

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: VIZURA - Časopis za savremene vizualne umjetnosti, likovnu kritiku i teoriju
VIZURA - Magazine for Contemporary Visual Arts, Art Critic and Theory

Location: Bosnia and Herzegovina

Author(s): Aida Abadžić Hodžić

Title: Odgovornost umjetnika i/ili odgovornost likovne kritike (Uz knjigu Jean Claira)
Responsibility of artists and/or responsibility of art criticism (On Jean Clair's book)

Issue: 03+04/2008

Citation style: Aida Abadžić Hodžić. "Odgovornost umjetnika i/ili odgovornost likovne kritike (Uz knjigu Jean Claira)". VIZURA - Časopis za savremene vizualne umjetnosti, likovnu kritiku i teoriju 03+04:6-15.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=4009>

ODGOVORNOST UMJETNIKA I/ILI ODGOVORNOST LIKOVNE KRITIKE? (*Uz knjigu Jean Claira*)

Aida ABADŽIĆ HODŽIĆ

U historijskoj
perspektivi
umjetničke
produkcije
cjelokupnog
20. stoljeća
Clair je nastojao
ukazati na
„dvostruko i
kontradiktorno
naslijeđe
avangarde“ koje
je u bitnome
obilježilo
umjetnost
20. stoljeća

Dvostruko lice moderniteta

Jednu od svojih posljednjih knjiga pod naslovom *Odgovornost umjetnika*, ugledni francuski historičar umjetnosti, dugogodišnji direktor Muzeja Picasso u Parizu i izbornik Venecijanskog bijenala (1995.), Jean Clair (r. 1940.), započeo je tvrdnjom kako je „u posljednje vrijeme izvjestan broj zbivanja, izložbi, razgovora, novinskih članaka, ponovo usmjerio pažnju ka problemu koji se posljednjih dvadesetak godina niko nije usudio razmatrati – na političku odgovornost umjetnika.“¹ Clair je svoju knjigu koncipirao kroz nekoliko eseja, u historijskoj perspektivi: od avangardi s početka dvadesetog stoljeća i umjetnosti između dva svjetska rata (*Konji i runa*), preko osvrta na umjetnost poslijeratnog perioda (*Plavo i crveno*) pa sve do osamdesetih godina 20. stoljeća i današnjeg trenutka (*Lice i njuška*). U historijskoj perspektivi umjetničke produkcije cjelokupnog 20. stoljeća Clair je istovremeno nastojao ukazati na „dvostruko i kontradiktorno naslijeđe avangarde“ koje je u bitnome obilježilo umjetnost proteklog stoljeća i

RESPONSIBILITY OF ARTISTS AND/OR RESPONSIBILITY OR ART CRITICISM

(*On Jean Clair's book*)

Aida Abadžić Hodžić

ABSTRACT

In one of his last books, *Responsibility of Artist*, Jean Clair, a renowned French art historian who was the director of the Picasso Museum and the selector of the Venice Biennale in 1995, discusses political responsibilities of artists and the responsibility of their public activity. In this „dual and contradictory legacy of avant-garde“ Clair recognizes causes of numerous „ramblings, ambiguities and complicities“ of art and politics in the course of the 20th century that have left their mark on the contemporary art production as well. This book has served as basis for consideration of the role and meaning of art production in the 1990s in the war-torn Bosnia and Herzegovina, which is a paradigmatic example of understanding of artistic activity as a shield against the attempts of ideological manipulation or abuse and as a space of supreme freedom and responsibility. The media presentation of war images, in which series of images of products that promise perfumed beauty

rezultiralo brojnim „lutanjima, dvosmislenostima, brukama i saučesništvima“ umjetnosti i politike u toku 20. stoljeća.

Clair je u avangardi prepoznao imanentno oprečne impulse – od nostalgije za predtehničkim svijetom, od težnje „povratku na izvore“, od fascinacije arhaičnim i primitivnim pa sve do istovremene i sasvim proturječne fasciniranosti tehničko-naučnim svijetom racionalnosti i progresa. Projekat fašizma i nacionalsocijalizma, kao izvorno *moderni projekti*, nastojali su tako prisvojiti, s jedne strane, estetiku ekspresionizma, ali i funkcionalizam *Werkbunda*. Danas više niko, proučavajući i pišući o djelu Muncha, Noldea, Kandinskog, Barlača, Schlemmera, o pojedinim konkursima na kojima su Walter Gropius i Mies van der Rohe priželjkivali realizaciju svojih projekata (1933., 1934., 1935.) neće dovoditi u pitanje njihovu umjetničku veličinu i vrijednost bez obzira na više ili manje svjesnu, zanesenjačku (ili oportunističku) vezanost uz ideju Vajmarske republike i Borbene lige za njemačku kulturu (*Kampfbund für Deutsche Kultur*).

Pokušaje „otimanja“ ili nametanja određene estetike, koji su uslovili blizinu pojedinih političkih i avangardnoumjetničkih pokreta s početka 20. stoljeća, Clair je

istaknuo i u određenim tendencijama u umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata, ponajprije tokom pedesetih godina, kada se apstraktna umjetnost, agilnim djelovanjem američke likovne kritike, nametnula kao „idiom slobodnog svijeta“, kao izravni i jedini nasljednik evropske umjetnosti s kraja 19. stoljeća.² Ne treba previdjeti ni činjenicu, podsjeća Clair, da „ono što nacizam nije uspio uraditi s ekspresionizmom i ono što arhitekta Bauhausa, za uzvrat, nisu uspjele dobiti od njega, ostvarilo se negdje drugdje. Poniženo, iskvareno, ono što je bilo velika njemačka tradicija, od Grünewalda i Dürera do Dixea i Beckmanna, poslužilo je osrednjim slikarima da upotpune rezervoar likova Trećeg rajha. U isto vrijeme, u Sovjetskom savezu su iz narodne tradicije, od Rjepina i Peredvižnjika, na sličan način potčinjena i degradirana, izvučena osnovna načela koja će poslužiti za stvaranje poučnih prikaza Radničkog raja. I tako će, mnogo poslije nacizma, i sve do današnjeg dana, realizam ostati žigosan, iako su njegovi veliki predstavnici – Beckmann, Dix, Grosz – bili među glavnim protivnicima režima i to platili izgnanstvom i izopćenjem iz društva.“ U činjenici da se umjetnost prve kasselske Dokumente (1956.) željela

and eternal youth were presented – with equal indifference – next to the images of destruction and death, is juxtaposed to the perception and understanding of those who were the victims and witnesses of that very conflict. When viewed in hindsight, the works of art produced in the beginning of the 1990s disclose a completely new attitude towards the place, material, artist's own earlier body of work, tradition, as well as towards the imposed 'universal' cultural models.

¹

Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Editions Gallimard, Paris, 1997.

²

Robert Rosenblum će slikarstvo američkog apstraktnog ekspresionizma opisati kao direktnog nasljednika slikarstva njemačkog romantizma. Usp. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition – Friedrich to Rothko*, New York, Braziller, 1973.

potvrditi dostojnom nasljednicom *modernosti* prve polovice stoljeća i jasno ograditi od „socijalističkog realizma“ političkog Istoka u neposrednoj blizini, Clair nalazi tek jednu od značajnih potvrda koncepta jedne vrste „geopolitičke estetike“. Autor podsjeća na čitavu jednu „izgubljenju generaciju“ (*verschollene Generation*) evropskih umjetnika o kojoj je zvanična režimska „moda“ odbijala govoriti. Opna šutnje probijena je u naletu s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina i to ponajprije upravo u Njemačkoj i Italiji, kroz *sjećanje* umjetnika na određene teme, likove i ekspresiju koje su razumijevali kao osobitost vlastite tradicije i koji su nosili nedvojben emotivni naboj. Nimalo slučajno, umjetnost čistog formalizma nakon Drugog svjetskog rata iskazala se kao „moderna“ samo zato što je bila jedina, smatra Clair, koja se „pretvarala da je čista, bez bilo kakve kontaminacije, bez vezanosti za prošlost, bez sjećanja, bez dugova i bez griže savjesti. Pošto je sadržaj sam sebe proglasio krivim, valjalo ga je zaboraviti. Ovako dekontaminirano, oprano, očišćeno, isprano od svake ljudske sumnje, bilo kakvog raspoloženja, bilo kakve sukrvice, i bilo kakve suze, djelo je potvrđivalo svoju trijumfalnu autonomiju predmeta. (...) Ona umjetnost čije se rađanje slavilo, to je bila umjetnost bez legende, bez teksta, bez referenci.“

Tekstovi Gaëtana Picon, na kojima su, prema priznanju Clair, bili formirani pripadnici njegove generacije, isticali su pedesetih godina upravo vrijednost umjetnosti u kojoj će „jedini tekst biti onaj njene vizualnosti“; „jedno prisustvo koje je jednostavno prisutno“, „bez drugog plana“. U svom središnjem tekstu iz 1957. godine, u predgovoru za knjigu *Panorama suvremenih ideja* (*Panorama des idées contemporaines*, Gallimard, Paris), Picon modernu umjetnost razumijeva kao „iskustvo koje se nameće kao svoj sopstveni autoritet“. Međutim, Clair danas podsjeća na opasnu blizinu takvog razumijevanja umjetnosti jer podsjeća na isključivost govora političkih diktatura.

Upravo je središnje pitanje knjige oko koje Clair tematizira društvenu ulogu umjetnosti, pitanje njene odgovornosti. „Odakle je, uopće, moderna umjetnost mogla crpsti tu nekažnjivost, koja ju je postavila negdje postrance od osuda ljudskih bića, lišila je tog kuluka da mora biti korisna i obaveze da, kao i sve druge duhovne aktivnosti, polaže račune zajednici?“, pita se autor. Ili, „Kako to da je od svih ideologija našeg stoljeća avangarda jedina koja se nije uspjela suočiti sa svojom kritikom?“

Mada se knjiga Jean Clairea u značajnom dijelu bavi pitanjem odnosa političkih utopija i zastranjenja s početka 20. stoljeća i njihovog odnosa prema umjetnosti „historijskih avangardi“, pažljivo razvijajući ovo pitanje kroz umjetnost čitavog 20. stoljeća, Clair lûk svojih teza finalno zasvođuje u završnom poglavlju u kojem dotiče pitanja suvremene umjetničke produkcije (*Lice i njuška*), i u kojima, kao najžilavije naslijeđe historijskih avangardi, prepoznaje upravo – ekspresionizam, „internacionalni žargon kojim se govo-ri po ateljeima“. Clair pri tome podsjeća na riječi Karla Poppera o tome kako je “za intelektualnu površnost našeg vremena veoma značajno da se govori kao da je jezik bio komunikacija, samo komunikacija i samo izražavanje.” Preovladalo je, smatra Popper, uvjerenje kako je „umjetnost izražavanje ličnosti: ja, umjetnik, ja sam značajan u oblasti umjetnosti, treba da se izrazim i eventualno komuniciram s drugima. I to je ono

što ju je osudilo na propast.“³ Clair zato ističe važnost iskustva i privilegije suočavanja „licem u lice“ kao prvobitno iskustvo zasnivanja jezika, ideje *drugosti* i osjećaja *drugog* kao osjećaja vlastitog postojanja, kao mogućnost ponovnog vraćanja smisla i ispunjenja smislom izvorne ideje modernosti.

Clair u ekspresionizmu („koji se izrodio i postao od istoka do zapada jedna vrsta univerzalnog žargona“) i u nadmoći „jednog univerzalnog i apstraktnog jezika prepoznaje „dvostruki greben u koji će se naposljetku udariti umjetnost s kraja 20. stoljeća.“ Mada se u određenim elementima analize, Clairovi stavovi mogu doimati isuviše isključivim i jednostranim, on svakako spada u mislioce sa jasnim stavom i okvirom u kojem promišlja pitanja umjetnosti, ponajprije ona koja mogu pružiti „mogući odgovor na sarkazam savremene umjetnosti, koja je sasvim zaboravila svoje dužnosti, ali i svoje moći.“

Bosanskohercegovačka umjetnost devedesetih i pitanje javnosti i angažmana

Ako je uvjetima svog nastanka i djelovanja likovna umjetnost značajnim dijelom javna djelatnost i ako se umjetnici našeg vremena naglašeno zalažu za javnost i medijsku prisutnost, ne iziskuje li to i pitanje odgovornosti njihovog javnog angažmana? U složenosti svijeta koji živimo, i pitanju odgovornosti danas se traži nov način postuliranja. U razgovoru sa arhitektom Jeanom Nouvelom, Baudrillard je izrekao misao o tome kako se „pitanje sreće, kao i pitanje slobode, odgovornosti, svih onih pitanja koja pripadaju modernosti, zapravo čak ne mogu više ni postaviti, barem kao ona koja očekuju odgovore.“⁴ Živeći i djelujući u mreži, pripadajući „nekom lancu u kojem ljudi prelaze s jednog terminala na drugi, u kojem su tek transportirani“⁵, pitanja sreće i odgovornosti više se ne postavljaju. Jedina mjesta i trenuci u kojima su dvojica sugovornika bili spremni prepoznati izraze autentičnog i istinskog u umjetnosti i arhitekturi jesu granične životne situacije i gradovi na jugu „jer su ondje napravljeni snagom nužnosti, ali i u svezi s vrlo životnom kulturom.“⁶

Jedna takva granična situacija, u našem kontekstu, bilo je iskustvo rata 1990-ih za bosanskohercegovačke umjetnike. Mada u takvoj apsolutno graničnoj situaciji središnje pitanje više nije moglo biti pitanje „nove estetike ili poetike koliko njenog uspjeha da se suprotstavi padu, uništenju i smrti: umjetnost je tada postala činilac s onu stranu/iznad estetske reprezentacije“ (S. Musabegović)⁷, oblikovne i konceptualne značajke tadašnje umjetničke produkcije, sa današnje vremenske distance, čini se da otkrivaju neke povezujuće karakteristike, prvenstveno u razumijevanju uloge i značenja umjetničkog angažmana.

Na tome tragu, neke od ideja iznesene u knjizi Jean Clairea, *Odgovornost umjetnika*, ponajprije one u posljednjem poglavlju koje otvara pitanje dužnosti i uloge suvremene umjetnosti u društvenoj stvarnosti našeg vremena, mogu poslužiti kao intrigantna osno-

Neke od ideja iznesene u knjizi Jean Clairea, *Odgovornost umjetnika, ponajprije one u posljednjem poglavlju koje otvara pitanje dužnosti i uloge suvremene umjetnosti u društvenoj stvarnosti našeg vremena, mogu poslužiti kao intrigantna osnova i povod za otvaranje pitanja društvene angažirnosti bh. umjetnika, ali i njihove odgovornosti u vremenu u kojem djeluju*

³ Konrad Lorenz i Karl Popper, *L'avenir est ouvert*, Symposium Popper, Paris, Flamariion, 1995., p. 119.

⁴ Jean Baudriallard/Jean Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, AGM, Zagreb, 2008, str.41.

⁵

Isto

⁶

Isto, strana 39.

⁷

Sadudin Musabegović, *Sarajevo à ciel ouvert*, Toulouse, 1998.

Nasuprot medij-
ski uprizorenim
masovnim zbjego-
vima, u kojima su
bh. stanovnici po-
tencirano prika-
zivani na donjem
rubu civilizacij-
skih normi, uz
neizbježne teze o
nerazmrsivom bal-
kanskom čvoru krvi
i osvete, umjet-
nost bh. ponudila
je lice i dosto-
janstvo: suočenje
u kojem nijedna
smrt nijedan život
nisu bili isti ni
banalni

va i povod za otvaranje pitanja društvene
angažiranosti bh. umjetnika, ali i njihove
odgovornosti u vremenu u kojem djeluju.
Clair je, naime, u svojoj knjizi dotakao i
primjere u kojima je umjetnost izravno
bila involvirana u političku stvarnost svo-
ga vremena i poslužila kao zastrašujući
model „estetizacije politike“, ali i one
primjere u kojim se „politizacija“ umjet-
nosti u današnjem svijetu vrši mnogo sup-
tilnijim metodama.

Likovna produkcija bh. autora ratnih
1990-ih bila je veličanstven, gotovo para-
digmatski primjer u kojem je umjetnička
aktivnost poslužila kao nadmoćna brana
pokušajima uništenja njene primarne
vokacije kao prostora vrhunske slobode
i odgovornosti. U Sarajevu koje je, kako
je zapisao Muhamed Dželilović krajem
1992. godine, „bilo zalagaonica u kojoj je
založeno bez ostatka ali i bez otkupa sve;
najprije sve u njemu samom, a onda sve
poznate zemlje i gradovi od kojih se tražila,
ako ne pomoć, a ono bar razumijevanje“⁸,
umjetnost je prerastala u „egzistencijalnu
činjenicu – poput vode, hrane ili zraka –
u fundamentalno sredstvo da se preživi
u opsjednutom gradu u kojem je sve bilo
uništeno i satrvano, a jedino je cvala um-
jetnost“ (S. Musabegović). Tako je 1993.
godine zapisano: „Umjesto normalizaci-
je, život u Sarajevu kreće se u paradok-
sima: mogu se organizovati izložbe, ali
se ne može kupiti hljeb; mogu se izvoditi
pozorišne predstave, ali se ne može tele-
fonirati; mogu se izdavati novine, ali se ne
mogu vidjeti cisterne s pitkom vodom u
naseljima (...)“.⁹

Kao odbranu, ali i kao svojevrsnu pro-
vokaciju, Dževad Hozo u sarkazmu koji je,

kako je tih godina rekao, „jedino što preo-
staje, ali što nije pesimizam“, radikalizira
svoju ljudsku i umjetičku poziciju i njihov
međusobni odnos pa kaže: „ja ne postojim
– jedino što postoji je moja umjetnost.“¹⁰
Istih godina, fotograf Kemal Hadžić svoj
ratni opus prepoznaje kao svoje životno
remek-djelo, a godine u ratu kao stvarni
život u odnosu na onaj raniji koji je nazvao
preživljavanjem.¹¹

Medijski uprizorenoj slici rata, u kojoj se,
jednako ravnodušno, nižu slike mirišljavih
preparata za ljepotu i vječnu mladost
(„jer vi to zaslužujete!“, kako nas uvjerava
jedna kozmetička kuća) i one razaranja
i smrti iz tada ratne BiH, suprotstavilo
se razumijevanje onih koji su u tom su-
kobu bili njegove žrtve i svjedoci. Bosan-
ski rat bio je, prema riječima Susan Son-
tag, jedan od onih „događaja koji imaju
značenje modela – koji u sebi sažimaju
sve kontradikcije svog vremena“ i koji
razotkrivaju „današnju namргоđenu, de-
politiziranu intelektualnu klasu, sa njenim
vječitim cinizmom, njenom gotovo narko-
manskom ovisnošću na provod i rasonodu
i njenom nespremnošću da se izloži neu-
godnosti angažmana za neku stvar.“¹² Toj
i takvoj slici, bosanskohercegovački um-
jetnici ponudili su sasvim izričitu, izravnu
i potpuno osviještenu predodžbu o vlas-
titom načinu razumijevanja i određenja
svoga mjesta, vremena, i (pro)življenog
iskustva, a u kojima nije moglo biti mjes-
ta dvosmislenim i neumjesnim realiti-
viziranjima temeljnih ljudskih vrijednosti:
poput ciklusa „Duhovnost i destrukcija“,
„Svjedoci postojanja 92-93“, „Ratne mape
92-95“, te ratnih plakata i fotografija. Na-
suprot medijski uprizorenim masovnim
zbjegovima, u kojima su bh. stanovnici



potencirano prikazivani na donjem rubu
civilizacijskih normi, uz neizbježne teze o
nerazmrsivom balkanskom čvoru krvi i os-
vete, umjetnost bh. ponudila je lice i dos-
tojanstvo: *suočenje* u kojem nijedna smrt
nijedan život nisu bili isti ni banalni.
Radovi nastali početkom devedestih go-
dina, sa određene vremenske distance,
otkrivaju sasvim novi odnos prema mjes-
tu, materijalu, prema vlastitom, ranijem
opusu, prema tradiciji, ali i nametnutim,
‘univerzalnim’ kulturnim modelima. Poje-
dini umjetnici izlagali su u razorenoj crkvi
Sv. Vinka („Duhovnost i destrukcija“) ili
u devastiranom kinu „Sutjeska“ („Svje-
doci postojanja“). Ante Jurić i Zoran
Bogdanović u spaljenoj Pošti sakupljali
su sa zgarišta elemente svojih budućih
instalacija; Alma Suljević oblikovala je ale-
gorijsku *Kentauromahiju* od ostataka sara-
jevskog tramvaja uništenog u maju 1994.,

Svjedoci postojanja Nusreta Pašića izras-
tali su uz ostatke uništenog auta i na listo-
vima ratnog „Oslobođenja“, grafičar Petar
Waldegg zidao je svoje stepenaste kon-
strukcije od cigli sa sarajevskih ruševina;
Enes Sivac oblikovao je ljudska tijela – ak-
tove od zahrđalih željeznih čavala, jedinog
ratnog materijala. Iz zapaljenog ateljea na
Grbavici, Mustafa Skopljak u „živu umjet-
nost“ re-konstruirao ostatke ranijih radova,
Edin Numankadić uključuje slike iz ranijeg
ciklusa „Tragovi“ u svoju ratnu instalaciju
iz 1993. na izložbi „Svjedoci postojanja“. Dževad Hozo u ciklusima *Sarajevski dani*
1992-1994 i *Hiljadu i jedna noć kasnije*,
u tehničkom i tematskom smislu, propiti-
vao je koncept „grafičkog multioriginala“:
u „jedinstvenoj situaciji života ogoljelog
do kože, koji se ne može prevesti u riječ“, Hozo je odlučio otiskivati jedino originale,
izravno otiskujući limenke humanitarne

Ante Jurić: “Sarajevski pucanj”, arhiv Obala Art Centra, Sarajevo

8
Muhamed Dželilović, *Sarajevo o.p.92/93*, Obala Art Centar
Sarajevo 92-95, Sarajevo, maj 1996.

9
Mladen Sančanin, januar 1993, cit.prema: DANI, specijalno
izdanje, april/travanj 2008, str. 52.

10
Dževad Hozo, u: Almanach Bosnia a Hercegovina, Mjesec
BiH u Češkoj, septembar-oktobar 1995, str. 19.

11
Kemal Hadžić, u: : Almanach Bosnia a Hercegovina, Mjesec
BiH u Češkoj, septembar-oktobar 1995, str. 53.

12
Susan Sontag, *Tamo i ovdje* - Sarajevo, decembra 1995.
godine, u: Sarajevski memento 1992-1995, str. 11.

lijevo gore:
Zoran Bogdanović: “Memory of people”,
arhiva Ars Aevi, Sarajevo

lijevo dole:
Alma Suljević: Kentaumahija,
Sarajevo

desno gore:
Petar Waldegg, arhiva Ars Aevi, Sarajevo

desno dole:
Mustafa Skopljak: Izložba “Svjedoci postojanja”,
arhiv Obala Art Centra, Sarajevo



pomoći koje „jedine preživljavaju nakon ljudi“¹³. Mehmed Zaimović probudio je misao i sjećanje na trajanje, suprotstavio ga silama nasilnog razaranja (*Sjećanja na srednjovjekovnu Bosnu, Patnja*), a Zoran Bogdanović doveo je u susret bosančicu i engleski: „bosančicom je ispisao Destrukcija-Duhovnost-Rematerijalizacija, odnosno na engleskom Destruction-Spirituality-Rematerialisation, i time doveo do ironijskog ‘kratkog spoja’“ (Nermina Kurspahić)¹⁴. Tematizirajući uvriježene stereotipe kojima se zapadna kultura željela nametnuti kao idealni model neupitnih i nepovredivih sveljudskih vrijednosti, radovi bh. umjetnika bili su prožeti britkom inteligencijom i humorom koji je nedvosmisleno ukazivao na nesrazmjer, s jedne strane, iznimne medijske zastupljenosti (spektakla) sarajevske opsade i patnje i, s druge strane, izostanka očekivane reakcije (video rad i instalacija *Sarajevo Ghetto Spectacle* Sanjina Jukića kao centralni dio postavke „Svje-



doka postojanja“; *Marlboro Redesign* Sanjina Jukića, Benjamina Filipovića i Semezdina Mehmedinovića; izvanredno redizajnirani plakati i naslovnice ratnih „Dana“ grupe Trio sa jasnim aluzijama na elemente moderne evropske političke povijesti (*Berlin-Sarajevo: The Wall 1961-1933*; blještavi svijet filma, glamura, konzumerizma, *Sarajevo-Hollywood*); program *Fantom slobode* na Radio Zidu i TV film sa „antikomercijalnim antispotovima“ crnog humora (S. Mehmedinović), poput „Nove francuske filozofije“ kako su bili naslovljeni isječci diskusije B. H. Levya i J. Herzoga o sarajevskoj tragediji...). Slika o samome sebi, o vlastitom razumijevanju jednog vremena i mjesta koje je prethodilo i koje u svojim temeljnim vrijednostima nastoji preživjeti užase rata željela se sačuvati i zakloniti - tiho i nježno, s velikom pažnjom („ritual sahranjivanja“ malenih ljudskih glava od drveta i gipsa, zaštićenih staklom, pod humke zemlje u performansu Mus-

13
Dževad Hozo, „Sarajevski dnevnik 1994“, „1001 noć“, u:
Almanach Bosnia a Hercegovina, str. 19.
14
Nermina Kurspahić, *Umjetnost...uprkos svemu*, u: Obala Art
Centar Sarajevo 92-95, Sarajevo, maj 1996.



tafe Skopljaka na izložbi „Svjedoci postojanja“; omatanje oltara u razrušenoj crkvi Sv. Vinka u čiste, bijele plahte Ante Jurića na izložbi „Duhovnost i Destrukcija“ u novembru 1992. godine) ili odlučno i glasno, s prkosom (*Država Amila*, umjetnice Amile Smajović kao jedna „subjektivna utopija, transponirana iz svijeta politike u svijet umjetnosti“ (Azra Begić) – država u kojoj je sve u znaku imena Amila i u kojoj je središnje pravo građana – kreativnost).

Razbijeni led anonimnosti

To nije bio regresivni korak, već potreba zajednice koja baštini sjećanje, *socius*, i koja ima sasvim prirodnu potrebu da, u svijesti o ugroženosti vlastitog bića, u „razmjeni sa drugim kulturama unese izvjestan otpor“ (C. L. Strauss) kako bi se sačuvao živim specifični supstrat koji uopće omogućuje i čini smislenom (kulturnu) razmjenu, koji razbija led anonimnosti. Na takav otpor silama izjednačavanja i potiranja pozvao je 1992/93. godine Zoran Bogdanović frizom fotografija poginulih i ubijenih, isječenih sa posmrtnih oglasa u sarajevskoj dnevnoj štampi, a preko kojih je ispisao „Memory of People“ i postavio stolicu koja poziva na su-očenje, uz zvuk radio-emisije „Pokidane veze“ u kojoj ljudi traže svoje najmilije, izgubljene u vihoru rata. Desetak godina kasnije, tako nas oslovljava i Tarik Samarah fotografijama srebreničkih tabuta i, nedavno, Safet Zec velikim licima patnje, izloženim u spaljenoj sarajevskoj Vijećnici (2007).

Kao i u tadašnjoj literarnoj, kazališnoj ili filmskoj produkciji, i u likovnim umjetno-

stima je u ratnim godinama postojala potreba da se o tom osobitom iskustvu ispriča priča, da se stvori nešto što će nastaviti živjeti svoj život i što će imati ne samo terapeutsku vrijednost već i biti branom protiv pogubnih relativizacija. „Nikad se u Sarajevu nije više čitalo ni više pisalo nego u ratu“, kako je zapisao Zlatko Topčić, u osvrtu na literarnu produkciju u ratnom periodu, „i nikad pisci nisu neposrednije osjećali uobrazilju o važnosti onoga što rade“; a što je pomoglo da, „uprkos svemu, te ‘godine koje su pojeli skakavci’ ipak liče na život, ne samo na njegovo oponašanje.“¹⁵ Stapanje umjetnost i života dešavalo se sasvim očekivano i izravno, i u teatru, i u književnosti i u likovnim umjetnostima: na kuhinjskom stolu - ratnoj svakodnevici Numankadića, izloženoj na „Svjedocima postojanja“, i u predstavi „Sklonište“ Ratnog teatra Sartr (S. Plakalo, D. Bibanović) 1992. godine i u ranjenoj ruci Ante Jurića u performansu „Sarajevski pucanj“ (1994.). Jurić je prvi pucanj izveo u dvorištu Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu (1992.) kao svojevrсну elementarnu gestu na planu oblikovanja i koncepta: pucanj je bio tih dana najučestalija ‘forma preobražaja stvarnosti’. U tome se, gotovo ironijski, skrivao zburadi paradoks odnosa umjetnosti i života, istovremenog stvaranja i razaranja. Pucanj je potom ponovio na otvaranju izložbe „Svjedoci postojanja“ i u performansu izvedenom u junu 1993. godine, u Holiday Innu kao aluziju na sarajevski pucanj iz 1914. Posljednji pucanj izveo je ranjenom, desnom rukom. Tada je to već postala ruka koja je istovremeno ostavljala, ali i nosila *trag*.

Kako je uopće bilo moguće predstaviti

iskustvo rata? „Ta bezmjerna konstrukcija infernalnih krugova imala je svoj kostur“, zapisao je početkom rata Muhamed Dželilović, „ali se on ne može prikazati u vidu lijevka, ne može se naslikati ili izraziti reljefom, ne da se iskazati skulpturom. Sarajevski inferno visi na čeličnoj žici srušene zgrade, kao cipela čovjeka raznesenog granatom zajedno sa krvavim stopalom.“¹⁶ Kavezi sa pticama od žice, spuštenih krila (Fikret Libovac); biciklista koji je gorio (ali samo njegova papirna, vanjska konstrukcija!) razapet na čeličnoj žici ponad Miljacke, između Glavne pošte i Likovne akademije (Enes Sivac); sasvim istanjene i izdužene figure „Svjedoka postojanja“ na papirnoj podlozi sarajevskog dnevnika „Oslobođenje“ i na visokim, kopljastim drvenim pritkama (Nusret Pašić), „oslobođene gravitacije, smještene doslovno između neba i zemlje, nalik totemima“¹⁷– ti istanjeni volumeni, reducirane forme, nisu li one bile najvjerniji odbljesci „sarajevskog inferna ovješnog na čeličnoj žici“?

Danas se suviše često u blizinu svakovrsnih ideologija dovodi umjetnički angažman ili rad sa jasnim i otvorenim stavom. Pristajanje uz određene jasno prepoznatljive ‘naracije’ ili odabrane ‘amblematske kodove’ reducira, obesnažuje i instrumentalizira umjetničku produkciju¹⁸, ali jednako pogubno čini to i nalog za njenom formalnom neutralnošću i apsolutnom dekontaminacijom, sadržajnom ispražnjenošću ‘bez boje, okusa i mirisa’, kao lažnim zovom u prostore slobode i univerzalnih vrijednosti. U nemogućnosti ili nespremnosti da se suoči s pomanjkanjem smisla i vrijednosti, kritika posljednjih godina uglavnom prihvata sve što

je ponuđeno, kako ne bi razotkrila svoju nemoć ili se prisilila na sud vrijednosti. O suptilnim metodama ideologizacije umjetnosti podsjeća knjiga Jeana Claira. U tome je velika odgovornost ne samo umjetnika već i likovne kritike koja treba jasno razlučiti između „političkih gaćica“¹⁹ i potrebe za odgovornim i smislenim djelovanjem, a što je jedina brana protiv sve raširenijeg uvjerenja publike u banalnost i besmislenost umjetničkog djelovanja ■

Ilijevo gore:
Nusret Pašić: Izložba “Svjedoci postojanja”, arhiv Obala Art Centra, Sarajevo

Ilijevo dole:
Edin Numankadić: Izložba “Svjedoci postojanja”, arhiv Obala Art Centra, Sarajevo

15
Zlatko Topčić, *Literatura u opsadi – Pisanje kao terapija*, u: Sarajevski memento 1992-1995, Sarajevo, 1997, str. 20 i 23.

16
M.Dželilović, *isto*.

17
Azra Begić, *Sarajevo à ciel ouvert*, 1998

18
Vidjeti o tome i izlaganja sa Okruglog stola uz Zenički Salon, april 2007.

19
Aluzija na nedavnu izložbu mlade njemačke umjetnice Christiane Tiane-Alexis (*Tajna revolucija, Tiha pobuna*) u Kampusu Univerziteta u Sarajevu, na kojoj su bile izložene gaćice sa ispisanim političkim porukama/psovkama i simbolima. Te su „političke gaćice“ trebale biti glasne (konačno izgovoriti stav!), a istovremeno biti sasvim privatne i nevidljive (kao donji veš) te su u samom svom konceptu, otuda i, paradoksalne. Da nije naglasak trebao biti baš u paradoksalnosti bh. političke situacije, potvrđuje sama umjetnica naglašavajući osjećaj sigurnosti i samopouzdanja koje bi trebalo pobuditi njihovo nošenje. Sasvim drukčiji bio je odgovor mladih bh. umjetnika na stvarnost koju žive (poput rada Dejana Vekića, *Oni dolaze*, 1997., sa fotografijama prijatelja u formalinu; Kurta&Plaste, *Mjesto i uloga u savremenim demokratskim procesima*, instalacija sa fotografijama i dokumentima iz djetinjstva, 1997; Eldine Begić, *Wanted* – plakat-potjernica na vlastitu glavu, 2001-2002; performansa Maje Bajević, *Dressed Up*, 1999 - rezanje tkanine sa odštampanom kartom bivše Jugoslavije i odijevanje karte-haljine na svoje tijelo kao potvrda da iskustvo političkog neumitno, u konačnici, ima ljudsku mjeru).