno da ne može da zaustavi snagu nadolazećeg raka.

Ipak, pošto se smatra da je bombardovanje izazvalo drastično veću pojavu malignih obolenja u Srbiji, rak kao metafora bolesti nacije, u kontekstu bombardovanja, ima i druge konotacije. Kao jedan od retkih umetničkih radova u kojem se spominje problem obolelih od raka nakon bombardovanja SRJ, serija Jestrovićevih radova govori o realnim žrtvama bombardovanja, ali se umetnik u većoj meri zanima za strašne posledice razvoja mačoiističke retorike velikosrpstva, koja je i izrodila narativ satanizacije Srbije. Dekonstruišući oba diskursa ratne propagande (i Miloševićeve i NATO), ono na šta Jestrović referiše u upotrebi reči „agresija” nije (samo) NATO bombardovanje, nego nacionalistički diskurs koji slavi mušku snagu, patrijarhalno pravoverno ustrojstvo srpskog društva, trijumfe u ratovima, i koji, zapravo, samo prikriva stvarnu impotentciju države, kao i stvarnih žrtava te ideologije.

Viktimizacije kolektiva mogu se izvesti i kroz narativ o destrukciji kulturnih artefakata – zgrada, arhitekture, kulturne baštine. Tema fotografija novinskog i umetničkog fotografa, Tomislava Peterneka, koje beleže celokupno trajanje bombardovanja SRJ, jesu apokaliptični prizori uništenja beogradskih zgrada pod bombama NATO-a, što je i označeno dramatičnim nazivima izložbi *45 paklenih noći Beograda* i *Agresija NATO* (Beograd Mala galerija REFOT-B, 1999, Moskva, Univerzitet Patris Lumumba, 1999, Biselje, Konversano, Modunjo, Bari, 2000). Značaj Peternekovih fotografija je u tome što su nastale u trenutku i beleže momente bombardovanja i uništenja različitih gradskih delova, i kao takve, mogu predstavljati jedinstvena i veoma vredna istorijska dokumenta. Jedan od glavnih motiva fotografija jeste monumentalni dim koji nastaje usled eksplozije, i čija veličina parira jednako monumentalnim zgradama i obrisima Beograda, čime je stvorena atmosfera „borbe titana”. Kroz prikaz Beograda kao modernog i progresivnog, a bezrazložno napadnutog grada, koji ostaje lep i u trenutku rušenja, autor produkuje glorifikujući narativ pobede u porazu. Budući da fotografije predstavljaju sekvence neposredne realnosti rušenja grada, i da podsećaju na kadrove koji su emitovani na vestima RTS-a, može se zaključiti da prvenstveno proizvode narativ kolektivne žrtve, koji ne odstupa u velikoj meri od režimskog mas-medijskog diskursa viktimizacije.

Metafizička biblioteka Nenada Bračića, kolekcija *ready made* umetničkih objekata, predstavlja rezultat akcije otpora politici zaborava u Jugoslaviji odnosno, akciju čuvanja i reaktuelizacije predmeta „kolateralne štete” fragmenata jugoslovenske prošlosti. *Metafizička biblioteka* označava umetnikovu istrajnost u spasavanju knjiga koje je tokom devedesetih odbacivala novobeogradska opštinska biblioteka, i s druge strane, prikupljanje tekstova i artefakata-čuvara sećanje na NATO bombardovanje.

„Početak radova sa knjigama, kao umetničkim objektima, počinje još dok sam atelje imao u napuštenoj čitaonici mesnog ogranka (nepostojeće) biblioteke Novi Beograd. Tada su bacane sve knjige o Titu, Lenjinova i Marksova dela, sve u lepim platnenim povezima. Skupljao sam ih i čuvao. Radove na njima počinjem aprila 1999. u vreme NATO agresije na našu zemlju. Sa jednostavnom idejom, jedna žrtva jedna priča. Puno žrtava knjiga, koje su usput cinično nazivali kolateralna šteta. Pratio sam novinske izveštaje o posledicama ratnih razaranja i upotrebljavao novinsku fotografiju, spoj umetnosti i žurnalizma... Kada sam iscrpio novinske fotografije, upotrebljavao sam nađene predmete kao delove posledica rušenja, kao iskopine uspomena iz bombardovanih kuća i njih ugrađivao u knjige. Tako je stvorena a i dalje nastaje *Metafizička biblioteka*”.⁴⁷⁸

Bračićev rad, kao arheološko istraživanje, predstavljeno u okviru *Art brut* projekta *Raspad SFRJ*, ponire u slojeve istorije Jugoslavije konstituišući dijalektički odnos između vremena Titovog komunizma i savremenog kapitalizma i doba virtuelnih ratova. Bračić se u ovom radu jednako bavio sukobom ovih ideologija, koliko i univerzalnom ideološkom praksom brisanja „nepodobne” prošlosti. Postupak spajanja fotografija i artefakata bombardovanja s odbačenim knjigama, povezivanja slike i teksta (naslova) „trajno je promenio funkciju odbačenih knjiga u predmete novog značenja i sadržaja”, tako da su Marksova i Lenjinova dela postala stožeri novih narativa o bombardovanju voza, *Zastave Kragujevac*, RTS-a i drugih događaja stradanja tokom bombardovanja SRJ. Drugim rečima, savremeni tekst o NATO bombardovanju predstavljao je obistinjenje pesimističkih slutnji iz kojih se razvila antikapitalistička ideja. Svedočanstvo koje se bori protiv ćutanja i zaborava, *Metafizička biblioteka* Nenada Bračića, otkriva dvostruki zločin brisanja – brisanja istorije Jugoslavije i brisanja ljudskih života, kao što je to slučaj i sa samim Holokaustom.

⁴⁷⁸ Nenad Bračić, „Metafizička biblioteka”, *Art brut Srbija*, Beograd, 16. mart, 2015, <http://artbrut-inside.org/2015/03/16/metafizicka-biblioteka/> (pristupljeno septembra 2015).

Narativi viktimizacije i, uopšte, teme koje evociraju koncept žrtve, a posebno viktimizacije kolektiva, nacije-žrtve, mogu izazivati otpor kod predstavnika akademskih zajednica, kritičara i intelektualaca, pošto su:

„U poslednje dve decenije, predstavnici akademske zajednice širom sveta počeli su da preispituju idealizaciju patnji žrtava i politizaciju te uloge, naglašavajući da zahtev za priznavanjem statusa žrtve nije uvek politički progresivan i da može ići ruku pod ruku sa poricanjem prava drugih... Treba biti oprezan sa moralnom superiornošću koju žrtve zastupaju, koja može biti instrumentalizovana u svrhu učvršćivanja nacionalističkih i konzervativnih pozicija”.⁴⁷⁹

Međutim, kada se pogleda dijapazon svedočanstava viktimizacija na temu bombardovanja, koja govore o žrtvama dece, budućnosti, nevinosti, mira, prosperiteta, nacija i naroda (i Srba, i Albanaca), verskih zajednica (hrišćana, muslimana, pa i jevreja i Roma, u slučaju Apela za mir Vide Jocić), učesnika (vojnika) i nemih svedoka rata (žena, gradova, kulturne baštine), razotkiva se spektar različitih ideoloških diskursa, sa istim imeniteljem. Bilo da se radi o apologetskim, nekritičkim radovima koji reprodukuju, afirmišu ili makar ne preispituju fabrikovane žrtvene narative koji se koriste kao sredstvo medijskog rata, bilo da se radi o radovima indukovane traume ili autentičnim svedočanstvima o sopstvenoj ili tuđoj žrtvi, bilo o kritičkim radovima viktimizacije (poput Jestrovićeve serije *Satanizacija Srbije*) – intencija svih svedočanstva jeste predstavljanje i sećanje na žrtve NATO bombardovanja i drugih ratova vođenih u Jugoslaviji. Veoma je važno da se istakne da postoji razlika, koju uvek treba imati u vidu, a to je razlika između intencije autora i intencija dela. Dok je intencija dela prikaz ratne traume kolektiva, intencija autora je, recimo, mogla da bude demonizovanje političkog neprijatelja. Pošto se o intencijama autora jedino može špekulisati, predmet izučavanja ove disertacije su upravo sami umetnički radovi i njihove intencije, dakle, intencije dela.

Postupak analize umetničkih svedočanstava o ljudskim stradanjima, posebno kada je reč o konfliktima čije su političke interpretacije sukobljene, trebalo bi da počiva na dve glavne pretpostavke. Prva pretpostavka je vezana za sam žanr svedočenja, koji implicira činjenicu da je neko bio emocionalno uključen u traumatski događaj i glasi da pristup bilo čijem i bilo kom svedočanstvu viktimizacije treba da podrazumeva minimum empatije prema žrtvi o kojoj se svedoči. Druga pretpostavka glasi da se značenja konstruišu u procesu recepcije, što znači da

⁴⁷⁹ Ana Peraica, *Victim's symptom: PTSD and Culture*, op. cit, 8.

interpretatori i medijatori među kojima su naučnici ili ustanove kulture, treba da prepoznaju i predoče kontekste u kojima različita svedočanstva nastaju da bi mogli da osveste i analiziraju društveno-političke posledice stvaranja određenih slika sveta. To znači da su sva – i apologetska, i kritička, i subverzivna, i alternativna, i svedočanstva u ime kolektiva, svedočanstva u sopstveno ili tuđe ime, i sva druga svedočanstva viktimizacije jednako značajna kao dokazi određenog traumatskog iskustva i kao dokazi postojanja posebnog društveno-političkog diskursa u određenom vremenu i prostoru. Diverzitet svedočanstava predstavlja ekvivalent ideoloških pozicija koje se formiraju u vezi s datim traumatskim događajem, tako da, ukoliko želimo da razumemo prošlost u svoj njenoj složenosti, njihovo mapiranje ne sme biti selektivno. Objektivnost kao osnovno načelo naučnoistraživačkog rada u tom smislu podrazumeva umeće diverzifikacije i analize svedočanstava uz uvažavanje validnosti, verodostojnosti i autentičnosti svih žrtvenih narativa.

Nije redak slučaj da se govori o umetnicima koji „igraju žrtvu” da bi pozivali na osvetu: „Inverzija uloge heroja u ulogu žrtve može da proizvede emotivnu ucenu, poznatu kao „ulogu žrtve”, pri čemu se neko postavio kao žrtva da bi od nekog drugog napravio agresora i tražio osvetu ili nekakav drugi interes, i da bi na taj način, otvorio prostor za politički govor...”⁴⁸⁰ Sasvim je izvesno da pojedini radovi koji primenjuju strategije viktimizacije nastoje da pozovu na osvetu ili da otvore političko-propagandni govor, ali reakcija kulturne javnosti ne bi trebalo da bude cenzura ili stigmatizacija, nego uspostavljanje takve dijaloške platforme koja bi omogućila uvažavanje, analizu, kritiku i preispitivanje takvih, kao i svih ostalih narativa prošlosti.

4.3.4. Svedočanstva optužbe

Kada je reč o NATO bombardovanju SRJ, radovi-optužbe su usmereni ka vladajućim ideologijama Miloševićevog režima i režima NATO-a, s naglaskom na spoljnoj politici SAD-a, kao i politici Evropske unije. Glavna odlika ovih radova je pronalaženje krivaca za počinjene zločine i nastale traume. Svedočanstva-optužbe zasnovana su na koncepciji umetnosti kao polja društveno-političkog delovanja, kritike i aktivizma i podrazumevaju ideološki i politički umetnički angažman, veoma često utemeljen na ideji: „lično je političko”. Paradigma te ideje i Fukoovih teza o potčinjavanju je rad rumunskog umetnika Dana Peržovskog (Dan Perjovschi), koji pokazuje način na koji ideologija oblikuje svakodnevni

⁴⁸⁰ Ibid.

život običnog čoveka. U nekim slučajevima, ako bi se obrnula perspektiva, moglo bi se reći da svedočanstva-optužbe, kao politički iskazi, razotkrivaju lične traume umetnika. Na primer, rad Milice Tomić kritikuje pasivne poklonike vladajućih ideologija kroz lik sopstvene majke, tako da se ne može reći odakle trauma potiče: iz sfere ličnog ili sfere političkog i, u krajnjoj liniji, da li se te kategorije uopšte mogu diferencirati. Slična dilema se pojavljuje povodom fotografija Srđana Veljovića koji se zanima za pitanje društvene (ne)prihvatljivosti gej identiteta u Srbiji.

Svedočanstava optužbe za počinjene zločine veoma često ispoljavaju bes kao primarnu reakciju na traumatski događaj. U vezi s tim se javlja i militantni ton optužbe s posebnom intencijom direktne konfrontacije optuženog. Radovi Andreja Tišme, recimo, prikazuju fiktionalne slike bombardovanja glavnih gradova NATO zemalja, rad Olivera Gavrić Pavić dekonstruiše „salonsku demokratiju” umetničkih krugova SAD-a, *Pismo* Zorana Popovića Zanka upućeno američkom predsedniku Bilu Klintonu najavljuje osvetu Svetog Anđela Mihaila. Osnovni narativ svedočanstava optužbe jeste narativ viktimizacije, međutim, njihova intencija nije da se priznaju žrtve i pacifikuju odnosi, nego da se pokaže i javno prizna krivica optuženog.

Video rad u formi ispovesti Milice Tomić *Portret moje majke*, nastao je prvog dana nakon obustave bombardovanja i prikazuje konflikt autorke i njene majke, bivše glumice Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Marije Milunović, koji se razotkriva i utvrđuje kroz razgovor o aktuelnim društveno-političkim okolnostima, privatnim porodičnim istorijama, ličnim sudbinama, ubeđenjima i osećanjima. Problematika sprege politike, ličnih sudbina i osećanja vezana je prevashodno za kritičku teoriju ideologije i čini okosnicu video rada. Bombardovanje, koje se tek uzgred spominje u razgovoru, predstavlja kontekst koji uokviruje, reprodukuje i dodatno izoštrava konflikt dveju žena. Video je prvi put predstavljen na izložbi *After the wall* u Berlinu 1999, a potom i na Oktobarskom salonu 2000. godine.

Vizuelni i auditivni narativi rada konstruišu tri portreta, portreta vremena – portret postratnog Beograda, portret emancipovane „postmoderne” progresivno opredeljene umetnice-kosmopolistkinje i njene „modernističke” idolopokloničke, nacionalno orijentisane majke, pri čemu se svaki od portreta dovršava tek u odnosu prema ostalima. Međuzavisni identiteti majke i ćerke izgrađuju se u opoziciji, a Beograd predstavlja ranjivu, maglovitu i nejasnu sintezu dveju ideologija sa „odsutnim sadržajima”.⁴⁸¹ Video zabeležen kamerom iz

⁴⁸¹ Žan Fransoa Liotar, „Odgovor na pitanje: Šta je postmoderna?”, u: Ivan Kuvačić, Gvozden Flego, ur. *Postmoderna: nova epoha ili zabluda?* (Zagreb: Naprijed, 1988), 233.

ruke prikazuje jednočasovni put kojim se umetnica svakodnevno kretala tokom bombardovanja dolazeći od svoje kuće do majčinog stana. Kadar u prvom licu oponaša pogled umetnice u kretnjama „poput pametne bombe, tomahavka”⁴⁸² i prikazuje arhitekturu i stanovnike postratnog Beograda. Na snimku su vidljivi relikti devedesetih – zaštitne trake na prozorima, poneki razrušeni objekat, muškarci u vojnim uniformama, „dizelaši”, prosjaci, a s druge strane, pojavljuju se i nosioci novog doba – doterane devojke, moderno obučeni mladići, parovi, deca u igri. U *off-u* videa se čuje razgovor majke, ćerke i majčine prijateljice na teme vezane za majčinu profesionalnu i ličnu biografiju. U razgovoru se otkriva da su politički događaji, ključni za istoriju Jugoslavije, prelomno uticali i na velike promene i preokrete u majčinom životu.

„Nekada uspešna i poznata pozorišna glumica, čija je profesionalna karijera bila vezana za modernistički teatar, odlučuje da tokom osamdesetih godina, u periodu jačanja nacionalizma na političkoj sceni Srbije i SFRJ, odustane od svoje karijere i posveti se ličnoj spiritualnosti koja kulminira u velikoj posvećenosti pravoslavnoj veri. Njene životne odluke koincidiraju sa velikim prelomima u istoriji jugoslovenske države, koje su opet materijalizovane u primerima arhitekture koje kamera beleži prolazeći kroz grad. Tako je na suptilan, mada veoma intenzivan način kroz minuciozan portret ostvareno sučeljavanje privatnog i javnog / ličnog i političkog, odnosno delikatne sprege između ova dva ključna segmenta savremenog života u kojoj je duboko ukorenjen svaki identitet, a na kojoj se velikim delom zasniva umetnička praksa Milice Tomić”⁴⁸³.

Odnos zvuka i slike naizgled je sukobljen: slike predstavljaju prostor javnog i, prividno, zvuk izgrađuje prostor privatnog, a tek u poslednjim minutima videa, u majčinom stanu, promenom pozicije kamere, zvuk i slika deluju integralno: video po prvi put prikazuje umetnicu u sceni zagrljaja sa majkom. Međutim, razgovor žena demonstrira neraskidivu vezu ličnog i političkog, javnog i privatnog, čak i političkog i intimnog:

„Političko utiče na lično, a lično nije isto što i intimno. Međutim, pitanje je da li je političko ono čime ne možemo da vladamo? Da li političko ide i do intimnog? Da li je nagon i instinkt vezan za politiku, nagon ka smrti?

⁴⁸² Nina Mihaljinac, Intervju Milice Tomić, Beograd, 26. decembar 2013.

⁴⁸³ Ana Bogdanović, „Strategije promišljanje prošlosti kod Milice Tomić, Zorana Naskovskog i Vladimira Nikolića”, *Critisize this!*, *SeeCult.org*, Beograd, 18. mart, 2013, <http://www.seecult.org/vest/promisljanje-proslosti> (pristupljeno decembra 2013).

Ja mislim da jeste. On nadilazi bombardovanje. Ono što je političko u ovom radu nije bombardovanje nego ono što ide u intimno političko – kako je njena (majčina) ljubav uticala na naš život. Kako se nas dve subjektivizujemo unutar našeg odnosa, u altiserovskom smislu. Intersubjektivni odnosi – to je političko. Bombardovanje je konflikt, sloj više, kontrastira te odnose, radikalno: crno – belo”.⁴⁸⁴

Kroz diskusiju o politici Jugoslavije najjasnije se pokazuje složenost procesa identifikacije i individuacije, te antagonizam odnosa majke i ćerke. Za razliku od majke glumice, koja se u trenucima političke krize opredelila za povlačenje iz političkog života i bavljenje religijom, ćerka-umetnica pronašla je svoju profesionalnu misiju isključivo u društveno-politički angažovanoj umetnosti, što pokazuje da je prvobitna profesionalna identifikacija (žena-umetnica), završila u inverznoj, radikalnoj političkoj individualizaciji („Zašto modernisti idu u religioznost, kao moja majka?”⁴⁸⁵). Jedno mesto u dijalogu moglo bi da bude zanimljivo psihoanalitičarima, ako bi želeli da tumače celokupan opus Milice Tomić ili da se bave temom hibrisa u umetnosti: Milica Tomić optužuje svoju majku za to što ju je ostavljala na čuvanje jednostavnim i prostim ženama u Bosni (verovatno muslimankama), a majka to zanemarivanje uopšte ne osporava braneći se argumentom da je i nju njena majka zapostavljala. („Majka: Čuvale su te proste i jednostavne, bolje nego intelektualke neke. Milica: To što su proste i jednostavne, ne znači da su plemenite i dobre. Majka: Pa nisu te maltretirale. Znanje je pogubno za dušu. A ko je mene čuvao? Mama od dvadeset godina. Mo’š da misliš kako me je čuvala?”⁴⁸⁶) Konflikt s dominantnom majkom, koja ne ume da pruži ljubav, mogao je da vodi ka osveti, razvoju bunta i negativnih osećanja prema svemu onome što ona reprezentuje, dakle, ka razvoju identiteta zasnovanog na sistemu vrednosti potpuno suprotno od majčinog, pri čemu se političnost umetnice može razumeti kao sredstvo borbe za osamostaljivanje i nezavisnost. Upravo na primeru ovog rada bilo bi moguće preispitati ili proširiti tezu Milice Tomić o tome da je političko lično i intimno, kroz pitanje da li je političnost pojedinih umetnika u stvari delom motivisana delovanjem mehanizama odbrane, intelektualizacije, da funkcioniše kao oružje za savladavanje ličnih - intimnih drama. U oba slučaja se potvrđuje teza o snažnoj vezi latentnih trauma i manifestnih političkih stavova, no pitanje porekla i mesta reperkusija traume ostaje upitno. Uostalom, solidan broj

⁴⁸⁴ Nina Mihaljinac, Intervju Milice Tomić, op. cit.

⁴⁸⁵ Ibid.

⁴⁸⁶ Milica Tomić, *Portret moje majke*, video, 1999.

domaćih umetničkih ostvarenja se bavi temom vezom između kulturne i porodične traume (npr. film *Rane* Srđana Dragojevića).

Pored toga što predstavlja jedan porodični odnos, *Portret moje majke* funkcioniše i kao alegorisjka slika vremena kraja devedesetih, i u tom smislu, bombardovanje je posebno važno kao prelomni trenutak razvoja Jugoslavije. To je početak kraja delovanja starih ideologija. Ukoliko bi se zaključilo da majka predstavlja otelotvorenje te stare ideologije, a da umetnica reprezentuje novo vreme, onda bi se moglo reći da *Portret moje majke* govori o diskontinuitetu transgeneracijskog sećanja na našim prostorima, o otvorenoj rani (kolektivnog) identiteta, nemogućnosti prihvatanja i razumevanja sopstvene prošlosti. Epilog *Portreta moje majke*, simulacija zagrljaja, odnosno, oponašanje gesta koji treba da znači pomirenje, može se tumačiti kao neuspeh u prevladavanju traume prošlosti. Kretanje u ekstremima od potpune satanizacije do totalne idealizacije sopstvenih roditelja, prošlosti, nacije, porekla, označava neki vid necelovitosti, nemogućnosti odrastanja, autentične individuacije, integracije, zaceljenja identiteta.

Uzevši sve to u obzir, bombardovanje je u radu tretirano kao još jedan povod za reprodukciju i produblјivanje sukoba između majke i ćerke. Debatujući na temu kosovskog konflikta, majka govori o tome da je pravoslavna crkva pomagala Albancima, a ćerka, s druge strane, ističe problem žrtvi kosovskih Albanaca, neizvesnosti njihovog života, poredeći je sa stanjem u kojem se zadesilo Sarajevo za vreme okupacije; okupaciju i bombardovanje Sarajeva potom dovodi u vezu sa daleko manjom tragedijom NATO bombardovanja, za vreme kojeg „mi večeramo, smeјemo se; jede se normalno, ratno stanje – ide život”⁴⁸⁷.

Intervenišući u polju kulture sećanja u Srbiji, *Portret moje majke* izražava otpor prema tendencioznom „potiskivanju istorije, ignorisanju uloge Srbije u ratovima devedesetih, i iskrivljenoj slici koju ljudi imaju”⁴⁸⁸ o ratovima vođenim na prostoru bivše Jugoslavije. Pošto izveštava o medijski potiskivanim činjenicama o ratu na Kosovu⁴⁸⁹, video se može svrstati među svedočanstva agitacije. Ipak, u mnogo većoj meri, to je svedočanstvo optužbe srpske strane za revizionizam, brisanje istorije i nepriznavanje sopstvene krivice u ratu, te optužba nacionalizma i eskapizma čije je otelotvorenje protagonistkinja rada – autorkina majka. Imajući u vidu da Milica Tomić istovremeno suočava majku-nacionalistkinju s činjenicama o srpskim zločinima na Kosovu, da je optužuje za naneti bol u detinjstvu, i da, konačno,

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Nina Mihaljinac, Intervju Milice Tomić, op. cit.

⁴⁸⁹ Njen rad „XZ – ungelost - rekonstrukcija zločina” o 33 ubijena učesnika mirnih demonstracija u Prištini 28. marta 1989. godine. Videti više: Sonja Ćirić, Intervju Milice Tomić, *Vreme*, br. 518, 7. Decembar 2000, http://www.vreme.co.rs/arhiva_html/518/25.html (pristupljeno januara 2014).

pokazuje nemogućnost pomirenja, ipak, ona (nehotice) razgolićuje neuspeh intencije sopstvenog rada, a to je konfrontacija Srba sa počinjenim zločinima na Kosovu i tokom ratova devedesetih.

Budući da *Portret moje majke* zainteresovanom gledaocu može veoma efektno da prenese iskustvo traume umetnice, posebno vredan aspekt rada tiče se same recepcije i sekundarnog svedočenja. Ukoliko oseti empatiju prema ćerki koja nije primila dovoljno majčinske ljubavi i zato osudi majku, paradoksalno će povrediti ćerkine emocije. S druge strane, ako se stavi na stranu majke koju je ćerka odbacila, zauzeće poziciju agresora. Tako, pomoću destrukcije tipične slike topline ljubavnog odnosa majke i ćerke, rad uspeva da stavi empatičnog slušaoca u neutralnu poziciju terapeuta, što je posebno značajno ako se uzme u obzir politička dimenzija rada. Saosećajni slušalac imaće razumevanja za obe ideološke pozicije i stremiće pacifikaciji.

Tema ideološke represije javlja se i u radovima Dana Pežovskog, jednog od najpoznatijih savremenih rumunskih umetnika, pošto su njegova zanimanja vezana za procese transformacije postkomunističkih društava i odnos Evropske unije i zemalja Istočne Evrope. Pežovski je svoj umetnički angažman ostvario kao niz brzih reakcija na različite društveno-političke događaje u Evropi, uglavnom na temu *red scare*-a (straha od komunizma), tako da je NATO bombardovanje SRJ postalo još jedna od tema njegovih radova. Crtež iz serije *Landing, I was bitten by a Serbian Mosquitto (Ako me ujede srpski komarac, da li automatski postajem i negativac?)* nastao 1999. godine u okviru projekta *Landing*, objavljen je tokom bombardovanja u lokalnim srpskim novinama *Danas*, kao i u luksemburškom nedeljniku *Land – Luxemburg weekly*, a potom je uvršten u kolekciju Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i izložen u okviru velike kustoske izložbe Branislava Dimitrijevića u Njujorku, *Serbia FAQ* 2000. godine.

„Bilo je važno da okrivim Miloševićev režim, ali i EU, a ne samo da se koncentrišem na SAD. Takođe sam bio zainteresovan za to kako neko ko je zašao duboko u rat protiv (muslimanskog) terora može da bude na strani muslimanskog Kosova... Moje (vrlo ironično) pitanje je glasilo: Ako me ujede srpski komarac, da li odmah postajem i negativac? Zaista mislim da je EU prilično zajebala, a činjenica da Srbija danas nije članica je neprihvatljiva”.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Nina Mihaljinac, Intervju Dana Pežovskog, Bukurešt-Beograd, 20. jul, 2015.

Prepoznatljiv, jednostavan i redukovan jezik Peržovskih crteža i karikatura dopušta brzinu reagovanja na aktuelne političke događaje, te jasnost i konciznost autorskih komentara. Pošto se Peržovski u svojim radovima često „fokusira na kontradikcije u društveno-političkim metamorfozama”⁴⁹¹, i crtež *I was bitten by a Serbian mosquito* izvodi kritiku dvojakog represivnog, ali i zaraznog ideološkog delovanja Miloševićevog režima i režima spoljnih politika „Zapada” prema Srbiji. Izjednačene slike dveju ideologija konstruisane su pomoću istih metafora: na glavu običnog građanina Srbije pada banana, u stvari NATO bomba, dok on, nalik neinteligentnom majmunu, jede istu takvu bananu – dakle, nekritički usvaja ideološke poruke servirane propagandnim mehanizmima srpskog režima; to isto čini noseći target – upada u rupu; na televiziji gleda film „Rambo”, simbol američkog ratnog spektakla, dok se iza njega, u realnosti, odigrava (američki) spektakl uživo – bombardovanje zgrade CK; razapet je između topovskih cevi NATO i YUGO; obične ruke zamenio je lažno mišićavim; na kičmu mu je nalegao ideološki teret velike Srbije, a savija se kako bi dohvatio malo pivo...

Ilustrujući svoje opservacije o ulozi Zapadne Evrope u konstruisanju istočnoevropskog identiteta, rumunski umetnik postavlja temu NATO bombardovanja u polje postkolonijalne kritike zapadnog evropeizma. To je, na primer, slučaj sa segmentom crteža gde se bodljikava žica koristi kao ambivalentni simbol neprijateljske, neprobojne granice Evropske unije i kao oblik glave istočnoevropljanina. Time umetnik pokazuje da Evropska unija istovremeno odbacuje i „standardizuje” mišljenje i ponašanje čoveka Istočne Evrope, a da on, „samokolonizujući se”, ravnopravno učestvuje u tom procesu.

„Crteži i karikature Petrovešija postavljaju neugodna pitanja postsocijalističkim tvrdnjama o evropskom identitetu, i oni se bave fenomenom auto-kolonizacije, auto-egzotizacije (Aleksander Kiošev je 1999. pisao o samokolonizujućim kulturama koje samovoljno uvoze strane vrednosti i modele i s ljubavlju kolonizuju sopstvenu autentičnost kroz te inostrane modele...) Ukratko, samo-kolonizacija odnosi se na metamorfozu identiteta čitavog regiona i grupa ljudi koji su dospeli na teren Evropske unije jer od pada Berlinskog zida 1989, Evropska unija postaje jedina istorijska alternativa komunizmu. Bilo bi naivno verovati da je evropsko prosvetene Evropske unije zasnovano na istinskom prihvatanju istočnoevropskih kultura”⁴⁹².

⁴⁹¹ Marius Babias, „Self-Colonialisation - Dan Perjovschi and His Critique of the Post-Communist Restructuring of Identity”, *Dan Perjovschi official website*, <http://www.perjovschi.ro/self-colonisation.html> (pristupljeno jula 2015).

⁴⁹² Ibid.

S obzirom na to da se bavi temama represije socijalizma u zemljama istočnoevropskeog regiona, „diktatima Zapada” ili saidovskom problematikom orijentalizma, samorecepcije i samokonstrukcije koja se vodi konceptima Zapada, te da razotkriva i poistovećuje mehanizme i jedne i druge političke doktrine, rad *I was bitten by a Serbian mosquito* primenjuje strategiju agitacije, i to agitacije solidarnog svedoka, pri čemu solidarno svedočenje podrazumeva identifikaciju sa žrtvenom pozicijom *drugog* (građani Srbije i Rumunije, dveju istočnoevropskih zemalja manje-više paralelnog istorijskog razvoja). Međutim, pošto prikazuje prosečnog čoveka kao žrtvu događaja o kojima se odlučuje na nivou „visoke politike” i pošto jasno pripisuje krivicu za NATO bombardovanje Miloševićom i režimu NATO-a, ali ponajviše Evropskoj uniji koja je, protivno sopstvenim interesima, podlegla pritiscima SAD-a da se sprovede NATO intervencija – ovaj Perjovešijev rad eksplicitno primenjuje strategiju optužbe. Izlaganje ovog rada u okviru izložbe *Serbia FAQ* doprinosi kritici diskursa balkanizacije. „Suočeni sa stereotipima koji su godinama u medijima, posebno u Americi, stvarani o Srbiji, ovom izložbom pružamo američkoj javnosti mogućnost da se takve predrasude preispitaju”.⁴⁹³ Crteži *Landing* doprinose razvoju političke debate, ali ne kroz konstruisanje i reprodukovanje balkanskih stereotipa, nego putem kritike onih ideologija koje te stereotipe zloupotrebljavaju – bilo zarad demonizacije „drugog” (spoljašnja politika „podrujojačivanja”), bilo zarad kontrole, manipulacije i podrivanja razvoja kritičke svesti (unutrašnja politika „hleba i igara”). No, pošto potvrđuju Fukoove teze da moć nije samo represivna nego i da je produktivna, da proizvodi bića, generiše snage, pre nego što ih uništava, Perjovešovi crteži deluju na opštem planu kao kritika ideologije.

Ideološko i biopolitičko disciplinovanje ljudi sprovodi se kroz različite državne aparature i kodifikaciju ponašanja u javnom prostoru. Fotografije *Dan pobeđe 1999.* i *Mesta Sećanja* Srđana Veljovića, umetnika koji je bio mobilisan tokom bombardovanja, izložene su po prvi put tek 2015. godine u okviru kustoske izložbe *Telo kao režim*, realizovane u Kulturnom centru Beograda. Tema izložbe, pa tako i Veljovićevih fotografija je konstruisanje polnih i rodnih identiteta kroz javnu sferu.

„Upravo su kanoni predstavljanja ljudskog (i neljudskog) tela bili moderirani religijskim i od XVII veka naučnim diskursom (antropologija, biologija, sociologija, psihologija), koji je zastupao proizvodnju znanja po

⁴⁹³ Marija Đorđević, Intervju Branislava Dimitrijevića, „Zvuci NATO raketa u Njujorku”, *Politika*, 24. septembar 2010, <http://www.politika.rs/scc/clanak/150254/Zvuci-NATO-raketa-u-Njujorku> (pristupljeno avgusta 2015).

principu isključivanja Drugog. Takva društvena strategija za cilj ima normiranje odnosno klasifikovanje, ili, korak dalje, kontrolisanje ljudskih jedinki što posebno kulminira početkom XX veka (klasne i rasne pseudo-naučne teorije zasnovane na konceptu ljudskog tela – pr. Eugenika). Ovdajšnje društveno političke prilike reflektuju učestalo generisanje diskriminacije, marginalizacije i govora mržnje prema bilo čemu što odudara od unapred zadatih normi”.⁴⁹⁴

Veljovićeve fotografije prikazuju momenat proslavljanja obustave bombardovanja SRJ. Homoerotsko fokusiranje tela trojice oznojenih muškaraca u vojničkoj uniformi od polovine trupa do početka butina, koji zagrljeni slave kraj rata, tematizuje problem marginalizacije LGBT populacije u patrijarhalnim društvima. Slobodan telesni kontakt muškaraca odvija se samo u društveno kodifikovanim ritualima proslave pobjede – bilo da se radi o sportskim uspjesima ili daleko dramatičnijoj situaciji, okončanju rata. „I ko se ne bi radovao. Samo kad je stalo. Tada. Sve ostalo nije. Nasilje, marginalizacija, diskriminacija prema drugačijim telima, kao i njihova upotreba kojom se ova izložba bavi...”⁴⁹⁵

Pored rada *Dan pobjede 1999*, Veljović je na izložbi *Telo kao režim* predstavio i dve fotografije pod nazivom *Mesta sećanja*, koje prikazuju dva niška spomenika. Prema Nori, „svrha mesta sećanja je da zaustave vreme, da spreče rad zaborava”⁴⁹⁶, i sva ona dele „volju za pamćenjem”.⁴⁹⁷ Zbog oblika puščanog metka, spomenik iz 1878. godine posvećen Milanu Obrenoviću i oslobodiocima grada Niša od turske okupacije, ima izgled falusa, a spomenik palim žrtvama tokom bombardovanja Niša podseća na ženski polni organ. Radi se o „studiji slučaja korelacije polne – rodne morfologije javnih memorabilija nastalih nakon ratova u svetlu njihovih ishoda”.⁴⁹⁸ To znači da umetnik analizira vladajuću politiku sećanja u Srbiji iz aspekta feminističke kritike: događaj nacionalne pobjede označen je muškim principom ili principom života, a stradalnički događaji ženskim principom ili principom smrti. Kada je reč o reprezentaciji ženske traume, Grizelda Polok pisala je o tome da je ženstvenost povezana sa ciklusom života i smrti.

⁴⁹⁴ Vladimir Bjeličić, *Telo kao režim*, Galerija Podroom, Kulturni centar Beograda, Beograd, februar 2015, <http://www.kcb.org.rs/OProgramima/LikovniProgram/LikovniNajave/tabid/1086/AnnID/3076/language/sr-Latn-CS/Default.aspx> (pristupljeno marta 2015).

⁴⁹⁵ Aleksandra Ćuk, „O najzanimljivijim delovima postavke Telo kao režim - Pobjednička muškost i zdrav duh”, *Danas*, Beograd, 23. februar 2015, http://www.danas.rs/danasrs/kultura/pobednicka_muskost_i_zdrav_duh.11.html?news_id=297725 (pristupljeno marta 2015).

⁴⁹⁶ Pierre Nora, *Realms of Memory*, op. cit, 19.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ Aleksandra Ćuk, *O najzanimljivijim delovima postavke Telo kao režim...*, op. cit.

No, s obzirom na to da se feministička kritika dominantno bavila problemom formiranja kanona umetnosti, specifičnost Veljovićeovog rada je u tome što uspostavlja posebnu dimenziju feminističke kritike na procese pamćenja prošlosti, kritiku rodno stereotipne politike građenja spomenika. Dovodeći, dakle, sve tri fotografije u vezu, Veljović pokazuje da je stereotipna konstrukcija rodni identiteta ukorenjena u mestima sećanja i normativizovana u istoriji i politici sećanja Srbije, kao i da takva politika reprezentacije podstiče i daje legitimitet jeziku netrpeljivosti prema rodnim i seksualnim manjinama. NATO bombardovanje, kao događaj političkog disciplinovanja tela, iskorišćeno je kao širi podtekst i sredstvo razotkrivanja mehanizama ideološkog disciplinovanja tela i oblikovanja sećanja u patrijarhalnoj Srbiji.

Kao direktna reakcija na traumu i potrebu za konfrontacijom počinitelja s posledicama njihovog zločinačkog delovanja tokom bombardovanja, pored video radova, umetnik Andrej Tišma izveo je seriju internet radova militantne optužbe zemalja NATO-a za bombardovanje SRJ i viktimizacije građana Srbije. *Collateral damage* ironizuje eufemističku sintagmu „kolateralna žrtva” prikazujući glavne gradove zemalja-članica kako gore pod detonacijama bombi (*Collateral damage* Dragane Žarevac viktimizuje nevine, dok istoimeni Tišmin rad optužuje krivce). *NATO Olympic Mascotes* je krvava satira o NATO bombardovanju kao olimpijskoj igri. Trener tima su SAD, čije je geslo „All innocent victims in the competition are worth our olympic team interests”; igrači su zemlje NATO-a, a njihove maskote sa nacionalnim zastavama su multiplicirane barbike, simboli američkog potrošačkog društva i narcističke kulture; svaki igrač-država specijalizovana je za posebnu disciplinu: SAD za plivanje u krvi, Francuska – gađanje civilnih zgrada, Britanija – bacanje kasetnih bombi, Nemačka – gađanje sa visine od 15.000 stopa, Holandija – fudbal sa ljudskim glavama, Kanada – trčanje za putničkim vozom; konačno, svaku disciplinu ilustruje po jedna dokumentarna fotografija bombardovanja, koja pokazuje tzv. kolateralnu štetu – raskomadana ljudska tela ili uništene objekte. Dekonstrukcija diskursa egzaktne ratne intervencije proizveden NATO propagandom, postiže se konfrontacijom svetova fikcije i realnosti - ideje ratnih olimpijskih igara i realnih žrtava bombardovanja. Osnovna intencija radova vezan je za potrebu da se, pored SAD-a, i evropske zemlje optuže za bombardovanje, pošto su, kao poslušni izvršitelji zahteva SAD-a, učestvovala u zločinu ubijanja ljudi i uništavanja infrastrukture jedne evropske zemlje.

Optuživanje SAD-a za ratne traume NATO bombardovanja izvedeno je i u radu *Pismo* umetnika Zorana Popovića Zanka, u okviru spomenutog Art brut projekta *Raspad SFRJ*. Kao direktna traumatska reakcija Srba sa Kosova, *Pismo* je sastavljeno 25.4.1999. godine u Štrpcu

na Kosovu i naslovljeno na „demokratskog predsednika Viliijama Džefersona Klintonu“. Koverat pisma napravljen je od materijala bombe koja je pala u Baždaranu, u neposrednoj blizini mesta gde je umetnik stanovao. Postupak reciklaže materijala tomahavka da bi se napravilo i uputilo pismo Klintonu predstavlja jedan, doduše jedinstven i bukvalan, vid strategije dekonstrukcije zločina posredstvom jezika kojim se počinilac koristi. U slučaju radova medijskog aktivizma, to je jezik masovnih medija, a u slučaju Zankovog rada, to je jezik bombi. Tekst pisma, na srpskom i engleskom, izveštava o srpskoj žrtvi, a posebno o patnjama dece, kritikuje novu vrstu savremenog ratovanja („Na Gazimestanu pod bljeskom tvojih noć-kukavičkih raketa smeju se načinu tvog ratovanja viteške srpsko-turske kosti) i mas-medijsku ratnu propagandu, najavljujući osvetu Svetog Anđela Mihaila (On čiju si titulu vrhovnog vojskovođe pograbio, On kome si se najviše rugao i šegačio nazvavši vojnu operaciju napada na Srbiju „plameni anđeo“... doći će kad-tad po tebe da te prevede).

Prateći elementi pisma sa stradalničkom aurom – od forme do sadržaja – uokviruju njegov ideološki i politički kontekst: autor se potpisuje kao „naivac“ Zanko, pismo adresira na Belu kuću Vašington – Brisel (imaginarno mesto gde se nalazi centar moći zapadnih sila) i stavlja poštansku markicu sa likom Bogorodice, dakle, izvodi svedočanstvo autentične i nedužne žrtve kosovskih Srba, hrišćana i ujedno, svedočanstvo optužbe zemalja NATO-a, Evropske unije, ali na prvom mestu SAD-a.

Aktivizam umetničkog para Olivere Gavrić Pavić i Ivana Pavića u okviru *Otvorenog ULUS-ovog ateljea*, kao i rezidencijalnih programa u Indiji (Kalkuta), ostao je zabeležen najpre zahvaljujući obezbeđivanju transnacionalnog prenosa vesti o žrtvama bombardovanja. Citirajući rad *Abuse of power comes as no surprise* američke umetnice Dženi Holcer (Janny Holzer) iz 1990. godine, umetnica Olivera Gavrić Pavić nastojala je da dekonstruiše lažnu „salonsku demokratiju i humanost, kao angažovanu umetnost jedne umetničke elite koja u stvari nikada nije videla niti osetila bombe na svom nebu”.⁴⁹⁹ Dišanovski postupak stavljanja potpisa autorke na *ready-made* objekat ironizira kontekst nastajanja američke antiratne umetnosti:

„Bilo mi je interesantno da jedna američka umetnica govori o nasilju, o ratu, negde početkom 90-tih i da ja to isto mogu da potpišem 1999. kada njena zemlja nas bombarduje. Njen stav je svakako human, ali sa koje pozicije?... Sve mi je izgledalo kao ironija, pa sam se u stvari poigrala sa njenim sloganom i potpisala ga u toku bombardovanja”.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Nina Mihaljinac, Intervju Olivere Gavrić Pavić, Beograd, 12. april, 2015.

⁵⁰⁰ Ibid.

Autorska kritika lažno angažovane američke intelektualne elite, zapravo, ukida ili dovodi u sumnju mogućnost empatije dela građana druge države spram ratne traume Srba i time pripisuje građanskoj eliti SAD-a teret kolektivne odgovornosti za NATO bombardovanje. Takav vid obračunavanja sa „američkom umetničkom elitom” eklatantan je primer brze reakcije na traumatsko iskustvo kroz osećanja besa i pobune. Pored ovog rada, umetnica je za vreme bombardovanja izvela još nekoliko radova viktimizacije i optužbe SAD-a za proizvođenje ratova na prostoru bivše Jugoslavije, što je posebno izraženo u radu koji predstavlja veliki target sa ispisanim imenima svih naroda stradalih u procesu raspada bivše države.

Umetničke intervencije njenog supruga, Ivana Pavića kao što je bilo ispisivanje transparenta uljanim bojama *Rat je dosadan*, izvedene su 1999. godine tokom boravka u Indiji na pomenutom rezidencijalnom programu Tine Švičtenberg (Tina Schwichtenberg). Shodno umetnikovim interesovanjima za istočnjačku religiju i filozofiju, intervencije tvore pacifistički narativ. Kao prostor simboličke borbe sa tekovinama militantnog, kapitalističkog „Zapada”, radove dvoje umetnika – Olivera Gavrić i Ivana Pavića, povezuje „Istok”, mesto njihovog nastanka, te orijentalizam i postkolonijalistička kritika savremene politike oružanih sukoba.

Svedočanstva optužbe takođe nastoje da svetu prikažu istinu, ali najpre istinu o tome ko je kriv za pretrpljene traume; ona zato podrazumevaju i viktimizaciju i agitaciju, no – traganje za krivcem je njihova osnovna misija. Svedočanstva optužbe najbolje ukazuju na postojanje traume srama i odbačenosti zbog kojih svedoci osećaju ljutnju, bes i želju za osvetom (stidim se što sam Srbin ili Srпкиnja – Srbijo, ti si kriva!, neću da se stidim što sam Srbin ili Srпкиnja, vi zli Amerikanci i Evropljani!). Okrivljeni u ovim radovima su politički lideri (Klinton u radu *Pismo Zanka Popovića*), metafore i personifikacije države (hladna majka, zla država-majka u *Portret moje majke* Milice Tomić, države-ubice, *NATO Olympics* Andreja Tišme), njihovi politički sistemi, društvene norme i patrijarhalne vrednosti (Veljović), hipokrizija, slabosti (recimo, slabost Evropske unije kod Peržovskog, licemerje američke elite kod Olivera Gavrić Pavić).

4.4. Problemi kategorizacije umetničkih svedočanstava o NATO bombardovanju

Pored svega navedenog, o strategijama reprezentacije traume moglo bi se dati još nekoliko komparativnih uvida. Kada je reč o intenciji i sredstvima narativizacije, moglo bi se

reći da svedočanstva paralize i viktimizacije imaju primarnu intenciju samolečenja i zato veoma često predstavljaju privatni ili svakodnevni život u prošlosti, dok svedočanstva agitacije i optužbe u većoj meri deluju u pravcu lečenja kolektiva odnosno, društvene promene i služe se slikama apstrahovanim iz društvene realnosti. Dok paralize i viktimizacije predstavljaju upise sećanja čiji je cilj da se zabeleži istina o stradanju, radovi agitacije i optužbe nastoje da se obezbedi upis društveno potisnute ili politički cenzurisane istine.

Kada se u celini pogleda predstavljena kategorizacija radova svedočanstava o NATO bombardovanju, koja polazi od tipologije emocionalnih reakcija na traumu, može se doći do nekoliko zaključaka. Prvo, pošto uspostavljena kategorizacija funkcioniše, potvrđuje se pretpostavka da je bombardovanje predstavljalo kolektivnu traumu. Drugo, predstavljene kategorije u izvesnoj meri treba da budu shvaćene fleksibilno jer odgovaraju kompleksnim i ne uvek jasno diferenciranim i homogenim sklopovima emocionalnih reakcija na traumatski događaj. To znači da strategije optuživanja ili agitacije ponekad podrazumevaju viktimizaciju kao inicijalnu reakciju; oblici strategija viktimizacije značajno variraju, od kritičkih do apologetskih ego-viktimizacija, solidarnih viktimizacija, viktimizacija kolektiva; sve strategije, kao umetničke, mogu se odrediti kao aktivističke odnosno, agitacione. No, ipak je važno da se podcrta i razume da su radovi kategorizovani prema *dominantnim* strategijama reagovanja na kolektivnu traumu, i shodno tome, dominantnim narativnim diskursima reprezentacije bombardovanja i da je takva kategorizacija poslužila svrsi istraživanja diverziteta umetničkih praksi predavljanja ratne traume. Treći zaključak je da je na osnovu formalne i tematske složenosti sačinjenog korpusa studija slučaja bilo moguće uspostaviti niz drugih kategorizacija. Ovde će biti predstavljen nekoliko sažetih predloga.

a) Kategorizacija u odnosu na fazu prevazilaženja traume

Ukoliko bi radovi bili svrstani prema njihovoj funkciji u procesu reagovanja na traumu, moglo bi se govoriti o radovima koji služe pronalaženju zaklona i zaštite; sećanju i žaljenju; integraciji i normalizaciji. Prvoj grupi pripadaju eskapistički radovi, koji svedoče o jačini traumatskog iskustva i o potrebi za pronalaženjem sigurnosti. Primer za to su crteži Gorana Stojčetića koji su služili psihološkom udaljavanju od strašnog iskustva rata ili radovi koji prikazuju transcendenciji duha (religiozni motivi, npr. Savovićev strip). U drugu grupu radova pripadaju različite evokacije sećanja i uspomena na traumu (strip-dnevnic

Zografa i Letača, crteži *Somnus ambulare* Tijane Kojić itd), kao i radovi žaljenja (*Collateral damage* Dragane Žarevac). Trećoj grupi radova pripadaju oni koji daju obrazloženje uzroka i posledica traume i time nastoje da integrišu traumatsko iskustvo u sećanje kolektiva, da ga normalizuju (*War frames* Zorana Naskovskog).

b) Kategorizacija u odnosu na dominantne teme radova

Kada je reč o dominantnim temama radova reprezentacije NATO bombardovanja SRJ, može se reći da su se istakle sledeće:

- savremeno društvo i globalna ekonomija s posebnim tematskim fokusima – društvo spektakla, dehumanizacija, tehnokratija, tehno-rat, virtuelni rat, neokapitalizam i masovni mediji (Đorđević, Đurić, Beban, Milivojević, Tišma, Sala, Naskovski, Prodanović, Milunović, Naskovski, Milunović, Kolundžija); radi se o kritičkim radovima koji objašnjavaju vezu ekonomije i geopolitičkih odnosa i koji se bave ulogom savremenih tehnologija i masovnih medija u procesu podčinjavanja, nadgledanja i manipulacije, konstrukcije različitih društvenih identiteta; mogu se tumačiti iz korpusa društvene teorije i filozofije, kritike globalizma, kritike ideologije, ekonomske teorije, biopolitike i bioetike, teorije medija, itd.

- totalitarizam, patrijarhalno društvo, mačo kultura, društveni stereotipi, hegemonija, konstruisanje društvenih identiteta, telo, ideološko podčinjavanje, biopolitika (Fuko); radovi Aleksandra Jestrovića, Milice Tomić i Srđana Veljovića govore o posledicama stvaranja rodni uloga u patrijarhalnim društvima; osnovna misija radova Dana Peržovskog i Uroša Đurića jeste da se prikaže problematika orijentalizma i balkanizacije odnosno, konstrukcije identiteta *malog drugog*; u tom kontekstu veoma je bitna i tema moći imenovanja kao odraza političke i društvene moći, a tom problematikom, posebno zbog diverziteta naziva koji referišu na NATO bombardovanje SRJ (od NATO agresije do Milosrdnog anđela), bave se brojni radovi, npr. *Utrica* projekat, video Brede Beban, instalacija S. Bekirija itd.

- položaj srpske vojske u ratu, ratne žrtve; jedan broj radova kroz dokumentarnu građu ili doku-fikciju predočava „insajderske” informacije o izuzetno lošem stanju opreme i naoružanja srpske vojske tokom bombardovanja, pri čemu svi oni pokazuju nemoć države, iluzornost i tragičnost odbrane; na Petrovićevim fotografijama prikazana je vojna uniforma koju čine delovi civilne garderobe, Uroš Begović prikazao je vojne žrtve koje su nastale usled kvarova na vojnim avionima, a Jestrović dekonstruiše mačoistički narativ državne moći kroz

priču o rušenju Nevidljivog. Veliki broj radova se bavi klasičnim temama rata – nevinim žrtvama pojedinaca, rušenjem kuća i zgrada, izbeglištvom i silovanjem (npr. makedonski projekat *Artist and refugees, Thinking of you* Alkete Hafe Mripe), kao i simboličkom žrtvom nacije i kolektiva (npr. *Dnevnik terora 1999*. Srbošlava Ilića, skulptura *Majka Grčka i Majka Srbija* Milića od Mačve).

- sećanje grada, interpretacije istorije; kultura sećanja predstavlja centralno mesto radova poput Veljovićeve fotografije *Mesta sećanja* ili projekta *Fallrise* Aleksandera Vajndorfa, pri čemu oni analiziraju složene društveno-političke kontekste nastajanja spomenika na jugoslovenskim prostorima.

c) Kategorizacija u odnosu na medij

U disertaciji je već bilo dosta reči o tome da vizuelni mediji, a posebno video-svedočanstva, najbolje odgovaraju reprezentaciji traume zato što najaktivnije angažuju sekundarne svedoke (okupacija čula, vizuelna kultura, zaokret ka slici). Ako bi se uspostavila kategorizacija na tradicionalne i nove medije, moglo bi se reći da su novi mediji dinamičnije korišćeni u misiji reprezentaciji rata i da su, u savremenom društvu, adekvatniji za upis traumatskog iskustva – oko 70% radova nastalo je u formi videa, internet i interdisciplinarnih projekata.

Kada je reč o strategijama svedočenja, može se reći da su intervencije u javnom prostoru, performansi, internet radovi i umetnička istraživanja najpre služili kao sredstva agitacije, antiratne propagande i ostvarenja komunikacije sa inostranstvom. Specifičnost internet projekata, osim toga što je reč o prvim internet radovima u Jugoslaviji, jeste da su se u velikoj meri bavili starim i masovnim medijima, što na metaplanu (*War frames*), što na planu sadržaja (*Utrica*); ovu pojavu domaći istoričari umetnosti nazvaju *medijskim aktivizmom*. Pored videa (recimo *Collateral Damage* Dragane Žarevac), fotografija, strip i crteži, kao tradicionalni mediji, korišćeni su uglavnom kao „dnevnički mediji” i služili su (brzom) beleženju neposredne stvarnosti. S druge strane, crteži Dana Peržovskog objavljeni su u dnevnoj i nedeljnoj štampi, tako da su i oni imali agitatorsku funkciju. Isti je slučaj s uljem na platnu Vladislava Šćepanovića koje se može odrediti kao proizvod medijskog aktivizma. Slika Todora Stevanovića *Freska Todorova, rukom naroda*, kao tradicionalni medij, odgovarala je diskursu tradicionalnih medija, a prvenstveno režimske televizije tokom

devedesetih – viktimizaciji Srba, pozivu za udruživanje i saučesništvo u patnji i stradanju srpskog naroda.

Drugim rečima, ne može se ustanoviti jasna i striktna korelacija među strategijama svedočenja i medjima u kojima su sprovedene. Jedino bi se uopšteno moglo zaključiti da su svedočanstva agitacije uglavnom iskazana u novim medijima, a svedočanstva paralize – u medijima koji poput fotografije, crteža i videa, omogućavaju brz i neposredan upis stvarnosti.

d) Kategorizacija u odnosu na rodni identitet autora

Nova kategorizacija radova reprezentacije bombardovanja mogla bi da proistekne iz nekoliko pitanja: da li se može govoriti o razlici između ženskih i muških diskursa o ratu; s kojim društvenim ulogama su se umetnice identifikovale u procesu sećanja i reprezentacije rata i kakva je veza tih uloga s temom radova; na koji način ove posebne reprezentacije rata utiču na konstrukciju rodni identiteta odnosno, identiteta žena ili muškaraca u ratnim okolnostima; da li je novi način ratovanja, koji uspostavlja novi sistem odnosa među sukobljenim stranama (čovjek protiv mašine, nasuprot „starom” sistemu sukoba čoveka protiv čoveka, tj. muškarca protiv muškarca) redefinisao rodne uloge u ratu, te potpuno poništio rodne razlike među žrtvama rata; da li je, s tim u vezi, i u kontekstu globalizacije, razvoja novih tehnologija i fluidizacije identiteta, adekvatnije govoriti o „ženskom/muškom sećanju”? Osim one očigledne – postoji li jasna veza između radova Mirjane Đorđević, Dragane Žarevac, Milice Tomić, Brede Beban, Tatjane Ostojić, Vesne Pavlović, Olivera Gavrić Pavić, Biljane Vilimon i drugih autorki, koja bi mogla da uputi na postojanje izvesnog ženskog narativnog modela...?

Pri takvoj analizi bi bilo korisno služiti se ciframa koje pokazuju da muškarci čine skoro sedamdeset procenata od ukupnog broja umetnika koji su predstavili NATO bombardovanje SRJ, a da najveći broj radova ženskih autorki potpada pod radove agitacije i viktimizacije.⁵⁰¹ Dakle, nije moguće ustanoviti utemeljenu argumentaciju da postoje „muški” i „ženski” narativni diskursi rata.

⁵⁰¹ Videti priloge.

e) Kategorizacije u odnosu na generacijski identitet autora

Alaida Asman je pisala o razlikama u sećanju različitih generacijskih grupa koje tvore narative prošlosti, i o tom pitanju se ukratko može reći da se interpretacije prošlosti menjaju shodno razlikama u pogledu na svet i dominantnim kulturnim iskustvima različitih generacija.

Generacija rođenih između 1920. i 1940. na području Evrope preživela je II svetski rat, tako da je njihov svetonazor krucijalno određen iskustvima rata i postratnog perioda. Vida Jocić je tematizovala NATO bombardovanje, evocirajući iskustvo preživljavanja nacističkog logora, i to s nastojanjem da se bori za mir kroz lično svedočenje o užasima rata. Viktimizacija takođe predstavlja dominantnu strategiju reprezentacije bombardovanja u radovima Tomislava Peterneka i Milića od Mačve, rođenih u ovom periodu.

Generacija bejbibumera, rođenih između 1940. i 1960. godine, svedočila je ratu u Vijetnamu, Hladnom ratu, pojavi hipi pokreta i pokreta za ljudska prava, rokenrol muzike, tako da je njihov pogled na svet uglavnom okrenut ka idejama slobode i kosmopolitizma, otvorenosti. Budući da je ovaj period obeležen ekspanzijom moći SAD-a, ne čudi da se jedan od umetnika ove generacije, npr. Andrej Tišma, povodom bombardovanja upravo bavio idejom razočarenja u Sjedinjene države (*Lost innocence*). S druge strane, Raša Todosijević, rođen 1945. godine izneo je pitanje odgovornosti Srba za političku situaciju koja je prouzrokovala bombardovanje. S tim u vezi bi se moglo reći da su razočarenje i društveni angažman neke od dominantnih osećanja i strategija ove generacije umetnika u Jugoslaviji.

Rođeni između 1960. i 1980. godine, takozvana generacija X, viđena je kao „generacija čiji je pogled na svet zasnovan na promeni, potrebi da se bori protiv korupcije, diktatorstva, političkih zloupotreba, AIDS-a; to je generacija koja traga za ljudskim dostojanstvom, slobodom individue, stabilnošću, ljubavlju, tolerancijom i ljudskim pravima za sve”.⁵⁰² Međutim, zbog specifičnih geopolitičkih i društvenih okolnosti Jugoslavije, domaći umetnici generacije X organizovali su se u dva dominantna pravca – aktivizam i eskapizam. Zato su se društveno-političkom analizom, te aktivizmom u vezi s NATO bombardovanjem SRJ, uglavnom bavili umetnici generacije X čije je kulturno iskustvo obeleženo novim talasom – idejama mladalačkog bunta, političkog aktivizma, emancipacije, demokratije, kosmopolitizma (Mrđan Bajić, Milica Tomić, Tatjana Ostojić, Asocijacija apsolutno, Mihael Milunović i drugi). Njihovi radovi su dominantno kritikovali nacionalizam,

⁵⁰² Christine Henseler, ed. *Introduction: Generation X Goes Global: Mapping a Youth Culture in Motion*, (London: Routledge, 2012), 9.

Miloševićev totalitarni režim, ratove devedesetih, masovne medije, pri čemu su mnogi od tih umetnika ostvarili značajne internacionalne karijere jer su se zbog ratova tokom devedesetih odselili u inostranstvo.

„Gubljenje ili okrnjenost nacionalnog i kulturnog identiteta srpske (i jugoslovenske) generacije X (rođeni između 1968. i 1974.) stvara konfuznu popkulturnu sliku kojoj je potrebna sasvim nova sistematizacija ali i metodologija. Jugoslovenski novi talas je bio ideal i nedosanjani san osamdesetih. Pored osvajanja kulturne slobode, antiinstitucionalizma, procvata liberalnih ideja nasuprot socrealističkoj rigidnosti i individualnosti, pojavili su se i brojni razvodi brakova saglasno nekoj vrsti produžetka i emancipacije seksualne revolucije, zatim pornografija, hedonizam, politički diletantizam, pop kultura i široka upotreba narkotika koja će u urbanoj popkulturnoj sceni uzeti pozamašan danak...

Sa druge strane, novi talas osamdesetih je i dalje imao nadnacionalni kulturni kontekst iako se u umetničke svrhe koketiralo sa nacionom i religijom (Laibach, Idoli) ili politikom (Pankrti, Električni orgazam, Azra, Riblja čorba...). Tim pre što je to vreme u kome je kulturna komunikacija, u tada politički konfuzno podeljenoj i medijski neopremljenoj Jugoslaviji, dovela do erodiranja granica i počela da prevazilazi političke i da uspostavlja temelje za zajedničke, pre svega, popkulturne i kulturne vrednosti”.⁵⁰³

Generacija rođenih posle početka osamdesetih godina XX veka naziva se generacijom Y, a ukoliko bi se moglo govoriti o njenim dominantnim karakteristikama poput razvijene građanske svesti, nezavisnosti od institucija, osećanja lične odgovornost za promene u svetu, osećaj pripadanja lokalnoj i globalnoj zajednici⁵⁰⁴, moglo bi se reći da je rad Bogomira Doringera paradigma umetničkog rada utemeljenog na načelima Y generacije. Pritom se tu radi o umetničkom istraživanju koje posredno ili neposredno koristi najnovija tehničko-tehnološka i naučna dostignuća – digitalne i nanotehnologije, pa i u tom smislu pripada novom dobu informacionih tehnologija. Generacija X stvarala je umetničke radove u novom mediju – internetu, koji sa stanovišta generacije Y deluju sasvim arhaično, a slično tome se promenila i paradigma interpretacije rata. Kada je o bombardovanju reč, generaciji Y su na

⁵⁰³ Aleksandar Janković, „(De)mistifikacija sećanja i identiteta: popkulturni tekstovi 2011/2012”, *Zbornik radova FDU*, br. 21, Beograd, 2012,

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2012_aleksandar_jankovic.pdf

⁵⁰⁴ William Strauss, Neil Howe, *Millennials Rising: The Next Great Generation* (New York: Vintage Original, 2000), 370.

raspolaganju a) lična, traumatska sećanja iz detinjstva, b) svedočenja starijih generacija, c) veliki korpus informacija koje su dostupne zahvaljujući internetu i mogućnostima lakog i brzog kretanja i uspostavljanja inostranih kontakata, d) vremenska distanca u odnosu na traumatski događaj i pozicija s koje je moguće sagledati dugoročne posledice i širi društveno-politički kontekst bombardovanja. Tako, u vezi s bombardovanjem, Doringerov rad eksplicitno analizira problematiku globalnog vojnog intervencionizma (Irak, Avganistan) i zaključuje da su ti ratovi vođeni ekonomskim interesima bez ikakvog razmišljanja o posledicama, koje, zapravo imaju „bumerang” efekat (zdravlje, ekologija). Simbol patologije globalnog društva su tela vojnika obolelih od raka, koja se iz zaraćenih zona vraćaju u sopstvene „udobne domove” obično u delovima „zapadnog sveta”.

Ukupno uzev, moglo bi se reći da su uočljive razlike u interpretaciji NATO bombardovanja uslovljene posebnim generacijskim svetonazorima. Pored toga treba reći i da je generacija X bila najzainteresovanija za temu bombardovanja,⁵⁰⁵ što je i logično, budući da su njene karijere bile u usponu kada se bombardovanje dogodilo, a da je mali broj radova generacije Y koji tematizuju bombardovanje. O pitanju zbog čega se mali broj autora Y generacije bavio ovom problematikom može se samo spekulirati; jedna od pretpostavki (koju iznosi i Sezgun Boynik pišući o radu Sokola Bekirija) je da su umetnici mlađe generacije želeli da se udalje od tradicije svojih „modernističkih očeva koji su kanonizovali traumu kao vrednost”⁵⁰⁶ ili jednostavno, od teme rata koja je opteretila i preplavila javni prostor u Jugoslaviji i na Kosovu tokom devedesetih. Prema Bogomiru Doringeru, u vreme kada je izvodio svoje umetničko istraživanje „umetnost je bila dekorativna i udobna, a ova tema nije bila na programu institucija, a pritom je to tema koja im je nejasna. Tek sada se pojavljuju kustosi koji imaju hrabrosti da se time bave... Tek sada se pojavljuje tehnološki, politički i društveni trenutak... Sao Paolo ima svoju agendu, Dokumenta svoju – postoji neka alarmnost..”⁵⁰⁷

f) Kategorizacija radova u odnosu interpretaciju NATO bombardovanja

Kategorizacija koja bi bila zasnovana na tipologiji slika bombardovanja predstavljala bi nešto složeniji poduhvat budući da je broj reprezentacija rata takoreći istovetan kao i broj

⁵⁰⁵ Oko 60% autora prikupljenih radova pripada generaciji X, 30% generaciji bejbibumera i po 5% generaciji rođenoj između 1920. i 1940. i između 1980. i 2000. godine. Videti priloge.

⁵⁰⁶ Sezgin Boynik, *Force of trauma*, op. cit, 30.

⁵⁰⁷ Nina Mihaljinac, Intervju Bogomira Doringera, op. cit.

samih umetničkih reprezentacija. Ukoliko bi se govorilo o uopštenijim kategorijama, bilo bi moguće definisati sledeće interpretacije:

- medijsko-propagandni rat čije su posledice ljudske žrtve (npr. *It's the real thing* Milete Prodanovića, *Patriota* Mihaela Milunovića, fotografije Vesne Pavlović);
- jedna u nizu globalnih vojnih intervencija (*Hospitality* Bogomira Doringera);
- virtuelni, tehno-rat u kojem je napadač nedodirljiv (Milivojević, Kuda.org);
- „podmetnuti požar”, diverzija, ekonomski rat, (*Red hot spot/ After the fact* Mirjane Đorđević, *Patriota* Mihaela Milunovića);
- traumatski događaj koji pogađa nevine žrtve – pojedince i zajednice (Žarevac, Tomić, *Artist and refugees...*) i ekstremno nasilje koje transformiše normalne okvire ljudskog ponašanja (Letač, Savović);
- sredstvo ideološkog delovanja, podčinjavanja ljudi, mobilizacije njihovih tela (Sala, Naskovski);
- kapitulacija komunizma odnosno, pobeda kapitalizma (Milunović, Naskovski);
- kolonizatorski rat SAD-a (Tišma, Gavrić Pavić);
- posledica delovanja represivnih mehanizama mačoističkog društva (Jestrović, Veljović), a posebno Miloševićevog pronacionalnastičkog totalitarnog režima (Tomić, Đurić).

g) Kategorizacija radova u odnosu na period nastanka

Bilo bi moguće uspostaviti podelu radova na one koji su nastali u periodu 1999 – 2001. koji izražavaju neposredne reakcije na traumu i na radove potonje refleksije, reaktuelizacije, evokacije traume, koji su izvedeni posle 2001. godine. Najuočljivije odlike podele svakako se mogu pronaći među radovima istih autora, što je slučaj s produkcijom Andreja Tišme. Na primer, internet radovi iz 1999. mogu se opisati kao „reakcionarni” (primenjene su strategije optužbi, pretnji, viktimizacije, dakle, strategije izražavanja afektivnih stanja), a oni nastali desetak godina kasnije mogu se opisati kao „refleksivni” budući da pružaju kritičko-analitičke uvide u kontekst traumatskog događaja. No, to ne implicira činjenicu da su radovi nastali 1999. samo reakcionarni i da se ne bave kritičkom refleksijom događaja. Recimo, projekat *War frames* je zahtevao budnost i uključenost u

aktuelni ratni trenutak, a njegov se narativ može razumeti kao izuzetno složena analiza društvenog i geopolitičkog konteksta rata u Jugoslaviji.

Većina umetničkih svedočanstava nastala je u periodu samog bombardovanja ili neposredno kasnije, a pored Tišminih videa, svega pet radova je stvoreno s većom vremenskom distancom. Maligna oboljenja čiji je uzrok bacanje hemijskog oružja predstavlja zajedničku temu Jestrovićeve *Satanizacija Srbije* iz 2010. i Doringerovog *Hospitality*-a 2008-2012. *Bouncing skull* Paola Kanevarija predstavlja bombardovanje kao univerzalni problem ljudske destruktivnosti, i nema direktne veze sa samim NATO bombardovanjem. Bombardovanje je poslužilo Tatjani Kojić kao simbolička platforma za analizu apatije sveta savremene umetnosti. Kosovska umetnica Mitra postavila je instalaciju *Thinking of you* 12. juna 2015. godine, na dan obustave bombardovanja, koji se kod kosovskih Albanaca slavi kao dan oslobođenja. Njena instalacija je služila utvrđenju identiteta nove države i to kroz reprodukciju narativa žrtve, te pobeđe u porazu.

h) Kategorizacija u odnosu na mesto nastanka

Pitanju mesta nastanka radova može se pristupiti iz više perspektiva, a najmanje dve: jedna je perspektiva politikologije i geopolitike (mesto nastanka radova), a druga je perspektiva kulturne politike, institucionalne kritike i teorije umetnosti (mesta predstavljanja radova). U narednom poglavlju posvećenom kulturnoj politici će biti reči o mestima izlaganja (ustanovama kulture i manifestacijama), a kada je reč o „poreklu” radova, trebalo bi postaviti sledeći niz istraživačkih pitanja: postoje li i kakve su razlike između radova nastalih unutar i izvan bombardovane Jugoslavije; kada je reč o radovima koji su nastali u inostranstvu, postoje li i kakve su razlike među delima umetnika iz Srbije koji su egzilu (npr. Tatjana Ostojić, Mihael Milunović) i umetnika rođenih u drugim zemljama; potom, postoje li i kakve su specifičnosti umetničkih narativa bombardovanja koji su stvoreni na određenim teritorijama – u Srbiji, na Kosovu, u susednim zemljama kao što su Rumunija ili Makedonija, ili udaljenijim zemljama.

Statistike koje se tiču korpusa radova prikupljenih u okviru ovog istraživanja pokazuju da su se temom NATO bombardovanja jednako bavili domaći i strani umetnici (no – treba imati u vidu da polovina inostranih umetnika dolazi iz regiona Jugoistočne Evrope). Odnos je takav najviše zahvaljujući projektu *Stop the violence*, kojeg su pokrenuli profesori bečke

akademije umetnosti, i koji je uključio oko sedamdeset umetnika iz celog sveta; pored ovog, tu je i grupni projekat *Artists and refugees*, realizovan u Makedoniji.

Radovi agitacije su dominantni i kod domaćih i stranih umetnika, a viktimizacije se javljaju najpre kod domaćih. Svedočanstva paralize i optužbe nisu uopšte zastupljeni u grupi inostranih radova, što pokazuje da su jedino umetnici u Srbiji – i to većinom na Kosovu – bili toliko traumatizovani da su reagovali paralizom. Isto bi se moglo reći za radove-optužbe, koji se stoga mogu tumačiti i kao „afektivni”.

Posmatrajući različita mesta nastanka radova, može se zaključiti da radovi nastali na Kosovu odražavaju visok stepen traumatizovanosti umetnika; u slučaju srpskih umetnika (Stojčetić, Petrović, Savović) – to su radovi paralize, a u slučaju kosovskih Albanaca, radi se o svedočanstvima viktimizacije kolektiva (Bekiri, Mitra). Radovi nastali u susednim državama neretko referišu na širi kontekst odnosa zapadnih zemalja i Istočne Evrope, dakle, bave se geopolitikom, postkolonijalnom kritikom i kritikom nacionalizma i balkanizacije (Dan Peržovski i projekat *Landing*, delo umetnice Zanete Vangeli na temu raspada SFRJ). Dela autora iz udaljenijih zemalja (Italija, SAD, Švedska) postavljaju pitanje bombardovanja u kontekst opštih, „zajedničkih” problema i ideja: priroda ljudske destruktivnosti, uništenje grada, kultura sećanja, volja za moć, hegemonija (Paolo Kanevari, Aleksander Vajndorf, Anri Sala), antiratne kampanje, međunarodni konflikti i pacifizam, fenomeni poput izbeglištva (*Stop the violence, Artist and refugees, Target*). Na osnovu takve analize može se zaključiti da intenzitet traume, uslovljen mestom i društveno-političkim okolnostima koje tu vladaju, određuje strategiju njene reprezentacije; intenzitet traume tj. blizina njenog izbijanja, kao i geopolitička pozicija učesnika i svedoka utiču na oblikovanje narativnog diskursa.

Prikupljeni arhiv svedočanstava pruža veliki broj istraživačkih mogućnosti i, osim teoretičarima kulture i medija, može biti vredan i zanimljiv različitim profilima naučnika, istraživača i profesionalaca u kulturi: istoričarima, istoričarima umetnosti, kustosima, politikolozima, psiholozima, sociolozima, menadžerima u kulturi, stručnjacima u oblasti kulturne politike, muzeologije i drugima. Svaka disciplina bi sasvim izvesno mogla da ponudi novi način kategorizacije radova o kojima je bilo reči i time omogući nove uvide u tematiku reprezentacije NATO bombardovanja SRJ u vizuelnim umetnostima.

V **Kulturna politika i NATO**

bombardovanje:

politike reprezentacije,

politike sećanja i

umetničke prakse

5.1. Kultura sećanja i kulturna politika

U širem smislu, pod kulturnom politikom podrazumeva se „moć imenovanja, zastupanja javnog mnjenja, stvaranja „zvaničnih verzija”, moć da se predstavlja i legitimiše društvo”,⁵⁰⁸ tj. moć da se „(re)kreiraju narativi o kolektivu”.⁵⁰⁹ U užem smislu, kulturna politika, prema Vesni Đukić, označava „javnu praktičnu politiku u oblasti kulture, umetnosti i medija”.⁵¹⁰

„Kulturne politike su evoluirale tokom godina, prateći razvoj koncepta kulture. Više od umetnosti i književnosti, kultura danas obuhvata

⁵⁰⁸ Glenn Jordan and Chris Weedon, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and The Postmodern World* (Oxford: Wiley-Blackwell, 1994), 13.

⁵⁰⁹ Constance DeVereaux, Martin Griffin, *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World* (Oxford: Routledge, 2013), 12.

⁵¹⁰ Vesna Đukić, *Država i kultura*, (Beograd: Institut Fakulteta dramskih umetnosti, 2010), 24.. „Pored ovako shvaćene kulturne politike, postoje i različita druga tumačenja. Među njima treba izdvojiti tumačenje međunarodnog ekspertskeg tima Saveta Evrope koji stoji na stanovištu da je kulturna politika rešenost organa vlasti (saveznih, republičkih, regionalnih i lokalnih) da, na demokratski način, intervenišu u određene oblasti aktivnosti da bi ostvarili definisane strateške ciljeve. Takva „intervencija” može da ima različite forme, direktne i indirektno, zakonodavne i finansijske, već prema tome kojim mehanizmima, procedurama i instrumentima kulturne politike se služe organi javne uprave”.

širi domen: životne stilove, načine suživota, sisteme vrednosti, tradicije i verovanja. Za samo nekoliko decenija, ideja diverziteta kultura, viđenih kao statički jukstapozicioniranih identiteta koji idealno korespondiraju granicama nacija-država, zamenjena je idejom kulturnog diverziteta, koji je definisan kao razvojni proces, s kapacitetom da generiše kulture podstičući implicitni ili eksplicitni dijalog.

Stoga se kulturne politike, kada su formulisane kao međudržavna realnost, koncentrišu na međunarodnu kulturnu saradnju, i postepeno počinju da se bave i unutardržavnim pitanjima. Sada, zbog sile koja povezuje kulturu i razvoj u funkciji harmonične interakcije među zajednicama i pojedincima, istovremeno unutar i između društava, akcenat je stavljen na interkulturni dijalog, koji se definiše i kao dijalog među kulturama, civilizacijama i ljudima. Trenutne kulturne politike imaju za cilj da se očuva i promoviše kulturni diverzitet u svim formama, i u kulturnoj baštini i savremenom stvaralaštvu.”⁵¹¹

Brojne odluke u domenu kulturne politike pokazuju njenu vezu s drugim javnim politikama – socijalnim, ekonomskim i drugim, kao i njen uticaj na oblikovanje kulture sećanja. Razvoj i utemeljenje kulture sećanja u društvenoj praksi može se razumeti kao proces ispisivanja priča o istoriji, kulturi i identitetu zajednice ili zajednica posredstvom određenih mera i instrumenata javnih politika. Takođe, proces tvorbe identiteta zajednica sprovodi se u okviru dva dominantna modela – pisanje kulture sećanja „odozgo” (situacija kada vlasti nameću određeni identitet i narativ prošlosti) i pisanje kulture sećanja „odozdo” (kada su svi akteri zajednice uključeni u proces donošenja odluka o tome čega i na koji način će se društvo sećati). Za sprovođenje ciljeva u domenu kulture sećanja najčešće se koriste vrednosno-idejni instrumenti kulturne politike poput kulturnog kanona, osnivanja ustanova kulture, (međunarodnih) manifestacija, (međunarodnih) programa i kapitalnih projekata, postavljanja spomenika, davanja naziva ulicama itd.

Kulturni kanon kao instrument kulturne politike služi utvrđivanju vrednosti, mitova i izgradnji identiteta zajednice kroz odabir i povezivanje određenih segmenata prošlosti. Kanon se, recimo, uspostavlja pomoću školskog kurikuluma iz jezika, umetnosti, književnosti – izborom lektire ili pesama koje će biti obrađene na časovima muzičkog vaspitanja; u nekim sredinama će dominirati rodoljubive pesme i nacionalna književnost, u drugim će akcenat biti stavljen na umetnost revolucije, savremeno kreativno participativno stvaralaštvo ili, pak, na

⁵¹¹ UNESCO, *Cultural policies*, Bureau of Public Information, Paris, 2005, http://www.unesco.org/bpi/pdf/memobpi47_culturalpolicies_en.pdf (pristupljeno juna 2015).

stvaralaštvo kulturnih idola kao što je slučaj sa Šekspirom u Velikoj Britaniji. Afričko-američki pokret za ljudska prava i feminizam su u velikoj meri uticali na kulturne kanone tako da su svetske istorije, istorije umetnosti, arhitekture i drugih disciplina reformisane, objašnjena je uloga Afroamerikanaca i žena u procesu razvoja sveske istorije i savremenog društva. S uspostavljanjem kanona može doći i do pojave cenzure kao represivnog instrumenta kulturne politike, tako da u skladu s odlukama političkog režima, pojedina dela mogu da budu zabranjena ili izbačena iz školskih silabusa.⁵¹²

Osnivanje ustanova kulture čija je misija čuvanje i (re)konstrukcija prošlosti i tvorba određenih narativa sećanja (nacionalistički, demokratski, imperijalistički, anti-kolonijalistički kosmpolitski, pobednički ili žrtveni itd) takođe doprinosi implementaciji politike identiteta. Aktuelna javna politika Nemačke ima za cilj stvaranje otvorenog demokratskog društva, tako da je Muzej Holokausta u Berlinu 2005. godine osnovan radi prihvatanja odgovornosti i izvinjenja Nemačke za počinjene zločine tokom II Svetskog rata.⁵¹³ Nastanak većine evropskih nacionalnih biblioteka i muzeja u XIX veku rezultat je politike stvaranja državnacija,⁵¹⁴ a među najnovijim primerima je Muzej Izraela iz 1965. godine. Usled izraelsko-palestinskih sukoba, u Palestini se trenutno radi na otvaranju Muzeja Palestine koji će doprineti odbrani i legitimisanju palestinske države i utvrđivanju i međunarodnom priznanju njenog nacionalnog identiteta. Slično je s Muzejom evropske istorije, *The House of European History*, koji je otvoren 2016. godine s idejom učvršćivanja evropskog identiteta, razvoja evropskog kulturnog prostora i pružanja doprinosa evrointegracijama. Pritom, ne treba izgubiti iz vida da se u svim ovim slučajevima ne radi samo o ispunjavanju kulturnih, nego i političkih, pravnih, ekonomskih i društvenih ciljeva i interesa država ili nadnacionalnih zajednica.

⁵¹² Na primer, Ministarstvo obrazovanja Izraela zabranilo je uvođenje romana o izraelsko-palestinskoj ljubavi u školski kurikulum 2015. godine. Videti više: <http://tribune.com.pk/story/1019542/israel-disqualifies-novel-on-arab-jewish-love-from-curriculum/>; drugi primer su postratne bivše države SFRJ u kojima su „partizanski” romani i pripovetke zamenjeni novijim delima koja utvrđuju nacionalni identitet.

⁵¹³ Pored vrednosno-idejnih, zarad demokratizacije kulture se koriste i drugi instrumenti kulturne politike. Na primer, cilj da se decentralizuje sistem državne uprave zbog teškog nasleđa prošlosti postignut je organizacionim instrumentima kulturne politike, pa je mreža ustanova kulture, kao i vladinih tela koje donose odluke u oblasti kulture raspoređena po lenderima, manjim teritorijalnim jedinicama Nemačke. Više o tome se može pročitati na Kompendijumu kulturnih politika <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>, pristupljeno aprila 2016.

⁵¹⁴ „U XIX veku, ideja nacije-države postala je široko prepoznatljiva u arhitekturi i umetnosti. Spomenici, memorijalna mesta i nove javne zgrade činili su se nezaobilaznim u nacionalnom sistemu, kao što su zgrade parlamenta, sudnice, nacionalne biblioteke, dajući simboličku oblik vladajućem diskursu o konceptima nacije i domovini”. Debora Meijers, Ellinoor Bergvelt, Lieske Tibbe and Elsa vanWezel, *National Museums and National Identity, seen from an international and comparative perspective, c. 1760-1918*, Huizinga institute, Amsterdam, 2012, <http://www.huizingainstituut.nl/beheer/wp-content/uploads/National-Museums-and-National-Identity.pdf>

Potom, na razvoj kulture sećanja i formiranja kolektivnog identiteta utiču i kulturne manifestacije, kapitalni programi i projekti u kulturi kojima se ostvaruju određeni politički ciljevi i utvrđuju vladajuće ideologije. Na primer, feministička izložba *Hidden histories* Muzeja istorije Švedske, koja se bavi društvenom ulogom žena-vikinga i njihovom seksualnošću, promoviše ideje rodne ravnopravnosti, solidarnosti i demokratije i utvrđuje identitet Švedske kao države blagostanja, slobode i jednakih prava. Na nivou Evropske unije realizuju se različiti programi kritičke refleksije, rekonstrukcije i „demokratizacije” istorije, npr. projekat kulturne rute ATRIUM (*Architecture of Totalitarian Regimes in Europe's Urban Memory*) istražuje zajedničko disonantno nasleđe fašizma i totalitarnih režima kroz arhitekturu pojedinih evropskih država i time pospešuje suočavanje Evrope sa sopstvenom negativnom prošlošću.

Prakse postavljanja spomenika, davanja naziva ulicama i javnim objektima poput mostova i zgrada (politike imenovanja), obeležavanje značajnih datuma, organizovanje kulturno-istorijskih tura, državni spektakli i slični oblici čuvanja i tvorbe sećanja takođe spadaju u domen kulturne politike kao segmenta javne politike. To znači da politika sećanja treba da bude vođena u okviru interresorne saradnje kulture i obrazovanja, kulture i urbanizma, kulture i turizma, a ne da bude prepuštena samo jednom resoru (npr. odbrani ili obrazovanju), kao što je slučaj u Srbiji, gde kulturna politika ostaje sasvim po strani. Umetnici i kulturne organizacije civilnog društva često su intervenisali u javnom prostoru usled izostanka integrativnog pristupa definisanju javnih politika i kulture sećanja, politike brisanja prošlosti ili represivnog uvođenja određenih, a najčešće nedemokratskih narativa sećanja.⁵¹⁵ Zato ne čudi da je veliki deo radova o NATO bombardovanju, pošto se bavi istorijom, medijima, ekonomijom, kulturom, zdravstvom i tako dalje, nastao kao reakcija na oficijelni diskurs rata, i to s misijom razvoja kritičke kulture sećanja i rekuperacije potisnutih, privatnih, nevidljivih istorija u Srbiji i Jugoslaviji.

5.2. Javna sfera, participativnost, princip heteroglosije i pravo na narativ

Upravo zbog teškoća koje mogu nastati usled (ne)mogućnosti celog ili dela društva da se suoči sa određenim događajima iz prošlosti, kao i zbog postojanja divergentnih,

⁵¹⁵ Na primer, performansi umetnika Saše Stojanović povodom rekonstrukcije tašmajdanskog parka; protestne akcije Grupe Spomenik povodom postavljanja spomenika žrtvama ratova devedesetih na Savskom trgu u Beogradu; projekti organizacije Tačka komunikacije kojima se razvija *oral history* - sećanja grada, beleženje nezvanične istorije, itd.

kontradiktornih sećanja, zaraćenih zajednica sećanja, međunarodne organizacije poput Saveta Evrope ili UNESCO-a inicirale su uvođenje mehanizama koji će doprineti demokratskom pristupu beleženja prošlosti, očuvanju sećanja i pomirenju. Takva je, recimo, UNESCO-va *Faro* konvencija o očuvanju raznolikosti kulturnih izraza i participativnom upravljanju kulturnim nasleđem, kojom države-potpisnice iskazuju da su „svesne potrebe da se svaki pojedinac uključi u stalni proces definisanja i upravljanja kulturnim nasleđem, te ispravnosti principa politike kulturnog nasleđa i inicijativa u obrazovanju koje smatraju da je svo kulturno nasleđe jednako, unapređujući tako dijalog među kulturama i religijama”.⁵¹⁶

Vođena „odozdo” (*bottom-up* pristup), kultura sećanja može da obezbedi demokratski pristup tvorbi narativa sećanja, a nasuprot tome, drastični slučajevi istorijskog revizionizma – brisanja starih i nasilnog nametanja novih narativa prošlosti na osnovu odluka vladajućeg vrha, pokazuju da vođenje kulturne politike „odozgo” (*top-down* pristup) ukida demokratiju i vodi društvenom odbacivanju fabrikovanih narativa istorije. Primer za to je kontroverzni projekat *Skoplje 2014*⁵¹⁷, koji briše nekoliko slojeva istorije – vizantijsko, otomansko i socijalističko nasleđe i uspostavlja novi narativ evropeizacije i antikvizacije, pomoću kojeg je makedonska vlada pokušala da izleči viševjekovnu nacionalnu traumu. Grad je, zahvaljujući stotinama novih spomenika ogromnih dimenzija, fasada i zgrada izgrađenih u raznim stilovima i postavljenih na brojnim, a ponekad i bizarnim pozicijama, pretvoren u grotesknu kopiju Diznilenda ili Las Vegasa.⁵¹⁸ Zbog svega toga je u Skoplju organizovan niz javnih protesta. „U procesu obezbeđivanja podsetnika na ove istorijske periode (antiku), projekat *Skoplje 2014* drži grad kao taoca, pospešujući političko povezivanje, pre nego istorijsko prosvetljenje”.⁵¹⁹

Dakle, kulturna politika stvara narative prošlosti – patriotske, kosmopolitske, pobedničke i i druge pomoću kojih se uspostavlja i afirmiše identitet zajednice, pa iz tog razloga, naratologija može da služi i kao okvir analize kulturne politike. Na toj ideji je razvijena naučna studija *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World* Konstance Divaro (Constance DeVereaux) i Martina Grifina

⁵¹⁶ „Okvirna konvencija Saveta Evrope o vrednosti kulturnog nasleđa – preambula”, *Savet Evrope*, Faro, Portugal, 27. oktobar, 2005,

<http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/6.%20Okvirna%20konvencija%20Saveta%20Evrope%20o%20vrednosti%20kulturnog%20nasledja%20za%20drustvo%28Faro,%202005%29.pdf>

(pristupljeno maja 2016).

⁵¹⁷ Siniša Jakov Marušić, „Skopje 2014: The new face of Macedonia”, in: *Balkan insight*, avgust, 2014, <http://www.balkaninsight.com/en/gallery/skopje-2014> (pristupljeno maja 2016).

⁵¹⁸ Lea Linin, „Symbol bearers and their utilization in constructing Skopje’s identity” (Master thesis, University of Arts Belgrade, 2012).

⁵¹⁹ Ibid.

(Martin Griffin). „Narativi su produkt kulture, premda nije teško videti da je i suprotno tačno – da narativi raznih vrsta determinišu kulture.... Mi usvajamo definiciju kulturne politike kao eksplicitne ili implicitne promocije ili zabrane kulturnih praksi i vrednosti”.⁵²⁰ Štaviše, autori ove studije zauzimaju stav da kulturne politike *jesu* narativi. Zato prepoznavanje tipičnih odlika priča o razvoju kultura ne bi predstavljalo veliki izazov ukoliko bi se kulturne i identitetske politike analizirale kao narativi: gotovo uvek su prisutni „loši momci” npr. prethodna vlada ili istorijski neprijatelji, odvija se izvestan zaplet (retorika: „uništiti su nam ovo ili ono”), da bi dobri momci (oni na vlasti) razrešili priču, pronašli spasonosno rešenje, izlečili kulturnu traumu. Prema autorima studije, narativ je „organizacioni princip naših iskustava, dakle, narativ ima nezaobilazne implikacije na etičke, epistemološke i političke dimenzije naših života i iz tog razloga ima značajnu vrednost u političkoj sferi i procesu njenog razumevanja”.⁵²¹ Stoga naratologija može da posluži pri analizi ciljeva i instrumenata kulturnih politika i njihovom kritičkom tumačenju, a u krajnjoj liniji – i promeni političkih paradigmi.

Pravo na stvaranje priča i učešće u javnom životu tiče se prava na identitet, jezičko i kulturno izražavanje, a upravo *bottom-up* pristup kreiranju kulturne politike može da obezbedi ravnopravno učešće građana u procesu tvorbe sećanja i oblikovanju javne sfere.

„Obrana javne sfere je normativna i praktična pre nego epistemološka i iz tog razloga interes za oblikovanje javne sfere spada u domen javnih politika, pri čemu kulturna politika kao javna politika utiče na odnos kulture sećanja, umetničkih praksi i javne sfere.

Princip demokratske tradicije uključuju vrednosti pravde, diverziteta, slobode i solidarnosti. Pravda i diverzitet podrazumevaju reprezentaciju punog spektra javnih mišljenja, kulturnih praksi, društvenih i geografskih uslova. Sloboda i solidarnost sugerišu oblike deljenja i podrške zajedništva pre nego korektivne kontrole”.⁵²²

Pitanja prava na istoriju i sećanje tiče se i prava na učešće u procesu izgradnje, preispitivanja i oblikovanja narativa istorije i javne sfere. Prema Habermasu (Jürgen Habermas), javna sfera predstavlja prostor između civilnog društva i države, mesto gde se društvo samoorganizuje, arenu gde se oblikuje javno mišljenje. Za razliku od Habermasove

⁵²⁰ Constance DeVereaux, Martin Griffin, *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World*, op. cit, 5.

⁵²¹ Ibid, 13.

⁵²² Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of Public Sphere* (Cambridge: MIT Press, 1989), 12.

konceptije javne sfere kao monolitne i jedinstvene, postmodernistički koncept govori o postojanju većeg broja javnih grupa i javnih sfera, koje istovremeno rade na smanjenju društvene nejednakosti⁵²³. No, u oba slučaja, osnovno pitanje jednakih mogućnosti građana da učestvuju u procesu oblikovanja javnog prostora najdirektnije je vezano za principe i vrednosti demokratije, i u krajnjoj liniji, za temelje evropskog identiteta. Koncept građanstva podrazumeva delovanje mehanizama koji povezuju mikropolitike reprezentacije identiteta s oficijelnim identitetskim makropolitikama odnosno, politikama sećanja. To je jedan od osnovnih razloga zbog čega je Evropska unija osnovala program *Europe for Citizens* putem kojeg se pruža podrška podizanju javne svesti o problemima sećanja, zajedničkoj evropskoj istoriji, pitanjima demokratije, participacije građana i njihovog aktivnog uključivanja u proces donošenja odluka na nivou EU.

„Uspešan menadžment dinamike različitih interesnih grupa koje učestvuju u javnom prostoru leži u razvoju solidarnih praksi, procesima konsultacija i institucionalnom reformom, participativnim procesima, razvojem kompetencija za interkulturni dijalog i interkulturnu društvenost koja će doprineti razvoju građanskog društva, inkluzije i interakcije među građanima u javnom prostoru”.⁵²⁴

Budući da su potekle iz filozofije antirasizma i multikulturalizma i da su zasnovane na potrebi za dekonstrukcijom binarnih identitetskih odnosa crnih i belih, dobrih i loših, politike reprezentacije istražuju složene veze različitih konteksta, slika, jezika, realnosti i značenja, čineći tako deo diskursa demokartije, građanstva i javne sfere. S obzirom na neophodnost redefinisavanja prioriteta kulturnih politika i politika sećanja u državama Jugoistočne Evrope, može se reći da bi glavni prioritet novih politika reprezentacije trebalo da se odnosi na prevazilaženje binarne identitetske opozicije zločinaca i žrtvi (ali i: Srba i Albanaca, Srba i Hrvata, hrišćana i muslimana, pravoslavaca i katolika) i na javno promovisanje diverziteta narativa sećanja. Takva politika reprezentacije počivala bi na holističkom principu kulture sećanja, koji podrazumeva inkluziju sećanja svih grupa i aktera sećanja, svih strategija sećanja, kao i uključivanje svih segmenata prošlosti u narativ kolektivne istorije. U javnoj sferi treba da budu prisutna i jednako zastupljena sećanja svih svedoka istorijskih i kulturnih trauma, kao i da se istoriji ne pristupa kao nizu (odabranih) događaja, već kao složenom kontinuitetu razvoja nacije, društva ili čitavog regiona. *Raspad SFRJ Art bruta Srbija, Reality*

⁵²³ Videti više: Chris Barker, *Cultural studies: Theory and practice*, (London: Sage publications, 2004), 416.

⁵²⁴ *Ibid*, 417.

check i druge kolektivne umetničke inicijative ili projekti poput *Yugomuzeja* upravo imaju za cilj kolekcioniranje potisnutih i različitih mikronarativa prošlosti i njihovo povezivanje u širi konglomerat sećanja, koji će obezbediti kontinuitet i „dijalog sećanja”. Iako nisu svi projekti inkluzivni (*Raspad SFRJ* grupe Art Brut u većoj meri viktimizuje Srbiju i proizvodi homogeni diskurs sećanja, dok *Period after* ili *Reality check* pružaju više opcija, čak i kontradiktornih sećanja), bitan momenat je da ovi projekti polaze od pretpostavke da participativni metodi interpretacije prošlosti obezbeđuju lečenje i razvoj identiteta kolektiva.

Pojam participativnost može se zameniti starijim Bahtinovim (Mikhail Bahtin) pojmom *heteroglosije*⁵²⁵, pa bi se moglo govoriti i o kulturnoj politici koja razvija koncept heteroglosije u procesu narativizacije prošlosti. Heteroglosija ili višeglasje tiče se pitanja društvene upotrebe jezika. Prema Bahtinu, autori sinkretički izražavaju društvenu heteroglosiju, a ona je određena diskurzivnom borbom. Primer raslojavanja jezika je suprotstavljanje svakodnevnog jezika standardizovanom jeziku. Narodni, karnevalski jezik transformiše, izaziva jezik vladajućeg diskursa, a sama istorija jezika je u stalnom trenju između tih tendencija. U kontekstu kulture sećanja, zastupanje koncepta heteroglosije bi značilo suprotstavljanje oficijelnog i dominantnog narativa prošlosti alternativnim, privatnim, potisnutim istorijama, ali i poštovanje građanskih prava na kulturu i izražavanje kao individualno ljudsko pravo. Polje društvenosti je medijator između govornika i sveta, a svaka označiteljska praksa je društveno uslovljena, dijaloška i promenljiva. Drugim rečima, prakse konstruisanja prošlosti, bilo da se radi o muzejskim postavkama ili kapitalnim televizijskim projektima, utiču na (re)definisanje kolektivnog identiteta. Ukoliko prakse označavanja prošlosti uključuju i odražavaju borbu više različitih narativa istorije, onda se može govoriti o kritičkoj kulturi sećanja. Todor Kuljić u tekstu *Kritička kultura sećanja*⁵²⁶, zagovara održavanje heteroglosije u bahtinovskom smislu održavanja borbi i tenzija među glasovima.

⁵²⁵ Videti: Michael Holquist, *The dialogic imagination – Four essays by M. M. Bakhtin* (Austin: University of Texas Press, 1981), <http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/bakhtin.pdf> (pristupljeno aprila 2016).

Bahtinov pojam *polifonija* predstavlja pluralizam svesti, pojavu različitih realnosti kroz književne likove, kojom se ne dozvoljava autorski monopolizam. *Dijalogizam* i *polifonija* obuhvaćeni su u Bahtinovom kasnijem radu generičkim terminom *heteroglosija*. Kada je reč o odnosu ovih pojmova, moglo bi se reći da dijalogizam podrazumeva praksu vođenja dijaloga, da se polifonijom konstatuje mnoštvo diskursa, a da heteroglosija podrazumeva polifonijski dijaloški odnos. Slično je i sa genezom pojmova pluralizam, multikulturalnost i interkulturalnosti (pa bi se shodno pojmu transkulturalnosti, sledeći Bahtina, moglo govoriti o novom pojmu *transglosije*). Obrazloženjem principa heteroglosije, Bahtin pokazuje da umetnička dela, strukturirajući umetnički sistem (iskaz) koriste jezik koji je pozajmljen od drugih, uključuju i kombinuju postojeće govorne žanrove. Prema Bahtinu, jezička struktura aranžira razlike na određeni način, prema principu heteroglosije. Koncept heteroglosije se suštinski tiče pitanja društvene upotrebe jezika. Prema Bahtinu, autor sinkretički izražava društvenu heteroglosiju, a ona je određena diskurzivnom borbom. Primer raslojavanja (i borbenog, dijaloškog odnosa unutar) jezika je suprotstavljanje svakodnevnog jezika standardizovanom jeziku – narodni, karnevalski jezik transformiše, izaziva jezik vladajućeg diskursa, a istorija jezika je u stalnom trenju između tih tendencija.

⁵²⁶ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, op. cit, 282.

Mada ne koristi Bahtinov pojam, Kuljić piše o poraznosti „podvlačenja crte” i „muzeologizacije” prošlosti:

„Trebalo li uopšte podsećati na to da kada se podvuče crta ispod prošlosti pamćenje postaje pasivni muzejski relikv? Tome nasuprot, aktivno sećanje koje se održava, stalnim upozoravanjem na senke prošlosti pre svega vlastite nacije, jeste agens prosvetiteljskog sazrevanja. Zato i na najnovije konzervativne otpore činovima izvinjenja balkanskih političara treba gledati kao na prirodan deo prevladavanja prošlosti, a ne kao na goli otpor ovom procesu. Otpori pomirenju održavaju proces u kretanju, tj. sprečavaju podvlačenje crte, koje za prevladavanje prošlosti može biti porazno. Zato još dugo domaće debate oko bliže prošlosti treba da deluju uzmemirujuće i da ne dozvole da se njeno prevladavanje okonča. Ipak, koliko god izgledali umiriteljski, subjekti koji se izvinjavaju ne mogu biti trajna poluga antinacionalističke kritičke svesti. Svaki oproštaj podrazumeva promenjeno viđenje sebe i druge strane u sukobu u kom jedna strana ne doživljava sebe samo kao žrtvu, nego postiže složeniji i urevnoteženiji identitet. Utisak je, međutim, da su javna izvinjenja zapadnobalkanskih političara više iznuđena i sračunata, nego što su podsticaj novom samoviđenju sukobljenih nacija. Zato, iako može zvučati paradoksalno, podsticaj na prosvetiteljska pregnuća preko vlastitih mogućnosti mogu biti i nacionalističke reakcije na izvinjenja. Ukoliko ove reakcije izostanu, oslabiće i prevladavanje prošlosti. Rečju, premda različito tumačen kao secesionistički ili domovinski, građanski rat 1990-ih treba zadržavati u sećanju između ostalog i upornim dijalogom. Treba se još dugo truditi da rat ostane živa rana, a ne da se oktroiše zataškana slika prevladane iracionalne prošlosti osudom”.⁵²⁷

Usvajanje principa heteroglosije i kritičke kulture sećanja doprineli bi detronizaciji jedne verzije istorije. U Srbiji, to je „žrtveno-patriotski” etnocentrični narativ srpske prošlosti. U kontekstu bombardovanja, detronizacija bi se odnosila i na onaj sukobljeni narativ bombardovanja kao humanitarne misije, stvoren u diskursu inostranih masovnih medija i reprodukovano u takozvanim „izdajničko-profiterskim” zajednicama sećanja u Srbiji. Pronalaženje i uvažavanje verzija koje su kritičke spram propagandnih ratnih diskursa razotkrilo bi širok dijapazon autentičnih i drugačijih priča o ratu. Disertacija pokazuje da takav dijapazon postoji, da je pored apologetskih umetničkih radova o bombardovanju, sačinjen, ali sakriven, i veliki broj kritičkih narativa prošlosti. Pritom je veoma važno reći da

⁵²⁷ Ibid.

zastupanje koncepta heteroglosije podrazumeva to da ni jedan narativ sećanja i svedočenja ne treba da bude potisnut, što je posebno važno ako se ima u vidu da se potisnuto uvek vraća u nekakvom pervertiranom obliku (društvene patologije).

Lečenje kolektivne traume znači rasvetljavanje društveno nesvesnog odnosno, osvešćivanje i priznavanje svih potisnutih glasova prošlosti. Dovođenje svih „društvenih jezika” tj. narativa istorije u ravnopravan, nehijerarhizovan odnos i njihovo postavljanje u istu društvenu ravan, na jednu dijalošku platformu, može da vodi ka rehabilitaciji kolektivnog identiteta. Posledice potiskivanja su, u stvari, održavanje rana u sećanju (traume), necelovit identitet, društvena nejednakost i društvene tenzije. Takođe, društvena i istorijska heteroglosija ne znači harmonizaciju i „podvlačenje crte”. Naprotiv, ona znači održavanje dijaloga otvorenim.

Treba se prisetiti Asmana, koji tvrdi da je kulturno pamćenje artificijelno zato što se može realizovati samo u institucionalnim okvirima. Zato se bavljenje kulturnim pamćenjem najdirektnije tiče kulturne politike. Ukoliko je izražen društveni zahtev za ispisivanjem istorije „odozdo”, to bi značilo da je potrebno razvijati kulturnu politiku odozdo, takav sistem odlučivanja koji bi uključivao građane i sve druge aktere sećanja.

5.3. Kultura sećanja u Srbiji: devedesete i dvehiljadite

Imajući u vidu da je svaka rekonstrukcija prošlosti usaglašena s duhom vremena i dominantnim načelima epohe, na osnovu analize kulture sećanja u Srbiji može se zaključiti da državna politika nije demokratska. Sećanje koje je distribuirano odozgo suprotstavlja se principu heteroglosije.

„Nasuprot mnogoglasnom socijalnom pamćenju, koje je pamćenje „odozdo” i koje se smenom generacija svaki put gasi, nacionalno pamćenje, koje teži dugoročnom trajanju, mnogo je kompaktnija konstrukcija; ono je usidreno u političkim institucijama i „odozgo” utiče na društvo”.⁵²⁸

U jednom od malobrojnih tekstova koji analiziraju kulturu sećanja na prostoru Jugoistočne Evrope iz aspekta kulturne politike, *Cultural policies, cultural identities and monument building - new memory policies of Balkan countries*, Milena Dragičević Šešić (kao što čini i Kuljić) kritički određuje „etnocentrizam” kao dominantni aspekt kulturnih politika

⁵²⁸ A. Asman, *Duga senka prošlosti*, op. cit. 70.

zemalja bivše Jugoslavije, ukazujući na neophodnost pružanja stvarne podrške kulturnom diverzitetu, transnacionalizmu i transkulturalizmu. Iako je etnocentrizam kao vladajuća strategija sećanja opstao i u procesu ekspanzivne evropeizacije regiona, „kulture politike zemalja u tranziciji nisu se usudile da se direktno dotaknu problematike kulture sećanja. Čak i kada je nastojanje da se pruži doprinos učvršćivanju nacionalnog kulturnog identiteta bilo otvoreno iskazano, obično ovaj segment kulturne politike nije definisan (niti u zakonu, niti u prioritetima, niti putem instrumenata kulturne politike)”.⁵²⁹

U pogledu odnosa kulturne politike i kulture sećanja, javila su se dva problema. Prvi se tiče svodenja kulture sećanja na nacionalističke narative, koji su isključivali i poništavali sećanja „drugih”, posebno predstavnika društveno marginalizovanih zajednica. Taj proces se odvijao uprkos činjenici da je većina zemalja potpisala UNESCO-vu Konvenciju o kulturnom diverzitetu i da učestvuje u programima posvećenim razvoju interkulturnog dijaloga. Drugi problem se odnosi na činjenicu da su „osnovni postulati kulturne politike i njenih vrednosti na kojima je zasnovana ostavljeni van polja kulturne politike”⁵³⁰, te da je „politika sećanja ostavljena uglavnom vladi i drugim ministarstvima kao što je ministarstvo obrazovanja (nacionalni kurikulum) ili ministarstvima koja se bave vojskom, ratovima i „nacionalnim herojima”.⁵³¹

Kada je reč o sećanju na noviju istoriju Srbije i NATO bombardovanje, možda je ipak adekvatnije govoriti o politici zaborava nego o politici sećanja. Konertonova (Paul Connerton) tipologija društvenog zaborava prepoznaje sedam različitih tipova potiskivanja prošlosti, a kada je reč o sećanju na NATO bombardovanje u Srbiji, može se prepoznati nekoliko: represivno brisanje, zaborav koji je konstitutivan stvaranju novog identiteta, zaborav kao planirano zastarevanje i zaborav kao poniženo ćutanje.⁵³² Državni aparat Slobodana Miloševića primenjivao je prvu strategiju represivnog brisanja prošlosti koja je prevashodno eliminisala temu srpskih zločina i odgovornosti za ratove. Demokratska vlada uspostavljena nakon Miloševićevog režima primenjivala je strategiju zaborava da bi pomogla stvaranje novog identiteta demokratske, otvorene i progresivne Jugoslavije, te je vodila reformatorsku kulturnu politiku (uvedeni su javni konkursi za odabir projekata u kulturi i imenovanje upravnika ustanova kulture, definisana je strategija razvoja kulture, postavljani su

⁵²⁹ Milena Dragičević Šešić, „Cultural policies, cultural identities and monument building - new memory policies of Balkan countries”, in: Aldo Milohnić, Nada Švob-Đokić *Cultural Identity Politics in the (Post-)Transitional Societies*, Kulturelink, Mirovni institut, Zagreb, 2010, <http://rci.mirovni-institut.si/Docs/ASO%202010%20Sesic.pdf>

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² Pol Konerton, *Kako društva pamte* (Beograd: Samizdat, 1989).

eksperti na čelna mesta itd). Na talasu optimizma nakon petooktobarske revolucije 2000. godine, veliki broj umetnika, posebno onih na početku karijere, imao je sličnu potrebu. Proces stvaranja novog identiteta Jugoslavije bio je u tesnoj vezi s željom da se potisne i odbaci sve što je „zastarelo”. Nastojanje da se ustanovi nova umetnička i kulturna paradigma na početku novog milenijuma, utemeljena na fascinaciji novim i inovativnim, internacionalizaciji umetničke scene, upotrebi novih medija i informacionih tehnologija, uvođenju kustoskih praksi, zanimanju za teoriju umetnosti, ticalo se želje da se zaboravi sve što je staro i retrogradno – u umetnosti, u društvu i politici.

Ipak, u slučaju sećanja na ratove devedesetih i NATO bombardovanje, moglo bi se reći da je fundamentalna, sveprožimajuća strategija zaborava u Jugoslaviji, u stvari, poniženo ćutanje. Osećanje poniženosti (Dominik Moisi) proisteklo je iz opšteg stava „da smo iz devedesetih izašli kao najveći gubitnici, sa uništenom privredom, uništenim dobrim ugledom, stalno pritiskani velikim silama koje su bile naklonjene našim „suparnicima”.⁵³³ Pojava kulture poniženja u Srbiji i njena veza s NATO bombardovanjem takođe se može analizirati s antiglobalističkog stanovišta u domaćem kontekstu.

„Ovaj pojam (globalizacija) prvi uvodi Zbignjev Bžežinski, savetnik predsednika SAD-a, koji 1969. tvrdi da je vreme klasičnog imperijalizma zasnovanog na vojnim osvajanjima definitivno prošlo i da je na redu uspostavljanje jednog modela globalnog društva koji će – bez primene sile, a zahvaljujući svojoj civilizacijskoj superiornosti – biti usvajan širom sveta. Taj model predstavljaju SAD koje, po Bžežinskom, već jesu globalno društvo, doduše ne planetarnih razmera. O napredovanju procesa globalizacije kao prioriteta spoljne politike SAD-a svedoči i to da je već polovinom 90-ih u okviru američke vlade uspostavljen podsekretarijat za globalne poslove. Na njegovom čelu je potpredsednik Al Gor, koji istovremeno vodi projekat informatičkog autoputa koji kao infrastruktura takođe uveliko počinje da se uspostavlja u globalnim okvirima. Internet, odnosno www njegova je osnova”.⁵³⁴

Osećanje poniženja delom proističe iz stava da globalizacija služi homogenizaciji kultura i imperijalizmu velikih sila, a pre svega SAD-a, dakle, amerikanizaciji. To potvrđuje činjenica da se veliki broj umetnika bavio ulogom SAD-a u ratu i razvojem kapitalizma i

⁵³³ Ivana Milanović Hrašovec, Intervju Milene Dragičević Šešić, „Mi smo rep neoliberalnog modela”, *Vreme*, br. 1284, 13. Avgust, 2015, <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1319882> (pristupljeno maja 2016).

⁵³⁴ Branimir Stojković, „Religijski izvori ekoloških pokreta u epohi globalizacije”, *Kultura*, 2013, 120-121. http://zaprokul.org.rs/pretraga/120_5.pdf (pristupljeno maja 2016)

globalizacije. Pored toga, činjenica da je najveći broj radova na temu bombardovanja nastao tokom 1999. godine, a svega nekoliko radova nakon tog perioda, pokazuje da su umetnici kao lideri javnog mnjenja želeli da ostave po strani teško nasleđe prošlosti. Problemi globalizacije i uticaja SAD-a za Srbiju su posebno važni iz aspekta istorije i Hladnog rata; radi se o borbi između kapitalizma i komunizma (o čemu eksplicitno govori *War frames*, na primer) tj. porazu komunizma. Upravo je zato veliki broj antikapitalističkih i anti-NATO radova izrađen u tradicionalnim medijima s *aurom*.⁵³⁵

Javne i kulturne politike u demokratskoj Srbiji nakon Miloševićeve vlade takođe su pružile skroman doprinos razvoju kulture sećanja i podsticanju reprezentacije diverziteta sećanja na bombardovanje, te interpretaciji i razumevanju kompleksnosti ovog događaja, što je dodatno produbilo opšte ćutanje na ove teme. Oficijelni narativ reprezentacije bombardovanja nakon 2000. godine reprodukovao je narative stvorene tokom rata, dakle, politički kompromitovan diskurs viktimizacije Srba, koji ujedno zaobilazi drugačije strategije prikazivanja bombardovanja i poništava „pamćenje drugih”. Pored obeležavanja 24. marta, dana žrtava bombardovanja i imenovanja batajničkog sportskog centra po poginuloj devojčici Milici Rakić, javne politike su se pretežno usredsredile na izgradnju mesta sećanja – spomenika srpskim žrtvama bombardovanja (spomenici i spomen-ploče u u Beogradu, Nišu, Novom Sadu, Batajnici, Sremskoj Mitrovici, Straževici, Valjevu, Kruševcu, Goraždevcu i drugim mestima).

U polju kulturne politike, podržana je produkcija većinom apologetskih ili nekritičkih projekata – igranih i dokumentarnih filmova (*Ranjena zemlja* Dragoslava Lazića, *Nebeska udica* Ljubiše Samardžića, *Rat uživo* Darka Bajića, *Pad u raj* Miloša Radovića, *Zemlja istine, ljubavi i slobode* Milutina Petrovića, *Drugi susret* Željka Mitrovića, *Anatomija bola* Janka Baljaka),⁵³⁶ kao i nekoliko projekata:

- izložbi dokumentarne fotografije hronologije rata: Galerija RTS, izložba *Zašto* iz 2014, Dom vojske Jugoslavije, izložba *NATO 1999 – da se ne zaboravi* Milena Čuljića iz 2016. Godine, Muzej Grada Novog Sada, izložba *Pozdrav iz Novog sada gde Dunav teče iznad mostova*, 2012. godine, Muzej istorije Jugoslavije, izložba *Kako su ubijali jednu zemlju*, 2000.

⁵³⁵ Videti više: Fransoa Šobe, Loren Marten, *Međunarodni kulturni odnosi* (Beograd: Clio, 2014); poglavlje „Hladni rat” u kojem se opisuje reakcija frankfurtovacu – kritičara masovne kulture i Holivuda na pojavu džez muzike, proces amerikanizacije i razaranja *aure* dela (Teodor Adorno).

⁵³⁶ Među dokumentarnim filmovima o NATO bombardovanju domaće produkcije su *Tata, gde ćemo da spavamo?* Dimčeta Stojanovskog, *13 godina posle, gde smo danas?* Gradimira Nikolića, *Jel bombarduju kod vas? – srpski akcioni* Radivoja Andrića. Ciklus ovih filmova prikazan je u Domu kulture „Studentski grad” 2014. godine.

Narodni muzej u Užicu, Spomen kompleks Kadinjača, izložba *Užički kraj u NATO agresiji*, 2000;

- kustoskih izložbi javnih ustanova kulture posvećenih temi bombardovanja ili širem društveno-političkom kontekstu tog konflikta: Kulturni centar Beograda je 1999. godine ugostio izložbu *Period after* Akademije umetnosti u Beču; izložba *FAQ Srbija* Muzeja savremene umetnosti u Beogradu kritikovala je procese balkanizacije i potom je izložena u Njujorku; izložba Etnografskog muzeja *Plastične devedesete*⁵³⁷ bavila se društveno-ekonomskim prilikama Miloševićevog perioda. Izložba Kulturnog centra Beograda i Fondacije „Hartefakt“, *Bogujevci/ vizuelna istorija*, govorila je o zločinu srpske vojne jedinice „Škorpioni” nad članovima albanske porodice Bogujevci u Podujevu marta 1999. godine;

- kolektivnih izložbi na kojima bi se našao pokoji rad o bombardovanju (Dom omladine Beograda, BELEF, Oktobarski salon, Muzej savremene umetnosti u Beogradu).

Javne ustanove kulture su u periodu 1999. do danas tek sporadično predstavile rat, ali se tu mahom nije radilo o autorskim (kustoskim) i kritičkim projektima interpretacije stvarnosti bombardovanja i ratova devedesetih. Čak i nakon demokratskih promena, izuzev nekoliko značajnih izložbi koje su kritički preispitivale istorijsku i savremenu poziciju Jugoslavije i Srbije u regionu, Evropi i svetu javne ustanove kulture se nisu usudile da kritički obrade period novije srpske istorije i period Miloševićeve vladavine. Osim jedne sale Vojnog muzeja u Beogradu u kom se nalaze predmeti vezani za bombardovanje i nekoliko stalnih dokumentarnih postavki, umetnički radovi na temu bombardovanja ne čine deo ni jedne stalne postavke muzeja u Srbiji, što govori u prilog tome da je srpsko društvo nespremno za dublje suočavanje sa ovim segmentom svoje prošlosti. Štaviše, budući da je oštećen prilikom bombardovanja zgrade CK, zatvoreni Muzej savremene umetnosti u Beogradu predstavlja nevoljni spomenik ratu, a njegova je rekonstrukcija otežana i zahvaljujući ovom vazдушnom napadu.

Ni organizacije civilnog društva nisu dale veći doprinos čuvanju sećanja na bombardovanje. Izuzetak je izložba Udruženja porodica kidnapovanih i ubijenih na Kosovu i Metohiji 1998 – 2000, koje je postavilo izložbu fotografija stradalih i nestalih ispred Doma Narodne skupštine Srbije jula 2015. godine. Izložba je takođe služila iskazivanju zahteva da se podigne spomenik ovim žrtvama. Kada je reč o umetničkim radovima, realizovano je svega nekoliko projekata civilnog društva: grupa *Art Brut Srbija* je organizovala predstavljanje

⁵³⁷ Marko Stojanović, Mirko Matić, *Plastične devedesete*, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 2010, <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/d8dcb6f8fef645ff96c9a2bb8a597720.pdf> (pristupljeno marta 2016).

projekta „Raspad SFRJ” 2015. godine u nekoliko javnih ustanova – Kulturnom centru Niša, Kulturnom centru Gračanica i Domu kulture „Studentski grad” u Beogradu; galerija „Hab 12” je predstavila projekat *Hospitality* Bogomira Doringera 2014. Godine; reagujući na nezainteresovanost javnih politika za bavljenje temom devedesetih godina, *Kiosk platforma* – organizacija civilnog društva, pokrenula je 2011. godine *Muzej devedesetih*, participativni mobilni projekat prikupljanja objekata i svedočanstava – sećanja na devedesete. Međutim, projekat je postavljen tako da nije doprineo dubljoj problematizaciji perioda. Sociolog Todor Kulić javno je predlagao osnivanje „Muzeja stida zapadnog Balkana, u kom bi svaka nacija iz regiona imala svoju odaju”.⁵³⁸ Civilno društvo je iskazalo potrebu da se devedesete kao tema uvedu u javni diskurs i da se definiše takva kulturna politika koja bi doprinela razvoju kritičke kulture sećanja i inkluzivne kulturne baštine.

Kada je reč o medijima, jedino su novine *Danas* i nedeljnik *Vreme*⁵³⁹ objavili stripove Aleksandra Rakežića Zografa. Dok su javne ustanove uglavnom razvijale strategije eskapizma ili autoviktimizacije, nezavisna kulturna scena Srbije je sporadično radila na uspostavljanju kritičkog diskursa spram oficijelne kulturne politike i javne politike sećanja, ali bi se moglo reći da su ovi napori minorni.⁵⁴⁰ Ni organizacije javnog ni civilnog sektora nisu svojim programima pokrenule temu sećanja na NATO bombardovanje. Stvarni napori da se ono kontekstualizuje, interpretira i javno debatuje nisu učinjeni. Specijalan argument koji ide u prilog toj tezi može se pronaći u detalju Jestrovićevog doku-fikcionalnog rada *Nevidljivi*, koji pokazuje da je Muzej vojske Jugoslavije prodavao delove srušenog *stealth* aviona kao suvenire. Činjenica da se ni jedan muzej u Srbiji ne bavi interpretacijom perioda devedesetih godina u Jugoslaviji dovoljno govori o odnosu kulturne politike spram kulture sećanja i specifično perioda devedesetih.

5.4. Ka kritičkoj kulturi sećanja i inkluzivnoj kulturnoj baštini

Budući da „nove politike sećanja, i shodno tome, nove politike građenja spomenika, politike koje ne stvaraju podele, nego koje informišu zajednice, podstičući stabilizaciju

⁵³⁸ Todor Kulić, „Novi dizajn sećanja”, *Politika*, Beograd, 20. avgust, 2015, <http://www.politika.rs/rubrike/Komentari/Novi-dizajn-secanja.lt.html> (prisutpljeno maja 2016).

⁵³⁹ Strip Aleksandra Rakežića Zografa izašao je u *Danasu* 1999, a u časopisu *Vreme* tek 2009. godine, po prvi put na srpskom jeziku.

⁵⁴⁰ Vidi još: Milena Dragičević Šešić, *Politika sećanja i pravo na pobunu*, Institut Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, Beograd, 2013. http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf (pristupljeno januara 2014).

interkulturalnog dijaloga⁵⁴¹ još nisu sprovedene u zemljama Jugoistočne Evrope, nove kulturne politike zasnovane na ključnim demokratskim principima tek treba da razviju različite vrste platformi koje će omogućiti i pospešiti „uključivanje privatnih sećanja u javnu sferu – tako da istorije i život običnih ljudi, posebno onih koji potiču iz marginalizovanih društvenih grupa, uđu u javni diskurs... Iako politike kulturnog diverziteta i podrške manjinskim grupama postoje, ali samo kao politike folklorizacije, a ne kao politike uključivanja manjina u mejnstrim umetničke scene⁵⁴², integracija i povezivanje istorijskih narativa koji potiču iz sećanja svih društvenih zajednica i identitetskih grupa trebalo bi da bude jedan od prioriteta kulturnih politika u regionu u pogledu kulture sećanja.

Preporuke za definisanje kulturnih politika u čitavoj Evropi govore o neophodnosti sagledavanja polifonije i diverziteta glasova koji se sećaju, ali ne radi traganja za istorijskom istinom, nego sa ciljem da se oblikuje javno mišljenje o istorijskim i kulturnim traumama, da se one postave u širi društveno-politički kontekst, i konačno, da se podstakne duh solidarnosti i uzajamnog razumevanja. Zadatak tako vođenih politika sećanja u vezi je s promocijom kritičkog mišljenja, osveščivanjem potrebe za učenjem i primenom kritičke analize diskursa, razvojem medijske pismenosti.

Da bi se proučio uticaj na samorazumevanje nacija i kolektivnih identiteta, kao i evropskih integracija, *Horizon 2020*, glavni program Evropske unije za nauku podstiče kolaborativne istraživačke projekte na temu svetskih ratova, kolonijalizma i postkolonijalizma, ali i perioda devedesetih, problematike ulaska novih država u evropsku zajednicu, kao i globalnih kontakata i migracija. Postavljena su pitanja na koji način teški momenti prošlosti utiču na stvaranje nacionalnih narativa, kako civilno društvo, mediji i političari proizvode diskurse prošlosti, koji faktori i akcije – ali i izostanak akcija (komemoracija, javnih izvinjenja, pomirenja) utiču na konstituisanje ili razvoj datih narativa. Pored toga se spominju međuzavisnost i razlike nacionalnih i evropskih narativa i shodno njima stvorenih simboličkih geografija. Za ovu doktorsku disertaciju je posebno bitno da se takođe traži istraživanje i analiza umetničkih apropijacija sećanja, što znači da je umetnička praksa i na zvaničnom nivou EU prepoznata kao značajan faktor produkovanja zajedničke istorije i identiteta.

Insistiranje na razvoju kritičke kulture sećanja tiče se priznavanja izuzetne kompleksnosti odnosa sklopova sećanja u okviru kolektivnog evropskog pamćenja, kao i

⁵⁴¹ Milena Dragičević Šešić, *Cultural policies, cultural identities and monument building - new memory policies of Balkan countries*, op. cit.

⁵⁴² Ibid.

prepoznavanja njihove podložnosti političkoj instrumentalizaciji. „Takva kultura traži povećane napore država-nacija da nepristrasno pristupe sopstvenoj prošlosti, u isto vreme prihvatajući zajedničke evropske principe i vrednosti”.⁵⁴³

„Tradicionalno, kolektivno istorijsko pamćenje se razvilo u bliskoj interakciji sa procesom stvaranja individualne države ili nacije. Tri elementa su se pojavila kao karakteristična u tom pogledu:

- a) Postoji pozitivna korelacija između istorijskog pamćenja i (stvaranja) nacije, u tim određenim trenucima uvažene nacionalne prošlosti koji su viđeni kao pozitivna uporišta, ili manje često, u tim negativnim ili čak traumatičnim iskustvima prošlosti koje služe kao kontrast ili opravdanje za sadašnjost;
- b) Istorijsko sećanje se naslanja na specifične događaja prošlosti pre nego na istoriju kao takvu, čime se osigurava veća dostupnost šire publike istorijskom razvoju, ali se takođe pojednostavljuje kompleksnost nacionalnih istorija;
- c) Istorijsko sećanje nastoji da uzdigne nacionalnu istoriju i o njoj stvori mitove, čineći tako nacionalnu prošlost svetim objektom”.⁵⁴⁴

Imajući u vidu da preispituje nacionalizam kao jednu od najosetljivijih tema savremene Evrope, demokratski postavljena politika reprezentacije prošlosti podjednako je važna i za Evropsku uniju, i za zemlje bivše Jugoslavije. U krajnjoj liniji, i projekat Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvitka Republike Srbije u okviru kojeg je ova disertacija nastala, *Identitet i sećanje: transkulturni tekstovi u drami i medijima*, osmišljen je u skladu sa stremljenjima evropski orijentisanih javnih politika u Srbiji da u javni diskurs uvedu kritičku politiku sećanja. Tako je i pojam „transkulturno” postao veoma značajan jer naglašava potrebu da se sopstvena kultura i nacija razumeju kao dinamične kategorije, kao kategorije koje produkujemo, zamišljamo, izmišljamo, konstruišemo i rekonstruišemo kroz složene odnose s drugim kulturama i nacijama, kao i da mnoge kulturne prakse, istorija i kulturni artefakti neodvojivo pripadaju većem broju kultura.

Uzevši u obzir preporuke savremenim evropskim kulturnim politikama i politikama sećanja o neophodnosti podsticanja kritičke kulture sećanja, a posebno sećanja na

⁵⁴³ Markus J. Prutsch, „European Historical Memory: Policies, Challenges and Perspectives”, *Directorate-General for Internal Policies*, Policy department B: structural and cohesion policies culture and education European Parliament, Brussels, 2013,

http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/note/join/2013/513977/IPOL-CULT_NT%282013%29513977_EN.pdf (pristupljeno juna 2016).

⁵⁴⁴ Ibid.

zapostavljene segmente prošlosti i disonantno kulturno i istorijsko nasleđe, moglo bi se reći da bi poželjna politika reprezentacija NATO bombardovanja podrazumevala:

- a) Smeštanje bombardovanja u širi društveno-politički kontekst, te posmatranje iz ugla istorijskog kontinuiteta devedesetih godina (raspad SFRJ, kosovski konflikt), perspektive postmiloševićevskog perioda, ali i vremena nastanka mita – Kosovski boj (1389)
- b) Zauzimanje holističkog pristupa – prikazivanje čitavog spektra privatnih sećanja različitih društvenih grupa i podgrupa, uz jednako davanje legitimiteta svim glasovima (diverzitet glasova žrtvi, diverzitet glasova svedoka, diverzitet uloga i pozicija...), pri čemu bi se težilo pronalaženju i afirmaciji novih glasova, uloga i pozicija svedoka i žrtvi (npr. muškarci kao žrtve rata, romi i Jevreji s Kosova ili vojni lekari kao nemi svedoci); tome može doprineti osnaživanje intersektorske saradnje (saradnja javnih i civilnih organizacija u kreiranju narativa prošlosti);
- c) Zauzimanje interdisciplinarnog pristupa – sociološkog, kulturološkog, psihoanalitičkog, ekonomskog i drugih;
- d) Analiza jezika i medijskog diskursa;
- e) Stvaranje različitih platformi za dijalog i javnu debatu o pitanjima vezanim za istoriju i za procese izgradnje kulture sećanja, te pospešivanje boljeg razumevanja, solidarnosti i pomirenja; promocija participativnosti;
- f) Poseban podsticaj aktivističkom diskursu sećanja;
- g) Prikupljanje, klasifikacija i činjenje umetničkih i naučnih radova na temu konflikata i trauma javno dostupnim, njihova analiza i podsticanje javne debate o temama koje pokreću.

Poslednja preporuka je u najdirektnoj vezi s koncepcijom i rezultatima ove disertacije, koji pokazuju da prikupljanje i analiza umetničkih radova doprinose priznanju i reprezentaciji diverziteta narativa bombardovanja, te uloga svedoka i strategija sećanja na kulturnu traumu, sagledavanju složenosti društveno-političkih okolnosti rata, njegovom tumačenju u širem istorijskom kontekstu, analizi medijskih diskursa i dekonstrukciji jezika ratne propagande. Dovođenje u vezu niza različitih, često i protivrečnih narativa, osigurava tvorbu transkulturnog, transnacionalnog i transgeneracijskog diskursa bombardovanja (i svih drugih konflikata i ratova). Kao izrazi stvaralaštva različitih kulturnih modela, umetnički radovi tvore veliki broj ideoloških diskursa i mogu da budu upotrebljeni u svrhu razvoja kritičke kulture

sećanja, promocije aktivnog učešća javnosti u procesu narativizacije prošlosti i građenju participativnih identiteta.

Budući da produkcija značenja ne osigurava nužno njihovu recepciju i dijalog, bitan zadatak kulturne politike i menadžmenta odnosio bi se na jačanje uloge ustanova i organizacije kulture kao medijatora između različitih diskursa istorije i grupa javnosti, a posebno dijaloga zajednica kontradiktornih sećanja; u tom kontekstu, izuzetno je bitno i jačanje uloge kustosa. Prvi korak ka stvaranju novih okvira sećanja sa zajedničkim sočivom interpretacije otkriva se u pokretanju niza javnih debata na temu društvenih i političkih posledica konstrukcije i diseminacije određenih slika o svetu, o tome koje i kakve narative prošlosti produkuju mediji, školski kurikulum, akademska zajednica, postojeće kolekcije muzeja, pozorišni repertoari, izdavačke edicije, kapitalni projekti u kulturi – ko ih stvara, za koga i zašto, i na koji način se oni mogu preispitivati i redefinisati, ukoliko je potrebno. To znači da bi jedan od prioriteta kulturne politike zasnovane na demokratskim vrednostima trebalo da bude stvaranje testimonijalne alijanse, usaglašavanje političkog i kulturnog pamćenja. Takav pristup reprezentacije prošlosti bi, uostalom, najbolje odgovarao pluralizmu umetničke scene tog vremena:

„Iako sticajem brojnih poznatih okolnosti odvojena od krupnih međunarodnih zbivanja, domaća umetnička situacija devedesetih u celini svoga raspona čini unutar svojih granica jednu vrlo složenu, krajnje heterogenu, sve drugo sam ne idejno i vrednosno usaglašenu scenu, ta scena doslovno je pluralistička po tome što u sebi sadrži više međusobno skoro potpuno odeljenih i nedodirljivih iako u osnovnim stanovištima oštro protivstavljenih i do krajnosti netrpeljivih „svetova umetnosti”“.⁵⁴⁵

Kada je reč o mestu umetnosti u konstruisanju prošlosti, treba podcrtati još nekoliko zaključaka. Prvo, da sama umetnost reflektuje društvenu stvarnost. Mada su njihovi glasovi individualni, umetnici su delegati identitetskih grupa koje predstavljaju i ideologija koje zastupaju tj. zagovaraju. U javnim sferama deluju režimski umetnici, alternativni i aktivistički umetnici, umetnici-svedoci, umetnici-žrtve traumatskog iskustva, umetnici-opservatori i drugi. Pogled na diverzitet reprezentacija određenog događaja može da predstavlja i presek datog društvenog i kulturno-istorijskog trenutka. Međutim, oni umetnički radovi koje, bilo da je implicitna ili eksplicitna, kulturna politika promoviše kao umetničku vrednost i koje ugrađuje u dominantni narativ prošlosti, reflektuju javnu politiku. Altiser je pisao o tome da

⁵⁴⁵ Jerko Denegri, *Srpska istorija umetnosti 1950 – 2000 – Devedesete*, op. cit, 296.

umetnost istovremeno produkuje i dekonstruiše ideologiju. Umetnički projekti mogu da reprodukuju poznate, politički konstruisane narative prošlosti i da reflektuju mehanizme uspostavljanja moći vladajuće politike. S druge strane, oni mogu da pronalaze i rekonstruišu zaboravljene ili potisnute, nevidljive događaje ili likove prošlosti, da pričaju sopstvenu istoriju, istovremeno dekonstruišući mehanizme konstituisanja zvaničnog istorijskog narativa. Zato umetnost može da služi kao sredstvo sprovođenja totalitarnog režima, ali i kao sredstvo razvoja demokratije, kritičke kulture sećanja u jednom društvu, pri čemu i sam broj i diverzitet umetničkih glasova – verzija prošlosti, govori o stepenu otvorenosti jednog društva i slobode izražavanja.

Pogled na diverzitet umetničkih reprezentacija bombardovanje označava i pogled na diverzitet traumatskih iskustava nastalih u okviru kolektivne traume – bombardovanja kao takozvane velike pretnje. Za jedne, traumu predstavlja napuštanje Kosova, za druge – rušenje zgrada i domova, za treće – izbeglištvo, silovanja, nespремnost Srba da priznaju sopstvenu odgovornost za počinjene zločine, za četvrte, traumu je izazvalo neposredno osećanje životne ugroženosti, itd. Uvažavanje i takve vrste diverziteta predstavlja preduslov lečenja kolektiva, posebno ako se ima u vidu da „neasimilovanost i nepriznatost čine da se traume iskaže simptomatski upućujući na ukorenjenost u mestima sećanja, kao i da lečenje povezuje vremenski kontinuum, omogućava narativnu i temporalnu akumulaciju i razrešenje umnoženih trauma koje tvore strukturu sličnu kineskim kutijama ili babuškama”.⁵⁴⁶

5.5. Muzeji i kustoske prakse

Da bi se na ovaj način pristupilo ne samo bombardovanju, nego i ostalim kolektivnim traumama koje su se desile tokom devedesetih godina, bilo bi neophodno osmisliti posebnu agendu kulturne politike u polju kulture sećanja, te pristupiti suštinskim reformama kulturnog sistema Srbije zasnovanom na demokratskim vrednostima humanosti i solidarnosti. Ta bi se reforma prevashodno odnosila na polje menadžmenta kulturne baštine i muzeja „budući da je zadatak menadžmenta kulture da primenom odgovarajućih metoda (sociokulturne animacije, ekonomike kulture i sl.) osmisli odgovarajuću društvenu upotrebu spomenika kulture, kao osnove kulturnog identiteta grada, regiona, države/ nacije”.⁵⁴⁷ Savremena koncepcija muzeja kao „medijatora” – ustanove koja „učestvuje u procesima prevođenja, razmene, transmisije

⁵⁴⁶ Nevena Daković, *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, op. cit. 90.

⁵⁴⁷ Branimir Stojković, Milena Dragičević Šešić, *Kultura - menadžment, animacija, marketing* (Beograd: Clio, 2011), 161.

vrednosti”, i koja ima ključnu „obrazovnu ulogu i pruža priliku da se kulturno nasleđe shvati, prihvati i promoviše”⁵⁴⁸, podrazumeva medijaciju različitih reprezentacija istorije. Džejmson i drugi teoretičari postmodernizma tvrde da je istorija dostupna samo u formi narativa. Dakle, može se zaključiti da je ključni zadatak muzeja u savremenom demokratskom društvu upravo analiza narativnih diskursa stvorenih različitim oblicima javnog delovanja odnosno – analiza kulturne politike ili kulturnih politika.

„Muzeji, kao bilo koji drugi medijumi odgovorni su za diseminaciju posebne reprezentacije realnosti. To čine istražujući, interpretirajući i dizajnirajući sadržaj izložbi. Narativi se konstruišu da bi predstavili odabranu realnost, zavise od kapaciteta i resursa ustanove, kao i definisane politike identiteta, sećanja i / ili reprezentacije. Konačno, oni proizvode diskurs koji otkriva političke i ideološke pristrasnosti. Muzeji treba da inkorporiraju nove glasove u svoje narative”.⁵⁴⁹

O pitanju uloge muzeja u procesu reprezentacije rata, Džej Vinter je pisao:

„Imajući to u vidu, zadatak vojnih muzeja je da ubede posetioce da postave pitanje: kako se rat može predstaviti? Iako ne postoji adekvatan odgovor na to pitanje, muzejski profesionalci moraju da se potrudu da na njega ipak odgovore s velikom dozom poniznosti. Time što ne bi koristili didaktički ton, što će reći, ako bi izbegli da se ponašaju kao da znaju odgovor i da taj odgovor predoče posetiocima, učinili bi veliku uslugu javnosti. Priznati veličinu problema koji su inherentni pokušaju da se predstavi rat, i kroz to nastojanje da se predstavi patnja drugih, upravnici muzeja i kustosi, ispunili bi presudnu društvenu ulogu. Znati o ratu je zadatak informisanog građanina, a muzeji su ona mesta gde se postavljaju moralna pitanja, pitanja koja se neizbežno pokreću pitanja o ratu, pitanja o žrtvovanju, patnji, saborstvu, hrabrosti, ljubavi, oporavku, prevazilaženju. Muzeji omogućuju posetiocima da postave ta večita pitanja, prevodeći ratno vreme u muzejski prostor”.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Vesna Đukić, *Država i kultura*, (Beograd: Institut Fakulteta dramskih umetnosti, 2010), 269.

⁵⁴⁹ Lilia Rolim Abadia, „Symbolic power: museums, national identities and intercultural encounters”, conference paper, *Crossroads in Cultural Studies 2014*, University of Tampere, July 2014. Videti više: Sharon J. Macdonald, „Museums, national, postnational and transcultural identities”, University of Sheffield, <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/mands1.pdf> (pristupljeno maja 2016).

⁵⁵⁰ Jay Winter, *Museums and the Representation of war*, op. cit, 22.

Shodno tome, javlja se i zadatak reformisanja profesije kustosa – nekada čuvara artefakata prošlosti, a danas istraživača i medijatora, društveno odgovornog profesionalca koji pokreće pitanja i stvara uslove za dijalog i koheziju. Kustoske prakse, institucionalno sećanje i institucionalna kritika, kao zahtevi stavljeni pred savremene ustanove koje se bave kulturnom baštinom, impliciraju potrebu za osveščivanjem, tumačenjem i preispitivanjem sopstvene istorije – istorije institucije i njenog okruženja. Savremeni muzeji, arhivi i biblioteke treba da a) čuvaju, pamte i predstavljaju svoju prošlost (institucionalno sećanje), b) tumače sopstvene resurse, a pre svega kolekciju kao aspekt društveno-političke istorije i njenih promena, kao diskurs prošlosti (institucionalna kritika), c) neguju ili redefinišu stare, te uspostavljaju nove veze između prošlosti i sadašnjosti (kustoske prakse).

5.6. Međunarodna saradnja kao strategija makrolečenja kulturne traume regiona

Na kraju, nikako ne treba zanemariti značaj međunarodnog povezivanja u procesu kritičkog i participativnog beleženja i sagledavanja istorije, prenosa istorijskih narativa i uspostavljanja testimonijalne alijanse. Veliki broj izložbi koje se bave bombardovanjem SRJ nastao je, u stvari, zahvaljujući inicijativi domaćih umetnika, kustosa i drugih profesionalaca da se povežu sa inostranim ustanovama kulture i kolegama iz drugih država koji su bili zainteresovani da se bave temom bombardovanja, kao i inicijativi umetnika iz međunarodne zajednice da se uključe u aktuelne političke događaje.⁵⁵¹ Taj podatak govori u prilog ideji da

⁵⁵¹ U prilogu br.1 stoji spisak međunarodnih izložbi, dela i autora koji su izlagali (izbor). Ustanove kulture i manifestacije koje su predstavile radove na temu bombardovanja su: Austrijski kulturni forum u Njujorku, Centar za savremenu umetnost C3 Budimpešti; *Period after* je organizovan kao međunarodna putujuća izložba realizovana u periodu 1999 – 2000 u Beču, Berlinu, Budimpešti, Sarajevu, Beogradu i Tirani na inicijativu Bečke akademije umetnosti (Akademie der bildenden Künste, Museum für angewandte Kunst, Wien); izložba *Break 2.2 Nevidljiva pretnja* organizovana je u Sloveniji 2003. godine; Makedonska grupna izložba „Artist and refugees” realizovana je 1999. u Muzeju grada Skoplja, Poljskom nacionalnom muzeju (Museum Xavarego Dunavskiego w Krolikarni Department of National Museum of Poland), 2001, Gradskoj galeriji u Sofiji, Bugarska, 2000; U nemačkom ZKM institute organizovana je izložba *Screening war*⁵⁵¹ 2005 i 2006; izložba Haralda Zemana *Krv i med: budućnost je na Balkanu* (2003) održana je u Beču; *After the wall* u Moderna Muset, Stokholm 1999. godine; Na Venecijanskom bijenalu učestovali su – 1999: Mihael Milunović, Tatjana Ostojić, Todor Stevanović, 2007: Zoran Naskovski, Paolo Kanevari, Mrđan Bajić; Četvrti Baltički trijenale, Berlin; Mirovni centar u Milvokiju, Viskonsin (The Peace Action Center in Milwaukee, Wisconsin) ATA Centre For Contemporary Art, Sofia 1999, Galerie Behemot, Prag, The First Center Projected Histories, Nešvil 2011.; galerija Standtpark, Grac, 1999; Univerzitet Patris Lumumba, Moskva, 1999; Biselje, Konversano, Modunjo, Bari, 2000; *Always already apocalypse*, Istanbul, Turska, 1999.

Rezidencijalni programi: Arte Terme, Italija, 2000; *The living Art Museum*, Rejkjavik, 1999; La Gallerie de Petit Chateaux, Sceux, Francuska, 2001; Muzej premoderne umetnosti, Spodnji Hotič, u Sloveniji 2010; *Real Presence*, Srbija

Štampa: Fantagraphics (Life under sanctions), Reflex, Zero Strip, Independent weekly, Stranger Siettle, New city, Comics journal (SAD), kao i u alternativnim novinama u Italiji, Makedoniji, Nemačkoj, Švajcarskoj, Francuskoj, Velikoj Britaniji, Grčkoj, Poljskoj, Danskoj; Nedeljnik *Land – Luxemburg weekly* 1999

su sekundarni svedoci – umetnici i intelektualci iz Srbije i inostranstva, prihvatili teret svedočenja i da su imali svest o neophodnosti prenosa traumatskog narativa. Baš iz ovog razloga praktičari u oblasti kulturne politike i kulturne diplomatije sve više insistiraju na uključivanju umetnika i profesionalaca u kulturi u proces pomirenja.

„U tom kontekstu, kultura se pojavljuje kao suštinski faktor i za održivi razvoj i za trajni mir. Štaviše, niti su procesi uvođenja pravde niti društvena kohezija zaista mogući ako je kultura ostavljena po strani. Naprotiv, put ka inkluzivnom društvenom i ekonomskom razvoju, održivosti lokalne sredine, miru i sigurnosti duboko je zasnovan u kulturi, koju razumemo kao duhovnu, materijalnu, intelektualnu i emotivnu dimenziju, sveobuhvatno polje različitih vrednosnih sistema, tradicija i verovanja. Kultura informiše i utiče na ljudske odnose prema održivom razvoju, konfliktima, pomirenju na jedan poseban, ali direktan način. Ona određuje i stvara puteve za dugoročno rešavanje konflikta i izlečenje”.⁵⁵²

Kulturna diplomatija i međunarodna saradnja mogu da služe pronalaženju uzroka, prevenciji i razumevanju konflikata, pri čemu se u okviru projekata međunarodne saradnje uvode novi pojmovi koji služe pomirenju. „Refleksivni dijalog se može koristiti kao metod reinterpretacije pojmova konflikta i transformacije nejasnih i kontradiktornih pozicija u prilike za artikulaciju i reinveciju. Konflikti, ako se o njima govori u kulturno-osetljivim terminima, mogu biti izvor stvaranja identiteta i inkluzije. Kultura može da postane lepak koji spaja civilna društva”.⁵⁵³ Međunarodna saradnja, shvaćena kao praksa označavanja, imenovanja, služi produkciji narativa o konfliktu i konstrukciji uloga učesnika rata – počinilaca, žrtava i svedoka, održavanju sećanja, oblikovanju javnog mnjenja i podsećanju na moguće posledice ratovanja.

Međutim, ukoliko projekti kulturne diplomatije i međunarodne saradnje ne priznaju diverzitet uloga svedoka i pluralizam narativa rata, i ukoliko ne prikažu širi društveno-politički kontekst konflikta, može da se desi da doprinesu daljem produbljivanju krize. Tako bi se moglo govoriti o pojedinim umetničkim projektima koji u ime kulture diplomatije, u

Samo jedan rad je u stalnoj postavci Muzeja savremene umetnosti u Skoplju.

⁵⁵² Elena Poptodorova, „Cultural diplomacy at Times of Crisis”, lecture by E.P, the Ambassador of Bulgaria to the United States, Institute for Cultural Diplomacy, Washington D.C., 24th, June 2014, <http://www.culturaldiplomacy.de/mediacenter/index.php?cultural-diplomacy-at-times-of-crisis> (pristupljeno maja 2016).

⁵⁵³ Harvey B. Feigenbaum, *Globalization and cultural diplomacy*, The George Washington University, Center for Arts and Culture, Washington DC, 2001, http://www.americansforthearts.org/sites/default/files/globalization_0.pdf (pristupljeno maja 2016).

stvari, prenose državno-propagadne i ratno-podstrekačke narative. Dakle, i za kulturnu diplomatiju treba da važe načela participativnosti, otvorenosti i inkluzije.

Kada je reč o diverzitetima sećanja i svedočenja u funkciji lečenja kolektiva i razvoja međunarodne saradnje, treba imati u vidu zaključke koji su proistekli iz istraživanja na našem geografskom i širem društveno-političkom području. U stvari, za pitanje kulturne diplomatije i međunarodne saradnje na temu bombardovanja ključno je razmotriti društveno-politički i istorijski kontekst regiona. Pišući o ratu u Bosni i Hercegovini i upotrebi svedočanstava, Stiven Vejn⁵⁵⁴ razmatra istraživanje o ratovima devedesetih koje su sprovedla dva istraživača, Inger Ager (Inger Agger) iz Evropske komisije (Humanitarian Office for European commission) i Soren Jansena (Søren Jensen) iz Svetske zdravstvene organizacije (World Health Organisation) u vreme ratova devedesetih.⁵⁵⁵ Prikupljajući svedočanstva u Zagrebu, Beogradu i Sarajevu, istraživači su došli do zaključka da su političke vođe manipulirale građanima i da se u suštini radilo o građanskom ratu na prostoru bivše Jugoslavije. Takav zaključak omogućila je metodologija njihovog istraživanja koja je podrazumevala intervjuisanje osoba iz mešovitih brakova. Istraživači su pošli od pretpostavke da će gledišta „neutralnih” svedoka biti pod manjim uticajem etno-nacionalističkih ideologija. Psihijatar Vejn se, s druge strane, u Americi susretao s velikim brojem izbeglica-svedoka koji su rat na prostoru bivše Jugoslavije interpretirali kao genocid počinjen nad muslimanskim stanovništvom, pa stoga izražava sumnju u moć svedočanstava da doprinesu miru i pomirenju u jeku ratovanja. Prema ovom psihijatru, svedočanstva su utemeljena na etničko-nacionalnoj pripadnosti i mogu da reprodukuju propagandne diskurse konflikata. Istina zastupljena u tim svedočenjima svakako je u koliziji s istinom koja je predočena u svedočanstvima Jugoslovena iz mešovitih brakova, tako da se i u tom slučaju ponavlja suštinsko pitanje metodologije reprezentacije ratne traume, o čemu je već bilo reči: da bi se izbeglo *top-down* ispisivanje istorije i stvaranje zajednica, neophodno je ustanoviti holistički pristup, razvijati inkluzivnu kulturnu baštinu, uvažiti diverzitet glasova sećanja, reakcija na traumu itd.

No, kada je reč o reprezentaciji NATO bombardovanja u okviru kulturne diplomatije, treba izneti još nekoliko zapažanja. Prvo, oficijelni narativi o ratu (pro-Miloševićevski i pro-NATO) mogu se kritikovati privatnim svedočanstvima; drugo, iako neka privatna sećanja –

⁵⁵⁴ Stiven Vejn (Stevan Weine) je profesor psihologije i psihoterapeut koji je u Čikagu tokom 2006. godine radio na projektu snimanja svedočanstava o izbeglištvu i zločinima u Čileu, Bosni i Hercegovini i na Kosovu, <http://www.psych.uic.edu/154-about-us/directory/faculty/266-steve-weine>, (pristupljeno maja 2016).

⁵⁵⁵ Radi se o dvoje danskih psihoterapeuta, koji su definisali pojam "testimonijalni metod" u knjizi *Trauma i lečenje u vremenu terorizma* (Inger Agger, Søren Buus Jensen, *Trauma and Healing Under State Terrorism*, Zed Books, London). Inger Ager je takođe napisala knjigu *Plava soba: Trauma i svedočenje među ženama izbeglicama* (*The Blue Room: Trauma and Testimony among Refugee Women*, 1994).

svedočanstva reprodukuju propagandne poruke stvorene u oficijelnim diskursima rata, ona predstavljaju i neposrednu istinu o ratu (sećanje na žrtve, na mrtve) i zato treba da budu javno prihvaćena (potisnuta sećanja se uvek vraćaju!); treće, neka svedočenja imaju kritički potencijal u odnosu na oficijelne narative rata; četvrto, sva sećanja na traumu, čak i kontradiktorna, treba da budu objedinjena u jedan celovit diskurs (npr. izložbu, dokumentarni film, naučni projekat...). Drugim rečima, neophodno je uključiti žrtvena sećanja – svedočanstva viktimizacije i Srba i Albanaca (pro-Miloevićevske i pro-NATO), ali i ne samo njihova, nego i sećanja Roma i Jevreja s Kosova (ni jedan umetnički rad predstavljen u disertaciji ne tematizuje poziciju Roma i Jevreja – pravih nemih svedoka u ratu); kritička sećanja Srba i Albanaca kao ekvivalent svedočenjima „iz mešovutih brakova” (postoji veliki broj kritičkih radova čiji su autori Srbi; Anri Sala kao Albanac iz Albanije, izveo je kritički rad o bombardovanju); sećanja nacionalista i anti-nacionalista, demokrata, socijalista, kapitalista, anti-kapitalista, marksista, globalista, proevropejaca, kosmopolita, kleronacionalista, i tako dalje. „Pomirenje je proces koji prati dve putanje: promeniti demonizovano lice drugog; upoznati se s njihovom patnjom, osećanjima i mislima i upamtiti istinu o tome šta su *neki* od njih uradili”⁵⁵⁶.

Da bi neki kolektiv na prostoru bivše Jugoslavije bio spreman da prihvati svoju odgovornost u ratu, potrebno je da mu region i međunarodna zajednica priznaju žrtvu i obezbede pravo na traumatsko sećanje; međutim, da bi mu se priznala žrtva u širem regionalnom i međunarodnom okviru, isti kolektiv mora da prihvati svoju odgovornost za konflikte. Ako Srbi priznaju, javno i međunarodno predstavljaju samo srpsku žrtvu, Albanci samo albansku, Bosanci samo bosansku, Hrvati samo hrvatsku, i tako dalje – suštinski dijalog neće biti postignut; uvidevši značaj priznavanja odgovornosti svih etničkih grupa koje su učestovale u ratu na prostoru bivše Jugoslavije, Kuljić je pisao o Muzeju srama (a ne o Muzeju žrtava). Ukoliko bi države bivše Jugoslavije prepoznale zajednički interes u lečenju kolektivne traume i razvoja regiona tj. lečenja nacionalnih trauma i razvoja pojedinačnih država – ključni zadatak njihovih javnih politika i međunarodne kulturne saradnje bio bi uspostavljanje testimonijalne alijanse na temu ratova koja uvažava sve glasove – u regionu, a potom i na nivou međunarodne zajednice.

Osnivanje mreže kulturnih i naučno-istraživačkih (mirovnih) centara, podsticanje mobilnosti i partnerskih projekata, potpisivanje i praktikovanje bilateralnih i multilateralnih

⁵⁵⁶ Stevan M. Weine M.D. & Sae-Rom Chae, *Trauma, Disputed Knowledge, and Storying Resilience*, University of Illinois at Chicago, Chicago, 2008, <http://www.incore.ulst.ac.uk/pdfs/IDRCweine.pdf> (pristupljeno maja 2016).

(regionalnih) ugovora i protokola saradnje na temu razumevanja i prevencije sukoba, saradnja s inostranim kulturnim centrima, organizovanje treninga na temu kulturne medijacije trauma i umetničkog aktivizma bili bi poželjni instrumenti kulturne diplomatije za ceo region. Štaviše, moglo bi se pretpostaviti da će diplomatske misije zemalja bivše Jugoslavije dugoročno gledano biti neuspešne ukoliko budu usmerene isključivo na velike svetske sile tj. države van regiona⁵⁵⁷, a razlog za taj neuspeh krio bi se upravo u potisnutim traumama, traumama srama i razvijenim osećanjima niže vrednosti, mržnje i krivice u svim državama bivše Jugoslavije. Ciljevi kulturne diplomatije kao makropolitike lečenja regiona bili bi: 1. osvešćivanje i uzajamno priznavanje svih ratnih trauma i žrtava, 2. otklanjanje traume srama, 3. lečenje kulture poniženja (Moisi), 4. normalizacija odnosa i prevencija sukoba unutar regiona, kao i na nivou region – međunarodna zajednica, 5. promena imidža država bivše Jugoslavije u međunarodnoj zajednici, 6. promocija mira i saradnje u međunarodnoj zajednici (posebno zahvaljujući i pozitivnim iskustvima suživota u okviru zajedničke države SFRJ, a potom negativnim iskustvima raspada države – kao pouka za savremene nadnacionalne zajednice poput EU).

Iako je značaj priznavanja svih žrtava ratova neupitan u cilju lečenja kolektiva, reprezentacija NATO bombardovanja se danas ipak pojavljuje kao vrlo izazovan (i zato neostvaren) zadatak međunarodne saradnje. S jedne strane, Srbija je nakon bombardovanja i smene Miloševića započela proces evrointegracija, a s druge strane, sećanja svedoka bombardovanja često optužuju zapadne države, najpre SAD, a potom i sve druge države NATO alijanse za intervencionizam i počinjene zločine, kao i u pojedinim slučajevima, Evropsku uniju za pasivnost i nepružanje otpora mešanju SAD-a u evropske sukobe. Zato bi spominjanje NATO bombardovanja u okviru kulturno-diplomatskih programa i projekata međunarodne saradnje bilo kritički usmereno prema međunarodnoj zajednici, čiji predstavnici nisu uvek spremni da prihvate i dalje razvijaju kritički odnos spram donesenih političkih odluka. Međutim, može se reći da bi i samo zagovaranje mira u regionu, što će reći, bez optužbi usmerenih prema zapadnim zemljama, predstavljalo implicitnu kritiku njihovih „intervencionističkih” (SAD) ili nedovoljno zainteresovanih spoljnih politika, politika orijentalizacije i isključivanja (EU).

⁵⁵⁷ Milena Dragičević Šešić u tekstu „Between a rock and a hard place: cultural policies of and towards Serbia” u: Jozef Batora and Monika Mokre, eds. *Culture in the EU's External Relations: Bridging the Divide?* Ashgate, London, 2010, piše o tome da je prioritet javne diplomatije Srbije da ostvaruje odnose sa državama EU, potom sa državama koje imaju veliku srpsku dijasporu – SAD, Kanada i Australija, onda s državama u kojima se govore slovenski jezici (posebno Rusija), a tek na kraju sa zemljama regiona.

Pred postkolonijalnom Evropskom unijom otkivaju se slični izazovi – izazovi suočavanja sa sopstvenom prošlošću i prihvatanja evropskog identiteta, izazovi integracije starog i novog stanovništva (migranata), interkulturalnog dijaloga, stvarnog povezivanja, prevazilaženja zamišljenih podela. Zato teoretičari kulturne politike pišu o tome da je potrebno stvaranje „Vrle nove Evrope” (Brave new Europe⁵⁵⁸). Iskustva s prostora bivše multietničke, multinacionalne i multikonfesionalne socijalističke Jugoslavije i njenog samoupravnog sistema, mogu biti od nesumnjivog značaja za Evropu kao pouka i upozorenje iz sopstvene prošlosti. Međutim, do sada politike Evropske unije nisu bile usmerene ka preispitivanju ove teme. Prema Mileni Dragičević Šešić, politike međunarodne zajednice prema Srbiji su se kretale od „politika uticaja i reprezentacije sopstvenih individualnih nacionalnih kultura”, preko politika isključivanja (embargo), do politika uključivanja, doduše sa ograničenim efektima”.⁵⁵⁹ Odnosi s Turskom, dijalog s državama Jugoistočne Evrope, suočavanje s islamskim stanovništvom, izbeglička kriza, politike podrujojačivanja, orijentalizacije, kultura straha, izlazak Velike Britanije iz EU – sve su slaba mesta razvoja evropskog identiteta i jedinstva zajednice. Zato ideje o neophodnosti za promenom Evrope i potreba za njenom transformacijom u zaista jaku i koherentnu zajednicu naroda, kao i sve jasnija kriza aktuelnih globalističkih koncepata u kulturi poput kreativnih industrija, zahtevaju stvaranje novih kulturnih politika i politika međunarodne saradnje. To bi mogle da budu nove politike solidarnosti i kolaboracije, koje podrazumevaju postojanje zajedničkih problema i imperativa za udruživanjem radi pronalaženja zajedničkih rešenja.⁵⁶⁰

U zaključku ovog poglavlja treba podcrtati da u demokratskim društvima kulturna politika i međunarodna kulturna saradnja – kao oblasti koje povezuju umetničku i kulturnu produkciju i javnu politiku – treba da budu usmerene ka dinamičnijem povezivanju i pomirenju političkog i kulturnog sećanja budući da političko sećanje teži redukovanju istorije na slavne događaje prošlosti, a – nasuprot tome – umetnička produkcija podržava diverzitet sećanja, čuva i afirmiše mnoge narative istorije.

⁵⁵⁸ Emil Brix, „European coordination of External Cultural Policies”, in: Jozef Batora and Monika Mokre, eds. *Culture in the EU's External Relations: Bridging the Divide?* (London: Ashgate, 2010), 168.

⁵⁵⁹ Milena Dragičević Šešić, *Between a rock and a hard place...*, op. cit, 159.

⁵⁶⁰ Zajednički problemi mnogih država danas otkrivaju se u negativnim aspektima globalizacije i razvoja neoliberalnog kapitalizma: velika ekonomska nejednakost i socijalne razlike, migracije i ratovi, interkulturalni konflikti, zdravstveni problemi, opadanje ekonomskog razvoja, ekološki problemi i tako dalje. Međutim, iako zajednički problemi postoje, imperativ za udruživanjem još nije ostvaren. Ipak, mestimično i sporadično se javljaju inicijative tog tipa – ekonomisti sve češće ukazuju na neodrživost aktuelnog ekonomskog sistema, a veliki broj umetničkih i kulturnih inicijativa reaguje na ta saznanja.

VI Zaključak

Iako postoje podeljena mišljenja o NATO bombardovanju Srbije iz 1999, može se reći da je 10 godina kasnije ova nikad-razrešena-kriza ostavila mnogih sumnji u globalnoj perspektivi problema, pri čemu su mnoga uporišta postavljena na osnovi „depolitizovanih ljudskih prava”. Kao što je Žižek rekao, NATO intervencija je opravdana isključivo depolitizovanim jezikom univerzalnih ljudskih prava, što znači da muškarci i žene prestaju da budu politički subjekti, i postaju nemoćne žrtve, uskraćene za njihov politički identitet i svedene na голу patnju, što on vidi kao konstrukt NATO-a. Tako je „intervencija” opravdana, a ljudi s Kosova viktimizovani, dok su oni u Srbiji prozvani zbog prihvatanja Miloševićevog režima time što mu nisu pružali dovoljno jak otpor. Naravno, takva generalizacija je nemoguća i, iako pokreće niz pitanja o validnoj političkoj borbi danas, trebalo bi razlikovati one koji su u to vreme u Srbiji i na Balkanu pokušali da analiziraju globalne i lokalne okolnosti i da se istovremeno odupru međunarodnom intervencionizmu i unutrašnjem nasilničkom nacionalizmu, što će reći – da repolitizuju problem tog konflikta.⁵⁶¹

Kada se spomene tema umetničke reprezentacije NATO bombardovanja SRJ iz 1999. godine, postavlja se pitanje njene aktuelnosti i opravdanosti s obzirom na niz novih ratnih konflikata i društveno-političkih problema, i na relativnu obrađenost teme u naučnoj literaturi. Kada je reč o aktuelnosti, odgovor je jednostavan: izučavanje sećanja na traumu pruža uvid u sisteme funkcionisanja političke sfere zajednice, kao i u savremene forme političkog autoriteta. Putem analize umetničkih reprezentacija NATO bombardovanja moguće je bolje razumeti trenutne probleme koji ne pogađaju samo Srbiju, nego i svet, kao i potpunije

⁵⁶¹ Branka Čurčić, *Period After – A Review. Media and Culture, Integration and Political Life in Southeast Europe*, op. cit.

sagledati diverzitet perspektiva na nove društveno-političke okolnosti (recimo, anti-kapitalistička, anti-globalistička, nacionalistička, anti-nacionalistička, pacifistička i druga stanovišta o istoriji i savremenim konfliktima).

Bilo da je ocenjeno kao opravdano ili neopravdano, NATO bombardovanje je važno za savremenu Srbiju jer predstavlja prekretnicu u njenoj novijoj istoriji – intervenciju zahvaljujući kojoj su pokrenuti ili ubrzani procesi smene ekonomskih i društveno-političkih paradigmi (socijalizam-kapitalizam), demokratizacije, kao i ostvarivanja nezavisnosti Kosova tj. dezintegracije Jugoslavije. Ako se prihvati definicija kolektivnog identiteta kao slike koju neka grupa gradi o sebi i s kojom se njeni članovi identifikuju, onda se pokretanjem teme bombardovanja može postaviti kritičko pitanje veze vladajućih društveno-političkih interesa, procesa izgradnje koherentne slike kolektivnog identiteta u Srbiji i razloga zbog kojih su slike o određenim traumama integrisane tj. izostavljene iz kolektivnog sećanja. Budući da bombardovanje obeležava poslednju fazu ratova devedesetih, čije se posledice osećaju i danas, kao i aktuelnog procesa odvajanja Kosova, mesta nastanka srpskog nacionalnog mita i teritorije simbolički označene kao „svete srpske zemlje”, pokretanje ovih pitanja u naučnom diskursu može da pomogne prihvatanju savremene političke situacije Srbije i lečenju velikih kulturnih trauma.

Imajući u vidu da se radi o prvom virtuelnom ratu (Čepman), sajber-ratu (Arquilla i Ronfeldt) ili tehno-ratu/međunarodnoj intervenciji u svetu, i to intervenciji zapadnih država u konfliktu hrišćanskog i muslimanskog stanovništva na teritoriji Evrope, NATO bombardovanje predstavlja važan momenat i za izučavanje trenutnih globalnih konflikata i problema – od terorizma i migracija do negativnih efekata globalne ekonomije i postkolonijalizma. Zato se bombardovanje i pojavljuje kod nekih od najpoznatijih kritičara savremenog društva, recimo kod Čomskog, Virilija ili Žižeka.

Naučnici i istraživači iz sveta su predstavili i kritikovali bombardovanje u velikom broju naučnih publikacija, pa je do sada iznet solidan broj relevantnih zaključaka, međutim, naučna zajednica se bavila bombardovanjem samo u periodu uoči i neposredno nakon same intervencije (1999 – 2002). Zato, kada je reč o opravdanosti izbora teme, treba reći da bombardovanje SRJ nije dovedeno u vezu sa aktuelnim društveno-političkim pitanjima kao što su novije vojne intervencije i tehno-ratovi, a taj je izostanak istovremeno indikativan i zabrinjavajuć ako se uzme u obzir da se istraživači u polju društvenih nauka sve češće bave pitanjima sećanja i da se pokreće veliki broj međunarodnih istraživačkih projekata o evropskoj i svetskoj traumatskoj prošlosti. Na primer, nedavno se u Hajdelbergu na naučnom skupu posvećenom osmišljavanju međunarodnog projekta *Troubled Pasts* o kulturi sećanja na

traumatičnu evropsku istoriju olako prešlo preko predloga da i NATO bombardovanje uđe u korpus problema koji će biti obrađeni.⁵⁶²

Takođe, postojeći naučni radovi se najpre bave pravnim pitanjem opravdanosti kampanje,⁵⁶³ problemom takozvane kolateralne štete,⁵⁶⁴ političkim neuspехom i negativnim posledicama rata,⁵⁶⁵ u pojedinim slučajevima ekološkom štetom,⁵⁶⁶ neobjektivnim medijskim izveštavanjem⁵⁶⁷ i fenomenima nove vrste ratovanja,⁵⁶⁸ ali je veoma mali broj radova koji temi bombardovanja pristupaju iz aspekta umetničke reprezentacije i kulture sećanja. Iako je izučavanje bombardovanja iz pravnog i političkog aspekta od nesumnjive koristi, teorijski okviri koji su uspostavljeni u ovoj disertaciji omogućuju nove uvide u pitanje konstruisanja identiteta kolektiva u odnosu na pretrpljenu istorijsku, političku i kulturnu traumu. Dakle, pored važnosti rekuperacije i aktuelizacije ove teme u javnom diskursu, nedostaje i bavljenje

⁵⁶² Ne znači da će to biti konačna odluka i da tim se tim Univerziteta umetnosti u Beogradu neće baviti ovom temom ukoliko projekat ostvari finansijsku podršku, ali je važno da je na pomenutom sastanku tema bombardovanja odbačena (kao što ni tema postkolonijalizma – iako spomenuta – nije uzeta u razmatranje). Sastanak o kome je reč je održan na Univerzitetu u Hajdelbergu 2016. godine.

⁵⁶³ Michael Bothe, „The Protection of the Civilian Population and NATO Bombing on Yugoslavia: Comments on a Report to the Prosecutor of the ICTY”, *European Journal of International Law*, 2010, <http://www.ejil.org/pdfs/12/3/1531.pdf>, pristupljeno maja 2016; Paolo Benvenuti, „The ICTY Prosecutor and the Review of the NATO Bombing Campaign against the Federal Republic of Yugoslavia, The legality of the NATO Bombing Operation in the Federal Republic of Yugoslavia”, *European Journal of International Law*, 2010; Aaron Schwabach, „NATOs Humanitarian War over Kosovo” in Gareth Evans, Mohamed Sahnoun, *The Responsibility to Protect: Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty*, International Development Research Centre, Ottava, December 2001; Adam Roberts, „Manipulating International Criminal Procedure: The decision of the ICTY Office of the Independent Presecutor Not To Investigate NATO Bombing in the Former Yugoslavia”, *European Journal of International Law*, 2010, <http://www.ejil.org/pdfs/12/3/1531.pdf> (pristupljeno maja 2016); Anthony Colangelo, „Kosovo and the Law of Humanitarian Intervention”, *Northwestern University Law Review*, <https://www.questia.com/library/journal/1P3-350470741/manipulating-international-criminal-procedure-the> (pristupljeno maja 2016); <https://www.questia.com/library/journal/1P3-350470741/manipulating-international-criminal-procedure-the>; Dino Kritsiotis, „The Kosovo Crisis and Nato's Application of Armed Force Against the Federal Republic of Yugoslavia”, in: *International and Comparative Law Quarterly, Cambridge journals*, Cambridge University Press, vol. 49, no.2, April 2000.

⁵⁶⁴ W.J. Fenrick, „Targeting and Proportionality during the NATO Bombing Campaign against Yugoslavia”, *European Journal of International Law*, 2010; Ruth Wedgwood NATO's Campaign in Yugoslavia, *American Journal of International Law*, American Society of International Law, Washington DC, October 1999; Tania Voon „Pointing the Finger: Civilian Casualties of NATO bombing in the Kosovo Conflict”, *American University International Law Review*, vol. 16, no. 4, Washington, 2001.

⁵⁶⁵ Michael Mandelbaum, „A Perfect Failure, NATO War Against Yugoslavia”, *Foreign Affairs*, Council of Foreign Relations, September/October, 1999; David N. Gibbs *First do no harm: Humanitarian intervention and the destruction of Yugoslavia*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2009.

⁵⁶⁶ Božo Dalmacija, Ivana Ivančev-Tumbas, Jasmina Zejak Maja Đurendić, „Case Study of Petroleum Contaminated Area of Novi Sad After NATO Bombing in Yugoslavia”, *Soil and Sediment Contamination: An International Journal*, Taylor and Francis, vol. 12, no. 4, July 2003, 591-611.

⁵⁶⁷ Crisis Daya, Kishan Thussu, „Legitimizing Humanitarian Intervention? CNN, NATO and the Kosovo”, *European Journal of Communication*, vol. 15, n.3, September 2000, 345-361.

⁵⁶⁸ Dorothy E. Denning, „Activism, Hactivism, Cyberterrorism: Internet as a tool for influencing foreign policy”, in: David Ronfeldt, John Arquilla, *Networks and Netwars: The Future of Terror, Crime, and Militancy*, RAND Corporation, 2001.

bombardovanjem upravo sa stanovišta kulture sećanja, kulturne politike, studija kulture, studija traume i teorije umetnosti.

Među teoretičarima kulture sećanja postoji stav da je „istoriji potrebna umetnost” i da je „sećanju, da bi bilo verodostojno, neophodno istorijsko istraživanje zbog verifikacije i korekcije, dok je istorijskom znanju sećanje potrebno zbog smisla i vrednosne orijentacije”.⁵⁶⁹ Umetnici-agitatori preispituju pitanje reprezentacije istorije i kulturnih identiteta kao onoga što se „stvarno” desilo ili što „stvarno” jeste (odvojeno od reprezentacije i medijacije). Angažovana umetnost dekonstruiše mehanizme pisanja istorije i tvorbe sećanja, tako što i sama gradi nove narative. Iako je, prema Altiseru, i umetnost izraz neke ideologije, najznačajniji momenat društveno-političkog legitimisanja umetničkih tekstova kao validnih istorijskih izvora o traumi je dopuštanje i podsticanje društvene borbe, aktivizma i stvarne demokratizacije javne sfere. Osim toga, psiholozi tvrde da su za lečenje kolektivnih trauma „neke od najznačajnijih kolaboracija koje možemo da formiramo sa preživelima i žrtvama - saradnje sa lokalnim profesionalcima, religioznim osobama, osobama koje dolaze iz drugih disciplina i sa umetnicima”.⁵⁷⁰

Pored toga što pruža novi uvid u kulturnu i političku istoriju Srbije, tema umetničkog svedočenja i reprezentacije traume u vizuelnim umetnostima na primeru NATO bombardovanja SRJ pokazala se kao podsticajna za transdisciplinarnu analizu nekih od najaktuelnijih problema globalnog/ postkolonijalnog savremenog društva poput strategije građanskog aktivizma, nevoljnih migracija, razvoja demokratije i vrle nove Evrope, principa heteroglosije i participativnosti u formiranju javne sfere, *bottom-up* pristupa definisanju kulturnih politika, inkluzivne kulturne baštine, kritike kapitalizma i neokolonizacije, a elaboracija ovih pitanja zasnovana je na rezultatima teorija koje se bave kulturom sećanja (od Albvaša do Asmanovih), kolektivnim traumama (od Frojda do Ketii Karut i njenih kritičara) i reprezentacijom (Berk i Hol). Pored toga je bilo važno prikazati oblast naratologije (Ženet, Četmen) zato što se pojam narativa sve dinamičnije koristi za opise procesa konstruisanja umetničkih diskursa, kustoskih projekata i izložbi, ali i kolektivnih identiteta, historija, interkulturnog povezivanja, politika sećanja, kulturnih politika, kulturno-diplomatskih misija.

Uopšteno gledano, drugo poglavlje disertacije koje se bavi predstavljanjem pojmova konstruktivizma, reprezentacije, kulture sećanja, naratologije, posvećeno je argumentovanju ideje da se znanja o svetu, istoriji i identitetima konstruišu kroz sistem reprezentacija i jezik,

⁵⁶⁹ Mihail Sladeček, *Istorija i kolektivno sećanje: kontinuitet i diskontinuitet*, predavanje u Institutu za savremenu filozofiju i društvenu teoriju, op. cit.

⁵⁷⁰ Stevan M. Weine M.D. & Sae-Rom Chae, *Trauma, Disputed Knowledge, and Storying Resilience*, op. cit. 11.

čime je postavljena teorijska osnova teze da različiti umetnički radovi o NATO bombardovanju predstavljaju različite reprezentacije traume, konstrukcije rata, diskurse, i da mogu da utiču na proces građenja kolektivnih identiteta.

Treće poglavlje objašnjava pojmove i teorije svedočenja, obrazlaže svedočenje kao strategiju reprezentacije traume, kao i tipove i uloge svedoka u procesu izgradnje narativa sećanja, i to uglavnom prikazujući teorije koje se bave Holokaustom (Alaida Asman, Felman, Laub, Hartman). Uprkos impresivnom obimu katastrofalnih događaja poslednjih decenija, Holokaust je postao primarna tema u studijama sećanja, pa zbog svoje izuzetne širine i dubine, studije o Holokaustu ilustruju čitav niz metoda i perspektiva koje služe za analizu mnogih destruktivnih, nasilnih i katastrofalnih događaja današnjice. Dakle, sećanje na Holokaust je uvek imalo savremen, političko-pedagoški aspekt usmeren na sadašnjost i budućnost.

Sušтина bavljenja problematikom svedočenja otkriva se u moralnim pitanjima društvene odgovornosti pojedinca koji (nevoljno) učestvuje u stvaranju istorije. Ukoliko osoba svedoči o događaju koji je značajan za veći kolektiv, pred nju, kao i pred sekundarne svedoke – društvo koje prima svedočenje, postavlja se niz dilema: treba li svedočiti, ko može da svedoči, na koji način se treba nositi s teretom odgovornosti svedočenja (*bearing witness*), koje su društveno-psihološke implikacije tog čina, kako treba rešavati problem subjektivnosti (ne/verodostojnosti, ne/istinosti) svedokovog iskaza, koji su problemi ugradnje individualnog u kolektivno sećanje, da li postoji optimalna metodologija prikupljanja i predstavljanja glasova svedoka, kakva je uloga institucija i kulturne politike u ovom procesu. Osnovni zaključak je da su svedočenja važna zato što pružaju lična, autentična sećanja na značajne društveno-istorijske događaje koja mogu da se suprotstave zvaničnim diskursima sećanja i mogu da učvrste testimonijalnu alijansu, doprinoseći društvenoj koheziji i pomirenju. Svedočenja mogu biti izuzetno važan (a u pojedinim slučajevima i jedini) izvor informacija o prošlim događajima. Čak i kada pružaju nejasne ili netačne podatke, ona prenose iskustvo i doživljaj traume, što je ponekad daleko jednostavniji i potpuniji način razumevanja prošlosti, nego što je slučaj s čitanjem istorijskih udžbenika. Međutim, čak i kada se pronađu odgovori na moralne dileme i prihvati značaj svedočenja kao istorijskog izvora, glavni problem s kojim se društva suočavaju u procesu transformacije sećanja jeste: kako sačuvati lična sećanja i kako ih transformisati u trajne forme kulturnog pamćenja koje će prenositi i naredne generacije. Taj izazov odnosi se na fenomene trans/ inter/ intra/medijacije sećanja.

Zato je deo trećeg poglavlja posvećen temi medija (vizuelnih medija i javnih glasila). Pre svega, objašnjeno je zašto su vizuelni mediji najadekvatniji za prenos svedočenja o

traumi: pošto predstavljaju telo i emotivne reakcije svedoka koji govori o traumi, vizuelni mediji aktiviraju više čula sekundarnih svedoka i tako stvaraju doživljaj direktnog saučešništva i prouzrokuju najsnažnije kognitivne i emotivne reakcije sekundarnih svedoka. Emotivno reagovanje na slike posebno je intenzivno s obzirom na život u vizuelnoj kulturi i činjenicu da se dogodio takozvani vizuelni obrt. Snažne veze između traume, narativa i vizuelnih medija objašnjene su u teorijama Mike Bal i Astrid Erl (vizuelna naratologija, medijske reprezentacije sećanja), Hartmana i Alaide Asman (video svedočenje). Za oblast kulture sećanja je značajano zapažanje da vizuelna, a prvenstveno „video svedočanstva funkcionišu tako što kompiliraju mnoge individualne životne priče u veliki arhiv, formirajući „grupnu biografiju”, a ono što iz toga proističe je kolektivno sećanje”,⁵⁷¹ pri čemu se ono generiše u okviru medija fotografije, filma, videa, interneta. Iako su teorije o vizuelnom svedočenju uglavnom razvijene u okvirima studija Holokausta, njihovi rezultati su primenjeni u drugim kontekstima – od feminističke kritike predstave smrti do slučaja 11. septembar. Proširivanje opsega studija sećanja na druge traume otvara mogućnost za uspostavljanje ili prepoznavanje novih aktera ili procesa sećanja. Tako su u disertaciji osmišljene i spomenute nove vrste svedoka (recimo: balkanski ili orijentalni svedok, drugi-kao-svedok, svedok s margine, mobilni ili neukorenjeni svedok, itd) i nove tipologije svedočenja.

U četvrtom poglavlju su svi prethodno izneti teorijski uvidi primenjeni u analizi studija slučaja – preko sto vizuelnih radova na temu NATO bombardovanja, a studije slučaja su organizovane u četiti kategorije u odnosu na tipove svedočenja: radovi-svedočenja paralize, agitacije, viktimizacije i optužbe. Budući da polazi od univerzalnih ljudskih reakcija na traumu, ova kategorizacija se može primenjivati na druge slučajeve reprezentacije traumatskih iskustava, što je jedan od najvećih doprinosa disertacije.

Međutim, posebno je bitno da ustanovljena tipologija svedočenja sadrži implikacije društvenih misija umetničkih svedočenja. U svedočenjima paralize, trauma se pokazuje kao odsutni sadržaj, kao situacija sleđenosti i straha, a broj radova-paraliza na neku temu (rat, katastrofa, nasilje) pokazuje intenzitet traumatskog iskustva za traumatizovani kolektiv. S druge strane, svedočanstva agitacije su izraz spremnosti umetnika (intelektualnih, sekundarnih svedoka) na društveni aktivizam i razvoj kritičke kulture sećanja, a njihov broj i diverzitet može se tumačiti kao indikator intelektualne vitalnosti jedne sredine i šire zajednice sekundarnih svedoka. Sa stanovišta kulture sećanja, najznačajnije je da radovi-agitacije imaju kritički potencijal i potencijal izmene javne sfere; svedočanstva-agitacije o bombardovanju

⁵⁷¹ Ibid, 40.

dekonstruišu narative dominantne kulture sećanja u Srbiji i negiraju simboličke društvene i političke podele u Srbiji, kao i suprotstavljene narative prošlosti (nacionalno/kosmopolitsko, balkansko/evropsko, „patriotsko”/„izdajničko”). Svedočanstva viktimizacije i svedočanstva optužbe obično utvrđuju oficijalne narative traume (npr. „patriotske”/„izdajničke”) i mogu se identifikovati kao simptomi kulture straha i poniženja (Moisi). Dakle, ona nemaju značajan reformatorski potencijal, ali ipak – bilo da govore o žrtvama ili počiniocima – čuvaju dragocena sećanja na traumu i daju doprinos lečenju kolektiva.

Osim za definisanje društvenih pozicija umetnika-svedoka, uspostavljenu tipologiju svedočenja moguće je primeniti na druge pojmove kulture sećanja npr. *mesta sećanja* (Nora), pa bi se moglo govoriti o mestima paralize sećanja (mesta na kojima se traume desila, ali to nije evidentirano politikama imenovanja i komemoracije ili, pak, postoje vrlo svedene naznake; npr. razrušeni Generalštab), mestima agitacije (mesta na kojima se poziva na javnu debatu i kritičko sagledavanje prošlosti; to mogu biti i virtuelni prostori, npr. *Yugomuzej*), mestima viktimizacije (spomen-obeležja žrtvi, npr. spomen-česma Milice Rakić u Batajnici ili Večna vatra) i mestima optužbe (mesta gde se prikazuje i okrivljuje neprijatelj npr. novinska karikatura, grafiti, javni protesti). Metod mapiranja mesta traume ili *kartografija konflikata* može da služi analizi i boljem razumevanju drugih sukoba i da koristi kao novi istraživački postupak kulture sećanja i kulturne politike.

Kada se sagleda čitava kolekcija radova-reprezentacija bombardovanja, zaključuje se da je dominantna umetnička strategija bila strategija agitacije, što s jedne strane govori o tome da je umetnička scena u tom trenutku u Srbiji i okruženju bila dovoljno spremna na kritičko reagovanje i aktivizam, a s druge strane, da je bombardovanje u mnogo većoj meri predstavljalo kulturnu, nego ratnu traumu. No, sadržaj i iznenađujuće veliki broj (zaboravljenih) umetničkih reakcija, kao i činjenica da se tema bombardovanja izbegava u javnom diskursu, govore o dubini i intenzitetu ove kulture traume najpre za Srbiju, ali i za kosovske Albance (što pokazuje rad Sokola Bekirija) i druge evropske narode u pojedinim aspektima (problem balkanizacije kod Peržovski ili univerzalna tema ljudske destruktivnosti kod Kanevarija).

Glavna sličnost među agitacionim radovima o bombardovanju je upotreba *fau* efekta ili efekta oneobičavanja, koji najpre služi razotkrivanju nevidljivog i naizgled običnog, a zapravo jezivog i uništavajućeg dejstva dominantnih ideologija. Upotreba efekta oneobičavanja je izraz borbe sa strahom od toga da se potisnuta kulturna trauma ne vrati u obliku novih društvenih patologija. „Potisnuto pamćenje, za razliku od zaborava, može da ovlada karakterom pojedinca, pri čemu „procurivanje” bolnih uspomena može dovesti do

neuroze”.⁵⁷² Recimo, potiskivanje traume koja je nastala usled povrede nacionalnog osećanja može da se vrati u obliku fašizma; suzbijanje traume počinjenog nasilja može da dovede jedan kolektiv u permanentno stanje podčinjenosti i pasivnog trpljenja. Umetnost koja oneobičava kvazinormalne prizore rata ima za cilj razvoj društvene svesti i sprečavanje kolektivne neuroze, odnosno da stvori narative zdravlja. Zato je intencija radova koji koriste efekat oneobičavanja da pokažu da oficijelne verzije rata, bilo da su stvorene u diskursu NATO, bilo u diskursu Miloševićeve propagande – upravo služe podčinjavanju i zavladvanju; da redukuju činjenice, produbljaju sukobe i ne reflektuju realno stanje stvari, te prikrivaju stvarne uzroke rata i predstavljaju još jedno sredstvo manipulacije pasivnim primaocima poruka (kritika društva spekla i procesa specijalizacije moći). Drugim rečima, agitacioni radovi tvrde da se za sada istina o ovom sukobu, kao i konfliktima koji su prethodili ne može naći u zvaničnim vladinim dokumentima i medijskim tekstovima, te da je skrivena iza vladajućih retorika humanitarnog ratovanja ili večite (srpske, hrišćanske) žrtve. Ne samo to, radovi agitacije predstavljaju NATO bombardovanje kao tehno-rat i sredstvo zastrašivanja i ideološkog podčinjavanja, što ne znači da staju na stranu retorike Miloševićevog režima. Takođe se za radove agitacije može reći da u velikoj meri zauzimaju marksističke, anarhističke, socijalističke ili antikapitalističke pozicije: kritikuju medije kao sredstvo elite koje služi za manipulisanje i zavodjenje, koje pretvara traumatske događaje poput ratova u ekonomiju terora i robne proizvode, i pronalaze krivca za stanje porobljenosti u hegemonskim ekonomskim odnosima.

U vezi sa prvom hipotezom disertacije, može se zaključiti da jedan veoma mali broj umetničkih radova reprodukuje narative stvorene u dominantnim sklopovima sećanja u Jugoslaviji (takozvane patriotske i takozvane izdajničke), a da većina nastalih radova prevazilazi i negira te podele i oficijelne verzije rata. Iako postoje grupe umetnika apologeta sistema ili angažovanih umetnika-kritičara srpskog društva, ovaj zaključak pokazuje da uvreženo viđenje scene vizuelnih umetnosti u Srbiji kao podeljene na dve struje – konzervativnu (koju odlikuje lokalni konzervativizam, eskapizam, nacionalizam) i progresivnu (koju odlikuje aktivizam, kosmopolitizam) – nema realno uporište. Dakle, makar kada je reč o reprezentaciji bombardovanja, domaća scena vizuelnih umetnosti pokazuje veliki diverzitet glasova i iznijansiranoost ideoloških pozicija.

Isključive politike optuživanja neprijatelja ili države i politike autoviktimizacije ne mogu da vode stabilnosti i pomirenju i one zapravo služe održavanju društvenih tenzija i

⁵⁷² Barbara Misztal, *Theories of Social Remembering*, (Philadelphia: Open University Press, 2003) 140.

ideološkoj mobilizaciji, a to se odnosi i na održavanje slike o simboličkoj podeljenosti srpskog društva. Tek bi javno priznavanje novih perspektiva koje bi prikazale situaciju rata u njenoj celokupnoj političkoj, ekonomskoj i kulturološkoj složenosti i negiranje binarnih identiteta (dobri-loši, žrve-zločinci, patriote-izdajnici itd) moglo da vodi ka pomirenju, društvenoj stabilnosti i napretku.

Kada je reč o odnosu umetničkih reprezentacija i samog bombardovanja, može se reći da umetnički radovi o bombardovanju, a posebno agitacije – iako imaju taj potencijal – nisu u mogućnosti da reše političke konflikte, niti da osujete delovanje zvaničnih ideologija. Prema, Ješi Denegriju, umetnost može da sprovodi svoje političke implikacije jedino kroz svet umetnosti, ali ne može bitno da utiče na politiku.⁵⁷³ Radovi, ipak, omogućavaju da se održe razna sećanja na traumu i zbog toga imaju i istorijsku, i političku vrednost, pa u budućem vremenu mogu koristiti za objektivnu ili drugačiju interpretaciju perioda raspada Jugoslavije i promena koje su usledile. Umetnički radovi takođe predstavljaju resurs iz kojeg se mogu crpeti narativi za lečenje kulturne traume – ali tek onda kada se redefinišu prioriteti i ciljevi kulturne politike, politike sećanja i međunarodne saradnje.

S tim u vezi je potvrđena i druga hipoteza rada da umetnički narativi bombardovanja imaju nerealizovan potencijal validnog istorijskog izvora, da nisu asimilovani u kulturu sećanja, i da je njihova integracija je neizvesna. Nažalost, nespremnost srpskog društva da javno interpretira i problematizuje NATO bombardovanje kao segment istorije govori o tome da je proces izgradnje stabilnosti otežan, što se pokazalo i putem analize strategija javnog predstavljanja umetničkih radova o bombardovanju. Iako je Srbija, s jedne strane, potpisnica međunarodnih konvencija o očuvanju raznolikosti kulturnih izraza i participativnom upravljanju kulturnim nasleđem (UNESCO konvencija i zaštiti raznolikosti kulturnih izraza, *Faro konvencija*, i iako, s druge strane, civilno društvo – a pre svega umetnici u Srbiji predočavaju potrebu za demokatičnim i kritičkim bavljenjem disonantnim istorijskim i kulturnim nasleđem, kulturna baština u Srbiji ostaje ekskluzivna, a politika sećanja kao aspekt kulturne politike još nije redefinisana. Disertacija je potvrdila hipotezu da politika sećanja u Srbiji ne doprinosi jačanju kolektivnog identiteta, naprotiv, da produbljuje traume i postojeće simboličke društvene podele, pa se još jednom pokazuje neophodnost razvoja takozvanih politika odozdo (*bottom-up*), čuvanja diverziteta glasova koji pamte, integrisanja različitih umetničkih reprezentacija traume u oficijelni diskurs sećanja i – ukupno uzev – dugoročne transformacije nacionalnog diskursa sećanja. Očuvanje i integracija umetničkih reprezentacija

⁵⁷³ Jerko Denegri, *Intervju Ješe Denegrija*, Ibid.

traume posebno su važni ako se ima u vidu da je „nasuprot mnogoglasnom socijalnom pamćenju, koje je pamćenje „odozdo” i koje se smenom generacija svaki put gasi, nacionalno pamćenje, koje teži dugoročnom trajanju, mnogo kompaktnija konstrukcija; ono je usidreno u političkim institucijama i „odozgo” utiče na društvo”. Takođe se pokazalo, i to najpre na primeru Venecijanskog bijenala 1999. godine, kada su u nacionalnom paviljonu izložene (eskapističke i koncepciji bijenala nekompatibilne) apstraktne slika Todora Stevanovića i skulpture iz kolonije *Terra*, a u kustoskoj selekciji, zahvaljujući profesionalnim vezama domaćih kustosa i istoričara umetnosti Biljane Tomić i Ješe Denegrija, video-radovi mladih umetnica koji su tematizovali rat i traume u Jugoslaviji i odgovarali umetničko-filozofskoj koncepciji bijenala – da se važne odluke u polju kulturne politike u Jugoslaviji donose paušalno, nekompetento, ad-hoc ili, bolje rečeno, sprovode politiku izolacije. Takvi pogrešni potezi – makar iz aspekta razvoja kritičke kulture sećanja – prisutni su, nažalost, i danas, čak i kada je reč o aktivnostima organizacija civilnog društva, što pokazuju rezultati konkursa iz 2016. godine za nagradu *Mangelos*, koja se dodeljuje za najbolji rad mladog vizuelnog umetnika u Srbiji, i podrazumeva dvomesečni rezidens program u Njujorku. Iako je Dorignerov *Hospitality* bio u užem krugu, i iako je bilo evidentno da se radilo o konceptualno najsloženijem umetničkom radu među finalistima, te da bi njegovo predstavljanje u SAD-u izazvalo daleko veće interesovanje stručne javnosti, Bogomir Dorigner ipak nije nagrađen *Mangelosom*.

Kada se uzmu u obzir svi argumenti izneti o ulozi i značaju analize umetničkih reprezentacija rata, zaključak petog poglavlja o kulturnoj politici – politici sećanja u Srbiji i Jugoslaviji, politici reprezentacije traume, politici imenovanja, stvaranja oficijelnih narativa – govori, dakle, o suštinskoj važnosti prihvatanja i holističkog javnog predstavljanja diverziteta narativa traume. Holistički pristup podrazumeva prikazivanje svih – i žrtvenih svedočanstava, i svedočanstava paralize, i optužbe, i agitacije. To znači da čak i ako se u nekim svedočanstvima pojavi govor mržnje, holistički pristup zagovara ideju da i taj govor treba da bude uključen u javni prostor, zapamćen i analiziran u društveno-političkom i kulturnom kontekstu. U suprotnom, njegovo potiskivanje može da vodi produbljivanju mržnje i društvenih anomalija.

Stoga bi glavni cilj kulturne politike i kulture sećanja bio uspostavljanje testimonijalne alijanse i razvoj dijaloga različitih, pa i konfliktnih zajednica sećanja. Budući da je terapija shvaćena kao proces tranzicije od traumatskog ga narativnom sećanju i da trauma traži integraciju u svest i zarad svedočenja (zdravlja kolektiva) i zarad izlečenja (zdravlja individue), nakon traumatskog događaja, država treba da preuzme ulogu terapeuta, da nastoji

da uspostavi red i harmoniju, lečeći ranu koja je nastala.⁵⁷⁴ Zadatak kulturnih politika jeste tvorba narativa koji leči (a on se može pronaći u konglomeratu umetničkih reprezentacija trauma), dok bi zadatak kulturne diplomatije i međunarodne saradnje bio stvaranje testimonijalne alijanse koja će obezbediti produkciju i prenos isceliteljskog narativa. Prema Frojdu, za put ka istini potrebno je dvoje, lečenje je moguće jedino kroz dijalog, a kolektivne traume mogu da zacele samo kroz razvoj društvene svesti.

Pošto se radi o konfliktu u koji su uključene države bivše Jugoslavije i sve zemlje članice NATO-a, prirodno bi bilo očekivato da se stvori dijalog i testimonijalna alijansa o bombardovanju na regionalnom i međunarodnom nivou, pri čemu je potreba da se pitanja raspada SFRJ i perioda koji je usledio stave u javnu arenu sve očiglednija kada se pogledaju aktuelna politička dešavanja u Evropi i svetu (*Brexit*, izbeglička kriza). Iskustvo funkcionisanja (recimo, period samoupravljanja) i dezintegracije nadsudnacionalne zajednice kakva je bila SFRJ može doprineti osmišljavanju plana strateškog povezivanja i jačanja Evropske unije. To bi podrazumevalo da tema raspada SFRJ i NATO bombardovanje bude obuhvaćena makar nekim od mnogobrojnih međunarodnih inicijativa i projekata koji se bave evrointegracijama, evropskom i svetskom istorijom i sećanjem, što za sada nije slučaj.

Iako je ideja da „istoriju pišu pobednici” stara i opšteprihvata, na kraju treba reći da je ova disertacija najpre nastala iz potrebe za kritikom društvene cenzure i autocenzure, politike zaborava i uvreženog jednostranog, dakle, nedemokratskog pristupa građenju kulture sećanja u Srbiji i svetu. Drugo, disertacija ukazuje na problem isključivanja kulturnih i umetničkih kritičkih praksi iz procesa tvorbe sećanja i pisanja prošlosti, bilo da je reč o izradi školskih kurikuluma ili građenju spomenika. Pošto se bavi umetničkim reprezentacijama trauma i problematikom njihove ugradnje u javni prostor, disertacija skreće pažnju na neophodnost shvatanja kulture sećanja kao aspekta kulturne politike, a kulturne politike kao bitnog aspekta spoljne politike, kao i na neophodnost njihovog povezivanja u praksi. Disertacija na temu NATO bombardovanja predstavlja poziv da se osetljive, „nezgodne” i politički kompromitovane teme stave u javni prostor – od tropa srpske žrtve do problema intervencionizma i savremenih ratova, da se na taj način ojačaju umetnički aktivizam (nasuprot larpurlartizmu) i participacija građana, i konačno – da se pruži preko potreban doprinos razvoju društvene svesti i slobode govora.

⁵⁷⁴ Karin Marie Fierke, *Bewitched by the Past: Social Memory, Trauma and International Relations*, op. cit, 86.

Prilog br. 1

Spisak i kategorizacije radova – studija slučaja

	Br. radova	Br. umetnika	Umetnik-ica	Mesto godina rođenja	Naziv rada	Mesto i godina nastanka	Mesto i godina izlaganja (izbor)	Medij
S V E D O Č E N J E P A R A L I Z O V A N O G S V E D O K	1	1	Goran Stojčević	Skoplje, Makedonija, 1975.	Art Brut: <i>Raspad SFRJ</i> Serija crteža: <i>Stan, podrum, smeštaj</i>	Uroševac, Kosovo, 1999.	Art brut Srbija internet prezentacija Dom kulture Gračanica 2015. Niški kulturni centar, 2015.	Crtež
	2	2	Ivan Petrović	Srbija, 1973.	<i>Vitak 1999</i>	Vitak, Kosovo, 1999.	Studentski kulturni centar, Beograd 2000.	Fotografije
	3	3	Daniel Savozić	Zemun, Srbija 1975.	Art Brut: <i>Raspad SFRJ Door</i>	Uroševac, Kosovo, 1999.	Art brut Srbija internet prezentacija Dom kulture Gračanica 2015. Niški kulturni centar, 2015.	Strip, fotografije
	4	4	Zoran Jović Letač	Banatsko Novo Selo, Srbija, 1967.	<i>Ratni dnevnik u stripu – NATO bombardovanje Jugoslavije</i>	Pančevo, Srbija, 1999.	Obavljeno u <i>Stripburgeru</i> , Ljubljana 2003.	Strip
	5	5	Tanja Kojić	Beograd, Srbija, 1987.	<i>Somnus ambulare</i>	Beograd, Srbija, 2013.	Galeriji Haos, Beograd, 2013.	Crtež
	6	6	Anri Sala	Tirana, Albanija 1974.	<i>Natural mystic</i>	Beograd, Srbija, 2002.	<i>Situated Self</i> Muzej savremene umetnosti u Beogradu, 2002. Serbia FAQ, Austrijski kulturni forum u Njujorku, 2010.	Video rad

A	7	7	Mirjana Jelić	Beograd, Srbija, 1985.	Art Brut <i>Raspad SFRJ: Bombardovanje</i>	Cvetanovac, Ljig, Srbija, 1999.	Art brut Srbija internet prezentacija Niški kulturni centar, 2015.	Crtež, objekti	
	S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E	1	1	Mileta Prodanović	Beograd, Srbija, 1959.	<i>It's the real thing</i>	Arta Terme, Italija, 1999.	Zgrada banjske uprave, Arta Terme, Italija, 1999.	Instalacija u javnom prostoru
		2	2	Tatjana Ostojić	Užice, Srbija, 1972.	<i>Zatražite odgovornost svoje vlade za posledice bombardovanja Jugoslavije</i>	Venecijansko bijenale, Italija 1999.	Venecijansko bijenale, Venecija, Italija, 1999.	Performans
							Pariz, Francuska, 1999.	Pariz, Francuska, 1999.	Performans
		4	3	Miodrag Knežević	Beograd, Srbija, 1947.	<i>Art rat</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Galerija Kulturnog centra Beograda, Beograd, 1999. Galerija 12+, 1999. Internet prezentacija projekta Mirovni centar u Milvokiju, Viskonsin (The Peacce Action Center in Milwaukee, Wisconsin)	Internet projekat - plakat
5	4	Dorijan Kolu	Beograd, Srbija, 1976.	Internet projekat					

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E			ndžija					at - plakat
	6	5	Duša nka Kom nenić	Trebinje, BiH, 1976.				Intern et projek at - plakat
	7	6	Saša Bradi ć	Zagreb, Hrvatska, 1976.				Intern et projek at - plakat
	8	7	Vikto r Mijat ović	Beograd, Srbija 19 77.				Intern et projek at - plakat
	9	8	Ivana Rado savlje vić	Nema podataka				Intern et projek at - plakat
	10	9	Slaviš a Savić	Beograd, Srbija, 1973.				Intern et projek at - plakat
	11	10	Jovan Čekić	Beograd, Srbija, 1953.	<i>Reality check</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Reality Check - Serbian Art during Wartime, Center for Contemporary Art, Belgrade, 1999 http://realitycheck.c3.hu/ Centar za savremenu umetnost C3 – Budimpešta, Mađarska, 1999.	Intern et projek at - razgle dnica
	12	11	Era Miliv	Užice, Srbija,	<i>Man vs Machine</i>	Filozofski fakultet,	Reality check Filozofski fakultet, Beograd,	Perfor mans,

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E			ojević	1944.		Beograd, Srbija, 1999.	1999.	Intern et projek at - razgle dnica
	13	12	Zoran Nask ovski	Izbište, Srbija, 1960.	<i>War frames</i>	Beograd, Srbija, 1999.	52nd International Art Exhibition Think with the Senses - Feel with the Mind: Art in the Present Tense, Venecijansko Bijenale, Venecija, Italija, 2007. Art of Torture and Execution – Art against Torture and Execution, The Open Social Network Art Project, NCCA, Kaliningrad, 2001/2002 Dosije Srbija: Procena stvarnosti 90-tih godina, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2001, Beč, 2001, Berlin, 2000 Carnival in the Eye of the Storm - War/ Art/ New Technologies: KOSOVI@, Portland, SAD, 2000 -Tech_nicks [POST_WAR_POST_CARD S], The Lux Centre, London, 2000. Always Already Apocalypse, Yuksel Sabanci Arts Center - Yildiz Technical University, Istanbul, 1999. Museum of the City of Skopje, Skopje, 1999.	Intern et projek at

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E							Reality Check - Serbian Art during Wartime, Center for Contemporary Art, Belgrade, 1999 http://realitycheck.c3.hu/		
	14	13	Milica Tomić	Beograd, Srbija, 1960	<i>I am Milica Tomić</i>	Beograd, Srbija, 1998/ 1999.	<i>Reality check I am Milica Tomić</i> , Kunsthalle Wien, Beč, Austrija, 2000.	Video rad, Internet-razglednica	
	15	14	Uroš Đurić	Beograd, Srbija, 1964.	<i>Populist project</i>	Centar za savremenu umetnost Fonda za otvoreno društvo, Beograd, Srbija, 1999.	Centar za savremenu umetnost C3 – Bukurešt, Mađarska, 1999.	<i>Reality check Populist project</i> , ATA Centre For Contemporary Art, Sofija, 1999-2000. Populist project tour, Galerie Behemot, Prag, 2000.	Internet projektat
	16							<i>Safe European home</i>	<i>Reality check</i>
	17	15	Asocijacija Apsolutno: Zoran Pantić	Novi Sad, Srbija, 1966.	<i>(A)trophy</i>	Centar za savremenu umetnost C3 – Bukurešt, Mađarska, 1999.	Centar za savremenu umetnost C3 – Bukurešt, Mađarska, 1999.	<i>Reality check</i> http://apsolutno.net/ <i>APSOLUTNO SADA: SMRT, KONFUZIJA, RASPRODAJA</i> (asocijacija APSOLUTNO 1993–2005), Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2015.	Internet projektat- Razglednica
		16	Dragan Rakić	Sonta, Srbija, 1957-2009.					

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E		17	Bojan a Petrić	Nema podataka			
		18	Draga n Miletić	Jugoslavi ja, 1970.			
	18	19	Radiš ić- Trkul ja:	Sarajevo, BiH 1976.	UA!US- a	<i>Reality check</i>	Intern et projek at- Razgle dnica
		20	Vladi mir Radiš ić Jovan Trkul ja	1973.			
	19		R-T i Apsol utno		<i>Clean – unclean</i>	<i>Reality check</i> http://apsolutno.net/	Intern et projek at- Razgle dnica
	20	21	Jelica Rado vanov ić i	Dubrovni k, Hrvatska, 1957.	<i>Ready made I</i>	<i>Reality check</i> <i>Symptom.dj</i> , Magacin u Kraljevića Marka, Beograd, 2011.	Intern et proj ekat- Razgle dnica
	22	23		Beograd,	<i>Life</i>	<i>Reality check</i>	Intern

			Mirjana Đorđević	Srbija, 1967.	<i>imitates Art</i>		www.mirjanadjordjevic.info	et projektat-Razglednica
S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E	23		Zoran Naskovski	Izbište, Srbija, 1960.	<i>The truth on Holy Land No Sign</i>		<i>Reality check</i>	Internet projektat-Razglednica
	24				<i>Looks like a goddam religious icon</i>		<i>Reality check</i>	Internet projektat-Razglednica
	25	24	Vesna Pavlović	Beograd, Srbija, 1970.	<i>Herzliche Willkommen im Hotel Hyatt Belgrad I</i>		<i>Reality check, The Frist Center Projected Histories, Nešvil, SAD 2011.</i>	Internet projektat-Razglednica, Fotografije
	26				<i>Herzliche Willkommen im Hotel Hyatt Belgrad II</i>			Internet projektat-Razglednica, Fotografije
	27	25	Vesna Todosijević	Beograd, Srbija, 1945	<i>Parisov sud</i>	Beograd, Srbija 1995.	<i>Reality check</i>	Internet projektat - razglednica
	28				<i>Svi smo</i>			Internet

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E					<i>u raju</i>			et projek at - razgle dnica
	29	26	Violeta Vojvodić Eduard Balaž	Zrenjanin, Srbija, 1971.	<i>Urtica Medicamentum Est (Kopriva je lek)</i>	Novi Sad – Beograd, Srbija, 1999.	C3 Centar za kulturu i komunikacije, Budimpešta 2002. http://urtica.org/artworks/urtica-medica-est.html#.V5OXVZPnako	Intern et projek at, multi medija , objekti i instala cije
		27		Novi Sad, Srbija, 1972.				
	30	28	Robert Adrian X	Toronto, Kanada, 1935.	<i>Stop the violence</i>	Akademija umetnosti , Beč, Austrija, 1999.	Akadamiya umetnosti u Beču - <i>Akademie der bildenden Künste</i> , 1999. <i>Museum für angewandte Kunst</i> , Wien, 1999. Međunarodna putujuća izložba 1999/2000: Beč, Berlin, Budimpešta, Sarajevo, Beograd, Tirana	Intern et projek at, kolekc ije teksto va i poster a
	31	29	Branko Andrić	Novi Sad, Srbija, 1942 – 2005.				onlajn baza projek ta na interne t
	32		Asocijacija Apsolutno(1993) : Zoran Pantelić	Novi Sad, Srbija, 1966.				platfor mi
	33		Dragan Rakić	Sonta, Srbija, 1957- 2009.				<i>Period after</i>
	34		Bojana	Srbija				

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E			Petrić				
	35		Draga n Mileti ć	Jugoslavi ja, 1970.			
	36	30	Song ül Boyra z	Turska, 1969.			
	37	31	Manf red Butz mann	Potsdam, Nemačka , 1942.			
	38	32	Maxi millia n of Dada	Beograd, Srbija, 1964.			
	39	33	Gunte r Dami sch	Austrija, 1958.			
	40	34	Natas ha Dimit rievsk a	Skoplje, Makedon ija, 1969.			
	41	35	Zoran Dimo vski	Beograd, Srbija, 1966.			
	42	36	Novic a Đenic	Niš, Srbija, 1971.			
	43		Mirja na Đorđ ević	Beograd, 1967.			
44	37	Marij a Drag ojlovi	Šabac, Srbija, 1950.				

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E			ć				
	45	38	Lily Ewgr aphov itch	Beograd, Srbija, 1962.			
	46	39	Dariu s Girey s	Vilnius, Litvanija, 1964.			
	47	40	Gjelo sh Gjoka j	Podgoric a, Crna Gora, 1933.			
	48	41	Franz Graf	Tulin, Austrija, 1954.			
	49	42	Vane sa Hardi	Vrbas, Srbija, 1971.			
	50	43	Jenny Holze r	Galipolis , Ohio, SAD, 1950.			
	51	44	Grup a IRWI N: Duša n Mand ić,	Ljubljan a, Slovenij a, 1954.			
		45	Miran Moha r	Novo Mesto, Slovenij a, 1958			
		46	Andr ej Savsk i	Ljubljan a, Slovenij a, 1961.			

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E		47	Roman Uranjek	Trbovlje , Slovenija 1961.				
		48	Borut Vogelnik	Kranj, Slovenija, 1959.				
	52	49	Ardian Isufi	Tirana, Albanija, 1973.				
	53	50	Robert Jankuloski	Prilep, Makedonija, 1969.				
	54	51	Zeljka Jović	Nekarsulm, Nemačka, 1973.				
	55	52	Johanna Kandl	Beč, Austrija, 1954.				
	56	53	Andreas Kattner	Hamburg, Nemačka, 1961.				
	57	54	Biljana Klarić	Sarajevo, BiH, 1974.				
	58	55	Milan Knizak	Pilsen, Češka, 1954.				
	59	56	Svetlana Kopystiansky	Voronež, Rusija				

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E	60	57	Brigitte Kowanz	Beč, Austrija, 1957.				
	61	58	Marc Lulić	Beč, Austrija, 1972.				
	62	59	Marina Milojević	Kruševac, Srbija, 1970.				
	63	60	Visar Mulliqi	Priština, Kosovo, 1966.				
	64	61	Peter Noever	Inzbruk, Austrija, 1941.				
	65	62	Oswald Oberhuber	Meran, Austrija, 1931.				
	66	63	Slobodan Oreščanin	Beograd, Srbija, 1971.				
	67	64	Dušan Otašević	Beograd, Srbija, 1940.				
	68	65	Sonja Pavićević	Beograd, Srbija, 1966.				
	69	66	Raymond Pettibon	Taskon, SAD, 1957.				
70		Mileta Proda	Beograd, Srbija 1959,					

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E			nović				
	71	67	Carl Pruscha	Inzbruk, Austrija, 1936.			
	72	68	Nikola Radić - Lucati	Beograd, Srbija, 1971.			
	73	69	Ismet Ramičević	Sjenica, Srbija, 1960.			
	74	70	Tanja Ristovski	Beograd, Srbija, 1969.			
	75	71	Stefan Sašković	Skoplje, Makedonija, 1963.			
	76	72	Eva Schlegel	Hal, Nemačka, 1960.			
	77	73	Rubens Shima	Tirana, Albanija, 1973.			
	78	74	Nancy Spero	Klivlend, SAD, 1926.			
	79	75	Klaus Staerk	Pulsnic, Nemačka, 1938.			
	80	76	Margareta Stanojlović	Beograd, Srbija, 1967.			
81	77	Vladan	Beograd, Srbija,				

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E			Stano jlović	1969.				
	82	78	Milan Stoy	Smedere vo, Srbija, 1968.				
	83	79	Lara Tasko vaska	Skoplje, Makedon ija, 1972.				
	84	80	Natas a Teofil ović	Niš, Srbija, 1968.				
	85	81	Anđel ija Terzi ć	Novi Sad, Srbija, 1952.				
	86		Raša Todo sijevi ć	Beograd, Srbija, 1945.				
	87	82	Adria n Tranq uill	Melbour ne, Australij a, 1966.				
	88	83	Josef Trattn er	Semrijah, Austrija, 1955.				
	89	84	Zanet a Vang eli	Bitolj, Makedon ija, 1963.				
	90	85	Lana Vasilj ević	Beograd, Srbija, 1973.				
	91	86	Veljk o Vujač ić	Beograd, Srbija, 1969.				
	92	87	Matta	Grac,				

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E			Wagn est	Austrija, 1964.				
	93	88	Hans Weig and	Hal, Nemačka , 1954.				
	94	89	Lawr ence Wein er	Njujork, SAD, 1940.				
	95	90	Franz West	Beč, Austrija, 1947.				
	96	91	Otto Zitko	Linc, Austrija, 1959.				
	97	92	Heim o Zober nig	Mauthen, Austrija, 1958.				
	98	93	<i>Art of realit y</i> Vladi slav Šćepa nović	Nikšić, Crna Gora, 1971.	<i>Society of spectacl e</i>	Beograd, Srbija, 1999.	<i>Art of Reality association, /HARD SOC., HYPE/</i> , Pogon Doma Omladine, Beograda 1999. <i>Art of Reality association, /HARD SOC., HYPE/</i> , klub Underground, Beograd, 1999.	Slika – ulje na platnu
	99	94	<i>Kuda. org</i> Zoran Pante lić	Novi Sad, Srbija, 19 66.	<i>Safe distance</i>	Novi Sad, Srbija, 1999.	http://www.kuda.org/video- safe-distance-	Video rad
		95	Brank a Čurči ć	Novi Sad, Srbija, 1977.				
	100	96	Mrđa n Bajić	Beograd, Srbija, 1957.	<i>Yugomu zej</i>	Pariz, Francusk a - Beograd,	<i>Yugomuzej/Slavija</i> , BELEF, Beograd 1999. <i>Yugomuzej</i> , CZKD, Beograd. 2001.	Intern et projek at

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E						Srbija, 1999.	52. Venecijansko bijenale, Venecija, 2007. http://www.yugomuzej.com/	
	101	97	Miha el Milun ović	Beograd, Srbija, 1967.	<i>Veritas</i>	Rejkjavik , Island, 1999.	<i>The living Art museum</i> , Rejkjavik, NATO baza u Keflaviku, Island, 1999 Venecijansko bijenale 1999. Gallery Lucien Durand Le Gaillard, Pariz, <i>Dessiner le monde</i> , Cité des Sciences, Pariz, 1999. WAIW workshop, Eikaas Gallery, Dale, Norveška, 1999. <i>Dessiner le monde, De l'aquarelle au pixel</i> , Pariz, Cité des Sciences, 1999- 2000.	Instala cija
	102				<i>Patriota</i>	So, Francuska, 2001.	La Galerie de Petit Chateaux, So, Francuska, 2001.	Instala cija
	103		Mirja na Đorđ ević	Beograd, Srbija, 1967.	<i>Windows99</i>	Beč, Austrija, Beograd, Srbija, 1999.	Galerija Standtpark, Grac, Austrija, 1999.	Video rad
	104				<i>Red hot post/ After the fact</i>	Beč, Austrija, Beograd, Srbija, 1999.	Rex, Beograd, 2002.	Video rad
	105	98	Breda Beba n	Novi Sad, Srbija, 1952- 2012.	<i>Let's call it love</i>	London, Velika Britanija, 1999.	Wolverhampton Art Gallery, Velika Britanija, 2006. Kulturni centar Beograda i Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2013.	Video rad

S V E D O Č A N S T V A A G I T A C I J E	106	99	Eliza beta Avra movs ka	Skoplje, Makedon ija, 1956.	<i>Homo sapiens ili Homo narcissus</i>	Skoplje, Makedoni ja, 1999.	Stalna postavka Muzeja savremene umetnosti u Skoplju	Fotogr afija
	107	100	Aleks andar Jestro vić James din	Zagreb, 1972.	<i>Nevidlji vi</i>	Beograd, Srbija, 2003.	<i>Break 2.2 Nevidljiva pretnja,</i> Slovenija, 2003.	Umetn ičko istaživ anje - Video rad
	108	101	Aleks andar Vajnd orf	Odesa, Rusija, 1965.	Real Presence : <i>Fallrise</i>	Beograd, Srbija, 2001- 2006	Muzej savremene umetnosti Beogradu 2006 Četvrti Baltički trijenale, Berlin, 2006	Umetn ičko istraži vanje - video rad - publik acija
	109	102	Bogo mir Dorin ger	Beograd, Srbija, 1983.	<i>Hospital ity</i>	Međunar odni projekat, 2008- 2011.	Galerija Hub 12+, Beograd, 2013. <i>DocLab, a platform for new and innovative forms of digital storytelling</i> , 2011. http://www.doclab.org/2011/ hospitality/ Platform 2, NIMK, Nemačka, 2012. <i>The Digital Uncanny - Das Digitale Unheimliche</i> , Edith- Russ.Haus fur Medienkunst, Oldenburg, Nemačka, 2012.	Umetn ičko istraži vanje
S V E	1		Ismet Rami čević	Sjenica, Srbija, 1960.	Artist and refugees <i>Pain +</i>	Makedoni ja, 1999.	Muzej grada Skoplja, Makedonija, 1999 Gradska galerija u Sofiji, Bulgarska, 2000.	Instala caija

D O Č A N S T V A V I K T I M I Z A C I J E					<i>Food = Souvenir</i>	Muzej Xavarego <i>Dunavskieko w Krolikarni,</i> Narodni muzej Poljske, 2001 http://www.scca.org.mk/	
	2				<i>Washing</i>		Video perfor mans
	3	1	Viole ta Capo vska	Skoplje, Makedon ia, 1967	<i>300,000</i>		Instala cija
	4	2	Ljupk a Delev a	Nema podataka	<i>Album sa uspomen ama</i>		Instala cija
	5	3	Emil Petro v	Nema podataka	<i>Lavirint</i>		Instala cija
		4	Krisit na Milja novsk a	Nema podataka			
	6		Rober t Janku loski	Prilep, Makedoij a, 1969.	<i>Crvena Linija</i>		Instala cija
	7		Eliza beta Avra movs ka	Skoplje, Makedoij a, 1956.	<i>Disaster Relief</i>		Fotogr afski projek at
	8	5	Milča Manč evski	Skoplje, Makedon ija, 1969.	<i>Stenkove c, Vase – Veles</i>		Fotogr afija
	9		Nataš a Dimit rievsk a	Nema podataka	<i>Can You Hear Me Talking</i>		Video rad
6		Biljan a	Nema podataka				

S V E D O Č A N S T V A V I K T I M I Z A C I J E			Tanur ovska					
	10		Zanet a Vang eli	Bitolj, Makedon ija, 1963.	<i>F.Y.R.O. M. Experiment</i>			Objek at
	11	7	Stefa n Sasko v	Skoplje, Makedon ija, 1963.	<i>Abandon ed Eternity</i>			Video rad i printo vi
		8	Lara Tasko vska	Skoplje, Makedon ija, 1972.				
12	9	Paolo Cene vari	Rim, Italija, 1963.	<i>Bouncin g skull</i>	Beograd, Srbija, 2007.	Venecijansko bijenale, Venecija, Italija, 2007. U kolekciji muzeja MoMA u Njujorku	Video rad	
S V E D O Č A N	13	10	Aleks andar Rake žić Zogra f	Pančevo, Srbija, 1963.	Ragards from Serbia: <i>Saluti dalla Serbia Punto Zero</i>	Pančevo, Srbija, 1999, 2001.	Edicija <i>Topshelfcomix</i> , Marieta, Džordžija, SAD, 2000. Novine i časopisi (1999- 2000): <i>Fantagraphics (Life under sanctions), Reflex, Zero Strip,</i>	Strip

S T V A V I K T I M I Z A C I J E	14				<i>Como fui de bombardado por el mundo libre</i>	Pančevo, Srbija, 2000.	<i>Independent weekly, Stranger Siettle, New city, Comics journal (SAD), kao i u Italiji, Makedoniji, Nemačkoj, Švajcarskoj, Francuskoj, Velikoj Britaniji, Grčkoj, Poljskoj, Danskoj</i>			
	15				<i>Cronache da sotto le bombe, Lettere di Djordje Vidanovic</i>	Pančevo, Srbija, 2000.	U Srbiji je strip objavljen prvi put na srpskom jeziku 2009 u nedeljniku <i>Vreme</i> .			
	16	11	Uroš Begović	Beograd, Srbija, 1984.	<i>Testimony of a Yugoslav pilot</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Edicija <i>PjeR Comix</i> , samizdat, 1999-2001 http://uros-begovic.blogspot.com .	Internet projektat		
	17	12	Dragana Žarevac	Beograd, Srbija, 1959.	<i>Collateral Damage</i>	Beograd, Srbija, 1999.	<i>Screening war</i> , ZKM institute, Nemačka, 2005, 2006.	Video rad		
	18	13	Andrej Tišma	Novi Sad, Srbija, 1952.	<i>How to survive a bombing</i>	Novi Sad, Srbija, 1999.	http://www.atisma.com/webart/surviving/survive.htm	Internet radovi – online dnevnik		
	19				<i>Bomb Contest</i>				www.atisma.com/	Internet projekti
	20				<i>Eyewitness to the Bombing</i>				www.atisma.com/	
	21				<i>Shaving</i>				2012.	www.atisma.com/

								rad
	22				<i>Lost of innocence</i>	Novi Sad, Srbija, 2011.	www.atisma.com/	Video rad
S V E D O Č A N S T V A V I K T I M I Z A C I J E	23	14	Srboslav Ilić	Bijeljina, BiH, 1955.	Art Brut projekat <i>Raspad SFRJ: Dnevnik terora 1999</i>	Beograd, Srbija, 1999.	http://artbrut-inside.org/2014/09/26/dnevnik-terora-1999/ Dom kulture Gračanica 2015. Niški kulturni centar, 2015.	Crteži- mini- jature na različitim materijalima
	24	15	Vida Jocić	Skoplje, Makedonija – Beograd, Srbija, 1921-2002.	<i>Apel za mir</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Paviljon Veljković – CZKD, Beograd, 1999.	Skulptorska instalacija
	25	16	Jelena Blečić	Beograd, Srbija, 1974.	<i>Rat art I – 8</i>	Beograd, Srbija, 1999.	BELEF, Beograd, 1999. (Art rat projekat)	Crteži na drvenoj podlozi
	26	17	Dragan Jovanović	Gospić, Hrvatska, 1964.	<i>Beli andeo</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Donji Kalemegdan	Lend art
	27	18	Biljana Vilimon	Novi Pazar, Srbija, 1951.	Otvoreni ULUS-ov ratni atelje: <i>Zbogom pameti</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Galerija ULUS, 1999.	Crteži i kolaži
	28	19	Todor Stevanović	Zalužanj, Srbija, 1937.	<i>Freska Todorova, rukom naroda</i>	Beograd, Srbija, Venecija, Italija, 1999.	Galerija ULUS, 1999. Venecijansko bijenale, Venecija, Italija, 1999.	Slika

	29	20	Nena d Brači ć	Sisak, Hrvatska, 1955.	Art brut, Raspad SFRJ: <i>Metafizi čka bibliotek a</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Dom kulture Gračanica 2015. Niški kulturni centar, 2015. http://artbrut-inside.org/2015/03/16/metafizička-biblioteka/	Objekt i
	30	21	Tomi slav Peter nek	Vinkovci , Hrvatska, 1933.	<i>45 paklenih noći Beograd a,</i>	Beograd, Srbija, 1999.	Beograd Mala galerija REFOT-B 1999. Moskva, Univerzitet Patris Lumumba, 1999. Biselje, Konversano, Modunjo, Bari, 2000.	Fotogr afije
	31				<i>Agresija NATO, Kosovo 1999- 2000</i>			
	32	22	Paolo Pelle grin	Rim, Italija, 1964.	<i>Kosovo 1999- 2000</i>	Kosovo, 1999- 2000.	http://www.trolleybooks.com/bookSingle.php?bookId=39 , Trolley books, London, 2002. Parsons Exhibition Gallery, Njurok, 2001.	Fotogr afije
	33	23	Sokol Beqir i	Peć, Kosovo, 1964.	<i>When angels are late</i>	Peć, Kosovo, 2001.	<i>Krv i med: budućnost je na Balkanu</i> , Essl Collection, Klosternburg, Beč, 2003.	Objek at
	34	24	Alket a Xhafa Mripa	Peć, Kosovo, 1980.	<i>Thinking of you</i>	Priština, Kosovo, 2015.	Prištinski stadion, Kosovo, Priština, 2015.	Instala cija
	35	25	Milić od Mačv e	Belotić – Beograd, Srbija 1934 – 2000.	<i>Majka Grčka i Majka Srbija</i>	Kruševac, Srbija, 19 99.	Kruševac, Srbija, 1999.	Skulpt ura
	36		Aleks andar	Zagreb, Hrvatska,	<i>NATO agresija</i>	Hotič, Slovenija,	Muzej premoderne umetnosti, Spodnji Hotič,	Objekt i

S V E D O Č A N S T V A O P T U Ž B E			Jestro vić James din	1972	<i>Sataniza cija Srbije</i> <i>Take it like a man</i> <i>Bad Joke</i> <i>Cancer</i>	2010.	Slovenija, 2010.	
	1		Milic a Tomić	Beograd, Srbija, 1960.	<i>Portret moje majke - intimno sučeljav anje sa prošlošć u</i>	Beograd, 1999.	<i>After the wall</i> , Red gallery, Berlin,1999. <i>Oktobarski salon</i> , Kulturni c entar Beograda, Beograd, 2000.	Video rad
	2	1	Dan Perjo vschi	Sibiu, Rumunij a, 1961.	<i>Landing - I was bitten by a Serbian Mosquitt o</i>	Rumunija , 1999.	<i>Srbija FAQ</i> , Austrijski kulturni forum u Njujorku, 2010. <i>Novine Danas</i> , 1999. <i>Nedeljnik Land – Luxemburg weekly</i> , 1999. Kolekcija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu	Crteži
	3	2	Srđan Veljo vić	Beograd, Srbija, 1968.	<i>Dan pobede 1999</i>	Srem, Niš, 1999.	<i>Telo kao režim</i> , Kulurni centar Beograda, 2015.	Fotogr afija
	4				<i>Mesta sećanja</i>			
	5		Andr ej Tišm a	Novi Sad, Srbija, 1952.	<i>Collater al Damage</i>	Novi Sad, 1999.	http://www.atisma.com/	Intern et radovi
	6				<i>NATO Olympics</i>			
7	3	Naiva c	(Nema podataka	Art brut projekat:	Štrpce, Kosov0,	<a href="http://artbrut-
inside.org/2015/02/05/pismo/">http://artbrut- inside.org/2015/02/05/pismo/	Objek at	

			Zank o)	<i>Raspad SFRJ - Pismo</i>	1999.		
	8	4	Olive ra Gavri ć Pavić	Beograd, Srbija, 1964.	Otvoreni ULUS- ov atelje: <i>Abuse of power comes as no surprise</i>	Beograd, 1999.	Otvoreni ULUS-ov atelje, 1999.	Crteži
	9	5	Ivan Pavić	Beograd, Srbija, 1960.	<i>Rat je dosadan</i>		<i>ArtsAcre</i> , Kalkuta, Indija, 1999.	

Radovi i umetnici	radovi	umetnici
Svedočenje paralizovanog svedoka	7	7
Svedočanstva agitacije	109	102
Svedočanstva viktimizacije	36	25
Svedočanstva optužbe	9	5
ukupno	161	139

Klasifikacija u odnosu na pol i vrstu svedočenja	Muškarci		Žene	
Svedočenje paralizovanog svedoka	5	71%	2	29%
Svedočanstva agitacije	67	66%	35	34%
Svedočanstva viktimizacije	15	60%	10	40%
Svedočanstva optužbe	4	80%	1	20%
ukupno	93	67%	46	33 %

Mediji i vrste svedočenja	crtež	fotografija	slika	skulptura	lend art	strip	objekat	performans	instalacija	video rad	internet projekat	umetničko istraživanje	plakat	razglednice	Ukupno	
Svedočenje paralizovanog svedoka	3	2	0	0	0	2	1	0	0	1	0	0	0	0	9	4,6 %
Svedočanstva agitacije	0	3	1	0	0	0	1	3	4	7	93	3	7	16	1 3 8	71, 1%
Svedočanstva viktimizacije	3	5	1	2	1	3	4	1	7	7	4	0	0	0	3 8	19, 7%
Svedočanstva optužbe	3	2	0	0	0	0	1	0	0	1	2	0	0	0	9	4,6 %
Ukupno	9	12	2	2	1	5	7	4	11	16	99	3	7	16	194	
	4,6%	6,2%	1%	1%	0,5%	2,6%	3,6%	2,1%	5,7%	8,2%	51%	1,5%	3,6%	8,3%		100%

Radovi po mestu nastanka i vrste svedočenja	Srbija	Kosovo	Jugoistočna Evropa	Evropa	Ostalo	Ukupno	
Svedočenje paralizovanog svedoka	4	3	0	0	0	7	4%
Svedočanstva agitacije	56	1	12	33	7	109	68%
Svedočanstva viktimizacije	21	3	12	0	0	36	22%
Svedočanstva optužbe	7	1	0	1	0	9	6%
Ukupno	88	8	24	34	7	161	
	55%	5%	21%	4%	15%		100%

Mesto rođenja umetnika i vrste svedočenja	Srbija	Kosovo	Region	Evropa	Van Evrope	Ukupno	
Svedočenje paralizovanog svedoka	5	0	2	0	0	7	5%
Svedočanstva agitacije	50	1	20	24	7	102	73%
Svedočanstva viktimizacije	8	2	13	2	0	25	18%
Svedočanstva optužbe	4	0	0	1	0	5	4%
ukupno	67	3	35	27	7	139	
	48%	2%	25%	19%	5%		100%

Generacija i vrste svedočenja	1920-	1940	1941-	1960	1961-	1980	1981-	2000	ukupno	
Svedočenje paralizovanog svedoka	0		0		5		2		7	5%
Svedočanstva agitacije	8		35		58		1		102	73%
Svedočanstva viktimizacije	4		5		16		0		25	18%
Svedočanstva optužbe	0		0		5		0		5	4%
ukupno	12		40		84		3		139	
	9%		29%		60%		2%			100%

Spisak intervjua

1. Anrej Tišma	Novi Sad	6. novembar 2012.
2. Aleksander Vajndorf	(online prepiska)	19. maj 2014.
3. Aleksandar Jestrović	Beograd	20. decembar 2013.
4. Aleksandar Rakežić Zograf	Beograd	10. jul 2014.
5. Bogomir Doringer	Beograd	18. mart 2016
6. Branislav Dimitrijević	Beograd	17. maj 2014
7. Goran Stojčetović	Beograd	12. jul 2014.
8. Dan Peržovski	(online prepiska)	20. jul 2015.
9. Dejan Sretenović	Beograd	1. jun 2014.
10. Dragana Žarevac	(online prepiska)	16. maj 2014.
11. Ivan Petrović	Beograd	4. maj 2014.
12. Jerko Denegri	Beograd	19. septembar 2016.
13. Zoran Jovanović Letač	(online prepiska)	12. septembar 2015.
14. Zoran Naskovski	Beograd	12. april 2014.
15. Milica Tomić	Beograd	26. decembar 2013.
16. Mileta Prodanović	Beograd	22. septembar 2013.
17. Mirjana Đorđević	(online prepiska)	21. april 2014.
18. Mihael Milunović	Beograd	8. maj 2014.
19. Olivera Gavrić Pavić	(online prepiska)	27. septembar 2015.
20. Paolo Kanevari	(online prepiska)	30. septembar 2015.
21. Tatjana Ostojić	(online prepiska)	18. maj 2014

Bibliografija

1. Abadia, Lilia Rolim. „Symbolic power: museums, national identities and intercultural encounters.“ *Crossroads in Cultural Studies* 2014. University of Tampere, July 2014.
2. Ančić, Ivana. *Uloga umetnosti i istorije u reprezentaciji Holokausta*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2013.
3. Andén-Papadopulus, Kari. „The Trauma of Representation Visual Culture, Photojournalism and the September 11 Terrorist Attack.“ *Nordicom Review*, Nordic Information Center for Media and Communication Research, Göteborg Universitat, Göteborg, vol. 2, 2003.
4. Appiah, Kwame Anthony. „Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers.“ Norton, New York, 2007.
5. Arns Inke, Gordana Nikolić. „Asocijacija Apsolutno 1993–2005, katalog izložbe.“ *Apsolutno sada: smrt, konfuzija, rasprodaja*, Novi Sad: Apsolutno, 2015.
6. Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.
7. Asman, Alaida. „History, Memory and the Genre of Testimony.“ *Poetics Today*, vol. 27, Duke University Press, Durham, 2006.
8. Asman, Jan. *Kultura pamćenja*. Beograd: Prosveta, 2001.
9. Atanaskovski, Srđan. „The Song Has Kept Us: Soundscape of Belgrade during the NATO Bombing.“ *City Sonic Ecologies*. Beograd: Muzikološki institut SANU, oktobar 2014.
10. Babul, Marcin. *Figure, Figurality and Visual Representation of Human and Humanity in the First Decade of the 21st Century Photojournalism*. Lund: Lund University, 2014.
11. Baer, Ulrich. *Spectral evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press, 2002.
12. Bajić, Mrđan. „Yugomuzej – Agitprop.“ Beograd: katalog izložbe, 2000.
13. Bajić, Mrđan, intervjuisala Lidija Merenik. *Intervju Mrđana Bajića*. Mrđan Bajić ili godine insomnije, (2007).
14. Bajić, Mrđan, intervjuisala Danijela Purešević. *Intervju Mrđana Bajića*. Dejstvo istorije na čoveka. *Vreme*, br. 555, (25 avgust 2001).
15. Bal, Mieke. *Narratology Introduction to Theory of Narrative, Visual stories*. Toronto Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999.

16. Bal, Mieke. *The practice of Cultural Analysis: Introduction*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
17. Barker, Chris. *Cultural studies: Theory and practice*. London: Sage publications, 2004.
18. Beck, Ulrich. *Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity, 2006.
19. Benvenuti, Paolo. „The ICTY Prosecutor and the Review of the NATO Bombing Campaign against the Federal Republic of Yugoslavia, The legality of the NATO Bombing Operation in the Federal Republic of Yugoslavia.“ *European Journal of International Law*, 2010.
20. Berk, Piter. *Osnovi kulturne istorije*. Beograd: Clio, 2010.
21. Bjeličić, Vladimir. „Telo kao režim.“ Galerija Podroom, Kulturni centar Beograda. Beograd, februar 2015.
22. Bothe, Michael. „The Protection of the Civilian Population and NATO Bombing on Yugoslavia: Comments on a Report to the Prosecutor of the ICTY.“ *European Journal of International Law*, 2010.
23. Boynik, Sezgin. „Force of trauma.“ u: *Victim's symptom: PTSD and Culture*, Ana Peraica. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008.
24. Božo Dalmacija, Ivana Ivančev-Tumbas, Jasmina Zejak, Maja Đurendić. „Case Study of Petroleum Contaminated Area of Novi Sad After NATO Bombing in Yugoslavia.“ *Soil and Sediment Contamination: An International Journal*, Taylor and Francis, vol. 12, no. 4, July 2003.
25. Branimir Stojković, Milena Dragičević Šešić. *Kultura - menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio, 2011.
26. Brix, Emil. „European coordination of External Cultural Policies.“ u: *Culture in the EU's External Relations: Bridging the Divide?*, Jozef Batora, Monika Mokre. London: Ashgate, 2010.
27. Browning, Christopher R. *Collected Memories, Holocaust History and Postwar Testimony*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.
28. Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
29. Chapman, James. *War and film*. London: Reaktion Books, 2008.
30. Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press, 1980.

31. Colangelo, Anthony. „Kosovo and the Law of "Humanitarian Intervention“.
Northwestern University Law Review, n.d.
32. Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche, psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*.
Beograd: Orion Art, Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 2011.
33. Čolović, Ivan. „Balkanistički diskurs i njegovi kritičari.“ *Republika*, br. 490-491,
decembar 2010.
34. Čomski, Noam, intervjuisao Danilo Mandić. *On the NATO bombing of Yugoslavia*.
Kembridž, (april 2006).
35. Čurčić, Branka. „Period After – A Review. Media and Culture, Integration and
Political Life in Southeast Europe.“ *Future non-stop*, 2014.
36. Ćuk, Aleksandra. „O najzanimljivijim delovima postavke Telo kao režim -
Pobednička muškost i zdrav duh.“ *Danas*, februar 2015.
37. Daković, Nevena. „Holokaust u digitalnom pamćenju i kolektivnom sećanju.“ *Zbornik
Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu*, Beograd: Institut FDU, 2013.
38. Daković, Nevena. „Rememberance of the Past and the Present.“ *History of the
Literary Cultures of East-Central Europe, Junctures and Disjunctures in 19th and
20th centuries*, Vol. 4: Types and Stereotypes (University of Amsterdam, 2010), 2010.
39. Daković, Nevena. „Srpski film: Teorija i praksa: 1990-2009, EU integracije.“ u:
Umetnost, obrazovanje i mediji u procesu evropskih integracija 2, Nevena Daković,
Mirjana Nikolić. Beograd: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, 2011.
40. Daković, Nevena. *Studije filma: Ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd:
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2014.
41. Daya Crisis, Kishan Thussu. „Legitimizing Humanitarian Intervention? CNN, NATO
and the Kosovo.“ *European Journal of Communication*, vol. 15, n.3, September 2000.
42. Debor, Gi. *Društvo spektakla*. Beograd: Anarhistička biblioteka, 2003.
43. Denegri, Jerko, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Jerka Denegrija*. (septembar
Beograd, 2016).
44. Denegri, Jerko. *Srpska istorija umetnosti 1950 – 2000 – Devedesete*. Beograd: Topy,
2013.
45. Denegri, Ješa. *Opstanak umetnosti u vremenu krize*, Beograd: Cicero, 2004.
46. Denning, Dorothy E. „Activism, Hacktivism, Cyberterrorism: Internet as a tool for
influencing foreign policy.“ u: *Networks and Netwars: The Future of Terror, Crime,
and Militancy*, David Ronfeldt John Arquilla. RAND Corporation, 2001.
47. Despotović, Jovan. *Slika politike*. Beograd, 2008.

48. DeVereaux Constance, Martin Griffin. *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World*. Oxford: Routledge, 2013.
49. Dimitrijević, Branislav, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Branislava Dimitrijevića*. (maj Beograd 2014).
50. Dimitrijević, Branislav, intervjuisala Marija Đorđević. *Intervju Branislava Dimitrijevića*. „Zvuci NATO raketa u Njujorku. Politika, (24 septembar 2010).
51. Dimitrijević, Branislav. „Povremena istorija – kratak pregled video umetnosti u Srbiji.“ u: *Video umetnost u Srbiji*, Dejan Sretenović. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 1999.
52. Doležal, Jan. „Sedamdeset sedmodnevni rat u srpskom romanu.“ *Sarajevske sveske*, br. 5, 2010.
53. Doringer, Bogomir, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Bogomira Doringera*. Amsterdam-Beograd, (18 mart 2016).
54. Drašković, Darko. *Kako reklamirati žrtvu*. Beograd: CyberRex, 2000.
55. Đorđević, Mirjana, intervjuisao Jerko Denegri. *Intervju Mirjane Đorđević*. Beograd, (2001).
56. Đorđević, Mirjana, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Mirjane Đorđević*. Beč-Beograd, (decembar 2014).
57. Đukić, Vesna. *Država i kultura*. Beograd: Institut Fakulteta dramskih umetnosti, 2010.
58. Đukić, Vesna. „Razvoj kulturne politike.“ Beograd: *Kultura*, 2011.
59. Đurić, Dubravka. „Pojam reprezentacije, jezički obrt, tekstualizacija i ideologija u studijama medija.“ *Zeničke sveske*, br. 11, 2010.
60. Edkins, Jenny. „Remembering relationality: Trauma time and Politics.“ u: *Memory Trauma and World Politics*, Duncan Bell. UK: Palgrave Macmillan, 2006.
61. Erll, Astrid. „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory.“ u: *Media and cultural memory*, Astrid Erll, Ansgar Nünning. New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2008.
62. Erll, Astrid. „Narratology and Cultural Memory Studies.“ u: *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research*, autor Sandra Heinen / Roy Sommer. New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2009.
63. Fenrick, W.J. „Targeting and Proportionality during the NATO Bombing Campaign against Yugoslavia.“ *European Journal of International Law*, 2010.

64. Fierke, Karin Marie. „Bewitched by the Past: Social Memory, Trauma and International Relations.“ u: *Memory Trauma and World Politics*, Duncan Bell. UK: Palgrave Macmillan, 2006.
65. Freud, Sigmund. „Remembering, Repeating and Working through.“ *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XII, 1911-1913.
66. Freud, Sigmund. *The Uncanny*. London: Penguin books, 2003.
67. Frojd, Sigmund. „Sumanutost i snovi u Gradivi V. Jansena.“ u: *Iz kulture i umetnost*, Sigmund Frojd. Novi Sad: Matica srpska, 1970.
68. Fuko, Mišel. *Znanje i moć*. Novi Sad: Mediterran, 2012.
69. Fuko, Mišel. *Arheologija znanja*. Beograd: Plato, 1999.
70. Fukujama, Frensis. *Kraj istorije i poslednji čovek*. Beograd: CID: Romanov, 1998.
71. Garde-Hansen, J, Hoskins, A and Reading, A. *Save As... Digital Memories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
72. Gatti, Antonietta. *Nanopathology: the health impact of nanoparticles*. Singapore: Pan Stanford Publishing, 2008.
73. Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions de Seuil, 1983.
74. Gibbs, David N. „First do no harm: Humanitarian intervention and the destruction of Yugoslavia.“ Vanderbilt University Press, Nashville, 2009.
75. Giesen, Bernhard. „The Trauma of Perpetrators: The Holocaust as the Traumatic Reference of German National Identity.“ u: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Jeffrey Alexander. Oakland: University of California Press, 2004.
76. Goldber, Amos. „An Interview with Professor Dominick LaCapra.“ u: *The World Holocaust Remembrance Center*, Jerusalem, Yad Vashem. New York: Cornell University, 1998.
77. Guenther, Beatrice Martina. *The poethics of Death*. Albany: State University of New York Press, 1996.
78. Guerid Frances, Roger Hallas. *The Image and the Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture: Introduction*. London: Wallflower Press, 2007.
79. Gurr, Jens Martin. „The 'Native' Cites Back: Post-Colonial Theory and the Politics of Jim Jarmusch's Western Dead Man.“ u: *Proceedings, Anglistentag 2006 Halle*, Julia Lippert, Sabine Volk-Birke. Trier: WVT, 2007.
80. Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1989.

81. Halbwach, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
82. Hall, Stuart. *Representation – Cultural representation and shared meanings*. London: Sage Publications, 2013.
83. Hartman, Geoffrey. *Introduction: Darkness visible, Holocaust Remembrance, Blackwell*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
84. Hartman, Geoffrey. „Testimony and authenticity.“ *The Yale review*, vol. 90, no. 4, October 2002.
85. Hartman, Geoffrey. „The Humanities of Testimony.“ *Poetics Today*, Vol. 27 (Durham: Duke University Press), 2006.
86. Hartman, Geoffrey. „The Humanities of Testimony: An Introduction.“ *Poetics Today*. Contribution of Oral Documentation to Holocaust and Genocide Studies. Duke University Press, vol. 27, no. 2, 2006.
87. Hartman, Geoffrey. *Shoah and Intellectual Witness*. Reading on Library, 2006.
88. Heinich, Nathalie. „Le témoignage, entre autobiographie et roman: la place de la fiction dans les récits de déportation.“ *Mots, La Shoah : silence...et voix*, n. 56, Université Lyon, Lyon, 1998.
89. Henseler, Christine. *Introduction: Generation X Goes Global: Mapping a Youth Culture in Motion*. London: Routledge, 2012.
90. Hit Džozef, Endrju Poter. *Prodaja pobunjenika*. Beograd: Hedone, 2010.
91. Holquist, Michael. *The dialogic imagination – Four essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1981.
92. Hoskins, Andrew. „The Mediatization of Memory.“ u: *Save As... Digital Memories*, J, Hoskins, A and Reading, A, Garde-Hansen. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
93. Irvine, Martin. *Approaches to Po-Mo, Communication, Culture & Technology Program*. Washington: Georgetown University, 2013.
94. J.Ž. „Otvoren Ratni atelje.“ *Glas javnosti*, mart 1999.
95. Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1997.
96. Janković, Aleksandar. „(De)mistifikacija sećanja i identiteta: popkulturni tekstovi 2011/2012.“ *Zbornik radova FDU*, br. 21, 2012.
97. Jordan Glenn, Chris Weedon. *Cultural Politics: Class, Gender, Race and The Postmodern World*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1994.

98. Jovanović, Dragan. „Mileševski beli anđeo na Kalemegdanu!“ *Glas javnosti*, april 1999.
99. Jovanović, Tanja. „Neobjašnjivost optimizma Intervju Tijane Kojić.“ *Vreme*, br. 1201, 9. Januar, 2014.
100. Jović, Zoran Letač. „Ratni dnevnik u stripu – Nato bombardovanje Jugoslavije.“ *Stripburger*, Ljubljana, 2003.
101. Kadijević, Đorđe. „Ne ponovilo se.“ *Nin*, Januar 2000.
102. Kainsteiner Wulf, Harald Weilnböck. „Against the Concept of Cultural Trauma.“ u: *Media and cultural memory*, Astrid, Nünning, Ansgar Erll. New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2008.
103. Kanevari, Paolo, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Paola Kanevarija*. Rim-Beograd, (15 Oktobar 2014).
104. Katroga, Fernando. *Istorija, vreme i pamćenje*. Beograd: Clio, 2011.
105. Kennedy, Liam. „Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy.“ *International Affairs*, vol. 79, no. 2, March, 2003.
106. Konerton, Pol. *Kako društva pamte*. Beograd: Samizdat, 1989.
107. Kritsiotisa, Dino. „The Kosovo Crisis and Nato's Application of Armed Force Against the Federal Republic of Yugoslavia.“ *International and Comparative Law Quarterly, Cambridge journals* (Cambridge University Press vol. 49, no.2), April 2000.
108. Kulunčić, Andrea. „Bad news.“ u: *Victim's symptom: PTSD and Culture*, Ana Peraica. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008.
109. Kuljić, Todor. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja, 2006.
110. Kuljić, Todor. „Novi dizajn sećanja.“ *Politika*, avgust 2015.
111. Kuljić, Todor. *Tanatopolitika: sociološkoistorijska analiza političke upotrebe smrti*. Beograd: Čigoja, 2014.
112. LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. New York: Cornell University Press, 1998.
113. LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
114. Lam, Jennaek. „Prelude: Dialogic.“ u: *The practice of Cultural Analysis*, Mieke Bal. Stanford: Stanford University Press, 1999.
115. Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
116. Linin, Lea. „Symbol bearers and their utilization in constructing Skopje's identity.“ Master thesis. University of Arts Belgrade, 2012.

117. Liotar, Žan Fransoa. „Odgovor na pitanje: Šta je postmoderna?“ u: *Postmoderna: nova epoha ili zablude?*, Ivan Kuvačić, Gvozden Flego. Zagreb: Naprijed, 1988.
118. Luchurst, Rodger. *Trauma question*. Abington: Routledge, 2013.
119. Lyotard, Jean-François. „The Postmodern Condition.“ *A Report on Knowledge, Theory and History of Literature* (Press, Manchester University) 10 (1984).
120. Mandelbaum, Michael. „A Perfect Failure, NATO War Against Yugoslavia.“ *Foreign Affairs*, Council of Foreign Relations, September/October, 1999.
121. Mandić Tijana, Ljiljana Klisić, Anja Cvetković. „Renegotiating of the trauma.“ u: *First International Congress on Psychological Trauma: Prenatal, Perinatal & Postnatal Aspects (PTPPA 2015)-proceeding*, Grigori Brekhman, Mirjana Sovilj Dejan Raković. Belgrade: Life activities advancement center The Institute for Experimental Phonetics and Speech Pathology, 2015.
122. Mandić, Tijana. „Vikariska traumatizacija.“ *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd br.5, 2001.
123. Marčetić, Adriana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2003.
124. Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
125. Mevorah, Vera. *Internet i umetnost na prostoru Srbije 1996-2013 – Odlike umetničkih diskursa na polju Interneta u Srbiji*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2015.
126. Milevska, Suzana. „Readymade and the Question of fabrication of Objects and Subjects.“ u: *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since 1950s*, autor Tomáš Pospiszyl Laura J. Hoptman. The Museum of Modern Art, New York, MIT Press, London, p. 190, n.d.
127. Milunović, Mihael, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Mihaela Milunovića*. Beograd, (8 maj 2014).
128. Minić, Danica. „Blood and honey - Representing the Balkans.“ *E-cart*, no. 1, septembar 2003.
129. Misztal, Barbara. *Theories of Social Remembering*. Philadelphia: Open University Press, 2003.
130. Mittel, Jason. „Film and Television Narrative.“ u: *The Cambridge companion to Narrative*, David Herman. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
131. Naskovski, Zoran, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Zorana Naskovskog*. (12 april 2014 Beograd).

132. NATO. „The Kosovo Air Campaign (Archived) Operation Allied Force.“ NATO.
http://www.nato.int/cps/en/natolive/topics_49602.htm?selectedLocale=en (poslednji pristup decembra 2015).
133. Nedeljnik Vreme. „Zašto smo se posvađali oko bombardovanja?“ *Nedeljnik Vreme* br. 950, mart, 2009.
134. Neiger, Motti , Oren Meyers, Eyal Zandberg. *Introduction: On Media Memory Collective Memory in a New Media Age*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.
135. Nora, Pierre. *Realms of Memory*. New York: Columbia University Press, 1996.
136. Nora, Pierre. Mesta sećanja (Les lieux de mémoire). 1984-1992.
137. Ofer, Dalia. „Testimonies in the Study of Health and Medicine in the Ghetto“, *Poetics Today* vol. 27. Durham: Duke University Press, 2006.
138. Pavić, Olivera Gavrić, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Olivera Gavrić Pavić*. Beograd, (12 april 2015).
139. Pellegrin, Paolo. *Kosovo, 1999-2000*. London: Trolley, 2002.
140. Peržovski, Dan, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Dana Peržovskog*. Bukurešt-Beograd, (20 jul 2015).
141. Petrović, Ivan, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Ivana Petrovića*. (4 maj 2014, Beograd).
142. Pollock, Griselda. „Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma.“ *EurAmerica*, Institute for European and American Studies, Academia Sinica, Taipei, Vol. 40, No. 4, December 2010.
143. Pres centar vojske jugoslavije. „Rat art.“ *Pres centar vojske jugoslavije*, br. 46, maj, 1999.
144. Prodanović, Mileta, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Milete Prodanovića*. Beograd, (22 septembar 2013).
145. Rakežić, Aleksandar Zograf, intervjuisao Tom Spurgeon. *Intervju Aleksandra Rakežića Zografa*. The Comics Reporter, (7 Januar 2007).
146. Rakežić, Aleksandar Zograf, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Aleksandra Rakežića Zografa*. Beograd, (10 jul 2015).
147. Roberts, Adam. „Manipulating International Criminal Procedure: The decision of the ICTY Office of the Independent Presecutor Not To Investigate NATO Bombing in the Former Yugoslavia.“ *European Journal of International Law*, 2010.
148. Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stadford: Stanford University Press, 2009.

149. Rovisco, Maria, Magdalena Nowicka. *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*. Ashgate, Surrey, 2011.
150. Ruchatz, Jens. „The photograph as Externalization and Trace.“ u: *Media and cultural memory*, Astrid Erll Ansgar Nünning. New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2008.
151. Saxton, Libby. *Haunted images*. London: Wallflower, 2008.
152. Schaeffer, Jean-Marie. „Fictional vs. Factual Narration.“ u: *Handbook of Narratology*, Peter Hühn John Pier Wolf Schmid Jörg Schönert. New York, Berlin: Walter De Gruyter, 2009.
153. Schwabach, Aaron. „NATO's Humanitarian War over Kosovo.“ u: *The Responsibility to Protect: Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty*, Mohamed Sahnoun Gareth Evans. Ottawa: International Development Research Centre, 2001.
154. Shoshana Felman, Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Abington: Routledge, 1992.
155. Sretenović, Dejan. *Video umetnost u Srbiji*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 1999.
156. Sretenović, Dejan. „Art in a closed society.“ u: *Art in Yugoslavia 1992-1995*. Beograd: Fondacija B92, 1996.
157. Sretenović, Dejan, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Dejana Sretenovića*. Beograd, (1. jun 2014).
158. Stevan M. Weine M.D., & Sae-Rom Chae. *Trauma, Disputed Knowledge, and Storying Resilience*. Chicago: University of Illinois at Chicago, 2008.
159. Stojanović Marko, Mirko Matić. „Plastične devedesete.“ Beograd, 2010.
160. Stojčetović, Goran, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Gorana Stojčetovića*. (12. jul 2014).
161. Stojković, Branimir. „Identitet kao determinanta kulturnih prava.“ u: *Kulturna prava*, autor Branislav Milinković. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava, 1999.
162. Stojković, Branimir. „Religijski izvori ekoloških pokreta u epohi globalizacije.“ *Kultura*, 2013.
163. Šćepanović, Vladislav. *Medijski spektakl i destrukcija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Službeni glasnik, 2010.
164. Šešić, Milena Dragičević, intervjuisala Ivana Milanović Hrašovec. *Intervju Milene Dragičević Šešić*. Mi smo rep neoliberalnog modela. Vreme br. 1284, (13 Avgust 2015).

165. Šešić, Milena Dragičević. „Between a rock and a hard place: cultural policies of and towards Serbia.“ u: *Culture in the EU's External Relations: Bridging the Divide?*, autor Monika Mokre Jozef Batora. London: Ashgate, 2010.
166. Šešić, Milena Dragičević. „CNN versus RTS.“ *Media, art and war*. Graz: Forumparkstatdst, 18-19. June 1999.
167. Šešić, Milena Dragičević. „Cultural policies, cultural identities and monument building - new memory policies of Balkan countries.“ u: *Cultural Identity Politics in the (Post-)Transitional Societies*, Aldo Milohnić Nada Švob-Đokić. Kulturelink, Mirovni institut Zagreb, 2010.
168. Šešić, Milena Dragičević. *Politika sećanja i pravo na pobunu*. Beograd: Institut Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, 2013.
169. Šobe Fransoa, Loren Marten. *Međunarodni kulturni odnosi*. Beograd: Clio, 2014.
170. Tevž Logar, Tanja Ostojic. „Body, Politics, Agency.“ Škuc Gallery, July 2012.
171. Tiat, Sue. „Bearing witness, journalism and moral responsibility.“ *Media Culture Society*, vol. 33, no. 8 (Canterbury University, New Zealand), 2011.
172. Timotijević, Miroslav. *Takovski ustanak – Srpske Cveti. O javnom zajedničkom sećanju i zaboravljanju u simboličnoj politici zvanične reprezentativne kulture*. Beograd: Istorijski muzej Srbije, Filozofski fakultet, 2012.
173. Tišma, Andrej,. intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Andreja Tišme*. Novi Sad, (6 novembar 2012).
174. Tomaselli, Susan. „Review of Aleksandar Zograf, Regards from Serbia, A Cartoonist's Diary of a Crisis in Serbia (Top Shelf Productions, January 2007).“ *3AM Magazine*, june 2007.
175. Tomić, Milica, intervjuisala Nina Mihaljinac. *Intervju Milice Tomić*. Beograd, (26 decembar 2013).
176. Toš, Džon. *U traganju za istorijom*. Beograd: Clio, 2008.
177. Vashem, Yad. *The World Holocaust Remembrance Center, Jerusalem*. New York: Cornell University, June 9, 1998.
178. Vasiljević, Mihajlo. „Fotografije iz arhive Ivana Petrovića.“ *Godišnji katalog Salona Muzeja savremene umetnosti Beograd*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2009.
179. Victoriano, Felipe. „Fiction, Death and Testimony: Toward a Politics of the Limits of Thought.“ *Discourse*, vol. 25, no.1&2, Wayne State University Press, Detroit , 2003.
180. Virillio, Paul. *Strategy of Deception*. New York: Verso, 2000.

181. Voon, Tania. „Pointing the Finger: Civilian Casualties of NATO bombing in the Kosovo Conflict.“ *American University International Law Review*, vol. 16, no. 4, Washington 2001.
182. Wedgwood, Ruth. „NATO's Campaign in Yugoslavia.“ *American Journal of International Law*, American Society of International Law, October, 1999.
183. Weine, Stevan. *Testimony after Catastrophe: Narrating the Traumas of Political Violence*. Evanston: Northwestern University Press, 2006.
184. William Strauss, Neil Howe. *Millennials Rising: The Next Great Generation*. New York: Vintage Original, 2000.
185. Winter, Jay. „Museums and Representation of war.“ *Museum and society University of Leicester*, n. 10 vol. 3, n.d.
186. Winter, Jay. „Notes on the Memory Boom: War, Remembrance and the Uses of the Past.“ u: *Memory Trauma and World Politics*, ed. Duncan Bell. UK: Palgrave Macmillan, 2006.
187. Winter, Jay. *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 2006.
188. Žižek, Slavoj. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. New York: Verso, 2002.

Vebografija

1. Art Brut Srbija. „Art Brut Inside.“ *Art Brut Srbija*. 2014. <http://artbrut-inside.org/o-portal/> (poslednji pristup jula 2015).
2. Babias, Marius. „Self-Colonisation - Dan Perjovschi and His Critique of the Post-Communist Restructuring of Identity.“ *Dan Perjovschi official website*. jula 2015. <http://www.perjovschi.ro/self-colonisation.html>.
3. Begović, Uroš. „MIG Pilots.“ Belgrade 30 May 2010. <http://uros-begovic.blogspot.rs/2010/05/nebojsa-nikolic-2010.html> (poslednji pristup septembra 2015).
4. Blok, Anja. „Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary, Art Papers.“ maja 2007. <https://anjabock.com/2010/08/14/sensorium-embodied-experience-technology-and-contemporary-art-mit-list-visual-arts-center/> (poslednji pristup maja 2015).

5. Bogdanović, Ana. „Strategije promišljanje prošlosti kod Milice Tomić, Zorana Naskovskog i Vladimira Nikolića.“ *Critisize this!*, SeeCult.org. Beograd, 18 mart 2013. <http://www.seecult.org/vest/promisljanje-proslosti> (poslednji pristup decembra 2013).
6. Bračić, Nenad. „Metafizička biblioteka.“ *Art brut Srbija*. Beograd 16 mart 2015. <http://artbrut-inside.org/2015/03/16/metafizicka-biblioteka/> (poslednji pristup septembra 2015).
7. Bureau of Public Information, Paris. „Cultural policies.“ *UNESCO*. 2005. http://www.unesco.org/bpi/pdf/memobpi47_culturalpolicies_en.pdf (poslednji pristup juna 2015).
8. Carvalho, Claudio. „Plot summery for Hot Spot.“ *IMBD*, 1990. <http://www.imdb.com/title/tt0099797/plotsummary> (poslednji pristup decembra 2012).
9. Centar za nove medije_kuda.org, W. „Video Safe distance.“ *Kuda org*. <http://www.kuda.org/sr/video-safe-distance> (poslednji pristup aprila 2015).
10. Daković, Nevena. „Izmaglice sećanja i istorije.“ *Nova misao*. 2012. www.novamisao.org/2012/05 (poslednji pristup maja 2015).
11. Despotović, Jovan. „Alternativa – Kulturni Remont/Art of reality.“ *Treći program Radio Beograda*. jun 2000. http://www.jovandespotovic.com/?page_id=3498 (poslednji pristup decembra 2015).
12. Despotović, Jovan. „Dosije Srbija.“ *Treći program Radio Beograda*. novembar 2000. http://www.jovandespotovic.com/?page_id=2853 (poslednji pristup januara 2014).
13. Despotović, Jovan. „Masovna terapijska razbibriga.“ *Treći program Radio Beograda*. maj 1999. http://www.jovandespotovic.com/?page_id=3037 (poslednji pristup maja 2014).
14. Despotović, Jovan. „Mirjana Đorđević, Respect Yourself, Kill Your Idols.“ *Treći program Radio Beograd*. 24 septembra 1999. http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/jovan_despotovic-4766/tekstovi/respect_yourself_kill_yuor_idols-6408/ (poslednji pristup decembra 2012).
15. Despotović, Jovan. „Vida Jocić – Apel za mir.“ *Treći Program Radio Beograd*. april 1999. http://www.jovandespotovic.com/?page_id=5408 (poslednji pristup avgusta 2015).

16. Di Lellio, Anna. „Kosovo Art Installation of Dresses Supports War Rape Victims.“ *Voice of America*, Associated Pres. 12 June 2015.
<http://www.voanews.com/content/ap-kosovo-art-installation-dresses-supports-war-rape-victims/2820255.html> (poslednji pristup septembra 2015).
17. E-flux. „On the Poetics and Politics of the Voice.“ *Acts of Voicing*. Württembergischer Kunstverein Štuttgart, Nemačka. 13 oktobar 2012. <http://www.e-flux.com/announcements/acts-of-voicing> (poslednji pristup juna 2014).
18. Europeana. „Europeana collections.“ *Europeana*. <http://www.europeana.eu/portal/> (poslednji pristup aprila 2016).
19. Felderer, Brigitte. „The Digital Uncanny - Das Digitale Unheimliche - Group exhibition.“ February 2012. http://www.edith-russ-haus.de/no_cache/en/exhibitions/exhibitions/archive.html?tx_kdvzerhapplications_pi4%5Bexhibition%5D=151&tx_kdvzerhapplications_pi4%5Baction%5D=show&tx_kdvzerhapplications_pi4%5Bcontroller%5D=Exhibition (poslednji pristup marta 2016).
20. Feries Chad, Dorijan Kolundžija, Ljiljana Komnenić. „Art war.“ *Afterimage*. January 2001. <https://www.questia.com/library/journal/1G1-76560780/art-war> (poslednji pristup marta 2013).
21. Garrigues, Lisa Gale. „What is collective trauma.“ *Healing collective trauma*. <http://www.healingcollectivetrauma.com/> (poslednji pristup maja 2015).
22. Holtorf, Cornelius. „Radical constructivism: Knowing beyond epistemology.“ 2003. <https://tspace.library.toronto.ca/citd/holtorf/3.8.htm> (poslednji pristup oktobra 2013).
23. Ilić, Srboslav. „Dnevnik terora.“ *Art brut Srbija*. Beograd 26 septembar 2014. <http://artbrut-inside.org/2014/09/26/dnevnik-terora-1999/> (poslednji pristup februara 2016).
24. Jelić, Mirjana. „Bombardovanje.“ *Art brut Srbija*. 3 avgust 2015. <http://artbrut-inside.org/2015/08/03/bombardovanje/> (poslednji pristup decembra 2015).
25. Jurak, Dragan. „Jurica Pavičić : Postjugoslavenski film: Stil i ideologija.“ *Moderna vremena*. 6 decembar 2011. <http://www.mvinfo.hr/clanak/jurica-pavicic-postjugoslavenski-film-stil-i-ideologija> (poslednji pristup marta 2016).
26. Krieg, Marcus. „Why Video Is The Most Persuasive Form of Content.“ *Wirebuzz*. <http://www.wirebuzz.com/why-video-is-persuasive/> (poslednji pristup aprila 2015).
27. Lorberer, Eric. „„Drawing Under Seige - Review of Regards from Serbia by Aleksandar Zograf.“ *PowellsBooks.Blog*. 16 september 2007.

- <http://www.powells.com/post/reviewaday/drawing-under-seige> (poslednji pristup septembra 2015).
28. Marušić, Siniša Jakov. „Skopje 2014: The new face of Macedonia.“ *Balkan insight*. avgust 2014. <http://www.balkaninsight.com/en/gallery/skopje-2014> (poslednji pristup maja 2016).
 29. Medina, John. „Vision trumps all other senses.“ *Brain rules*. <http://www.brainrules.net/vision> (poslednji pristup aprila 2015).
 30. Mickov, Biljana. „Critics on Tišma.“ 2006. <http://www.atisma.com/> (poslednji pristup decembra 2012).
 31. Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije. „Okvirna konvencija Saveta Evrope o vrednosti kulturnog nasleđa – preambula.“ *Savet Evrope*, Faro, Portugal. 27 oktobar 2005. <http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/6.%20Okvirna%20konvencija%20Saveta%20Evrope%20o%20vrednosti%20kulturnog%20nasledja%20za%20društvo%28Faro,%202005%29.pdf> (poslednji pristup maja 2016).
 32. Naskovski, Zoran. „War frames.“ 1999. <http://rexpro.b92.net/z/index.html> (poslednji pristup maja 2014).
 33. Noroc, Mihaela. The Atlas of beauty. <http://theatlasofbeauty.com> (poslednji pristup juna 2016).
 34. Ostojić, Tanja. „Dekolonizacija sebe same.“ *Qa Dnevnik*. 13 decembar 2010. <https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/tanja-ostojic-dekolonizacija-sebe-same/> (poslednji pristup maja 2013).
 35. Pandilovski, Melentie. „About Artist and refugees.“ Museum of Skopje. July 1999. <http://www.scca.org.mk/begalci/default.htm> (poslednji pristup novembra 2014).
 36. Prutsch, Markus J. „European Historical Memory: Policies, Challenges and Perspectives.“ Directorate-General for Internal Policies. Policy department B: structural and cohesion policies culture and education. 2013. http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/note/join/2013/513977/IPOL-CULT_NT%282013%29513977_EN.pdf (poslednji pristup juna 2016).
 37. Riha, Antonela. „Kako je nastao i nestao Radio B92.“ *Osservatorio Balcani e Caucaso*. jul 2015. <http://www.balcanicaucaso.org/bhs/zone/Srbija/Srbija-kako-je-nastao-i-nestao-Radio-B92-163188> (poslednji pristup avgusta 2015).

38. Roy Rosenzweig Center for History and New Media and American Social History Project/Center for Media and Learning. *The September 11 Digital Archive*. 2003. <http://911digitalarchive.org/> (poslednji pristup juna 2016).
39. Savović, Danijel. „Door.“ *Art brut Srbija*. 11 Januar 2015. <http://artbrut-inside.org/2015/01/11/door/> (poslednji pristup marta 2015).
40. Shlegel, Fridrich. „Groteska.“ <https://sr.wikipedia.org/sr/Groteska> (poslednji pristup marta 2015).
41. Shulga, Ekaterina. „Memory, History, Testimony: The Representation of Trauma in Iurii Dombrovskii’s and Vasili Grossman’s Writing.“ *UCL*. http://discovery.ucl.ac.uk/1388177/2/1388177_Final%20Version%20PhD.pdf (poslednji pristup aprila 2016).
42. Simović, Ljubomir. „Logoraš ili građanin Kalea.“ *Politika*. 22 Februar 2008. <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Logorash-ili-gradjanin-Kalea.sr.html> (poslednji pristup avgusta 2015).
43. Sladaček, Michel. „Istorija i kolektivno sećanje: kontinuitet i diskontinuitet,“ (predavanje u Institutu za savremenu filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, Srbija).“ 2013. <http://instifdt.bg.ac.rs/michal-sladecek-istorija-i-kolektivno-secanje-kontinuitet-i-diskontinuitet/> (poslednji pristup januara 2014).
44. Sretenović, Dejan. „The Reality Check Etude.“ *The Reality Check – Serbian art during war time*. 1999. <http://realitycheck.c3.hu/text.html> (poslednji pristup februara 2014).
45. Stanković, Rade. „„Sele Majku Grčku i Majku Srbiju.““ *Politika*. 6 septembar 2013. <http://www.politika.rs/sr/clanak/269291/Srbija/Sele-Majku-Grcku-i-Majku-Srbiju> (poslednji pristup juna 2014).
46. Stojčetić, Goran. „Stan, podrum, smeštaj.“ *Art Brut Srbija*. jul 2014. <http://artbrut-inside.org/2014/07/13/cртези-pod-nato-bombama/> (poslednji pristup jula 2014).
47. Stuber, Dorian. *Seeing nothing: Lanzmann Godard and Sontag* <http://archives.screenmachine.tv/2011/08/29/seeing-nothing-lanzmann-godard-and-sontag%E2%80%99s-fantasies-of-voluntarism/> (poslednji pristup aprila 2014).
48. Subotić, Irina. „Tragika modernog doba.“ *Vreme*, br. 5. 10 april 1999. http://www.vreme.com/arhiva_html/vb5/7.html#Izlozbe (poslednji pristup septembra 2015).
49. Szeemann, Harald. „Beginning in 2001.“ *Real presence*. Venecija, 2001. <http://www.ica-realpresence.org/texts.html> (poslednji pristup aprila 2014).

50. Šešić, Milena Dragičević. „Od kulture neslaganja do kulture inovacije i eksperimentisanja 20 godina rada soros fondacija u regionu balkana.“ *culturalmanagement*. <https://www.culturalmanagement.ac.rs/rs/tutorial/e-learning/dragicevic-sesic-milena-od-kulture-neslaganja-do-kulture-inovacije-i-eksperimentisanja-20-godina-rada-soros-fondacija-u-regionu-balkana> (poslednji pristup januara 2014).
51. Tačka komunikacije. „Zvučna mapa Beograda.“ *Zvučna mapa Beograda*. 2011. <http://www.zvucnamapabeograda.rs/> (poslednji pristup aprila 2016).
52. Thomas Politzer. „Vision Is Our Dominant Sense.“ *Neuro-Optometric Rehabilitation Association*. 2015. http://www.brainline.org/content/2008/11/vision-our-dominant-sense_pageall.html (poslednji pristup aprila 2015).
53. Toscani, Olivier. „Poster for Benetton.“ *Yugosonic*. 2011. <http://yougosonic.blogspot.rs/2011/11/united-colors-of-manipulation.html> (poslednji pristup februara 2015).
54. USC Shoah Foundation. „Institute for Visual History and Education.“ *USC Shoah Foundation*. 2007. <https://sfi.usc.edu/> (poslednji pristup maja 2016).
55. Vaindorf, Alexander. „Fallrise.“ *Uqbar, 4th Ars Baltica Triennial Don't Worry – Be Curious!* Berlin July 2007. http://projectspace.uqbar-ev.de/uploads/docs/vaindorf_uqbar_press_en.pdf (poslednji pristup januara 2015).
56. Vallen, Mark. „Jasper Johns, Target with Body Parts.“ *Art for a change*. 11 February 2007. <http://art-for-a-change.com/blog/2007/02/jasper-johns-target-with-body-parts.html> (poslednji pristup decembra 2014).
57. Vojvodić Violeta, Eduard Balaž. „Urtica's statement.“ 1999. <http://urtica.org/artworks/urtica-medica-est.html#.V55zM5N97dc> (poslednji pristup avgusta 2015).
58. Watkins, Gwynne. „An Expert Explains Why You're Scared of Creepy Clowns and Other Horror Tropes.“ *Vulture*. 2014. <http://www.vulture.com/2014/10/expert-explains-why-youre-scared-of-clowns.html> (poslednji pristup avgusta 2015).
59. World history. „Hyperhistory.“ *World history*. <http://www.hyperhistory.com/> (poslednji pristup aprila 2016).
60. Yale University Library. „Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonie.“ *Yale University Library*. 1979. <http://web.library.yale.edu/testimonies> (poslednji pristup maja 2016).

61. Zavod K6, Ljubljana. „Break 2.2 Invisible Treat.“ Zavod K6, Ljubljana. 2003. <http://www.break-festival.org/> (poslednji pristup decembra 2013).
62. Živković, Marko. „Želja da se bude Jevrejin.“ *El Mundo Sefard*. 8 jun 2013. <http://elmundosefarad.wikidot.com/zelja-da-se-bude-jevrejin> (poslednji pristup decembra 2014).
63. Žižek, Slavoj. „Against the Double Blackmail.“ 1999. <http://kunstradio.at/WAR/> (poslednji pristup decembra 2015).

Biografija

Nina Mihaljinac je rođena 1987. u Beogradu. Završila je Filološku gimnaziju i diplomirala na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, katedri za Menadžment i produkciju pozorišta, radija i kulture 2010. godine s temom *Analiza galerijskog sistema iz aspekta menadžmenta u kulturi* kod mentora prof. Milene Dragičević Šešić, s ocenom 10 na diplomskom i prosečnom ocenom 9,8 na studijama.

Dobitnik je nagrade Eurobank za najboljih 100 studenata Republike Srbije, bila je stipendista Fonda za mlade talente, kao i Ministarstva nauke i prosvete Republike Srbije. Doktorske studije Teorija umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu upisala je 2011. godine. U svojstvu doktoranta-stipendiste angažovana je na naučnom projektu FDU *Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)* kod mentora prof. Nevene Daković.

Od 2014. godine zaposlena je kao asistent na Katedri za menadžment i produkciju pozorišta radija i kulture na studijskoj oblasti menadžment u kulturi i kulturna politika na FDU, kao i na UNESCO katedri za Menadžment u kulturi i kulturnu politiku Univerziteta umetnosti u Beogradu. Od 2011. radi i na Fakultetu likovnih umetnosti kao saradnik na predmetu Menadžment umetnosti.

Od 2009. angažovana je kao spoljni saradnik u Ministarstvu kulture i informisanja Republike Srbije u Sektoru za savremeno stvaralaštvo na različitim projektima u oblasti savremenih vizuelnih umetnosti, a od 2014. godine i u Desku Kreativna Evropa Srbija.

Učestvovala je u velikom broju domaćih i međunarodnih istraživačkih projekata i naučnih konferencija u domenu kulturne politike, menadžmenta u kulturi i kulture sećanja, koje su podržali Evropska unija, ENCATC mreža, MED Culture program, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, univerziteti i istraživački centri u Austriji, Bosni i Hercegovini, Francuskoj, Makedoniji, Nemačkoj, Poljskoj, Srbiji. Objavila je preko 15 naučnih i stručnih radova u domaćim i međunarodnim publikacijama, kao i tri monografije: *Razvoj publike u Srbiji* (2015) u koautorstvu s Dimitrijem Tadićem, *Atlas galerija i izlagačkih prostora* (2015) u koautorstvu s D. Tadićem i Draganom Martinović i *Osnovni pojmovi galerijskog menadžmenta* (2012).

Samostalno je organizovala i učestvovala u velikom broju projekata u kulturi u Srbiji i inostranstvu i osnovala je Centar za umetnička istraživanja *Vidi još*.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију под називом:

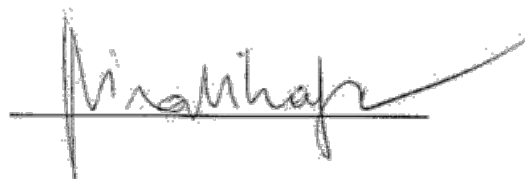
Сведочење и репрезентација трауме у визуелним уметностима: НАТО бомбардовање СР Југославије

која је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 17. септембра 2016. године

Потпис докторанда

A handwritten signature in black ink, written over a horizontal line. The signature is cursive and appears to read 'M. Mihajlović'.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Нина Михаљинац**

Број индекса **Ф3/11**

Докторски студијски програм **Теорија уметности и медија**

Наслов докторске дисертације

Сведочење и репрезентација трауме у визуелним уметностима: НАТО бомбардовање СР Југославије

Ментор др **Невена Даковић**, ред. проф.

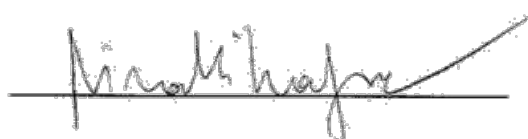
Потписани (име и презиме аутора) **Нина Михаљинац**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 17. септембра 2016. године

Потпис докторанда

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Nina Mihajinac', is written over a horizontal line.

Изјава о ауторству

Потписана **Нина Михаљинац**
број индекса **Ф3/11**

Изјављујем,

да је докторска дисертација под насловом

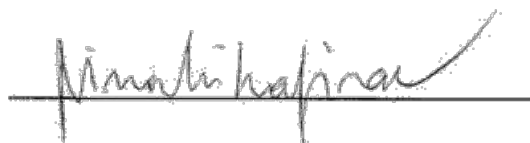
**Сведочење и репрезентација трауме у визуелним уметностима: НАТО
бомбардовање СР Југославије**

резултат сопственог истраживачког истраживачког рада,

- да предложена докторска теза у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 17. септембра 2016. године

Handwritten signature of Nina Mihajinac in black ink, written over a horizontal line.