

STANJE STVARI

Tekst: Svebor Midžić
Ilustracije: KURS

„Sve su bile napadnute, ali nisu sve i umrle“, kaže Lafonten u svojoj basni „Životinje obolele od kuge“. Filozof Danijel Bensaid koristi se ovom slikom kad pokušava da nam dočara veličinu oštećenja koje su reči i objekti emancipacije pretrpeli tokom „namučenog“ dvadesetog veka. Bensaid kaže da su sve reči emancipacije manje ili više kompromitovane, da *socijalizam*, *revolucija*, pa čak ni *anarhizam* ne prolaze mnogo bolje od već prokazanog *komunizma*. Pitanje je, kaže Bensaid, možemo li i da li je vredno truda ove reči popravljati i ponovo ih pokrenuti?

Međutim, skorašnja umetnička i umetničko-teorijska tendencija često fetišistički i repetitivno upotrebljava jugoslovenske ili „aktivističke“ idiome, fraze i simbole. Izložbe i konferencije koje se uz njih organizuju, poput „Naši heroji“ s podnaslovom „Socijalistički realizam revidiran, primjer: ex-Jugoslavija“ (Umetnička galerija Maribor, 2015), gotovo da su postale opšte mesto kulturne scene u regionu. One kao da indeksiraju ne samo jugoslovensku prošlost već i teturajući hod jedne scene na putu od deridijanske postmoderne do čudne, zakasnele i nostalgicne recepcije lukačevskog ždanovizma.¹

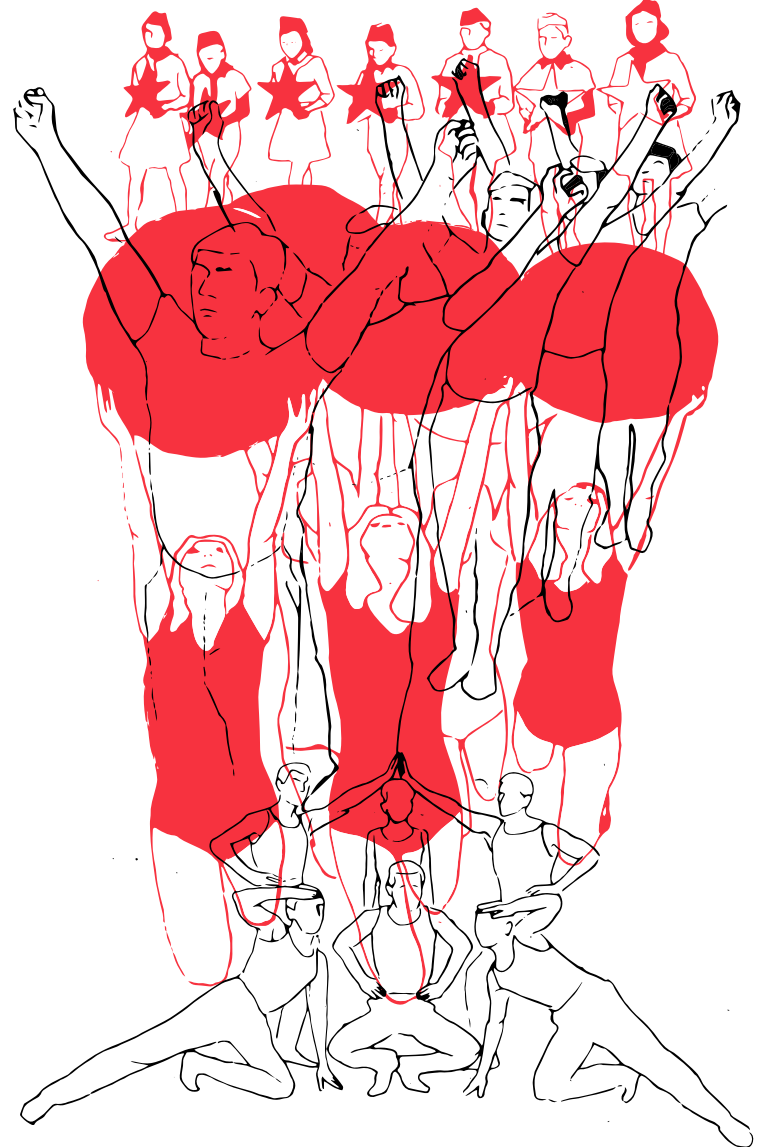
Nasleđe jugoslovenskog modernizma ne prolazi mnogo bolje od „socijalne umetnosti“, pa se dešava da se pojedini umetnički radovi amnezicno ponavljaju. Tako je na poslednjem održanom Oktobarskom salonu (2014), Dušan Đorđević doslovce i nehotice ponovio rad Vesne Pavlović, već prikazan na toj manifestaciji nekoliko godina ranije. Ovaj/ovi rad/ovi predstavlja/ju seriju/e fotografija unutrašnjosti zgrade Palate Federacije na Novom Beogradu. Ova nehotična aproprijacija pokazatelj je da se jugoslovenski modernizam dobrim delom iz političkog simbola emancipacije pretvorio u „stil“ koji je sam sebi dovoljan.

PALESTINA

Možda se primedbe bespotrebno čistunstvo. Međutim, ako ovo jeste trijumf, onda je naša situacija još opasnija. Da parafraziramo pismo Geršoma Šolema Valteru Benjaminu o trijumfu „revizionističkog“ i „etatističkog“ cionizma na svetskom kongresu cionista u Bazelu 1931. godine – „pobeda do smrti“.

U već pomenutom pismu Benjaminu, Šolem tvrdi da ne veruje da postoji nešto poput „rešenja jevrejskog pitanja“ u smislu normalizacije samog jevrejstva kroz obnovu državnosti, niti da se to rešenje može postići u Palestini. Takva normalizacija je iskorak u normalnost sveta sitnih nacionalnih fašizama i krupnih imperijalnih interesa, s kojima Šolem nije želeo ništa da ima. Ono što je započelo kao radikalni akt separacije od „evropske“ politike postalo je akt „evropske“ politike u Palestini, kroz rekonstrukciju mističnog i mesijanskog elementa judaizma i njegovog izmeštanja u polje politike nacionalne države. Judaizam više nije živa praksa mesijanske anticipacije, za koju je svaki trenutak onaj kada „spasilac“ može da se pojavi, već tradicija kao

Dok s jedne strane imamo „slobodan stih“ tumačenja leve tendencije u umetnosti inkluzivnog do neproznačajnosti, s druge zatičemo gotovo formalizovani „levi“, jugoslovenski stil, gde je samo ponavljanje određenih simbola i fraza dovoljno da se on odredi kao „politizacija umetnosti“. Posledica obe ove pojave ista je – akademska i galerijska rekuperacija pomenutih praksi, koja za cilj ima lečenje rascepa u polju umetnosti i u krajnjem ishodištu prevođenje politike u kič.



praksa zaborava vlastitog porekla i zalog „večnosti“ državne politike jedinstva nacije.

Nalik ovome, pokušaj onih koji se drže levičarima u umetnosti da se nasele u pustinji između dominantnih političkih i kulturnih polova društvenosti bio je delom inspirisan i željom da se pronađe isceljujuća vrednost jugoslovenskog modernizma, socijalne umetnosti i neoavangardnih pokreta koji su im sledili, kako bi se obavio radikalni akt separacije od oba dominantna pola. Danas je ta „Palestina“ jugoslovenske modernosti postala prenaseljena osiromašenim mišljenjem koje se tu naseljava punktualnošću nacističkog pogroma pred daljim udarima ekonomske i krize parlamentarne demokratije. Bez greške, ova je kriza ujedno i kriza jednog umetničkog izraza.

KOČA

Dobar primer ovoga je slučaj Koče Popovića i njegove političke i umetničke rekuperacije. Ne tako davno, Koča Popović se pojavljivao kao „signal“ za označavanje „drugosrbijanaca“ i „devijanata“. Tako, na primer, u filmu Nebojša Čupka Radosavljevića „Sve o Milošu Brankoviću“, dve lezbejke, članice nevladine organizacije „Ateisti Srbije“, razmenjuju nežnosti dok jedna drugoj šapuće: „Kočo, jebi me“. Čini se da je, međutim, Koča Popović onedavno postao tačka dodira suprotstavljenih politika. Kao deo predratne visoke buržoazije, nadrealista, španski borac i neko ko je zagovarao politiku ekvidistance od SAD i SSSR, on je prihvatljiv svima koji pristaju na pluralitet srbijanske građanske scene.

Kao takav, Koča Popović je u čast sedamdeset godina od oslobođenja Beograda „dobio ulicu“, da bi nedugo zatim Goran Marković snimio dokumentarni film o Popovićevom životu („Konstantin Koča Popović“, 2015). Koča Popović je prikazan kao jedinstvena pojava i anomalija titoizma, a ne jedan od njegovih arhitekata. Činjenice bez jasne strukture podvrgnute su specifič-

KINO

Međutim, na samom početku političke sekvence rekuperacije nalazi se jedna izložba iz 1994. godine – „Ekshibicija nacionalnog pomirenja (ŠTA JE KEMP?!“ (Galerija-legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića MSUB, 1994). Izložba je realizovana u organizaciji desničarskog umetničkog kolektiva POLITART, čiji je osovino činio bračni par „filmadžija“ Nebojša Pajkić i Isidora Bjelica.

Tema ove izložbe bila je pomirenje svih nosećih ideoloških strana „srpskog građanskog rata“ – četničko-građanske, ljotićevske i komunističko-partizanske. Učesnici su dobili zadatak da na različite načine predstavljaju „svoju“ stranu. Među mnogobrojnim radovima našao se i krst čiji je jedan od kraka činio i Koča Popović kao paradigmatički srpski partizan, odnosno jedan deo „duhovne transverzale“ Srbije. Taj događaj – ekshibicija – gotovo performativno je anticipirao „građansku“ logiku koja je srce Markovićevog filma.

Ova logika se u skorašnje vreme preselila u kongresne centre, na konferencije, u filmove i druga javna dešavanja u kojima akteri „uzimaju“ političke uloge ali u zadatim okvirima akademskog i umetničkog diskursa

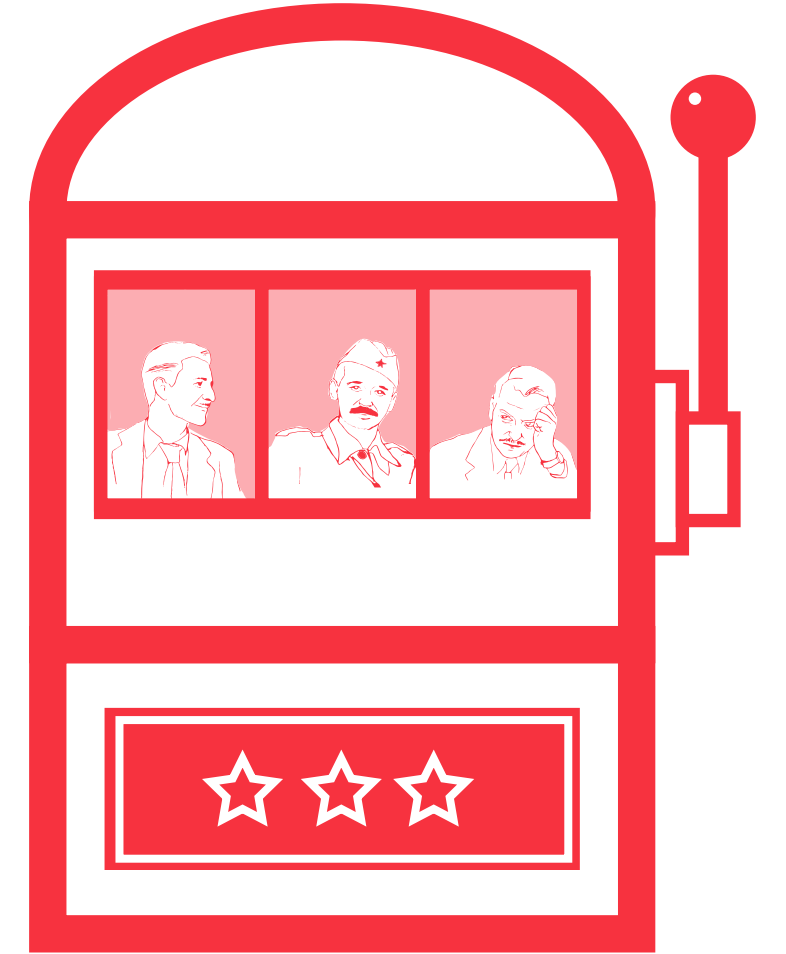
SLIKE KOJE PONIRU

Na ekshibiciji je prikazan i rad Uroša Đurića „Uroš Đurić pikira na sastanak Koče Popovića, Draže Mihailovića i Dimitrija Ljotića, nikad održan“. U pitanju je slika u Đurićevom tipičnom autonomističkom stilu iz tog perioda, na kojoj umetnik kao superheroj zaista pikira na tri male figure – Koču Popovića, Dimitrija Ljotića i Dragoljuba Miahilovića.

Sam naziv nam kaže da pomirenja nije bilo (sastanak je „nikad održan“), čime se naglašava istorijska nepomirljivost zaraćenih ideologija. Međutim, uvodeći sebe kao onoga ko sabotira/rastura taj neodržani sastanak, umetnik pravi očigledan i nasilan otklon od sve tri figure. Koristeći jezik štafelajnog slikarstva, paradigmatičke građanske umetnosti, Đurić-superheroj „iznutra“ napada konstitutivno mesto postsocijalističkog građanskog identiteta ne nudeći ništa za uzvrat. Njegov napad je akt čiste destrukcije nesposoban/nevoljan da izvan rama slike ponudi bilo kakvu projekciju budućnosti ili herojsku figuru.

Boris Grojs u svom tekstu „O umetničkom aktivizmu“ tvrdi da je osnovna odlika (savremene) umetnosti prihvatanje stvarnosti kakva jeste, a ona je za umetnost

nom poligrafskom ispitivanju. Na taj način je moguće da jedan dosledni komunist, bez obzira na sve svoje stavove, postane samo deo široke galerije srbijanskog građanstva u kojem sve prolazi i gde konačno „dva ponovo postaju jedno“, a neko može biti i gospodin i partizan ako ima pravi „pedigre“. Sam Marković kaže da je most između titoizma i sadašnjosti „narod koji dozvoljava da mu se sve radi“. Srećom po narod, tu su građanske elite koje mu pomažu u preživljavanju, a politički problem danas je što njih nema.

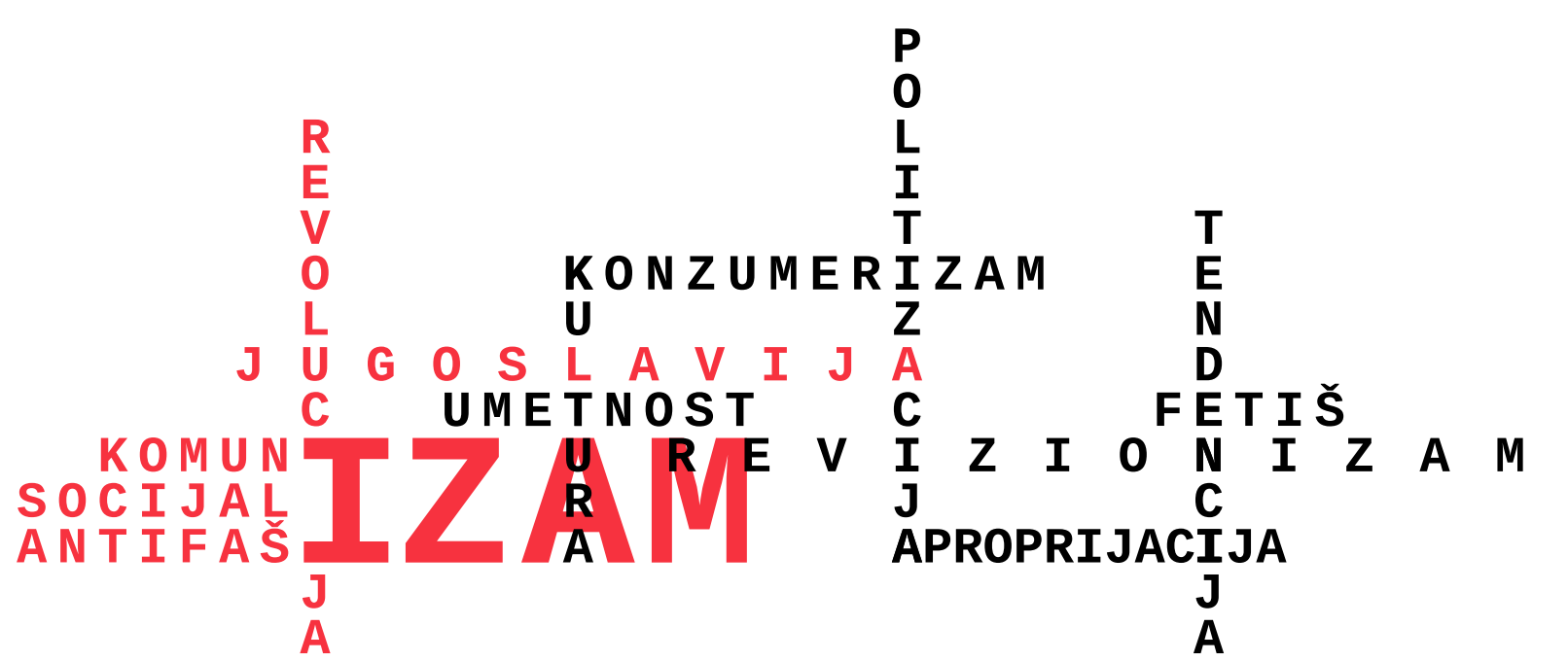


gde se po potrebi postrojavaju čas jedni a čas drugi, i gde „politički stav“ postaje stil. Drugim rečima, često hipertrofirana političnost i njene mene nisu ništa drugo od prelaska od jednog do drugog slavnog stola. Tako Markovićev film savršeno odgovara na zadatak temu Pajkićevu izložbu istovremeno sakrivajući sam taj događaj i njegovu nehotičnu konstitutivnost.

Jasno je da ovde nije pitanje jednostavne krađe, gde treba isterati „loповe iz hrama“, već sam problem „krhkosti“, ili da se vratimo na početak teksta, „oštećenosti“ koja dozvoljava rekuperaciju. Njihova krhkost i izandalost paradoksalno jesu posledice ne samo „mračnog raspada“ i sloma državnog komunizma već u konkretnom jugoslovenskom slučaju i žrtve sopstvene istorijske pobede. Pitanje je da li je moguće ponuditi mogućnost povlačenja kroz polje same umetnosti?

uvek difunkcionalna. Ta disfunkcionalnost je takva da se umetnost čak i ne trudi da je popravi, već joj uvek prilazi iz pozicije suštinski revolucionarne u svom nihilizmu, u svojoj neverici u mogućnost očuvanja trenutnog stanja. Drugim rečima umetnost ili želi da prikaže tu neodrživost, ili da, ako ništa drugo, požuri njen pad. Đurićev akt ovde može biti gotovo proročanski u svojoj destruktivnosti: ne samo da je pomirenje nemoguće već je i bilo koji okvir koji isto želi da omogući neodrživ i truo.

Pohvala neprijatelja, da citiramo Maoa, često je po nas najstrašniji napad. Jasno je da kada smo suočeni s rekuperacijom oklevamo da reagujemo zato što protivnik često drži u rukama nešto što nam je ili potrebno ili drago. Ovde je neophodno primeniti staro partizansko lukavstvo koje bi komandant Prve proleterske odmah prepoznao: biti spreman na rušenje svih mostova koji vode ka bezbednosti i poznatoj teritoriji kako bi se zavarao trag.



¹ Đorđ Lukić je bio jedan od nekoliko prominentnih marksističkih teoretičara kulture koji su probali da daju istorijsku i teorijsku potporu ždanovističkom soc-reizmu u umetnosti. Ždanovizam je značio i „obračun“ s „dekadentnim“, „kosmopolitskim“ i „formalističkim“ tendencijama modernizma, uz zahtev za predstavljanje u umetnosti pozitivnih vrednosti poput društvenog optimizma ili racionalnosti. Naravno, Lukić ovde potpuno ignorise ambivalentan odnos koji prema buržoaskoj „defetističkoj“ umetnosti imaju Marks i Engels. Za dobar prikaz Lukačevog odnosa prema „kritičkom realizmu“ i modernizmu u književnosti videti Isaac Deutscher, György Lukács and „Critical Realism, *Marsism in Our Time*, The Ramaparts Press, Berkeley, 1971.
* Citat na poleđini Karla Marksa iz *Osamosti brimer Luja Bonaparta*

ZIDNE NOVINE.
Izdavač: Udruženje Kreativno usmereno rešavanje situacije (KURS);
Đorđa Lobačeva 7, Beograd;
kurs.org@gmail.com; www.udruzenjekurs.org
Uredništvo: Miloš Miletić, Mirjana Radovanović
Lektura: Stanislava Milić
Grafičko oblikovanje: KURS
Štampa: SGR Standard2, Beograd
Tiraž: 300

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd
316.7:766
ZIDNE novine / Udruženje KURS. - God. 1, br. 1 (nov. 2013). - Beograd (Đorđa Lobačeva 7) : Udruženje KURS, 2013. - (Beograd : Standard 2). - 1 presavijen list : ilustr., u boji ; 66 x 47 cm
ISSN 2406-1174 = Zidne novine (Udruženje KURS)
COBISS.SR-ID 210632972

Realizacija ovog broja je podržana sredstvima iz budžeta Republike Srbije - Ministarstva kulture i informisanja i budžeta Grada Beograda - Sekretarijata za kulturu.

TAMO JE
FRAZA
PREMAŠILA
SADRŽAJ

OVDE
SADRŽAJ
PREMAŠUJE
FRAZU