

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и други испитни прашања за професорот

29.01.2010, Белград
Магацин во улицата Крале Марко

Синиша Илиќ: По гледањето на Видео поимникот можете да поставувате прашања во врска со серијата или можеме да го продолжиме разговорот за термините од минатиот пат.

Тамара Ѓорѓевиќ: Би сакала да ги слушнам дефинициите за сите поими: метод, протокол, постапка...

Милена Богавац: ... формат, практика, стратегија, процедура, техника...

Катерина Поповиќ: Дали можеш да ни кажеш зошто те интересира тоа? Ние како група се занимаваме со тоа, но ме интересира зошто тебе те интересира?

ТЃ: Ме интересира затоа што се занимавам со теорија на уметноста и постојано се појавуваат тие поими, па би сакала некои попрецизни дефиниции.

МБ: На пример, минатиот пат е кажано дека поимот се одредува преку начинот на кој се одредува. Мене ме интересира на која платформа се поврзува секој од тие термини.

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 1/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 1/б

Мишко Шуваковиќ: Да тргнеме по ред. Дали има некое поопшто прашање, некое понежно прашање? Зашто, прашањата за процедурата и за протоколот се груби прашања. Кој е првиот поим? Можеме да тргнеме од методот и постапката. Терминот метод треба да го избегнувате ако не работите нешто поврзано со атомската физика. Ова, се разбира, е сериозна шега. Поимот метод како метод е воспоставен во филозофијата, теоријата и во епистемологијата на науката и тој подразбира одредена постапка која најчесто се верифицира во две смисли, во смисла на конзистентност на употребата и во смисла на емпириска проверка, а тоа се две основни поставки кои се поврзуваат со природните науки, пред сè за идеалот на сите природни науки, а тоа е физиката. Од таа причина, на пример, францускиот филозоф Жак Дериде експлицитно речиси во секое интервју, поговор и предговор на своите книги инсистираше дека деконструкцијата не е метод, туку постапка, пристап, платформа, начин на гледање и препознавање. Методот подразбира една заснована постапка, која е заснована и референтно проверлива во две насоки: во насока на интерна конзистентност на употребата и емпириска верификација или искуства на таа верификација. Мислам дека во сите хуманистички и општествени науки – иако сите научници, теоретичари на хуманистичките и општествените науки не би се согласиле – треба да се избегнува употребата на поимот метод, туку да се зборува за постапка или за хибридни постапки. Терминот постапка, кој сега се воведува има три нивоа. Тоа е нивото на платформа, на процедура и на референтен објект. Што е платформата? Платформата подразбира она што во теоријата на науката Томас Кун го нарече парадигма. Парадигмата е збир уверувања, знаења, очекувања, начини на поставување на проблемите, начин на типско решавање на проблемите, кои ги споделуваат една заедница практичари и теоретичари. Во таа смисла, парадигмата би можела да се изедначи или да се идентификува со поимот платформа. Платформата е едно почетно место. Епистемолошки почетен топос. Да го разјасниме ова. Ако во играта би се вnelа деконструктивистичката постапка би можеле да кажеме дека платформата е и нешто друго. Платформата е платформа од која се вади нафтата од морето. Платформата е место од кое се лансира ракетата. Платформата е местото на кое се слетува. Зборот платформа подразбира и една топологија. Топологија која ја освојувате, ја присвојувате, се идентификувате со неа и од неа изведуваме одредена акција. Во една таква раширена смисла, платформата е тополошкото место на епистемата. Што значи тоа? Платформата е епистемолошко место за

воспоставување на знаење, и уште поважно, на начинот на кој тоа знаењето ќе се примени. Тука има една важна одредница и заради тоа секогаш непријатно се чувствувам во полето на хуманистичките општествени науки зашто се зборува за една идеја за поседување на знаењето. Епистемата која ја територијализираме и со таа територијализација ја присвојуваме. Но, оваа друга идеја за платформата... Самиот збор платформа сака да каже уште нешто. Дека тоа е отскокна штица. Дали некогаш сте скокале од трамбулина во базен, вода, река, море? Мене еднаш во животот ме натераа. И тоа е најстрашно... Обично најстрашните работи те натеруваат да ги направите родителите. Друг никој не успеа. Во времето кога сè уште можеа нешто да ме натераат, тие ме натераа да скокам од трамбулина. И морам да признам дека тоа ми е едно од најстрашните искуства. Летнав низ воздухот. Се најдов во вода со нозете горе. Уште полошо, со нозете отидов нагоре, а главата отиде долу. Беше тоа една фантастична ситуација. Трамбулината е вистински пример за платформа каква што ни треба. Не затоа што сакам сега да ве наведувам да скокнете од трамбулина. Не морате да скокнете. Но, трамбулината е платформата од која вие ја започнувате акцијата и тоа епистемолошката акција. Што сега и тука демонстрирав? Зборував со малку поинаков јазик отколку што обично зборувам. Зборував со јазикот на метафоризации на францускиот филозоф – теоретичарот Жак Дерида. Тоа значи, да не се зборува буквално во системот на дефиниции, индексација на поимите и термините, туку да се направи обид за создавање низа метафорични слики, претстави преку кои ние сакаме да опишеме една ситуација или една состојба на нештата. Нашето прашање во овој случај е како да се освои одредена епистемологија, а – како што минатиот пат Ана Вујановиќ прецизно имплицираше – да не се поседува и да не се постави како хиерархиско знаење. А тоа значи да се има акциона платформа. Тоа е типичен термин за болшевичката реторика кој подразбира да имате отскокна штица, чија функција е да можете од неа да спроведете акција. Тоа е топологијата која ве активира да примените едно знаење. Но, што значи да се примени знаењето? Тоа не значи само да се има знаење, кое се доведува на нешто што нема знаење, туку да се покаже дека во сето она со што се занимавате има знаење; да се покаже дека знаењето е еден предуслов на дејствувањето. Има една страшна работа во сите уметнички школи, без разлика дали станува збор за ликовни, музички или драмски. Тоа е убедувањето дека уметноста е работа на самото искуство, на чистото срце, на надразнетите гениталии, на издржливиот желудник. Дека

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 2/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 2/б

она што го создавате, го создавате на тој начин што не мора да знаете ништо за него и дека ќе го отворите низ она што го работите, ќе го предочите на другите и ќе го освоите светот со исклучително дело, кое, како што Хајдегер пишуваше, ќе го поставите во светот. Проблемот настанува во следното! Она што сега го реков за стомакот, гениталиите, желудникот, чистото срце како извори одамна Ролан Барт го уништи во еден прецизен исказ. Тој рече: зборовите како што се срце, душа, љубов, искреност, дух, се само метафорични замени за нешто друго – за телото. Кога ја постави оваа замисла, тој рече дека кога зборуваме за тоа дека уметноста ја создаваме од некоја сопствена длабочина, вистинитост на искреноста, сексуалноста, несвесното, душевното или спиритуалното соединување со бог ние изложуваме една теорија. Со други зборови, самата идеја за негирањето на теоријата или за негирањето на знаењето во уметничкото создавање е една историски изведена теорија. Што значи тоа? Тоа значи дека задачата на воведувањето на концептот на платформата е да покаже дека платформата за создавање не е чист, сам по себе креативен чин, туку да се покаже дека тој е сместен во една мрежа на значења и знаења, можеме да ја наречеме дискурзивна мрежа, во која тоа создавање се создава и мотивира од одредени приватни или јавни интереси. Европејците во еден свој историски миг, кој можеби беше еден од најважните мигови, при преминот од 18-тиот во 19-тиот век, имаа потреба да ја ослободат уметноста од секое знаење и од уверувањето дека постои платформа. Тие сакаа да создадат еден неодреден простор на слободата. Зошто? Па затоа што преминот од 18-тиот во 19-тиот век е еден од најутилитарните периоди во европската историја. Еден од најстрашните периоди во кој луѓето морале да работат од 12 до 15 часа дневно, како денес, за да заработат и да можат да опстанат, тогаш не постоел празен од. До 18-тиот век една крајно приватна, лична операција на сопственото тело која се нарекува мастурбација била приватна работа. Нешто што се однесувало на приватноста. Понекогаш некои свештени лица тоа го нарекувале содомија, а поголемиот дел од луѓето подразбирале дека тоа е една нормална практика на сексуално општење во војска, во црква, во манастир или на слични места. Напротив, во 18 век се појавуваат првите трактати – а до средината на 20-тиот век има десетици илјади трактати кои на научен начин ни ги објаснуваат ужасите на таквата телесна активност. Ужасно: дека 'рбетот ќе ви се исуши и дека, на пример, ушите ќе ви паднат. Во 1961/62 бев на часови во основно училиште, тоа беше пред сите вие да се родите, кога лекари доагаа и на учениците

им држеа сериозни предавања за сушењето на 'рбетот – една страшна болест која се појавува и која може да се спречи. Изведувани се низа конструкции, кои беа насочени да се негира, да се прецрта идејата за бескорисната работа: автоеротизмот. Мастурбирањето е бескорисна работа. Ако уживањето го поставиме во една неодредена област која всушност е поблиска до теологијата отколку до сексуалноста. Колку сум постар толку сè повеќе верувам дека уживањето има повеќе врска со теологијата, а помалку со сексуалноста. Се разбира, се шегувам. Но, бескорисната работа беше дозволена само во еден алегориски, метафоричен простор во кој вие можевте да создавате нешто што практично не ви е потребно. И тој простор и' беше потребен на не која било општествена класа, туку на онаа која тогаш суверено настапуваше и го освојуваше јавниот простор – тоа е средната класа. На неа, која беше посветена на утилитарната работа и' беше потребна една област за идентификација, тоа беше уметноста. Низ полето на идентификација, уметноста е поставена како област на слободата од која се редуцирани сите практични, општествени и културолошки функции за уметноста да биде препознаена како нешто што не може да се каже, како нешто што е неискражливо, нешто што настанува спонтано, нешто што настанува од мрзеливост, нешто што настанува од тој творечки грч, кој не можеме до крај да го објасниме. А токму сите зборови и сите концепти, кои сега ги изговорив до детали се објаснети, поставени во западните естетички во 19-тиот век и се поставени како парадигма за уметноста која го колонизираше секој облик на човечко изразување надвор од европската култура во историска или во актуелна смисла. Тоа е епоха на голема колонизација. Со освојување на други култури, Европејците овој концепт за автономната уметност го применија врз сето она што не можеа да го идентификуваат. Се прашувате зошто олку голема приказна која нè одведува од платформата? Па, затоа што таа ја исцртува платформата, а она што се појавува и што е барање во принцип на една ваква работа каква што вие ја воспоставувате во Расшколуваното знаење или каква што ТкХ (Теорија која хода) во некои свои чекори ја воспоставува, е покажување дека таа негација, исклучување или суспензија на платформата секогаш е една платформа која треба да се концептуализира, да се доведе до дискурзивна препознатливост и да се видат интересите, причините и условите во кои настанува. Со други зборови, платформата не е методолошка основа, во строгата научна смисла. Тоа е сосема неодреден, отворен збир знаења, уверувања, чувствувања, идентификациски матрици, опсесии, фасцинации; но и

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 3/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 3/б

сето она што ние не го примаме на директен епистемолошки начин. Најгрубо кажано, посетив голем број уметнички класи, но во ниедна уметничка класа не доживев да дојде професорот, да застане пред сликарите, режисерите, виолинистите и да им каже: „Деца, од денес во оваа класа важат правилата а), б), в), г). Се игра според нив, кој не знае да игра лета надвор“. Кога би постоела, тоа би била најдобрата класа на светот. Но, таква класа не постои. Доаѓа професор кој од своето големо искуство ви ја раскажува вистината за животот, раскажува за тоа што е вистински живот, што е вистинска уметност, како уметноста се создава, чувствува, прикажува, а ви ги поставува сите правила кои морате да ги почитувате на најригиден начин без да ви каже ниедно правило. Тоа е она што може да се нарече атмосфера или дискурс во Фукоовска смисла. Најголемиот број платформи во уметноста постојат како една неодредена атмосфера на препознавање, асоцијации, полунамерни или ненамерни идентификации и на крајот спроведувања во целосна буквалност. Затоа, според мене, нашиот театар е најлошиот на светот. Ако тргнете од кој било театар, на пример од Народниот театар, па завршите некаде на алтернативниот, ќе видите дека сите играат според истите правила. И сите го имаат истото уверување дека се бескрајно автентични или креативни, творечки отворени, дека ја искажуваат онаа вистина која ние рационалните, политизирани типови никогаш не можеме да ја досегнеме. А, всушност нудат една платформа која на прв поглед ја суспендираат, а со неа во суштина се идентификуваат зашто ја прифаќаат како нормална или по себе разбирлива атмосфера. Барањето што се поставува со критичката епистемологија или со критичката педагогија е дека мора преку примери да се совлада една платформа. Секој кој ќе запише некое училиште го прави тоа на формален или неформален начин. Проблемот е да се спроведе она што Луј Алтисер во строго марксистички контекст го нарече автокритика. Автокритиката не значи само правдање или исповед, туку препознавање на платформата која ми е најблиска, платформата со која се идентификувам, платформата која ја прифаќам, а тоа значи правила, уверувања, односи, атмосфери, сугестивни мотивации и решенија. По препознавањето се влегува во областа на критичката анализа која од нас бара во првиот чекор секогаш да ја дефинираме или барем да ја одредиме, да го покажеме потенцијалот на платформата кон која ќе реферираме. А не да се чувствуваме дека сме слободни да немаме платформа, а да бидеме врзани за одредена методологија. Во таа смисла, платформата треба да се сфати како некој вид критичка, авторефле-

ксивна и автокритичка, во секој случај позиција или топологија од која се почнува соодветната акција. Е тоа би било малку поопширен разговор. Прашања, критики, коментари...

☞ **ТГ:** Тогаш во однос на дефиницијата на платформата, процедурата всушност би била начин на примена на одредена парадигма и одредена платформа?

☞ **МШ:** Процедурата е спроведување или изведување на платформата, да употребиме еден термин од речникот на ТкХ. Тоа е „изведување на платформата“ во дадени услови и околности, како и специфични контекстуализации. Процедурата е нешто што може да биде изведено, нешто што го има тој потенцијал. Самиот процес на изведување реферира кон уште еден важен поим од ваквиот вид речник, а тоа е поимот протокол. Мислам дека протоколите се исклучително важни, затоа што секогаш се однесуваме како да ги нема или да припаѓаат во областа на дипломатијата или на некои големи церемонијални политички контексти. А протоколите се начини на кои процедурата се изведува во однос на платформата. Протокол е следново: Вие сега седите таму, а јас седам тука и вие треба да ми поставувате прашања. Втор протокол би бил ние сега да седиме во круг и да се држиме за рака, да промрмориме „Ом“ и потоа да почнеме да зборуваме. Третиот, четвртиот или петтиот протокол би биле сосема поинакви од споменатите.

☞ **КП:** А зарем протоколот не подразбира некој вид непроменливост? Ако еднаш е воспоставен – тој е непроменлив.

☞ **МШ:** Не. Секое изведување, секој отстапување од протоколот е протокол. Протоколите се отворени со интерполации, со премини но и со самоодржување. Ако го сфатите протоколот во канонска смисла, велите: за една дисциплина протоколот е тоа и тоа, даден како канон, тоа би била една димензија. Меѓутоа, зборувајќи за протоколот, ние зборуваме за збир чекори според кои процедурата или изведувањето се остваруваат. Тој збир на чекори е променлив, отворен со интерполации и со поинаква презентација. Иако секој од нас тежнее кон тој протокол за кој Вие зборувате. Тежнее да постави еднаш засекогаш непроменлив протокол. Иако таа вечност ни се измолкнува.

☞ **КП:** Дали тогаш може да се каже дека за некои времиња, услови, кон-



Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 4/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 4/б



тексти, постојат токму такви, ригидни протоколи кои тежнеат да останат непроменети?

☞ **МШ:** Не само ригидни, сите протоколи, и секој корисник на протоколот го има тоа тежнеење да воспостави еден протокол кој ќе биде стабилен, инваријантен, кој ќе доминира. Тоа е она со што во целост не се согласувам со припадниците на ТкХ. Не верувам во тоа што тие веруваат дека постои таа хоризонталност на протоколот, и дека протоколот може да постои а да не биде воден од тежнењето за хегемонија и за доминација. Сметам, напротив, дека секој протокол во себе го има тој потенцијал, односно секој општествен чин го има тоа барање. Тоа не значи дека сите човечки чинови ќе станат тоа, но постои потенцијал.

☞ **КП:** Мене ми се чини дека тоа е обид за воспоставување хоризонталност, а не вертикалност на протоколот во постапките. Мислам дека работата е во намерата да се обидува што е можно повеќе.

☞ **МШ:** Кај Кронин, еден англиски писател што мојата мајка го читаше, па ми го даваше и јас да го читам кога бев мал, има една прекрасна и опасна реченица: „Патот до пеколот е поплочен со добри намери“. Миклош Јанчшо, унгарски експериментален режисер, пред 30-тина години снимил филм за убиството на Јулиј Цезар. Овој филм ме фасцинираше кога првпат го гледав. Потоа го гледав уште десетина пати. Во филмот една група момчиња, за жал тоа биле времиња без девојки, во Либиската пустина, подготвуваат завера да го убијат Гај Јулиј Цезар во Рим. Но, тие се оддалечени три месеци патување со галија од Рим. И никој од нив никогаш нема да стигне во Рим за да го убие Цезар. Меѓутоа, еден ден по три или четири месеци, стигнува една галија со веста дека Цезар е убиен. И овие момчиња истата ноќ заминуваат во пустината, палат голем оган, играат и пеат околу огнот и викаат: „Тиранинот е мртов!“ По шест месеци стигнува нова галија и на еден од момчињата му стигнува порака дека го повикуваат да влезе во триумвиратот, да го замени Цезар. И тој ја поминува целата ноќ јавајќи на еден бесен коњ низ Либиската пустина, размислувајќи што да прави. Следниот ден ги повикува своите другари и им вели: „Јас решив да одам во Рим. Ке бидам добар Цезар“. Неговиот другар, еден полски актер кој зборуваше некоја лоша мешавина од италијански и англиски, паѓа на колена, го фаќа за skutницата на неговиот плашт и му кажува: „Немој да одиш во Рим. Зашто ако отидеш во



Рим ти ќе станеш уште еден Цезар“. Тој вели: „Не, мој пријателе, јас ќе бидам добар Цезар“. Овој му одговара: „Знаеш, ние не се боревме против добриот или лошиот Цезар, туку против секој Цезар“. Со други зборови – во секој лежи еден Цезар и секој мора да се соочи со тој протокол на добри и лоши намери, а и едните и другите нè водат по разни патишта. Ова се нарекува попување, како протокол. Во право сте Катарина, една критичка димензија и регулација на не-преминувањето од хоризонталното ниво во вертикалното, мислам дека секогаш е корисна за ваков вид дела. Ачио не е спас по себе. Секогаш станува збор за сингуларни настани.

☞ **КП:** Мислам дека е корисен, во крајна линија, обидот за промена, едностранно да се види во практиката како промените се изведуваат...

☞ **МШ:** Има уште еден проблем. Ако вие не наметнете хегемонија, никој нема да ве слуша, никој нема да ве чита, никој нема да ги гледа вашите претстави, ако наметнете хегемонија, вие ги контролирате туѓите животи – сте ги изневериле своите идеи. Како да се најде рамнотежата? Токму тоа е револуционерен проблем. Лесно е да се направи револуција и да се стане Робеспјер, тешко е да се направи револуција и да не се биде Робеспјер. За луѓето да ве слушнат, вие морате да имате тежнеење да воспоставите нешто што се вика влијание, да не го употребаат зборот хегемонија. Но, од друга страна, како да се регулира тоа влијание, како да се критикува – и тоа спаѓа во протоколот на она што би можеле да го наречеме автокритика. Индивидуалната и колективната критика е важна, но секогаш треба да се внимава автокритиката да не испадне истерување на вештерки или слично. Вие, на пример, Катарина, денес сте ми сомнителна. И во тој миг почнувам да ве прозивам, почнувам да знам дека сум оној кој ја поседува вистината. Од вас барам да изведете автокритика. Што сака да каже овој вид мислење, кое начелно се нарекува анархистичка епистемологија? Тоа сака да ни каже дека нема „света крава“ или „света земја“ во ниедна процедура во ниедна платформа. Автокритиката е важен зафат, но автокритиката може да биде истерување на вештерки и зло, автокритиката може да биде еден монструм, а сепак без автокритика, критика на влијанието, вие не можете да го остварите тоа влијание. Затоа сите овие нешта се крајно суптилни и тешко изводливи.

☞ Некој од публиката: Би сакала да прашам нешто за поимот метод. Вие го поставивте поимот метод како спротивен на постструктурализмот

и на поимот деконструкција на Жак Дерида. Мене ме интересира каков е односот меѓу поимот метод и структуралистичкото стојалиште, односно структуралната анализа. Дали анализата е метод или активност и зошто е тоа така. Можете ли да образложите?

☞ **МШ:** Дерида тука е експлицитен. Навистина тој во секое свое тврдење негира дека деконструкцијата е метод. Имав едно сосема лично искуство со деконструкцијата, малку болно, малку страшно, но... Писнував една книга, поимник за една репресивна, вертикална институција и тие во таа институција го преведоа поимот деконструкција со српскиот збор разарање (разурнување, заб. на прев.). Се налутив. Тогаш бев многу млад, па лесно се лутев. Се налутив и реков дека тоа не може така. Тие рекоа дека тоа е соодветен збор, ако им пронајдам друг збор во српскиот јазик, тие ќе го сменат. За среќа во чантата имав едно списание во кое го имаше преводот на текстот на Дерида „Писмо до јапонскиот пријател“. И во тој текст Дерида експлицитно го наведува следново – зборот деконструкција не може да се преведе со зборовите разурнување, разложување, раздвојување, туку изнесе околу 35 одредувања што деконструкцијата би можела да биде. Притоа поставува уште еден услов. Вели: „Најголемиот непријател на деконструкцијата е глаголот е“. Кога велам деконструкцијата е Х тогаш веќе деконструкцијата сум ја превел на метод од неопределена, отворена флексибилна платформа, она што Морис Вајц го нарече теорија за поединечна употреба. Со други зборови, Дерида тука експлицитно ја спротивстави идејата за методот во однос на идејата за можните потенцијалности на изведување на процедурата. Во еден друг случај, на пример, кога Дерида имаше расправа со Џон Серл околу поимот перформатив, зборуваше дека перформативот е невозможен. Што значи невозможен? Доколку оваа колешка е витез од 16 век и доколку поминам покрај неа и случајно ја турнам со рамото и кажам: „О, уважен витезу, извини заради мојата бесрамна грешка што те турнав“. Што би направила таа? Најчесто не би го прифатила моето извинување зашто не би знаела што тоа значи и би ме предизвикала на двојој. И веројатно јас, кој не сум витез, не би имал големи шанси во тој двојој. Дерида сака да каже, перформативот постои само ако сме фиксирале значенски однос, навик, обичаи и конвенции со тој глагол е. Ако не сме ги фиксирале со глаголот е, тогаш ние немаме перформатив. Неуспешен е, моето извинување не важи. Дерида, односно деконструкцијата, или пост структурализмот одеа на олабавување, на опуштање на една таква постапка каква што



Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 5/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 5/б



е методолошката. Структурализмот во строгата смисла, каков што е поставен кај Клод Леви-Строс во антропологијата, како што е поставен во семиотиката на раниот Барт или кај Умберто Еко, имаше идентитет на научен метод. Имаше тежнеење да се воспостави како претпоставен, прифатен и на некој начин универзализиран метод кој ќе може да се применува од страна на различни корисници на речиси ист начин. Еве еден банален пример. Учите физика или биологија или медицина. Вие нема да учите медицина од оригинални книги. Вие медицина ќе учите од учебник. Ако учите психоанализа сите ќе ве тераат да го читате Фројд. Неодамна купив книга за психоанализата на музиката и кога дојдов дома и открив дека во литературата нема ниедна книга од Фројд, си помислив што тоа јас сум купил. Во општествените науки, во теориите на уметноста, ги имаме тие очекувања за изворен текст, за примарен текст. Нема да го читам истиот текст кој секој од вас го напишал, ќе го читам зашто го напишал одреден автор кој го воведува во игра. Тоа значи дека немам доверба во единствен метод, како што се случува во науката. Тоа е важна разлика меѓу постапката која во себе вклучува платформа, процедура и протокол и метод како едно поставено техничко средство. Мислам дека англискиот збор device би бил исклучителен.

☞ **КП:** Да кажеме нешто за стратегиите, тактиките и техниките...

☞ **МШ:** Стратегии и тактики – тоа се два блиски поими од воениот речник. Многу термини кои денес ги користиме се преземени од воениот речник. И тој пренос од воениот речник е интересен затоа што, најчесто, не е директен, туку оди преку организационите науки. Зошто? Затоа што оние науки што денес станаа суштински за функционирањето на неолибералното општество се организационите техники кои ги усвојуваат воените поими и тактики. Што би значело тоа? На почетокот би можеле да кажеме дека стратегијата е општа тактика. Или дека стратегијата е збир на сродни тактики или со многу стариот јазик на херменевтиката можеме да кажеме дека стратегијата е хоризонт на мислење и доживување на светот, а дека тактиката е поединечна реализација. Според Сосир, постои јазик и говор. Јазикот е јазичниот систем, а говорот поединечниот говорен чин во рамки на тој јазичен систем. Кога велам „Надвор е студено“, тоа вие знаете дека зборувам на српски јазик, но ако кажам “It’s a cold”, вие знаете дека се служам лошо и невешто со англискиот јазик. Што тоа значи? Тоа значи дека секој јазик ги има тие две нивоа, нивото на системот и

нивото на исказот. Сè уште ниедна мајка на светот не го научила своето дете да зборува на тој начин што го ставила на своите коленици, го зела правописот и граматиката и му рекла: мали, постојат седум падежи. Не, таа го води низ говорот преку вклучување во систем. Можеме да речеме дека стратегијата е аналогија на јазичниот систем, а дека тактиката е поединечен говор. Ова се само аналогии. Стратегијата можеме да ја наречеме еден општ план на дејствување, мислење, разбирање или заземање позиција кон светот, додека тактика можеме да наречеме еден конкретен збир на процедури, постапки, пристапи со кои ние решаваме еден конкретен проблем. Пример: освојуваме нова институција и сакаме да држиме предавања. Тоа е тактика. Зошто освојуваме, тоа е стратегија. Освојуваме зашто сакаме целото знаење во Белград да го држиме под контрола. Тоа е една добра цел. Постои една друга. Ги освојуваме сите институции на кои се пренесува знаење за да го ослободиме знаењето и да го направиме хоризонтално. Но, ние тоа го работиме, ние заземаме ексклузивна позиција. Стратегијата е еден поопшт план. Тактиката е како одредена институција ќе ја освоиме. Музејот различно се освојува од издавачката куќа, издавачката куќа од факултет, факултетот од НВО школите, НВО школите од банките, сето тоа се постапки кои нè водат и разликуваат своја стратегија и тактика. Ако го воведете прашањето за платформата, процедурата и протоколот во однос на поимот стратегија и тактика можеме да речеме дека една стратегија е платформа. Но, дека платформата најчесто е доволно хибридна и дека во себе вклучува различни платформи кои можат да се идентификуваат со таа стратегија. Ете, на пример, односот на списанијата како што се Маска, Фракција и ТкХ е однос на една глобална стратегија кон промената во изведувачките уметности во југоисточна Европа. А тактиката е тоа како секое од списанијата го реализирало тоа.

☞ **КП:** А што во сето тоа би бил формат на работа? Како на пример... работилница.

☞ **МШ:** Формат на работа? Тоа е еден од термините на НВО гребаторството што обезбедува добивање проект. Формат на работа, ако ја изоставиме оваа безобразна констатација, тоа може да биде начинот на кој вие презентирате одредена тактика низ облици – постар термин од формат на работа беше модус на работа – исто во некое друго време во ерата на социјализмот овозможуваше да се добијат пари од министерството. Но, секоја од овие техники е еден начин на кој вие



Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 6/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 6/б



обликувате одреден вид работа како таква. Значи, нашиот формат на работа е еден вид вкрстено испрашување, кое сè уште не е дијалог. За дијалог би морале да поминеме барем уште шест, седум до сто години, да влеземе во можност за размена низ разговор. Тука формат на работа е вкрстеното испрашување и одговарање, кое има потенцијал на форматот дијалог.

КП: Можеби можете да наведете некои примери за формати на работа во областа на визуелните уметности, во изведувачките, на пример лабораторија...

МШ: Мислите во образованието во рамки на уметноста или во современата уметничка практика? Ако би зборувал за визуелните уметности, а мислам дека и изведувачките ќе одат во таа насока за некоја година, за нив е карактеристично што постои формат на работа на уметникот и формат на работа на кустосот. Некогаш тој однос беше хиерархиски, однос меѓу уметникот и критичарот. Денес тој е хоризонтален и подразбира две различни видови авторства. Уметникот и кустосот денес се подеднакво важни формати на авторска работа во светот на уметноста. Можеме да имаме два различни примери, еве со Синиша. Вертикалниот формат би бил тој да направи изложба, тој да ја реализира, да го повика критичарот ХУ и да каже: мене за оваа изложба ми е потребен текст. Критичарот го погледнува неговото дело, малку дискутира со него и прави текст. Тоа е форматот на уметникот како автор, а форматот на критичарот е второстепен, посреден, тој е она што Брацо Ротар го нарекува посредник меѓу публиката и делото. Има и друга идеја – кустосот да го направи концептот, на пример, на динамичен цртеж, кој ќе се простира низ галерискиот простор и во рамки на тој проект да предвиди формат за реализација со еден број уметници и да ги повика уметниците, меѓу кои е и Синиша, кои добиваат задача тоа да го реализираат за одредена финансиска поддршка. Овој формат е хоризонтален во однос на творецот, зашто кустосот нуди авторски концепт од кој се очекува реализација. Со тоа што нештата најчесто не се толку едноставни.

МБ: Како што разбрав, форматот е некој вид план.

МШ: Форматот е начин на модалност, а тоа значи на потенцијалниот план кој има одредена процедуралност низ која ќе го реализирате делото, односно ситуација, односно учинокот во светот. На пример,



Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 7/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 7/б



форматот на мало кино. Тоа е она што мене во Белград ми недостасува – го има она во Етнографскиот музеј, но тоа всушност е карикатура. Значи кино во кое во Белград можете да гледате експериментален филм нема. Илегалното кино е исто така еден формат, но зборувам за кино во трговски центар каде што можам, кога ќе ја завршам мојата работа, во 11 навечер да одам да погледам филм. Тоа се форматите на киното. Форматите на уметничката работа можат да бидат формати кои се поврзани со продукцијата на делата, но и формати кои се поврзани и со артикулацијата на светот на уметноста. На пример, мене во моментов многу поинтересни ми се форматите на уметничка работа кои артикулираат одреден свет на уметноста од оние кои произведуваат конзистентни кохерентни дела. Постојат и формати на педагогијата: формати на вертикална педагогија, формати на хоризонтална педагогија, активни, пасивни, низ начините на уметничка работа. Уметноста во средината на 40-тите и 50-тите години на 20-тиот век имаше кохерентни затворени формати. Денес таа нема кохерентен формат и вие не можете точно да направите разлика меѓу едно предавање на Дерида и едно уметничко дело. Нам сосема ни е јасно дека Дерида е филозоф и дека работеше во филозофски контекст, но одредени аспекти, артикулации и презентации на неговото дело имаат нешто што е поврзано со изведувањето и перформативноста на теоријата. Денес прашањето за форматот е многу раширено. Ако поимот формат би се проблематизирал во оваа смисла, би било интересно да е позанимавате со теоријата на затворените и на отворените концепти на Морис Вајц. Зошто денес концептот на уметноста е отворен? Затоа што се реализира низ отворени, нестабилни, хибридни форми? Зошто форматот на високо модернистичкиот театар или форматот на високо модернистичкото сликарство во 50-тите години, на пример на Јонеско или на Џексон Поллок – а затворен концепт? Затоа што тој има фиксиран концепт за делото како целина. Вие денес немате дело како целина. Делото можете да го имате како индекс. Еден од најубавите и најподржувани примери е примерот на Едуард Кац и делото со флуоресцентниот зајак. Зошто? Затоа што вие дene не знаете што е уметничкото дело на Едуард Кац. Тој е бразилско-американски уметник кој ја добил следнава идеја – дека сака да има зајак чие крзно ќе свети. Тој не знаел како оваа идеја да ја реши ниту технички, ниту уметнички, ниту технолошки. Се обратил на една лабораторија која направила проектна задача за флуоресцентно крзно на жив организам. Втора лабораторија направила протокол, процедура и платформа, а трета



го реализирала тоа и добила живо зајче чие крзно, кога светлото ќе се изгаси, свети со жолта светлина. Што значи тоа? Тоа значи дека е добиен зајко. Но, дали зајчето е уметничко дело? Самиот Едуард Кац се потруди да направи веб страна со слики и податоци за зајчето, да направи пропагандна кампања низ трговските центри, на сите дисплеи, на сите екрани од комерцијален и финансиски карактер во Флорида да се појавува тој зајко. Конечно направи и порцелански фигури со себе како го држи зајчето во крило, со мали димензии – за витрини, и со големи димензии – за јавни поставки. И на крајот ние се прашуваме, што е зајчето? Што е уметничкото дело? Немаме формат на уметничко дело, туку имаме различни употреби на форматот, кои се индексираат и се поврзуваат во нешто што би го нарекле уметнички проект. Ние наместо дело имаме уметнички проект. А проектот се реализира низ различни формати: жив флуоресцентен зајак, веб страница итн. Форматот можеме да го сфатиме како збир уметнички тактики со кои еден проект се реализира на специфичен начин во однос на другите реализации. Вие можете – денес тоа е дозволено, во високиот модернизам тоа беше невозможно – еден протокол да го реализирате низ различни формати. Денес се очекува дека вие ќе имате различни формати со кои реализирате една платформа. На пример, едни крајно комерцијални оперски режисери како Питер Селерс или Питер Гринавеј работат на тој начин што прават иста оперска претстава во сосема различни три верзии или формати. Значи, ја прават за сценска изведба, како ТВ филм, како ДВД, односно ЦД ром презентација. Тоа не е едно дело кое е дадено низ три информациски модели, туку три сосема различни формати на презентација и корисничка употреба.

П: Можеме ли да кажеме дека прашањето за форматот може да не доведе до прашањето за статусот на некое дело?

МШ: До прашањето за форматот доаѓаме многу децении по прашањето за статусот на уметничкото дело. Прашањата за статусот на уметничкото дел доаѓаат во 40-тите, 50-тите и 60-тите години на 20 век, кога идејата на Вајц за отворениот концепт на уметноста беше клучна, за денес да се смета дека прашањето на формат е прашање на постпродукциска стратегија, да го употребиме терминот на Бурио. Дали сте ја читале книгата „Постпродукција“? Би било исклучително важно да ја прочитате. Зашто во оваа книга тој ја развива идејата дека ние веќе немаме фиксирани дел.

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 8/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 8/б

Некој од публика: Дали веќе не се користи тој поим дело?

МШ: Често наместо поимот дело се користи поимот проект или формат... По навика и инерција ние зборуваме за дело, но тогаш тоа не означува еден кохерентен завршен збир на појавности, туку означува само еден случај во мрежата на различни случаи. Значи во таа смисла ние немаме центрирано дело, кој задоволува еден единствен критериум за онтолошка појавност и присутност.

КП: Зошто баш постпродукција, а не само продукција?

МШ: Зошто не продукција? Па, овој термин е преземен од филмот, колку што знам, а потоа применет на недоследен начин, како и музичарството поими – затоа тука се избегнува терминот метод. Нешто ќе примените, ќе искривите, како што би рекол Дериде, без острици ќе го воведете во дискурсот и тогаш со постпродукција ќе означите дека немате дело кое е конечно. Дека вие немате дело кое е произведено. Можеби не е лошо да ги поминеме овие поими – создавање, правење, производство, продукција и постпродукција. Пет поими. Сега кога вака ги набројав, направив антидеридијански чин. Фиксирав платформа, поставив систем, поставив хегемонија.

Да се создаде дело: зборот создавање е еден јудео-христијански збор кој го подразбира чинот на преобразба на нешто што не е во нешто што е. Потесно кажано, на не-битието во битие. Тука зборот битие не го користам за смисла на суштество, туку како она што овој збор значи. Значи создавање е кога нешто што не е, станува нешто што е. Хајдегер го разреши ова во својот текст „Прашање за техниката“ во кој вели дека тоа е да се постави нешто во светот. Бог ги поставил нашите животи во светот од ништо. Идејата за создавање се базира врз тој чудесен пресврт на од ништото во нешто. Затоа самиот збор создавање е бескрајно проблематичен, бескрајно сомнителен, уништен со бескрајната инфлација на употреба од романтизмот до денес. Во нашиот последен закон за универзитетот и уметничкото школување наместо создавање е употребен поимот истражување. Професорите по уметност полудеа, бев присутен кога законот се читаше. А што е најчудно, не полудеа оние за кои очекував дека најмногу ќе полудат, а тоа се сликарите, скулпторите, режисерите и композиторите, туку монтажерите, камерманите, корепетиторите, диригентите. Зошто?

Затоа што им е одземена онаа исклучителност што создавањето им ја носи: рекреирање на божиот чин. Создавањето е една таква голема илузионистичка претстава. Што се крие зад создавањето? Пправењето е сосема добар – Англичаните имаат еден убав збор making – термин кон значи, со своето тело да се постигне и да се направи нешто. Ако со своето тело постигнете нешто, тоа е дејствување. Ако со своето тело нешто направите, тоа е правење. Хана Арент во книгата „Vita active“, хрватски превод, одлично направи разлика меѓу дејствување, производство и дело. Делото е правење. Вие со свои раце сте го направице овој стол. Тоа значи дека Синиша ја нацртал таа и таа слика. Виолинистот со своите раце свирел на тој инструмент. Пправењето подразбира еден вид телесен чин или телесна акумулација од која настанува производ.

☞
ТГ: Можете ли да ни ја кажете разликата меѓу „да се постави во светот“ кај Хајдегер и „да се постои“ на Делез и на Гатари во филозофска смисла?

☞
МШ: Тоа е големо прашање. Различно е. Според Делез, „постојењето“ значи – ништо по себе не е зададено, туку сè е во некој процес во кој настанува, но сè уште не е. Затоа тој во „Анти Едип“ ја има идејата за машината. Машината е во постојано настанување. Машината работи, но завршува во нешто. Она што таа го произведува излегува од машината. Машината е во постојано настанување. Мажот и жената се во постојано настанување. Кога ќе запознаете една тригодишна госпоѓица или господин, па како седумнаесетгодишник и седумнаесетгодишна и стогодишен, ќе видите дека тоа се сосема неспоредливи личности. Ете, мене луѓето ме тераат да се занимавам со своето минато. Тоа е ужасно. Гледате нешто со кое немате никаква врска, а сепак имате некој вид сентиментален однос, но вие воопшто не сте она што некогаш сте биле. Тоа е таа идеја – најупростена – за настанувањето. А кај Хајдегер тоа е една голема метафизичка приказна која мора да се гледи низ идејата за создавање, грчкиот поим техне итн.

☞
КП: Како на српски би се превело maker – личноста која прави?

☞
МШ: Pravljač (Правач – заб. на прев.) Мораме да научиме да користиме недоделкани зборови. Сега српскиот јазик е во една фантастична фаза, кога сака да има чисти, на навиката подредени зборови



Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 9/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 9/б



и затоа го редуцира сето она што звучи туѓо. Еве, на пример, во последниве пет години се борам за еден збор, кој сите лектори ми го поправаат, сите професори ме критикуваат, сите познајници... тоа е зборот kulturalno. Зошто? Па, кажете на пример: дизајнот на Катари-на е kulturalen. Тоа за некој кој буквално ги сфаќа работите ќе значи дека делото на Катари-на е воведено во културата. Тоа е фино, polite... Меѓутоа, тоа не значи тоа. Тоа значи дека нејзиниот дизајн е поврзан со културната практика. Затоа го користев англизмот – културално. Имав предавање во Загреб, каде што една колешка ми рече – па зошто сега измислуваш нови зборови, што тоа се случува со српскиот јазик. Кога во Белград првпат го употребив изразот културално, јавно, двајца колеги ми рекоа дека тоа е кротатизам. Културално е англизам, значи и во српскиот и во англискиот, културално значи нешто што е измислен збор, недоделкан збор. Многумина ќе ви кажат дека српскиот јазик не познава женски род за писател. Дури се вљашив, неколку феминистички теоретичарки на книжевноста рекоа дека на српски јазик нема термин за жена која пишува. Таа е писател. Реков spisateljica, а тие рекоа дека тоа е хрватски збор.

☞
Некој до публиката: Piskinja; производителка на текстови.

☞
КП: Textmaker. Одев во 13-тата Белградска гимназија и го имам звањето „културолог соработник“.

☞
МШ: Употребата на зборот „културолошки“ во српскиот јазик најчесто е жаргонска грешка. Велат, вчера се случи изложба – голем културолошки настан. Оваа реченица во правилниот начин на читање во кој зборовите се прифаќаат со некоја конзистентност, не значи ништо. Културолошки би значело дека некој изложбата ја проучувал од платформа на теоријата на културата. Значи, вие сте културолог затоа што сте добиле компетенција да имате професија со која можете да се занимавате со култура, но некоја појава во културата не е културолошка ако не е израз на културната теорија. Затоа овој, во последните години сеприсутен збор, се употребува со една искривеност. Мислам дека искривената употреба на зборовите е многу подобра од правилната, затоа што правилната употреба значи дека секогаш постои некој кој погрешно ги користи зборовите и заради тоа е сомнителен. Како би кажале за жена која сака да се занимава со архитектура. Како да се преведе: arhitektica (архитектка, заб. на прев.) – кротатизам, arhitektkinja – мислам дека е сосема добро, но



звучи недоделкано зашто не сме се навикнале. Но, кои зборови се недоделкани? Оние на кои не сум навикнат. Сега малку заталкавме... Каде застанавме? Кај правењето.

¶
Што е производството? Производство е кога нешто правите, не со директно посредство на своето тело, туку преку посредна работа. Посредна – значи машинска работа. Значи, ја правам оваа слика со airbrush, го правам овој филм со помош на компјутерот, но не го правам директно со своето тело. Некогаш, кога правев филмови со суперосумка, имав машина „секач“ и лепев, правев филм. Денес кога правам филм на компјутер, јас произведувам. Производството подразбира еден таков процес. Има едно фантастично дело на српско-унгарско-австриско-германско-англиско-американскиот уметник Лазло Мохољи Наѓ. Неговиот идентитет го означив со државите во кои живеел. Неговото родно место Мохољи денес се вика Мол, се наоѓа на северот од Србија. Се школувал во Будимпешта, уметничката кариера ја започнал во Виена, станал славен професор во Баухаус, Десау и Вајмар, кусо време престојувал во Англија, а во Америка ја основал најважната школа за модерен дизајн. Тој во 1936 година произвел слика преку телефон. Тоа е чекор од производство кон продукција. Тој на некој начин бил првиот продуцент, но и производител. Што направил? Тој сакал да покаже дека сликата не е експресивна затоа што сликарот телесно се впишува во неа. Ние обично велíme оваа слика е изразна, ние ја гледаме зашто во неа препознаваме трага од рацете на сликарот. Тој сакал да покаже дека сликата што тој ја насликал и сликите кои и други ќе ги насликаат според неговите упатства имаат исто оптичко дејство. Го реализирал ова во Америка. И што направил? Земал каталог со бои, земал милиметарска хартија и преку телефон на управникот на една работилница му ги издиктирал упатствата за сликата што ќе ја изведат мајстори, онаа која управникот на работилницата ќе им ја издиктира на мајсторите. Тогаш билбордите се правеле рачно, фотопостапката не постоела. Тој давал упатства кои преку телефон ги примал друг човек и им ги задавал на други луѓе кои ги извршувале со мануелна работа. Тоа на некој начин е произведен процес. На почетокот од процесот стои тој, на крајот е оној кој телесно го реализира процесот. Но, оваа работа содржи и елементи на продукција. Тој морал да ја организира постапката за настанување на делото. Продукција се нарекува постапката на создавање дело каде уметникот е автор, е не оној кој го организирал процесот на производство на делото или самиот чин на реализација,

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 10/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 10/б

односно правењето. Уметникот е оној кој прави ситуација и на тоа менаџерско, економско ниво, на ниво на проект, на ниво на проект-на задача, институционално ги поврзува оние кои ќе го реализираат неговото дело и како уметност, а самиот физички не мора да биде вмешан во ниедна фаза од таквото дело. На пример, неодамна во една приватна колекција во Берлин видов огромни слики на Енди Ворхол. Станува збор за слики, портрети на Мао Це Тунг, на Ленин, слики со формат 6 x 7 метри. Случајно знаев, бидејќи се занимавав со тоа, дека тој никогаш не насликал толку големи слики, но го прашав дежурниот кустос и тој рече дека тоа се дела на Енди Ворхол. Потоа го погледнав датумот на сликата. Три години по смртта на Ворхол. Што значи тоа, дека е фалсификат? Тоа е толку голема колекција што не би направила таква грешка. Станува збор за производство, односно за продукција. Ворхол зад себе остави агенција и фирма за производство која под неговиот бренд произведува негови дела, според одредени барања на пазарот. Овие дела се означени со неговото име, со неговата реализација, со неговиот концепт и во краен случај, со неговиот знак како уметник во историјата на уметноста и тие се дистрибуираат како такви производи. Тоа не е многу поинакво од она што Рубенс го работел во свое време, пред околу 400, 500 години, но е сосема различно по тоа што авторот не е оној кој учествува во производството и продукцијата на делото, тој само создал инфраструктура која продукцијата на делото ја воспоставува како таква. Еден дел од работата на Метју Барни на неговите филмови е од овој тип. Постпродукцијата значи еден вид ширење или хибридизација на продукцијата, а тоа значи дека вие немате еден Ворхол, тука една слика, една фотографија, филм, нови дела – целокупен облик на културални продукции, културална работа која е поврзана за еден бренд – кои се воведени во системот. Како во случајот со „зајчето“ на Едуард Кац. Постпродукцијата веќе не е поврзана за едно фиксирано дело, туку за дисперзија на делата во просторот.

¶
КП: И понатаму сум сомничав во врска со терминот постпродукција – мислам дека тоа е продукција.

¶
МШ: Знаете што – треба да се знае да се ужива во разликите. Ние можеме да речеме дека тоа создавање во крајна линија е создавање, но ние го правиме ова сецкање на влакното на многу делови за да ги покажеме тие минимални разлики. Разликата меѓу продукцијата и постпродукцијата е во непостоењето на реализирано дело како завр-

шена целина, туку во многукратноста на медиумските презентации и потенцијалот на медиумските презентации. Генерално, тоа спаѓа во продукцијата, но се разликува од продукцијата која води кон едно конкретно дело. Значи станува збор за нијанси или потенцирање на разликите.

☞ **КП:** Продуцирајќи некое дело уметникот е автор зашто создава инфраструктура.

☞ **МШ:** Продукцијата подразбира создавање или употреба на инфраструктура.

☞ **КП:** Дали тој воопшто мора да го создаде или можеби само може да го осмисли концептот – тука практично неговото дејство, дејствување да заврши, а сето друго да го направат други?

☞ **МШ:** Сето тоа се различни варијанти...

☞ **КП:** Претпоставувам дека тоа е потипично за некои поелитни уметници.

☞ **МШ:** Но, вообичаено е и во популарната култура.

☞ **КП:** Не споменавме еден термин, а тоа е практиката. И техниката.

☞ **МШ:** Практиката е филозофски, материјалистички, марксистички термин. Во онаа форма што денес ја користиме, во онаа форма во која јас го користам, или како што го користат во ТкХ, со мали нијанси во разликите, овој термин е воспоставен во марксистичката филозофија кај Алтисер, во неговата книга „За Маркс“, во поглавјето што се занимава со проблемот на теориската практика. Би можеле да кажеме дека практиката е вид човечка активност која ја покажува својата материјална одреденост. Притоа терминот материјално не треба да се согледува како наивен материјализам, што значи дека мојата практика е материјална затоа што го поместувам овој микрофон, а микрофонот е предмет, туку под практика треба да се подразбира материјалноста на човековото правење во општествениот однос. Со други зборови, ненаивниот материјализам подразбира дека секој човечки однос е материјален, зашто условот за материјалноста е човечкиот однос. Затоа кога некој ќе каже – мојата духовна практика е наспро-

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 11/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 11/б

ти материјалниот свет – тој од една материјална практика ја негира материјалноста на својата практика. На пример, црковната практика која се занимава со прашањето на бог е исто толку општествена материјална практика како и практиката која се занимава со манипулацијата на луѓето преку рекламите. Или практиката која се занимава со ослободувањето на луѓето преку рекламите. Со други зборови, практиката подразбира материјалност на постапките, на процедурите, при што под материјалност се подразбира општествениот однос како таков. Многу пати луѓето, бидејќи се занимавам со теорија, ми рекле дека ќе видам како тоа изгледа во практика. Според Алтисер, тие имале погрешен став, затоа што секоја теорија е одредена материјална практика, затоа што е човечка општествена активност. Како што е и секоја практика некоја материјална активност во физичкиот свет, поврзана со одредени теориски платформи, за што веќе зборувавме. „Спротивставеноста“ на теоријата и практиката е една контрадикција за која треба да водиме сметка. Исто така, поимот практика потекнува до италијанската ликовна критика на Германо Келант. Кај нас кон крајот на 60-тите години во ликовната критика поимот нови уметнички практики го воведо Јерко Денегри и тој се однесува на уметниците кои посветуваат внимание на општествено културалните услови за изведување на нивното дело. Зошто? Затоа што, на пример, еден голем уметник од типот на Пиаксо, ќе рече дека е неважно како ја насликал сликата, важно е што насликал ремек-дело. Некои уметници покажуваат како ремек-делото функционира и тоа покажување како ремек-делото функционира, ако настанува, е еден општествен однос и тој се нарекува практика. Во таа смисла тој зборува за новите уметнички практики, тоа се оние практики кои од една страна беа иновативни, што е барање на доцниот модернизам, а од друга страна беа авторефлексивни, ја покажуваа важноста на тоа во кои услови делото настанува. Тоа би била најкусата приказна за практиката, без навлегување во посложена филозофска рамка. Во делото на Алтисер „За Маркс“, библиотеката на Нолит Созвездија, објавена во 70-тите години, има поглавје за теориските практики.

☞ **СИ:** Ни остана уште техниката.

☞ **МШ:** Мора да се тргне од грчкиот збор техне (τέχνη) – умешност, вештина, способност, средство на правење... сите овие термини се доведуваат под овој неодреден збор техне. Со тоа што, морам да кажам, кога зборувам за грчките зборови, спаѓам во оние кои се сом-

неваат дека старите Грци воопшто постоеле. Сето она за Грција го имаат измислено тајните служби на римската империја. Го користам поимот техне како што се користеше од ренесансата до германскиот период на просветеност и Лесинг. Овој термин означува техника, уметност, вештина, способност. Може да се употреби на уште еден начин кој мислам дека е соодветен, а тоа е „правење на вештачко-то“. Зошто правење на вештачкото? Па, во српскиот има еден поим кој се нарекува *umetnost*, имате поим на хрватски кој се нарекува *umjetnost*. Овие два поими многумина ги сметаат за синоними, но со превод на поимите од еден јазик на друг, можеме, како што јас сакам да правам, да ги набљудуваме како два различни поими и термини, кои имаа сосема различни интерпретации и конотации. Минатата година државно предавање во Бања Лука, и заради оваа теорија сакаа да ме убијат – како можам да правам толку голема разлика меѓу *umetnost* и *umjetnost*? Зошто? Тука експлицитно конструирам и натегнувам, ова е строго изведена конструкција. Зборот *umetnost* значи да се умее да се направи. Неодамна седев со еден сликар во кафеана, сите пиевме, јадевме, а потоа тој рече дека ќе плати за сите. А јас знам дека тој нема скршена пара и му велам, па како ќе платиш, јас ќе платам. Тој мене ми вели, тутни ми ги парите под масата за да не видат, а потоа гласно кажува: „Јас сум уметник зашто умеам да се снајдам“. Тоа е умеам, зборот во српскиот јазик за уметност значи да се умее. Сега одиме на хрватскиот јазик. И ова исто така е конструкција, зборот *umjetno* и уметност значи вештачко. Значи да се прави нешто вештачко, ако ги поврземе *umetnost* и *umjetnost*. Значи чиста конструкција, конструктивизам, но тоа значи да се умее да се направи вештачко. Во таа смисла да се прави вештачко е еден добар термин за техниката. Има една поинаква поделба на техниките и технологиите која ќе ја најдете кај Рејмонд Вилијамс, Стјуард Хал, кај британските теоретичари на културата, во спорадичните фусноти, а тоа е дека техниката подразбира вештина и средство за создавање, правење, производство на нешто. А технологијата претставува институционализација на различните техники за постигнувања одредена цел. Со други зборови, видео апаратот со видео рекордерот е техника, во оваа смисла. Телевизиската broadcasting станица е технологија. И конечно имаме, ако преминам на онаа идејата за методологија, процедура, употреба на воената техника како употреба на вештина, способност или формат, поставување платформа, изведување процедури врз основа н план. Значи наместо техника би го користел

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 12/а

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 12/б

терминот постапка или процедура. Но, зборот техника подразбира блискост на форматот во онаа смисла во која го одредивме.

☞ **МБ:** Кога веќе се вративме на форматот... понекогаш кога зборуваме за некои уметнички облици, некогаш се кажува „тоа е во форма“ – или „според форма“, а кога станува збор за некој закостен формат, кој на сите им е познат, се вели „формат“. Како формата се разликува од форматот?

☞ **МШ:** Поимот форма е нешто што не го сакам. Поимот форма е нешто што е една голема измислица, која беше потребна кон крајот на 19-тиот век. Кон крајот на 19-тиот век настана поимот форма во ликовните уметности, музиката, нешто порано настана во театарот со Лесинг, на пример, иако самиот тој не го користи терминот форма. До денес поимот форма е толку присутен што ние го изедначуваме уметничкото дело или појавата на уметничките дела со поимот форма. Но, тоа не е форма. Уметничкото дело не е форма. Формата е вештачки интерпретативен модел со кој ние го именуваме начинот на кој уметничкото дело, во сетилна смисла, се поставува во светот. Формата не е како уметничкото дело се појавува во светот, туку како ние го поставуваме уметничкото дело во нашата интерпретација да се појавува во светот. Кон крајот на 19-тиот век, романтичарската естетика беше толку силна, толку голема, а таа значеше едно големо беспопштено брборене за сè: вие го создавате своето уметничко дело затоа што имате големи чувства, уметноста е јазикот на емоциите, уметноста е комуникација со бог, со ѓаволот и со сите други суштества од овој или од оној свет, уметноста е израз на вашето несвесно, на вашите потиснати сексуални желби итн. Мнозинството имаше проблем што вие за тие теми можете да кажете што било. И луѓето зборуваа, пишуваа сешто. Тие романтичарски протоколи ослабеа кон крајот на 19 век, стануваа популарна култура, стануваа насекаде прифатливи и еден број естетичари сакаа да воведат задолжителност во толкувањето на уметноста. Тие ја поставија идејата дека оние кои се занимаваат со уметност треба да се занимаваат со нешто што е конкретно во уметноста, а тоа е уметничкото дело. Но, за да го толкуваат уметничкото дело тие мораа да најдат објект за занимавање – секоја наука го конструира својот идеален објект за занимавање. Ете, на пример, еден дел од животот го посветив на учење за атомот. Кога некој во моја близина ќе каже атом, јас ги затворам очите и гледам

билијардска топка околу која кружат мали билијардски топки. Денес голем број од луѓето со голема сигурност ќе ви каже – знаете, тоа е генетски проблем, тоа е предизвикано од гените... Веднаш во тој миг, како Гебелс, би се фатил за пиштолот, кога некој ќе ми ги спомне гените, зашто зад дискурсот за гените го гледам Аушвиц. Со други зборови, генот не постои. Постои биолошки модел за организирање на материјата, кој ние го нарекуваме ген, а не знаеме точно што е. Атомот не постои. Постои модел на кој ние припишуваме појавности или постоења на материјата на одредено ниво. Не постои форма во уметничкото дело, туку постои идеалитет на обликовниот принцип, сетилни појавности на уметничкото дело. Меѓутоа, кон крајот на 19-тиот век со воведувањето на таквиот идеалитет, како атомот во физиката, или генот во микробиологијата, се создаде можност за напредување на науката. На пример, Едвард Ханслик во 1975 година го воведува поимот форми во музиката и три, четири години подоцна Гвидо Адлер го воведува поимот наука во музиката зашто има објект. Додека немал објект, тој не можел да заснова наука. Во таа смисла поимот форма е една хипотетичка конструкција. Таа со навика за употреба е доведена до тоа, особено во некои науки за музиката или науки за архитектура, архитектонското дело или музичкото дело да се идентификуваат со формата. Во ликовните уметности од почетокот на 20 век, со експресионизмот, доаѓа до пресметка со формата, како и со техниката. Роџер Фрај во своето дело објавено во 1920 година (тој е естетичар од групата Блумсбери) го пишува следново: „Веќе немаме потреба за техника, знаење и обликување, зашто уметноста е експресија“. Обликот е модел и формата е модел, форматот е модел. Но, форматот и формата не се поими од ист вид. Форматот вклучува еден вид медиумска презентација. Формата е суштински поврзана со сетилноста... со сетилната појавност со која сакаме да го опишаме делот.

¶
Ако завршивме со прашањата, би ве замолил за уште две секунди за да кажам уште некој збор. Денес не поставивме мрежа на канонски поими кои важат во секој случај, на секое место, туку потенцијална можност за конструирање и изведување поими. Многу поважна е постапката која низ дијалог, на пример, со Катарина, Тамара, Милена е воспоставен... поважна е процедурата на градење на поимот отколку неговото освојување. Со други зборови, поважно е производството и изведување од имотот.

Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 13/а
Метод, формат, стратегија, тактика, практика, процедура, протокол, платформа и... ТАБАК 13/б

Ете, тоа е таа автокритика.

КП: Тоа е она хоризонталното.

МШ: Тоа е она хоризонталното, да го зачуваме. Многу ви благодарам.