

Sesija #2 sa Miškom Šuvakovićem:

## Metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora

29. 01. 2010, Beograd,  
Magacin u Kraljevića Marka

Siniša Ilić: Posle gledanja Video pojmovnika možete postavljati pitanja u vezi sa serijom ili možemo da nastavimo razgovor o terminima od prošlog puta.

Tamara Đorđević: Volela bih da čujem definicije svih pojmova: metod, protokol, postupak...

Milena Bogavac: ... format, praksa, strategija, procedura, tehnika...

Katarina Popović: Jel možeš da nam kažeš zašto te to zanima? Mi se kao grupa bavimo time, ali me zanima zašto tebe to interesuje?

TD: Interesuje me zato što se bavim teorijom umetnosti i stalno se pojavljuju ti pojmovi pa bih htela neke preciznije definicije.

MB: Na primer, prošli put je rečeno da se pojam određuje načinom na koji se određuje. Mene interesuje na koju se platformu veže svaki od tih termina.

Miško Šuvaković: Da krenemo po redu. Ima li neko uopštenije pitanje, neko nežnije pitanje? Jer, pitanja o proceduri i protokolu su gruba pitanja. Koji je prvi pojam? Možemo krenuti od metoda i postupka. Termin



TABAK 1/a

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora

TABAK 1/b

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora



metod treba izbegavati ako ne radite u atomskoj fizici. Ovo je, svakako, ozbiljna šala. Pojam metode kao metode je uspostavljan u filozofiji, teoriji i epistemologiji nauke i on podrazumeva određeni postupak koji se najčešće verifikuje u dva smisla, u smislu konzistentnosti upotrebe i u smislu empirijske provere, a to su one osnovne postavke koje se vezuju za prirodne nauke, pre svega za ideal svih prirodnih nauka a to je fizika. Iz tog razloga je, na primer, francuski filozof Jacques Derrida eksplicitno u skoro svakom intervjuu, pogovoru i predgovoru svojih knjiga insistirao da dekonstrukcija nije metod već postupak, pristup, platforma, način viđenja i prepoznavanja. Metod podrazumeva jedan zasnovan postupak, koji je zasnovan i referentno proverljiv u dva smera: u smeru interne konzistentnosti upotrebe i empirijske verifikacije ili iskustva te verifikacije. Mislim da u svim humanističkim i društvenim naukama – mada se svi naučnici, teoretičari humanističkih i društvenih nauka ne bi složili – treba izbegavati pojam metoda, već govoriti o postupku ili o hibridnim postupcima. Termin postupak koji se sada uvodi ima tri nivoa. To je platforma, to je procedura i referentni objekt.

Šta je platforma? Platforma podrazumeva ono što je u teoriji nauke Thomas Kuhn nazvao paradigma. Paradigma je skup uverenja, znanja, očekivanja, načina postavljanja problema, načina tipskog rešavanja problema, koje deli jedna zajednica praktičara i teoretičara. Paradigma bi u tom smislu mogla da se izjednači ili da se identifikuje s pojmom platforma. Platforma je jedno polazišno mesto. Epistemološki polazni topos. Razjasnimo ovo. Ako bi se u igru uveo dekonstruktivistički postupak mogli bismo da kažemo da je platforma i još nešto drugo. Platforma je platforma sa koje se buši nafta u moru. Platforma je mesto sa kojeg se lansira raketa. Platforma je mesto na koje se sleće. Reč platforma podrazumeva i jednu topologiju. Topologiju koju zaposedamo, prisvajamo, sa njom se identifikujemo i sa nje izvodimo određenu akciju. Platforma je u jednom tako raširenom smislu topološko mesto episteme. Šta to znači? Platforma je epistemološko mesto uspostavljanja znanja, i još važnije, načina na koji će znanje da se primeni. Tu postoji jedna bitna odrednica i zbog toga se uvek neprijatno osećam u području humanističkih društvenih nauka zato što tu se govori o jednoj ideji posedovanja znanja. Epistema koje teritorijalizujemo i tom teritorijalizacijom prisvajamo. Ali ova druga ideja platforme... Sama reč platforma želi kazati još nešto. Da je to odskočna daska. Da li ste nekad skakali sa trampoline u bazen, vodu, reku ili more? Mene su



jednom naterali u životu. I to je najstrašnije... Obično vas na najstrašnije stvari nateraju roditelji. Drugi niko nije uspeo. U vreme dok su još mogli nešto da me nateraju, oni su me naterali da skačem s trampoline. I moram priznati da je to jedno od najstrašnijih iskustava. Poleteo sam kroz vazduh. Našao sam se u vodi sa nogama na gore. Još gore, imao sam i kolut oko sebe koji je otišao gore sa mojim nogama, a glava je otišla dole. Bila je to jedna fantastična situacija. Trampolina je pravi primer platforme kakva nama treba. Ne zato da vas sad navodim da skačete sa trampoline. Ne morate skakati. Ali trampolina je platforma sa koje vi započinjete akciju i to epistemološku akciju. Šta sam sad i ovde demonstrirao? Govorio sam malo drugačijim jezikom nego što obično govorim. Govorio sam jezikom metaforizacija francuskog filozofa – teoretičara Jacquesa Derride. To znači, ne govoriti doslovno u sistemu definicija, indeksacija pojmova i termina već pokušati stvoriti niz metaforičkih slika, predstava putem kojih mi želimo da opišemo jednu situaciju ili jedno stanje stvari. Naše pitanje u ovom slučaju jeste kako zaposesti određenu epistemologiju, a – kako nam je prošli put Ana Vujanović precizno implicirala – ne posedovati je i ne postaviti je kao hijerarhijsko znanje. A to znači imati akcionu platformu. To je tipičan termin boljševičke retorike koji podrazumeva da imate odskočnu dasku, čija je funkcija da vi možete da je sprovedete akciju. To je topologija koja vas aktivira da jedno znanje primenite. Ali šta znači primeniti znanje? To ne znači samo imati znanje, koje se dovodi na nešto što nema znanje, već pokazati da u svemu čime se bavite ima znanja; pokazati da je znanje jedan preduslov činjenja. Postoji jedna strašna stvar na svim umetničkim školama, bilo likovnim, bilo muzičkim, bilo dramskim. To je uverenje da je umetnost stvar samog iskustva, čistog srca, nadražanih genitalija, izdržljivog želuca. Da to nešto što stvarate, stvarate tako da ne morate znati ništa o tome i da ćete se otvoriti kroz to što radite, predočiti drugima i osvojiti svet izuzetnim delom, koje ćete, kako je Heidegger pisao, postaviti u svet. On je skovao jednu fantastičnu reč *ge-stell* ili u prevodu: po-stav. To znači: postaviti u svet. Problem nastaje u sledećem! Ovo što sam sada izrekao o stomaku, genitalijama, želucu, čistom srcu kao izvoru davno je Rolan Barthes razbio u jednom preciznom iskazu. On je rekao: reči kao što su srce, duša, ljubav, iskrenost, duh, su samo metaforične zamene za nešto drugo – za telo. Kad je postavio tu zamisao, on je rekao da kada govorimo o tome da umetnost stvaramo iz nekakve sopstvene dubine, istinitosti iskrenosti, seksualnosti, nesvesnog, duševnog ili spiritualnog spajanja sa bogom mi izlažemo jednu teoriju. Drugim rečima, sama ideja negi-

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 2/a

TABAK 2/b

ranja teorije ili negiranja znanja u umetničkom stvaranju je jedna istorijski izvedena teorija. Šta to znači? To znači da je zadatak uvođenja koncepta platforme da se pokaže da platforma stvaranja nije čist, sam po sebi kreativni čin, već da se pokaže da je on situiran u jednu mrežu značenja i znanja, možemo je nazvati diskurzivnom mrežom, u kojoj se to stvaranje stvara i motivise iz određenih privatnih ili javnih interesa. Evropljani su u jednom svom istorijskom trenutku, koji je bio jedan od možda najvažnijih trenutaka, pred prelazak iz 18. u 19. vek, imali potrebu da oslobode umetnost od svakog znanja i od uverenja da postoji platforma. Oni su želeli da stvore jedan neodređeni prostor slobode. Zašto? Pa zato što je prelaz iz 18. u 19. vek bio jedan od najutilitarnijih perioda u evropskoj istoriji. Jedan od najstrašnijih perioda u kojem ste morali da radite od 12 do 15 sati dnevno, kao danas, da zaradite da biste mogli da opstanete, tada niste imali prazan hod. Do 18. veka jedna krajnje privatna, lična operacija na sopstvenom telu koja se naziva masturbacija je bila privatna stvar. Stvar koja se ticala privatnosti. Eventualno su određena sveštena lica to nazivala sodomijom, a većina ljudi je podrazumevala da je to jedna normalna praksa seksualnog opštenja u vojsci, crkvi, manastiru i sličnim mestima. Naprotiv u 18. veku se pojavljuju prvi traktati – dok do sredine 20. veka postoje desetine hiljada traktata koji nam na naučni način objašnjavaju užase takve telesne radnje. Užasne: da će kičma da se osuši i da će, na primer, otpasti uši. Bio sam na časovima 1961/62. godine u osnovnoj školi, to je bilo pre nego što ste vi svi bili rođeni, kada su lekari dolazili i držali đacima to ozbiljna predavanja o sušenju kičme – jednoj strašnoj bolesti koja se pojavljuje i koja se da sprečiti. Izvođen je niz konstrukcija, koje su bile usmerene da se negira, precrti ideja beskorisnog rada: autoerotiozma. Masturbacija je beskorisni rad. Ako uživanje postavimo u jedno neodređeno područje koje je zapravo bliže teologiji nego seksualnosti. Kako sam stariji sve više verujem da uživanje ima više veze sa teologijom, a manje sa seksualnošću. Šalim se naravno. Ali, beskorisni rad je bio dozvoljen samo u jednom alegorijskom, metaforičnom prostoru, a to je prostor umetnosti. Prostor umetnosti je bio jedini prostor u kome ste vi mogli da stvarate nešto što vam za praktične potrebe ne treba. I taj prostor je bio potreban ne bilo kojoj društvenoj klasi, već onoj koja je tada suvereno nastupala i zaposedala javni prostor – to je srednja klasa. Njoj, koja je bila posvećena utilitarnom radu trebalo je jedno područje identifikacije, to je bila umetnost. Kroz to područje identifikacije, umetnost je postavljena kao područje slobode iz koga su redukovane sve praktične, društvene i kulturalne funkcije da bi umet-

nost bila prepoznata kao nešto što je nekazivo, nešto što je neizrecivo, nešto što nastaje spontano, nešto što nastaje iz lenjosti, nešto što nastaje iz tog stvaralačkog grča, koji ne možemo nikada do kraja objasniti. A upravo sve reči i svi koncepti, koje sam sad izgovorio su do detalja objašnjeni, postavljeni u zapadnim estetikama 19. veka i postavljeni kao paradigma umetnosti koja je kolonizovala svaki oblik ljudskog izražavanja izvan evropske kulture u istorijskom ili aktuelnom smislu. To je epoha velike kolonizacije. Osvajanjem drugih kultura Evropljani su ovaj koncept autonomne umetnosti primenili na sve ono što nisu mogli da identifikuju. Pitate se zašto ovolika priča koja nas odvodi od platforme? Pa, zato što ona općrtava platformu, a ono što se pojavljuje i što je zahtev u principu jednog ovakvog rada kakav vi uspostavljate u Raškolovanom znanju ili kakav je TkH (Teorija koja Hoda) u nekim svojim koracima uspostavljala, jeste pokazivanje da je ta negacija, isključenje ili suspenzija platforme uvek jedna platforma koju treba konceptualizovati i dovesti do diskurzivne prepoznatljivosti i videti njene interese, razloge i uslove u kojima nastaje. Drugim rečima, platforma nije metodološka osnova, u strogom naučnom smislu. To je veoma neodređeni, otvoreni zbir znanja, uverenja, osećanja, identifikacionih matrica, opsesija, fascinacija; ali i svega onoga što mi ne primamo na direktan epistemološki način. Najgrublje rečeno, posetio sam veliki broj umetničkih klasa, ali ni u jednoj umetničkoj klasi nisam doživeo da je došao profesor, stao pred slikare, reditelje, violiniste i rekao im: „Deco, od danas u ovoj klasi važe pravila a), b), c) i d). Po njima se igra, ko ne igra leti iz klase“. To bi bila najbolja klasa na svetu, kad bi postojala. Ali, takva klasa ne postoji. Dolazi profesor koji vam priča iz svog velikog iskustva istinu života, priča o tome šta je pravi život, šta je prava umetnost, kako se umetnost stvara, oseća, prikazuje, a postavlja vam sva pravila koja morate na najrigidniji način poštovati, a da vam ne iskaže ni jedno pravilo. To je ono što se može nazvati atmosferom ili diskursom u Foucault-ovom smislu. Najveći broj platformi u svetu umetnosti postoji kao jedna neodređena atmosfera prepoznavanja, asocijacija, polunamernih ili nenamernih identifikacija i na kraju sprovođenja u potpunoj doslovnosti. Zato je mislim, na primer, naše pozorište nešto najgore što postoji na svetu. Ako krenete od bilo kog pozorišta, recimo Narodnog pozorišta, pa završite negde na alternativni, videćete da svi igraju po istim pravilima. I svi imaju isto ubeđenje da su beskrajno autentični ili kreativni, stvaralački otvoreni, da iskazuju onu istinu koju mi racionalni, politizovani tipovi nikada ne možemo dose-

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 3/a

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 3/b

gnuti. A, zapravo jednu platformu koju na prvi pogled suspenduju, a sa njom se u biti identifikuju jer je prihvataju kao normalnu ili po sebi razumljivu atmosferu. Zahtev koji se postavlja kritičkom epistemologijom ili kritičkom pedagogijom jeste da se mora pokazno savladati jedna platformu. Svako ko upiše neku školu bilo formalnu bilo neformalnu to uradi. Problem je biti u stanju da se sprovede ono što je Louis Althusser u strogo marksističkom kontekstu nazvao autokritika. Autokritika ne znači samo pravdanje ili ispovedanje, već prepoznavanje platforme koja mi je najbliža, platforme sa kojom se identifikujem, platforme koju prihvatam a to znači pravila, uverenja, odnose, atmosfere, sugestivne motivacije i rešenja. Nakon prepoznavanja, ulazi se u područje kritičke analize koja od nas zahteva da u prvom koraku uvek, definišemo ili barem odredimo, pokažemo potencijalnost platforme ka kojoj ćemo referirati. A ne da se osećamo da smo slobodni da nemamo platformu, a da smo vezani za određenu metodologiju. U tom smislu, platformu treba shvatiti kao neku vrstu kritičke, auto-refleksivne i autokritičke, u svakom slučaju pozicije ili topologije sa koje počinje odgovarajuća akcija. E to bi bio malo opširniji odgovor. Pitanja, kritike, komentari...

**TD:** Onda bi u odnosu na tu definiciju platforme, procedura u stvari bila tok primene određene paradigme i određene platforme?

**MS:** Procedura je sprovođenje ili izvođenje platforme, da upotrebimo jedan termin iz TkH-ovog rečnika. To je „izvođenje platforme“ u datim uslovima i okolnostima te specifičnim kontekstualizacijama. Procedura jeste nešto što može biti izvedeno, nešto što ima tu potencijalnost. Sam proces izvođenja referira ka još jednom važnom pojmu iz ovakve vrste rečnika a to je protokol. Mislim da su protokoli izuzetno važni, zato što se uvek ponašamo kao da ih nema ili da pripadaju samo području diplomatije ili nekim velikim ceremonijalnim političkim kontekstima. A protokoli su načini na koje se procedura izvodi u odnosu na platformu. Eto protokol jeste ovo: Vi sad sedite tamo ja sedim ovde i Vi treba da me pitate. Drugi protokol bi bio da mi sad sedimo u krugu i da se držimo za ruke, vičemo „Omm“ i onda krenemo da pričamo. Treći, četvrti ili peti protokol bi bili sasvim različiti od spomenutih.

**KP:** A zar protokol ne podrazumeva neku vrstu nepromenljivosti? Ako je jednom ustanovljen – takav je.

**MŠ:** Ne. Svako izvođenje, svako odstupanje od protokola je protokol. Protokli su otvoeni interpolacijama, promenama ali i samoodržanju. Ako shvatite protokol u kanonskom smislu, kažete: za jednu disciplinu je protokol to i to, dat kao kanon, to bi bila jedna dimenzija. Govoreći o protokolu, međutim, govorimo o skupu koraka po kojima se procedura ili izvođenje ostvaruju. Taj skup koraka je promenljiv, otvoren interpolacijama i drugačijoj prezentaciji. Mada svako od nas teži tom protokolu o kom ste Vi govorili. Težimo da postavimo jednom zauvek nepromenljivi protokol. Mada nam ta večnost izmiče.

☞  
**KP:** Da li se onda može reći da za neka vremena, uslove, kontekste, postoje upravo takvi, rigidni protokoli koji teže da ostanu nepromenjeni?

☞  
**MŠ:** Ne samo rigidni, svi protokoli, i svaki korisnik protokola ima tu težnju da uspostavi jedan protokol koji će biti stabilan, invarijantan, koji će dominirati. To je ono sa čime se ne slažem u potpunosti sa Tkh-ovcima. Ne slažem u tome što oni veruju da postoji ta horizontalnost protokola, i da protokol može postojati a da ne bude vođen težnjom ka hegemoniji i dominaciji. Smatram, naprotiv, da svaki protokol ima u sebi tu potencijalnost, odnosno svaki društveni čin ima taj zahtev. To ne znači da će svi ljudski činovi to i postati, ali potencijalnosti postoji.

☞  
**KP:** Meni se čini da je to pokušaj uspostavljanja horizontalnosti a ne vertikalnosti protokola u postupcima. Mislim da je samo stvar u nameri da se to što više pokušava.

☞  
**MŠ:** Kod Cronina, jednog engleskog pisca kog je moja mama čitala, pa je davala i meni da čitam kad sam bio mali, ima jedna divna i opasna rečenica: „Put do pakla je popločan dobrim namerama“. Miklós Jancsó, mađarski eksperimentalni reditelj, snimio je jedan film pre 30ak godina o ubistvu Julija Cezara. Taj film me je fascinirao kad sam ga prvii put gledao. Gledao sam ga, zatim, desetak puta. U tom filmu jedna grupa mladića, nažalost to su bila vremena bez devojaka, u Libijskoj pustinji, sprema zaveru da ubije Gaja Julija Cezara u Rimu. Ali oni su tri meseca putovanja galijom udaljeni od Rima. I niko od njih nikada neće stići u Rim da ubije Cezara. Međutim, jednog dana posle tri do četiri meseca, stiže galija sa veću da je Cezar ubijen. I ovi mladići odlaze te noći u pustinju, pale veliku vatru, igraju i pevaju oko vatre i viču: „Tiranin je mrtav!“. Kroz šest meseci stiže nova galija i jednom od tih



TABAK 4/a

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora

TABAK 4/b

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora

mladića stiže poruka da ga zovu da uđe u trijumvirat, da zameni Cezara. I on provodi celu noć jašući na jednom besnom konju po Libijskoj pustinji, razmišljajući šta da radi. Sutra saziva svoje drugare, i kaže im: „Ja sam odlučio da idem za Rim. Biću dobri Cezar.“ Njegov drug, jedan poljski glumac koji je govorio neku lošu mešavinu italijanskog i engleskog, pada na kolena, drži ga za skute njegovog plašta i kaže mu: „Ne idi u Rim. Jer, ako odeš u Rim ti ćeš postati još jedan Cezar“. On kaže: „Ne, družo moj, biću dobri Cezar.“ Ovaj mu odgovori: „Znaš mi se nismo borili protiv dobrog ili lošeg Cezara, već protiv svakog Cezara.“ Drugim rečima – u svakom stoji Cezar i svako se mora suočiti sa tim protokolom dobrih i loših namera, a i jedne i druge nas vode raznim putevima. Ovo se zove popovanje, kao protokol. U pravu ste Katarina, jedna kritička dimenzija i regulacija ne-prelaska iz horizontalne razine u vertikalnu, mislim da je uvek korisna za ovakvu vrstu radova. Ali nije spas po sebi. Radi se uvek o singularnim događajima.

☞  
**KP:** Mislim da je koristan, u krajnjoj liniji, pokušaj promene, videti prosto u praksi kako se izvode promene...

☞  
**MŠ:** Postoji jedan problem. Ako vi ne nametnete hegemoniju, niko vas neće slušati niko vas neće čitati, niko neće gledati vaše predstave; ako nametnete hegemoniju, vi kontrolišete tuđe živote – izneverili ste svoje ideje. Kako naći ravnotežu između toga? Upravo to je revolucionarni problem. Lako je napraviti revoluciju i postati Robespierre, teško je napraviti revoluciju i ne biti Robespierre. Da bi vas ljudi čuli, vi morate imati težnju da uspostavljate nešto što se zove uticaj, da ne upotrebim reč hegemonija. Ali s druge strane kako taj uticaj regulisati, kako ga podvesti kritici – i to spada u protokol onoga što bismo nazvali autokritika. Individualna i kolektivna autokritika je važna, ali uvek treba paziti da autokritika ne postane isterivanje đavola, čistka ili slično. Vi ste mi, na priemr, Katarina danas sumnjivi. I tog trenutka počinjem da vas prozivam, počinjem da znam da sam onaj koji ima istinu. Od vas tražim da izvedete autokritiku. Šta hoće reći ova vrsta mišljenja, koja se načelno naziva anarhistička epistemologija? Ona nam hoće reći da nema „svete krave“ ili „svete zemlje“ ni u jednoj proceduri ni u jednoj platformi. Autokritika je važan zahvat, ali autokritika može biti isterivanje veštica i zala, autokritika može biti jedan monstrum, a opet bez autokritike, kritike uticaja, vi ne možete ostvariti taj uticaj. Zato su sve ove stvari izuzetno suptilne i krajnje teško izvodljive.

☞



Neko iz publike: Želela bih da pitam nešto oko pojma metoda. Vi ste postavili pojam metod kao suprotan poststrukturalizmu i pojmu dekonstrukcije Jacquesa Derride. Mene zanima kakav je odnos između pojma metoda i strukturističkog gledišta odnosno strukturalne analize. Da li je ta analiza metod ili je delatnost i zbog čega je to tako. Možete li da obrazložite?

MŠ: Derrida je tu eksplicitan. Zaista u svakom svom tvrdjenju on negira da je dekonstrukcija metod. Imao sam jedno sasvim lično iskustvo sa dekonstrukcijom, po malo bolno, po malo strašno ali... Pisao sam jednu knjigu, pojmovnik za jednu represivnu, vertikalnu instituciju i oni su u toj instituciji preveli pojam dekonstrukcije sa srpskom rečju razaranje. I naljutio sam se. Tada sam bio još mlad pa sam se lako ljutio. Naljutio sam se i rekao da to ne može. Oni su rekli da je to odgovarajuća reč, ako im nađem drugu reč u srpskom jeziku, oni će je zameniti. Na sreću imao sam u torbi jedan časopis u kojem je bio prevod Derridinog teksta „Pismo japanskom prijatelju“. I u tom tekstu Derrida je eksplicitno naveo sledeće – reč dekonstrukcija se ne može prevesti sa rečima razarenje, razlaganje, razdvajanje, već je izveo oko 35 određenja šta bi dekonstrukcija mogla da bude. Pri tome postavlja još jedan uslov. Kaže: „Najveći neprijatelj dekonstrukcije je glagol jeste“. Kad kažem dekonstrukcija jeste X tada sam već dekonstrukciju preveo na metod od neodređene, otvorene fleksibilne platforme, onoga što bi Morris Weitz nazvao teorija za pojedinačnu upotrebu. Drugim rečima, Derrida je tu eksplicitno suprotstavio ideji metode ideju mogućih potencijalnosti izvođenja procedure. U drugom slučaju, na primer, kada je Derrida imao raspravu sa Johnom Searleom oko pojma performativ, govorio je da je performativ nemoguć. Šta znači nemoguć? Da je ova koleginica španski vitez iz 16. veka i da slučajno prolazim pored nje i gurnem je ramenom i kažem: „O, uvaženi viteže, izvini zbog moje besramne greške što sam te gurnuo.“ Šta bi ona uradila? Najčešće ne bi prihvatila moje izvinjenje jer ne bi znala šta ono znači, i izazvala bi me na dvoboj. I verovatno ja koji nisam vitez ne bih imao velike šanse u tom dvoboju. Derrida hoće reći, performativ postoji samo ako smo fiksirali značenski odnos, navike, običaje i konvencije sa tim glagolom jeste. Ako ih nismo fiksirali sa glagolom jeste, tada mi nemamo performativ. Neuspešan je, moje izvinjenje ne važi. Derrida, odnosno dekonstrukcija, ili post strukturalizam su išli na labavljenje, na opuštanje takvog jednog postupka kakav je metodološki. Strukturalizam je u strogom smislu, kako je postavljen kod Claude Lévi-Straussa-a u an-

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 5/a  
metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 5/b

tropologiji, kako je postavljen u semiotici ranog Barthesa ili Umberta Eca, imao idealitet naučne metode. Imao je težnju da se uspostavi kao pretpostavljena, prihvaćena i na neki način univerzalizovana metoda koja će moći da se primenjuje od strane različitih korisnika na gotovo istovetan način. Evo jedan banalan primer. Učite fiziku ili biologiju ili medicinu. Vi nećete učiti medicinu iz originalnih knjiga. Vi ćete medicinu učiti iz udžbenika. Ako učite psihoanalizu svi će vas terati da čitate Freuda. Skoro sam kupio knjigo o psihoanalizi muzike i kada sam došao kući i otkrio da u literaturi nema ni jedna Freudova knjiga, pomislio sam šta sam ja ovo kupio. U društvenim naukama, teorijama umetnosti, imamo ta očekivanja od izvornog teksta, primarnog teksta. Neću čitati isti tekst koji svako od vas bude napisao, čitaću ga zato što ga je napisao određeni autor koji ga uvodi u igru. To znači da nemam poverenja u jedinstvenu metodu, kao što je nauka. To je ta bitna razlika između postupka, koji u sebe uključuje platformu, proceduru i protokol i metode kao jednog postavljenog tehničkog sredstva. Mislim da bi engl. reč. device – bila izvrsna.

KP: Recimo nešto o strategijama, taktikama i tehnikama...

MŠ: Strategije i taktike – to su dva bliska pojma iz vojnog rečnika. Mnogi termini kojima se danas služimo preuzeti su iz vojnog rečnika. I taj prenos iz vojnog rečnika je zanimljiv zato što nije, najčešće, direktan, već ide preko organizacionih nauka. Zašto? Zato što one nauke koje su danas postale suštinske za funkcionisanje zapadnog neoliberalnog društva, to su organizacione tehnike koje usvajaju vojne pojmove strategije i taktike. Šta bi to značilo? Možemo reći u prvom koraku da je strategija opšta taktika. Ili da je strategija zbir srodnih taktika ili veoma starim jezikom hermeneutike možemo reći da je strategija horizont mišljenja i doživljaja sveta, a da je taktika pojedinačna realizacija. Po Saussure-u mi razlikujemo jezik i govor. Jezik je jezički sistem, govor je pojedinačni govorni akt u okviru tog jezičkog sistema. Kad kažem „Napolju je hladno“, to vi znate da ja govorim na srpskom jeziku, ali ako kažem „It’s a could“, vi znate da se služim loše i nevešto engleskim jezikom. Šta to znači? To znači da svaki jezik ima te dve razine, razinu sistema i razinu iskaza. Još ni jedna majka na svetu nije naučila dete da govori tako što ga stavi na svoja kolena, uzme pravopis i gramatiku i kaže: mali, postoji sedam padeža. Ne, ona ga vodi kroz govor ka uključenju u sistem. Možemo reći da je strategija analogija jezičkog sistema, a da je taktika pojedinačni govor. Ovo su samo analogije. Stra-

tegijom možemo nazvati jedan opšti plan delanja, mišljenja, razumevanja ili zauzimanja pozicija na svetu, dok taktikom možemo nazvati jedan konkretni skup procedura, postupaka, pristupa kojima mi rešavamo jedan konkretni problem. Primer: osvajamo novu instituciju i želimo da držimo predavanja. To je taktika. A zašto je osvajamo, to je strategija. Osvajamo je jer želimo da svo znanje u Beogradu držimo pod kontrolom. To je jedan dobar cilj. Postoji jedan drugi. Osvajamo sve institucije na kojima se prenosi znanje da bismo oslobodili znanje i učinili ga horizontalnim. Ali, mi to radimo, mi zauzimamo ekskluzivnu poziciju. Strategija je jedan opšti plan. Taktika je kako ćemo određenu instituciju da osvojimo. Muzej se različito osvaja od izdavačke kuće, izdavačka kuća od fakulteta, fakultet od NGO škole, NGO škola od banke. Sve su ovo postupci koji nas vode i razlikuju svoju strategiju i taktiku. Ako uvedemo pitanje platforme, procedure i protokola u odnos sa pojmom strategije i taktike možemo reći da jedna strategija jeste platforma. Ali da je ta platforma najčešće dovoljno hibridna i da u sebe uključuje različite platforme koje se sa tom strategijom mogu identifikovati. Eto na primer odnos časopisa kao što su Maska, Frakcija i TkH jeste odnos jedne globalne strategije prema promeni izvođačkih umetnosti u jugoistočnoj Evropi. A taktika je kako ju je svaki od tih časopisa realizovao.

☞ **KP:** A šta bi u svemu tome bio format rada? Kao na primer... radionica.

☞ **MŠ:** Format rada? To je jedan od termina iz NGO grebatorstva koji obezbeđuje dobijanje projekta. Format rada, ako izostavimo tu bezobraznu konstataciju, može biti način na koji vi prezentujete određenu taktiku kroz oblike – stariji termin od formata rada je bio modus rada – isto je u nekom drugom vremenu u doba socijalizma omogućavao da se dobije novac od ministarstva. Ali svaka od ovih tehnika jeste jedan od načina na koji vi oblikujete određenu vrstu rada kao takvu. Znači, naš format rada je sada jedna vrsta unakrsnog ispitivanja, koji nije još dijalog. Za dijalog bi morali da provedemo bar još šest, sedam do sto godina, da ulazimo u mogućnost razmene kroz razgovor. Ovde je format rada unakrsno ispitivanje i odgovaranje, koje ima potencijalnost formata dijaloga.

☞ **KP:** Možda možete da navedete neke primere formata rada u oblasti vizuelnih umetnosti izvođačkih, na primer laboratorija...

☞



TABAK 6/a

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora

TABAK 6/b

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora



**MŠ:** Mislite u obrazovanju u okviru umetnosti ili u savremenoj umetničkoj praksi? Ako bih govorio o vizuelnim umetnostima, a mislim da će i izvođačke ići u tom smeru za koju godinu, za njih je karakteristično da postoji format rada umetnika i format rada kustosa. Nekada je taj odnos bio hijerarhijski, odnos između umetnika i kritičara. Danas je on horizontalan i podrazumeva dve različite vrste autorstva. Umetnik i kustos, su danas podjednako bitni formati autorskog rada u svetu umetnosti. Možemo imati dva sasvim različita primera, recimo sa Sinišom. Format vertikalne, bi bio taj da on napravi izložbu, on će da je realizuje, da pozove kritičara XY i da kaže: meni je za ovu izložbu potreban tekst. Kritičar pogleda njegov rad, prodiskutuje sa njim i napravi tekst. To je format umetnika kao autora, a format kritičara je drugostepeni, posredan, on je ono što Braco Rotar naziva posrednik između publike i dela. Postoji druga ideja – da kustos napravi koncept, na primer, dinamičnog crteža, koji će se prostirati kroz galerijski prostor i da u okviru tog projekta predvidi format realizacije sa jednim brojem umetnika i da pozove umetnike, među kojima je i Siniša, koji dobiju zadatak da to realizuju, za određenu finansijsku potporu. Ovaj format je Siniša, horizontalan u odnosu na vas kao stvaraoca, jer kustos nudi autorski koncept od kojeg se očekuje realizacija. S tim što stvari nisu najčešće tako jednostavne.

☞ **MB:** Koliko sam razumela, format je neka vrsta plana.

☞ **MŠ:** Format je način modalnosti, a to znači potencijalnog plana koji ima određenu proceduralnost kojom ćete realizovati delo, odnosno situaciju, odnosno učinak u svetu. Na primer format malog bioskopa. To je ono što meni u Beogradu nedostaje – ima onaj u Etnografskom muzeju ali to je u stvari karikatura. Znači bioskopa u kojem možete da gledate eksperimentalni film u Beogradu nema. Illegalni bioskop je takođe jedan format ali i bioskop u tržišnom centru gde mogu kad završim svoj rad, da u 11 uveče odem da pogledam film. To su formati bioskopa. Format umetničkog rada mogu biti formati koji su vezani za produkciju dela ali i formati koji su vezani i za artikulaciju sveta umetnosti. Na primer meni su trenutno mnogo interesantniji formati umetničkog rada koji artikulišu određeni svet umetnosti od onih koji proizvode konzistentna koherentna dela. Postoje i formati pedagogije: formati vertikalne pedagogije, formati horizontalne pedagogije, aktivne, pasivne, kroz način umetničkog rada. Umetnost, sredinom 40ih i 50ih godina 20. veka imala je koherentne zatvorene formate. Danas ona nema koherentni



format i vi ne možete tačno napraviti razliku između jednog Derridinog predavanja i jednog umetničkog rada. Nama je potpuno jasno da je Derrida filozof i da je radio u filozofskom kontekstu, ali izvesni aspekti, artikulacije i prezentacije njegovog dela imaju nešto što je vezano za izvođaštvo i performativnost teorije. Danas je pitanje formata rašireno. Ako bi se pojam formata u ovom smislu problematizovao, bilo bi zanimljivo da se pozabavite teorijom zatvorenih i otvorenih koncepata Morrisa Weitzza. Zašto je danas koncept umetnosti otvoren? Zato što se realizuje kroz otvorene, nestabilne, hibridne formate? Zašto je format visoko modernističkog pozorište ili format visoko modernističkog slikarstva 50ih godina, na primer Ionesca ili Jacksona Pollocka – zatvoren koncept? Zato što on ima fiksirani koncept dela kao celine. Vi danas nemate delo kao celinu. Delo možete imati kao indeks. Jedan od najlepših primera i najpodupiranijih primera je Eduardo Kac i delo sa fluorescentnim zekom. Zašto? Zato što vi danas ne znate šta je umetničko delo Eduarda Kaca. To je brazilsko-američki umetnik koji je imao sledeću ideju – da želi da ima zeka čije će krzno da svetli. Tu ideju on nije znao ni tehnički ni umetnički, ni tehnološki da reši. Obratio se jednoj laboratoriji koja je napravila projektni zadatak fluorescentnog krzna živog organizma. Druga laboratorija je napravila protokol, proceduru i platformu i treća laboratorija je to realizovala i dobila živog zeku čije je krzno, kad se ugasi svetlo, sijalo žutom svetlošću. Šta to znači? To znači da je dobijen zeka. Ali da li je zeka umetničko delo? Sam Eduardo Kac se potrudio da izlaže veb stranicu sa slikama i podacima o tom zeki, da napravi propagandnu kampanju po tržišnim centrima, da se na svim displejima, svim ekranima komercijalnog i finansijskog karaktera na Floridi, pojavljuje taj zeka. Konačno napravio je porculanske figure sa sobom kako drži zeku u naručju, koje su malih dimenzija – za vitrine i velikih dimenzija – za javne postavke. I na kraju mi se pitamo šta je zeka? Šta je umetničko delo? Nemamo format umetničkog dela, već imamo različitu upotrebu formata, koji se indeksiraju i povezuju u nešto što bismo nazvali umetnički projekat. Mi umesto dela imamo umetnički projekat. A projekat se realizuje kroz različite formate: živog fluorescentnog zeka, porcelanskog zeka, veb stranicu itd. Format možemo shvatiti, kao skup tehničkih taktika, kojima se jedan projekat realizuje na specifičan način u odnosu na druge realizacije. Vi možete – danas je to dozvoljeno, u visokom modernizmu je bilo nemoguće – da jedan protokol realizujete različitim formatima. Danas je očekivano da ćete vi imati različite formate kojima realizujete jednu platformu. Na primer krajnje komercijalni operski reditelj kao Peter Sellars ili Peter

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 7/a

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 7/b

Greenaway, rade sa tim da prave istu opersku predstavu u potpuno tri različite verzije ili formata. Znači rade za scensko izvođenje, kao TV film, kao DVD, odnosno CD rom prezentaciju. To nije jedno delo koje je dato kroz tri informacijska modela, već tri potpuno različita formata prezentacije i korisničke upotrebe.

**TD:** Možemo li da kažemo da pitanje o formatu može da nas dovede do pitanja statusa nekog dela?

**MŠ:** Do pitanja formata dolazimo mnogo decenija posle pitanja o statusu umetničkog dela. Pitanja o statusu umetničkog dela dolaze 40ih, 50ih i 60ih godina 20. veka, kada je ta Weitz-ova ideja otvorenog koncepta umetnosti bila ključna, da bi se danas smatralo da je pitanje formata pitanje jedne postprodukcijske strategije, da upotrebimo Bourriaud-ov termin. Jeste li čitali knjigu Postprodukcija? To bi bilo izuzetno važno da pročitate. Jer to je knjiga u kojoj on razvija ideju da mi više nemamo fiksirana dela.

**Neko iz publike:** Da li se više ne koristi taj pojam dela?

**MŠ:** Često se umesto pojma delo koristi pojam projekat ili format... Po navici i inerciji mi prizivamo reč delo ali tada to ne označava jedan koherentni završni skup pojavnosti, već označava samo jedan slučaj u mreži različitih slučajeva. Znači mi nemamo u tom smislu centrirano delo, koje zadovoljava jedan jedinstveni kriterijum ontološke pojavnosti i prisutnosti.

**KP:** Zašto baš postprodukcija, a ne samo produkcija?

**MŠ:** Zašto ne produkcija? Pa, taj termin je preuzet iz filma, koliko znam, a, primenjen je na nedosledan način kao i većina pojmova – zato se tu izbegava termin metod. Nešto primenite, iskrivite, kako bi rekao Derrida sa neoštrinama uvedete u diskurs i tada označite postprodukcijom da vi nemate delo koje je konačno. Da vi nemate delo koje je proizvedeno ili produkovano. Možda nije loše da pređemo te pojmove – stvaranje, pravljenje, proizvodnja, produkcija i postprodukcija. Pet pojmova. Sada kad sam ih ovako nabrojao, napravio sam antideridijanski akt. Fiksirao sam platformu, postavio sam sistem, postavio hegemoniju.

Stvoriti delo: reč stvaranje je jedna judeo-hrišćanska reč koja podrazumeva čin preobražaja nečega što nije u nešto što jeste. Uže rečeno, ne-bića u biće. Ovde reč biće ne koristim u smislu stvorenja nego onoga što jeste. Znači stvaranje je kada nešto što nije, postane nešto što jeste. Heidegger je to razrešio u svom tekstu „Pitanje o tehnici“ u kome kaže to je postaviti u svet nešto. Bog je postavio naše živote u svet ni iz čega. Ideja stvaranja se zasniva na tom čudesnom preobratu ni iz čega u nešto. Sama reč stvaranje je zato beskrajno problematična, beskrajno sumnjiva, beskrajnom inflacijom upotrebe od poznog romantizma do danas uništena. U našem poslednjem zakonu o univerzitetu i umetničkom školovanju umesto stvaranja upotrebljen pojam istraživanja. Profesori umetnosti su poludeli, bio sam prisutan kad se zakon čitao. A što je najčudnije nisu poludeli oni za koje sam očekivao da će da polude, a to su slikari, skulptori, reditelji i kompozitori, nego montažeri, kamermani, korepetitori, dirigenti. Zašto? Zato što im je oduzeta ona izuzetnost koju stvaranje nosi: rekreiranje božanskog čina. Stvaranje je jedna takva velika iluzionistička predstava. Šta se krije iza stvaranja? Pravljenje je sasvim dobar – englezi imaju jednu lepšu reč making – termin koji znači, svojim telom učiniti i načiniti nešto. Ako svojim telom nešto učinite to je delanje. Ako svojim telom nešto načinite to je pravljenje. Hannah Arendt je u knjizi Vita activa, hrvatski prevod, odlično napravila razliku između delanja, proizvodnje i rada. Rad je pravljenje. Vi ste svojim rukama napravili ovu stolicu. To znači Siniša je nacrtao tu i tu sliku. Violinista je svojim rukama svirao taj instrument. Pravljenje podrazumeva jednu vrstu telesnog čina ili telesne akumulacije iz koje nastaje proizvod.

☞ TD: Možete li da nam kažete razliku između 'postaviti u svet' kod Heideggera i 'postajati' Deleuze-a i Guattarija u filozofskom smislu.

☞ MŠ: To je toliko veliko pitanje. Različito je. Po Deleuze-u 'postajanje' znači – ništa po sebi nije zadato već je sve u nekom procesu u kome postaje, ali još nije. Zato on u Anti Edipu ima ideju mašine. Mašina je u stalnom postajanju. Mašina radi ali završava u nešto. Ono što ona proizvede ispada iz mašine. Mašina je u stalnom postajanju. Muškarac i žena su u stalnom postajanju. Kad upoznate jednu trogodišnju gospođicu ili gospodina, pa kao sedamnaestogodišnjaka i seamnaestogodišnjakinju i stogodišnjaka ili stogodišnjakinju, videćete da su to potpuno neuporedive osobe. Eto mene ljudi nateraju da se bavim svojom prošlošću. To je užasno. Gledate nešto sa čime nemate nikakve veze, a opet



TABAK 8/a

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora

TABAK 8/b

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora



imate neku vrstu sentimenta nekog odnosa, ali vi uopšte niste to što ste nekad bili. To je ta ideja – najuprošćenije – postajanja. A kod Heideggera postav to je jedna velika metafizička priča koja se mora gledati kroz ideju stvaranja, grčkog pojama techne itd.

☞ KP: Kako bi se na srpski prevelo maker – osoba koja pravi

☞ MŠ: Pravljač. Moramo da naučimo da koristimo rogobatne reči. Srpski jezik je sada u jednoj fantastičnoj fazi, kada želi da ima sve čiste, navici podređene reči i zato redukuje sve što zvuči strano. Evo na primer, poslednjih par godina se borim za jednu reč, koju mi svi lektori popravljaju, svi profesori me kritikuju, svi znanci... to je reč kulturalno. Zašto? Pa kažite na primer: Katarinin dizajn je kulturalan. Za jednog doslovnog čoveka će značiti Katarinin rad je uveden u rad kulture. On je fini, polite... Međutim to ne znači to. To znači da je njen dizajn vezan za kulturnu praksu. Zato sam koristio anglizam – kulturalno. Imao sam predavanje u Zagrebu gde mi je jedna koleginica rekla – pa zašto sad izmišljaš nove reči, šta se to dešava u srpskom jeziku. Kad sam u Beogradu prvi put upotrebio izraz kulturalno, javno, dvoje kolega mi je reklo da je to kroatizam. Kulturalno je anglizam, znači i u srpskom i u hrvatskom, kulturalno znači nešto što je izmišljena reč, rogobatna reč. Mnogi će vam reći da srpski jezik ne poznaje ženski rod za pisce. Čak sam se zapanjio, nekoliko feminističkih teoretičarki književnosti su rekly da srpski jezik nema termin za ženu koja piše. Ona je pisac. Rekao sam spisateljic, a one su rekly da je to hrvatska reč.

☞ Iz publike: Piskinja; proizvodjačica tekstova

☞ KP: Textmaker. Išla sam u 13. Beogradsku gimnaziju i imam zanimanje 'kulturolog saradnik'.

☞ MŠ: Upotreba reči kulturološki u srpskom jeziku je najčešće žargonska pogreška. Kažete juče se desila izložba – veliki kulturološki događaj. Ta rečenica u ispravnom čitanju gde se reči prihvataju s nekom konzistentnošću, ne znači ništa. Kulturološki bi značilo da je neko izložbu proučavao sa platforme teorije kulture. Znači vi ste kulturolog zato što ste dobili kompetenciju da imate profesiju da se bavite kulturom, ali neka pojava u kulturi nije kulturološka ako nije izraz kulturne teorije. Zato se ta, poslednjih godina sveprisutna reč, upotrebljava sa jednom iskrivljenošću. Mislim da je iskrivljena upotreba reči mnogo





bolja nego ispravna, zato što ispravna znači da uvek postoji neko ko pogrešno koristi reči i sumnjiv je zbog toga. Kako biste rekli za ženu koja želi da se bavi arhitekturom? Kako prevesti: Arhitektica – kroaticizam, arhitektkinja – mislim da je sasvim dobro ali zvuči rogobatno jer nismo navikli. Ali koje su reči rogobatne? One na koje nisam navikao. Sad smo odlutali... Gde smo stali? Kod pravljenja.

¶ Šta je proizvodnja? Proizvodnja je kada nešto pravite, ne direktno posredstvom svoga tela, već putem posrednog rada. Posrednog – znači mašinskog rada. Znači, pravim ovu sliku airbrush-om, pravim ovaj film pomoću kompjutera, ali ne pravim direktno svojim telom. Nekada kada sam pravio filmove superosmicom, imao sam mašinu 'seckalicu' i lepilo, pravio sam film. Danas kada pravim film na kompjuteru, ja proizvodim. Proizvodnja podrazumeva jedan takav proces. Postoji jedan fantastičan rad srpsko-mađarsko-austrijsko-nemačko-englesko-američkog umetnika László-a Moholy-Nagy-a. Označio sam njegov identitet onim državama u kojima je živio. Njegovo rodno mesto Moholji danas se zove Mol, nalazi se na severu Srbije. Školovao se u Budimpešti, umetničku karijeru je započeo u Beču, slavni profesor postao u Bauhausu, Desau i Vajmaru, boravio kratko vreme u Engleskoj, u Americi osnovao najvažnije školu za moderni dizajn. On je 1936. godine proizveo sliku preko telefona. To je korak od proizvodnje ka produkciji. On je na neki način bio prvi producent ali i proizvođač. Šta je on uradio? On je hteo da pokaže da slika nije ekspresivna po tome što se slikar telesno u nju upisuje. Mi uobičajeno kažemo ova slika je izražajna, mi je gledamo zato što na njoj prepoznajemo trag ruke slikara. On je želeo da pokaže da slika koju je on naslikao i slike koje će drugi da naslikaju po njegovim uputstvima imaju isto optičko dejstvo. On je to radio u Americi. I šta je uradio? Uzeo je katalog sa bojama uzeo je milimetarsku hartiju i preko telefona je upravniku jedne radionice diktirao uputstva kako će slike da izvedu majstori a koja je upravnik radionice diktirao majstorima. Tada su bilbordi rađeni ručno, nije postojao fotopostupak. On je davao uputstva koja je preko telefona primao drugi čovek i zadržavao ih drugim ljudima koji su ih izvršavali manuelnim radom. To je na neki način proizvodni proces. Na početku tog procesa stoji on, na kraju procesa stoji onaj koji telesno realizuje proces. Ali taj rad sadrži i elemente produkcije. On je morao da organizuje postupak nastanka dela. Produkcijom se naziva postupak stvaranja dela gde je umetnik autor a ne onaj koji je organizovao proces proizvodnje dela ili sam čin

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 9/a

metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora  
TABAK 9/b

realizacije odnosno pravljenja. Umetnik je onaj koji pravi situaciju i to na menadžerskom, ekonomskom nivou, na nivou projekta, projektnog zadatka, institucionalnog povezivanja onih koji će da realizuju njegovo delo i samu realizaciju dela kao umetnosti, a sam fizički ne mora biti umešan ni u jednu fazu takvog dela. Na primer, pre nekog vremena sam video u jednoj privatnoj kolekciji u Berlinu, ogromne slike Andy Warhol-a. To su slike, portreti Mao Tse Tunga, Lenjina, to su slike formata 6x7 metara. Slučajno sam znao, pošto sam se time bavio, da on nije nikad naslikao tako velike slike, ali pitao sam dežurnog kustosa i on je rekao da su to dela Andya Warhola. Onda sam pogledao datum na slici. Bio je tri godine posle Warholove smrti. Šta to znači, da je to falsifikat? To je toliko velika kolekcija da ne bi napravili takvu grešku. Radi se o proizvodnji, odnosno produkciji. Warhol je napravio i ostavio iza sebe agenciju i proizvodnu firmu koja pod njegovim brendom proizvodi njegova dela, prema određenim zahtevima tržišta. Ta dela su označena njegovim imenom, njegovom realizacijom, njegovim konceptom i u krajnjem slučaju, njegovim znakom kao umetnika u istoriji umetnosti i ona se kao takva proizvode i distribuiraju. To nije mnogo različito od onoga što je Rubens radio u svoje vreme, pre nekih 400, 500 godina ali je potpuno različito po tome što autor nije taj koji učestvuje u proizvodnji i produkciji dela, on je samo stvorio infrastrukturu koja produkciju dela uspostavlja kao takvu. Jedan deo rada Matthewa Barnyja na njegovim filmovima je tog tipa.

¶ Postprodukcija znači jednu vrstu širenja ili hibridizacije produkcije, a to znači da vi nemate jednog Warhola, već jedna slika, jedna fotografija, film, nova dela – celokupni oblik kulturalnih produkcija, kulturalnog rada koji je vezan za jedan brend – biva uveden u sistem. Kao u slučaju sa 'zekom' Eduarda Kaca. Postprodukcija više nije vezana za jedno fiksirano delo, već za disperziju dela u prostoru.

¶ KP: I dalje sam sumnjičava u vezi sa terminom postprodukcija – mislim da to jeste produkcija.

¶ MŠ: Znae kako – treba znati uživati u razlikama. Mi možemo reći da to stvaranje u krajnjem slučaju jeste stvaranje, ali mi pravimo ovo seckanje jedne dlake na mnoge delove da bismo pokazali te minimalne razlike. Razlika između produkcije i postprodukcije je u nepostojanju realizovanog dela kao završene celine, već mnogostrukosti medijskih prezentacija i potencijalnosti medijskih prezentacija. Generalno, to



spada pod produkciju, ali se razlikuje od produkcije koja vodi ka jednom koherentnom delu. Znači radi se o nijansama ili potenciranju razlike.

☞  
**KP:** Producirajući neko delo umetnik je autor zato što stvara infrastrukturu.

☞  
**MŠ:** Produkcija podrazumeva stvaranje ili upotrebu infrastrukture.

☞  
**KP:** Da li on uopšte mora da je stvori ili možda može samo da osmisli koncept – da se tu praktično njegovo dejstvo, delovanje završi, a da sve ostalo urade drugi?

☞  
**MŠ:** Da. Sve su to različite varijante...

☞  
**KP:** Što je pretpostavljam tipičnije za neke elitnije umetnike

☞  
**MŠ:** Ali i u popularnoj kulturi to je uobičajeno.

☞  
**KP:** Nismo pomenuli još jedan termin a to je praksa. I tehnika.

☞  
**MŠ:** Praksa je filozofski, materijalistički, marksistički termin, u onoj formi koju mi danas koristimo, u onoj formi u kojoj ga koristim, ili termin kako ga TKH-ovci koriste, sa malim nijansama u razlikama, jeste uspostavljen u marksističkoj filozofiji kod Althussera, u njegovoj knjizi Za Marksa, u poglavlju koje se bavi problemom teorijske prakse. Mogli bismo da kažemo da je praksa vrsta ljudske aktivnosti koja pokazuje svoju materijalnu određenost. Pri čemu termin materijalno ne treba posmatrati na način naivnog materijalizma, što znači moja praksa je materijalna zato što pomeram ovaj mikrofon, a mikrofon je stvar; već pod praksom podrazumevati materijalnost ljudskog činjenja u društvenom odnosu. Drugim rečima, nenaivni materijalizam podrazumeva svaki ljudski odnos materijalnim, jer uslov materijalnosti je ljudski odnos. Zato kad neko kaže – moja duhovna praksa je naspram materijalnog sveta – on iz jedne materijalne prakse negira materijalnost svoje prakse. Na primer, crkvena praksa koja se bavi pitanjem boga je isto tako društvena materijalna praksa kao i praksa koja se bavi manipulacijom ljudi putem reklama. Ili praksa koja se bavi oslobađanjem ljudi putem reklama. Drugim rečima, praksa podrazumeva materijalnost postupka, procedure pri čemu se pod materijalnošću podrazumeva društveni odnos kao takav. Mnogo puta su mi ljudi, pošto se bavim



teorijom, rekli ma videćes kako to u praksi izgleda. Upravo su imali pogrešan stav, po Althusseru, zato što svaka teorija je određena materijalna praksa, jer je ljudska društvena aktivnost. Kao što je i svaka praksa, nekakvo materijalno činjenje u fizičkom svetu, povezana sa određenim teorijskim platformama, o čemu smo već govorili. 'Suprotstavljenost' teorije i prakse je jedna kontradikcija o kojoj treba voditi računa. Takođe, pojam prakse potiče iz italijanske likovne kritike Germana Celanta. Kod nas je, krajem 60ih godina u likovnu kritiku pojam nove umetničke prakse uveo Jerko Denegri i on se odnosi na umetnike koji poklanjaju pažnju na društveno kulturalne uslove izvođenja svoga dela. Zašto? Zato što na primer jedan veliki umetnik tipa Picassa, reći će nebitno je kako sam sliku slikao bitno je da sam stvorio remek delo. Neki umetnici pokazuju kako remek delo funkcioniše i to pokazivanje kako remek delo funkcioniše, kako nastaje, jeste jedan društveni odnos i on se naziva praksom. U tom smislu on govori o novim umetničkim praksama, to su one prakse koje su s jedne strane bile inovativne što je pozno modernistički zahtev, i s druge strane su bile autorefleksivne, pokazivale su bitnost toga pod kojim uslovima delo nastaje. To bi bila najkraća priča o praksi, bez ulaženja u složeniji filozofski okvir. U Althusserovoj knjizi Za Marksa, Nolitova biblioteka „Sazvežđa“, objavljena 70ih godina i u njoj ima poglavlje o teorijskim praksama.

☞  
**SI:** Još nam je tehnika ostala.

☞  
**MŠ:** Mora se poći od grčke reči techne (τέχνη) – umeće, veština, sposobnost, sredstvo pravljenja... svi ovi termini se dovode pod tu neodređenu grčku reč techne. S tim što, moram da kažem, kada govorim o grčkim rečima, spadam u one koji sumnjaju da su stari Grci uopšte postojali. Sve o Grčkoj su izmislile tajne službe rimske imperije. Koristim pojam techne kako se koristio od renesanse do nemačkog doba prosvetljenosti i Lessinga. Taj termin označava tehniku, umeće, veštinu, sposobnost. Može se upotrebiti na još jedan način koji mislim da je adekvatan, a to je 'pravljenje veštačkog'. Zašto pravljenja veštačkog? Pa, vidite imate pojam na srpskom jeziku, glasi umetnost, imate pojam na hrvatskom jeziku glasi umjetnost. Ta dva pojma se mogu smatrati sinonimima, ili prevodom pojma iz jednog jezika u drugi, a možemo ih, kao što volim da radim, posmatrati kao dva različita pojma i termina, koja imaju potpuno različite interpretacije i konotacije. Prošle godine sam držao jedno predavanje u Banja Luci, i zbog ove teorije su hteli da me ubiju – kako mogu da pravim tako veliku razliku između



umetnosti i umjetnosti? Zašto? Ovde eksplicitno konstruišem i natežem, ovo je strogo izvedena konstrukcija. Reč umetnost znači umeti da se napravi. Skoro sam sedeo sa jednim slikarom u kafani, svi smo pijančili, jeli, i onda je rekao da će on da plati sve. A ja znam da on nema prebijenog dinara i kažem mu, pa kako češ da platiš, ja ću da platim. On meni kaže tutni mi lovu ispod stola da ne vide, a onda glasno kaže: „ja sam umetnik zato što umem da se snađem.“ To umem, reč u srpskom jeziku umetnost znači umeti. Sad idemo na hrvatski jezik. I ovo je isto konstrukcija, reč umjetno i umjetnost znači veštačko. Znači praviti veštačko, ako povežemo umetnost i umjetnost. Znači čista konstrukcija, konstruktivizam, ali to znači umeti da se napravi veštačko. U tom smislu praviti veštačko je jedan dobar termin za tehniku. Postoji jedna drugačija podela tehnike i tehnologije koju ćete naći kod Raymonda Williama, Stewarta Halla, kod britanskih teoretičara kulture, u sporadičnim fusnotama, a to je da tehnika podrazumeva veštinu i sredstvo stvaranja, pravljenja, proizvođenja nečega. A tehnologija predstavlja institucionalizaciju različitih tehnika u postignuću određenog cilja. Drugim rečima, video aparat sa video rekorderom je tehnika, u ovom smislu. Televizijska broadcasting stanica jeste tehnologija. I konačno imamo, ako pređemo na onu ideju metodologija, procedura, upotreba bojne tehnike kao upotrebu veštine, sposobnosti ili formata, postavljanje platforme, izvođenja procedure na osnovu plana. Znači umesto tehnike koristio bih termin postupak ili procedura. Ali reč tehnika podrazumeva bliskost formatu u onom smislu kako smo ga odredili.

¶ **MB:** Kad smo se već vratili na format... ponekad kada govorimo o nekim umetničkim oblicima, nekada se kaže 'to je u formi -' ili 'po formi' tako, a kad je u pitanju neki okoštali format, koji je svima poznat, onda se kaže 'format'. Kako se forma razlikuje od formata?

¶ **MŠ:** Pojam forme je nešto što ne volim. Pojam forme je nešto što je jedna velika izmišljotina, koja je bila nužna krajem 19. veka. Krajem 19. veka je nastao pojam forme u likovnim umetnostima, muzici, nešto ranije nastao u teatru sa Lessingom na primer, mada on sam termin forma ne koristi. Do danas je pojam forme toliko prisutan da mi izjednačavamo umetničko delo ili pojavnost umetničkih dela sa pojmom forme. Ali to nije forma. Umetničko delo nije forma. Forma je nešto što ne postoji. Forma je veštački interpretativni model kojim mi imenujemo način na koji se umetničko delo, u čulnom smislu, postavlja u svet. Forma nije kako se umetničko delo pojavljuje u svetu, već kako



metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora TABAK 11/a  
metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora TABAK 11/b



mi postavljamo umetničko delo u našoj interpretaciji da se pojavljuje u svetu. Krajem 19. veka je romantičarska estetika bila toliko jaka, toliko velika, a ona je značila jedno bespoštedno blablatruć o svemu: vi stvarate svoje umetničko delo zato što imate velika osećanja, umetnost je jezik emocija, umetnost je komunikacija sa bogom, đavolom i svim ostalim stvorenjima koja dolaze sa ovog ili onog sveta, umetnost je izraz vašeg nesvesnog, vaših potisnutih seksualnih želja, itd. Većina je imala problem sa tim što vi o tim temama možete reći bilo šta. I ljudi su govorili, pisali bilo šta. Ti romantičarski protokoli su slabili krajem 19. veka, postajali su popularna kultura, postojali su svuda prihvatljivi i jedan broj estetičara je želeo da uvede obaveznost u tumačenju umetnosti. Oni su postavili ideju da oni koji se bave umetnošću treba da se bave nečim što je konkretno u umetnosti, a to je umetničko delo. Ali da bi tumačili umetničko delo oni su morali da nađu objekt bavljenja – svaka nauka konstruiše svoj idealni objekt bavljenja. Eto, na primer, jedan deo života sam potrošio na učenje o atomu. Kad neko kaže atom u mojoj blizini, zatvorim oči i vidim bilijarsku kuglu oko koje kruže male bilijarske kugle. Većina ljudi danas će sa takvom sigurnošću da vam kaže – znate to je genetski problem, to je uzrokovano genima... Odmah u tom trenutku, kao Göbels, uhvatio bih se za revolver, kad mi neko spomene gene, jer iza diskursa o genima vidim Aušvic. Drugim rečima, gen ne postoji. Postoji biološki model organizovanja materije, koji mi nazivamo genom a ne znamo tačno šta je. Atom ne postoji. Postoji model koji mi pripisujemo pojavnostima ili postojanjima materije na određenom nivou. Ne postoji forma u umetničkom delu, već postoji, idealitet oblikovnog principa, čulne pojavnosti umetničkog dela. Međutim, krajem 19. veka uvođenjem takvog idealiteta, kao atoma u fiziku, ili gena u mikrobiologiju, stvorila se mogućnost napredovanja nauke. Na primer Eduard Hanslick 1875. uvodi pojam forme u muzici i tri, četiri godine kasnije Guido Adler uvodi pojam nauke u muzici zato što ima objekt. Dok nije imao objekt on nije mogao da zasnuje nauku. U tom smislu pojam forme jeste jedna hipotetička konstrukcija. Ona je sa navikom o upotrebi dovedena do toga, posebno u nekim naukama o muzici ili naukama o arhitekturi, da se arhitektonsko delo i muzičko delo identifikuje sa formom. U likovnim umetnostima početkom 20. veka, sa ekspresionizmom, dolazi do obračuna sa formom, kao i sa tehnikom. Roger Fry u svom delu objavljenom 1920. g (on je estetičar iz grupe Bloomsbury), on piše sledeće: „više nemamo potrebu za tehnikom, znanjem i oblikovanjem, zato što je umetnost ekspresija“. Oblik je model i forma je model, format je model. Ali, format i forma nisu



pojmovi iste vrste. Format uključuje jednu vrstu medijskog prezentovanja. Forma je suštinski vezana za čulnost, za čulnu pojavnost kojom mi želimo delo da opišemo.

¶  
Ako smo završili sa pitanjima, molim još dve sekunde za par reči. Danas smo definisali veliki broj pojmova, ali shvatite da su ovo tehničke definicije. Nismo postavili mrežu kanonskih pojmova koji važe u svakom slučaju, na svakom mestu, već potencijalnu mogućnost konstruisanja i izvođenja pojmova. Mnogo važniji je postupak koji je kroz dijalog, na primer sa Katarinom, Tamarom, Milenom uspostavljen. Važnija je procedura građenja pojma nego njegovo zaposedanje. Drugim rečima, bitnija je proizvodnja i izvođenje od imanja.

¶  
Eto, to je ta autokritika

¶  
KP: To je to horizontalno.

¶  
MŠ: To je to horizontalno, da ga očuvamo. Hvala vam puno!

transkript: Slavica Popović  
lektura: Bojan Dorđev



metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora TABAK 12/a  
metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora TABAK 12/b

