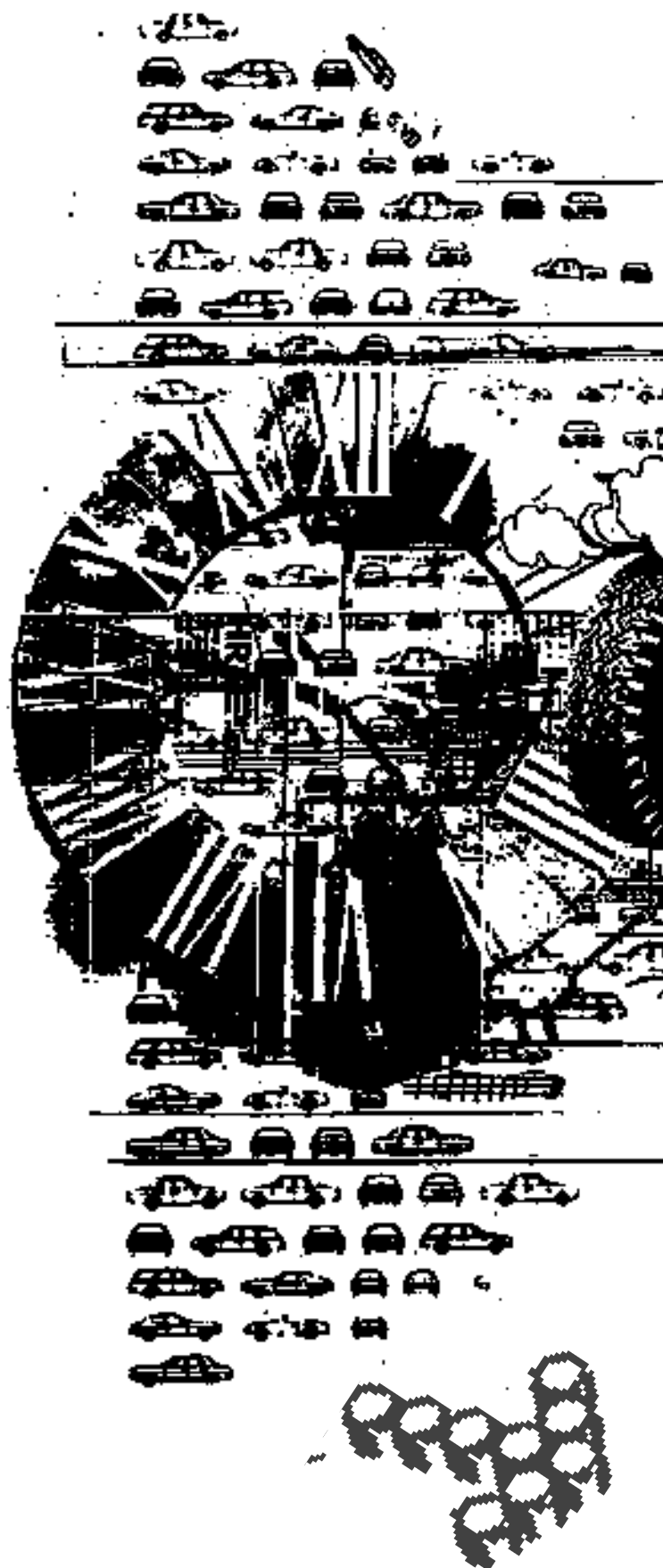


prijevodi



piotr
piotrowski

siva zona europe

► Kad je Međunarodno udruženje likovnih kritičara (AICA) održalo 1960. godine svoj kongres u Varšavi, to je bio prvi poslijeratni susret članova te internacionalne asocijacije održan na teritoriju one "druge" Europe zaslonjene "željeznom zavjesom". Kongres AICA-e održan u Beogradu 1954. godine može se smatrati izuzetkom, jer je u pitanju bila Jugoslavija, zemlja koja je, budući da se nalazila izvan sovjetskog bloka, uvijek imala posebno mjesto u Istočnoj Europi. Varšava je 1960. godine, bila odabrana zbog specifičnih povijesnih razloga. Pozornost svijeta usmjerila se tih godina na Istočnu Europu, a privukli su je umjetnički procesi koji su se ondje počeli odvijati - osobito specifičan oblik "modernizacije" likovne kulture koji se javio kao reakcija na sovjetski socijalistički realizam inauguriran početkom pedesetih godina. Područje poststalinističke Europe, sam Sovjetski Savez, a posebice zemlje nalik Poljskoj, u kojoj je "zatopljenje" dovelo do značajnih učinaka u kulturi, prepoznato je tada kao teritorij na kojem se bilježio sve jači utjecaj moderne, dakle zapadne kulture, čiju je "kolonijalizirajuću" strategiju potvrđivao i način njezine recepcije u Istočnoj Europi.

Treba, međutim, dodati kako je taj tip "kolonizacije" prihvaćen na Istoku prije kao oslobađajuća, nego kolonizirajuća sila, posve različita od ranije indoktrinacije socijalističkim realizmom koja je, pak, doživljavana kao oblik kolonizacije *par excellence*.

Taj relativno beznačajan primjer iz nedavne prošlosti ilustrira kompleksnost umjetničke geografije i ambigviteta određenih koncepata povijesno-geografske karte Europe tijekom nekoliko posljednjih desetljeća. Spomenuta "kolonizacija" i njoj slični koncepti, koje post-kolonijalni postmodernisti često koriste, imaju malo ili gotovo nikakvo značenje ukoliko ih ne oslonimo na geografiju. Geografija je, pak, sama po sebi također gotovo posve beznačajna ukoliko je tumačimo prema statistici rigidnih političkih referenci, a ne u kontekstu "trajektornija"¹, dakle u terminima dinamizma operativnih vektora

onako kao što ih određuje Paul Virilio. Prema Viriliju, problem našeg identiteta nije svediv na pitanje subjektivnosti-objektivnosti, već bi u obzir trebalo uzeti i "trajektivnost", pokret, "vektorsku prirodu" ljudskih bića, kako fizičku, tako i kulturnu. Već sami koncepti *Istoka* i *Zapada* nisu neutralni, jer način na koji ih shvaćamo *ovdje* i *tamo* ovisi o nizu činitelja i iscrtan je u različitim, ponekad čak posve kontradiktornim koordinatama. Tako konstruirana, dinamička geografija kontinenta koja ne razotkriva jednu, nego mnoštvo Europa, najveći je izazov kojeg treba prihvatiti želimo li razumjeti mjesto/a na kojem živimo. Semiotika geografskih koncepata, osobito njihovih vektora, razotkriva dinamizme kulture određenog mjesta. Držimo li se našeg početnog primjera, tj. varšavskog kongresa AICA-e iz 1960. godine, uvidjet ćemo da je vektor poststalinističkog zatopljenja, ne samo u Poljskoj nego i u mnogim drugim zemljama Srednje Europe - bez obzira na to kako su procesi kulturnog oslobađanja u njima bili duboki - bio usmjeren ne samo općenito prema Zapadu, već posebice prema Parizu. Francuska je viđena kao mitski centar moderne umjetnosti, kao umjetničko polazište sublimacija zapadne kulture i kao potpuna suprotnost barbarizmu izjednačenom sa socijalističkim realizmom istočne provenijencije. Kulturno rivalstvo među zapadnoeuropskim centrima (npr. New Yorkom i Parizom) *ovdje*, na Istoku, posve je zanemarivano, jednako kao i svi ostali signali koji su narušavali idealiziranu sliku Zapada - nije se obraćala nikakva pozornost na unutarnje političke napetosti koje su bile posljedicom suprotnosti unutar marksističkog diskursa i komunističkih veza s buržoaskom kulturom. Tako je, na primjer, pismo Andrea Bretona pročitano prilikom otvaranja izložbe PHASES 1959. godine u Krakowu, a nabijeno političkom frazeologijom i osudama francuske kulture, bilo vrlo hladno primljeno². Taj tip zanemarivanja bio je izravna posljedica situacije u kojoj se retorika politički angažirane umjetnosti povezivala s dijametralno



1

sl.1: N. Solakov, *A Life - Black & White*, 1999-2000.

¹ P. Virilio, *Open Sky*, Verso, London, 1997., str. 24

² *Cicot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1955-1959*, J. Chrobak (ur.), Grupa Kraków Krakowska, 1991., str. 81-89; J. Dbkowska-Zydro. *Surrealizm po surrealizmie. Mi dzynarodowy ruch PHASES*, Institut Kultury, Warszawa, 1994., str. 106-111

³ Igor Zabel, "We And the Other", *Moscow Art Magazine*, br. 22, 1998., str. 29

⁴ K. Degot, "Moskauer Aktionismus: Selbstbewusstsein ohne Bewusstsein/ Moscow Actionism: Self-Consciousness without Consciousness", u: *Kräfte messen*, ur. H. G. Oroschkoff, Ostfildern bei Constanzt Verlag, Stuttgart, 1995., str. 153-227

⁵ I. Rogoff, "The Case of Critical Cartographies", *Cartographers/ Kartografowie/ Kartografusok/ Kartografi*, Ž. Košćević (ur.), Centrum Sztuki Współczesnej "Zamek Ujazdowski", Warszawa, 1998., str. 144-149

suprotnim geografskim smjerom - onim istočnim, a ne zapadnim. No, okretanje Zapada prema Istoku bilo je jednodimenzionalno i selektivno, jednako kao i ono koje se odvijalo u suprotnom smjeru. Zanimanje Zapada bilo je izrazitiije usmjereno sličnostima nego različitostima, dakle, fenomenima koji su se mogli iščitati jezikom njegove vlastite umjetničke paradigme. Stoga uopće nije čudno - da ostanemo pri krakowskom primjeru - što su tada postale popularnima upravo slike Tadeusza Kantora, a ne one Jerzya Nowosielskog. Razlog tomu je i činjenica da se, kao što to kaže Igor Zabel, modernistička ideologija hladnog rata i neokolonijalnog razdoblja zasnivala na uvjerenju kako su oblici i vrijednosti zapadnjačkog modernizma ono što je *par excellence* moderno, te kao posljedica toga i univerzalno vrijedno³. Štoviše, bila je riječ o stavu koji je dijelila cijela Istočna Europa.

Današnja geografija nije ništa manje kompleksna nego što je bila prije četrdeset godina. Upravo suprotno - deset godina nakon uklanjanja "željezne zavjese" i rušenja Berlinskog zida koji se u bivšoj Demokratskoj Republici Njemačkoj nazivao još i "zidom obrane antifašizma", geografija Europe doživjela je značajne promjene. Europa je još uvijek - kao što je to pokazao i Imre Bukta performansom *Isctavanje karte Europe (Carving the map of Europe)*, izvedenim u Miškolcu 1989. godine - predmet mnogih podjela; broj zemalja što je sačinjavaju sve je veći, granice su dulje, izranjaju nove, složenije podjele, a Europljani proživljavaju nove napetosti i ratove. Iako je iznenađujuće da se ratovi u Europi još uopće događaju, ta činjenica samo pokazuje kako je binarna podjela Kontinenta, zasnovana nakon Drugog svjetskog rata na takozvanoj ravnoteži supersila, posve narušena ili barem postala puno složenijom negoli je to bilo prije gore spomenutih događaja.

Binarna podjela Europe bila je već koncem poslijeratnog perioda bolnom simplifikacijom. U takozvanoj Istočnoj Europi, oblikovanoj sporazumom u Jalti, Rusija je uvijek igrala specifičnu ulogu, pa čak i sad, nakon raspada Sovjetskog Saveza ona ima posebnu poziciju na karti europske umjetnosti. No, proces identifikacije u umjetnosti vrlo je složen i specifičan. Moskovski umjetnici su ga ilustrirali na sljedeći način - pokušavajući izbjeći da ih se identificira kao "Ruse" puno se radije koriste određenjem "moskovski umjetnici"⁴, budući da za njih pojam "ruski umjetnik" podrazumijeva ispunjenje onoga što Zapad očekuje od "Rusa" - a to je upravo ono što bi sami željeli izbjeći. "Ruskost" je pritom neka vrst egzotične oznake koja podrazumijeva isključivanje iz globalnih kulturnih tokova, dok je

oznaka "moskovski umjetnik" oslobođena takvih konotacija, izjednačena s gradom, velikom, suvremenom metropolom, jednom od mnogih u suvremenom svijetu. Druga država koja je u vrijeme hladnog rata i detanta uživala poseban status bila je Jugoslavija, koju su i Srednja Europa i Sovjetski Savez doživljavali kao slobodniju od ostatka komunističkog dijela Kontinenta. Jugoslavija je bila u području kulture puno otvorenija od Poljske i Mađarske (Rumunjsku, Bugarsku i DDR da i ne spominjemo) pa i unatoč činjenici da Tito nije tolerirao nikavu organiziranu opoziciju ili bilo kakve samostalne, nelegalne, prevratničke forme političkog angažmana. U sadašnjem trenutku, kad ruski Parlament objavljuje rezoluciju o proširenju Rusko-Bjeloruske Unije primitkom Srbije, drugi dio bivše Jugoslavije, Slovenija, jasno se uključuje u zapadnoeuropske strukture i usvaja pro-zapadne ambicije svojstvene ostatku Srednje Europe. U takvim uvjetima, Europu više nije moguće opisati korištenjem političkih kategorija Istoka i Zapada. "Siva zona" Europe koja je izronila iz bivšeg sovjetskog svijeta (ili "gotovo sovjetskog", kao u slučaju Jugoslavije), doista "više" ne pripada Istoku, ali "još" nije ni dio Zapada ili, drugim riječima, nova Srednja Europa koja se pruža od Baltika do Balkana možda neće dugo opstati. Već u bliskoj budućnosti unutar nje će se podići nove granice, novi zidovi koji će se (poput nekadašnjeg Berlinskog zida) pružati kroz tradicionalno shvaćeni prostor Srednje Europe; nova granica nanovo podijeljene Europe mogla bi prolaziti čak i samim srcem ovog historijskog entiteta - između Slovenije i Hrvatske, Češke i Slovačke, Poljske i Litve.

Historijsko-geografske koordinate Srednje Europe nesumnjivo se nalaze u stanju nestabilnosti. Prolazimo kroz iskustvo povijesnih i geografskih transformacija, nalazeći se između dva vremenski i prostorno različita oblika. "Trajektoriji" srednjoeuropskih kultura se mijenjaju; njihove geografske reference postaju kompleksnije. Ključno pitanje koje bi stoga trebalo postaviti dotiče se kritičke dimenzije nove umjetničke geografije ili, drugim riječima, da se poslužimo tezom Irit Rogoff - *kritičke kartografije*⁵. Trebalo bi se, dakle, upitati do koje mjere je ta nova mreža vektora, tj. ta kritička geografija, usmjerena razotkrivanju postojećih centara moći, odnosno Zapada, u kojoj mjeri odbija njihovu diktaturu, te koliko se - kao feministička, postkolonijalna ili kao druge dekonstruktivne prakse - zasniva na pluralizmu i nehijerarhijskoj koncepciji subjekta, ili - da budemo precizniji - na multisubjektivitetu europskih dimenzija. Jednom, kad budemo proučili taj problem u srednjoeuropskoj modernoj umjetnosti, bit ćemo u stanju

odgovoriti i na pitanje o identitetu ovog dijela kontinenta.

Kritička nam geografija, ne toliko u formi umjetničke prakse koliko teorije, omogućava da definiramo prostor u kojem živimo. Prostor je određen političkom i ekonomskom globalizacijom i njezinom ideologijom, ili - kao što piše Slavoj Žižek - multikulturalizmom. Iako nas takvo određenje podsjeća na starije kolonijalne diskurzivne prakse, u ovom slučaju Zapad nije (kao prije) samo subjekt specifične kolonizacije, već i njezin objekt⁶. Analogno tumačenje ponudio je i Igor Zabel. On tako piše kako globalni kapitalizam, uvođenjem potpune unifirmnosti, ne kolonizira samo ostatak svijeta, nego i svoje vlastito izvoriste, tj. Zapad. Zabel spominje ingeniozni primjer Benettonove reklamne kampanje *Ujedinjene boje Benettona* u kojoj su namjerno odabrani različiti ljudi (tako označeni kao "Drugi") prikazani na način koji poništava njihove razlike i rezultira izjednačujućim prikazom.

Razlog je, čini se, prostorna neutralnost procesa globalizacije i multikulturalizma koji implicira diseminaciju ili detronizaciju središta. Prostorna transparentnost može zvesti i najkritičkije umove, budući da su njihovi geografski horizonti, u najvećem broju slučajeva, ekskluzivno ograničeni na metropole. Rijetko se ističe kako je subjekt suvremenih diskusija o multikulturalizmu vezan samo uz metropole, čime je izostavljeno sve što se nalazi izvan njihova perimetra. Multikulturalizam se prikazuje kao pluralistička doktrina jednakosti kultura, oslobođena bilo kakvih geografskih napetosti. No, pokušaj sagledavanja takve ideologije sa stajališta geografije jasno pokazuje kako je kulturna jednakost iluzija zasnovana na prividnoj prozirnosti prostora. Drugim riječima, multikulturalizam osvjetljava i naglašava multietničnost određenog mjesta, na primjer metropole kao što je New York, koja se onda, kao svojevrsni model, reproducira i automatski prenosi na druga mjesta, na druge (ne-zapadnjačke) gradove, kao i na područja izvan njihova dosega. Sagledamo li ga iz te perspektive, multikulturalizam New Yorka ili Londona analogan je, u sturkturalnom i semantičkom smislu, onome Moskve ili Sarajeva. Referirajući se na geografiju u stanju smo razotkriti prostornost inherentnu ovom konceptu, zamijeniti je i tako potkopati iluziju njezinog nepostojanja; drugim riječima, u stanju smo dekonstruirati koncepciju virtualnog svijeta i koncepciju dislokacije subjekta, dok istovremeno ukazujemo na njegovu hijerarhijsku strukturu⁷.

Trebalo bi kritički sagledati i način na koji ideologija multikulturalizma funkcionira u samom svom središtu - New Yorku ili

Londonu - jer čak i tamo, kako kaže Homi Bhabha, postoji opasnost od "DisemiNacije", tj. depriviranja pripadnika različitih etničkih i nacionalnih manjina od njihova subjektiviteta⁸. Stoga multikulturalizam, pored nesporne važnosti koju ima pri obrani kulturnog identiteta etničkih manjina i posebnog uspjeha u diferenciranju obrazovnih sistema, i dalje ostaje doktrina primjenjiva na odnos prema relevantnim manjinama zapadnjačkih megalopolisa. Savršeni primjer tog procesa koji nedvojbeno snažno zaokuplja imaginaciju metropolitanskih intelektualaca, jest "cousine multiculturalism", onako kako je određuje Stuart Hall. Posvemašnja irelevantnost činjenice hoćemo li jesti hranu pripremljenu prema kineskim, hindu, talijanskim ili bilo kojim drugim receptima, jer ćemo je - kako piše Hall - u svakom slučaju konzumirati na malenom teritoriju Manhattana, dokaz je očitog kulturnog pluralizma⁹. Identičnu ideju, izraženu puno preciznije i manje metaforički, naći ćemo kod Rasheeda Araeena: globalizacija i multikulturalizam manifestacije su dominacije Zapada, alibi njegove moći¹⁰. Ako je u granicama određenog područja, u ovom slučaju New Yorka ili Londona, multikulturalizam - kao post-moderni znak kulturnog pluralizma i moći decentralizacije - upitan, tada će centralistički karakter spomenutih mjesta, gledamo li ga u terminima prostornih relacija, biti - još naglašeniji¹¹. Jednostavno rečeno, multikulturalizam New Yorka (i Londona, da se zadržimo na ova dva primjera) nije identičan multikulturalizmu Sarajeva. U ovom dijelu Europe, s izuzetkom Moskve (koja, pak, ima probleme puno drukčije od multikulturalnih), nema megalopolisa, tog središnjeg lokusa multikulturalizma. Ovdje, u Srednjoj i Istočnoj Europi presudni je problem multinacionalni, a ne multikulturalni. Da bi se tu činjenicu moglo shvatiti, potrebno je otići, uputiti se na odredište fizički, a ne preko Interneta iz udobnog stana u Greenwich Villageu. Virtualizacija prostora postaje oruđem dominacije centra, a svaka referenca na geografsku dimenziju može potkopati njezin teorijski alibi i istim činom razotkriti centralistički karakter globalizacije i multikulturalizma.

Ako je moć koncentrirana na Zapadu, tada se možemo upitati o stavu ("trajektoriju") oblikovanom ovdje, u sivoj zoni Europe. No, ne treba generalizirati. Ono što možemo učiniti jest istaknuti tenzije ili konfliktne smjerove unutar istočnoeuropske umjetničke kulture ili, drugim riječima, istaknuti specifičnu dijalektiku vektora. Bugarski umjetnik Nedko Solakov prikazuje svoj *Pogled na Zapad* (*View to the West*, 1989.) na satiričan način. Terasa osigurana zaštitnim mrežama kako se ne bi koristila za pokušaje



sl.2: N. Solakov, "....." #2, 1999.

samoubojstva dodatno je zaštićena sigurnosnom barijerom na kojoj je obješena pločica s natpisom *Pogled na Zapad*. S terase se može vidjeti izrazito nezapadnjačka arhitektura Sofije - kupola pravoslavne crkve Aleksandra Nevskog i - samo malo dalje - jedna od državnih zgrada, pažljiva kopija moskovskog Univerziteta Lomonosov. No, na terasi se nalazi i teleskop kroz koji se - pretpostavljamo - može vidjeti Zapad. No, ta "obećana zemlja" nije nam (još uvijek) na dohvat; nije ju lako približiti i učiniti vidljivom samo optičkom tehnologijom. Štoviše, sredstvima koja nam stoje na raspolaganju možemo obuhvatiti samo njezin dio, ionako vidljiv golim okom - tradiciju i postsovjetsku stvarnost. U drugom radu, iz približno istog vremena, umjetnik otvara "strogo povjerljive"

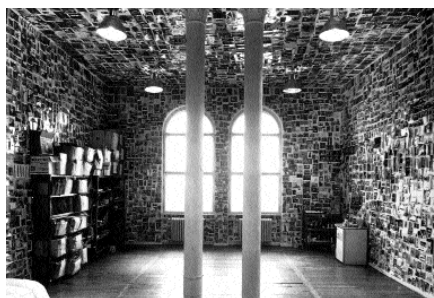
▼
⁶ S. Žižek, "Multiculturalism, or The Culture Logic of Multinational Capitalism", *New Left Review*, br. 225, Sept - Oct. 1997., str. 28-51

⁷ I. Zabel, op. cit., str. 33

⁸ I. Rogoff, op. cit., str. 41; autorica se poziva na knjigu H. Lefebvrea, *The production of Space*, Blackwell's Publishers, Oxford 1993.

⁹ H. Bhabha, "Disemi/Nation: Time, Narrative and the margins of Modern Nation", u: *Nation and Narration*, H. K. Bhabha (ur.), Routledge, London & New York, 1990., str. 291-322

¹⁰ S. Hall, "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", *Culture, Globalization and the World System. Contemporary Conditions for Representation of Identity*, A. D. King (ur.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997., str. 33



3



4

sl. 3, 4: subREAL, *How to Change Your Paper Daily* (Art History Archive), 1995.

dokumente, kao da na taj način razotkriva svemoć tajne policije totalitarnog sistema (*Strogo poverljivo/ Top Secret*, 1990.). Državni arhivi i njihove nedavno otvorene ladice sadrže "zabilješke o identitetu", dokumente i osobne podatke što prikazuju gotovo svaki trenutak umjetnikova života¹². Pitanje je, ipak, hoćemo li sad, nakon kraha komunističke države, isprazniti ladice i njihov sadržaj predati smetlištima? Solakov nije uvjeren u to, nego je sklon misliti upravo suprotno - stoga se upušta u istraživanje vlastitog identiteta prekrivenog prošlošću, koji nije moguće zanijekati. U tim dokumentima nalazi se naš život, dio naše povijesti, nezamjenjivi fragmenti naših identiteta.



¹¹ R. Araeen, "New Internationalism and Multiculturalism of the Global Bantustans", *Global Vision. Towards a New Internationalism and the Visual Arts*, J. Fisher (ur.), Kala Press, London 1994., str. 3-11

¹² Vidi: Nadko Solakov, B. Barashc (ur.), ifa Berlin, 1992.

¹³ *Festival de Performance: Zona Europa de Est*, I. Pintilie (ur.), Temišvar, 1993., str. 48-49

¹⁴ R. Marcoci, "Romanian Democracy and its Discontent", *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, L. Hoptman (ur.), Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995., str. 18-19

¹⁵ *Festival de Performance*, op. cit., str. 28-29

¹⁶ subREAL: Akten/Files, Neuer Berliner Kunstverein & Künstlerhaus Berthenien, Berlin, 1996, str. 27

¹⁷ *ibid.*, str. 45

¹⁸ *ibid.*, str. 76-81

Istina, Zapad možemo gledati kroz teleskop, međutim cijelo to vrijeme i dalje ćemo posjedovati osobnu iskaznicu izdanu u Narodnoj Republici Bugarskoj, pa čak ako je ona, administrativnim terminima rečeno - i istekla. Drugim riječima, pogled - vektor ove kulture - fokusiran je na Zapad, no njegov je subjekt posve svjestan mjesta na kojem se teleskop nalazi.

Tip identiteta koji sam ovdje definirao vrlo je ranjiv u sivoj zoni Europe. Tijekom festivala performansa koji je Ilena Pintilie organizirala 1993. godine u Temišvaru poznati rumunjski umjetnik Dan Perjovschi utovirao je na ruku natpis *România* (*Romania*, 1993.)¹³. Godinu dana ranije isti je umjetnik, koristeći metodu ironije, prikazao strah od rasprodaje rumunjske zemlje, odnosno prodaje državnih farmi ("narodne" zemlje koja, navodno, pripada cijelom rumunjskom društvu). Odlučio ju je tom prilikom prodavati u parcelama veličine 6x8 cm, te tako naglasiti tenziju između dvije suprotne struje koje su se sukobile u razdoblju transformacije, ili drugim riječima, prikazati konflikt dvaju komplementarnih slogana - onog *Želimo zemlju* koji odražava euforичnu atmosferu privatizacije i drugog, koji glasi *Ne želimo rasprodati naše zajedničko dobro*, a vezan je uz socijalistički mit o nacionalnom vlasništvu¹⁴. Tijekom istog festivala, rumunjski umjetnik Teodor Graur pokušao je izraziti drukčiji tip tjeskobe - strah od izolacije, strah od mogućnosti da Rumunjska (Srednja Europa) bude pretvorena u ambijentalni Muzej "sive zone". Zatvoren u kavez (to je ujedno i naziv performansa), umjetnik je stalno ponavljao u mikrofon iste rečenice na engleskom jeziku "Zdravo, govorim vam. Čujete li me?", očekujući pritom odgovor preko radioaparata postavljenih na frekvencije zapadnoeuropskih stanica (*Cage*, 1993.). Činjenica da ovaj, naravno, nije stizao, postala je sama po sebi odgovor. Na početku performansa bacani su letci čiji je sadržaj, rečenica na engleskom jeziku "Europi od Europe", ujedno poslužio i kao upečatljiv podnaslov ovog rada¹⁵. Razgovor je, dakle, ostao jednosmjernan, kao što je i mjesto s kojeg je pokrenut ostalo zatvorenim kavezom.

Raspravljajući o dijalektici mjesta, a uzimajući u obzir sve kontradiktorne "trajektorije" i zadržavajući se pritom na rumunjskoj umjetnosti, potrebno je spomenuti i jednu od najzanimljivijih umjetničkih skupina srednje Europe - grupu subREAL, koja se problemom europske kulturne geografije bavi na vrlo ironičan način. Uzmimo za primjer njihovu dvodijelnu instalaciju pod nazivom *1000 umjetnika u Europi* (*1000 Artists in Europe*, 1991.): prvi dio sačinjava tisuću napuhanih kondoma

obješenih tako da čine zastor veličine 3x17 m, a drugi je crna, kvadratna podloga na kojoj tisuću prikucanih, praznih kondomskih kutijica, svaka obilježena imenom jednog živućeg rumunjskog umjetnika, čini gusti mrežasti uzorak. Važno je pritom naglasiti kako spomenuto kontracepcijsko sredstvo proizvodi tvrtka s vrlo šarmantnim imenom - "Europa"¹⁶. Serija radova grupe subREAL pod zajedničkim, a simptomatičnim nazivom *Draculand*, uz to što sadrži čitav niz ironičnih i satiričnih referenci na rumunjsku tradiciju, puno se značajnije refreira na određene stereotipe percepcije rumunjskog karaktera. Konfrontacija transilvanijske fizionomije sa simbolom zapadnjačke ljepote otjelovljenim da Vinciјevom "Mona Lisom" (koja se potom dalje čita i kao referenca na klasično djelo (zapadno)europske avangarde, na Duchampa i brkove dodane Giocondi), elementi su perverzne igre što je pripadnici ove umjetničke grupe igraju sa zapadnom publikom i njezinom kulturom. Umjetnici grupe subREAL tako ističu kako čuveni smješak Leonardove heroine, zajedno s njegovom misterioznošću - mitom što ga je stvorila povijest umjetnosti - ovim radom dobiva svoje iznenadno objašnjenje: Giocondin osmijeh je poput vampirske sjene, budući da mu se značenje, kao i njezino, derivira iz činjenice odsustva (*Draculand 2*, 1993.)¹⁷.

Drugim radom iz iste serije naslovljenim *Palača* (*The Palace*, 1995.), koji je nedavno bio izložen i u varšavskom Centru za suvremenu umjetnost, rumunjski su umjetnici povezali dvorac Ujazdowski - mjesto održavanja izložbe - s drugom poznatom građevinom istog tipa, čuvenom Narodnom palačom što ju je podigao nesporni diktator Rumunjske Narodne Republike, Nicolai Ceausescu¹⁸. Sam proces izgradnje Palače bio je traumatično iskustvo za sve Rumunje. Kako bi mogao podići ovu, po veličini drugu građevinu u Rumunjskoj, Ceausescu ne damo da je morao srušiti znatni dio starog Bukurešta, nego i većinu ostalih gradskih četvrti pretvoriti u ruševine, budući da iscrpljivanjem svih financijskih izvora zbog podizanja spomenutog zdanja ništa nije preostalo za održavanje postojećeg građevinskog fonda. Ogromna količina novca uložena u projekt značila je za ovu siromašnu zemlju istinski ekonomsku katastrofu. Kako bi održao visok stupanj socijalne discipline neophodne pri realizaciji tako velikog zadatka, diktator je uveo teror kakav nije viđen još od Staljinovih vremena. Kultura, ekonomija i svakodnevni život Rumunja postali su žrtvama gigantske bolesne ambicije tog novog utjelovljenja Drakule, poznatog i pod imenom "Genij s Karpata". Slijedeći tradiciju Freuda i Lacana, Renata Salecl će

utvrditi kako je spomenuta palača "rana" koja ima značajnu funkciju u procesu identifikacije rumunjskog društva¹⁹. Prema njezinu mišljenju, destrukcija grada bila je jednako važna kao i izgradnja Palače. Stvaranje *ex nihilo* manifestacija je impulsa smrti i kao takva pripada području memorije i simboličkoj dimenziji povijesti. Trauma se ne može izbrisati iz identiteta budući da ona - kao dio povijesti i memorije - ne pogađa samo uspomenu na "sretnu prošlost", odnosno vrijeme prije traume, nego nam i priječi zaboraviti naše vlasito sudjelovanje u stvaranju "bolje budućnosti" simbolizirane upravo samom Palačom.

Umjetnici grupe subREAL uspjeli su formulirati i puno dublji problem. Nisu se, naime, pitali samo o prirodi rumunjskog identiteta onako kako ga određuje dijalektika nostalgije i traumatično iskustvo, rana i identifikacija, nego i o regionalnim povijesno-geografskim vezama koje mogu navesti na raspravu o nacionalnom, ali i zajedničkom, istočnoeuropskom identitetu. Model ovakvog pristupa bila je instalacija načinjena od kutija cigareta "Karpacija", izložena u Varšavi 1993. Podsjetili su nas tako na drakonska ograničenja iz vremena opsadnog stanja kad se u Poljskoj rijetko mogla nabaviti ikakva roba široke potrošnje, pa su spomenute cigarete uživale vrlo veliku popularnost na crnoj burzi²⁰.

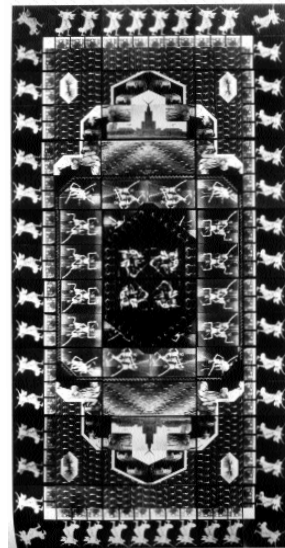
Karpatski Zamak (The Castle of Carpatians) stoga je moguće shvatiti kao zajedničku povijest Rumunja i Poljaka povezanih iskustvom komunističkog terora i ekonomske katastrofe, ili drugim riječima - povezanih sistemom povijesno-geografskih koordinata. Treba spomenuti kako "Karpacija" nije samo naziv vrste cigareta krijumčarenih u Poljsku tijekom opsadnog stanja, nego i naziv planinskog lanca koji povezuje dvije zemlje.

Svaka nacija i svako društvo ima svoju vlastitu "ranu", posebno traumatično iskustvo upisano u povijesne procese identifikacije. Ono što je za Rumunje Palača naroda, za Poljake je Sibir, ranije viđen kao dugoročna perspektiva, a od nedavna percipiran više kao metafora nego kao stvarno mjesto. Sibir je mitološko mjesto poljske nacionalne tragedije, ono koje označava političku geografiju poraza, represije i opresije - i to podjednako sa stajališta povijesti 19. stoljeća kao i sa stajališta poslijeratne okupacije. Ukratko, Sibir, geografski udaljeno, ali povijesno vrlo blisko područje, pogađa negativni vektor prostorno-vremenske identifikacije poljskog društva, a kao takav se javlja i u najnovijem radu Zofie Kulik, po prvi put prikazanom na njezinoj samostalnoj izložbi u Poznańu (*From Siberia to Cyberia*, 1999.)²¹.

Rad Zofie Kulik naslovljen je *Od Sibira do Cybera*, pri čemu se prvi termin koji

počinje slovom "S" zasigurno odnosi na ono što smo prije rekli, tj. na povijesno-geografski *ressentiment* Poljaka; drugi termin "Cyber" počinje slovom "C" i - kao što to ističe umjetnica - deriviran je iz naziva prvog londonskog Internet-kafea. Riječ je, dakle, o simbolu nove dimenzije identiteta koji se može shvatiti i kao metafora suvremenog "globalnog sela" koje obitava u virtualnom prostoru. Pitanje koje se u tom kontekstu neizbježno postavlja jest sljedeće - impliciraju li fonetske sličnosti bilo kakvu bliskost sadržaja? Ili, gledano šire - rasvjetljavaju li upotrijebljeni termini problem i doprinose li raspravi o suvremenoj srednjoj Europi?

Djelo Zofie Kulik *Od Sibira do Cybera* koncipirano je kao veliki pano prekriven s više od deset tisuća malih, fotografskih snimki TV ekrana koje prikazuju jedan ili nekoliko prizora određenog programa. Velika količina fotografija igra pritom važnu ulogu: ona je gotovo ključ za razumijevanje cijelog rada. No, polazište interpretacije nisu pojedinačne fotografije, već prije njihova neizbrojiva količina i neprekinuti kontinuitet njihova tijeka. One jednostavno sugeriraju ogromnu količinu TV informacija ili snažan pritisak vizualne kulture kojem smo svakodnevno izloženi. Iako su sadržajno doista vrlo različite, njihova različitost je beznačajna. Prije je riječ o broju, ili da budemo precizni, masi prikaza koje fotografije prenose, stvarajući privid nekog od brojnih informativnih programa kakve inače nalazimo u masovnim medijima. Pojedinačni snimci ne razlikuju se ni u "estetskom" smislu - to su bezosjećajne, crno-bijele slike skinute s TV ekrana. Njihova monotonija je namjerna i također nosi određeno značenje: implicira prirodu TV prikaza - bez obzira na njegov sadržaj. Dojam monotonije naglašen je i dekorativnom cik-cak linijom koja teče duž cijelog panoa, a sugerira nam kako nije važan sadržaj, već standardizirani oblik fotografija. Često se događa da, hvatajući u ruke daljinski upravljač, velikom brzinom mijenjamo programe, a prikazi koji tako do nas svakodnevno dopiru po nekoliko sati ustvari nemaju nikakvo značenje. Percipiramo samo oblik te vizualne mase - bezosjećajne, standardizirane i monotone vizualizacije. TV prikaz je izgubio vezu sa stvarnošću, a enormna količina poruka neutralizirala je svaki sadržaj. Aktivni gledatelj (aktivnan utoliko što može birati među velikim brojem ponuđenih TV programa) postao je žrtvom koja pasivno pritišće gumbe - žrtvom onoga što W. J. T. Mitchell naziva hiper-prikazom²². Umjesto da TV ekran bude naša veza sa svijetom, on nas od njega odvaja i to ne toliko samom svojom medijskom prirodom, koliko kvantitativnom eksplozijom vizualnih informacija.



5

sl.5: Z. Kulik, *The Human Motif I (Replica)*, 1989-94.

Drugim riječima, da se poslužimo Baudrillardovom terminologijom, imamo posla sa simulakrumom; živimo u virtualnoj realnosti u kojoj smrt, nasilje i rat (ako nas se fizički ne dotiču) bivaju ograničeni na prostor TV ekrana. Čak i oni koji vode ratove ne vide svoje neprijatelje - sjede u klimatiziranim sobama opremljenim aparatima za kavu, a percepciju stvarnosti oslanjaju na "infracrvne teleskope" vlastitih "inteligentnih" projektila.

Tenzija što je opisuje Zofia Kulik igra u "Drugoj" Europi posebno važnu ulogu. Indicira povijesnu i geografsku podjelu ovog dijela kontinenta, njegov prostorno-vremenski identitet raspolućen suprotnostima geografske (Sibir i takozvana Euro-Amerika) i povijesne dimenzije - s jedne se strane

¹⁹ R. Salecl, "Identity and Memory: The Trauma of Ceausescu Disneyland", *Related Issues* (for "Complexul muzeal"). Ch. Kravagna (ur.), Muzeul de Art, Arad, 1997., str. 19-20

²⁰ subREAL, op. cit., str. 77-81

²¹ Zofia Kulik: *Od Sibiri do Ciberii* (From Siberia to Cyberia), P. Piotrowski (ur.), Muzeum Narodowe, Poznań, 1999.

²² W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994., str. 423

²³ A. Bassin, "IRWIN/Slownia: pomiędzy regionalizmem a uniwersalizmem" ["The Local and Universal"], in: *Magazyn Sztuki*, No. 20-21, 1998.-1999., str. 62



6

sl.6: IRWIN, NSK Ambasada Moskva, 1992.

sl.7-11: IRWIN & M. Benson, Crni kvadrat na Crvenom trgu, 1992.

nalazi represivni policijski totalitarizam, a s druge sveobuhvatna i zavodljiva totalnost virtualne i vizualne medijske kulture. Čini se da je slovenska grupa IRWIN pronašla najmaštovitiji pristup toj duboko podijeljenoj, sivoj zoni Europe koja svoj identitet definira podjednako u kontekstu traumatičnih sjećanja na utopijsku budućnost i na komunistički totalitarizam, određujući se istovremeno i prema Zapadu i prema Istoku. Slogan koji opisuje umjetničku aktivnost IRWIN-a 80-ih godina - "Was ist Kunst?" - mogao bi se, kao što piše Alexander Bassin, parafrazirati pitanjem "Tko smo?", dakle onim koje se izravno transformira i u pitanje vlastitog identiteta u kontekstu promjenjive balkanske situacije²³. Ta umjetnička skupina, inače dio šireg subkulturnog fenomena s njemačkim nazivom "Neue Slowenische Kunst", nije u trenutku raspada Jugoslavije unosila u umjetnost nikakvu strategiju moraliziranja, što znači da nije slijedila primjer velikog broja tadašnjih disidenata iz Srednje i Istočne Europe, niti je bila predstavnik onog tipa umjetnosti koja je po svaku cijenu politički angažirana. Prema mišljenju Marine Gržinić, IRWIN je umjesto toga slijedio kritičku strategiju "denaturalizacije" socijalističke kulture, njezinih rituala i simbola, dekonstruirajući komunističku "politiku per-



²⁴ M. Gržinić, "Art nad Culture in the '80. the Slovenian Situation", *NSK Embassy Moscow: How the East sees East*, (project by IRWIN, Apt-Art International, Ridzhina Gallery, Moscow), Galerija oža, Koper 1992., str. 36-38 M. Gržinić, "Neue Slowenische Kunst (NSK): The Art Group Laibach, IRWIN, and Noordung Cosmokinetic Theater Cabinet - New Strategies in the Nineties", *IRWIN: Interior of the Planit* Moderna galerija, Ljubljana, Ludwig Museum, Budimpešta, 1996.

²⁵ I. Arns, "Mobile States/ Shifting Boreders/ Moveing Entities. The Slovenian Artists' Collective Neue Slowenische Kunst (NSK)", IRWIN, Trzy projekty/ Three projects, Centrum Sztuki Współczesnej "Zamek Ujazdowski", Varšava, 1998., str. 70-71; vidi također: S. Žižek *The Plague of Fantasies*, Verso, London, 1997. (poglavlje 2: "Love Thy Neighbour? No. Thanks!", str. 45-85)



⁷ cepcije"²⁴. Spomenuta strategija se skrutnula u upotrebu komunističke ideologije ili - kako je to rekla Inke Arns - u ekstremnu "pretjeranu identifikaciju" s njom. Namjera joj je bila suočiti gledatelja s mržnjom kako prema sadašnjosti, tako i prošlosti, prema memoriji i historiji. Pritom nije ciljalo samo na prevladavanje moći komunističkih simbola ironijom i satirom - njezin primarni zadatak bio je pokazati kako ovi još uvijek utječu i posjeduju moć nad nama. Autorica dalje tvrdi kako su umjetnici IRWINA

⁸ vjerovali da svoj cilj mogu dostići već samom analizom estetskih osnova ideologije. Nastavljajući na tragu Slavoj Žižeka (čija je uloga u intelektualnom razvoju grupe vrlo značajna), Arns će naposljetku zaključiti kako se upravo tako odabrana strategija razoružavanja dominantne ideologije pokazala puno učinkovitijom od moraliziranja ili pobune. U trenutku kad je sigurna udaljenost od ideologije bila smanjena ili čak posve eliminirana, ona sama postala je posve nemoćnom. U tim je uvjetima i njezino prividno opravdanje - *jouissance* - koje

⁹ samo po sebi osigurava užitek, a bez kojeg ni jedan ideološki sustav ne može funkcionirati - postalo upitnim. Posljedica je cinični pristup proklamiranim vrijednostima koji implicira tezu da pojedinac ne vjeruje u ono što deklarativno podržava, ali unatoč tomu prihvaća užitek u povlasticama koje mu nudi ideologija²⁵. Kritičko denunciranje ideologije bilo je glavna funkcija i koncerata grupe "Laibach", bremenitih ideološkim referencama. "Laibach" je bio povezan s IRWIN-om, a njegovi su članovi također koristili oznake

¹⁰ derivirane iz tradicije likovne kulture totalitarizama, uključujući tu i sovjetsku avangardu, dok je prostor u kojem su se održavali koncerti bio ispunjen ironičnim slikama različitih totalitarnih provenijencija, referirajući na koncept "planits" Kazimira Maljeviča, te na čuvenu povijesnu izložbu ruske avangarde 0-10 - *Posljednja futuristička izložba* (0-10 - *The Last Futurist Exhibition*, St. Petersburg, 1916.). Podjednako nedvosmislen po svojoj poruci bio je i autoportret umjetnika nazvan *Misterij crnog kvadrata* (*The Mystery of the Black Square*, 1995.).

¹¹ No najspektakularnija manifestacija tog tipa strategije, uglavnom korištena u situacijama preklapanja povijesno-umjetničke i političke dimenzije, bila je akcija *Crni kvadrat na Crvenom trgu* (*Black Square on the Red Square*, 1992.) koja obuhvaća i uključuje dvije zone istočnoeuropske povijesti dvadesetog stoljeća - čuvenu Maljevičevu suprematističku sliku i samo srce Sovjetskog imperija - Crveni trg ispred Kremļa.

Prilikom posjeta Moskvi umjetnici IRWIN-a osnovali su ondje i "ambasadu" NSK (Neue Slowenische Kunst) i tako po

drugi put predstavili svoj projekt *NSK Države u vremenu* (*NSK State in Time*), države bez teritorija, ali s vlastitim oznakama i putovnicama, čiji "građani" putuju kroz prostor i vrijeme. Spomenuti projekt oblikovan je unutar teorijskog okvira kojega čini utopijski koncept Slavoj Žižeka²⁶ prema kojem je ratna tragedija na tlu bivše Jugoslavije, a i cijele Europe, posljedica propasti državnih struktura koje su optirale u korist etničkih interesa i teritorijalno-nacionalnih zahtjeva. Žižek stoga predlaže napuštanje ne samo nacionalizma, već i anarhističkog ili čak anarholiberalnog ideala društva bez države, a u ime države kao apstraktni i umjetne strukture moći koja, budući da odbija ideologiju ukorijenjenosti, nacije, etniciteta, itd., jedina može garantirati građansku sigurnost. *NSK Država u vremenu* može se shvatiti kao utjelovljenje ove utopije. Riječ je, a Inke Arns će to posebno naglasiti, o "suprematističkoj državi", definiranoj kategorijama različitim od onih uobičajenih, "normalnih" - dakle, ne prostorom, nego vremenom i pokretom²⁷.

Ovdje se, međutim, možemo upitati nisu li neutralizacijom prostornih relacija slovenski umjetnici upisali svoje akcije u strategiju centra? Opravdanost takve sumnje slijedi već i iz jednostavne opservacije da se u struktura postmoderne globalizacije i multikulturalizma kategorija dislokacije svesrdno prihvaća i koristi u prikrivanju karaktera mjesta. Štoviše, mogli bismo reći, i pritom se ponovno pozvati na Paula Virilia, kako se nasuprot "tiraniji udaljenosti", zahvaljujući kojoj se svijet do nedavno opisivao u terminima tenzija između globalnog i lokalnog, tranzicionalnog i nacionalnog, sad suočavamo s "tiranijom vremena" kao tipičnim fenomenom svijeta organiziranog na principu "brzine"²⁸. Stoga se *Država u vremenu* može promatrati i kao doista idealno utjelovljenje ovog koncepta. No, ako umjetnost grupe IRWIN analiziramo sa stajališta kritičke geografije (a unutar te perspektive suočavamo se ne samo s izostankom "ničijeg glasa" - što je situacija koja nam je dobro poznata iz drugih kritičkih, post-kolonijalnih, feminističkih diskursa - već ne nalazimo "nikakve glasove, niotkud"), tada se problem može i drukčije odrediti. Kritičnost nas, međutim, prisiljava postaviti pitanje ne samo *tko*, nego i *otkud* govori, jer je svaki *statement* grupe formuliran s jasno, strogo određenog mjesta. Diskurs "Cybera", virtualne realnosti, dolazi iz centra, koji je jednako kao i koncept dislokacije subjekta, formuliran u metropolisu. Sudar između diskursa i mjesta njegova nastanka, njegova analiza u terminima geografije, razotkriva utopiju, koja je *de facto* strategija moći centra, tj. Zapada. Poruka koju odašilje IRWIN dolazi iz regije s bolnim historijskim

iskustvom prostora. Država bez nacije i teritorija, drugim riječima bez etničkog određenja granica, u ovom trenutku možda je i najbolji odgovor na političku situaciju Balkana - na krvave etničke ratove koji su se devedesetih godina vodili u bivšoj Jugoslaviji - ili barem izgleda kako ju je najbolje interpretirati upravo unutar takvog okvira²⁹. Uz to, riječ je o odgovoru formuliranom u prostoru toliko dalekom i posve isključenom iz "Europe bez granica", isključenom iz "Schengenlanda" koji pažljivo nadgleda i čuva svoj ekskluzivitet; o odgovoru što dolazi s mjesta koje istovremeno proživljava i ekonomske i kulturne posljedice te isključenosti. *NSK Država bez granica* grupe IRWIN razotkriva hipokriziju univerzalističkog diskursa modernizma, ili, da budemo precizni, obećanja "zajedničkog europskog doma" građenog tijekom hladnog rata i razdoblja detanta, jednako kao što razobličava hijerarhijski karakter multikulturnog "globalnog sela".

Konačno prepoznavanje značenja umjetnosti slovenskih autora olakšano je smislom i statusom utopije koju formuliraju, budući da ova, ipak, nije predočena upotrebom apstraktnih kategorija filozofskog diskursa, nego perspektivom kritičke geografije. Utopija IRWIN-a nije privid kojim se maskira nekava hijerarhija moći ili politička, tehnološka i kulturna supremacija, da ne spominjemo onu vojnu, koja obilježava samo jedan dio Europe. Naprotiv, stvorena je kako bi ih razotkrila. Štoviše, veza između geografije i povijesti umjetnosti na koju se IRWIN izravno poziva razotkriva još jedno, dublje značenje. Brojne umjetničke utopije i izmještena ostvarenja nastala u srednjoeuropskoj Europi uvijek su bila u sukobu s vlastima, pa i unatoč njihovoj međusobnoj, očitoj bliskosti. Uzmimo kao primjer Maljeviča, kojeg ističe i IRWIN. Njegova umjetnost je utopija budućnosti koja razotkriva način na koji je boljševička moć "koristila" vlastitu ideologiju, iako drukčijom strategijom od one koju su odabrali slovenski umjetnici. Posljedica te strategije jest jasna usidrenost Maljevičeve utopije u stvarnosti. Suprotno onomu što sugerira IRWIN, Maljevič je stavljajući svoje "planits" u kontekst komunističkog diskursa razotkrivao (svjesno ili ne, to je već drugo pitanje) cinizam boljševičke ideologije. Partija nije imala namjeru izgraditi avangradnu, nego prije soc-realističku arhitekturu, a to je uskoro i pokazala. Konflikt sa sustavima moći, u užem, kao i u širem smislu, uvijek je razlikovao istočnoeuropske utopije od onih stvorenih na Zapadu (uključujući i tehnološku, ekološku, cyberspace utopiju, itd.), koje su uvijek nalazile zajednički jezik s vlastima, čak - u slučaju "Cybera" - postajale

dominantnim ideologijama. U tom smislu,¹³ istočnoeuropske utopije nikada nisu prijetile da postanu stvarnost, što je jednako istinito i danas kad smo - kako tvrdi Andreas Huyssen, čije mišljenje podržava i Baudrillard - svjedoci vremena u kojem utopijska vizija "globalnog sela postaje realnost"³⁰. Iako u epistemološkom smislu ova prijetnja zvuči na prvi pogled paradoksalno, ona je strašna. Ako utopije postanu stvarnost, to nedvosmisleno implicira gubitak referentne točke neophodne za opis stvarnosti, koja je nužno smještena ponešto izvan nje same. Želimo li odrediti, opisati i misliti stvarnost, moramo imati vanjsku referentnu točku, a kako bismo je mogli razumjeti, njezino mjesto mora bit relativno i svedeno na ne-mjesto, utopiju, inače nam postaje nedohvatljivim. Umjetnici Srednje i Istočne Europi, što je još jedan paradoks, uspjeli su izbjeći toj opasnosti još od velike avangarde, preko one socijalno i politički angažirane tijekom tridesetih godina, pa sve do suvremenih utopista. Tim zadnjima pripada i IRWIN koji ne govori s pozicije virtualnog metropolisa, već posve suprotno, iz malog grada smještenog na graničnoj liniji sive zone Europe - iz Ljubljane.

Piotr Piotrowski - profesor povijesti umjetnosti i voditelj katedre za modernu umjetnost na Sveučilištu Adam Mickiewicz u Poznau. Podpredsjednik je poljske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA), autor mnogobrojnih studija i monografija u kojima obrađuje probleme poljske i europske umjetnosti 20. stoljeća, s posebnim naglaskom na teoriji avangarde, te odnosu politike i vizualne kulture.



²⁶ G. Bussman, "The Call Reverberated like Hollow Thunder", *IRWIN: Interior of Planit*, op. cit.; I. Arns, op. cit. str. 75; vidi: S. Žižek, "Es gibt keinen Staat in Europa", *Padiglione NSK/IRWIN: Gostujoči umetniki/Guest Artists*, XLV Biennale di Venezia, Ljubljana: Moderna galerija, 1993.

²⁷ I. Arns, op. cit. str. 73

²⁸ P. Virilio, op. cit., str. 18-19

²⁹ I. Arns, op. cit., str. 73; G. Bussman, op. cit.

³⁰ A. Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York & London, 1995., str. 90-91

