

Nina Mihaljinac¹,
Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Beograd, Srbija

UMETNIČKO SVEDOČENJE, „PATRIOTE” I „KVISLINZI”: NARATIVI NATO BOMBARDOVANJA SRBIJE²

Apstrakt

Polazno istraživačko pitanje čiji je rezultat tekst „Umetničko svedočenje, „patriote“ i „kvislinzi“: narativi NATO bombardovanja Srbije“ glasilo je: da li u savremenoj vizuelnoj umetnosti ima radova koji se bave NATO bombardovanjem, ako ih ima, zašto ih je tako malo i kako oni reprezentuju taj događaj? Ovo pitanje postavljeno je zbog toga što s jedne strane, NATO bombardovanje pada u zaborav, makar kada je reč o građenju narativa nacionalne prošlosti, a s druge, zato što, kao narativ, najčešće pripada ili „patriotskim“ ili „kvislinškim“ identitetskim grupama. Nedostatak jedinstvene, kolektivne interpretacije NATO bombardovanja kao istorijskog događaja, koja je integrisana u kolektivno sećanje, može biti prepoznat kao simptom aktuelne kulture sećanja. Otud se postavlja i pitanje fabrikovanja neadekvatnih simboličkih društvenih podela i shodno njima, stvaranju rivalskih sklopova sećanja. Tema NATO bombardovanja izabrana je radi proučavanja načina na koji tranziciona društva tumače svoju istoriju i integrišu traumatske događaje u dominantni narativ prošlosti. Ovaj tekst se bavi izgradnjom kolektivnog sećanja u Srbiji, ulogom zaborava u tom procesu i još preciznije, umetničkim svedočenjem kao posebnom strategijom konstituisanja kolektivnog identiteta. Važan rezultat istraživanja je u otkriću da radovi troje umetnika, koji zauzimaju sasvim različite ideološke pozicije, imaju značajnih sličnosti. Najznačajnija sličnost je upravo u izbegavanju identifikacije sa sučeljenim „režimsko-patriotskim“ i „profiltersko-manipulativnim“ narativima. Pokazujući nemoć pojedinca pred dinamikom nadređenih istorijskih procesa, umetnici su, pomoću strategija podrivanja – humora, ironije, understatement-a, iskazali otpor prema vladajućoj politici sećanja. U analizi radova Windows99 i Red hot spot / Afer Mirjane Đorđević, Shaving i Loss of Inocence Andreja Tišme i Yugomuzeja Mrđana Bajića, primenjena je tipologija svedoka Alaide Asman i proučene su moguće funkcije umetničkog svedočenja u procesu konstituisanja narativa prošlosti. Budući da oslobađanje traumatskih iskustva i integracija sukobljenih viđenja prošlosti predstavljaju uslov za stvaranje celovitog kolektivnog identiteta, zastupljena je teza o neophodnosti narativizacije traumatskih događaja kakvo je NATO bombardovanje.

Ključne reči: politika sećanja, nacionalni identitet, NATO bombardovanje, umetničko svedočenje

Iako su se NATO bombardovanjem Srbije najviše bavila pojedina filmska ostvarenja nastala neposredno posle rata, ono predstavlja slabo zastupljenu temu u okviru

¹ nina.mihaljinac@gmail.com

² Ovaj tekst je nastao kao rezultat istraživačkog rada na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije i Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu broj 178012, „Identitet i sećanje: transkulturni tekstovi u drami i medijim, Srbija 1989 – 2014“

savremene srpske umetničke produkcije, posebno kada je reč o vizuelnim umetnostima. Danas, četrnaest godina nakon bombardovanja, umetnički radovi vizuelnih umetnika koji preispituju taj događaj svode se na samo nekoliko usamljenih primera među kojima su radovi Mirjane Đorđević, Andreja Tišme i Mrđana Bajića. Tema reprezentacije NATO bombardovanja u vizuelnim umetnostima pred istraživača postavlja nekoliko važnih problema. Budući da je zaborav jedan od glavnih konstitutivnih elemenata za građenje kolektivnog sećanja, prvi problem je sadržan u pitanju zbog čega je bombardovanje kao tema slabo zastupljeno i šta to govori o aktuelnoj politici identiteta u Srbiji. Nedostatak jedinstvene, kolektivne interpretacije NATO bombardovanja kao istorijskog događaja, koja je integrisana u kolektivno sećanje, može biti prepoznat kao simptom aktuelne kulture sećanja. Otud se postavlja i pitanje formiranja grupa koje čuvaju suprotstavljene narative prošlosti, pa tako i sadašnjosti, a u skladu s tim i fabrikovanja neadekvatnih simboličkih društvenih podela. Te podele ogledaju se u građenju „režimsko-patriotskih“ i „mazohističko-aplaudirajućih“³ narativa prošlosti ili u „stvaranju rivalskih sklopova sećanja, oštro suprotstavljenih („kvislinzi“ – „patrioti“ i žrtve...)“⁴, koje je tipično za tranzicione zemlje. U vezi s problemom konstituisanja, moglo bi se reći, iluzornih ili prevaziđenih društveno-političkih podela na ekstreme, stoji i daleko složenija tema koju makar u uvodu treba pomenuti: državna cenzura i autocenzura umetnika. Upoznatost istraživača s tim problemima navodi na polemiku o ulozi umetnika u procesu konstituisanja kolektivnog sećanja, pa tako osnovno istraživačko pitanje ovog rada glasi: kada je reč o nedovoljno zastupljenoj temi NATO bombardovanja Srbije, da li umetnici doprinose negovanju sukobljenih vizija ili stvaranju koherentnog narativa prošlosti?

Potom je značajno obraditi temu svedočenja kao umetničkog žanra, te preispitati moguće funkcije umetničkog (ili sekundarnog) svedočenja u procesu konstruisanja prošlosti. Pored glasova počinioaca i žrtava, individualno sećanje svedoka, treće figure učesnika u istorijskim događajima, ima posebno mesto u građenju narativa prošlosti. Svedoci su pasivni učesnici u traumatskim događajima, a često i njihove žrtve, čija je potonja funkcija da formiraju narativ o događaju, da artikulišu sećanje. Interpretacija traumatskog iskustva je neophodna ne samo radi sopstvenog oslobađanja od tog iskustva (psihološka motivacija i stvaranje „narativa zdravlja“⁵) već i radi prenosa vesti o traumi (komunikacijska funkcija i konstrisanje narativa prošlosti). Na taj način se individualno sećanje – svedočenje, ugrađuje u kolektivno pamćenje odnosno, u nadređeni, kolektivni narativ prošlosti. Upravo se na mestu susreta različitih sećanja otvara polje moguće identifikacije i integracije sukobljenih vizija prošlosti. Stoga teza o neophodnosti narativizacije traumatskih događaja radi održavanja celovitog kolektivnog identiteta može biti iskazana i citatom Mrđana Bajića, u vezi s njegovim namerama da stvori Yugomuzej: „To su te stalne naslage istorije koje brišu jedna drugu, koje nikako da krenu da se nadograđuju, da postaju jedno tkivo u kome su svi talozi istorije zapravo podjednako važni jer ih razumemo, pa bili oni pozitivni ili negativni oni mogu da učine da u budućnosti ne ponavljamo greške.“⁶

³ Nevena Daković, 2010, 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, prev. (N.M.) p. 475

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

⁵ Dalia Ofer, 2006, *Testimonies in the Study of Health and Medicine in the Ghetto*, Poetics Today Summer. (prev. N. M.)

⁶ Mrđan Bajić, 2001, Intervju vodila Danijela Purešević *Dejstvo istorije na čoveka*, Beograd: Vreme, pristupljeno januara 2013.

Tipologija svedoka Alaide Asman (Aleida Assmann), jedne od najuticajnijih teoretičarki kulture pamćenja i sećanja, objašnjena je i primenjena na polje vizuelnih umetnosti na primerima malobrojnih umetničkih radova koji tematizuju NATO bombardovanje: Windows99 i Red hot spot / Afer the Fact Mirjane Đorđević, eksponati Yugomuzeja - CK, Rambouillet, F117, Šešir, Anđeo, Agresor i drugi Mrđana Bajića i video-radovi Loss of Innocence i Shaving Andreja Tišme. Da bi se ispitali načini konstituisanja kolektivnog sećanja u Srbiji u okviru savremenog umetničkog stvaralaštva, kao i dejstvo aktuelne politike identiteta, pored korišćenja nekih od najvažnijih teorija kulture sećanja (Alaida i Jan Asman, Todor Kuljić, Džefri Hartman), u radu se analizira sadržaj umetničkih radova troje umetnika, čija je tema NATO bombardovanje, kao i njihovih intervjuva, u kojima se govori o predstavljenim radovima.⁷

Kolektivno sećanje: teorijske pretpostavke

Da bi se pristupilo analizi odnosa individualnih umetničkih svedočenja i kolektivnog sećanja na NATO bombardovanje u okviru savremene vizuelne umetnosti u Srbiji, najpre je potrebno usvojiti nekoliko osnovnih teorijskih pretpostavki i razgraničenja pojmova. „Prošlost nije objektivna datost, nego kolektivna konstrukcija“⁸; ona se ne otkriva, nego rekonstruiše⁹ i stalno reprodukuje putem individualnih i kolektivnih sećanja. Tako prošlost, stožirana 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, što će reći njenog subjektivnog sagledavanja i tumačenja, iako je taj proces 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.¹⁰ 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 predstavlja aktivizaciju prošlih iskustava i to u skladu sa aktuelnim potrebama individue ili grupe, a identitet sliku o sebi 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

⁷ Intervju s Andrejom Tišmom obavljen je u svrhu ovog rada u Novom Sadu, novembra 2012; intervju s Mrđanom Bajićem preuzeti su iz *online* izdanja domaćih listova, časopisa i elektronskih medija (*Dejstvo istorije na čoveka*, Danijela Purešević, Vreme, 2001, *Muzeji su tužno prazni i dosadni*, Milena Marjanović, Blic, 2003., *Treba preživeti*, Svetlana Vuković i Svetlana Lukić, B92, 2003; intervju s Mirjanom Đorđević, koji je obavio istoričar umetnosti Jerko Denegri, preuzet je s internet prezentacije umetnice: <http://www.mirjanadjordjevic.info/00e.html>

⁸ Moris Albaš (Maurice Halbwach), 1992. *On Collective Memory*, Chicago: University of Chicago Press

⁹ Jan Asman, 2011, *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta

¹⁰ Todor Kuljić, *Ibid*, str. 10

društvenim grupama.¹¹ Kontinuitet i doslednost u sećanju zato postaju garant koherencije i održivosti identiteta. U mehanizmu konstruisanja identiteta, ono što važi za sećanje, važi i za zaborav: da bi gradio željeni identitet, kolektiv svesno bira da se ne seća 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.

Pitanje ugradnje individualnog u kolektivno pamćenje predstavlja specifičnu teorijsku preokupaciju kulture sećanja.¹² Rečeno je da su pamćenje, sećanje i identitet u neraskidivoj vezi. Isto je i s odnosom individualnog i kolektivnog sećanja. Prema Alaidi Asman, pojedinci su 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.¹³ Pri tom, identitetske grupe ili, prema terminologiji Alaide Asman, mi-grupe, su različite i imaju različiti uticaj na formiranje individualnih identiteta. Pojedinač ima svoj nacionalni, verski, rodni, polni, politički, socijalni, kulturni, profesionalni identitet. Za nekog pojedinca, a budući da ima jako integraciono dejstvo, ređe za grupe, nacionalna pripadnost neće fundamentalno uticati na formiranje njegovog identiteta odnosno, taj će pojedinac nositi identitet kosmopolite, ali za drugog pojedinca ili grupu, pitanje nacionalne pripadnosti može imati ključnu ulogu u procesu identifikacije. To je slučaj s grupama čija je slika nacionalnog identiteta u stanju permanentog rascepa i poljuljanosti ili čija je celovitost čak objektivno ugrožena, što može dovesti do podela, a posledično i produkovanja sukoba između grupa izrazito nacionalističke orijentacije i grupa koje se zalažu za antinacionalizam. Ovaj primer se svakako odnosi i na Srbiju, posebno u svetlu proglašenja nezavisnosti Kosova i priznavanja te nezavisnosti od strane određenog broja država.

Umetničko svedočenje: pojam, tipovi i dileme

S jedne strane, do nastanka i ekspanzije kulture sećanja kao discipline došlo je usled procesa globalizacije, koji zahteva usmeravanje i unapređivanje sve intenzivnijeg interkulturnog dijaloga, a s druge, zbog učestalih ratova u XX i XXI veku, pa tako i potrebe za prevazilaženjem internacionalnih konflikata. U fokusu tog razvoja prvenstveno je najradikalniji primer sukoba - Holokaust, pa se gotovo celokupna teorija koja se bavi pamćenjem i sećanjem formirala u okviru te paradigme. Osim toga, nemački modeli odnošenja prema traumatskim događajima i problemu kolektivne odgovornosti, te i konstituisanja kolektivnog sećanja, preneti su na druga konfliktna područja, kao što je to, opet, slučaj s balkanskim regionom. Fenomen svedočenja je jedna od najvažnijih teorijskih preokupacija kulture sećanja. Svedočenje o traumatskom događaju donosi moralna pitanja neprikazivosti traume, nemogućnosti prenosa iskustva smrti, umanjenja strahote smrti / preživljenog samom jezičkom artikulacijom: „Sama

¹¹ Branimir Stojković, 1999, Identitet kao determinanta kulturnih prava u: *Kulturna prava*, Beograd: Beogradski centar za ljudska prava.

¹² Ovde je pojam kultura sećanja upotrebljen u užem smislu, kao disciplina koja se bavi izučavanjem „načina čuvanja i iskrivljavanja prošlosti, kao politika sećanja, politika identiteta; u širem smislu, pojam podrazumeva javnu upotrebu ili proizvodnju prošlosti.

¹³ Alaida Asman, 2011, *Duga senka prošlosti*, Beograd: XX vek, str. 36

forma literarnosti se, dakle, može uzeti kao uvreda stvarnoj patnji.¹⁴ Svako svedočenje može biti uzeto i kao literarni predložak odnosno, umetnički rad, i kao dokument koji reprezentuje činjenice o nekom događaju i na osnovu kojeg se utvrđuje istina. Međutim, tu se mogu javiti problemi u vezi s tumačenjem istine u filozofskom smislu, kao i pitanja autentičnosti i objektivnosti svedokovog iskaza. Prema Hartmanu, budući da tuđa smrt označava sopstvenu smrt i da smrt nema svedoka, istina u svedočenju je nemoguća. „Svedok nije onaj ko je video događaje sopstvenim očima već, pre, onaj koji je usred događaja sklonio svoj pogled.“¹⁵ (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.“¹⁶ Ipak, ako se svedočenja onih koji su preživeli Holokaust, koji su živeli unutar logora, ne prihvate kao proverljive istine, kao činjenice, onda jedino ostaju (iskrivljena, krivotvorna i nemušta) nemačka dokumenta, narativi onih koji su bili izvan. Svedočenje, dakle, ima i kvalitet performativnosti (subjektivne rekonstrukcije, ponovnog izvođenja prošlosti) i informativnosti (pružanja verodostojnih činjenica o prošlim događajima).

Najvažniji doprinos konstruisanju narativa o događaju daju upravo glasovi svedoka, koji nisu počinio niti sebe vide kao žrtve, ali su ipak bili pristupi i bili svedoci istorijskih događaja. Pri tome, treba praviti distinkciju između svedoka-učesnika u događaju (homodijagetički svedok) i svedoka koji je izvan događaja (heterodijagetički svedok).¹⁷ Svako svedočenje smešta slušaoca ili gledaoca u sferu individualnog sećanja zato što je svako svedočenje, bez obira na njegovu misiju, duboko lično i usamljeničko. Otud, više dijaloška nego monološka, svedočenja prevashodno tragaju za „slušaocem i srodnom dušom“¹⁸, koji se, postajući „ko-svedok“ ili svedok druge generacije, obavezuje da će obezbediti vremensku i prostornu transgresiju svedočenja kojem prisustvuje, da će, pojednostavljeno rečeno, „pronositi glas.“

Treba naglasiti da problemi istinitosti svedočenja, njegovog odnosa s realnošću to jest stepena njegove fikcionalnosti, a zatim i etičko pitanje: da li je moralno ili nemoralno prikazivati realnost (smrt) ili uspostaviti distancu u odnosu na tu realnost¹⁹, spadaju više u domen filozofije, a ta se dilema, uostalom, tiče i sukoba konstruktivističkih i dirkemovskih teorija.²⁰ Hartman, recimo, 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. Svedočenje predstavlja istovremeno

¹⁴ Heinich Nathalie, 1998, » Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation » In: *Mots*, , N°56. pp. 33-49. (prev. N.M)

¹⁵ Felipe Victoriano, 2003, “Fiction, Death and Testimony: Toward a Politics of the Limits of Thought” in: *Discourse*, 25.1&2, Wayne State University Press, pp. 211-230. (prev. N.M.)

¹⁶ Felipe Victoriano, *Ibid.* p. 226

¹⁷ Naratološki termini Žerarda Ženeta (Gerard Genette), videti više :

<http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>, pristupljeno januara 2013.

¹⁸ Geoffrey Hartman, 2006, *The humanities of Testimony: An introduction*, p.255. (prev. N. M)

¹⁹ Interesovanje za ovu temu pokazano je u filmu *Pet prepreka (De fem benspænd, 2003)* reditelja Larsa von Triera (Lars von Trier) i Jorgena Leta (Jørgen Leth). Osim toga, ovo pitanje predstavlja osnovicu sukoba na liniji Lancman – Godar.

²⁰ Videti više: Todor Kuljić, *Ibid.*

svedočanstvo i realnosti i fantazije. Važno je potcrtati da je primarna misija svedočenja izvođenje i prenos narativa o događaju koji je značajan za veći kolektiv, da je njegov nastanak prvenstveno motivisan spoljašnjim događajima koji su na autora uticali bez njegove volje i da se svedočenjem svedoči o fizičkom postojanju u prošlosti. 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.²¹

Poseban tip svedoka je, prema Hartmanu, sekundarni svedok. Najjednostavnije rečeno, termin se odnosi na intelektualce, naučnike i umetnike.²² Iako „treba insistirati na očuvanju sećanja očevidaca i njihovog indeksičkog pamćenja“²³, sekundarnim svedočenjem proširuje se opseg narativa prošlosti, čime se osigurava njegova transmisija. Poziv na čuvanje od zaborava predstavlja jedan od ciljeva primarnog svedočenja. Pošto su učestvovali u konkretnom događaju i pošto su se odlučili da u svojim radovima reprezentuju NATO bombardovanje (ma koliko različite autorske intencije bile), umetnici o čijim radovima će biti reči, imaju dvojake funkcije očevidaca i sekundarnih svedoka, a njihovo sećanje se uključuje u građenje kolektivnog narativa prošlosti. Alaida Asman razlikuje četiri tipa svedoka – sudski, istorijski, religijski i moralni²⁴. Imajući u vidu da se termin sudski svedok odnosi na svedoka koji artikuliše svoje sećanje o događaju pred sudom, pod zakonodavnim pravilima, taj tip nije relevantan za istraživanje svedočenja u umetnostima. Pomoću analize radova troje umetnika, Mirjane Đorđević, Mrđana Bajića i Andreja Tišme, moguće je sagledati značaj i značenje istorijskog, religijskog i moralnog svedočenja u umetnosti putem kojih se konstituiše kolektivno sećanje na NATO bombardovanje.

Istorijski svedok: Mirjana Đorđević, transgresija narativa i gledanje kroz ključaonicu

Mirjana Đorđević je beogradska umetnica srednje generacije, čija je karijera otpočela u okviru rada u beogradskom Studentskom kulturnom centru, prisustvom na beogradskoj klupskoj sceni osamdesetih i devedesetih godina, a zbog političkih i urbanih promena u Srbiji, razvijala se paralelno u inostranim okvirima i u biranim domaćim institucijama (Dom omladine Beograda, Muzej savremene umetnosti, SKC, BELEF). Prema rečima Jovana Despotovića, istoričara umetnosti i likovnog kritičara, koje su zabeležene u okviru BELEF-a, baš 1999. godine nekoliko meseci posle bombardovanja, povodom radova *Respect yourself i Kill your Idols*, Mirjanu Đorđević svrstao je među ideološki osveščene i angažovane umetnike:

„Odgovorni umetnici prema svom radu danas nisu posvećeni jedino estetičkim već i etičkim pitanjima vremena. Po toj osobini oni se izdvajaju od ogromnog dela

²¹ Fernando Katronga, 2011, *Istorija, vreme i pamćenje*. Beograd: Clio. str. 17

²² Geoffrey Hartman, 2006. “The humanities of Testimony” in *Poetics Today*, p.258. (prev. N. M.)

²³ Geoffrey Hartman, *Ibid.* p.259.

²⁴ Avišaj Margalit (Avishai Margalit), jevrejski filozof i politikolog koji se, između ostalog, bavi etikom pamćenja, ustanovio je termin moralni svedok 2002. godine da bi ukazao na razliku između svedoka-žrtve i svedoka koji stoji sa strane ili koji kasnije izveštava o događajima. Alaida Asman je preuzela termin i uvrstila ga u svoju tipologiju svedoka, definišući tako poseban tip svedoka čiji je zadatak da putem izveštavanja o zlu koje je doživeo, osigura otkrivanje i čuvanje neiskrivljene istine o preživljenom događaju.

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.*²⁵

„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. Postavka prostorne instalacije podrazumevala je lepljenje tih fotografija u velikom formatu (ukupno 9x4m) na izlog galerije, lepljenjem na unutrašnje strane stakla, „sa licem printa ka spolja, onako kako se najčešće može videti u izlozima fancy butika.“²⁶ 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...“²⁷

Nepristajanje na „prozivku“ koja bi značila zauzimanje „režimsko-patriotskog“ odnosa prema NATO bombardovanju niti na „izvinjavanje“ odnosno „mazohističko aplaudiranje“²⁸ 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 (verovatno ekstremne „desnice“), a s druge se kritikuje „manipulativno-profiterski“ diskurs (verovatno ekstremne „levice“). Iznošenje političkog stava koji je izvan datih, konstruisanih podela, te podele i dovodi u pitanje. Treba se koncentrisati na poslednji deo iskaza umetnice u vezi s radovima Windows 99, gde ona ukazuje na okupiranost konceptom okulocentrizma i pojmom društvo spektakla i nameru da sopstveno umetničko svedočenje izmesti iz (anti)nacionalističkog diskursa. Osim toga, takva pozicija označava izvođenje heterodijaletičkog narativa bombardovanja, mada se ta ideološka ili etička pozicija može preispitivati. Interesovanje umetnice za lepo, tamo gde je ono neočekivano, naslanja se na manifest čuvenog fotografa Dejvida Lašapela²⁹ i analogno je njenom zapažanju da su zalepljene trake pre ukrašavale nego štatile izloge i prozore 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 Stadtpark.³⁰ Tom prilikom su okupljeni „glasovi egzila“ jer, u stvari, „mnogi

²⁵ Jovan Despotović, 24. 9. 1999., *Mirjana Đorđević, Respect Yourself, Kill Your Idols*, III program Radio-Beograd, Beograd, http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/jovan_despotovic-4766/tekstovi/respect_yourself_kill_yuor_idols-6408/, pristupljeno decembra 2012.

²⁶ Mirjana Đorđević, intervju vodio Ješa Denegri, 2001, <http://www.mirjanadjordjevic.info/00e.html>, pristupljeno decembra 2012.

²⁷ Mirjana Đorđević, *Ibid.*

²⁸ Nevena Daković, *Ibid.*

²⁹ Dejvid Lašapel (David LaChapelle), američki umetnički fotograf čiji su radovi hiperrealistički i društveno angažovani, vidi: <http://www.lachapellestudio.com/>

³⁰ 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 post-YU.

svedoci ne govore iz zemalja u kojima su rođeni, nego iz novih, postratih domova.³¹ Ne samo da je sećanje Mirjane Đorđević na NATO bombardovanje obuhvatilo prošlo, sadašnje i buduće vreme Beograda već 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. Posmatrano 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 u opstanak umetničkog narativa. Treba još zapaziti dva momenta. Svaki fotografisani izlog je svedok sopstvenog vremena, pa je u instalaciji Windows 99 prisutna polifonija vremenskih beogradskih mikronarativa. 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.

„U pitanju je dislociranje/izmeštanje, beogradskih izloga i prozora u Graz, u izlog galerije, zapravo, dislociranje fenomena\dogadaja 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 zaleden kadar nekog prethodnog vremena, naročito u odnosu na izloge u sredinama za koje se vezuje tehnološka i ekonomska kultura spektakla.“³²

U suštini modernistička zamisao prikazivanja lepog, tamo gde ga ne očekujemo, pa u skladu s tim 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 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, po ugledu na film Plavo Dereka Džarmana (Blue, 1993). U Vrućem mestu prikazano je podmetanje požara s ciljem da se odvuče pažnja s akcije pljačkanja banke u blizini.³³ 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. Tek postavljanje sekvenci snimaka NATO bombardovanja Srbije i terorističkog napada na kule bliznakinje iz 2001. godine u dijalektički odnos pobuđuje sumnju u mogućnost kantovskog bezinteresnog suđenja i osećanja uzvišenog pred fantastičnim spektaklom bombardovanja. 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:

³¹ Geoffrey Hartman, *Ibid.* p.250

³² Mirjana Đorđević, *Ibid.*

³³ IMDB, Plot summary for Hot Spot: 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.

„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.“³⁴

Drugi deo naziva rada, *After the fact*, citira Hičkoka (*I Confess*, 1953.):

„Bilo koji sveštenik koji primi ispovest bilo kog ubice je povezan sa ubistvom posle čina.“³⁵

Citiranjem Hičkoka, 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 obaveza da stvara narative prošlosti odnosno, da produkuje sećanja koje prekoračuju prostorne i vremenske granice. Prema Hartmanu, ono što svedoka razlikuje od žrtve je samo svedočenje; stavljajući se u poziciju posmatrača koji je opsednut samim slikama bombardovanja i bavljenjem estetskim, a ne etičkim aspektom takvih događaja, Mirjana Đorđević ilustruje, beleži istoriju. 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 istoriografu ili fotoreporteru. Predak istorijskog svedoka pronađen je u glasniku koji u antičkoj tragediji donosi vest o strahovitim 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. Međutim, važno je istaći da autorsku intenciju da objektivno svedoči ne treba izjednačavati sa objektivnim svedočenjem (ako je koncept „objektivnog svedočenja“ uopšte prihvaćen). Zatim je značajno da istorijski svedok „prenosi potonjem svetu ono što je video“³⁶, postajući tako svedok vremena. Takva vrsta otkrivanja ili konstrukcije prošlosti dovodi u historiografiju dimenziju pisanja „povesti odozdo.“³⁷

Mirjana Đorđević je u svojim radovima *Windows99* i *Red hot spot/Afer the Fact* dala jedno viđenje NATO bombardovanja koje pretenduje da bude ideološki ili politički neopterećeno. Prvi argument za to je da se, bez obzira na temu, oba rada primarno bave fenomenom spektakularnosti i estetikom vizuelnog (vizuelnom kulturom i društvom spektakla). Drugo, u radovima je distanca u odnosu na temu stavljena u prvi plan, bilo putem humora, bilo putem zauzimanja strategije understatement-a, intencionalno nezainteresovanog, nekritičkog, flegmatičnog, preblagog pristupa dramatičnim temama koje traže moralnu osudu. Njeno svedočenje, u stvari, predstavlja primer par excellence svedočenja kroz „špijunku“, takozvani objektiv, okularni zaklon, sadistički voajerizam, a pored toga predstavlja i primer svedočenja u kojem estetika ima prevlast nad etikom. Ipak, namera da se svedočenje o događaju oslobodi političkih i moralnih presuda samo

³⁴ Mirjana Đorđević, *Ibid.*

³⁵ Mirjana Đorđević, *Ibid.*

³⁶ Alaida Asman, *Ibid.*, str. 104.

³⁷ Alaida Asman, *Ibid.*, str. 105. Pojam pisanje povesti „odozdo“ treba povezati s konceptom globalizacije „odozdo“ i kulturnom demokratijom kao dominantnim modelom kulturne politike u savremenom „zapadnom“ svetu.

je naizgled u koliziji sa političkim aktivizmom. Ako se ima u vidu koncept svedočenja kao sklanjanja pogleda uoči događaja, treba razumeti da su nezaiterovanost i fokusiranost na vizuelni aspekt, u slučaju predstavljenih radova, bili uslov samog svedočenja. Pošto čuvaju prvenstveno indeksičko sećanje očevica, svedoka koji bezinteresno gleda, radovi Mirjane Đorđević istovremeno afirmišu i negiraju neprikazivost traume.

Moralni svedok: Andrej Tišma, smrt idola i posttraumatsko svedočenje

„Nisam bio ni za Miloševića ni za DOS ni za Otpor. Mislim da imam moralno pravo da sudim o NATO agresiji s jedne neutralne pozicije pošto nisam nikad bio član ni jedne stranke, ni jedne partije niti planiram da budem. Devedesetih nisam nikad glasao za Miloševića, ali mi se nije dopadao ni DOS, ni Otpor, ni ta opozicija pošto su bili plaćeni iz inostranstva.“³⁸

Andrej Tišma, umetnik iz Novog Sada, poznat je po svojim konceptualnim radovima i mejl-artu iz sedamdesetih godina, embargo-artu devedesetih, a danas po produkciji veb-radova, video-radova, kao i pisanju likovne kritike u novosadskom Dnevniku. O njegovoj video-produkciji, a radovi koji se bave NATO bombardovanjem, *Shaving* i *Loss of Innocence* pripadaju tom mediju, pisala je Biljana Mickov:

„Savremeno društvo i promene u modernom svetu jasno utiču na njegov senzibilitet i na umetničko izražavanje. Političko i društveno okruženje, rat, socijalna beda, promene društvenog sistema, bolesti i potpuni haos „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.“³⁹

Tišma je, za vreme NATO bombardovanja, imao bogatu produkciju u različitim medijima koja se ticala samog NATO bombardovanja. Pre svega, tu je online dnevnik, „ratni izveštaj *How to survive a bombing*“ u kojem je opisano svakodnevno funkcionisanje porodice Tišma u bombardovanom Novom Sadu, ilustrovano privatnim i dokumentarnim fotografijama. Zatim se bavio postavljanjem internet sajtova u saradnji s kolegama iz inostranstva. Na jednom, Tišma je odgovarao na pitanja zainteresovanih širom sveta u vezi s bombardovanjem Srbije, a na drugom, lažnom sajtu KFOR-a, samostalno je izveštavao o događajima vezanim za aktuelni rat na Kosovu. Pored radova „strategija subverzije“, nastali su brojni interaktivni online radovi koji su direktno osuđivali NATO bombardovanje (*Bomb Contest*, *Eyewitness to the Bombing*, *NATO Olympic Mascots...*), a takođe je u Novom Sadu Tišma realizovao nekoliko performansa za zaustavljanje rata. Iako se bave istom temom, video-radovi *Shaving* i *The Loss of Innocence* temeljno se razlikuju od korpusa projekata iz 1999. godine, najpre jer su nastali više od decenije kasnije, 2011. i 2012, pa tako predstavljaju „odloženi akt restrukturisanja događaja u izmenjenim okolnostima“⁴⁰, ali i reakciju na

³⁸ Andrej Tišma, intervju vodila Nina Mihaljinac, 2012, Novi Sad, neobjavljen.

³⁹ Biljana Mickov, *Iz eseja The satire of Media Lies*, 2006, <http://www.atisma.com/> pristupljeno decembra 2012.

⁴⁰ Nevena Daković, 2012. beleška s predavanja N. M, Univerzitet umetnosti u Beogradu

aktuelna globalna ratna dešavanja. Zato ova dva rada pripadaju žanru posttraumatskog video-svedočenja.

Shaving iz 2011, traumatski zapis mašinerije smrti, kombinuje sekvence privatne scene Andreja Tišme koji se brije i snimak američkog vojnog aviona koji leti. 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 utiče na nadređeni istorijski tok. Dijalektički odnos dve radnje, kao što je to slučaj s radovima Mijrane Đorđević, distancira se od označenog događaja, traume NATO bombardovanja, putem strategije understatement-a, ironije, humora.

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 igračkaka 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. Odsustvo slika lica počinioaca – NATO pilota i lica žrtava potvrđuje tezu o neprikazivosti traume i (jedine) mogućnosti viđenja u slepilu. Za razliku od radova koji su nastali tokom bombardovanja, među kojima pojedini pokazuju osakaćena tela žrtava NATO bombardovanja, posttraumatska svedočenja Andreja Tišme postavljaju problem neprikazivosti zločina.

Prema rečima Andreja Tišme, budući da je odrastao na američkoj kulturi, igračkama i crtanim filmovima, *The Loss of Innocence* pokazuje veliko razočaranje u SAD, njihov gubitak nevinosti. Stavljajući pasivno telo i aktivnu mašinu u dijaloški odnos, pokazujući „sukob dve stvarnosti“⁴¹, ovaj video-rad izveštava o „smrtonosnom metodu dehumanizacije.“⁴²

Jukstapozicioniranje slika života i smrti, nevinosti i zločinaštva u Tišminim radovima javlja o „apsolutnom zlu koje je umetnik iskusio na vlastitom telu.“⁴³ Tema banalnosti zla, koja je istaknuta u njegovim radovima predstavlja veliki kognitivni izazov za gledaoca, a tek kasnije poziv na moralnu osudu. Važno je zapažanje Alaide Asman da, zato što izveštavaju o apsolutnom zlu, o apsurdnoj smrti i žrtvovanju, svedočenja moralnih svedoka ne uspostavljaju nikakav smisao i, kao takva, ne mogu biti funkcionalna za kolektiv. Svedočenje kao što je Tišmino, koje nosi moralnu osudu zločina: „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“⁴⁴, ne uspostavlja smisao, makar ne onaj koji bi mogao biti narativizovan i uključen u diskurs javne politike sećanja. Istinitosna misija, koja predstavlja osnovni konstitutivni element moralnog svedočanstva, „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. Otud je misija Tišminih radova da se suprotstave javnom zaboravu NATO bombardovanja, kao i stavovima počinioaca ili političkih neistomišljenika o tome da je bombardovanje predstavljalo spas i oslobođenje

⁴¹ Andrej Tišma, *Ibid.*

⁴² Aleida Asmann, 2006, „History, Memory and Genre of Testimony“, *Poetics Today* p.265 (prev. N. M.)

⁴³ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, str.107

⁴⁴ Andrej Tišma, *Ibid.*

građana Srbije. „Istinitosna misija moralnog svedoka u neposrednoj je suprotnosti sa potrebom transkriminalnog počinioca da prikrije zločin.“⁴⁵ Strategija understatement-a Tišminih radova – humor i ironija, pozivanje na detinjstvo i nevinost 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. Međutim, zbog toga što je NATO propagandu smatrao „pokvarenijom i smrtonosnijom“, treba reći da u Tišminim radovima izostaje kritički osvrt na domaću propagandu i stvaranje mitova. U njegovim posttraumatskim video-radovima, bombardovanje je predstavljeno kao lična trauma s pretenzijom da se prenese „univerzalna, svevremenska“ poruka. Scene smrti su potisnute i neprikazive. U stvari, regresija u svet detinjstva stvara disonancu između sveta odraslih (prostor NATO dokumenata) i sveta dece (prostor nevinosti i igre) i potcrtava bombardovanje kao traumatsko iskustvo. A ipak, proces odrastanja podrazumeva moć i konstrukciju sećanja, verbalizaciju traumatskog iskustva. „Kao otelotvorenje traumatskog iskustva moralni svedoci su u isti mah živi dokaz zločina o kojem izveštavaju.“⁴⁶ Osnovni zadatak moralnih svedoka je da se bore protiv ćutanja, ali ipak, treba insistirati na zapažanju Džeja Vintera da „moralni svedoci nisu nikakvi specijalisti za neiskrivljenu istinu. Ono što oni imaju da ponude jeste veoma subjektivna konstrukcija ekstremne situacije kojoj su bili izloženi.“⁴⁷

Osim pripovedanja o ličnoj traumi, njihovo svedočenje predstavlja moralnu obavezu prema društvu i zajednici u kojoj žive, kao i, u slučaju Tišminih radova, obavezu prema pojedincima koji nisu u poziciji da prime istinitu poruku, a to bi bile kolege umetnici iz inostranstva i svi drugi zainteresovani pojedinci. To je razlog zašto su svi Tišmini radovi na engleskom jeziku. Drugo, oni nastaju u vremenu učestalih globalnih sukoba (Irak, Iran, Sirija i tako dalje) i kritikuju ratnu politiku SAD. Pored etičke obaveze, javlja se i potreba za pružanjem „naknadnog otpora“, koja ne čudi, posebno ako se uzme u obzir aktuelni proces pregovaranja o statusu Kosova. Moralni svedoci su ljudi koji „osećaju gnev, užasnutost, frustraciju spram laži, izopačenja, pretumačenja ili ulepšavanja njihove bolno doživljene prošlosti.“⁴⁸ 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, koja je inače u prirodi svakog svedočenja. Pokazujući smrtonosni model dehumanizacije i surovost besmisla, kao izvore trauma, Tišmini radovi pružaju otpor narativu počinilaca i konstruišu jedno viđenje zločina, koje pledira da otkrije i očuva istinu.

Religijski svedok: Mrđan Bajić, nasilje nad istorijom, anamneza i dekodiranje latentnih sadržaja

Mrđan Bajić je beogradski vajar i profesor Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu. „Prisutan na jugoslovenskoj umetničkoj sceni negde od vremena nastanka albuma *Obrana i poslednji dani*, Mrđan Bajić (1957) bio je deo tog istog agilnog, ironičnog i

⁴⁵ Aleida Asmann, *Ibid*, p. 265.

⁴⁶ Alaida Asman, *Ibid*, str 110

⁴⁷ Winter Jay, 2006, *Remembering war*, p 271.

⁴⁸ Alaida Asman, *History, Memory and Genre of Testimony*, str. 267.

kritički raspoloženog 'hoda drugom stranom' – generacijskog talasa koji je označio metodološki i interpretativni prelom jugoslovenske savremene vizuelne umetnosti.⁴⁹ 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.⁵⁰ Projekat-anamneza ili „aktivno traganje za izgubljenim sećanjima“⁵¹, koji je nastajao i pripreman godinama (Yugomuzej nije nastao kao unapred smišljen projekat – njega je i doslovno oblikovalo i „sazidalo“ vreme u kome je nastajao⁵²), 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.⁵³

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 katalogizirani prema muzeološkim pravilima, muzej ima stalnu postavku, izložbe, prodavnicu memorabilija, kao i ogranak-muzej za decu. U skladu s aktuelnim muzeološkim trendovima 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 sećanja.⁵⁴ Ukratko, ova umetnička intervencija, takoreći građanska inicijativa Mrđana Bajića, označila je pobunu protiv nametanja jedne (tlačiteljske, nepravilne, iskrivljene ili favorizujuće) vizije prošlosti i potrebe da se ispiše već spomenuta, istorija odozdo.

⁴⁹ Lidija Merenik, 2007, *Mrđan Bajić ili godine insomnije*,

http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/lidija_merenik-4764/tekstovi/mrdjan_bajic_ili_godine_insomnije-1620/ pristupljeno januara 2013.

⁵⁰ Sretenović, D. 1996, "Art in a closed society" in: *Art in Yugoslavia 1992-1995*. Beograd: B92, pp.5-18

⁵¹ Fernando Katroga, *Ibid.* str 17.

⁵² Mrđan Bajić, 2000, *Yugomuzej – Agitprop*, katalog izložbe, <http://www.mrdjanbajic.com/backup-06.pdf>, pristupljeno januara 2013.

⁵³ Danijela Purešević, 2001, Intervju s Mrđanom Bajićem *Dejstvo istorije na čoveka*, Vreme: 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 Suvenir 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.

⁵⁴ Treba prepoznati vezu koncepta *Yugomuzeja* i novih muzeoloških trendova osnivanja imaginarnih i proširenih muzeja; skoriji primer bio bi *Muzej slomljenih srca*, koji arhivira i izlaže lične predmete posetilaca muzeja. Ti predmeti za posetioce-izlagale obeležavaju raskid s voljenim osobama. Ovaj koncept, kao što je to slučaj i s *Yugomuzejom* ima farmakopejsko dejstvo na učesnike u projektu.

„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.“⁵⁵

Prema Alaidi Asman: „nasuprot čisto pasivnoj žrtvi, religijski svedok je aktivni delatnik.“⁵⁶ Dakle, nasuprot pasivnoj žrtvi koja će apsorbovati nametnuti, hegemonistički narativ prošlosti ili sadašnjosti, kao pojedinac i umetnik, religijski svedok Mrđan Bajić konstruiše Yugomuzej, javno vidljiv prostor nove ili drugačije istorije. Bitno je naglasiti da religijski svedočenje ne mora nezaobilazno da znači borbu za očuvanje određene priznate ili nepriznate religije. Svedočeći, religijski svedok osigurava opstanak narativa koji afirmišu njegovu veru koja je prava i superiorna – veru u pravdu, u istinu, sistem vrednosti. Religijski svedok ili martir (onaj koji umire za sopstvenu veru i moralne principe) „je žrtva političkog nasilja kojem fizički podleže dok istovremeno simbolički trijumfuje.“⁵⁷ Ekspoziti Yugomuzeja imaju visoko simbolički karakter; oni su autonomni, zaštićeni u prostoru virtuelnog muzeja, za razliku od telesnog i konkretnog umetnika koji je fizički prognan i utamničen – pod bombama sateran u prostor svog stana- ateljea. U tim uslovima zatvorenosti, postalo je „bezočno jasno kako istorija utiče na privatni život.“ Veliko javno predstavljanje jugomuzejske zbirke dogodilo se na 52. Venecijanskom bijenalu 2007. godine. Bilo da se radi o „slobodnom“ prostoru interneta ili inostranim izložbenim prostorima, izgleda kao da su ta, druga, vaninstitucionalna, (ino)strana, virtuelna mesta a moguće i utopije, osigurala očuvanje subliminalnih, individualnih narativa nacionalne prošlosti. Važna specifičnost Yugomuzeja je u predstavljanju opredmetljene hiperamnezije, kojom se kritikuje aktuelno političko stanje; i sam smešten u prostor podsvesnog, muzej sažima potisnute priče o istorijskim događajima. Pored toga, ovo umetničko svedočenje pokazuje takozvanu treću opciju (koja ipak nije i ne može biti „ideološki neutralna“ i to ne treba izgubiti iz vida):

„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.“⁵⁸

To je posebno istaknuto u opisu sledećih eksponata:⁵⁹ 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 ćirilničnim, 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

⁵⁵ Mrđan Bajić, Intervju vodila D. Purešević, *Ibid.*

⁵⁶ Alaida Asman, *Duga senka prošlosti*, str. 106.

⁵⁷ Alaida Asman, *Ibid.*

⁵⁸ Lidija Merenik, *Ibid.*

⁵⁹ Mrđan Bajić, *Yugomuzej – agitprop*, katalog izložbe.

KFOR-a, koje čuvaju mir na novom, multikonfesionalnom, multikulturnom, multietničkom i multiradioaktivnom Kosovu. Donator: UN.

Prema teoriji Alaide Asman o religijskim svedocima, „radikalna inverzija političke podređenosti u religijsku nadređenost, traume u trijumf, traži dvostruko svedočenje: svedočenje umirućeg svedoka martira a na drugoj, sekundarnog svedoka martirijuma.“⁶⁰ U kontekstu Yugomuzeja, traumom bi predstavljalo ideološko tlačenje koje je neprihvatljivo ljudima razvijene građanske svesti. Umiranje religijskog svedoka može imati dvojako tumačenje u slučaju radova Mrđana Bajića. Ono se može shvatiti kao ideološko razotkrivanje i pobuna, koja koristi prošlost da bi komentarisala sadašnjost i upozoravala na budućnost ili se umiranjem može nazvati napuštanje zemlje i premeštanje u Pariz. U drugom slučaju, Yugomuzej bi predstavljao postfestum, a samim tim, u određenoj meri, disfunkcionalno religijsko svedočenje, podizanje glasa onda kada je opasnost već prošla. U vezi s tom dilemom važno je uzeti u obzir autorsko objašnjenje svog rada:

„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 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.“⁶¹

Muzej kao institucija predstavlja oblik društveno-konstitutivne svesti. Imajući to u vidu i činjenicu da je muzej najvažnija ustanova kulture s misijom da javno distribuira prošlost, „osnivanje“ virtuelnog muzeja je u jasnoj vezi s postupkom traganja za sekundarnim svedocima - martirijumima. Muzej se pojavljuje kao optimalni izbor mesta za podnošenje religijskog izveštaja, za svedočenje svedoka kojem su potrebni „novi svedoci koji će interpretirati i prenositi njegovu pripovest.“⁶² Jedan od najvažnijih aspekata religijskog svedočenja jeste prenos narativa novoj, drugoj generaciji. 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.“⁶³ Nastao „tokom onoga što Beograđani nazivaju bombanje, kada su se svi predmeti tako lako uništavali“, ⁶⁴ Yugomuzej predstavlja pokušaj očuvanja tragova (konzervaciju) istorije i uspostavljanja kontinuiteta prošlosti, drugim rečima – nacionalnog i 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.“⁶⁵ Zahvaljujući upisu u veb prostor, Bajićevo svedočenje nadživljava preživele i ima kapacitet da se obrati nebrojanim korisnicima.

⁶⁰ Alaida Asman, *Ibid.*

⁶¹ Mrđan Bajić, Intervju, *Ibid.*

⁶² Alaida Asmann, *History, Memory and Genre of Testimony*, p.264 (prev. N. M)

⁶³ Alaida Asmann, *Ibid.*

⁶⁴ Mrđan Bajić, *Ibid.*

⁶⁵ Alaida Asmann, *Ibid.* p. 266.

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.“⁶⁶ Povrh toga, ovaj konglomerat individualnih sećanja, njihovih materijalnih reprezentacija, umetničkih predmeta i konstrukcija, postavlja pitanja, kojim se bave kultura sećanja i teorija umetnosti: „Kako se istorija i politika mogu pretvoriti u umetnost? Na koji način i pod kojim pritiscima umetnost formira svoj identitet? Treba li umetnik da bude „političan“ ili „apolitičan“? Sme li pojedinac da ima sopstvenu verziju istorije?“⁶⁷

Zaključak: ka kulturi sećanja jer sećanje daje budućnost prošlosti

Predstavljeni radovi troje umetnika, čiji su ideološki, etički, estetski nazori i kulturološke pozicije sasvim različiti, možda iznenađujuće, imaju brojnih i značajnih sličnosti. Recimo, smrt idola je zajednička tema radova Mirjane Đorđević i Andreja Tišme, kao i tema neprikazivosti traume: odsustvo slika lica počinioaca zločina – NATO pilota i lica žrtava u Tišminim radovima, kao što je slučaj i s radovima Mirjane Đorđević, potvrđuje tezu o tome da je traumu nemoguće iskazati, odnosno tezu o (jedinoj) mogućnosti viđenja u slepilu. Osim toga, analizirani video-radovi oba umetnika koriste estetiku reklame. „Advertising logika prisutna je i u video-radovima INSIDE\OUTSIDE i RED HOT SPOT\AFTER THE FACT. Osnovna karakteristika im je mutiranje medija>film - muzički spot - umetnički video“ (Mirjana Đorđević). „Ti radovi funkcionišu po principu reklame. Želeo sam što direktnije da prenosim poruku tako da mogu da je shvate i najgluplji i najinteligentniji. Internet reklama je kratka upečatljiva forma, bukvalna poruka koja ulazi ljudima u svest.“ (Andrej Tišma). Rečeno je da u istorijskom svedočenju Mirjane Đorđević briga o estetici dominira nad brigom o etici. Kod Tišme je slučaj ipak sasvim suprotan: jednostavna estetika reklame upotrebljena je da bi moralna poruka što upečatljivije i nedvosmisleno bila prenet. Osim bavljenja estetikom reklame, zajednički motiv radova umetnika jeste uništenje samog grada, urbanih prostora. Beograđani Mirjana Đorđević i Mrđan Bajić se bave Beogradom, a Tišma pokazuje apsurdnost bombardovanja Novog Sada u kojem je 1999. godine opozicija bila na vlasti i koji je negovao kulturnu i etničku raznolikost. U tom kontekstu, zanimljivo je primetiti da je zanimanje za nacionalni identitet ili sublimirano ili u izvesnoj meri zamenjeno „lokal-patriotizmom“ budući da su se svi umetnici u prvom planu bavili uništenjem svojih gradova, a ne ugroženošću nacije i njenih obeležja.

Jedna od najznačajijih zajedničkih odlika svih radova je u odbijanju da se, s jedne strane, izvede patetični, „kolektivno-plemenski“, politički kompromitovani narativ žrtve, a s druge, da se izvede „profiteresko-manipulativni“ ili „mazohističko-aplaudirajući“ narativ o NATO bombardovanju. Radi zauzimanja mesta izvan tih, sučeljenih i kompromitovanih ideoloških pozicija, bilo je neophodno smestiti radove u prostor izvesne „slobode“ – nomadizam eksponata Yugomuzeja u virtuelni prostor podseća na Tišmin veb aktivizam; izlaganje na Venecijanskom bijenalu 2007. godine slično je motivisano kao i postavljanje instalacije Windows 99 u Gracu. Međutim, za

⁶⁶ Aleida Asmann, *Ibid.* p. 268

⁶⁷ Lidija Merenik, *Ibid.*

razliku od Tišme, koji zauzima jasan politički stav, u radovima Mrđana Bajića i Mirjane Đorđević, izvedena je „politika ostajanja po strani“, nepristajanje na identifikovanje s politizovanim i polarizovanim narativima suprotstavljenih identitetskih grupa odnosno, pokušaju pomirenja individualnih i kolektivnih sećanja kao i različitih interpretacija prošlosti. Mirjana Đorđević i Mrđan Bajić su u objašnjenjima svojih radova insistirali na odbijanju patetično-režimskog diskursa žrtve, a Tišma je bio više orjentisan ka kritici antinacionalističkih narativa i „administrativne umetnosti“.

„Nisam nikad bio finansiran od strane ni jedne partije, ni jednog fonda, niti sam jurio da ispunjavam kriterijume koje ti fondovi predlažu... Tako se stvara „administrativna umetnost“ – kriterijumima se određuje šta će biti umetnost, a šta neće. Tu nema govora o radu na nacionalnom identitetu. Neki su umetnici upravo i došli na NATO bombama.“ (Andrej Tišma)

Slična kritika sistema kulture odnosno, odbrana koncepta autonomije umetnosti, koja se prevashodno ogleda u finansijskoj nezavisnosti, otkriva se i u napomeni Mrđana Bajića o celokupnom muzeju kao samostalnoj, nezavisnoj ustanovi koja se ne finansira od državnih fondova niti od fondova trećeg sektora. Takođe, Bajić u ovom gestu saopštava o izvesnom animozitetu javnog i civilnog sektora.

Kritika političke situacije, u slučaju svih predstavljenih radova, kako je primećeno u analizi, postignuta je strategijama podriivanja, bilo da se radi o ironiji, sarkazmu ili efektima začudnosti, kojima je transponovana poruka otpora i nepristajanja na žrtvu. Iako konstruišu privatne slike prošlosti i nastoje da izmene dominantni ideološki narativ o NATO bombardovanju i domaćoj istoriji, radovi troje umetnika naglašavaju ideju nemoći pojedinca da utiče na dejstvo nadređenog mehanizma istorije. Pored hičkovskog understatement-a u radovima Mirjane Đorđević i rezigniranog humora u Shaving-u, mnogi pojedinačni eksponati Yugomuzeja očigledno uspostavljaju distancu naspram dominantnih ideoloških konstrukcija putem strategije cinizma i ironije. Takvi su na primer radovi: Dobrica Ćosić hiberniran za buduće generacije. Donator: Samizdat B92; Kad kažem istina, mislim „Politika“; Šešir; 300x400x300cm, 1999. Staklo; osiromašeni uranijum.

Kao i sećanje, zaborav je konstitutivni i vrlo produktivni element građenja identiteta. Međutim, ukoliko dolazi do diskontinuiteta u pamćenju odnosno, ukoliko zaborav ometa građenje identiteta jednog kolektiva, onda se može reći da se radi o zataškavanju, produkovanju ruptura, potiksivanju ili falsifikovanju prošlosti. Performativno sećanje oživljavanja prošlosti koje je prikazano u ovom radu (video-svedočenje, virtuelni muzej, bombardovanje kao spektakl) suprotstavljeno je „disfunkcionalnom“ zaboravu, a zaborav „kao jedan pad a time i gubitak – znači i kao nostalgija i kao čežnja – biti konačno ništa, ako se oglušimo i ostanemo slepi za pamćenje onoga što smo znali, a posebno onoga što smo doživeli.“⁶⁸ Pomalo nostalgično osnivanje virtuelnog, transistorijskog simultanog sveta Yugomuzeja, utopijsko sećanje Mrđana Bajića, kao i nostalgija Andreja Tišme za izgubljenom nevinošću, zaštitom i detinjstvom, a osim toga i negativna posttraumatska epifanija, ipak aktivno proizvode smisao i narative koji se bore za konstruisanje kolektivnog sećanja i građenje kolektivnog identiteta.

⁶⁸ Fernando Kastroga, *Ibid.* str.23

„Prikazivanje traume menja granice reprezentacije svedokovog privatnog sećanja u moralne granice kolektivnog sećanja.“⁶⁹ Pošto se „u anamnezi ironija i fikcija mešaju, faktička istina se spaja s estetskim i etičkim značenjima pojmova“⁷⁰ i pošto se „ličnost obrazuje uvek unutar društvenih okvira sećanja, kao pozadine koja ipak dopušta ne samo više ličnog korišćenja nasleđa nego i njegova aktivna tumačenja“⁷¹, onda se može reći da su predstavljeni narativi o NATO bombardovanju legitimni za konstruisanje kolektivnog sećanja na taj događaj. Ova teza dobija dodatno utemeljenje ako se uzmu u obzir sve sličnosti prikazanih reprezentacija.

Nije moguće pretpostaviti da bi se istraživanjem umetničkih reprezentacija drugih traumatskih dešavanja iz domaće istorije, kao što su raspad bivše Jugoslavije i prateći ratovi, vladavina Miloševića, sankcije i druge krize, došlo do sličnih zaključaka. Međutim, važno je istaći da predstavljena umetnička svedočenja o NATO bombardovanju iz dva razloga pružaju primer dobre prakse građenja kolektivnog sećanja. Prvi se odnosi na neophodnost narativizacije: tumačenja, preispitivanja i razumevanja traumatskih događaja. Tiče se, dakle, podizanja svesti o neophodnosti očuvanja polifonije pogleda na istorijska zbivanja odnosno, borbe protiv politike zaborava, kao i protiv istorijskog revizionizma. Drugi ukazuje na značaj nepristajanja na identifikaciju s kompromitovanim ideološkim narativima podeljenih identitetskih grupa „kvislinga“ i „patriota“. Najzad, zaključci istraživanja pokazuju potrebu za negovanjem kulture sećanja i građenjem zdravog i koherentnog kolektivnog identiteta, koji predstavlja uslov za razvoj i uspešno funkcionisanje društva i njegovih pojedinaca.

Literatura

- Asman, Alaida, Duga senka prošlosti, Beograd: XX vek, 2011. Asman, Jan, Kultura pamćenja, Beograd: Prosveta, 2011.
- Asman, Alaida, „History, Memory and Genre of Testimony“, Poetics Today, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2006.
- Bogdanović, Marija i Mimica, Aljoša, ur., Sociološki rečnik, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.
- Daković, Nevena, „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.
- Daković, Nevena, predavanje Sećanje i pamćenje, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, novembar 2012.
- Daković Nevena, Nikolić, Mirjana, ur, Umetnost, obrazovanje i mediji u procesu evropskih integracija, Beograd: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, 2008.
- Denegri, Ješa, intervju s Mirjanom Đorđević, 2001.
- <http://www.mirjanadjordjevic.info/00e.html>
- Halbwach, Maurice, On Collective Memory, Chicago: Universtiy of Chicago Press, 1992.

⁶⁹ Nevena Daković, 2012, beleška s predavanja (N.M.), Univerzitet umetnosti: Beograd.

⁷⁰ Fernando Kastroga, *Ibid.* str. 27

⁷¹ Fernando Kastroga, *Ibid.* str.22

Hartman, Geoffrey, "The humanities of Testimony: An Introduction", Poetics Today, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2006.

Hartman, Geoffrey, Caminade, Monique, „Témoignage, art et traumatisme de l'Holocauste“, Lyon: Mots, 1998.

Heinich, Nathalie, „Le témoignage, entre autobiographie et roman: la place de la fiction dans les récits de déportation“, Lyon: Mots, 1998

Katronga, Fernando, Istorija, vreme i pamćenje. Beograd: Clio, 2011.

Kuljić, Todor, Kultura sećanja, Beograd: Čigoja, 2006.

Mi i oni – simboličke podele u društvu u Srbiji, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Centar za empirijske studije kulture jugoistočne Evrope, 2012.

Marjanović, Milena, intervju s Mrđanom Bajićem, „Muzeji su tužno prazni i dosadni“, Beograd: Blic, 2003.

Mihaljinac, Nina, intervju s Andrejom Tišmom, neobavljen, Novi Sad, 2012.

Ofer, Dalia, „Testimonies in the Study of Health and Medicine in the Ghetto“, Poetics Today, Summer, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2006.

Purešević, Danijela, intervju s Mrđanom Bajićem, „Dejstvo istorije na čoveka“, Beograd: Vreme, 2001.

Sretenović, Dejan, "Art in a closed society", Art in Yugoslavia 1992-1995. Beograd: B92, 1996.

Stojković, Branimir, „Identitet kao determinanta kulturnih prava“, Kulturna prava, Beograd: Beogradski centar za ljudska prava, 1999.

Victoriano, Felipe, "Fiction, Death and Testimony: Toward a Politics of the Limits of Thought" in: Discourse, 25.1&2, Wayne State University Press, 2003.

Winter, Jay, Remebering war, New Haven: Yale University Press, 2006.

Vuković, Svetlana i Lukić, Svetlana, intervju s Mrđanom Bajićem Treba preživeti, Beograd: B92, 2003.

Artklinika, obeležavanje NATO bombardovanja,
http://www.rtv.rs/sr_lat/vojvodina/novi-sad/desetogodisnjica-rusenja-varadinskog-mosta_119575.html <http://www.studiob.rs/info/vest.php?id=36220> pristupljeno januara 2013.

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

Batler, Džudit, Nevolje s polom i rodom, <http://old.kontra-punkt.info/print.php?sid=55483>, pristupljeno 17. novembra 2012.

Biti izvan – ka redefinisaju kulturnog identiteta Srbije, Kulturklammer 2010. pristupljeno 6. septembra 2012. <http://www.kulturklammer.org/view/143>

David LaChapelle, <http://www.lachapellestudio.com/>, pristupljeno decembra 2013.

Despotović, Jovan, Mirjana Đorđević, Respect Yourself, Kill Your Idols, Beograd: III program Radio-Beograd, 1999.
http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/jovan_despotovic-4766/tekstovi/respect_yourself_kill_your_idols-6408/ pristupljeno decembra 2013.

Dragičević Šešić M., Od kulture neslaganja do kulture inovacije i eksperimentisanja (Dvadeset godina rada Soroš fondacije u regionu Balkana, pristupljeno 2. septembra 2012., http://www.academica.rs/academica/Milena_Dragicevic-Sesic-Od_kulture_neslaganja_do_kulture_inovacije_i_eksperimentisanja.pdf

Đorđević Mirjana, Red hot spot/After the fact, Windows 99, <http://www.mirjanadjordjevic.info/00e.html> pristupljeno januara 2013.

Gerard Genette, Naratology, : <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>, pristupljeno januara 2013.

IMDB, Plot Summery for Hot spot, <http://www.imdb.com/title/tt0099797/plotsummary>, pristupljeno decembra 2012.

Mickov, Biljana, Iz eseja The satire of Media Lies, 2006, <http://www.atisma.com/> pristupljeno decembra 2012.

Merenik, Lidija, Mrđan Bajić ili godine insomnije, http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/lidija_merenik-4764/tekstovi/mrdjan_bajic_ili_godine_insomnije-1620/ pristupljeno januara 2013.

Tišma, Andrej, Shaving, Loss of Innocence, <http://www.atisma.com/> pristupljeno januara 2013.

Lanzmann, Calude, Shoah, New Yorker Films, 1985.

Von Trier, Lars and Leth, Jørgen, De fem benspænd, Peter Aalbæk, Vibeke Windeløv, 2003.

ARTISTIC TESTIMONY, "PATRIOTS" AND "QUISLINGS": NARRATIVES OF NATO BOMBING OF SERBIA

Summary

The starting research question which resulted with the paper Three types of testimony: representation of NATO bombing in contemporary visual arts in Serbia (art works of Mirjana Djordjevic, Andrej Tisma and Mrdan Bajic) was the following: are there any contemporary visual art works that have engaged in the theme of NATO bombing, if there are, why they are so few and how do they represent this event? This question was opened up because, on the one side, NATO bombing fell into oblivion, at least when it comes to constructing a narrative of national history, and on the other, because, as a narrative, it usually belongs to either the "patriotic" or the "quisling" identity groups. The lack of a unique, collective interpretation of NATO bombing as a historical event, which is integrated in the collective memory, can be recognized as a symptom of the current policy of memory. Thus arises the question of fabrication of inadequate symbolic social divisions and according to them, the creation of rival memory circuits. Topic of NATO bombing was chosen in order to explore the ways in which transitional societies interpret their history and integrate the traumatic events in the dominant narrative of the past. This paper deals with the construction of collective memory in Serbia, the role of oblivion in this process and more specifically, the artistic testimony as a special strategy of constitution of the collective identity. An important result of this research is the discovery that the art works of these three very different artists, especially with regard to their ideological positions, have significant similarities. The most important one is in the effort to avoid the identification with confronted "regime-patriotic" and "profiteering-manipulative" narratives. By demonstrating the powerlessness of the individual over the superior dynamics of historical processes, the artists, using the strategy of subversion - humor, irony, understatement, express resistance to the dominant politics of memory. The analysis of the art works Windows99 and Red Hot spot / Afer by Mirjana Djordjevic, Shaving and Loss of Innocence by Andrej Tisma and Yugomuzej by Mrdan Bajic applies the typology of witnesses by Aleida Assmann and researches the possible functions of artistic testimony in the process of constitution of the past. Since the release of traumatic experiences and integration of conflicting visions of the past represent an important condition for the creation of a coherent collective identity, this paper advocates the necessity of narrativization of traumatic events, such as NATO bombing.

Keywords: politics of memory, national identity, NATO bombing, art and testimony