

Arhitektura i likovna umetnost

Detlef Hofman

Pitanje sposobnosti likovne umetnosti i arhitekture da podseti na nemačke zločine iz vremena od 1933. do 1945. godine, zahteva nekoliko uvodnih misli. Ukoliko je reč o umetnosti (to jest, o objektima koje teorija umetnosti i istorija umetnosti nastale u periodu renesanse smatraju predmetima svog delovanja), oduvek joj se takođe postavljao zadatak očuvanja sećanja na ličnosti i događaje. Slikarstvo i skulptura od drevnih vremena (u veoma mnogo različitih kultura), imali su zadatak da prikažu kako prošle, tako i savemene događaje i da ih prenesu potomstvu.¹⁾ Takve radove, Johan Gustav Drojzen – iako bi u njegovoj heuristici mogli da se shvate i kao izvori ili tragovi iz prošlosti – u svojoj *Historici* naziva spomenicima.²⁾ U toj knjizi se, doduše, primarno postavlja pitanje mogućnosti tih objekata da podstaknu pamćenje, dok je njihov umetnički kvalitet stavljen u drugi plan.

Arhitektura je, baš kao i slikarstvo i skulptura, preuzimala zadatke, pomena,³⁾ ovde samo ukazujem na obnovu toskanskog grada Korinjanu u Piencu, grada Pijea, u znak uspomene na Eneja Silvija Pikolominija, koju je on lično inicirao. Rođen 1405. godine kao sin uticajne porodice iz Sijene, (jedan od najtalentovanijih predstavnika svog vremena, humanista, poeta, političar), on je 1458. godine postao papa kao Pije II Godine 1462., sledeći uzor antičkih osnivača gradova, dao je nalog za restrukturiranje grada; vodeći arhitekta bio je Bernardo Roselibo. Pije II. je neimaru postavio jasne zadatke; osnovna zamisao bila je da se katedrala gradi kao „trobrodsko crkva“, gde su bočni brodovi gotovo jednake visine kao glavni. Opis značaja katedrale – jedna od najomiljenijih delatnosti današnjih arhitekata – izradio je on lično. Baš kao i Eneja Silvijo Pikolomini, car Maksimilijan je uspešno radio na tome da ga se sećaju i u dalekoj budućnosti. U *Vajskunigu* (*Weißkunig* je autobiografski spis cara Maksimilijana I, 1459-1519. – Prim. prev.) koji je pisao do 1513. godine i dao da ga se opremi slikama da ne bi bio zaboravljen, piše: „Ko u toku svog života ne izgradi ništa sebi za spomen, njega posle smrti pominjati neće, i istoga će

čoveka posle zvonjave zvona zaboraviti, te zbog toga novac, koji se potroši za takav spomenik, nije uzalud utrošen...“⁴⁾

Na pitanje na koji način je umetnost primala k znanju zadatak koji joj je bio postavljen, ovde može samo uopšteno da se odgovori da je događaj prikazivala na način koji bi bio adekvatan postavljenom zadatku. Pošto govorimo o umetnosti Zapada, podrazumeva se da je reč o umetnosti koja koristi imitiranje, to jest, događaj izgleda kao da se stvarno tako dogodio. Tek u 19. veku u prvi plan izbija pitanje da li se sve događalo baš tako kao što je prikazano na slikarskom delu. Danas publika direktno ili indirektno funkcira kao nalogodavac. Umetnici su često primorani da izmišljaju teme za koje pretpostavljaju da će ih publika prihvatiti. Na memorijalnom području često se radi o nacionalnim ili regionalnim mitovima, čije je prikazivanje sa ekonomske strane uspešno. Mesta sećanja – kao što je polje bitke Arminija Heruščanina u Tojtoburškoj šumi – markiraju se najčešće skulpturama ili zgradama.

U svetu slika, koje tako nastaju, pored ljubavi, velikodušnosti i vrlina, odlučujuću ulogu igra smrt. Okončanje specifičnih funkcija tela, koje se može posmatrati u svakom delu organskog sveta, u ovakvim i drugim pričama dobija značenje patriotskog, religioznog, humanitarnog i metafizičkog. Mrtav čovek ili žena prikazom mogu da budu okarakterisani kao gubitnik ili kao heroina, kao sasvim obično ljudsko biće ili izuzetni genije, dok sama priča, koja se simbolizuje u likovnom delu, izveštava o – ponekad očajničkom – pokušaju da se kontingentni događaj smrti opskrbi značenjem. Ukoliko se poljuljaju sistemi vrednosti, koji služe toj osnovnoj potrebi, (kao, na primer, prilikom zemljotresa u Lisabonu 1755. godine), onda je sav trud usmeren na to da se ustanovljeni sistem vrednosti prilagodi činjenicama koje su procenjene kao nove. Pošto smrt u tako velikoj meri vređa ljudsko samoljublje, uvek se iznova čini kao izazov trenutno funkcionalno sposobnom poretku i uvek će nanovo biti okružena narativima. Čak se i u priči o besmislenosti evocira sistem značenja koji funkcioniše.

Genocid nad Jevrejima u Evropi i rasno-higijenski zločini Nemačkog Rajha od 1933. do 1945. godine, predstavljaju dotle nepoznati kolaps humanitarnog esencijala. Ukoliko se pogleda standardno delo ophođenja sa tom temom, knjiga Cive Amišaj Majzel *Prikaz i interpretacija, (Depiction and Interpretation)* (1993), vidi se da autorka dokazuje da se za prikazivanje kvalitativno novog zločina uzimaju drevne, često vekovima stare likovne tradicije,

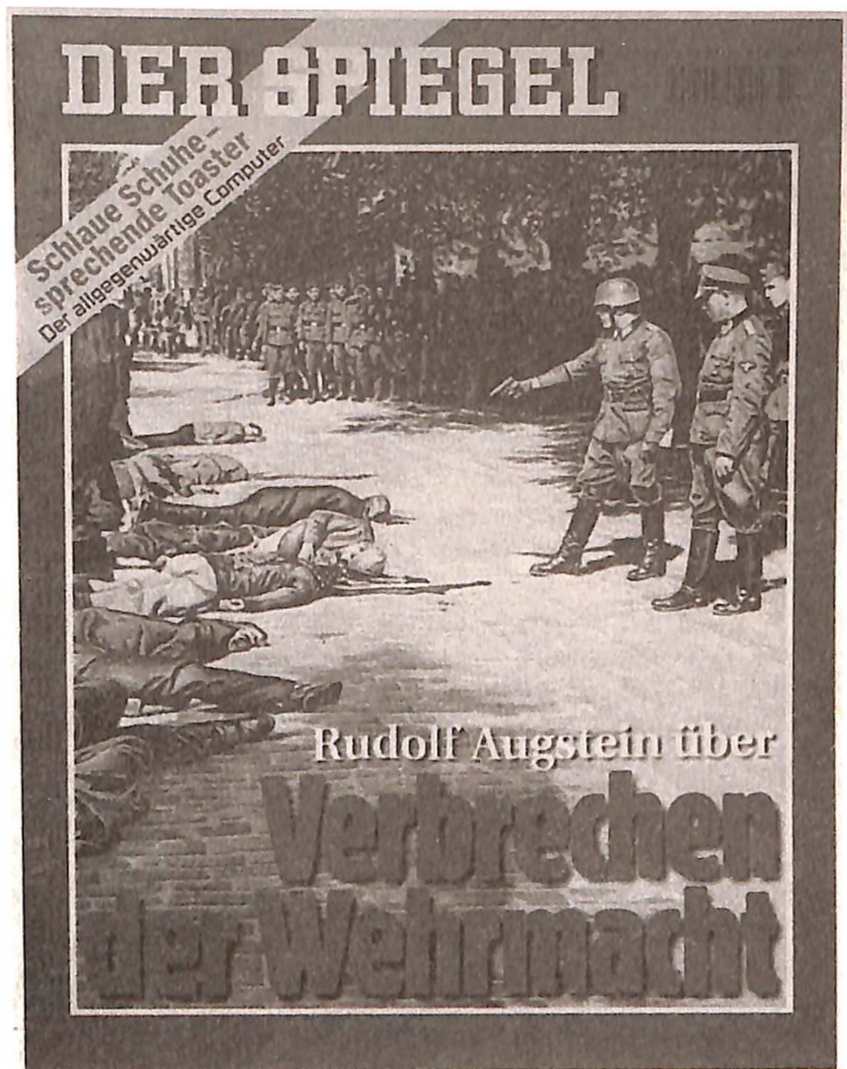
strategije, koje pružaju određeno likovno značenje: počevši od Šagalovog preuzimanja hrišćanske scene umiranja „par ekselans“, smrti Hrista na raspeću, sve do vizuelnih interpretacija dokumentarne fotografije.

Fototeoretsko opšte mesto da fotografija nešto ovekovečava i za uvek tranzistorno zadržava, zauvek ga postavlja pred oči i na taj način ga opskrbljava značenjem (već i time što se događaj posmatra svesno), važi i za fotografije koje ovekovečuju nemačke zločine u vremenu od 1933. do 1945. godine, fiksiraju neke njegove aspekte. Proces ikonizacije, koji time počinje, iz velikog broja fotografije odabere one koje progovaraju na specifičan način, to znači da snimci uvek novom publikacijom stižu izvestan stepen poznatosti. Postojeći društveni sistem vrednosti ili sistem vrednosti koji nastaje može da se projektuje na njih.

Taj proces se mogao posmatrati u Zapadnoj Nemačkoj 1997. godine prilikom izbora jedne specifične fotografije, (slika 1) iz mora slika izložbe „Rat za uništavanje ljudi. Zločini Vermahta“. (Vermaht – Wehrmacht – naziv je redovne kopnene vojske Nemačke – Prim. prev.)⁵⁾

Mediji su pri tom igrali važnu ulogu, oni su faktori koji sprovode kanoniziranje, a to u našem kontekstu znači dugoročno etabliranje. Međutim, ne može svaka proizvoljna fotografija da se uspešno probije u javnost pomoću vešte manipulacije. Ona mora da poseduje specifične kvalitete koji su u 19. veku nazivane „karakterističnim“. Takva slika biće viđena kao alegorija uopštene interpretacije jednog događaja, pretežno u društvu koje ga ikonizira. Pri ovakvom procesu odlučujuću ulogu igra „okvirna tema“,⁶⁾ tema koja je u mnogim društvima uvek nanovo virulentna. Javlja se u umetnosti (ili na drugim mestima reprodukcije slika), na ovaj ili onaj način. „Okvirne teme“ su: dobro pobeđuje zlo, lepo nasuprot ružnom, odnosi ženskog i muškog, slabost protiv snage, pobjeda vrline, plemenita humanost protiv podlosti, itd. Kratko pomenute strategije da se događaju smrti slikovito prida nekakav značaj, spadaju u taj kontekst.

Debata o ikonizovanoj fotografiji⁷⁾ sa izložbe „Rat uništavanja“ pokazuje opredmećivanje moći protiv slabosti. Vidimo jednog dobro opremljenog nemačkog vojnika kako strelja civila koji leži na zemlji. U vezi sa pitanjem „okvirne teme“ ova nova ikona može da se stavi pored jedne već etablirane ikone - deteta koje podignutih ruku napušta varšavski geto, koji je u plamenu, ispred



Ilustracija 1: Naslovna stranica časopisa DER SPIEGEL

(i ispod) pušćanih cevi nemačkih vojnika. Ikoniziranjem Gronfeldovih fotografija⁸⁾ Vermaht je izgubio bitku na nemačkom frontu vrednosti 1997. godine, bez obzira na to šta se dogodilo sa izložbom, bez obzira šta čine oni koji fotografije primarno smatraju dokumentima.



Ilustracija 2a: Stizanje jednog transporta. Iz sveske sa skicama nepoznatog crtača, 22. stranica, olovka i olovke u boji na hartiji, 13,5 × 19,5 cm, Aušvic II- Birkenau 1942-1944. Osviecim, Muzej Aušvic-Birkenau



Ilustracija 2b: Selekcija. Iz sveske sa skicama nepoznatog crtača, 22. stranica, olovka i olovke u boji na hartiji, 13,5 × 19,5 cm, Aušvic II- Birkenau 1942-1944. Osviecim, Muzej Aušvic-Birkenau



Ilustracija 3: Pročešljavanje transporta. Fotografija Bernharda Valtera (?) snimljena 1944. u Aušvicu I. Iz knjige „Fotograf Bernhard Valter (?) Album Aušvica“, 24,1 x 28,5 cm. Jerusalem, Jad Vašem

Civa Amišaj-Mihaelis⁹⁾ pokazala je da je u getoima i logorima nastala ikonografija patnje zbog nemačkih zločina od 1943/44, pri tome je logično da fiksiranje masovnog ubistva u slikama igra najmanju ulogu, iako se ona može dokazati.

Kada knjigu sa skicama tajno napravljenim u logoru, (slika 2) – moramo da je nazovemo hronikom zločina¹⁰⁾ – upoređujemo sa albumom o Aušvicu načinjenom od SS, (slika 3), pre svega pada u oči mnogo viši stepen popularnosti ove druge, iako su obe sekvence slika stručnom svetu dostupne već od pedesetih godina. Ja razlog za to vidim u mnogo većoj mogućnosti ikonizacije al-

buma fotografija. Tu je „dobro i zlo“ brižljivo odvojeno jedno od drugoga, a linija razdvajanja lako može da se zadrži prilikom promene predznaka. Nacrtani izveštaj, koji je na bitno višem stepenu informisanja zbunjuje, jer odražava nepreglednost logora. Ovde su i ljudi u zebraztim odelima krivci, tirani.

Jednostavno je opisati budućnost: zalihā slika svesno treba da se pregleda i da se u centar istraživanja, pored njihove sposobnosti da obezbede činjenice, pre svega stavi i njihov simbolički kvalitet, a zatim i njihovo praktično korišćenje. Uspeh knjige *Ikone uništavanja* Kornelije Brink pokazuje da za takvo postavljanje pitanja postoji javni interes.¹¹⁾

Ako je za fotografiju pitanje budućnosti sećanja pre svega pitanje kako da se postupi sa snimcima koji su nam ostali, za umetnost se u prvom planu postavlja pitanje savremene i buduće produkcije, (a to važi, suviše je i naglasiti, takođe i za fotografiju kao umetničku tehniku.) Dok je umetnost koja ima mimetički karakter, kao rekonstrukcija onog što se dogodilo, dugo zauzimala veći deo produkcije (a na taj deo se umetnička javnost svejedno nije obazirala), u toku poslednje dve decenije okrenut je novi list. Umetnice i umetnici treće generacije se okreću toj temi uz veću distancu. Distanca u našem kontekstu znači da se generisanje značenja ne odigrava ni tako jasno (kao na slikama onih koji su preživeli strahote), niti je obavezno. Uz takav razvoj ide i odricanje od likovnog predstavljanja događaja. Time se pripovedačka sadržina povlači u pozadinu, često se više uopšte i ne zapaža. Upravo simbolička sposobnost likovne umetnosti intenzivirana je u mnogim radovima.

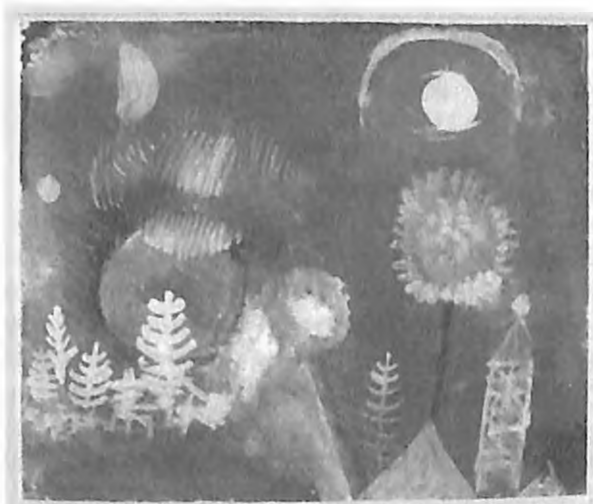
Žan Ameri je u svom eseju *Na granicama duha* izvestio¹²⁾ da je religioznim i politički orijentisanim ljudima u koncentracionim logorima bilo lakše da ostanu živi. Oni su u svom sistemu vrednosti, patnje u logoru mogli da svrstaju na određeno mesto. Teleološko određivanje mesta bolesti i bede najčešće se vrši kroz pripovedanje pomoću koga se uspostavlja odnos između nesavršenosti sadašnjosti i savršenog stanja u budućnosti. Odricanje od narativnih umetničkih radova, s tim u vezi u našem kontekstu ide ruku pod ruku sa minimiziranjem generisanja značenja, izraženog na drugi način: umetnost treće generacije nije utešna. Ja nisam siguran da li je minimiziranje značenja strategija moderne; slika Adolfa Mencela „Izlaganje posmrtnih ostataka poginulih u martu“ iz 1848. godine postaje dokaz za takav stav već sredinom 19. veka.

¹³⁾ Umetnička demonstracija Paula Klea da mu je Svetski rat ire-

levantan, (nasuprot njegovim prijateljima koji su na početku bili euforični ¹⁴⁾), ostavlja traga u 20. veku.

Pre nego što bih pokušao da kratko prikažem Kleovu poziciju, mora da se naznači okvir za našu sadašnjost i budućnost. Umetnost koja imitira, koja stvarnost kopira uz ideal, koji je prevara, završava se najkasnije oko 1900. godine. Moderna u mimezi ne vidi nikakvu vrednost, ona više voli da izmišlja. Uz to su slikari, poput Vasilija Kandinskog, mislili da rade mimetički, pokazivali su fizičkim očima što darovite duhovne oči vide u svako doba. Taj put u modernoj umetnosti vodi (često naivnom) direktnom alegorisanju. Do sada poslednji primer te vrste je Jevrejski muzej u Berlinu Daniela Libeskinda. Znaci i ono što se njima označava postaju jedno. Posetioci vide prazninu, teskobu, prelom: praznina je prazni kanal zgrade („Void“), teskobu signalizira smanjivanje visine i širine, prelom se nalazi u vidu fiktivnih linija na podu i zidovima. U sličnom direktnom postupku, Kandinski je preuzeo predstavljanje aure iz teozofske literature. ¹⁵⁾ Dok Vasilij Kandinski iznosi na videlo procese sa područja duhovnog, Daniel Libeskind oblikuje – pretpostavljenu – jevrejsku kulturu. Konvencionalni narativi, kakvi se nalaze u ponekim spomenicima žrtava nemačke rasne politike i režima nasilja, iscrpljeni su do krajnjih granica, alegorijska arhitektura je, međutim, nepotrošena. Ako želi da bude popularna, mora da bude razumljiva, brzo i jasno baš kao figurativni spomenici. Zbog toga arhitekta rado daju uputstva za upotrebu svojih dela, zgradi stavljaju na raspolaganje recepciju pojmovnosti, koja je određuje. Da se to čini po cenu funkcionalnosti dokazuje često veoma dugotrajni kopirajt koji je vezan za takve građevine. Taj naročiti i direktni oblik nekakve *architecture parlante* stavlja generisanje značenja iznad potreba korisnika.

Nasuprot tome, Paul Kle je svesno i demonstrativno odbijao da se bavi ratom. ¹⁶⁾ U njegovoj slici „Pejzaž prošlosti“ (slika 4), naslikane početkom 1918. godine, u vremenu, dakle, u kome nije mogao da se nasluti završetak Prvog svetskog rata, „prošlost“ nisu ratne godine, nego nešto drugo. Pred pozadinom boje „ultramarin-plave“ (jarko plave), nekoj vrsti sanjalačkog plavetnila, uneti su – naslikani uglavnom belom bojom – sunce, mesec i zvezde, krov, jedan crkveni toranj i mnogo jelki. Bela boja, pred prostorno neodređenim plavetnilom, navodi da se pomisli na cvetolike šare na zamrznutom prozoru, dok samo jedan suncokret pokazuje specifične boje. Stvari se čine nežne i daleke, naznačene, ali ne



Ilustracija 4: Paul Kle, Pejisaž prošlosti. Akvarel i gvaš na hartiji, 22,4 × 26,5 cm, 1918., privatni posed

imitirane. Slika ništa ne pripoveda, nikakav događaj se ne može imenovati, ali sve su stvari bliske posmatraču kao da su iz neke stare bajke. Prošlost o kojoj naslov govori zapravo je Kleovo detinjstvo. Međutim, ne može da se previdi da je taj povratak u prošlost, (koga se 1912. godine još ustručavao) usledio u vreme, kada je rat kome je Kle još 1914. posvetio nekoliko radova, bio prošlost, na koju su svi pomišljali. Slika i naslov iz rane 1918. godine odnose se, jedno prema drugom, kao odbijanje i provokacija. I slavnu rečenicu: „Ja sam taj rat odavno imao u sebi. Zbog toga me se u duši ništa i ne tiče“, koju je pod brojem 952. godine 1915. zabeležio u svom dnevniku, treba ceniti kao demonstraciju namenjenu potomstvu. 1920/21 je prepisao svoj dnevnik, mnoge misli – pa tako i taj citat - prilikom prepisivanja sročene su tako, kako bi Kle rado reagovao - između detinjstva i sadašnjosti ugurao se događaj, koji je prisutan, iako ne bi trebalo da bude prisutan. Čini se da je njegova strategija (koje se nikada nije pridržavao do kraja) bila da jezivu sadašnjost kazni time što će u umetnosti ostati nezapažena.

Istu stvar u tom pogledu, mada teoretski drugačije koncipirano, argumentuje muzičar Viktor Ulman, koji komponuje sledeći Šenberga. Njegova opera *Car Atlantide*, koja na kraju nije izvedena

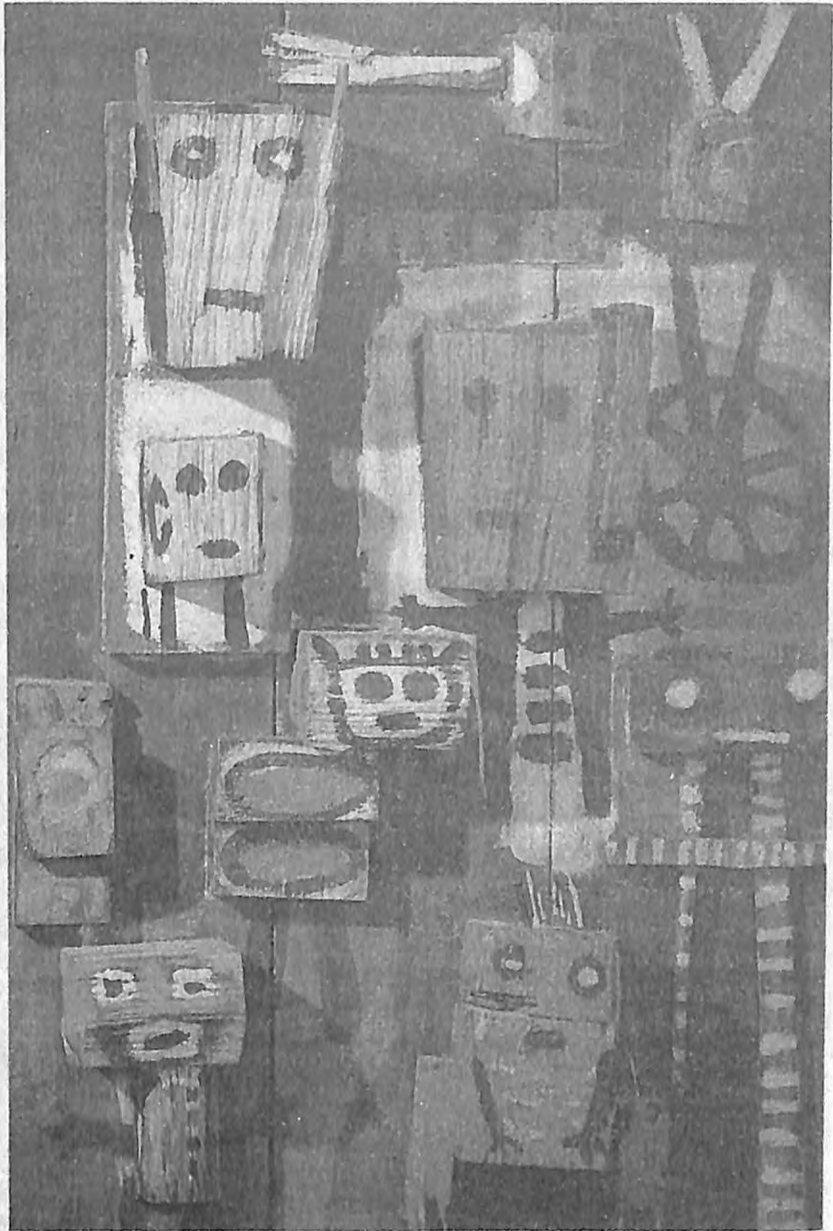
u Terezinu, svojom umetničkom programatikom odbija da pokloni pažnju bedi u getu. (Viktor Ulman – Ullmann – kompozitor češko-jevrejskog porekla, rođen 1908. godine, 1942. godine upućen u logor Terezin, gde se još bavio muzičkim opusom, zatim poslat u Aušvic, gde je ugušen plinom; opera *Car Atlantide*, napisana u Terezinu, doživela je preizvedbu tek 1975. godine. – Prim. prev.). On u svom tekstu *Gete i geto* piše: „Terezin je za mene bio škola forme /.../ Prava majstorska škola je ovde, ako se, kao što je to činio Šiler, tajna umetnosti vidi u ovome: materiju satrti formom, što je verovatno uopšte čovekova misija, i to ne samo estetskog, nego takođe i etičkog čoveka“, ¹⁷⁾

Posledica Prvog svetskog rata nije bilo samo odbijanje sećanja, nego – što je s tim tesno povezano – takođe i odbijanje iskustva. Valter Benjamin u svom eseju *Iskustvo i beda*, objavljenom 1923. godine u Pragu, konstatuje: „Kurs iskustva je pao i to u jednoj generaciji, koja je 1914 -1918 stekla najčudovišnije iskustvo svetske istorije. Možda to i nije tako čudnovato, kao što se čini. Zar se tada nije moglo doći do konstatacije: ljudi su se sa ratišta vratili onemeli? Ne bogatiji, siromašniji za posredno iskustvo /.../ Jer nikada se iskustva do te mere nisu pokazala kao lažna, kao strateška iskustva u rovovskom ratu, ekonomska iskustva zbog inflacije, telesna zbog gladi, etička zbog moćnika.“ Benjamin na osnovu toga zaključuje da veliki, novi početak čini suvišnim svako iskustvo: „Jedan tako tugaljiv umetnik, kao slikar Paul Kle, i jedan do te mere pragmatični umetnik, kao Los – odvajaju se svaki ponaosob od uobičajene, svečane, plemenite, svim žrtvama prošlosti ukrašene slike čoveka, da bi se obratili golom savremeniku koji vrišteći poput odojčeta leži u prljavim pelenama epohe.“ ¹⁸⁾

Dok je posle Prvog svetskog rata nada u novi početak još ispunjavala mnoge ljude, („novi čovek“ postao je tema umetnosti, Valter Benjamin se u svom članku zajedno sa Paulom Šerbartom zalaže za staklenu arhitekturu), uprkos sve radosti saveznika zbog pobede posle 1945. godine, ne može da bude ni govora o nekom uporedivom novom početku. U Nemačkoj je preovladavala prkosna gordost pobeđenih, demokratija je uvežena i prihvaćena uz opiranje. *Re-edukacija* uspevala je mučno, morala na kraju da se prekine. Hladni rat prisiljava Zapad i Istok na saradnju svakog sa svojim Nemcima. Obe strane znaju da su se pomirile sa zločinima nemačkog Rajha.

Ja bih želeo da ukažem na dve umetničke strategije posleratnog vremena, koje će možda biti takođe važne i u budućnosti. Svojim motivima samo se uzgredno odnose na zločine pre 1945. godine, ali svim svojim umetničkim mogućnostima demonstriraju da im je drago sve što je suprotno onome što je nekada bio standard. Slikom „Deca koja pitaju“ Karla Apela, (slika 5) neka bude ukazano na grupu „Kobra“. ¹⁹⁾ Gest je isti kao kod dečjih crteža, crteža psihičkih bolesnika: To što je nacionalsocijalistička kulturna politika obeležavala kao duševno bolesno i izopačeno, sada se stavlja u centar umetnosti. „Kobra“ zaustavlja kako akademski duktus, tako i dinamiku umetnosti pre 1945. godine, razlaže svet slika u znakove, koji omogućavaju asocijacije na sećanje. Veseli i tužni duhovi signaliziraju nadležnost, napredak. Efikasnost im je strana.

Još jasnije od „Kobre“ Žan Dibife se poziva na *Slikanje duševnih bolesnika* – kako glasi naslov knjige Hansa Princhora. ²⁰⁾ Njegovo interesovanje za „*Art Brut*“ je umetnički motivisano, ali ne može se prevideti ni kontekst ubijanja ometenih. Na nivou polja međusobnih odnosa, deluje protiv malograđanskog, nacionalsocijalističkog ideala umetnosti, radi sa vrednostima izraza, koji su stajali na raspolaganju progonjenima. Žan Dibife se svakako definisao i kao suprotni pol Pikasa, koji je na svom platnu, sličnom frizu „Gernika“ preneo teror bombardovanja u veliku, mediteransku priču o tuzi. Dibife kao i Apel (i drugi) odbijaju pripovedanje. Oni svojim simboliziranjem evociraju slike snova ili fantazije, figure iz sveta predstave u kome ne postoje ni prostor, ni vreme. Time napuštaju, kako okvir nacionalsocijalističke kulturne politike tako i umetnost, koja generiše značenje iz vremena pre Drugog svetskog rata. Najjasnije odbijanje tradicije, koja je i tradicija zločinaca, nalaze se kod „Kobre“ i Dibifea, (oboje prozvani kao „pars pro toto“.) Njihovo odbijanje uključuje takođe i odbijanje velikih narativa koji dodeljuju i značenja. Nasuprot nekakvom svetu, koji je propao unutar svog poretka i zbog svog poretka, u kome je hiljadugodišnja tradicija humanizma i hrišćanstva od 1933. godine većinski stajala na strani zločina, novi početak – ukoliko te reči uopšte valjaju – može da se sastoji samo od razigranog haosa. Protiv akademske zakonitosti, ali takođe i protiv klasicističkih kompozicija slika spašenih u moderni, ti umetnici postavljaju slobodnu pokretljivost, spontanost i ironiju. Posle propasti civilizacije i kulture pokušavaju sa neotesanom, čudovišnom varkom mozga.



Ilustracija 5: Karel Apel, Decca koja pitaju. Reljef kazejin na drvetu, 105 × 67 × 17,5 cm, 1949, Amsterdam, Muzej Stelejdik

Tačno je da ta umetnost svoje uzorke nalazi u staroj kulturi, kulturi pre genocida, u kompromitovanoj kulturi. Ona je baš tako pomalo novi početak, kao onaj koji je proglasio Valter Benjamin. Moj opis se odnosi na umetnički gest, na odbijanje na području estetičkog. Nekakva budućnost sećanja mogla bi da bude ponovno pregledavanje umetnosti četrdesetih i pedesetih godina, koja po svojim motivima kao da ne daje nikakav povod da se, ili kako da se ophodi sa Evropom posle Aušvica. Ja od toga veoma mnogo očekujem, zbog toga što mnoge debate koje su tada na političkom području uspešno zagušene, danas nastavljaju da se vode u drugačijem obliku, ali sada na drugom terenu i sa drugim protagonistima. Tomas Man je na svoj starofranački način svojim govorima „nemačkom slušaocu!“ pozvao Nemce da se „očiste“ od svojih zločina.²¹⁾ Međutim, oni su svoje ruke prali u nevinosti. Nova generacija je hladnija u ophođenju sa zločinima, ali takođe i analitičnija. Što moralne debate svojevremeno nisu uspele, danas mogu agresivni advokati.

Što je za advokata agresivnost, za umetnika je neumoljivost. Ja bih na kraju predstavio tri projekta, koji nastupaju u istoj meri blago i istrajno, kao i neumoljivo.

Prvi je završen. Potiče od Melise Guld iz Njujorka i ima naslov „Od Adlera do Zilbera“²²⁾ (Slika 6.) Uz to umetnica kaže:

„Ujutro 6. novembra 1942. godine u 8.55 sati, transport broj 42 napustio je Nensi u Francuskoj u pravcu koncentracionog logora Aušvic. U vozu je bilo hiljadu Jevreja, među njima 221 dete. Jedan od putnika bio je otac mog oca (deda), bečki Jevrejin. Prilikom dolaska selektirano je 227 „radno sposobnih“ ljudi. Ostatak, u koji je spadao i moj deda, smesta je ubijen plinom. Koliko je poznato, 42 ljudi iz tog transporta bilo je živo po završetku rata.

Sa 'Od Adlera do Zilbera', nastavlja se putovanje transporta broj 42.

Kod 'Od Adlera do Zilbera', radi se o pojmovnoj instalaciji, koja vizuelno interpretira piktograme nemačko-jevrejskih imena jedne transportne liste za Aušvic.

Dokument, koji je inspirisao taj projekat, bila je lista sa 1.000 imena transporta broj 42 (6. novembra 1942. iz Francuske za Aušvic), koju sam slučajno našla u 'Memorial to the Deportation of the Jews from France' („Spomenik deportaciji Jevreja iz Francuske“) Serža Klarsfelda. Jedan od tih 1.000 Jevreja, koji su se vozili u tom specijalnom vozu, bio je i moj deda.

U prvoj verziji „Od Adlera do Zilbera“, izabrala sam 100 nemačko-jevrejskih imena sa liste transporta broj 42, čiji se smisao izvodi iz prirode; ja ovde predstavljam 36 tih imena. 36 je udvostručavanje broja 18 – u hebrejskoj azbuci se 18 izjednačava sa slovom „hai“ koje znači „život“.

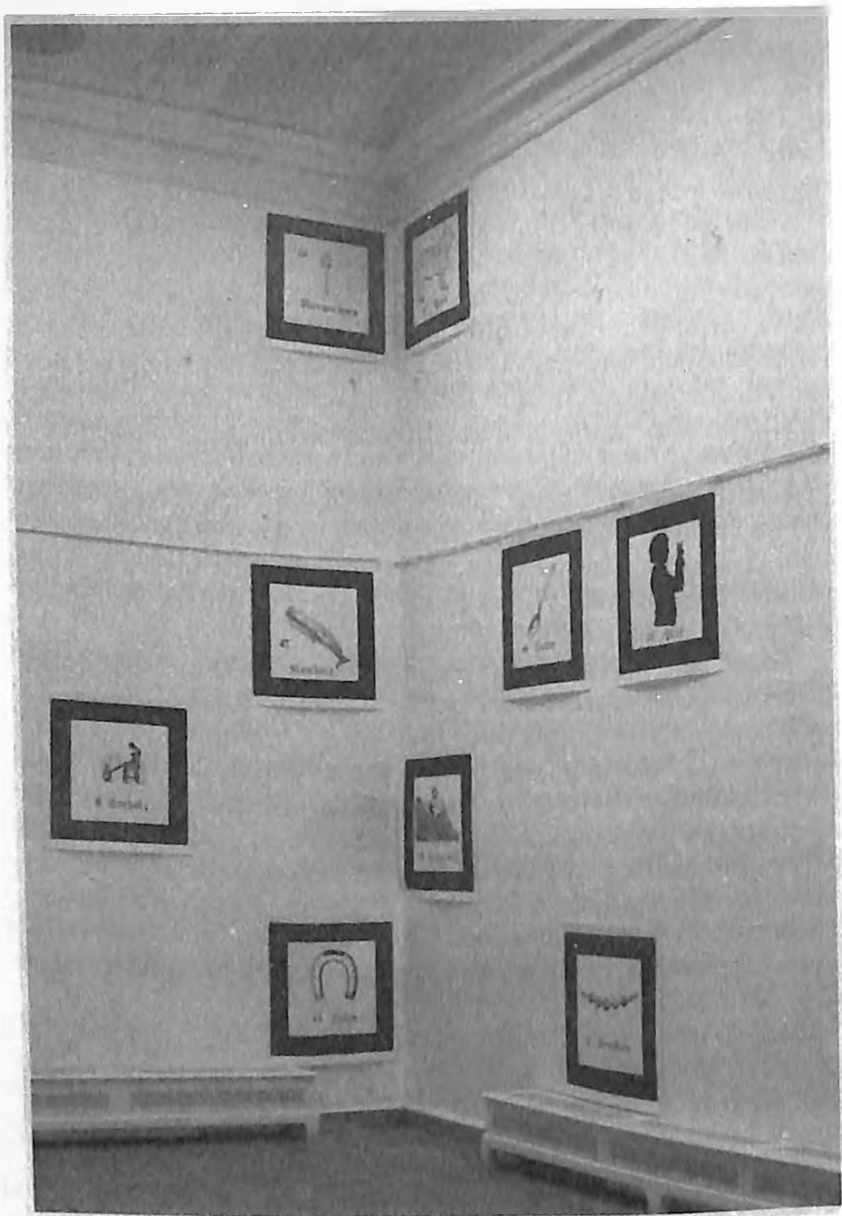
Svako ime je predstavljeno jednim piktogramom. On se u svakom slučaju sastoji od imena napisanog gotskim pismom, koje je shodno redosledu u azbuci obeleženo jednom brojkom i jednim asocijativnim motivom slike, čiji se sadržaj, međutim, ne preklapa više sa značenjem imena. Slike potiču iz evropskih izvora predratnog vremena: narodne kulturne leksike, školskih knjiga i tekstova, bajki, dečjih knjiga i drugih štampanih efemernosti. Kombinacija navedenih elemenata stavljena je u crni okvir koji treba da podseti na smrtovnicu.

Naslov „Od Adlera do Zilbera“ ne ukazuje samo na prvo i poslednje izabrano ime sa liste transporta broj 42, nego takođe opisuje i sistem na osnovu koga su poređani piktogrami u zadatom prostoru: piktogrami, čije se postavljanje „Od Adlera do Zilbera“ pridržava azbuke, imitira poredak u prirodi.

To što umetnica ne pominje je kombinacija slike i imena. Stare ilustracije uspostavljaju vezu sa imenom, u koju se prikrada uništavanje – zbirka moribundnih porodičnih grbova. „Riba“ je dodeljena praznoj staklenoj posudi za zlatne ribice. „Kamen“ nadgrobnom kamenu. Ali to razrešenje ne dostiže do ispunjenja dela/ne obuhvata delovanje rada. Možda će ih posetiteljke i posetioci posmatrati kao rebuse, ali što pogled postaje precizniji i manje napet, to će jeziviji biti sled slika - stalno se prikrajaju opasnost, bolest, patnja, smrt i truljenje. Kao i dva sledeća, ni rad Melise Guld nije instalacija koja agituje, nego više ponuda onima koji hoće da se u to upuste.

Drugi projekat razvio je Lorenc Kirhner (slika 7), mladi arhitekta koji živi u Minhenu.²³⁾ Naziva ga „zlatne šipke“, realizovao ga je 1999. godine. Oko 70 km istočno od Minhena, u mestu po imenu Mildorfer Hart, nalaze se ruševine planiranih, ali nikada dovršenih fabrika naoružanja. Ljudi iz tog kraja nazivaju ih bunkerom za zaštitu od bombardovanja.

Izgradnja svodova bezbednih od bombi, pod čijom zaštitom je trebalo da se proizvodi avionski motor za „konačnu pobeđu“, započela je tek avgusta 1944. godine. Sve do oslobođenja koncentracijskih logora i logora za prinudne radnike pod zajedničkim



Ilustracija 6: Pogled na rad Melise Guld u okviru njene izložbe „Representations of Auschwitz”, Krakov, Palata Stuki, 1985. (Melisa Guld, *Od Adlera do Zilbera*, 36 fotografija, po 92 × 92 cm., Njujork, 1991)



Ilustracija 7a: Laurenc Kirhner. projekat „Zlatne šipke”, filcana pisaljka sa zlatom na hartiji, 59 × 89 cm., Minhen, posed umetnika



Ilustracija 7b: Laurenc Kirhner. Bunker za avione u Mildorfu, probna instalacija. Fotografija umetnika, Minhen, posed umetnika

pseudonimom „Vinograd“, aprila 1945. godine, na izvođenju građevinskog projekta učestvovalo je, kao što je procenjeno, 8.300 pretežno jevrejskih zatvorenika; verovatno je njih 4.000 izgubilo život, (tačne brojke se ne mogu rekonstruisati).

Zamisao je dimenzionirana tako moćno da više predstavlja veštački pejzaž nego zgradu. Brežuljak, koji su zatvorenici s mukom podigli, poslužio je kao jezgro oplata za bure od armiranog betona, čiji su zidovi čak i na najužem mestu bili debeli tri metra. Pošto se beton stvrdnuo, brežuljak od šljunka je ponovo iznet posle čega je trebalo da se instalira fabričko postrojenje visoko osam spratova (!).

Američka vojna vlada pokušala je 1947. godine da minira građevinu, ali joj je to samo delimično uspelo. Jedan od betonskih segmenata, koji je zategnut na preko 80 metara, stoji još i dan-danas, ostaci šest ostalih do kraja rata završenih delova svoda sada leže kao impozantni, stenoviti pejzaž na šumovitom tlu. Čitav teren izgleda kao obrano kukurizište presejano zarđalim strnjikama gvozdene armature.

Projekat „Zlatne šipke“ je nemonumentalni tretman mesta i njegove istorije estetskim sredstvima. Komad po komad je pozlaćeno nekih deset hiljada šipki koje rastu iz betonskog pejzaža. Pored brojnih drugih načina tumačenja, koje zlato omogućava posmatraču, materijal je i posebno ukazivanje na životne uslove zatvorenika koncentracionih logora prenetih potomstvu: „Da bi se sprečila trgovina zlatnim zubima za hleb /.../ sastavljen je spisak svih postojećih zlatnih zuba.“²⁴⁾

U nastavku ću parafrazirati i citirati tekst Laurenca Kirhnera: Na taj način su „Zlatne šipke“ postale negovanje spomenika u situaciji, u kojoj je dostojnost mesta da se nazove spomenikom doduše priznata, ali nema nikakvih ideja pogodnih za njegovo odgovarajuće održavanje. Pošto se ispostavilo da su planovi za uklanjanje ruševine isuviše skupi, decembra 1999. godine, odlučeno je da se teren ogradi u širokom krugu. Savezna uprava za imovinu se kao vlasnik poziva na zakon o posledicama rata koji je obavezuje da se uklone sve opasnosti po život i zdravlje koje dolaze od građevina ili postrojenja.

„Zlatne šipke“ zahtevaju mnogostruki angažman. Pozlaćivanje svake pojedine gvozdene šipke naručuje po jedan sponzor. Dok ja, proces pozlaćivanja dokumentujem nizom crteža velikog formata, svaki sponzor dobija po dva crteža veličine dopisnice. Jedan pred-

stavlja zlatni zub, drugi je apstrahovani plan logora. Dokumenti zajedno daju izveštaj o položaju svake pojedine zlatne šipke, datum pozlaćivanja i lice koje je podržalo akciju. 'Zlatne šipke' su kolektivni *Land-art* i poziv i predlog za održavanje spomenika. One su jednako i spomenik holokausta specifičan za to mesto i pokušaj da se zloupotrebljeni pejzaž izleči homeopatskim metodama.“

Toliko o opisu koji se uglavnom zasniva na jednom tekstu Laurena Kirhnera. Valja istaći dve stvari. Inicijator ne računa na državnu pomoć, naprotiv, projekat je tako zamišljen i konstruisan da pridobije ljude, a sa ljudima i novac. Pored promene na licu mesta – sa po jednom zlatnom šipkom – menja se i imovina sponzora, on ili ona dobijaju po grafiku. Na neki način to podseća na „ciglu“, koja je mogla da se kupi za poneku misionarsku stanicu ili bolnicu. Sponzor, međutim, ne čini dobro delo, on kupuje grafiku i učestvuje u jednom umetničkom projektu. Kako je danas predviđeno nema nikakvih apelativnih tekstova u predprostoru, nema nikakvih opisa. Naprotiv, u prvi plan se, pored karaktera podsećanja celog poduhvata, stavlja ekološki karakter.

Treći projekat, koji bih želeo da predstavim, poznatiji je, a i umetnica je mnogima poznata: Zigrig Zigurdsen. Doduše, ja ne želim da govorim o velikom, još nedovršenom radu „Pre tišine“, koji se nalazi u Muzeju Karl-Ernst-Osthaus u Hagenu. Umetnica na njemu radi od 1956. godine. Ja bih za razliku od njega hteo da predstavim rad „Nemačka – jedan spomenik“.

Sećanja se najčešće u sadašnjosti opredmećuju kao pripovetke. Međutim, tema Zigrig Zigurdsen je – takođe i u njenom radu „Pre tišine“ – materijalizovano sećanje. Predmeti sa kojima prošlost štrči u sadašnjosti. Za svoj rad na sećanju (u dvostrukom smislu te reči), ona mesta traži najčešće (ali ne isključivo samo) u muzejima. „Naši konvencionalni arhivi imaju nekakav statički karakter – tamo lična sećanja i istorijski događaji, doduše, ostaju sačuvani, ali vremenom se na njima sakuplja prašina sve dok se ne pretvore u mrtvo odlaganje.“²⁵⁾ Tome umetnica suprotstavlja koncepciju „otvorenog arhiva“, u kome i na kome publika može da saraduje. Ako je „Pre tišine“ još bio konvencionalni arhiv sa folijantima i kutijama u kojima se čuvaju stvari, onda je „Nemačka – jedan spomenik – nalog za istraživanje 1996. godine do...“ nekakva datoteka. Na zemljopisnoj karti Nemačke uneseni su svi do sada pronađeni koncentracioni logori i zatvori. To je realizacija dosadašnjeg istraživanja. Umetnica uz to piše: „Na osnovu te karte

svedoci vremena, istoričari i zainteresovani građani mogu činjenice malo po malo da sakupe u spomenik.“ Zigrid Zigurdsen radi na samoj granici nauke, ona je njen partner – međutim, tako što pokušava da aktivira publiku i što zajedno sa publikom sakuplja sećanja, nastaje jedna „socijalna plastika“ (*Beuys*) širom Nemačke – a pošto se činjenice stavljaju na raspolaganje preko interneta – širom sveta. Pored digitalne verzije, treba da se izgradi i prostor u koji se može stupiti i fizički, (još je otvoreno pitanje - gde), neka vrsta „arhitekture sećanja“ u kojoj karta treba da odigra centralnu ulogu.

Budućnost sećanja u likovnoj umetnosti, fotografiji i arhitekturi može da se opiše samo kao aproksimativna računica statusa kvo. Moje istraživanje budućeg sećanja vođeno je željom da se sa za sećanje na nemačke zločine 1933-1945 manje vezuju agitacije i misije, a više distanca i spremnost da dozvolimo da to što vidimo, deluje na nas u tišini, u mrtvoj tišini.

Primedbe

- 1) Videti takođe i zbornik važnih tekstova uz ovu temu u: Getgens, Tomas V./ Flekner, Uve, „Istorijsko slikarstvo“, (Gaehtgens, Thomas W./Flaekner, Uwe /priređivači/ „Historienmalerei“), Berlin, 1996; takođe i Briger, Peter (Brieger, Peter) „Nemačko istorijsko slikarstvo u 19. veku“, Berlin, 1930, takođe je još uvek važno. Razliku između „istorijske slike“, koja tretira po jedan prošli događaj, i „slike događaja“, koja predstavlja nešto što postoji istovremeno, razrađuje Verner Hager (Werner Hager) u delu „Istorijska slika događaja. Prilozi za tipologiju svetovne istorijske slike sve do doba prosvete“, („Das geschichtliche Ereignisbild. Beiträge zur Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung“) Minhen, 1939. Videti takođe i Hofman, Detlef (Hoffmann, Detlef) „Od slika na platnu do slika u glavi. Primedbe uz Johena Gerca“, (Jochen Gerz) u „Od umetničke produkcije do istorije“, („Von der künstlerischen Produktion der Geschichte“). Priređivač Bernhard Jusen, (Bernhard Jussen), Getingen, 1997., str. 81-132.
- 2) Johan Gustav Drojzen, (Johann Gustav Droysen) „Historik. Predavanja o enciklopediji i metodologiji istorije“ (Priređivač Rudolf Hibner – Rudolf Hübner). („Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte“), Darmštat, str. 37-84.
- 3) Videti isto Mejer, Hans-Rudolf/Voleben, Marion (Meier, Hans-Rudolf, Wohlleben Marion) (priređivači) „Zgrade i mesta kao nosioci sećanja. Debata o sećanju i očuvanju spomenika“, („Bauten und

- Orte als Träger der Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege“), Ciriš, 2000.
- 4) Videti u katalogu izložbe Hansa Burkmajra, (Hans Burgkmair): „Grafičko delo“, Štuttgart, (Državna galerija), 1973, „Uz Weißkunig“, uvod uz kat, br. 178-203, (nema paginacije).
 - 5) Zemaljski glavni grad Minhen, referat za kulturu, (priređivač) „Bilanz jedne izložbe. Dokumentacija kontroverze oko izložbe 'Rat uništavanja. Zločini Vermahta od 1941. do 1945.'“ („Bilanz einer Ausstellung. Dokumentation der Kontroverse um die Ausstellung 'Vernichtungskrieg, Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945'“) u Minhenu, Minhen 1998.
 - 6) Ovaj pojam je stvorio Jan Bialostocki: „Romantična ikonografija“ u svojoj knjizi „Stil i ikonografija. Studije uz nauku o umetnosti“, („Romantische Ikonographie“ in „Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft“), Drezden, 1966, str. 156-181. On piše: „Te okvirne teme, koje - sa nekom vrstom metaforičke naglašenosti - izražavaju osnovne konflikte života i dobrih običaja, snagu dobrog i zla, ljude i prirodu, čine osnovni repertoar stare umetnosti, pa baš u okviru tih tema se shvataju individualni konflikti uslovljeni istorijom. Mehaniizam ikonografskih tradicija i preobražavanja stoji pod vladavinom ikonografske sile teže' što vodi dotle da se svaka nova tema prilagođava starijoj, već dobro poznatoj temi.“
 - 7) Videti isto Brink, Kornelija, (Brink, Cornelia) „Ikone uništavanja Javna upotreba fotografija iz nacionalističkih koncentracionih logora posle 1945. godine“, („Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern“), Berlin, 1998. Pogotovu na stranicama 231-241., autorka ukazuje na različito korišćenje reči „ikona“ u nauci i govornom jeziku. Ja taj pojam koristim za slike sa velikom pregnantnošću. Na prvi pogled se čine jednoznačnim, postoje jasni frontovi, razdvojenosti, brzo se mogu shvatiti. Kako se posmatranje produžava, javljaju se i slike značenja na osnovu tradicije, (vidi prethodnu primedbu). Time zastupaju značenje koje obuhvata više od onoga što te slike konkretno pokazuju. U slici 1 scena se odnosi kako na partizanski rat na Balkanu, tako i na (pretpostavljeni) ratni zločin vermahta. Pri tom je moguće da slika simbolizuje zločin, iako ne pokazuje nikakav zločin koji se može dokazati.
 - 8) Fotografija je odavno poznata stručnoj javnosti, koliko ja mogu da sagledam prvi put je izložena i objavljena 1991. godine; Videti di Ranke, Vinfrid, (Ranke, Winfried) „Nemačka istorija - kratko osvetljena. Fotoreportaže Gerharda Gronefelda 1937-1965“, („Deutsche Geschichte - kurz belichtet. Photoreportagen von Gerhard Gronefeld 1937-1965“); Berlin, 1991, str. 123. Ovde je na str. 116-124 ilustrovana cela sekvenca pod naslovom „Vojni pohod na Balkanu 1941:

pogubljenje talaca u Pančevu“. Pošto ni ova, ni druge fotografije nisu bile postavljene u okvir izložbe „Zločini Vermahta“, nije bilo negativnog odjeka ni povodom izložbe, ni povodom knjige.

- 9) Amišaj-Majzels, Civa. (Amishai-Maisels, Ziva: „Depiction and interpretation. The influence of the Holocaust on the Visual Arts“ „Prikaz i interpretacija. Uticaj holokausta na vizuelnu umetnost“), Oksford, Njujork, Seul, Tokio 1993. Povezano sa nama posebno valja ukazati na poglavlje „Primary Holocaust Symbols“ „Osnovni simboli holokausta“, str. 131-154.
- 10) Videti i Dusri, Jasmin, (Doosry, Yasmin): „Od dokumenta do ikone: Uz recepciju albuma u Aušvicu“ u od iste autorke kao priređivača: „Representations of Auschwitz. 50 Years of Photographs, Paintings and Graphics“, (Predstavljanje Aušvica, 50 godina fotografija, slika i grafika), Osviecim, 1995, str. 95-104, kao i opširno ukazivanje uz knjige skica u katalogu izložbe „Slike iz Aušvica 1945.-1995.“ („Bilder von Auschwitz“), Oldenburg, (Državni muzej za prirodne nauke i predistoriju) 1995., str 7.
- 11) Brink, (vidi primedbu 7).
- 12) Ameri, Žan, (Améry, Jean), „Sa one strane zločina i kazne. Pokušaji savladanog čoveka da se nešto savlada“, Minhen, 1988., str. 15-36, specijalno str. 27.
- 13) Hofman, (vidi primedbu 1), str. 95.
- 14) O Francu Marku, (Franz Marc): „Vojničke igre mora da su mu bile još omrznutije, ili još bolje rečeno: irelevantne.“ Tako u Paul Kle: „Dnevnici 1898-1918“ (priređvač Feliks Kle), Keln, 1957, str. 330, broj 962.
- 15) Videti Rinbom, Siksten, (Ringbom, Sixten): „The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting“, Abo, 1970., („Zvučni kosmos. Studija o spiritualizmu Kandinskog i genezi apstraktnog slikarstva“).
- 16) Ja sam ono što sledi opširno prikazao u: Hofman, Detlef: „O životu istorije – pre i posle njene smrti“, u Vetengl, Kurt, (Wettengl, Kurt), (priređivač) „Pamćenje u umetnosti. Istorija i sećanje u savremenoj umetnosti“, („Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart“), Frankfurt na Majni i Ostfildern-Ruit, 2000, str. 29-53, uz Klea str. 35.
- 17) Štampano kao faksimil rukopisa u programskoj svesci uz novo postavljanje „Priče o vojniku“ Igora Stravinskog i minhenske praizvedbe „Cara Atlantide“ Viktora Ulmana 3. decembra 1992., u Bavarškoj državnoj operi, „Maršal 92/93“. Sastavio Hanspeter Krelman, (Hanspeter Krellmann), Minhen, 1992. Ulmanov tekst se čuva u Jad Vašemu u Jerusalimu.

- 18) Benjamin, Valter, (Benjamin, Walter): „Iskustvo i beda“; (Erfahrung und Armut“), u njegovim „Sabranim spisima“, tom 4, Frankfurt na Majni, 1980, str. 213-219.
- 19) „Deca koja pitaju“ postoje u više varijanti. Objavljeni su u katalogu izložbe Kobra, (Cobra), 1948.-51., Hamburg, (Kunstverein), 1982., str. 60. Videti takođe: Hordenak, Per, (Hordenakk, Per): „Kobra. Dva toka“, („Cobra. Zwei Verläufe“), Minhen, 1989, i katalog izložbe Kobra, Minhen, 1997.
- 20) Princhor, Hans, (Prinzhorn, Hans): „Slikanje duševnih bolesnika. Prilog psihologiji i psihopatologiji davanja oblika“, („Die Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychopathologie der Gestaltung“), Berlin 1921, ²1923.
- 21) Man, Tomas, (Mann, Thomas): „Nemački slušaoče!“ 55 radioemisija upućenih Nemačkoj, Štokholm, 1945.
- 22) Na taj rad me upozorio Džejs E. Jang, (James E. Young). On je izložen u Krakovu, Vajmaru i Oldenburgu. Videti i oldenburški katalog izložbe citiran u primedbi 10, str. 15. što sledi potom.
- 23) Na taj rad me je upozorio Rainer Vitenborn, (Rainer Wittenborn). Do sada je neobjavljen.
- 24) Poslednjim citatom se Laurenc Kirhner poziva na publikaciju Edite Raim, (Edith Raim): „Spoljni radni komandosi koncentracionog logora Dahau Kauferin i Mildorf. Zgrada za industriju oružja i prinudni rad u toku poslednje ratne godine 1944/45.“, („Die Dachauer KZ-Außenkommandos Kaufering und Mühldorf. Rüstungsbauten und Zwangsarbeit im letzten Kriegsjahr“), Landsberg, 1992, str. 231.
- 25) „Nemačka – jedan spomenik – jedan nalog za istraživanje 1996 do... Prostor za arhitekturu sećanja.“ Rad može da se vidi na internetu pod www.keom.de/denkmal; uz to je objavljena i brošura: „Nemačka – jedan spomenik – nalog za istraživanje. Projekat za istraživanje nacionalsocijalističkih logora i zatvora kao i mesta masovnih ubistava u toku godina 1933. do 1945.“, Hagen, 1999., str VII. do X. citati slede posle teksta.