



садржај

Симона Огњановић и Стеван Вуковић: *Пред судом: Сукоби око нормативности*.....3

Случај Барес

Транскрипт дадаистичког „суђења” Морису Баресу.....8

Биљана Андоновска и Предраг Бребановић: *Дадаистичко-надреалистички цакузи/’accuse*.....29

Бојан Ђорђевић: *Чињање случаја Барес*.....36

Злочин јројив уметности

Транскрипт „суђења” Антону Видоклу и Тирдаду Золгхадру.....40

Маја Ђирић: *Полијичка „кохерентност” свјетла уметности – Без месца за нејредвиђене ситуације*.....44

Кустоски комад: јроцес јројив уметности

Транскрипт испитивања Ваљеха Гантнера,
уметничког директора PS122 i Коил (Coil) фестивала у Њујорку.....48

Миодраг Шуваковић: *Демајеријализација казне и злочина:*

Исјраја – судско јроцесуирање – извршење јресуде.....60

Ко је највећи срјски уметник?

Дејан Анђелковић: *Највећи срјски уметник*.....65

Јасмина Чубрило: *Дејан Анђелковић & Јелица Радовановић, Ко је највећи срјски уметник?*.....68

Плодови наше земље

Сценарио за филм *Плодови наше земље*.....76

Лина Џуверовић: *О немогућности и неизбежности представљања*.....83

Рецензија: Ирина Суботић.....88

Биографије аутора текстова.....89



> Симона Огњановић и Стеван Вуковић

Пред судом: Сукоби око нормативности

На 28. меморијалу *Надежде Пејровић*, у склопу тематске целине под називом *Сукоби око нормативности*, представљено је пет уметничких пројеката¹ који су или изведени у форми судских и истражних процеса, или демонстрирају механизме процеса суђења као процеса вредновања, односно доношења вредносно--нормативних судова. У овом зборнику су сакупљени њихови транскрипти, уз пратеће стручне текстове чији их аутори тумаче из различитих теоријских регистара и дисциплинарних матрица. Овај зборник је тако допуна излагању радова у просторно-визуелном режиму савремене уметности.

У структури изложбе радови из ове целине пружају контрапункт изложеним радовима реализованим у форми стандардно именованој као „естетика администрације”.² Та „естетика лингвистичких конвенција и законских договора”³ већ готово неминовно уводи хоризонт нормативности у тумачење уметничке продукције, који се у овом сегменту експлицитно тематизује. Док радови који се уклапају у „естетику администрације” у своју структуру укључују документацију администрирања уметничке продукције и тиме демонстрирају како је „уметнички рад постао кључна тема легалне дефиниције и институционалног потврђивања”,⁴ радови представљени у овом сегменту испитују институционалне статусе и легалне дефиниције подвргавајући их извођењима.

Извођења се одвијају на два различита начина. У радовима *Случај Барес – јавно чишање транскрипција дадаистичког суђења*, *Плодови наше земље* и *Ко је највећи српски уметник?* институционалне статусе актера у датим документарно рађеним сценаријима, као и дискурсе о њиховој легитимацији изводе глумци (професионалци и натуршчици). За разлику од тога, у извођењима радова *Злочин иројив уметности* и *Кустоски комад: процес иројив уметности* инсистира се на томе да свако сам јавно изведе сопствену симболичку позицију, али у форми судског процеса, односно истражног ислеђивања. Стога су и текстови транскрипата који се објављују у овој публикацији настали на два различита начина. Прву групу чине преузети транскрипти догађаја који су потом уведени у својеврсне сценарије за поновно извођење, а другу транскрибовани сегменти снимљеног јавног извођења, која више нису поновљана, или макар не са истим актерима, као у случају *Кустоског комада*. Једино транскрипт рада *Ко је највећи српски уметник?* измиче овој подели, будући да је извођење базирано на фикцији.

Међутим, у тумачењу фикције у лакановском регистру, на који се аутори рада *Ко је највећи српски уметник?* управо позивају, Славој Жижек тврди да баш „они који одбију да дозволе да буду захваћени симболичком фикцијом” греше,⁵ и то стога што игноришу начин на који „она структурише наше (искуство) стварности”.⁶ Ако особе које себе у том раду представљају већ носе симболичке маске највећих српских уметника утемељене на три различите основе, потпуно је небитно ко су они у ствари. Битан је начин на који се артикулишу темељи њиховог принципа легитимисања, односно мера у којој им те маске пристају. Наиме, иако се може рећи да такав став почива на фетишистичком одбијању прихватања чињенице да „симболички

1 *Злочин против уметности* – Х. Пелег, *Случај Барес* – Б. Ђорђевић, *Кустоски комад: процес против уметности* – Теа Туцајић, *Плодови наше земље* – Јасмина Цибиц, *Ко је највећи српски уметник?* – Јелица Радовановић и Дејан Анђелковић

2 В. Buhloh, „Konceptualna umetnost: Od estetike administracije do kritike institucija”, u: *Prelom*, 8/9, Beograd 2009.

3 Исто. 209.

4 Исто.

5 Ту Жижек реферише на назив и лажмотив Лакановог семинара из 1973–1974: *Les non-dupes errent*.

6 S. Žižek, *Less than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London and New York, 2012, 517.

поредак нема никакво упориште иза себе”⁷ он је ипак конститутиван за фикцију стабилне уређености која се приписује том поретку. Жижек га надаље подржава аналогijом која нас уводи у поље права: „иако могу врло добро да знам да су ствари такве како их видим, да је особа преда мном корумпирани слабић”, фабулира он, „ја га ипак и даље третирам с пуним поштовањем, пошто носи обележја судије, тако да када он говори, *јџо у сјвари закон јовори кроз њеја*”.⁸ Статусне позиције у начелу не зависе од тога ко их заузима, већ од „колективне интенционалности”⁹ да се оне прихвате као нешто нормативно.

Наравно, такве позиције могу и да се не прихвате, али то уводи у кризу нормативности, и у трагање за другачијим нормативним поретком (и другачијим упориштем таквог поретка, у новом означитељу господару¹⁰). У том смислу, иследнички перформанс Тее Тупајић и Петре Занки, изведен под називом *Кусјоски комад: јроцес јројшии умејносјии*, поставља кустосима сасвим директна питања која алудирају на могућност да позиције с којих делују почивају на пукој узурпацији моћи, а то се све дешава у оквиру манифестације коју су они сами осмислили и организовали. То су следећа питања: „Да ли си постао кустос зато што си пропао као уметник?”, „Шта те чини добрим кустосом?”, „Коју врсту уметности волиш?” и „За какву би уметност дао живот?”. Такви захтеви да се нечија конкретна симболичка позиција и место у систему уметности стално изнова преиспитују настају у оквиру дискурса који Лакан назива „дискурсом хистерика”¹¹ (без клиничких импликација).

Кроз матрицу четири дискурса,¹² које као основне видове језичког деловања¹³ Жак Лакан уводи у семинару број 17, године 1969–1970, он покушава да спроведе систем мапирања начина на које се успоставља интерсубјективност и остварују социјалне интеракције. У тој матрици *Кусјоски комад: јроцес јројшии умејносјии* потпада под дискурс хистерика, а *Ко је највећи срјски умејник?* под дискурс аналитичара. Шта то значи у односу на ова два конкретна примера уметничких радова? У првом случају утемељење симболичке позиције поставља се као дужност и обавеза онога ко се на позицији налази, а ко би требало да обезбеди довољно убедљив начин легитимације који би процес преиспитивања завршио позивањем на нешто

7 Тај став као „велику тајну психоанализе” Лакан је изрекао први пут на семинару који је држао под називом *Жеља и њено тумачење*, 8. априла 1959, а држао га се и даље у наредним семинарима. Видети у: J. Lacan, *Le Séminaire, Book VI, Le désir et son interprétation*, Paris, 2013, 353.

8 S. Žižek, *нав. дело*, 517.

9 Видети: P. Cohen, J. Morgan, and M. E. Pollack (eds.), *Intentions in Communication*, Cambridge, Mass, 1990; M. Gilbert, *On Social Facts*, Princeton, 1992; M. Gilbert, *A Theory of Political Obligation*, Oxford, 2006; M. Gilbert, *Joint Commitment: How We Make the Social World*, New York, 2014.

10 „У томе се састоји парадоксални учинак симболизације: неуспешна потрага за ‘правим значењем’ (оним крајњим означитељем) разрешава се јединственим гестом означавања”, у: S. Žižek, *Interrogating the Real*, eds. R. Butler, S. Stephens, London, 2006, 277.

11 „Хистерична структура је на снази свуда где дискурсом доминира симптом говорника”, M. Bracher, *Lacan, Discourse and Social Change*, Ithaca и London, 1993, 66.

12 У најкраћем: дискурс господара успоставља закон, или неки други принцип који треба да се поштује без поговора, док дискурс универзитета подучава конформизму, с тим што закон налаже, дискурс хистерика га доводи у питање, а дискурс аналитичара се фокусира на несклад између тога што он налаже и тога што хистерик пропитује. Више о томе видети у: J. L. Schroeder, *The Four Lacanian Discourses: Or Turning Law Inside Out*, New York, 2008. Иначе, на Лаканово коришћење термина „дискурс” утицала су Фукоова дела: M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris 1961. и M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris 1966. и коришћење тог термина у оквиру рада *Теоријске радне групе* окупљене око Луја Алтисера, те и књига коју је рад у тој групи произвео: P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, 1966.

13 Дискурс, по Лакану, „стоји између језика и говора”, како пише Доминик Хоенс, наглашавајући да се „језик односи на синхроничан, парадигматичан и атемпоралан систем означитеља који је услов сваког говорног чина”, док је говор „дијакронично, синтагматично и темпорално уланчавање означитеља”. Дискурс је тачка у којој се они пресецају, у „којој језик постаје субјективирањем (и у којој људско биће постаје субјектом говора)”, као и „почетна тачка сваког говорног чина”. D. Hoens, „Toward a New Perversion: Psychoanalysis”, у: J. Clemens and R. Grigg (eds): *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis Reflections on Seminar XVII*, Durham and London, 2006, 93–94.

сасвим неупитно. У другом се то оставља публици која треба да пресуди у чију аргументацију има највише поверења, и преузме одговорност за ту одлуку.

Многи сукоби око нормативности се ипак не разрешавају на тај начин. Два критичка дискурса који се постављају насупрот дискурсу господара и дискурсу универзитета (као прикривеног дискурса господара) нису увек доступна онима који су обузети неким таквим сукобом. То је нарочито случај ако постоји неки изворни догађај за који се тај сукоб везује, а који је притом извор неке врсте трауме. Тада се често прибегава разрешавањима приступа кроз понављања и реинтерпретације, као и различита поновна извођења. Примери за то су у овом корпусу радова *Случај Барес*, *Злочин њројив уметности* и *Плодови наше земље*. Они се не изводе у виду неког специфичног интерпретативног херменеутичког захвата којим нам се демонстрира начин разумевања изворног догађаја од стране аутора дела, већ кроз праксу понављања на коју бива присиљен услед немогућности да се допре до разумевања.

Конкретно, у примени на радове, немогуће је вратити се у ситуацију у којој дела авангарде још нису уграђена у институционални склоп официјелне уметности (чак и националног културног наслеђа) и подложна логици тржишта, већ их радикално доводе у питање. То је траума на којој почивају *Случај Барес* и *Злочин њројив уметности*. Немогуће је, такође, вратити се у ситуацију настављања неког недовршеног пројекта модернизације,¹⁴ у виду надовезивања на утопијске визије о некој еманципаторски оријентисаној спреси модерне уметности и модерне државе. То је траума у основу рада *За нашу економију и културу*.

Видео-рад *За нашу економију и културу* Јасмине Цибиц има као полазну основу транскрипт састанка Комисије за избор репрезентативног уметничког рада намењеног да буде постављен у нову зграду Народне скупштине у Љубљани. Састанак чији је транскрипт послужио као основа за сценарио одржан је 7. марта 1958. а Комисија се бави следећим питањима: „Да ли је рад адекватан?“, „Да ли желимо да нас свет види на овај начин?“ и „Да ли смо то заиста ми?“. Расправља се о предлогу Габријела Ступице, али се у току такве расправе постављају питања која далеко надилазе ту специфичну ситуацију.

Иако је рађен с веома много пажње посвећене сваком детаљу везаном за дату историјску епоху, и пружа прилично веристичку слику ситуације у којој се дата расправа водила, овај рад ипак видно укључује приличну дистанцу у односу на њу. Висока стилизација, као и естетизација сваког појединачног кадра, те и увођење енглеског уместо словеначког језика приказане призоре чини сасвим издвојеним из животних токова и смештеним у неко врсту временског и просторног вакуума, у коме се може сагледати као тематизација парадокса немогућности и неизбежности третирања уметности као средства представљања. Поред тога, будући да је рађен за излагање у павиљону Словеније на 55. бијеналу у Венецији, он делује и као вид претеране идентификације,¹⁵ и као „повнављање трауме тумачења“¹⁶ сопствене позиције као представнице културе неке специфичне нације, народа и државе.

Случај Барес и *Злочин њројив уметности* деле историјску референцу која такође тематизује однос уметника према држави, нацији и народу, али на сасвим другачији начин. То је суђење Морису Баресу. Наиме, током такозване *Велике Дада сезоне* 1921. године париски дадаисти су као своју мету одабрали аутора који је анархистичке ставове заменио националистичким, и идеале слободе заменио државотворним

14 Пројекат који је то недавно веома успешно тематизовао је *Недовршене модернизације – између утопије и прагматизма: Архитектура и урбанизам у бившој Југославији и земљама наследницама*, у организацији Института за савремену архитектуру (Загреб), Трајекта (Љубљана), Уметностне галерије (Марибор), Друштва архитеката Београда и Коалиције за одрживи развој (Скопље). У његовом оквиру је од 2010. до 2012. истраживана „производња изграђеног околиша унутар друштвеног, економског и културног контекста социјалистичке Југославије, те рефлексije тих процеса на подручју данашњих независних држава након њезиног распада“.

15 О томе видети у тексту Лине Џуверовић у овом зборнику, а шире у: BAVO, G. Boie, M. Pauwels (Eds), *Cultural Activism Today - The Art of Over-Identification*, Rotterdam, 2007.

16 О значењу те синтагме видети: B. Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, 1980, 142.

идеалима. Тиме су уједно иницирали и нови жанр у оквиру уметничког рада као изведбеног чина – режирани догађај у форми судског процеса. Дакле, у садржинском смислу, овај рад је био покушај осуде распродаје идеала својствених авангардистичком начину мишљења и деловања, као и колаборације с државом. У формалном, он је реализован у оквиру дугог процеса експериментисања с хибридном, интермедијским догађајима. Био је осмишљен тако да делује упркос већ развијеној резистентности публике на дадаистичке стратегије провокације, и с идејом да се спречи последично развијање „укуса за њихове наступе”.¹⁷

Присвајање и понављање процедуралности правног система реализовано је у сврху преношења извануметничких пракси у поље уметности, типичног за авангарду. У намери да драматургију уметничког догађаја што више приближе логици свакодневног живота, и да различитим провокацијама подстакну гледаоце да и сами постану његови учесници, дадаисти су постали извођачи који „интерпретирају властити текст”.¹⁸ Они су, играјући прихваћене улоге, изводили сопствене уметничке и политичке позиције. Иако се данас може тумачити и као позоришни експеримент, овај, као и други њему сродни догађаји, настао је изван институције театра, што је омогућило генерисање једне сасвим другачије врсте изведбе, у којој извођачи „не глуме неког другог већ су то што јесу – уметници”.¹⁹

У овом раду сцена која је представљала судницу претворена је и у својеврсну арену борбе око принципа легитимације и делегитимације деловања у пољу уметности. Судило се не само спорном лику и делу Мориса Бареса већ и самој Дади. Мотивисани радикално различитим ставовима према одабраном драматуршком формату, као и према интенцији да се суди и пресуђује, Цара и Бретон су током самог процеса ушли у сукоб нормативне природе, око доминације и контроле над дискурсом авангарде. Према схватању Џејмса Хардинга, намере да се угрожена „безбедност ума” и некад прогресивни опус Бареса заштите од корупције и конформизма извргле су се у отворени рат уметничких позиција.²⁰

Међу радовима представљеним у овом сегменту, чак два оживљавају тај рат, и настављају га различитим средствима. У режији Бојана Ђорђева²¹ то је јавно читање, односно јавно „размишљање-кроз-читање” транскрипта тог суђења испрецесаног фуснотама и паралелним нарацијама. При томе се *илумци* налазе у улози уметника (дадаиста), из чије позиције треба да изведу дати текстуални предлогак. Мада се код Ђорђева историјско суђење Баресу поново изводи, оно не представља покушај „спасавања изведбе од заборавља”, већ њеног постављања „сада и овде”, у смислу њене „реанимације, анимације и преанимације”.²² Он уједно помера однос према том догађају из историје уметности од сазнајног ка етичком.²³

Рад Хиле Пелег у видео-формату представља догађај који су на једном сајму уметности организовали уметник Антон Видокле и кустос Тирдад Золгхадр. За њега су ангажовани референтни актери из поља уметности, да из својих личних и професионалних позиција, изведу улоге судија, тужиоца, бранилаца, сведока и експерата, предвиђене судским процесом. Иницијатори догађаја су себе оптужили за чин „сарадње са новом буржоазијом”, и позвали су да им се суди за то. На крају процеса су проглашени кривим, али се кривица свела само на избор драматуршке форме догађаја, и експлоатацију његове делотворности.

17 A. Breton, M. S. Wittkovsky, „Artificial Hells. Inauguration of the '1921 Dada Season'”, *October*, Vol. 105, Dada (Summer 2003), 138.

18 А. Беар, М. Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, Нови Сад, 1997, 109.

19 А. Вујановић, „Performativ i performativnost: o događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina”, у: А. Јовићевић, А. Вујановић, *Uvod u studije performansa*, Београд, 66.

20 J. M. Harding, *The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*, Ann Arbor, 2013, 29.

21 Бојан Ђорђевић је овај мултимедијални догађај реализовао у сарадњи с Тањом Шљивар (драматургија) и Синошом Илићем (ликовно обликовање).

22 А. Јовићевић, „Uvod u uvod studije izvođenja”, у: А. Јовићевић, А. Вујановић, *Uvod u studije performansa*, Београд, 6–7.

23 Кети Карут тумачи Лаканово схватање понављања трауматичног догађаја у право у том кључу. C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London, 1996, 92.

Оба ова рада указују на немогућност симболизације кривице око које се воде ови поновљени процеси. Односно, чим се кривица издаје и колаборације са системом формулише у оквиру уметничког рада, с нужном судбином да, пре или касније, буде сврстан у област културне баштине, и да буде и институционализован и тржишно валоризован, она губи улогу сигнала за узбуну, и бива заробљена у домен његовог садржаја.²⁴ С друге стране, управо та немогућност претвара спорове у расколе,²⁵ и отвара нову димензију за њихову интерпретацију и формулацију етичког става у домену „етике реалног”.²⁶ Задатак који таква етика поставља је у томе да се остане веран сталном преиспитивању управо те немогућности, као и враћању трауматичним епизодама историје ангажоване уметности.

24 B. Fink, *The Real Cause Of Repetition*, u: R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus, *Reading Seminar XI - Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York 1995, 223.

25 О томе видети у: Ž. F. Liotar, *Raskol*, Novi Sad, 1991.

26 О томе видети у: A. Zupančić, *Ethics of the Real - Kant, Lacan*, London and New York, 2000.



Случај Барес

Транскрипт дадаистичког „суђења” Морису Баресу први пут је објављен у 20. и уједно последњем броју часописа *Littérature* (Littérature) 1921. године.* Пробни отисак за необјављени 21. број пронађен је у архивама Тристана Царе где се налазе завршна излагања јавног тужиоца и одбране која су овде такође укључена. Тај материјал је први пут публикован у књизи *Dada à Paris*** Мишела Санујеа 1965. године.

Случај Барес - транскрипт дадаистичког „суђења” Морису Баресу

Дада је 13. маја 1921. године основала револуционарни суд.

Повод окупљања било је суђење Морису Баресу.

Једне вечери неки од нас састали су се у једном кафеу на Булевару Монпарнас и причали о несрећама, крађама и злочинима који су се десили те недеље. Изненада се повела веома жустра расправа о Баресу. Никако нисмо могли да се сложимо. Истог тренутка одлучено је да се дебата прошири и да се оснује суд. Именовани су председник суда (Андре Бретон), два судијска помоћника (Теодор Френкел³ и Пјер Дивал⁴) и јавни тужилац

* Подаци о месту публиковања: *Littérature*, 3. année (3. година), N. 20, août (август) 1921.

** Подаци о месту публиковања: М. Sanouillet, *Dada à Paris*, J. J. Pauvert, Paris, 1965.

*** Теодор Френкел (1896–1964), Бретонов колега с Медицинског факултета, активно је учествовао у активностима дадаистичког покрета. Држао се на дистанци од надреализма, а 1932. прекинуо је контакт с Бретоном. До краја живота бавио се лекарским позивом. *Прим. прев.*

**** Пјер Дивал уређивао је са Жаном Епштајном и Жаном Лакроаом лионски лист *Променоар*, који је посветио велику пажњу радовима објављеним у часопису *Литератур*. *Прим. прев.*

(Жорж Рибмон-Десењ). Луј Арагон и Филип Супо изјавише да су спремни да бране Бареса. Петнаест дана су прикупљана сведочења. Известан број личности одбио је да се појави пред судом. Оптужени је позван пред истражну комисију. Барес је одмах напустио Париз и отишао у Мес и Екс-ен-Прованс.

Истражна комисија је 7. маја приступила последњем делу свог задатка, односно доношењу одлука. На крају вечери закључено је да се Морис Барес оптужи за *напад на безбедност ума*.

Јавна расправа отворена је 13. маја, у Дворани Научних друштава.

Судије, адвокати и тужитељ носили су беле одоре и кецеље, а на главама капе (суд и тужитељ црвене, а адвокати црне). У девет сати, судски чиновник је иступио и упитао, гласно и разговетно: „Да ли сте присутни, Баресе?” Оптужени је у том тренутку председавао једним банкетом у Екс-ен-Провансу и држао говор о „француској души за време рата”. Неколико младих провинцијалаца с одушевљењем је слушало академика-посланика из Париза.

У Дворани Научних друштава спремало се суђење.

У девет сати и тридесет минута судски чиновник најави улазак Суда.

Оптужница

Морис Барес, аутор три тома сабрана под насловима *Култи сојсџивеној Ја, Нейријажјељ закона, Осам дана код 1. Ренана*, декадентни писац, заступник романске школе, писац *Исељеника, Колејје Бодош* и *Хронике Великој рајша*, некадашњи социјалиста, народни посланик, атеиста, један од стожера *буланжизма*, један од заменика Пола Деруледа, један од подстрекача Афере Драјфус, један од потказивача у Панамском скандалу, националиста, поборник култа мртвих, председник Лиге патриота, академик, уредник листа *Л'Еко де Пари*, чувени говорник, аутор памфлета *Велика беда француских цркава*, присталица реваншизма, човек који је протествовао пред кипом Стразбура,* човек који се залагао за припајање леве обале Рајне, човек који је створио култ Јованке Орлеанке,** почасни председник 175 добротворних друштава, Морис Барес ужива данас углед генијалног човека, што га штити од сваког дубљег испитивања, сваке провере, сваке забране. Његова оштроумност, која се наводи као пример ђацима, почива на потпуном неразликовању некаквог романтичног идеализма и јасноће ума која га никада није красила.

I. Баресове књиге су у правом смислу речи нечитљиве, његова реченица је угодна само за ухо. Морис Барес се, дакле, лажно представио као мислилац. Он је најмање од свих успео да помири мисли и речи: код њега постоје само предрасуде, произвољне тврдње, и разне злоупотребе поверења које се крију иза маске пажљиве анализе и психолошке истине. Забрињавајуће је помислити да је известан број младића и зрелих људи ту нашао полазиште за своје интелектуалне активности. Ако и прихватимо да реч може бити покретач енергије, што је дискутабилно, сигурни смо да су Баресове речи у стању да задовоље само најпростије апетите. Ако бисмо га позвали да објасни неке од својих најпознатијих максима, Морис Барес не би могао да приложи озбиљне аргументе у њихову корист. Сасвим је јасно да, ако размислимо о смислу реченице каква је „Изабрао сам национализам као било који други детерминизам”, видимо да је она: 1) нејасна, 2) апсурдна. Изабрати детерминизам је по дефиницији немогуће.

Говорити о своме Ја с великим словом и створити апстрактан језик који пре свега тежи сликовитости значи категорички одбити да дајеш објашњења. Окористити се о заслуге стечене уз помоћ неколико вешто

* Аллегоричка представа Стразбура на Тргу конкорд у Паризу постала је, након пораза у франко-пруском рату, симбол губитка Алзаса и Лорене. За Бареса и Лигу патриота он представља важно место окупљања. *Прим. прев.*

** На основу Баресовог предлога који је 1920. усвојен у Скупштини и Сенату, створен је државни празник у част Јованке Орлеанке. *Прим. прев.*

изнађених песничких досетки и дражи које немају везе с интелигенцијом, како бисте слепо убедили у своје закључке, у областима у којима те изузетне способности више не важе, представља праву превару.

II. Човек какав је Рембо, иако је намерно одбио да настави свој књижевни рад, и у другом делу свог живота изабрао занимање које на први поглед нема везе с његовим првобитним позивом, ипак није успео да се у потпуности одрекне свог дела. Рембоов случај може да представља проблем само деци. Рембоова осуда сопственог песничког дела може се схватити само као реакција у наступу беса и не подразумева да он није познавао самога себе, као што су неки мислили. Рембо се бавио трговином у Абесинији, и на тај начин је избегао тако много других замки, да би било крајње неумесно представити га на крају живота као трговачког путника. Рембо је наставио да осећа исто гнушање пред светом као и раније. Он је очајнички покушавао да побегне од робовања, а сигурност да у томе неће успети није га померила с његовог пута. Рембоов наводни цинизам свакако није успео да надјача ту неизлечиву жудњу.

За човека какав је Барес, који је наставио своје књижевно дело, и за други део свог живота изабрао облик делања на први поглед неусаглашен с његовим првобитним радом, данас би се могло рећи да се свог дела потпуно одрекао, када би се овај пример могао тумачити на исти начин као и Рембоов живот. Могућа је само једна од две ствари: или су намеру за ослобођењем изражену на почетку Баресовог дела од почетка спречавале силе јаче од ње, и у том случају је она сасвим лажна, или је Барес упао у замку коју му је поставило друштво и завела су га признања. Он је заиста желео да постане „богат човек”. Изгубио се у тој игри и данас се званично одриче оног који је престао да буде, или, тачније, оног који је требало да постане. У сваком случају, први Барес не би стао у његову одбрану.

III. Када Исидор Дикас изјави да су „ремек-дела француске књижевности говори на додели гимназијских награда”, то нас не потреса, напротив. Ипак, од свих облика заповедања највише је за осуду онај који се спроводи на рачун оне категорије људи чијим мутним изворима одушевљења подилазимо и повлађујемо. Извлачење користи, код себе и других, само из покорних склоности, подстицање на кукавичлук – то је пак облик понашања које је данас усвојио Морис Барес, тренутни председник Лиге патриота.

IV. Значај једног живота не тиче се само оног ко га је проживео. Психолошка и морална правила која поштујемо још нам дозвољавају да нечији живот понудимо као узор. Он, тим више што је изнет на видело, доприноси обликовању других личности. Одатле проистиче обавеза да одређени став уздигемо или осудимо, да му пишемо хвалоспеве или да дижемо ломаче. Није важно да ли нас занима коначан исход, ми ипак не пристајемо добровољно да будемо жртве. Не само да је Баресу додељен задатак који није испунио, већ нарочито славан положај на коме се нашао, у споју с утицајем који врше његова дела, чија нова издања одобрава из непознатих разлога, такви су да бацају сумњу на вредност сваког револуционарног кретања и приморавају нас да ставимо своје поступке под контролу будућих поступака, и да не припишемо једнима и другима исти релативан значај.

V. У покушају да разумемо Баресово размишљање о самоме себи, за које ћемо видети како га он објашњава, морамо позајмити од Бенжамена Констана макар ово запажање: „Некада сам мислио да ниједан циљ није вредан било каквог напора. Доста је занимљиво да је тај утисак ослабио управо с протоком година које су се низале. Да ли је то зато што у надању има нешто сумњиво и зато што, када се оно повуче из човекове каријере, он постане строжи, али сигурнији? Да ли је то зато што се живот чини стварнијим када нестану илузије, као што се врх стене јасније оцртава када се разиђу облаци?” Далеко је ово од речи Мориса Бареса: „Ако сам прешао са сањарења о свом Ја на друштвену психологију, то је због путовања, поезије историје, и пре свега да бих се сачувао од смртоносног и сасвим неподношљивог таласа nihilистичке контемплације”. У оваквом недостатку доследности у размишљању човека који у разгледници, у слици Епинала успева да пронађе лек за болест која је код њега у потпуности извештачена, лако можемо препознати неспособног г. Бареса! Како само показује за шта је способан када простом наивношћу хвали

акцију коју други око њега непромишљено изводе! Дакле, негирање делања није било садржано у његовој првој негацији! Овде је свакако реч о некаквој *вештој обмани*.

VI. Нема ничег што је данас толико прецењено као задовољства „анализе”. Ми узалуд знамо да нам није остављена никаква сигурност, да су сва тумачења прихватљива и да нам утврђивање узрока не припада, па опет високо вреднујемо професионалце анализе и врачаре које гледају у карте. Барес је смислом за опортунизам који смо већ запазили водио рачуна о овим склоностима. Нас, уопште узев, не занима нарочито у ком је степену болест узела маха. Довољно нам је да препознамо на основу неколико познатих симптома да је та бољка, која се појавила у 19. веку, унапредовала и да закључимо да ће салонски разговори још дуго бити заокупљени мудровањем о кретањима људске душе. Можда се извор садашње искварености Мориса Бареса крије управо у томе што разлика коју он повлачи између себе и других почива на следећем поимању префињености: „Под оком Варвара” каже он, чиме имплицира да је способност анализирања својствена само напредној цивилизацији. Па ипак, „смртоносни талас нихилистичке контемплације” произлази управо из тог непрестаног преиспитивања. Притом, нихилизам никако не може бити контемплативан.

VII. Далеко од тога да намеравамо да замеримо Морису Баресу што је сам себи противречио. Нема сумње да би он данас у очима будућих нараштаја желео да наслика оног човека о коме говори и г. Аристид Бријан, „који је био млад, али је стекао свест о одговорностима моћи”. Не, Морис Барес никада није био слободан човек. Ако испитамо садржај његових првих књига нешто пажљивије неголи они који га хвале, нећемо наћи ништа што се не може у потпуности сложити с његовим садашњим ставовима. А то је свакако случај с готово свим људима који се представљају као веома учени. У тој егзалтацији по сваку цену коју он поставља као принцип, у посебном значењу које он придаје љубави, у његовом нарочитом схватању природе које нам је већ познато, нема ничега што не може да најави позицију Мориса Бареса за време рата, ништа што би предсказало да од њега касније може доћи нешто боље.

VIII. Могло би нам се замерити да обележја истакнута у првом делу Баресовог стваралаштва, због којих га теретимо, сачињавају мудре, искрене мере предострожности које човек мора да предузме како не би обавезао своја будућа дела. Али недостатак равнодушности које би то подразумевало, воља да се по сваку цену сачува оно што се сачувати не може, она јединствена жеља у књижевности да се избегне свако срамоћење били би у супротности с лепим презиром који Барес нарочито воли! Осим тога, идеје саме по себи немају вредност; оне вреде само колико и улог који им придружујемо, а Баресове идеје никада није пратио икакав улог. У сваку од својих реченица које конфузија не чини ништа мање опасним Барес је унео таква ограничења да с њима немамо чак ни илузију да напредујемо. Довољно је да као пример наведемо ову исувише добро познату изјаву: „Најважније питање за генерације које нам претходе био је прелазак са сигурности на сумњу, сада треба прећи са сумње на негацију, а да се *приштом не изгуби свака морална вредност*”. Позивамо сада господу Арагона и Супоа и сведоке одбране који ће се смењивати пред Судом да нас, када буду узели реч, убеди у легитимност тих речи.

Председник суда: *Андре БРЕТОН*

Сведоци

Г. Серж Ромоф*

П. – Познајете ли лично г. Мориса Бареса?

О. – Не.

П. – Да ли сте упознати с његовим делом?

О. – Веома слабо, осим његових новинских чланака, познат ми је *Нейријативел закона*, у коме ми се занимљивим учинио само један лик – Оштрач.

П. – Имате ли ипак некакву представу о првобитним намерама Мориса Бареса?

О. – Никакву. Баресов наводни идеалистички израз ми је потпуно нејасан.

П. – У том случају, сматрате ли да је Баресов став јединствен или контрадикторан?

О. – Јединствен.

П. – Шта мислите о њему?

О. – Сматрам да је гнусан.

П. – Зашто?

О. – Пре свега због личних правила којима се руководим. Мислим да је заиста незгодно сматрати Мориса Бареса генијалним. Он је извршио погубан утицај на заједницу.

П. – Шта подразумевате под генијалним човеком?

О. – Мислим да то помало превазилази компетенције овог суда.

П. – Зашто Вам се Морис Барес чини занимљивим?

О. – Сваки човек који својом уметничким радом, или било којом другом делатношћу врши неку врсту интелектуалног империјализма, по мом мишљењу је генијалан човек.

П. – А Ви се противите том империјализму?

О. – Да.

П. – Сматрате ли да су ставови Мориса Бареса ослобођени оптужби које су против њих поднете?

О. – Не.

П. – Сматрате ли да је то довољно да се против неког човека покрене поступак?

О. – Да.

П. – Коју тачку или које од тачака оптужнице бисте лично истакли?

О. – То су само детаљи. Ја Баресов став оцењујем као целину. Нема потребе за анализирањем.

П. – Ако бисте били у могућности да казните неки Баресов став којем се противите, да ли бисте сматрали да је такав пример значајан и користан?

О. – Да.

П. – Да ли Вам се чини да је Барес заслужио да се против њега предузму овакве мере?

О. – У потпуности.

П. – Да ли мислите да је Баресов политички и друштвени програм сагласан с национализмом?

О. – Баресов почетни анархизам био је сасвим обичан, буржоаски анархизам. Одатле до национализма, пут је лак. Не могу код индивидуалиста као што је Барес да утврдим тачан тренутак у коме долази до раздвајања.

П. – Мислите ли да се рушилачко делање његовог ума може помирити с његовим конструктивним национализмом?

О. – У том национализму нема ничег конструктивног. Ту би се пре могао уочити деструктиван елемент.

* Серж Ромоф (1883–1939), рођен у Украјини, избегао је у Француску 1905. године. Био је утицајна фигура у кругу руских уметника у Паризу, али није директно учествовао у активностима дадаиста. Крајем двадесетих година вратио се у Москву и наставио да држи предавања о француској књижевности и уметности. *Прим. прев.*

- П. – Можете ли навести пример конструктивног национализма?
- О. – За почетак онај из Руске револуције. Баресов национализам је рушилачки јер пре свега одржава мржњу међу нацијама. То је ратоборан национализам.
- П. – Какво је Ваше мишљење о следећој Баресовој реченици: „Изабрао сам национализам као било који други детерминизам”?
- О. – По мом мишљењу, то је само фраза.
- П. – Шта мислите о Баресовом сензибилитету?
- О. – Он му у потпуности иде у корист. Ако га посматрамо засебно, ништа му се не може замерити.
- П. – Познајете ли икога из Баресове генерације ко Вам је дражи?
- О. – Баресу бих могао супротставити Ромена Ролана. Ја их само поредим, Ролан ми није ништа дражи. Морамо упоредити Ролана и Бареса. Роланови ставови нису ништа мање неприхватљиви од Баресових. Иста индивидуалистичка црта ме шокира и код једног и код другог.
- П. – Мислите ли да је Барес искрен?
- О. – Сваки човек је искрен.
- П. – Да ли Морис Барес верује да има мисију коју треба да испуни?
- О. – То ми није познато.
- П. – Да ли би Вас смрт Мориса Бареса усрећила или растужила?
- О. – Било би ми сасвим свеједно.
- П. – Ако претпоставимо да у животу имате неки циљ, да ли сматрате да Вам Барес помаже или Вам наноси штету?
- О. – Наноси ми штету.

Г. Тристан Цара

- П. – Шта знате о Морису Баресу?
- О. – Ништа.
- П. – Немате ништа да посведочите?
- О. – Имам.
- П. – Шта?
- О. – За мене је Морис Барес најодбојнији човек ког сам упознао у својој књижевној каријери, највећи олош ког сам срео у својој песничкој каријери, највећа свиња коју сам срео у свом политичком животу, највећа стока у Европи још од Наполеона. Ја не верујем у правду, чак и ако ту правду доноси Дада. Сложићете се са мном, господине председниче, да смо сви ми само једна покварена банда, па самим тим мале разлике, ко је већи или мањи покварењак, немају никакву важност.
- П. – Осећате ли икакво поштовање према неком од својих савременика или некој другој личности?
- О. – Не, рекао сам Вам већ да су сви људи лупежи. Наравно, навикли смо да правимо мале разлике између наклоности и одбојности, али то је све.
- П. – Како објашњавате разлике о којима говорите?
- О. – Не објашњавам ништа. Заправо, ја не разумем ништа што ме окружује.
- П. – У том случају, какву би вредност требало да припишемо вашем сведочењу?
- О. – Вредност мог дубоког гађења и дубоке одбојности.
- П. – Шта то значи ако се Ви никада не постављате на друштвени план?
- О. – Шта је за Вас друштвени план, Држава, земља, народ или војска? У том случају, пошто сам ја сам и Држава, и земља, и народ и војска, моја изјава Вам може донети само велико задовољство.
- П. – Мислите ли да сте сами у овој судници?

О. – Драги председниче, рекао сам на почетку своје изјаве да смо сви покварењаци, ја сам само мало мање покварен од остатка ове суднице. Доказ је то што се још увек нисам убио и што ме ништа што се око мене дешава неће навести да то учиним.

П. – Знате ли зашто смо Вас позвали да сведочите?

О. – Наравно, зато што сам Тристан Цара. Иако још увек нисам сасвим убеђен у то.

П. – Шта је Тристан Цара?

О. – Сушта супротност Морису Баресу.

П. – Одбрана је убеђена да сведок завиди оптуженом и пита га да ли се усуђује да то призна.

О. – Сведок шаље одбрану дођавола.

П. – Очигледно је да се сведок не усуђује да призна да завиди оптуженом.

О. – Да, ја немам аутомобил, а волео бих да имам један.

П. – Да ли бисте желели да једнога дана извршите напад на безбедност ума?

О. – Ја сам сигурно човек који најбоље разуме све што се дешава. Ја само мењам мишљење и док ишчекујем промене, све више желим да нестанем. Не кажем да нећу постати националиста, али убеђен сам да ће моји пријатељи знати да је то другачије од подле демагогије окривљеног, и одвратне славе коју је он отргао од подгојених магараца из Француске академије.

П. – Пошто је сведок на почетку истакао да не зна ништа о Баресу, како може да зна да је он постао националиста због подле демагогије и одвратне славе?

О. – Изјавио сам на почетку свог сведочења да не знам ништа о Баресу, али још увек довољно познајем демагогију да знам да је Барес поступао из подле демагогије. Да закључим. Не знам шта се тачно збило у Баресу, али мислим да је прикладно, и са задовољством тврдим да је г. Барес, и поред оправданих дела у свом животу, ипак нејвећа свиња овог века.

П. – Да ли бисте могли да набројите још неке свиње?

О. – Да. Андре Бретон, Т. Франкел, Пјер Дивал, Жорж Рибмон-Десењ, Луј Арагон, Филип Супо, Жак Риго, Пјер Дрије ла Рошел, Бенжамен Пере, Серж Шаршун.

П. – Да ли сведок инсинуира да му је Морис Барес подједнако драг као све свиње које је набројао, а које су његови пријатељи?

О. – Побогу! Говоримо о свињама, а не о привржености! Моји пријатељи су ми драги, а Барес ми је одбојан.

П. – Увиђате ли да је Ваш избор речи (свиње, покварењаци итд.) неспретан, двосмислен, без икаквог ефекта?

О. – Наравно.

П. – Осим Бареса и Ваших пријатеља које сте назвали свињама, знате ли још неке свиње?

О. – Не, заправо, ја нисам ни знао за Мориса Бареса док није организована једна манифестација у његову част.

П. – Да ли сведок жели да изгледа као потпуна будала или можда жели да га затворе у неку установу?

О. – Да, желим да изгледам као потпуна будала, али не желим да побегнем из луднице у којој проводим свој живот.

П. – Мислите ли да треба предузети мере против Мориса Бареса?

О. – Наравно. У супротном, не видим смисао у томе што сте га оптужили.

П. – Да ли одобравате поступак председника Лиге патриота који је одбио, упркос молбама и преклињањима свог окружења, да се укључи у Први светски рат?

О. – То је сасвим нетачно, пошто је Барес ишао у рат, и био је повређен код Вердена.

П. – А, Ви, да ли сте Ви били повређени у Верденској бици?

О. – Пошто се ја не повлачим ни пред каквим лажима: да, наравно, у Верденској бици дадаизма. Ви знате, господине председниче, да сам ја превелика кукавица да бих ризиковао свој живот за нешто што ме се у суштини мало тиче.

П. – Имате ли жељу да лично упознате Мориса Бареса?

О. – Упознао сам га 1912. али смо се посвађали око неких женских послова.

П. – Одбрана тражи да уђе у записник да сведок троши време на шале.

О. – Откако сам прочитао *Песме о метиима и краљевима** и видео разлику између праве поезије и хумора, приморан сам да Вас питам како смете, господине председниче, да изговорите те речи које су напад на Ваше достојанство. Ја не знам шта је хумор, не знам шта је поезија, не знам шта је истина, али кажем управо то што кажем.

П. – Сматрате ли да Вам је оптужени обећао нешто што није испунио?

О. – Баресов живот за мене представља историју Француске. Прва буржоаска револуција из '93. представља анархизам првог дела Баресовог живота. Ни једно ни друго ме не занима, и нису извршили никакав утицај на мене. Нису ми, дакле, ништа обећали, а ја им не дугујем ништа – ни у новцу, ни у савести.

П. – Ако оптужени није изневерио никакво обећање, шта Вам је учинио нажао?

О. – Ништа.

П. – На шта се онда жалите?

О. – На дрскост тог маторог гусана, који је успео, иако не читам новине, да ме натера да чујем његово срамно име бар једном дневно.

П. – Мислите ли да та дрскост сама по себи представља напад на безбедност ума?

О. – Управо сам изјавио да је Морис Барес стари гусан и морам додати да су то и његови браниоци.

П. – Једном за свагда, реците шта мислите о логици.

О. – Логика чини непокретни скелет мисли. Логика је само обичај који је оно мало способности својствених бедној халуцинацији коју називамо човеком прихватило. Логика, дакле, не постоји. Мали Бареси је користе да би добили место у скупштини.

П. – Разумете да, под овим околностима, Ваше речи, Ваши закључци и Ваше оцене имају само тренутан и веома релативан домет.

О. – Моје речи нису само моје. Ја користим свачије речи, па од њих правим добро измешан бућкуриш, резултат случајности и испразности, који просипам по сопственој маленкости и по овом суду. Моји закључци само су резултат пролазне мисли која се више или мање слаже са жељама и прикладностима разговора. Они немају општи значај, не могу се применити, нису потпуно измишљени, већ представљају моју потребу да причам, да се шетам и да компликујем. Ја не просуђујем своје судове. Ја не судим ни о чему. Ја стално осуђујем самога себе и налазим да сам један мали и одвратан појединац, нешто попут Мориса, али ипак у мањој мери. Све је то релативно.

П. – Зар Вас такво виђење не подстиче на толеранцију?

О. – Толеранција је досадна, округлост је забавна. Већ сам рекао да компликујем, али ево упроштићу, ја сам осећајан, лако опраштам, али понекад ме је баш брига и желим да удавим мале Морисе.

П. – Зашто не преузмете правду у своје руке?

О. – Зато што сам лењ и опрезан. Видите, господине председниче, да се брукам у свакој прилици.

П. – Имате ли још нешто да изјавите о оптуженом?

О. – Љубав, она коју Барес замишља, нејасна је немачка сањарија. Ја то довољно добро знам да би ми се згадило. Деловање какво нам Барес предлаже само је успело да покрије фекалном материјом платна немачких експресиониста. Лицемерје које се крије иза сваке Баресове реченице исто је као код г. Хелфериха,** Лојда Џорџа, Бријана или Хардинга. Вагнеризам је надуо стомаке Немаца за које мислимо да су пуни пива. Вагнеризам је карактеристика Баресовог помпезног и бомбастичног дела.

* *Les chansons des Buts et des Rois (Песме о метима и краљевима)*, које је Филип Супо објавио у мају 1921. у 19. броју часописа *Литератур*, поигравају се с насловом Игоове збирке *Les chansons des Rues et des Bois (Песме о улицама и шумама)*. *Прим. прев.*

** Карл Хелферих – немачки банкар и амбасадор у Москви. Лојд Џорџ – британски премијер од 1916. до 1922. године. Аристид Бријан – председник Владе и министар спољних послова Француске. Ворен Џ. Хардинг – председник САД од 1921. до 1923. године. *Прим. прев.*

П. – Најзад, да ли сте Ви сведок одбране?

О. – Да, као што је Барес сведок одбране у суђењу европском кретенизму.

П. – Немате више питања?

Одбрана захваљује сведоку на изјави и моли га да изнесе олакшавајуће околности за оптуженог.

О. – Нула је у игри тридесет и четрдесет олакшавајућа околност за играча који је увек преварен.* Ја се не користим библијским стилом. Завршићу једном дадаистичком песмицом.

Од песме једног лифта
Који је у срцу даду имао
Његов мотор се сувише замарао
Који је у срцу даду имао

Лифт је носио тешког краља
Крхког, независног, није лако с њим
Одсече десницу попут маља

И посла је папи у Рим
Тако је лифт
Даду из срца изгубио
Управо то је разлог био

Једите чоколаду
Свој мозак перите
Дада
Дада
Воду пијте

Песма једног дадаисте
Који ни весео ни тужан не беше
Обожавао је чари жене бициклисте
Која ни весела ни тужна не беше

Али муж који је све знао
На Нову годину у наступу беса
У Ватикан је послао
У три кофера њина два телеса

Ни љубавник
Ни бициклисткиња нису више били
Ни тужни ни весели и чили

* Тридесет и четрдесет (*trente et quarante*) игра је на срећу слична блекџеку, веома популарна у француским казинима почетком прошлог века. *Прим. прев.*

Добре мозгове једите
Перите свог војника
Дада
Дада
Воду пијте

Песма коју пева један бициклиста
Који беше дада у срцу
Који је дакле био дадаиста
Као све даде у срцу

Једна змија рукавице је носила
Затворила је брзо вентил сигурности
Рукавице од змијске коже је ставила
И долази да целива руку папске милости

То је дирљиво
Стомак се расцветао
Даду у срцу више није имао

Птичје млеко пијте
Перите своје чоколаде
Дада
Дада
Телетину једите*

Г. Ђузепе Унгарети**

Свако је у милости своје судбине, а сви знају какав удео има случајност када је реч о судбини: нисмо изабрали да се родимо, нисмо изабрали своје родитеље, нисмо изабрали облик свога носа, нисмо предвидели сусрет с особом која ће нам постати пријатељ и имати одлучујући утицај на нас итд. Овим хоћу да кажем да реч воља у животу има углавном иронично значење.

Када се све сабере, Баресова судбина је завидна. Не заборавимо да његовим делима увек доминира жеља за компликовањем. Инстинкт га је гурао у анархију, разум га је вукао ка традиционалном реду: та банална драма му је донела доста забрињавајућих ставова. Они су многе навели да посумњају у осећања и идеје, часне и оне које то нису, и да посумњају у искреност уопште. Мислим да је он због тога морао осећати нарочито задовољство. Није могао тражити ништа више од живота.

П. – Какву разлику правите између инстинкта и разума?

О. – Нисам психолог, а ни социолог.

П. – Ипак Ви интелектуално задовољство вреднујете изнад свега?

* Превод песме преузет из: М. Вукмировић (прир. и прев.), *Антологија француске поезије XX века*, Завод за уџбенике, Београд, 2011. *Прим. прев.*

** Ђузепе Унгарети (1888–1970), италијански песник близак Десносу, Полану, и групи везаној за часопис *Литератур*. Бретон му је посветио песму *Писма на динама* из збирке *Земаљска светлост*. *Прим. прев.*

- О. – У односу на Бареса, да.
- П. – Мислите ли да је Морис Барес у било ком погледу угрозио безбедност ума?
- О. – Да, али таква је била његова улога.
- П. – Мислите да је Барес требало да испуни неку нарочиту улогу?
- О. – Свеукупност живота увек има улогу која није унапред одређена. Тек на крају се открива њено јединство.
- П. – Према томе, ми смо Баресов изговор?
- О. – Живот неког човека може се процењивати само на основу веза које је створио.
- П. – Ви, дакле, никада не предузимате никакве мере против својих противника? Ви сте поборник апсолутне толеранције?
- О. – Не толеранције, већ равнодушности.
- П. – Постоји ли ишта на свету према чему нисте равнодушни?
- О. – Ја сам равнодушност користио као оружје.
- П. – Користите ли то оружје нарочито против Мориса Бареса?
- О. – Против Бареса, као и против готово свега другог.
- П. – Не мислите ли да је Барес симбол једног ужасног стања ствари?
- О. – Никако, пошто ме се те ствари не тичу.
- П. – Волите ли више Бареса или Д'Анунција?
- О. – Д'Анунцио је луђи, то јест има више храбрости.
- П. – Хоћете рећи да је оптужени кукавица?
- О. – Лукавији је од Д'Анунција.
- П. – Волите ли више Маринетија од Бареса?
- О. – Не сећам се више Маринетија, имао сам три године када је он умро. Постојао је још и извесни Маринети који је био путујући трговац за неку фабрику фалуса. Њега никада нисам упознао.

Гђа Рашилда*

Озбиљна ствар се не може засновати на апсурду, зато што вас публика неће подржати. Људи који сачињавају публику могу имати разумевања, али они долазе под најавом одређених правила пристојности. Баците им, једном или двапут, боранију и пасуљ у лице и они ће бити љути ако се задовољите да им потом одржите мање или више интелигентно излагање о неком појединцу или делу. Тада ће они вас гађати боранијом и грашком због новог лица које им показујете. У принципу, ставити на суђење (кад већ волите тај израз) низ мање или више уважених првешина релативно је разумна ствар. Каква год да је вредност успешних књижевника, увек је добро показати им *да нико нема право на славу док је жив*. Бића које су сасвим испуњена, или мисле да је тако, бацају велику сенку која увек смета некоме или нечему... Ипак, како се та сенка углавном налази иза њих, увек је веома поучно показати им је... одмерено или преко сваке мере.

И поред тога не треба заснивати систем оцена и неопозивих пресуда на филозофији која се чини досадном јер више не садржи животињске крике, већ махунасте пројектиле.

* Госпођа Рашилда (1860–1953), рођена као Маргерит Емери, прославила се романом *Господин Венера* (1914). Била је противник Даде и надреалиста. Оштро се успротивила када се током суђења Бенжамен Пере појавио у улози Незнаног јунака у немачкој униформи (М. Bonnet, *L'Affaire Barrès*, Paris, 1984, 51). Прим. прев.

Г. Жак Риго*

П. – Не желите да се закунете?

О. – Не.

П. – Сматрате ли да су оптужбе против Мориса Бареса основане?

О. – Да, зато што су неправедне. Ништа не охрабрује као неправда.

П. – Да ли бисте покушали да опишете своја осећања према Баресу?

О. – Иако ми се допадао први Барес, и мада је извршио на мене трајан утицај, данас су ми његови првобитни ставови подједнако одбојни као и потоњи.

П. – Зашто?

О. – Мислим да покушаји ослобађања и побуна нису ништа бољи од потпуне пасивности пред најапсурднијим конвенцијама. Побуна је облик оптимизма који је нешто мало мање одвратан од уобичајеног оптимизма. Да би побуна била могућа, она подразумева да верујемо да је могуће борити се, односно да постоји бољи поредак ствари коме би требало да тежимо. Када се посматра као циљ, побуна је такође оптимистична јер значи да се промена и наред посматрају као нешто задовољавајуће. Ја не могу да верујем да ту постоји ишта задовољавајуће.

П. – Да ли Вам се Баресов став чини нарочито оптимистичним?

О. – Да. Садашњи Барес, наравно, сматра да је све могуће јер он лично доприноси томе да тако буде.

П. – Да ли Вам се Баресов први став чини једнако оптимистичан као други?

О. – Он се поиграва идејама. Он подучава о задовољству анализе. Претпостављам да је могуће забављати се анализом, и да у тренутку забаве, ту игру посматрамо као циљ, и притом не желимо да водимо рачуна о крајностима у које воде те идеје.

П. – Можете ли ми рећи зашто Вас анализа шокира?

О. – Чуди ме да се неки ум може задовољити да хиљаде пута врши исте провере. Смисао идеја ипак на крају превлада над њиховим комбинацијама и задовољством које проналазимо у том спајању. Интелигенција непогрешиво води у сумњу, обесхрабрење, немогућност да се у било чему нађе задовољство.

П. – По Вашем мишљењу, ништа није могуће. Како онда живите, зашто нисте извршили самоубиство?

О. – Ништа није могуће, чак ни самоубиство.

П. – Чим тврдите да ништа није могуће, чини се да губите право да судите о било чему?

О. – Самоубиство је, шта год ми о томе мислили, чин очаја или чин достојанства. Починити самоубиство значи признати да постоје ужасне препреке, ствари од којих треба страховати, или их макар узети у обзир.

П. – По Вама, самоубиство је последње прибежиште?

О. – Тачно тако. И то прибежиште једва нешто боље од рада или морала.

П. – Мислите ли да је самоубиство једноставан гест?

О. – Оно мало херојског што постоји у том чину не чини га ништа пријемчивијим. Одувек сам се грозио великих одлука, екстремних позиција. Током рата...

П. – Шта сте радили за време рата?

О. – Био сам потпоручник у аутомобилској служби у Паризу.

П. – Малочас сте доказали да вам се самоубиство чини неоправданим, али још увек нисте објаснили како, иако све осуђујете, успевате да уредите свој живот.

О. – Живим дан за даном. Подводим. Паразитизам.

* Жак Риго (1898–1929), припадник дадаистичке и надреалистичке групе. Починио је самоубиство у 30. години, а његов живот инспирисао је роман *Испламсавање (Le feu follet)* Дријеа ла Рошела. Прим. прев.

Г. Пјер Дрије ла Рошел

П. – Познајете ли лично г. Мориса Бареса?

О. – Да.

П. – Под којим околностима сте га упознали?

О. – Посетио сам га као једног од представника француске мисли, или не, пре савременог сензибилитета.

П. – Када је то било?

О. – 1920. године.

П. – Шта Вас је навело на такав поступак?

О. – Радозналост и снобизам.

П. – Какав утисак је та посета оставила на Вас?

О. – Зачудо, никакав.

П. – На какав сте пријем наишли?

О. – Увели су ме у неки банални салон, међу разне досадне људе који су чекали свој ред. Али дајем себи право да верујем да је за мене сачувао нарочит дочек. Превазишао је, и то сасвим грациозно, велику равнодушност, своју огромну равнодушност. Ипак, можда сам му се допао због разлога које не бих смео да му опростим.

П. – Да ли је та посета променила Ваше мишљење о Баресу?

О. – Ни случајно. Само је нагласила противречна осећања.

П. – Мислите ли да те противречности имају већу тежину од противречности које можемо наћи код неког другог човека?

О. – Да, зато што је реч о човеку који себи даје на значају.

П. – Да ли Ви и иначе критикујете противречности?

О. – У принципу би требало тежити да их избегнемо. Треба знати како да се носимо са супротним чиниоцима контрадикције када они имају неку тежину.

П. – Сматрате ли да је Барес изневерио своју дужност?

О. – Вероватно неке од оних које је себи сам наметнуо.

П. – Да ли Вам се чини да је на почетку свог дела и свог живота обећао нешто што није испунио?

О. – То је питање мере, а мислим да у његовом случају, нажалост, морамо узети у обзир појам мере.

П. – Ако је тако, мислите ли да је имао права да на почетку свог дела догматски намеће апсолутне захтеве?

О. – Мислим да у свим својим првим делима, у којима поставља тај апсолут, он истовремено штеди самога себе и указује на начин на који извршава, тако што одмах подразумева постојање књижевног поретка који је испод моралног, а само се код овог другог може говорити о апсолуту. Ово избегавање је наглашено чим се не поставља морални проблем садржан у вашем питању.

П. – Мислите ли да је потребно правити разлику између мисли неког човека и његових поступака, претпоставити за сваког појединца идеалан простор делања одвојен од стварности, где један не укључује други на било који начин, и не подразумева било какву другу формалну обавезу?

О. – Ја замишљам једно стање ствари, један однос снага. Књижевник, појединац намеће тај идеални простор деловања, а заједница, ако може, захтева од усамљеника да положи рачуне везане за поступке у које се могла упустити под утицајем слика о свету које је писац створио.

П. – Ви, дакле, сматрате да је Барес, поступајући онако како јесте, испунио неку мисију која се не може оспорити? Књижевник се, дакле, налази на неком посебном плану.

О. – Књижевник на тај начин обавља свој посао, он врши функцију коју су постепено створили обичаји.

Друштво може, помоћу полиције и ако има снаге, да контролише вршење те функције.

П. – На чему заснивате оправдање такве тезе?

О. – Искључиво на основу неразумевања чињеница јер ја говорим о односу снага.

П. – Ви сматрате да општост има снагу закона?

О. – Тренутно мислим на општа правила која нашу делатност стављају у одређене оквире (могло би се исто тако радити и о исхрани или годишњим добима). У тим оквирима, уосталом, делатност може бити било револуционарна, било конзервативна, у зависности од тога да ли тој речи дајемо уобичајено значење, које је политичко, или шири смисао.

П. – Ви кажете да друштво, да заједница може тражити од појединца као што је Барес да полаже рачуне. Али на које функције друштва мислите? Јер, не може се, наравно, говорити о једногласности против њега или било кога другог?

О. – Ја посматрам критеријум силе и мислим на сваку заједницу која је довољно бројна или јака да врши било какву опресију над појединцем.

П. – Не мислите ли да се таква присила може изразити у правцу зла?

О. – Мислим да из овог питања треба изузети елемент морала.

П. – Ви, дакле, успех неког човека препуштате тренутном укусу јер друштво о коме говорите данас може дати некоме за право, а сутра га прекорити.

О. – Не треба страховати од те опасности! Пре нам прети управо супротно јер је укус само израз малобројних могућности и у људском окружењу увек постоје константе.

П. – Из овог нужно произлази да Ви у односу на Бареса можете заузети само позицију већине и да какав год буде исход суђења, ви ћете се приклонити мишљењу које превлада?

О. – Ја замишљам заједнице моћније од ове која овде суди Баресу, барем некакав друштвени клан или политичку партију. Појаснићу на примеру модерне цивилизације – углед који неки писац ужива у потпуности је у рукама једне не сасвим званично одређене касте, чије ми се постојање чини очигледним, а сачињава је један број професионалних критичара. Та каста носи лажљиво и апстрактно име потомства. Оваква диктатура се намеће већ за живота дотичног писца, али су супротне реакције могуће и неколико година након његове смрти.

П. – Ви, дакле, одбијате да преузмете активну улогу у овом суђењу?

О. – С обзиром на то да су се они који су га покренули поставили на план слободе ума, ја нудим овај теоријски одговор: да је реч о политичком суђењу, мој став би вероватно био сасвим другачији.

П. – Па тако суд који Ви доносите о неком човеку зависи од оних који му суде и од околности у којима му се суди, што је чисто аристократски став.

О. – Можда.

П. – Мислите ли да је Барес јавни добротинитељ или зликовац?

О. – Довољно сам оптимиста да кажем да је добротинитељ.

П. – Сматрате ли да је напад на безбедност ума добро дело?

О. – То остављам Дади да докаже.

П. – По Вашем мишљењу, како један старац може да запрепасти?

О. – Тако што ће умрети прекасно.

П. – Познајете ли неког из Баресове генерације ко Вам је дражи?

О. – Не, али су ми дражи сви из наредне генерације.

П. – Ко?

О. – Пегги зато што је био довољно стар да иде у рат и зато што је уништио свој гениј без икаквог обзира, Д'Анунцио зато што је леп војник. Волео бих да могу да наведем Ромена Ролана који је умало заузео добар став, али му је недостајала снага у одлукама и делима. Додајем још и да верујем да више уопште не говоримо о истој ствари.

П. – Да ли Вам је Барес симпатичан или антипатичан?

О. – Не знам, али осећам извесно поштовање.

Напомена приређивача: излагања сведока објављена у 20. броју часописа *Литератур* завршавају се овде. У архивама Тристана Царе нађен је пробни отисак за 21. број у коме се налази одломак који следи.

Тужилац. – Sie Verstehen Nicht?

О. – Nein. Ich bin kaput. (Стоји у ставу мирно.)

Тужилац. – Raus! (Одлази парадним кораком.*)

Излагање јавног тужиоца

Господо поротници,

Пре него што започнем спор против Мориса Бареса, желим да изјавим, како бих вас умирио, да ћу говорити не по правди, већ на основу сопствених осећања и пристрасности. Ја знам шта ви називате Правдом, какав кантар користите, и какав резултат на крају даје ваша неодлучност када, пошто сте оголили своју савест, кажете: ово је добро, а ово је лоше. Ако и претпоставимо да се међу вама налази неки мудрац налик Марку Аурелију, свилене коже и кристално бистрог погледа, замолили бисмо га заједно, ви и ја, да своју хладнокрвност којој није место пред судом људи сачува за неко друго место. Али ја такође знам шта се налази иза спољашњости вашег лицемерја: с вама је могућ договор. Ви имате белу кожу и прљаво срце.

Ако би, неким невероватним случајем, глас оптуженог узнемирио ваш сан или ваше најлепше љубавне тренутке, сетите се да и он сам, који се немарно заглибио у мржњу, више воли осуду невиног него ширење нереда. Ми, његови непријатељи, оптужујемо га за следећи злочин: ред. И спремни да починимо какво год срамно дело пре него да пустимо да у миру делује, као што су то учинили у Ле Алу,** јунаштво једног таквог поборника реда, желимо да макар сагледате фигуру тог буржуја у изношеним ципелама, некадашњег хемичара за анализу урина, који је постао преварант, цивилни ађутант и лихвар народне одбране за кога ће на послетку говорити да је био достојан Отаџбине.

Све до дана када је Дада најзад одлучила да изађе из доказивања која су обележила њену уметничку фазу, и да преузме активнију улогу у дешавањима овог века, никада нисам размишљао о Баресу. За мене је Баресов проблем био решен. Барес је остао у некаквом мутном и нарочитом блату у коме су га откриле његове прве игре. Међутим, тај немар који осећамо према одређеним личностима открије с временом своје право ратно лице када се изненада покаже с превише доказа ужасан исход њихових поступака. Данас разматрамо једно такво достигнуће за које не можемо рећи да је вредно поштовања. Реч је о тренутку када ће г. Морис Барес, поскакујући на коњу дресираном да поднесе свакакву војну музику, претворити границу ловора, с које је почупао лишће провлачећи је кроз политичку службу, у ратничку круну којом ће овенчати нове победнике Рајнске области, а да притом сам није ништа ризиковао. Шта сад? Неће ли овај заговорник

* Овај одломак се односи на појављивање Бенжамена Переа у улози Незнаног војника у немачкој униформи, што је изазвало велики скандал и противљење многих учесника суђења (М. Bonnet, *L’Affaire Barrès*, Paris, 1984, 61). Прим. прев.

** Морис Барес је изабран за народног посланика као представник Првог арондисмана у Паризу, који обухвата квартал Ле Ал. Прим. прев.

туђих борби поново само подбости речима и мамузама, и крунисати маршале као што градоначелници награђују венцем од ружа младе девојке чија је чедност само њима позната?* Није лоше за једног остарелог аматера да ради за славу војника, да полира њихову опрему. Напојница која се добија довољна је да се осигура старост коју књижевна дела и академска одличја не би могла сама да позлате. Ми не треба да осуђујемо тај буржоаски став, ту бригу за имовно стање које је истовремено мирно и испуњено почастима, испресецано звуком песме и трубе, буком са откривања споменика и батом чизама. Дада ће се пре задовољно осмехнути паразитизму, лицемерју и скорим скоројевићима. Господо поротници, нисмо вас изабрали да подучавате моралу или тражите злато неког футуристичког друштва. Да је Баресова врлина била по нашем мишљењу извесна и искрена, не бисмо се ни замарали да јој судимо. Једноставно бисмо га погубили.

Барес би нам се могао учинити симпатичним због спретног начина на који вас је „преварио”. Али ако упоредимо последице његовог деструктивног и његовог конструктивног понашања с буком катастрофа које су понос друштва, мислимо да игра постаје опасна. Барес је у младости упутио деци неколико проповеди које су биле намењене неговању њиховог Ја, које су кочила друштвена ограничења. Затим је једног дана неосетно променио правац кретања својих усана и трептања очију и показао још нејасно лице браниоца нације сачињене од појединаца, моралисте који је пронашао основе индивидуалног и колективног морала: част и Француску. Појединац и друштво, у најужем смислу. Тај атеиста је променио кожу свог Бога.

Све у свему, рећи ћете, ви Бареса оптужујете зато што противречи себи самом. То што је прешао из једног табора у други није ништа друго, какве год биле последице, до практична примена противречности.

Али овде није реч о томе. Овде није реч о противречностима. Заправо, за нас вичне противречностима срамна слабост противречности каквом се он користи уништила би њену природу изговора. Израз „могућа је само једна од две ствари” жива је слика уобичајене глупости.

Били ми попустљиви или не по том питању, не можемо толерисати да се противречност користи за најодвратнију од свих сврха, оно најглупље и најопасније потврђивање, које у свој својој таштини диже најбожанственији и најсмртоноснији споменик: Отаџбину.

Али Барес има још један непосреднији порок који ми прогањамо и за који су патриотска доказивања само највиши степен развоја: то је Барес сам. И у Баресу који пада у занос пред школарцима крије се већ Барес с бојног поља.

Господо, Барес се дотакао свих питања која су плутала по површини те душе, како за почетнике, тако и за старе куке; а ако није могао да нађе одговоре, јер заправо нема ни питања ни одговора, он их је најбоље што је умео расточио мислећи да их кристализује. Љубав, осећајност, смрт, поезија, уметност, традиција и слобода, појединац и друштво, морал, раса, отаџбина. Шта уопште Дада мисли о тим лепим предметима, она која суди Баресу? Господо, Дада не мисли, Дада не мисли ништа. Ипак зна шта не мисли: што ће рећи, све.

Превара која се састоји у томе да се стално ставља прст у срце како би се утврдио правац лахора нас не занима. Али како је Барес човек опседнут приказивањем дела које заиста није изванредног квалитета, он никако није могао да заобиђе љубав. И начин на који он говори о њој тиче нас се, он је у потпуности на вашем нивоу, господо средње класе.

А, да, знате ви шта је љубав. Нешто што кријете, нешто што се деси у мраку неког позоришта, цркве или хотела. Оно што вас чини ружним и бледим, па сте морали да у то укључите врлину и ману, од појаса невиности, до лажне црне мисе, преко обавезе продужења врсте. Дахћете, зар не, и страхујете од своје слике на зиду. А на вашем телу се налазе једно лице које вам се осмехује и сласт. Само жене спасавају љубав. Упркос Масенеовој музици, географији залазака сунца и оног општег места које се често изговара: *Узми ме*.

* Регионални обичај у коме се једном годишње у одређеним селима и градовима додељује круна од ружа девојци која се нарочито истиче својом врлином. *Прим. прев.*

Ипак, у љубави постоји још нешто. Оне жеље, страсти, неред, насиље којима се бавио маркиз Де Сад. Шта? И то вам је познато? Не, не, не морате да страхујете за своје мале настраности из влажних ходника које нестану с једним уздахом. Не желим да вас посрашим пред призорима лажних девица које бичујете или старица које вас чврсто стежу. Овде ћете морати да ми предате Бареса. Љубав и смрт. Али љубав и смрт су доведене до тачке кључања. Глава мртваца је на ноћном столу или служи као лавабо. Ето шта смо направили од те дивне мешавине! Прилегните на диван. Мириси и поезија, наводно оријентална блуд, та чудна превара служи вам као извор задовољства. Слабо узбуђење, избледело од понављања, које нас наведе да кажемо: ах, ах, као на самртном ропцу. То је само блудност погрешно протумачена као еротизам, као и мисао која се јави након тог малог потреса и мале клонулости: „Како сам само покварен! А сада, правац у Народну скупштину.” Чулна и духовна љубав. Какав чудан порок, водити љубав с Рускињом, Немицом, Анамиткињом, пошто од Бареса знамо да оне немају главу, већ само надражен трбух, ако смо већ досегнули узвишене врхове психолошке анализе с неком чистом француском рационалностињом. Какве су то мрачне и величанствене страсти! Након тога човек би могао да постане чак и председник републике. Осим нежног и покислог Бареса, Солејан је други пример славне љубави.*

Када је реч о уметности, о поезији, сви знамо шта тренутно о томе каже Дада. Даду је брига за уметност, а опет је ствара. Она пљуне у небо и оно што вам падне у око, то је уметност која вам овлажи капак. Какве сте ви среће, господо. И како сте ми драги. Али Барес. Шта, зар је Барес уметник? Пазите, ево га, опет се узбудио и сада ће запевати пред сопственим кавезом. Али песник? За њега је најузвишенија поезија витештво за полицију. Богу хвала што није песник. Он је филозоф. Он заузима став пред светом. Свет му служи као термометар. Он га наизменично ставља тамо где треба, да сазна температуру својих уста, свога ока, стомака, срца и других места. Дада много воли свет. То је њен став. Како би га боље појела. Од планине, града, или нокта на нози она направи жену са слоновским оком. Али нас истински згражава та хемија излучевина у којој се према заступљености масти одмеравају и најмањи прорачуни неког организма осветљеног гасном лампом. И знамо где то све води. Нас не може заварати сентиментална логика, чак ни Баресова која се противи чистом разуму, за који он каже да је немачки. Можете се попети на планину жичаром. И поред тога остаћете исти покварењак, увече или ујутру, било да сте у кревету или на фотељи. Ми никада нећемо следити Баресове присталице на плану интелигенције. Све се може доказати. Па ипак, ја поново тврдим, Барес је покварењак.

Игром случаја и сходно својим склоностима гимназијалца-филозофа, он руши, с доста умешности, законе и ограничења. И у опречним говорима својих ликова у којима мисли да је убедљиво да споји неспојиво, он заговара необавезну и блудну слободу која једну жену купује због лица, другу због полног органа, која занемарује законе и друштвени ред! Ах, драги Баресе, како сте нам слични! Прирастао си ми за срце, Морисе! Али фуј! Какав је то задах? Он не одговара љубавним песмама. Слава! Успех! Сваки је успех друштвени. За или против. И у твом најгорем претеривању остаје та девојачка срамежљивост: „Шта ће рећи моја мајка?”

Ево на шта мислим.

„Највећи проблем за претходне генерације био је прелаз од сигурности ка сумњи. Садашњим генерацијама битан је прелаз од сумње ка негацији, а да се притом не изгуби свака морална вредност.”

Такав је, значи, анархизам тог слободног духа: он не прелази границе моралних вредности.

Заљубљени Барес је преварант. Уметник Барес је преварант. Анархиста Барес је преварант. Он тражи истину, премерава, сецира, боји вене у плаво, а артерије у црвено. Један нерв назива европским, а други

* Албер Солејан, познати криминалац, осуђен је на смрт због убиства једанаестогодишње девојчице. Током његовог суђења први пут је јасно постављено питање одговорности психички оболелих криминалаца, због чега је касније помилован. Солејан се често помиње у Бретоновом и Елијаровом делу *Безгрешно зачеће*. Прим. прев.

азијским. Бави се ботаником и зоологијом. Ви га слушате и гладите га по бради. Његова потрага за истином за коју он тврди да садржи и своју супротност гане вас до суза. А Дероулед плеше на каменом постољу...

Важност коју бисмо могли на тренутак приписати дискусији о Баресу и његовој одбрани проистиче из чињенице да не можемо а да не помислимо: „Он је председник Лиге патриота”. И док се он забавља са својом истином код које је све могуће, не смемо заборавити да он одједном утврђује француску истину, произвољан, бесмислен и сужен постулат чије се последице не могу сакрити. Треба прогутати горку пилулу која ће вас пред светом ставити у гротескни положај: То је Француска. Само сте ви још озбиљни. Сви остали вам се подсмевају.

Шта мислите о овоме: Барес је председник Лиге патриота? Ах, тај шармантни човек који на тако забрињавајући начин пише о наслади... он је председник Лиге патриота. Он суптилно показује све ставове своје личности у процесу распадања. Он је председник Лиге патриота. Он пише о слави и доноси закључке против делања. Он је председник Лиге патриота. Брине га тренутак када треба скочити у празнину, он цвили и покушава да нађе начин да наплати свој неуспех. Он је председник Лиге патриота. То је његов излаз. Он бира делање. За њега, то значи Буланже. А шта он ради? Он је председник Лиге патриота.

Постојала су два начина да се дела, два облика друштвене акције. Деструкција и конструкција. Могли бисмо помислити да ће овај успорени љубитељ растакања на своју слабост накалемити невероватну радост уништавања. То се није догодило. Он је постао предводник будала, и прича пред скупштином крештавим, назалним гласом. Он куражи децу, подстиче Деруледа и Јованку Орлеанку.

Како би он бледо изгледао поред Бине-Валмера* да се за њим не вуче мирис љубави купљене на првом ћошку. Јер Бине-Валмер је председник знатно већег броја удружења старих војника. Он се свакодневно бави мачевањем. Он је ишао у Велики ратић. И верује се да је убијао Немце.

С Бинеом нема илузија: он је стара рогата стока. Барес је остао само јуница. И у каквој ће се он кориди борити? Барес жели славу. И он који цитира велике личности, од Исуса до Вагнера, иступа говорећи: ево Бареса и култа мртвих.

Не. Када Барес умре, умреће и његова слава, упркос упорним успоравањима за које ће се друштво потрудити да остану да лебде у ваздуху. Али нема таквог смрада, чак ни од лоренског ђубрива, који неће попустити пред ватром. Наредна револуција ће ту увести ред, чак иако буде бледа у поређењу с нашим.

Зашто, дакле, господе, тај ништавни мали човек који би желео да буде великан, тај саможивац који се претвара да је мед и млеко, није доживео већу славу, и зашто је чак и у својим претеривањима сачувао траг провинцијалне и малограђанске осредњости? Зашто његови хирови нису раздраженији? Његови изливи страственији? Зашто његова болест није смртоноснија, а јунаштво узвишеније? Неурастеник је ставио на сточић богородицу из Цркве Сен Силпис и одједном се нашао излечен. Али његове су беоњаче и даље жуте, и поред доктора Бишеа. Овај велики човек је само несрећена покајница.

Од све робе коју тај трговац куваном кашом нуди својим слушаоцима с устима попут жабљих, ниједна не одговара својој ознаци. Пожуда, тама, или крв, он најзад не даје ништа до куване каше. Нека ћути Тристан Цара, који ће рећи: поздрављам Вас, браниоче тржишне врлине. Ућутите, ми се не дивимо изненада ни храбрости, ни искрености, већ желимо да се бранимо. Он продаје звезде, а ви имате мртво месо. Ми одбијамо да играмо ту улогу. Раса, мртви, Отацбина су свеће, а не сунца. Такт, добар укус, француски гениј, каква фарса. И то лоше одиграна. Ваши мртви. Какав диван понос, то што су успели да умру. Морис Барес ће радо газити по црвима, под условом да може да се наслађује на застави. Он је шампион цивилизације.

Бити цивилизован, изгледа значи садити спанаћ на гробљу. Неколико бистрих маршала зна шта то значи. Али пошто не можемо да вас натерамо да их оптужите, ми ћемо прогонити њиховог домара.

* Жан, Бине-Валмер (1875–1940), лекар, романописац и хроничар. Након краја рата заговарао је култ Незнаног јунака и одредио као његов гроб Тријумфалну калију на Тргу етоал. Сарађивао је с десничарском организацијом *Француска акција*. Прим. прев.

Баресе, Ви сте лагали. А ви, који сте га следили, ви сте будале. Баресе, бедни несрећни преваранту, где је, дакле, тај слободан човек? Нисте ли ви написали онда када вам је цвеће које нам је свима драго падало пред ноге као новчићи пред уличног певача: „Култ сопственог Ја, исто као култ Бога и града, захтева жртве”. Анархистички тенору, нисте ли подржавали Вагнера зато што је написао ужасног *Парсифала* и створио законе појединца? Од тада је било јасно да сте морали постати страствени заговорник друштвене покорности. Закони и жртва: и расправа је завршена.

Морисе Баресе, велики присталице, велики слуго погребних предузећа, оптужујем Вас да сте уз помоћ нејасног лиризма и хаотичног заноса лажно представили своју неспособност као величину и моћ, да сте уништили снагу својих пријатеља лажним вербализмом, и да им сада ударате у главу својим бициклом. Рекли сте, Баресе, у једном тренутку своје уобичајене сметености, кад је преовладала ваша сентиментална страна: „Ко се ваља, тај се укаља”. Е, па, Ви сте се укаљали. Сада треба да платите чишћење. Господо, испоручујем вам ово изношено одело. На вама је да процените да ли оно одговара целату, тамничару, или власници бордела.

Јавни тужилац: *ЖОРЖ РИМОН-ДЕСЕНЬ*

Излагање одбране у корист Мориса Бареса*

На трошарини градске капије Порт Мајо често сам се склањао између ограда и заштитних стубова, кад год би једна лимузина, у тренутку када сам кретао у гимназију, претила да ме у пролазу испрска блатом. Тада бих, ако се пропнем на прсте, угледао једну кладу, беживотну ствар осим изгубљеног и непомичног погледа, Мориса Бареса који је као и свакога дана долазио у престоницу. Обично заснивамо порезе на основу спољних обележја богатства, и као дете, слабо упућен на основу неколико речи које сам случајно начуо о немирном времену које се управо завршавало сликама суђења у Рену** и кризе у Фашоди, насумице сам обнављао једну прошлост која је за мене била мистериознија од битака код Азенкура или Бувина*** Ја сам као дете, господо, задовољно мислио да је аутомобилиста Барес био друг Дерулед, онај који чвсто држи коња за узде. Данас знам шта је изазвало ту забуну и наметнуло је не само дечаку у пелерини приљубљеном уз ограду већ и генерацијама будала којима је подилазио. Знам којим је непромишљеним чином анархиста Барес себи доделио улогу коју је играо и због које се данас нашао пред овим судом.

Живот студента који је око 1885. године почео да полако наслућује своја ограничења познат нам је јер нас је он сам брижљиво упутио у њега, али како очекујете да вам парламентарца из 1921. покаже шта га још повезује с оним тврдоглавим младићем који је себе сматрао осећајним? Доказана чињеница има снагу закона, и председник Лиге патриота сигурно се више не би сложио са својим некадашњим речима: „Мислим”, рекао је Непријатељ закона, „да припадам раси створеној да разуме и ремети”. Три тома *Кулија сојсџивеној Ја* су само сликовити пример те разорне моћи.

Наравно, тада је било реч о левој обали Рајне! Морис Барес у том тренутку није бринуо о последицама својих мисли; по мишљењу овог претендента на универзалност, његови предлози се не могу

* Верује се да је Филип Супо аутор ове непотписане одбране (M. Sanouillet, *Dada à Paris*, J. J. Pauvert, Paris, 1965, 266). Прим. прев.

** Друго суђење Драјфусу почело је у августу 1899. у Рену. Прим. прев.

*** Битка код Азенкура (1415) једна је од одлучујућих тренутака у Стогодишњем рату. Битка код Бувина (1214) представља победу Француске над Светим римским царством. Прим. прев.

осудити на основу утицаја који врше: они би га претворили у Равашола или Вертера, да су га повели у том правцу.

Тај дрски жутокљунац порицао је крајем прошлог века без икаквог искуства моћ сваког делања. Романом *Слободан човек*, јединственом тежњом да морал пронађе само у себи пошто је свака друштвена стега уништена, овај крхки појединац отпочетка је привукао пажњу савременика. Као антидруштвена фигура, он је морао прво да нападне своје најближе претходнике, званичне законодавце. Познато је како је Ренан, чији се сенилни дух тада надвијао над Сорбоном, био искрено запрепашћен када се млади Барес усудио да га јавно разоткрије. Оборити Тена, обезвредити своја будућа дела, то је с двадесет пет година био циљ тог духа који ће се трагично претворити у фигуру хладну као кип. Морис се од своје прве књиге одучавао од поштовања. Шта се десило у том филозофском постојању што је бацило тог савршеног презривца пред стопала Јованке Орлеанке као неко мало дете?

У тренутку када је ветар мењао правац, да ли је тај младић кога су млади почињали да слушају држао систем целог света у рукама? Он нам говори о својим стомачним тегобама, шта друго зна? Он се руга јер зна да нема сазнања, нема тајне, нема истине; он је свестан да је досегнуо врх таласа. Тај тренутак за будућност ће остати једини значајан у његовом животу, тренутак који ће будуће генерације памтити. Ту почиње и завршава се утицај Мориса Бареса, о коме су, око 1900, забринуте матуранти објављивали више хаотичних списа него што ми данас можемо да замислимо. Одједном, талас се нагло повукао, и несрећни чеп који вуче осека још мисли да напредује, да јури, ношен сам од себе. У фарси буланжизма, један генерал од кога су реакционари страховали склопио је пакт с противницима, а затим је, уз подршку народа, постао искривљена слика подељене отаџбине, побудио заборављена осећања у срцима оних који су били најмање подесни за тако нешто, и одједном се повукао из свеопштег одушевљења. Барес је у тој сулудој авантури окусио ново пијанство; било је потребно да се читава земља подигне како би он открио занос који након тога, упркос свим својим напорима, никада више неће повратити. На Буланжеовом гробу, Стирел-Барес* изговара речи које су обележиле његов живот: „Буланже је само епизода, наћи ћемо још других буланжизма”.

Он није изабрао униформу смрти: та или нека друга, није ни било важно. Али зато што се у једном тренутку уплашио да више ништа није могуће, Морис Барес је поновио кораке који су му омогућили да на тренутак заборави на своје неумољиво Ја и бескрајну досаду света који није *Беренисин врт*.** Његов национализам је рођен, тај детерминизам о коме говори и који прихвата, зато што му се учинило да је у њему открио тајну ентузијазма. Али готово је, тај зарђали кључ неће више откључати ниједан ормар.

Од тада је његов живот стално надметање. Панама је била само освета (никада нисмо веровали да он има ту моралну осетљивост, а одједном се нашао приморан на традиционално поштење). Буновни прагматизам. Рат ће најзад крунисати дела настала тих ујурбаних година. Он је у том колективном лудилу као свој на своме, и уз помоћ цензуре, мом клијенту више нико није могао да забрани да говори.

Ето, то су тај човек и његова судбина. Сада му траже да због својих мисли полаже рачуне, и ако добро разумем оптужбу, терете га за две ствари поред којих остале делују као мале симптоматске чињенице ове прве две тачке. Прво, Барес је, наводно, изневерио обећање дато некаквом спорном повериоцу издавши све што је чинило његову посебност; друго, његово ново уверење даје за право некадашњим непријатељима да оспоре све оне који би били у искушењу да позајмљују прва учења мог клијента. Да је мој клијент био само колаборатор у листу *Л'Еко де Пари*, јасно је да му ништа не бисмо могли пребацити. Замерке су, дакле, упућене првобитном Баресу: али ко може да тврди да било који младић од двадесет пет година даје обећања? Заиста, ако мој клијент није ништа открио, то је стога што није имао шта да открива; глупост овога што тврдим неће ме зауставити: где можемо видети да се о некој ствари суди другачије а не на основу последица?

* Стирел је један од ликова трилогије *Роман о националној енергији*, који заговара ставове блиске Баресу. Прим. прев.

** *Беренисин врт* је Баресов трећи роман из циклуса *Култ сопственог Ја*. Прим. прев.

Исход можда не представља доказ, али је ипак најсигурнији елемент вероватности. Штавише, како један индивидуалиста може да мањком интелектуалне солидарности изневери свој индивидуализам? И откад је старцима потребна дозвола да прогоне слободне људе у име те три утваре: реда, искуства и традиције? Нису ли Баресове прве књиге данас извор обесхрабења за његове обојаватеље који их поново читају; није ли, за ове људе сужених видика, поновно откриће неке реченице из *Под оком варвара* или *Осам дана код ĩ. Ренана* подједнако ужасно као да су нашли непристојну тетоважу на телу обојаваног претка?

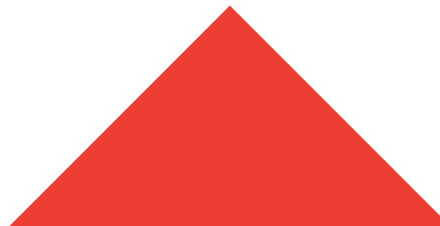
Када је једног дана током рата *Л'Еко де Пари* објавио под потписом мог клијента чланак насловљен *Часѿи*, узалуд сам се шалио на рачун те свете речи пред члановима моје породице којима је та реч професионално неопходна. Штавише, није ли јасно да, ако пратимо размишљање слично претходном, Барес 1 може некажњено довести своје најбоље пријатеље у најнезгодије положаје и да, ако му то замеримо, престајемо да га посматрамо као Бареса 1; а с друге стране, Барес 2 по својој природи чини оно што не бисмо могли замерити Баресу 1. Ово је лажан злочин, господо, и ви ћете га осудити само ако сте занемарили сваку непристрасност, па сматрате да вас је аутор *Рајнскоĳ ĩенија* натерао на нужну одбрану. Ја знам да вас револуционарни карактер овог суда, дух под којим се окупио наводи на такав став, и ја то подржавам. Али тада се питање мења и увелико превазилази личност оптуженог. Јер, господине председниче, да ме питате: „Мислите ли да је Морис Барес на било који начин угрозио безбедност ума?“, одговорио бих:

„Мислим да Морис Барес не може да изврши напад на безбедност ума ништа више него било ко други. Један чин, једна мисао, супротан чин или мисао не могу угрозити ум ни код оног који их мисли или чини, нити ум уопште, ни ум оних појединаца који су подложни оваквом утицају.”

Ако је у два велика раздобља у свом животу Барес вршио супротне утицаје, шта мислимо да би из тога требало закључити? Питам на основу чега се један од тих утицаја може осудити, а други славити. Не можемо ли сматрати већ добро установљеном чињеницом да један човек не може деловати на другог ако онај већ у себи нема оно што му овај први наводно преноси? Ја осуђујем, приметитћете, читав Баресов живот, чак и пре његовог националистичког преображаја, зато што је увек био осмишљен унапред и лишен ентузијазма (упркос тврдњи оптуженог о инфериорности чинова који нису спонтани и његовог непрестаног слављења ентузијазма). Ја у његовом делу осуђујем све оно што није негација, и у тој негацији све што је чист скептицизам; али какву год одбојност лично осећао према Морису Баресу данас, не прихватам да овде има чињеница које би нас могле навести да донесемо било какав закључак осим тога које је боје небо (или било ког својства било ког другог предмета).

Питам вас само, господине председниче, господо судијски помоћници, да ли је иједна реч током ових расправа успела да макар на тренутак пробуди у дубини вашег мозга дубоко успавану идеју злочина? Не, то није успео ни сенилни и растројени Цара, ни глупи Дрије ла Рошел, ни луда Рашилда, нити било ко други од сведока.

Превод приредила: **Тијана Јовановић**



> Биљана Андоновска и Предраг Бребановић

Дадаистичко-надреалистички цакузи/J'accuse

Околности под којима је била инсценирана судска парница против Мориса Бареса релативно су добро познате, поред осталог и зато што су их сумирали сами учесници, архивирајући ту „аферу” у 20. броју париског часописа *Littérature*. Већ и чињеница да су транскрипти овог типично авангардистичког дешавања похрањени у специјалном и, како ће се испоставити, последњем издању прве серије те публикације (1919–1921) коју су покренули и уређивали Андре Бретон, Луј Арагон и Филип Супо, посредно говори о значају самог хепенинга за интерну динамику историјске авангарде.¹

Био је то један у низу колективних градских перформанса одржаних у склопу манифестације „Grande saison Dada”, која је према најави из претходног броја поменуте ревије требало да обухвати извођачке жанрове као што су посете, салони, конгреси, комеморације, опере, плебисцити, реквизиције и слично. Већина тих активности, иза којих је стајао Дадин порив за искорак из „уметничке фазе” и „изласком на улицу”, неће бити реализована зато што су *mise en accusation et jugement* поделиле групу. Да бисмо разумели како се то догодило, неопходно је за почетак предочити основну псеудојуридичку фактографију. Дакле:

Време – 13. мај 1921, вечерњи часови.
Место – Дворана научних друштава, Париз.
Оптуженик – Морис Барес (1862–1923), француски књижевник.
Председник суда – Андре Бретон.
Помоћници – Теодор Франкел, Пјер Девал.
Јавни тужилац – Жорж Рибмон-Десењ.

Адвокати одбране – Филип Супо, Луј Арагон.
Сведоци – Серж Ромоф, Тристан Цара, Ђузепе Унгарети, Мадам Рашилд,
Жак Риго, Пјер Дрије ла Рошел, Бенжамен Пере итд.
Порота – дванаест гледалаца.
Напис изнад сцене – „Nul n'est censé ignorer Dada”.

О амбијенту у којем се збивање одиграло речито сведочи следећа фотографија, урађена у дадаистичко-надреалистичком маниру *rendez-vous des amis*:

Суђење Морису Баресу, 1921, Париз.
Слева надесно:
Луј Арагон, Пјер Девал, Андре Бретон,
Тристан Цара, Филип Супо,
Теодор Франкл, „Морис Барес”,
Жорж Рибмон-Десењ, Бенжамин Пере,
Жак Риго, Рене Илсум, Серж Шаршун.
Љубазношћу Магазина Кабинет
(Cabinet Magazine) из Њујорка.



1 „... Литература је завршила своју прву серију овим ватрометом, који спада у најмаркантније манифестације дада, у истом реду са најскандалознијим изложбама, конференцијама, соарејама, публикацијама, итд.”, каже Марко Ристић у тексту „Преображења Даде – Историја Литературе која није историја литературе”, објављеном 1924. у *Književniku* А. Б. Шимића.

Свој сезонски „револуционарни суд” Дада је основала да би познатом писцу и председнику Лиге патриота судила због интелектуалне конверзије („Тај атеиста је променио кожу свога бога”) и „напада на сигурност духа”. Догађај је био припреман више него помно: организатори су обилазили суднице како би им представа била што уверљивија; правили интервјуе; делили летке и слали позивнице сопственим противницима и широј јавности; комуницирали са штампом, која је њихов *event* рекламирала и унапред тумачила; обезбедили присуство гледалаца, који су изнајмљени простор испунили до последњег места. Очекивао се, укратко, прави спектакл.

Истина, главна звезда је властитом процесуирању присуствовала у обличју – лутке. Овај Баресов *tappequin* послужио је као означитељ једног сасвим конкретnog, али ишчезлог референта,² који се није одазвао позиву на суђење, већ је тог петка тринаестог отишао (побегао?) да још једном изврши „злочин” тако што ће провинцијској омладини беседити о „француској души за време рата”. Остали учесници били су такође прерушени (бели мантили, црвене и црне капе) мада таква поставка није имала ничег од кабаретско-фарсичног духа Даде, пошто је – према преовлађујућој перцепцији – била преозбиљна и гротескна. Утолико се овај *show* прилично разликовао од уобичајених скандала у режији групе.

Упризорење се у процедуралном погледу показало као чист фијаско. Невоља није била у томе што су се током извођења доказа међу сведоцима нашли и антидадаисти, него што је и већина самих дадаиста одбила да се повинује правничкој памети и иступи с било каквим одлучнијим или барем кохерентнијим ставом. Напротив, заузели су Дади својствену нихилистичку позу, правдајући се властитом равнодушношћу, алогичношћу, аморалношћу, пасивношћу, паразитирањем... и заправо нису толико ни теретили окривљеног, колико суд којем су се одазвали. Најиндикативније је било понашање Тристана Царе (који се није уздржао ни од релативистичког запажања да је побуна „облик оптимизма који је нешто мање одвратан од уобичајеног оптимизма”), а нарочито његова конфронтација с Бретоном као председником суда, након чега је изашао из сале. За њим ће ускоро кренути и Франсис Пикабија. Био је то, у неку руку, почетак краја париске Даде.

Инсценацију је обележио још један инцидент, овога пута између симулираног трибунала и стварне публике. Комешање је изазвало већ то што се сведок Бенжамен Пере појавио у блатњавој војничкој униформи и с гас-маском на лицу, као инкарнација „Незнаног јунака” и синегдоха свих погинулих у рату. Али, констернација је наступила тек када је овај национални симбол проговорио на немачком! Била је то тачка у којој су упарађени дадаисти ипак дирнули у срце реалног проблема и, како је писала штампа, „прешли сваку границу”. Реакција публике, која је из протеста запевала „Марсељезу”, говорила је сама за себе. Додуше, тиме што је један револуционарни суд испровоцирао револуционарну химну била је на симболичком плану потврђена веза између Даде и Француске револуције.

Процес је званично окончан осуђујућом пресудом и изрицањем казне од двадесет година принудног рада. Првобитна идеја о осуди на смрт није остварена, али ће осуђеник свакако умрети после непуне две године. Ни то га неће екскулпирати јер ће комунистички часопис *Clarté* наставити да ниже „антибаресијаде”. Одјеком суђења Баресу може се сматрати и чувени памфлет *Leux* (1924), у којем ће надреалисти напасти Анатола Франса. Најзад, отпадници који су екскомуницирани *Дружим манифестом надреализма* (1930) саставиће сличан памфлет против Бретона као самопрокламованог пророка и дотадашњег неприкосновеног „папе”.

² Изузев што отелотворује (не)делотворност једне *ad hoc* формиране институције, лутка је и сама по себи у Дади и надреализму имала огроман значај. Сетимо се униформисаног „Пруског архангела” са свињском главом, који је висио с плафона на Првом међународном Dada-Messe у Берлину, или фетишизираних и декомпонованих жена-лутака Ханса Белмера из тридесетих.

Сваки од ових случајева био је особена оставинска расправа у којој су француски књижевници – након што су се у 19. веку повлачили по судовима због кршења јавног морала (Бодлер, Флобер) – преузимали правду у своје руке. То нам потврђује и место које је у тужилачким тирадама припало ауторима попут Артура Рембоа или Лотреамона. Намеће се утисак да се један од најважнијих аспеката оспоравања Бареса тицао релација свих учесника према сопственој младости. Тај писац је за мету био одабран као један од њихових књижевних очева.³

Дадаисти и надреалисти су спрам Бареса били изразито амбивалентни. Рани, романтични и анархоиндивидуалистички Барес, потписник трилогије *Culte du moi* (1880–1891) и романа *L'Ennemi des lois* (1893), обележио је њихове формативне године. Ако је за неке сведоке бављење оптужеником било ствар „радозналости и снобизма”, за Бретона – који је само пар година раније планирао да Барес напише предговор за културну ратну преписку Жака Вашеа – процес поприма карактер обрачуна са самим собом. Из психоаналитичке визуре, у томе није тешко препознати покушај ослобађања од очинске инстанце, који је попримио екстремно ритуалну форму погубљења бившег идола. Оптужујући Бареса, наредна књижевна генерација превасходно се разрачунава са сопственом баресовском прошлошћу.

Еманципаторске вредности које су ту генерацију везивале за некадашњег Бареса нису далеко од оних које су је везивале и за Андреа Жида. Уосталом, дадаисти су у почетку били блиски писцу *Земаљских храна*. Одломци из *Нових храна* штампани су као уводни прилог првог броја *Littérature*, док су Лафкадио и његов *acte gratuit* уживали безмало митски статус.⁴ Нападајући једног, припадници групе донекле следе свог другог претходника јер се Жид Баресу супротставио још у доба Драјфусове афере, када је тај „страствени заговорник друштвене покорности” (Рибмон-Десењ) већ склизнуо у антисемитизам и национализам, пропацирајући укореењивање у тло, нацију и породицу. После свега, Жид ће Бареса описивати као особу „лажног укуса, лажног достојанства, лажне поезије и истинске љубави према лажној величанствености” – што се увелико поклапа с антиконформистичким елементима из оптужнице коју је подигла Дада. Барес је почетком двадесетих био далеко од неупитне јавне фигуре: непрекидно је трпео ударе левичара и пацифиста, који су штавише ширили гласине да је дадистичко суђење из сенке замислио он сâм.

С обзиром на то да је подразумевала „окупацију” и преобликовање градског простора, као и интеракцију с престоничком публиком и медијима – што је црта по којој се париска Дада разликује од (политизованије) берлинске и (артистичкије) њујоршке – правосудна форма рушења очинског ауторитета наликује и неким другим дадаистичким и надреалистичким антиауторитарним интервенцијама у домену „општих добара”. На пример, у *Littérature* је свега два месеца раније био спроведен „референдум” под називом „Liquidation” („Рашчишћавање”), у оквиру којег су припадници покрета оценама у распону од –25 до +20 рангирани (читај: декласирали) читав спектар личности из уметности и културе свих епоха. Изузимајући неке оцењиваче, најбољи скор имао је Чарли Чаплин (16,09); Баресов просечни резултат се мање-више свео на равнодушност (0,45), слична је била и Жидова судбина (–0,81), а неизбежни *Soldat incornu* доживео је дебакл (–15,63).

Доцније варијације на овакву праксу спадају, дакако, у топосе надреалистичке авангарде. Неки од најчувенијих момената првог *Манифестна надреализма* (1924) биле су таксономије типа „Бодлер је надреалиста

3 С тим у вези, интересантно је и Баресово присуство у хрватском модернизму, где он ништа мање фигурира као лакмус-папир и јабука раздора. Тин Ујевић већ 1911. Антуна Густава Матоша назива хрватским Баресом, да би полемику против властитог узора, у напису под насловом „Barrès i Oinobarès”, завршио закључком да Барес пише, Матош преписује; док се код Крлеже, у једном од његових невољних и прећутних (у)саглашавања с Ујевићем и надреалистима, Барес поткрај педесетих појављује као негативни антипод Анрију Барбису и антиратном ангажману *per se*.

4 Сви су били одушевљени Лафкадијем, па је можда и зато Жид своје *Коваче лажног новца* (1925) у први мах замислио као дело које приповеда протагониста *Подрума Ватикана* (1914) – што доказују „Странице из Лафкадијевог дневника”, публиковане такође у *Littérature*. Савез са Жидом развргнуће тек надреалисти.

у моралу, Рембо је надреалиста у пракси живота и у свему осталом, Ваше је надреалиста у мени”. Исту ће функцију имати и спискови „Lisez/Ne lisez pas” из каталога *Нагреалистичких издања* код Жозеа Кортија (1931). Бројне анкете по надреалистичким часописима – од *Littérature* („Зашто пишете?”) и *La Révolution surréaliste* (самоубиство, љубав), преко алманаха *Немојуће* („Чељуст дијалектике”) или *Нагреализма данас и овде* (хумор, жеља), до ревије *Minotaure* (сусрет) – служиле су за пропитивање уметничких и друштвених канона. Позивајући се на малроовску метафору Имагинарног музеја, Ристић ће педесетих година овакве облике самосвести, какви су вазда били праћени немилосрдном тријажом традиције, одредити као суштинску, *исосјесјетничку* карактеристику радикално модерне или авангардне уметности.

Упркос свему томе, афера Барес није само индикатор неспорног „структурног континуитета” између Даде и надреализма него и неуралгични израз њиховог неочекиваног, али фундаменталног раскола. Огледало тог раскола јесте *Littérature*, као главни израз и орган јавног и колективног деловања једне елитне и алтернативне уметничке заједнице. Континуитет насловног означитеља (који је оснивачима сугерисао Пол Валери) омогућава да се кроз садржај и концепцију те ревије уочи неколико етапа у његовом разумевању. Првим бројем часописа доминирали су Валери и Жид; после Цариног доласка у Париз *Littérature* се дадаизовала; да би у новој серији (1922–1924) узела препознатљиво надреалистички смер.

Иако је Бретон једно време веровао да Дада и латентни надреализам коегзистирају као таласи који поклапају један други, његова размена реплика с Царом у последњем броју прве серије, претвореном у целости у Баресов досије, недвосмислено указује на сраз између двеју логика: нихилистичко-дадаистичке и конструктивно-надреалистичке. У архивски сачуваном остатку материјала – планираном за следећи број исте публикације, који се неће појавити јер се у међувремену група *de facto* распала – налази се и излагање браниоца Супоа, чији *plaidoyer* није толико ишао у прилог „клијенту”, колико је био уперен против судске стратегије.⁵ Чини се да је тиме процес прерастао у имплицитно преиспитивање Даде. Овакву интерпретацију заступаће доцније и сâм Бретон, доцирајући да је под кринком Даде суђење отворило питања морала, која су превазилазила дадаистичке капацитете, док су била витална за надреализам, где ће етика остати трајно актуелна.⁶ Идентична матрица стоји у подтексту пословичних бретоновских екскомуникација, али и фамозног Ристићевог есеја „Три мртва песника” (1954), који може бити читан као окасна (и утростручена) југословенска верзија афере Барес. Сме ли ико да изневери своју младост? Шта се збуде када песник почне да следи сопствени опортунистички импулс? Како третирати погрешке у „методологији духа”? Постоји ли издаја, какав је њен улог, а каква заштита од ње? Надреалисти су том проблематиком били заокупљени и пре изласка књиге Жилијена Бенде *La trahison des clercs* (1927).

У светлу њиховог разласа с дадаистима, суђење Баресу имаће и два наставка, односно накнадна разрешења. Бретон ће недуго потом покушати да мобилише шири авангардни фронт и организује тзв. Париски конгрес, под пуним називом Међународни конгрес за одређивање директива и одбрану модерног духа. Цара ће, напосто, бојкотовати ту иницијативу. Након што га је Бретон у једном тексту, како ће и сâм касније признати, неспретно освојио као „зачетника покрета који је дошао из Цириха” – што је изазвало згражавање (не само

5 Ево те „одбране”: „Ја осуђујем, приметићете, читав Баресов живот, чак и пре његовог националистичког преображаја, зато што је увек био осмишљен унапред и лишен ентузијазма (упркос тврдњи оптуженог о инфериорности чинова који нису спонтани и његовог непрестаног слављења ентузијазма). Ја у његовом делу осуђујем све што није негација, и у тој негацији све што није чист скептицизам; али какву год одбојност лично осећао према Морису Баресу данас, не прихватам да овде има чињеница које би нас могле навести да донесемо било какав закључак осим тога које је боје небо (или било ког својства било ког другог предмета).”

6 „Ако, на плакатима и програмима, игру још увек води ‘Дада’, и ако су јој учињени ситни уступци у погледу режије ‘процеса’ (једна лутка заузима ‘Баресово’ место, ‘судије’ и ‘браниоци’ су чудно накарађени), иницијатива у том погледу заправо јој измиче. Та иницијатива припада само Арагону и мени. Покренути проблем, који је, у ствари, етичке природе, може без сумње занимати многе друге међу нама, понаособ, али Дада, са својим опредељењем за обзнањену равнодушност, ту нема шта да тражи” – каже он у својим радијским *Entretiens*.

авангардистички оријентисане) јавности, која је у томе наслутила ксенофобију и национализам – доћи ће и до опозиционог окупљања дадаиста у кафани „La Closerie des Lilas”, где се предводник надреализма практично нашао у баресовској улози. Тиме је 17. фебруара 1922. стављена тачка на идеју Конгреса, што се у књижевној историографији обично објашњава као припрема терена за надреализам.

Други постскриптум кампања против Бареса добиће у официјелно-правосудном епилогу испада који се у јулу 1923. десио на Царином соареу *Coeur à barbe* у Théâtre Michel. Био је то последњи трзај париске Даде и увод у отворени рат између двеју групација, од којих се једна осипала, док је друга надирала. Бретон, Арагон и Пол Елијар саботирали су ово вече, које се завршило тучом и ломљавом инвентара. Уследиле су и тужбе – овога пута стварне (имовинске и својинске), а не фиктивне (литерарне и безбедносно-духовне). Уметнички раскол напослетку је регистровало и државно правосуђе као једна од базичних институција владајућег грађанског поретка.

После скоро стотину година, данас нам је јасно да је раскринкавање те институције остало не само средишња активност него и највећа тековина Велике Дада сезоне. Будући да су организатори, како је писао Арагон, били инспирисани духом Француске револуције, „сунцем гиљотине” и револуционарним Терором, судству су, по њима, морала бити обезбеђена својства карневала и луткарског позоришта, те јавног линча и превратничког насиља. Тај авангардистички имагинаријум као да је наговестио снажну интеракцију између права и књижевности, која ће уследити у савременој теорији. Јер, последњих смо деценија очевици вишеструког и збиља плодног повезивања правних и књижевних чињеница, које се креће од тематолошких студија посвећених начинима (ре)презентације закона у књижевности, преко примене литерарне херменеутике у јуридикчке сврхе, до наратолошких тумачења правничког дискурса. Мишел Фуко демаскирао је „судије нормалности” (учитеље, лекаре, социјалне раднике) и начео тему саучесништва између закона и његовог кршења; Жак Дерида је извориште правне „силе” пронашао у „мистичком темељу ауторитета”; Стенли Фиш је у полемици с правником Роналдом Дворкином судску праксу изједначио с књижевнокритичком креацијом; Марта Нусбаум је, стављајући Волта Витмена у исту раван с Аристотелом, подробно осветлила концепт песничке правде. Коначно, Шошана Фелман (којој ћемо се вратити у закључку) уводи категорију „правно несвесног”, тврдећи да оно на површину избија тамо где се – баш као у случају Барес – нешто што не може бити правно артикулисано ипак појављује на судској позорници, при чему компулзивне правничке репетиције неретко бивају осујећене прекидима јуридикчког оквира.

Афера Барес се, међутим, не исцрпљује у тој својој димензији. Овај авангардистички подухват подразумевао је освајање и низа других установа хабермасовски схваћене (контра)јавности. Случај је зачет у кафани, где је израстао из једне жучне, али помало *кошеријске* расправе, да би тек потом резултирао *суђењем*, које ће остати забележено у (анти)литерарном *часопису*. У аргументацији тужилаштва Баресова је кривица била пропорционална мери у којој његово писање и његов живот имају посебан утицај и последице.⁷ Тиме је скренута пажња на сложени механизам јавне сфере.

Тај механизам ће још очигледнији постати у надреализму, који ће неговати специфичан однос према епоси просвећености као конститутивној за модерно грађанско друштво. Символички арсенал тог друштва биће и те како присутан у програмским гестовима Бретонове дружине. Дефиниција надреализма у првом манифесту дата је у облику фантомске *енциклопедијске* одреднице; на насловној страни инаугуралног броја *La Révolution surréaliste* (1924) освануо је захтев за једном *новом декларацијом људских права*; оснивање београдске надреалистичке групе било је обзнањено прогласом из алманаха *Немојће* (1930), који је формализован

⁷ Четврта тачка оптужнице: „Значај једног живота не тиче се само оног ко га је проживео [...] Он, тим више што је изнет на видело, доприноси обликовању других личности. Одатле проистиче обавеза да одређени став уздигемо или осудимо, да пишемо хвалоспеве или да дижемо ломаче[...] Не само да је Баресу додељен задатак који није испунио већ нарочито славан положај на коме се нашао, у споју с утицајем који врше његова дела, чија нова издања одобрава из непознатих разлога, такви су да бацају сумњу на вредност сваког револуционарног кретања и приморавају нас да ставимо своје поступке под контролу будућих поступака, и да не припишемо једнима и другима исти релативан значај.”

својеручним ипопийисивањем једног упитника. При опсади тврђаве грађанског друштва надреалисти су упорно посезали за његовим наслеђем, не искључујући ни идеју – аутономије књижевности.

Утолико не чуди што ће десетак година након афере Барес лично Бретон (који је до тада служио за моралисту који жуди да суди и у предмету у којем се не може пресудити) током „афере Арагон” заузети становиште о самосталности уметности. Зато је умесно упоредити те две афере. Арагонова је настала његовим одласком у Харков и објављивањем *Црвеној фронти* (1930), који је позивао на револуционарно насиље. Са својим истомисљеницима, Бретон је – премда му се спорна комунистичко-пропагандна поема није допадала – Арагона од притвора бранио петицијом у којој се залагао за потпуну семантичку аутохтоност књижевних исказа.⁸ Ромен Ролан и Жид ће надреалистима овим поводом замерити „да се извлаче од одговорности”, која за аутентичне револуционаре – макар посредни били и „само” текстови – представља „исти морални став као и преузимање одговорности за своје поступке”. Проматрана из угла социјалне књижевности, Бретонова доследна (целоживотна) одбрана уметничких експеримената од соцреалистичких и иних императива доиста подсећа на дадаистички аутономизам, евидентан и у антибаресовским списима из *Littérature*, где рецимо читамо: „Даду је брига за уметност, а опет је ствара. Она пљуне у небо и оно што вам падне у око је уметност која вам овлажи капак. Какве сте ви среће, господо.” Слично томе, касније ће и Дерида елаборирати тезу да књижевност озаконљује могућност да се каже *све* или *било шта*.

Тако стижемо и до највеће недоумице коју је – када је о (не)одговорности и (не)аутономији уметности реч – са собом донела авангарда као таква. Авангардизам рачуна управо на слободу и недодирљивост књижевног поља, али само зато да би га у следећем кораку деструисао или дислоцирао. У томе је и смисао утицајне теорије Петера Биргера, по којој је истинска авангарда једино она која не прихвата институцију и аутономију уметности. У свом докидању аутономије уметности авангарда се парадоксално морала ослонити на саму ту аутономију, радикализујући је као парадигму слободе чије *било шта* може значити и *све* властитог (само)утемељења. Главни циљ је свакако био да се уметност напакон споји са животом, како би га променила. Право питање гласи: да ли је тако нешто уопште могуће?

Ако је Баресово дело било „витештво за полицију”, дадаистичка приредба није имала никакво обавезујуће дејство. Био је то суд који није могао формално да осуди; но, његови су посленици сматрали како ипак треба да суде. Наизглед се радило о пукој *karma police*, чије деловање не производи никакве опипљиве учинке. А опет, зар читав случај није зорно показао да ниједно, па ни лажно суђење није без последица?

Суђења увек имају функцију лечења неке друштвене трауме. Одатле потиче и израз „правни лек”, као ознака за средство којим се некакав јаз – као узрочник трауме – премешћује. Истовремено, дидактичка и театрална функција уписане су у сваки судски процес: прва зато што се пресудама шаље „порука друштву”, а друга зато што се инсистира и на видљивости спровођења правде, тачније на њеном превођењу на универзалистички језик закона. Самим тим је у судство уписано и сучељавање законске и уметничке визије, правних инструмената и књижевних доказа. Зато ће Шошана Фелман утврдити да једино сусрет права и књижевности може адекватно посведочити о природи трауме као јаза. Осим тога, писаће и о *културном* значају грандиозних и драматичних историјских суђења, каква су у прошлом веку приређена Адолфу

⁸ Арагон се залагао за убиство шефова режима, али и „дресираних медведа социјалдемократије”. Како извештава Морис Надо: „Влада се узбудила и оптужила Арагона због подстицаја на убиство. Претила му је казна од пет година затвора. Надреалисти, на челу с Бретоном, сместа су ступили у одбрану свог друга и упутили петицију у којој се каже: ‘Устајемо против сваког покушаја тумачења једног поетског текста у правне сврхе и захтевамо да се судски поступак сместа обустави.’”

⁹ У свом читању првог од та два процеса Фелманова се испомаже Золиним „J'accuse” – при чему помиње и Сузан Сонтаг, за коју је суђење Ајхману имало снагу уметничког дела – док је при читању другог ослонац пронашла у Толстојевој *Кројцеровој сонати*. Занимљиво је да нигде у књизи није дотакнут Брехтов *Кавкаски круг кредом*.

Ајхману или О. Џ. Симпсону.⁹ По њој су та суђења, иако умногоме неуспешна, постала *месџима сећања* зато што „имају властиту књижевну, културну и правосудну *моћ њовора*”. Додајемо: и политичку.

Исто важи и за књижевно-кривично гоњење Бареса, али не само из наведеног разлога. Наиме, ако право у било ком свом виду представља покушај превазилажења некаквог јаза, о којем уметност – са своје стране – може једино да сведочи, случај Барес је међугенерациски јаз чијим је постојањем изазван још више продубио, отварајући и један нови: онај интрагенерациски, који је унутар самог суда почео да зјапи између дадаизма и надреализма. Све у свему, било је то својеврсно познаније (немоћи) права.

ЛИТЕРАТУРА

- Беар, Анри, Мишел Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, прев. Ј. Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- Birger, Peter, *Теорија авангарде*, прев. З. Милутиновић, Београд: Народна књига – Алфа, 1998.
- Breton, Andre, *Три манифеста надреализма*, прев. Л. Матић & Н. Трајковић, Крушевца: Багдала, 1979.
- Chamberlain, Colby, „Dada on Trial”, *Cabinet*, 45, Spring 2012, 24–29.
- Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, ed. by L. Dickerman, Washington, D.C: National Gallery of Art, 2005.
- Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses, ed. by E. Adamowicz & E. Robertson, Amsterdam & New York: Rodopi, 2011.
- Derida, Žak, *Sila zakona: mistični temelj autoriteta*, прев. М. Беланчић, Нови Сад: Svetovi, 1994.
- Felman, Shoshana, *Pravno nesvjesno: suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*, прев. М. Милadinov, Zagreb: Deltakont, 2007.
- Fish, Stanley, *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham: Duke University Press, 1990.
- Фуко, Мишел, *Надзирати и кажњавати: настанак затвора*, прев. А. А. Јовановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића & Будућност, 1997.
- Harding, James M, *The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater And Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.
- Hutchinson, Hilary, „Gide and Barrès: Fifty Years of Protest”, *The Modern Language Review* 89, 4, Oct. 1994, 856–864.
- Krleža, Miroslav, *Eseji I*, Sarajevo: Oslobođenje, 1979.
- L’Affaire Barrès, Introduction de Marguerite Bonnet, Paris: Éditions José Corti, 1987.
- Matoš, Antun Gustav, *Dragi naši savremenici*, Zagreb: JAZU, 1973.
- Nado, Moris, *Istorija nadrealizma*, прев. N. Bertolino, Београд: BIGZ, 1980.
- Nussbaum, Martha, *Pjesnička pravda: književna imaginacija i javni život*, прев. М. Милadinov, Zagreb: Deltakont, 2005.
- Parino, Andre & Andre Breton, *O nadrealizmu: razgovori na radiju*, прев. Ј. Novaković, Београд: Službeni glasnik, 2010.
- Ristić, Marko, *Uoči nadrealizma*, Београд: Nolit, 1985.
- Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- Ujević, Tin, *Kritike, prikazi, članci, polemike o hrvatskoj i o srpskoj književnosti*, Zagreb: Znanje, 1965.

> Бојан Ђорђевић

Читање случаја Барес

Спровођење тезе историјских авангарди о мешању живота и уметности не задовољава се само ликовним обликовањем свакодневице већ иде и у правцу испитивања нематеријалне, интервентне моћи уметности у пољу јавног, политичког живота. У склопу својих активности дадаисти, пре свега Андре Бретон, Филип Супо и Луј Арагон организују у Паризу 1921. суђење писцу Морису Баресу као уметничку акцију на којој је оптужени присутан као лутка, а комплетан суд – тужиоци, браниоци, судије и сведоци – састављен је од уметника. Барес, француски књижевник, отац модерног европског национализма, који се од анархистичких идеја из младости окреће националистичкој политици, осуђен је на двадесет година принудног рада због „злочина против безбедности ума”. Овај догађај означава преокрет у дадаистичкој стратегији: из провокације кроз негацију која обележава настанак Даде, у провокацију кроз интервенцију – која је окончава. Након овог догађаја Дада се распада, може се слободно рећи, у низу што неформалних – што стварних судских процеса.

Настанак даде у јеку Првог светског рада био је реакција авангарде на звер буржоаског национализма. Како онда тумачити ситуацију у којој Дада посеже за темељном институцијом националне грађанске државе против које устаје – судом? Као повратак реду? Као самоубилачки чин? Идеолошку недоследност? Или жељу за „озбиљном игром” – како тврди Рибмон-Десењ у завршној речи тужиоца: „Дада [је] најзад одлучила да изађе из доказивања која су обележила њену уметничку фазу, и да преузме активнију улогу у дешавањима овог века”¹

Случај Барес је много више од уметничке акције суђења једном уметнику. Шта значи прича о изневереним анархистичким идеалима младости из књиге *Слободан човек (Un Homme libre)* и окретању национализму када се посматра кроз друштвено-политичку историју XX века, употребу појма *слобода* и његове трансформације? Када се посматра кључна улога коју појмови индивидуализма или личне слободе играју у идеологији неолиберализма и рестаурацији капитализма последњих деценија XX века? Фигура Бареса као интелектуалца и политичара и ово уметничко суђење у освит европског фашизма добијају нове слојеве значења из перспективе данашњице, када смо већ деценијама сведоци заокрета удесно који се последњих неколико година манифестује у новом фашизму светских држава. Најочљивије локалне манифестације тог заокрета су свакако рехабилитације сарадника фашистичких окупатора – које се одвијају као део процеса консолидације „националног бића” након „југословенског експеримента”. У ситуацији у којој се у судским институцијама воде овакви процеси, питање је кога данас извести пред суд за „злочине против безбедности ума” и која је тежина једне такве расправе у контексту суда, а која у контексту уметности.

Јавно читање дадаистичког суђења Морису Баресу изведено на отварању 28. меморијала Надежде Петровић замишљено је као преиспитивање данашњег значаја авангардног покушаја суочавања уметности и живота – овде оличеног у институцији суда и артикулисанијег – како у оптужници тврди Рибмон-Десењ – суочавања авангарде с дешавањима један век након њеног настанка. Изведбу и расправу које настају око читања транскрипта не занима доношење пресуде: циљ је да се текст настао као мимикрија суђења учини живим материјалом о ком се може данас дискутовати и који превазилази свој изворни контекст. Изведба није замишљена као реконструкција дадаистичког догађаја из 1921. већ као његова реконтекстуализација, поновно ишчитавање данас, односно размишљање-кроз-читање, које укључује и коментаре на изворни текст и живу

¹ *Littérature – épreuves inédites du N. 21, 25*, објављено у: M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, 1965, 578, Превод Тијана Јовановић.

комуникацију с публиком као неку врсту провера предлога прилагођавања савременом тренутку. Читање се одвија у амбијенту који визуелни уметник Синиша Илић обликује као тортни дијаграм који је током читања привремено насељен гледаоцима/људима, али и другим живим и неживим објектима који сачињавају јавност или заједницу, народ или, простим збиром, неку целину – тако битну за националистички дискурс и тако битну за статистичке акробације парламентарне демократије.

Читање-као-размишљање је у првом степену забележено кроз бројне фусноте којима се директно ступа у дијалог с текстуалним материјалом. Неке од ових фуснота су информативног типа – опцртавају територију која је у фокусу – ко су уметници који организују суђење, како изгледа суђење, у ком историјском тренутку се дешава – оне успостављају контекстуалну панораму овог догађаја. Друге пак бележе рад на тексту с драматуршкињом Тањом Шљивар, индексирају намере и поступке нас као аутора, а неке су и директан дијалог с оним што се налази у тексту. Ту су и фусноте адаптације – предлози превођења проблематике овог догађаја на сада-и-овде и у локалном и у ширем смислу – као што је проналазак привремених заменика позиције Барес за нас – у фигури српског писца и политичара Добрице Ћосића, на основу текста Мирка Ковача *Добрица Ћосић, кобни Отац нације*² и две помоћне илустрације магнетизма између уметника и власти – редитеља Емира Кустурице и Љубише Ристића. Најзад, посебно место у адаптацији транскрипта, као црвена нит, заузимају фусноте које проблематизују подразумеван родни поредак ствари – где се једини женски глас јавља као ексцес, али и као покушај сагледавања целог догађаја из метапозиције. Кратка, спонтана интервенција гђе Рашилде, уметнице из старије генерације, и њена перформативна критика догађаја послужиле нам као тројански коњ за увођење и других женских уметничких позиција у ову, у великој мери, дечачку канонску расправу. Тако се кроз фусноту везану за њено излагање поставља питање о неканонизованим дадаистичким уметницама и довршава низ од неколико претходних фуснота које реагују на посебна места на којима се жене у транскрипту *и*иак појављују – као љубавнице, чедне девојке и разлог тобожњег сукоба Царе с Баресом.

Све ове фусноте – укупно њих 36 – постају равноправан део сценарија, и изводе се као и сам транскрипт: глумице Јелена Илић и Милица Стефановић и глумац Марко Грабеж смењују се у заступању позиција, а три фусноте су намењене публици да их наглас прочита. Те три фусноте, као „подметнуте” подразумеване позиције јесу три важна питања пред која нас данас ставља бављење овом дадаистичком интервенцијом – цитираћу их у целости не бих ли перформанс читања случаја Барес проширио и на читање овог текста.³

Прва фуснота је о односу моћи између маргине и центра, алтернативе и *mainstream*-а и инспирисана сведочењем Тристана Царе – које је постављено као централни догађај суда, а и који у својој доследно дадаистичкој позицији најбоље кореспондира с данашњим тренутком:

„Да ли геста давања додатног простора људима који већ заузимају сав јавни простор у супротном табору само учвршћује већ постојеће односе моћи између нас и њих – као на пример давање простора Добрици Ћосићу као Мирко Ковач 2009. у фељтонима, давање простора Радовану Караџићу, о ком Мирсад Сијарић објављује роман на 400 страна *Још једна њесма о љубави и рају* 2008, или давање простора Морису Баресу, коме дадаисти у Паризу 1921. посвећују цело једно перформативно суђење, или Морису Баресу коме ми у Чачку 2016. посвећујемо цело једно перформативно суђење: „Можда су доиста били у праву неки моји знанци и добронамјерници кад су ми савјетовали да се не бакћем Баресом, јер те су сорте вјечите, а све оно што их покуша објаснити јест узалудно. Али у сваком списатељском послу увијек има двојби и недостатака, па и нечег узалудног, што нас не пријечи да се манемо писања. „Цитирано из Ковач, *op.cit.*”⁴

2 М. Ковач, „Добрица Ћосић, кобни Отац нације”, <http://pescanik.net/dobrica-cosic-kobni-otac-nacije/> приступљено 17. 9. 2016.

3 Јавно читање је документовано с пет камера, а монтирани видео и сценарио изведбе су као двоканална инсталација с одговарајућим мобилијаром читаонице били доступни публици у Галерији „Рисим” одмах након отварања – тако се читање наставило и проширило и у овом облику.

4 Бојан Ђорђевић, Тања Шљивар, *Случај Барес – јавно читање транскрипта дадаистичког суђења – сценарио изведбе*, 6.

Друга се односи на питање побуне и могућност одвајања ниҳилизма од пропаганде неолибералне идеологије о непостојању алтернатива која је тријумфовала крајем хладног рата и ишла чак до проглашавања краја историје 1992, а која се након економске кризе 2008. полако круни. Она интервенише у сведочење ниҳилистичког песника Ригоа, који тврди да је побуна само мало мање одвратна од обичног оптимизма:

„Овакво неповерење према побуни сведочи о садашњости 1921, лиминалном моменту светске историје када низ комунистичких, антиколонијалних и других револуција, започет Октобарском, још увек траје (1917–1923), свет је још увек у шоку након сусрета с ниском вредношћу људског живота у Првом светском рату, а нацизам и фашизам, се зачувавају – али и идеолошки артикулисани отпор. Ми ово читамо данас, када неолиберализам и грађанска демократија западног типа проглашавају све алтернативе једнако лошим или горим од статуса кво. Ми ово читамо након деценије побуна које с једне стране одбијају идеолошку артикулацију, репродукујући тако либералан став, а с друге стране, једина идеологија која мобилише масе је фашизам – од евро-америчке деснице до ИСИС-а. Ова деценија почиње класним нередима у Сен Денију 2005, а завршава се пуцњима у Батаклану 2015. који се правдају религијским фундаментализмом.

Како из ове перспективе замислити да су млади људи тридесетих година XX века гинули у интернационалним бригадама у Шпанији и као партизани у обрачуну с фашизмом? И комунисти из 1930-их и 40-их и религиозни фундаменталисти и националисти из последњих неколико деценија, гину с подједнаким жаром побуне, можда, како тврди сведок – оптимизмом – али за коју визију света?⁵

Бретон у петој тачки оптужнице тврди да Барес „хвали *акцију* коју други око њега непромишљено изводе!“⁶ Трећом фусотом коју нудимо публици на читање постављамо питање позивање на одговорност писаца, уметника, очева и отаца нације – она је прерађени цитат Ковачевог текста о Ђосифу, који у свом поступку повлачи дефинитивну сличност с дадаистичким суђењем Баресу:

„Њега мање занима зашто је нетко доспио у заблуду и што је све чинио као ‘идеолог заблуде’ ако је на крају умιο ослободити се тога удеса. Барес је на заблудама направио каријеру. Јер он је с лакоћом открио да је под окриљем нације све допуштено, ту су могуће гадости, лажи, чак и злочини, јер све што је у име те апстракције, ма колико било наопако – остат ће некажњено. Да је то друштво озбиљно, сада би морало испоставити рачуне Морису Баресу за обмане и ћорсокаке духа у које је увалио властиту нацију, и то као њезин отац и као председник Лиге патриота. Он је цјелокупним својим политичким дјеловањем стварао погодност да се национализам претвара у патолошко стање и ставља изнад закона, морала или Бога, као једини власник права на домовину, у чије име злодјела попримају неку врсту жртвовања за свету ствар. Барес је створио интелектуални миље за патолошко родољубље. Књижевник намеће простор деловања, заједница делује, онда књижевник схвата да је био у заблуди, па у новим делима намеће нов простор деловања, па заједница тражи од књижевника да положи рачуне, па нико ником заиста не одговара, па Морис Барес, чији је живот саздан од погрешака и заблуда, који је одговоран за толике несреће, никад не бива присиљен емигрирати или отићи у затвор, проживљава свој вијек сретно, обмањујући друге и у самообманама. Колажирано према: Ковач, *op. cit.*”⁷

Читање се завршава напуштањем формата суђења и остављањем доношења било каквих пресуда свету који се налази изван изложбе *Пред судом*.

5 Исто, 10.

6 *Littérature*, 3. année (3. година), N. 20, août (август) 1921, 5. Превод Тијане Јовановић.

7 Б. Ђорђевић и Т. Шљивар, *нав. дело*, 11.

Злочин против уметности

Извод из транскрипта филма *Злочин против уметности*¹, редитељке Хиле Пелег (100', 2007, Немачка). Извод траје од 00:04:30 до 00:19:20 минута филма, и издвојен је према избору ауторке, Хиле Пелег.

Злочин против уметности - транскрипт „суђења” Антону Видоклу и Тирдаду Золгхадру

Судија (Јан Ферверт):

Добро јутро, даме и господо, сада бих желео да најавим почетак нашег Мадридског суђења. На почетку бих кратко објаснио природу овог догађаја, необичног у многим аспектима. Пре свега зато што је ово можда прво суђење у историји где су они који су сазвали суд, у ствари, под оптужбом, тако да су домаћини данашњег догађаја сами оптужени: Тирдад Золгхадр и Антон Видокле иницирали су ову парницу којом ћу ја председавати као судија.

Природа случаја о којем ћемо расправљати данас једнако је чудна зато што су једине оптужбе које смо до сада добили и које су јасно формулисане веома уопштене. Те оптужбе су да слободни простори за развој уметности постепено ишчезавају или су барем под претњом сила чију природу тек треба да одредимо. Стога део онога што ће овај суд данас изнети пред вас чине докази, аргументи и критеријуми за описивање конкретне природе злочина коме ће се на крају судити, а сада бих желео да препустим њима, тужиоцима, да кажу своје.

¹ Филм *Злочин против уметности* заснован је на псеудо-суђењу инсценираном на уметничком сајму у Мадриду фебруара 2007, који су организовали уметник Антон Видокле (Anton Vidokle) и кустос Тирдад Золгхадр (Tirdad Zolghadr).

Први тужилац (Чус Мартинез²):

Дакле, ми смо позвани да будемо тужиоци, што је донекле необично. Оптужбе, као што сте могли да прочитате у најавама овог догађаја, тичу се прикључивања буржоазији. Скренућу вам пажњу на чињеницу да је прилично нетипично бити позван да некога оптужујете. Рекла бих да злочин за који се суди Тирдаду и Антону не може бити прикључивање буржоазији, пошто могу да тврдим да смо сви припадници дотичне класе – сви присутни у овој просторији стекли су ту позицију образовањем, кроз праксу, па и захваљујући личној имовини, тако да нико од нас не припада некој другој класи осим буржоаској. Према томе, оптужујемо их у ствари да се враћају некој врсти есенцијализма и дефинишу буржоазију кроз само један атрибут, свдећи је само на једну ствар, а то је способност њених припадника да слободно тргују и злоупотребљавају слободну трговину. Такође, оптужујемо их због жеље да им се суди јер сањају о томе и имају некакву фантазију о себи у улози оптужених. То је некаква жеља да се нађете на оптуженичкој клупи међу својим колегама, где могу да вас прогласе кривим. Међутим, да ли ми верујемо да они заиста желе да снесу кривицу? Не. Зато их оптужујемо и за фантазирање о сопственој сахрани, да се тако изразим. Када неко фантазира о сопственој сахрани, није да баш жели да умре. То се ради када желите да други признају ваш значај унутар неке заједнице. Према томе, уместо да причају о значају, они желе да буду у центру пажње. Желе да буду у главној улози. Обојица желе да буду оптужени, али њихов најважнији сан је да буду ослобођени кривице. Нико не би сео на оптуженичку клупу, међу колеге, пријатеље и припаднике исте класе ако не сања о томе да га сви они прогласе невиним. Оптужујемо их и за митско мишљење јер ако желите да будете ослобођени кривице, полажете право и на идеју да сте нека врста хероја. Стога их оптужујемо и зато што претендују на улогу хероја у свету уметности, уместо да говоре о односима моћи и, знате, дискурсима и структурама. Сазвати суђење да би се расправљало о прикључењу буржоазији значи поново увести један чудан појам у наш дискурс, а то је истина, као и могућност правде у свету уметности. Дакле, ако верујете да у свету уметности може да буде правде, у извесном смислу негујете уверење о суштинском постојању једне једине истине, што је један од проблема десничарског мишљења. Једна од главних оптужби које износимо јесте да Золгхадр и Видокле сужавају простор за нове предлоге, за другачије мишљење и другачију будућност за уметност.

Судија:

Много вам хвала. Господине Кортун, изволите.

Други тужилац (Васиф Кортун³):

Господин Золгхадр и господин Видокле су починиоци злочина који потврђује једну врсту солидарности која је веома опасна. Сходно томе, оптужени су се сами пријавили. То што их има двојица већ сугерише, на изузетно опасан начин, потенцијал мноштва колабораната. Не један него двојица, и потенцијално више њих, укључујући овде присутне. Међутим, радити с буржоазијом или сарађивати с буржоазијом није по дефиницији злочин. То није кривично дело пер се. У речнику пише да сарадња или сарађивати, бити у дослуху с неким (*collude*) значи тајно се споразумевати с неком злом намером, правити тајне планове, бити у конспирацији. *Col* значи заједно, а *ludere* означава игру, тако да бити у дослуху напосто значи и играти заједничку игру. Али то је само некаква глазура, површинска, а не дубинска конспирација. Овде се игра одвија у судници. Може се претпоставити да је сам овај суд предмет игре између оптужених и њиховог партнера пуног поверења, буржоазије. Оптужујем их за свођење простора за истрагу и расправу међу колегама на игру, и за траћење драгоценог времена овога суда. По чему се издваја њихова

² Чус Мартинез (Chuz Martinez) је кустоскиња и ауторка дела о уметности.

³ Васиф Кортун (Vasif Kortun) је кустос и писац дела о уметности.

сарадња с такозваном буржоазијом? По ком основу су сами себи доделили ту специфичност мимо нашег знања? Постоје ли примери које су следили, било какви узорци на које би желели да се угледају? Опасно је ако се вратимо некој врсти лажног суђења на коме смо сви мање-више криви или можемо бити ослобођени кривице. Оптужени су овде измислили структуру која је, у ствари, изван институционализоване јавне сфере. То није суђење које се одвија у такозваним јавним просторима света уметности или све ређим јавним просторима, већ у сфери сајма уметности, чија је функција много еротичнија од самог суђења, тако да их ја оптужујем и за заобилажење еротике размене на сајму. Хвала Вам, господине судија.

Судија:

Да сумирам, оптужбе су следеће: оптужени се терете за митско мишљење, за лажну свест у смислу да инсистирају на проблемима унутар света уметности оваплоћеним у појединим извођачима и желе себе да замишљају у позицији херојског дејства где су стварно могућа чудесна обећања правде или истине коју можемо наћи, док Ви инсистирате да суд треба да се помери с реторике у поље структурне анализе.

Први тужилац:

Такође бих додала да су оптужени не само за извлачење добити из еротике размене – не само за њено коришћење већ и за извлачење добити из тога.

Судија:

У реду. Оптужбе су изнесене, па сада следи кратко обраћање оптужених.

Први оптуженик (Тирдад Золгхадр):

Овај оптужени се изјашњава као невин. Нас оптужују да смо склони метафизици, хероизму, да смо оријентисани према будућности и уопште праведни, да смо неподношљиви романтичари, док је у ствари тужилаштво то које стилизује судницу у нешто што ниједном активном адвокату или судији не би пало на памет. Свако зна да судница не служи да се долази до истине у било ком метафизичком смислу речи. То је веома прагматичан приступ веома конкретним ситуацијама, који у ствари елиминише сваки хероизам, искупитељску реторику и сваки утопизам који је обично на делу када се расправља о овим стварима, тако да завидим тужиоцима на њиховој вери у правду и у судски систем, али је ја не делим.

Други оптуженик (Антон Видокле):

Нисам крив.

Судија:

Имате право на ћутање ако оно што бисте сада рекли може да буде искоришћено против Вас. У реду, Ви бисте себе ставили у позицију идеалистичког реалисте?

Први оптуженик:

Реализам је био реакција на избор речи тужилаца у погледу наших снова. Не бих се противио термину идеализам.

Судија:

Сада је на Вас ред да говорите.

Адвокат одбране (Чарлс Еш⁴):

Немам утисак да се одбрана стварно и у потпуности ангажовала у овом случају. Пре свега, мислим да морамо разумети шта буржоазија или барем шта нова буржоазија представља а, по мом мишљењу, двојица оптужених представљају једно прилично парадоксално стање – у ствари они га оваплоћују. У физичком смислу, у њиховом начину одевања можете да препознате буржоаске карактеристике. У ствари, саму буржоазију или барем нову буржоазију, буржоазију која на овом сајму уметности троши новац на уметност, буржоазију олигарха бившег Совјетског Савеза, буржоазију или буржуја који је управо утрошио 5,7 милиона евра на слику Питера Доига, људе из света уметности који представљају традицију која се сасвим уклапа у просвећени, секуларни идеализам. Могућност коју нам буржоазија пружа у својој садашњој конфигурацији је могућност да се замишља нека врста интернационализма који је на граници универзализма, али који није лоциран и није заснован на есенцијалистичким карактеристикама већ, у ствари, на слободном протоку новца. Ова буржоазија подржава културу спектакла јер гаји склоности према њој. То је буржоазија која конзумира сопствену критику и којој свет уметности служи као декор. Стога свако питање које укључује уроту с буржоазијом као фундаментални аспект подразумева схватање да су уметност, сајам уметности, структуре уметности увек кућне помоћнице буржоазије и да су то биле од самог рођења модернизма. Стога је завера с буржоазијом неизбежна. Сада бих наставио да разматрам и друге аспекте: аспект еротске фантазије којим се терете оптужени, еротске фантазије у којој они себе позиционирају као протагонисте суђења и ишчекују еротске надражаје од доказа који ће се поднети против њих. Питање је у којој мери уметност може да се раздвоји од такве еротске фантазије, у којој мери уметност може бити лишена телесног, каква би то била форма уметности лишена телесног и каква би то била уметност коју не персонификују индивидуе. Мислим да постоји разлика, или бисмо се ми заложили за прављење разлике између отеловљене уметности, интимности уметности и структурне политичке анализе. Али то није предмет овог суђења. Предмет овог суђења је питање шта уметност чини могућом. И тако, фантазија, идеализам, како год их звали, јесу заправо оно што је дозвољено, оно што мора бити дозвољено ако сама уметност треба да замисли себе, и да размени производе онога што је замишљено између уметника и посматрача, и између потрошача и произвођача. Ту је реч о отеловљењу имагинације, а не о имагинацији као структурној сили. Коначно запажање тиче се ваше оптужбе за њихово редуковање могућег простора у уметности. Саме оптуженике теретите за сужавање идеје сходно којој уметност може бити место за оно што би се могло назвати замишљањем света другачијег од данашњег. А ја мислим да је то суштински захтев. Мислим да могућност уметности неизбежно представља романтичарску идеју о отпору, о новој могућности, о стварању новог идеолошког сета параметара који могу да воде до политичке или друштвене промене, али промене која сама по себи није политичка или друштвена, већ имагинативна. По мом мишљењу, овде је реч о једном суштинском питању.

Судија:

Изгледа да смо се већ сложили у нечему. Изгледа да се сви слажемо да бити у дослуху с буржоазијом само по себи не представља злочин, да уметност и не би била могућа без тог саучесништва. Обе стране се изгледа слажу да морамо да увидимо способност буржоазије да олакшава међународну размену у тренутку комодификације, када се сама та размена комодификује и даље претвара у капитал. Сада идемо даље, чућемо сведоке и експерте. Први експерт који ће се обратити суду је госпођица Марија Линд. Молим Вас, приступите. Најлепше хвала.

⁴ Чарлс Еш (Charles Esche) је кустос и писац дела о уметности.

Политичка „кохерентност” света уметности – Без места за непредвиђене ситуације

Циљ овог текста је да „осветли” рад *Злочин њрошив умејносџи – Магридско суђење* (2007) чија је документација приказна на 28. меморијалу Надежде Петровић у Чачку. Чињеница да је *Злочин њрошив умејносџи – Магридско суђење* именован као рад, а не као догађај, у смислу у којем га Алан Бадју (Alain Badiou) дефинише као онтолошки поремећај, указује да није реализован његов револуционарни потенцијал, те да тај рад није променио парадигму света уметности, већ да ју је изнова потврдио одржавши постојећу политичку кохерентност. Означити *Злочин њрошив умејносџи – Магридско суђење* као рад подразумева да је упркос томе да се о њему писало као о сагири и пародии суђења у којем се смеђују ругање, агентура и кривица,¹ с тим радом ипак нешто намеравано, али не нужно и остварено. Рад потписује Хила Пелег (Hila Peleg), али се он због индивидуалне интервенције свих учесника може посматрати као унапред припремљен динамичан колективни чин.

Злочин њрошив умејносџи – Магридско суђење одређен је двоструком контекстуализацијом: 1) АРКО (ARCO) сајам уметности у Мадриду; 2) симулирана судница у оквиру сајма. Прва контекстуализација је „природно” својствена актерима међународног света уметности, али и контроверзна у смислу да подразумева мање или више изражен критички став према тржишту уметности. Сајам је изабран као „стабилна” платформа која номинално омогућава експериментисање, али која истовремено неутралише критичко деловање већине експеримената. Суђење као друга контекстуализација је аутокритичка и аутогенерисана јер су га оптужени Антон Видокле и Тирдад Золгхадр сами сазвали, како би се искупили за злочин против уметности који мисле да су починили. Њихов статус у свету уметности, а који у тренутку суђења подразумева загарантовано место у том поретку, као и чињеница да тиме њихова фундаментална људска, уметничка и кустоска права нису угрожена нити нестабилна, омогућују да ово суђење буде ако не већ ефикасно, онда примећено.

Према наводима кустоскиње Чус Мартинез (Chuz Martinez), у улози тужитељке, окривљени су оптужени за: 1) фантазирање о сопственом крају како би затражили признање од заједнице; 2) консеквентне жеље за искупљењем; 3) митско мишљење; 4) полагање права на херојску акцију; 5) сужавање простора за мишљење нових модела уметности. Овај део оптужнице указује да Видокле и Золгхадр мисле политички за себе и генерално за уметност.

Кустос Васиф Кортун заснива оптужницу на претпоставци да се Видокле и Золгхадр играју међусобно, али и с буржоазијом. Управо одношење спрам „буржујског капитализма” дозвољава „визију субјекта као слободне, рационалне индивидуе, као и ексклузивност те визије”.² У „буржујском капитализму” индивидуа је форма слободе која функционише као кућиште за уобичајено које фрагментује, распршује,

1 E. McLeod, „Art on Trail: The Performativity of Guilt”, *A Crime Against Art*, 2007.

2 J. Dean, „Collective Desire and the Pathology of the Individual”, u: *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*, Berlin 2013, 74.

умањује колективну моћ, успевајући тако да загарантује слободу.³ Видокле и Золгхадр, смештени у окружење сајма уметности као ултимативног одредишта буржоазије, на позицији су на којој се капитализам интензивирао према њима, а с које су они као индивидуе морали да изнесу своје мишљење, да говоре за себе, да буду уплетени. Као индивидуе које имају статус у свету уметности, они су потенцијална претња, Диновим речима, јер нису форма која треба да се очува у смислу да њихова појава указује на претњу колективности. Парадоксално, а отварањем простора за индивидуално искупење, они су имали намеру да се заложе и за колективно искупење „свих присутних који су згрешили уз помоћ образовања, праксе или личног богатства”.⁴ Међутим, док им статус у свету уметности омогућава такву игру (*colludere*; лат.), с друге стране игром која подражава постојећи поредак они сужавају простор деловања за праву промену у свету уметности. Сви присутни позивају на опште принципе и не узимају у обзир могућност променљиве прилике и неподвижених околности.

Пођимо од претпоставке да је „когнитивни рад суштински радна комуникација, то јест комуникација која је упослена⁵ и да се управо таква комуникација манифестовала у процесу овде анализараног суђења припремљеног професионално и детаљно тако да су докази, аргументи и критеријуми унапред дефинисани. На тај начин се и дискурс света уметности манифестовао са свим својим кодексима и правилима, која подразумевају темељне теоретизације и реферирање на друштвену теорију као на битан аспект радног когнитаријата. Док је радна комуникација уплетених кустоса артикулисана и прилагођена свету уметности, сведочење Сетарех Шахбази (Setareh Shahbazi), уметница чији говор није структуриран, указује на постојање „недисциплиноване” уметничке праксе, на то да су слободна места у уметности под претњом ригидности кодираних дискурса света уметности. Њен говор је наиван и невин, није артикулисан, а она је свесна неопходности да буде заинтересованија за свет уметности него за уметност саму по себи. Њена позиција не заступа идеолошку опозицију, чиме се потврђује теза кустоса браниоца Чарлса Ешеа да је суђење извођено у вакууму. Он такође сматра да је игра с буржоазијом неизоставна. Ипак, позиција неуклопљености не долази од буржујског субјекта који би нарушио поредак, већ од уметнице чија индивидуалност надилази колективно устројство. Међутим, прецизност сценарија по којем се суђење одвија чини да се помисли да је управо то позиција неуклопљености у постојећи когнитаријат, пројектована како би се изнова потврдили односи моћи у свету уметности.

Свет уметности у овом суђењу може се истовремено посматрати и кроз призму „буржујског капитализма” и кроз призму „когнитивног капитализма”. Когнитаријат заснован на визији слободног субјекта као носиоца ексклузивне визије коју омогућује буржујски капитализам чини да актери суђења делују моћније него што јесу, јер упркос интелигенцији и образовању не успева да спречи проток капитала у оквиру АРКО сајма. Когнитаријат као критичка нематеријална равна сајма уметности је надигран у смислу да остварена комуникација у ствари наставља да комуницира⁶ „капиталистичку продукцију у којој је капитал успео да потчини друштво у потпуности и глобално свом режиму, тако да потчини све алтернативне путање”.⁷ Тим неуспехом да се спречи репродукција капиталистичке машине може се правдати сатиричан карактер суђења.

Артикулација питања остварена је тако да се преиспита:

1. легалност уметничко-кустоског чина који су починили Видокле и Золгхадр као лажни покушај нарушавања политичке кохерентности света уметности;
2. легалност когнитаријата институције уметности као начин да се спроводи закон.

3 Исто.

4 Чус Мартинез у: *Злочин против уметности – Мадридско суђење*.

5 J. Dean, *нав. дело*, 74.

6 Џоди Дин (Jodi Dean) тумачи капитализам као комуникативан.

7 M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Cambridge, 2000, 347.

Тужитељи и судије присутни у овом суђењу као признати и препознати актери у свету уметности делују и као бирократе узалудно покушавајући да примене закон, и тиме указују на илузију сталне акције.⁸ Ако не постоји рационално тумачење закона, већ само брутални догађаји,⁹ одсуство било каквог реалног догађаја смешта ово суђење у домен ирационалног, а које се заснива на доброј артикулацији и бескрајним интерпретативним спекулацијама. Жеља за херојском акцијом и искупљењем пројектована је као политички дисензус чији потенцијал није реализован. Међутим, зато што не може бити речи о игри са светом уметности (*colludere*, лат.), о агентури истакнутих агената у свету уметности, јер би та игра сама по себи подразумевала слободно деловање и непредвиђене околности, овде је изнова реч о игри света уметности, по правилима која служе његовој потврди и одржавању.

У предговору Карла Јасперса (Carl Jaspers) за немачко издање *Извора тоталитаризма* Хане Арент (Hannah Arendt) он указује на могућност спознаје да допринесе стварању одређеног моралног политичког начина мишљења који би човеку омогућио да се потврди. *Злочин њројив уметности* – *Магридско суђење* је свакако једна могућа конструкција смисла, али је овде пре реч о спознаји тоталитарног карактера света уметности, а не и о перформативном гесту који би изазвао постојећи поредак тог света. Суђење се може разумети и као показатељ тоталитаризма у свету уметности, као потврда непромењених услова и околности које би изнова учврстиле постојећи свет уметности.

Злочин њројив уметности – *Магридско суђење* постављено је с намером да преиспита когнитивно, морално и политичко устројство света уметности. Међутим, чини се да је то остварено по постојећим нормама, тако да устројство не буде изазвано већ да легитимише и оправда професионално искуство актера уплетених у овај процес. Под том претпоставком се целокупан процес суђења може разматрати по истој оној оптужници подигнутој против Видоклеа и Золгхадра, а која би указивала на немогућност артикулације простора за слободно деловање и покушај аутоглорификације. У таквом поретку кустос је, било да је на позицији судије, тужитеља или бранитеља, на позицији моћи, а ту моћ не користи осим да би пројектовао кривицу на друге и оправдао сопствену позицију уз помоћ просуђивања на основу друштвено-теоријских референци. Ако су сви „уплетени” актери лишени нових облика агентуре, ово суђење је иновативно само у смислу да извлачи на површину односе моћи у оквиру света уметности.

Поновно разматрање *Злочина њројив уметности* – *Магридско суђење* значајно је јер 28. меморијал Надежде Петровић у Чачку коинцидира с пројекцијама за 2015. годину кустоскиње Марије Линд (Maria Lind), као сведока и експерта у суђењу. Позивајући се на *Извештај о будућности јавној финансирања* Линдова указује на будућу инструментализацију уметности, на комерцијалне и некомерцијалне аспекте, на стимулсање одређених идентитета, на уметност као доколицу, на институције које олакшавају постојећи поредак. Она апелује на одговорност агената да створе нове могућности тако што ће остварити самоодрживе системе подршке, а који би се заснивали на новим формама сарадње. Међутим, само суђење, по свом методу, не нуди разрешење ситуација које Линдова критикује. Нове могућности могу се тражити у новим облицима когнитаријата, а којих нема у 2016. години.

Преиспитати когнитивно, морално и политичко устројство света уметности подразумевало би да се наруши његова политичка кохерентност тако што ће се укалкулисати и интегрисати непредвиђене околности. Прави кривац у том смислу су, баш као што пресуда налаже, индивидуе које подржавају постојећи свет уметности, али би се морала прозвати колективна кривица за ригидност света уметности у садашњости и будућности, а која је утемељена на поштовању постојећих односа моћи и ауторитета и њиховој релацији према радној комуникацији, а која конституише когнитаријат. Промена когнитаријата

8 H. Arendt, *Izvori totalitarizma*, Beograd, 1998, 50.

9 Исто, 251.

као успелне комуникације подразумевала би и промену парадигме. Отварање простора за мишљење нових модела уметности није зато могуће остварити у анестезираној атмосфери у којој се перпетуирају постојеће позиције, већ само ако се потпуно промени радна комуникација и превазиђу постојеће норме. То би подразумевало да буржоазија није једина која конзумира сопствену критику у оквиру већ постојећих окружења попут сајма уметности. Независност у свету уметности требало би да буде неотуђиво право свих потенцијалних учесника које је само по себи истина.



Кустоски комад: процес против уметности

Кустоски комад: процес против уметности је перформанс у коме учествују одабрани кустоси за извођачке уметности који наступају као извођачи. Теа Тупајић и Петра Занки позвале су неке од најзанимљивијих интернационалних кустоса релевантних за обликовање токова савремених извођачких уметности. Кустоси се у перформансу појављују као извођачи, сарадници и копродуценти. Постављамо питање: Може ли уметност да утиче на друштво данас? Перформанс је апел за повратак одговорности у поље уметности. То су фикција и реалност у исто време. Суђење уметности и њеним протагонистима. Другачији перформанс развија се у сваком локалном контексту. Основа за перформанс је унакрсно испитивање локалног кустоса од стране других интернационалних кустоса учесника.

Транскрипт испитивања Ваљеха Гантнера (Vallejo Gantner), уметничког директора PS122 i Коил (Coil) фестивала у Њујорку, 14. јануар 2013.

Кустоси учесници:

Пер Ананиасен (Per Ananiassen), уметнички директор Театерхусет Авантгарден и Бастард фестивала у Трондхајму, Норвешка

Флоријан Малцахер (Florian Malzacher), уметнички директор Импулс фестивала у Келну, Диселдорфу и Милхајму (Рур)

Гундега Лаивина (Gundega Laivina), уметничка директорка Хомо Новус фестивала у Риги, Летонија

Приит Рауд (Priit Raud), уметнички директор Канути Гилди Саал и Балтоскандал фестивала у Талину, Естонија

Свен Биркеланд (Sven Birkeland), уметнички директор БИТ Театергарасјен и Метеор фестивала у Бергену, Норвешка

Пер Ананиасен:

(држи буклет Коил фестивала): Ваљехо, ти си уметнички директор Коил фестивала. Ово је мање-више његов програм. Овде каже да приказујете представу о томе како је бити сасвим погрешна особа, на потпуно погрешном месту и у потпуно погрешно време. Друга представа је о носталгији. А има и једна о „већим од живота, радиохолским, готичким секс сновима”. Шта је линија водиља овог програма? (Смех публике.)

Ваљехо Гантнер:

Хм, да. Коил фестивал је... То је низ трупа с којима сарађујемо. Фестивал приказује дела на која смо поносни, за која мислимо да треба да их виде и професионална публика и локалци.

Флоријан Малцахер:

Да ли некад мислиш о томе, знаш, шта прво иде на програм, а шта после тога? Тако да ту има неке развојне линије.

Ваљехо Гантнер:

Не онолико колико бих ја желео, не.

Гундега Лаивина:

Шта ти онда предлажеш публици?

Ваљехо Гантнер:

Мој лични предлог је: треба да дођете и видите комад, ту је реч о ризику, о узбуђењу, о могућности неуспеха, трансцендентним тренуцима усхићења...

Флоријан Малцахер:

Знаш ли иједан фестивал који би поручио нешто друго? (Смех публике.)

Ваљехо Гантнер:

Па, био сам на твом фестивалу.

Пер Ананиасен:

Приметили смо да је Чехов доста присутан у твом програму ове године. Да ли је он тренутно најрелевантнији савремени писац у САД? (Смех публике.)

Ваљехо Гантнер:

Не, али ниједна представа стварно не користи Чехова. А да ту има толико позивања на Чехова, то је случајност. Почели смо разговоре с оба уметника пре него што смо знали шта ће извести.

Приит Рауд:

Значи, ви у ствари и не знате шта приказујете! (Смех публике.)

Ваљехо Гантнер:

(смеје се) Не, често не знамо. Често ангажујемо уметника и пре него што сазнамо шта ће испасти на крају.

Флоријан Малцахер:

Какву улогу имају дела страних аутора у твојим програмима?

Ваљехо Гантнер:

Па, овај, она су увек имала важну улогу у мојим програмима. Од када сам дошао у Њујорк, имам веома снажан осећај да нема довољно дела страних аутора.

Гундега Лаивина:

Како то мислиш?

Ваљехо Гантнер:

Па, приказао сам много више дела страних аутора од када сам овде.

Флоријан Малцахер:

Али у односу на дужину времена које проведеш на путу, што мора бити барем шест месеци годишње, овде нема много дела страних аутора. (Смех публике.)

Гундега Лаивина:

У ствари, ми смо једина интернационална продукција ове године, зар не?

Ваљехо Гантнер:

Ове године је буџет био прилично ограничен.

Гундега Лаивина:

Да ли се твоја путовања на било који други начин рефлектују у концепцији програма?

Ваљехо Гантнер:

Паа, да, хм, мислим... Велики део мојих путовања отишао је на пробе овог перформанса. (Смех.) Хм... Путовао сам да гледам представе, а путовао сам и покушавајући да више људи заинтересујем за оно што се дешава у Њујорку. А понекад путујем, на пример, на фестивал „Истина је конкретна” (Truth is Concrete) који је Флоријан радио прошле године, не да бих гледао представе, већ да бих добио нове идеје.

Пер Ананиасен:

У реду, схватили смо, има те свуда. Питаћу те нешто, молим те одговори с да или не. Да ли сматраш Менхетн делом Сједињених Држава? (Смех публике.)

Ваљехо Гантнер:

Да.

Пер Ананиасен:

Да ли се слажеш са мном да финансијска криза представља сјајну тему за извођачке уметности ових дана?

Ваљехо Гантнер:

(нервозно) Сигурно...

Пер Ананиасен:

Ниси баш сасвим сигуран.

Ваљехо Гантнер:

Да ли ћеш сад да ме питаш зашто на фестивалу нема представа о финансијској кризи?

Пер Ананиасен:

Хоћу.

Ваљехо Гантнер:

Мм, хм...

Пер Ананиасен:

Дакле, Менхетн није део Сједињених Америчких Држава? Зато што је финансијска криза захватила све друге крајеве земље.

Ваљехо Гантнер:

Захватила је и Менхетн прилично сурово. Много тога је затворено.

Свен Биркеланд:

Где шта се догодило „Кухињи”.

Ваљехо Гантнер:

Не, „Кухињу” је ударио ураган... (Смех публике.)

Флоријан Малцахер:

Прошли пут сте изводили представе на много различитих места. Како то што немате свој простор утиче на програм фестивала?

Ваљехо Гантнер:

Јако утиче! Морамо да сарађујемо са свим тим местима.

Флоријан Малцахер:

Значи, Коил је више кишобран него фестивал? (Смех публике.)

Ваљехо Гантнер:

Па, ви ништа не улажете у кишобран. Само га пласирате на тржиште.

Гундега Лаивина:

Шта још утиче на ваш програм?

Ваљехо Гантнер:

Хм... квалитет разговора који водимо с уметницима.

Гундега Лаивина:

Имате ли ви времена за то?
(Смех публице.)

Ваљехо Гантнер:

Да, мислим да имамо.

Свен Биркеланд:

Када?

Ваљехо Гантнер:

Пардон?

Свен Биркеланд:

Када тачно имаш времена за то? Касно увече, рано ујутро, усред дана?

Ваљехо Гантнер (смеје се):

Било када.

Флоријан Малцахер:

Када би изразио у процентима – колико твог времена оде на истраживање, колико на рад с уметницима, финансије, путовања?

Гундега Лаивина:

Или на спавање током представа...

Ваљехо Гантнер:

40 % времена су спољни послови, 60 % времена све остало.

Пер Ананиасен:

Како брендирате PS122? Изгледа ми да стављате на програм исто што и сви остали у граду. Мислим, јуче сам био на PS122 журки, био је сто пун спонзора, а нико од њих није тачно знао шта је PS122.

Флоријан Малцахер:

Могли су да мисле да су дали паре за представу с Баришњиковим.
(Смех публице.)

Флоријан Малцахер:

Онда, реци нам нешто о идентитету нове PS122 куће која је у градњи. Вероватно ћеш се ускоро тамо преселити, мислим, ако до тада не добијеш други посао.

Ваљехо Гантнер:

Хмм... Мислим да ћемо тада имати више самопоуздања када говоримо о свом програму и надам се да ће он једнако одисати самопоуздањем. Мислим да постоји нека врста сиротињског менталитета, у смислу да уметници често мисле да је врлина радити без елементарних средстава. Надам се да ћемо ми то превазићи. Не мислим да је маргиналност врлина. Надам се да ће у брендирању ово утицати на начин на који говоримо о себи.

Флоријан Малцахер:

Знаш ли да људи говоре, не знам зашто, да више волиш да немаш своју базу и да радиш ствари по целом граду. Кажу да волиш просторно специфичну природу посла, али и да волиш да делегираш одговорност.

Ваљехо Гантнер:

Реци ми шта сам то делегирао.

Флоријан Малцахер:

Управо си сам рекао да на твоје одлуке утиче простор у коме радиш.

Ваљехо Гантнер:

Ради се о конверзацији с просторима у којима радимо. Они не утичу на мој избор.

Приит Рауд:

Да ли би рекао да у Њујорку има превише или премало извођачких простора?

Ваљехо Гантнер:

Извесно је да их има довољно. А људи и даље отварају нове, што је узбудљиво.

Приит Рауд:

Ако има довољно простора, можда нова зграда PS122 и није неопходна?

Ваљехо Гантнер:

Да. Ако би се сутра затворила, неко би дошао и заузео њено место.

Свен Биркеланд:

Након овог великог реновирања зграда PS122, када добијете ту фенси нову дворану, нову архитектуру – да ли ћеш постати још тврђи бизнисмен или ћеш бити отворенији, позивати људе... А ако будеш позивао људе, на чему ће се то базирати?

Ваљехо Гантнер:

Извини, али твоје питање је бесмислено. Да ли ћу бити тврђи бизнисмен? Не, мислим да ћемо моћи много више да помажемо уметницима.

Пер Ананиасен:

Можеш ли то мало боље да објасниш?

Ваљехо Гантнер:

Немогуће је у Њујорку зарађивати за живот као уметник на овој сцени. Знам да 90% људи који су на позорници не живи од свог рада. То мора да се промени јер утиче и на квалитет онога што се изводи.

Приит Рауд:

Значи, спремни сте да им уступите више бесплатног простора за пробе?

Ваљехо Гантнер:

Не, јер ми и немамо некакав простор за пробе у новој згради. Мислим да ћемо вероватно радити мање него до сада. Већ сада радимо мање. Када сам дошао, радили смо више од 50 представа годишње. Сада радимо око 15 и трошимо много више времена и новца на сваку од њих.

Гундега Лаивина:

Није ли тешко радити на нечему када не верујете да је то стварно неопходно?

Ваљехо Гантнер:

Ја верујем да је оно што ми радимо неопходно...

Гундега Лаивина:

Говорим о новом простору.

Ваљехо Гантнер:

Па, и ја мислим да се већ доста тога дешава у граду, али ми смо есенцијални део тог еко-система.

Флоријан Малцахер:

Да ли си љубоморан на фестивал „Америчка реалност” (American Reallness)? (Публика се смеје, Ваљехо Гантнер се смеје.)

Ваљехо Гантнер:

Понекад, понекад.

Гундега Лаивина:

Зашто?
(Смех публике.)

Ваљехо Гантнер:

Па, ми смо радили Коил фокусирани на интернационалну публику, а затим је American Reallness узео многе ствари на које нисмо обраћали пажњу и направио много буке око тога. Мислим, нисам био љубоморан, само сам био онако, хм...

Гундега Лаивина:

Зашто онда не пронађете сопствени фокус?

Ваљехо Гантнер:

Паа...

Гундега Лаивина:

Како неко може да вам одузме фокус?

Ваљехо Гантнер:

Он нам није одузео фокус, он је напросто пронашао ствари које ми нисмо могли да видимо.

Свен Биркеланд:

Али, да ли ви иначе подешавате фокус у односу на ствари које се дешавају по граду?

Ваљехо Гантнер:

Нормално.

Свен Биркеланд:

Мислим, по чему се ваш овогодишњи програм разликује од прошлогодишњег, када није било фестивала American Realness?

Ваљехо Гантнер:

Па, Коил има више театра.

Свен Биркеланд:

Мислиш, више Чехова.
(Смех публице.)

Пер Ананиасен:

Осећаш ли обавезу да учиниш нешто поводом ситуације коју си поменуо, у којој 99% уметника не може да се издржава од уметности?

Ваљехо Гантнер:

Да.

Пер Ананиасен:

Како ти то радиш? Тако што путујеш по целом свету 200 дана у години?

Ваљехо Гантнер:

То је измишљени број. Ја путујем свуда, али увек у веома кратким периодима. То сигурно није 200 дана у години. Пре бих рекао 90. Нисам сигуран, питајте моју жену, она је у публици.
(Смех публице.)

Ваљехо Гантнер:

Сад озбиљно. Један од начина како се њујоршка уметничка сцена издржавала у историји биле су турнеје. Ја покушавам да стимулишем гостовања њујоршких уметника у иностранству.

Свен Биркеланд:

Јеси ли ти онда амбасадор или кустос?

Ваљехо Гантнер:

Да, то је део моје улоге.

Гундега Лаивина:

У реду, Ваљехо, хајде да мало причамо о новцу. Колико бих морала да донирам да би мој дечко могао да буде у твом борду?

Ваљехо Гантнер:

Јако много. И твој дечко би морао много да нам се свиђа. И морао би да буде веома користан.

Приит Рауд:

У ком смислу користан?

Ваљехо Гантнер:

Морао би да промовише PS122, морао би да о њему говори, да буде амбасадор. Морао би да буде заинтересован да дође и да види шта радимо.

Флоријан Малцахер:

Фино, значи, новац није битан.

Ваљехо Гантнер:

Сигурно да јесте, донекле, али није најбитнији. У нашем борду су неки људи, укључујући неке који су вечерас присутни, који немају пуно пара. Међутим, лагао бих ако бих рекао да фандрејзинг није огроман део задужења чланова борда.

Свен Биркеланд:

Рецимо овако: да ли је лакше не слагати се с неким од уметника у вашем борду, него с неким од ваших највећих спонзора?

Ваљехо Гантнер:

Не. Није ми познато да смо иједном променили одлуку зато што је неки спонзор тако хтео.

Флоријан Малцахер:

Дакле, колико утицаја уопште има борд?

Ваљехо Гантнер:

Чланови немају утицај на програм, они имају утицај на новац.

Свен Биркеланд:

Да ли сте икада изгубили донатора или спонзора због неке уметничке одлуке коју сте донели?

Ваљехо Гантнер:

Није ми познато, али могуће је.

Приит Рауд:

Мислиш ли да ће се то десити вечерас?

Ваљехо Гантнер:

Хоће, ако овако наставите.
(Смех публике.)

Пер Ананиасен:

Како бирате чланове борда?

Ваљехо Гантнер:

Понекад тражимо људе који имају финансијске могућности, тражимо људе који би били добри амбасадори, тражимо људе који су заинтересовани за уметност каквом се ми бавимо...

Свен Биркеланд:

Дакле, Ваљехо, једном си ми описао представу у којој се појављује бурлескна плесачица у балону. Никад нисам видео да си толико узбуђен због иједне друге представе у контексту савремене уметности. Да ли је бурлеска будућност PS122?

Флоријан Малцахер:

Бити директор PS122, зар то није стално радно место?
(Смех публике.)

Флоријан Малцахер:

Али, ускоро идеш на Санденс фестивал. Шта ћеш тамо да радиш?

Ваљехо Гантнер:

Био сам извршни копродуцент једног филма.

Гундега Лаивина:

А како иде твој шпигелтент бизнис?

Ваљехо Гантнер:

Банкротирао сам.

Свен Биркеланд:

Значи, више се не ложиш на шпигелтентове?

Ваљехо Гантнер:

Не толико.

Пер Ананиасен:

Али, имаш ли деонице у том бизнису?

Ваљехо Гантнер:

Немам.

Пер Ананиасен:

Јеси ли имао?

Ваљехо Гантнер:

Да.

Пер Ананиасен:

Зашто?

Ваљехо Гантнер:

Зато што сам мислио да је то занимљив бизнис.

Пер Ананиасен:

Значи, интересује те варијете? И кабаре?

Ваљехо Гантнер:

Мислио сам да на томе може да се заради.

Флоријан Малцахер:

Значи, постоји уметност на којој желиш да зарадиш новац и постоји уметност којом желиш да се бавиш због других ствари?

Ваљехо Гантнер:

Добијам плату за оно што радим за PS122. Али се надам да пројекти са шпигелтентом и Санденс фестивалом могу да ми донесу додатни новац. Осим тога, мислим да је добро интересовати се за ствари које су изван твоје уске нише.

Свен Биркеланд:

Ти стварно мислиш да твој рад на филму, варијетеу и твом бизнису с вином и пивом може да буде нешто добро за PS122?

Ваљехо Гантнер:

Да, трудим се да не будем ограничен.

Приит Рауд:

Дакле, имати један посао значи бити ограничен?

Ваљехо Гантнер:

Не, званично имам само један посао.

Гундега Лаивина:

Радити један посао како треба значи бити ограничен?
(Смех публике.)

Пер Ананиасен:

Не мислиш ли да је мало чудно да ми, кустоси из европског контекста с великим субвенцијама, радимо више од пуног радног времена. А ти, у америчком контексту, где мораш да радиш још више да би дошао до свог новца, имаш времена да се бавиш варијетеом, продуцираш филмове, развијаш бизнис с пивом... и још увек добијаш редовну плату на послу у PS122.

Ваљехо Гантнер:

Због тога сам се у ствари и повукао из рада на варијетеу, одузимао је превише времена.

Флоријан Малцахер:

А ове године си режирао и...

Ваљехо Гантнер:

Јесте, режирао сам концерт. Понављам, понекад свакодневна трка за новцем може бити мало спутавајућа, понекад је добро урадити нешто другачије.

Свен Биркеланд:

Да ли би хтео да будеш певач у рок-бенду?

Ваљехо Гантнер:

Не бих.

Свен Биркеланд:

Па, с твојим новим имицом с брадом и дугом косом, могао би да свираш у неком рокабили бенду.

Ваљехо Гантнер:

А ти би могао да будеш папагај на дечјем рођендану.

Гундега Лаивина:

Имаш ли времена да истражујеш локалну уметничку сцену и да стварно разумеш њене потребе?

Ваљехо Гантнер:

Овде?

Приит Рауд:

Где иначе?

Ваљехо Гантнер:

Надам се, мислим да имам.

Гундега Лаивина:

Хвала ти, Ваљехо, наше време за постављање питања је, нажалост, истекло. Наставимо с другим делом.

УНАКРСНО ИСПИТИВАЊЕ је игра испитивања у којој сваки кустос поставља другом кустосу једно кратко питање. Ако кустос није задовољан одговором, може да избаци оног другог из игре. Победник је кустос који је остао последњи.

Пер Ананиасен:

Колико дана годишње проведеш на путу?

Приит Рауд:

Рекао бих исто као Ваљехо – 90. Дворана или фестивал?

Свен Биркеланд:

Дворана. Да ли још увек верујеш било коме од нас?

Ваљехо Гантнер:

Да. Да ли си ти кустос или уредник програма?

Гундега Лаивина:

Кустос. Да ли си постао кустос зато што си пропао као уметник?

Приит Рауд:

Нисам. Можеш ли лако да заспиш на представи?

Флоријан Малцахер:

Не, кад ми се то деси, јако се лоше осећам и одмах се пробудим. Зашто си ти једина жена у овој представи?

Гундега Лаивина:

Не питај мене. Зашто се бавиш извођачким уметностима, а не нечим другим?

Пер Ананиасен:

Зато што не знам ништа друго да радим.

Гундега Лаивина:

Напоље!

Шта те чини добрим кустосом?

Флоријан Малцахер:

То што се трудим да контекстуализујем ствари. Колико мејлова добијаш на дан?

Свен Биркеланд:

Око 140. На колико мејлова одговараш дневно?

Ваљехо Гантнер:

Око 40 на дан. Да ли је ико од уметника које представљаш боље плаћен од тебе?

Свен Биркеланд:

Не, апсолутно нико. Наведи једног доброг редитеља из Естоније!

Ваљехо Гантнер:

Одакле?

Свен Биркеланд:

Естонија, Европа!

Ваљехо Гантнер:

Круут Јуурак! У чему је разлика између уредника програма и кустоса?

Флоријан Малцахер:

У томе што кустос конципира програм који има идеју водиљу. Колико уметника с којима сарађујеш зарађује више од тебе?

Гундега Лаивина:

Сви. Готово сви. Шта је врхунац твоје каријере?

Свен Биркеланд:

То што сам се оженио.

Гундега Лаивина:

Напоље!

Врхунац твоје каријере?

Приит Рауд:

То што се нисам оженио!

Гундега Лаивина:

Напоље!

Гундега Лаивина:

Знаш ли ти уопште да радиш нешто друго?

Флоријан Малцахер:

Па, могу мало да пишем и разумем се у драматургију. Да ли си икад оштетио уметника или уметницу својом програмском одлуком?

Ваљехо Гантнер:

Да, апсолутно, нажалост. Шта ће бити с тобом кад пресуше европске субвенције за уметност?

Флоријан Малцахер:

Бићу незапослен. Да ли си икад оштетила уметника или уметницу својом програмском одлуком?

Гундега Лаивина:

Нисам. Што се не преселиш у Европу где има толико пара за уметност?

Ваљехо Гантнер:

Продукција није тако добра.

Гундега Лаивина:

Напоље!
Колико дуго ћеш остати незапослен ако лова пресуши?

Флоријан Малцахер:

Заувек! Да ли би желела да имаш посао изван Риге?

Гундега Лаивина:

Не бих. Осећаш ли се добро на позорници у овом тренутку?

Флоријан Малцахер:

Не.

Гундега Лаивина:

Напоље!

Завршна сцена: Шест питања

Флоријан Малцахер

Теа Тупајић:

Можеш ли да се представиш?

Флоријан Малцахер:

Зовем се Флоријан Малцахер.

Теа Тупајић:

Која је твоја улога у свету уметности?

Флоријан Малцахер:

Бавим се контекстуализацијом.

Теа Тупајић:

Шта је Немачка?

Флоријан Малцахер:

Земља коју сам мрзео кад сам био млађи, али сада видим да је више утицала на мене него што бих то и сâм желео.

Теа Тупајић:

Коју врсту уметности волиш?

Флоријан Малцахер:

Смелу уметност.

Теа Тупајић:

За какву би уметност дао живот?

Флоријан Малцахер:

Не бих знао.

Теа Тупајић:

За шта би дао живот?

Флоријан Малцахер:

Не бих знао.

Пер Ананиасен

Теа Тупајић:

Можеш ли да се представиш?

Пер Ананиасен:

Име ми је Пер Ананиасен.

Теа Тупајић:

Која је твоја улога у свету уметности?

Пер Ананиасен:

Стварам могућности за уметнике.

Теа Тупајић:

Шта је Норвешка?

Пер Ананиасен:

Дугачка земља и фикција.

Теа Тупајић:

Коју врсту уметности волиш?

Пер Ананиасен:

Уметност која провоцира.

Теа Тупајић:

За какву би уметност дао живот?

Пер Ананиасен:

Нисам сигуран да бих баш умро за уметност.

Теа Тупајић:

За шта би дао живот?

Пер Ананиасен:

За своју децу.

Ваљехо Гантнер

Теа Тупајић:

Можеш ли да се представиш?

Ваљехо Гантнер:

Зовем се Ваљехо Гантнер.

Теа Тупајић:

Која је твоја улога у свету уметности?

Ваљехо Гантнер:

Омогућавам људима да доживе уметност и стварам услове да се то догоди.

Теа Тупајић:

Шта је Америка?

Ваљехо Гантнер:

Када је добар дан, једна прелепа идеја, када је лош дан, багина.

Теа Тупајић:

Коју врсту уметности волиш?

Ваљехо Гантнер:

Уметност која је великодушна и уметност која је храбра.

Теа Тупајић:

За какву би уметност дао живот?

Ваљехо Гантнер:

Не бих се заклео да бих дао живот за уметност.

Теа Тупајић:

За шта би дао живот?

Ваљехо Гантнер:

За породицу.

Гундега Лаивина

Теа Тупајић:

Можеш ли да се представиш?

Гундега Лаивина:

Име ми је Гундега Лаивина.

Теа Тупајић:

Која је твоја улога у свету уметности?

Гундега Лаивина:

Креирам контексте у којима уметници раде и сусрећу своју публику.

Теа Тупајић:

Шта је Летонија?

Гундега Лаивина:

Дом.

Теа Тупајић:

Коју врсту уметности волиш?

Гундега Лаивина:

Ону смелу и ону која ми поставља питања.

Теа Тупајић:

За какву би уметност дала живот?

Гундега Лаивина:

Не бих умрла за уметност.

Теа Тупајић:

За шта би дала живот?

Гундега Лаивина:

Вероватно за слободу.

Свен Биркеланд

Теа Тупајић:

Можеш ли да се представиш?

Свен Биркеланд:

Зовем се Свен Биркеланд.

Теа Тупајић:

Која је твоја улога у свету уметности?

Свен Биркеланд:

Комбинација креирања могућности, нервирања хрпе људи и зезања.

Теа Тупајић:

Шта је Норвешка?

Свен Биркеланд:

Једно размажено, али занимљиво место.

Теа Тупајић:

Коју врсту уметности волиш?

Свен Биркеланд:

Уметност која поставља питања која сâм не бих могао ни да формулишем.

Теа Тупајић:

За какву би уметност дао живот?

Свен Биркеланд:

Не бих дао живот за уметност.

Теа Тупајић:

За шта би дао живот?

Свен Биркеланд:

Ја нећу умрети.

Приит Рауд

Теа Тупајић:

Можеш ли да се представиш?

Приит Рауд:

Зовем се Приит Рауд.

Теа Тупајић:

Која је твоја улога у свету уметности?

Приит Рауд:

Комбинација омогућавања ствари и посредовања између уметника и других.

Теа Тупајић:

Шта је Естонија?

Приит Рауд:

Мали доме, слатки доме.

Теа Тупајић:

Коју врсту уметности волиш?

Приит Рауд:

Храбру уметност.

Теа Тупајић:

За какву би уметност дао живот?

Приит Рауд:

Дефинитивно не бих умирао за уметност.

Теа Тупајић:

За шта би дао живот?

Приит Рауд:

За слободу и пријатеље.



Дематеријализација казне и злочина: Истрага – судско процесуирање – извршење пресуде

1.

Овог текста не би било да ме аустро-италијански теоретичар уметности Диди Унтеркофлер није одвео на изложбу фото-колекције бечке електродистрибуције (Sammlung Verbund). Међу бројним фотографијама Елеоноре Антин, Џефа Вола, Бернда и Хиле Бехер, Бура, Дејвида Војнаровича, Гордона Мата-Кларка и других пажњу су ми привукле фотографије из серије *Кантове шетње* (2003–2004) снимљене у Калињинграду/Köningsberg. Фотограф је реконструисао Кантове шетње. Било је то једноставно бележење топоса његовог хода – али топос је прекривен савременошћу и то је гротескна слика постсоцијалистичког урбаног локалитета. Фото-референце су упућене Канту.

Зашто Кант? Ако почињем истрагу о истрагама о уметничким делима, уметницима, уметничким праксама, вербалним или визуелним деликтима, пресудама, одбранама, морам се вратити Канту јер је он међу првима увео три битне речи *кријшика*, *моћ* и *суђење*. Те речи сам извадио из њиховог синтагматског поретка *кријшика моћи суђења* и начинио минималан обрт позивајући се на фукоовско одбацивање критике, на редеофинисање моћи као апстрактног поретка на које се ослања управљање, и на суђења као полицијско-судску праксу. Тада Кантова *идеја* о безинтересном суђењу чулног доживљаја, тј. посткантовски речено, „естетског суђења” бива замењена питањима о *интересном суђењу*: истражним радњама, сакупљању докумената, аргумената и вештачења за судски процес, суђење и пресуду.

Славна слика Жак-Луја Давида *Сократова смрт* (*La Mort de Socrate*), сликана две године пре Француске револуције, готово да нема ништа с извршењем казне изречене филозофу Сократу: самоубиство у име Атине – атинске демократије. И наивни посматрач ће се наћи у чуду. Грађевина у којој су постављене фигуре које репрезентују последње тренутке Сократовог живота није, свакако, античко грчко здање. Фигуре су костимиране као староатински грађани мада је реч о тада модерним Французима. Фигура Сократа личи на замишљени лик филозофа Сократа како је приказиван у традицији иако по гесту одговара реторици тела адвоката или политичког трибуна. Та слика, заправо, приказује извршење казне у име Републике јер тада модерни француски адвокат/и који припрема/ју револуцију желе да наметну и прихвате законе Републике. Желе Републику изнад појединачног живота. И то је то: пројект модерног покоравња закону државе који није израз воље владара или божанског закона. Грађанин Републике ставља Републику изван и изнад појединачног живота. Приказани дијалог између Сократа и његових ученика је сцена којом је сугерисано оно што ће два века касније бити названо „рођењем биополитике”. Давидова слика не показује оно што се види, већ оно што је у бити нове политичке идеологије: биополитика као основ судског процеса, тачније – управљања.

На самом почетку филма Душана Макавејева *WR – мистерија организма* протестни певач пита „Ко ће да суди судијама?”

2.

Једна битна карактеристика савремене уметности је *йренос* „вануметничких” пракси у поље артикулације постмедијског уметничког рада. Реч је о тактици трансфера и очекивању контратрансфера. Уметници преузимају нешто из света изван уметности с модификацијама или то дословно постављају у свет уметности и посматрају шта ће се догодити: очекују контратрансфер: ефекат, атракцију, афект.

Присвајање или апропријација је преузимање страног, туђег, неиманентног и, затим, смештање у нови контекст, пре свега идеализовани, заштићени или фикцијски мотивисани контекст савремене уметности. Преузето/апроприрано треба да буде очигледни поремећај који треба да покаже шта се дешава у нетранспарентној кризној ситауцији. Такође, преузето/апроприрано може бити и покретање контратрансфера – одговор првог контекста из којег се нешто присваја на акцију другог контекста који присвојено реконтекстуализује.

Трансфер или пренос је чин којим се нешто интервентно актуелизује у контексту смештања преузетог. Контекст преузетог провоцира се присвајањем, премештањем и смештањем. Актуелизација открива нетранспарентност предметног-контекста и његов гранични модалитет.

Контратрансфер или контрапренос је учинак преузетог, присвојеног и премештеног на контекст у који се премешта. То значи да уметност није заштићени контекст, већ да уметничка интервенција на вануметничко доводи и до дејства вануметничког на уметничко. Нема „невиних”. Критички метајезик је подложен напетости трансфера и контратрансфера, као и сваки првостепени језик свакодневне комуникације.

Биополитичка тактика је облик дисциплиновања, односно биополитичка тактика у уметности је фикционално-показна реконструкција биополитичке тактике у свету изван уметности. У уметностима, пре свега, савременим уметностима долази до експлозије преузетих, диференцираних и реконтекстуализованих различитих и многобројних техника за потчињавање тела/духа/душе унутар изабраних микро или макродруштвених узорака.

3.

Проблем истраге (*investigation*) и процесуирања *сћања сћвари* први је корак у разумевању „биополитичких тактика” Теа Тупајић и Петре Занки у перформансу *Кустоски комад: йроцес йројив уметносћии*:

„*Кустоски комад: йроцес йројив уметносћии* је перформанс у коме учествују одабрани кустоси за извођачке уметности који наступају као извођачи. Теа Тупајић и Петра Занки позвале су неке од најзанимљивијих интернационалних кустоса релевантних за обликовање токова савремених извођачких уметности. Кустоси се у перформансу појављују као извођачи, сарадници и копродукенти.

Постављамо питање: Може ли уметност данас да утиче на друштво? Перформанс је апел за повратак одговорности у поље уметности. То су фикција и реалност у исто време. Суђење уметности и њеним протагонистима.

Другачији перформанс развија се у сваком локалном контексту. Основа за перформанс је унакрсно испитивање локалног кустоса, што чине други интернационални кустоси учесници.”

Битна одредница савремене уметности је извођење праксе истраживања на месту праксе стварања. Истраживање (*research*) означава процедуре постављања и решавања проблематике. Резултат су истовремено „спаковано знање” и „афективни учинак”.

Истраживање у уметности може бити и *облик истраживања*, може се препознати неизвесна процедурална сличност с полицијском истрагом, с истрагом приватног детектива или истрагом новинара, односно, *агенција-истраживања* невладиног сектора или, тек, софистицираног љубитеља решавања загонетака, ребуса или укрштених речи. Истрага је специфична врста истраживања. Истрага је, пре свега, очигледна друштвена пракса откривања и концептуализовања тајне/мистерије или интриге, односно преступа унутар микро или макродруштвености. Уметник-као-истражитељ заснива уметнички рад као откривање (*exploration*) о истраживаном предмету/догађају. Реч је о концептуализовању и презентовању истраге унутар система уметности и културе.

Процедуре истраге су неке врсте *ready-made* истражних метода у полицијској, новинарској или некој другој претраживачкој пракси. При томе, истрага је као пракса најчешће конципирана у контексту уметности, а примењена је на истраживања вануметничких „антагонистичких појава” у култури и друштву. Најчешћа намера уметника је да се добијени резултати или спецификације истражитељских трајекторија презентују као што се презентује уметнички рад-истраживање. Сам задатак истраге као уметничке праксе је да се извесне појаве изван поља видљивости или препознатљивости учине јавности видљивим, препознатљивим или сазнатљивим. Уметничка истрага је, у том смислу, пракса која доводи до *субјективизације*, тј. *афективне видљивости* друштвених тајни и интрига. Уметност као „истраживачко новинарство” или „детективно ислеђивање” постаје пракса скретања пажње јавног мњења на друштвене тајне или, чак, трауме којима се изазива скандал, мења јавно мњење, покреће деловање друштвених институција и тако даље.

Истраживање у уметности је *трансгресивно*, тј. *трансгресивни „гест”* којим се канонска и нормална уметност и њена канонска теорија, односно пратећи контексти културе и друштва доводе у питање, што значи да се подвргавају редефинисању. Трансгресија је преступ, прекорачење закона или наредбе, а у геолошком смислу продирање и ширење мора у копно. Трансгресијом се, у „феноменолошком” смислу, назива прекорачење које карактерише праву уметност, што значи прекорачење из прагматичне и инструменталне сфере свакидашњег живота у онострану или фикционализовану сферу егзотичног и непознатог. Трансгресија означава улазак у квалитативно друкчије стање бесповесности, безграничности, одсутности, трансцендентности, неисказивости, метафизичности, недељивости или безинтересности јер тек у таквом стању, људи лишени сваке друштвене и животтно-прагматичне конкретизације могу апсолутно исправно да разумеју уметност.

У фројдовској психоанализи замисао трансгресије је, између осталог, повезана с потребом за казном. Нагон за казном је унутрашњи захтев који је исходите понашања неких субјеката за које је психоаналитичко испитивање показало да траже болне или понижавајуће ситуације и у њима налазе задовољство – морални мазохизам. Крајња заједничка особина таквих понашања морала би открити њихову везу с нагоном смрти, као у Кафкиним романима, на пример, код Јозефа К. Фројд објашњава самокажњавајућа понашања напетом између структуралне позиционираности посебно захтевног над-ја и незахтевног сингуларног ја. У теоријској психоанализи износи се контроверзна замисао да је једина права трансгресија сам Закон који се крши: „највећа пустоловина, једина права пустоловина, пустоловина која прима све остале (злочиначке) пустоловине у малограђанску опрезност, јесте пустоловина цивилизације, пустоловина самог Закона...” Највећи преступ је највеће лудило, бесмислица, трауматични чин, сам Закон: луди Закон. Закон није гола сила која доноси помирење и која се супротставља трансгресијама него највећу трансгресију крије сам Закон. Филозофију трансгресије унутар уметничких авангарди, на пример, успоставио је француски писац Жорж Батај. Указао је на две трансгресије дискурса разума. Прва трансгресија уводи ниже

елементе (плач, крик, тишину, омашке). Друга трансгресија указује на више елементе: провоцира симболички код изнутра, проблематизује гаранте и легитимност смисла који одржава поредак. Суочавајући ове две трансгресије провоцира се и проблематизује процеп између високог и ниског: „Врло тужна вечер. Сањао сам звездано небо под мојим стопалима” (Батај). Трансгресија је унутрашње искуство у којем индивидуа или, у случају ритуализованих трансгресија каква су колективна славља/перформанси или театрализовани ритуали, друштво, прелази границе рационалног, свакодневног понашања вођеног профитом, продукцијом и самочувањем.

У трансгресији се показује моћ забране. Трансгресија користи моћ забране. У овом смислу конституисана замисао трансгресије улази у структуралистичку мисао, преображавајући је у екстатични и децентрирани дискурс моћи. Реч је о танкој граничној линији између извођења моћи и критике моћи. Ту се показује оно питање из филма *WR: Ко ће судити судијама?*

Истрагом коју спроводе уметнице/уметници открива се овај контрадикторни и болни сплет могућности, случајева, прекорачења, престапа, наметнутих забрана, процесуирања суђења и изрицања закључака/пресуда те сношења консеквенци – подношење казне.

4.

Како се може разумети перформанс Тее Тупајић и Петре Занки *Кусиоски комаг: процес ирошив уметносии*? Шта значи судити уметности? Ко ме се ту заправо суди и ко се позива на одговорност? Да ли је то уметница/уметник или безбројни актери света уметности међу којима се издвајају симболичке али и оперативне фигуре кустоса?

Перформанс је по облику сличан модалитетима *предавања-перформанса (lecture performance)*. Мада није реч о предавању, тј. подучавању, већ о ислеђивању, унакрсном испитивању, припреми за суђење и самом суђењу – њима који артикулишу свет уметности данас у локалном и глобалном смислу.

Иследнички перформанс (предавачки као иследнички перформанс) постао је *честиа уметничка иракса* у две хиљадитим годинама реферирајући на дијалектику уметник-знање, моћ-уметност, знање-моћ, технологија обликовања свести–когнитивни протоколи света уметности и тако даље.

Реч је о говорном перформансу заснованом на предавачком извођењу епистемолошког и критичко-политичког догађаја у односу на „хоризонте очекивања” у пољу знања о одлучивању у уметности, политици и друштву. Уместо на делу као комаду, уметник ради на диспозитивима знања о уметности у контекстима саме уметности, културе и друштва. Иследнички перформанси су постали критички изрази уметничких, кустоско-уметничких, кореографско-теоријских и перформерско-критичких реакција на поље надзирања производње, размене и потрошње знања и афеката у савременој уметности и култури.

Када је друштвена пракса *коинишивној њаковања* уметности као „физичке” или „езотеричне” *робе* постала доминантна у флексибилним неолибералним условима културалне производње, одговор на њу преузет је из „епистемолошких” и „когнитивних” потенцијала саме уметничке производње која је из производње робе (завршеног дела, комада) преображена у критичку изведбену као судску рефлексију о *материјалној* и *езотеричној* производњи и размени знања/афеката као вредности или хоризонта очекивања. Ислеђивање, тада, постаје специфичност говорног догађаја – извођење разоткривања другог као окривљеног у иследничком процесуирању чињења, улоге и ефекта судеоника света уметности.

Атрибут *коинишивно њаковање уметносии* истиче нову природу рада, извора валоризације и структура власништва на којима се заснива процес акумулације, као и контрадикције која та промена изазива у уметности као уметничкој, културалној и друштвеној пракси. Из те перспективе битно је разумети знање у уметности као динамичан и изведбени догађај који има троструку интервенцију

- у односу на место уметности у културалној и друштвеној производњи, размени и потрошњи значења, афеката и потенцијалног вишка вредности,
- у односу на замену „завршеног и затвореног уметничког дела” као центра традиционалне-модернистичке феноменологије уметности с „дематеријализованим” и „флексибилним” центрима нове врсте уметничког рада у пољу извођења, излагања, студирања или активистичког деловања на задати свет и
- у односу на промену природе знања у уметности од знања о умећу стварања или рецепције уметности (*techne, aesthesis*), преко знања о уметности као уметности (*poesis*), у знање као друштвену и културалну карактеризацију сваког облика извођења уметности у савременим условима глобалне транзиције - заправо, ислеђеног знања о антагонизмима и контрадикцијама савременог света уметности и његових актера.

Веома поједностављено говорећи, показало се да центрирани модел „уметности као уметности” изграђен око завршеног *уметничког дела* као циљног естетског артефакта-и-ефекта сваке уметничке праксе као стваралачке или производне праксе бива замењен „привидно дематеријализованим моделом многоструких уметничких пракси” које у свом синхронијском и често конкурентском разликовању имају различите циљне ефекте: од (1) уметничког дела, ситуације и догађаја, преко (2) културалног и друштвеног афекта у пољу друштвених и културалних инфраструктура, до (3) система уметничког образовања и образовања уметношћу, те до (4) сасвим различитих критичких, субверзивних, деконструктивних, симптомских или критичко-рефлексивних/иследничких пракси.

Критичка рефлексивност је постала битан аспект извођења уметности. Критика није више само став већ афективна и значењска последица истраге која води ка одговорнима за пројектовано или затечено стање ствари. Када је критичка рефлексивност постала уметничка пракса, било је потребно указати на њене *модалитетне*, један од модалитета уметности као рефлексивно-критичке праксе је теоријски иследнички перформанс. Показало се у самим материјалним контрадикцијама уметности, културе и друштва како се знање о уметности, знање у уметности и знање изван уметности формулишу и афективно посредују између друштвених и културалних формација. Иследничким перформансом су контрадикције уметности, културе и друштва показане као контрадикције односа акумулације моћи и акумулације знања у односу на економски, симболички и естетски институционално наметнути „вишак вредности” који је у дематеријализованом свету „вишак неконтролисаних моћи”.



Ко је највећи српски уметник?

Текст Дејана Анђелковића, који у делимично модификованој форми изговарају извођачи у видео-раду Јелице Радовановић и Дејана Анђелковића *Ко је највећи српски уметник?* први пут је објављен у часопису *Момент*, у рубрици *Сјавови*, 2003. године.¹

Највећи српски уметник

Замислимо ситуацију сличну игри загонетне особе из легендарног квиза „Квискотекa“:

Особа А:

Ја сам највећи српски уметник.

Особа Б:

Ја сам највећи српски уметник.

Особа Ц:

Ја сам највећи српски уметник.

¹ Подаци о месту публикавања: D. Anđelković, „Najveći srpski umetnik“, *Moment*, Nova serija, br. 1, Galerija savremene umetnosti, Pančevo, januar 2003, 20–21.

Питање:

Како знате да сте баш ви највећи српски уметник?

Особа А:

Имам плодну продукцију и излагачку активност. Излагао сам у најрепрезентативнијим галеријама и представљао уметност наше земље на највећим светским изложбама. О мени је стручна јавност написала небројене текстове. Имам више квалитетних монографија. Критичари се о мени изражавају у суперлативима и већ сам постао незаобилазни део многих историја уметности. Позивају ме да предајем на великим универзитетима и академијама, а према мени се светска стручна јавност односи с изузетним поштовањем. Може се чак рећи да сам много уваженији у иностранству него у сопственој земљи.

Особа Бе:

Сви се слажу да сам ја заиста успешан. Моје изложбе посећује много људи који воле и разумеју моју уметност. Са сваке своје изложбе распродам готово све радове по одличним ценама. Колекционари се чак стављају на листе чекања. Својим стилем и темама постао сам појам српске уметности. Имам довољно новца који сам зарадио искључиво својом уметношћу. Станујем у лепој кући с великим атељеом и возим луксузни аутомобил. О мени се пише у жутој штампи и у рубрикама куриозе помодних часописа. Изазивам пажњу где год да се појавим. Имам статус мега-звезде. Мислим да нећете имати потешкоћа да се одлучите. За мене сте сигурно чули.

Особа Це:

Својим присуством углавном изазивам нелагоду. Моја дела су проблематична, скандалозна, често забрањивана. Ако не произведу бурне реакције негодовања, онда их прати непријатни мук. Естаблишмент ме мрзи и у тој мржњи препознајем страх који скрива несигурност. Понекад ми неки млади уметник упути поглед усхићења уз шапат одобравања, на шта му ја увек одбрусим у пролазу. Многе колеге ме обасипају злобним коментарима или лицемерним сажалењем. Једини разлог за све то је моје супериорно и бескомпромисно дело које надилази сва та трућања.

Питање:

Шта је за Вас уметност?

Особа А:

За мене је то поље неслућене слободе и чистих, јасних вредности. Узвишено стање духа и самоконтроле, а уметничко дело истинска вредност која превазилази своје време настанка и емитује енергију у универзалном простору тековина човечанства.

Особа Бе:

То је пре свега утеха за напаћене и уморне људе, могућност заборављања и усхићења лепотом. Живот је тегоба и људима треба пружити наду да људске вредности нису сасвим изгубљене.

Особа Це:

Уметност сама може постати превара и једна велика илузија која уљуљкује, а то јој се никако не сме дозволити. Права уметност узнемирава и опомиње, а никако не подилази некаквом општем или посебном укусу. Дакле, то је место пропитивања, разбијања илузија, трауматично место које вас приморава да се суочите са својим сопственим проблемима.

Питање:

Шта за Вас значи то што сте највећи српски уметник?

Особа А:

Испуњава ме задовољством што мој труд није био узалудан. Статус који имам омогућава ми да изведем готово све што пожелим. Уосталом, такво уважавање заједнице улива велико самопоуздање.

Особа Бе:

То је за мене велика част, то што представљам на најбољи начин дух мог народа.

Особа Це:

Ништа специјално. То и онако нема никакве везе са уметношћу.

Питање:

Реците ми нешто о институцијама културе које су вас прогласиле за највећег уметника.

Особа А:

Институције културе су, упркос својим слабостима, неопходне јер оне вреднују дела и производе друштвени систем вредности. Оне повезују и стављају у контекст различите уметнике и њихова дела и само захваљујући њиховим критеријумима могуће је преиспитивање уметничких појава у различитим временима. Да није њих, како бисте ви са сигурношћу знали ко је и зашто велики уметник?

Особа Бе:

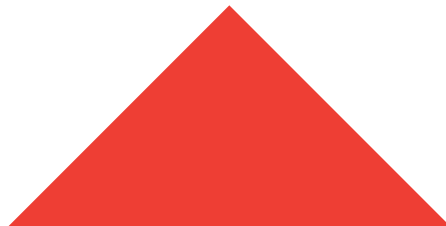
Наравно да је важно то што су мене управо неке од таквих институција прогласиле за највећег српског уметника, али нису уметници ту због институција, већ су институције ту због уметника.

Особа Це:

Институције културе углавном служе да ублаже трауматичне ефекте уметничког дела, да га лише његове оштрине, да га припитоме. Уметност и култура нису на истом задатку. Мене ионако није ниједна институција прогласила за највећег српског уметника, а своју стваралачку моћ не дугујем ниједној друштвеној бенефицији. То нема никаквог значаја. Величина уметника се огледа у нечем сасвим другом.

Да сте такмичар овог квиза, за кога бисте се одлучили?

> **Дејан Анђелковић**, фебруар, 2002.



> Јасмина Чубрило

Дејан Анђелковић & Јелица Радовановић, Ко је највећи српски уметник?

Видео-рад *Ко је највећи српски уметник?* Јелице Радовановић и Дејана Анђелковића из 2002. заснива се на тексту Дејана Анђелковића објављеном у часопису *Моменти*.¹ У тексту и потоњем раду парафразира се игра *Зајонетина личност* из култног квиза *Квискојџека*, који је осамдесетих година 20. века емитовала Телевизија Загреб. Суштина игре је да учесници квиза на основу одговора на добро осмишљена питања дедукцијом идентификују која је од три особе, које тврде да су једна одређена особа, она аутентична. Тако су Дејан и Јелица снимили три мушкарца, од којих је сваки своје представљање почињао изјавом да је највећи српски уметник, а онда је сваки одговарао на пет питања: Како знате да сте баш Ви највећи српски уметник?, Шта је за Вас уметност?, Шта за Вас значи то што сте највећи српски уметник?, и коначно, сваки од такмичара је дао своје мишљење о институцијама културе које су захваљујући датом им мандату прогласиле највећег (српског) уметника. Њихови одговори су били различити и организовани тако да су мапирали и репрезентовали три уметничке позиције јасно диференциране у оквирима локалних (али и глобалних) светова уметности.²

Особу А уважавају критика и стручна јавност, историзована је, излаже у најрепрезентативнијим галеријама и представља уметност наше земље на највећим светским изложбама, држи предавања по позиву на универзитетима у иностранству, али шира публика не разуме њен рад; сматра да су институције културе, упркос својим слабостима, неопходне јер успостављају критеријуме сходно којима се доносе судови о уметничким појавама, издвајају репрезентативни примери и производи наратив историје уметности.

1 D. Anđelković, „Највећи српски уметник“, *Moment*, Nova serija, br. 1, Pančevo, januar 2003, 20–21.

2 Термин свет (светови) уметности у овом тексту ће се користити не толико у оригиналном смислу како је Данто (Arthur Danto) концептирао и 1964. представио овај термин да би на примеру Ворхолових (Andy Warhol) *Кутија Брило* одговорио на питање шта раздваја уметнички рад од неуметничког рада, *ready-made* од свакодневног предмета/робе, колико у једном генерализованом смислу који је ближи Бурдијевим (Pierre Bourdieu) појмовима *културног капитала* и *симболичког капитала* или Аловејевом (Lawrence Alloway) појму мрежа и систем или Оливиној (Achille Bonito Oliva) даљој разради идеје система уметности. Данто је описао свет уметности као функцију врло специфичне врсте контекста, језичке компетенције („Не постоји свет уметности без оних који говоре језиком света уметности“), те оно што свакодневну реалност може да трансформише у уметничко дело јесте теорија уметности. Аловеј је почетком седамдесетих тај „магловит“ израз *свет уметности* објаснио као систем који производи ефекте на уметност и наше разумевање уметности, а чине га „оригинална уметничка дела и њихове репродукције; критичко, историјско и информативно писање; галерије, музеји и приватне колекције“ и он је „збир особа, предмета, ресурса, порука и идеја“ и укључује „споменике и забаве, естетику и отварања, *Avalanche* и *Art in America*“. (L. Alloway, „Network: The Art World Described as a System“, *Artforum*, Vol. 10, No. 9, September 1972, поново штампано у: L. Alloway, *Network: Art and the Complex Present*, Ann Arbor, 1984, 4–5).

Термин систем уметности уведен је у домаћу литературу о савременој уметности из италијанских извора, односно преузета је експликација Акиле Оливе, који од средине седамдесетих година прошлог века термин доследно заступа и делимично га протоком времена модификује сходно променама кроз које пролазе уметност и институције уметности и културе. Он систем уметности дефинише готово истоветно као Аловеј и каже да је систем „чврст ланац интерактивних функција које одговарају субјектима и укључују њихову сопствену професионалност“. Другим речима, „уметник ствара, критичар анализира, галериста излаже, колекционар сакупља, музеј историјски одређује, масовни медији величају а публика посматра“. На тај начин у систему уметности „продукција, проток и потрошња налазе свој природни контекст који одређује додатну вредност, вредност-више уметничког дела, прелаз на извесна економска и културна правила“, A. B. Oliva, „Mара savremenih umetničkih pokreta u Sistemu umetnosti“, u: A. B. Oliva, Đ. K. Argan, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, Beograd, 2006, 75.

Бурдијеови појмови културног и симболичког капитала проширили су перспективу с лингвистичке компетенције на којој оригинално почива идеја света уметности на компетенције друштвеног контекста. Видети: P. Bourdieu, *A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge MA, 1996; P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Oxford 1991.

Особу Бе признаје публика, веома је популарна, добро продаје, станује у великој кући, вози луксузни аутомобил, о њој пише жута штампа али је стручна јавност не признаје, сматра да су институције битне али исто тако да нису уметници ту због институција, већ обрнуто, институције су ту због уметника.

Особа Це изазива нелагоду, бескомпромисно заступа позиције да уметност треба да опомиње и узнемирава, те је стога не уважава ни стручна јавност ни шира публика, што је се нарочито и не тиче јер, како сматра, „то ионако нема никакве везе са уметношћу”,³ те у том смислу мисли да институције културе суштински немају моћ која им се приписује јер „уметност и култура нису на истом задатку” и јер се „величина уметника огледа у нечем сасвим другом”⁴. Публика, односно посетиоци изложбе представљали су такмичаре од чијег закључивања је зависило која ће од три особе бити проглашена највећим српским уметником: примера ради, на изложби у Продајној галерији публика се определила за уметника који не признаје ни суд публике, ни суд критике (особа Це), на 43. октобарском салону за уметника омиљеног код публике (особа Бе), а на изложбама у Крушевцу и Нишу победио је онај уметник којег признаје критика и који је умрежен и успешан у иностранству (особа А).

Дакле, рад на комичан начин проблематизује политике које структурирају хијерархијске матрице унутар различитих паралелних светова уметности, сваки уређен сходно идеолошкој матрици и њоме произведеним укусом, односно мапира систем и дистрибуцију моћи унутар система којом се, између осталог, производи категорија највећег или најбољег уметника. Различите позиције *највећих српских уметника* и различита реакција публике рефлектују хетеротопијски однос, нехегемону упоредно постављање у истом простору неколико места која су сама по себи некомпатибилна,⁵ односно разобличава фантомско, празно место Моћи, те стога немогућност успостављања или постојања *објективної* система вредности који би уредио свет уметности на начин на који би тај ред постао *йриродан* и у том смислу апсолутан. Коначно, овај рад разоткрива различите симболичке поретке на трагу Лаканових (Jacques Lacan) учења као недоследне, нереалне, нелогичне, непотпуне ентитете који свој ауторитет и своје постојање дугују веровању људи да су оно што нису али функционишу као да јесу (јер коме би субјект могао да упути захтев, да постави питање, да се пожали?), деконструише фантазам о Великом уметнику, артикулише излазак из жеље, занемарује позицију жеље, пролази кроз трауматично али и ослобађајуће искуство. Да бисмо ово разумели или доказали, потребно је да се упустимо у анализу контекста настајања рада, која подразумева мапирање институција светова уметности који јесу или, једнако тако, нису представљали референтни систем у оквиру којег се артикулисала, развијала и мењала Јеличина и Дејанова уметничка пракса, с једне, и мапирање трагова и аспеката те праксе и тих институција/светова уметности унутар самог рада *Ко је највећи српски уметник?*, с друге стране.

О контекстима

Синопис за видео-рад *Ко је највећи српски уметник?* настао је из текста објављеног у првом броју часописа са савремену уметност чије је издавање покренуто 2002. у оквиру реформи у области културе након петоктобарских промена. Новопокренути часопис је требало да својим именом обележи континуитет с културним стручним часописом за савремену уметност који је излазио осамдесетих година 20. века. Нажалост,

³ Д. Анђелковић, *нав. дело*, 20.

⁴ Исто, 21.

⁵ Ово је трећи принцип који Фуко (Michel Foucault) издава када одређује хетеротопологију. Видети: M. Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies*, <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr.html>, приступљено 12. 2. 2011.

изашао је само први број посвећен културној политици, а у оквиру рубрике *Ставови* конципиране „као простор за представљање мишљења превасходно људи из света уметности и културе о појавама и проблемима који су у вези с темом броја”⁶ био је објављен и Дејанов текст/стејтмент „Највећи српски уметник”.

Часопис *Моменџи* излазио је у континуитету од маја 1984. до 1991, укупно двадесет и четири броја, од којих је последњи двоброј (23–24), иако конципиран и припремљен у другој половини 1991. публикован са закашњењем тек 1995. године. Почиње да излази након гашења часописа *Уметности* (1965–1980) и паралелно с новом серијом од једног двоброја 68/69 и једног троброја 70/72 публикованих 1986, односно 1987. године. Уређивачка политика је од првог броја била усмерена на компетентно и критичко писање о релевантним и рецентним појавама у савременој уметности које су се уобличавале под општом одредницом постмодернистичке културе, али и о наслеђу експерименталних авангардних, неоавангардних и поставангардних уметничких пракси, успостављајући имплицитно или експлицитно релацију између историје и актуелних токова. Такође, као што је у уводнику првог броја најављено, часопис је, у духу тада актуелног критичког преиспитивања и релативизовања граница *high & low* културе и уметности, доследно пратио оно што ће у уводнику бити названо „подручјем визуелног”, односно теме из архитектуре, дизајна, фотографије, али и филма, позоришта, стрипа, рок и експерименталне музике. *Моменџи* је од првог броја својим темама и кругом сарадника показивао југословенски карактер, док су продукције из уметничких центара тадашње државе углавном биле контекстуализоване и у оквирима наратива о полицентричној југословенској модерној и савременој уметности. Једнако тако, *Моменџи* је био оријентисан ка интернационалој уметности: с једне стране читалачку публику је информисао о актуелним збивањима у уметности, о идејама које су генерисале те појаве, о критичарским позицијама које су редефинисале концепт ликовне критике, док је, с друге, појаве на домаћој (београдској, загребачкој, љубљанској..., југословенској) уметничкој сцени сагледавао и интерпретирао у динамичном односу према интернационалној сцени, чиме су примери и токови београдске, загребачке..., југословенске савремене или модерне уметности постајали примери интернационалне уметности. У неком смислу, *Моменџи* је био тачка сусрета идеологије интернационализма позног модернизма и *genius loci* идеологије постмодернизма, односно интелектуална платформа која је рефлектовала све дилеме и кризе које ће се и продубљивати и разрешавати у долазећем мултикултурализму. Судбина *Моменџи*а се током 1993. разрешава у два правца: хронолошки, према месецу објављивања, први је *Пројека(р)џи* (мај), који се по узору на *Моменџи* а напорима главног и одговорног уредника овог часописа, уобличава у часопис за информисање, документовање, критичку селекцију, вредновање и теоријску рефлексију о токовима у савременој уметности у новонасталој Савезној Републици Југославији, а издавач је Галерија, односно Музеј савремене уметности Војводине из Новог Сада. Други исход је био *New Moment* (зима 1993), у издању маркетиншке агенције Saatchi&Saatchi Advertising Balkans (данас *New Moment*), који уређује и у којем сарађује делимично исти круг који је уређивао *Моменџи* и сарађивао у њему, али који је представио радикално другачији модел часописа утемељен пре свега на „задовољству у тексту”, на интертекстуалној и интердисциплинарној пракси писања о уметности, чији циљ није да промовише нове тенденције или појаве и које може, а не мора да дословно објашњава уметничку продукцију, с једне, и различитим врстама дискурса (журналистичком, литерарном, есејистичком) и њиховим мешањима. Иако се јавља као логична последица промена, односно артикулисања модела једног другачијег заступања, размишљања и писања о савременој уметничкој продукцији, ипак гашење часописа покретањем два нова од којих је један називом, а други концепцијом, чувао референцу на *Моменџи*, симболички постаје *џиренуџи*ак објаве тог прелома, место на којем је обављена промена *сџирој новим* и произведена једна нова у смислу другачија парадигма. И један и други часопис доживљавају свој зенит до 1997: последњи четвороброј (11–15) часописа *Пројека(р)џи* излази 2001, а *New Moment* улази у нове циклусе, обележене концепцијским

6 J. Čubrilo, „Stavovi”, *Moment*, Nova serija, br. 1, Pančevo, januar 2003, 1, Pančevo, januar 2003, 17.

променама, променама уредника и од *маџазина за визуелну културу* и постаје *маџазин за уметности и адвертајзинг*, односно од часописа за текстуалну, теоријску и есејистичку продукцију визуелне културе и о визуелној култури, постаје магазин оријентисан претежно на савремени дизајн и комуникације, на неолибералне изазове *aesthetically pleasing* стратегија. Профил часописа *Момент*, *нова серија*, требало је да обједини искуства претходних часописа: с једне стране да буде информативан, а с друге да се фокусира на савремену историчарскоуметничку, теоријску и есејистичку текстуалну продукцију о савременој уметности и визуелној култури, а није заживео због сплета организационо-финансијских околности.⁷

Од других постојећих локалних часописа за наратив о „највећем српском уметнику” важно је поменути часопис *Ликовни животи*, који почиње да излази 1988, од почетка изразито оријентисан на феномене изван интересовања *Момент*а и његових продужетака, што због свог изразито локалног карактера, што због конзервативнијег укуса и става да уметност категорије лепог и узвишеног супстанцијално одређују.

Рад *Ко је највећи српски уметник?* реализован је за другу изложбу *Премошћавање II – Was Ist Kunst(ler)?* концепиране и реализоване у оквиру циклуса *Премошћавање* током током 2002. у Продајној галерији Београд. Два момента су овде битна: један је у вези са самом изложбом, а други у вези с местом на којем је изложба била реализована. Изложба је проблематизовала померање тежишта с критике институционализованог естетизма која је доминирала новом уметничком праксом седамдесетих на критичко позиционирање уметника у односу на уметничке институције (овде је појам *институције* узет у најширем смислу и односи се на најразличитије облике институционаловања у свету уметности), њихове имагинарне, стварне и симболичке моћи крајем деведесетих и почетком следеће деценије.⁸ Продајна галерија Београд у којој је изложба била постављена, основана је 1963. у условима специфичног југословенског социоекономског модела који је настојао да помири модел планске привреде с аутономним економским понашањем типичним за модел тржишне привреде, управо с намером да буде тржишни агент између уметника, с једне, и љубитеља и потенцијалних колекционара, с друге стране. Ограничено деловање тржишних закона под утицајем државног и самоуправног интервенционизма производило је уметничко тржиште које су уметници, али и колекционари и посредници (галеристи, кустоси, ликовни критичари) како показује истраживање Триве Инђића из 1986, прво у области социологије уметничког тржишта, доживљавали и одређивали пре као стихично, без системских решења, затворено, монополистичко него као организовано, срећено тржиште, с јасним механизмима понуде и потражње,⁹ а Продајна галерија Београд је била репрезент и ефекат функционисања тог хибридног модела тржишних заступања у пољу културе, односно уметности генерално утемељеног на пресецањима и антагонизмима политика укуса друштвених, интелектуалних и/или политичких елита, као и оног формираног путем масовних медија. Излагачка и политика тржишног посредовања Продајне галерије Београд није се одликовала систематичнијим приступом у одабиру препознатљивог круга уметника које би тржишно заступала, већ према критеријумима специфичног естетског, и/или поетског и/или концептуалног приступа, без обзира на то да ли те критеријуме дефинишу институције елитне или масовне културе. Стога се Продајна галерија и конституисала као место на којем се потенцијално могла задовољити било чија потреба за симболичким добром: од великих колекционара, до колекционара почетника, те оних чији су укус формирали и неговали колекције и програми Народног музеја

7 Поред примарних извора, од секундарних видети: J. Denegri, „Časopis 'Moment'”, u: *Osamdesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1997, 223–231; J. Denegri, „Časopisi devedesetih: New Moment i Projeka(r)t”, u: *Devedesete: teme srpske umetnosti*, Novi Sad, 1999, 251–256; J. Čubrilo, *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Beograd, 1998, 26–29.

8 Тај траг концептуалне уметности на уметничку продукцију деведесетих имплициран је називом изложбе изведеним из назива рада Раше Тодосијевића *Was Ist Kunst?* Поред видео-рада Дејана и Јелице, изложба је обухватила промотивни материјал *kuda.org*, видео-рад *I'll Be Your Angel* Тање Остојић и два рада Мирјане Ђорђевић *Respect Yourself* и *Risk Yourself*. Видети: J. Čubrilo, pref. kat. *Premotavanje II – Was Ist Kunst(ler)?*, Prodajna galerija Beograd, Beograd, 2002.

9 T. Indić, *Tržište dela likovnih umetnosti*, Beograd, 1986, 60–64; 191–192.

и/или Модерне галерије, од 1965. Музеја савремене уметности и/или шаренолика ликовна критика, од оне компетентне, различитих интелектуалних и идеолошких оријентација и аргументације, до оне популарне, рекламрске, која у већини случајева и престаје да буде критика и постаје журналистичка сензација. Дакле, Продајна галерија је место где су своје радове могле понудити тржишту и особа А и особа Бе, па чак и особа Це, али исто тако, а с обзиром на хибридни тржишни модел, и на концепт једнаке доступности свакоме, она никада није постала и место које је могло да супстанцијално промени положај уметника, произведе у највећег, најбољег, најпродаванијег, да га елитизује. Ти процеси су били иницирани, артикулисани и развијани негде другде, кроз програме музеја, релевантних изложбених градских галерија и међународне културне сарадње и размене, деловањем ликовне критике, кроз политику откупа за државне и друштвене институције. Продајна галерија је својом делатношћу у најбољем случају представљала само ефекте тих процеса.¹⁰ Чак и када су почетком осамдесетих година почеле да се отварају прве приватне галерије које су почивале на моделу тржишне привреде, оне, као и Продајна галерија, нису имале убедљиви потенцијал у процесима производње симболичког капитала. Само неке од њих, током деведесетих, у време никада до краја јасно формулисане културне политике утемељене на антимодернизму и националпопулизму, идеологији крви и гла, добиле су прилику да активно учествују у креирању локалног/затвореног система уметности.

И највећи српски уметник је...

Часопис *Момент* представљао је важну информативно-вредносну платформу у време када су Јелица и Дејан почињали своје уметничке каријере и активно је учествовао у креирању хоризонта у односу на који су артикулисали свој уметнички рад. Такође, и у *Моменту* и у часопису *Пројекта(р)и* били су објављивани прикази Јеличаних и Дејанових соло или заједничких излагања и пројеката, док су на страницама часописа *New Moment* „излагали” свој рад који је редакција часописа наручила и продуцирала.¹¹ С друге стране, Продајна галерија Београд није имала важну улогу у каријерама ово двоје уметника, чак никакву, и у том смислу она у вези с радом *Ко је највећи српски уметник?* постаје означитељ изостанка озбиљно уређеног тржишта и развијеног система уметности, те означитељ некомпатибилности, односно разлика између постиндустријских, постисторијских, неоконзервативних западноевропских и англосаксонских друштава масовне производње и потрошње робе и информација, с једне и (пост)социјалистичког друштва конфронтације етатизма с моделима западноевропске демократије, спектакла и екстазе комуникације, с друге стране, те означитељ трауме коју је произвела ова разлика.¹²

10 Примера ради, иако су радови у оквиру изложбе *Премотавање II* били постављени у галерији која је програмски окренута пре свега пласману уметничких дела на тржиште, она се понашала само као изложбени простор мапирајући иза изостанка интересовања публике Продајне галерије да колекционира овакав тип уметничких дела, изостанак занимања или компетенције да се заступа и оваква уметничка пракса.

11 Видети библиографију у: Ј. Čubrilo, *symptom. dj, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*, Beograd 2011, 204–206.

У оквиру рубрике *Пројекти часописа New Moment* Анђелковић и Радовановић су учествовали својим прилогом у два броја. Видети: „New Moment – Fotosi iz imaginarnih filmova”, *New Moment*, br. 3, Beograd, zima 1995, bez paginacije; „Art Moment Project – Dejan Anđelković & Jelica Radovanović”, *New Moment*, br. 9/10, Beograd, 1998, 82.

12 Дејан Анђелковић је у једном интервјуу дао критичку анализу свог самосталног рада и заједничког рада с Јелицом Радовановић, а у контексту девете и десете деценије прошлог века: „Да је којим случајем постојало тржиште и да су моји радови завршили у нечијим домовима уместо на тавану, да се неки новац вратио као залог уложене енергије, ја бих можда наставио са сочним сликањем. ... (радови са изложбе ИЛИ ИЛИ или И И из 1989. године) били су различити по свему осим по методологији мишљења и позицији исказа. ... Али они су ми омогућили да престанем да губим енергију у безуспешним напорима да обезбедим формални континуитет продукције. Много ми је значајнији активан однос према живом материјалу и језику и чини ми се да се лакше крећем кроз медије и усмеравам их у корист својих идеја. ... (одлика уметничке сцене деведесетих) Све више уметника схвата да се без новца и добре мреже која прати ликовну сцену тешко функционише, а насупрот, присутна је једна активна свест да нема другог простора и другог времена и да

Дакле, видео-рад *Ко је највећи српски уметник?* не проблематизује интерпелацију предмета у уметничко дело, већ интерпелацију уметника у највећег (националног) уметника. Да би се доказале тврдње да је нешто уметничко дело или да је неко (највећи) уметник, неопходно је пронаћи аргументацију (у теорији, историји, социологији, антропологији) која ће субјективни чин избора или лична уверења или укусу претворити у универзалну истину.¹³ У видео-раду предочени су аргументи на основу којих је већ изведен један закључак, као и три закључка, односно три верзије једног закључка. Аргументација је сведена на личне опсервације претендента на статус *највеће* уметника, и она репрезентује интерпретацију и лично процењивање а на основу већ донетих судова (критике, музеја, академске заједнице, колекционара и шире публике). Она није родно сензибилисана и рефлектује начин размишљања унутар доминирајуће патријархалне матрице која привилеговано место и моћ додељује уметницима, односно имплицира да је поље уметности једна „мушка” игра. Како видео-рад генерално оперише стереотипом о посебности и величини уметника који се конципирао у освит модерног доба, на романтичарској идеји уметника-генија која је потом континуирано репродукована кроз наратив историје уметности и ликовне критике, али и у другим хуманистичким дисциплинама, укидање могућности да у видео-раду титулу *највеће* понесе уметница је доследно спровођење/доследна (претерана) идентификација¹⁴ с идеологијом која је овај стереотип произвела као метод радикалног преиспитивања те идеологије. С друге стране, инсистирање на националном статусу у условима и околностима производње глобалних статуса мапира процеп између одумирућег модела државног уметника једне социјалистичке културе и државе који је подразумевао привилеговану позицију и бенефиције (јавну видљивост и у том смислу популарност, простор за рад, откуп, велике поручбине) и који се у околностима распада те државе деведесетих година 20. века трансформисао у модел (антимодернистичког) уметника репрезента државе утемељене на премодерним идејама о „етничкој изузетности”, с једне, и новоуспостављајућих модела „локалних производњи глобалности и глобалних индексација локализама у уметности”,¹⁵ с друге стране. Апострофирање националног идентитета у наслову али и наративу видео-рада указује на празно симболичко место у које се уписује траума насилног поништавања једног и исто тако агресивног инсталирања другог националног идентитета.

Сваки од кандидата се у видео-раду користи маркетиншком стратегијом самобрендирања јер постоји и други (следећи) круг (кругови) у којем (којима) ће нека нова публика (стручњаци и лаици) добити прилику да одлучују о статусу и ту одлуку ће доносити само на основу већ изречених судова и предочених истина а не на основу конкретног уметничког рада. Тај други круг овај видео-рад трансформисао пре у интерактиван рад него у пример партиципаторне уметничке праксе, ако следимо дистинкцију коју је Клер Бишоп (Claire Bishop) успоставила да партиципаторна уметност подразумева истовремено укључивање више људи у *обликовање* неке нове реалности, за разлику од интерактивног у којем постоји однос *један на*

је нужно радити овде и сада.” Видети: Z. L. Božović, „Dejan Anđelković”, u: Z. L. Božović, *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – razgovori*, Beograd, 1996, 10–11, 17.

Јелица Радовановић сагледава проблем на следећи начин: „Немам професију. Изабрала сам плутајућу позицију, ту и тамо нешто радим, али немам професију. Не зато што то не желим, него зато што у овим условима другачије није било могуће.” Видети: Z. L. Božović, „Jelica Radovanović”, u: Z. L. Božović, *Likovna umetnost 80-ih i 90-ih u Beogradu – razgovori*, Beograd, 2001, 62.

13 У вези с овим је и питање да ли су појмови уметничко дело-уметник узрочно-последично повезани, односно да ли је довољно да се један појам објашњава другим: уметник производи предмете које ликовна критика, историја уметности, друштво генерално проглашава уметничким; уметник проглашава предмет уметничким делом; или уметничко дело може бити производ људске креативности независно од тога да ли је она својство школованог уметника или не.

14 Претерана идентификација са структуром моћи упућује на пренаглашено идентификовање са инсценираном, односно фундаменталним фантазмом у одређеном културалном контексту. M. Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Zagreb, Sarajevo, 2005, 102–104.

15 M. Šuvaković, *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd, 2012, 9.

један.¹⁶ Публика која према својим афинитетима и понуђеним објашњењима доноси одлуку која је од три особе највећи српски уметник не ствара нову реалност јер видео-рад није документаран, већ фикција; особе које се појављују у видео-раду нису у стварном животу уметници и у том смислу аутентични претенденти на ту позицију (иако је свака сличност са стварним личностима случајна). Међутим, публика је доведена у ситуацију да се директно пита за мишљење али и да се њоме манипулише, јер се она не изјашњава о делу (видео-раду) као таквом, па ни о ауторима дела (Јелици и Дејану), већ довршава фикцију коју је видео-рад понудио и тако учествује у симулацији процеса формирања и изрицања вредносних судова, те на основу њих, у симулацији успостављања хијерархијских матрица и релација унутар тих матрица.

Овај видео-рад активира посматрача али га не доводи у позицију произвођача, што је према Бишоповој одлика партиципаторне уметности,¹⁷ јер поред активације, не мења се ауторство видео-рада нити се ствара заједница која производи односе или отвара контекст за могућу размену или дијалог, или супстанцијално учествује у процесу настајања рада, или која производи реалне ефекте, конкретну друштвену промену. С друге стране, чињеница да исход гласања сваки пут може да буде другачији, мапира, односно репрезентује проблематику политике посматрања (стручне јавности, шире публике), односно политике вредновања.

У време настајања овог видео-рада, Рансијер (Jacques Rancière) почиње да у својим размишљањима користећи аргументацију која је наравно више филозофска него из домена критичког писања о уметности (ликовне критике или историје уметности), обнавља идеју естетике и повезује је с политиком као интегрално сродним доменом. Његова „прерада“ полази од претпоставке, како је то формулисала Бишопова, о аутономији нашег искуства у односу на уметничко дело, а не од оне о аутономији уметничког дела.¹⁸ Естетско искуство, према Рансијеру, имплицира преиспитивање како је свет организован те, у том смислу, и могућност мењања или прерасподелу тог света. Зато се естетика и политика преплићу и деле склоност ка дељењу идеја, искуства, као и могућност да се мисли у контрадикцијама: у домену естетике то би била продуктивна контрадикција односа уметности према друштвеној промени коју одликује парадокс веровања у аутономију уметности и у њено биће које је нераскидиво повезано с обећањем бољег света, а у домену политике, то је неслагање, прекид с начинима на које смо установили критеријуме знања.¹⁹ Видео-рад *Ко је највећи српски уметник?* само наговештава политику естетике, и то у репликама особе Це. Оне сумирају све токове критичког сагледавања уметности, уметничког рада и праксе, изнад свега могућности артикулисања и организовања једне уметничке заједнице, и коначно света или система уметности који су обележили Дејанов и Јеличин рад деведесетих година у време трауматичног нестајања света онаквог каквог смо познавали, као и преформулација пропозиција које су структурирале перцепцију и просуђивање о том истом свету (пад Берлинског зида 1989, убрзана глобализација, а изнад свега крваво одумирање СФРЈ) и антиципирају политичку димензију свог рада која ће се у Рансијеровом духу реализовати кроз начине на које ће форме њихове уметности предлагати парадигме заједнице.

Улазак у поље уметности за Јелицу и Дејана био је праћен веровањем у конзистентност поља уметности, у ауторитет система вредности успостављеног унутар (локалног) света или система уметности (часописи, изложбени простори, музеји, галеристи, ликовна критика, историја уметности, теорија, колекционари) и који обезбеђује оквир за рад, размену, објективно вредновање, односно веровањем у великог Другог као мрежу друштвених институција, обичаја и закона која гарантује функционисање система. Институције уметности (Факултет ликовних уметности, изложбени простори, музеји, ликовна

16 C. Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York, 2012, 1.

17 C. Bishop, *Participation*, London, Cambridge MA, 2006, 10–17.

18 Видети: C. Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York 2012, 27.

19 J. Rancière, *On the Politics of Aesthetics*, London, New York, 2004; J. Rancière, *Dissensus, On Politics and Aesthetics*, London, New Delhi, New York, Sidney, 2013.

критика, часописи) формирале су ону симболичку структуру кроз коју су Дејан и Јелица прошли процес постајања уметницима, односно која им је омогућила да изведу специфичан симболички идентитет. И као што генерално субјект промишља жељу (Великог) Другог, нагађа шта је то што он или она представљају у очима друштва као таквог (Велико Друго) и у очима других људи, тако и уметници настоје да установе своје позиције у свету уметности (Велико Друго) и ширем друштву. У погледу оба питања – позиција које заузимају у свету уметности и значења другим људима – уметници (или субјекти) остају без одговора јер нити други људи због својих несвесних жудњи и фантазија могу да пруже то што се од њих очекује нити Велики Други због своје флексибилне и променљиве природе може да се успостави као ауторитет који би пружио поуздана значења или препознао важност оних који се томе жељно надају, траже, ишчекују. Стога, ову темељну несигурност у погледу значења и статуса уметник/уметница (субјекат) могу да покушају да разреше једино уколико се сами упусте у читање између редова, у стварање сопствених тумачења, односно да се у простору не-значења упусте у нагађање о значењу у односу на то како их њихова култура схвата. Увид да је поље уметности још само једно поље манипулације коју производи жеља за очувањем позиција моћи, а да се догађај, односно уметност, одвија негде другде постаје „материјал”, док главна „тема” њиховог рада постаје бављење фундаменталним односом жеље и фантазије чија динамика одређује/ствара великог Другог. Видео-рад *Ко је највећи српски уметник?* употребом еклектичног, полижанровског језика и фикционалности, наративности и релативизма осамдесетих, који својим фиктивним наративом, начином снимања и монтажом указује једнако на ТВ и филмски формат – не само да представља повратак на постмодерни дух и расположење већ и критичко сагледавање и дистанцирање од контекста у којем се тај дух генерисао, те најављује супстанцијално жртвовање позиције „уметника” које постаје Јеличина и Дејанова стратегија деловања и рада на почетку прве деценије 21. века, односно антиципира прихватање одговорности и одлука да се не партиципира у зачараном кругу жеље који конституише велики Други, те „свест о глупости и наказности великог Другог, изругивање његовим помпезним аспектима”.²⁰

20 Из приватних бележака Јелице Радовановић и Дејана Анђелковића. Наведено према: J. Čubrilo, *nav. delo*, 190.

Плодови наше земље

Сценарио за филм *Плодови наше земље* у целости је изведен из стенографског записника састанка Комисије за преглед уметничких радова и скулптура у новој палати Народне скупштине Савезне Републике Словеније, одржаног 7. марта 1958. у Народној скупштини у Љубљани. Уметница захваљује породици Гланц, која је омогућила приступ архиви, и Ники Грабар за кустоске савете. Филм *Плодови наше земље* поручили су Музеји и Галерије Љубљане у оквиру пројекта *За економију и културу*, реализованом за 55. венецијанско бијенале у павиљону Словеније 2013. године. Љубазношћу уметнице. Сва права задржава ауторка Јасмина Цибиц.

Сценарио за филм *Плодови наше земље*

АРХИТЕКТА:

Чињеница је да оно што предлаже уметник не одговара овом простору.

ПРОФЕСОР:

Ја сам у сваком смислу против ове композиције, и ако је комисија прихвати засебно ћу приложити своје мишљење. Никад не бих овако нешто препоручио мирне савести за тако репрезентативан простор. Они који познају дотичног уметника знају да је у питању озбиљна особа. Овај његов рад сигурно би се могао приказати у Модерној или Народној галерији, али не у репрезентативној грађевини као што је Народна скупштина наше земље. Замислите дворану пуну народних посланика и ове слике на зиду иза њих. Нећу да прихватим такву одговорност.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Не желим да умањујем уметникову компетентност и професионалну репутацију, али морам рећи да скица коју предлаже делује помало вашарски. Ја сам против таквог стила. Друга проблематична ствар је, наравно, сâм садржај. Он би се могао схватити као увреда.

ПРОФЕСОР:

Мене брине и једно и друго, садржај и мотиви... а не заборавимо да је и изнесени став неумесан. И ако сви гласате за, ја ћу остати против.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Лично бих оставила по страни коментар који је уметник приложио у свом објашњењу. Ми не морамо да придајемо значај његовом тексту, већ само његовом делу. Треба га схватити као... декорацију. Сигурна сам да би овакав опис имао позитивног ефекта, баш као што сам сигурна да би наша шира уметничка заједница подржала ово дело. Извесно не бих разматрала коментаре које ће људи давати након првих површних утисака. Неко може бити апсолутно револуционар, а да ипак каска за другима у уметничком смислу. Сигуран сам да је ово дело међу најбољима која се могу наћи у нашој земљи. На крају крајева, не замишљам да наш избор представља само данашњи тренутак, већ неко неограничено време. Сачинимо га, онда, само од најбољег што наши уметници могу да изведу да би представили нашу земљу.

ПРОФЕСОР:

Ја нећу променити мишљење!

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Уметников предлог наглашава монументалност, па ми се не свиђа јер је мало превише помпезан.

ИНЖЕЊЕР:

Ако га посматрам као архитекта, свиђа ми се. Мислим да је дело блиско ономе што смо желели.

АРХИТЕКТА:

Ако смо ограничени у просторном решењу, онда уметник једноставно мора да се прилагоди и уради предлог декорације. Друга опција би била да се дело откупи и окачи на другом месту, али ми нисмо потенцијални купци, барем не за сада.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Значи Ви, као архитекта, желите неки декоративни елемент који мора да буде по природи монументалан.

ПРОФЕСОР:

Ово извесно неће бити декорација. Молим вас, то није наш живот: предложени мотиви су рецидиви прошлости, али нису карактеристични за задату тему, „Плодове наше земље”. Ако усвојимо овај предлог, то ће бити скандалозно, што се мене тиче. Дефинитивно ћу засебно приложити своје мишљење макар цела комисија била сагласна с овим нацртом. Уметник ће дићи ужасну галаму када чује за то, али... жао ми је... овом делу једноставно није место у оваквом простору.

КОМЕСАРКА:

Па, пошто видим да чланови комисије не могу да се сложе око овог питања, љубазно вас молим да не настављате ову расправу исувише дуго. Морам председнику да покажем некакав извештај, било да је одлука једногласна или има издвојених мишљења. Чекам од нашег последњег састанка да предам тај извештај. Ни тада нисмо дошли до неког коначног решења.

ИНЖЕЊЕР:

Није ваљда да се од наше комисије захтева да одлучује једногласно?

АРХИТЕКТА:

Желео бих да укажем на чињеницу да пропорције предложене скице нису исправне. Зид је висок 2,70 м, а рекли смо да рад треба да се протеже до висине од 1,54 м. Чини ми се да се уметник није држао ових димензија.

ПРОФЕСОР:

Сасвим се слажем с тим. На крају крајева, то је мишљење архитекте саме грађевине!

ИНЖЕЊЕР:

Цео зид треба да буде попуњен. Али, наравно, не тако што ће главни мотив бити у дну.

АРХИТЕКТА:

Ја сам чак стајао у центру дворане, одакле се виде оба зида. С те позиције могао сам да сагледам рад у целости, а затим, док сам му прилазио, рачунао сам димензије и пропорције.

ИНЖЕЊЕР:

Једино има смисла усвојити овакав приступ. Први мотиви морају бити нижи; то су они који ће увек бити видљиви. То значи да уметник има нови задатак.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Зар не може да се попуни панелима?

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

А да урадимо овако: само зидове да уради уметник, а сви остали радови да буду постављени у нише зидова. Мислим да би то било добро јер може да буде представљено више уметника, а цена би остала отприлике иста. Такође, елиминисали бисмо оно деликатно питање уметниковог садашњег предлога.

ИНЖЕЊЕР:

Прошли пут смо закључили да овај простор није дворана...

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

... могли бисмо да ставимо три ствари на један зид, можда у истом формату, и тако бисмо имали шест представника, највећих представника нашег уметничког света!

ИНЖЕЊЕР:

Сад морамо да питамо архитекту да ли жели да то уради.

АРХИТЕКТА:

Оно што ја желим јесте да учиним овај простор интимнијим, али мени ово решење сугерише галерију.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Знамо од самог почетка да је тешко окачити било шта на ове зидове. Ово је... компликован простор.

ПРОФЕСОР:

Нисам сигуран да је циљ наше комисије да разматра ова слаба решења. Зар не би требало да тражимо другде и нађемо боља, а не да бирамо између ових неубедљивих опција.

ИНЖЕЊЕР:

Мислим да одабрани рад треба да поштује првобитну идеју архитекте. Читав простор треба да буде изведен као једно уметничко дело.

АРХИТЕКТА:

Па ми смо послали тачне мере с прецизним подацима свакоме од уметника које смо контактирали.

ИНЖЕЊЕР:

Видите... то што овај уметник предлаже дефинитивно не поштује задате мере. Он једноставно мора да се прилагоди идеји коју намеће овај простор.

ИНЖЕЊЕР:

Мислим да смо сагласни на ту тему. Зид мора да се уради комплетно, по целој висини. Такође му се мора рећи да мотив не сме да остане празан.

АРХИТЕКТА:

Уметнички рад треба да иде до парапета.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Прошли пут смо расправљали о питањима форме и мотива...

КОМЕСАРКА:

...морате да одлучите да ли вам се свиђа стил његовог израза. Уметник се неће много удаљити од својих мотива.

ИНЖЕЊЕР:

Ако променимо смернице, можда ће створити нешто што је другачије.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Молим вас, имајте на уму да у простору мора да се налази и адекватна комбинација других уметничких дела...

АРХИТЕКТА:

Али посетиоци ће их видети само ако се нађу у овом простору, иначе се она не могу разгледати.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Уметник, извесно, не би желео да прилагоди свој рад другим представљеним уметницима, али ће морати да га прилагоди архитектури. Остаје, наравно – питање мотива.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

То је у реду што се мене тиче. Али ме брине што комисија није једногласна. У сваком случају, визуелни аспект мора да се прилагоди архитектури.

ПРОФЕСОР:

Можемо да причамо о визуелном аспект и мотивима унедоглед, али овај уметник ће опет предложити нешто слично и суочићемо се с истим проблемом. И због тога ћу засебно приложити своје мишљење. Не могу да пристанем да то буде постављено у репрезентативној грађевини попут ове.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Ни ја не могу да подржим постојећи предлог. Зато ћу се приклонити професоровом мишљењу мада признајем да је овај рад уметнички и садржајно достојан уметникове репутације. Али он нас једноставно не може представљати тим делом.

ПРОФЕСОР:

Не постоји представничко тело на овоме свету које би дефинисало поглед на живот који сугерише овај уметник.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Треба имати у виду да имамо ограничен број стварно квалитетних уметника. Покушали смо да ангажујемо све оне који спадају у ову групу јер смо хтели радове високог квалитета. Што се овог уметника тиче, он је први на ранг-листи. Рекао бих да је задатак наше комисије да обезбеди најбоља дела наших најбољих уметника. То је наша највећа дужност. Сем тога, не можемо рећи да су други разматрани уметници више национално препознатљиви, то је извесно. Ниједан није бољи од њега јер је он напосто најбољи у нашој земљи. Он се налази на самом врху нашег уметничког света.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Није такав проблем укључити и њега. Али остаје питање да ли је вољан да начини толики уступак да би урадио нешто што се уклапа у тако репрезентативан простор, и према сопственој представљачкој улози односи с поштовањем. И други уметници су правили компромисе у својим делима и било би непоштено да то не признамо.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Незамисливо је да ми разговарамо с уметником на овакав начин и терамо га да се прилагођава архитектури. Ако ми дозволите, хтела бих да појасним проблем. Пре свега, морамо да увидимо да наше смернице нису биле дефинитивне; препустили смо их самом уметнику. Хтели смо да сâм за себе уради скицу. И након свега што смо видели, сада имамо супротстављена мишљења о његовом раду. Ако не можемо да се сагласимо, онда барем треба да одлучимо, без обзира на мотив, да ли је уметник у обавези да се прилагођава захтевима комисије. То је прави проблем с овим уметником и његовим предлогом.

ИНЖЕЊЕР:

Што се тиче мотива, мислим да он мора да поштује оно што је наручено.

ПРОФЕСОР:

Молим вас, па њему је речено да представи „Плодове наше земље”! А какву врсту обиља нуде мотиви које је изабрао? Ја ту напосто не видим поенту. Скоро да могу да замислим било шта као „Плодове наше земље” уместо овог патетичног решења.

ИНЖЕЊЕР:

Ако је задата тема била „Плодови наше земље”, онда се мотив приказан овде једноставно не уклапа. Ако подржимо његов уметнички израз, онда сваки предлог с којим се појави неће бити много различит.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Комисија мора да одлучи да ли је композиција прихватљива, и да ли скица одговара наслову и мотивима.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Ако буде тражио нови мотив, мораће да напусти свој уметнички израз и истакне нове садржаје.

АРХИТЕКТА:

Значи, сада сте одлучили да и мотив треба да буде промењен?!

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Проблематична ствар је то што нисмо унапред рекли какав мотив желимо. Тек кад смо добили скицу, установили смо да се нешто не уклапа. Нисмо то унапред спецификовали.

КОМЕСАРКА:

У сваком случају, уметник мора да се прилагоди мотиву који му је задат!

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Што се тиче „Плодова наше земље”, тема је исувише широка. Готово бих је назвала апстрактном.

ПРОФЕСОР:

Е, па, ја сам против ње и написаћу засебно своје мишљење.

ИНЖЕЊЕР:

Дакле, ви постављате питање да ли ћемо уопште одабрати овог уметника или не!

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Ако инвеститор наручи дело, има право да каже шта жели, а нарочито шта су то „Плодови наше земље”.

ИНЖЕЊЕР:

Да је барем третирао тему на декоративнији начин, ја бих тада прихватио овај рад.

КОМЕСАРКА:

Морам да подсетим да време брзо пролази и да подвучем да ову ствар морам предочити председнику. Већ смо о овоме расправљали и поменула сам му да постоје различита мишљења. Па, ипак, морам да му покажем нешто на папиру, не само ову скицу. Тако да бих вас замолила да ми дате неку врсту... става.

ИНЖЕЊЕР:

Наша размишљања морају се сумирати.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Две ствари морамо решити... Пре свега, установили смо да тема не одговара захтевима. Што се тиче уметничког израза, наша мишљења се разликују.

ИНЖЕЊЕР:

Тако да морамо да дефинишемо мотив, као и тему.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Проблем с темом је већ у самом наслову.

ИНЖЕЊЕР:

Могли бисмо рећи и да тема не кореспондира с нашом замисли.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Мислим да морамо да разговарамо о ономе што подразумевамо под „Плодовима наше земље”. Тешко је и започети посао кад сам инвеститор није сасвим сигуран шта жели.

ИНЖЕЊЕР:

Имамо и опцију да сасвим занемаримо ову тему.

АРХИТЕКТА:

Па, сам је уметник изабрао ову тему! Мој тренутни став је да ми не треба да одлучујемо ни о чему, него да му дамо ултиматум: или ће радити оно што ми желимо или ће се повући. На крају крајева, имамо толике друге уметнике који могу да раде с овом темом на... конкретнији начин.

ИНЖЕЊЕР:

Какву тему можемо да смислимо за предлог који сада имамо? Ако игноришемо питање теме и третирамо ове зидове као декорацију, онда мислим да је дело прихватљиво. Истина, можда није довољно оптимистично. Али, мени се рад свиђа и мислим да је више-мање оно што нам треба.

ИСТОРИЧАР УМЕТНОСТИ:

Инсистирам на томе да се наша мишљења запишу. Три члана комисије су за дотичног уметника, професор и ја смо против. Сем тога, мислим да смо довољно расправљали.

ИНЖЕЊЕР:

Дакле, закључили смо да мотив не одговара. Питање које се поставља јесте да ли ћемо се уопште одредити за овог уметника или не.

АРХИТЕКТА:

Имамо још једну опцију, а то је да урадимо галерију. У њој би овај уметник нашао своје место уз друге уметнике. На тај начин отарасили бисмо се огромне одговорности.

ИСТОРИЧАРКА УМЕТНОСТИ:

Урадити галерију је заиста опција коју не би требало олако да одбацимо.



Текст је први пут објављен у каталогу изложбе *За нашу економију и културу* реализоване у Павиљону Словеније на 55. интернационалној изложби савремене уметности Бијенала у Венецији, маја 2013. године.

> **Лина Џуверовић**

О немогућности и неизбежности представљања

„Зашто вам је понекад довољна само добра музичка нумера, један омиљени уметник или вешт политичар да би се променила перцепција вашег националног брэнда?“

Насловна страна. *Monocle Magazine*, No. 49, 2011/2012: *Soft Power Survey*

Од 2010. Институт за Владу¹ и *Монокл (Monocle)*, магазин о глобалним питањима и животним стиливима који је основао глобтротер и икона стила Тајлер Бруле (Tyler Brülé), покретач славног магазина *Wapaper*, објављују „Индекс меке моћи“ (Soft Power Index). Тај индекс сваке године приказује које државе најбоље користе своје културне и пословне ресурсе. Саставља се после сложене анализе пет група показатеља, који се грубо могу поделити на области културе, дипломатије, образовања, бизниса/иновација и државне управе. Уз помоћ меке моћи циљеви се остварују тако што други раде оно што ви желите, при чему се тежиште ставља на афирмисање заједничких вредности на супрот тврдој моћи која користи присилу или војну силу. Термин мека моћ као кључни чинилац међународних односа постоји већ неко време у језику аналитичара и државника, али је остао практично непознат изван контекста спољне политике. Творац тог термина насталог 1990. је амерички експерт за спољну политику Џозеф Нај (Joseph Nye), а дефинише се као „способност да се добије оно што се жели коришћењем привлачности уместо присиле или новца. Мека моћ се ослања на привлачност културе неке земље, њених политичких идеја и мера које предузима (...). Када успете да наведете људе да се диве вашим идеалима и да пожелеле оно што ви желите, не морате толико да трошите да бисте их намамили на нешто или одвратили од нечега и усмерили у свом правцу. Завођење је увек ефикасније од присиљавања“².

Тек последњих неколико година, можда делом и због *Монокловог* индекса меке моћи који је добро промовисан, лак за разумевање и усмерен ка широкој публици, овај термин постаје нашироко познат и чест је предмет расправа у медијима, понекад, додуше, и без истинског разумевања његовог значења. Сада дневне новине попут конзервативног британског *Дејли мејла (Daily Mail)* интензивно експлоатишу високо место које је Велика Британија заузела у анализама меке моћи (прошле године делила је прво место с Француском), поносно набрајајући британске извозне производе из културе и других области као што су нови филм о Џејмсу Бонду, успешна организација Олимпијских и Параолимпијских игара и краљичин дијамантски

1 „Институт за државну управу је независна добротворна организација која доприноси унапређењу ефикасности државне управе. Институт за државну управу сарађује са свим водећим политичким партијама у Вестминстеру и с водећим државним функционерима у Вајтхолу, обезбеђујући емпиријски утемељену експертизу која се ослања на најбоље праксе из целог света“ – изјава о мисији Института за државну управу, <http://www.instituteforgovernment.org.uk/> (приступљено 7. априла 2013).

2 J. S. Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Public Affairs, New York, 2004.

јубилеј, као доказе наводне британске супериорности. Инструментализујући истраживање у складу са сопственим потребама, *Дејли мејл* је одушевљено објавио: „Сунце је можда зашло за британску империју, али ова земља је још једном показала да је најмоћнија држава на планети, бар по једном мерилу”³

Али, мека моћ је очигледно сложенија и има више аспеката од способности да се произведе неколико блокбастера, а извоз културних производа чини само једну компоненту њеног ширег опсега. Рангирање овог помало магловитог облика моћи подразумева анализу педесет показатеља који се међусобно комбинују како би се утврдило место неке земље на индексу меке моћи.⁴ У анализу улазе износи које земља троши на стипендирање странаца, број локалитета уврштених у Светску баштину Унеска, број потписаних споразума о заштити животне средине, неједнакост у зарадама, насиље и стопа криминалитета, као и низ показатеља из разних области, као што су број извезених филмова, број олимпијских медаља, број добитника Нобелове награде и број хитова на светској листи Топ 50.

Према томе, мека моћ је у суштини мера у којој је једна земља „допадљива”, у којој је способна да се прикаже у најповољнијем светлу извлачећи корист из сопствених предности, што је нешто чему владе широм света поклањају све већу пажњу. Она се мање односи на стварни обим и квалитет ресурса неке земље, а више на њену способност да препозна, гаји и убира (и тржишно пласира) плодове свог потенцијала. Као и у случају сексуалне привлачности, то има мање везе с природном лепотом, а више са способношћу ефикасног приказивања онога што је на располагању. Како ствари стоје, меку моћ, према *Моноклу*, лакше је изгубити него стећи. Понекад бизаран инцидент – болест лудих крва, масовно убиство или саобраћајна несрећа – може да пошаље имиџ неке земље дојавола.

Однос између културне продукције и одозго надоле представљања нације увек је прожет напетом. У бартовским терминима, ако је мит деполитизовани говор, онда је задатак представљања нације и меке моћи управо митологизовати – и тржишно пласирати – културни и друштвени живот неке земље, деполитизујући га притом и остављајући по страни друштвени контекст и историју како би се представио само мит о њеној слици (британски поп, кул Британије – *cool Britannia*, француска кухиња или скандинавски дизајн намештаја – само су неки примери културних митова). Ако митски ниво знака постаје начин прикривања стварне природе неке земље тиме што представља себе као истину, онда мека моћ јесте ултимативно оруђе за стварање мита.

С тачке гледишта радника у култури – уметника, музичара, кустоса, драмских писаца – мека моћ је нешто недодирљиво. То је ружан појам, синоним за инструментализацију културе за неке друге, понекад можда и злонамерне политичке циљеве. За проницљиве уметнике, кустосе или продуценте – прихватити ову терминологију значило би активно учествовати у креирању мита, бити саучесник система према коме иначе могу бити веома критични и од кога би желели да остану независни без обзира на држављанство и националност. Агенције меке моћи као што су Француска Алијанса (*Alliance Française*), Британски савет (*British Council*) и Гете институт (*Goethe Institut*), прихватљиви су тампони културне дипломатије који посредују између власти и праксе „на терену”, уз широко прихватање свих укључених страна. Али непосредно и неупитно прихватање или тврдња да рад у култури треба да активно доприноси култивисању одређене слике о нацији, јесте нешто чему се уметници као појединци ретко приклањају. Наравно, уметник истовремено може бити у потпуности свестан да је „име игре” мека моћ и да је у раду у култури било које врсте ово језик којим говоримо у свакој апликацији којом тражимо финансирање, у сваком уговору о

3 T. Kelly, „Britain ousts the U.S. as world's most influential nation: Country tops rankings for 'soft power'”, *Daily Mail Online*. (18. новембар 2012; ажурирано 19. новембра 2012; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2234726/Britain-tops-global-soft-power-list.html#ixzz2QEJv6VH>, приступљено 6. марта 2013).

4 2011/2012, број параметара према којима се у истраживању *Монокла* земље процењују ради одређивања индекса меке моћи увећан је на педесет. Истраживањем је обухваћено тридесет земаља: S. Bloomfield, „Tender Is the Might”, *Monocle*, No. 49, 42.

спонзорству који потпишемо, а пре свега, у свакој прилици да се појавимо на државном нивоу с било којим видом представљачке улоге. Ми смо свесни да потписом изнад тачкасте црте потписујемо сагласност да наша уметност, наше позоришне продукције или наши текстови уопште дају допринос, учвршћују и илуструју стратешку визију нашег финансијера, спонзора или државе. Својим радом ми постајемо саучесници у конструисању митологије нације и њене културне политике. Попут глумаца који интерпретирају нечији сценарио, постајемо део једног наратива, једног од многих делова слагалице која културни живот једне државе претвара у робу.

У свом новијем пројекту под насловом *Зашићо умјетница / умјетник не може њредсјављати државу-нацију* постављеном у Музеју савремене уметности у Вал-де-Марну у Француској (2012) уметница Сања Ивековић, у сарадњи са филозофкињом и дугогодишњом сарадницом Радом Ивековић, извела је перформанс који се бави немогућношћу представљања нације. Рад је настао управо под утицајем чињенице да је уметница била позвана да излаже током Године Хрватске у Француској, у контексту државног фестивала под насловом *Croatia, la voice*. Било би тешко пронаћи уметника чији је рад мање вероватан кандидат за употребу у дипломатске сврхе, будући да је Сања Ивековић она врста уметнице која се залаже за маргинализоване, обескућене, често истичући управо оне друштвене проблеме које културна дипломатија тежи да нашминка ради представљања једне веселије и гламурозније слике стварности. За ову уметницу је једини начин да се учествује у манифестацији *Croatia, la voice* био довести у питање овакву ситуацију и истаћи њену апсурдност. У једном тренутку, током перформанса, чујемо Раду Ивековић како енергично тврди:

„Представљање је вечита загонетка политике, једнако као и уметности. У оба случаја оно је немогуће, па ипак се изнова и изнова покушава; тешко изводљиво, али потребно. Боље да будеш представљен на неки начин него неадекватно представљен, а најгоре је не бити представљен уопште. Уметност и политика врте се око ова два пола – немогућности, а ипак неизбежности представљања”⁵

Нема бољег оваплоћења „немогућности и неизбежности представљања” од Венецијанског бијенала са озбиљном међународном репутацијом. Сложеност такве арене долази у први план у инхерентним противречностима између представљања држава и отпора уметника-излагача представљању било чега или било кога осим њих самих. Анксиозан, али ипак саучесник, критичан, али ипак понесен, свет уметности и његови протагонисти настављају да прихватају, користе и злоупотребљавају ову дипломатску екстравагантну, хранећи се односом зависности између државног интереса и оних који обезбеђују садржај. Ако индивидуа прихвата, макар тренутно, било какву форму националне идентификације, и штавише, представљања, то значи да прихвата да постоји нека апсолутна, чврста, утемељена есенција припадности, да прихвата да је било шта изван тога оно друго – и у томе лежи проблем.

У раду *За нашу економију и културу* Јасмина Цибиц хвата се у коштац управо с овом „немогућношћу и неизбежношћу” представљања у гројсовском „парадокс-објекту”: слици и критици слике истовремено. Јасмина Цибиц врши дисекцију механизма представљања нације или, другачије речено, она се претерано идентификује с њима, материјализује и каналише процесе и стратегије којима се прибегава у креирању и селекцији националне иконографије. Посматрач је увучен у амбијент у коме сваки елемент преноси историјски наратив и баца светло на односе моћи и преговоре који су у игри током процеса селекције. Један од видео-радова у инсталацији Јасмине Цибиц приказује жучну дискусију у којој се разматра да ли одређено уметничко дело може адекватно да представља нацију. Тешко је рећи каква је природа дела, или како је уопште оно могло бити толико погрешно, толико неадекватно да би изазвало тако острашћене реакције чланова комисије. Да ли је сâм рад Јасмине Цибиц био предмет овакве критике?

⁵ Транскрипт перформанса Сање Ивековић и Раде Ивековић *Un(e) artiste ne peutreprésenter un État-nation*, перформанс изведен 21. октобра 2012. у Музеју савремене уметности, Вал-де-Марн, Француска.

Ускоро постаје јасно да дело о коме се расправља може бити било које уметничко дело и да оно чему смо сведоци јесте тренутак обликовања националне иконографије – тренутак стварања мита. Ово може бити било која сала за састанке, у било којој земљи и, што можда највише узнемирава, у било ком времену. Скуп вредности, жеља да се креира позитиван утисак, да се слика одвоји од свог наратива, да се одвоји од услова у којима је произведена и представи као истина ма какав облик попримила – остају универзални.

Изворни материјал који је уметница користила, испоставља се, јесте транскрипт састанка одржаног у Љубљани (тада у Југославији), 7. марта 1958. Комисија састављена од високих југословенских званичника окупила се да расправља о напредовању наручених уметничких дела која треба да украсе нову зграду Народне скупштине у Љубљани, модернистичко здање које је пројектовао архитекта Винко Гланц (Vinko Glanz). Предмет расправе је триптих наручен од уметника Габријела Ступице, чији је одговор на задатак комисије да се насликају „плодови наше земље” наишао на критику и сумњу. Комисија постепено доводи у питање сваки аспект уметничког рада: Да ли је адекватан? Да ли желимо да нас свет види на овај начин? Да ли смо то заиста ми? Сваки елемент Ступичиног дела је под лупом, од формата (то је триптих – зар то нема религијске конотације које би биле прихватљиве за социјалистичку земљу, сугерише Комисија), до избора и начина приказивања мотива. Ступичина интерпретација „Плодова наше земље”, ускоро ће постати јасно, није прихватљива члановима Комисије. У једном тренутку жучније расправе, еминентни историчар уметности др Стане Микуж изјављује:

„Лично верујем да овој ствари апсолутно није место у Народној скупштини, и због садржаја и због мотива, а не заборавимо да је и њен став према нашем народу неумесан. Овде су представљене неке бабетине, а не наше жене... продавачице цвећа, чипкарице и пиљарице сигурно не могу да представљају наш народ”.⁶

Дебата се одвијала на врхунцу периода који је у југословенској уметности био познат као социјалистички модернизам, званични и од власти подржавани уметнички израз, доминантан педесетих и шездесетих годинама. Развијан на таласу утицаја новоуспостављених веза Југославије са Западом, па ипак настао у систему уметности који се није у потпуности еманциповоао од снажних идеолошких смерница својствених Југославији пре 1948,⁷ социјалистички модернизам још увек је носио трагове социјалистичког реализма (који је у Југославији трајао кратко и завршио се 1952. године). Историчар уметности Јеша Денегри описује ову јединствену форму модернизма насталу у југословенском уметничком простору као нешто што се „појавило као такво само у Југославији, конституишући на тај начин јединствену формацију која проистиче из укрштања својстава уметничких модела Истока и Запада”.⁸

Значај састанка Комисије који формира основу за видео рад Јасмине Цибиц може се у потпуности разумети само у контексту енормног значаја који је Југославија придавала култури у годинама након раскола са Совјетским Савезом. Показало се да култура има кључни значај за комуникацију новог политичког курса Југославије у односу на свет. Недуго након јуна 1948. нова, прозападњачка клима у земљи подстакла је потпуну реоријентацију југословенске културне политике као вид демонстрирања нове идеолошке оријентације земље према Западу, оријентације која је блиско рефлектовала Титову политичку мотивацију и

6 Стенографске белешке са седнице Комисије за преглед уметничких и вајарских дела у Новој палати Народне скупштине НРС, одржане 7. марта 1958. у Народној скупштини (згради парламента) НР Словеније у Љубљани.

7 Након укидања чланства Југославији у Комунистичком информационом бироу (Коминформу) јуна 1948. и краја совјетске доминације над овом земљом, Југославија је почела да прати видно другачији политички курс од СССР-а и земаља совјетског блока – курс заснован на интернационализму, неутралности и постепеном развоју дипломатских односа са Западом. Овај курс кулминирао је тиме што је Југославија постала један од оснивача Покрета несврстаних у Београду 1961. године.

8 Наведено у: D. Đurić, M. Šuvaković, *Impossible Histories: Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1999*, Cambridge, Mass, 2003, 173.

стратешку усмереност, и која је за непосредан циљ имала стицање наклоности Сједињених Америчких Држава и западноевропских земаља кроз неговање заједничких културних вредности. То се реализовало кроз отворену комуникацију с кључним уметничким центрима, кроз увоз филмова са Запада и постепену трансформацију Југославије у плодно тло за путујуће изложбе уметности са Запада, које нису добијале само спорадичну подршку већ су ове пројекте културне и политичке институције стимулисале и промовисале у целости.

Клима се у том периоду брзо мењала од ситуације у којој су уметници схватани као активни делатници у служби државе, одговорни за ширење и јачање партијске идеологије тиме што приказују хероје радничке класе и промовишу вредности као што су храброст и спремност на жртвовање,⁹ до тога да се уметници виде (или барем званично третирају) као независни мислиоци и радници у култури чији приступ култури и свеукупан поглед на свет и независна мисао делују у интересу државе.

Овај састанак Комисије је занимљива студија случаја у контексту новог либерализованог приступа култури, будући да илуструје границе реоријентације југословенске културне политике, али је значајан и на универзалној равни, будући да разоткрива универзалније механизме конструисања националне иконографије.

Виктор Бурџин (Victor Burgin) рекао је да „једино замисливо не-политичко биће јесте самодовољни испосник”,¹⁰ алудирајући на немогућност да се остане независан од ширег система у коме уметник делује. Ако је свака уметност у некој мери саучесник надструктура унутар којих се развија и делује, да ли и најкритичнији глас утихне када се представља унутар еко-система бијенала и изложби који покреће тржиште, а у служби националне иконографије? Да ли је неучествовање једина могућност аутономије? Као што сугерише дело Сање Ивековић, самонаметнуто искључивање такође није решење („Боље да будеш представљен на неки начин него неадекватно представљен, а најгоре је не бити представљен уопште”) јер шта се постиже неучествовањем? Немогућност аутономног гласа сугерише да је можда једина опција радити с могућношћу да се буде представљен на неки начин, уместо да се не буде представљен уопште.

Претерана идентификација Јасмине Цибиц с њеном улогом представнице Словеније на Венецијанском бијеналу предлаже један могући модел за бављење проблемом представљања – модел учествовања у механизму стварања мита тек да би се у том процесу разоткрили механизми деполитизације.

9 Од 1947. надаље, у склопу првог петогодишњег плана, Комунистичка партија Југославије подржавала је оснивање бројних културних и уметничких удружења на савезном, али и регионалним нивоима (у појединачним републикама). Ова политика имала је за циљ да привуче уметнике који би, кроз идеолошки утицај, осмишљавали уметничка дела која се стављају у службу промовисања и ширења социјалистичких уверења. Како је уметност схватана као власништво народа, произведена дела морала су бити популистичка, приступачна масовној публици и морала су деловати као рефлексија или документ стварности. У случају књижевности, подстицало се представљање хероја радничке класе и бораца за слободу. Теме храбрости, самодисциплине и личне жртве да би се створила боља заједничка будућност уживале су званичну подршку. Једноставна и јасна естетика требало је да следи социјалистичке принципе.

10 V. Burgin, „Art, Common Sense and Photography”, у: J. Evans, S. Hall, *Visual Culture: The Reader*, Sage Publications, London, 1999, 41.

> Ирина Суботић

Рецензија: Зборник *Пред судом* (приредили Симона Огњановић и Стеван Вуковић)

Зборник радова *Пред судом*, као пратећа публикација уз истоимену међународну изложбу организовану у оквиру Меморијала Надежда Петровић 2016. у Чачку, представља – колико је мени познато – први комплексан увид у проблематизовање „судских“ (али и судских) процедура везаних за шира питања уметничке и критичарске одговорности, личне, професионалне, као и друштвене и институционалне. У вези с тим се представљају и анализирају покретања оптужби, саслушања, суђења и изрицања казни у уметничком стваралаштву и кустоској пракси – било да се ради о стварним или реконструисаним, односно фиктивним догађајима између „тужиоца“ и „тужених“. Укључени су транскрипти који документују одређене процесе, тј. „процесе“ због ограничења слободе, неспоразума око разумевања или тумачења дела уметника или ставова кустоса, као и коментари критичара и теоретичара уметности на одређена релевантна дела и ситуације.

Зборник обухвата различите приступе истој теми: реч је о текстовима који тумаче и коментаришу радове и(ли) у ширем смислу постављају питања ограничења слободе у појединим приликама, било да је реч о реминисценцијама на историјске догађаје у контексту друштвених, политичких или ускопрофесионалних збивања, или о конструисаним судским процесима као уметничким перформансима („Случај Барес“ и текст Биљане Андоновске и Предрага Бребановића „Дадаистичко-надреалистички цакузи/’*accuse*“).

О начину трагања за слободом и апсурдима превладавања невидљивих и непрепознатих сила „меке моћи“ говори текст „О немогућности и неизбежности представљања“ Лине Џуверовић, уз транскрипт „Плодови наше земље“. Маја Ђирић у свом есеју „Политичка ‘кохерентност’ света уметности – Без места за непредвиђене ситуације“ коментарише „Злочин против уметности“ с мадридског суђења, а Јасмина Чубрило анализира читав систем уметности на примеру видео-рада Јелице Радвановић и Дејана Анђелковића под називом „Ко је највећи српски уметник?“ – с перформансом тројице учесника којим се у ствари парафразира загонетна личност („највећи српски уметник“) из некада веома популарног квиза Телевизије Загреб *Квискојтека*.

У свом тексту насловљеном „Дематеријализација казне и злочина. Истрага – судско процесуирање – извршење пресуде“, као коментар на транскрипт полемике „Кустоски комад: процес против уметности“, Мишко Шуваковић је поставио више филозофских и уопште теоријских поставки, користећи се појмовима из Кантовог парадигматског дела *Кријивика моћи суђења* за почетак „истраге о истрагама о уметничким делима, уметницима, уметничким праксама, вербалним или визуелним деликтима, пресудама, одбранама“, уз констатацију да је „једна битна карактеристика савремене уметности *йренос* ‘вануметничких’ пракси у поље артикулације постмедијског уметничког рада. Реч је о тактици трансфера и очекивању контратрансфера“ – што се очевидно везује и за главну тему *Зборника*.

Та разноврсност чини *Зборник* веома занимљивим за читање, готово попут неког криминалног романа у којем се истинити догађаји преплићу с фикцијом, где се понекад губе стварне, истините релације и цело штиво добија романескни, па и гротескни карактер усмерен ка указивању на личне, пре свега уметничке или кустоске ограничености и наметање друкчијег мишљења и става.

Зборник *Пред судом* је одлично конципиран као трајни документ о распрострањеној проблематици „судског“ сузбијања разних слобода, о питањима права владања или власти над *другим*, о очекивању послушности, а изнад свега о „просуђивању, процењивању и вредновању“ као „институционално легитимисаном статусу“, како су аутори Стеван Вуковић и Симона Огњановић написали у представљању концепције изложбе. Из тога читамо позивање на виталне категорије етике и морала, што се у крајњој мери може схватити као метафора свих наших омеђености, неслобода и неправичности. А могуће је читати и на други начин: слобода загарантована!

Биографије аутора текстова

1. **Дејан Анђелковић**, рођен 1958. у Краљеву. Завршио је 1983. Факултет ликовних уметности у Београду, Одсек сликарство, у класи проф. Стојана Ђелића, а последипломске студије 1985. у класи проф. Милице Стевановић. Од 1991. ради заједничке радове са Јелицом Радовановић. Међу значајним институцијама у којим су заједно излагали су Музеј савремене уметности Војводине у Новом Саду, Центар за културу и медије у Карлсруеу, Музеј савремене уметности у Београду, Национална уметничка галерија у Софији, уметничке академије у Бечу и Берлину и Народни музеј у Београду. Излагали су и на изложбама као што су Панчевачко бијенале визуелних уметности, Октобарски салон у Београду и фестивалима као што су Белеф у Београду и Штајерска јесен у Грацу.
2. **Биљана Андоновска** рођена је 1981. у Београду. Дипломирала је, мастерирала и довршава докторат на Катедри за српску књижевност и језик са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду. Запослена је на Институту за књижевност и уметност у Београду. Коауторка је изложбе *Авангарда: од гадe до надреализма* (Галерија-легат Милице Зорић и Родољуба Чолаковића; МСУБ и ИКУМ, 2014). Бази се историјом и теоријом књижевности, француским и српским надреализмом и авангардном периодиком и штампом.
3. **Предраг Бребановић** рођен је 1967. у Земуну. Дипломирао је, магистрирао и докторирао на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, где је и запослен. Аутор је књига *Подруми Марцијана: чишћење Боре Ђосића* (2006), *Antitetički kanon Harolda Bloota* (2011) и *Писмо не о аванјарди: Аванјарда Крлежиана* (у штампи). Бази се књижевном теоријом, културалним студијама, наратологијом, авангардом и историјом југословенске културе. Био је уредник часописа *Реч* (1997–2015).
4. **Стеван Вуковић**, филозоф и теоретичар уметности, објављује текстове о савременој ликовној уметности у континуитету од 1992, био је члан редакција десетине стручних домаћих и страних часописа. Од 1996. ради као самостални кустос. Реализовао је преко педесет ауторских и коауторских изложби, и других ауторских пројеката са савременим ликовним уметницима у европским и светским институционалним просторима и у Србији. Тренутно води програм презентација видео-радова на Филмфоруму у СКЦ Београд.
5. **Бојан Ђорђевић** је рођен 1977. у Београду. У свом ауторском раду заинтересован је за недисциплинарну изведбу засновану на тексту/језику и критичкој теорији. Високо образовање у области театра и теорије уметности стекао је у Београду и Амстердаму. Аутор, редитељ и извођач бројних перформанса у Београду, али и Њујорку, Амстердаму, Бриселу, Берлину, Цириху, Загребу, Љубљани и др. Су-оснивач платформе *Теорија која Хола* и *ТкХ часописа за теорију извођачких уметности*. Његова рецентна уметничка пракса истражује потенцијалне јавне, перформативне формате марксистичке мисли и наслеђа левице. У пролеће 2016. путовао је до Буенос Ајреса теретним бродом да би проучавао запетљану кореографију светске трговине.
6. **Симона Огњановић**, историчарка уметности и кустоскиња, ауторка је бројних текстова о савременој уметности објављених у форми предговора каталога изложби и чланака у штампаним и електронским часописима. Ауторка је изложбе *Плајино од бејона*, и коауторка изложби *Two better than one* и *Инјера(јира)кције*. У Народном музеју у Београду 2014. реализовала је изложбу *Пиш Мондријан. Случај Композиције II* за коју је са коауторком Јеленом Дергенц добила награду Друштва историчара уметности Србије за најбољу изложбу у 2014. години.

7. **Ирина Суботић**, историчарка уметности, професорка емерита, предаје на програмима Интердисциплинарних студија UNESCO-ве катедре Универзитета уметности у Београду и на докторским студијама Катедре за сценски дизајн Архитектонског факултета и Академије уметности у Новом Саду. Била је кустос Музеја савремене уметности и Народног музеја и професор Архитектонског факултета Београдског универзитета, као и Академије уметности у Новом Саду. Држала је предавања на више светских универзитета (Сорбона, Принстон, Универзит у Њујорку, Колеџ Рудерс / Rutgers College, Универзитет Ксалапа / Xalapa University и друге). Основна поља интересовања: југословенске историјске авангарде у европском контексту, модерна и савремена уметност, музеологија и брига о заштити културног наслеђа. Чланица је више националних и светских стручних и невладиних организација (AICA, ICOM, Удружење књижевних преводилаца, Група 484, Europa Nostra, Европа Ностра Србија, La Renaissance Française и др.).
8. **Маја Ђирић** је независна кустоскиња која заснива праксу у распону од институционалне критике (експерименталног карактера) до истраживања геополитике света уметности, са посебним нагласком на транснационалну циркулацију идеја. Докторирала је теорију уметности и медија на Универзитету уметности у Београду (Институционална критика и кустоске праксе). Била је кустоскиња (2007) и комесар (2013) Павиљона Републике Србије на Бијеналу визуелних уметности у Венецији. Од рецентних пројеката издвајају се *Aryan Zebra: Hesselholdt & Mejlvang*, Revolver Publishing (2016); *I Never Promised You an Avant-Garden: A Draft for the History of Institutional Critique in Serbia, y Active Withdrawals* (eds. Biljana Ćirić, Nikita Yingqian Cai), Black Dog Publishing (2016); *Debatable Screenings*, Art Center College of Design, Пасадена, Лос Анђелос, Калифорнија (2016); *Opservacije sa iverice*, Београд (2016); *(Over)Identification*, Тирана, Албанија (2016); *Within One's Grasp*, Angels, Барселона, Шпанија (2015.); *Los Privilegiados*, El Salón, Мадрид, Шпанија (2015); *Displacement of All Places*, UQBAR, Берлин, Немачка (2015); *Stone, Wood and Paradise Syndrome*, 1933 Contemporary, Шангај, Кина (2013); *We're Everything to Each Other*, LGP, Ковентри, Велика Британија (2013).
9. **Јасмина Чубрило**, ванредна професорка на Семинару за студије модерне уметности Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Бави се модерном и савременом уметношћу. Поред стручних и научних чланака и студија, објавила и неколико књига међу којима су и следећи наслови: *Зора Пејировић*, Београд, 2011. и *Jelica Radovanović i Dejan Anđelković: symptom.dj*, Београд, 2011.
10. **Лина Џуверовић** је независна кустоскиња и предавачица на Одсеку за лепе уметности Универзитета у Редингу. Добитница је стипендије коју додељује Британски истраживачки савет за уметност и хуманистику као докторанд на Краљевском уметничком колеџу (Royal College of Art), а у склопу истраживачког пројекта *Global Pop* Галерије Тејт. Била је уметничка директорка *Фондације Калверт 22* (2011–2014) и директорка-оснивачица лондонске организације *Електира* (2003–2011), која се бави уметничким наруџбинама. Пре тога била је на позицијама кустоскиње у Лондонском институту за савремену уметност и Лукс центру, такође у Лондону. Међу њеним кустоским пројектима налазе се *Сјоменицима не треба веровати*, *Савремени Нојшинем*, 2016; *Сања Ивековић – Незнана хероина*, Галерија Јужни Лондон и Калверт 22, 2013; *Ирвин – Време за нову државу & NSK народна уметност*, Калверт 22, 2012; *27 чула*, Галерија Чизенхејл, Лондон, 2010; *Привилеговане нације*, *Моментум – Пето нордијско бијенале савремене уметности у Мосу*, Норвешка, 2009; *Њена бука*, Галерија Јужни Лондон, 2005. Стицала је образовање на следећим институцијама: Колеџ за уметност и дизајн Челси, Колеџ за уметност и дизајн Сент Мартин, УАЛ и Лондонски конзорцијум Универзитета у Лондону.
11. **Мишко Шуваковић** је професор примењене естетике и теорије уметности на Факултету за медије и комуникације у Београду. Бави се теоријом савремене и модерне уметности: визуелне, новомедијске и извођачке уметности. Објавио је педесет књига о савременој уметности на енглеском, српском, хрватском и словеначком језику. Уредио је тротомно издање књиге *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek* (Orion Art, 2010–2014). Последњих година објавио је књиге *Umetnost i politika* (Službeni glasnik, 2012) и *Estetika muzike* (Orion Art, 2016). Објавио је студију у зборнику *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements* (Duke University Press, 2015).



МЕМОРИЈАЛ НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ

МЕМОРИЈАЛ НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ

Бијенална манифестација ликовне/визуелне уметности.

Основан 1960. године.

Оснивач и покровитељ: Град Чачак

Подршка:

Министарство културе и информисања Републике Србије

Организатор: Уметничка галерија „Надежда Петровић” Чачак

Директор Меморијала: Милица Петронијевић

Савет Меморијала: Драгана Божовић, Биљана Грковић,
Слађана Петровић Варагић, Јулка Маринковић, Даниел Микић,
Мирјана Рацковић, Марија Радисавчевић Раковић

28. МЕМОРИЈАЛ НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ

ПРЕД СУДОМ

24. септембар – 1. новембар 2016.

Селектори: Симона Огњановић и Стеван Вуковић

Уметници: Иван Фактор (Хрватска),

Мирослав Савић и Драгомир Николић (Србија),

Росела Бискоти (Италија), Јасмина Цибиц (Словенија),

Хила Пелег (Немачка),

Јелица Радовановић и Дејан Анђелковић (Србија),

Теа Тупајић (Хрватска), Бојан Ђорђевић (Србија),

Франк Уве Лејсипен Улај (Холандија), Мајкл Бенсон (САД),

UBERMORGEN (Швајцарска/Аустрија), Нови колективизам (Словенија),

Тања Остојић и Давид Рих (Србија/Немачка),

Коалиција уметника Gulf Labor: Грегори Шолет и Метју Греко (САД),

Коалиција уметника Gulf Labor: Дорис Битар (САД),

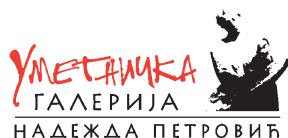
Уметничко-активистичка интернационална мрежа Нико није илегалан:

Флоријан Шнајдер (Немачка),

Сангијаго Сијера (Шпанија)

Визуелни идентитет: шкарт

Архитекта: Милорад Младеновић



Изложбу помогли:

Дунав осигурање а.д.о /

Аустријски културни форум Београд /

Grand motors d.o.o – Ford



ДУНАВ
ОСИГУРАЊЕ

austrijski kulturni forum^{beo}



Музеј савремене уметности у Београду /

Дом културе Чачак / WinWin Shop d.o.o. /

Euroschild Чачак / Ледени Квас



МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД



ДОМ КУЛТУРЕ ЧАЧАК



Уметничка галерија „Надежда Петровић”
захваљује:

Галерија Вилферд Ленц у Ротердаму;

Италијански институт за културу у

Београду; Уметничка галерија Квинсленд,

Брисбејн, Аустралија; Калдор јавни

уметнички пројекти, Аустралија;

МУП Републике Србије – Национални

криминалистичко-технички центар,

Лабораторија за форензичку акустику,

група за комплексну анализу аудио-

записа; Политика; Музеј историје

Југославије; Прометео галерија у

Милану; Кабинет магазин, Њујорк;

Уметничка школа Чачак; Прехрамбено-

– угоститељска школа Чачак;

Универзитетска библиотека „Светозар

Марковић”

+

Тома Бачић, Јерко Денегри, Марија Глишић,

Корин Енквист, Јован Ковачевић,

Бојана Пупавац, Љубинка Стојановић,

Ирина Суботић, Симона Чупић,

Миа Шешум

Издавач:

Уметничка галерија „Надежда Петровић” Чачак

Цара Душана 6, 32000 Чачак, Србија

+381 32 222 375

galerynp@eunet.rs

www.nadezdapetrovic.rs

www.memorijal.nadezdapetrovic.rs

Главни и одговорни уредник:

Милица Петронијевић, директор

Кустос-координатор: Јулка Маринковић

Уредници издања: Симона Огњановић, Стеван Вуковић

Избор текстова: Симона Огњановић, Стеван Вуковић

Аутори текстова: Биљана Андоновска, Дејан Анђелковић,

Предраг Бребановић, Стеван Вуковић, Бојан Ђорђевић,

Симона Огњановић, Ирина Суботић, Маја Ђирић,

Јасмина Чубрило, Лина Џуверовић, Мишко Шуваковић

Рецензенти: Ирина Суботић, Слободан Мијушковић

Преводи с енглеског језика: Ивана Чорбић,

Ирена Шентевска

Превод с француског језика: Тијана Јовановић

Транскрибовање с енглеског језика: Марк Броган

Лектура и коректура: Бранислава Марковић

Графички дизајн и припрема: шкарт

Фотографије: Магазин Кабинет, Њујорк

Штампа: Artera Чачак

Тираж: 600

7.038.53(497.11)”20”(083.824)

141.7(082)

7.071.1(497.11)”19/20”:929(083.824)

ПРЕД судом : читанка / [уредници Симона Огњановић, Стеван Вуковић ; преводи са енглеског језика Ивана Чорбић, Ирена Шентевска, превод са француског језика Тијана Јовановић ; фотографије Иван Петровић, Пит Мос]. - Чачак : Уметничка галерија „Надежда Петровић”, 2016 (Чачак : Артера). - 92 стр. : илустр. ; 23 cm

„На 28. меморијалу Надежде Петровић, у склопу тематске целине под називом Сукоби око нормативности, представљено је пет уметничких пројеката ... У овом зборнику су сакупљени њихови транскрипти, уз пратеће стручне текстове чији их аутори тумаче из различитих теоријских регистара и дисциплинарних матрица. --> предговор. - Тираж 600. - Стр. 3-7: Пред судом : сукоби око нормативности / Симона Огњановић, Стеван Вуковић. - Биографије аутора: стр. 88-89. - Стр. 90: Зборник Пред судом : приредили Симона Огњановић и Стеван Вуковић / Ирина Суботић. - Напомене и библиографске референце уз радове.

ISBN 978-86-83783-67-0

1. Меморијал Надежде Петровић (28 ; 2016 ; Чачак)

а) Друштво - Интердисциплинарни приступ -

Зборници б) Теорија уметности - Зборници

COBISS.SR-ID 227495180

Чачак, 2016.

28. меморијал Надежде Петровић је реализован средствима

Министарства културе и информисања Републике Србије

и Града Чачка



Република Србија
Министарство културе
и информисања



Град Чачак