

ASJA MANDIĆ\*

## Destrukcija kao stimulans za nove oblike kreativnosti: Umjetnost i kultura u vrijeme opsade Sarajeva

---

### Apstrakt

Kroz uvid u kulturna dešavanja što su obilježila period opsade Sarajeva (1992-1995), a koja su predstavljala fenomen, ne samo po broju realiziranih događaja i nezapamćenoj posjeti, već i po improviziranoj kreativnosti i inovativnosti, otvara se pitanje na koji način je grad ne samo nastavio da živi, već u stanju negacije svega onoga što ga čini urbanim, održavao civilizacijske vrijednosti. Umjetnički događaji građanima su omogućili bijeg iz ratne svakodnevnice, ali i mjesta u kojima se "producirao" socijalni prostor, koja su oživljavala ideju grada kao mjesta susreta, društvene interakcije i komunikacije. Njihov emancipatorni karakter u društvenom, pa čak i političkom smislu, posmatra se kroz Foucaultov koncept "drugih mjesta" ili heterotopija, kao i kroz ideju kreiranja mikro zajednica kojima se obnavljalo društveno tkivo i humanizirala ratna realnost.

**Ključne riječi:** heterotopije, javni prostor, kultura otpora, pozorište, rat, ruševina, umjetnost, zajednica

### Abstract

Through insight into the cultural events that marked the period of the siege of Sarajevo (1992-1995), which were a phenomenon not only because of the number of events held and the unprecedented attendance, but also due to their improvised creativity and innovation, the question arises as to how the city continued to live, not only in the face of the negation of everything that made it urban, but also in maintaining civilizational values. The art events enabled its citizens an escape from the everyday life of the siege, but also created places where social space was produced, places that revived the notion of the city as a place of meeting, social interaction and communication. Their emancipatory character in social, even political aspect, is being observed through the Foucault's concept of "other places" or heterotopias, as well as through the creation of micro communities that played a significant part in revitalization of social body as well as humanizing the reality of war.

**Key words:** art, community, culture of resistance, heterotopias, theatre, public space, ruins, theatre, war

---

\* Asja Mandić, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet, Franje Račkog 1, 71000 Sarajevo, Bosna i Hercegovina, e-mail adresa: asja.mandic@ff.unsa.ba

U opkoljenom Sarajevu, koje je, analogno ruševini, bilo "oslobođeno i od života i smrti", u kome se permanentno uništavao ne samo urbani krajolik, već i živost i dinamika, odnosno negirala suština grada kao socijalnog prostora, na polju kulture dešavalo se nešto što je u takvim okolnostima bilo gotovo nepojmljivo. U gradu svedenom na krhotine normalnog života, došlo je ne samo do obnove kulturnih dešavanja, već uopće do proliferacije umjetnosti i umjetničkih manifestacija, što se reflektiralo u nezapamćenom broju teatarskih izvedbi, zatim izložbi, koncerata, filmskih projekcija, čitanja poezije, kao i u ponovnom pokretanju već postojećih festivala, ili osnivanju novih. Organizacija kulturnih događaja, kao i odlazak na iste, predstavljala je potrebu da se iskorači iz ratne svakodnevnice, ali i da se ona dokine i humanizira, da se prevaziđu stege i ograničenja, da se produciraju socijalni prostori, odnosno da se potvrdi da je grad još uvijek živ i da živi.

Upravo se tih ratnih godina participacija u kulturnom životu i percipirala kao način građanskog otpora, potrebe da se nastavi normalan život ili, možemo reći, stvori iluzija o istom. Teatar je tom smislu odigrao možda najznačajniju ulogu s obzirom na to da su se predstave organizirale na dnevnoj osnovi,<sup>2</sup> da je samo u Kamernom teatru 55 tokom četverogodišnje opsade bilo preko hiljadu izvođenja,<sup>3</sup> da je tokom prve godine opsade osnovan Sarajevski ratni teatar (SARTR),<sup>4</sup> te da su se predstave, pored oficijelnih teatarskih prostora, (Narodnog pozorišta, Kamernog teatra, Pozorišta mladih) odigravale i u hotelima (hotel Holiday Inn), kafanama, preduzećima (GP Bosna), stambenim naseljima, podrumima, školama, bolnicama, kasarnama, vrtićima, na prvim linijama.<sup>5</sup>

Za razliku od Narodnog pozorišta, koje je bilo otvoreno prema linijama obruča i direktno izloženo snajperskoj vatri, Kamerni teatar je bio nešto zaštićeniji, iako u gradu nije postojao objekat koji nije ciljan, granatiran i oštećen. To je vjerovatno bio još jedan od razloga zbog čega je Kamerni postao ključnim mjestom kulturnih dešavanja, prvenstveno teatarskih izvedbi, ali i izložbi, koncerata,

<sup>1</sup> Musabegović 1998, 49.

<sup>2</sup> Glamočak u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva* 2004, 91.

<sup>3</sup> *Sarajevski memento 1992-1995* 1997, 154.

<sup>4</sup> Iako Odluka o osnivanju SARTR-a datira 12. januara 1993, ratni teatar je svoju prvu predstavu "Sklo-nište" predstavio publici u septembru 1992. godine. Izvor: Arhiv MESS, građa predstavljena na izložbi "Teatar pod opsadom", kustosica Hana Bajrović, u okviru programa Modul Memorije 2019, Narodno pozorište Sarajevo (25. april-juni 2019).

<sup>5</sup> *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva*, priredio Diklić, 2004 i izložba "Teatar pod opsadom", Uvodna legenda (kustosica Hana Bajrović).

promocija ratnih izdanja, tribina;<sup>6</sup> bio je jedna vrsta duhovne oaze ili, kako je to rekao Stjepan Roš, "jedna vrsta duhovnog lječilišta".<sup>7</sup> U njegovim prostorima svakodnevno su dolazili građani, družili se, razgovarali, okupljali se u bifeu, u "takozvanoj rupi, gdje je bila prava peć na drva"<sup>8</sup>, gdje su se tokom hladnih sarajevskih zima mogli ugrijati i popiti čaj, gdje se dolazilo i na šalicu razgovora. U kontekstu djelatnosti ovog teatra i njegovog značaja u održavanju života grada, zanimljivo je da se pozorište po prvi put pozicioniralo kao vitalna ustanova i na nivoima vlasti, kada je Kamerni dobio status objekta nulte kategorije u snabdijevanju strujom.<sup>9</sup> A kada bi nestalo struje, predstave bi se nastavile i u mrklom mraku, ili bi se upalila kandila ili svijeće, koje su čak i građani donosili iz svojih domova da bi se osvijetlila pozornica.<sup>10</sup>

Repertoar predstava bio je raznolik, od onih što su davale autentično svjedočenje o ratu, do onih koje su kod građana stvorile osjećaj bijega iz mikrosvijeta, kao što su brojne komedije što su prostor ispunile zabavom, smijehom ili pjesmom, do onih što postavljaju pitanja šta je ustvari grad koji se raspada, šta je grad pod opsadom (predstava "Grad" Harisa Pašovića) ili prave analogiju sa Španskim građanskim ratom, stvaranjem zidova, podjela po Bosni i Hercegovini<sup>11</sup> kroz adaptaciju Sartrovog teksta (predstava "Zid" u režiji Dine Mustafića), teatarska izvođenja odigrala su značajnu ulogu u očuvanju urbanog u vremenu apsolutnog ubijanja grada.

Prvo autentično svjedočenje o opsadi ponudila je SARTR-ova prva predstava "Sklonište", u režiji Dubravka Bibanovića, rađena prema tekstu Safeta Plakala, premijerno izvedena u septembru 1992. godine u Kabareu Pozorišta mladih.<sup>12</sup> Pisana u prvim mjesecima rata, u podrumskom prostoru pozorišta, na lokaciji

<sup>6</sup> Zabilježeno je da je samo 1994. godine u periodu od 1. januara do 14. decembra u Kamernom teatru izvedeno 476 programa, od kojih je 16 predstava (četiri premijere i više izvođenja), 17 izložbi, sedam koncerata Sarajevskog gudačkog kvarteta, 31 koncert drugih muzičara, 49 književna susreta i promocija knjiga, 13 molitvi za mir, 199 tribina simpozija i ostalih programa. U periodu od 1. jula do 21. septembra u okviru manifestacije Ljeto u Kamernom održana je 131 manifestacija. Salom N. "Grijali smo dušu" *Oslobođenje*, 22. 12. 1994, 10.

<sup>7</sup> Roš u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 244.

<sup>8</sup> Roš u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 250.

<sup>9</sup> Uz Predsjedništvo, Glavni štab Armije BiH, bolnicu i novinsku kuću Oslobođenje, Kamerni teatar bi dobivao električnu energiju kad god bi je u gradu imalo. Vidjeti: Slavnić u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 254.

<sup>10</sup> Bajrović u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 29.

<sup>11</sup> Mustafić u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 190–191.

<sup>12</sup> Sklonište je premijerno izvedeno 2. 9. 1992. godine. Izvor: Izložba "Teatar pod opsadom".

gdje je i prvi put odigrana, a koju su stanari iz okolnih zgrada koristili kao sklonište,<sup>13</sup> ona ne samo da je bila autentična u odnosu na mjesto i vrijeme kada je nastala, već je označila i početak intenzivnog teatarskog djelovanja. Od brojnih predstava, što su se izvodile na dnevnoj osnovi, što su u besmislu rata omogućavale građanima da se duhovno održe, što su davale smisao životu, jedan od najvećih dojmova na publiku ostavio je mjuzikl "Kosa", premijerno izveden u novembru 1992. godine.<sup>14</sup> Bez obzira na opasnosti kretanja po gradu, svaki put kada je bila na repertoaru pozorišta, "Kosa" bi prepunila njegov prostor i ispunila ga nekom nevjerovatnom energijom, uzbuđenjem i osjećajem slobode, a kod građana stvorila dojam kao da su u nekom drugom, boljem svijetu. "U samoj atmosferi Sarajeva", navodi Senad Pećanin, "to je bila jedna nevjerovatno bitna predstava, jer je davala osjećaj da smo u nekom velikom kulturnom centru; i dok smo gledali predstavu, potpuno smo zaboravili da smo u jednom mikro svijetu, u strašnom i bezizlaznom okruženju u kojem se gine, ulice se pretrčavaju da bi se pobjeglo od snajpera, u kome nema vode, hrane struje..."<sup>15</sup> Iako je "Kosa" baš kao i najposjećenija ratna predstava, komedija "Ljubovnici,"<sup>16</sup> kroz muziku, ples, ili humor, možda stvorila osjećaj bijega iz svakodnevnice, u svakoj teatarskoj izvedbi, u načinu na koji su se na sceni kreirale situacije što su uvlačile publiku, podsticale reakciju, mogli su se iščitati elementi te surove ratne realnosti. Tako je, u vezi predstave "Ljubovnici," Dino Mustafić rekao sljedeće:

Na kraju predstave, kad se pjevala *La musica di note* publika je pjevala zajedno sa glumcima i izvođačima i smijala se kroz plač – ili plakala kroz smijeh. Ta vrsta ekstremnih, pomiješanih osjećanja upravo između života i smrti, između svijesti o situaciji u kojoj se nalazimo i tog trenutka kada uđete u neku umjetničku fikciju, je nešto što je bilo čudesno i što je sigurno bio jedan fenomen koji se još uvijek, čini mi se, teorijski ne da artikulirati, ali se svakako o njemu da svjedočiti, razgovarati, kao o jednom specifičnom stanju u kojem teatar poprima funkciju društvenog ventila, gdje ljudi imaju mogućnost da se identifikuju, da dođu do onog stupnja empatije, dakle potpunog poistovjećenja sa određenim idejnim, tematskim, situacijskim,

<sup>13</sup> Trifunov u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva* 2004, 264.

<sup>14</sup> O mjuziklu kao nevjerovatnom podvigu kao i obliku građanskog otpora, Slavko Pervan izjavio je sljedeće: "Okupila nas je zajednička ideja i zajednički protest... Da su sarajevski glumci, muzičari i ostali umjetnici napravili pravi povih najbolje ilustruje činjenica da su se sve vrijeme pripremali u gotovo nemogućim uslovima, sa pokojom svijećom i muzikom s izlupjelih baterija u kasetofonu. Er. H. Pretpremijera mjuzikla "Kosa": "Antiratni protest generacije" *Oslobođenje*, 11. 11. 1992, 5.

<sup>15</sup> Pećanin u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva* 2004, 220.

<sup>16</sup> Predstava "Ljubovnici" u režiji Kaće Dorić je komedija koju je napisao nepoznati dubrovački autor u 17. stoljeću, premijerno je izvedena Kamernom teatru 55 dana 24. 4. 1993. godine.

karakternim stvarima koje je pozorište nudilo. Ljudi su tražili neku vrstu sopstvene refleksije – i to im je pozorište davalo.<sup>17</sup>

Tih ratnih godina živjelo se s teatrom, kao što je i teatar živio sa svojim građanima;<sup>18</sup> na predstave su odlazili i oni koji nikada nisu išli u pozorište i oni koji nisu znali šta je to pozorište, navodi Mustafić, jer je u vremenu kada su ostali mediji zamrli, teatar bio jedini medij koji je ne samo opstao, već je bio vrlo vitalan.<sup>19</sup> Prostor Kamernog, često prenapučen, a pogotovo činjenica da su ljudi dolazili na predstave i iz udaljenijih dijelova grada, da se red za ulazak često protezao i na ulicu bez obzira na opasnost od granatiranja, pokazuje kolika je bila uloga teatra u održavanju života grada. U njemu kao da se tih ratnih godina probudila neka uspavana energija,<sup>20</sup> nešto što se javlja kao nagon za preživljavanjem, gdje je, kako navodi Aida Begić, gledati predstavu, biti u predstavi ili raditi na njoj bilo jednako važno kao i odlazak po vodu.<sup>21</sup>

Pozorište je građanima dalo mogućnost i da se nasmiju, i da zapjevaju ili zaplaču, da dođu u kontakt s nekim višim vrijednostima, moralnim, intelektualnim i estetskim, ali i participiraju u događajima kojim su se u vrijeme ružiranja Sarajeva, odnosno onoga što ga čini gradom, nastojale prezervirati njegove urbane vrijednosti. Tih godina, bez obzira na to da li su se autori predstava izravno bavili socijalnim okruženjem ili ne, funkcija teatra bila je društveno djelovanje.

Repertoar sarajevskih pozorišta obilježile su zasigurno i one predstave koje su se bavile problemima opsade, te surove ratne realnosti, pitanjima života i smrti, opstanka u gradu, odnosno izvedbe u kojima se očituju ne samo društveno-politički problemi, nego i stavovi autora, njihovi odnosi prema dominaciji, represiji, agresiji, nasilju. To su bile predstave što su apelirale na svijest publike, koje gledaoca nikako nisu mogle ostaviti ravnodušnim i neutralnim, što je bilo posebno važno kada su u publici sjedili strani posjetioци ili kada se otvorila mogućnost za gostovanja u inostranstvu. U tom kontekstu je dolazak Harisa

<sup>17</sup> Mustafić u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 188–189.

<sup>18</sup> Divijak u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 62.

<sup>19</sup> Musafić u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 191.

<sup>20</sup> O mjuziklu "Kosa" Glamočak kaže sljedeće: "Ovu predstavu smo igrali puno puta i uvijek je bila dupke puna. Redovi su često bili do izlaska iz zgrade i nastavljalu se na ulici, dok jednom nije pala granata, pa su se onda ljudi gurali u samom prolazu na dnu stepenica za Kamerni teatar." Glamočak u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 89–90.

<sup>21</sup> "Mi smo radili predstave i stvarali umjetnost da bismo preživjeli. To je bio neophodan način preživljavanja kao što je bio odlazak po vodu." Begić u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995: Svjedočanstva* 2004, 40.

Pašovića u Sarajevo, već u prvim mjesecima rata, bio značajan, pogotovo njegov angažman u ponovnom pokretanju teatarskog festivala MESS, tada pod nazivom Međunarodni teatarski i filmski festival MES Sarajevo i osnivanju Festivala Baby Universe (zajedno sa Suadom Kapić), te njegova saradnja kako sa svjetskim imenima međunarodne teatarske scene, tako i sa mladim ljudima od kojih je zahtijevao visok nivo rada koji bi se mogao pokazati i van Sarajeva.<sup>22</sup> Svojim eksperimentalnim radom i predstavama koje su se bavile društvenom zbiljom, Pašović je unio ne samo jednu svježinu na teatarsku scenu, već i pristup kojim je umjetnost direktno dovedena u životnu praksu.<sup>23</sup> Teatar je tako proširio granice svog djelovanja, izašao izvan institucionalnih zidova i zakoračio u realne životne prostore i situacije, u bolnice, izbjegličke centre, kasarne. Dakle, sam prostor izvođenja, a pogotovo energija koja je postojala i kod glumaca i gledaoca, osjećaj zajedništva pozorišnih radnika i publike, predstavama je davao ne samo autentičnost, već i jednu dozu dokumentarnosti.

Bio je to slučaj ne samo s pozorišnim predstavama, već i sa drugim kulturnim događajima, brojnim koncertima, baletskim i operskim izvođenjima, književnim promocijama i poetskim čitanjima, te izložbama koje su građani redovno posjećivali. U decembru 1993. godine Narodno pozorište ponovo otvara vrata posjetiocima, koji su pored dramskih, mogli pratiti i operaska i baletska izvođenja, a svojim koncertima, Sarajevska filharmonija, a posebno Sarajevski gudački kvartet – koji je “tokom rata bilježio u svojoj djelatnosti najprije pedeseti, a potom i stoti nastup”<sup>24</sup> – gotovo su se svakodnevno sarajevskoj publici obraćali jezikom muzike koji je univerzalan i ne poznaje granice. Kroz izvedbe Schubertovog “Gudačkog kvarteta „Smrt i Djevojka“”, zatim Giovanni Battista Pergolesievog “Stabat mater” u sarajevskoj Katedrali, Mozartovog “Requiema” pod dirigentnom palicom čuvenog Zubina Mehte u Vijećnici,<sup>25</sup> kao i kroz brojna

<sup>22</sup> O tome svjedoči Aida Begić koja je tih ratnih godina bila studentica režije. Vidjeti Begić u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva* 2004, 43.

<sup>23</sup> Pašovićeva predstava “Svileni bubnjevi” odigrana je u bolnicama, izbjegličkim centrima... U maju 1994. godine u organizaciji MESS-a Peter Schumann radi predstavu “Cirkus” koja je izvedena na otvorenom, na trgu ispred Narodnog pozorišta.

<sup>24</sup> Dževad Šabanagić, Stoti nastup Gudačkog kvarteta pod naslovom “Smrt i djevojka» prema Schubertovom djelu “Gudački kvartet br. 14 u D-molu – Smrt i Djevojka” koje je tom prilikom i izvedeno, održan je u okviru desete godišnjice Olimpijskih igara u Sarajevu (odnosno 1994. godine). Tokom 1994. realizirano je 77 koncerata, a 1995. još dvadeset. Vidjeti: Šabanagić 1997, 92. i Salom “Grijali smo dušu”, *Oslobođenje*, 22. 12. 1994, 10.

<sup>25</sup> Izvođenje Pergolesievog “Stabat mater” bilo je na programu predbožićnog koncerta održanog povodom multikonfesionalne molitve za mir u BiH 23. decembra 1992. godine u sarajevskoj Katedrali, i par

druga remek djela klasične muzike, sarajevski muzičari su se, kroz melodiju i ritam i harmoniju, suprotstavljali auditivnom pejzažu grada protkanom zvukovima destrukcije, a građanima omogućili da se uzdignu iznad borbe za goli život, da se osjete produhovljeno, ispunjeno i sretno i kada to nisu.

Možemo reći da je u ratu i bijeg u estetiku i udaljavanje od društvene realnosti i od politike, zapravo bio politički čin, i čin socijalne angažiranosti, što se odrazilo i na polju likovne umjetnosti. Održan je niz likovnih manifestacija, oko stotinu individualnih izložbi, desetine kolektivnih kao i donatorskih izložbi, akcija i aukcija. U nedostupnosti nekih galerijskih prostora u prvim mjesecima rata (galerije Roman Petrović, Novi Hram i Umjetničke galerije), izložbe su se postavljale i izvan institucionalnih prostora ili onih namijenjenih kulturnim događajima, u kafanama, haustorima, hotelima, podrumima, poslovnim prostorima, na ulici,<sup>26</sup> u oštećenim sakralnim prostorima, kao i u ruševinama.

Umjetnička galerija koja je na samom početku rata prihvatila grupu izbjeglica s Hrida – rubnog naselja Starog Grada, smještenog na obroncima Trebevića, koje je bjesomučno granatirano u prvim danima opsade – te svoje sale, umjesto umjetničkim djelima, prepunila djecom, ženama i starijim osobama, obnavlja svoj programski rad već u septembru 1992. godine izložbom "Umjetnici Jevreji XX stoljeća u Bosni i Hercegovini".<sup>27</sup> Pored Galerije, aktivne su bile i druge muzejske institucije od republičkog značaja i pored toga što su neke bile na prvoj liniji (Zemaljski i Historijski muzej), koje će u ratu, izmjenom Zakona o muzejskoj djelatnosti, 1993. godine dobiti status državnih institucija.<sup>28</sup> I Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti, sa svojom galerijom MAK, istinski je pokazao status kao

---

mjeseci kasnije, povodom zatvaranja Sarajevske zime '93, kada je koncert zapamćen i po izuzetno niskim temperaturama. Međutim, najznačajniji od svih ratnih koncerata, Mozartov "Rekvijem" izveden je 19. juna 1994. godine u Vijećnici pod pokroviteljstvom Opera Italiana. Vidjeti: Šabanagić 1997, 92–95.

<sup>26</sup> U prvoj godini rata održane su sljedeće izložbe: izložba crteža Jasmina Pehlivanovića u Međunarodnom pres centru, 18. 11. 1992. godine. Izvor: N. S. "Ne ponovilo se" *Oслобођење* 19. 11. 1992, 5. Izložba karikatura Midhata Ajanovića u Šipadu, Izvor: Azra Begić, "Duhovnost i destrukcija" *Slobodna dalmacija*, 25. 1. 1993. godine (Ratni dnevnik Ante Jurića, Arhiv Umjetničke galerije BiH); izložba fotografija Kemala Hadžića i slika Seada Čizmića u hotelu Holiday Inn 7. 11. 1992. godine. Izvor: V. Št "Slike za radovanje" *Oслобођење* 8. 11. 1992, 5; Izložba Miroslava Bilaća u haustoru na Alipašinom Polju (juli 1992. godine) Izvor: Šimić A. "Umjetnik je začarani radnik" *Oслобођење* 28. 7. 1992, 8; Izložba Milomira Kovačevića "Ranjeno Sarajevo" u "ulici prkosa" (Ferhadija, bivša Vase Miskina) 10. 6. 1992. godine. Izvor: "Ranjeno Sarajevo" na slikama" *Oслобођење* 11. 6. 1992, 4.

<sup>27</sup> Hadžismajlović 2001, 10–11; Bobar 2001, 24.

<sup>28</sup> Uredba sa zakonskom snagom o muzejskoj djelatnosti, I – Osnovne odredbe član 1, *Službeni list RBiH*, broj 13 (7. 6. 1993), str. 326. Ovaj zakon se odnosio na Umjetničku galeriju Bosne i Hercegovine, Zemaljski muzej, Historijski muzej BiH, Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti.

institucija od velikog značaja ne samo za opkoljeni grad, već i za državu Bosnu i Hercegovinu kada je, između ostalog, ustupio svoje prostore i Historijskom muzeju i Narodnoj i univerzitetskoj biblioteci BiH za realizaciju izložbi.

Djelovanje ovih institucija, a posebno Međunarodnog centra za Mir i Sarajevske zime, koja je nesmetano nastavila svoj rad, kao i kulturnih centara, Bosanskog kulturnog centra, JU Centra za kulturu "Sarajevo", te nacionalnih kulturnih društava "Preporod", "Napredak", "La Benevolencija", "Cankar", što su se obnovila i što su vrlo aktivno djelovala, među kojima je bilo i Srpsko kulturno društvo "Prosvjeta" koje je počelo ponovo sa radom upravo u ratu, 1993. godine, pokazalo je jedan zajednički, kolektivni napor da se održi kultura i duh grada.

Te iste godine, u nedostatku kina, jer su neka zapaljena (Sutjeska), devastirana (Dubrovnik), nekima se nije moglo prići (Tesla) ili su pretvorena u skladišta (Partizan), sa radom počinje Prvo ratno kino Apollo koje su u februaru 1993. godine pokrenuli ljudi okupljeni oko Otvorene scene Obala i magazina Dani.<sup>29</sup> Osnovana 1984. godine pri Akademiji scenskih umjetnosti, Otvorena scena Obala, značajna i zbog alternativnih, eksperimentalnih, veoma uspješnih teatarskih predstava na nivou nekadašnje Jugoslavije, postaće prostorom u kome će se formirati prvo ratno kino.<sup>30</sup> U tim ratnim uslovima, bez struje i adekvatne opreme, bilo je mnogo improvizacija; filmovi su prikazivani sa VHS-video opreme, uz pomoć agregata za struju, a prije projekcije nije se znalo ni šta će publika gledati, o čemu je u časopisu *Fantom slobode* Milan Cvijanović napisao sljedeće: "Mnogo šta nije funkcionisalo kako treba. Ni urednici programa par minuta prije projekcije nisu znali koji će film biti prikazan a kamoli publika, ali Sarajevo je imalo kino a filmofili mjesto gdje će devedeset minuta ponovo biti ljudi a ne žrtve."<sup>31</sup> Međutim, i po cijeni da postanu žrtve, građani su odlazili na projekcije, o čemu govori činjenica da je "petnaest minuta nakon što je trideset metara od kina Apollo pala granata, dvorana ipak bila krcata."<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Cvijanović 1995, 20.

<sup>30</sup> Pored teksta M. Cvijanovića objavljenog u časopisu *Fantom slobode* kao i u publikaciji koju je uredila Izeta Građević *Obala Art Centar Sarajevo May '92/May '95*. Sarajevo: Obala Art Centar, maj 1996. (bez paginacije), o prvom ratnom kinu Apollo moglo se pročitati u brošuri koja je propratila izložbu fotografija Milomira Kovačevića postavljenu u sklopu programa 29. Sarajevo Film Festivala (avgust 2023. godine) povodom obilježavanja 30 godina od osnivanja kina Apollo, odnosno u tekstovima Lejle Hodžić (kustosice izložbe) i Jovana Marjanovića (direktora Festivala). Nakon otvaranja Prvog ratnog kina Apollo, stvorili su se uslovi za rad i kina Radnik, i kina Imperijal, a kasnije tokom opsade filmovi se prikazuju i u kinu "Tesla".

<sup>31</sup> Cvijanović 1995, 20.

<sup>32</sup> Cvijanović 1995, 20.

Prvo ratno kino imalo je stalnu publiku i uvijek je bilo prepuno, bez obzira na opasnost i rizik.

Prostor Obale zasigurno je privukao raznovrsniju publiku od nekih događaja koji su se kretali u sferi visoke kulture, jer je to također bilo mjesto gdje su se održavali i koncerti alternativne rock scene, gdje su se okupljali mladi ljudi, gdje se živilo punim plućima. Međutim, pored ovih značajnih aktivnosti na polju muzike, a posebno filma, što će se pokazati pogotovo kasnije kroz rad Sarajevo Film Festivala, Obala Art Centar će ostaviti neizbrisiv trag i na polju likovne umjetnosti. Jer iako je na samom početku rata zapaljen njihov novi prostor, multimedijalni centar u zgradi Crvenog krsta (prostor nekadašnjeg kina Sutjeska), koji je bio u završnim fazama pripreme, Obala Art Centar će, gotovo neometano, nastaviti svoje djelovanje kako u ruševini tako i u drugim prostorima u gradu i izvan obruča gostovanjima u evropskim i američkim metropolama (kada je to bilo moguće), kao i angažmanom kojim su svjetska imena savremene umjetnosti i filma dolazila u opkoljeno Sarajevo da pokažu solidarnost sa građanima u njihovom naporu da se očuvaju civilizacijske vrijednosti.

Ratna urbana kultura i umjetnost upravo je i nastala je kao kolektivni napor da se zadrže, učvrste i zaštite te vrijednosti, da se, kako je to naveo Herbert Marcuse, "očuva ljudski život, zaustavi borba za egzistenciju... da se razviju duhovne sposobnosti ljudi i smanje i sublimiraju agresija, nasilje i beda."<sup>33</sup> Ona se javila kao pokušaj da se izdigne iznad borbe za zadovoljavanjem osnovnih, egzistencijalnih potreba, iz nastojanja da se bar na kratko izađe iz ratne realnosti i okrene drugim vrijednostima, koje pripadaju jednom višem, čistijem i nesvakidašnjem svijetu. Kultura, odnosno umjetnost, predstavljala je nešto uzvišeno nad svakidašnjom borbom za goli život, jer je omogućila i jedan vid oslobođanja, okretanja duhovnim vrijednostima, odnosno oplemenjivanja duše i pripadanju nekom ljepšem svijetu. Jer sama riječ duša, kako, citirajući Spenglera, piše Marcuse, čovjeku daje "osećanje njegovog unutrašnjeg postojanja, odvojenog od svega što je stvarno i što je postalo, vrlo određeno osećanje najtajanstvenijih i najosobenijih mogućnosti njegovog života, njegove sudbine, njegove istorije. Ona je... znak u kome se rezimira ono što nije svet."<sup>34</sup>

U potrazi za duhovnim vrijednostima, za srećom, solidarnošću, za pripadanjem nekom višem, čistijem, nesvakidašnjem svijetu, građani se okreću umjetnosti,

<sup>33</sup> Markuze 1977, 223–224.

<sup>34</sup> Markuze 1977, 55.

jer ona ima mogućnost stvoriti sliku boljeg života. Ljepota umjetnosti je, kako kaže Marcuse, spojiva sa lošom sadašnjošću: "ona može u njoj jemčiti sreću";<sup>35</sup> jer u njoj je "dozvoljeno ono što u stvarnosti važi kao utopija, maštarija, prevrat,"<sup>36</sup> pa čak i ukoliko je ta slika privid, ona ima realno dejstvo jer stvara sreću i zadovoljstvo.<sup>37</sup>

Kultura, odnosno umjetnost, u ratu je doživjela ne samo procvat, već i neki vid preobražaja u načinu izvođenja, u oslobađanju od prostora u kojima se inače odvijala, od institucionalnih stega i normi što upravljaju odnosima među ljudima, ali i nekom novom kreativnošću, slobodom, eksperimentalnošću, produktivnošću i to na svim svim poljima kulture i umjetnosti. Tako je, tokom opsade objavljeno nekoliko stotina knjiga,<sup>38</sup> obnovljeno izdavanje časopisa *Život* i *Lica*, pokrenut je list *Slovo*, kao i tradicionalna književna manifestacija Sarajevski dani poezije.<sup>39</sup>

A bosanskohercegovačka kinematografija, iako osiromašena po pitanju tehnike, materijala i prostora za produkciju, ostavila je ne samo autentično svjedočanstvo o stradanjima i otporu, već i značajna umjetnička ostvarenja, što su često, minimalističkim izričajem, eksperimentalnim pristupom, što u kadar unosi stvarne lokacije i situacije, obogatili historiju bosanskohercegovačkog filma. U tom kontekstu, mogu se izdvojiti dugometražni filmovi "Smrt u Sarajevu" (1994) Harisa Prolića, koji je rađen po scenariju Tvrtka Kulenovića i film Benjamina Filipovića "Mizaldo-Kraj teatra" (1994), za koji je scenario napisao Semezdin Mehmedinović. Oba umjetničko-filmska ostvarenja predstavljaju zanimljiv iskorak u bosanskohercegovačkoj kinematografiji, u načinu kombinovanja dokumentarnog materijala sa autorskim narativnom, u razbijanju strukture, fragmentaciji, preplitanju žanrova, u intertekstualnosti. Dokumentarno-igrani film "Mizaldo", gdje se u ruševinama Vijećnice, kao ključni likovi pojavljuju i istaknuti francuski filozof i pisac Bernard-Henri Lévy i sarajevski kriminalac Ismet Bajramović Ćelo, gdje se u kadrovima destrukcije "ispisuju" logotipovi luksuznih brendova (*Cartier*) i američkih proizvoda (*Coca-Cola / Coke, Nike...*), te postavljaju u odnos s otpacima destrukcije, zaista predstavlja, kako kaže Miljenko Jergović:

<sup>35</sup> Markuze 1977, 62.

<sup>36</sup> Markuze 1977, 59.

<sup>37</sup> Markuze 1977, 64.

<sup>38</sup> Bibliografija književnih djela bosanskohercegovačkih pisaca objavljenih tokom 1992–1995. godine, *Sarajevski memento*, 1997, 30–47.

<sup>39</sup> Za navedene aktivnosti na polju književnosti zaslužno je Društvo pisaca Bosne i Hercegovine, koje je osnovano 17. maja 1995. godine, Topčić 1997, 48–49.

“filmski esej, Benjaminov i Semezdinov manifest postmodernizma”.<sup>40</sup> S druge strane, “Smrt u Sarajevu”, autentično je dokumentarno umjetničko svjedočanstvo o patnji građana Sarajeva, odnosno jedna “kinematografska poema” kako ga je okarakterizirao Tvrtko Kulenović, koja, podijeljena na devet segmenata, formalno se i strukturalno poziva na Danteovih devet krugova pakla, kao i na kinematografsku verziju “Pakla”, video uradak Petera Greenawayja “A TV Dante” (1989), koji Prolić u jednom momentu direktno preuzima, ubacujući jednu Greenawayevu sekvencu (ali samo zvučno), dok su se za drugu umjetničko-filmsku referencu i osnovu autori opredijelili za “Mouriere a Madrid” (1963) Frédérica Rossifa i “Smrt u Veneciji” (1971) Luchino Viscontija.<sup>41</sup>

Iako je vrijeme opsade obilježilo samo nekoliko dugometražnih filmskih ostvarenja, filmska produkcija je bila izrazito bogata tih godina. Najviše je bilo dokumentarnih filmova, upravo onih koji su nastojali prenijeti sliku o životu u opkoljenom Sarajevu, drugačiju od izvještavanja svjetskih TV kuća (BBC, CNN, Sky News), odnosno onih u kojima je ljudska tragedija bila svedena na sirove informacije i brojke. O tome, u jednom od intervjua, govori Srđan Vuletić, objašnjavajući da su filmovi bosanskohercegovačkih autora nastali iz potrebe da se zabilježi svakodnevni život običnog čovjeka u opkoljenom gradu kroz jednostavne, nepretenciozne priče sa kojima se svako mogao identificirati.<sup>42</sup> Takva je, naprimjer, bila serija dvominutnih dokumentarnih priča “Ulica pod opsadom” (1993/1994) Ademira Kenovića i Ismeta Nune Arnautalića, koja je – snimana svaki dan i emitovana na programu Francuske televizije i televizije BBC 2 – ponudila i onima izvan obruča sliku života stanara jedne sarajevske ulice (ulice Muse Ćazima Ćatića, nekadašnje Hajduk Veljkove), njihove svakodnevne izazove, probleme, sudbine. Pjer Žalica, koji je radio na produkciji navedenog serijala, o svom ratnom filmskom iskustvu kaže sljedeće: “Mi smo osjećali potrebu da uđemo u korijene života u opkoljenom gradu. Ne, da bi pokazali činjenicu opkoljenog grada jer je to bilo očigledno nego da ukažemo na koji način život i dalje postoji. Kako postoji u tim okolnostima. Na jedan bizaran način buja u gradu u svim svojim, pa čak i najčudnijim elementima.”<sup>43</sup> Upravo je to postigao njegov dokumentarni film “Djeca kao i sva druga” (1995), zatim “Osmi mart”

<sup>40</sup> Jergović 2010.

<sup>41</sup> Kulenović 1994, 8.

<sup>42</sup> Vuletić 2011, razgovor, 21. izdanje emisije TVSA Dokumenti. Urednici: Kreševljaković S. i Kapetanović S. (februar 2011) <https://www.youtube.com/watch?v=4yGPEg4JU2Q> (stanje na dan 10. 11. 2023)

<sup>43</sup> Kontić, Žalica 2006, 33.

(1993) Srđana Vuletića, "Skitnice i psi" (1993) Zlatka Lavanića, "Čekajući paket" (1993) Vuka Janjića, i čitav niz dokumentarnih filmskih ostvarenja što su odabirom materijala, odnosno teme, uspjela da uđu u živote malih ljudi, da vjerno zabilježe izazove s kojima su se građani svakodnevno suočavali. Međutim te autentične priče i svjedočanstva u jedan snažan filmski izraz mogli su pretočiti samo oni autori koji su bili dio tih priča, koji su manje-više preživljavali ono što i njihovi protagonisti. Ti autori ne samo da su stvorili "istinski glas opsade,"<sup>44</sup> već su oni zaista to i bili.

Po takvim ostvarenjima, posebno su se istakli režiseri okupljeni oko produkcijska kuće SaGA, koja je 1994. godine dobila kolektivnu nagradu Evropske filmske akademije. U njihovim filmovima, čak iako je priča nekada bila potresna, uznemiravajuća, ili jeziva, iz nje bi ipak punom žestinom izbijao život. Takav je, naprimjer, i film "Palio sam noge" (1992) u koji je Vuletić pretočio svoje sopstveno iskustvo rada u ratnoj bolnici. Snaga njegovog filma proizilazi iz autentičnosti i poetičnosti kadrova i njihove montaže, gdje su prizori porušenog grada prekrivenog snijegom što se doima gotovo spokojno i romantično, isprepleteni s kadrovima ljudi u bolničkim krevetima, prizorima pacijenata u polusvjesnom stanju i bez ekstremiteta. U načinu nizanja i izmjenjivanja kadrova, gotovo da se može napraviti analogija između odsječne ruke ili noge i trupla odrezanog drveta, odnosno patrljaka koji su preostali od ljudskih ekstremiteta i panjeva stabla. Tako snažna i autentična filmska ostvarenja ostala su neponovljiva, što zbog načina rada na filmu koji je bio "gerilski" u smislu postojanja niza tehničkih ograničenja (deficita baterija, filmske trake...), što zbog ratne realnosti koja je bila jača i gušća od bilo koje ideje koja se mogla roditi tih godina, kako je to rekao Vuletić.<sup>45</sup>

Upravo je jedno opće stanje rasula, destrukcije, ružavanja urbanog krajolika i urbaniteta, uništavanja normalnog načina života, njegovog urušavanja, transformiralo bosanskohercegovačku umjetničku produkciju, u idejnom i materijalnom smislu ili u smislu kreativne inspiracije. Što se tiče likovne umjetnosti, jedan od najznačajnijih projekata koji je obilježio četiri godine opsade, bile su grafičke mape, odnosno četiri likovne "hronike rasapa povijesti, koja se istovremeno i gleda i čita,"<sup>46</sup> kako je to zapisao teoretičar Sadudin Musabegović, koji je

<sup>44</sup> Vuletić 2011.

<sup>45</sup> Vuletić 2011.

<sup>46</sup> Musabegović 2005, 30.

zajedno sa umjetnicima okupljenih oko Akademije likovnih umjetnosti, u njemu učestvovao. Četiri grafičke ratne mape (Sarajevo devedeset druge, Sarajevo devedeset treće, Sarajevo devedeset četvrte i Sarajevo devedeset pete) predstavljaju autentično likovno svjedočanstvo "vremena koje je zaustavljeno i koje se vraća i udvostručuje... u skoro identičnim oblicima i afektivnim sadržajima: destrukcije, užasa i patnje, ali također i otpora, protesta i nade."<sup>47</sup> Likovna rješenja u mediju, kojim se bosanskohercegovačka umjetnost prije rata već uključila u vodeće tokove savremene grafike,<sup>48</sup> nemoguće je opisati kroz neku zajedničku formalno-stilsku karakteristiku ili kroz analizu umjetničkih ostvarenja iz perspektive ljepote zanata ili "fetišizma zanata i fetišizma tehnologije"<sup>49</sup> jer je projekat okupio ne samo majstore zanata, već i slikare (Nusret Pašić, Radoslav Tadić, Edin Numankadić) i kipare (Zoran Bogdanović, Mustafa Skopljak i Enes Sivac), koji će se u nedostatku materijala za rad okrenuti mediju grafike. Možemo eventualno govoriti o tome da je ono što spaja autore različitih zanatskih umijeća a i poetika, zapravo autentično iskustvo rata, kao i potreba da se u takvim uvjetima stvara, da se ta traumatična iskustva destrukcije izraze jezikom umjetnosti. Nekolicina autora će ne samo slikarski metod nanošenja boje na dvodimenzionalnu površinu ili kiparski proces odstranjivanja istovjetnog ili spajanja različitog materijala zamijeniti urezivanjem linija i formi u tkivo grafičke matrice, već iskoračiti iz samodovoljnosti medija i ući u polje društvenog. U mnogim aspektima, tih godina će umjetnost izaći izvan estetske autonomije, odnosno pozabaviti se neposrednim društveno-političkim okruženjem, pa i zakoračiti u realan životni prostor, u degradirani prostor ulice, trga ili ruševine.

Uslijed nedostatka materijala, kao i prostora za rad i za izlaganje, sarajevski likovni umjetnici posegnuće za ostacima destrukcije, garotinama, krhotinama, a između ostalog, početi koristiti i vlastito tijelo kao materijal i kao medij. Već u prvoj godini rata Ante Jurić će, kao odgovor na ubilačku mašineriju, u dvorištu Akademije scenskih umjetnosti izvesti performans "Sarajevski pucanj" u kome je iz pištolja ispalio nekoliko metaka u limenu površinu podržanu vrećama pijeska, uz poruku "pucajte u materijal ne u ljude".<sup>50</sup> U dokumentima kojim je zabilježio ovaj rad kao i svoju prvu performativnu akciju, koju je izveo sa Zoranom Bogdanovićem, 15. maja 1992. godine kada su prikupljali ostatke Glavne pošte,

<sup>47</sup> Musabegović 2005, 17.

<sup>48</sup> Krzović 1984 (bez paginacije).

<sup>49</sup> Denegri 2007, 147.

<sup>50</sup> Ratni dnevnik Ante Jurića, Dokumentacioni centar / Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine.

zapaljane u vojnoj diverziji 2. maja 1992. godine, da bi ih kasnije koristili kao umjetnički materijal i izložili u crkvi Sv. Vinka,<sup>51</sup> kipar Ante Jurić napisaoće sljedeće: *Ulice su naše galerije. Ulice su naši radni prostori.*<sup>52</sup> Brojni autori koristiće ulicu i kao izvor materijala za rad i kao prostor za izlaganje, posezati za otpacima destrukcije, radove postavljati u oštećenim i ruševnim prostorima. Tako će već početkom juna 1992. godine u Ferhadiji, na udaljenosti od samo stotinu metara od stravičnog zločina Milomir Kovačević postaviti izložbu fotografija "Ranjeno Sarajevo", te bjelinu galerijskih zidova zamijeniti izlogom napuštene trgovine u prizemlju JAT-ovog nebodera. Ikoničke fotografije uništenih arhitektonskih objekata ovog značajnog ratnog hroničara ubrzo će poslužiti dizajnerima grupe Trio (Dalida i Bojan Hadžihalilović, Lejla Mulabegović), kao osnova za ciklus plakata koji su se također našli na ulicama Sarajeva.<sup>53</sup> Tih godina će čak i most i rijeka postati prostorom umjetničke akcije i intervencije, kada je u aprilu 1994. godine na Drveniji "organiziran hepening pod nazivom „Ovo nije zid“"<sup>54</sup> grupe Art Publishing (Bojan Bahić i Sanda Hnjatuk), i kada će, par mjeseci kasnije, Enes Sivac zakoračiti u rijeku Miljacku te uz pomoć merdevina prvo podići svoj, u papir zamotan, žičanu kompoziciju "Ekvilibristi";<sup>55</sup> a zatim je na otvaranju izložbe "Preticanje vjetra" i zapaliti.<sup>56</sup> Ekvilibristi su performativnim činom dobili svoj konačan izgled, ali i činom koji je direktno upućivao na destruktivne procese kojim su uništeni neki od najznačajnijih objekata u gradu, između ostalog, i Glavna pošta, čija je ljuštura bila u blizini Sivčevih skulptura.

Ovakvim akcijama, umjetničkim instalacijama i intervencijama, pa i samim prisustvom u javnom prostoru, koji je permanentno bio izložen snajperskom pogledu, umjetnici su konfrontirali i provocirali "panoptičke tehnologije" kontrole prostora i vremena i opstrukcije kretanja i uopće korištenja javnog prostora. Stoga možemo reći da su te prakse bile kritičko-opozicijske i subverzivne, jer zaposjesti javni prostor značilo je provocirati mehanizme kontrole i demonstracije

<sup>51</sup> Za više informacija vidjeti: Mandić, 2016.

<sup>52</sup> Ratni dnevnik Ante Jurića, Dokumentacioni centar / Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine

<sup>53</sup> "Dizajneri u borbi protiv agresora: Gradu za pamćenje i budućnost" *Oslobođenje*, 4. 7. 1992, 8. Važno je naglasiti da je ova grupa, koja je već početkom opsade odlaskom Lejle Mulabegović postala dizajnerski dvojac, 1993. i 1994. godine kreirala ciklus plakata i razglednica "Pozdrav iz Sarajeva" što su kroz crni humor i ironiju dali snažan komentar na život u opkoljenom gradu.

<sup>54</sup> "Ovo nije zid" *Oslobođenje* 27. 4. 1994, 6.

<sup>55</sup> Ova kompozicija skulptura predstavljena je kao izložba "Preticanje vjetra." Izložba je održana 24. 8. 1994. u okviru ljetnog festivala "Baby Universe / Beba univerzum" (autori festivala: Haris Pašović i Suda Kapić). Karamehmedović M. "Kreacija slobodne budućnosti", *Oslobođenje*, 31. 8. 1994, 7.

<sup>56</sup> Svjedočenje Enesa Sivca u: Kapić 2000, 802–807; Mandić 2022.

moći, poremetiti nametnuti represivni poredak. Osim toga, kroz medij akcije ostvarila se i direktna komunikacija sa slučajnim prolaznicima, običnim građanima. A obraćanjem publici, javna umjetnost postaje i "praksa koja uspostavlja javnost", koja sudjeluje u političkom prostoru ili ga stvara, kako objašnjava Rosalyn Deutsche.<sup>57</sup> Ulaskom u javni prostor, umjetnost je postala pristupačnija i društveno relevantnija, postala je sredstvom komunikacije, društvene medijacije, sredstvom kojim se uspostavlja javnost, kojim se stvara i politički prostor.

Međutim, javni prostor, umjetnicima je omogućio i da izađu iz estetske autonomije, da kreiraju radove koji su lokacijski determinirani, koji crpe značenje iz konteksta i lokacijskog identiteta, dakle iz vanjskog prostora, odnosno radove koji su *site-referenced* i *site-specific*. Takvi radovi realizirali su se i u oštećenim i devastiranim prostorima kao što je crva Sv. Vinka, odnosno izložba Ante Jurića, Zorana Bogdanovića i Predraga Čančara "Duhovnost i destrukcija" (1992), zatim nekadašnje kino Sutjeska, u čijem ruševnom prostoru je u periodu od decembra 1992. do marta 1993. godine osam autora izložilo svoje radove (Nusret Pašić, Zoran Bogdanović, Ante Jurić, Mustafa Skopljak, Petar Waldegg, Sanjin Jukić, Radoslav Tadić, Edin Numankadić),<sup>58</sup> kao i ljuštura zapaljene Vijećnice, gdje je Kemal Hadžić 1995. godine predstavio svoje "Sarajevske karijatide" uz nastup balerina iz Narodnog pozorišta.<sup>59</sup>

Navedeni izložbeni projekti, kao i umjetničke intervencije u javnom prostoru, odnosno prakse što su nastajale u odnosu na fizičke aspekte lokacije ili bili determinirane njima, u značenjskom pa čak i u materijalnom, sadržajnom i formalnom smislu, humanizirale su ruševni prostor, transformirale ga, te mu vratile funkciju prostora ljudskog saobraćanja. Zanimljivo je da su upravo ti eksperimentalni projekti i radovi što su nastajali u vrijeme opsade, sinhroni dešavanjima na međunarodnoj savremenoj likovnoj sceni, jer 1990-te je obilježila *site-specific* umjetnost i umjetnički projekti u javnom prostoru, odnosno javna umjetnost novog žanra (*New Genre Public Art*) što uključuje i takozvanu *community-based art*.<sup>60</sup> Oni su predstavljali značajne iskorake, što su nastajali spontano, gotovo slučajno, kao reakcija na destrukciju, na zaustavljanje grada i njegovog metabolizma.

<sup>57</sup> Deutsche 2008, 218.

<sup>58</sup> U navedenom periodu Obala Art Centar na čelu sa Mirsadom Purivatrom organizirao je pojedinačne izložbe da bi se na kraju svi autori zajedno predstavili projektom "Svjedoci postojanja" čiju postavku su radili arhitekti Tanja i Stjepan Roš.

<sup>59</sup> Za više informacija o ovim izložbama vidjeti Mandić 2016; Mandić 2022.

<sup>60</sup> Vidjeti: Mayer 2000; Jacob et al. 1995; Kwon 2002; Kester 1995.

Situacija života u gradu koji se uništavao, u obruču koji ga je stezao, gušio ga i sputavao, imala je, kako je to napisala Nermina Kurspahić, "kvalitet umjetničkog djela";<sup>61</sup> odnosno možemo reći da je imala afirmativan, progresivan i emancipatoran uticaj na umjetnost. Jer ratna realnost je umjetnost oslobodila nekih nepisanih pravila i normi, ustaljenih praksi i institucionalnih stega, odnosno "institucije umjetnosti", što je sintagma koja po Peteru Bürgeru podrazumijeva "umetnički proizvodni i distributivni aparat, kao i vladajuće predstave o umetnosti koje u jednoj epohi suštinski određuju recepciju dela".<sup>62</sup> U nekim aspektima došlo je do revolucionariziranja umjetnosti i života jer je umjetnost zaista ušla u životnu praksu, pozabavila se realnim, životnim problemima, srušila barijere između umjetnika i publike. Došlo je do susretanja tih razdvojenih razina realnosti, njihovog međusobnog preplitanja. Posjetioci kulturnih dešavanja mogli su biti pasivni konzumenti, ali isto tako i učesnici, protagonisti i proizvođači. U tom kontekstu možemo reći da je ratna realnost dovela do dokidanja elitističke prakse u umjetnosti, odnosno do njene demokratizacije.

Participacija u kulturno-umjetničkom životu opkoljenog grada građanima je sigurno ponudila bijeg iz surove realnosti u neki ljepši svijet, u umjetnost koja je, u haosu ratne stvarnosti, imala sposobnost da životu, reduciranom na golo preživljavanje, da smisao, da ponudi neki novi model postojanja. Jer u umjetnosti su se mogle zadržati one ljudske potrebe koje prelaze okvire materijalne egzistencije, ona je predstavljala nešto uzvišeno nad ratnom svakodnevicom, nudila je jedan oblik slobode, afirmacije, emancipacije.

Vjerovatno je i zbog toga učešće u kulturnim dešavanjima u vrijeme opsade postalo jedna od osnovnih potreba, jer iako je, kako je već ranije navedeno, kretanje po gradu uglavnom bilo svrsishodno, usmjereno na zadovoljavanje osnovnih ljudskih potreba (za hranom, vodom i ogrevom), kod građana se javio "nagon za životom koji je bio jači od onog za preživljavanje".<sup>63</sup> Pod granatama i snajperskom vatrom, iz potrebe da se očuva ljudski život izvan borbe za sirovu egzistenciju, išli su na umjetničke manifestacije, te participirali u kreiranju jednog novog, boljeg poretka. Jer vrijednosti humanosti, radosti, istine, solidarnosti koje su potisnute iz stvarnog života čuvaju se u umjetnosti.<sup>64</sup> Tako je za mnoge, odlazak na koncert, predstavu, filmsku projekciju, izložbu i druge kulturne

<sup>61</sup> Kurspahić 1993, 3; Kurspahić 1996, 95.

<sup>62</sup> Bürger 1998, 33.

<sup>63</sup> Cvijanović 1995, 20.

<sup>64</sup> Bürger 1998, 77.

događaje, postao ne samo svakodnevna aktivnost, već gotovo kao i neki vid građanske obaveze koja se izvršavala bez obzira na rizik i ograničenja. U tom smislu, nije ni čudno što su godine opsade zabilježile ne samo rekordan broj kulturnih dešavanja, već i nezapamćenu posjećenost.

Građani su sa nevjerovatnim entuzijazmom, energijom i dignitetom, participirali u kulturnom životu grada<sup>65</sup> i jednostavno odbijali da prihvate "zabrane" i ograničenja. Zapravo sam čin odlaska na kulturni događaj značio je suprotstaviti se mehanizmima restrikcije, nadzora i kontrole, odnosno agresorskim pokušajima da se kroz cijepanje gradskog tkiva i zaustavljanje njegovog krvotoka, kroz prostornu i društvenu segregaciju, kroz onemogućavanje susreta, komunikacije i socijalizacije, zaustavi urbano. Stoga se participacija u kulturno-umjetničkom životu može posmatrati i kao način testiranja, dokidanja i prevazilaženja ograničenja ili kao jedan vid borbe da se povrati urbani život.

Kroz participaciju, interakciju, komunikaciju, na kulturnim manifestacijama formirali su se prostori u kojima se zadovoljavala potreba za druženjem, gdje su ljudi imali priliku da se sretnu, razgovaraju, da se okupe, razmijene informacije. Drugim riječima, producirali su se socijalni prostori, koji prema Lefebvreu inkorporiraju društveno djelovanje subjekata na individualnom i kolektivnom nivou, subjekata koji su rođeni i koji umiru, koji pate i djeluju, i stoga je, iz njihove perspektive, taj prostor istovremeno i vitalan i smrtno: u okviru njega, oni se razvijaju, daju izraz sebi, suočavaju se sa zabranama.<sup>66</sup> Taj oblik društvenog djelovanja, pogotovo kolektivnog društvenog angažmana, kojim su se građani suprotstavljali nametnutom poretku predstavljao je način građanskog otpora, njihove borbe da im se vrati "pravo na grad".<sup>67</sup> Jer pravo na grad, kako objašnjava Lefebvre, označava pravo na susretanje i okupljanje, koje se suprotstavlja segregaciji i fragmentaciji.

<sup>65</sup> Zanimljivo je da su u jednoj općoj oskudici građani dolazili na kulturne događaje adekvatno obučeni za pozorište, koncert ili izložbu. O tome, u kontekstu pozorišta, govori Strajo Krsmanović: "Što se tiče publike, kažem, ona je najviše vođena tim motivom identifikacije sa urbanom porukom. To je bilo temeljno i to nije bilo slučajno da su ljudi počeli izvlačiti svoja matura odijela sa kravatama, da su žene nastojale da izgledaju što ljepše, našminkane i sređene. Ono se događalo i u principu, ali posebno kada bi ljudi dolazili u pozorište ili na neku drugu kulturnu manifestaciju." Krsmanović u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva 2004*, 152.

<sup>66</sup> Lefebvre 1991, 33.

<sup>67</sup> Kada govori o pravu na grad Lefebvre navodi sljedeće: "Pravo na grad. . . propisuje pravo na susrete i okupljanje; mjesta i objekti moraju odgovarati na određene 'potrebe' koje se uglavnom krivo razumiju, na neke prezrene i štoviše transfunkcionalne 'funkcije': 'potrebu' za društvenim životom i centrom, potrebu i funkciju igre, simboličku funkciju prostora." Lefebvre 1996, 195.

Kulturno-umjetnički događaji su tako stvorili platformu za produkciju socijalnih prostora u Levfebreovom smislu, ali i za kreiranje prostora koji se mogu opisati kroz Michel Foucaultov koncept "drugih mjesta".<sup>68</sup> U tom smislu govorimo o formiranju mjesta što su ponudila neki vid platforme za društvenu interakciju, okupljanja, socijalizaciju, za testiranje ograničenja, represije i separacije, za mogućnosti (trans)formacije svakodnevnog života. To su bila stvarna mjesta, koja su odražavala vanjsku realnost, ali na način da je neutraliziraju, purificiraju i pobijaju ili ako se poslužimo Foucaultovim razmišljanjima o prostoru u trijadi prostor-znanje-moć, to su bile heterotopije. Kao mjesta što "apsolutno predstavljaju nešto *drugo* u odnosu na sve rasporede koje odražavaju i o kojima govore",<sup>69</sup> što se nalaze van svakog mjesta, ratne heterotopije su se suprotstavljale okolnom prostoru. Jer kako kaže Foucault, ta "druga mjesta" iako su u odnosu sa svim drugim mjestima, na način da su sa njima povezana, istovremeno im se i suprotstavljaju tako što obrću skupove odnosa u kojima se događaju.<sup>70</sup> Preciznije, možemo reći da su to bile heterotopije kulture otpora ili ona mjesta što su se suprotstavljala nametnutom poretku, što su kroz umjetnost ne samo neutralizirala, humanizirala i kompenzirala vanjsku realnost, već i regenerirala društveno tkivo. U tim "drugim mjestima" obnavljala se ideja grada kao mjesta susreta, okupljanja i komunikacije, grada kao prostora javnosti, ludičkog, dinamičkog, i nesputanog. U njima su se producirali alternativni oblici socijalizacije, stvarale se društvene relacije, jer su se ljudi povezivali zbog onog što im je svima bilo zajedničko, a to je zasigurno bila borba za preživljavanje u opkoljenom gradu, ali i želja da se nastavi živjeti i u takvim okolnostima, koja im je davala osjećaj uzajamnog pripadanja, osjećaj prisnosti i povezanosti, koji ih je pojačavao.

Možemo reći da su situacije, koje su nastajale u tim heterotopijama kulture, što su stajale izvan uobičajenog poretka stvari ne samo u društvu tih ratnih godina, već i u kulturi, kojima su se prekoračavale ili rastakale neke uspostavljene norme i odnosi među akterima i publikom, gdje su se stvarala mjesta u kojima vlada razumijevanje i zajedništvo među ljudima,<sup>71</sup> bile situacije u kojima su se

<sup>68</sup> Fuko 1990, 280.

<sup>69</sup> Fuko 1990, 280.

<sup>70</sup> Fuko 1990, 280.

<sup>71</sup> O tom progresivnom aspektu sarajevskog pozorišta u ratu, glumac Izudin Bajrović je naveo sljedeće: "Ali nešto što se desilo tokom rata, što je beskrajno značajno i što nije bio slučaj ni prije rata, a ni poslije rata, niti će se, čini se, ikada dogoditi u toj mjeri – osim ako, ne daj Bože dođe opet do nekog rata – to je apsolutno jedinstvo ljudi. Svih ljudi-na ulici, u komšiluku, pa tako i u pozorištu. To je bilo prvi put u mojoj karijeri da nisu postojali kuloari, prvi put da ne postoje klanovi, prvi put da ne postoji mržnja,

stvarale mikrozajednice. Međutim, to nisu bile zajednice u smislu neke determinirane i fiksne strukture, već žive tvorbe, u procesu nastajanja i transformacije. Stoga, možemo reći da je termin zajednica, u kontekstu povezivanja građana kroz participaciju na kulturno-umjetničkim događajima, kroz komunikaciju i stvaranje relacija, blizak konceptu zajednice Jean Luc Nancyja. Prema Nancyju suština zajednice je u komunikaciji, u procesu u kome "konačnost *nije* ništa... ona nije nikakav temelj, bit, niti supstancija. Ona se pojavljuje, ona se opisuje, ona se izlaže te tako *egzistira* kao komunikacija".<sup>72</sup> Dakle, naglasak ovdje nije na zajedništvu singularnosti ili onom što pretpostavlja konvencionalni koncept zajednice, već na singularnom pluralnom bitku, odnosno "bitku-zajedno", "bitku jednih s drugima".<sup>73</sup>

Povremena građanska okupljanja, povodom predstave, izložbe, filmske projekcije ili koncerta, u tim "drugim mjestima", što su se suprotstavljala okolnom prostoru na način da spoje nespojivo, da obrnu, ospore vanjsku realnost, davala su smisao životu. Na kulturno-umjetničkim događajima, u mjestima "izvan" uobičajenih mjesta, u prostorima "između", u pukotinama i trenucima "izlaska" iz ratne realnosti, producirali su se alternativni oblici društvene stvarnosti. Jer upravo su takvi događaji inicirali okupljanja, dijalog, komunikaciju, direktnije i neposrednije uspostavljanje kontakata kroz koje su se producirale socijalne relacije i kreirale mikrozajednice što su se opirale mehanizmima kontrole. Na njima su se stvarale zone međuljudskih relacija, posjetioci su se okupljali, stupali u komunikaciju, razmjenu informacija, savjeta, odnosno stvaralo se zajedništvo u "bitku-zajedno", kroz komunikaciju o preživljavanju u opkoljenom gradu, kroz razgovor o onom što im je svima zajedničko, gdje se uspostavlja jednakost, brišu razlike.

Zajednice su nastajale, producirale se tokom kulturnih događaja, na njima se stvarao, kako bi to rekao francuski kustos i likovni kritičar Nicolas Bourriaud, "relacijski prostor". U svojoj knjizi *Relacijska estetika*, napisanoj upravo 1990-ih, sinhrono umjetničkim praksama u opkoljenom gradu, Bourriaud piše o stvaranju mikrozajednica kroz socijalnu interakciju i društveni kontekst. Međutim,

---

zavist među ljudima, da svi rade bez ikakve materijalne koristi; a kada nema te materijalne koristi ili koristi u smislu karijere i mjesta u pozorištu, ljudi ne podmeću jedno drugom noge. To vrijeme sigurno pamtim i po toj ljubavi, razumijevanju i zajedništvu među ljudima." Bajrović u: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva* 2004, 26.

<sup>72</sup> Nancy 2004, 36.

<sup>73</sup> Nancy 2004.

kada govori o kreiranju takvih oblika zajedništva, tu posebno izdvaja likovnu umjetnost:

Umjetnost (prakse proizašle iz slikarstva i kiparstva koje se očituju u obliku izložbe) se pokazuje posebno prigodna za iskazivanje te civilizacijske bliskosti jer ona sužava prostor međuljudskih odnosa, za razliku od televizije ili književnosti koje pojedinca vraćaju njegovu prostoru privatne konzumacije, ili pak kazališta i filma koji okupljaju manje skupine pojedinaca pred jednosmjernim slikama: ovdje se zapravo ono gledano ne komentira u trenutku prikazivanja (vrijeme rasprave odgađa se za poslije predstave). S druge strane, za vrijeme izložbe, čak i ako je riječ o nepokretnim formama, uspostavlja se mogućnost neposredne rasprave i to u dvostrukom smislu: gledam, komentiram, krećem se u jednom te istom prostoru-vremenu. Umjetnost je mjesto stvaranja jedinstvene društvenosti.<sup>74</sup>

Svojestvo izložbe da stvori slobodan prostor, da podstakne međuljudske odnose, zajedništvo i interaktivnost koje je prepoznao Bourriaud, bilo je posebno značajno u situaciji u kojoj su se strateški opstruirala ideja grada kao "pozorišta društvenih aktivnosti".<sup>75</sup> Izložbe, ali i drugi kulturno-umjetnički događaji imali su sposobnost osnaživanja, regeneriranja društvenog tkiva, produciranja socijalnog tijela koje je pružilo otpor, nastojalo promijeniti, humanizirati ratnu stvarnost.

## Zaključak

Tokom četverogodišnje opsade Sarajeva, uništavanja grada u materijalnom, socijalnom i duhovnom smislu, kultura i umjetnost ne samo da je opstala, već je ostvarila svoj puni potencijal. Nedostatak materijala, prostora za izlaganje i rad kao i uvjeta za održavanje predstava, koncerata, filmskih projekcija, nije onemogućilo kulturne radnike da nastave sa radom. Naprotiv, upravo su te godine obilježile nezapamćenu produkciju i participaciju građana, ali isto tako i neke nove oblike kreativnosti, što se posebno odrazilo u sferi likovne umjetnosti. Jer umjetnost se oslobodila prevladavajućih normi u samom kreativnom činu, u načinu prezentacije, odnosno izlaganja umjetničkog djela kao i odnosa prema publici. Ratna destruktivna mašinerija autore je prisilila da izađu iz ateljea, da se prilagode novonastaloj situaciji, ali isto tako ona je oslabila institucije i njihove

<sup>74</sup> Bourriaud 2013, 20–21.

<sup>75</sup> Mamford 2009, 274–278.

normativne uloge, odnosno stvorila pukotinu u kojoj se otvorio prostor za nove umjetničke i kustoske prakse. Tih godina umjetnost je iskoračila iz estetske autonomije i ušla u životni prostor, u prostor ulice, trga, gradskih ruševina odnosno u javni prostor grada te tako postala i socijalna i politička i praksa.

Na izložbama i uopće kulturnim događajima, građani su se okupljali, stupali u interakciju i komunikaciju, učestvovali u procesima kojim se producirao socijalni prostor. Na njima su se stvarala neka "druga mjesta" u kojima se moglo "izaći" iz ratne svakodnevnice, gdje se ona mogla dokinuti i transformirati. Istovremeno, kroz socijalnu interakciju i društveni kontekst, spontano su se stvarale mikro zajednice, koje su, možemo reći bile relacijske u Bourriaudovom smislu, ali značajno je naglasiti da te zajednice nisu bile vezane za nešto što je fiksno i determinirano, već za Jean Luc Nancyjevu ideju zajednice koja je u procesu nastajanja, u komunikaciji, onu koja je "nedjelotvorna".

Participacija u kulturno-umjetničkom životu, kojom se obnavljala ideja grada kao socijalnog prostora i zadovoljavao nagon da se prezerviraju i učvrste urbane vrijednosti, ali i kojom su se građani suprotstavili opstrukciji kretanja i korištenja urbanog prostora, može se posmatrati subverzivnom u odnosu na sveprisutnu i sverazarajuću moć opsade, odnosno jednim oblikom otpora. Često okarakterizirana kao "kultura otpora", sarajevska ratna kultura, koja je zaista predstavljala fenomen, po broju kulturno-umjetničkih događaja i njihovoj posjećenosti, po inovativnosti i improviziranoj kreativnosti kojom se dokidala surova ratna realnost, imala je emancipatorski kvalitet.

## Summary

### Destruction as a Catalyst for New Forms of Creativity: Art and Culture during the Siege of Sarajevo

During the siege of Sarajevo (1992-1995), the time when the city was devoid of the basic human needs (food, water, electricity) and exposed to various forms of ruination, from people's life to urban fabric and its social body, something almost unimaginable was occurring in the field of arts and culture. This period had witnessed not only a renewal of cultural events but also a proliferation of arts and culture which was reflected in an unprecedented number of theatre performances, exhibitions, concerts, film screenings, poetry readings as well as the revival of existing festivals or the establishment of new ones. The organization of cultural events, as well as attendance at them, represented a need to step out of the wartime routine, but also to disrupt and humanize it, to overcome constraints and limitations, to generate social spaces, and to affirm that the city is still existing.

The spaces where cultural events took place, including not only theatres and galleries but a wide range of informal ones, from hospitals, hotels, schools, local companies, churches to ruins, functioned as places where social production of social space took place (Lefebvre). In this sense, we speak of the formation of places that offered some kind of platform for social interaction, for testing limitations, for possibilities of (trans)formation of everyday life. These were real places that reflected external reality, but in a way that neutralized, purified, and challenged it, or if we use Foucault's thoughts on space in the triad of space-knowledge-power, these were heterotopias. In the context of besieged Sarajevo, these were heterotopias of the culture of resistance or places that opposed the imposed order, neutralized, humanized, and compensated external reality but also regenerated the social fabric. They also provided platform for the new forms of creativity: for alternative modes of performing in the field of theatre and music and for exhibiting and viewing art; for progressive and experimental art forms; for artist-led actions, interventions and subversive intrusions into the everyday life during the siege; for practices that were site-related or site-specific and also for the socially engaged ones. However, the besieged Sarajevo, was a work of art by itself (Kurspahić). Its ruinous state was an inspiration for improvised creativity, for innovation and emancipatory transformation of destruction into the new forms of creation.

## BIBLIOGRAFIJA

### IZVORI

- Dokumentacioni centar / Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine
- Dnevni list *Oslobođenje* Sarajevo
- Privatni arhiv Stjepana Roša
- Privatni arhiv Sadudina Musabegovića

### LITERATURA

- Birger P. 1998. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga - Alfa.
- Bobar M. 2001. "Popis izložbenih i drugih aktivnosti Umjetničke galerije BiH od oktobra 1986 do 2001. godine" U: *Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine 1986–2001*, 18–33, Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
- Bourriaud N. 2013. *Relacijska estetika / Postprodukcija: Kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Certeau, M. de 2002. *Invencija svakodnevnice*. Zagreb: Naklada MD.
- Jacob, M. J, Brenson M., Olson E. M. 1995. *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press.
- Cvijanović, M. 1995. Sarajevska kina. *Fantom slobode: Časopis za kulturu* 1: 20.
- Denegri J. 2007. *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*. Novi Sad: Marinko Sudac i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.
- Deutsche R. 2008. "Agorafobija" U: *Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti: Operacija: grad*. Leonardo Kovačević, et al., 210–219. Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 - Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK - Lokalna baza za osvježavanje kulture, SU Klubtura / Clubture.
- Fuko M. 1990. Mesta. *Delo: Postmoderna aura*, XXXVI (5–6–7): 277–286.
- Hadžismajlović V. 2001 "UGBiH 1992–1995", U: *Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine 1986–2001*, 3–12, Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
- Jergović M. 2010. "Ajfelov most: Mizaldo" <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/mizaldo/> (stanje na dan 18. 2. 2024).
- Kapić S. 2000. *The Siege of Sarajevo 1992–1996*. Sarajevo: FAMA.

- Karamehmedović M. 1997. "Trijumf umjetnosti / Triumph of Art" U: *Sarajevski Memento 1992–1995*, 54–74. Sarajevo: Ministarstvo kulture i obrazovanja Kantona Sarajevo.
- Kester G. 1995. Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage* 22 (6): 5–11.
- Kontić B., Žalica P. 2006. Moji junaci nisu sretni ljudi već oni koji su dovoljno hrabri da se za sreću bore. *Sarajevske sveske* 11/12: 17–44.
- Krzović I. *Grafika / Graphics / Gravure*. U: Umjetnost Bosne i Hercegovine 1974–1984, katalog izložbe, Sarajevo 1984, 45–52.
- Kulenović T. 1994. Death in Sarajevo. *Why: A Publication for Human Rights and Peace* 5: 8.
- Kurspahić N. 1995. Kamp Sarajevo. *Odjek XLVII* (3): 3.
- Kurspahić N. 1996. Kažnjenička kolonija. *KULT B: Kultura, umjetnost, nauka, politika* (januar / mart): 95.
- Kwon M. 2002. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lefebvre H. 1996. *Writings on Cities*. Oxford, Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Lefebvre H. 1991. *The Production of Space*. Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell.
- Mandić A. 2022. "Emerging Innovative Artistic Practices as a Response to the State of the Siege". In: *Preparing to Exit: Art, Interventionism and the 1990s*. Aikens N. and Crowley D. (eds.), 15–40. L'Internationale online. (<https://internationaleonline.org/publications/preparing-to-exit/>)
- Mandić A. "Exhibitions in Damaged and Destroyed Architectural Objects in Besieged Sarajevo: Spaces of Gathering and Participation". In: *Participation in Art and Architecture: Spaces of Interaction and Occupation*, Stierli M., Wüdrich M. (eds.), 107–126. London: Tauris.
- Markuze H. 1977. *Kultura i društvo*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Mayer J. 2000. "The Functional Site or the Transformation of Site Specificity". In: *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Erika Suderburg (ed.), 23–37. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Mamford L. 2009. "Šta je grad? Arhitektonski zapisi (1937)!" U: *Teorija arhitekture i urbanizma*. Bojanić P. i Đokić V. (ur.), 274-278. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Musabegović S. 1998. *Žargon otpatka*. Sarajevo: Svjetlost.
- Musabegović S. 2005. *Raz/lik/a/art: likovne teme*. Sarajevo: Međunarodni centar za mir.
- Nancy J. 2004. *Dva ogledala: Razdjelovljena zajednica: o singularnom pluralnom bitku*. Zagreb: Arkzin.
- *Obala Art Centar Sarajevo May '92/May '95*. 1996. Sarajevo: Obala Art Centar (bez paginacije).
- *Sarajevski memento 1992-1995*. 1997. Sarajevo: Ministarstvo kulture i obrazovanja Kantona Sarajevo.
- Svjedoci postojanja/Witnesses of Existence. 1993. katalog izložbe, digitalno izdanje, Sarajevo: Obala Art Centar.
- Šabanagić Dž. 1997. "Oplemenjena ratna zbilja / Ennobled Seriousness of War". U: *Sarajevski Memento 1992-1995*, 92-99. Sarajevo: Ministarstvo kulture i obrazovanja Kantona Sarajevo.
- *Teatar u ratnom Sarajevu 1992-1995: Svjedočanstva*, 2004. priredio Diklić D. Sarajevo - Zemun: Kamerni teatar 55 i Most Art.
- Topčić Z. 1997. "Pisanje kao terapija: literatura u opsadi / Writing as Therapy: Literature Under Siege". U: *Sarajevski memento 1992-1995*, 20-27. Sarajevo: Ministarstvo kulture i obrazovanja Kantona Sarajevo.
- Žalica, P., Kontić B. 2006. "Moji junaci nisu sretni ljudi već oni koji su dovoljno hrabri da se za sreću bore" *Sarajevske sveske* 11/12: 17-42.

