

ПРЕСТУПНИЧКЕ ФОРМЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ

Са Мишком Шуваковићем*, коаутором изложбе „Преступничке форме деведесетих“ (са Јерком Денегријем) у галерији „Конкордија“ у Вршцу, разговара уредник у Повељи, Љубиша Симовић

ЉУБИША СИМОВИЋ: „Преступничко ... је, заправо, у основи одбрамбено у тежњи да рад уметника истраје у одупирању сваком конформирању, чак и у постигнућу успеха и успешности у локалном социјалном подручју уметности, у замену за чији привид овде се тежи сталном преиспитивању сопственог положаја у циљу да уметност која настаје управо из таквог стања свести и такве етике буде пре свега према себи самој критична, упитна, ризична, јер само уколико јесте таква имаће наду и шансу да се одржи у виталности која је првенствени и фактички једини предуслов његовог даљег активног трајања“.

* МИШКО ШУВАКОВИЋ (1954, Београд) докторирао је на Факултету ликовних уметности у Београду (1993), предаје примењену естетику и теорију уметности на београдском Факултету музичке уметности.

Био је члан концептуалистичке уметничке „Групе 143“ и неформалне теоријске групе „Заједница за истраживање простора“.

Значајне ауторске изложбе: „Примери аналитичких радова“ (1978), „Сцене језика“ (1989) и „Примери апстрактне уметности“ (1996).

Важније књиге: *Рас Трут* (Бафало, 1994), *Пролегомена за аналитичку естетику* (1995), *Постмодерна (73 појма)* (1995), *Асиметрични други. Есеји о уметницима и концепцијима* (1996), *Естетика айспрактног сликарства* (1998).

Објавио монографије о делима Неше Париповића, Косте Богдановића и Коломана Новака. Учествовао у уређивању часописа *Кашалог 143*, *Мешални ирспитор* и *Транскашалог*.

Овај цитат, као и већи део Вашег уводног текста у каталогу, говори нам о важности коју професор Денегри и Ви придајете називу изложбе, који би, на изврстан начин, могао да представља и ваш заједнички именоватељ – преступнички критичарски и селекторски рад – често оспораван и на удаљу другачијих критичарских виђења.

Није ли и у критичарској, као и у уметничкој пракси, неопходан услов бескомпромисност и некомформираност става? Да ли је по Вашем мишљењу „нова” или „друга модерна” вратила на сцену тврд пројекат и у критичарском делатном простору?

МИШКО ШУВАКОВИЋ: Ствари око уметности и у уметности није једноставне. Напротив, увек су у питању нестабилне, променљиве и отворене интерполацијама и премештањима концептуализације.

Ваше прво питање садржи три 'слоја питања':

а) питање о 'тези' изложбе „Преступничке форме деведесетих” отворене у Вршцу маја 1998.

б) питање о заједничком критичком и теоријском раду са професором Денегријем, и

в) питање о статусу и функцијама критике данас у Србији.

Ово су тешка и компликована питања на која није једноставно одговорити у 'једном цугу', с друге стране, ви сте у праву што их постављате од једном, јер она су овом изложбом и дата као 'боромејски чвор' (термин по Жаку Лакану). И зато, појмимо редом.

(а) Изложбе које сам ауторски радио током седамдесетих или у 'пару' са Зораном Белићем W. током осамдесетих и професором Денегријем током деведесетих биле су изложбе са тезом: концептуалном поставком („Примери аналитичких радова” /1978/, „Друга скулптура” /1980/, „Архетип” /1986/, „Сцене језика” /1989/, „Тенденције деведесетих”, „Примери апстрактне уметности”, „Реторичке фигуре” и „Преступничке форме деведесетих” /1995–98/). Ово произлази из неколико теоријских претпоставки које усмеравају мој теоријски рад, а те су претпоставке:

– Да би се нешто видело као уметност, захтева се нешто што око не може да види – атмосфера уметничке теорије, знање историје уметности: један свет уметности, односно, свет мора да буде спреман за извесне ствари, свет уметности пишта мање од реалног света (Arthur C. Danto, 1964).

– Да критика, као и теорија уметности, мора да постави питања о узроцима и последицама властите активности (Старобински), а то значи да критика мора започети као аутокритика (Добровски). Критика се мора изборити да буде 'критика критике' (Filiberto Menna). Зато, на пример, Мена и пише о суодносу три критичке функције: (I) историјска функција, (II) теоријска функција и (III) аутокритичка функција. Ове три функције указују на обрт од 'интерпретативне чињенице' у 'критичку чињеницу'.

– У том смислу, уметност јесте специфична 'концептуална делатност'. Ако пођемо од Фукоа, можемо рећи да уметност можда није језик, у смислу аналогије са лингвистичким предочавањима 'језика', али да јесте дискурс. Дискурс јесте начин на који је знање артикулисано у конкретном историјском друштву и друштвеним институцијама. Дискурзивне праксе уобличавају на техничким скуповима, у институцијама, у схемама понашања, у типовима преноса и дифузије, у педагошким облицима који их у исто време намећу и одржавају, итд. Зато се уметност разуме као постављање те-

шких питања о уметности и њеним односима унутар дискурса (и институција) културе. Уметник који не рескира да поставља себи тешка питања о томе шта чини и о томе шта други чине не може да се развија (Joseph Kosuth, 1982). Другим речима, историчар уметности Чарлс Харисон у модернизму 50-их препознаје два 'критичка гласа'. Први глас указује да је уметност нешто што интуитивно или искуствено претходи теоријском, које, затим, долази накнадно као додатак или као спољашња накнадна интерпретација. Други глас, напротив, полази од тога да је 'дискурс' оно што претходи делу и што ствара оквир за његово појављивање и деловање. За мене је битна концепција овог другог гласа.

– Ако се упореде наведене тезе – 'ја' изводим критички став да је однос уметности и критике динамички конститутивни однос теорије и праксе. Критичар и уметник делују у специфичним институционалним односима конституисања институције (дискурзивног хоризонта уметности). Свакако, њихов однос није 'идеална хармонија сагласности', већ 'означајтељска пракса': динамичка интервенција материјалних текстова теорије уметности и материјалних текстова праксе уметности у семиолошком окружју културе које оне истовремено структурирају и деструктурирају. У питању је преображај природних и друштвених отпора, ограничења и застоја у настајању дела. И да поновим: дело се не може и никада није могло идентификовати само са 'комадом'. У питању је однос трансфера и контра-трансфера различитих дискурса, односно, материјалних текстова, односно, институција које одређују појавност историјског дела.

Зато ова изложба има 'своје' тезе – и то у овом кораку две тезе: „Преступничке форме деведесетих” и „Постмодерна и авангарда на крају XX века” – а о њима ће конкретно бити речи, надам се, у следећим питањима.

(б) Рад на изложбама који смо спровели професор Денегри и ја не бих именовао 'селекторским'. Те изложбе нису бијенала, тријенала, салони и слично. То су изложбе које имају концепцију 'интертекста', а то значи проблемског односа различитих теоријских и уметничких 'текстова'. Другим речима, изложбе 'смо' градили око одређених издиференцираних проблема (тема, садржаја, значења и, свакако, вредности). Између реализације изложбе и продукције књиге не видим велику разлику. У питању су различита средства – али циљ је исти: поставити проблем, анализирати његове историјске (дијахронија) и контекстуалне (синхронија) услове, ефекте и функције у поетичком, естетском, уметничком и друштвеном смислу. На крају долази до интерпретације и, чак, до расправе. Под расправом разумем однос више интерпретација доведених у међуоднос разумевања и, сасвим постструктуралистички речено, продукције, размене и потрошње значења, смисла и вредности уметности. Свакако, не бих се одрекао ни 'уживања у погледу' који за мене јесте и 'уживање у смислу'.

Вас вероватно занима конкретан сараднички однос између професора Денегрија и мене у раду на изложби/изложбама. Тај однос није једноставан ни сасвим стабилно и прецизно одређен, на пример, није одређен концептуалном организацијом тима и тимског рада. Ми нисмо тим, на пример, тим стручњака или оперативаца који спроводе поетички или естетички програм према задатим пропозицијама, на пример, како то чине 'чиновници' извесних институција. Изложбе које смо радили су веома различите. Изложба „Тенденције деведесетих” („Златно око” и Павиљон Вељковић,

1995–96) је експлицитно 'модернистичка изложба' (као модернистичка, парамодернистичка, хипермодернистичка, итд.): чисте форме, јаке индивидуалности, езотеричне уметничке вредности, естетски елитизам), напротив изложба „Преступничке форме” (Конкордија, 1998) јесте и постмодернистичка и авангардистичка (шокантна, провокативна, симптом, дијалектика, обрти у поставци, вишемедијалност, политика, еротизам, минимализам, пренаглашени концептуализам, итд).

Професор Денегри и ја се дуго познајемо. Имали смо сасвим различите личне историје и неупоредив друштвено-професионални статус, а данас сличан институционални положај у односу на актуелни систем уметности: привилеговану позицију унутар универзитетског дискурса 'о' уметности. Свакако, у овим пројектима постоји један глобални оквир укуса, искустава и ставова, које на извештај 'уживалачки' начин делимо. Уметничко дело и његов свет су нешто о чему се може говорити, писати, мислити, уживати, преживљавати, заправо, сасвим људски бавити. То је нешто сасвим блиско као тело другог и истовремено далеко као трансценденција, итд. Питате који су то укуси, ставови и искуства? Па најгрубље речено:

– схватање да је критичко-теоријска активност динамична (стална измена интерпретативних тачака) на мапи уметности/света и, затим,

– отворена хетерогена преобликујућа концептуална идентификација блискости теоријских и практичних продукција уметности и културе које радикализују свој положај у односу на доминантне интернационалне и локалне културе – питање граница уметности, уметничког чина, егзистенције у уметности,

– заправо: најчешће је то препознавање атмосфере нестабилног односа маргине и центра.

Али, у нашим разговорима треба споменути и трећег, битног и усмеравајућег, саговорника и сарадника: Драгомира Угрена. Мислим да се 'наша' сарадња одвија захваљујући пре свега уметничкој визији и људској комуникативности Драгомира Угрена, који наше 'јаке субјекте' уводи у дијалог и конкретност пројекта. Многе замисли потичу од њега. Он обједињује улогу уметника и организатора, стваралачког-покретачког-субјекта који у пресупу у односу на свој матични професионални статус сликара покреће нашу теоријску и критичку активност. Он чини могућом ситуацију у којој постављамо и решавамо проблеме уметности и теорије. Видите тај однос уметника, историчара и теоретичара је једна 'магична' игра компетенцијама и ефектима дискурса уметности. Она је немогућа без 'фантазма' (екранске имагинације предочавања могућег света уметности) и 'уживања' (усредсређености на 'заносно', 'заводљиво', 'опсцено' и 'опчињавајуће' тело/тела или детаље тела уметности). Оно што је нашем критичко-теоријском односу својствено јесте да релативно лако без међусобног оптерећивања и обавезивања, али са уживањем, постављамо питања о уметности и проналазимо сасвим различите расколничке одговоре који за сада (у овом тренутку) заједно стоје сасвим добро (семантички, идеолошки и естетички). Али 'они не стоје заједно' тек тако – постоји у томе и међусобно драматична борба за значење. Значење и уживање се огледају у концепту: у борби за моћ концептуализације унутар саме уметности и, затим, неочекивано из 'светова' изван уметности. Другим речима, наш тренутни заједнички рад, можда треба разумети као 'ризом' који ствара уживалачки и концептуални 'неред стварања' у критици, уметности и локалним системи-

ма уметности који, напротив, упорно сањају један бесмислени и просечни ред: интимизма-умереног модернизма-и-умереног постмодернизма. При томе, тај 'настајући стваралачки неред' није експресивна хаотична ситуација, већ јасна теоретизација и пажљиво (у Аргановом смислу 'истраживачко', у Менином смислу 'пројекат', у Хелантовом смислу неекспресионистичко) претраживање проблема (тенденције, форме, антиформе, апстракције, реторике, престопа, авангарде, модерне, постмодерне, статуса критике, функција историје) уметности.

(в) Статус критике, данас и овде. О томе сам доста писао последњих година. И о мом писању о критици је доста писано. Да, сви пројекти који су реализовани последњих пет или шест година су изазвали негодовања и оштре критике, чак и осуде ... Често су у питању и сасвим 'прљаве игре' на локалној сцени. У постсоцијализму се одиграва 'занимљив' лом. Један систем уметности какав се градио и либерализовао корак по корак од педесетих до средине осамдесетих се распао. Различити 'делови' тог 'распалог' система или новонастајуће институције покушавају да успоставе доминацију у оквиру 'антимодернистички центриране културе': нов однос новог центра и нових маргина. То се ради различитим средствима: 'јавном плувачином' (жаргонски речено) у дневним новинама; чиновничким територијализацијама културног простора, времена и тела; интригама и 'одложеним' обликовањем јавног мњења, итд. У таквој ситуацији пројекти о којима сам говорио су изазвали низ 'престопа' у односу на распали, батајевски или лакановски речено, 'полудели Закон'. Јер, амбицијама за територијализацијом уметности супротстављена је детериторијализација, стално кретање, простору (и његовој 'идеологији' статичности) супротстављено је време (идеологија 'кретања', номадизма, детриторијализације). Реч је о флуксу: о протицању уметности која свесно и намерно 'релативизује' и 'децентрира' навике и уверења о стабилном поретку маргине и центра.

СИМОВИЋ: По својој концепцији: ширини проблема који третира, технолошки и медијски разнородној уметничкој продукцији коју веома пажљиво и селективно захвата, а опет, по строгој и чврстој поставци сазданој од поетички и језички комплементарног, често супротног „уметничког материјала”, изложба „Преступничке форме деведесетих”, већ је извесно, представља важну тачку на мапи домаће актуелне уметничке продукције за крај деведесетих.

У уводном тексту каталога изложбе веома прецизно и детаљно образлажете позиције одабраних/наметнутих теза у контексту пројектоване изложбе. Можете ли рећи нешто више о томе?

У чему је по Вама важност ових тема, којима сте обухватили своје критичарско-теоријске ставове, у погледу на опште прилике у савременој уметности у Србији?

ШУВАКОВИЋ: Видите! Полазим од става да између концепта 'комада' (piece) и концепта 'уметничко дело' (art work) постоји разлика. Уметничко дело јесте нека врста комплексног текста или у фукоовском смислу 'дискурса'. Дело није само 'празна' визуелност већ комплексан 'институционалан' однос знања, вредности и значења које уметник и дело заступају, а у пост-лакановском смислу дело је оно што заступа једног субјекта за сва друга дела уметности, других уметности, па и културе.

Зато покушавама да расправу уметности успоставим на начин који посматра једно дело као текст у односу са другим текстовима уметности и културе. То је једна интертекстуална умножавајућа ситуација. Једно дело се не може 'видети' (ма шта та реч значила, на пример, Мартин Џеј (Martin Jay), у књизи „Downcast Eyes” (1994), у вези са визуелним наводи мноштво разликујућих речи: vigilant, vigilare, watch, veiller, surveillance, demonstrare, monstrare, inspect, prospect, introspect, specere, observe, speculate, scope, scorium, synopsis, view, visual, optical) без 'теорије гледања' и, затим даље, без 'теорије читања'. Каталог изложбе „Преступничке форме деведесетих” је тако и конципиран да нуди три нивоа (равни виђења).

Први ниво је дат кроз уводне теоријске текстове које смо написали професор Денегри и ја. Ту су уведени проблеми са становишта историјског читања актуелности уметности у односу на историју савремене уметности (професор Денегри) и са становишта теоријског или, можда, естетичког, становишта читања амбивалентности идентитета 'дискурса' који дела успостављају, посредују или којим су посредована: а то су, у мом случају, две тезе:

- постструктуралистичке расправе појма 'трансгресије' (Батај, Лакан, Дерида, Плејне, Жижек, као и многи други), и
- тренутно учестало бављење 'авангардним' и 'неоавангардним' тематизацијама у списима постмодерних или не-баш-сасвим-постмодерних теоретичара-али-постмодерни-у неком смислу-блиских теоретичара, историчара, критичара и писаца (на пример Хал Фостер, или у медијској и књижевној теорији Мерцори Перлоф).

Други ниво бављења је дат текстовима о уметницима. Сваки појединачни уметник или, чак, појединачно дело је добило 'посебну' изузетну и 'критичну' интерпретацију. Тиме је указана амбиција да се бавим или бавимо детаљима, различитим регистрима постојања уметности. Овај ниво је изузетно битан јер указује на поље могућности суочења теоријске или глобално историјске расправе са сасвим појединачним изолованим детаљем егзистенције уметника или детаљем дела. Желим да се добро осећам и у тренутку када напуштам уметност и споља, из отуђености теорије (дискурса изван уметности), говорим о теорији чији је мањак или не-цело (Pas Tout) уметност, али и када као кратковиди уживалац прилазим делу сасвим близу (Close Reading) упијам његову близину, мирис, рапавост, непрозирност или прозирност, еротичну топлоту лажне коже и хладноћу артефакта. Свакако између ова два гледишта постоји још мноштво позиција које се испробавају:

- примене теорија читања
- рецепција целине
- рецепција органског компоновања
- перцепција и оптичке варијације гледања
- хаптичко, итд.

Трећи ниво структурирања каталога су репродукована дела која заступају субјект за различите концептуалне могућности доживљаја или/и разумевања уметности. Ту смо се послужили типологијом која је једна техничка збирка проблема која поједина дела потенцирају. Свакако, свако дело је знатно сложеније од концептуалне функције коју обећава. Те групе су:

- омаж – посвећен двојци недавно преминулих уметника (Славко Матковић, Фило Филиповић) који својим делом указују на границе исто-

ријског идентитета 'преступа' у оквиру сликарства или у оквиру егзистенције,

– уметност и политика – проблем приказивања 'политичког екрана' (или фантазма) у постсоцијализму (Szombathy Balint и Раша Тодосијевић)

– уметност и архитектура – проблем потребе 'архитектонског тоталитета' као елемента (Неша Париповић) или контекста (Игор Антић) уметничког конструисања/интервенисања

– феноменологија слике – експликација граница слике и, истовремено, 'нултог' онтолошког поретка сликарства као 'теме' сликарства (Радомир Дамњан, Вељко Вујачић)

– слика као просторни текст – употреба слике као 'симптома' конструисања амбијента или инсталације (Драгомир Угрн, Александар Димитријевић),

– текстуалност скулптурног – постављање скулптуре као експлицитног просторног текста (Коста Богдановић) и постављање скулптуре као интертекста између скулптуралног и пројектованог (Срђан Апостоловић),

– трансфигурација ready made-a – рад са траговима света и конструкцијом дела која користи поступке аналогне 'стратегијама' ready made-a, али производи сасвим ново и начињено дело (Живко Грозданић, Звонимир Сантрач)

– концепт и повратак реалног – указивање на тенденцију историјских еволуција концептуалне уметности од апстрактне теоријске стратегије ка пракси приказивања или мапирања 'феномена' реалности (Мирко Радојичић, Ратомир Кулић)

– тело и бесформно – рад са границама форме (Марија Вауда), гестуалним разарањем форме (Никола Пилиповић) и неинтенционалним формама (Тања Ристовски)

– техноалегорија: од сублимног до смртоносног – рад са технолошким моделима 'производње' смртоносног процеса (Зоран Тододровић) или сублимног комада (Слободан Пеладић)

– перформанс: постмодерна и авангарда – питања граница театра и перформанса у односу на историјску парадигму авангарди (Дах театар, Ненад Рацковић).

СИМОВИЋ: Како је заснована сама поставка изложбе?

ШУВАКОВИЋ: Насупрот каталогу изложба је реализована у односу на тезе изложбе и у односу на захтевност изузетног простора вршачке Конкордије. 'Увертуру', метафорично говорећи, је урадио Звонимир Сантрач са 'смртоносним' и 'телесно преступничким' улазом у изложбу. То је 'врхунски изведен рад' који синтетизује већину проблемских поставки изложбе:

– инсталација као преступ у односу на слику и скулптуру

– драматична контрасна колажна структура стакла и цигле (целине и фрагмента)

– преступ у односу на архитектуру – грађевина унутар зграде – батајевски став против архитектуре или, с друге стране, авангардистичка антиархитектура, итд.

– опасни простор као преступ у односу на естетски и аутономно уметнички безбедни простор модернистичког музеја и галерије

– стварна телесна опасност, насиље, ужас и ситуација коју карактерише оно што се данас у теорији назива 'политика тела', итд.

– одсуство мануелног рада уметника, итд.

Све собе са поставкама дела су решаване сагласно основној типологији (концепту) изложбе, са извесним одступањима која су произашла из конкретних услова рада на поставци (димензије дела, пре свега). Такође свака соба је постављена као контраст. То се најбољи види са поставком дела Кулића и Радојичића. Занимљива је такође опозиција 'езотеричног дела' Косте Богдановића и 'егзотеричног дела' Раше Тодосијевића, односно, опозиција монохромнија Угрена и Димитријевића наспрам неоконцептуалистичке 'парадизајн' поставке Апостоловића. Реализација поставке засноване на контрастима је спроведена и у оквиру једног дела, па пример, амбијент Szombathy Balint-a: звук, архитектура, одсутни процес, ready made-и, неизречена политика. Контраст између дела која деле простор је 'адициони елемент' изложбе којим се изложба поставља синхрониски као динамични текст премештања по формалним, концептуалним, рецептивним и теоријским осама.

Постоји још један аспект о коме се може говорити у вези ове изложбе, а то је 'функција децентрализације':

– децентрализација или релативизација односа центра и маргине (односи маргине и центра према локалним или националним критеријумима пису исти као према интернационалним или транснационалним критеријумима) уметничке сцене, другим речима, доминантној линији 'националне' културе оријентисане око осе 'ингимизам-социјалистички естетизам-умерени модернизам-умерени постмодернизам' супротстављена је линија 'авангарда-радикални модернизам-постмодерна као симптом-друга модерна-авангарда на крају века', при томе су потенциране продукције езотеричне високо естетизоване уметности, уметности јаким концепата и продукције политичких и пара-поп стратегија, стална премештања у простору и времену,

– такође је битна и децентрализација културног простора, а то значи српске уметничке сцене; последњих година сам радио на изложбама у Новом Саду и Вршцу – заправо, криза уметности у Србији после распада Југославије мораће се разрешавати, између осталог, стварањем културних центара (музеја, излагачких простора) изван доминантног, хегемонског простора Београда – то је суштински захват који се седамдесетих и осамдесетих година одигравао у већини западних земаља (стварање музеја савремене или модерне уметности у мањим градовима): тиме се нарушава хегемонија центра, једне владајуће културне политике, центриране сцене и правoliniјске историје, а уметницима се омогућава кретања, номадизам, измена места и услова излагања, итд; али, то је повезано и са постојањем различитих извора финансирања и различитим кустоским и, затим, универзитетским усмерењима конципирања историје и актуелности, итд.