

Милена Дражићевић – Шешић

ГРАНИЦЕ И КАРТЕ – ОДГОВОР УМЕТНИКА ДУХУ ВРЕМЕНА¹

Небо/земља
ваздух / вода.
речна вода / морска вода.
Лева страна / десна страна.
Једна држава / друга држава.

Граница. Граница. Граница.

Лебдети на хоризонту.
Пливати – урањати тело у два света.
Купати се на ушћу реке у море.
Ходати белом линијом, по средини ауто-пута.
Пешачити планинским стазама, од једног до другог
граничног камена.

Граница. Граница. Граница.

Бити ни на небу ни на земљи.
Бити једном руком делфин, другом галеб.
Бити увијен у праменове сланог и слатког.
Бити у опасности од оних који претичу преко пуне
линије.
Бити у унакрсној ватри војника.

Граница. Граница. Граница.
Одлазити долазећи.
Зид је граница, а граница има разних...²
Зоран Р. Новаковић

¹ Прва, краћа верзија овог текста урађена је за међународни симпозијум *Границе: изазов интеркултуралности*, одржаном у Београду (30. мај - 1. јуни 1996), и штампана у часопису *ProFemina*, бр.8, јесен 1996, стр. 94-101.

² Зоран Р. Новаковић: *Граница*, *ProFemina*, бр. 7/1996, стр. 34.

СОБА С МАПАМА³ – СОБА С ПОГЛЕДОМ

Мапа је траг прошлости – историчности, одсликава одређено време, бележи тренутак. Мапа одсликава стварност, тј. наше поимање и виђење света. Мапа креира будућност – оквире живота једног друштва, онаквог какво оно жели да достигне.

Мапа је одувек била предмет жеља, интересовања – омогућавала развијање маште, фантазама. Колекционари мапа нису били само научници – географи, већ сви људи чија су интересовања била везана за свет, али и одмеравање себе и свог положаја у свету – откривање одређеног система или пак његово стварање.⁴ Мапе су и предмет уметничке инспирације, реинтерпретације, објект колажирања.⁵

Мапа као предмет у времену робног фетишизма постмодерне добија и нова значења. Реификација – преношење смисла, суштине у предмете (опредмеђивање), учинило је да живот престане да се живи у границама реалности, већ у границама новостворених мапа – мапа Европе-тврђаве, светског друштва и његових маргиналних заједница, мапа које су засноване на политичким, економским, идеолошким – рационалним и ирационалним односима.

„Најбоља слика постмодерног света је слика мапа које показују различито поређана мора, острва и континенте, а свака би хтела да буде истинска представа стварног света. Мапа која показује јужну Енглеску, источне обале Северне Америке, и која означава Париз, Трст, можда Берлин и Беч, али не Москву, Петроград или Милано, није прихватљива мапа света, али може бити мапа одређеног културног менталитета, и јесте, како се накнадно показује, мапа Англо-америчке конструкције модернизма.(...) Ове мапе које мењају слику

³ Бранка Анђелковић и Бранко Димитријевић: *Соба с мапама* (изложба), Дом омладине, Београд 15. 11 – 3. 12. 1995.

⁴ Стога не чуди ни податак да је Вук Караџић имао велику колекцију, од преко 30 мапа различитих региона Балкана, али и Европе и света.

⁵ „Шеме, мапе и матрице су за мене препуне фасцинантне поетике и честа су полазишта за објекте у парафину и порцелану” – исказ Дарије Качић (в. Божовић, Зоран, 1996, стр.72). Иако је за стваралаштво Д. Качић мапа веома важан елемент, у овом тексту нећемо се бавити радовима уметника који су везани за реинтерпретацију мапа ван југословенског простора, те ћемо раду Дарије Качић, Р. Релића, Н. Париповића, В. Радовановића и многих других посветити пажњу у другом тексту у коме ће се са једног ширег културолошког становишта прићи реинтерпретацији мапа у уметности као покушају превазилажења граница – норми.

света, центрирају величине појединих делова кроз филтрирање на основу естетских вредности и преовлађујуће културне доминанте.”⁶

Надреалистичка мапа света – јесте цинични одговор уметника мапи политички и економски моћних сила. Она показује значај који су надреалисти придавали појединим регионима света, али и њихово виђење уметничке и политичке комуникације: Ирска – највеће острво Европе, Немачка као огромни центар, Русија као највећи део Азије, Кина као њено битно полуострво – Аљаска као најзначајнији део Северне Америке, уз Лабрадор и Гренланд, Ускршња острва. С друге стране, Аустралија, САД, Јужна Америка, па и Африка, изузетно су смањени.

Многа царства, реалне и тада већ имагинарне империје, срушене су у XX веку – рушење сваке носило је собом губљења старих а рађања нових идентитета. Символички, процеси разградње идентитета одсликавали су се цепањем и трошењем мапа, њиховом промењеном употребом (литературна и реална смрт Атиле Јозефа...)

Бодријар је најлепшом *алеџоријом симулације* сматрао Борхесову причу у којој картографи Царства израђују тако детаљну мапу да она на крају буквално прекрије целу земљу (али са пропадањем Царства и та карта је пропала да би се на крају сасвим исцепала) – но сматрао ју је већ превазиђеном.

„Данас апстракцију више не представља карта, копија, огледало нити појам. Не симулира се више нека територија, неко референцијално биће или нека супстанца. Симулацијом се на основу модела ствара један нови реалан свет који нема порекло у стварности: *хиперреалносћ*. Територија више не претходи карти, нити је надживљава. Данас карта претходи територији – *ирејхођење њривид*а – она ствара територију, а то би значило, кад би се пренело на причу, да остаци територије лагано труле по површини карте. Сада се овде-онде разазнају остаци стварности, а не остаци карте, и то не више у пустињама Царства, него у нашој сопственој пустоши саме стварности.”⁷

Бодријар даље закључује да је нестало оне неприкосновене разлике између једног и другог – територије и карте. Са симулацијом нестaje тог стварања представа у мислима – улазимо у свет хиперреалности, свет који је производ синтезе реалног и имагинарног. Карта претходи територији – карта ствара територију – све оне карте наших деоба које су од почетка антибирокуратске револуције почеле да запљускују наш културни простор оствариле су се у најирљавијем и најбаналнијем виду.

Стварност културног простора Југославије била је пре свега стварност у свести уметника, посебно уметника чији је дух отворен

⁶ Peter Brooker: ed. *Modernism/Postmodernism*, Longman, London, New York 1992, Introduction, стр. 4.

⁷ Жан Бодријар: *Симулакри*, Градина (Ниш), бр.9–10/1987, стр. 68.

експерименту, трагању за новим, себи сличним сензибилитетом, дух који је исто тако и европски и светски простор уметности доживљавао као свој. Тај простор фактички није постојао ни у елитној ни у популистичкој масовној култури. (Текст словеначког и југословенског позоришног уметника Душана Јовановића објављен у неколико наставака у *Нашој борби* на најбољи начин одсликава како је један уметник доживљавао југословенски културни простор а како је тај ослонац у његовом грађењу сопственог уметничког, али пре свега људског идентитета, дефинитивно изгубљен).

Распад Југославије чини стварним некадашње унутрашње границе – и те, тек линије на мапама постају или прете да постану истинским границама – препрекама људске комуникације. Међутим, опсесија мапама и границама култура схваћених као границе етничитета, постала је једна од доминантних тема медија још много пре распада, средином осамдесетих година. (Једну од првих мапа објављује и *Младина* – поделе Југославије на Запад и Исток (у складу са тадашњом маркетиншком картографијом на Зону А и Зону Б), али у картографији апсолутно предњаче српски дневни и недељни листови, пребројавајући Србе по свим општинама Југославије, и дижући тираже све старијим и старијим репринтима етничких или гробних мапа – мапа стратишта. **Моћ над простором – територијама, схвата се као основна друштвена, државотворна моћ.** Та анахрона опседнутост мапама доводи до тога да игра границама и мапама врло брзо постаје реалност. Земље прво стваране на картама, или поново стваране на картама, са границама исцртаваним према различитим критеријумима, или постављаним тамо где никада нису биле, почињу да се појављују и у реалности.⁸

Уметност је увек настојала да пронађе начина да прекорачи границе, да отвори нове просторе слобода, поимања. Сваки мост представља људски, уметнички артефакт, покушај прекорачења природно установљене границе коју представља река. Отуда то сурово рушење мостова није тек само пример деструкције и није једнако другим рушењима. Оно има снагу коју му тај чин даје као покушај **утврђивања граница** данас на просторима бивше Југославије – етничких граница пре свих.

Но – реакције културне јавности и естаблишмента су разнолике. Како су друштвени оквири реалности разорени и у временском и у просторном смислу⁹ то у сваком културном моделу настају њему примерени одговори.

⁸ То претхођење привида реалним догађајима у игри са стварањем мапа, граница и зидова можда најбоље одсликава пронија *Тој листе надреалиста* кроз Берлински зид у Сарајеву, који је тако сурово и остварен већ одмах након почетка рата.

⁹ Бранимир Стојковић: *Култура и цивилно друштво у Србији 90-тих, у Пошиснушо цивилно друштво*, ур. В. Павловић, Еко центар, Београд 1995, стр. 422.

Од назови академске теорије, етнотериторијалне историје, тј. реинтерпретације историјских догађаја и чињеница стигло се до песама о граници и коридорима у неофолк песми – есенцији патриотског кича агресивног шовинизма (песме о Сарајеву,¹⁰ коридору, српском Косову¹¹). То су песме које покушавају да опевају нове границе, просторе који се прелазе само до својих, јер су иначе **наше истинске** границе тврде и непропусне.

Националне институције етаблиране уметности окрећу се просторима *српских гробова* и српским историјским просторима, или у најбољем случају ванвременским темама. Бројни класици у позоришту као простори без ризика постају такође дубоки симптом кризе идентитета.

Хоризонти и искази уметничке алтернативе доносе сасвим другачије виђење. Уметничка алтернатива не само што излази из једног, прецизно одређеног медија јер јој сама интермедијалност даје могућност више за искорак из свих граница – па се користе перформанси, видео арт радови уз друге инсталације, комплексне инсталације, процесни пројекти (**ЛЕД арт**), факс машине, геодетско обележавање и омеђавање простора (група **Апсолутно**, Нови Сад – пројект реализован у Бечу) – једном речју таквих уметничких радова који покушавају да трансцендирају данас и овде, да пређу све границе – од државних граница до граница самих медија.

Иронија уметника – њихово исмејавање картографске територијалне опсесије, реинтерпретација карата које објављују све дневне и недељне новине, карата које су стална тема разговора, које се каче по канцеларијама и камионским кабинама, постаје битан елемент уметничког рада...

Енергија алтернативе дакле и овај пут избија као одговор на политички и друштвени контекст. Мисао и емоције уметника, суочених прво са националном митоманијом, а затим са ратним страхотама, налазе одговоре необичних стваралачких исказа, остварујући нове уметничке продоре.

Пројект *БИХ 92 – људски њирагови Зорице Јевремовић* у СКЦ–у, обједињује духовности уметника и научника, трага за начином исказивања емоције, унутрашњег људског крика, осупнутог немоћи деловања у стварним околностима нарастајућег ратног ужаса.¹² Пројект је

¹⁰ „Чије ли је Сарајево? Још се ништа не зна – још се не зна ништа, одговор ће прави стићи са ратишта” (Баја Мали Книшца).

¹¹ „Ој Србине, ништа ти не брине, неће бити границе на Дрини”; „Коридором Србин шета... да га види сва планета...”

¹² „Шестодневна мултимедијална манифестација културних прожимања босанско-херцеговачке заједнице и Београда. Учесници су били уметници БИХ, дојучерашњи њени становници, Београђани везани местом рођења за тло БИХ, рокери, уметници и научници чија је преокупација БИХ и сви они који воле Босну и Херцеговину” (Проглас за јавност, СКЦ, мај 1992).

имао многе димензије: изложбу – *Све сѝвари које смо усѝели да ѝонесемо собом* (писма, карте, мадрац, ћебе, кофа...), *Љубавне изјаве* (писане на табли за оне који су остали или их више нема), *Огледало* (гледам се и пишем шта видим), *БИХ – Poste restante*, организована је и серија трибина-разговора, пројекције документарних и краткометражних филмова, као и изложба сликара везаних пореклом или љубављу за Босну и Херцеговину.

Два месеца пре тога у истом простору Зорица Јевремовић поставља изложбу **Здравка Греб**: *Умјетносѝ на ѝлу Југославије од данас до ѝраисѝорије* – деца Сарајева праве личне карте отаѝбине колажирајући и радећи интервенције на мапи Југославије. Том својеврсном палимпсесту новог доба у коме се границе бришу и разграђују, у чијој су основи старе границе Југославије које бивају пребрисане захтевима нових цртача карата – деца додају нови слој – нови угао, мапе Југославије њихових срца и сећања. Мапе сабирају факте и фикцију у виду палимпсеста. И уметници окупљени око СКЦ-а дају и свој допринос, стварајући низ колажа – рециклирајући своје претходне радове везане за ту установу али и за рад са уметницима са целог простора Југославије. **Биљана Томић**, као кустос Галерије СКЦ, иницира три рада: mail-art пројект, меморију интермедијалности, док трећи пројект представља својеврсни *hommage* Марку Погачнику, заговорнику теорије органске топографије. Марко Погачник је седамдесетих година излагао мапу Југославије на којој је уписивао делове људског тела, тако што се глава налазила на територији Словеније, стомак – Босне и Херцеговине, ноге у Македонији... Рад **Раше Тодосијевића** јесте *hommage* нашем заједничком детињству и успоменама (Ја сам стражар Титов – Прва рецитација за потребе забавишта у улици 27. марта...)

Неша Париновић претвара мапу Југославије у лопту – грудву, нови објект. **Ненад Раѝковић** на мапи интервенише уцртавајући у свастику 4 С, док **Влада Марковић** на мапу уцртава телевизијске канале Југославије који су у том прератном раздобљу обликовали наше, различито, виђење историје, али и виђење сутрашњице. Рад **Милете Продановића** колажног је типа – лепљени троугласти папири *Ка језѝру Југославије*.

Група уметника окупљених око галерије прави *Омаж уѝаљеној звезди Марине Абрамовић* интервенишући фотографијом Марине Абрамовић (са перформанса у СКЦ-у) на средини мапе Југославије, а из најмлађе генерације уметника и критичара заједнички су представиле рад **Мирјана Ђорђевић** и **Добрила Де Негри**.

Халил Тиквеша доноси на изложбу рад *Зайѝалена Југославија*, да би затим на фотокопији мапе урадио и нови прилог – пројект.

Поред уметника, фотокопије мапа стајале су на располагању свим

посетиоцима изложбе, деци, пријатељима – некад су и целе породице радиле своје прилоге (Мостарица-Продановић; Брочић...) а бројне мапе урађене су и у склопу рада на прилогу за ТВ-емисију *Алиса*.

Но ускоро ће мапе постати не више само симулирани објект, већ нова стварност...

Четири године касније настаје АУТОВИДЕОГРАФИЈА, допуњени видео запис – шта се дешавало са мапама које су прецртавала и доцртавала велика деца – официри, политичари, академици... покушавајући да одиграју неке своје младалачке снове ВЕЛИКИХ КОМ-БИНАТОРА. Мапе које се умнажају, мултипликују, растварају, по којима су крвави трагови, револвери, звери – мапе смрти и убијања (дечјим рукописом написано: *Овде су убили моџа џаишу*).

Укочени поглед **Зорице Јевремовић**, поглед ухваћен у замку мапа, слеђено тело, у односу према картама, тј. њиховим интерпретацијама... у складу је са поетиком сажетости, естетиком минимализма, минималне интервенције. Снимљени артефакт довољно је снажан по себи... Та залеђеност тела на изложби, два месеца пре дефинитивне залеђености на све оно што почиње да се дешава унутар некада нама тако невидљивих граница – јесте *precreated experience* – емоције онемелих интелектуалаца у времену потпуног расула.¹³

И ова аутовидеографија добија свој нови смисао и знак – на крају филма, после оригиналног документарног записа, почетком ове године додат је нови крај – слике, сасвим реалних мапа од 1992. године, од Кутиљеровог плана, Овен-Столтенберговог плана, променљивих територија на картама временске прогнозе у *Полицији* и свих осталих карата, све до мапе размештаја снага НАТО пакта у Босни 1995. године. Овај видео-рад нам даје застрашујући пример потврде Бодријарове тезе о томе да се данас прво створи карта, а онда уређује живот да одговара ономе што је на карти написано.

Изложба *Лавиринџ Николе Цафе* износи у галеријски простор све наше несанице – кутије пуне очију, рањених тела спојених инфузијама, мишеве наших ноћних мора, сведочећи о времену садашњем, кризи вредности – непостојању „зачудно лепог“, поново након много времена инсистирајући на учешћу публике у процесу комуникације, стварању доживљаја... То је нова мапа Југославије – мапа ратних страхова у времену кад су се оне само наслућивале.

¹³ Музику за АУТОВИДЕОГРАФИЈУ урадио је **Талент**, снимајући звуке птица, а његова је била и музичка основа за пројекат ЛЕД-арта испред Дома омладине. Својим другим бројним инсталацијама у овом периоду Талент се укључио изразитим интензитетом у деловање алтернативне сцене, од изложби у Културном центру до инсталација у Павиљону Вељковић (Центар за културну деконтаминацију) и последњих у Музеју примењене уметности и биоскопу Рекс.

Саркофаг Драгослава Крнајског јесте пројект који открива суштину фрустрација. Крнајски архивира карту Југославије – и то симболички представља погреб нашег заједничког живота, погреб идентитета. То није само погреб једне карте, то је сахрана многих илузија, младости... дефинитивно уништење граница и смисла постојања Југославије.

Слојевите мапе **Мартина Ердеша**, назване *7 миља*, инсталација направљена од брашна, соли и воде, огледала и мапа, ниже мапе једне на друге, реализоване у кружној форми. Управо обрнуто, мапе **Вере Стевановић**, закопане у земљу, прикривене у првом моменту, склоњене од погледа галеријског посетиоца, захтевају напор разоткривања. Земља у галерији носи са собом богатство значења – она се може читати/гледати из различитих углова. Шта прикрива земља – да ли су то свеже ископане хумке којима се прекрајају мапе наше земље, да ли су то покопавања стварности или наноси земље који скривају злочине? Или мапе река чије токове и воде инспиришу Веру већ годинама?

Но хоризонти се сужавају – са широких простора као основе за идентитет и друштва и појединца, пролазило се и још увек се пролази кроз периоде транзиције, периоде неизвесних граница, те простор града постаје примарни простор живота и примарни простор идентификације. Но и тај простор се не препознаје као онај некадашњи простор живота у свакодневици.

Тако уметници стварају нове мапе градова користећи старе мапе, предлошке... Уметност цитата постаје доминантна форма уметничког исказа. Тако и песма Љубомира Мицића *Улица веселој града* (1922) служи као предлошак групи **ФИА** да одслика визуелно-звучну мапу савременог Београда.¹⁴

„Јуре богате кочије ратних богаташа

клоп – клоп – клоп

трубе светли аутомобили дебелих зеленаша

тру – тру – тру

преко прегажених срца и крвавих очајања.”

Такав предлошак за уметничке интервенције био је и плакат намејане девојке која гледа авионе са натписом **ДОСТА!**, у време Студентског протеста 1992. Тај плакат у свим својим реинтерпретацијама одсликао је различите мапе неба – будућности, визије стварности, ужасе који се тек приближавају.

Све ове акције протеста, изазване траумом крвавог распада и деобе земље, део су дакле онога што бисмо могли звати урбаном алтернативном културом. Оспорени идентитет, спречавање номадизма, навело је бројне уметнике да се окрену себи и најужој средини у

¹⁴ Новогодишња честитка групе ФИА, за 1994. годину.

којој живе – да се баве својим менталним мапама или мапама градова. Додуше мапа града такође има место у савременој уметности и у оним срединама у којима је номадизам уметника правило. Тадаши Кавамата синтетизује тај интерес речима: „Могуће је открити све на таквим мапама, без обзира о каквој културној топографији је реч – то је увек први ниво откривања града када се затекнем у страном граду”.¹⁵

С друге стране мапа је за Кавамату неопходан инструмент, предуслов рада. Лутајући од града до града са својим пројектима којима редефинише јавни простор, кључни простор градске комуникације, он у суштини прво интервенише, осмисли пројект на мапама градова – да би затим он био изведен и у стварности.

Наравно тај интерес за мапе градова уметника света има сасвим другачије разлоге од интереса наших уметника којима избор града, а не државе или нације као подручја деловања, подручја успостављања сопствене поетике простора, јесте и питање политичког и филозофског избора, животног става.

Тако Никола Шуица у причи *Шејња кроз Сџааклену башију*, као аутор-приповедач, пратећи сенку Димитрија Митриновића, из Кју гарденс у Лондону изненадно прелази у Ботаничку башту у Београду, а затим на Калемегдан.

„Наслоњен на старе цигле и бусење траве, почео сам да тражим план по папирима у торби. Уз мапу Лондона извукао сам некакву пожутелу хартију, нацртану тушем, над којом је, уз много кривудавог рукописа, стајао наслов: Маршрута локалне шетње, и неки летњи датум 1957. Схватио сам да држим цртеж Леонида Шејке на коме је убележена путања кретања на лабаво повезаним, несразмерним деоницама неке властите мапе.”

Приповедач започиње своје калемегданско путовање, али плусак кише га натера у капију. „Личило је на интернацију: неко од сапутника раскрилио је британске новине, па сам посматрао вести о борбама Југословенске народне армије у градовима Славоније (...) Осврнуо сам се и по удаљеној огради и крововима аутобуса препознао лондонски *Green Park*. (...) Годину дана од сна, у јесен 1992, после вечерњег проласка дуж хиљаде утишаних људских фигура које су чекале јутарње отварање приватне банке националног препорода, срећујући непотребне папире, пронашао сам у фиоци возну карту са *Thameslink trace*. Сетио сам се М...”

Шуица у својој причи повезује културни багаж и културне просторе карактеристичне управо за избегличку студентску популацију деведесетих, на битно другачији начин од **Иване Момчиловић** која својим документарно-играним филмом *Шџа се догодило са мојим пријатељима* разоткрива просторе приватности и срушене животе и оних

¹⁵ KAWAMATA: *Tram passage*, каталог за изложбу, Stadtraum Remise, Wien 1995, стр. 16.

који се још увек крећу београдским мапама и оних који се својим ходањем уписују у мапе Петербурга, Сиднеја, Копенхагена – шетајући, попут некадашњег глумца Кугла глумишта као невидљиви људи по Европи. Различите су и мапе **Биљане Србљановић** која у својој *Београдској трилоџији* исписује омаж напуштеном граду, граду који данас наставља да живи у Прагу, Сиднеју или Лос Анђелесу. Мапе Београда које исписују сећања и снови избеглица јесу мапе свакодневице, мапе склањања од регрутације, рата, сиромаштва и осећања да нема будућности, али и мапе безбрижног детињства и младости.

Бранко Павић даје своје интимне мапе града – границе свог универзума у који је сатеран почетком рата. И као што Башлар у кући види цео универзум, види у кући скровиште, тако и Павић налази свој универзум у граду у коме живи, у коме свако од нас има своју менталну мапу – сусрета, дружења, одмора, сазнања... Све те годинама грађене менталне мапе смениле су нове, јер су догађаји почели великом брзином да уцртавају промене у лицу града. Три видео рада (Ч. Васића, И. Куцине и групе ШКАРТ) рађена за Павићеву изложбу: *Слике за велике градове*,¹⁶ ово најбоље одсликавају.

Консеквентно водећи свој истраживачки и сликарски поступак, бљесак ноћног живота великог града са Павићевог и Кнежевићевог рада са једног од ранијих Октобарских салона смењује *соба с мајмама*, четири црно-беле графике сликаревог видокруга (погледи у ноћи на сликарев север, исток, југ и запад), те четири мапе кретања: мапе неба над уметником, мапе становања и рада: града, атељеа, Авале... да би се све заокружило *Малим темама за велике градове* – градове који су нам сада и једини духовни и једини културни простор. Мале теме – општи детаљи свих великих градова: семафор, саобраћајни знак, зебра, ознака правца... сви ти фотоапаратом забележени знаци града, увеличани тако да изгубе општрину, све неважно, да очувају само своју суштину, а онда отиснути уз личну интервенцију Павића добијају на универзалности истовремено као и на самосвојности. Ми можемо препознати ивичњак и сливник Таковске улице, или открити у њима метафоре времена, али ови радови стоје и по својим ликовним вредностима, својом структуром, ритмом светлости и таме, игром вертикалних и хоризонталних линија. Угашени колорит – црно – сиво – бело, тамноплаво небо, метафизичка зелена, јесу боје овог периода, периода таме и угаслих нада, но из сваког рада пробија крик светла, крик блискости са градом. Посебну вредност имају и радови утиснути на ручно прављеном папиру, папиру који одливан у дрвеном калуњу већ собом носи графику, структуру и хаос града, примитивност и топлину, грубост и нежност у исти мах.

У овим пројектима, иако пре свега визуелним, музика је такође

¹⁶ Изложба одржана у биоскопу Rex, априла 1996.

имала изузетно важну улогу. И као што музика групе **Јарболи** повезује три видео рада са изложбе *Слике за велике градове*, а **Талентови** звучни експерименти други низ изложби, музика је кључ урбаног разумевања и у филму **Марка Хокера** *Зомбишаун* (београдски диск цокеји показују своје просторе града), као и у филму *Гешо – шајни живоји града* (**М. Матичевића** и **И. Маркова**) где нас води од једног до другог дела Београда по личној мапи водитеља (Чавке). Те **ЗВУЧНЕ МАПЕ** градова нису остале само тек background за други уметнички жанр, оне се налазе и у аутентичним композицијама.

Ужаснута ратом, дешавањима у Босни, колонама избеглица које се крећу, а посебно потресена колонама јеврејских избеглица које на самом почетку рата организовано напуштају Сарајево, указујући на његов будући потпуни губитак мултикултуралности, **Ивана Стефановић** ствара композицију – *Lacrimosa, tape music* (1993, продуцент уметнички програм О.Р.Ф.). Ова композиција представља компилацију: Перголези, Моцарт, Верди, Пендерецки, Бритн, сефардске песме... Али ту су и звуци са улица Сарајева (мај 92), Београда (јуни 92), одлазак Јевреја... Композиција нам дочарава како се губи и разграђује звучна мапа једног града под ударцима топова са околних брда...

„Пун суза – кажу текстови свих молитава света... Пуна је суза и ова моја музичка молитва, посвећена пријатељици из Сарајева.”¹⁷

Наравно, бројне су и позоришне представе настајале и у земљи и у иностранству као реакција на рат, етничко чишћење, лудило национализма. Неке од њих директно, а неке индиректно, или кроз програмске текстове, дају јасан одговор на картографске захтеве националиста. Тако поводом своје *Анџигоне* у Хадсон Гилд Театру у Лос Анђелесу **Горан Гајић** и **Мира Фурлан** у програму представе пишу:

„Покушали смо да останемо оно што јесмо. Покушали смо да заштитимо своје вредности, своју професију, свој ум. Покушали смо да се не предамо лудилу. Одбили смо да прихватимо идеју да су сви људи са друге стране криви. Трудиле смо се да останемо искрени према својим пријатељима и публици, без обзира на којој се страни налазе. А онда је почело убијање. (...) Били смо поражени. Због тога постоји та потреба у нама, што смо дошли из покојне Југославије, да се и наш глас чује кроз ову вечну причу. Ово је наш мали начин да кажемо: Станите! Мислите на људе, не на државе! Мислите на људе, не на нације! Мислите на људе, не на савезнике и непријатеље! *Мислиће на људе, не на маје! Мислиће на мостове, не на границе!*

Наш глас је готово нечујан, шачица нас је расута по свету, неки су мртви, неки као да су мртви, али тај танушни глас мора да се сачува.

¹⁷ Ивана Стефановић: *Програм концерта*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, 29. мај 1993, 20 часова.

Ова представа је наш покушај да то урадимо.”¹⁸

Тако Слободан Бештић остварује представу *Нисџар луталица*, као ауторски пројекат који је програмски, као и пројекат Г. Гајића и М. Фурлан – завештање будућим генерацијама.

„Рат нас је научио да је живот моћнији од театра, али постоји позориште потребе, које огољава живот и враћа нам веру у њега. Театар од човека човеку. Ова представа је завештање још нерођеној деци: Можда ћете нас разумети, пожалити и опростити нам.”

Представа, користећи се текстовима Библије, Лотреамона, С. Шнајдера, М. Мандића, Нижинског, исписује путеве Јеврејина луталице – који стиже, чекајући Судњи дан, 1996. у Београд, лутајући већ 2000 година.

Путовање – изгон, добровољни одлазак, бекство, случајни одлазак... Аеродроми престају да раде. Возови губе свој смисао повезивања истока и запада, севера и југа – добијају само један правац – правац Будимпешта. Станичне табле престају да се користе као и ознаке на вагонима, путним правцима.

А у инсталацији **Балинта Сомбатија**¹⁹ табле возова јесу и сећање на старе карте земље у којој смо живели и подсећање на нове карте рушења. Мердевине, постављене у војничке чизме и далекоглед (двоглед) којим, након што се попнемо, можемо да погледамо у црну рупу, у простор без будућности...

Војни амбијент осматрачнице која не види ништа, која не открива ништа до бесмисао сопственог постојања. А ритам постављених табли, њихов наоко баналан садржај, пружа многе слојеве значења – имена градова која и знамо као део возног реда, као ноћне застанке на путу до мора, не рекреирају у нашој свести саме те градове, њихове станичне пероне... већ људе које више не можемо видети, путовања на која више не идемо, домовину која је неповратно изгубљена.

Возови наравно и даље путују по реалним и имагинарним мапама – прелазе границе, додирују културе. Возни ред који је писао отац Данила Киша... може бити и слика и метафора и дијаграм... Већ у зависности од контекста приче. Возни ред јесте метафора уређености, постојања државе, стабилности друштва. Јесте део матрице једног друштва које нема проблема са идентитетом. Трагање за оцем Данила Киша, лутање Панонском равницом по мапи коју је учртао возни ред, наставља се и даље за многе нове генерације сада већ по имагинарним мапама бивше Југославије. А *Енциклопедија мрјивих* – захтева ново читање.

А лета 1997. у Београду се одржавају две изложбе: *Трансформерс*,

¹⁸ *Наша борба*, 17.6.1996, стр.14.

¹⁹ Далекоглед, изложба: *Сцене погледа*, *Camera lucida*, Павиљон Вељковић, 2–15.10.1995.

у Павиљону Вељковић, и *Де валића*, на првом левом перону железничке станице, чији каталог отвара управо текст Данила Киша о сну пред путовање возом, сну у коме промичу станице и градови чија имена изговара отац у грозници, бунцајући.

У пројекту *De Valigia у Југославији* учествује 33 уметника из Југославије излажући своју визију кофера – путовања или сна о њему. У вагон воза који је кренуо из Солуна, културне престонице Европе 1997. године, стављени су радови уметника, којима ће се на успутним станицама Европе придруживати други вагони, тако да цела композиција стигне у Стокхолм, културну престоницу Европе 1998. године 30. јуна. Символику овог концепта – нових уметничких културних веза, уметника као слободно опредељеног номада без завичаја, оптимистичког концепта нове Европе без граница, виза и културних баријера, руше експонати југословенских уметника. Ту кофери више нису само симбол номадизма уметника, већ још више искуство патње, тежине, нужности и празнине, те као што подвлачи Јасмина Чубрило номадски дух и картографија подразумевају (нове) координате, (нове) узајамне односе и разноврсне, понекад опасне, везе.²⁰ Тако кофер **Балинта Сомбатија**, са заставом и мапом СФРЈ, али и регистарском таблицом коју је донела још прва избегличка колона, сећа нас и на један други воз – воз који су испраћале сузе од Љубљане до Београда – воз који је, можда, претходио свим избегличким возовима и чији дочек најављује текст у *Полијици*, уредно спакован на његовом врху. Изненађује, само на први поглед велики број *йразних* кофера (**Бојан Митровић, Петар Јолић, Дејан Грба...**), пртљага без супстанце: поглед на одлазеће/остајуће **Весне Павловић** или орхидеја која вене **Зорана Насковског**, кофера са невидљивим, заборављеним станарима (**Талент Фектори**), али њима је супротстављен најтежи пртљаг – уредно наслагане *Полијице* и тоалет-папир којим би требало обрисати све оно што су те *Полијице* донеле (**Радош Антонијевић**), те кофер од цигала – ћошак нашег зида из дечје игре који цели живот носимо собом (**Дејан Анђелковић** и **Јелица Радовановић**).

Тако, од кофера **Живка Грозданића**, кофера на којем су абecedним редом убележене све возне станице Југославије, преко отворених кофера успомена **Зорице Кљаић, Миме Орловић, Велизара Крстића, Виолете Самарџић...** до загробног кофера – надгробног споменика **Бате Крговића** као неспорног краја свих путовања – споменика свим изнуђеним путовањима – избегличким рутама ХХ века, уметници су дали најразличитија виђења света, живота, и лутања – вољних и невољних, без краја и извесног циља.

²⁰ Јасмина Чубрило: текст у каталогу изложбе *De Valigia у Југославији*, Београд, 1997, стр. 16.

У Павиљону Вељковић **Вук Видор**, париски уметник нашег порекла, поставља црвено-бело-плаве торбе – кесе шанерке, пуне земље – ређајући их у колону свих светских избеглиштава. Каталог изложбе доноси фотографије вуковарских, руандских, албанских... колона – а свуда је исти знак – та шарена пластична торба у коју су у року од неколико сати породице паковале своје успомене и свој живот, носећи га преко граница у други свет. И у контексту других рециклираних, пластичних, шарених предмета тешко одредиве употребе којима су се представила друга два учесника ове изложбе²¹ ове кесе делују још стварније и суровије, дајући могућност да се сагледају паралелни светови: Европа, уморна од богатства, у којој уметници критикују кич, уметност среће потрошачког друштва, и ова Европа која је део трећег света који путује носећи собом своје завежљаје и своју земљу до жељене, а никад пронађене слободе.

И сад сасвим другачије значење има реплика картографа из времена Луја XIV: Мапе нам омогућају да код куће, пред очима, контемплирамо ствари које су сасвим далеко²². Гледајући мапу – мапе Југославије, гледамо стварност већ тако удаљену у времену, али игра са мапама се наставља – теку последњи дани источне Славоније и Барање омеђени посебним границама, за Брчко или пределе око њега тек се преговара, каменити предео Превлаке је и даље у спору... а ту су наравно и нерешени делови границе Словеније и Хрватске, и ко зна колико пројекција мапа Косова и његове могуће и замишљене поделе, Санџака...

Те краве мапе настајале као прво у мислима митотворачке националне интелигенције (Ћосић – „У Босни ће бити много Андора са српским живљем“), колико су мапе земље и њених географских физичких одлика, толико више нису мапе становништва. Људи су се распршили, побијени, истерани или пак присилно насељени на све стране, изван зона предвиђених мапама, али су границе – фломастери, ипак одредили многе судбине. Свако од нас изградио је нову менталну мапу своје Југославије. Места одмора, сусрета, дружења – школских екскурзија, служења војног рока, првог pen-friend-а у интимним, личним мапама... заменила су нова места – општа места стигла до нас посредно, кроз медије: Вуковар, Товарник, Требиње па Рожаје, Омарска, Мањача и на крају Сребреница и Српска Рача. Стога више нико и не прича о југоносталгији – Југославија је постала простор експресије зла и истински одговор уметника јесте симболичко покопавање мапе у саркофаг, затварање злог духа мржње и национализма у боцу.

²¹ *Fabrice Domercq* и *Fabrice Langlade*.

²² Наведено у: Б. Анђелковић и Б. Димитријевић: каталог за изложбу *Соба с мајма*, исто, стр. 6.

Једини свједок самоубојства *Antile Jozsefa* био је блази дебил, који је обилазио обавијестио о догађају усјрајно молећи нека се само не ушлаше, док се шеф станице тог мјеста већ бавио прекривањем унакаженог ијесникова леша увећаном земљојисном картом Великомаџарског царства, која је шад посвуда, у свакој јавној згради имала предочавати захтева маџарског реваншизма да золема подручја Југославије, Румуњске, Чехословачке припоји будућој Великомаџарској држави.

То је царство, сањано по мјери прошлости, имало бити усјосављено у рају на страни Хилера, којему је Маџарска стварих к. ипд к. магнаиа и официра била први и последњи савезник, што ће Маџарску управо довести до оног на што је здовојно ујозоравао *Antila Jozsef*: Дај ми лијеје, добре истините ијесме, исао је у својој поеми *Домовина*, да Маџарска не постане њемачко предрађе...²³

Литература

- Београдски ујојиси, приредио Драган Ђоковић, Дентал, Београд 1994.
- Бодријар, Жан: *Симулакри*, Градина (Ниш), бр. 9–10/1987.
- Божовић, Зоран: *Ликовна уметност осамдесетих и деведесетих у Београду – разговори*, Београд 1996.
- De Valigia in Yugoslavia*, каталог за изложбу, Културни центар Београда, 1997.
- Добрашиновић, Голуб: *Вукова картографска интересовања*, *Зборник историјских музеја Србије*, бр. 27/1993, стр. 5–22.
- Драгићевић-Шешић, Милена: *Именовање фрустрација, културолошки значај Студентског покрета 1992*, *Досија!*, Гласило Студентског протеста, бр. 15, Београд 1992, стр.14–15.
- Драгићевић-Шешић, Милена: *Алтернатива у времену раја*, *Књижевна реч*, 25. мај 1993, стр.12.
- Gauss, Karl-Markus: *Уништење Средње Евроје*, Durieux, Загреб 1994.
- Јевремовић, Зорица: *Документи 1 (како објографисати ујојију која нестaje)*, необјављени текст записа о изложби: *Умјетност на јилу Југославије од данас до прахисторије*, Београд 29.2–4.3. 1992. године.

²³ Karl Markus Gauss: *Уништење Средње Евроје*, Durieux, Загреб 1994, стр. 118.

Jurjevec V, Koller G, Wishenbart R: *Kawamata – tram passage*, каталог за изложбу, Stadtraum Remise, Wien 1995.
Пошиснујо цивилно друштво, прир. Вукашин Павловић, Еко центар, Београд 1995.

Milena Dragičević-Šešić

BORDERS AND MAPS – ARTISTIC RESPONSE TO THE ZEITGEIST

Summary

“Maps share neither common nor unique properties, and therefore cannot be defined in terms of the properties they pose. What makes maps are the functions they serve in our lives. Maps are a kind of talk - frozen talk - than let us think together about the territories we mutually inhabit. In this way maps are most like books, not because they are both printed on paper, but because both let us share ideas.”¹

In this text the author's aim is to present the way the disintegration of Yugoslavia has been reflected in contemporary works of art in all areas of creativity: from poetry to the visual arts. The obsession with maps, borders, ethnic cartography, has infested the media and the domain of culture in Yugoslavia. From the map of the division of Yugoslavia published in *Mladina* in 1986, through the maps of nations and regional ethnic groups subsequently published in the highest circulation dailies, the road was paved for the most monstrous of wars, whose aim was a new ethnic map and division of Yugoslavia. It cannot come as a surprise, then, that artists have begun to produce maps of their own - visions, maps of Yugoslavia as utopia, or deconstructed maps of its disintegration, maps cast in concrete.

In light of this, the text by Velimir Ćurguz Kazimir seems quite timely: „Due to frost, fog and concentric rings of darkness, the population remaining after the egocentric shifts and drafts of borders, will enjoy in its entirety the pastoral freedom of sparsely inhabited idiots”².

Thus, this text analyzes borders and maps as triggers of artistic intervention or authentic artistic visions. The artist as nomad has been denied, his right to choose his homeland has been denied. Borders have been drawn over the real world and the artists have tried to step over them, to get out of the imposed world or to create their own world on new maps – maps of the spirit on which borders have no cruel reality but symbolic value only.

¹ Text announcing a pannel at the American Library Association Congress. Speaker: Denis Wood: *The Power of Maps*, Guilford Press, 1992.

² Velimir Ćurguz Kazimir: *Kavkaski roman i drugačije priče*, Stubovi kulture, Beograd 1996.