PROLOG
WIĘCEJ NIŻ PORTRET*

Sztuka jest sztuką także wówczas,
kiedy nie jest tylko sztuką.
Oto Bihalji Merin[1]

Serbskość sportretowana

Na początku był portret. W serbskiej sztuce obrazu najpierw był to portret świętego władcy. Umieszczony w świątyni, namalowany wzorem bizantyńskim w formie fresku lub ikony, otoczony kultem wizerunek nie tylko przedstawiał (wygląd) konkretnego człowieka oraz unieśmiertelniał go *in effigie*. Zgodnie z teologiczną wykładnią mediował również między światem boskim i ziemską wspólnotą, której istnienie przedstawiony na malowidle władca swą osobą potwierdzał, reprezentował, symbolizował, którą unaoczniał. Panowanie osmańskie i dominacja islamu, który z zasady nie dopuszczał wizualnych podobizn osób, na okres kilkaset lat zahibernowały lokalną sztukę portretowania w jej dotychczasowej postaci, a Cerkiew pozostała jej głównym dysponentem. Kiedy z czasem, pod wpływem oddziałującej coraz intensywniej na serbską kulturę tradycji malarstwa zachodniego, portret przekroczył próg świątyni, oddalił się od teologicznych źródeł, uwolnił od religijnych powinności i wyemancypował artystycznie. Zmianom zaczęły ulegać także techniki jego wytwarzania, wzorce estetyczno-formalne oraz przestrzenne ramy prezentacji. Znacząco poszerzył się również społeczny zasięg oddziaływania oraz repertuar funkcji przypisywanych przedstawieniom należącym do tej kategorii obrazów. Portret żywo zareagował na cywilizacyjne przeobrażenia, które niosła ze sobą nowoczesność, a równocześnie nie

* Podczas pracy nad publikacją nie zostały wykorzystane narzędzia sztucznej inteligencji (AI) lub generatywnej sztucznej inteligencji (GAI).

[1] Wypowiedź Otona Bihaljia Merina wygłoszona na III Kongresie Związku Pisarzy Jugosłowiańskich w 1952 roku, cytat za: R. Konstantinović, *Duh umetnosti*, red. M. Konstantinović, M. Belančić, Sarajevo 2016, s. 68. Ten oraz pozostałe cytaty z języka serbskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie autorki niniejszej książki.

wyzbył się całkowicie swych pierwotnych energii (związanych z identyfikacją, *sacrum* i pięknem). Teraz uaktywniły się one na nowo na różnych poziomach życia społecznego. Hierarchiczny czy egalitarny, niezmiennie zachował moc tworzenia i wyrażania wspólnoty. A pozostając depozytem zbiorowych wyobrażeń, sposobów widzenia świata i pamięci, nawet na chwilę nie przestał oddziaływać na przestrzeń społeczną i polityczną. Więcej – znacząco rozwinął te dyspozycje, umacniając status ważnego dla Serbów nośnika kulturowej tożsamości i autorefleksji.

Dzięki tym właściwościom portret nie tylko śmiało forsuje granice sztuki, ale także bardziej niż inne gatunki wykracza poza domenę wizualnego. Jest czymś więcej niż tylko obrazowym przedstawieniem postaci (jej twarzy, sylwetki, wyglądu), określonym gatunkiem mającym swe rzeczywiste i mityczne genealogie, artystyczną i kulturowo-społeczną historię, a nierzadko również wyrazistą polityczną biografię. Dobrze ów potencjał pokazuje przykład Serbii, w której sztuka obrazu pozostaje wyjątkowo silnie związana z pytaniami o fizjonomię lokalnej kultury, o jej tożsamość i wizerunek. Z kolei wyraźne upodobanie do form portretowych (ikon, konterfektów reprezentacyjnych, podobizn nagrobnych, pomników statuarycznych itp.) jako nośnika narodowej autocharakterystyki i pamięci o własnej wyjątkowości odzwierciedla mocno spersonalizowane podejście do historii i kultury. Artystyczne artykulacje kolektywnych wyobrażeń o samych sobie (mam tu na myśli zarówno obrazy tworzące kanon, jak i te, które go dekonstruują bądź weń uderzają) zdają się potwierdzać, że opowieść o losach i kondycji Serbii koncentruje się na wyrazistych aktorach kulturowych – realnych postaciach, bohaterach mitycznych i symbolicznych figur. Pełnią one funkcję uogólnionych znaków tożsamości, a ich wizerunki są wizualizacjami uosabianych przez nie właściwych serbskiej kulturosferze wyobrażeń społecznych, idei, estetyk, sposobów postrzegania człowieka i jego świata.

Spojrzenie na dzieje sztuki w Serbii jako na proces nadawania widzialnej, ale też estetycznej formy temu, co zbiorowe, co uwspólnia się w obrazie i poprzez obraz, a co możemy nazwać serbskością, powoduje, że powinniśmy mówić nie tyle o portrecie, ile o **portretowaniu**. Określenie to uczula nas bowiem zarazem na zbiorowy i procesualny charakter zjawiska kreowania, konstytuowania, konceptualizacji i wyrażania podmiotowości kulturowej Serbów, zależny tak samo od kształtu i przemieszczeń wspólnotowych idei, jak od dróg rozwoju kultury (komunikacji) wizualnej. Powstający w ten sposób na przestrzeni wieków

Serbów portret własny okazuje się konstrukcją mozaikową, dynamiczną, otwartą, ukazującą nie tylko stałą obecność pewnych motywów ikonograficznych, przywiązanie do określonych konwencji estetycznych czy długie trwanie podzielanych znaczeń i wartości, ale także odsłaniającą wewnętrzne zróżnicowanie, zmagania, aporie i pęknięcia serbskiej autorefleksji kulturowej. Serbskość bowiem (w tym również serbskość zobrazowana[2]) nie pozwala się zamknąć w rygorystycznych ramach monologicznie pojmowanej nacji, oddzielonej, przeciwstawianej Innemu, niepołączalnej, nadmiernie zbiorowej, wyrzucającej poza nawias indywidualne pragnienia i poszukiwania[3]. Może być postrzegana jako „wielotożsamość" – wielobarwny i wielokształtny wzór, którego spójności nie narusza ani różnorodność, ani inkluzywność.

Nowe geografie sztuki obrazu

Aby przez pryzmat sztuki obrazu zobaczyć kulturę Serbii, by równocześnie dostrzec jej swoistość i wielokształtność, wybrałam obrazy o dużej witalności kulturowej, reprezentatywne dla uwspólnionego przekazu tożsamościowego, unaoczniające ciągły przepływ między polem idei a sferą działania artystycznego, organizujące zbiorową wyobraźnię Serbów – czy to na poziomie narodowym, etnicznym i konfesyjnym, czy też mikrokulturowym, środowiskowym, lokalnym. Przywołuję zatem w książce te doświadczenia artystyczne, dzieła i estetyki, które będąc elementami pola obrazowego, w moim przekonaniu dają dobry wgląd w procesy kształtowania, autodefiniowania oraz artykulacji podmiotowości kulturowej Serbów. Sięgnęłam zarówno do dzieł umiejscawianych w centrum serbskiego uniwersum symbolicznego, a zatem przynależnych do narodowego kanonu, jak i tych, które sytuują się na jego peryferiach, poszerzają jego terytorium lub też są wobec niego nastawione krytycznie i polemicznie. Taka konfiguracja obiektów artystycznych pozwala na zawieszenie hierarchicznego układu rządzącego tradycyjną matrycą tzw. wertykalnej historii sztuki, przyznającej prymat

[2] N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016.

[3] Parafrazuję tu rozważania Wojciecha Bonowicza dotyczące nadużywania słowa „naród" w polskim dyskursie publicznym, pomieszczone w autorskim zbiorze felietonów *Dziennik pocieszenia*. Autor puentuje ten wątek swojego wywodu sugestywnym porównaniem: „wiele zależy od tego, czy naród widzi się jako łąkę, na której ta sama ziemia może żywić różne rośliny, czy jako równo przystrzyżoną trawę". W. Bonowicz, *Dziennik pocieszenia*, Kraków 2024, s. 104–105.

normatywnie traktowanym kryteriom estetycznym i ulegającej pokusom fałszywego uniwersalizmu[4]. W zamian podpowiada podejście horyzontalne i zdecentralizowane, świadome zakorzenienia artystycznej *praxis* w konkretnym czasie i miejscu, doceniające znaczenie jej społeczno-kulturowej ontologii, a przy tym podejmujące trud tworzenia języka, który pozwoliłby tę sytuację wyrazić i sproblematyzować.

Na serbskim gruncie najpełniejszą jak dotąd realizacją tej metody historiograficznej jest *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek* (Historia sztuki w Serbii – XX wiek) – wieloautorskie przedsięwzięcie badawcze zainicjowane i kierowane przez teoretyka sztuki Miška Šuvakovicia, rozpisane dotychczas na trzy obszerne tomy. W pracy tej, prezentującej w kluczu problemowym przestrzeń artystyczną ubiegłego stulecia, przedmiotem zainteresowania autorów (historyków i teoretyków sztuk plastycznych, medioznawców, filmoznawców, teatrologów, muzykologów i przedstawicieli innych dziedzin) jest – na co wskazuje już choćby sam tytuł – nie tyle sztuka serbska, ile sztuka powstająca, prezentowana i funkcjonująca w Serbii. Rozpatrywana w odniesieniu do zjawisk zachodzących w regionie, który nieustannie zmienia swą polityczną i społeczną kartografię, destabilizuje wyobrażenie o sobie jako jednorodnej całości i ujawnia skrywane oblicza. Ta dynamiczna wizja nie tylko uzmysławia niewystarczalność zachodniego paradygmatu interpretacyjnego, ale także nie pozwala zamknąć opowieści o sztuce w partykularnych, narodowych ramach. Skłania w związku z tym autorów, by praktyki oraz dzieła artystyczne traktowali jako segment złożonych międzykulturowych powiązań. Innymi słowy, propozycją twórców kompendium jest napisanie historii różnych dziedzin sztuki (plastyki, teatru, muzyki) jako historii „wielokultury"[5].

Badania wpisujące się w nurt skontekstualizowanej kulturowo historii sztuk wizualnych wciąż jeszcze mają w Serbii dość ograniczony zasięg. Niemniej jednak powstają prace wyprowadzające refleksję nad obrazem, estetyką, twórczością poza autonomiczną sferę sztuki, ku innym obszarom życia społecznego – ku zagadnieniom z zakresu idei, polityki, religii, codzienności, praktyk reprezentacji, a zwłaszcza

[4] P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 30.

[5] Opublikowane dotychczas trzy tomy: *Radikalne umetničke prakse 1913–2008* (I), *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata 1939–1989* (II) i *Moderna i modernizmi 1878–1941* (III), są zbiorami autorskich studiów analitycznych, realizujących całe spektrum ujęć metodologicznych. Dotyczą różnych dziedzin działalności artystycznej, ich formowania się oraz tendencji rozwojowych w ubiegłym stuleciu.

(kultury jako) komunikacji. Tradycjonalistyczne analizy, posługujące się epistemiczno-narracyjnymi matrycami wypracowanymi na gruncie zachodniego dyskursu o estetyce, sztuce i procesach ich rozwoju, coraz częściej wydają się nazbyt schematyczne, a także niewystarczające, by wydobyć, zrozumieć i docenić specyfikę zarówno twórczości lokalnej, jak i towarzyszących jej działań okołoartystycznych. Postawa obarczona tego rodzaju interpretacyjnym automatyzmem wzmacnia przekonanie, że to, co znaczące i wartościowe w dziejach sztuki terytoriów peryferyjnych, stanowi na dobrą sprawę jedynie wypadkową recepcji, akulturacji i przetwarzania zachodnich wzorców estetycznych, przyspieszających proces zapominania i wypierania tego, co autochtoniczne, albo przeciwnie – umożliwiających jego odzyskiwanie, ale na warunkach określonych przez czynniki zewnętrzne. Zredukowanie pola widzenia do tych zjawisk, które pozwalają uzgodnić się z paradygmatem zachodnieuropejskim, nakłada na sztukę „innej Europy" odium wtórności, zapóźnienia i prowincjonalności i za pomocą tych parametrów programuje oko odbiorcy, który – jeśli już zechce ją dostrzec – przykłada do niej ustandaryzowaną miarę estetyczną i/lub ubiera w kostium egzotyki. Tendencja ta dotyczy także Serbii i przesądza o nad wyraz nikłym zainteresowaniu badaczy spoza regionu powstającą tu sztuką obrazu i jej kulturowymi odniesieniami.

Publikowane od początku XXI wieku prace serbskich autorów, takie jak wybrane tu przykładowo monografie – *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku* (2006) Nenada Makuljevicia, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. (2010) Lidiji Merenik, *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teoria i umetnost u vremenu globalne tranzicije* (2012) Miška Šuvakovicia, *Umetnost i alternativa* (2012) oraz *Umetnost i kultura otpora* (2018) Mileny Dragićević-Šešić, *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu. Arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941*. (2018) Aleksandra Ignjatovicia, *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999*. (2018) Niny Mihaljinac – z całą mocą dowodzą potrzeby otwarcia studiów nad rodzimą sztuką na analizę kulturową, w tym również na zagadnienia z zakresu kulturowo zorientowanych *visual studies*. Mogą także inspirować specjalistów zagranicznych, nie tylko historyków sztuki[6], ale również slawistów serbistów biegle

[6] Wśród polskich badaczy należy wymienić przede wszystkim Piotra Piotrowskiego, który w swych opracowaniach szeroko uwzględnia twórczość artystów wizualnych z Serbii (i obszaru pojugosłowiańskiego) jako ważnego segmentu sztuki europejskiej

znających język i realia historyczno-społeczne, do wyjścia poza swojskie ramy – odpowiednio – historii sztuki oraz filologii, do podążenia rozwidlającymi się ścieżkami kultury wizualnej ku zapoznanym terytoriom serbskiej sztuki obrazu.

Przekaz wizualny, obrazowanie, obraz stanowią dziś nie mniej istotną niż słowo formę współczesnego doświadczenia kulturowego. Jej szczególna odmiana – w zachodniej tradycji dyskursywnej wyodrębniona jako domena estetyki i sygnowana mianem sztuki – tworzy pole wzmożonej widzialności, jak pisze Clifford Geertz, „wplecionej w tkaninę konkretnego wzoru życia"[7]. Według amerykańskiego antropologa w poszczególnych kulturach pole to jest konsolidowane mocą uwspólnionych kodów znaczeń, systemów wartości i zadanych funkcji, toteż w żadnym społeczeństwie „definicja sztuki nigdy nie jest całkowicie estetyczna", a dzieło sztuki okazuje się skomplikowanym mechanizmem służącym stanowieniu i określaniu relacji społecznych oraz podtrzymywaniu reguł wspólnego życia. Takie założenie upoważnia do tego, by traktować obraz jako instrument i/lub medium poznawania i rozumienia danej kultury oraz tworzącej ją społeczności.

Aby dojrzeć złożone połączenia jakości estetycznych i pozaestetycznych decydujących o kulturowej specyfice sztuki obrazu w Serbii, postanowiłam nieco rozszczelnić porządek chronologiczny rozważań na rzecz układu problemowego, zogniskowanego wokół dobrze osadzonych w dyskursie humanistycznym kategorii, takich jak: pamięć kulturowa, Inny, podmiotowość nomadyczna oraz polityczność. Wokół nich konstruuję odpowiednio cztery części książki. Kategorie te wytyczają główne kierunki interpretacji materiału wizualnego, wyprowadzając ją poza ikonograficzną analizę obiektów i przedsięwzięć artystycznych ku pytaniom

drugiej połowy XX oraz początku XXI wieku, rozpatrywanej w perspektywie badań postzależnościowych i dekolonialnych. Oprócz przywołanej wcześniej *Agorafilii* zob. także: *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Z najnowszych opracowań na wyróżnienie zasługuje monografia Ewy Wróblewskiej-Trochimiuk *Naszego nie damy. Spory i obrazy polityczne w Serbii i Chorwacji po roku 2000* (Warszawa 2024), obszernie omawiająca rolę obrazu i gestu artystycznego w serbskiej przestrzeni publicznej w pierwszych dekadach XXI wieku. Zob. także artykuł przeglądowy mojego autorstwa *Współczesna sztuka wizualna w Serbii – redefinicje tożsamości i kierunki instytucjonalizacji. Zarys problemu,* w: *Krajobraz po transformacji. Prace dedykowane XVI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów – Belgrad 2018,* t. 1, red. B. Zieliński, Poznań 2018, s. 215–228.

[7] C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005, s. 103.

o ich wymiar ideologiczny, status kulturowy, byt społeczny, a przede wszystkim o rolę tożsamościotwórczą. Prezentowany w książce materiał wizualny analizuję kontekstowo i relacyjnie. Wektor uwagi kieruję ku powinowactwom, połączeniom, warstwom obrazów, interikonicznym zależnościom oraz powrotom tematów i motywów ikonograficznych, konstytutywnych dla serbskiej sfery symbolicznej. Zajmują mnie wędrówki formuł obrazowych, stylów i estetyk, jak również przeobrażenia technologiczne i cywilizacyjne, decydujące o dynamice rozwoju kultury wizualnej w Serbii. Wszystko po to, by rozpoznania dotyczące kultury uczynić punktem wyjścia do analizy wybranych fenomenów wizualnych (konkretnych przedstawień i utrwalonych w nich sposobów widzenia i treści), a także by opowieść o sztuce obrazu stała się opowieścią o kulturze.

Od fresku do muralu

Próg tej opowieści – zgodnie z klasyczną zasadą historyczności – wyznaczają portrety przodków, czyli obrazy przechowujące i aktywujące pamięć o początkach serbskiej kultury, będące fundamentem serbskiej tradycji artystycznej. Omawiam średniowieczne wizerunki przedstawicieli dynastii Nemanjiciów, ale przyglądam się też późniejszym repetycjom tych przedstawień (np. graficznym i pomnikowym), które aktualizują znaczenia historycznych tematów, motywów i estetyk w nowych okolicznościach dziejowych i układach interpretacyjnych oraz z wykorzystaniem nowych możliwości technicznych, jakie stwarza unowocześniająca się kultura wizualna. Osią rozważań jest tu pytanie, jak obraz o proweniencji sakralnej (ikona, fresk) uczestniczy w kształtowaniu państwa w funkcji ramy organizującej byt polityczny wspólnoty religijnej, językowej, etnicznej, a z czasem również narodowej, i jednocześnie jak ten sam obraz zmienia swój status oraz aksjologię pod naporem treści politycznych, którym podporządkowuje teologiczne sensy i na które ceduje sakrę prawosławia.

Temat ten dopełniają rozważania dotyczące bogatej ikonografii związanej z postacią Świętego Sawy, arcybiskupa, którego wizerunek – miejsce projekcji wyobrażeń Serbów o sobie jako narodzie oraz kulminacyjny moment procesu scalania tego, co religijne, ludowe i państwowe, w uniwersalny, serbski przekaz – jest fundamentem narodowego/narodotwórczego programu personologicznego. W przeszłości w jego kształtowaniu niemniejszą rolę niż konfesja prawosławna odegrała tradycja ludowa. W aktywnym dla Serbów, także współcześnie, polu aksjosemantycznym

szczególne miejsce zajmuje wyniesiony w wieku XIX do rangi kodu kultury narodowej fenomen epickiej pieśni bohaterskiej. Jej figuracją, za sprawą artystycznych transpozycji wyposażoną w niezliczone reprezentacje wizualne, jest uogólniona symbolicznie postać gęślarza – głos ludu. To właśnie tej personifikacji plemienno-patriarchalnego etosu, definiującego wewnętrzny nerw serbskiej mentalności zbiorowej, poświęcam drugi rozdział książki. Duch gęślarza to nie tylko fenomen historyczny; hipnotyzujący swym kulturowym anachronizmem, unosi się nad serbskimi wojnami XX wieku.

Wojna, podobnie jak władza, potrzebuje wzniosłości, którą wytwarza sztuka. Jak działa ten mechanizm w kulturze serbskiej, dobitnie pokazują losy endemicznych, ludowych form plastyki pomnikowej, które z czasem z obiektów obrzędowych przekształciły się w patriotyczną dekorację. Nazywane *krajputaši* (od serb. *kraj puta* – 'przy drodze') ze względu na usytuowanie przy drodze prowadzącej do wsi, ale jednocześnie też (zgodnie z tradycyjną wyobraźnią) w zaświaty, utrwalały figuratywny wizerunek nieobecnego-zmarłego, by wspomóc bliskich w obliczu straty oraz ustanowić więź między obiema stronami ponad granicą śmierci. Przydrożne portrety spełniały funkcje obrzędowe, magiczne i komemoratywne, które w czasie wojen z powodzeniem zagospodarowywano na potrzeby afirmacji społecznego obrazu żołnierza – obrońcy ojczyzny. Poczucie autochtoniczności kamiennych portretów legitymizowało ten transfer. Nie ulega wątpliwości, że w serbskiej recepcji tradycji ludowej prymat wiedzie słowo – słowo oralne, słowo przodków. To ono postrzegane jest jako najcenniejszy depozyt kolektywnej przeszłości oraz znak wspólnotowej przynależności. Niemniej jednak trudno zignorować fakt, że zrytualizowane środowisko kultury wiejskiej przechowywało w swych zasobach również formy wizualne. Niektóre z nich, postrzegane jako depozyt spotęgowanej symboliczności, okazywały się zdolne konsolidować zarówno macierzystą, rodzinno-sąsiedzką społeczność lokalną, jak i naród. Wiedza o tej twórczości, uprawiana na obrzeżach dyskursów o sztuce i artykułowana najczęściej językiem etnologii (choć także poezji!), zamyka dziś kolorowe wiejskie pomniki przydrożne w skansenie reliktów serbskiej kultury tradycyjnej. A przecież te dawne formy – czego staram się dowieść na dwudziestowiecznych przykładach malarskich dzieł Lazara Vujakliji i Andrzeja Wróblewskiego – pod wpływem twórczego „spojrzenia z oddali" mogą odzyskać swą estetyczną i symboliczną witalność.

Opowieść o sztuce obrazu w Serbii to szczególna w swoim rodzaju opowieść o sztuce europejskiej. Ta bowiem stanowi najważniejszy układ odniesienia zarówno dla rozwoju serbskiej kultury artystycznej, negocjowania jej przynależności, odrębności i odmienności, jak i – szerzej – dla kształtowania lokalnej, narodowej samoidentyfikacji społeczeństwa. Wartość tego układu jest jednocześnie stale poddawana próbom. Zwłaszcza jego ideologiczne i polityczne podstawy podlegają ciągłym krytycznym rewizjom. Stąd też europejskość sztuki w Serbii nie jest jednoznaczna i łatwa, a tym bardziej statyczna. Pozostaje wypadkową z jednej strony kulturowego transferu form artystycznych, koncepcji estetycznych i rozwiązań techniczno-warsztatowych z obszarów klasycznej *Kunstgeographie*, uznawanych za centra – czyli z bizantyjskiej oraz zachodniej sztuki obrazu, z drugiej zaś różnorodnych, ujmowanych historycznie i geograficznie modalności rodzimego środowiska wizualnego. Newralgicznym momentem w procesie (re)definiowania i (re)artykulacji wizualnych/obrazowych kodów stanowienia i wyrażania własnej kulturowej, ale także politycznej podmiotowości jest dla Serbów przełom XIX i XX wieku, a następnie okres międzywojnia, kiedy to Serbia staje się częścią Królestwa Jugosławii. Ówcześni twórcy w warunkach odbudowy serbskiej państwowości po przeszło czterystu latach panowania osmańskiego, a później instalowania jej w ramach wielonarodowej monarchii, poszukują adekwatnego języka wizualnego, który wspomagałby identyfikację wspólnoty, wyrażał specyfikę rodzimej wyobraźni, uruchamiał pokłady zbiorowej pamięci, ukierunkowywał projekty przyszłości, a także legitymizował „powrót" Serbii do Europy.

Strategie realizacji tych wyzwań staram się prześledzić na przykładach wybranych z dorobku autorów ukształtowanych i działających w różnych obszarach kulturowych. Sięgam zatem do wczesnej twórczości Paji Jovanovicia, jednego z najważniejszych malarzy serbskich, reprezentującego nurt malarstwa akademickiego i mediującego między kulturą serbską i austriacką. Na podstawie analizy dwóch płócien zastanawiam się, w jaki sposób pochodną okcydentalizacji spojrzenia i języka artystycznego może stać się orientalizacja bliskiego, znaczącego Innego (tu: Albańczyka) oraz etnograficzna samoegzotyzacja w relacji do Europy.

O ile orientalizujące i bałkanizujące „uinnienia" wydają się logiczną, uzasadnioną okolicznościami historycznymi i geograficznymi konsekwencją ścierania się wewnątrz serbskiej świadomości estetycznej, kulturowej i politycznej różnych stanowisk ideologicznych i projektów

tożsamościowych, o tyle włączenie do kulturowej autorefleksji dalekiej inności czarnoskórych mieszkańców Afryki wydawać się może na pierwszy rzut oka zaskakujące i marginalne. O tym, że to poszerzenie horyzontu ma w serbskiej rzeczywistości uzasadnioną motywację, możemy się przekonać, analizując fotoportrety Afrykańczyków zaczerpnięte z podróżnego archiwum Rastka Petrovicia. Ten ukształtowany w splocie kultur serbskiej i francuskiej pisarz, plastyk i dyplomata, obserwując Czarny Ląd, stosuje taktykę kulturowej mimikry. Z jednej strony uwewnętrznia zachodni, kolonialny, podszyty koncepcją rasy sposób postrzegania Afryki, z drugiej zaś dystansuje się od niego i usiłuje go przezwyciężyć, odwołując się do doświadczenia peryferyjności kultury własnego pochodzenia, do swej sfolkloryzowanej serbskości oraz do archaicznej słowiańskości. To zderzenie perspektyw relatywizuje i narusza hierarchiczną, czarno-białą (dosłownie i w przenośni) wizję świata, spreparowaną na potrzeby zachodnich imperiów. Prowadzi również do destabilizacji estetyczno-etycznych fundamentów, na których wspiera się podmiotowość białego, wykształconego do bycia Europejczykiem podróżnika.

Radykalną odsłonę zwątpienia w Europę oraz obrazoburczą manifestację odrzucenia jej cywilizacyjnego dziedzictwa i wartości przynosi awangardowa rewolta Ljubomira Micicia. To bohater kolejnego rozdziału książki, który swój prowokacyjny autoportret, opublikowany na łamach czasopisma „Zenit", skonstruował ze słów i znaków graficznych – w formie słowoobrazu, który przedstawia wisielca dyndającego na „zmontowanej" z paragrafów szubienicy. Tego rodzaju typograficzno-poetyckie prowokacje zenityzmu były znakiem rozpoznawczym powołanego do istnienia przez Micicia progresywnego nurtu artystycznego i z akrobatyczną zręcznością łączyły zmysł konstruktywistyczny z anarchistyczną pochwałą wolności. Z jednej strony współtworzyły międzynarodowy eksperyment awangardy, z drugiej zaś antycypowały sformułowaną przez artystę w przededniu drugiej wojny światowej filozoficzno-polityczną koncepcję Barbarogeniusza. Ta symboliczna postać bałkańskiego/serbskiego barbarzyńcy pod piórem poety i publicysty związanego, podobnie jak Petrović, z Francją stawała się obietnicą odrodzenia upadłego, starego kontynentu. W bizarnym proroctwie Micicia zwiastowała czas chaosu, w którym miało nastąpić ozdrowieńcze uwolnienie tłumionych napięć, popędów i energii. Natomiast widziana z krytycznego dystansu okazywała się maską (jedną z wielu) serbskiego irracjonalizmu

i antyokcydentalizmu: lokalną inkarnacją „brunatnej" idei, która już wkrótce miała rozsadzić Europę i świat.

W artystycznym pejzażu międzywojennej Serbii kontrapunktem dla ostentacyjnie antymodernistycznej propozycji Micicia jest twórczość Mileny Pavlović Barilli – całkiem odmiennie interpretująca nowoczesność, zupełnie inaczej przekraczająca europejskość, a przede wszystkim zwrócona ku indywidualnemu przeżyciu i onirycznym rozszerzeniom rzeczywistości (świadomości). Rozdział poświęcony tej autorce uruchamia złożony kompleks zagadnień związanych z kształtowaniem się nowoczesnej podmiotowości nomadycznej w warunkach hegemonii spetryfikowanego wzorca esencjalizowanej i jednoznacznej identyfikacji kulturowej. Malarstwo artystki to przestrzeń, w której mocno rezonują jej podwójne, serbsko-włoskie pochodzenie, doświadczenie ciągłego przemieszczania się, a także odwaga bycia niezależną kobietą-artystką i utrzymywania się z malarstwa w warunkach niesprzyjających tego rodzaju społecznym eksperymentom. Przewijający się stale w jej portretowych kompozycjach temat podwójności, lustrzanych odbić, zagadkowych podobieństw, surrealnych metamorfoz podszytych subtelnym erotyzmem podpowiada nam, że dla odczytań dzieła Pavlović Barilli poszukiwać należy innych ram interpretacyjnych niż tylko te sformatowane narodowo. W spojrzeniu (podobnie jak w biografii) malarki nowoczesność jawi się jako czas, w którym podmiotowość twórczego indywiduum dojrzewa, wewnętrznie się różnicuje, rozpada na obrazy i „nomadyzuje", a poszukiwania artystyczne okazują się czynnikiem stymulującym proces emancypacji z okowów kolektywnych projektów tożsamościowych. Ceną tej autonomii (której ciemną stroną jest brzemię nieprzynależności) stają się nieufność i niezrozumienie wśród rodzimych odbiorców. Pomieścić ją i uczynić widzialną może dopiero inkluzywne, niepewne swych granic, zdecentralizowane i dyskursywne pole sztuki ponowoczesnej.

Nomadyczna podmiotowość naszych czasów domaga się adekwatnych, a więc dynamicznych, zdarzeniowych form ekspresji. Jej żywiołem staje się performans, który w drugiej połowie XX wieku stabilizuje swą pozycję w systemie sztuk wizualnych. Niebagatelną rolę w tym procesie ekspansji sztuki performansu odgrywa legitymująca się jugosłowiańskim/serbskim pochodzeniem Marina Abramović, stąd też osobny rozdział książki poświęcam jugosłowiańskim źródłom oraz bałkańskiej linii jej twórczości – twórczości pomyślanej jako artykulacja i ciągłe przepracowywanie osobistej historii artystki, jako twórcza eksploracja własnej

psychobiografii. Okazuje się bowiem, że budowany przez lata performatyczny autoportret Abramović, mimo programowo autobiograficzno-narcystycznej konstrukcji, bynajmniej nie redukuje opowieści do wymiaru osobistego, ale z powodzeniem wydobywa kulturowe i polityczne uwikłania twórczego „ja", dociera także do stygmatyzujących, ciemnych, tłumionych pokładów kolektywnej pamięci i wyobraźni świata pochodzenia artystki, do ich bałkańskiej substancji.

Czynnikiem, który zarówno w przypadku Mileny Pavlović Barilli, jak i Mariny Abramović w oczywisty sposób ugruntowuje nomadyczny charakter biografii i praktyki twórczej, traktowanej jako projekt artystyczno-życiowy, jest emigracja (w obu przypadkach najpierw do Europy, a następnie do Stanów Zjednoczonych Ameryki). W XXI wieku pod wpływem przemian geopolitycznych to właśnie ona stanie się jednym z najwrażliwszych tematów sztuki krytycznej, ukierunkowanej społecznie i politycznie; stanie się tworzywem także dla autorów serbskich, chorwackich, słoweńskich, bośniackich, macedońskich i czarnogórskich, którym przyszło zmierzyć się z rozpadem socjalistycznej Jugosławii i wojną.

Problemy przekraczania granic, wojennego uchodźstwa, jak również bezpaństwowości oraz wielotożsamości będących pochodnymi wygnania tematyzuje w swych przedsięwzięciach twórczych Tanja Ostojić, którą – podobnie jak wielu innych – do wyjazdu z Serbii skłonił demontaż wielokulturowego państwa. W książce wyróżniłam projekt o charakterze artystyczno-społecznym, poświęcony mapowaniu herstorycznego, wtłoczonego w biurokratyczne tryby, a zarazem przede wszystkim jednak egzystencjalnego wymiaru e/migracyjnego doświadczenia. Do realizacji tego zadania artystka zaprosiła inne kobiety, które noszą takie samo imię i nazwisko jak ona i również chciały się podzielić swą osobistą historią i uczynić ją materią artystycznej kreacji, by razem, za pośrednictwem działań twórczych, spróbować odzyskać kontrolę nad własnym losem. Powstały w efekcie *Lexicon of Tanjas Ostojić* (Leksykon Tań Ostojić) dzięki swej polifonicznej i gatunkowo hybrydycznej strukturze układa się w wieloportret postjugosłowiańskiej e/migrantki przełomu XX i XXI wieku, która samoświadomie forsuje geograficzne, kulturowe i mentalne granice w wysiłku stanowienia (czy – precyzyjniej – performowania) własnego „ja" na zewnątrz zadanego (czy też narzuconego) jej porządku.

Testowanie granic społecznych konwencji to także oś praktyki artystycznej funkcjonującego od lat dziewięćdziesiątych XX wieku małego kolektywu NEpraktične žeNE, który rzuca wyzwanie kobiecemu

„udomowieniu". Destabilizuje jego obyczajowe i etyczne podstawy od środka, za pomocą form estetycznych służących jego podtrzymywaniu i umacnianiu. Jednocześnie, wbrew instytucjonalnym ograniczeniom, włącza sztukę w obszar codziennego życia, traktując ją jak receptor społecznej wrażliwości. Tworzące grupę autorki „gospodynie domowe" sięgają po na pozór niewinne, logowizualne medium kuchennej makatki, zmieniając ją w rodzaj haftowanego memu. Przechwytują i subwersywnie rozgrywają przypisany tej tradycyjnej formie kobiecej ekspresji, uproszczony i operujący stereotypami dydaktyzm. Grzeczne, quasi-mądrościowe slogany zastępują społecznym komentarzem lub hasłami oporu. Wszystko to zgodnie z zasadą, że podszyte ironią zakłócenie przekazu, idące w poprzek odbiorczych przyzwyczajeń i oczekiwań, to jedna z najskuteczniejszych taktyk marginalizowanego, uznanego za słaby i publicznie niewidzialnego podmiotu, który chce się wymknąć regulacjom i presji systemu (od społecznego obyczaju zaczynając, a na reżimach estetyczno-artystycznych kończąc). To także sprawdzony sposób deheroizacji kulturowej autoopowieści.

Patriarchalna, oparta na etyce walki tradycja epicka, konstytuująca symboliczno-aksjologiczny rdzeń definiowanej w kluczu narodowym serbskości, w okresie rozpadu socjalistycznej Jugosławii oraz związanych z nim konfliktów staje się głównym elementem integrującym ideologiczno-polityczny oraz społeczny rejestr zachodzącej wówczas historycznej zmiany. Przede wszystkim jednak służy wojennej mobilizacji i z tego właśnie powodu staje się obiektem krytycznego oglądu i dekonstrukcji, również w przestrzeni artystycznej. Istotną rolę w rozbrajaniu nacjonalistycznych narracji i obrazów odgrywają formy sztuk wizualnych, dobrze osadzone w przekazie popularnym. To o nich traktuje obszerny przedostatni rozdział książki. Paradygmatycznym przykładem są tu komiksy i komiksowe pocztówki Aleksandra Zografa, który w miejsce figury superherosa (mocno zakotwiczonej w uniwersum rysunkowych historyjek) wprowadza swoje *alter ego* – nieheroiczną postać marzyciela, oneironauty, everymana. Podobną próbę akomodacji oka do stanu permanentnego kryzysu, będącego pokłosiem wojny jugosłowiańskiej lat dziewięćdziesiątych XX wieku oraz symptomem zaburzonej transformacji systemowej kraju, odnajdujemy także w fotografiach Aleksandriji Ajduković, która z etnograficzną wrażliwością na społeczny szczegół eksploruje wernakularne (czyli niższe, peryferyjne, podporządkowane) obszary rzeczywistości. Portretowane przez nią

osoby to anonimowi statyści procesu tranzycji, na co dzień przezroczyści, bez twarzy i znaczenia. A jednak za sprawą empatycznego i upodmiotawiającego fotoobiektywu artystki ich wizerunki stają się obrazami oporu wobec skolonizowanego przez reżimy estetyczne i polityczne porządku społecznej widzialności. Wydobywają jej zmarginalizowane rejestry i odwracają kierunek spojrzenia.

W rozdziale zamykającym książkę rozpatruję zagadnienia związane z rosnącym współcześnie oddziaływaniem obrazu na kształt społecznego imaginarium i sferę publiczną, w której się ono manifestuje. Wraz z przemianami społeczno-politycznymi w Serbii pierwszych dekad XXI wieku sztuka obrazu coraz śmielej wykracza poza bezpieczne mury artystycznych pracowni, akademii czy galerii. Wychodzi na ulice[8]. Staje się integralną częścią miejskiego środowiska wizualnego, sposobem kreatywnego i krytycznego zaangażowania w życie *polis*. Dobrze te tendencje unaocznia otwarta przestrzeń belgradzkiego urban artu, która równie często bywa agorą, jak i polem bitwy. Nieprzypadkowo portret jest jednym z gatunków najchętniej wykorzystywanych przez twórców zarówno dzikiego, amatorskiego graffiti, jak i profesjonalnych, legalnych murali. Wizerunki rozpoznawalnych, identyfikowanych z serbską kulturosferą postaci aktywnie uczestniczą w projektowaniu i konfigurowaniu wspólnej rzeczywistości – komentują bieżące wydarzenia, upamiętniają historię, uczestniczą w debacie, reprezentują światopoglądy i wchodzą w ideologiczne spory. Do tych dyskursywnych i tożsamościotwórczych właściwości ulicznego obrazu odwołuje się architekt i streetartowiec Andrej Josifovski Pijanista. Swą twórczością – czy mowa o wielkoformatowych muralach, instalacjach *site-specific*, czy też o performatywnych interwencjach w miejski krajobraz – przekonuje, że namysł nad swoistością serbskiej kultury, nad jej kondycją oraz przyszłością w ponowoczesnym, globalizującym się świecie potrzebuje nie tyle monumentalizacji narodowego „my", ile wyczulenia na otoczenie i troskliwego spojrzenia z bliska na problemy, z którymi mierzy się ono na co dzień, oraz na możliwości, które przed nami otwiera.

Przykład Serbii potwierdza tezę, że kształtowanie zbiorowej (narodowej, religijnej, państwowej) metatożsamości to dynamiczny, twórczy, polifoniczny, ale też niekończący się proces samodefiniowania, służący pogłębianiu samowiedzy jako podpory niepowtarzalnej, wspólnotowej

[8] Por. Ł. Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulicę. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Warszawa 2018.

podmiotowości. Wysiłek ten szuka zakotwiczenia w różnych rejestrach życia społecznego (w konfesji, edukacji, polityce) oraz posługuje się rozmaitymi formami ekspresji i środkami przekazu. W perspektywie rosnącej we współczesnym świecie hegemonii doświadczenia wizualnego udział obrazu (w tym obrazu artystycznego) okazuje się w tym procesie nie mniej istotny niż udział słowa. Podobnie jak rodzina, która „pisze" swoją kronikę portretami, tak połączona wspólnym doświadczeniem historycznym i kulturowym społeczność tworzy swój osobny „album rodzinny", a z jego pomocą własny portret. Poświadcza nim swoje istnienie, w nim się przegląda, za jego pomocą celebruje siebie, a także podtrzymuje lub przywraca ciągłość własnej historii. Dzięki niemu wspólnota wyobrażona i opowiedziana staje się, jak podpowiada Nicholas Mirzoeff, wspólnotą zobrazowaną[9], a pielęgnowana przez nią sztuka obrazu – przestrzenią poszukiwania odpowiedzi na pytanie, kim i jacy jesteśmy.

[9] N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć*…, s. 37.