



1. Kolaż z wideoperformensu *I Am Milica Tomić* (1998), z dźwiękiem, 9'58".
Fot. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE), dzięki Sara Zanin Gallery

<https://doi.org/10.19195/2449-9285.74.5>

Quart 2024, 4
ISSN: 1896-4133
e-ISSN: 2449-9285
[s. 43-60]

Dekonstrukcja nacjonalizmu w wybranych pracach Milicy Tomić

Aleksandra Czarny

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Genealogia pojęcia narodu
jest bardziej konieczna niż kiedykolwiek.
Jacques Derrida¹

Z względu na swą trudną i złożoną historię przedłużających się konfliktów o podłożu etnicznym artyści bałkańscy w szczególności trafny i uwrażliwiający sposób podejmują w swojej sztuce zagadnienie źródeł i konsekwencji nacjonalizmu. Jak stwierdza Jelena Petrović, postjugosławiańska sztuka uwikłana jest w „permanentną walkę między nacjonalistycznymi mitami a nostalgiczną przeszłością, niemożliwą historią i obecnymi kryzysami”². Podczas gdy dla jednych nacjonalizm stanowi dopuszczalny, a w pewnych warunkach konieczny sposób zachowania tożsamości kulturowej, większość dostrze-



¹ J. Derrida, *Onto-Theology of National-Humanism (Prolegomena to a Hypothesis)*, „Oxford Literary Review” 1992, nr 1/2, s. 10. W oryginale: „A genealogy of the concept »nation« would be more necessary than ever”.

² J. Petrović, *Post-Yugoslav Art: Beyond Social Utopia*, „Springerin” 2019, nr 1, <https://springerin.at/en/2019/1/postjugoslawische-kunst-jenseits-der-sozialutopie> (data dostępu: 3.10.2024).



³ Z. Terzić, *Between Destiny and Continuity: Variation in Historical Narratives in the Arts during the Break-up of Yugoslavia*, [w:] *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*, ed. P. Kolstø, London 2005, s. 224.

⁴ Zob. D. Šuber, S. Karamanić, *Mapping the Field: Towards Reading Images in the (Post-)Yugoslav Context*, [w:] *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*, ed. *idem*, Leiden-Boston 2012, s. 6-7.

⁵ Zob. A. Heta [et al.], *Do We Need Art for Remembrance?*, [w:] *Erinnerungen in Kultur und Kunst. Reflexionen über Krieg, Flucht und Vertreibung in Europa*, Hrsg. A. von Oswald, A. Schmelz, T. Lenuweit, Bielefeld 2009, s. 38.

⁶ Zob. S. Renz, *Körper – Grenzen – Materialität: Die Politik der (post-)jugoslawischen Kunst von Marina Gržinić / Aina Šmid und Milica Tomić / Grupa Spomenik*, „Figurationen” 2011, nr 2.

ga w nim przyczynę bądź katalizator toczących się sporów i wojen. W efekcie, jak podkreśla Zoran Torzić, sztuka bałkańska lat 90. XX w. nie tylko nie straciła na sile, ale wręcz doświadczyła nowej dynamiki rozwoju, podejmując się stworzenia dziejowo koherentnej estetyki swoich czasów³. W pierwszej dekadzie XXI w. trendy te, zwłaszcza w postaci krytycznej wobec nacjonalizmu, jedynie się nasiliły⁴.

Wielu spośród bałkańskich artystów dystansujących się od nacjonalizmu wyszło przy tym poza proste odrzucenie horyzontu narodowego na rzecz kosmopolityzmu, nie wyrzekając się więzów z dziedzictwem socjalistycznej Jugosławii i dokonując tym samym po 1989 r. rekonfiguracji samego myślenia w kategoriach narodowych. Szczególne miejsce zajmuje wśród nich pochodząca z Belgradu Milica Tomić (ur. 1960) – serbska artystka, dyrektorka i profesorka Instytutu Sztuki Współczesnej na politechnice w austriackim Grazu oraz współzałożycielka powstałej w 2002 r. grupy artystycznej Spomenik (Pomnik), skupiającej twórców z byłej Jugosławii. Dzieła i performansy Tomić demaskują źródła oraz naturę nacjonalizmu, nawiązując – wprost bądź pośrednio – do filozoficznego i kulturowego kontekstu genezy pojęcia narodu. Jako takie, muszą one być, jak przyznaje sama Tomić, działaniami o charakterze głęboko politycznym, w przeciwnym razie bowiem zostają zepchnięte do sfery prywatnego upamiętnienia i pozbawione swej mocy emancypacyjnej⁵. Sama artystka chętnie udziela wywiadów oraz zabiera publicznie głos w bieżących kwestiach społecznych i kulturowych, m.in. nagłaśniając w Serbii objęty swoistym tabu mord w Srebrenicy.

Sztuka Milicy Tomić: stan badań

Pomimo publicznej aktywności Tomić opracowania naukowe dotyczące jej twórczości należą do niszowych i trudno dostępnych. Z uwagi na osadzenie dorobku artystki w teoriach krytycznych i ich oddźwięk polityczny ów niedobór literatury jest dość zaskakujący. Wspólną cechą istniejących omówień stanowi tendencja do wpisywania dokonań Tomić w szersze nurty sztuki współczesnej, czy to na podstawie kryteriów geograficznych, czy *stricte* artystycznych, jakkolwiek sama rozpiętość tych interpretacji ukazuje, iż specyfika dzieł i performansów Tomić wymyka się tym kategoryzacjom, a przynajmniej nie daje się do nich sprowadzić.

Jedną z takich standardowych interpretacji proponuje Marina Gržinić, która analizuje wybrane prace Tomić, unaoczniając, w jaki sposób służą one autorce do podważania narracji oraz struktur władzy⁶. Sama idea jej kontestacji nie wystarczy jednak, by zrozumieć specyfikę owych dzieł; dość powiedzieć, że stanowi ona też wspólny mianownik z twórczością rozlicznych współczesnych artystów zaangażowanych. Interpretacje dokonań Tomić odnaleźć można również w broszurze pawilonu Serbii i Czarnogóry weneckiego Biennale z 2003 r., w trakcie którego zaprezentowano przygotowany przez

artystkę Pawilon Jugosławii. Głos w biuletynie zabierają m.in. Branimir Stojanović, Ljiljana Blagojević oraz Kendell Geers, włączając Tomić – odpowiednio – w nurt kontestacji idei państwa narodowego, który miałby mieścić się w obrębie polityki pamięci (Stojanović) czy przeciwnie, korzystać z idei maoizmu (Blagojević), lub też poprzez prowokujące obnażenie realiów wojny domowej wpisywać się w pojęcie „terrorealizmu” (Geers)⁷. Ten ostatni, jak przekonuje artysta, „nie jest intelektualną pozycją, lecz żywym doświadczeniem”, a tym samym traktuje dzieło sztuki jako fizyczny akt niosący konsekwencje dla własnego ciała⁸. Wyrastając z doświadczenia konfliktu, ludobójstwa i rewolucji, nie może w rezultacie, jak Geers deklaruje w innym miejscu, dostarczać przyjemności o charakterze estetycznym, lecz powinien zaburzać satysfakcję z niej po stronie widza⁹.

Perspektywa cielesności i performatywności sztuki spotyka się też nieuchronnie z zagadnieniem płciowości wizualizowanych doświadczeń. W tym kontekście dorobek Tomić odczytywany jest w pracy zbiorowej *Gender Check* pod redakcją Bojany Pejić¹⁰, będącej pokłosem tytułowej wystawy zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie (20 marca – 13 czerwca 2010). Przywołany tom omawia znaczenie reprezentacji płci w sztuce Europy Wschodniej, a Pejić dostrzega w dziełach Tomić krytyczną demaskację stereotypów związanych z płcią oraz ich społecznym konstruowaniem i utrwalaniem. Szczególny akcent położony zostaje na – opozycyjne wobec niemal bezpłciowej kolektywności socrealizmu – cielesną subiektywność oraz autoreprezentację własnych doświadczeń życia w systemie społeczno-politycznym, jak również na sprzeciw wobec patriarchalnych wzorców heroiczości.

Odmienną interpretację sztuki Tomić proponuje Piotr Piotrowski, na pierwszy plan wysuwając emancypacyjny charakter prac serbskiej artystki oraz akcentując niedoszacowany indywidualizm tej twórczości, w ramach którego autorka nie tyle egzemplifikuje, ile zaburza dominujący narodowo-społeczny przekaz¹¹. Piotrowski przekonuje nas, że działalność Tomić ma na celu obnażenie (całkiem fizyczne) realnych skutków istnienia tych imaginariów – na podstawie partykularnego doświadczenia wojen bałkańskich:

Tomić ukazuje tę dialektykę, ujawniając obie strony narodowej tożsamości: konwencjonalną lub „wyobrażoną” oraz „realną”, doświadczaną na drodze aktów gwałtu i przemocy. Choć Tomić stara się odnieść do tych kwestii na ogólniejszym lub bardziej uniwersalnym poziomie, nasza świadomość tego, gdzie żyje czy jaki kraj wydaje jej paszport, a także jej pozostałych prac, sugeruje historycznie kontekstualną interpretację. Taka perspektywa funkcjonuje do pewnego stopnia jako pułapka, z której wyjść można tylko, akceptując *status quo*. Reprezentuje ona dlatego dialektykę uniwersalności i lokalności, wspierając tezę Ernesta Laclau, że coś staje się tym bardziej uniwersalne, im bardziej jest partykularne¹².



⁷ *The Work of Art in the State of Exile: Serbia and Montenegro, Artist Milica Tomić, Project: National Pavilion* [exposition cat.], ed. B. Stojanović, Center for Contemporary Arts, Belgrad 2003.

⁸ *Ibidem*, s. 14, 16.

⁹ K. Geers, *I, TerroRealist*, [w:] *Art in the Age of Terrorism*, ed. G. Coulter-Smith, M. Owen, London 2005, s. 126.

¹⁰ *Gender Check: A Reader: Art and Gender in Eastern Europe since the 1960s*, ed. B. Pejić, Köln 2011.

¹¹ P. Piotrowski, *Art and Democracy in Post-communist Europe*, transl. A. Brzyński, London 2012.

¹² *Ibidem*, s. 191.



¹³ J. Derrida, *op. cit.*

¹⁴ *Ibidem*, s. 16.

¹⁵ E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1991.

Interpretacja Piotrowskiego jest zasadniczo trafna, ale niewystarczająca. Mówi ona jedynie, **czego** dokonuje Tomić, ewentualnie **co** dzieje się w jej dziełach i performansach, nie wyjaśniając, **jak** – w sensie artystycznym i konceptualnym – realizuje się owo wyjście z pułapki nacjonalizmu. Ponadto ani interpretacja Piotrowskiego, ani pozostałe ujęcia nie pokazują, na czym miałyby polegać nowość w podejściu do kategorii narodu i nacjonalizmu w sztuce Tomić. Narzędzi takich dostarczyć może, jak zamierzam dowieść, dekonstruktywizm Derridy – zgodny zarówno z ideą pozornej akceptacji narodowego *status quo*, jak i z dialektyką uniwersalności i partykularności Laclau – a ponadto bliska koncepcji Derridy i przywoływana wprost przez Tomić myśl Étienne’a Balibara.

Dekonstruktywizm jako perspektywa metodologiczna

O dekonstrukcji w sztuce Tomić mówić da się w podwójnym sensie: w odniesieniu do (re)prezentowanego rozumienia narodu oraz w związku z samą strategią artystyczną. Relacje te można dostrzec szczególnie na przykładzie wideoperformansu *I Am Milica Tomić* (1998), akcji *One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise* (2009) oraz billboardu *Milica Tomić and Roza El-Hassan Driving in the Porsche and Thinking about Overpopulation* (2000). Porządek omawianych dzieł odzwierciedla ich potencjał dekonstrukcyjny i stopień osadzenia w rozważaniach teoretycznych samej Tomić. Po zarysowaniu koncepcji narodu Derridy nakreślony zostanie kontekst artystyczny i teoretyczno-kulturowy każdej z prac.

Wspomniana koncepcja została najpełniej wyłożona w seminariach o pojęciu narodowości i nacjonalizmu z 1983 r., a zwłaszcza w pierwszym spośród nich, przełożonym na język angielski jako *Onto-Theology of National-Humanism*¹³. Według Derridy naród i tożsamość narodowa nie są naturalną ani empiryczną „daną”. Stanowią raczej konstrukt o charakterze filozoficznym, rozumianym jako spontaniczna i pośrednia (nie zaś akademicka) twórczość pojęciowa. Każdy z konkretnych narodów jest w tej koncepcji jedynie ucieleśnieniem i lokalną reprezentacją pewnej skonstruowanej idei narodu. Innymi słowy, naród pozostaje nim dopóty, dopóki istnieje dlań jakiś cel, pewna misja, która orientuje życie jego członków w sposób wznoszący się ponad wymiar biologiczny, a w razie potrzeby – kwestionujący jego wartość. Naród okazuje się więc, paradoksalnie, wytworem nacjonalizmu, a każde umocnienie idei narodu staje się od razu nacjonalizmem jawnym dla wszystkich.

Jak Derrida pisze wprost, pojęcie państwa narodowego nie jest konieczne do tego, by móc mówić o nacjonalizmie. Co więcej, skutek swojego poczucia misji nacjonalizm prowadzi często do internacjonalistycznego kosmopolityzmu, który wykracza poza tłumiące go granice państw¹⁴. Tym bardziej nie wiąże Derrida – jak uczynił to

w swojej klasycznej monografii Ernest Gellner¹⁵ – nacjonalizmu z industrializacją ani z żadnymi procesami o charakterze makroekonomicznym, a w swym seminarium przywołuje filozofię Karła Marxa tylko w kontekście jego humanizmu. Każda afirmacja narodowości – oznajmia w duchu swojej dekonstrukcji Derrida – dowartościowuje pewien zamknięty krąg wyznaczony przez duchową więź między jego uczestnikami, a tym samym wyklucza z niego wszystko, co „Inne”. Tym, co wnosi tożsamość narodowa, jest od razu pewna binarna, logocentryczna struktura. Najistotniejszy element konstruujący tę więź stanowi język, rozumiany jako coś duchowego – nośnik tożsamości, tradycji i misji, a także, jak dodaje Alexander John Peter Thomson, źródło dumy, którą powinien odczuwać każdy obywatel¹⁶.

Jak zamierzam pokazać dalej, sposób ujęcia kategorii narodu w sztuce Tomić cechuje niezwykła bliskość wobec tego, jak pojęcie owo traktuje Derrida. Ponadto serbska autorka posługuje się dekonstrukcją jako strategią artystyczną zmierzającą do demaskacji korzeni idei narodu i nacjonalizmu. Tożsamość narodowa jako coś samoistnego i posiadającego własne, niesprowadzalne do niczego innego i podstawowe znaczenie zostaje w pierwszym kroku podważona poprzez rozbiór jej części składowych i ukazanie ich arbitralności, a następnie połączenie ich w sposób niespodziewany, nieakceptowalny – z perspektywy oryginalnego ładunku semantycznego – ale w przekornym sensie dopuszczalny w ramach szerszego kontekstu. Jak pisze Michał Paweł Markowski:

dekonstrukcja jest więc inwencją: wynajdywaniem form, konwencji, zdarzeń, aktów mowy, sposobów myślenia, strategii lektury, pozwalających pojąć się czemuś po raz pierwszy.

Paradoksalnie, najdoskonalszym narzędziem takiej inwencji okazuje się powtórzenie. Jak kontynuuje Markowski:

odkrycie tego, co nowe, możliwe jest tylko o tyle, o ile może być „powtarzane, wykorzystywane i wpisywane w odmienne konteksty”, przekształcając tym samym owo „pierwotne” wydarzenie¹⁷.

Strategia ta przyświeca każdej z omawianych prac Tomić, a szczególnie pierwszej z nich.

I Am Milica Tomić

Jednym z najgłośniejszych przykładów krytycznej dekonstrukcji nowoczesnej idei narodu w sztuce Tomić jest niespełna 10-minutowy, zapętłony wideoperformans *I Am Milica Tomić*. Powstał w 1998 r., a więc w trzy lata po zakończeniu wojny w Bośni i Hercegowinie, gdy – co znamienne – dopiero powstawały jej flaga i hymn. Co jeszcze ważniejsze, w tym samym roku rozpoczęła się także krwawa wojna



³¹ See *Ruutusotamies. Taiteen etujoukko ja Venäjän kansa* [exhibition cat.], 13 October 2006 – 7 January 2007, EMMA, Ed. E. A. Petrova, I. Karttunen, Espoo 2006, p. 93–100.

³² M. Linder, *op. cit.*, pp. 98–100. Chagall's painting is now in Museo d'Arte Moderna in Venice.

³³ Of the exhibition, see T. Huusko, *The Reception...*, pp. 118–119.

³⁴ Madame Dobychina (1884–1950) was the first professional art dealer in Russia. Her agency was opened in 1911 or 1912 and in 1919 it was closed down.

³⁵ On Sven Strindberg's avant-garde exhibitions in Finland, see J. Siukonen, *Humpuukia ja hulluutta. Uuden taiteen vastaanotto 1910-luvun Suomessa*, Helsinki 2023.

³⁶ See E. G. Soini, *Finlandia v litteraturnom i hudožestvennom nasledii russkogo avangarda*, Moskva 2009, pp. 34–39; S. Sarajas-Korte, *Kandinsky ja Suomi II (1916). Venäläinen näyttely ja Kandinskyn yksityisnäyttely 1916*, "Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu" 1971, No. 1/2.

³⁷ Works by Ekster were displayed in the exhibition of Russian art in Helsinki in 1916. Constructivism is obvious in Hällfors-Sipilä's paintings *Bangs* (ca. 1920, Ateneum Art Museum) and *At the Coffee-table* (ca. 1919, private collection).

2. Zdjęcie z wideoperformensu *I Am Milica Tomić* (1998), z dźwiękiem, 9'5". Fot. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE), dzięki Sara Zanin Gallery



¹⁶ A. J. P. Thomson, *The Place of the Nation in the Work of Jacques Derrida*, „The Irish Review” 2001, nr 28, s. 130.

¹⁷ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Warszawa 2007, s. 368. Autorzy cytują tu pracę J. Derridy *Psyche. Wynajdywanie innego* (przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac., przedm. R. Nycz, Kraków 1996, s. 84).

w Kosowie, której towarzyszył szereg zbrodni wojennych i czystek etnicznych. Performans ów, oprócz kontekstu artystycznego związanego ze sztuką postjugosławią, porusza się też w określonym kontekście filozoficzno-kulturowym, do którego w mniej lub bardziej otwarty sposób nawiązuje w nim i poza nim sama Tomić.

Prosta konwencja wideoperformansu ukazuje widzowi obracającą się na piedestale artystkę. Intensywne światło skupione jest jedynie na ubranej na białą kobiecie – ten zabieg wizualny powoduje, że figura Tomić nie tylko staje się głównym elementem nagrania, ale prezentuje się także jako wyeksponowany z każdej strony przedmiot oglądu odbiorcy. Aranżacja ta znajduje swoje pełne uzasadnienie, gdyż cała akcja performansu, prócz wymawianych przez artystkę słów, rozgrywa się na przestrzeni jej ciała [il. 1]. Tomić wypowiada swoje imię w 64 różnych językach, przynależących do różnych grup etnicznych. Za każdym razem z ust performerki pada podobna fraza: „Jestem Milica Tomić. Jestem Polką”; „*Ik ben Milica Tomić. Ik ben Nederlands*”; „*Ich bin Milica Tomić, ich bin Deutsche*” – itd. Deklaracje wygłaszane są bez zająknięcia, głośno, wyraźnie, choć zauważalna jest beznamietność występującej. Wyuczone przez Tomić stwierdzenia uznać oczywiście trzeba za nieprawdziwe. Już sam akt wypowiedzania tego typu fałszywych stwierdzeń swoiście nadużywa każdy z tych języków **narodowych**; ich „pomieszanie” wzbudza zaś dodatkowe zakłopotanie, sprowadzając język na powrót do roli medium komunikacyjnego i odbierając mu rolę wyraziciela tożsamości narodowej, jedynej i niepowtarzalnej dla każdego człowieka. Deklaracje te zostają w twórczy, czyli cechujący się inwencją, sposób połączone w pozorną całość, która *de facto* wykorzenia je na drodze upartych powtórzeń, a tym samym dekonstruuje ich naturę.

Co więcej, konstatacjom towarzyszy dosadnie ukazane w performansie cierpienie. Z każdą wypowiedzią artystki na jej ciele oraz

prostej, białej sukience, w którą jest ona ubrana, pojawiają się głębokie, jaskrawoczerwone rany. Mnożą się do tego stopnia, że pod koniec nagrania krwiste plamy pokrywają Tomić niemal całkowicie, przez co wyglądem przypomina ona ubiczowanego Chrystusa [il. 2]. Biczowanie było karą, która spotkała Jezusa za akt bluźnierstwa i przypisania sobie tożsamości duchowej nieprzystługującej mu według kapłanów. W podobny sposób za każdy akt profanacji tożsamości językowo-narodowej kara spada na artystkę. Nie wymierza jej wszakże nikt, a źródłem cierpienia i ran jest sam język i to, co niesie on ze sobą. Inny, dodatkowy kontekst cierpień Tomić wiąże się z jej płcią, obrażenia przypominają bowiem ślady ofiar przemocy domowej. Pokorna kobieta, ubrana w skromną sukienkę i o tradycyjnie splecionych w warkocz włosach, doświadcza na swoim ciele skutków nacjonalizmu, nierozdzielnie związanego z patriarchatem.

Performans Tomić wpisuje się w szerszą panoramę sztuki bałkańskiej tego czasu. W tym samym 1998 r. powstaje bowiem wideoinstalacja *Zid/Wall* bośniackiej artystki Danicy Dakić (ur. 1960), która również odnosi się do kwestii językowego konstruowania tożsamości. Około 12-minutowe wideo prezentuje ekran z 64 różnymi mówiącymi ustami; wykadrowane usta ułożeniem przypominają mur, w którym każde z nich tworzy niejako osobną cegielkę. Antropologiczne różnice między nimi (od koloru skóry po np. towarzyszące wąsy) nawiązują do idei pomieszania języków. Liczba ust oraz fakt, iż przemawiają one jednocześnie w różnych językach, koresponduje z performansem Tomić.

Oprócz kontekstu artystycznego istotny dla zrozumienia *I Am Milica Tomić* staje się także kontekst filozoficzny, a szerzej – kulturowy. Motto performansu stanowi bowiem cytata z francuskiego postmarksisty i poststrukturalisty Étienne'a Balibara (ur. 1942), którego myśl – jak już wspomniano – okazuje się bliska koncepcji narodu Derridy. Nawiązując do Benedicta Andersona, Balibar powiada, iż „każda wspólnota jest wspólnotą wyobrażoną, ale tylko wyobrażone wspólnoty są prawdziwe”¹⁸. W analizach genezy nacjonalizmu Balibar czerpie natomiast szczególnie wiele z koncepcji Johanna Gottlieba Fichtego (1762–1814), jednego z pierwszych myślicieli opisujących relację między językiem oraz integracją społeczno-narodową.

Niemiecki idealista uważał język za esencję więzi społecznych oraz naturalniejsze od integralności terytorialnej spoiwo jedności ludu. W *Mowach do narodu niemieckiego* wypowiadał się przede wszystkim o duchowej naturze języka, wyznaczającej granice manifestujące tożsamość wewnętrzną¹⁹. Koncepcja ta, ustanawiająca istotność języka jako budulca solidarności i przynależności narodowej, przyczyniła się do rozwoju dyskursu wzmacniającego ujęcie narodu jako jednorodnej struktury, która, poszukując własnej duchowej odrębności, alienuje się oraz zmierza w kierunku separacyjnych tendencji nacjonalistycznych.

Balibar w książce *Trwoga mas* krytycznie odnosi się do teorii Fichtego, dostrzegając w nacjonalizmie źródło wykluczeń i nierów-



¹⁸ É. Balibar, *The Nation Form: History and Ideology*, „Review (Fernand Braudel Center)” 1990, nr 3, s. 346. Zob. analizę porównawczą obu ujęć: M. Redfield, *Imagi-Nation: The Imagined Community and the Aesthetics of Mourning*, „Diacritics” 1999, nr 4.

¹⁹ J. G. Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, wyd. 5, Hamburg 1978, s. 207.

²⁰ É. Balibar, *Trwoga mas. Polityka i filozofia przed Marksem i po Marksie*, przeł. A. Staroń, Warszawa 2007, s. 111-133.



²¹ *Ibidem*, s. 126.

²² J. Derrida, *Onto-Theology...*, s. 12-13.

²³ *Idem*, *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, transl. P.-A. Brault, M. B. Naas, introd. *idem*, Bloomington-Indianapolis 1992, s. 61.

ności społecznych²⁰. Pozorne umocnienie więzi narodowych wytycza, zdaniem Balibara, sztywne i wąskie ramy konstruowanych tożsamości, hamując przez to rozwój społeczeństwa, marginalizującego grupy niedominujące. Sam podmiot: „obywatel”, „Niemiec” itd., nie jest punktem wyjścia, lecz wytworem praktyk społecznych, wyznaczających te granice. Ich kluczowym elementem jest według Balibara język, którego narodowotwórczą rolę dostrzegł właśnie Fichte. Jak zauważa francuski filozof, język pierwotny, wyrażający tożsamość duchową, rodzi się na przecięciu „dialektyki czasowej i terytorialnej”, tj. jako duchowe tworzywo przypisane do „wspólnej ziemi” i do skonstruowanej wspólnej historii. Należy zatem, w myśl tej narracji – jak zauważa Balibar, przytaczając cytaty z Fichtego – stać na straży „czystości” języka i nie wolno dopuścić do jego pomieszania się z innym. Akt taki to sprzeniewierzenie się społecznie nadanej tożsamości. Tym bardziej intrygujące, że poststrukturalista francuski i idealista niemiecki uzasadniają swoje tezy jednakowym przekonaniem: to nie ludzie tworzą język, ale język tworzy ludzi („*indem weitmehr die Menschen von der Sprache gebildet werden, denn die Sprache von den Menschen*”)²¹.

To właśnie Fichtego uważa Derrida za ojca filozoficznej koncepcji narodu. To za sprawą tego filozofa „niemieckość” miała otrzymać uniwersalne, filozoficzne znaczenie, a tym samym pewną misję historyczną i kulturową. Nacjonalizm Fichtego jest zarazem „w swojej istocie lingwistyczny, oparty na esencji językowej”, wykluczającej ze wspólnoty wszystkich niepodzielających tej więzi, nawet tych, którzy „są urodzeni w Niemczech i **zdają się mówić** po niemiecku, ale nie mówią w prawdziwym niemieckim”²². To właśnie w taki z gruntu „nieprawdziwy” sposób posługuje się językami Tomić, dobierając przy tym najgłębiej osadzone – w każdym z tych języków – wyrażenie identyfikujące podmiot jako członka danego narodu. Jak pisze Derrida w swojej książce poświęconej tożsamości europejskiej, formą najgłębszej afirmacji każdego języka europejskiego są słowa wpisujące różnicę w jego tożsamość: „mówię teraz do Ciebie, w pełni oddany, tutaj i w tym oto języku; posłuchaj, jak mówię w swoim języku, tj. mnie, a możesz odpowiedzieć mi na to w swoim języku”²³. Dokładnie w taki sposób, w czasie terażniejszym, w całkowitym skupieniu i w pozycji konfrontacji z widzem ponawia swe deklaracje Tomić.

Rozpatrując analizowane kwestie w szerszym kontekście kulturowym, korzenie idei pomieszania języków można, rzecz jasna, odnaleźć już w *Biblii*, a dokładnie w biblijnej przypowieści o wieży Babel, do której nawiązuje performans Tomić. Wieża Babel funkcjonuje, z jednej strony, jako symbol pychy, z drugiej zaś – jako narracja o prehistorii narodów. Pomieszanie języków w tej paraboli jawi się jako kara dla ludzi, sprawiająca, że nie będą oni potrafili działać wspólnie, co bezpośrednio wpłynie na wzmożenie konfliktów wśród nich. Sztucznie wytworzone podziały wywołują więc cierpienie – sensowny byłby zatem powrót do stanu pierwotnego, który oznaczałby jedność.

To wszakże staje się niemożliwe, a na kartach *Biblii* mnożą się odłąd nazwy kolejnych ludów wywodzących się od niekończących się odgałęzień męskich rodów. Skutki budowy wieży Babel, czyli konsekwencje grzechu pierworodnego, mogą nieść tylko ból. I w odróżnieniu od mesjańskiego motywu biczowania jest to kara, a nie środek odkupienia.

I Am Milica Tomić dekonstruuje zatem kategorię narodu, za kluczowy składnik budowania tożsamości narodowej uznając język. Pozostałe prace Tomić wybrane tu do analizy koncentrują się natomiast na militarystyce legitymizowanej przez państwa narodowe i na związanej z tym polityce migracyjnej.

One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise

Udokumentowana jako zapis wideo oraz seria zdjęć akcja Tomić *Pewnego dnia zamiast jednej nocy rozbłyśnie seria karabinów maszynowych, jeśli inaczej nie będzie światła* (2009) to powtarzana codziennie przez dwa miesiące interwencja artystki w przestrzeń publiczną Belgradu. Tomić rutynowo spacerowała po stolicy Serbii, trzymając w jednej ręce karabin maszynowy (kałasznikow), w drugiej natomiast typowe dla przechodnia rekwizyty, takie jak zakupy czy parasol [il. 3]. Trasa uwiecznionej wędrówki przebiegała przez miejsca szczególne: te, w których podczas II wojny światowej rozegrały się udane akcje antyfaszystowskie wymierzone przeciw okupacji niemieckiej, zorganizowane przez członków Ruchu Ludowo-Wyzwoleńczego oraz często przyłączających się do nich cywilów. Co więcej, artystka zdawała się wyróżniać na mapie Belgradu punkty dotąd w żaden sposób nie upamiętnione.

Zawiły tytuł zaczerpnęła Tomić z wiersza jugosłowiańskiego partyzanta i pisarza, Oskara Daviča, z 1925 r.: *Eines Tages, statt eines Nachts, wird ein Maschinengewehrfeuer aufflammen, wenn es kein anderes Licht gibt*. Treść liryku ma uświadomić czytelnikowi destrukcyjne konsekwencje wojny. Davičo skupia się na zbudowaniu gorączkowego napięcia: jeszcze trwający pokój zostanie lada moment przerwany wybuchem przemocy. Nawiązując do utworu poety, Tomić dekonstruuje natomiast samą opozycję pokoju i wojny, tzn. performuje – a ściśle rzecz biorąc: symuluje – aktywność właściwą stanowi wojny w warunkach wykorzenionych z takiego kontekstu. Jednocześnie artystka sprawdza, czy jej interwencja wywoła jakikolwiek niepokój, testując granice, powyżej których jej akcja – i akty tego rodzaju – zaczynają wzbudzać publiczne poruszenie; bada tym samym poziom oswojenia społeczności z militarystką. Wnioski płynące z performansu Tomić są pesymistyczne, a stojąca za nimi strategia odkrywa i odwraca polisemię ludzkiej odpowiedzi: mieszkańcy stolicy są gotowi na eskalację napiętej sytuacji politycznej nie tyle w znaczeniu uważnego wypatrywania sygnałów konfliktu i przygoto-



²⁴ M. Tomić, *One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise*, [w:] *Trust: An Exhibition on the Occasion of ISEA 2010 Ruhr: 16th International Symposium on Electronic Art*, ed. A. Broeckmann, S. Riekeles, T. Munz, Heidelberg 2010, s. 184.

²⁵ N. Mansfield, *Under the Black Light: Derrida, War, and Human Rights*, „Mosaic” 2007, nr 2, s. 155.

wywania się na **stan wyjątkowy**, ile oswojenia z faktem, iż rzekomo czytelne granice między stanem wojny a pokoju zostały niemal całkowicie zatarte. Sama Tomić komentuje swój dokument następująco:

Dzisiaj niezależnie od tego, czy znajdujemy się w sytuacji bezpośredniej wojny, czy nie, jesteśmy w stanie ciągłej mobilizacji. Czy jest jednak możliwe użycie siły zbrojnej bez ustanowienia ścisłego podziału na terrorystów i terroryzowanych? Nawet gdyby było to możliwe, takie działanie musiałoby mieć charakter jednorazowy i całkowicie odseparowany od opinii publicznej, politycznych obietnic grup tożsamościowych, partii, ruchów lub organizacji i byłoby zdystansowane tak od polityki terroru, jak i antyterroru. Taki opis zarazem unikalnego i uniwersalistycznego posłużenia się siłami zbrojnymi przypomina bardzo wojnę partyzancką oraz politykę prowadzoną przez partyzantów jugosłowiańskich w trakcie ich antyfaszystowskiej walki rewolucyjnej, w wojnie przeciw wojnie – o pokój. Akcja jest próbą wyjścia z pozycji buntownika, przyjęcia aktywnej pozycji bez odwoływania się do pozycji ofiary, przejściem z pozycji ofiary na ulice, z karabinem maszynowym niesionym po prostu i z determinacją, jak gdyby była to torba z supermarketu lub parasol²⁴.

Tomić otwarcie wybiera zatem rolę buntownika-kontestatora, wykraczającą poza binarną logikę wojny i pokoju, terroru i antyterroru, a wreszcie ofiary i sprawcy. Zdaje sobie jednak sprawę, że nie tak funkcjonuje publiczny dyskurs, który wyraźnie wyznacza, jakie grupy i w jakim czasie mogą w sposób niebudzący zastrzeżeń posługiwać się bronią. „Terroryzm” jest bowiem nieustannie definiowany jako zaprzeczenie reguł życia społecznego przyjętych w danej wspólnotcie. Gest artystki ma w związku z tym charakter „jednorazowy” i „odseparowany”, ale – ku jej zaskoczeniu – nie skutkuje szokiem właściwym aktom terrorystycznym. Dzięki temu Tomić dokonuje swoistej wyrwy w dyskursie i demaskuje stan rzekomego pokoju jako faktyczną permanentną mobilizację, która przechodzi w stan „bezpośredniej wojny” wyłącznie na mocy formalnej decyzji władz państw narodowych.

Tym samym Tomić reprezentuje perspektywę Derridiańską. Jak bowiem uważa Derrida, wojna i pokój są zbyt często wyobrażane jako symetryczna para wzajemnie wykluczających się, opozycyjnych pojęć. W sposób szczególny krytyce poddaje on ideę „ściśle wyznaczonego, realnego historycznie okresu wojny”, obwarowanego właściwymi porozumieniami prawnymi i instytucjami²⁵. Granice między tymi sferami są płynne, gdyż „pokój” niesie w sobie warunki wydarzenia się „wojny”, a moment, w którym coś staje się – tj. zostaje nazwane – bezpośrednią wojną, jest całkiem arbitralny. W wywiadzie na temat terroryzmu udzielonym po wydarzeniach 11 września Derrida przywołał sytuację, gdy po kilku dekadach parlament francuski **uznał**, że francuska represja w Algierii w latach 1954–1962 miała charakter wojny. Tym samym zbrojna okupacja czy „wewnętrzne operacje policyjne” stały się nagle „wojną”, a antypaństwowy terror – jedną z jej



3. Milica Tomić, *One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise*, 2009, fotografia, 48 × 69 cm. Fot. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE), dzięki Sara Zanin Gallery



4. Milica Tomić, *One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise*, 2009, fotografia, 48 × 69 cm. Fot. za: <https://artmap.com/charim/exhibition/milica-tomic-2010> (data dostępu: 3.10.2024)

stron²⁶. Właśnie arbitralność i płynność owych granic, a także wymiennosc pozycji politycznych, pozornie niemożliwych do substytucji, bada w swej praktyce Tomić, a jej interwencja dekonstruuje tym samym sztywne ramy „wojny” przeciwstawionej „pokoju”.

Ku zaskoczeniu Tomić – jak sama przyznaje – akcja nie wzbudziła oburzenia ani żadnej reakcji przechodniów, a nawet została zignorowana przez policję [il. 4]. Jedynymi osobami, które zwróciły na nią uwagę, były dzieci. Militaryzacja społeczeństwa zaszła już tak daleko, że dekonstrukcja kategorii wojny nie szokuje wspólnoty, oswojonej z agresją i konfliktem. Zdaniem Tomić, dochodzi do zbiorowego wyparcia (*denial*) samej przemocy **jako przemocy** oraz faktu, że przeciętny obywatel Serbii czuje się uprawniony (*entitled*), by przymykać oczy na przenikające codzienność przejawy państwowego monopolu na przemoc, nawet gdy towarzyszą one figurze kobiety powracającej z zakupami. W związku z tym Tomić zdecydowała się też dokonać swojej kontrakcji wymierzonej przeciw dyskursowi państwa-narodu, wytaczając marszem własne terytorium i tworząc w ten sposób żywy pomnik: wydarzenie przeciwstawione statycznemu pomnikowi żołnierzy, którzy stanowią typowy wyraz artystyczny legitymizacji i heroizacji przemocy państwa²⁷. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż to, jak sama Tomić objaśniała przesłanie performansu, nacechowane jest strategiami właściwymi ujęciu Derridiańskiemu, dodatkowo popartymi mogącą mieć psychoanalityczny rodowód ideą wyparcia przemocy ze świadomości.

Innym, historycznym kontekstem trasy i akcji Tomić były antyfaszystowskie działania Ruchu Ludowo-Wyzwoleńczego (a właściwie Narodowej Armii Wyzwolenia Jugosławii), które artystka zamierzała wprost ponowić – na zasadzie twórczego powtórzenia – w dobie powstawania nowych faszyzmów. Będące wówczas partyzantką akcje stały się częścią wojny narodowowyzwoleńczej, mimo iż partyzanci sprzeciwiali się polityce tzw. czetników (Królewskich Wojsk Jugosłowiańskich w Ojczyźnie), którzy dążyli do stworzenia Wielkiej Serbii, a w trosce o „bezpieczeństwo etniczne” narodu serbskiego przeprowadzali czystki etniczne. Celem partyzantów było natomiast stworzenie – po uporaniu się z zagrożeniem ze strony nazistów – wielonarodowego państwa socjalistycznego. Hasła narodowe łączono z rewolucyjnymi, a ok. 100 tys. kobiet walczyło w armii na równych zasadach z mężczyznami; wśród haseł jednym z kluczowych stało się równouprawnienie płci, bohaterki armii upamiętniano zaś w fotografiach i plakatach²⁸. Tomić swym aktem-powtórzeniem chciała zatem odnowić zapomnianą alternatywną możliwość kształtowania tożsamości narodowej. Czyniła to ponadto, jak sama podkreśla, gdy do więzienia trafiło kilku anarchistów pod (wycofanymi później) zarzutami „międzynarodowego terroryzmu”. Wykluczeni z pojęcia narodu przez reżim, zostali oni wtłoczeni w zewnętrzną kategorię ponadnarodowego terrorku, choć stanowili – historycznie rzecz biorąc – następców partyzantów, walczących o niepodległość.



²⁶ J. Derrida, *Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. A Dialogue with Jacques Derrida*, [w:] G. Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago-London 2003, s. 104.

²⁷ M. Tomić, *op. cit.*, s. 188, 190.

²⁸ Zob. B. Jancar, *Women in the Yugoslav National Liberation Movement: An Overview*, „Studies in Comparative Communism” 1981, nr 2/3.



MILICA TOMIĆ AND
RÓZA EL-HASSAN
DRIVING IN THE PORSCHE
AND THINKING ABOUT
OVERPOPULATION

5. Milica Tomić and Roza El-Hassan Driving in the Porsche and Thinking about Overpopulation, 2000, billboard. Fot. za: <https://dwutygodnik.com/public/media/image/5811aca3.jpg> (data dostępu: 3.10.2024)

Milica Tomić and Roza El-Hassan Driving in the Porsche and Thinking about Overpopulation

Ostatnią z dekonstruujących pojęcie narodu prac Tomić wybranych do niniejszej analizy jest billboard *Milica Tomić and Roza El-Hassan Driving in the Porsche and Thinking about Overpopulation* – fotomontaż fotografii prasowej autorstwa Gerta Eggenbergera. Oryginalne zdjęcie przedstawiało uśmiechniętego Jörga Haidera, austriackiego polityka i reprezentanta skrajnej prawicy, prowadzącego swoje luksusowe niebieskie porsche 993, oraz Wolfganga Schüssela, ówczesnego kanclerza Austrii, siedzącego na miejscu pasażerskim [il. 5]. Dzieło Tomić zawisło na jednym z najbardziej rozpoznawalnych zażytków Wiednia – fasadzie Pawilonu Secesji.

Fotomontaż został zaprojektowany tak, by przypominać zarówno plakat polityczny, jak i typowe amerykańskie reklamy wielkoformatowe. Ingerencja w zdjęcie polegała na zastąpieniu oryginalnego pasażera sylwetkami węgierskiej artystki Rózy El-Hassan oraz samej Tomić, przebranej w mundur jugosłowiańskiego partyzanta, uśmiechniętej i skierowanej w stronę widza. Dodany też został biały slogan na czerwonym tle, tożsamy z tytułem dzieła. Jak podkreśla artystka:

praca powstała jako część kampanii artystycznej skierowanej przeciwko dojściu tej partii do władzy i była bezpośrednią odpowiedzią na postulat unieważnienia wejścia Słowenii do Unii Europejskiej, dopóki Słowacy nie wyrzekną się kultu titowskich partyzantów²⁹.

Wybór zdjęcia z politykiem będącym jawnym zwolennikiem III Rzeszy, który głosił nienawiść do mniejszości narodowych, etnicznych oraz seksualnych i który jednocześnie siedzi uśmiechnięty w ekstrawaganckim porsche, czytelnie nawiązuje do kamuflowania rasizmu w kulturze masowej USA, a szerzej – do tego, w jaki sposób konsumpcjonizm, zawsze zastrzegający pewną sferę dóbr jako eksklu-

²⁹ G. Injac, *Perspektywa inteligentnej bomby. Rozmowa z Milicą Tomić*, przeł. idem, J. Wichowska, „Dwutygodnik” 2010, nr 5, <https://dwutygodnik.com/artykul/1166-perspektywa-inteligentnej-bomby.html> (data dostępu: 3.10.2024).

zywną, oraz przeludnienie stanowią bodziec do powstawania nowych faszystów. Fakt „przeludnienia” oddaje w przestrzeni samochodu umieszczenie dwóch kobiet na pojedynczym fotelu pasażerskim, przy czym jedną z nich jest reprezentująca migrantów z Bliskiego Wschodu El-Hassan. Uśmiech pasażerek kontrastuje z wydźwiękiem „rozwiązania”, o jakim myśli prawicowy polityk w kontekście tytułowego zjawiska:

Według Haidera w czasie drugiej wojny światowej ruch antyfaszystowski doprowadził do zniszczenia rasy germańskiej w Jugosławii. Siedziałam w tym porsche ubrana w mundur partyzanta, a Róza El-Hassan grała rolę przedstawicielki, jak mówił Haider, kryminalistów ze Wschodu, którzy rabują Austrię. Chciałam w ten sposób pokazać, że prawicowy ekstremizm, który widziałam z bliska już w latach dziewięćdziesiątych w Serbii, rozprzestrzenia się na Zachód i że w swojej formie nie jest on już historycznym nacjonalizmem, ale raczej nowo powstałym produktem kapitalistycznego parlamentaryzmu³⁰.

Co znamienne, osiem lat od ukończenia billboardu Haider zginął w wypadku samochodowym spowodowanym nadmierną prędkością jego ekskluzywnej limuzyny.

Podobnie jak interwencja z bronią, także billboard trawestujący zdjęcie polityka wpisuje się w strategię dekonstruktywistyczną Tomić. Poprzez twórcze powtórzenie i nieoczekiwane połączenie elementów oryginalnej fotografii z nieobecnymi w niej, ale omawianymi przez polityków figurami i postaciami następuje przewrotna demaskacja dyskursu nowych nacjonalistów. Zwizualizowana imigrantka oraz żołnierka wskazują na właściwych uczestników konfliktu, którymi politycy sterują zza parlamentarnej mównicy. Uśmiech kobiet ma zwiastować to, co obiecywane jest wyborcom nacjonalistów: że rozwiązanie problemu migracji i przeludnienia przyniesie szczęście wszystkim stronom, choć jednocześnie mina ta swoiście przeraża w kontekście towarzyszących temu neonazistowskich haseł. Wszystko to dzieje się, jak obnaża to billboard, w imię dostępu do dóbr luksusowych, symbolizowanych przez porsche, i w imię rzekomego bezpieczeństwa, które przywołuje podobieństwo przedstawienia do fotografii rodzinnych.

Jak pisze Derrida, można stać się ksenofobicznym tylko po to, by rzekomo bronić w ten sposób prawa do gościnności. Dzieje się tak, gdyż podejmujący występuje w roli suwerena, uznającego za niepożądanego gościa – a nawet za wroga – każdego, kto nie zinternalizuje jego zasad³¹. Demokracja nie może być pretekstem do tworzenia zamkniętego kręgu społecznego, lecz musi być prawdziwie otwartą strukturą. Dotyczy to także konsumpcji i wolnego rynku, zdolnych przysłużyć się wspólnocie jedynie w realiach otwartości i pluralizacji dyskursów³². Praca Tomić stanowi reakcję na zupełnie odwrotne tendencje.



³⁰ *Ibidem*.

³¹ J. Derrida, A. Dufourmantelle, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, transl. R. Bowlby, Stanford 2000, s. 53–55.

³² Zob. M. Fritsch, *Derrida's Democracy to Come*, „Constellations” 2002, nr 4.

Wnioski

Główną tezą niniejszego artykułu jest stwierdzenie, iż dekonstruktywizm to najbardziej obiecująca, choć pominięta w dotychczasowej literaturze, perspektywa interpretacji sztuki Milicy Tomić w kontekście zawartej w niej krytyki kategorii nacjonalizmu. Nurt ten przejawia się w omówionych pracach Tomić zarówno w odniesieniu do kategorii narodu i nacjonalizmu, jak i jako artystyczna strategia inwencyjnego powtórzenia i rekonfiguracji elementów składowych tożsamości narodowej. Za te uznaje Tomić przede wszystkim język oraz militarystykę narodo-państwową. Choć Derrida – w odróżnieniu od np. Balibara – nie zostaje wprost przywoływany w odniesieniu do badanych dzieł, trudno założyć, by jego idee nieznanne były dyrektorze austriackiego Instytutu Sztuki Współczesnej. Przedstawione zbieżności konceptualne ukazują, jeśli nawet nie otwartą inspirację, to przynajmniej komplementarność obu propozycji, które w spójny i analogiczny sposób podejmują się rozbioru i ponownej, nieoczekiwanej fuzji części składowych nacjonalizmu.

W wideoperformansie *I Am Milica Tomić* (1998) artystka dokonuje pomieszania języków rozumianych jako wyrazy tożsamości narodowej i wykorzenia je z ich funkcji nośnika unikatowej więzi duchowej, ukazując jednocześnie cierpienia, jakie niesie ze sobą binarność kręgu językowo-narodowego. W akcji *One Day, Instead of One Night, a Burst of Machine-Gun Fire Will Flash, If Light Cannot Come Otherwise* (2009) Tomić postanowiła podważyć istotną dla tożsamości narodowej opozycję pokoju i wojny oraz różnicę między „wojną” a „terroryzmem”, nawiązując jednocześnie do akcji partyzantki jugosłowiańskiej i jej (porzuconych obecnie) projektów państwa wielonarodowego. Billboard *Milica Tomić and Roza El-Hassan Driving in the Porsche and Thinking about Overpopulation* (2000) zwizualizował i zrekonfigurował natomiast twórców oraz obiekty nacjonalistycznego dyskursu antymigranckiego, pokazując, iż parlamentaryzm i konsumpcjonizm stanowią dodatkowe bodźce rozwoju ksenofobii.

Bezpośrednia, a w przypadku dwóch pierwszych prac fizyczna obecność artystki w omówionych prowokacjach jest wyrazem ucieleśnionej perspektywy „buntowniczej”, za którą uznaje się Tomić, dążąc do demaskacji struktury dyskursu nacjonalistycznego z jego wnętrza i na podstawie konkretnych doświadczeń historycznych z krajów bałkańskich. To dzięki temu partykularne przeżycia, do których odnosi się Tomić, zyskują sens uniwersalny i mogą stanowić inspirację dla dekonstrukcji wszelkich nacjonalizmów.

Słowa kluczowe

Milica Tomić, performans, sztuki wizualne, sztuka postjugosłowiańska, wojny bałkańskie, nacjonalizm, Jacques Derrida, dekonstruktywizm

Keywords

Milica Tomić, performance, visual arts, post-Yugoslav art, the Balkan wars, nationalism, Jacques Derrida, deconstructivism

References

1. *Art in the Age of Terrorism*, ed. **G. Coulter-Smith, M. Owen**, London 2005.
2. **Balibar Étienne**, *The Nation Form: History and Ideology*, „Review (Fernand Braudel Center)” 1990, nr 3.
3. **Balibar Étienne**, *Trwoga mas. Polityka i filozofia przed Marksem i po Marksie*, przeł. A. Staroń, Warszawa 2007.
4. **Borradori Giovanna**, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago–London 2003.
5. **Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł**, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Warszawa 2007.
6. **Derrida Jacques, Dufourmantelle Anne**, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, transl. R. Bowlby, Stanford 2000.
7. **Derrida Jacques**, *Onto-Theology of National-Humanism (Prolegomena to a Hypothesis)*, „Oxford Literary Review” 1992, nr 1/2.
8. **Derrida Jacques**, *Psyche. Wynajdywanie innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac., przedm. R. Nycz, Kraków 1996.
9. **Derrida Jacques**, *The Other Heading: Reflections on Today’s Europe*, transl. P.-A. Brault, M. B. Naas, introd. *idem*, Bloomington–Indianapolis 1992.
10. **Fichte Johann Gottlieb**, *Reden an die deutsche Nation*, wyd. 5, Hamburg 1978.
11. **Fritsch Matthias**, *Derrida’s Democracy to Come*, „Constellations” 2002, nr 4.
12. **Gellner Ernst**, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1991.
13. *Gender Check: A Reader: Art and Gender in Eastern Europe since the 1960s*, ed. **B. Pejić**, Köln 2011.
14. **Heta Albert [et al.]**, *Do We Need Art for Remembrance?*, [w:] *Erinnerungen in Kultur und Kunst. Reflexionen über Krieg, Flucht und Vertreibung in Europa*, Hrsg. A. von Oswald, A. Schmelz, T. Lenuweit, Bielefeld 2009.
15. **Injac Goran**, *Perspektywa inteligentnej bomby. Rozmowa z Milicą Tomić*, przeł. *idem*, J. Wichowska, „Dwutygodnik” 2010, nr 5, <https://dwutygodnik.com/artukul/1166-perspektywa-inteligentnej-bomby.html> (data dostępu: 3.10.2024).
16. **Jancar Barbara**, *Women in the Yugoslav National Liberation Movement: An Overview*, „Studies in Comparative Communism” 1981, nr 2/3.
17. **Mansfield Nick**, *Under the Black Light: Derrida, War, and Human Rights*, „Mosaic” 2007, nr 2.
18. **Petrović Jelena**, *Post-Yugoslav Art: Beyond Social Utopia*, „Springerin” 2019, nr 1, <https://springerin.at/en/2019/1/postjugoslawische-kunst-jenseits-der-sozialutopie> (data dostępu: 3.10.2024).
19. **Piotrowski Piotr**, *Art and Democracy in Post-communist Europe*, transl. A. Brzyski, London 2012.
20. **Redfield Marc**, *Imagi-Nation: The Imagined Community and the Aesthetics of Mourning*, „Diacritics” 1999, nr 4.
21. **Renz Seraina**, *Körper – Grenzen – Materialität: Die Politik der (post-)jugoslawischen Kunst von Marina Gržinić / Aina Šmid und Milica Tomić / Grupa Spomenik*, „Figurationen” 2011, nr 2.
22. *Retracing Images: Visual Culture after Yugoslavia*, ed. **D. Šuber, S. Karamanić**, Leiden–Boston 2012.
23. **Terzić Zoran**, *Between Destiny and Contingency: Variation in Historical Narratives in the Arts during the Break-up of Yugoslavia*, [w:] *Myths and Boundaries in South-Eastern Europe*, ed. P. Kolstø, London 2005.
24. *The Work of Art in the State of Exile: Serbia and Montenegro, Artist Milica Tomić, Project: National Pavilion* [exposition cat.], ed. **B. Stojanović**, Center for Contemporary Arts, Belgrad 2003.

25. **Thomson Alexander John Peter**, *The Place of the Nation in the Work of Jacques Derrida*, „The Irish Review” 2001, t. 28.
26. *Trust: An Exhibition on the Occasion of ISEA 2010 Ruhr: 16th International Symposium on Electronic Art*, ed. **A. Broeckmann, S. Riekeles, T. Munz**, Heidelberg 2010.

Podziękowania

Dziękuję dr Magdalenie Radomskiej za uwagi do pierwotnej wersji tekstu.

Aleksandra Czarny, MA, czarnyaleksandra677@gmail.com, ORCID: 0009-0004-3802-9578

Graduate of Art History at Adam Mickiewicz University, Poznań. Under the guidance of Michał Haake, PhD, DSc, ProfTit, she prepared the MA thesis on the photo series *Kazimierz on the Vistula (1931–1932)* by Benedykt Jerzy Dorys. Her research interests include social realism, socially engaged art practice, comparative aesthetics, and art theory.

Summary

ALEKSANDRA CZARNY (Adam Mickiewicz University, Poznań) / Deconstruction of nationalism in the selected works of Milica Tomić

The paper discusses the artistic and conceptual strategies of the deconstruction of nationalism in the selected works of contemporary Serbian artist, Milica Tomić (b. 1960) by interpreting them from a hitherto overlooked perspective of Derridian deconstructivism. It demonstrates that the analyzed performances and billboards made by Tomić offer a consistent and theoretically self-aware attempt at a critical dismantling of the nationalist narratives present in post-Yugoslav public discourse through their emphasis on the constitutive function of national languages and state militarism. It is due to this deconstructivist framework that the particular experiences on which Tomić bases her art gain universal significance for our understanding of all nationalisms.