

Nikola Dedić:

Umetnik kao kritički intelektualac

Vladimir Miladinović jeste umetnik koji radi sa ratnim i postratnim traumama nekadašnjih jugoslovenskih društava; osnova njegove umetnosti jesu medijske, forenzičke, političke i moralne identifikacije i prezentacije ratnih zločina, odnosno analiza mehanizama njihovog negiranja i brisanja unutar aktuelnih tranzicijskih ideologija. Miladinović postavlja pitanje na koji način mediji i institucije u post-jugoslovenskim društvima kreiraju javni prostor i na taj način oblikuju javno sećanje; time pokreće pitanja ratne medijske propagande, manipulacije, istorijske odgovornosti i intelektualnog angažmana.

Ovakav zahvat je po mnogo čemu u suprotnosti sa dominantnim tokovima unutar sveta (odnosno – svetova) savremene umetnosti. S tim u vezi, možemo reći da su se još od šezdesetih godina artikulisale neke od danas paradigmatičkih figura umetnika/ca kao društvenih delatnika. Prvu je definisao još pop art – reč je o umetniku/ci kao pop zvezdi čija pozicija nije u kontradikciji već u ironijskom ponavljanju tržišnih mehanizama unutar kojih deluje. Drugi paradigmatički profil je artikulisala konceptualna umetnost – reč je o umetniku/ci kao profesionalcu koji je izgubio iluziju u mogućnost transformacije sveta kroz umetnost i koji se bavi uskostručnim, „esnafskim“ raspravama o pojmu i granicama umetnosti; u ovom kontekstu, umetnik je ekspert koji se ne obraća više „masovnoj“ publici, ili preciznije – političkoj zajednici već drugim profesionalcima (umetnicima, teoretičarima, kritičarima, kustosima) iz sveta umetnosti. Treći paradigmatički profil svoj vrhunac doživljava danas, u uslovima globalnog neoliberalizma: reč je o svojevrsnoj simbiozi prethodna dva modela, odnosno o umetniku kao kreativnom proizvođaču koji se stavlja u službu kulturne industrije; rad unutar sveta umetnosti time postaje samo jedan oblik nematerijalnog rada koji je u strukturalnoj vezi sa drugim oblicima prekarne proizvodnje. Miladinovićev rad nije ironijski i sa umetničkim tržištem nema skoro nikakve veze (ukoliko je danas ovu vezu uopšte moguće izbeći); on sebe ne vidi kao profesionalca koji deluje unutar institucionalnih okvira strukovne zajednice; on se ne obraća ekspertima već – političkoj zajednici. Sfera njegovog delovanja jesu politika, etika i ideologija pri čemu se svet umetnosti doživljava samo kao relativno autonomno diskurzivno polje artikulisanja političkog govora kakav nije moguće artikulirati unutar drugih diskurzivnih polja (mediji, nauka, stranačka politika, i sl.). Time Miladinović kao da rekonstruiše jedan model koji je danas skoro u potpunosti zaboravljen – profil umetnika/ce kao kritičkog, odnosno javnog intelektualca.

Model javnog intelektualca u sferi umetnosti a koji radi sa idejama pravde, pravednosti, odgovornosti prema zločinu, ratu, sa dekonstrukcijom aktuelne ideologije, tj. profil umetnika/ce koji stoji nasuprot lošoj vlasti ima svoju prilično dugu tradiciju a koja se može vezati za ideju moderniteta: prvo delo te vrste svakako jeste serija grafika koje je između 1810. i 1820. godine izradio Francisko Goja i koja je nakon njegove smrti nazvana „Užasi rata“ (Los Desastres de la Guerra). Grafike nastale kao komentar na zločine koje je počinila francuska vojska u Španiji u periodu između 1808. i 1814. godine (tj. nakon ustanka građana Madrida protiv francuske okupacione vlasti) jesu jedno od prvih savremenih umetničkih zahvata. Koristim reč „savremen“ da bih ukazao na

istorijsku konstelaciju unutar koje umetnost ne nastaje u ime viših estetskih ideala lepog, sublimnog, bezinteresnog – Gojin cilj jeste bila skoro pa forenzička identifikacija zločina počinjenih od strane konkretnog represivnog aparata savremene militarističke i nacionalističke države. Iako će grafike biti objavljene skoro trideset godina nakon njegove smrti u njima je ipak moguće prepoznati jednu novu društvenu konstelaciju proizvodnje i konzumacije umetnosti – jezik njegovih grafika jeste jezik novinske reportaže. Goja time prvi put prepoznaje suštinu savremene umetničke proizvodnje: moderna umetnost nastaje unutar javnog prostora, javne sfere, odnosno umetnost jeste oblik javnog govora. Njena potencijalna publika nisu posvećenici, ljubitelji, profesionalci, umetnički eksperti – već društvo u celini, aktuelna politička zajednica, dok je autor u konfliktnoj poziciji u odnosu na tu istu zajednicu. 19. vek je prepun primera umetnosti kao oblika javnog protesta – od Kurbea do Manea, ali trenutak kada će Gojin zahvat definitivno biti zaokružen, konceptualizovan desio se 13. januara 1898. godine; tog dana pisac Emil Zola je u listu *L'Aurore* objavio čuveno otvoreno pismo predsedniku Francuske republike Feliksu Foreu pod naslovom „J'Accuse...!“ Zolina odbrana Alfreda Drajfusa jeste prva umetnička vivisekcija državnog aparata koji ima antisemitizam kao svoju strukturalnu komponentu, dakle prva identifikacija moderne fašističke države. 23. februara iste godine Zola je osuđen za klevetu pred francuskim sudom („Ideološki aparati države“, rekao bi Altiser) i kako bi izbegao kaznu emigrirao je u Englesku gde je ostao do juna 1899. Zolin gest jeste paradigmatičko mesto umetnika kao kritičkog intelektualca: umetnik je u konfliktu sa lošom vlašću a umetnost nastaje u stanju permanentne negacije. Umetnost ne nastaje za večnost, lepotu već kao oblik javnog govora i političkog gesta ukazuje na slabosti naših institucija, na načine i mehanizme putem kojih ih bogati, moćni i korumpirani zloupotrebljavaju. U liku i gestu Emila Zole prepliću se dva sveta: svet francuske umetničke boemije poznog 19. veka i svet revolucionarne avangarde ranog 20. veka, odnosno svet umetnika realizma, impresionizma i postimpresionizma koji su deo građansko-buržoaskog društva ali koji upućuju provokaciju tom istom društvu u obliku stilskog ili moralnog ekscesa, i svet umetnika konstruktivizma, suprematizma i ekspresionizma koji insistiraju na utopijskom spoju umetnosti i svakodnevnog života sprovodeći time politizaciju (rečima Benjamina) nekada neutralne i bezinteresne estetske sfere.

Dakle, Gojini „Los Desastres“, Domijeov „Rue Transnonain“ iz 1834, Maneov „Građanski rat“ iz 1871, serija grafika pod nazivom „Rat“ Ota Diksa iz 1920-24, Pikasova „Gernika“ iz 1937, serija grafika posvećena španskom građanskom ratu „Za slobodu“ Đorđa Andrejevića Kuna iz 1939, serija linoreza jugoslovenskog umetnika Nikolaja Pirnata iz 1944 („Ubijali su ih i vešali“, „Ženu, decu, starce, gonili su iz kuća“) ... U umetnosti ovog tipa može se prepoznati gest koji je u isto vreme i etički i politički. Etički aspekt umetnosti leži u onome što američki liberalni filozof Stenli Kavel naziva „povlačenje saglasnosti“ po pitanju participacije u zajednici koja je napustila principe „razgovora pravde“ (*conversation of justice*):¹ onoga trenutka kada ideali zajednice, definisani kroz praksu moralne debate između njenih članova budu suspendovani, pojedincu (umetniku/ci) ostaje mogućnost samoizuzimanja iz te iste zajednice (u tom smislu, Zolin „J'Accuse...!“ jeste svojevrsni performativ

¹ Stanley Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990.

samoisključenja iz moralne debate koja ne počiva na principu pravde i egalitarizma). Ovo je mesto svojevrsnog utopizma umetnosti koji nastupa u trenutku kada ideali univerzalne jednakosti bivaju napušteni; pritom, samoizuzimanje nije zahtev za elitističkim privatizovanjem političkog govora već zahtev za redefinisanjem *polis*-a, odnosno čitavog društva. „Povlačenje saglasnosti“ jeste zahtev za rekonstrukcijom principa univerzalnosti, odnosno izvornih ideala jednakosti i ravnopravnosti koje je zajednica napustila. Samoizuzeće iz „nepravde“ (nacionalističke a ne egalitarne) zajednice znači definisanje novog oblika univerzalnosti koja je utemeljena u izuzetku. Umetnost time funkcioniše kao utopijski *nužni unutrašnji korektiv* političke debate.

U meri u kojoj je politička, ovakva umetnost je i spoznajna. Američki marksistički orijentisan istoričar ideja Martin Džej piše o društvenoj ulozi istoričara kao kritičkih intelektualaca ali se njegove teze u dobroj meri mogu primeniti i na umetnost. Po njemu, kritički intelektualac ima sposobnost preispitivanja vladajućih društvenih, odnosno ideoloških predrasuda: kada u određenom društvu postoji nedostatak istorijskog znanja, javni intelektualci postaju kritički mislioci koji ukazuju na zaboravljenu genezu određenih ideja i njihov uticaj na zdravorazumske (ideološke) predrasude unutar aktuelnog društvenog trenutka.² Drugim rečima, kulturalna/ intelektualna proizvodnja preispituje lično iskustvo i „spontanost“ kulturalnih predrasuda koje jesu osnova političkih ideologija. Intelektualna proizvodnja na taj način zauzima centralno mesto u artiklisanju političke debate o pravednom društvu: teorija i umetnost jesu mesto refleksivnog samo-distanciranja od „spontane“ ideologije dominantnog političkog konteksta. Ideje imaju samorefleksivni status u odnosu na političku praksu i time potencijalno iniciraju nove oblike političkih praksi; racionalna samorefleksija i samokritika jesu uslovi društvene emancipacije.

Etički aspekt Miladinovićeve umetnosti je skoro pa samorazumljiv, ali u kojoj je meri njegov postupak spoznajni? Treba se setiti „materijala“ sa kojima radi, odnosno koje jednostavnom tehnikom laviranog tuša prenosi u medij crteža: forenzički zapisnici „predmeta prikupljenih prilikom ekshumacije na lokalitetu Batajnica 2“ (birokratska, forenzička varijanta „Los Desastres“: predmet iz sportske torbe, veći broj fotografija, kesa, kesa, ručni sat, kosa, projektil-levo slabinsko, kosa, deo sata, kosa...), naslovne strane režimskih novina iz ratnog perioda (Altiserovi „Ideološki aparati države“ koji legitimišu rat: „Zatvor nije logor“, „Sami protiv celog sveta“...), i najzad – reklame, oglasi fantomskih banaka koje su poslužile u procesu onoga što Marks zove prvobitna akumulacija kapitala a koja je bila neophodna za rekonstituisanje kapitalističkih oblika proizvodnje („Poštovani građani, Karić banka Vam omogućuje da otkupite stan uz popust od 35% prodajom vaših efektivnih deviznih sredstava kod nas“). Time postaje jasna suština Miladinovićevoog zahvata: tek kroz rat i etničko čišćenje dolazi do transformacije društvenog najpre u državno a kroz proces „tranzicije“ i privatno vlasništvo. Ratovi devedesetih nisu predstavljali nikakav pad u „prirodno stanje“: ukazujući na strukturalnu

² Lloyd Kramer, „Martin Jay and the Dialectics of Intellectual History“, Warren Breckman, Peter E. Gordon, A. Dirk Moses, Samuel Moyon, & Elliot Neaman (eds.), *The Modernist Imagination: Intellectual History and Critical Theory*, Berghan Books, New York and Oxford, 2011, str. xiv; videti i: Martin Jay, „Ideology and Ocularcentrism: Is There Anything Behind the Mirror's Tain?“, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, Routledge, New York and London, 1993, str. 134-146

povezanost ratnog zločina, nacionalističke ideologije i kapitalističkih oblika proizvodnje Miladinović pokazuje da rat nije povratak u iracionalno. Upravo suprotno, rat ima svoju logiku, odnosno svoju hladnu „instrumentalnu racionalnost“ kako to kažu Adorno i Horkhajmer; njegova racionalnost je *klasno* određena, njegov krajnji cilj jeste radikalna promena u domenu proizvodnih odnosa. Nacionalizam nije fenomen odvojen od „logike tranzicije“, upravo suprotno – nacionalizam je kroz rat otvorio prostor uspostavljanju neoliberalizma. Na taj način, Miladinović reaktualizuje rečenicu koju je još krajem tridesetih godina izgovorio Maks Horkhajmer a koja glasi: „Ko neće da govori o kapitalizmu, trebalo bi da čuti o fašizmu“, što zapravo znači: analiza razloga i uslova raspada nekadašnje Jugoslavije, kao i aktuelnih lokalnih nacionalizama neodvojiva je od analize kapitalističkih oblika proizvodnje i klasnih antagonizama koje ovaj produkuje. U tome leži spoznajno-politički aspekt Miladinovićeve umetnosti. Iako se na prvi pogled čini suprotno, Miladinović nije konceptualni umetnik; njegova umetnost je mnogo više realistička, ne zato što koristi klasični medij crteža i radi u domenu „neutralnog“, „realističkog“ kopiranja. Njegova umetnost je realistička u smislu da nam daje uvid u materijalne, istorijske procese. Ovaj aspekt realizma je prepoznao još Đerđ Lukač pišući kako umetnost daje uvid u materijalnost istorije, u ono što je „uistinu društvena nužnost“, prikazuje „unutrašnje jedinstvo procesa društvenog razvitka i objektivnu društvenu povezanost tipova koji su prividno daleko jedan od drugog“, tj. ukazuje na funkciju po kojoj su ustanove, institucije, mediji, rat „nosioci i provodnici klasnih interesa“.³

Ovim postaje jasna konkretna politička moć ili „funkcija“, društvena uloga savremene umetnosti, pogotovu unutar aktuelnih tzv. „tranzicijskih“ društava. Oficijelna, liberalna javna sfera tranzicijske države jeste zavisna od ekonomsko-političkog sistema moći, odnosno – ratom obezbeđene preraspodele društvenog bogatstva. Time se objašnjava zbog čega nije moguće govoriti o ratu unutar javnog prostora tranzicijskih društava – zato što je rat konstitutivni element njihove klasne strukture. Miladinović prepoznaje da se javna sfera i kapitalistička država konstituišu u jednom te istom činu - ratu. Umetnost kao oblik javnog govora, a opet zahvaljujući svojoj *relativnoj* autonomiji, artikuliše prostor koji je u strukturalnoj vezi sa javnom sferom, ali opet njoj ne pripada u potpunosti već pre ukazuje na mehanizme njenog funkcionisanja; pozivajući se na termin Aleksandra Klugea ovaj prostor možemo nazvati kontrajavnom sferom.⁴ Pod ovim pojmom se podrazumeva delovanje koje počiva na formiranju novih oblika zajedništva, novih oblika društvenosti koji izlaze iz sfere dopuštenog i depolitizovanog i funkcionišu kontra kapitalističke javne sfere sa namerom da ukažu na njenu zloupotrebu od strane elita. Odnosno, rečima Vladimira Miladinovića u jednom od pratećih stejtmenta – razumevanje prošlosti je neophodno za stvaranje društvenih odnosa u sadašnjosti. Na ovim osnovama možemo promišljati utopijski potencijal (Miladinovićeve) umetnosti – ona nije samo etički zahtev za (tranzicionom) pravdom već i zahtev za novim oblicima političke subjektivnosti koji će procesom samospoznavanja nastati kroz rez, prekid u odnosu na aktuelne konstrukcije nacionalističkih identiteta, politike terora i raspodele bogatstva. Miladinovićeve čin je u tom smislu revolucionaran – on je politički zahtev za uspostavljanjem novog „društvenog ugovora“.

³ G. Lukacs, *Ogledi o realizmu*, Kultura, Beograd, 1947, str. 36

⁴ Oskar Negt and Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.