

Vesna Madžoski

---

PRIČA O  
NJEMU  
ILI: DA LI RAZUMETE  
SAVREMENU UMETNOST?

»Dame i gospodo – uhvatili smo ga!«  
Pol Bremer, glavni čovek Bušove administracije,  
u Bagdadu, 13/12/2003.

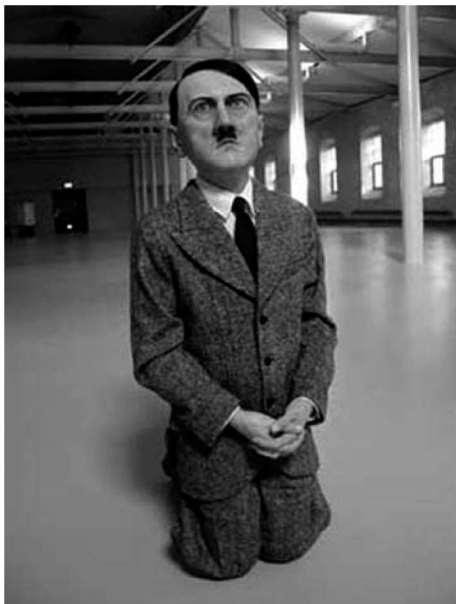
Ovu holivudsku rečenicu izgovorio je g-din Pol Bremer na konferenciji za novinare u Bagdadu, s namerom da javnosti saopšti da su američki vojnici, najzad, uhvatili tadašnjeg iračkog predsednika Sadama Huseina. G-din Bremer je stajao ispred nekolicine, uglavnom iračkih novinara, koji su počeli da viču u ekstazi nakon njegovog saopštenja. Možda je suviše reći da u istoj prostoriji nije primećena nijedna »dama«, ali je g-din Bremer bio dovoljno politički korektan da nas »sve« uključi u ovu proslavu. Slike koje su nakon toga bile prikazane verovatno će tek postati predmet diskusije svetskog javnog mnjenja kao moguće teško kršenje ljudskih prava: bivši diktator sveden je na predstavu »divlje životinje sa dugom prljavom kosom i dugom belom bradom«, ruke medicinskog osoblja dodirivale su ga sa oprezom, ispitivale, pokazivale nam njegove zube kako bi nas uverilo da on više nije zarazan. Mogli bismo da se napravimo pametni i zapitamo: šta biste drugo očekivali da vidite od osobe, u ovom slučaju diktatora, koja se krila devet meseci u »paukovoju rupi«? Ipak, američki zvaničnici bili su poprilično iznenađeni kada su otkrili da ih »ova životinja« neće ujesti, saopštavajući da je Sadam »blagolagoljiv i kooperativan«<sup>1</sup>. Zašto ne bi bio? Efekat njegovog hvatanja nije bio onakav kakav su američki zvaničnici očekivali, pošto je trebalo da poverujemo u veliku radost iračkog naroda posmatrajući direktan prenos skakutanja dvadesetak muškaraca na nekoj raskrsnici, prilagođenog samo za objektiv kamere CNN-a. Pokušaj Bušove administracije da pokaže svojim glasačima i ostatku sveta kako je njena *misija* opravdana i uspešna, pritom skrivajući glavne motive svog prisustva na ovoj teritoriji, samo je mali korak neumoljivog galopirajućeg širenja kapitalizma današnjice i mali podsetnik na našu realnost. Priča koja će uslediti baviće se jednim drugim *Njim*, skulpturom Adolfa Hitlera naslovljenom *Him* koju nam je podario Mauricio Katelan (Maurizio Cattelan) 2001. godine i koja je bila izložena na izložbi *Partners*, kolekcionarke i kustoskinje Idese Hendeles (Ydessa Hendeles), u *Kući umetnosti* | *(Haus der Kunst)* u Minhenu.

<sup>1</sup> Lt. Gen. Ricardo Sanchez, CNN news report at: <http://edition.cnn.com/2003/WORLD/meast/12/14/sprj.irq.saddam.profile/>

2 »Pravilo koje sam prihvatila i koje savetujem i svojim studentima, a koje se ispostavilo kao najproduktivniji princip koji sam iskusila u sopstvenoj praksi: da se nikada ne ostane na pukom teoretisanju već da se dozvoli objektu da 'odgovori'«. Mieke Bal, »Concept«, u: Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, 2002, str. 45.

3 »Tokom posetičevog obilaska, hodanjem od jednog umetničkog dela do drugog, rada se narativ. Upravo je šetnja ta koja postaje narativ.« Ernst van Alphen, »Exhibition as Narrative Work of Art« u: Ydessa Hendeles, Chris Dercon, Thomas Weski, *Partners: Ydessa Hendeles*, Buchhandlung Walter König, Köln, 2004, str.166

4 Ovi radovi mogu se posmatrati i kao elementi koji će napraviti uvod za radove koji će uslediti kasnije: autoportret, zatim lutka Mini Maus koja u koferu nosi mačku, kao jasna referenca na strip *Maus* Arta Špigelmana u kome su nacisti predstavljani kao mačke a Jevreji kao miševi: odluka da se ovaj rad iskoristi i kao glavni vizuelni identitet izložbe (na posterima, naslovnoj strani kataloga, itd.) može se čak protumačiti i kao Idesa Hendeles kao Mini Maus koja u koferu nosi zarobljenu sliku nemačke istorije kako bi se o njoj konačno progovorilo i pregovaralo zarad bolje budućnosti. Fotografija *Divlja družina* predstavlja portret slavne bande najtraženijih kriminalaca s početka XX veka u SAD, fotografija koja je napravljena iz čiste razonode a koja je kasnije iskorišćena kao jedini trag koji je policija imala kako bi ih identifikovala i uhapsila, ukazujući na moć koju vizuelne reprezentacije imaju kada se iskoriste kao dokaz.



Maurizio Cattelan, *Him*, 2001

zime 2003/2004. Preciznije, ovaj tekst predstavljaće male dnevničke beleške o tome šta se događa kada *dozvolite objektu da vam odgovori*<sup>2</sup>, što će možda biti dobro polazište za preispitivanje pozicije koju savremena umetnost ima danas. Savezničke snage nisu uhvatile Adolfa Hitlera na kraju Drugog svetskog rata i pitanje će uvek ostati isto: da li bi bilo neke razlike da smo *ga* uhvatili?

#### PARTNERI ILI: ZAŠTO NAS VIŠE ŠOKIRA SLIKA UNAKAŽENOG Plišanog mede od SLIKE LJUDSKOG TELA?

Gde sam se susrela sa *Njim*? Možda na najlogičnijem mestu – u *Haus der Kunst*, u Minhenu, u zgradi koju je on sam kreirao sa svojim partnerima 1937. godine kako bi promovisao »pravu« nemačku umetnost. Dakle, šezdesetsedam godina kasnije, kanadska jevrejka rođena u Nemačkoj, Idesa Hendeles, poznata svetu kao velika kolekcionarica i kustoskinja savremene umetnosti, verovatno je označila novo poglavlje u istoriji pomenute zgrade. Sama izložba bila je ozbiljno i precizno promišljena, smeštajući posetioca u sistem sa jasno određenom putanjom, stvarajući tako narativ od same izložbe<sup>3</sup>. Posetioci su sa tom činjenicom bili upoznati od samog početka – nakon uvodnog teksta koji im je objašnjavao da su određena vrata zatvorena i zaključana isključivo za potrebe izložbe, te da se od svakoga očekivalo da sledi manje ili više istu putanju. U prvoj prostoriji nalazila su se tri rada malih dimenzija (*Autoportret* Dajane Arbus, fotografija *Divlja družina*, i lutka *Mini Maus koja nosi Feliksa u koferu*<sup>4</sup>). Putanja je dalje vodila levo ili desno, ali je verovatnije da je svako odabrao desnu stranu, privučen specifičnim *kabinetom retkosti* – u deo nazvan »Partneri (Projekat plišanog mede)«, kabinetom koji je kreirala sama Idesa Hendeles nakon postavljanja oglasa širom sveta da otkupljuje fotografije plišanih meda. To je verovatno bila jedinstvena prilika da se vidi kolekcija od preko

3000 fotografija medvedića u najrazličitijim situacijama, ili, preciznije, fotografija ljudi sa medama u najrazličitijim situacijama, čime je XX vek označen kao vek kada je ova praksa izumljena. Nakon razgledanja dve velike prostorije, od plafona do poda prekrivene fotografijama, putanja je vodila u sledeću, praznu i pomalo hladnu, u kojoj se nalazila statua dečaka koji kleči, posmatraču okrenut leđima. Posetilac je morao sâm da se približi i iznenadi – to je *On*, to je ta skulptura Adolfa Hitlera na kolonima! Činjenica koja je u tom trenutku najnelagodnija jeste posebna nemogućnost da se »uhvati« *Njegov* pogled – nemoguće je pogledati ga u oči. *Njegovo* lice deluje pomalo napeto, njegove usne su stegnute: u pitanju je lik koji ćete pronaći na gotovo svakoj *njegovoj* fotografiji. *Njegov* pogled luta negde iznad vas, ne dozvoljavajući vam da komunicirate. Upravo u toj činjenici, ova skulptura počinje da deluje: ova praznina daje vam do znanja da *On* nije odgovor, već pitanje. Vi ste prisiljeni da se suočite sa *Njim* i ovom prazninom, suprotstavljajući vaš sistem vrednosti, suprotstavljajući svoju nemogućnost da interpretirate *Njega* – prvo ćete morati da razmislite o svemu. Plišani meda uglavnom je sastavni deo procesa kada dete pokušava da zaspi, služeći tako kao svojevrsna zaštita od mračnog sveta snova, mračnog sveta nesvesnog. Možda u tom svetlu treba videti i sam *Projekat plišanog mede*: on je tu da olakša ulazak u sledeću prostoriju, u prostoriju u kojoj ćete biti suprotstavljene sa sopstvenom savešću i – susreti se sa *Njim*.

Verovatno bi najtradicionalniji način da se otpočne sa tumačenjem određenog umetničkog dela bio da se krene od pitanja samog autora i njegovog opusa. Dakle, ko je stvorio *Njega*? Jedan od najpopularnijih savremenih umetnika, Mauricio Katelan. Obično ga opisuju kao »dvorsku ludu sveta umetnosti i karikaturnu konceptualizma«<sup>5</sup>. Katelan koristi humor na specifičan način, u najvećem broju slučaja ironično, čak samoironično, ili jednostavno kao sredstvo da provocira uspavanu sredinu u kojoj je pozvan da napravi izložbu. Takav humor ima posebnu funkciju: deluje kao injekcija anestezije koja će olakšati svima da čuju bolnu istinu.<sup>6</sup> Da se podsetimo: konj koji visi sa plafona galerije; rad napravljen od delova terorističke bombe koja je eksplodirala u Italiji; njegov pariski galerista Emanuel Peroten (Emmanuel Perrotin) prisiljen da nosi ogroman kostim u obliku džinovskog roze falusa; minijatura diorama sa vrapcem koji leži na žutom kuhinjskom stolu nakon samoubistva pored svog minijaturnog pištolja; kopija vijetnamskog memorijalnog crnog granita sa urezanim datumima kada je engleski nacionalni fudbalski tim izgubio utakmice, izložen u Londonu; glumac koji nosi veliku Pikasovu glavu ispred MOMA-e u Njujorku, ponašajući se kao Miki Maus, tako proglašavajući ovu instituciju Diznilendom elitističke kulture; krađa radova sa tuđe izložbe i pokušaj izlaganja kao sopstvenih kada nije uspeo da na vreme napravi bilo šta; sponzorisanje sopstvenog fudbalskog kluba u okolini Bolonje sastavljenog od imigranata iz Senegala sa dresovima na kojima piše »Raus«, itd.

5 Ben Lewis, »Maurizio Cattelan: How to Get a Head in the Art World«, [www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/features/art-safari2.shtml](http://www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/features/art-safari2.shtml)

6 »Dobrodošli u svet Mauricija Katelana. Ovde je život i komičan i tragičan, odmah prepoznatljiv i krajnje nepoznat. (...) On je pripovedač koji uvek traga – i pronalazi – način da iskaže i prokaže komediju međuljudskih odnosa kako bi nam rekao nešto o nama samima«, Bob Nickas, »Interview with Cattelan«, [www.indexmagazine.com/interviews/maurizio|cattelan.shtml](http://www.indexmagazine.com/interviews/maurizio|cattelan.shtml)

7 Katelan u: Hans Ulrich Obrist, »Interview«, [www.undo.net](http://www.undo.net)

8 Bob Nickas, *ibid.*

9 »Ne dajući precizno uputstvo za tumačenje svog rada, vi mu darujete duži život. Što više stvari on uključuje, to bolje. Možda više nije trenutak da stvaramo krize, već da u samom delu reflektujemo tu krizu. Sada vidim da umetnost ima neverovatan potencijal da se uključi u mnogo širu debatu, da izade napolje i dopre do široke publike. I ako moji radovi nisu to u stanju, onda su oni potpuno besmisleni«, Katelan u: Hans Ulrich Obrist, *ibid.*

10 Katelan u: Hans Ulrich Obrist, *ibid.*

Njegova životna priča je uglavnom priča o intimnom problemu sa autoritetima i potčinjavanju dominantnim sistemima. Kada je sa dvadeset godina otkrio svet umetnosti, znao je da je pronašao pravo mesto gde može da izrazi sve ono što mu je bilo na pameti.

Ukoliko ga poredimo sa konceptualnim umetnicima prethodnih generacija koji su još uvek verovali u radikalne promene društva i sveta kroz umetnost, Katelan je simptomatičan primer za možda jedinu moguću poziciju koju dana-

šnji umetnik može da zauzme: on je potpuno svestan nemogućnosti subverzije sistema čiji je i on sâm sastavni deo: »Ovde je pre reč o portabl-utopijama. To je gorko priznanje da vi zapravo ne možete da stvorite utopiju: ne možete zaista da zamislite *vrlj novi svet*. Mi smo danas prinuđeni da radimo na manjim sistemima. (...) Margine slobode su sve manje i manje, i mi jednostavno moramo tome da se prilagodimo«<sup>7</sup>. Zbog toga, Katelan odlučuje da stvara objekte, takozvane »retoričke skulpture«<sup>8</sup>: retoričke skulpture koje se definišu tako kao objekti koji su tu da postavljaju pitanja, a ne da daju jedan jedini mogući odgovor. Njegovi radovi izgledaju kao da su rađeni uz pomoć nekog detektora čiji je cilj da pronađe sve dobro skrivene pukotine oko nas: njegova uloga kao umetnika jeste u tome da učini te pukotine vidljivim; retoričke, takođe kao sredstvo da nateraju ljude da govore o ovim pukotinama<sup>9</sup>. Čini se kao da je Katelan potpuno svestan činjenice da će svaki objekt koji on stvori biti detaljno promatran od strane javnosti, teoretičara, čak političara, i on je potpuno spreman na to. Govoreći pravu (ili pre, pogrešnu) reč na pravom mestu, on prisiljava ljude naokolo da počnu da govore. S *Njim*, stvari stoje malo drugačije: kao da je u pitanju priča o ljudima koji i dalje ostaju nemi.

Katelanova dijagnoza ove zanemlosti nemačkog društva postavljena je dosta ranije – 1992. godine – ali kustoskinja izložbe nije bila spremna za takvu avanturu. Pozvan da učestvuje na izložbi u Zonsbeku, Katelan je želio da napravi promociju izmišljenog nacističkog mitinga, lepeći postere i deleći flajere po gradu. Kustoskinja je zaista bila ljuta, »počela je da viče sa druge strane telefona, govoreći: da li ti uopšte znaš o čemu govoriš kada govoriš o nacistima?... Rekla je da su ova pitanja previše delikatna«<sup>10</sup>. Sve što je on trebalo da uradi jeste da sačeka desetak godina, postane veoma slavan i uspešan i jednog dana napravi *Njega*.

Mogući efekat njegovih *retoričkih skulptura* može se videti na primeru rada *La Nona Ora* (Deveti sat), danas dobro poznate voštane skulpture Pape Jovana Pavla Drugog (nedavno prodate za 900 000 evra), koji leži na zemlji nakon što ga je udario meteorit. Kada je ovo bilo izloženo u Poljskoj, dva predstavnika katoličke crkve napala su statuu, pokušavajući da oslobode Papu da bi zatim ceo slučaj dovela do parlamenta u kome je tražena ostavka direktorke muzeja, nakon optužbe da je namerno vređala katoličku većinu sa pozicije svog jevrejskog porekla. Međutim, s *Njim* stvari stoje dosta drugačije – *Njega* niko nije pokušao da uništi, čak ni da ga dodirne:

»Ovoga puta, ja sam sâm pozeleo da ga uništım. Promenio sam mišljenje nekoliko puta, svakoga dana. Hitler je čisti strah; to je slika užasnog bola. Čak i izgovaranje njegovog imena – boli. A ipak, to ime je zaposelo moje sećanje, ono živi u mojoj glavi, čak i kada je tabuizirano. Hitler je svuda, on lovi pogled istorije, a istovremeno je neizreciv, neponovljiv, uvijen u plašt ćutanja. Ne pokušavam nikoga da uvredim. Ne želim da podstaknem neki novi sukob ili privučem pažnju. Želeo bih da ova slika postane područje pregovora ili test za našu psihozu. (...) Moja majka je imala običaj da kaže da je nemoguće očistiti prozor ukoliko ne vidiš gde je prljavština«<sup>11</sup>. Najzad, moramo priznati da nije Katelan taj koji je stvorio čudovište – lista partnera i saradnika u istoriji nacizma je vrlo duga, stavljajući odgovornost na čitava društva koja su učestvovala u *Njegovom* užasnom projektu.

Naredni korak u tumačenju umetničkog dela tradicionalno bi se verovatno sastojao u analizi njegove *strukture*. Na kartici koja se nalazila na zidu i tu je bila kako bi saopštila ime umetnika i naziv rada, svaki posetilac je mogao da pročita da je pored voska, poliestera i ostalih materijala upotrebljenih da napravi *Njega*, Katelan koristio i ljudsku kosu. U toj činjenici možemo pronaći jasnu paralelu sa Aušvicem i ostalim »radnim logorima«, gde se kosa zatvorenih i ubijenih ljudi koristila za izradu tkanina sa ciljem da se pokaže koliko »ljudske životinje« mogu biti ekonomske. Položaj u kome je Katelan izabrao da prikaže *Njega* – tako malenog i na koljenima<sup>12</sup> – stavlja posmatrača u poseban sistem odnosa: možda će prva misao u tom trenutku biti pitanje kako je moguće da je ovaj dečak, koji je Adolf Hitler nesumnjivo nekada bio, mogao da učini tako surove stvari? Ova neverovatna diskrepancija između njegove ljudske sićušnosti i istorijskog dometa njegovih (zlo)dela takođe »upada u oči«. Činjenica da nikada nije zažalio zbog svega što je učinio, ovog dečaka sa licem odraslog čoveka čini još tragičnijim. On je prisiljen da kleči na koljenima, pretvarajući se da se moli kada ga posmatrate s leđa, ali njegovo lice ruši sve: jasno je da nije tužan, niti da se moli. *On* kleči ispred vas kao prazni označitelj, dajući vam priliku da ga interpretirate kako god želite.

Nakon ova dva kraća pokušaja da rastumačimo umetničko delo *kao što bi istoričari umetnosti verovatno učinili*, ostaje pitanje šta smo time dobili? Ne previše. Sam umetnik daje nam slobodu da diskutujemo i interpretiramo – čak i pogrešno – njegov rad, samo da bismo počeli da govorimo o *Njemu*. Promatrajući samu skulpturu i analizirajući je, nismo stigli ništa dalje: *On* i dalje stoji tamo, bez reči. Sada ćemo probati da prebacimo našu pažnju sa objekta na svet koji ga okružuje – govorićemo o relacionoj estetici.

#### BRANJE I SAVREMENU UMETNOST: RELACIONA ESTETIKA NIKOLASA BURIOA

Pokušavajući da napravi emisiju o relacionoj estetici za BBC 4 krajem 2003. godine, autor Ben Luis (Ben Lewis) susreo se sa velikim problemom – većina umetnika pomenuta u istoimenoj knjizi

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Kasnije ćemo se vratiti mogućim interpretacijama ovog položaja, govoreći o jednoj osobi koja je zaista pala na kolena tražeći oprostaj.

odbila je da uopšte i razgovara sa njim. Dakle, šta je *relaciona estetika*? Nikolas Burio (Nicolas Bourriaud) upotrebio je ovaj pojam u danas gotovo kontroverznom eseju, objavljenom 1998. godine<sup>13</sup>. Profesionalno angažovan kao umetnički kritičar i jedan od direktora *Palais du Tokyo* u Parizu, osetio je potrebu da odgovori na uvrežen stav o nerazumljivosti savremene umetničke prakse koji je danas već postao kliše. Njegov cilj bio je pokušaj stvaranja oruđa za lakše razumevanje te prakse, svestan rizika da bude optužen za stvaranje novog *izma*: relacionizma. Prvo pitanje na koje je pokušao da odgovori bilo je šta najprominentniji umetnici devedesetih imaju zajedničko? Navodeći primere Rikrita Tiravanije (Rikrit Tiravania) koji priprema večere u kući svog galeriste, ostavljajući za sobom neophodne sastojke za *tai* supu, Filipa Parena (Philippe Pareno) koji za Prvi maj poziva ljude da mu se pridruže u fabrici, gde bi se na fabričkoj traci bavili svojim hobijem, Mauricija Katelana koji hrani pacove italijanskim sirom *Bel Paese* i zatim ih prodaje, Jesa Brinka i Henrika Plenka Jakopse-na (Jes Brinch, Henrik Plenge Jakobsen) koji postavljaju neobičan autobus na javnom trgu u Kopenhagenu prouzrokujući neredu u gradu, Kristine Hil (Christine Hill) koja radi kao kasirka u supermarketu i organizuje fitnes-vežbe u galeriji, itd. Postavljene jedna pored druge, sve ove umetničke aktivnosti mogu se činiti potpuno heterogene i bez ijednog zajedničkog imenitelja, ukoliko se posmatraju sa stanovišta tradicionalnih estetskih kriterijuma. Verujući da je umetnost devedesetih ipak donela nešto novo, Burio pronalazi razlog za njeno nerazumevanje u nedostatku odgovarajućeg teorijskog diskursa. Drugim rečima, bez takvog diskursa mi smo u nemogućnosti da postavimo savremenu umetničku praksu u odgovarajući okvir. Burio definiše relacionu umetnost kao »skup umetničkih aktivnosti koje za svoje teorijsko i praktično polazište imaju celinu ljudskih odnosa i njihov društveni kontekst, pre nego neki autonomni i privatni prostor<sup>14</sup>«, dok je relaciona estetika »teorija estetike koja vrednuje umetnička dela na osnovu međuljudskih odnosa koje ona predstavljaju, stvaraju ili uzrokuju«<sup>15</sup>.

Ovakvo teorijsko polazište definitivno odbacuje romantičarsku predstavu usamljenog umetnika koji je duboko zaokupljen samo problemima svoje duše, svog bola, opredmećujući ih kroz umetničko delo. Umetnik devedesetih, prema Burio, potpuno je okrenut postojećim društvenim odnosima i reaguje na krizu današnjeg globalizovanog društva. Njegovi radovi imaju visoko antikapitalističku dimenziju, a isto bismo mogli da kažemo i za teorijski pristup koji pokušava da ih objasni. U umetničkoj praksi, Burio vidi jedino moguće mesto za društvene eksperimente današnjice: »Moramo

13 Francusko izdanje objavljeno je u: *Les Presses du Reel*, Dijon, 1998, dok je englesko izdanje objavila ista izdavačka kuća, 2002. godine.

14 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Reel, 2002, str.113

15 *Ibid.*, str.112

16 »To ukratko znači da treba da naučimo kako da bolje živimo u postojećem svetu, umesto da puni predrasuda o istorijskoj evoluciji gradimo novi«. *ibid.*, str.13

da naučimo kako da živimo bolje u *postojećem* svetu, (...) umesto da pokušavamo da stvaramo neki novi svet«<sup>16</sup>. Takođe, on umetničke izložbe smatra mestima za nove intervencije, mestima na kojima se prekida uvek isti ritam svakodnevnog života koji nameće dominantni sistem. Navodeći da je umetnost oduvek bila relaciona u određenoj meri, kao deo društvenih aktivnosti i osnova za dijalog, činjenica koja razlikuje savremene umetnike jeste njihova direktna inspiracija društvom koje ih okružuje i stvaranje

Ydessa Hendeles, *The Teddy Bear Project, Partners*, Haus der Kunst, Munchen, 2003

umetničkih dela koja će komunicirati sa njim. Drugim rečima, ukoliko želite da razumete društvo u kojem danas živite, pokušajte prvo da razumete savremenu umetnost.

Umetničko delo postalo je društveni međuprostor gde novi oblici života postaju mogući: »Od veće je važnosti uspostavljanje mogućih odnosa sa svojim stvarnim komšijama nego izricanje hvalospeva sutrašnjici. To se može činiti kao nešto malo, ali, zapravo, to je ogromna stvar.« Relaciona umetnost nema za cilj da postane nova istorija umetnosti, već nova teorija forme: »Umetnička aura nije više u svetu skrivenom *iza* umetničkog dela, niti u njenoj formi; ona se nalazi *ispred* dela, u privremenoj formi kolektiva stvorenom dok se izlaže.«<sup>17</sup> U toj činjenici možda leži i jedan od paradoksa Burioove definicije relacione estetike – kontradiktorno proglašavanje sistema savremene umetnosti kao jedinog mesta za društvene eksperimente i njegov donekle pesimistički stav o njenoj društvenoj delotvornosti, koja se svodi na puki formalizam. Ipak, subjektivnost je i za Burioa potpuno veštačka tvorevina, konstruisana i kreirana; on pronalazi u umetničkim radovima ovu Drugost, subjektivnost Drugog koji je preduslov za kreiranje dominantnog »Ja«. Priznajući da je nemoguće stvoriti Zlatno doba na zemlji, niti lažno predstaviti utopije, umetnost bi trebalo da bude mesto za susretanja: »Modernizam je živio u 'imaginarnom svetu opozicija'. [...] Naše napredovanje ne bi trebalo da se odvija kroz konflikte i opozicije, već kroz otkrivanje novih spojeva i mogućih relacija među različitim jedinicama, kroz nove saveze koje sklapaju različiti partneri«<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> »Umetnička aura se više ne nalazi u svetu koji izviruje *iza* dela, niti u samoj formi, već *ispred* dela, u privremenoj kolektivnoj formi koja se stvara njegovim izlaganjem«, *ibid*, str.61

<sup>18</sup> *Ibid*, str.45

*Partneri* – ova nas reč ponovo vraća izložbi Idese Hendeles koju na mnoge načine možemo okarakterisati kao *relacionu*<sup>19</sup>. U ovom trenutku, pokušaćemo da vidimo šta se dešava sa *Njim* ukoliko ga posmatramo kroz prizmu relacione estetike.

<sup>19</sup> Relacije shvaćene u nešto širem smislu. jasna je relacija između nje i sredine u kojoj pravi izložbu, zatim i sami radovi koji su odabrani stoje jedni sa drugima u kreiranom sistemu relacija, dok bi poslednji sloj, u burioovskom smislu, bilo utvrđivanje relacija koje svaki rad zasebno pravi sa globalnim društvom na koje jasno referira.

#### ŠTA MOŽEMO DA ČUJEMO OD NJEGA?

Odgovor na ovo pitanje je jasno: ništa, i upravo je u tome poenta. *On* stoji na poziciji krajnjeg zla, i mi jedino možemo da stojimo nemi ispred njega. Katelanova mudra odluka da ga ne predstavi u pozi i slici u kojoj svi prepoznajemo Adolfa Hitlera (kao odlučnog i uspravnog muškarca), već u obliku sićušnog dečaka na kolenima jeste tačka koja otvara prostor za ponovna preispitivanja i pregovore. To što je izložen u ovoj specijalnoj građevini, u *Njegovoj kući*, u državi u kojoj je zakonom zabranjeno isticanje *Njegovih* fotografija, čini da ovaj događaj bude još značajniji. Ukoliko iskoristimo strategiju relacione estetike – ne analizirati prošlost za koju zapravo ne znamo kako je izgledala, već govoriti o nama, o današnjem nemačkom, pa čak i evropskom društvu, možemo spoznati gde nas *On* vodi. Tako, nećemo upasti u zamku da *Njega* ispunimo svim mogućim metaforičnim značenjima koje bi on mogao da predstavlja. Umesto toga, trebalo bi da pokušamo da okrenemo pogled ka društvu koje ga okružuje i potražimo nova moguća mesta za pregovore sa komšijama, jedinim partnerima za budućnost koje imamo. *On* tako funkcioniše kao džinovski ekser koji nakon udara čekića pravi brojne pukotine na zidu za koji smo do tog trenutka verovali da je čvrst i postojan.

Kao osoba koja je naučila da veruje u mit o nemačkoj nacističkoj prošlosti kao stvari koja se desila ne pre samo par generacija, već »u neka mitska vremena«, bila sam utoliko više iznenađena kada sam ugledala te pukotine. U kratkom razdoblju, dva značajna susreta pomogla su mi da jasnije razumem o čemu je ovde zapravo reč. Prvi susret desio se tokom moje posete Minhenu, kada sam bila gost u kući osamdesetpetogodišnje nemačke gospođe koja je i sama nekada bila umetnica. Nakon nedavne smrti svog muža, ona je započela projekat otvaranja starih kutija koje su se nalazile u kući, verovatno tragaajući za sentimentalnim vrednostima u njima. Jednoga dana otvorila je jednu od kutija i *to* se nalazilo unutra: delovi nacističke uniforme, zajedno sa crno-belom fotografijom Adolfa Hitlera. Pokazala mi je ovu fotografiju kao retkost, i jedina stvar o kojoj smo mogle da diskutujemo bio je način na koji je fotografija bila snimljena: Hitler je stajao ponosito u svojim uvek besprekorno čistim crnim čizmama, dok su ljudi koji su ga okruživali bili pomalo zamagljeni, sa jasnom željom da se posmatraču dâ do znanja koliko je Hitler bio istaknuta figura. Nisam bila u stanju da je pitam kako je došla do fotografije; zapravo sam se uplašila odgovora. Drugi susret desio se nekoliko dana kasnije kada sam zatražila malu pomoć oko misterija nacističke prošlosti od svog mladog nemačkog prijatelja. On me je pogledao, uzdahnuo i rekao: »Ne znam odakle da počnem«. Kako bih ovoj pomalo neprijatnoj situaciji dala malo veseliji ton, u šali sam odgovorila: »Pa, počni od svoje porodice!« I on je zaista počeo. Bilo



je tako jednostavno i bila sam pomalo šokirana kada sam shvatila koliko je ova »pukotina« otišla duboko. Nakon par minuta, naš francuski prijatelj se pridružio razgovoru i počeo da govori o svom dedu. Pukotina je bivala sve veća i kao da više ništa nije moglo da zaustavi neizbežan proces. Priča koju sam čula od njih nije bila nimalo zastrašujuća – ne, nisam čula ispovesti njihovih očeva i deda o stvarima koje su činili ili vidali, pošto ni oni sami nikada nisu čuli nešto slično od njih. Naime, u njihovim porodicama ovaj period istorije i njihove porodične prošlosti ostao je zauvek cenzurisan, i jedini prekršaji tog pravila kojima su moji prijatelji prisustvovali desili su se u par situacija, kada su članovi njihovih porodica otvoreno »eksplozirali« izrazima otvorene mržnje prema novim Drugima – muslimanima i tamnopusnim pojedincima. Odrasli ljudi obično kriju svoje fotografije sa plišanim medama od pogleda stranaca, smatrajući ih svedočanstvima svoje infantilnosti i krhkosti; ipak, čini se da bi Idesa Hendeles, da je postavila oglas da otkupljuje fotografije sa *Njim* koje se kriju u porodičnim albumima, dobila znatno više od 3000 fotografija.

Problem koji nemačko društvo ima sa svojom cenzurisanom nacističkom prošlošću krije se u još jednoj činjenici: u nemačkim časopisima u kojima se pisalo o izložbi nije bilo pomena o događaju na koji Katelanov rad jasno referira. Godine 1970. neko drugi je pao na kolena u Varšavi i tražio oprostaj – bio je to tadašnji nemački kancelar Vili Brant (Willy Brandt). Dok sam istraživala podatke o tom istorijskom događaju, pronašla sam neobičnu anketu javnog mnjenja: od sto anketiranih ljudi, većina je smatrala da je Brantov postupak bio preteran<sup>20</sup>. To nas ponovo vraća *Njemu*: kao da je Katelan imao jasnu ideju da napravi Hitlera na kolenima, u identičnoj pozi u kojoj pronalazimo Branta, ali *On* izgleda kao neko ko je prisiljen da kleči u ime političke korektnosti, sa licem koje je ostalo potpuno isto, skrivajući bes i mržnju. Hitler jeste izvršio samoubistvo, ali njegovi partneri su bili prisiljeni da zauvek kriju svoje emocije.

Tu dolazimo do konceptata krivice i odgovornosti: u ovom slučaju, krivica je nešto što bi trebalo da bude individualizovano, personalizovano – počinitelji moraju biti kažnjeni za svoja (zlo)delanja; ali odgovornost je nešto sa čime bi svi oni koji su se, makar i u mislima, slagali sa politikom zla trebalo da suoče. Ovaj nedostatak suočavanja i cenzura nedavne prošlosti mogu jedino proizvesti nemogućnost konstituisanja jasnog identiteta. Potisnute činjenice će morati da izbiju na površinu jednoga dana, stvarajući više nevolja nego što je iko mogao da pretpostavi<sup>21</sup>. *Represija sećanja* u slučaju posleratne Nemačke je nažalost nešto što je postalo nasleđe novih generacija<sup>22</sup>.

20 Više o tome na:

[www.dhm.de/lemo/objekte/statistik/KontinuitaetUndWandel|umfrageKniefallBrandt/index.html](http://www.dhm.de/lemo/objekte/statistik/KontinuitaetUndWandel|umfrageKniefallBrandt/index.html)

21 Najbolji primer ovog problema stvaranja posleratnog nemačkog identiteta i represije sećanja može se pronaći u filmu *Nebo nad Berlinom*, Vima Vendersa (1987) u kome je ispričana priča o anđelima koji ne uspevaju da postanu dao sveta koji ih okružuje. Bez ljudskog obličja i ljudskog iskustva oni nisu u stanju da iskuse realnost niti da stvore istoriju, čime zauvek ostaju osuđeni na patnju. Više o tome videti u: Dragana Kitanović, »Moja priča, moja (ukradena) istorija: Nebo nad Berlinom«, *Prelom* br. 2/3, Časopis škole za istoriju i teoriju umetnosti, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd, 2003.

22 Najsvežiji primer predstavlja dokumentarni film *Pozdrav iz Dahaua* (*Gruesse aus Dachau*, 2003) prvo ostvarenje mladog reditelja Bemta Fišera (Bernd Fischer) koji je odrastao u ovom nemačkom gradiću ali ne zna ništa o njegovoj nacističkoj prošlosti. Više detalja o tome videti na:

[www.german-cinema.de/archive/film|view.php?film|id=772](http://www.german-cinema.de/archive/film|view.php?film|id=772)

Kao što je poznato, u svakom pokušaju kreiranja jakog nacionalnog identiteta uvek postoji jedan problem: ne možete ga stvoriti bez pomoći Drugog. Kako smo videli u slučaju sa *Njim*, ova »pukotina« seže dalje od granica same Nemačke: danas smo svedoci brojnih problema sa kojima se ovaj potkontinent susreće u pokušaju kreiranja jedinstvenog evropskog identiteta<sup>23</sup>.

#### EVROPA PROTIV NJENOG DRUGOG: JEDINSTVO U RAZLIČITOSTI?

Priče o stalnim terorističkim napadima, slike demoliranih sinagoga, predsednik Evropske komisije, Romano Prodi (Romano Prodi), zapitan da objasni šta se to dešava sa porastom novog antisemitizma u Evropi... Simptomi koje možemo videti svakoga dana u vestima. Kakva se priča krije iza toga? Ukoliko pogledamo listu problema koje mediji smataju najvećim u današnjoj Evropi, pronaći ćemo dve stvari: problem pregovora oko novog Evropskog ustava i problem novog antisemitizma. Na prvi pogled, ove dve stvari kao da nemaju ništa zajedničko. Ipak, posle detaljnijeg promatranja, uočava se njihov jasan zajednički imenitelj – evropski skrivena politika isključenja Drugog. U slučaju ustavnog akta (ili, preciznije, »ustavnog ugovora među vladama«<sup>24</sup>), problem je definisan kao problem Evrope koja se kreće u dve različite brzine, ili postojanje »sporih vagona« kako je to lepo opisao sâm Prodi<sup>25</sup>. U ovoj definiciji krije se činjenica postojanja trostruke podele među zemljama Evropske unije: na tzv. prve zemlje (države koje su i kreirale uniju) koje se smatraju »brzim vagonima« što zapravo znači klub najbogatijih; zatim Španija, kao jedna od zemalja koja se protivi diskriminatornim delovima ustavne povelje koji će ih sprečiti da budu podjednako uticajni u donošenju odluka, spada u red zemalja koje se smatraju siromašnijim unutar same unije. Novih petnaest članica, uglavnom zemlje bivšeg Istočnog bloka, čine treći nivo podele, stvarajući tako od Poljske glavnog oponenta ovoj novoj praksi isključenja kada je reč o moći odlučivanja koju novi ustav definiše. Slika koju Evropa još uvek pokušava da projektuje o sebi ka državama koje još uvek nisu članice Unije jeste veštačka slika jedinstva i snage koja je daleko od realnosti. Pokušavajući da optuži nove članice i ostatak *sporih vagona* za probleme sa kojima se susreće, »brze« države samo kriju činjenicu o sopstvenoj nemoći. Logika globalnog kapitalizma kontroliše svaku sitnicu, i ova konstantna potreba za proširenjem slobodnog tržišta nema ništa zajedničko sa zvaničnim narativom o dobroj volji Evrope da pomogne manje razvijenim nesrećnicima. Brzina voza nema mnogo veze sa *sporim vagonima*, lokomotiva je ta koja diktira ritam.

Pored ove rascepljenosti identi-

23 Pojam Evrope ćemo ovde definisati onako kako se danas najčešće čini – prostor Evropske unije kao produkovana slika »prave« Evrope.

24 John Kerr, »Foreward for EU Constitution Draft«, EU Constitutional Draft, 2003, [www.prospect-magazine.co.uk/HtmlPages/Constitution.pdf](http://www.prospect-magazine.co.uk/HtmlPages/Constitution.pdf)

25 Videti više o tome u: »Prodi warning on two-speed Europe«, januar 2004, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3373815.stm>

tetâ unutar same Evropske unije, odvija se još jedan proces u kreiranju »evropskog« identiteta koji je mogući odgovor za drugi uočeni evropski problem – porast novog antisemitizma. Zapravo, evropski identitet se kreira na liniji opozicija belo nasuprot ne-belom i hrišćana

nasuprot ne hrišćanima, tačnije muslimanima, čineći tako od crne muslimanske populacije ekstremni primer Drugosti. Narativ koji kreiraju mediji i političari

26 Mark Terkissidis, »Globalna kultura u Nemačkoj, ili: Kako obespravljene žene i kriminalci spašavaju hibriditet«, *Prelom* br. 1, Časopis škole za istoriju i teoriju umetnosti, Centar za savremenu umetnost – Beograd, Beograd, 2001, str.47

slede iracionalnu sliku o raznoraznim narodima koji *osvajaju, napadaju njihovu* savršeno uređenu tvrđavu, bilo da dolaze sa Istoka ili sa Juga. Navodna kriza u samoj Evropi objašnjava se kao posledica ove *invazije*. Sama Evropa pokušava da zanemari sopstveni problem depopulacije i nedostatka radne snage koja je neophodna za održanje postojeće ekonomije i socijalnog i penzionog sistema tzv. države blagostanja. Evropa ne može da postoji bez uvoza nove radne snage, bez pomoći imigranata. Kataklizmični scenario budućnosti Evrope desio bi se zapravo ukoliko bi svi ovi neželjeni imigranti zaista poslušali naredbu radikalnih partija desnice i otišla »Raus«. Šta bi ostalo od država blagostanja koje danas poznajemo, možemo samo da nagađamo.

Nedostatak razumevanja postojeće realnosti ogleda se i u nedavnoj odluci francuske vlade da donese zakon koji zabranjuje isticanje tzv. religijskih obeležja u javnim institucijama. Iza ove diplomatske formulacije krije se zapravo zabrana muslimanskim ženama da nose svoj veo. Međutim, taj problem nije isključivo francuski, on se prostire svuda tamo gde danas žive evropske muslimanke. Neuspeh dominantnog zapadnog sistema današnjice da živi sa ovom očiglednom Drugošću izgleda zaista zastrašujuće. Paradoksalno je to da ova debata izgleda da je potpuno zanearena od strane širih feminističkih krugova i ukoliko sam problem pogledamo iz drugačijeg ugla, možda u njemu možemo pronaći novi prostor za feminističku akciju. Razlog za ovakvo stanje možda leži u činjenici o trenutno dominantnoj slici koja se projektuje o muslimanskoj ženi kao potpuno potčinjenoj dominantnom patrijarhalnom sistemu islamske kulture. Da li je ovo zaista tačno, ili, obrnimo pitanje u drugom pravcu – da li se današnje evropsko društvo zaista toliko razlikuje?

U svojoj analizi o praksi nošenja vela muslimanki u Nemačkoj, Mark Terkissidis (Mark Terkessidis) zaključuje sledeće: »Tako se može uočiti da on ograničava raspoloživost Drugog za potrošnju. Veo opstruira ulogu koju egzotizovani Drugi ima u konstruisanju dominantnog Ja i zaprečuje put – u ovom slučaju sa dodatnom seksualnom konotacijom – zadovoljstvu«<sup>26</sup>. Terkissidisovo istraživanje



među mladim muslimankama pokazalo je da je odluka nošenja vela nešto što ide daleko izvan granica prostog religijskog izraza – u većini slučajeva, ova odluka je potpuno individualna i svesna: »Većina obrazovanih mladih muslimanki preuzima ovaj simbol rodne Drugosti i upotrebljava ga – kao i članovi drugih omladinskih kultura – kao sredstvo komunikacije u simboličkoj borbi protiv uticaja moći na svakodnevnom nivou«<sup>27</sup>. Takođe, u većini slučajeva, ove mlade žene koriste tu strategiju kao sredstvo »tihe revolucije protiv svojih roditelja«<sup>28</sup>. Ova pozicija mogućnosti *da se vidi, ali ne i da se bude viđen* od strane dominantnog sistema smatra se glavnom pretnjom našem striptizovanom tržištu ženskih tela, noseći sa sobom odluku ovih žena da se bude prihvaćena i integrisana kao vidljiva Drugost. Naglašavajući polnu segregaciju koja i dalje postoji u zapadnom društvu, ove žene bacaju pomenutu činjenicu u lice patrijarhalnom sistemu koji je uspeo da stvori nove, modifikovane i skrivene strategije subordinacije ženske drugosti. Televizijska reklama koja poziva mlade Holandanke da se pridruže vojsci ne znači da je zaista došlo do promene u pravilima igre koje određuje patrijarhalni sistem. Zapravo, verujući u narativ da su žene potpuno jednake u ovom društvu, devojke u vojsci su samo dokaz da je sistem uspeo da reprodukuje svoj polno obeležen, maskulini identitet idući korak dalje: više ne mora biti definisan na osnovu polnih/bioloških karakteristika. Devojke će biti maskulinizovane u vojsci, kao ekstremni primer strategije patrijarhalnog sistema da opstane, čineći tako samo još jedno poglavlje u priči o krstaškim ratovima. Problem Evrope da zaista prihvati Drugost ogleda se i u glavnom njenom političkom sloganu »jedinstvo u različitosti«. Prava promena glasila bi »različitost u jedinstvu« i izgleda da će biti potrebno dosta vremena da do nje zaista i dođe.

Novi antisemitizam je termin koji različito definišu političari i teoretičari. U slučaju novinara i političara, novi antisemitizam je formulisan kao pojava koja je isključivo praksa mladih muslimana, uglavnom u Francuskoj, i povezan je sa krizom na Bliskom istoku. Detaljnija analiza dovodi nas do činjenice da su svi ovi mladi ljudi potpuno getoizirani i marginalizovani u sistemu u kome bi trebalo da žive, i radikalna ekspresija mržnje prema jevrejskoj zajednici zapravo nas obaveštava o postojećim problemima. Izgleda kao da političari žele da svedu problem diskriminacije muslimana na nivo njihove imanentne »kulturne« različitosti i vandalizma koji se

danas tako jasno vidi u njihovom ponašanju prema jednoj od najmanjih ne-hrišćanskih populacija u Evropi kakva je jevrejska postala nakon Drugog svetskog rata. Pokušavajući da definiše novi antisemitizam, Slavoj Žižek pravi paralelu sa pret hodnim oblikom koji je nastao kao posledica definisanja jakih nacionalnih identiteta, dok je ovaj novi tip postao univerzalna ekspresija netolerantnosti prema Drugom: »U ovoj globalnoj ravni, svaka etnička razlika se *eo ipso* shvata kao 'unutrašnja', zbog čega je svaki nacionalizam već vrsta rasizma, a svaki rasizam ima strukturu antisemitizma«<sup>29</sup>. Opasnost koja se krije u novom tipu rasizma jeste u tome da je on *reflektovan*, rasizam na kvadrat, koji lako preuzima oblik svoje suprotnosti, borbe

27 *Ibid*, str.51

28 Karakasoglu-Ajdin, citirano u: Terkisisidis, *ibid*, str.51

29 Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996, str.121

30 Prvi put upotrebljen i definisan u tekstu Etjena Balibara (Etienne Balibar), »Is there a 'Neo-Racism'?, u: Etienne Balibar and Emmanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class*, Verso Books, London 1991, citirano u: Žižek, *ibid*, str.120

31 Žižek, *ibid*, str.46

protiv rasizma: »Meta rasizam<sup>30</sup> je čist i prost rasizam, utoliko opasniji što se predstavlja kao njegova suprotnost i zastupa rasističke mere kao pravi oblik borbe protiv rasizma«<sup>31</sup>.

Ukoliko stvari sagledamo na ovaj način, činjenica da dominantni (zapadno)evropski diskurs pokušava da pronade opravdanje za sopstvenu borbu protiv muslimanske populacije, pokazujući je kao pokušaj zaštite nemoćne jevrejske zajednice, može se činiti još više zastrašujućom. Novi oblici isključenja dobijaju svoju materijalizaciju i ukoliko zvanična politika propusti da ih vidi na pravi način, reakcija bi mogla biti mnogo gora od one koju vidimo danas, stvarajući od ovog sveta bojno polje na kome će se suprotstavljene armije boriti još jedanput, gde dominantni patrijarhalni sistem samo pronalazi snagu da sebe reprodukuje u beskonačnost. Nažalost, ovo je i dalje priča o *Njemu* i njegovim partnerima-saborcima.

## EPILOG

Nakon ovog kraćeg putovanja kroz različite humanističke discipline, čini nam se da će nove generacije mladih Evropljana imati puno posla i problema da reše probleme koje su im tako velikodušno ostavili njihovi roditelji. Najbolji primer uloge koju mladi ljudi mogu danas imati možemo pronaći na »krvavom Balkanu«: Miloševića nije uhvatila nijedna vojna sila, on nije podneo ostavku jer su ljudi promenili svoj sistem vrednosti uz velikodušnu pomoć Zapada; bio je to pokušaj velikog pokreta mladih ljudi koji su imali jedinstvenu misiju na dan izbora – da uzmu za ruku svoje bake i deke i naredi im za koga da glasaju ovaj put. Možda zvuči previše radikalno i pomalo »nedemokratski«, ali ovo je bio jedini način da se utiče na svoju budućnost. Slična uloga će verovatno biti neizbežna i u slučaju mladih Nemaca, Francuza,... Evropljana: pokušaj obuke užih članova porodice kako da žive zajedno sa svojom Drugošću. Tragedija Holokausta ne krije se u činjenici da danas preživele žrtve umiru – njihovi egzekutori takođe danas napuštaju ovaj svet bez prave konfrontacije sa prošlošću, ostavljajući novim generacijama teret koji nije njihov. Kao što smo mogli da vidimo u slučaju sa *Njim*, savremena umetnost može doneti neke promene, ona još uvek možda može da isprovocira sistem. Relaciona estetika je jedan od načina da prebacimo fokus sa prošlosti na današnjicu: ukoliko *Njega* vidimo na ovaj način, nećemo upasti u zamku da raspravljamo o žrtvama i egzekutorima iz prošlosti (koji, naravno, ne smeju biti zaboravljeni), već o konceptima isključenja Drugih u savremenoj Evropi koji ne smeju postati žrtve u rukama nekih novih egzekutora. Služeći kao polje za diskusiju i nova, ponekad provokativna čitanja koncepata savremene realnosti, kulturna analiza bi trebalo da posluži kao nova snaga koja će ukazati na moguće puteve razvoja današnjeg globalizovanog društva, izlazeći iz okvira čiste intelektualne samozadovoljne vežbe. Primer uhvaćenog diktatora s početka ovog rada ukazuje nam na još jednu istinu o našem društvu: ono je još uvek igra koju vode muškarci koji pokušavaju da »ulove« druge muškarce, nekog novog *Njega*. Da li ste videli barem jednu damu unaokolo u poslednje vreme?