

SADRŽAJ

I

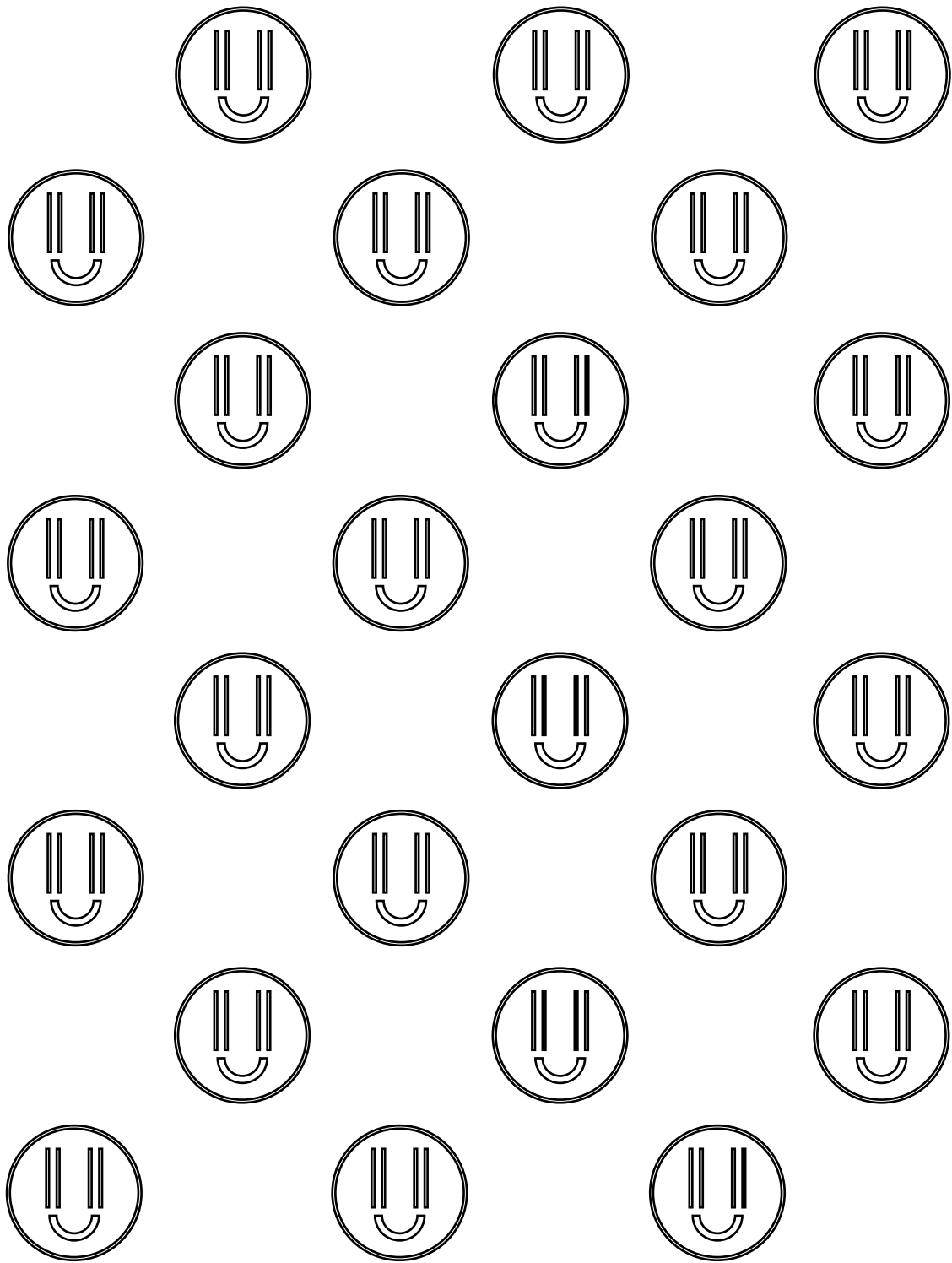
Mileta Prodanović / Ekfrazе	5
Lidija Merenik i Ivan Grubanov / 56. Bijenale u Veneciji	9
Vladimir Nikolić / Kraj sveta	13
Dušan Otašević / TATE Modern, The World Goes Pop	19
Zoran Todorović / Bioethics & Stuff	25
Miško Šuvaković / O obrazovanju i samoobrazovanju	31
Aleksandar Jestrović Jamesdin	39
Luka Knežević – Strika / live.belgraderaw	45
Dušica Dražić / Početak ne leži u tezi, već u dilemi	51
Srđan Veljović / Lep život kao eksces	59
Nenad Racković / Druženje je subverzivna aktivnost	65
Uroš Đurić / Život kao takav	73
Škart / Improvizacija i radna disciplina	85
Aleksandrija Ajduković	95
Goran Micevski / Slučajnosti ipak treba zaslužiti	99
Boba Mirjana Stojadinović / Umetnik kao publika	105
Radoš Antonijević / Neka vrsta radosti	111
Mladen Bizumić / Kodak projekat	119
Tina Gverović i Siniša Ilić	125
Dejan Sretenović / Ko to tamo peva	133

II

Između života i umetnosti. / Razgovor sa Ješom Denegrijem	143
------------------------------------------------------------------	-----

Kada smo 2013. godine pokrenuli Supervizuelnu, učinili smo to sa idejom da podstaknemo i omogućimo prostor otvoren za razmenu mišljenja i pogleda na savremenu umetnost, da damo doprinos dinamizaciji života umetnosti u našem okruženju, koji nam je nedostajo. Nakon pet godina svakodnevnog rada na razvijanju magazina, entuzijazam na kome je počivala naša posvećenost je posustao pod opterećenjem različitih životnih okolnosti, a Supervizuelna je postepeno prestala da pruža uvide u kretanja na domaćoj umetničkoj sceni. Kao omaž Supervizuelnoj priredili smo izbor razgovora sa različitim akterima iz polja savremene umetnosti, koji su prethodno objavljeni na sajtu magazina, uz poseban intervju sa istoričarem umetnosti, profesorom Ješom Denegrijem koji do sada nije publikovan.

Uz veliku zahvalnost svim saradnicama i saradnicima, sagovornicama i sagovornicima, umetnicama i umetnicima koji su doprineli da Supervizuelna bude relevantan medij savremene umetnosti.





MILETA PRODANOVIĆ

EKFRAZE

08.06.2016.
razgovor vodio Žolt Kovač

Postavljanje izložbe Milete Prodanovića ste već mogli da ispratite na našim stranama, a sada prenosimo razgovor. Izložba *EKFRAZE - Razumeti konačne stvari i posetiti tajna mesta* je otvorena u Galeriji savremene umetnosti Smederevo i traje do 27. juna.

Ž.K. Za početak, bilo bi dobro da pojašniš termin *ekfraz*.

M.P. *Ekfraz* je retorička figura koja se koristi za opisivanje umetničkog dela. Najstarija *ekfraz* je opis Ahilovog štita u *Ilijadi*. Pošto je izložba na neki način vezana za Vizantiju i za vizuelne konvencije prikazivanja svetlosti, to se nekako nametnulo kao naslov. To jesu radovi koji kao i većina mojih radova predstavljaju esej o već postojećim umetničkim delima. Kada sam postavio koncept izložbe, bio sam na „svojoj teritoriji“ i prosto sam sve te radove izveo sa nekom vrstom uživanja, što se možda i vidi u konačnom ishodu.

Ž.K. Podnaslov izložbe je *Razumeti konačne stvari i posetiti tajna mesta*.

M.P. To je naslov članka dve američke vizantološkinje Liz Džejs i Rut Veb koji govori o *ekfrazama* u Vizantiji. To mi se dopalo kao podnaslov, naravno, to je citat iz onovremenog teksta. Uvek mislim da naslov može da ima dodatnu dimenziju, neću da kažem da zamuti stvar, ali da posmatrača navedem da razmišlja i u nekom drugom pravcu ili da se zapita zašto je to tako.

Ž.K. Kao predloške si koristio dve vizantijske ikone.

M.P. Obe se nalaze u Nacionalnoj galeriji u Vašingtonu. Da li je ikona ili nije, i o tome postoji čitava obimna literatura. Ne može se tačno utvrditi ni gde su nastale, toliko je širok taj opseg, počevši od Toskane, južne Italije, Kipra, Svete zemlje i konačno Vizantije. To je trenutak kada su konvencije vizuelnog predstavljanja bile iste i na Istoku i na

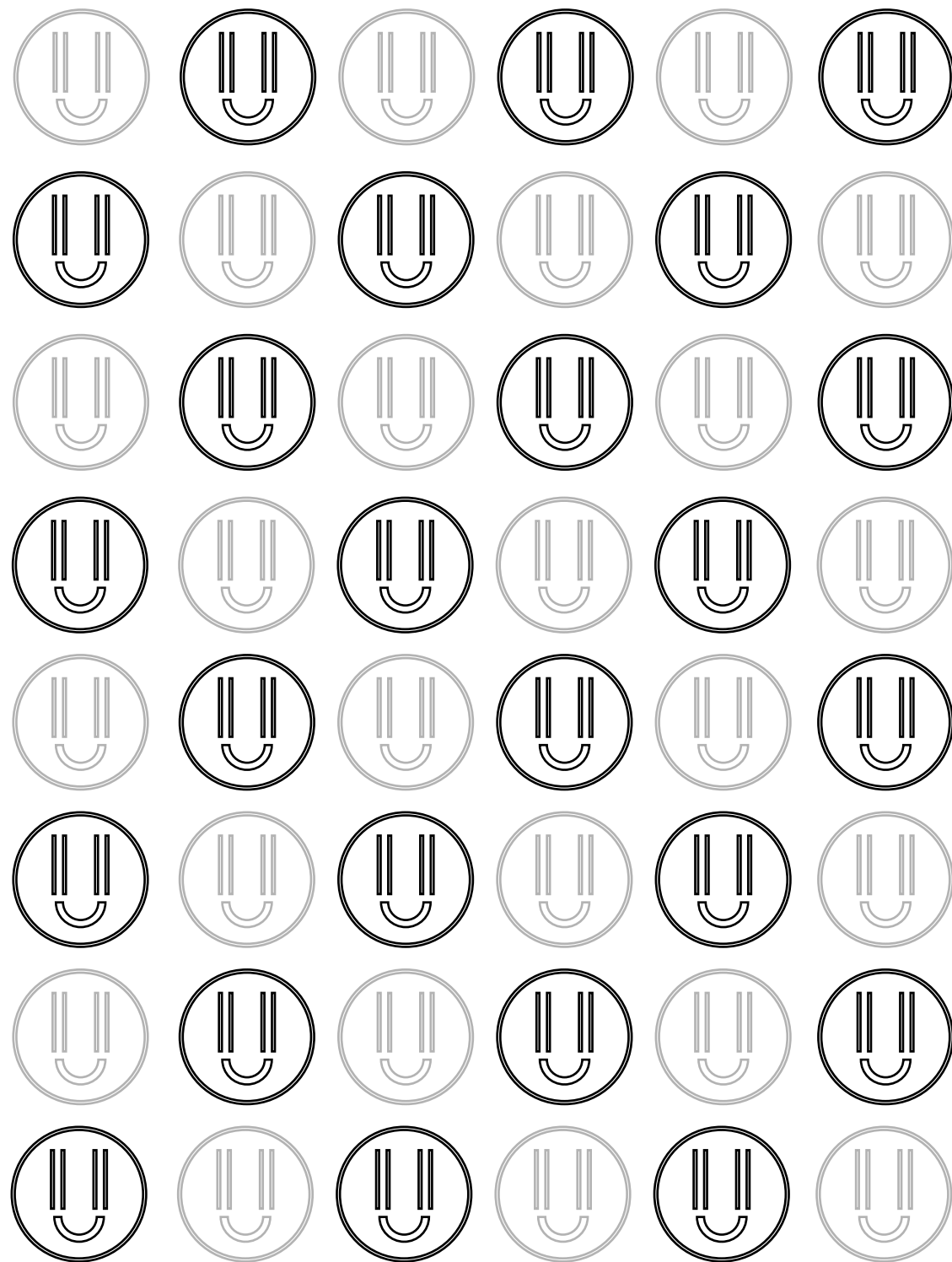
Zapadu. Otuda su neki tekstovi posvećeni tome da li je to ikona ili oltarska pala. Vrlo je to ostalo nejasno. Nezavisno od toga da su to dobre slike, jedna je možda više vizantijska, druga je malo više gotička recimo... Meni je energija tih prošnjaja na draperijama bila zanimljiva. Prosto volim apstraktno slikarstvo, kada ono nosi neku energiju.

Ž.K. Zapravo si preuzimao svetlosne efekte sa draperija? Tu postoji kanon kako se to slikalo, pretpostavljam.

M.P. Preuzimao i menjao. Možda bi se najpreciznije to moglo nazvati vizuelnom konvencijom u prikazivanju. Nisu samo te dve slike bile polazište. To je zajednički jezik na jednom širokom prostoru. Na izložbi postoje i radovi koji nisu isključivo vezani za to, to je možda nagoveštaj nečega što ću tek raditi, a vezano ja ponovo za draperije. Pošto spadam u onaj deo umetnika koji voli muzeje, onog trenutka kada je fotografija postala toliko demokratičan medij da ne moram da se susežem, ta paradigma je donela određenu vrstu revolucije u vizuelnosti o kojoj se možda i ne govori dovoljno. Mislim na činjenicu da jedno fotografsko beleženje može da bude neka vrsta akvarela, brzog zapisa. Tako da ja pravim vizuelni arhiv detalja na draperijama. Imam već negde blizu hiljadu detalja iz različitih muzeja i zemalja. To je zanimljivo, kao kada sam fotografisao lavove, ljudima kada vide da fotografišete to smeta, nekoliko puta sam se i raspravljao sa domaćinima sa tezom da li je, kada staviš lava na ogradu, to javni ili privatni prostor. U Americi, Nemačkoj, Holandiji, fotografisanje je nešto što se podrazumeva, bez blica naravno. Međutim, u Italiji kako gde, negde vas jure kao nekada u starom dobrom socijalizmu tete u borosanama ili već kako. U svakom slučaju, kada sam radio kolaže, postoje neke pripreme, neki materijali, neka građa koja se skuplja, pa onda čeka pet, šest, sedam godina dok ne fermentira i onda se materijalizuje onog trenutka kada se iskristališe zgodna povezujuća forma. Tako da ću sigurno nastaviti da radim na arhivu, a kako će medijski da se realizuje ostaje da se vidi. Moj naredni projekat neće biti slikarskog tipa, spremam se da malo uđem u druge vode, ali o tom po tom.

Ž.K. Ovde imamo pozlatu i apstrahovane nabore.

M.P. Ona prodire iz donjih slojeva. To jeste slika, ali jeste i kolaž. Tu ima prosecanja, lepljenja slojeva, nešto je papir, nešto je platno kaširano na papir, takav je metod. Odakle pozlata, sam taj materijal, to je zanimljiva priča. Negde početkom osamdesetih godina, dok je postojala grupa *Alter Imago* i dok se pivara u Skadarskoj ulici raspadala, radili smo neke zidne slike. Jedan od brojnih „ad hok“ projekata koji su tada bili česti... U jednoj od napuštenih prostorija smo naleteli na gomilu kalemova sa tankom zlatnom folijom koja je korišćena za grliće piva. Delovali su odbačeno, jer su bili malo oštećeni sa strane, pa onda nisu mogli da se koriste u mašinama. Uzeo sam dva-tri, vrlo su teški bili, i evo to je već 35 godina korišćenja, jedan kalem se potrošio, ali je drugi još tu.





LIDIJA MERENIK IVAN GRUBANOV

56. BIJENALE U VENECIJI

12.06.2015.

razgovor vodila SUPERVIZUELNA

O utiscima sa učešća na ovogodišnjem Bijenalu u Veneciji razgovarali smo sa predstavnicima Paviljona Srbije, komesarkom Lidijom Merenik i umetnikom Ivanom Grubanovim. Njihov projekat *Ujedinjene mrtve nacije* otvara pitanja o značenju i statusu pojma nacije u savremenosti, istovremeno ukazujući na kontekst Venecijanskog Bijenala kao "istorijske platforme za projekcije i reprezentacije različitih vizija modernosti". Izložba u Paviljonu Srbije je svečano otvorena 7. maja i biće otvorena do 22. novembra 2015.

Su. Otvaranje Bijenala u Veneciji je završeno, a izložba u Paviljonu Srbije je uspešno startovala. Pretpostavljamo da su se utisci slegli. Da li ste zadovoljni učešćem na Bijenalu i kako sa ove distance posmatrate nastup u nacionalnom paviljonu?

L.M. Ovogodišnje učešće Srbije na Bijenalu je, sudeći po brojnim pozitivnim i emocionalnim reakcijama publike i ino štampe, svakako nama najuspešnije u 21. veku, a možda i više od toga. Izložba u našem paviljonu dobila je i još dobija veliki broj afirmativnih osvrta i prikaza u međunarodnoj dnevnoj i stručnoj stampi (o čemu svedoči press kliping), veliki broj pozitivnih osvrta stručnjaka, kao i samog umetničkog direktora, Okvuija Envezora.

I.G. Paviljon Srbije na ovogodišnjem Bijenalu važi za jedan od najzapaženijih, neki od najznačajnijih kustosa savremene umetnosti poput Akile Bonita Olive, Renea Bloka, Adama Budaka, Filipa Pirota, izjavili su da je upravo srpska prezentacija najbolji odgovor na situaciju nacionalnih umetničkih reprezentacija na Bijenalu. Sam Okvui Envezor, kustos ovogodišnje centralne izložbe, je bio impresioniran postavkom i u knjizi utisaka je opisao kao fantastičan umetnički rad, u isto vreme promišljen i emotivan. Paviljon je dobio na desetine dokumentovanih pohvala u vidu prikaza i recenzija u Italiji, Španiji, Nemačkoj, Francuskoj, Velikoj Britaniji, Kanadi i to od najrenomiranijih časopisa poput *Le Mond-a*, *Le Figaro-a*, *The Guardian-a* i mnogih drugih.

Su. Jedna od glavnih težnji ovogodišnjeg umetničkog direktora Bijenala, Okvuija Envezora, jeste uspostavljanje aktivnijeg dijaloga između različitih kultura, te artikulacija umetničkih gestova koji ne progovaraju sa dominantnih geo-političkih pozicija. Projekat *Ujedinjene mrtve nacije*, koji ste predstavili, referiše na ovaj kontekst. Da li mislite da je Bijenale u Veneciji, kao izložbu sa jasnim istorijskim i ekonomsko-političkim background-om, moguće transformisati tako da svim umetnicima i zemljama koje učestvuju omogućiti ravnopravan stepen vidljivosti?

I.G. Manifestacije, kao i institucije, u današnjem neoliberalnom svetu pripadaju prvo onima koji ih finansiraju, pa onda onima koji su im domaćini. Centralizovani pogled na svet, pa i umetnički svet, ima interes da izvrši aproprijaciju drugačijih viđenja i inkorporira ih u sopstveni imidž pluralizma, da bi nastavili da stiču legitimitet za svoju centralizovanu viziju i ponovo dokazali da se celokupan svet najjasnije vidi upravo kroz nju. Iskustva umetnika koji su izvlačeni sa periferije da bi svoj matični kontekst prikazali na način koji odgovara centralizovanoj perspektivi najbolje govore o tome.

L.M. Nominalno, Bijenale je već transformisano na taj način. Envezor je barem „stanje stvari” tako ove godine postavio. Suštinski, Bijenale nikada neće prevazići igre moći i politički oportunističke odluke, budući da je pre ogledalo savremenog sveta, a manje ili nikako njegov delatni (a ne tek salonski) kritičar. Ove godine je pokušaj kritičkog govora komodifikovan munjevitom brzinom.

Su. Izložba u Paviljonu Srbije problematizuje istorijske procese i njihovo ispoljavanje u polju slikovnog – simboličkog i političkog. Da li nam možete reći nešto više o odnosima slike i istorije, kao i o odnosu vizuelnog i političkog domena koje ste izgradili kroz izložbu?

L.M. Odgovor na vaše pitanje bio bi moj tekst za katalog nacionalnog paviljona. Ipak, propustila sam jedan važan aspekt koji je izašao na videlo tek kada se publika našla na našoj izložbi – to je individualni, osećajni trenutak suočavanja sa istorijom, prošlošću, stvarnošću – najneverovatnije emocionalne reakcije ljudi, bespomoćnosti ako ne i uzaludnosti postojanja pojedinca pred istorijom, bivanjem zatočenikom prošlosti. U tom pogledu, paviljon je ambijent individualnog sećanja i katarze, savršena ravnoteža u kojoj deluju autohtono umetnički i kritičko-politički, „sećajući” govor.

I.G. Postavka u paviljonu je slika, podna slika po kojoj se hoda, načinjena bojama i hemikalijama, gde su kao oruđe korištene nacije kojih više nema, njihovi simbolički ostaci i iskustva. Paviljon je poprište događaja koji se tu nedavno odigrao, performativnog natapanja simboličkih iskustava i ostataka da bi ostavili obris i projekciju u sadašnjem trenutku. Naša podna slika vezuje istoriju i prošlost sa incidentnošću sadašnjeg trenutka, ona se odigrava pod našim stopama svakim korakom koji pravimo na njoj.

Su. Proces pripreme izložbe je tekao transparentno – mediji su u nekoliko navrata izveštavali o fazama produkcije rada pre izlaganja u Veneciji. Koliko je gest transparentnosti važan tokom realizacije ovakvog projekta i šta biste na osnovu iskustva realizacije nastupa na Bijenalu izdvojili kao važno za predstojeće nastupe?

I.G. Čitava nasa postavka je jedna od najzahtevnijih na Bijenalu, a imala je tehničku preciznost i završnu obradu kojoj po savršenosti može prići svega dva ili tri paviljona u Đardinima i to smo napravili za novac koji veće zemlje odvajaju za kataloge svojih izložbi. Uz to smo izvršili temeljnu rekonstrukciju najzapuštenijih i najosetljivijih delova paviljona, čime smo obezbedili punu funkcionalnost objekta sledećih 25 godina. Najbitnija je transparentna i stručna selekcija predstavnika i organizacionih timova kako bi jedno od naših najvećih kulturnih blaga, Paviljon Republike Srbije u Đardinima, bio temeljem uspostavljanja nove, kvalitetnije vidljivosti savremene srpske likovne scene.

L.M. Ovogodišnjom izložbom se na Bijenalu nametnuo novi i viši standard rada i predstavljanja paviljona. Imali smo izuzetan tim koji je radio na realizaciji i promociji paviljona. Premda smo nailazili na puno prepreka koje smo savladavali korak po korak. Želim svim budućim komesarima i organizatorima da postignu naš standard i imaju tako dobar i efikasan tim. Želim im puno sreće.

Su. Šta za Vas predstavlja nastup u Paviljonu Srbije na Bijenalu u Veneciji, koji odnos imate spram nacionalne reprezentacije u ovom kontekstu?

L.M. Isto što i nastup košarkaške reprezentacije pod državnim grbom na Olimpijskim igrama.

I.G. Nacionalna reprezentacija u umetnosti je relikv epoke moderne koji i dalje služi nacijama koje su ga uspostavile da održe kontinuitet kulturne hegemonije. Veoma mi znači sto sam dobio priliku da dekonstruišem ideju nacionalnih paviljona na Bijenalu u Veneciji kroz simbolički paviljon nacija koje više ne postoje.

Su. Za kraj – koje biste umetnike i izložbe u nacionalnim paviljonima izdvojili kao posebno važne / interesantne na ovogodišnjem Bijenalu?

I.G. Pamela Rozenkranc u Švajcarskom paviljonu, Džeјms Beket u Belgijskom paviljonu, Pepe Salazar u Španskom paviljonu.

L.M. Grčki paviljon, Ruski paviljon, Nemački paviljon, Kineski paviljon, Japanski paviljon.



VLADIMIR NIKOLIĆ

KRAJ SVETA

09.11.2014.
razgovor vodio Žolt Kovač

Razgovaramo sa Vladimirom Nikolićem o njegovoj izložbi *Kraj sveta*, koja je otvorena 23. oktobra u galeriji Podroom, a kasnije prekinuta pre predviđenog kraja usled promena koje su se dogodile u Kulturnom centru Beograda. O ovome i Vladimirovom pismu upućenom KCB-u i javnosti ste mogli da čitate na Supervizuelnoj. Sada vam prenosimo razgovor o izložbi, video radovima, specifičnom načinu snimanja i postavci u galeriji.

Ž.K. Koristiš zanimljivu tehniku snimanja video radova sa sistemom malih ogledala. Kako i zašto si razvio tu tehniku?

V.N. Ne znam tačno, hteo sam valjda da snimim odraz nečeg udaljenog u ogledalu, hteo sam da lomim ogledalo ako se dobro sećam, i odmah sam naišao na problem optičke prirode. Naime, kada izoštriš sliku u ogledalu, samo ogledalo izađe van fokusa (jer je ogledalo bliže objektivu od onoga što se u ogledalu reflektuje), ivice se potpuno zamute, i ostane samo slika, takoreći bez nosača; i obrnuto, vraćanjem fokusa na samo ogledalo, nestaje slika u njemu i ukazuje se njen nosač. To mi se učinilo vrlo metaforičnim, i podsetilo me na period odrastanja, na jedno lično iskustvo. Mnogo vremena sam provodio na jednom velikom drvetu, sa čijeg vrha sam dugo posmatrao pejzaž. Posle nekog vremena sam shvatio da zapravo nema pejzaža, da je dovoljno da siđem u centar tog prizora i da se sve prekomponuje, da nestanu svi odnosi, sav ritam između elemenata koji čine taj pejzaž kada se posmatra sa drveta, sa tog „nosača” slike. Priroda je likovno nepismena, sve to se dešava u oku kako je već davno rečeno, pa čak ni u oku, nego još malo iza.

Mnogo godina kasnije, bio sam na jednom predavanju Branke Arsić, na kojem je govorila o Džordžu Barkliju, filozofu 18. veka koji je tvrdio da oko neposredno ne vidi ništa osim boje i svetlosti, da nema nikakve obrnute slike na retini, da su oblik, veličina, dužina – parametri koje oko nauči da vidi. Još u vreme Barklija je postavljen čuveni

Molineov problem – da li bi osoba slepa od rođenja, iznenadnim sticanjem čula vida bila u stanju da razlikuje loptu od kocke na stolu, a da ih prethodno ne dodirne. Odgovor je bio – ne, i poznati su mnogi takvi slučajevi kod ljudi kojima je vraćen vid operacijom. Ta veza između taktilnog i vizuelnog je ono što se pojavljuje u mojim video radovima. Ruka manipuliše ogledalima odnosno prizorom, dodiruje ono što oko vidi, bilo da je na dohvata ruke, ili vrlo daleko, bilo da je malo ili ogromno. Svaki rad ovde počinje sa praznim poljem i jednim krstom, tačkom, to je mesto za subjekta, a to je u mom slučaju ona grana drveta sa koje se mogao napraviti pejzaž u oku.

E sad, pored patetike i subjektivnog iskustva od kojeg sam uvek bežao u umetnosti kao davno od krsta, najveći problem sa kojim sam se suočio je bio – a kakve veze sve to ima sa životom danas? Vizuelna percepcija je u domenu neuro-nauke, današnji filozofi, da ne govorimo o umetnicima, bave se drugim problemima. Međutim, zavodljivost slika koje sam dobijao ovim postupkom je bila velika, neodoljiva. Stvarno su slike opasna stvar, lepo piše u *Kuraniu* da će sudnjeg dana najteža kazna stići slikare.

Ž.K. Moglo bi se reći da su motivi klasični, portret i akt. Čak su fizionomije portreta nekako renesansne. Kako si odabrao motive koje ćeš snimati?

V.N. Pogled na stvarnost kroz objektiv je počeo sa Renesansom. Bilo mi je logično da se vratim tamo. Posle sam stigao i do filma, u ovoj seriji imam i jedan video sa prolaskom voza, što je referenca na film braće Limijer, ali nije mu bilo mesta u Podroom-u. U svakom slučaju, akt sam snimio tokom boravka u Rimu pre par godina. U toku priprema sam obilazio muzeje, prodavnice štofova, a osoba koja pozira je model na rimskoj likovnoj akademiji. Portreti mi nisu bili u planu, međutim kada sam upoznao Maura i Filipa, umetnike koji su me posećivali u mom studiju u Rimu, zamolio sam ih da mi poziraju jer su obojica savršeni modeli. Utisak klasike verovatno dolazi i iz tehničkog postupka, služio sam se samo prirodnom svetlošću, svi modeli su pozirali pored prozora.

Ž.K. Reci nam nešto o „igranim” video radovima. Kako se oni uklapaju u celu priču? Za dva rada je kompozitor Vladimir Pejković uradio originalnu muziku.

V.N. Sve do tih igranih radova je na neki način igranje samom slikom, a zatim sam tim slikama hteo da dodam još jedan sloj, neki laki dramski zaplet, kako bi otvorio igru sa prostorom u slici, a i uneo neki svoj sadržaj. Karakteri u toj igri su potpuno uslovljeni prostorom koji nastaje kao refleksija u ogledalu. Kada sam odgledao prve probne snimke, podsetilo me odmah na *Liniju*, genijalni crtani film Osvalda Kavandolija, čiji junak hoda praznim prostorom po nacrtanoj liniji, i ispada iz slike odnosno upada u rupu kad ovaj gumicom obriše deo linije ispred njega. Meni je belina odnosno pra-

znina u ovoj slici najuzbudljivija, ona čini čitavu situaciju zanimljivom. U poslednjem radu *Kraj sveta*, ivica slike, ivica vidnog polja, ekrana je kraj sveta. Lopta ne može van slike. Mislim da smo kao svet, generalno, preterali sa slikama. Svakog minuta se na Youtube-u postavi 100 sati video zapisa. Broj proizvedenih i razmenjenih fotografija je verovatno cifra koju ne umem ni da pročitam. Stvarnosti izvan slike više nema, a to nije ona priča o virtuelnoj realnosti.

Što se tiče zvuka, tako je, pozvao sam Vladimira Pejkovića da komponuje muziku. Nije mi bilo lako da prenesem na drugog deo kreativnog posla, prosto nisam navikao na to, zbog čega siguran sam njemu nije bilo lako sa mnom. Međutim, mislim da je uspeo da završi ove radove na pravi način. Nemerljiv doprinos došao je i od Marije Đorđević i Miloša Tomića, koji su odigrali *Čin u prostoru*. Njih dvoje su mi spasili ovaj rad, jer sam bezuspešno pokušavao da ga snimim sa različitim glumcima, sve dok nisam odustao od glumaca i obratio se njima. Jer oni nisu glumili uopšte.

Ž.K. Postavka radova je takva da je jedan deo u prostoru, odvojen od zida, dok panoi na kojima su projekcije bacaju senku što čini da video doživimo kao nešto materijalno. Napravio si objekte od video radova. Jedan portret je čak projektovan naopako. Šta te je tu zanimalo?

V.N. Pa, sve je to neko igranje sa slikom. Meni takve stvari iznenada padnu napamet dok se bavim nekim problemom, a onda počnu da se ređaju asocijacije. Pomislim kako je to svodenje realistične slike na znak, pa mi to bude zanimljivo, jer se uklapa u ono kako sam doživeo Barklija – da je viđenje slično govoru, da ono kako vidimo čašu ima sličnosti sa čašom koliko je i reč čaša slična čaši. Pa je onda ta senka na zidu i suprematistički crni kvadrat, koji je u nekom drugom kontekstu deo rada izloženog u ćošku galerije na podu. Takođe sam ovim postupkom, kako kažeš, video projekciju pretvorio u objekat, pa onda taj doživljaj objekta bude pojačan time kad ga okreneš naopako. Ali šta je od svega ovoga u pitanju? Verovatno ništa i verovatno sve. Kažu da je prava igra ona koja nema cilj. Želeo sam da dalje produbljujem paradigmu slike samom postavkom. Jer, usled činjenice da danas svi proizvode slike i koriste ih kao sredstvo komunikacije, njena „meta” strana je nekako zaboravljena.

Ž.K. Deo svojih prethodnih video radova u kojima preispituješ poziciju umetnika si naslagao na ulazu u galeriju u vidu odloženih slika naslonjenih na zid. Da li si time hteo da napraviš distancu prema njima, kao o nečemu što te sada manje zanima?

V.N. Ne, oni su se umuvali na ovu izložbu jer su na neki način povezani sa novim radovima. Ti radovi iz 2009. sadrže polemiku koju sam vodio sam sa sobom o umetnosti, i na kraju o njenoj angažovanosti. Na kraju poslednjeg dijaloga, ovaj drugi deo mene, ljut na prvog što misli da je savremena umetnost licemerna u svojoj angažovanosti i

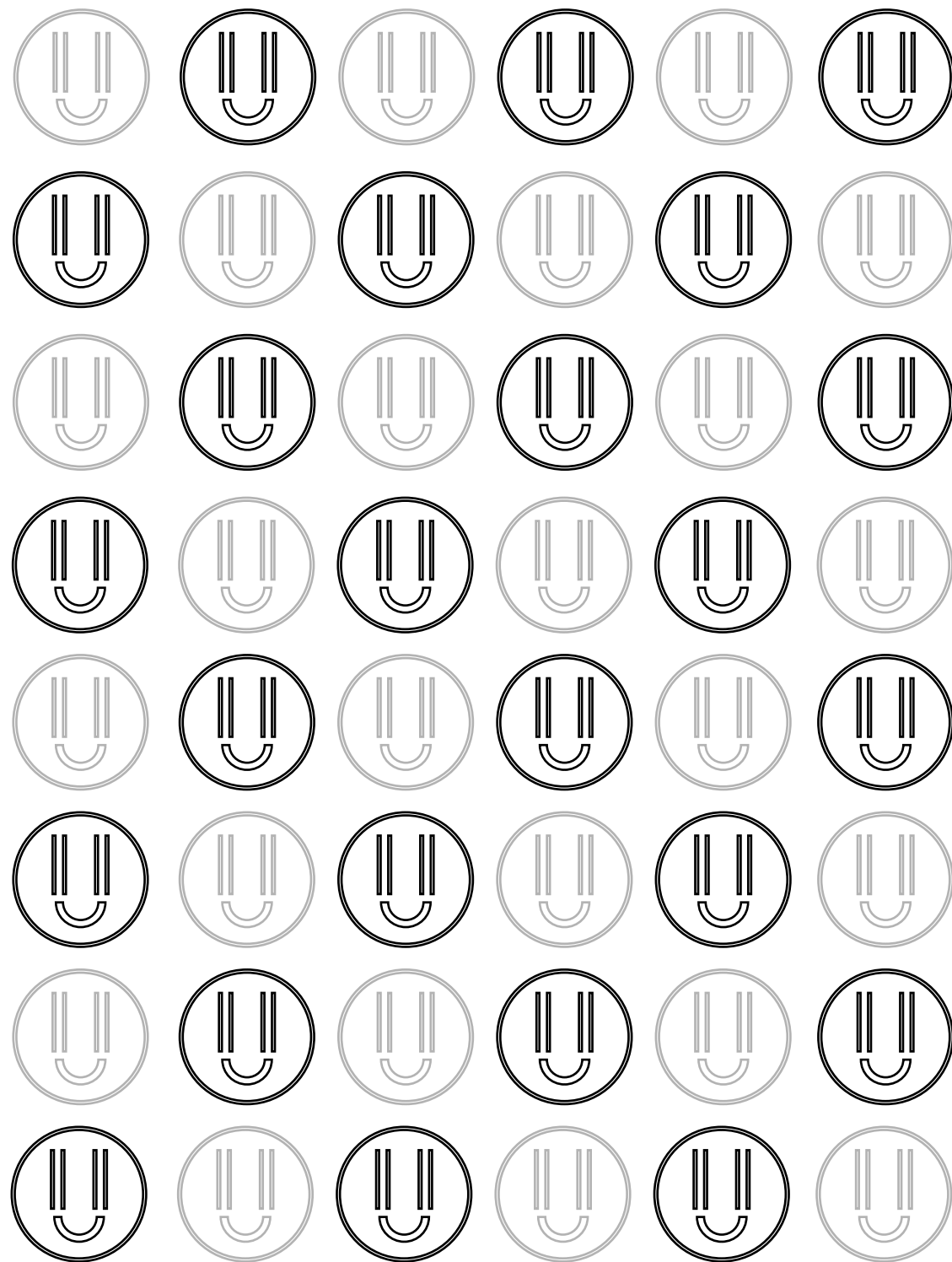
da ta angažovanost više nema nikakav kredibilitet, cinično pita šta bi trebalo da radimo – slikamo ponovo portrete, mrtve prirode, pejzaže? Tako je ovaj prvi pobegao u sliku, u autonomni jezik umetnosti. Pa kad sam već krenuo tim smerom unazad, od Savremenizma prema Modernizmu, stigao sam do portreta, aktova, mrtvih priroda.

Ž.K. Da li je naziv izložbe *Kraj sveta* samo naziv jednog rada ili baca neko svetlo u kom može da se čita cela izložba?

V.N. Naziv tog rada mi se zgodno namestio za izložbu u ovom trenutku. Ne zbog izložbe, nego onog što se dešava oko nje. Nije u pitanju samo situacija kod nas, naša stvarnost je poslovično banalna i lako čitljiva u svom zlu. Plašim se da su ovog puta i ovi veći i bolji od nas krenuli lošim putem. Pretpostavljam da nema gotovo nikog danas ko misli da će za 3, 5 ili 10 godina svet biti bolje mesto, naprotiv. Imam neki osećaj da neverovatan tehnološki i naučni razvoj čije se prolazno vreme danas može pratiti maltene na dnevnoj bazi, a ne decenijskoj – ne podstiče maštanje o budućnosti, već ubrzava naše vreme prema kraju. Možda zato ovi radovi pokušavaju da uspore sliku, percepciju, da idu malo unazad.

Ž.K. Tokom novembra ćeš učestvovati na zanimljivoj i važnoj izložbi u Nemačkoj. Kaži nam nešto o tome.

V.N. Nemački nacionalni muzej u Nirnbergu (Germanisches National Museum) organizuje izložbu pod nazivom *Looking Down From Above: The Bird's Eye View*, koja pokriva istoriju od 500 godina slike koja 'gleda na dole'. Ja sam pozvan da sa svojim video radom *Painting* (2009) budem deo izložbe koji pokriva XX vek, unutar tematske celine *The Abstracting View*, u okviru koje će biti izloženi radovi Kazimira Maljeviča i El Lisicog, i mislim još dva nemačka umetnika. Na izložbi će biti i radovi Gerharda Rihtera, Olafura Eliasona, Kirhnera, to su neka od imena koja sam našao u dokumentaciji koja je do sada stigla do mene. U nekom smislu, ovde je došlo do antidatiranja mog rada, ali bilo mi je glupo da se žalim.





DUŠAN OTAŠEVIĆ

TATE MODERN, THE WORLD GOES POP

24.03.2015.

razgovor vodila Isidora M. Nikolić

Ove godine Tate Modern pravi izložbu *The World Goes Pop* na koju su pozvali umetnika Dušana Otaševića da predstavi rad i beogradsku scenu šezdesetih godina prošlog veka. Razgovarali smo sa Dušanom Otaševićem o izložbi, o samom radu i periodu u kome je nastao.

I.M.N. Za početak da Vam čestitam!

D.O. Hvala, i hvala vam na pozivu na razgovor. Možemo sada da kažemo da je izložba tek u septembru, možda smo malo poranili.

I.M.N. Posle otvaranja možemo razgovarati o utiscima. Izlagali ste u mnogim muzejima u mnogim zemljama do sada. Koji osećaj imate sada kada su vas pozvali u Tate modern?

D.O. Jesam izlagao u dosta muzeja. To se dešavalo češće dok je postojao Muzej savremene umetnosti u ondašnjoj Jugoslaviji. Ta institucija je jako dobro radila. Kada vidim spisak izložbi na kojima sam učestvovao, a koje je Muzej savremene umetnosti organizovao, tu je zaista bila pokrivena cela Evropa i neki drugi kontinenti. Tako da su mnogo više putovali moji radovi nego ja na ta mesta.

I.M.N. Sa druge strane, u ovom trenutku ste Vi kao pojedinac, bez institucionalne podrške, kao što ste rekli, pozvani da izlažete u Tate Modern-u. Kako to vidite?

D.O. Koga ne bi obradovao predlog da izlaže u Tate Modern-u, jako važnoj instituciji za svakog iz naše struke.

Dakle, Tate Modern pravi vrlo zanimljivu izložbu, zove se *The World Goes Pop*. Izložba je usmerena na šezdesete godine prošlog veka, vreme kada se pojavio *Pop Art* u SAD-u, a u Evropi slična varijanta – *Nova figuracija*. Biće uključeni, ne samo Zapadna Evropa, SAD, već i Istočna Evropa, Južna Amerika, Azija. To je zaista jedan planetarni projekat.

U svakom slučaju na izložbi će biti oko 70 umetnika sa radovima koji su nastali u tom nekom periodu.

I.M.N. Vi predstavljate umetnika iz Jugoslavije ili Beograda?

D.O. Iz Srbije sam pozvan ja, a sa prostora nekadašnje Jugoslavije pozvan je i umetnik Boris Bučan iz Hrvatske.

I.M.N. Koji rad izlažete?

D.O. Mene je kontaktirala Lina Džuverović, koja radi u Londonu kao istoričarka umetnosti. Ona je predložila Tate modern i određeni rad. Rad se zove *Ka komunizmu lenjinskim kursom*.

I.M.N. Iz koje godine je rad?

D.O. Iz 1967. godine. To su baš moji počeci. Te godine je održana izložba koja se zvala *Beogradska nova figuracija* i tu je prvi put jedna grupa mladih umetnika bila predstavljena sa novim idejama.

I.M.N. Kako je nastao rad *Ka komunizmu lenjinskim kursom*?

D.O. Tokom studija posećivali smo manastire i mesta koja su bila bliža, a na kraju pete godine se uvek išlo na neku ekskurziju u inostranstvo. Najčešće je to bio Pariz. Te godine smo se dogovorili da odemo u tadašnji SSSR. Kao, Pariz ćete svakako videti, a SSSR ne. Pogotovo u to vreme 1965-66. Ruski konstruktivizam me je oduvek zanimao. Međutim, više smo videli neke klasične stvari.

Sa tog putovanja sam doneo propagandni socijalistički materijal. Među plakatima bio je i plakat na kojem Lenjin, za govornicom, u poznatoj pozi drži ispruženu ruku. Dizajner je, uz interpretaciju poznate fotografije ispisao tekst „Ka komunizmu Lenjinskim kursom”. Napravio sam triptih: na središnjoj tabli je portret Lenjina sa ispruženom rukom ka crvenoj zvezdi, a sa druge strane je saobraćajni znak *zabranjeno skretanje u desno*.

I.M.N. Da pomenemo i način Vašeg rada. Kada i zašto ste počeli da radite na drvenim tablama?

D.O. Počeo sam sa štafelajnom slikom. Ali, negde pri kraju školovanja počeo sam da koristim drvene i aluminijumske table. Ispostavilo se posle desetak godina da drvo puca. Da sam bio pažljiviji na časovima tehnologije mogao sam to i da pretpostavim.

Ikone rađene na drvetu su prekrivene slojem gaze, tako da male pukotine, koje se neminovno pojavljuju, ne izlaze na površinu slike. Danas pokrивam drvenu tablu platnom. Kada sam već imao drvenu tablu, korak dalje je bio brz i prirodan, da drvo sečem, izdubim... Isto prirodno se pojavila mogućnost da iz te ravni izlazim u prostor, tako da sam prestao da pravim razliku između toga što izlazi u prostor i ravne ploče. Neću da kažem da je to skulptura, već objekat.

I.M.N. Da se vratimo na izložbu. Rad koji izlažete u Tate-u je izlagan ovde, na izložbama *Nove figuracije*?

D.O. Da, taj rad sam izlagao na dosta mesta, sada ne mogu da se setim svih. Ali u zadnjih 20 godina, javio se neki novi interes i preispitivanje tih 60-ih godina i rad je ponovo izlagan.

I.M.N. A šta je Vama značio pop-art u socijalističkoj zemlji?

D.O. Za mene i za druge umetnike mlađe generacije (Reljić, Kalajić, Nešković...) to je pre svega bilo biranje drugačijeg izraza – okretanje figuraciji. Mi nismo formalno bili grupa sa određenim programom, već smo želeli da uradimo nešto drugačije u odnosu na apstrakciju. Tako da je *Nova figuracija* bila promena u odnosu na tada vladajući mainstream – enformel. Naravno, paralelno su postojali različiti izrazi, ali ovo je bio novi momenat, neka nova poetika i korak dalje u drugom pravcu. Obnavljanje figuracije, koja se nije oslanjala na pređašnju. Naši profesori su se školovali u Parizu, Beču, Pragu. Onda su doneli, recimo iz Pariza, pouke Bonara i Vijara. To je bio program preporučljiv za studente. Meni je ta priča slikanja građanskih enterijera bila strana.

I.M.N. A i van konteksta u tom trenutku?

D.O. To svakako, sada kada pominjemo! Postoji nešto, a to je duh vremena koji prostruji, videvši po ovoj izložbi, čitavom planetom. Makar ne postojali kontakti među umetnicima. Ne morate da imate tačnu informaciju šta se dešava u ovom trenutku negde, ali prosto osećate duh vremena. To je *duh vremena*, koji prostruji, videće se i na izložbi *The World Goes Pop*, čitavom planetom.

I.M.N. Sa druge strane tu su i filmovi, muzika...

D.O. Naravno, svi aspekti. Normalno je kada ste mladi da osećate svoju generaciju. Globalizacija nije donela ništa novo osim brzine u razmeni informacija.

I.M.N. Da se vratimo na izložbu, da li znate kako će biti to postavljeno i organizovano?

D.O. Ne znam taj tehnički deo, ali pretpostavljam da će zauzeti veliki prostor. Recimo moj rad se sastoji od tri table 90 x 90 cm. To znači da je otprilike 1 x 3 metra. Posle Londona, cela postavka se seli u Sao Paulo. I to je vrlo lepo, to su jako važna dva mesta i očekujem da će tome biti posvećena pažnja.

I.M.N. Meni je veoma zabavno što se sada „zapad“, sa svojom tradicijom pop arta, otvara ka celoj planeti i umrežava sa njom.

D.O. Jeste, Britanci su imali izvredne umetnike *Nove figuracije*. Naravno da se taj izraz razlikovao od američkog, zbog tradicije, navika, pa i profila umetnika. Američki pop artisti su dobrim delom radili kao firmopisci, slikali reklame i ogromne panele. Njima je to bilo blisko. Ovde, ne znam da li je neki evropski umetnik radio kao firmopisac.

A i meni je to bilo blisko. Voleo sam, pored prelistavanja tih raznih monografija u biblioteci, da gledam po izlozima reklame za frizerske radnje, pekare, obučarske radnje... Toga nema više, ali su ranije to majstori, naravno neuki, isctavali. To je uvek bilo meni atraktivno, da vidim tu vrstu naive i neposrednosti. To je isto neki izraz likovni, nasuprot onome što ćete naći u muzeju i vrhunskoj umetnosti. Ja sam pokušavao da dovedem to u vezu.

I.M.N. Šta mislite da je pametno reći mladim umetnicima. Kako postići ono što ste Vi postigli?

D.O. Reći ću samo da treba dugo da požive i posle 50 godina – biće u Tate-u! Naravno, šalim se.

Ja sam jedno kratko vreme predavao i stalno sam govorio studentima da je to posao na duge staze. I da niko ne treba da bude nestrpljiv. Ako izabere taj posao, mora da se posveti tome i da računa da možda nikada neće dobiti odgovarajuću satisfakciju. Ne zavisi uspeh samo od talenta. Za to je potreban čitav niz umreženih okolnosti.

I.M.N. Da na kraju popričamo o monografiji koja se priprema o Vama?

D.O. Desilo se, sticajem okolnosti – kolekcionari Trajkovići su se setili da ću ove godine da napunim 75 godina i da je prošlo 50 godina od moje prve izložbe. I da žele da obeleže tih pola veka. To zvuči tako sada strašno. Ja inače nemam monografiju, imam jedan bolji katalog iz Muzeja savremene umetnosti, posle retrospektive. Ovo bi trebalo da bude jedna ozbiljna knjiga.

I.M.N. Ko su autori?

D.O. Irina Subotić, Ješa Denegri, Branislav Dimitrijević, Jovan Čekić, biće tekstova Lidije Merenik. Prosto, kada radite dugo, dosta ljudi prepozna vaš rad, pa se dosta materijala tu sakupi.

I.M.N. Koliko sam upućena, biće i izložba u galeriji SANU?

D.O. Da, ove godine ću imati samostalnu izložbu u galeriji SANU.

Ja sam tu izlagao pre dosta godina, kao dobitnik nagrade „Ivan Tabaković“. Još nisam bio član Akademije. Sada se taj fond nažalost ugasio. Ali ranije je nagrada bila samostalna izložba u galeriji SANU. To vam je najveća nagrada.



ZORAN TODOROVIĆ

BIOETHICS & STUFF

24.07.2016.

razgovor vodila Aleksandra Kovačević

Tokom grupne izložbe *Wonder Lab*, održanoj u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, gde su prikazani radovi autora koji se bave intermedijским i postmedijским umetničkim praksama, iskoristili smo priliku da porazgovaramo sa profesorom Zoranom Todorovićem o njegovom radu *Portret M.B.*, koji je bio izložen, te o pitanjima bioetike i transhumanizma, koja su ključna za čitanje ovog rada.

A.K. U stejtmentu o vašem radu *Portret M.B.*, između ostalog, stoji da se on bavi pitanjem posthumanizma. Možete li izneti definiciju ovog kompleksnog pojma koju smatrate prigodnom?

Z.T. To jeste jedna kompleksna ideja koju bi svakako ovde bilo pretenciozno definisati, ali se možda može reći da se radi o jednoj formi ili stilu mišljenja koji je oblikovan u uslovima informatičke kulture ili umreženog društva i u izvesnom smislu u uslovima koji dovode u pitanje i ideju društva i ideju kulture. Najupoštenije rečeno, pojam je nastao u kontekstu krize humanistike, a u užem smislu se odnosi na sve što bismo mogli da razumemo kao kraj biološke određenosti čoveka i njegove istorije. Tu se pre svega misli na neke određujuće pojave u sferi novih tehnologija, biotehnologije, pre svega u sferi biomedicine, genetike i sl. Takođe, ako hoćemo da pratimo neke autore onda ćemo videti da postoje izvesna nijansiranja pa se mogu razlikovati razni pojmovi posthumanizma i transhumanizma itd. što je sada i oblast novih akademskih znanja i studija. Radi se o postpolitičkoj arhitekturi gde su jasne granice i poznate uloge zamagljene.

Što se mog rada tiče, on se pojavljuje kao portret zločinca koji se u ovoj arhitekturi vidi kao dezorjentisani gubitnik i paradoksalno kao još uvek previše čovek koji u posthumanom kontekstu izgleda i funkcioniše kao čudovište. Međutim, taj rad zapravo radi više kao pitanje o mojim motivima da se to napravi i prikaže kao rad, nego kao pitanje o njegovim motivima da poćini zločin, to je u stvari rad sa mnjenjem i njegovim predstavama, ali na neki način i rad sa vremenom.

A.K. Takođe, pominje se i pojam bioetika. Šta podrazumevaju pojmovi biopolitika i bioetika i kako su oni povezani? U svom eseju *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, V.Dž.T. Mičel, raspravljajući o tome ko bi potencijalno mogao da smisleno razmišlja o ovim pitanjima o bioetičarima izjavljuje: „Ili se okrećemo prema novom području nazvanom bioetika, profesiji koja zahtijeva manje kvalifikacija nego što ih očekujemo od frizera, i koja je u opasnosti da postane dijelom aparata za odnose s javnošću korporacija čije bi ponašanje trebali pratiti.” Šta, po vama, ova izjava znači?

Z.T. Bioetika je pokušaj da se odrede etički prihvatljivi ciljevi biotehnološkog razvoja, međutim, problem je u tome što taj razvoj diktira ideja tehnološkog progressa koja je u funkciji profita i koja se u suštini ne opterećuje etičkim pitanjima. Bioetika je nešto kao sekularizovana teologija spasenja, ona u krajnjoj liniji daje neku vrstu legitimacije procesima koje ne može da kontroliše. Ukoliko biopolitiku razumemo kao upravu zasnovanu na ekonomskom računu koji se ispostavlja životu u svim njegovim funkcijama, onda je odnos između biopolitike i bioetike odnos između realne moći i moralizma.

Zbog provokativnosti pitanja kojima se bave, vaši radovi često izazivaju kontraverze i gađenje dela javnosti. Kako biste prokomentarisali ono što je o gađenju izjavio Leon Kas u *Testimony Presented to the National Bioethics Advisory Commission*: „Gađenje je često emotivna barijera za dublju mudrost, nadilazi moć razuma da ju u potpunosti artikuliše. Može li iko zaista dati prikladan argument za užas incesta otac-kći (čak i dobrovoljan), ili za seks sa životinjama, za konzumaciju ljudskog mesa, pa čak i za puko silovanje ili ubistvo drugog ljudskog bića? Hoće li nečiji neuspeh da u potpunosti racionalno opravda tu odbojnost nad takvim praksama učiniti tu odbojnost etički sumnjivom? Ni u kom slučaju. Po meni, naše gađenje nad ljudskim kloniranjem spada u tu kategoriju?”

Gađenje je nekad kolateralni element rada koji se inače dobro objašnjava pojmom objekta, dakle, nečega što nije ni subjekt ni objekt, nečeg što je potpuno naše, ali je kao takvo odbačeno i neprihvatljivo. To je Frojdova ideja o zazornom, naravno radi se o konstrukciji kulture koja se može propitivati. Ono što je vrlo interesantno i paradoksalno u vezi ovako napravljenih radova je da takvi problematični elementi od kojih su ti radovi sastavljeni u sferi fikcije, odnosno umetnosti, izgledaju potpuno nepodnošljivo dok su u sferi svakodnevnice prihvatljivi. Mnogi radovi koje sam radio svedoče o tome, na primer, prikazi estetskih hiruskih intervencija su stvar popularne kulture i na njoj zasnovane industrije lepote, ali kada to izvadite iz tog konteksta i stavite u neku drugu relaciju i kontekst umetnosti, recimo relaciju sa hranom koju takođe možete estetizovati, napravi se određen paradoks, neka vrsta šuma ili psihičke disonance koja vas u izvesnom smislu traumatizuje. To je, inače, u osnovi

konstrukcije rada *Asimilacija* gde se ova dva programa estetizacije tela i hrane susreću na mestu jednog drevnog tabua, tabua kanibalizma. Dakle, publici se u formi jedne konstruisane situacije nudi vrlo estetizovan komad hrane napravljenu od ljudskog tkiva i to od tkiva koje je odbačeno u procesu hiruške estetizacije i normalizacije ljudskog tela. Međutim ovaj problem zazornog se javlja i u nekim radovima koji su udaljeni od tematizacija tela, telesnih tkiva i tečnosti, seksa i sl. gde se zazorno lako može i očekivati i pronalaze se u sferi političkih i ideoloških odbacivanja. Postoji određena relacija između zazornog i nemislivog koja je testirana u nekim drugim radovima kao što je rad *Cigani i Psi*.

Zapravo, ako umetnost razumete kao postupak defikcionalizacije svakodnevnog matriksa i upada u realnost uz pomoć jedne fiktionalne i takođe ideološke aparature kao što je umetnost, onda se svakako otvaraju i neki paradoksi i kontroverze na relaciji umetnost-društvo-politika, što je takođe u redu i što je deo takvog postupka.

A.K. Načula sam da ste u procesu novog projekta koji se bavi sličnim pitanjima. Možete li našim čitaocima reći o čemu se radi?

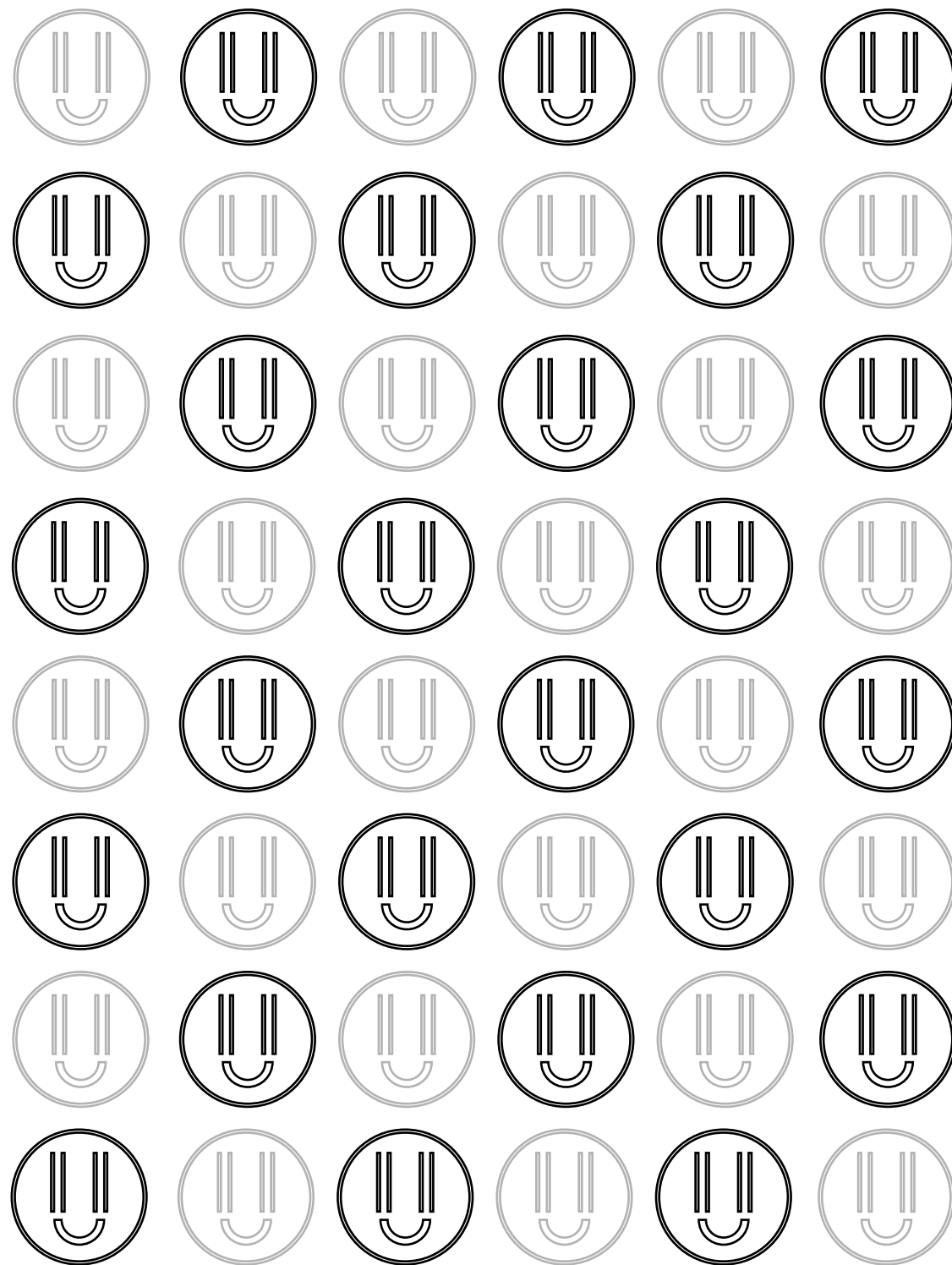
Z.T. Uvek su to varijacije sličnih pitanja, ali ipak ne bih pričao o nečemu što nije još realizovano.

A.K. Kakav je vaš stav po pitanju rasprostranjenosti prakse estetizacije morala u savremenoj umetničkoj produkciji?

Z.T. Nije to samo pitanje savremene umetnosti, moral se pojavljuje na mestu na kojem je nekada bila politika i to je jedan od ozbiljnih problema savremenog trenutka. To je zapravo pitanje opšte depolitizacije, ukratko rečeno, bez političkog horizonta nema čoveka i u tom smislu govorimo o savremenom društvu kao postpolitičkom i posthumanom. Kako osvestiti temeljni društveni raskol ili kako vratiti politiku u igru? Repolitizacija umetnosti je, međutim, obično shvaćena ili kao estetizacija etike ili kao forma aktivizma, što često izlazi na isto. U ovom trenutku ne postoje politički projekti i programi, kao ni relevantne političke snage koje sebi daju zadatak promene opšte društvene paradigme prema kojoj se na neki način može odrediti i umetnost. Ideja promene društvenog modela je sama suština politike, ona je u suštini eksperiment i zapravo eksperiment na nama samima. Kada to postane neprihvatljivo, nemislivo i nestane kao perspektiva onda imate samo nekakvu upravu. Tako da se etička pitanja u ovom kontekstu pojavljuju kao simptom političke demotivisanosti koja upravo želi da se predstavi kao snaga preokreta koji možemo i moramo da dostignemo etičkim činom. To je, zapravo, angažovanje koje očekuje i zahteva logika ljudskih prava, pravne države i čitavog tog aparata. Radi se o nekoj vrsti servilnosti,

gde vlada moralizam koji denuncijaciju vidi kao borbu. Dakle, osnovno pitanje i politike i čoveka je pitanje slobode koja podrazumeva i neke rizike.

U nekoj već klasičnoj benjaminovskoj podeli na levu u desnu političku opciju u sferi umetnosti, levica je politizovala umetnost dok je desnica estetizovala politiku. Mi, međutim, sada imamo biopolitičku aparaturu koju smo u izvesnom smislu interiorizovali i koja svet umetnosti vidi kao sredstvo normalizacije i pozitivnog ishoda. U tom smislu imate umetnost na etičkom zadatku, dakle kao estetizaciju etike. Tako umetnost daje svoj doprinos opštoj društvenoj entropiji. To je naš problem.



MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

O OBRAZOVANJU I SAMOOBRAZOVANJU

07.10.2015.

razgovor vodila Aleksandra Kovačević

A.K. Nedavno sam pročitala transkript vašeg predavanja/dijaloga *Metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora*, koje se održalo u Magacinu u Kraljevića Marka 2010. godine. Možete li mi za početak reći nešto više o ovom samom događaju i njegovom, čini mi se, hibridnom formatu?

M.Š. Poslednjih dvadesetak godina sam držao ili izvodio predavanja na različitim mestima, za sasvim različite ljude, na različitim jezicima i iz različitih razloga. Za mene je predavački rad – predavanje kao izvedba, važan posao ili tačnije, aktivnost. Nije samo reč o predaji/prodaji znanja, već o konstruisanju interaktivnog odnosa koji vodi ka izvesnom ili, češće, neizvesnom znanju o umetnosti, kulturi, društvu ili individualnoj i kolektivnoj subjektivizaciji.

Razgovor koji spominjete, *Metod, format, strategija, taktika, praksa, procedura, protokol, platforma i ostala ispitna pitanja za profesora*, izveden je za grupu *Termini/pojmovi* koja je delovala u kontekstu širih projekata *Anti-Jargon-a* i *TkH-a*. Reč je bila o praksama samoobrazovanja. Neposredni povod je bio „upotreba” moje TV serije *Videopojmovnik* kao polazišta za učenje i kritičke analize saradnika na projektu. Reč je o kritici žargona u svetu umetnosti – kao onog skupa termina ili diskursa koji se koriste kontekstualno bez posebnog kritičkog ili analitičkog pristupa tj. razumevanja.

Na izvestan način bio sam hibridni instrument u radu ove grupe i njihovog napora da izađu iz netransparentnosti beogradskih umetničkih i teorijskih žargona i izraza. Zašto kažem hibridni instrument? Zato što je *videopojmovnik* bio audiovizuelni metajezik, a moj razgovor sa članovima projektnog tima je bio dijaloški metakritički jezik o audiovizuelnom metajeziku koji se odnosi na termine/pojmove umetnosti i teorije 20. veka. Kao što naslućujete – komplikovana situacija!

A.K. Imala sam tu sreću da jednu godinu provedem na studentskoj razmeni u Austriji, gde sam se susrela sa mnogim eksperimentalnim nastavnim formama i stekla sam utisak da je akcenat definitivno iz prostora podučavanja pomeren na prostor diskusije. Koliko je diskusija važna za jednog profesora, a koliko za studenta, tj. mladog autora i postoji li uopšte u tom smislu razlika između ove dve pozicije?

M.Š. Jedna velika tradicija modernističkih umetničkih škola je bila sve do kraja šezdesetih godina – nemost. Umetnost se pravi, a o umetnosti se ne razgovara. Likovna umetnost se uči gledanjem, a muzika slušanjem. Postoji i ta stara francuska poslovice: „Kada ulaziš u slikarstvo, iseci jezik.” Takav pristup je bio odbačen, na primer, u eksperimentalnim umetničkim školama, kao što je bio Bauhaus (1919-1933) ili Black Mountain College (1933-1957). Tamo je uveden metod istraživanja i prakse rešavanja oblikovnih problema.

Pripadnici grupe *Art & Language* (Terry Atkinson, Michael Baldwin) su kasnih šezdesetih godina na umetničkim školama počeli da se bave razgovorom između nastavnika i studenata. U tom smislu je Terry Atkinson pisao: „Mi ne pokušavamo da pretpostavimo individualnu subjektivnost. Mi pokušavamo da pretpostavimo pojedinačni odnos među subjektima, a to je razgovor. U tome se ne slažem sa mnogim profesorima umetnosti i sa umetničkim školama kroz koje smo prošli.” Postoji tendencija (ili kako god hoćete da je nazovete) da se umetnost tiče ličnog izražavanja, nemarnog u upotrebi termina. Znači da postoji ta neka vrsta opuštnosti i nemarnosti prema samom cilju govora, a taj sam govor čini poziciju iščašenog, nesmeštenog, da se od vas u stvari ne očekuje *statement*.

„U razgovoru sa studentima mi pokušavamo da pretpostavimo intersubjektivne odnose na višem nivou od uobičajenog, mi ne pretpostavljamo intersubjektivne odnose u slikarstvu i skulpturi (u stvaranju objekata).” Šta znači intersubjektivni? To je odnos više od jednog subjekta. Na primer, kada profesor dođe u klasu od pet studenata, on počinje da komunicira ne sa samo jednim, već sa svima, i oni počinju da komuniciraju međusobno. Ta razmena koja čini zapravo atmosferu, odnos u klasi, je intersubjektivna.

Modernističke akademije su uvek insistirale na pojedincu. Studenti su prisutni i stvaraju svoje delo, ali nisu u odnosu sa drugima. Onda dođe neko sa strane (kao što je pripadnik *Art & Language*) i vidi da sve to što se radilo u jednoj klasi liči jedno na drugo, što znači da postoji neka intersubjektivna platforma gde su svi ti ljudi i u tom smislu *Art & Language* je insistirao da na umetničkoj školi mora da počne da se razgovara na teorijski način, tj. da se uspostavi intersubjektivna razmena.

Danas je na emancipovanim umetničkim školama „normalna” praksa da se ne radi samo na poetikama stvaranja, već i na teoriji istraživanja unutar umetničke prakse.

Time se zamisao dijaloga postavlja u centar pažnje. Pri tome dijalog nije „žargonski” – privatno ćaskanje – već pokušaj teoretizacije pristupa unutar umetničkog rada. Ništa se ne podrazumeva i nije samo po sebi razumljivo.

A.K. U ovom transkriptu se takođe pominju pitanja kritike i samokritike. Na koje načine su povezani ovi pojmovi sa dijalogom i koliko je to sve bitno za pojedince i institucije?

M.Š. Kritički način mišljenja znači prepoznati objekt interesovanja, analizirati koncepte i fenomene bavljenja, te komparativnom pozicijom naznačiti svoje pozicije i pozicije prema kojima referiramo. Vidite, u 18. veku na umetničkim akademijama osnovni kriterijum je bilo „tehnički lepo”, u 19. veku je bilo reči o „autentičnom ili iskrenom lepom”, početkom 20. veka se kriterijum vrednosti gradio oko inovativnog (novog, modernog, savremenog). Tu su se zatim umnožili kriterijumi ka utopijskom, projektivnom, utilitarnom, konceptualnom, pa i anti-vrednosnom u dadi i neodadi. Danas je jedna od vrednosti koja se stiže umetničkim radom na školi – kritičko razumevanje i kritičko delanje.

Što se tiče autokritičkog, to je jedna stara kategorija praktične poetike. Grubo rečeno: umetnik koji želi da napreduje mora biti spreman da podvrgne sopstveni rad analizi i time kritičkom razumevanju.

A.K. Deo koji mi je bio posebno zanimljiv je kada pričate o pojmu platforme: „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 Fukovom smislu.” Šta je platforma i na koji način je povezana sa ideologijom i politikom?

M.Š. Platforma je termin sličan terminu paradigma (po Tomasu Kuhnu). Platforma označava skup uverenja, znanja, modaliteta umetničkog i teorijskog rada, načina postavljanja i rešavanja problema koju postavlja jedan pojedinac ili grupa (klasa, tim). Većina umetnika ima platformu, ali je ne konceptualizuje i ne reflektuje. Savremeno obrazovanje se zasniva na osposobljavanju studenta-umetnika da reflektuje, spozna ili kritički razvija svoju platformu.

Politika je način na koji se obrazuje jedan društveni odnos. Možemo razlikovati makro i mikropolitike. Na primer, uspostavljanje odnosa u jednoj umetničkoj klasi na umetničkom fakultetu je mikropolitika praksa. U tom smislu, svaka praksa je u izvesnim aspektima politička, tj. u smislu uspostavljanja odnosa sa drugim platformama ili građenja metaplatforme.

Ideologija je složen pojam. U pojednostavljenom altiserovskom smislu, ideologija je način na koji jedan individuum sebe predstavlja sebi i drugima u postojanju subjektom. Platforma može biti ideološki dispozitiv.

A.K. Na koji način negiranje ili netransparenost platforme utiču na proces umetničkog obrazovanja? Koliko je bitno da institucija koja se bavi umetničkim obrazovanjem ima jasno definisanu platformu?

M.Š. Postoji i mogućnost da takva institucija nema platformu (npr. Dizeldorfska Akademija imala je platformu da hoće da ima „skupe” profesore; u jednom momentu imala je za profesore jako uspešne i poznate umetnike koji ni na koji drugi način nisu delili umetničku platformu npr. Bojsa, Becherove, Rinkea...). U krajnjem slučaju ni vaša akademija (FLU) nema takvu vrstu platforme. Ona je negde globalno modernističko/postmodernistička, u to se može smestiti bilo šta i bilo šta izuzeti.

Ja smatram da škola mora da ima platformu ili da ima više platformi i da platforma/-e treba da budu konceptualizovane, jer u današnje vreme (kad kažem današnje, mislim u poslednjih 150 godina) institucija koja nema reflektovanu platformu i sopstvenu poziciju kao takvu stvara probleme. Drugim rečima, danas profesor ili umetnik ili student, koji želi da napreduje u onome što radi, mora da vidi koja je njegova pozicija i ka kom cilju ide. To je preuzimanje odgovornosti, ali sa druge strane i ulaženje u ono što se zove transparentni diskurs ili diskurs u kome vi znate šta je poruka.

Jedan od velikih modernističkih mitova je da vi dobijete neku vrstu zaumnosti kroz pedagogiju, a to znači trag genijalnosti, koji ne može da se iskaže i pokaže, vi ga jednostavno stičete kroz vaše zrenje (jer umetnik se ne školuje, umetnik zri dok ne postane neko ko je sposoban da jednog dana realizuje svoja remek-dela). Ali remek-dela ne postoje, postoje dela koja jedan određeni sistem kulture, sistem umetnosti, ako hoćemo i ekonomski sistem, postavi i uvede u igru bitnih dela. To ne znači da su to loša dela, ali pitanje kriterijuma dobrog i lošeg je danas jako složeno, kao što je to bilo i pre 500 godina. Drugim rečima, neophodno je imati jednu vrstu permanantne refleksije načina rada škole, njenih teorijskih, estetskih, tehničkih i ako hoćete, tržišnih ciljeva tj. imati svest za koju se ciljnu grupu pripremaju umetnici. Ako osnujemo školu koja je npr. zasnovana isključivo na tradiciji konceptualne umetnosti, mi time, naravno, ne pravimo školu gde su studenti usmereni na tržište umetninama, onu su usmereni na jednu vrstu onoga što se zove kulturalni rad (culture worker). To su potpuno ciljno različite tačke o kojima se govori i to škola mora da ima negde u svojoj svesti. U protivnom, vi dobijete ljude koji kad završe školu ne znaju kuda će. To ne znači da svi umetnici treba da budu teoretičari, ali znači da moraju da imaju izvesne aparate i instrumente kojima mogu da naprave nekakvu teorijsku refleksiju ili teorijski gest.

A.K. Možete li prokomentarisati platformu ili platforme koje postoje u institucionalizovanom umetničkom obrazovanju u Srbiji?

M.Š. U Srbiji postoji konačan broj obrazovnih platformi na umetničkim školama i one su uglavnom kanonski povezane sa modernističkim idealima otvorenog zanata i individualne kreativnosti. Umetničke škole čeka dug i spor put emancipacije. Dalje se ne bih upuštao u ovu temu jer bi ona bila za poveću knjigu.

A.K. Kako biste prokomentarisali kanonsku povezanost umetničkih visokoškolskih institucija u Srbiji i modernističkog ideala individualne kreativnosti?

Imate jednu zanimljivu činjenicu. Posle Drugog svetskog rata, kada su uspostavljane akademije koje su sada fakulteti umetnosti, one su uspostavljane u ključu socijalističkog realizma. Veliki broj tada zaposlenih profesora, koji su oni koji su proizašli iz rata ili oni koju su bili tu pre Drugog svetskog rata, su prihvatili socijalistički realizam, ali su sa sobom doneli i tzv. umereni modernizam, ili (ono što je u Srbiji bilo najizrazitije) intimizam. Sa prvom krizom socijalističkog realizma, kada Jugoslavija raskida sa Sovjetskim Savezom, počinje da se razvija nešto što će biti nazvano obnova modernizma, socijalistički estetizam, socijalistički modernizam, i najjača struja koja se tu uspostavlja vezana oko ideala intimizma, što znači da su veliki majstori predratne umetnosti uspeali da prenesu svoje učenje na prvu posleratnu generaciju. U tom smislu umetničke škole se uspostavljaju kao modernističke škole sa svim obeležjima i odlikama koje sa sobom nose socijalistički modernizam i tradicije umerenog modernizma (tu je reč umereni modernizam označavala nešto između figuracije i apstrakcije). To vam je na neki način shema. Ta shema je postojala bez velikih potresa sve do početka osamdesetih godina. Čak i pojava konceptualne umetnosti, koja je izgledala kao kritika Akademije, ostala je uvek spolja, izvan Akademije. Ono što se sa osamdesetim godinama desilo jeste pojava postmoderne i tzv. povratka skulpturi i slikarstvu u postmoderni osamdesetih, što je na određeni način bilo blisko poznom modernizmu ili poznom umerenom modernizmu same Akademije. Na taj način je jezik postmoderne već od kraja osamdesetih, kroz devedesete i dvehljadite integrisan u Akademiju, i on je na neki način vezan za reorganizaciju (Englezi imaju jedan bolji termin – reskilling), obnovu tehničkih sredstava u okviru postmodernih ideologija i mehanizama. U tom smislu su akademije postavljene oko tog postmodernog idealiteta fetišističkog umetničkog dela, koje na eklektičan način povezuje, sa jedne strane različite tematske sadržaje (znači i figuraciju i apstrakciju), a sa druge strane povezuje taj reskilling, što znači obnovu tehnika, veština i umeća kroz, sada, modernizovani način i tu je najbolji primer nova skulptura kao takva.

To je ono što ove škole kanonski postavljaju, s tim što to nije eksplicitni kanon, vi ga nemate nigde napisanog, on postoji kao jedna vrsta prećutnog znanja kroz koji škola

egzistira i postoji. Tako da je zapravo deo konceptualnog mišljenja ili deo eksperimentalnog mišljenja tek sporadično povezan za delove pojedinih umetničkih praksi izvesnih predavača, odnosno izvesne projekte koji su se kroz tu transmedijalnost pojavljivali i koji bi trebalo da uvedu jednu vrstu drugačijeg kanona od kanona moderna/postmoderna.

Sa druge strane, svaka škola postavlja svoj kanon, čak i kad se uspostavi transmedijalni rad, i on će biti kanon. Problem nije u tome da li kanon postoji, već da li je on doveden do govora i mogućnosti analize i rasprave. Onog trenutka kada vi krenete nekoga da podučavate, vi uspostavljate kanon, ali problem nastaje kada kažete da kanona nema, ja vas učim istinu o umetnosti, ja vas učim ono što vi osećate. Na neki način zadatak teorijske ili proteorijske ili konceptualne ili diskuzivne analize umetničke škole je pokazati da kanon postoji i koji su njegovi opsezi i koje su njegove konvencije i načini funkcionisanja.

A.K. Uvek, naravno, postoji i mogućnost samoobrazovanja. Kakav je Vaš stav po ovom pitanju?

M.Š. Samoobrazovanje je važan aspekt svakog obrazovnog procesa. Znanje se ne dobija kao dar, već se stiče napornim radom, autokritičkim istraživanjem svog rada i odnosa sa vremenom i kontekstima u kojima se živi i dela, borbom za prepoznavanje savremenosti.

Može se govoriti o dve vrste samoobrazovanja:

- samoobrazovanje kao dodatak ili aspekt redovnog školskog obrazovanja, gde tražite svoju platformu u odnosu na ponuđene školske platforme;
- samoobrazovanje kao oblik samoorganizovanja izvan školskog konteksta. Da, ovo je važan pristup, jer studenti ili bivši studenti time preuzimaju odgovornost za sopstveni proces učenja i razmene znanja. Pristalica sam samoorganizovanog samoobrazovanja u procesu školovanja ili kasnijem samostalnom radu. Stvaranje konteksta i miljea rada, tj. platforme je danas sastavni aspekt svake umetničke prakse.

A.K. Šta bi bio vaš savet za mlade ljude sa ambicijom da posvete par godina svog života umetničkom obrazovanju?

M.Š. Saveti nekada mogu koristiti, a nekada ne. Pre bih upotrebio termin predložena platforma za istraživanje umetničkog obrazovanja:

- Pročitao bih par knjiga na tu temu. Danas postoji bogata literatura o savremenom umetničkom obrazovanju i ona je povezana sa takozvanim "obrazovnim obrtom u umetnosti";
- preko interneta bih pregledao sajtove izvesnog broja elitnih inetrnacionalnih škola, ANALIZIRAO BIH NJIHOVE PLATFORME, PROTOKOLE I PROCEDURE;

- ako bih bio u mogućnosti, pohadao bih letnje kurseve na umetničkim školama, institutima i galerijama, razgovarao sa studentima i predavačima, te analizirao, intervjuisao bi ih usmeno ili pismeno;
- pravio bih pregledne tablice kojima se uporedno pokazuju načini izvođenja umetničke nastave;
- pokušao bih da napravim različite modele škole radeći sa kolegama ovde i u belom svetu.

Ali ono što je važno – morate poći od pretpostavke da umetnost nije samo stvaranje/pravljenje umetničkog dela, već složeni proces učenja, istraživanja u područjima koja nisu samo umetnička (politika, kulturalne studije, istraživanje medija, oblici komunikacije u svakodnevnom životu i životu u svetu umetnosti, kustoski rad, teorijski rad, aktivizam itd.)



ALEKSANDAR JESTROVIĆ JAMESDIN

16.03.2015.

razgovor vodila Ana Bogdanović

Jamesdin važi za tough guy-a beogradske umetničke scene. Već neko vreme, doduše, živi u Berlinu. Označen je i kao predstavnik (novije) nove slike u Srbiji i u poslednje vreme često izlaže u Beogradu, što me veoma raduje. Pisao je i za Supervizuelnu i veoma nam je drago što smo imali priliku da objavimo njegove tekstove. Dopisivali smo se o novim i starim izložbama, o slikama i slikarstvu. Sledi rezultat naše pisane konverzacije.

A.B. Pre nekoliko dana si otvorio izložbu u Ludwigshafenu. Reci mi nešto više o tome, šta si predstavio na ovoj izložbi?

A.J.J. Instalacija se zove Bulky Luggage / Sperrgepäck i otprilike je to što može umetnik da ponese na leđima, a plus da to prođe kroz aerodromski skener za nestandardni gepek (na Tesli je za skener maksimum manje stranice 1×1 m i 23 kile ako idete sa srpskim Etihadom), tako da sam ja spakovo šator, brod s' crncima, kilo crteža i još ponešto i uz te starije radove (teme: zikra, rat...) kao deo koncepta prezentacije doveo u kontrast sa novim slikama sastavljenim od platnenih kesa sa raznih izložbi koje više sad predstavljaju kao to zezanje, putovanja, izložbe, a opet tu seriju slika nazvao *sparen* (štedi) kao magičnu reč koja se odavde šalje u svet i koja, teoretski, rešava sve probleme.

Manifestacija na kojoj je to prikazano se zove *Offene Welt* i više je intenacionalni festival teatra i muzike, ali su napravili i mali iskorak u vizuelne umetnosti i ustupili mi tu jednu prostoriju gde sam radio i meni se dopalo kako je ispalo. Tamo me vodila naša incijativa iz Berlina, *Serbina* koja je ovde dosta aktivna i saradivala je već sa više umetnika i kulturnih institucija iz Srbije i Nemačke.

A.B. Nedavno je zatvorena izložba *Večiti student*, koja je predstavljena u Galeriji Doma kulture Studentski grad, nastala kao rezultat rezidencijalnog projekta Cimer tokom koga si dva meseca proveo u Studenjaku. Kako je (i da li uopšte) studentski život uticao na život umetnosti u ovom slučaju?

Kako se odvijala saradnja sa studentima – stanovnicima Studentskog grada – koji su učestvovali u realizaciji radova nastalih tokom ovog boravka?

A.J.J. Mogo sam još da ostanem, taman sam se naviko. Doduše u mojoj sobi je loša izolacija, pa bi oko toga se možda bunio. Drugo ja sam još student, tako da mi to dođe kao neka zakasnela studentska razmena. Toga nije bilo onda kad sam ja bio mladi student. Boravak je uticao na teme radova, konkretno taj rad *Ilegalac*, tu sam se baš bavio tom legendom. U svim radovima sam saradivao sa ili studentima ili zaposlenima i uglavnom sve što sam započeo uspeo sam i da završim, nekad je išlo brzo, a kad ide sporo onda su mi rekli kod nas u Studenjaku je još socijalizam. Na izložbi su mi bili sa par radova gosti par studenata sa Berlinske akademije Weissensee koje je pvela u posetu BG-u njihov profesor Silvija Lorenz moja žena, kao deo saradnje umetnika odavde i Berlina koja je bila realizovana na izložbi *Eastern Promises* u Berlinu 2013. Inače najlepša vest iz Studenjaka je da su Dveri ili Obraz ili neka slična sekta koji su tu bili još pomalo aktivni sad kad ima malo više stranih studenata odustali i zapalili odavde. Nadam se da će još neko dobiti priliku da boravi i radi tamo, ima uslova, ambijent je interesantan, a i da probamo da odbranimo da ne pretvore sve ateljee u DKSG u kancelarije.

A.B. Živiš i radiš između Beograda i Berlina, gde trenutno studiraš na UDK (Univerzitet umetnosti). Kakva su tvoja iskustva o sistemu/instituciji umetničkog obrazovanja u jednom i drugom gradu?

A.J.J. U Beogradu je bilo super, ja bi još uvek bio gore na Senjaku na posdiplomskim, nego su me izbacili nakon 3 godine. A mogli su da me ostave ionako im ateljeji zvrje prazni. U Berlinu sam im objasnio da sam slučajno došao i tako su me i prihvatili, tako da sam ja dosta neobavezno studirao i koliko sam uspeo da svatim fora je u tome da ti dalje radiš svoje, a oni te stalno ispituju zašto to radiš i onda u međuvremenu i ti sebe potkrepljen dali teorijom, naukom ili poređenjem sa sličnim iskustvima. Za primenu Bolonje na umetničke studije svi se ovde slažu da je glupost iz razloga što samo podstiče taj birokratski okvir i pravila koja bi trebala da odbrane neki format ukoliko u njemu nema kreativnosti ili smisla.

A.B. Neki mediji u Srbiji (kao na primer Blic) su nedavno bili zainteresovani za tvoj „recept za uspeh” u Berlinu. Kako reaguješ na to i kako vidiš ulogu medija u kreiranju slike o umetnosti i umetničkom životu?

A.J.J. Povodom prve izložbe koju sam imao u Suluju isto mi je izašao intervju u Blicu i posle sam prodo 2 crteža i sliku a sad ništa tako da mislim da im se smanjio uticaj u kreiranju toga već kako si napisala. S druge strane super ja kad ti dođe neko iz novina pa te

pita nešto, pa se slikaš i onda ti kažu još kolege kažu al si se prolepšo. U mojim godinama to dosta znači. U Nemačkoj je to ređe, npr. Blic je kao Bild ovde, žuta štampa, oni npr. samo štampaju kad Jonathan Messe pozdravlja sa *Sieg Heil*.

A.B. Tvoj rad je često prisutan na izložbama koje umetničku scenu u Beogradu/Srbiji predstavljaju u inostranstvu. Moglo bi se reći da si aktivno uključen u prostor reprezentacije „domaće” umetnosti za pogled „iz vana”. Kako promišljaš svoju poziciju u ovakvim situacijama/reprezentacijskim okvirima, odnosno kako na nju reaguješ (ovde pre svega mislim na nekoliko radova koje si uradio kao odgovor na date situacije – Zagreb, Berlin)?

A.J.J. Nema tu mnogo promišljanja, to su radovi koje sam ja radio za sebe i koji već postoje pa onda budu prikazani na nekoj o tih izložbi. Svaki od tih poziva ja sebi objašnjavam srećom. Nisam ni sa jednim od naših kustosa radio u kontinuitetu pa da to eventualno bude razlog. Konkurencija isto u mojem godištu nije prevelika, ljudi moraju od nečega da žive pa odustanu od umetnosti, bave se nečim drugim, a s druge strane sad ima ponekad i više prilika, jer koliko sad ima država na prostoru bivše SFRJ (10 - 15?) i sve prave nacionalne selekcije, tako da i čorava koka ubode neko zrno. I tako rastu apetiti, npr. ja sad kad dunem ponekad maštam o tome kako odlazim prvi put u Veneciju i odmah izlazem i u našem i u Hrvatskom paviljonu.

A.B. A sada malo nedavne prošlosti. Tvoje slike bile su predstavljene na dve značajne izložbe o savremenom slikarstvu *Slika:koncept–žuto:mačka* kustoskinje Jelene Vesić u Salonu MSU 2003. i Nova slika u Galeriji Vinko Perčić u Subotici, kustosa Miroslava Karića i Saše Janjića 2008. Kako sa ove distance posmatraš te izložbene događaje? Koju poziciju danas zauzimaš spram slikarstva kao polja iz koga si primarno artikulisao svoju umetničku praksu?

A.J.J. U Subotici nas je bilo deset na otvaranju, tako da mislim da oni nisu pravilno svatili važnost te izložbe. Plus je još 5 doveo moj kum Dejan Poljaković koji drži moj muzej (legat) u Subotici, koji je moguće posetiti uz najavu. Tu sam ja za katalog objasnio da u podrumu u kome sam radio volim da režem slike u komade, šrafim nešto na njih, bušim... jer me to oslobađa želje da nekog namamim u podrum i radim mu slične stvari. Slikarstvo i danas deluje povoljno na mene, praktikujem ga, bez velikih očekivanja i spram mene ono ima terapeutsku poziciju. I od svih ostalih medija sviđa mi se što me najlakše vraća u to neko dinosaursko vreme u kome još nije sve određeno pravilima. S druge strane, većina onoga što se kod nas slika, bolje da se realizuje u videu, izgledaće pametnije, a zauzima manje prostora.

A.B. Da li bi rekao nešto više o „onome što se kod nas slika”? Kako posmatraš slikarstvo danas, da li možeš da navedeš neke tebi interesantne slikarske prakse?

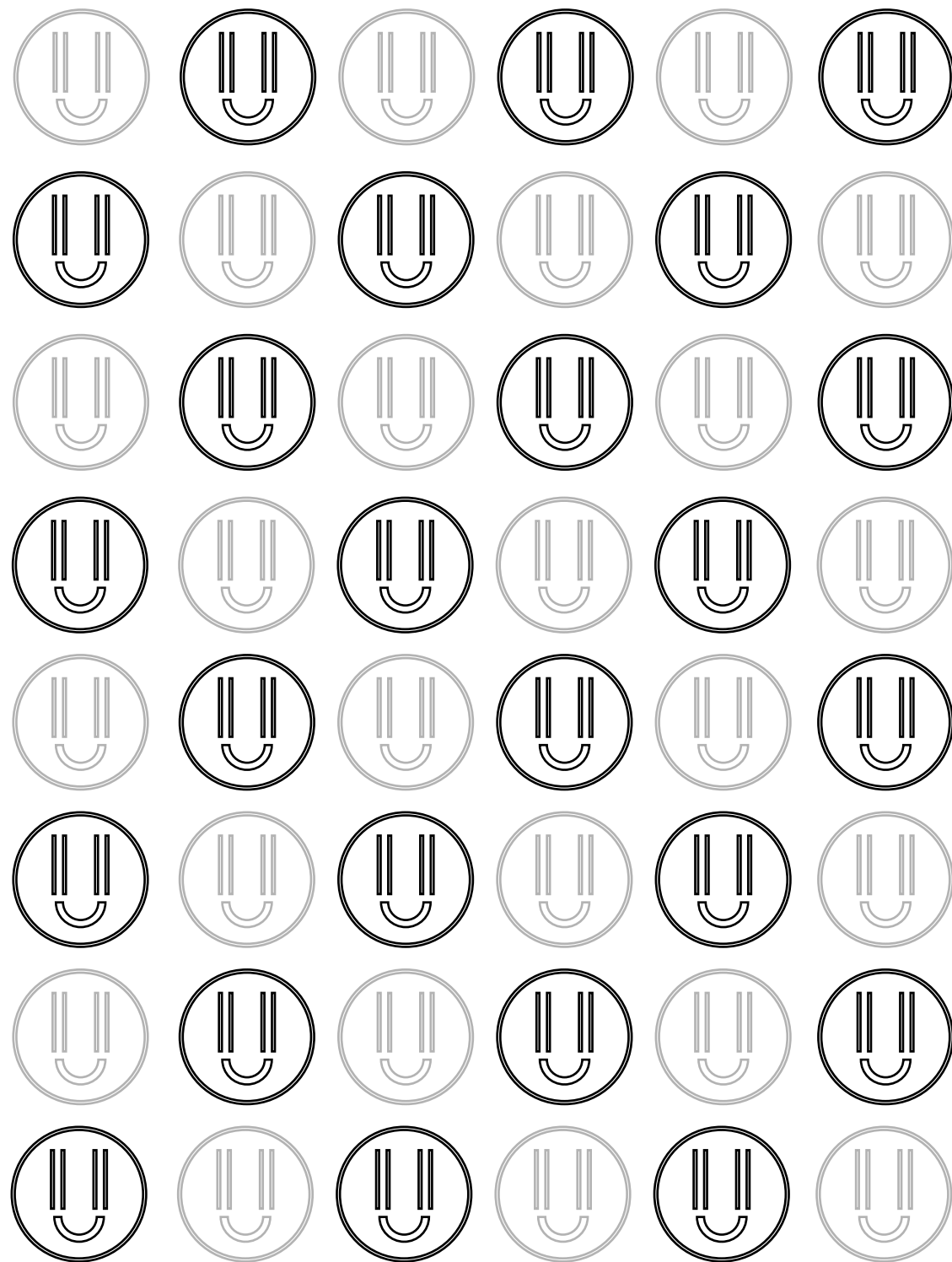
A.J.J. Više o tome što se kod nas slika ima na <http://gallery-shots.blogspot.de/>, gde se za razliku od vas sve što se dešava po galerijama postavlja neselektivno i gde također pratim šta se dešava, 8 od 10 izložbi je slikarstvo i ja to razumem jer ovaj medij nije previše skup i ne treba ti niko, zatvoriš se negde i slikaš, ali realno 90 posto toga nikom ne treba i ja ne razumem što se onda ljudi tu trude da budu odmereni, da se boje slažu, da forme budu inteligentne, da ne vređaju ničija osećanja, da budu racionalni i konstruktivni, a najčešće uspevaju da budu provincijalni.

Od stvari koje sam gledao koje sam video uživo od kako sam zapalio dopalo su mi se Kippenbergerove (Martin Kippenberger) silikonske slike, sve fino i uljudno pa zaliveno u lateks kurtone i SM opremu (pomaže mi da shvatim novu okolinu), Sarah Lucas unlocks prisoners' art – kako umetnica ispadne bolji kurator od kuratora (podsetilo me na salon koj su Era i Mikrob radili i koji mi je uz Brankov bio najzanimljiviji).

Volim Naru Yoshitoma zato što je pedofil sa stilom na način kakav je to bio Nabokov, zatim Doreen Reid Nakamarra koju sam otkrio na zadnjim Dokumentima koja me podsetila na moje početke kad sam još furo ritualni primitivizam, i Christopher Wool zbog toga što: „jebite se ako ne možete da prihvatite šalu“.

A.B. Sećam se da si mi jednom prilikom, mnogo pre ovog razgovora, rekao da su ti važni slikari čija si dela upoznao u nekadašnjoj postavci Narodnog muzeja. Kakav je tvoj odnos prema istoriji slikarstva?

A.J.J. Da, ja sam odlazio dosta često u Narodni dok je radio, eto posle vojske pokušavajući da pronadem svoje mesto svraćao sam svuda i nikuda i tražeći para sretao sam te ribe koje su mi bile malo agresivne, s tom malo izraženijom donjom vilicom (ili to deluje tako zbog stava) i mislio sam da ću možda u muzeju naići na srodnu osetljivu dušu, ali on je zjapio prazan i eto ja sam se zaljubljuju u slikare Leona Koena, Đuru Jakšića, Mališu Glišića, Marijana Detonija i čak jednom prilikom našao parče boje koje je otpalo ili sa Van Goga ili Vlamenka. Tu je negde između stajalo i koje sam maznuo i skoro sam naišao na jednog mlađeg umetnika koji tako mažnjava komadiće umetničkih radova i to mi je npr. zanimljiva umetnička pa čak možda i slikarska praksa.





LUKA KNEŽEVIĆ STRIKA

LIVE.BELGRADERAW

22.07.2015.
razgovor vodio Ivan Šuletić

Povod za razgovor sa Lukom Kneževićem – Strikom je izložba koju je fotokolektiv BelgradeRaw, od 11. do 26. juna priredio u umetničkom prostoru U10 u Beogradu, pod naslovom live.belgraderaw. Izložbu je činilo nekoliko uzastopnih „tačaka“, koje je povezivala narandžasta, plastična građevinska ograda. Namerno se služim terminom „tačka“, jer bi predstavljanje elemenata izložbe kao „radova“, u ovom slučaju, umanjilo njihov kapacitet da problematizuju poziciju vrste fotografije kojom se Belgrade Raw bavi, u izložbenom kontekstu.

I.Š. Pretpostavljam da kao jedan od osnivača BR imaš mandat da govoriš o ovom kolektivnom nastupu. Upravo to želim da bude i prvo pitanje. Koliko publika u vašim pojavljivanjima u fizičkom prostoru treba da traži pojedinačne autorske jezike, odnosno da li treba da se prepusti i sve posmatra kao grupni rad?

L.K.S. Belgrade raw, kada zajednički nastupa, postavlja se kao autor radova i postavke. Tako je kad izlažemo konvencionalno štampane fotografije – iako je svaku fotografiju neko snimio, autorstvo označavamo kao grupno. Ova izložba je korak dalje u tome, jer je konceptualno nastala kao rezultat razmene ideja većeg broja članova, a i sam sadržaj jednog dela izložbe podrazumeva kontinuirani svakodnevni fotografski rad članova.

I.Š. Da li se i koliko nešto promenilo u vašem radu, od kada se kolektiv BR (značajno) uvećao?

L.K.S. Širenje kolektiva je povećalo unutrašnje kompetencije kolektiva, donelo talas nove energije i neke nove poglede – imam osećaj da šire shvatamo fotografiju, ali i grad, a sa druge strane, otežalo je ležeran i direktan pristup komunikaciji, 10 ljudi je mnogo više od 5, naročito kad je osnova komunikacije više prijateljski odnos nego profesionalni. Ipak, čini mi se da u poslednje vreme uspevamo da održimo sastanke koji se tek nakon par sati pretvore u žurku.

I.Š. Izložba u U10 je, retko kod nas, dobro artikulirala odnos interneta i fizičkog prostora. Šta za BR predstavljaju nastupi u fizičkom prostoru?

L.K.S. Kad govorimo o izlagačkoj delatnosti Belgrade Raw, ona je velikim delom formirana interesovanjem stručne javnosti, pre svega iz okvira savremene vizuelne umetnosti za naš rad. Još 2011, kustos Miroslav Karić nas je pozvao da učestvujemo u velikoj izložbi u okviru festivala Documenta u Regensburgu, koji je te godine predstavljao savremenu vizuelnu umetnost iz Srbije. Od tada, često dobijamo pozive i prilike da izlažemo i svaki put stvaramo izložbenu postavku u odnosu na ponuđen prostor, materijalne uslove i naš trenutni pogled na Beograd, ali i na to šta je Belgrade Raw. Poziv da izlažemo u U10 je došao nakon uspešne saradnje s njima – prošlogodišnji Foto-sajam i izložbu učesnika serije radionica koje smo prethodno održali u gradovima Srbije. Povod za odmak od štampanih fotografija (iako je jedna od vrednosti za koje se zalažemo i postojanje fotografija kao objekata, u formi knjiga, printova itd.) bio je dvojak – s jedne strane nepostojanje budžeta izložbe (igrom srećnih okolnosti, naše dosadašnje izložbe su najčešće imale produkcijske budžete, što je vrlo nestandardno u domaćim uslovima), što je onemogućilo produkciju novih kvalitetnih printova, a s druge strane, velika promena u načinima i učestalosti upotrebe fotografija (i slika generalno, ali čini se da je fotografija preuzela primat kao “najčešća” slika) u svakodnevnoj komunikaciji. Ova promena se desila paralelno sa, i neraskidivo je povezana sa prebacivanjem velikog dela komunikacije na internet, kojem se pristupa sve lakše i na sve više mesta, do mere da je veliki broj ljudi zapravo uvek povezan.

Mobilni telefoni opremljeni kamerama su u ovome ključni, jer omogućavaju da se u tu komunikaciju fotografija uključi bez prekida normalnog toka. Ceo taj prostor od odabira kadra do tehničkih podešavanja, preko stvaranja medija koji fotografiju nosi do publike koja je posmatra, kompresovan je u jedan dodir ekrana (čak nema ni pritiska dugmeta, samo postoji zvuk koji doživljavam više kao neku vrstu omaža “foto-aparatu” nego kao auditivnu informaciju da je snimak zaista napravljen – svakako ga vidimo odmah).

Svesni toga da je potpuno promenjena stvarnost kreiranja fotografije, njenim većim približavanjem jeziku, kao instant komunikacionom alatu među govornicima koji dele isti jezik, rešili smo da zagrebemo površinu takve upotrebe fotografije, ali i snimka, u kontekstu lokalne sredine, tj. Beograda kao geografske odrednice. Rezultirajuća izložba je nastala sabiranjem i izborom iz brojnih ideja do kojih smo došli, razmišljajući baš o slici koja nastaje bez pretpostavke materijalnosti, tj. štampe kao načina prenošenja, a da je i mi možemo adekvatno prezentovati projekcijama.

Ideja narandžaste građevinske mreže, koja služi kao neka vrsta „okruženja” je tu kao simbol ograničavanja kretanja, nešto što sve više počinjemo da osvešćujemo kada raz-

mišljamo o gradu i našem pravu na grad. S ovim kao polaznom tačkom, sama postavka je formirana timskim radom dela kolektiva koji ima puno iskustva u tome. Podsetiću da smo, pored izložbi u kojima nastupamo kao autori, 2012-e godine ogranižovali 11 izložbi u Galeriji Artget – kroz to iskustvo smo se suočili i sa poslovima selektora, kustosa, producenta, štampara, tehničara (naravno, u većini ovih poslova je postojala podrška KCB-a, ali nužno ograničena njihovim kapacitetima, te je za dostizanje određenog nivoa ovih izložbi bio neophodan angažman van našeg zvaničnog neplaćenog angažmana kao selektora/kustosa sezone).

I.Š. I kad smo kod toga, zašto oni, osim na facebook stranici grupe, nisu ispraćeni adekvatnim online materijalom?

L.K.S. Kako je naše delovanje volontersko (dosadašnje finansiranje je podrazumevalo uglavnom povećanje kapaciteta delovanja, ali ne i plaćanje našeg rada), odgovor na to pitanje je prost – ne postoji dovoljni kapacitet za temeljno bavljenje objavljivanjem – sam fotografski materijal, tj. „belgrade raw u užem smislu” je nešto što nikad ne zapostavljamo, ali ovo ostalo zavisi od vremena i volje članova. Deo razloga je i što planiramo redizajn sajta, koji podrazumeva uključivanje novih sadržaja i novi načini prezentacije postojećih, te češću i adekvatniju dokumentaciju naših aktivnosti. Ipak, treba imati na umu da postoji još uvek aktivan podsajt artget.belgraderaw.com na kome su predstavljene izložbe koje smo u toku pomenute sezone realizovali.

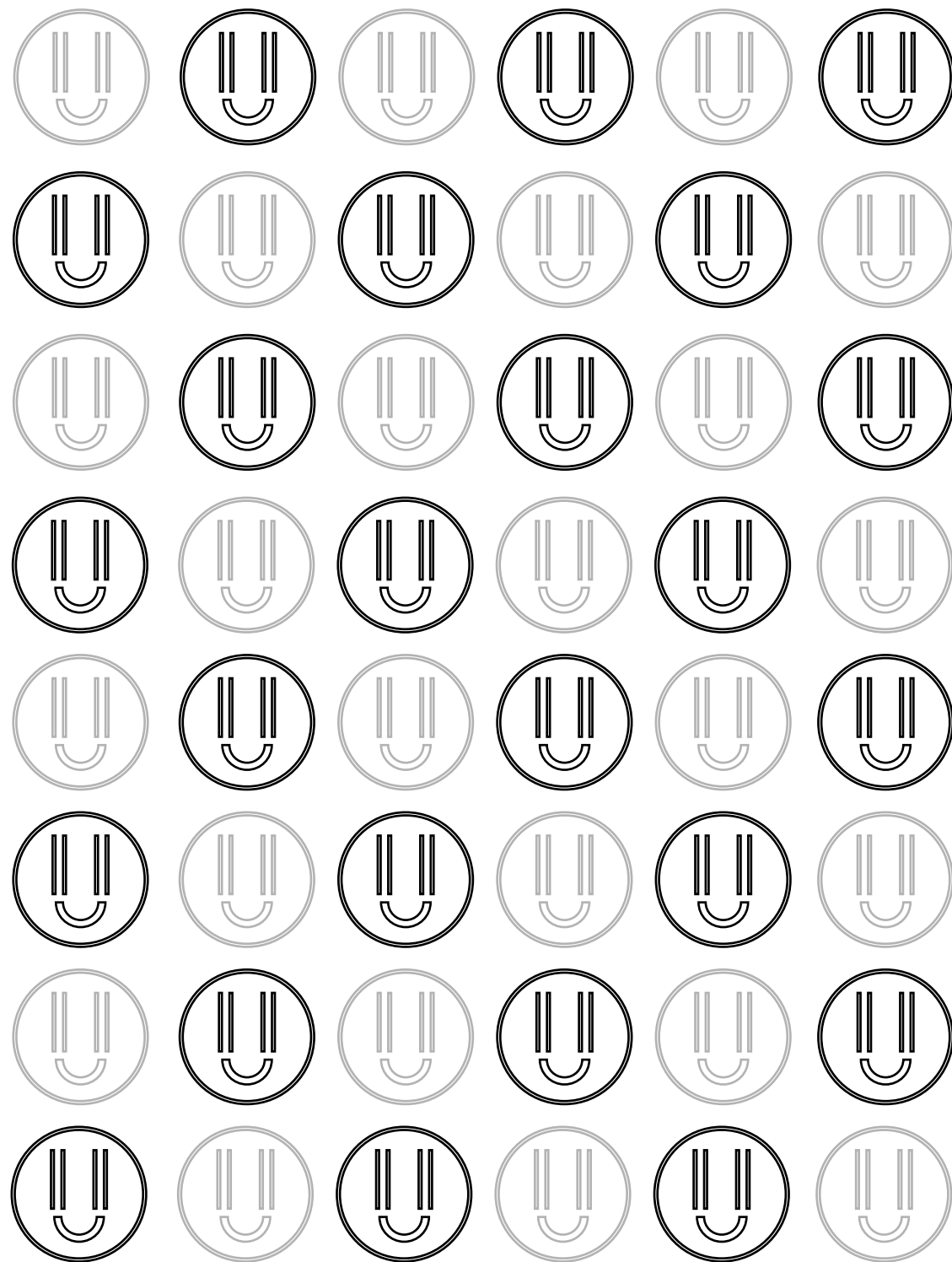
I.Š. U štampanom materijalu koji je pratio izložbu je objavljen tekst, koji je zanimljivo pozicioniran, pre svega kao kritika kustuske uloge. Imajući to u vidu, izložba, kao artikulirana aktivnost Belgrade Raw, dobija ton kritike institucije umetničke izložbe. Da li je to usmereno ka lokalnoj sceni, ili treba da se posmatra kao načelni stav Belgrade Raw?

L.K.S. Ja pre to vidim kao osvrt na pitanje neophodnosti stručnog teorijskog teksta kao dela izložbe. On to, naravno, nije – neophodnog sadržaja neke izložbe nema, baš kao što fotografije nisu neophodni sadržaj fotografske izložbe. Ipak, čini se da tu vrstu slobode mali broj umetnika oseća. Često se dešava da vrlo visokoparni termini i suv jezik nalaze svoje mesto i na sasvim banalnim izložbama – čitao sam tekstove koji su potpuno nečitljivi i ne govore ništa, pa čak ni ne stoje u bilo kakvom, meni odgonetljivom odnosu sa prikazanim sadržajem. Kao da nastaju samo da bi popunili tu ulogu „mudrog” teksta o izložbi, te joj time podigli status.

Iskoristili smo automatski generator umetničkih statement-a, s naše strane inputirajući samo nekoliko termina (photography, urbanity, representation) i tako dobili tekst koji koristimo u katalogu.

Sam taj čin ne govori nužno o tome da tekstu nema mesta u umetnosti, ali jeste kritičan prema poziciji umetnost – tekst kod nas danas.

Čini mi se da bi često bilo komunikativnije da autor napiše neki lični stav o svom radu ili čak i nečem drugom, umesto stremljenja ka tekstu koji će delovati kao „artist statement”. Imam osećaj da bi se tako povećao i obim i kvalitet komunikacije o umetnosti.



DUŠICA DRAŽIĆ

POČETAK NE LEŽI U TEZI, VEĆ U DILEMI

25.03.2014.

razgovor vodila Ana Bogdanović



A.B. Neposredni povod za ovaj razgovor je tvoja izložba *New City* koja je u novembru prošle godine predstavljena u beogradskoj Galeriji 12 HUB. Ti u proteklih godinu dana, međutim, veoma malo vremena provodiš u ovom gradu. Za početak nam reci nešto o tvojim putovanjima, umetničkim boravcima i izložbama koji su se dogodili u prethodnom periodu (i još uvek se događaju).

D.D. Prošlogodišnja putovanja su upravo započela radom *New City* za izložbu *A City Shaped*¹, a po pozivu kustosa Pieter-Paul Mortier-a. Ovaj poziv je za mene predstavljao makar kratkotrajno ostvarenje ideje na koji način bih volela da se gradi odnos između umetnika, kustosa, institucije i publike. Moram priznati da sam po prvi put osetila iskreno vrednovanje mog rada od strane institucije, njihovu punu podršku (idejnu, radnu, finansijsku), kao i uzajamno potpuno poverenje.

Nakon završetka ove izložbe rad je prebačen u Ljubljanu, po pozivu Alenke Gregorič, i izložen u galeriji Tobačna 001. Lokacija je usko povezana sa radom *New City*, jer bi i sama mogla naći mesto na ovoj maketi. Nekada je kompleks pripadao duvanskoj industriji, a danas možemo naći samo nekoliko rekonstruisanih objekata, dok su većina zamenjena naplatnim parkingom nad kojim visi odštampan urbanistički plan razvoja lokaliteta. Rad *New City* izložen je u Galeriji 12 HUB čija lokacija se nalazi u delu grada koji je doživeo intenzivnu urbanističku transformaciju u prvoj polovini XX veka, a sada započinje sa novom.

Od početka aprila do kraja juna je usledio tromesečni boravak u Beču u organizaciji *KulturKontakt*-a koji mi je omogućio da izdvojim taj luksuz vremena, finansijsku rasterećenost kao i kontemplativni mir i da se posvetim realizaciji dva rada *Pejzaž*² i *Neumayergasse 19*³

¹ A CITY SHAPED – Artefact 2013, STUK arts centre Leuven, Belgija / <http://www.artefact-festival.be//language/en>

² <http://dusicadrazic.wordpress.com/portfolio/landscapes/>

³ <http://dusicadrazic.wordpress.com/portfolio/neumayergasse19/>

na kojima sam već duže radila, kao i razvoju novih ideja. Upravo su mi ova tri meseca, kao i prethodna saradnja sa Alenom Gregorić otvorila novu saradnju sa prostorom < rotor > u Gracu i mogućnost da započnem dugoročan rad *Konstruisan pejzaž*.

Kao što ćeš primetiti, primere koje sam navela ukazuju na potrebu umetnika danas (ili da kažem na moju potrebu), i retko nailaženje na ovakvu saradnju kod nas. Saradnja postoji na nivou individualne podrške unutar institucije, ali ne na nivou institucije. Zaista je uživanje raditi sa Unom Popović, Maidom Gruden, Majom Ćirić, Miroslavom Karićem, Marijanom Simu, Milicom Pekić, Anom Adamović, Snežanom Stamenković...

Moja putovanja nisu usmerena željom da ne budem i ne radim u Beogradu, već nemogućnošću i neslaganjem sa načinom na koji se radi kod nas. U jednom trenutku sam se umorila od kompromisa, od nepostojanja poslovne etike, od neplaćanja ranije dogovorenog, od izgovora koji bi trebalo da opravdaju nemogućnost, od lenjosti itd. Ja svoj rad shvatam ozbiljno i posvećena sam tome što radim i zaista sam počela da očekujem isto od saradnika.

A.B. Da li i na koji način vidiš rešenje prevazilaženja problema institucionalne podrške umetnika i umetnica kod nas? Da li se danas smemo osloniti na podršku institucija umetnosti ili je možda potrebno nalaziti i razvijati alternativne mehanizme ove vrste održivosti?

D.D. Ovo je zaista teško pitanje, možda najviše jer implicira da je nekada sve bilo drugačije, a nisam sigurna da jeste. Takođe, pitanje je istovremeno i ideološko, ali i praktično, i ne vidim kako bi se uspešno ove dve sfere preklapile.

Situacija je kompleksna, jer nisu sve institucije iste, niti rade na isti način, niti ih čine isti ljudi. Ali ni umetnici, tj. njihova umetnička praksa nije ista, već se gradi na temelju različitih estetskih, filozofskih, ideoloških ubeđenja. I samim tim ne može biti univerzalnog pravila. Na koji način će umetnik razvijati i postaviti mehanizme održivosti je veoma lično i otvoreno pitanje. Verujem da je sukob sa ličnim (unutrašnjim) ili društvenim (spoljašnjim) etičkim principima često prisutan element, posebno u polju kritičke i angažovane umetnosti kada se može primeniti već prečesto upotrebljena fraza da (li) cilj opravdava sredstva.

Mislim da umetnost treba da teži da bude nezavisna u trenutku njene proizvodnje i da je to jedini način da ona bude beskompromisna. A možda upravo kada egzistencija umetnika ne zavisi direktno od umetničke proizvodnje, umetnost može biti slobodna? Ali onda traži strpljenje, vreme, dugoročnu posvećenost i tada novac više ne može biti izgovor za nedovršen ili nedorečen rad.

Međutim u trenutku kada je rad završen, pričamo o distribuciji i prezentaciji rada. Moj prvi odgovor se više odnosio na ovaj segment saradnje, kada se rad na realizaciji i postavljanju ne posmatra kao rad i na taj način se opravdava neplaćanje. Naravno da uvek postoji mogućnost samoorganizacije, kada od nas samih zavisi uspostavljanje pravila, ali takođe to podrazumeva rasipanje vremena i snage.

Možda bi se prevazišao problem kada bi umetnici uspeali da se udruže i izgrade zajednički stav od kojeg se ne bi odstupalo. Ali to bi podrazumevalo da se individualno podredi opštem, a u praksi se to na žalost uvek pokazalo kao kratkotrajno, prividno rešenje. Mislim da treba bolje pogledati modele kao što je esnaf⁴ i proučiti kako je moguće izbeći zamku monopolizma.

Ali svim pokušajima na kraju stane na put sama ljudska priroda. Ne verujem da rešenje postoji, već samo prihvatljiva okolnost.

A.B. Vratimo se na tvoju umetničku praksu. Polazište tvojih radova vezano je za izbrisane, nevidljive prostore i odnose koje otkrivaš, rekonstruišeš, činiš vidljivima koristeći različite umetničke metodologije, a stvarajući ambijente koje neretko potpuno transformišu izložbene prostore. Šta se primarno nalazi u fokusu tvog istraživanja u ovom kontekstu i da li (i na koji način) ideja u utopiji zauzima mesto u tvom radu?

D.D. Da bih više saznala o savremenosti, pokušavam da razotkrivam putanje koje su možda prouzrokovale ili uticale na formiranje zatečenog stanja. Prikupljene informacije koje se kreću od formalne, prostorne analize zatečenog, preko istorijskih, ekonomskih, ideoloških činilaca, često tumačim u saradnji sa stručnjacima izvan polja umetnosti. I u tom razotkrivanju, u sukobu različitih disciplina, pored suve realnosti, postaju vidljivi magični, poetski, humani elementi. Možemo ih gledati i kao označitelje mogućih (kratkotrajnih) utopija ili kao putokaze za alternativna delovanja.

Iako je zatečeno stanje (ili kontekst) polazište, ono postaje irelevantno kada od tumačenja pređem na realizaciju rada (mada te faze nikada nisu izolovane, već se preklapaju). Upravo se tada zatečeno transformiše i upisuje se novo značenje.

Ukoliko podelim svoj rad na tri izlagačka pristupa – galerijski, nekontrolisani prostor (radije nego javni) i knjiga – oni se ne razlikuju samo od „mesta“ prikazivanja, već i od načina uključivanja i uloge publike, ali i nivoa kontrole nad samim radom i samim tim od prisustva ili brisanja autorstva.

⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Guild>

U trenutku kada rešim da određeni rad prikažem u galeriji, njena prostornost, značenje, pozicija unutar grada postaju parametri koji se više ne mogu ignorisati, jer sami utiču na doživljaj i čitanje rada. Takođe je galerija prostor koji može da se kontroliše i nije nepredvidiv u toku planiranja i postavke, tj. sve do trenutka kada se otvori za publiku.

Paralelno sa radovima koji su studijski i „pogodni“ za galerije, veliki broj radova nije nezavistan od mesta realizacije, već mesto predstavlja deo samog rada. Ovakve radove prevodim ili u knjige ili u izložbe–arhive, a nekada ih prepuštam uticaju okruženja, promeni i gubitku autorstva nad radom i jedino što mi ostaje jeste dokument.

A.B. Nedavno si u Zagrebu izdala umetničku knjigu zasnovanu na performansu *Procep* koji si izvela tokom leta 2011. godine. Pitanja kontrolisanja toka izvođenja rada, kao i pitanja autorstva u ovom performansu zauzimaju važno mesto. Reci nam nešto više o ovom radu i tvojim intencijama u pogledu otvaranja diskusije o političkim relacijama koje se reflektuju kroz prostorne odnose u kontekstu ovog performansa.

D.D. Performans je započeo nakon što sam uklonila ulazna vrata stana u Kordunskoj 15 u Zagrebu. Na taj način je stan postao niša u koju je svako mogao da uđe u toku 24 sata, tokom sedam dana. Prag je bio jedini označitelj granice između javnog i privatnog, ali istovremeno je dopuštao slobodu interpretacije oba termina. Tokom tih sedam dana sam živela u stanu, samim tim je i moj privatni prostor bio izložen (ali ne i privatnost). Akcenat rada je ležao u gestu poverenja, ili kako je Ana Kutleša navela u svom tekstu u „gestu gostoprimitstva“.

Nekoliko dana pre početka performansa otkrivene su video trake snimljenog ubistva srpske porodice Zec u Zagrebu iz 1991. godine. Odjednom je performans dobio novu dimenziju koju nisam mogla da kontrolišem. Iako namera rada nikako nije bila provokacija, mnogi posetioци su tumačili moj gest i na taj način.

Kontrola nad *Procepom* postoji samo u činu skidanja vrata, sve nakon toga je prepušteno budućim događanjima. Na koji način se performans razvija zavisi isključivo od neplanirane komunikacije između mene i posetilaca, pa samim tim se autorstvo briše. Ispostavilo se da je prostor postao skup uzroka i posledica, preplitanja ljudi koji se tek upoznaju, stvaranja privremene zajednice koja je motivisana unutrašnjom potrebom za brigom o drugom. Prostor otvorenog stana jeste postao zona eskapizma.

Sam rad duguje vlasniku stana, Josipu Viskoviću. Verujem da *Procep* uspeva zahvaljujući našoj simbiozi, ali i zbog Josipovog inicijalnog poverenja, prepuštanja stana meni, njemu tada nepoznatoj osobi, ostavljanju i samim tim izlaganju ličnih stvari poput knjiga, ploča, kasete, pisama, odeće, nameštaja.

Tokom trajanja *Procepa*, a kada bi stan opet ostao prazan, fotografisala sam „tragove“ prisustva drugih, koji su se sastojali od jedva vidljivih promena unutar stana. Ove fotografije/dokumenti su bili polazište za rad na knjizi *Procep*. Dve godine nakon realizacije performansa sam završila sa umetničkom knjigom. Sastoji se od 5 foto-albuma čiji autori su posetioци *Procepa*: Damir Žižić, Samuel Hauenstein & Fabrizio Tuor, Franjo Vagion Prec, Tihana Bertek i ja, a nude pet različitih pogleda na *Procep*. Pored foto-albuma, nalaze se i dve čitanke: kritički tekst Ane Kutleše i razgovor između Ivane Hanaček i mene, vođen neposredno nakon zatvaranja *Procepa*.

A.B. Veoma mi je interesantan gest poverenja koji pominješ, a čini mi se da je i on tebi veoma važan. Koliko misliš da je moguće ostvariti poverenje u polju umetnosti, odnosno kroz umetnički rad i njegovo izvođenje? Kakvo poverenje osećaš kao umetnica prema publici / javnosti, i kakvu relaciju poverenja misliš da umetnost može uspostaviti prema društvu?

D.D. Verujem da poverenje generiše specifičan odnos između umetničkog rada i publike, koji nije unapred isprogramiran, već se gradi neposrednim susretom i samim tim jeste neočekivan. Gest poverenja ne zahteva učešće, ne sudi javnosti, već je poziv na koji se odazivamo ili ne. On kao posledicu može imati gest volje. Tada, čini mi se, umetnički rad ima mogućnost da ostvari svoj pun potencijal.

Gest poverenja nije propaganda, nije banalna politika, nema manifest. U ovakvoj relaciji ne postoji prostor za eksploataciju niti od strane umetnosti (umetnika), niti od strane društva (javnosti).

A.B. Na koji način misliš da umetnost ili umetnik /-ca eksploatišu, odnosno mogu eksploatisati publiku?

D.D. Imam zadržku prema umetničkim radovima koji su participatorni, kada se zahteva da publika učestvuje. Da budem preciznija, kada joj se nameće da učestvuje. Pristalica sam izbora.

Takođe sam oprezna kada umetnik nameće lični sud kao nepogrešiv, jedini ispravan i postavlja se kao moralna norma, upirući prst u publiku.

Ne verujem u umetnost kao aktivizam, ali verujem u aktivizam i verujem u umetnost kao zasebna polja delovanja, čiji akteri se mogu preklapati i delovati udruženo.

Ne mora se eksploatisati čovek direktno, već vremenski trenutak i ljudi koji su činili taj trenutak. Kod nas je to na žalost česta perverzna eksploatacija 90-ih, pitanje Kosova, pozicija Roma... Problem nije polje interesovanja, već metod rada koji na žalost koristi „kontekst“ kao opravdanje za površnost i senzacionalizam, a zarad samopromocije.

A.B. Kako onda vidiš odnos između etike i umetnosti? Koliko ti je ovaj odnos važan u sopstvenom radu i kako ga reflektuješ?

D.D. Etika i umetnost su za mene nerazdvojne, a usled toga i lična odgovornost delovanja u polju umetnosti jeste neizbežna. Pokušavam što jasnije da osvestim njihov odnos kroz proces realizacije, kroz finalni umetnički rad, ali i kroz kasniji kritički osvrt na sve faze dugo nakon same realizacije. Samokritičnost je uvek prisutna, iako često brutalna, ponekad i razočaravajuća, ona mi pomaže da ostanem (ili da se vratim) na pravac za koji u datom trenutku mislim da je ispravan.

Čini mi se da mi je najteže da zadovoljim sopstvene kriterijume. Ako se vratim na ranije pomenutu produkcijsku nezavisnost, često upadam u sopstvenu zamku kada osvestim finansijske korake koje sam napravila da bih obezbedila sredstva za život, ali i za realizaciju rada. Dovoljno je samo malo zagrebat i po površini mnogih fondacija ili načina finansiranja određenih institucija, ili njihovih politika i agendi da bi se otkrio „sukob“ između njihovih interesa i teze samog umetničkog rada.

Danas su granice prilično nejasne, i teško je naći pravi ugao posmatranja i delovanja. Sve postaje još komplikovanije kada se radi o saradnji, kada se različiti kriterijumi i pogledi neočekivano sukobe – tada jasnoća granice ispravnosti postaje maglovita.

Verujem da je neophodno da se ponekad zaustavimo, a zatim krenemo unazad. U takvom kretanju sagledavamo bolje do sada postignuto, a istovremeno pronalazimo i novi, možda bolji put.

A.B. Kakvi se izazovi nalaze na putu kojim se trenutno krećeš?

D.D. Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka moj tata je vodio masovna pošumljavanja goleti na Pešteru. Iako ideološki motivisano, u toku tih 15 godina je pošumljeno preko 150.000 ha. Danas, nakon više od 30 godina ova ne više očigledno antropogena šuma, prepuštena sebi, bez čovekove dalje nege, i dalje je u društvenom vlasništvu, na simboličkom nivou predstavlja ideju zajedničkog.

Posmatrajući estetske, formalne promene pejzaža koje su vođene ideološkim, ekonomskim, društvenim promenama različitih perioda, ali i proučavajući arhivski materijal, razgovarajući sa organizatorima pošumljavanja Peštera, kao i učesnicima Omladinskih radnih akcija pokušavam da otkrijem kako se dolazi do te vremenske pukotine kada se (i da li se?) dugogodišnji rad cepa od ličnosti i postaje opšte-koristan.

Ovo je po prvi put da pristupam radu kao otvorenom procesu. Konstruisan pejzaž se sastoji iz kolažiranja različitih elemenata: arhivskog materijala, ready made-a, skulpture, videa, teksta... Svaki novi segment me vodi ka novom ili ka varijaciji prethodnih. Početak ne leži u tezi, tj. ubeđenju, već u dilemi, odnosno pitanju. Za mene je ovo potpuno nepoznat, pa samim tim nepredvidiv put. Došla sam do tačke kada verujem da moj rad može da raste samo ako se upustim u nepoznato.



SRĐAN VELJOVIĆ

LEP ŽIVOT KAO EKSCES

21.02.2014.
razgovor vodio Žolt Kovač

Srđan Veljović već oko 25 godina uporno fotografiše. Analogno. Ali on nije klasični dokumentarni fotograf koji luta gradom u potrazi za snimkom. Srđan zapravo fotografiše kulturu, u različitim izborima i smislovima te reči. Razgovaramo povodom tekuće izložbe „Lep život kao eksces“ u galeriji Remont.

Ž.K. Najpre, reci nam nešto o načinu rada. Tvoja praksa kao fotografa se zasniva na dokumentarnoj fotografiji. Ti si višegodišnji fotograf događaja u SKC-u, CZKD-u i drugim mestima. Da li se tvoj angažman kao umetnika zasniva na dokumentarnoj fotografiji koju tek kada ona nastane stavljaš u kontekst ili ciljano radiš fotke vezano za ideju koja je prethodno nastala?

S.V. Radim verovatno više nego što mi prija. Sad, svaka fotografija je dokumentarna, generisana je nekom stvarnošću. Linije asocijacija koje se rasprostiru iz svake od njih su gotovo neizmerne, tako da jedini put do nekog smisla vodi putem konstruisanja konteksta. Okolni svet koji je od interesa je nužno klasifikovati u skupove tema i onda okolo njih i kroz njih prikupljati uzorke, reference, označitelje. Tok ideja i nastanka pripadajućih slika je prepleten i kombinacija je intuitivnog i intencionalnog i odraz je nekih već definisanih vrednosti, stavova. No svakako se selekcija vizuelnog materijala uključuje u proces u veoma ranoj fazi.

Ž.K. Često radiš dugotrajne, višegodišnje projekte, kao fotografisanje Nenada Rackovića, tehno žurki, Jarbola ili ove serije koja je sada izložena u Remontu. Ako je dokumentarna fotografija svedok i zabeleška trenutne situacije ovekovečene u jednoj fotografiji, pomenute serije su kao neki produženi dokumentarizam za koji može da se pomisli da je u suprotnosti sam sa sobom, jer se ne zasniva na jednoj fotografiji već na seriji koja obuhvata raspon od više godina. Fotografije dobijaju puni značaj tek u seriji i prolaskom vremena. Šta te zanima u ovakvim procesima?

S.V. U poslednje vreme sam sklon da radim projekte iz arhive. Kako smo već konstatovali da radim puno i kontinuirano i ako su te fotografije zaista u nekim grozdovima nastalim u skladu sa interesovanjima, onda je to solidan kapital za definisanje preciznih iskaza koje se trudim da postavim kroz izložbe koje pravim. Ne čini mi se praktičnim da termine prihvatam bez visokog stepena relativizacije, tako sam slobodniji. Kad ovo kažem mislim na termine nalik dokumentarna fotografija, umetnost itd. Promene naših života po svim pravcima, hibridizacija, rasepkanost, konstantna prekidnost su mnoge termine učinile nepreciznim, rastočile, učitale nova značenja. Komunicirajući međusobno nismo načisto šta oni znače u stvari. Treba nam precizan kontekst. Meni je fotografija oduvek bila sredstvo komunikacije spram sveta. Ideal su mi situacije jedan na jedan. Tema je nebitna i može biti potpuno nereferentna za bilo kog izvan. Taj proces uočavanja kauzalnosti i njihovog mapiranja, pravljenja drugog, partnera u tom saobraćanju jeste izuzetno uzbudljiv. Rad sa Nenadom Rackovićem jedan je od te sorte. Razmena teče. Vreme je bitan resurs, najbitniji. Sa Rackovićem nisam imao potrebe previše da razgovaram. Lako i lepo smo komunicirali svako u svom mediju. Idealna razmera sličnog i komplementarnog. I puštali vreme da teče.

Sa druge strane, Rackovićev rad nad okolinom, u javnom prostoru, ta serija provokacija, rušenja normi, nepristajanja i doslednosti u takvom stavu je višeznačan i izuzetno vredan. Kroz taj njegov put po margini / granici normiranog / normalnog se događa i definisanje samog tog prostora. I sve to na aktivan, autoironičan, silovit način. Životan.

Tehno je velika ljubav. Pročišćen od naslaga sve kulture, repetitivan, dugotrajan. Otvara prostor za vrhunski užitak. Naznaka melodije, ovlašna referenca je nalik pojedenom paru badema nakon višesatnog planinarenja. Sa druge strane tehno događaj ima svoju strukturu, učesnike, kauzalnosti. I najbitnije, rezultat je subjektivizacije njegovih učesnika. Oni ga proizvode. Proizvedu i mesto i vreme i međusobnu komunikaciju. To je dragoceno. Neki nedavni tehno događaji, organizovani sa jako malo novca, svedeni, ništa nalik nekom konzumerističkom proizvodu industrije zabave, više nalik kakvim ranohrišćanskim ritualima. To mi se čini jako bitnim, to formiranje zajednice, koje je, bojim se, prisutno samo na rubovima, margini.

Radio sam u novembru, kao gost Katarine Radović na izložbi u Domu omladine, jednu seriju fotografija o tangu, koji sam sticajem okolnosti takođe pratio niz godina. Na isti način kao i tehno, i tango je proizveden svojim učesnicima. Oni su aktivni subjekti. Komuniciraju. Komunikacija je ključna jer je jako malo ima. Čini mi se da su ovo zgodni primeri kako učiniti da i neke druge oblasti prokomuniciraju. Recimo savremena umetnička produkcija. To je, na kraju, stvar odluke.

Zanimaju me pojave ispoljavanja subjektivnosti, napori pomeranja granica sopstvenog identiteta iznutra prema spolja. Svakako smo represiji izvana konstantno izloženi, na nama je da otmemo nešto slobode. To volim da fotografišem.

Ž.K. Fotografije iz serije „Lep život kao eksces“ zauzimaju jedno specifično mesto. One su turističke fotografije, ali nisu *snapshot*, već estetizovane, analogne fotografije, dakle potpuna suprotnost škljocanju fotografija na letovanju. Sa jedne strane, one su estetizovane fotografskim postupkom što bi sugerisalo neku pozu, nameštenost, pripremu, a one su nasuprot tome veoma otvorene, intimne, čak ogoljene. One povezuju umetnost i svakodnevni život. Kako gledaš na poziciju svoje fotografije i na odnos umetnosti i života?

S.V. Mala primedba: termin *turistička* je možda neprecizan. U pitanju jesu putovanja, izmeštenosti. Ili heterotopije. To su ujedno i situacije koje su najpodatnije za ovakvu vrstu rada, beleženje te fine komunikacije. Fiksiraš većinu varijabli i fokusiraš se na onu od interesa. Na taj način dobiješ najrelevantniji rezultat. Ove fotografije su u stvari jako jednostavne. Ja takve radim čitav život. Analogne su, tj. film je nosilac slike, pa digitalizovane. To je vrsta slike koju volim i čini mi se referentnijom spram realnosti nego digitalna slika. One jesu estetizovane, ali su prirodne i nipošto nameštene. Samo pažljivo promatrano i izabirano. U stvari su dokumentarne, ali nisu tako percipirane. Zato što je lep život eksces. Ta intimnost i, kako reče, ogoljenost, ovim projektom tvore jedan politički stav, gde je politika aktivnost koja treba da obezbedi lep život, a to se ne događa. Lep život je umetnost. A ove fotografije su njegov trag, dokumentacija. Ili samo simulacija, fotoperformans. Možda on ne postoji.

Ž.K. Kada kažeš „lep život“, pretpostavljam da ne misliš samo na estetsku komponentu. Pretpostavljam da bi lep život za mnoge zapravo značio „udoban život“ ili „lak život“ ili „život bez odgovornosti“. Ovdje se ne radi o tome.

S.V. „Lepota je diskurs tela“, kaže Judith Butler, čini mi se. I relativna. Vraćam se mojoj omiljenoj metafori, planinarenju. Dakle radi se o aktivnosti koja se nikako (ma kako relativizovali termine) ne može opisati rečima udobno, lako, bez odgovornosti. Naprotiv, veoma je naporna, neudobna, opasna. Imaš odgovornost prema sebi i partnerima u planini. Događa se da si u situaciji kada su bukvalno životi partnera uvezani, zavisni od odluka drugog. Dakle vrlo duboka komunikacija po raznim parametrima. I upravo te to čini živim, bitnim. Subjektivom. Izoštava. Kontemplativno je, menja perspektivu. I predstavlja vrhunski užitak. To je moja vrsta lepote.

Ž.K. Na ovoj izložbi imaš po prvi put video rad. Zašto si se odlučio za to?

S.V. Taj video mi se dopada. Materijal je snimljen 2010, tokom jednog vrelog julskog dana i beleži vožnju rolerima oko jezera Ada Ciganlija. Ako su fotografije na izložbi neki izuzetni, ekscelni, nemogući prizori koji svojom raznolikošću čine život ili bar neke njegove amplitude, struktura prikazane radnje na video zapisu je monotona, naporna i riskantna, dakle baš kao i život. Zajedno sa još nekim fotografijama drugačije tretiraninim, u toj drugoj prostoriji Remont galerije sam pokušao da naznačim kontrapunkt idiličnoj predstavi života, naznaku nekih drugih, spoljnih, društvenih uticaja.

Ž.K. U srpskom društvenom ambijentu nikako da se uspostavi građansko kao model vrednosti, odnosa i načina života. Uzroci za to mogu se tražiti u svetskim i lokalnim ratovima, migraciji stanovništva, diskontinuitetu i mentalitetu. U ovoj seriji fotografija kao da je upravo to građansko predstavljeno. Da li je to tvoja namera? Da li je uspostavljanje građanskog nešto što je moguće da se desi na ovim prostorima? Da li je to taj ekscels?

S.V. Srpsko društvo se raspalo i plašim se da će se teško sastaviti. To građansko više ne postoji i kao takvog ga više neće biti. Možda postoje načini da se neke forme komunikacije, razmene, trgovine, solidarnosti, možemo sad ređati termine, uspostave, ali je to posao protiv struje. To se radi recimo kulturnom politikom, obrazovanjem, moguće i privatnom inicijativom, ali smo svedoci da ništa od toga ne postoji. Stvari se nekako kotrljaju i svi mi simuliramo kao da to što radimo ima smisla, a ni sami baš ne verujemo u to. Imamo procese izrazito loših trendova i velike inercije na gotovo svim bitnim poljima, pri tom mislim na demografiju, na naše ispadanje iz vremena, na tu superponiranu svetsku krizu. Ja ne znam ni jedno dete, pričam o tinejdžerima i to mladim, koje svoju budućnost planira ovde. To je jako depresivno. To građansko bi podrazumevalo neku konstantnost, svest, samosvest, promišljanje, apstraktne koncepte. Ovi novi ljudi koji dolaze nisu kupci te robe. Gledam tehno publiku, vremenom. I nema podmlatka. Fokus je sad negde drugde. Nema se vremena za iskustvo neposrednog, svi sadržaji su posredovani, a to je opasno. Bez iskustva neposrednog, bez te igre, se u situaciji kada se reaguje u stvarnom, neposredovanom svetu dešavaju ekstremne stvari. Prevari te devojka, a ti je zakolješ, zapališ i baciš kroz prozor.

Ž.K. Heteroseksualnim odnosom si se bavio u seriji „Ekonomija moći heteroseksualne veze“. U vremenu u kojem živimo čini se da je predstavljanje skladnog heteroseksualnog odnosa potisnuto u stranu kao nešto što nema nikakvu dramu, nikakav zaplet koji bi bio zanimljiv, doživljava se kao dosadan ukoliko je skladan. Može se steći utisak da je takva sreća pomalo dosadan osećaj. Međutim to ne mora da bude tako, naprotiv.

S.V. Čini mi se da kao i u lepom životu i ekonomija moći hetreseksualne veze tretira temu koja se smatra neupitnom, dosadnom, nespektakularnom, a nije tako. Na nivou slike, dakle dokumenta, u ekonomiji moći se vidi ta drama, razmena, komunikacija, zrcaljenje. Učinilo mi se da se taj proces može modelovati na nivou neke primarne razmene, trgovine. Otud ekonomija moći. Te neke teme koje jesu iskustvo i životi, ipak, većine su skrajnute, uzete zdravo za gotovo, su mi veoma inspirativne i dramatične. I čini mi se smislenim da se to podeli i barem razmisli, ako već ne razgovaramo.

Ž.K. Da li je *dobar život* koji je predstavljen na tvojim fotografijama prevaziđeni mit, nedostižan ideal ili misliš da je moguće da se on zaista desi?

S.V. *Dobar život* je veoma relativna stvar. Ali treba sreće, a onda istrajnosti, nešto malo pameti. Bilo bi puno lakše kada bi okolina (školstvo, mediji, sistem umetnosti...) pomagali ili bar ne odmagali. Svako ima svoj put.

Ž.K. Šta je za tebe lep život?

S.V. Nešto malo mogućnosti izbora, slobode.



NENAD RACKOVIĆ

DRUŽENJE JE SUBVERZIVNA AKTIVNOST

01.02.2014.
razgovor vodio Žolt Kovač

Povodom izložbe „Wild in the Street” u galeriji G12Hub razgovaramo sa Nenadom Rackovićem o njegovom umetničkom angažmanu, o druženju kao subverzivnoj aktivnosti, o prirodi umetnosti na ovim prostorima, o nezaobilaznom skejtu, o Beogradu, o pravu na drugačijost i pravu na intelektualni sadržaj života.

Ž.K. Šta se sve događalo od propratnih događaja tokom izložbe?

N.R. Ponedeljkom, sredom i petkom su programi. Ovog ponedeljka je bio *slideshow* moj i Srdana Veljovića, multimedijalna projekcija Veljovićevog fotografskog opusa u toku 12-13 godina neprekidnog praćenja mojih akcija, performansa, laboratorijskog rada, nešto i skejterskih vožnji, na različiti lokacijama, od SKC-a, preko Doma omladine i ateljea do klabinga. To je jedan maltene višedecenijski projekat. Ja sam bio neka vrsta naratora, prosto, desila nam se stravično lepa stvar, našli smo pravi medij za prezentaciju svega toga. Naime, ja ne samo da sam glumac, nego sam i filmofil, odrastao sam u Kinoteci sa brojnim projekcijama sa simultanim prevodom, radio sam i dugi niz godina i kao radio voditelj u emisijama *Ritam srca* i *Narko mafija* na talasima B92, i prosto je proradilo, otkrili smo idealan medij za nas dvojcu. To je neka vrsta powerpoint prezentacije s kojom može da se manipuliše. Ja sam protagonista svojevrsnog foto – romana i u moje vreme popularnih foto stripova. I sad, taj umetnik o kome je reč i koji se pojavljuje na stotinama slajdova, odjedanput ustaje iz publike i ulazi u tu šarenu svetlost projekcije i animira čitavu stvar. Te fotografije su odjenom oživele, desilo se ono što volim da nazovem transformansom. Iz jednog naučno – akademskog diskursa o umetnosti, o saradnji dvojice kompleksnih ličnosti i autora, odjedanput sam čitavu stvar podigao na nivo *hepeninga*, kulturnog događaja kao *hepeninga*, gde ja demonstriram, uz pomoć tehnologije, više nego turbulentan tok svoje svesti. To je bio jedan *lecture performans*, koji je za mene instrument učenja, način kako javno čitam sliku, kako koristim saradnju sa umetnicima da bih pročitao sam sebe.

Ž.K. Sada moram da ti ispričam moj doživljaj izložbe i pratećih događaja. Meni se svo vreme nekako čini da ono što je fizički postavljeno u galeriji, dakle oni limovi, printovi i drugo, da je to manje važno u odnosu na niz događaja koji se dešavaju oko izložbe, prethode joj, traju tokom izložbe ili će se desiti kasnije. Imam utisak, a ti mi kaži da li je to tako, da postavkom u galeriji ti u stvari praviš ambijent u kojem se odvija ono što je pravi sadržaj tvoje umetnosti. Ja doživljavam da si ti umetnik društvenih odnosa. Da li je to tako? Da li tebe to zanima, ti hepeninzi u koje su uključeni ljudi i putem kojih se gradi nova situacija koja ranije nije postojala i koja je samo privremena, gradeći odnose koji su samo sad i ovde, tokom trajanja događaja?

N.R. Vidi, s tobom kao umetnikom koga izuzetno mnogo cenim, mogu da budem krajnje otvoren. Kritičari, teoretičari, komesari društvenih institucija, menadžeri, kustosi, direktori, šefovi galerija, dobili su ono što su tražili. Ja sam im dao simulakrum. Na neki način sam dovršio priču Gorana Đorđevića koja je na za mene prevazidenom nivou. Pokazao sam državu original falsifikata. Mi živimo u jednom falsifikatu. Moje izložbe, kao i sve dosadašnje, bile su pokriće, legitimno pokriće, da bi svojom mentalnom i intelektualnom energijom osvojio gradski prostor. U tom smislu, dao sam sebi za pravo da zloupotrebim nekakav imaginarni status umetnika ili čoveka koji se bavi nekakvom umetničkom delatnošću koja u ovoj našoj zaostaljoj i konzervativnoj sredini mora da ima kao rezultat ne znam kakve instalacije, konceptualne postavke, aranžmane, asamblaže, kolaže, dekolaže i nekakve šarene predmete. Ja sam iskoristio tu mogućnost i iz skućenog ateljea otvorio u centru grada sasvim komfornu kancelariju koja je u suštini mesto susreta, razmene energija, prostor nekakvih dešavanja, zapravo, mesto gde se ukrštaju gradske priče, nekrotive naracije, gde jednostavno umetnik ima za cilj da zadovolji one najunutarnije potrebe publike, a ne da im nameće svoju umetnost.

Ž.K. Koje su te potrebe publike? Koji je tvoj odnos prema publici koja učestvuje u tim događajima?

N.R. Najunutarnije potrebe mlade publike su želja da se više ne živi umetnost, da se umetnost prevaziđe načinom života. Dosta je *življenja umetnosti*. Da se živi konkretan život. Da se autor u opštoj konfuziji vremena do kraja otvori ljudima. Da im ponudi smeštaj, gostoprimstvo, da ih dovede u atelje, da im da sosptveno umetničko delo i taj život da ga oni ponište ili konzumiraju. Da konzumiraju umetnost, takvo vreme je došlo. Sve intelektualne, duhovne kapacitete, intimne kapacitete autora koji je dozvolio taj luksuz i slobodu da mu je umetnost način života, da nešto od toga usvoje u opštoj konfuziji razmene novca i dobara u jednoj sistemskoj korupciji. Postoji još ta ideja koja nije potpuno iščezla, da su umetnost i sloboda sinonimi. U jednom užasnom, korumpiranom i zatvorenom društvenom uređenju strahovitih političkih i stranačkih konfrontacija kojima nije cilj rešavanje bilo kakvih društvenih problema, ljudi zapravo žele da provere umetnika. Zašto je on drugačiji od nas, da li je drugačiji od nas, šta je kod njega još živo od te umetnosti koja nema više na tržištu nikakvu vrednost?

Ž.K. Da se vratimo na žurku. Razgovarajući s tobom pre izložbe, pominjao si da je nastavak otvaranja u tvom ateljeu u kojem će se desiti žurka umetnički rad, da to tako nazovem. Tada nisam mogao da zamislim šta će tu da se desi i zašto insistiraš da se otvaranje nastavlja u ateljeu. Na žurci sam shvatio šta se događa, a ti mi kaži da li sam dobro shvatio. Ta žurka je bila užasno intenzivna, a nazgled se ništa specijalno nije događalo, sem što je tu bila okupljena toliko raznovrsna ekipa da ja ne mogu da se setim i zamislim situacije u kojima može da se okupi takvo društvo. Tu je bilo skejtera, strit artista, umetnika iz da tako kažem *overground* dela, kustosa, alternativnih muzičara, bivših robijaša i narkomana, starijih ljudi...

N.R. Tako je, to je bila jedna najraznovrsnija ekipa.

Ž.K. Da li je to to? Da li umetnik mora svoju gajbu da išara i oslika sve zidove i da napravi izložbu da bi se takav splet ljudi desio na žurci zajedno? Takav splet ljudi ne može da se desi sam od sebe. Tu sam skapirao društveni deo tvog rada i skapirao sam to kao sastavni deo izložbe. Bez obzira što se tu ništa specijalno nije događalo, stan je mali, ljudi su samo dolazili i odlazili, tu se osećala jedna neverovatno jaka energija ili kako to da nazovem, nesvesna razmena ne znam ni ja čega. To je bilo toliko intenzivno da nije moglo dugo da traje.

N.R. Nije ni tako kratko trajalo, oko 2 je bio fajront. Otvaranje u galeriji je trajalo od 7, pa do negde 11 je bilo puno. Oko ponoći su zatvarali galeriju. To je stvarno nesvakidašnja stvar za ovu sredinu. Ovde u ateljeu je počelo oko pola 10, završilo se u 2, sa konstantnom fluktuacijom ljudi.

Ž.K. Jel to bio tvoj cilj? Da li to tebe uzbuđuje u umetnosti?

N.R. Da. Cilj umetnika je pre svega i posle svega umetnost.

Ž.K. Kad kažeš umetnost to može da bude mnogo toga. Šta je za tebe umetnost?

N.R. Umetnost pre svega kao javno dobro, kao društveni događaj van sfere kapitala, moći i uticaja. Kao jedan vrlo kompleksan i složen proces u kome svi akteri ponešto imaju da nauče ili su bogatiji za jedno životno iskustvo. To su te unutarnje potrebe publike ili građana. To izmiče postmodernističkim definicijama. Kraj je dosadašnje terminologije. Da preciziramo zato što previše pričamo načelno, evo u čemu je štos. Ovo je gajba od 25 kvadrata. Ona ima konfiguraciju kao pramac broda. U uglu je televizor nove generacije preko koga mogu da hvatam radio stanice. Pošto je sve toliko uznapredovalo, mogu da uhvatim *hevimetal* stanicu, stanicu za *trens* muziku, rokenrol muziku i tako dalje. Ja sam sedeo u pramcu broda. Televizor je fingirao i imitirao stari kasetiš iz osamdesetih. Upadanje na žurku, nekome na gajbu, gde je slobodno sve, gde se može raditi sve, je

potpuno anahrona situacija koja pripada osamdesetim godinama. Ja sam umetnik iz osamdesetih godina i pošto imam umetničke sposobnosti, a kad kažem umetnost, mislim na veštinu, mislim na alhemiju, mislim na šamanizam, mislim na pripreme metode i tehnike opstanka, seo sam tu uz *fingirani* stari kasetas i gledao sam ko mi sve upada na gajbu. I na taj način gotovo da sam vaskrsao osamdesete i *nju veju*. Mi smo ušli u jednu katakombu i stvarno smo se katapultirali i napravili svojevrsan vremeplov. Od 10 do 2 sata ti si mogao bukvalno da osetiš specifični beogradski senzibilitet i duh koji je nestao s događanjem naroda. Mi smo se tako okupljali. I sve kasnije što se danas prezentuje kao vrsta građanske pobune, neki pank muzeji, prosto u startu se falsifikuje istorija tog vremena. Ono što je osnovno, a izgubilo se u današnjim vremenima je drskost, lično samopouzdanje, to je spontanost, osećanje da smo svi zajedno savremenici. To se izgubilo zato što je „Pink“ zamenio „Pank“. Takvo je vreme i tehnologije su doprinele tome da ljudi ne insistiraju na druženju. Druženje je užasno subverzivna aktivnost. Traži izuzetno puno snage, vremena, nekih gotovo kanibalističkih potreba, zavodničkih. Danas je veliki pritisak društveno – politički korektnog. Oseća se strahovita tenzija. Ljudi su zbunjeni. Ako nema nekakve više priče, ako smo svi tehnološko roblje, ako je umetnost precenjena stvar i ako ona ne postoji, onda ni život sam po sebi nije neka naročita vrednost. Nije nikakav dar kako popovi tvrde. Zašto bi imao onda poštovanje prema tom životu. Evo sad se neki umetnik tu kurči. Daj da ga pojedemo, pojebemo, da ga lansiramo kad je već umetnička zvezda. To je ta prava umetnička energija. Oslobođeni, razgoropađeni libido novih generacija koji može da dođe u umetnički atelje i da se istrese, da ga poništi, da napravi od njega sopstveno umetničko delo. Napravljen je neviđeni dokumentarni film čija će projekcija biti prikazana na zatvaranju moje izložbe.

Ž.K. Žurku je snimao neko?

N.R. Da, sve je snimljeno. Praktično, postigao sam kroz tu spontanost, da se napravi jedan kontra *reality show*. Savremen je jezik.

Ž.K. Ako se sećaš, ja sam u jednom momentu seo tu iza tebe na žurci i gledao sam šta ti gledaš i sve mi je postalo jasno. I ja sam doživio to lansiranje u osamdesete, doduše, ja ne znam osamdesete, bio sam previše mali, znam početak devedesetih. Mi možda možemo da argumentujemo da su osamdesete bile poslednji momenat kada je nešto što je ličilo na građansko u ovom gradu moglo da se prikaže i vidi. Da li žurka ima veze sa tim? O osamdesetim godinama postoji neki mit. Onaj ko nije živeo u osamdesetim, pitanje je da li može da skapira to vreme i odnose, a postavlja se i pitanje da li je sada važno napraviti ponovo osamdesete u Beogradu. Ono što jeste važno, čini mi se, je druženje različitih društvenih grupacija, jer to može da se poveže sa građanskim kojeg danas skoro da nema.

N.R. Prvi put sam dobio tu količinu poklona i pića i čokolada i grisina i grickalice i keksova i viskija i metakse i tekile i domaće rakije. Pozvao sam ljude u kuću i podelio sam sa

njima sve što imam. To je osnovno građansko vaspitanje. To je ono što se u Beogradu izgubilo i ono što je publika mogla da dobije od mene. Ljudi su došli da vide zašto sam ja tako neobičan. Ja sam im rekao da i nisam toliko neobičan. Evo, izvolite, za dame cveće, za vas grickalice, dajte vi dileri kome šta treba, svi da budu zadovoljni. Postoji čitava struktura nepisanog koda umetničke elegancije, gostoprimitstva, hedonizma, intelektualne i duhovne gozbe.

Ž.K. Samo umetničke?

N.R. Građanske. Umetnost kao provokacija, večita igra, podrugivanje građanskom ukusu tamo gde on prelazi u palanački, u malograđanski. Umetnost kao jedna društvena igra kršenja pravila zarad podizanja društvene, kritičke, analitičke svesti. Sa ciljem iskorišćavanja svih potencijala sredine u kojoj živimo u smislu razvoja društvene svesti, medijskog, jezičkog pluralizma, tolerancije i tako dalje. Bez toga nema ništa.

Najbolje anegdotski to da se ispriča. Juče sam došao kući posle radnog vremena u galeriji, skuvao sam sebi alpsku supu, namestio krevet i legao da gledam akcioni film. Neko kuca na vrata. Ustanem, otvorim i ne mogu da verujem. Dva čudno fina ljudska bića, dve mlade i simpatične i zgodne cure pitaju da li je ovde neka izložba. Pri tom obučene kao za izlazak, sad se nadovazujemo na osamdesete, kako su se viđenije gradske dame, damice, cure, oblačile prilikom izlazaka na Bitef, Fest, Bemus. Ja sam tu zbunjen, pokušavam da im objasnim, dogovor je da se publika najavi telefonom, brzo se presvlačim, oblačim pantalone, nameštam krevet. Pitam kako su uopšte došle, da li znaju ko sam ja. Kažu da ne znaju, i da su videle na netu o izložbi i učinilo im se strašno zanimljivo. Mi smo užasno izolovano i zatvoreno društvo, ali da ne upadnem ponovo u istu priču. Mladi ljudi žele kretanje. Nikad nisu doživeli da iz galerije idu kod umetnika. Treba reći, što ono kažu, i u slavu i u hvalu umetnika, kažu ljudi da desetak godina nije bilo takvog otvaranja, toliko posećenog. Namestilo se vreme i mnogo toga. Više stotina ljudi se seli iz galerije na jednu intimnu lokaciju. Kretanje, promena ambijenta, prostor koji se ne naplaćuje, u kojem se nešto daje i srcem i rukom i dušom sa željom da se ostvari nekakva sinergija. Šta je tu umetnost? To je erupcija volje i elana da se demokratizuje društvo. Sumanutu individualni pokušaji da se dođe do zajedničkog susreta nespojivih ciljnih grupa. Da se izbrišu socijalne razlike. Da možemo kolektivno da učestvujemo u jednom putovanju putem vremeplova. To je nesvakidašnje iskustvo koje ne može strogim definicijama i rečima da se objasni i dočara.

Ž.K. Mora da se doživi.

N.R. Mora da se doživi. Umetnosti nema ako nećeš u njoj da učestvuješ. Stasala je jedna nova generacija kojoj su svi duhovni horizonti kao da su izašli na makijato i produženi espresso. Šta god da im ponudiš to je to.

Ž.K. U odnosu na osamdesete i tvoj angažman, jel to ista pozicija koju si i ranije imao? Da li ti iste stvari radiš svo vreme ili postoji promena?

N.R. Život je suviše složen i suviše kratak da bi se zajebavalo i dangubilo. Ja radim samo jednu te istu stvar.

Ž.K. A to je?

N.R. To je umetnost akcije, transformacija sveta života. Žurka jeste bila neponovljiv događaj, ali u izvesnom smislu to nije ovekovečeno i zamrznuto kao buba u čilibaru. Svi ti ljudi koji su bili tu očekuju od mene i ja očekujem od njih produbljanje tog odnosa. Vidi, ja trajem trideset godina, nisam propao, živeo sam svoj sopstveni život i svoju umetnost, stvarao sam izložbe, ali su i one mene stvarale, napravio sam tu izložbu nekoliko godina vozeći skejt po Beogradu. Tri godine nisam spavao, na neki način, bila je to nota upućena Marini Abramović. Umetnik je odsutan! Umetnik je otkinuo! Umetnik tri godine nije spavao! Umetnik je na spidu i skejtu, po opustelom Beogradu, po snegu i ledu. Tako sam u pokretu, u dinamici ulice, u naponu živeo, tako sam napravio tu izložbu.

Ono što ja non stop pokazujem, da bez obzira što mi je Red Bull bio sponzor, ti nisi u Srbiji u mogućnosti raditi kao zapadni umetnici. To je nemoguće postići, ne možeš proizvesti rad po zapadnim kriterijuma. To je osnovna stvar koju svima nabijam na nos, a doživljavam kontra *feed back*. Optužuje me se za nedovoljnu estetsku dovršenost radova ili polovičnu izvedbu. A ja sasvim nešto drugo govorim. Osnovni zadatak umetnika koji igra takvu društvenu ulogu je animacija grada. Beograd je napaćen, ponižen, on je socijalno mrtav grad, čak i podmukao grad. Potrebno je da umetnik stvara jedan određeni socijalni kapital za budućnost. To je prosto obaveza njegova. Tu nema diskusije. To je ono jedino mesto, najosetljivije mesto, da napravi nešto što će značiti posle naše smrti. To nije nikakva žrtva, to je jednostavno ta osvešćenost, to je ta viša priča zbog koje takvo delovanje ima opravdanje. To mnogi ljudi ne shvataju. Ja to shvatam i tako delujem.

Ova izložba je prekretnica u mom životu.

Ž.K. U tom smislu sam pitao da li radiš jednu te istu stvar. U kom smislu vidiš da je to prekretnica? Šta se sad menja? Ako je prekretnica, nešto novo se nazire.

N.R. Rekao sam, i umetnost je s jedne strane precenjena, ali onda je i život precenjen kao vrednost po sebi. Sreća nije precenjena stvar. Slava, uspeh, samopouzdanje, naklonost mladih lepih žena! Čoveče! Ostvario sam san svih sirotih umetnika koji su živeli na ovom podneblju. Ljudi od novca koji uopšte nisu kolekcionari žele takvom čoveku koji je od svog života napravio umetničko delo da omoguće da i dalje bude umetničko delo.

Potrebna je vrhunska umetnost da bi se živeo svoj sopstveni život van lanca lažnih društvenih odgovornosti. Jednostavnije rečeno, potrebna je vrhunska umetnost da bi se mislila sopstvena misao u društvu mediokriteta, gde se kao nikad do sada nezapamćenom političkom akcijom favorizuju i promovišu vrednosti prosečnih ljudi. Tim mladim šiparicama je stalo da upoznaju nekog ko živi isključivo od svog intelektualnog rada, od svoje umetnosti, a ne živi zbog toga, nego živi zbog tih susreta. Nije mu cilj da promoviše svoju umetnost, nego mu je cilj da promoviše čitav sistem sopstvenih simboličkih znakova i nekih duhovnih i intelektualnih vrednosti. Svi ti ljudi koji su bili na žurci oduševljeni su što je glavna pokretačka energija prožeta intelektualnim nabojem, sve ima neko svoje značenje. Ne shvatajući zapravo da oni daju to značenje.

Ž.K. Oni ga prave. Bez njih to ne postoji.

N.R. Jeste, a sve u umetnikovoj alhemijskoj retorti. Oni su sadržaj. Sve forme su potrošene i nestale, kao i recepti za život. Oni porađaju novu intelektualnu energiju za dvadesetprvi vek. Van virtuelnih mreža, interneta i svega ostalog. U tome je štos. Kao dokaz vitalnosti i univerzalnih vrednosti savremenog čoveka. Servira se da nema ništa bez komercijale. To je laž, živimo u svetu laži. Ne da sam ja otelotvorenje, nego sam ja po svaku cenu insistirao na tankoj granici između neinhibiranog socijalnog i urbanog idiotluka i neke ekscentričnosti koja prestaje da bude umetničko ponašanje, već čist kretinizam, da bi zapravo, po svaku cenu militantno zastupao pravo na drugojačijost, na intelektualni sadržaj života. To ti je suština. I suština čitave ove priče su razmena mišljenja, razgovori, van društvenih mreža, van šablona i obrasca, van učitanih medijskih poruka. Goli život! Živi život živoga života! Eto. To je.



UROŠ ĐURIĆ

ŽIVOT KAO TAKAV

09.02.2016. i 12.02.2016.
razgovor vodio Žolt Kovač

Potrajalo je dok smo se uklopili sa terminima da uradimo razgovor povodom Uroševe izložbe „Život kao takav” koja je održana od 19. novembra do 12. decembra u galeriji Podroom KCB - a. Konačno, uz malu pomoć Darinke Pop-Mitić (Hvala Daro!), kockice su se sklopile pa smo se našli u njegovom ateljeu. Uroš voli da priča, pa je razgovor počeo spontano, kretao se u mnogim pravcima i trajao dugo. Iako smo pokušali da se što više držimo izložbe, to nam i nije posve uspelo. Tako to ide sa Urošem. Obzirom da je sada već tri decenije aktivan na različitim poljima i da o svojim iskustvima govori direktno i otvoreno, svakako je zanimljivo čuti njegove priče i stavove. Uživajte u čitanju, a u petak sledi drugi deo.

Ž.K. Hajde da pričamo o izložbi. Meni su bili zanimljivi prvo naziv „Život kao takav”, pa zatim i tekst na ulazu u galeriju gde pišeš o ličnoj krizi i paralelno o otkriću estetskog alata u vidu crnobelog video snimka. U kojim okolnostima su nastali radovi?

U.Đ. Imam utisak da proživljavam ličnu krizu preko trideset godina (smeh). Možda je moje bavljenje umetnošću vezano za pojavne oblike lične krize koja se manifestuje u mnogostrukim situacijama, a koju paralelno prati permanentna društvena kriza satkana od neprekidnih socijalnih lomova i turbulencija u polju svakodnevice sa kojima više ne znaš šta bi. Život generacije mojih roditelja u godinama u kojima se sada nalazim je bio kudikamo izvesniji, a i dalje ne vidiš kraja svemu tome dok ti život curi – kako se izboriti s nemaštinom, nelagodnošću, limitima svake vrste, emotivnim i profesionalnim izazovima... Zaista su retki trenuci kada sam mogao da kažem da je moja umetnost bila nešto drugo, da nije bila način da se prevladaju životne nedaće. A taj alat, koji zapravo nije alat već izražajno sredstvo, je proizvod jedne lične krize koja je bila kompleksnija u odnosu na druge zato što je uključivala i potpuno rasulo kako u privatnom životu, na intimnom, emotivnom planu, tako i u domenu socijalnog, profesionalnog. Suočavao sam se sa do tada potpuno nezamislivim situacijama za nekog ko slovi za uspešnog umetnika u jednoj sredini, kao u nekom limbu, pogotovu što su me dve samostalne izložbe koje sam tada radio i koje su bile ozbiljan produkcijski iskorak, ostavile bez žute banke. Jedna je bila u Mariboru, tadašnjoj kulturnoj prestonici Evrope, a druga je bila ništa manje značajna izložba u Nacionalnoj galeriji u Skoplju. To je bilo 2012. godine.

Otprilike u to vreme datiraju najstariji zapisi, iz februara 2012. godine. Ukoliko si osetljiv na društvene tokove, vrlo je verovatno da ćeš dobro čitati i vreme i situacije. Godinama sam imao potrebu da beležim život oko sebe i ono što sam odabrao kao alat bi bila neka moja priča o osmomilimetarskom filmu koji po svojim estetskim parametrima pogoduje onom iskazu o stvarnosti koji mi je blizak, poseduje istovremeno i dokumentarnu i umetničku vrednost, u smislu ekspresivnosti. Juče sam pročitao vest da za 2016. godinu Kodak planira da ponovo pokrene proizvodnju osmomilimetarske kamere. Kao što je *Populistički projekat* još '98/'99. godine predvideo doba rijalitija, tako ovaj projekat koji je rađen prethodne tri godine sasvim nenadano najavljuje povratak osmomilimetarskog filma na globalnu art scenu. Po reakcijama s Kodakovog sajta, nastala je euforija. Mnogi autori, počev od Kopole do Tarantina su to pozdravili i rekli su da je naročito super, 8 mm kamera bila ključ u njihovom opredeljivanju i razvoju kao filmskih autora. U pitanju je 8 mm kamera koja će biti prilagođena potrebama digitalnog doba, verovatno će naći način da tu zrnastu strukturu 8 mm filma prilagode digitalnom dobu. Ja sam tri godine, eto, radio nešto slično tome. Iako sam imao mnogo bolje i kvalitetnije opcije na kameri koju sam koristio, odabrao sam tu najrudimentarniju zato što sam smatrao da ona u potpunosti odgovara mom stanju, ne samo psihičkom i emotivnom, već i stanju sirotinje. Naša scena je po mogućnostima sirotinjska i kad god se setim rada na projektima, uvek je to bila neka muka. Dakle, želeo sam da dam neki iskaz o vremenu, a recimo crtež mi je delovao strašno arhaično u odnosu na filmski zapis, nije mi bio pogodan materijal. Čak je iz te perspektive crtež nekako suviše elitistički, vrsta proizvoda, vrednosnog materijala sa kojim se može trgovati. Sa ovako koncipiranim filmom to je već teže. U pitanju je zapis koji je rađen iz pozicije koja se u filmu naziva subjektivcem, jedva da se primećuje da manipulišem kamerom. Sve vreme je prisutna neka naoko neutralna dimenzija, ali to je opet jedna veština koju izučiš tokom rada, kako da tvoje oko bude svačije oko, kako da svako ko promatra ima utisak da je to njegov subjektivni, voajerski pogled.

Ž.K. Tu je došlo do promene u odnosu na prethodne strategije ekscesa gde često koristiš svoj lik da tematizuješ stvari. Ovde se ne vidiš ti, ali se oseća prisustvo umetnika i mi vidimo ono što ti vidiš. To je onda neka mekša strategija, nije više eskces, ali i dalje imamo umetnika u prvom licu.

U.D. Da, imamo autora i njegov socijalni okvir, društvenu scenu kroz koju se kreće. To je čitav niz slika koje su neretko ekstremne, od crne ovce na Mavrovskom jezeru do Hju Kornvela u Domu omladine, nadrealnih scena u Prager Kabareu i Future 2000 dok sedi na podu galerije u Parizu deleći autograme. Od „hoch” situacija u kojima si u nekoj vrsti intimnog odnosa sa mogulima galerijskog i umetničkog života u Bazelu, pa do bazičnih umetničkih situacija, potpuno proleterskih da tako kažem, koju čini *off* scena marginalizovanih umetnika u Minhenu i njihov prostor Hale Zeks koji je istovremeno radni, izložbeni, a prema potrebi i pab. Tu je prikazan čitav raspon klasnih i socijalnih mogućnosti nekoga ko dolazi iz Beograda i Srbije, koja je danas potpuno skrajnuta ne samo u smislu same pozicije društva i države u svetskim okvirima nego i umetničke scene koja se batrga u samodovoljnosti. Otprilike, ja ovde imam izložbu na svakih pet godina i to uglavnom radova koji se teško mogu podvesti pod nešto što

godi oku većine konzumenata savremene umenosti. Stalno me pitaju kada ću da izložim slike. Pa kad platite! Jednostavno je. Ovde se još uvek gaji ta romantizovana, idilična predstava o umetniku koji tihuje zamišljen u prostoru svog ateljea, pred platnom s kistom u ruci, čekajući inspiraciju da mu nadode, da bi potom znatizeljno i upućeno građanstvo pohitalo na izložbu slika i divilo se uz koktel priređen na otvaranju nečijem metjeu. Slikarstvo je zapravo jedna jako skupa delatnost koja traži organizovano tržište da bi se isplatilo. Ljudi misle da je sve to besplatno, boje, ramovi, platna, to tako dođe samo, sve što treba je da sediš i slikaš.

Ž.K. Ne samo da sediš i slikaš, nego ti je i lepo pri tom.

U.D. Da, kao lepo ti je. Ja sad imam 51 godinu, meni je bolno ponekad da stojim toliko dugo, to je ozbiljan napor koji traži dobru kondiciju. Slikarstvo je jedan crnački, fizički posao u kome moraš da budeš veoma fokusiran. Meni oko slabi, nije više tako oštro kao nekad.

Ž.K. Nabavi naočare.

U.D. Mrzi me da idem kod oftalmologa. U svakom slučaju postoji čitav niz kompleksnih klasnih, socijalnih, društvenih i inih situacija koje ostaju nevidljive kada se pozicioniraš kao umetnik. Možda imaš ličnu dramu, raspada ti se porodični milje u kojem ti je utemeljena društvena stabilnost, možda boluješ od nekih bolesti, imaš probleme sa finansijama. I sada kako to pretvoriti u umetničku aktivnost? Svi očekuju da se umetnost prosto nekako proizvodi sama od sebe. Pogotovo kad čitam neke naše teoretičare, imam utisak kao da je umetnost vrlo precizno strukturirano biće koje samo od sebe, po nekom utvrđenom redosledu, porađa jedan fenomen za drugim. Kao da umetnici nisu ljudi, kao da ne smeju da imaju problem zdravstvene prirode, na primer, koji ometa ili definiše ništa manje stanje u kojem je stvaralaštvo pod pritiskom. To sve ima mnogo upliva na umetničku praksu. Kada čitaš ili kad gledaš današnje fenomenološke okvire u kojima se odvija ideja o umetnosti, meni je to toliko sterilno da mi je odbojno. Baš sam pre neki dan gledao preko Fejsbuka stranicu nekog centra za savremenu umetnost u razvijenom svetu, pa neka Poljakinja umetnica, pa se tu nešto priča, sedi, kenja, projektuje, velike reči, odgovorne teme, pretenciozni iskazi, pompezni zaključci... Znaš šta, ja to više ne mogu da podnesem, sve te 'društvene prakse' i 'diskurzivne platforme' i 'radikalne demokratije' i 'militantne ekologije', taj hladni akademski samoreferentni zatvoreni milje koji stalno nešto debatuje u prazno u četiri zida, u kome vidiš da više nema nikakvog uzbuđenja. Jedna od ključnih stvari zašto sam se odlučio za umetnost je ta što je ona bila uzbuđljiva. Bilo je strasno. To nije imalo nikakve veze sa tim da li je bila minimalistička ili androgina, džender aktivistička ili vezana za neoekspresionizam ili tehnološki, šta god. Tu je bilo jako mnogo strasti i istinske akcije. Na kraju krajeva i ti si tokom devedesetih bio deo te scene, seti se koliko je sve bilo dinamičnije. U tadašnjoj raspamećenoj Srbiji devedesetih pod Miloševićem, to su možda bile najplodonosnije godine, iz današnje perspektive zvuči neverovatno šta se sve dešavalo na dnevnoj bazi. To je možda poslednji okvir koji pamtim u kome je sve bilo art, zaista sve, od medija do svakodnevice i zabave po klubovima čak, a pri tom nisi mo-

gao živeti strašnju društvenu realnost. A sada se nalaziš u situaciji da sve što imaš je samo taj neki uski okvir, levak kroz koji protiče redukovana svakodnevnica. Ne odlazim više na izložbe, postalo mi je zamorno u velikoj meri da sve ispratim. Dobro, posle se pokajem kao i obično, odem ponekad u naletima i uživam u svim tim radovima, jer umetnost je veličanstvena. Mladi autori su fantastični, ali radi se prosto o jednom konceptu, o ideji o položaju umetnosti u okviru zajednice koja prosto ističe. Ima jako mnogo samodovoljnosti danas, čini mi se da je devedesetih slična samodovoljnost bila više nametnuta političkim okolnostima, zatvorenošću spolja, unutrašnjom emigracijom, ali postojao je širi front otpora takvom stanju, svi su imali ideju da ta umetnost treba da zauzme sve, da bude svuda, živela se i bila je daleko višeg kvaliteta. Žao mi je, mišljenja sam da ipak postoji razlika u kvalitetu i mislim da je tadašnja praksa bila uspešnija i kvalitetnija, što je stvar fokusiranosti i znanja. Ali to nije nešto što je nedostižno. Mora ozbiljno da se radi. To treba reći. Radite na sebi, radite generalno, ne traži niko od vas rudarski rad, ali posvećen rad svakako. Morate da imate ideju o radu, o artikulaciji. Nešto najbliže onome što je bilo devedesetih, mada je i to opet jedan zatvoren krug, očigledno ne može drugačije, je ono što radi U10. To je impresivna inicijativa. Ali kao što vidiš i oni imaju slab upliv u javnosti, neuporedivo manji nego što je imala scena devedesetih.

Ž.K. Tada su mediji još i pratili umetnost, plus je bilo raznih mogućnosti i formi izražavanja i prostora u medijima. Postojao je Low-Fi, B92 je tada imao sluha za to...

U.D. Danas mediji prate umetnost na nekom redukovanom, polu-akademskom, polu-institucionalnom, pseudoelitističkom nivou. Ne problematizuje se ništa osim kroz povremene jalove teme o položaju kulture ili umetnosti, sve samo *pišanje uz vetar*. Kroz tu prizmu gledano zvuči nestvarno da sam izašao na naslovnoj strani u Glasu javnosti povodom magistarske izložbe u Salonu MSU u vreme kad je Holbruk bio na Kosovu u Juniku. Ako već pominjemo događanja na kulturnoj sceni, ranije je sve bilo masovnije, Low-Fi je bio masovno praćen i posećen i to je bilo važno, kao i Milikićevi sajmovi nepotrebnih izuma i patenata ili Ring Ring festival. Ono što smo tad uspeali da sačuvamo, a što potiče iz iskustava osamdesetih je neprekidno prožimanje te elitne i narodne kulture, visokog, „hoch“ pristupa umetnosti i populističkog – popularnog. Danas mi to nedostaje u određenom smislu. Instant informacije sa društvenih mreža su svakako pogodovale razmasovljavanju kulture, to je isti ventil koji je sad prebačen u komforniji okvir. Ulica i lično prisustvo, lično učešće očigledno ne zauzimaju isti položaj kao ranije. Štedi se vreme, ali se i osiromašuje iskustvo. Nekad si mislio da si na gubitku ako nisi prisutan na ulici, a sada si na gubitku ako nisi prisutan na društvenoj mreži.

Ž.K. Da li su video radovi montirani po nekim celinama ili to nije bitno?

U.D. Jesu montirani po celinama. Nisu toliko video radovi koliko filmski zapisi. Oni poseduju fleksibilnost da se mogu prikazivati na različite načine. Kada radim izložbe, radim ih prema prostoru u kojem će biti realizovane. Pošto smo napravili dogovor u proleće prošle godine da će izložbe biti, pogledao sam prostor i došao na ideju da bi to trebalo da bude

izvedeno u 12 projekcija. KCB je jedina institucija u zemlji koja ima tu mogućnost, imaju tehniku, ne mora ništa da se pozajmljuje. Potom sam se orijentisao na zahtev da napravim 12 projekcija. Kakvih projekcija? Neki zapisi su bili po svojoj strukturi klasični *arti-farti*, imali su taj upliv ideje o videu kao obliku performativnog, kao neke vrste performansa u drugom mediju. Dakle imaš te radove koji su *hevil* *arti*, krajnja posveta video art konceptu osamdesetih, dok bi se drugi podveli pod dokumentarno – situacionističke. Neka vrsta tematskih video zapisa sa skrivenim socijalnim komentarom koji tu sve vreme lebdi i ako si dovoljno socijalno, vizuelno i semantički pismen uočićeš ga, ako ne biće ti dovoljno zabavno da gledaš tek tako. Volim da radim radove koji su slojeviti, koji su dovoljno *keči* za one koji dolaze bez ideje šta će videti. Onda ako skinеш sloj po sloj doći ćeš do dubljih društvenih komentara. To su radovi koji su se bavili Bazelom ili nastupom naših umetnika u Parizu proletos. Treći format je bio nešto što se u filmskom žanru podvodi pod tzv. francuski žurnal. To je tip filma u kome ti uzimaš razne interesantne situacije koje nemaju na prvi pogled veze jedna sa drugom i povezuješ ih u jednu zanimljivu celinu, kao kolaž, ali gde osećaš neku nit koja provejava iz svih tih različitih situacija. To je kao neka priča o životu kao takvom, o fenomenu života. To su bili komadi gde sam išao od pojanja iz zvučnika na Ohridskom jezeru, preko likova koji su igrali fudbal u dva sata noću u Parizu, pa nekih tipova koji igraju fudbal u Pragu preko dana, pa Kim Gordon na sceni Doma Omladine, pa Alžirke u Parizu koje gledaju svetsko prvenstvo u fudbalu u nekom ćumezu na Bastilji jedući šavarmu. Bilo je raznolikih situacija, Robert Kramb na beogradskom buvljaku, koji kupuje srpske porno časopise od ciganke ili Jamesdin koji u sred zime na zavejanom trgu u Renu u Bretanji, dok prolazi neka riba na biciklu izgovori „Svi sad hoće u Moskvu” (smeh).

Ž.K. Tu su uključeni i elementi „Populističkog projekta”. Da li taj projekat i dalje traje?

U.D. Kao autor pokušavam da svoju praksu objedinim u jedan umetnički kredo. Svi ti projekti traju zato što ni ne mogu da se završe dok god sam tu. Uvek ima prostora za napredak, za dalji razvoj ideje, složeniju ili monumentalniju produkciju u zavisnosti od mogućnosti koje se ukažu. *Populistički projekat* je nastao iz drugačijih intencija. Vratimo se na to kako sam oblikovan kao ličnost i kao umetnik. Krenuo sam iz panka i taj fenomen društva i kako ono funkcioniše je nešto što me i dalje snažno privlači. To je tema kojom ću se baviti do kraja života. Elementi pojedinih projekata su prisutni i danas, ali u nekoj drugoj formi. To je jezik koji se i dalje razvija, međutim tematski ne mogu da pobegnem od onoga što me suštinski zanima. Nikad nisam video sebe kao umetnika koji zadovoljava očekivanja sredine oko toga šta bi moja umetnost trebalo da bude. Kada su svi želeli još slika ja sam otišao u digitalno, kad su svi želeli digitalno, ja sam otišao u film ili video, čak i performans, ali ne performans iz sedamdesetih koji se odvija kao brutalni teatar-verbose na sceni pred polupripremljenom publikom, već u iskorak primereniji ovom dobu. Nikad sebe nisam video kao slikara koji se bavi samo slikarstvom. Sebe doživljavam kao umetnika, kao nekoga ko dovoljno dobro barata različitim sredstvima izražavanja. U Dizajnerskoj sam izabrao odsek Ambalaže zato što je samo na njemu predmet fotografija izučavan 2 godine. Ja sam sasvim pristojno obučan

fotograf. Koristio sam fotografiju dosta u svom radu. Kada bi sad pitao ljude čime se ja to zapravo bavim, za neke sam glumac, za neke sam slikar, za neke sam prevarant, foler, serator. Svako tu ima način da se upiše. Mene je svašta zanimalo i mislim da je to zdravo, jer uvek mogu da se dohvatim nečega. U poslednje vreme, nekih 7–8 godina razmišljam da napravim bend koji bi nastupao samo u galerijama. Znam i s kim bih radio. Ja nisam neko ko može da u ovim godinama sanja neku ne znam kakvu karijeru rokenrol zvezde, ali dovoljno sam zvezda da to mogu sebi da dopustim. Naravno ne radi se samo o tome, zvuči kao isprazno stereotipno izjavljavanje, svojevrsna kriza sredovečnog umetnika, što kad bolje razmislim i nije tako loš koncept, već ako imam nešto da kažem, onda imam. To opet nije lako izvesti kako male Đokice zamišljaju, zamisliš i sve teče. ... Ne, to je kompleksna stvar koja te izmesti iz rutine. Ti si dugo već muzičar, znaš i sam koja je to količina odricanja i rada, uvežbavanja, sa rezultatima krajnje neizvesnog ishoda i još neizvesnijeg odjeka. To iziskuje žrtvu, a ja sam sve manje spreman na žrtvu. Treba mi komfor (smeh). Ali kakav komfor? Ono što poražava je što su čak i umetnici iz tzv. regiona koji su u svojim radovima u velikoj meri zadovoljavali prohteve i očekivanja politike u umetnosti, odnosno mirisali ono što bi imalo prođu odavde napolju, neslavno prošli i finansijski i statusno. Samim tim, ulog nije neki. Onda je isplativije da se baviš onim čime zaista želiš da se baviš (smeh). Ako je to ta razlika, onda bolje da se bavim real – politikom, nego da se bavim politikom u umetnosti. Postoji razlika između političke i društveno orijentisane umetnosti. Postoji razlika između načina na koji se politika i društvo oblikuju. Politika jeste nešto što usmerava društvo, ali društvo ima svoje mehanizme odbrane od politike. Politika nije jedini niti ključan oblik društvene stvarnosti, ona je prevashodno iskaz uticajnih interesnih grupa koje su artikulisale svoje zahteve o uređenju društva pod svojom komandom. Stvari na društvenom nivou stoje kompleksnije nego na političkom. Upravo stoga mene više i zanima društvo, ta uloga pojedinca, autonomnog pojedinca u nametnutim društvenim okvirima. Ako je nešto moja umetnost onda je to to, taj odnos između pojedinca i društva i društvenih okvira u kojima se umetnost odvija.

Ž.K. Da promenimo malo temu, dosta je teško doći do informacija o tvom umetničkom radu na netu. Od siline raznih tabloidnih sadržaja teško se dolazi do umetnosti. Da li si razmišljao da napraviš neki sajt koji bi objedinio tvoju umetnost i omogućio lakšu dostupnost informacija?

U.Đ. Sve to počinje da mi se gadi. Mislim da to jednako potpada pod jednu vrstu besmisla koji se produkuje kao zamena za nešto što ne postoji u realnosti, u ovom trodimenzionalnom svetu. Nas je sve to povuklo u jednom trenutku, i dalje se plasira kako je to važno, međutim nisam imao bitnije promene u socijalnom statusu niti značajnije pomake vidljivosti mog rada zahvaljujući prisustvu na netu. Imao sam svoj sajt 12 godina, probao neke akcije preko FB, to je sve imalo potpuno irelevantan odziv sem tamo negde na početku kada sam imao svoju stranicu u okviru Cinema Rex-a 1999-e kad je globalizam bio u povoju, svež i dinamičan. Sada je takva dominacija korporacija i monopolista na mreži da si doslovce kap u moru. Ovo su vremena nenaklonjena nezavisnim inicijativama koje ne plediraju na zvaničnu politiku, trgovinu, marketing ili merkantilno zastupanje prava marginalnih grupa i zajednica. Čim

nisi u igri isplativosti koga zaboje šta zastupaš. Sve više novca se uzima iz profita i ne vraća natrag u produkciju, ta disproporcija je neverovatna, nikad veća. Ti sada imaš čitave države koje se bave pranjem para kao Belize u Centralnoj Americi, to je zemlja veličine Vojvodine. I kako ja sada, dolazeći iz Srbije, zemlje izvan svih sistema obrta velikog kapitala, ukoliko me ne zastupa neka od dobrostojećih zapadnih galerija, da se probijem na tom tržištu na kojem je napravljen u poslednjoj deceniji prečutni savez između državnih institucija i privatnih galerista, jer svi oni moraju da prave sve veće i skuplje spektakle kako bi imali publiku i obrtali lovu. Jer čak i kad informacija o mom radu dopre do macana koji vrše selekciju za velike svetske izložbe, a svi oni prilično redovno prolaze kroz moj atelje u poslednjih 10 godina bez rezultata, znam da ono što presuđuje o mom radu pre svega ima veze s tim koliko se moj rad uklapa ili ne uklapa u opštu sliku stvarnosti koja se formira tamo negde gde se novac vrti, a ti baš tu i takvu stvarnost u svom radu neprekidno preispituješ i dovodiš u pitanje. ...

Ž.K. U prethodnom pitanju sam više mislio na dostupnost informacije, ne na bavljenje netom i projektima na netu. O pravljenju para putem neta u Srbiji na polju umetnosti ne vredi mnogo da pričamo.

U.Đ. Potpuno me ne zanima. Ako niko ne misli da može na meni da zaradi i to tako da svi imamo korist od toga, ja nemam nikakvu potrebu da tu informaciju plasiram više. Sasvim dobro živim od načina koji sam uspostavio u poslednje 3 godine. Iskustvo s ličnim i finansijskim lomom mi je dalo dosta dobru lekciju i vratio sam se onome što najbolje znam. To je ono što se često plasira kao samoodrživost. Uklonio sam savete drugih, sve priče o tome kako i šta treba raditi i na koji način. Napravio sam jedan ozbiljan sken, dijagnostifikovao situaciju i u stvari se vratio na model poslovanja i produkcije devedesetih. Od tog trenutka kada sam to iskustvo iz ranih devedesetih, iskustvo preživljavanja u potpuno sumanutim okolnostima počeo da primenjujem danas, ispostavilo se da sve funkcioniše. Ispostavilo se da opet mogu sasvim uspešno da rukovodim svojom karijerom kao i ranije. Svesno sam se ispisao. Nemam Instagram nalog, imam Fb nalog pod nekim levim imenom koji mi omogućava da držim stranu na kojoj može sasvim pregledno da se prati šta radim. Meni je ta moja pozicija u lokalnoj zajednici potpuni fantazam, taj fenomen gde ja zapravo više ne mogu da živim od paparaca, od idiota koji me zaskaču zbog svega i svačega, a da se zapravo to ni na koji način ne odražava na moj materijalni status.

Ž.K. Čini mi se da se tvoja generacija svela na nekoliko autora. Da li to dođe kao normalno?

U.Đ. Da, izgleda da je normalno. Svelo se na nekoliko aktuelnih autora. Mnogi su verovatno i dalje aktivni, ali nisu svi aktuelni, nigde ne možeš da naletiš na njihove novije radove. Ostaju prisutni samo oni koji i dalje uporno žele da žive u sadašnjem vremenu. Ja živim u sadašnjem vremenu, ne živim u prošlosti. Ta prošlost je zadržavajuća na neki bizaran način, ali ne znači mi ništa, iskreno rečeno. Iz pozicije sadašnjeg trenutka, to su fantastična iskustva, ali samo jednom ću imati 50 godina (smeh). Sva ta prethodna iskustva manje – više ne funkcionišu u novim okolnostima. Više nemam iste zube, borim se s hemoroidima, telo degradira. Sve

to ima svoje. Imaš taj fenomen, s' kojim se sve češće susrećeš, da ljudi oko tebe umiru. Osim te lične krize imao sam situaciju pre par godina da sam otprilike jednom mesečno išao na sahranu prijatelja koji nisu dobacili pedesetu. I to bliskih ljudi, saradnika. Sve ovo što pričamo, te ideje i planovi, to može da nestane u sekundi. Više nisam na isti način vitalan kao pre svega deset godina. Tu ne postoji novac, ništa što bi to moglo da nadomesti. To je nešto sa čime treba živeti svaki dan. Mislim da ljudi pucaju na razne načine, prosto se zasite, umore se. Dolazi do zamora materijala.

Ž.K. Meni se sa četrdeset u ovom društvu dovoljno često događa to da neki projekti ili izložbe budu pokazna vežba da stvari mogu da se urade i naprave. Više i ne očekujem da će to da se promeni. Kada se nešto uradi, trebalo bi da se to nadograđuje ne neki način. Ovde se sve vrati na nulu ponovo. Ti napori i aktivnosti onda ispadaju kao neki ekscesi.

U.Đ. A očekivanja su sve veća i veća. Što si uspešniji, očekivanja su veća. Ja sam bio blizu da otkazem ovu izložbu. Mesec i po dana pre otvaranja sam bio u nedoumici. To je ogroman posao, pregledati desetine sati materijala nastalih tokom tri godine, pa birati, osvestiti, montirati. A sve to za neki novac koji je krajnje simboličan. Kad malo razmisliš o svemu, u tako skrojenom i nametnutom društvenom obrascu se zaista više isplati ne raditi nego raditi. I to je najveće prokletstvo ovog područja. Neke delatnosti su do te mere degradirane da birajući da se izboriš da budeš čak i veoma uspešan, da ne kažem zvezda, suštinski to ne menja ništa. I dalje si faktički sirotinja u odnosu na većinu iz drugih delatnosti, a sličnog statusa. To je, na žalost, najveći pokazatelj perifernosti ovog društva u odnosu na dominantne globalne tokove. Daleko od toga da nema siromašnih umetnika i drugde, naravno da ih ima. Ali nema šanse da su ljudi u mom ili tvom statusu u poziciji da moraju da razmišljaju o tome kako će ostvariti ili objediniti produkciju. Strašno mi je teško kada razmišljam o tome. Na ovom području ima zaista izuzetnih umetničkih dostignuća. Kada se samo setim radova na primer Branka Pavića, meni je Branko Pavić jedan od najvećih umetnika tog herojskog doba i te generacije devedestih. Njegovi drvorezi monumentalnih razmera koji su fenomen i u globanim okvirima, nisu doprli daleko, čak nisu bili ni na izložbi „O normalnosti“. Meni je to bilo šokantno. A opet strašno je da mi danas ne možemo da vidimo tu umetnost. Nama treba bar jedno 3 velika muzeja da bi mogli da razumemo kakav je fenomen bila savremena umetnost koja se stvarala devedesetih godina. Kakvi su bili radovi Mire Đorđević, Ivana Ilića, Srdana Apostolovića, Bate Krgovića, Miše Mladenovića... To su ljudi koji danas ne postoje na sceni, nevidljivi su. Ja bih svaki dan išao u taj muzej da ih gledam ponovo i ponovo. Ponovo i ponovo. Ovde bi trebalo otvoriti jedan muzej samo za devedesete. Poseban muzej za devedesete, poseban za osamdesete. Onda se desi da umre Mikrob i meni se sruši ceo svet. Bio sam u suzama danima. Pri tom, mi nismo bili preterano bliski, ali smo bili saborci, život nam se stalno preplitao. Za mene je Mikrob bio jedan od najvažnijih socijalnih mislilaca u ovoj teškoj sredini u kojoj se misao, artikulisan, argumentovan stav porađa u mukama. Nije bilo boljeg tumača različitih fenomena epohe od njega. Kada ga slušaš, kada ga gledaš, njegov pristup životu, imam utisak kao da sam sve to sanjao. A dok to živiš uzimaš sve zdravo

za gotovo. A kad ode, onda shvatiš kakav je to gubitak. Ovaj grad, koliko god da je veliki, ne može da iznedri takve ličnosti toliko često. U sledećoj generaciji imaš Jamesdina, ali je on u Berlinu, nije tu. Osećam strašnu rupu koja zjapi odlaskom tih ljudi. Znam da će doći novi, ali problem ostaje isti. Mi imamo nerešiv problem, a to je kako da se savremena umetnička praksa institucionalizuje i bude dostupna svima svaki dan, kao što su *Informer*, *Kurir* i sva ostala sranja dostupna svaki dan. U socijalizmu je bilo takvih mogućnosti, jebalo mi se o čemu pričaju Veselin Đuranović i Pera Stambolić, odem na Bazelicovu izložbu ni manje ni više u Muzej savremene na Ušću. Bazelic! Sa onim monumentalnim platnima izvrnutih glavudža. Išao sam tamo skoro svaki dan, to je čudo. Pre njega dođe Robert Smitson, pa Kobra, Gutai s zapanjujućim radovima Kazua Širage koje je slikao nogama, Bauhaus, Maks Bekman, remek dela nemačkog ekspresionizma, Robert Mejpltorp... To je nepojmljivo. Danas ti ne daju da skreneš pogled negde drugde, ciljano su zatvoreni svi kanali, što dramatično osiromašuje i sužava pogled na svet sredine u kojoj živimo.

Ž.K. Da li si ti umetnik koji unapred zna šta će sledeće da radi ili puštaš da se stvari spontano odvijaju? Kakve planove imaš za ovu godinu?

U.Đ. Stvari su uvek negde između. Postoje neke ugovorene obaveze od ranije, projekti, izložbe, ali ne volim da govorim o tome dok se ne realizuju, uvek ima tolika toga što bi moglo da se uradi. Nekad fantaziraš godinama o nečemu, a onda ti se odjednom otvori neočekivani kanal s izvesnom mogućnošću realizacije i baciš se svom snagom na to. Voleo bih da konačno realizujem izložbu u jednoj reprezentativnoj galeriji u Londonu. To se vuče već 2 godine, strpljivo me čekaju i prolongiraju datum kvartalno ili na pola godine u zavisnosti od mogućnosti izmene programa. Komplikovano je oko dobijanja britanske vize, gde ti treba tušta i tona papira, to je takav birokratski besmisao, pa kad to ispunite onda vam oduzmu pasoš na otprilike mesec dana jer se ta viza dobija u Poljskoj pa ceo posao u ime Njenog Visočanstva obavlja privatna agencija na Novom Beogradu, a ja u tom periodu nisam imao rupu, stalno sam nešto radio i boravio napolju.

Voleo bih toliko toga ove godine, kao i svake druge godine, ideje se gomilaju, imam dosta poludovršenih projekata, neki se vuku i po petnaestak godina, neki su sveži, a ideje i dalje naviru. To je neprekidna bitka, balansirati između preživljavanja, rukovođenja svojom karijerom, filtriranja ideja i produkcijskih zahvata, namiriti sve potrebe od privatnih do profesionalnih. U svakom slučaju planovi nikad ne nedostaju, važno je pripremiti jedan prostor u kome možeš fleksibilnije da nastupiš i da kad se krajem godine podvuče crta, ustanoviš da je napravljen neki pomak u odnosu na to gde si bio na njenom početku.

IMPROVIZACIJA I RADNA DISCIPLINA

09.05.2014.
razgovor vodio Žolt Kovač

Grupa Škart su Dragan Protić Prota i Đorđe Balmazović Žole. Oni su, takoreći, legende ovdašnje umetničke i dizajn scene. Budući skromni i nezainteresovani za medijsko eksponiranje, javnosti nije dovoljno poznata njihova upornost i količina aktivnosti i produkcije na različitim poljima, kao ni međunarodni uspeh i pojavljivanje njihovih radova u savremenim izdanjima o dizajnu i umetnosti. Njihov glavni koncept poslednjih godina je „Arhitektura ljudskih odnosa“. U skladu sa njim pokreću niz participativnih aktivnosti koje uključuju publiku, posebno onu koja nije direktno upućena na umetnost. Razgovor sa Škartovcima je vođen u njihovom ateljeu koji ste nedavno mogli da vidite na Supervizuelnoj.

Ž.K. Vezani ste i za dizajn i za umetnost. Kako doživljavate tu svoju dvostruku poziciju. Da li imate potrebu da to odvajate, da etiketirate ili to sve vidite kao jednu aktinost?

G.Š. Prota: Baš suprotno od tog odvajanja i etiketiranja. Mislim da je to avantura znatiželje i krčenja kroz različite medije, srećom, još neucrtane u mape. Tako da svaka nova stranputica ima svoju slobodu da bude u mediju koji sami izaberemo, bilo to grafički dizajn ili muzičko – scenski rad ili nevidljivi pedagoški rad ili šta god. Sve su to samo sezonski radovi na trasiranju nepoznatog puta.

Žole: Ja ne volim ta razdvajanja. Zašto bi se stvari razdvajale? Stvari treba da se mešaju u raznim aspektima. Nema tu šta znači dizajn i šta znači umetnost. Dizajn može istovremeno da se tretira kao umetnost i obrnuto. To je kao sa jelom. Kad smo bili mali, bilo je pravilo da ne smeš da jedeš voće i jogurt jer ćeš dobiti proliv, ili ne smeš da dodaješ med u jogurt jer ne ide slatko i slano. Ko kaže da ne ide? Voćnom jogurtu ništa ne fali. Kao što se u kuhinji mešaju razni ukusi, tako se u životu mešaju razne discipline.

Prota: Meni su te discipline kao neke grozne čekaonice sa zatvorenim vratima. I ti nemaš kud, moraš da čekaš da te neko vidi ili selektuje ili pozove na izložbu. A ovo drugo su

zapravo svračališta sa otvorenim prozorima i vratima. Kad ti je dosadno – iskočiš kroz prozor, udeš na druga vrata, desi se nešto treće. Od samog početka, s obzirom da dolazimo iz arhitektonskog konteksta iz kog smo već pobjegli, pa ušli u grafički dizajn i štošta drugo, svo vreme je to bežanje kroz otvoreni prozor. Ponekad i kroz zatvoreni.

Ž.K. Vi ste oduvek imali društveno angažovane postupke, od „Tuga”, preko različitih aktivnosti kao „Tvoje govno, tvoja odgovornost” i rada sa ženama veziljama, pa do današnjih akcija sa horovima. Kako gledate taj svoj razvoj u poslednjih petnaestak godina? Da li registrujete mikropromene?

G.Š. Prota: Na početku smo nekako sebično mogli da budemo komotni u nekoj maltene autističnoj samokomunikaciji. Nije nam bilo bitno do koga poruka doseže, već nas je zanimala artikulacija sopstvenog bunta, kojeg smo pokušavali da u raznim medijima ispoljimo. Međutim, sada, u poslednjih recimo petnaest godina, učimo i shvatamo da postoji nekakva odgovornost komunikacije i dijaloga sa različitim generacijama i sa različitim sredinama, što ranije nismo radili.

Žole: Sama činjenica da nas dvojica radimo u grupi, već govori da smo spremni na neku vrstu tolerancije i kompromisa. I da želimo društvo. U početku smo osećali tako kako smo radili, ako misliš na devedesete, na akcije – mi napravimo nešto, pa onda izađemo na ulicu i nepoznatim ljudima to nešto damo. Onda smo krajem devedesetih pomislili zašto da se obraćamo samo nepoznatima, lepše je oformiti grupu sa kojom možemo da radimo i da se u okviru te grupe razmenjuju iskustva i zadovoljstvo i tako je počelo od hora i kasnije sa ženama veziljama i tako dalje. Prosto, rad u grupi je zadovoljstvo, ako čovek nije previše egoista i ne nameće previše svoj stav. I to nekako prirodnim tokom ide, možda zato što smo večno želeli da budemo rok zvezde kao neki (smeh), ali nismo imali grupu kao neki ovde prisutni...

Prota: Ja sam imao grupu...

Žole: ...dobro, ti si imao grupu. Šalim se. Rad u grupi je lep. Ja volim da radim u grupi.

Prota: Nakon tog perioda od prvih deset godina uvek nam je bilo nekako krivo da jedna ideja krene, pa da se iscrpi, prestane i nestane. Ovako radom u kolektivu jedna ideja se pretopi u drugu, pa u treću, pa neko napusti grupu, pa osnuje svoj mali kolektiv koji ima druge ideje. Taj protok je drugačiji i to je nešto što je dragoceno. Evo sad u ovom poslednjem periodu rada sa horom, pesme nastaju na samim probama i menjaju se i vrte i muče se i neke otpadnu, nekima se vratimo. Divan je taj proces stalnog obnavljanja i neke vrste ideje koja teče.

Meni se čini da je baš sad ovo što ste ispričali, da je to neka konkretna promena u umetnosti. Imam utisak da kod nas još uvek postoji taj mit da umetnost mora da bude intimna. I da je autentična i vredna jedino ako potiče iz tih nekih najdubljih slojeva duše ili čega god i kao takva ona često ostane nekomunikativna. Promenom vremena, tehnologije, načina komunikacije, količine komunikacije pa makar ona bila i površna, događa se taj momenat da se umetnost menja i da prioritet postaje komunikacija.

Prota: Jeste, ali ne komunikacija po svaku cenu, nego neka vrsta nesebične razmene iskustva ili zabluda, grešaka, zajedničkog rada ili čega god.

Žole: Ako bi uzeli umetnost kao proizvod, mada ja to ne volim, sve manje sam u tome da moramo nešto da proizvodimo. Možda možemo da proizvodimo dobru zabavu. To mi je najvažnije u radu, da je nama lepo.

Ž.K. Produkt umetnosti može da bude proizvodnja društvenih odnosa. Ne mora produkt da bude materijalan.

G.Š. Prota: Apsolutno. To je Žole nazvao arhitekturom ljudskih odnosa.

Žole: Radom u kolektivu smo shvatili koliko je to osetljiva stvar, koliko moraš da budeš obazriv prema tome ko šta oseća da bi sve to imalo smisla i da bi pre svega, što sam stariji to mi je važnije, da se oseća zadovoljstvo tokom rada. Ako toga nema, onda je to neka vrsta eksploatacije, mučenje, šta god, prinude.

Ima tu još jedna stvar, a opet konkretna, vezana za rad u grupi. Rad u grupi će ispasti uvek po prirodi stvari drugačiji nego rad pojedinca i prosto u grupi nastaju rezultati koji ne mogu da nastanu drugačije. Mnogi autentični odnosi mogu da nastanu samo u grupi.

Žole: Dobar je primer akcije *Nazad* koju smo izveli sa Horkeškartom prvi put 2006. godine. Posle toga, u januaru naredne godine je bio je razgovor u REX-u o toj akciji. Sećam se da su tu bili razni *kunst historičari* i drugi i da su svi oni tražili baš to što ti kažeš, tu intimnu kreaciju, pitali šta je tu umetnost, šta je tu umetnički čin. A u stvari ta akcija je po meni jako dobra iz razloga što se ona desila zahvaljujući inicijativi i predlozima četvorice ljudi, različitih. Jedan je ispričao priču, jedan je napisao tekst pesme na tu priču sa snažnim političkim refleksijama na tadašnje vreme, jedan je pisao muziku i jedan je rekao: „Pa ljudi to treba da uradimo baš ispred institucija na koje se to odnosi, ne da pevamo na koncertima”. Kroz te procese pregovaranja, hoćemo, nećemo, ta akcija se porodila posle jedno mesec i po dana žučne debate i ljudi su izašli na ulicu i pevali i na tom razgovoru u REX-u, neki ljudi su previdali to da je najveća vrednost te akcije to da su toliko različiti ljudi i ideje sproveli sve u delo zajednički. I to je to o čemu pričamo.

Ž.K. Na čemu trenutno radite? Šta vas trenutno uzbuđuje?

G.Š. Prota: Radimo gomilu tih nevidljivih aktivnosti na alternativnoj edukaciji sa klincima u dva doma, jedan je u Beloj Crkvi, drugi je ovde u Beogradu. Sa njima smo pokrenuli dva mala hora, jedan se zove *AprilZMAJun*, a drugi u Beloj Crkvi se zove *Deca sa meseca*. Kroz zajedničko pisanje pesama, sa temema iz njihovog vrtloga odrastanja i osmišljavanje koreografija smišlja se strategija kako da ih izvučemo iz domova da vide što više nekog drugog sveta i oseite kakav je život van tog domskog gnezda. Paralelna stvar na kojoj trenutno radimo je *Papirint*, mali lutka teatar koji uključuje decu iz raznih zemalja koja će, kroz *uradi-sam* lutke, pričati o svojim iskustvima, interesovanjima, čudima. Kad si pričao o umetnosti koja bi morala da dođe iz intimnog i da bude završena, savršena, ovde se upravo radi o jednoj dosta rasklimanoj i raspadnutoj proizvoljnoj formi koja se svaki put prilagođava grupi izvođača i publike. Neka vrsta uličnog kabarea, komedije *del arte*, sa izvođačima koji svoje objekte i priče smišljaju na licu mesta. Dakle, ne dati deci uloge i objekte, nego baš iz njih izvući i priču i sam lutka predmet kroz koji se priča priča. Priredba koja je prizvoljna, koja nastaje na licu mesta, koja je pomerljiva, prenosiva, jeftina, koja zapravo i ništa ne košta. Istovremeno, nastavljamo sa off PESNICENJIMA kroz programe PISAC JE PEČAT koje izvodimo u seoskim i gimnazijskim fiskulturnim salama sa Davidom Albaharijem i Ljiljom Ilić, školskim bendovima i recitatorima. Ovih dana, u automehaničarskoj radionici pored REX-a, spremamo prvo ovosezonsko DVO RIŠNO KOMŠIJSKO PESNICENJE. Sa kolegama iz hora PROBA osnovali smo male paralelne bendove, MAZILA SAM DELFINA, DAVILA SAM PINGVINA, HALI GALI, ELEKTRO-ŽOZI, sa kojima povremeno nastupamo u različitim formacijama. 6 ljudi čini 8 bedova. Divota! Tu je i novoosnovani omladinsko – penzionerski hor HOR – RUK... Eto, kad već pitaš.

Ž.K. To su pomalo nevidljive aktivnosti, a opet čini se dosta važne i edukativne. Da li mislite da to treba da ostane nevidljivo i vezano samo za tu grupu ljudi koja je angažovana ili postoji neki potencijal u medijskom pokrivanju aktivnosti. U smislu da se vidi da se neke takve stvari događaju. Čini mi se da tek onda taj edukativni karakter postaje i primer drugima i da to nije nevažno.

G.Š. Prota: Polako se radi na tome. Svaki izlazak je već neka vrsta javnog događaja, tako da su, recimo, ovi dečji horovi nastupali i na javnim događajima u Kulturnom centru Beograda i na Dečijem Oktobarskom salonu. U gluvim medijima postoji nepotrebnost raskol između takozvane umetnosti za odrasle i umetnosti za decu. Umetnost za decu je oduvek omalovažavana i skrajnjivana. Recimo *Lutka* projekat će se izvoditi po raznim evropskim festivalima, kako pozorišnim, tako i festivalima savremene umetnosti. Time rad ne ostaje samo u komunalno – socijalnom i dečijem kontekstu već ide dalje. Pokušaćemo da sve te priče otvorimo i na neki drugi način. Slažem se da to može da bude dragoceno i nekom drugom, kao što i mi krademo ove alate od iskustava sa raznih strana i od raznih saradnika.

Žole: Pošto nas nikad nije preterano zanimalo, nismo bili zainteresovani za javno pokazivanje, nismo se baš previše interesovali za izložbe, muzeje i takve stvari. Mislim da nije toliko bitno koliko ćemo mi ovo pokazati (mislim na rad sa decom), zato što mislim da nismo mi jedini koji rade na tome. Takvih primera u Srbiji sigurno ima dosta samo što se nisu još umrežili i jedni drugima otvorili. To je mnogo važnije od toga što će deca pevati tamo i tamo i biti viđeni, deci to naravno odgovara, ali je mnogo važnije negovati jedan proces rada, kontinuirani proces rada. To je moje životno iskustvo i u to verujem, da jedan disciplinovani, stalni proces rada ili uvođenje radne discipline kakva god da je, daje rezultate. Meni je mnogo važniji proces gde mi sa njima radimo, sve vreme i da oni usvajaju te metode, načine, navike zajedničkog rada, nego samo rezultat što ćemo mi izaci negde i javno to otpevati. Nikad nisam bio sklon scenskom pokazivanju i izložbe su uvek mali stres za mene, ali sam rad i proces su mi uvek mnogo zanimljiviji. U tome vidim vrednost što mi iz nekog drugog konteksta odlazimo u domove za decu i pokušavamo da uvedemo novi program u odnosu na uobičajeni pedagoški program, a istovremeno koristimo naše umetničke veze da tu decu izvedemo iz klasične domske svakodnevice i da ih ubacimo u druge kontekste, pa sad eto pregovaramo sa zagrebačkim festivalom dece, treba da dobiju svi pasoše i da prvi put putuju malo dalje. To su zanimljive stvari, mešanje baba i žaba, meda i jogurta.

Prota: Kad Žole priča o kontinuitetu i kroz hor i kroz veze, svi ti projekti postoje sad više od 13 – 14 godina, govorim o kolektivnim projektima. Tokom rada sa decom potrebno je mnogo vremena, da bi prvo prepoznao grupu i da bi se stvorio prostor poverenja. I sad sa decom iz Bele Crkve radimo, u saradnji sa Ivanom Bogičević i Grupom 484, već treću godinu u kontinuitetu, a pet godina se poznajemo. Sa decom iz Zmaja radimo oko godinu dana. Vremenom smo postali veliki protivnici tih safari projekata, kvazi aktivističkih, gde neko samo dođe i za tri dana navodno prepozna čvrno mesto zajednice, grupe ili bilo kog sistema, odradi sve odgovore...

Žole: Postavi dijagnozu, propiše lek...

Prota: ...da, i pobegne. Zbog toga mi je drago da je ovo nevidljivo, jer je u to uloženo beskrajno vreme i to je već proces koji je stvarno pokazao rezultate. Nije bitno da li su ti rezultati zapravo vidljivi vani ili ne, jednostavno u samoj grupi i mikrozajednici je očigledno da se nešto pomerilo.

Ž.K. Mi živimo u društvu diskontinuiteta i mislim da je jako važno da se beleže stvari i događaji i da postoji ideja o tome da su neki ljudi nešto uradili, da bi neko drugi posle njih mogao da nastavi rad. Taj medijski momenat na neki način je sastavni deo, ne mora da bude to u smislu popularnosti, već više u pravcu ovoga što Žole kaže umrežavanja i uz pomoć današnjih elektronskih medija to može da ostane na nekom blogu, ali se čini da bi morala da ostane neka zabeleška da bi neko mogao da se nadoveže na vaš rad.

G.Š. Protá: To je tačno. Ili da se priključi. Uvek je trauma kako naći saradnike koji bi bili spremni na terenski rad. Oni očigledno postoje, a kao što i sam kažeš, verovatno ne znaju da su takve inicijative pokrenute i da postoji jednostavan način da se neko priključi.

Žole: Uvek govorim da je važno kreirati taj mali prostor oko sebe. Recimo, pre dve godine smo radili neku radionicu „Ko gradi grad“, neke umetničke intervencije u urbanom prostoru, razni predlozi, mi se sastajemo u REX-u i tako dalje i kao idemo u neke delove grada pa ćemo tamo da interвениšemo, pa ćemo mi ovde da napravimo neku homogenu masu ljudi gde će kao komšije da saraduju. Sve je to prilično maglovito i pomislim onda – mi svi smo spremni da odemo negde u neki kraj, neku zemlju koju ne poznajemo i u sredinu koju ne znaš i onda tamo treba nešto da napraviš, a u suštini malo ko od nas zna kako mu se zovu komšije u sopstvenoj zgradi, ne znamo sa kim stanujemo. Lakše je da se izmestimo negde i tu sad nešto kreiramo, a prostor oko sebe ne negujemo. Meni je lakše da pričam kroz primere, pa ću navesti primer iz 2009. kad su nas zvali iz Londona, zove se Space, umetnički prostor, kulturni prostor, galerija u Hakniju, gde su oni pokrenuli rezidencijalni projekat. Namerili su da nam daju jedan stan u domu sa mnoštvom penzionera poreklom sa karipskog arhipelaga i da sa njima radimo dva meseca. I pita me direktorka: „Kako mislite da dodete iz Srbije i dva meseca budete sa njima i nešto da promenite“. To je pitanje koje sam ja hteo vama da postavim, kažem joj, vaš zadatak je da kreirate oko Space-a neku auru gde će lokalno stanovništvo da se oseća pozvanim da učestvuje u programima i da se druži, kao neka vrsta kulturnog paba. Kao što je pab mesto gde se ljudi okupljaju, piju pivo i druže, ovo isto treba da bude neka vrsta socijalne razmene. Oni (Space) bi trebalo da formulišu i kreiraju program, a mi da dodemo i da u tom kulturnom pabu, kulturnoj kafani, šta god, da predstavimo nešto iz drugog kraja sveta. Hoću da kažem da je dužnost kreirati mikro prostor. To je Buden svojevremeno rekao u nekom intervjuu kad su ga pitali kako vidi Srbiju ili Hrvatsku za dvadeset godina, on je rekao, baš me briga i za Srbiju i za Hrvatsku za dvadeset godina, zanima me da napravim mikro prostor oko sebe gde mogu da radim sa ljudima i da u svom malom okruženju pomeram neke stvari. U tom malom okruženju se osećam prijatno, a to će onda proizvesti neku razmenu i širiti se, kao što je saznanje šta neko drugi radi, pa se sretnemo pa razmenimo, primenimo neke metode, tu će se onda kvalitetne ideje tako menjati i širiti. Ne verujem u kolonijalni pristup, mi sad imamo neki model pa treba da idemo po raznim zemljama istoka i zapada da im mi plasiramo taj naš model, to mi je besmisleno. Svaka sredina ima svoje specifičnosti, svi ljudi su sposobni da kreiraju sopstveni model kako žele i hoće.

Protá: Iz mog iskustva, jako je dragoceno da čujem neki glas sa strane i da čujem neku ideju sa strane. Ljudi u jednoj zajednici, u jednoj bašti ili u jednom svinjcu, često su zaključani nekim skrupulima i mikro odnosima, tako da ne smeju da se izjasne, iskažu, ne smeju ništa da pomere. Čuti neku otresitu, drugačiju misao ili strategiju sa strane je jako dragoceno.

Žole: Svaka sredina ima svoje rešenje. Navešću primer. Ovde su otvorili neke restorane po ugledu na zapadne restorane, ideja samoposluge, uzmeš tacnu, poslužiš se. To ne može ovde da proradi jer je naš čovek navikao da sedne, bude uslužen, da vikne „konobar“, a ne da ustane, stane u red i sam bira. To je primer loše implementacije, ne možemo mi sad odjednom da budemo kao švedani.

Protá: Ja se ne slažem sa tim, nekad su postojale menze.

Žole: Ovo je druga priča, ovo nije jeftino, ovo je u trendu, i skupo.

Protá: Dobro, ali ne znači da to iskustvo nije postojalo, samo smo ga mi zaboravili.

Žole: To je kao kad se vratimo sa puta, pa ti kažeš, jao katastrofa kako ljudi ovde jedu samo meso, meso i meso. Ti ne jedeš toliko mesa, i onda pomislim, ne možeš ti ovde da promeniš ljude tako brzo, ne možeš sad da kažeš – nemojte da jedete toliko mesa, to nije zdravo. To je navika i ovde se jede meso. Treba poštovati i lokalne običaje i načine koji funkcionišu. Nema socijalizma ili bilo kog sistema sa univerzalnim likom, već sa posebnostima.

Protá: Ti misliš da takav restoran uopšte ne bi trebalo ni da se pojavi, sa drugačijim navikama, nego svi treba da štipaju konobarice? Ajde da probamo razne načine, restoran u kom se leži, restoran u kom sam pereš sudove, to je sve izazov.

Žole: Slažem se.

Protá: Ta skrupula da ne smeš u restoranu da se izuješ ili priligneš, to je opet taj niz predrasuda i niz naših pretesnih kragni koje čitavog života nosimo sa sobom i mislim da to stvarno treba razbijati.

Čini mi se da je problem sa intelektualcima u ovoj sredini taj što bi svi da spuste jedan idealni model, bilo levice, bilo socijaldemokratije, a niko ne uzima u obzir da to mora da se izgradi iz postojećeg, pa da se vodi u nekom pravcu. Pomenuti restoran ne može da proradi zbog lokalnih kulturoloških pravila. Ali može da se radi na malim koracima ka razbijanju tih pravila da bi se došlo do nečeg drugog. Ne može da se spusti švedski restoran ovde, ali može da se krene iz postojećeg u nešto novo, pa to neće biti švedski restoran, ali će biti neka promena. Veliki problem našeg mentaliteta je što se promena doživljava kao izdaja.

Žole: Postavlja se pitanje zašto bi uopšte morao da se primeni npr. švedski model ovde. Jel bi ti voleo da ovde bude sve kao u Švedskoj? Ne verujem u neku univerzalni model „kako treba“. Ne volim te nasilne implementacije.

Ž.K. Da se vratimo malo na vaš rad. Dosta putujete i dalje. Da li vam se bliži neki put i šta ćete raditi?

G.Š. Žole: Treba da radimo radionice sa decom u sredini koju ne poznajemo, jezik ne poznajemo, što je važno u komunikaciji sa decom, a ostajemo samo desetak dana. U tome se ja osećam prilično nesigurnim.

Prota: Žole je oduvek skeptičan, mi smo to radili tri godine od 2003. do 2006, sećaš se.

Žole: Sećam se, ali šta smo tu uradili. Skupili smo crteže gomile dece. Ništa se nije desilo osim tih malih priredbi, nikakav kontinuitet rada. Ista priča je ako se vratimo na ovdašnje projekte. Ne možeš ti ovde da radiš sa decom i ideš jednom u pet meseci kod njih. Potrebno je odlaziti češće, barem jednom mesečno, u kontinuitetu, da oni nauče da rade. A da odeš dva dana, uradiš neku pesmicu, idemo u Beograd gde ćemo pevati pesmicu, otpevamo pesmicu i to je kao odlično. Jedine stvari koje znam da radim su da crtam i da igram košarku zato što sam obe stvari radio kao konj, svakodnevno, satima. Tu sam naučio da se stvari pomeraju kroz radnu disciplinu. Nadovezujem se na priču kontinuiteta, potrebno je praviti stvari i onda ih nadovezivati. Ne kažem da treba da radimo kao robovi, ali treba da poštujemo rad. Ovde ljudi kad odu na izložbu, ako nije neka velika zvezda od koje će da im se tresu gaće, pogledaće izložbu u jednoj minuti i kazati – to je bezveze – i dati jedan isključivi paušalni sud, pošto ne umeju, ne znaju, ne mogu da procene koji rad iza toga stoji. A to je zato što sami ne rade. U to apsolutno verujem, što čovek više radi ume bolje da prepozna tuđi rad i da ga više ceni. Sama činjenica da ovde imaš toliko mnogo paušalnih izjava i kritika, to samo govori da ljudi koji tako govore ne rade puno, pa ne umeju da cene tuđi rad zato što i sami ne rade.

Prota: Ja mislim da nije sve u radu i disciplini.

Žole: Jeste, ima nešto i u spavanju i jelu.

Prota: Imaš razne forme discipline koje vode ka nasilju, destrukciji i bilo čemu. Nije svaki kontinuitet produktivan i progresivan. Treba postaviti neke razlike.

Žole: Nije mi jasno šta hoćeš da kažeš.

Prota: Ti kažeš da *a priori* treba ceniti rad i disciplinu. Šta je to onda? Radna disciplina je i logor i zatvor.

Žole: Ne pričamo mi sad o logorima, već o tome šta hoćemo da postignemo sa tom decom sa kojom radimo. Ako hoćeš da postigneš sa njima neki napredak, u smislu da postanu manje nasilna nego što jesu, a jesu nasilna u domovima (tuku se krvnički i to

svakodnevno), onda treba raditi u kontinuitetu. Te tuče su bile meni jedna od najvećih impresija, trebalo mi je vremena da se naviknem, to su tuče profesionalaca, a imaju po deset godina. Ako hoćeš to da pomeriš, da se ne tuku, oni posle izvesnog vremena rada postaju nekako blaža, komunikativnija, manje se biju, a više pevaju. Mi želimo da vidimo pozitivne promene u njihovom ponašanju. A to može da se desi samo ako se stalno tamo odlazi.



ALEKSANDRIJA AJDUKOVIĆ

15.04.2014.

razgovor vodila Ana Bogdanović

Aleksandrija Ajduković se kreće graničnim zonama društvene stvarnosti. Njenu pažnju privlače hibridni modeli pojavnosti i *self-fashioning* – a u svakodnevnom životu, a istovremeno je zanimava i retorika medijske slike zločina i društveno ponašanje koje proizvodi.

Različiti aspekti njene fotografske prakse tema su razgovora koji sledi.

A.B. U Uličnoj galeriji si nedavno održala izložbu *Magija iz Orlando* u okviru koje predstavljáš seriju fotografskih portreta slučajnih prolaznika koji nose zimske kape sa oznakama klubova NBA lige. Ova izložba korespondira sa tvojim ranije prikazanim radovima u kojima dokumentuješ specifične manifestacije vizuelne antropologije sadašnjice ispoljene kroz određene trendove, odnosno modne odabire različitih društvenih struktura. Odakle potiče tvoje interesovanje za istraživanje ovakvih fenomena? Koju poziciju kao umetnica / autorka time zauzimaš?

A.A. Moja majka je Slavonka, a otac je Ličanin. To je ozbiljna kombinacija. Ja sam od malena u stanju kulturnog šoka koji sam vremenom naučila da amortizujem i kao rezultat te amortizacije stvorila se posebna sklonost ka otkrivanju manje upadljivih, ali ipak vidljivih osobina ljudi koje su ponekad fetišizovane u vidu odevnih predmeta, životnog okruženja ili načina života. Mene zanimaju rizične zone ispoljavanja identiteta kao i benefiti takvih aktivnosti. Volim ekonomske izraze jer su precizni. Ljudi koji nose kape sa oznakama NBA timova su sekundarci, prodavci na buvljacima, slučajni prolaznici koji su do tih kapa došli slučajno i oni nisu navijači. Zanimava me potencijal hibridnih formi koje nastaju ukoliko spojimo autonomiju brenda na međunarodnom – globalnom tržištu i ljudski portet. Zauzمام poziciju fotografa amortizera kulturnog šoka sa posebnim ambicijama u vizuelnoj antropologiji.

A.B. Tvoja pozicija je, kako što navodiš, u sredini – između „rizičnih zona“ (koje su objekat tvog fotografskog delovanja) i galerijske publike koja konzumira ove sadržaje. Kako se osećaš i čemu stremiš u datoj poziciji? Kako ih tvoje pozicije izgleda kulturni šok danas i šta ga karakteriše?

A.A. Kulturni šok može da bude uhvaćen u različitim prizorima, a ti prizori su: crno-beli portret mladog kineza u bloku 70 koji čačka lepe bele velike pirinčane zube (nisam rasista, ali žuti dolaze :)) dok u drugoj ruci drži mobilni telefon i mi jasno vidimo njegov prenatraglašen dugačak nokat na malom prstu; ili: kinez koji živi i radi u Beogradu prolazi gradom, odlazi u butike Hugo Boss i Pun Kuffer, dok ga stilistkinja povremeno stilizuje i dok ga fotografkinja fotografše uz tehno minimal numeru Tyger Skin-a, Everybody Loves Ollie. Atmosfera upućuje na okolnosti sa snimanja Fashion TV emisija. Ili moj autoportret u sedećoj pozi na šinama dok je u drugom planu prevrnuti voz koji je iskliznuo iz šina, jer su sekundarci ukrali deo pruge i odneli na izlivanje u livnicu ne bi li zaradili. Priroda mog osmeha tom prilikom je nerazjašnjena, ali je za pretpostaviti da se u datoj situaciji osećam dobro.

A.B. U radovima neretko rekonstruišeš režime posmatranja koji su bliski modelima slike sa Fashion TV-a, dok objekti tvog interesovanja pripadaju socijalnom miljeu udaljenom od urbane, pomodne, biznis klase koja konzumira sadržaje visoke mode. U kojoj meri bi svoj rad opisala kao kritički prema savremenom društvu i kulturi konzumerizma?

A.A. I konzumacija mode i antimodni argumenti bliski su mnogim ljudima. Tako i meni. Mi možemo reći da se u izvesnom smislu nalazimo u postmodnom dobu. Zainterosovana sam za hibridne forme koje nastaju spajanjem određenih medijskih matrica i izvesnog lokalnog konteksta pa tako dobijamo kineza japija npr. ili portret lokalnog uličnog prodavca sa kapom *Čikago bursa*. Ja se kao trudim da radom prevaziđem kritiku smenjivosti modnih trendova i da prigrlim postojeće stanje. To imaš kod Kronenberga, čiji sam fan. On ne kritikuje razvoj tehnologije nego stvara hibridne forme. Mogli bismo reći da je moj rad paramodni – nema nameru da promoviše modne trendove, brendove, konzumerizam, ali nema nameru ni da kritikuje jer moda ima svoje divne okrepljujuće moći. Zainterosovana sam za sivu zonu između umetnosti, mode, medija, konzumerizma, modnog egzibicionizma i uslovnosti svakodnevnog života. Ta siva zona pogodna je za stvaranje hibrida.

A.B. U svojoj zoni koju spominješ nalaze se i fotografije nastale na mestima zločina koje si prošle godine predstavila na izložbi *Crna hronika* u Galeriji 73. Ti si bila angažovana da za dnevne novine dokumentuješ ambijente zločina, te si fotografije nastale ovim povodom predstavila u umetničko – izlagačkom kontekstu. Opisujući rad, pišeš i o lešinarskoj prirodi fotografa. Reci nam nešto više o ovom projektu i tvom stavu prema reportažnoj fotografiji.

A.A. Projekat je započet u okolnostima rada za dnevne novine u kojima sam tada radila kao i posle u Italiji, za lokalnu ispostavu novina u Bijeloj, mestu na severu Italije, ali i kasnije kada je moj angažman završen, ostale su navike koje sam kanalisala u zadatom okviru pod nazivom *Crna hronika*.

Reportažna fotografija je moja velika ljubav i jako sam se dobro osećala radeći je, ali nažalost ta je disciplina gotovo posve izgubila na značaju bar što se dnevnih novina tiče, a zanimanje fotoreporter je na niskom stepenu autonomnosti. Više je u službi ilustratora novinarskih, bolje reći uredničkih zamisli nego što se od njega očekuje živa slika sa terena koju je video kroz objektiv. *Crna hronika* je prevertirana u tom i svakom drugom smislu, jer se čitaoci ipak lože na krv i suze. Najčešći nazivi su *strah, tuga, neverica* i sl. S druge strane postoji i posebna oblast, zasada još nekomercijalna, turizma smrti, koji podrazumeva fotografisanje pored izvesnog lokaliteta, objekta ili sl. na kojem se desila smrt.

A.B. Da li se ova serija fotografija može posmatrati i kao dokumentacija tvog performativnog delovanja u okviru istraživanja antropološkog aspekta spektakla smrti i nesreće u savremenom društvu?

A.A. Ima elemenata performativnog delovanja. U konvencionalnoj podeli prostora u umetnosti izvođenja, postoji prostor publike i prostor rezervisan za izvodače. Ovdje se atmosfera bitno razlikuje od slučaja do slučaja. U većini situacija, ja pokušavam da se umetnem u određenu scenu zločina – da li je to u nekim slučajevima *selfie* fotografija gde je u pozadini određena dramatična situacija što direktno upućuje na turizam smrti, zločina i slično, ili su to situacije gde je npr. kamion propao kroz asfalt i ja poziram penjući se po naprslini u asfaltu. Snimala sam super osmicom u Velikoj Ivanči i sam zvuk kamere proizveo je novi performativni prostor.

A.B. Tvoje delovanje u svetu umetnosti prostire se na nekoliko polja. Prošle godine, za vreme trajanja Oktobarskog salona, objavila si intervju i fotografije sa beogradskom umetnicom Gocom Belić koja je na ovoj manifestaciji bila angažovana kao čistačica. Ovaj prilog je naišao na snažnu reakciju umetničke javnosti. Koje su bile tvoje intencije prilikom stvaranja intervjua i da li ovaj gest smatraš delom svoje umetničke prakse?

A.A. Do intervjua je došlo tako što smo se Goca i ja u to vreme intenzivno družile okupljene oko video rada „Prolazak Goce Belić kroz Bogatić“ (radni naslov) i bila sam upućena u njena kretanja i životne prilike, a od tebe mi je usledio poziv da napišem nešto po sopstvenom izboru za Supervizuelnu. Goca je tada bila angažovana na poslovima čišćenja Oktobarskog salona i meni je to bilo fantastično otkriće, da umetnica koja nikada nije bila pozvana – razmatrana kao mogućnost – da učestvuje na ovoj smotri, biva pozvana da joj, kako ona kaže u intervjuu, „pride s leđa“. S obzirom da sam i u Modnim žurnalima, a i ranije u radu Provalija, uzimala izjave i ravnopravno ih sa fotografijama predstavljala u formi knjige, može se reći da ovo predstavlja deo moje umetničke prakse. Kao i Gocine, jer se ona u svojim ranijim radovima upravo bavila sobom, svojim telom i problemima u formi performansa. Ovaj intervju jednim delom pripada umetnosti performansa, izvođenja u medijskom i fizičkom prostoru, na tepihu Zepther Expo-a. Umetnost performansa ima karakteristike prelaska granica (intervjua, umetnosti, života) a prelazak se sankcioniše.

GORAN MICEVSKI

SLUČAJNOSTI IPAK TREBA ZASLUŽITI

30.04.2013.

razgovor vodila Ana Bogdanović

Umetnost Gorana Micevskog – posvećenog fotografa, pasioniranog šetača i odličnog poznavaoa istorije umetnosti i beogradskih ulica – nenametljivo, mada upečatljivo otkriva i konstruiše slike intimnih, povučenih i neprimetnih prizora i prostora naših neopterećenih stvarnosti. U razgovoru sa Goranom pričali smo o savremenoj fotografiji, o njegovom stavu prema istoriji umetnosti u kojoj nalazi ohrabrenje za svoje umetničke poduhvate, o hodanju kao sastavnom procesu umetničkog stvaranja i pojmu umetnosti uopšte.

A.B. U razgovorima o savremenoj fotografskoj praksi, odnosno o načinima na koji fotografi pristupaju činu stvaranja slike, često se citira zapažanje kanadskog umetnika Džefa Vola (Jeff Wall) da se fotografi dele na lovce i farmere. Prvi bi bili fotografi koji „love” sliku nemajući prethodno tačno određen plan o onome šta bi fotografisali, dok fotografije farmera nastaju kao finalni produkt ideje ili koncepta koji se dugo razvija kroz umetnikova razmišljanja. Bila bih slobodna da kažem da si ti bliži farmerima. Da li imaš potrebu da se na ovaj način kao fotograf kvalifikuješ i šta misliš o ovoj, sada već legendarnoj Volovoj podeli? Kako izgleda tvoj proces stvaranja fotografije u idejnom smislu?

G.M. Od samog početka bavljenja fotografijom (a intenzivnije tokom studija) imao sam problem sa takozvanim odlučujućim trenutkom. Ta nasilna fraktalizacija vremena mi se nikako nije činila ispravnom – ipak, malo je reći da je obojila dobar deo savremene fotografske prakse. Umetnost, a i život šire, ne čini skup odlučujućih trenutaka, svaki momenat je podjednako bitan, i taj kontinuitet vremena mi se čini da treba da karakteriše savremeno bavljenje fotografskim medijem. Ipak, ovo i jeste klizav teren – ne uzeti u obzir i ne osvetiti ogromnu ulogu koju slučaj igra u fotografskoj praksi bi bilo podjednako nasilno. U tom smislu, voleo bih da odem korak dalje sa pomenutom mišlju, te farmere podelim na one koji se bave proizvodnjom u staklenicima, kao i na one koji se bave (u nedostatku boljeg termina) organskom proizvodnjom, izloženi čudima vremena i elementarnim nepogodama.



Slike dolaze iznutra pa nalaze svoje ovaploćenje u scenama koje poseduju fotografski potencijal. To bi eksplicitnije značilo da slike pokušavam da ovaplotim pažljivo birajući prikladne kadrove ali ne bežeći, čak oberučke prihvatajući slučajnosti koje se javljaju tokom snimanja. Naknadna postprodukcija rada mi omogućava da ponovo razmislim o vrednosti ukazanoj prodora stvarnosti (slučajnosti ipak treba zaslužiti).

A.B. Problem „odlučujućeg trenutka” kao dominantnog načina shvatanja procesa stvaranja fotografske slike dovodi fotografiju u poziciju sa koje ona navodno secira sliku stvarnosti i temporalnost vizuelnog momenta transformiše u trajnu situaciju. Po ovom principu, fotografija bi bila impuls koji odlukom fotografa dobija status uhvaćene, zaustavljene, konačne slike. Ukoliko dobro razumem, ta nedovoljna kontrola nad procesom nastanka slike je nešto što ne odgovara tvom fotografskom temperamentu? Sa druge strane, ceniš slučajnosti. Kakve su to slučajnosti u procesu rada koje rado prihvataš i na koji način su one bitne za tvoje finalne slike, odnosno fotografije?

G.M. Upravo me je potreba za većom kontrolom nad slikom nagnala da se okrenem ka režiranoj (engl. staged) fotografiji – fragmentarnost u postupku proizvodi (ili je proizvod) fragmentarne misli, a one svet oblikuju u fragmentima; želimo li čvršće vezivno tkivo ono mora biti produkt tečnog govora, nikako ne mucanja. Bitno je napomenuti da Bresonovski *credo* postaje *dictum* tek u drugoj polovini XX veka; prve fotografije su (prvenstveno zbog tehničkih ograničenja) nastajale višesatnim utiskivanjem prizora u negativski materijal – to je naravno direktno uticalo i na vrstu prizora koji će se utiskivati. Tek je sa napretkom tehnike i omogućavanjem kratkotrajnih ekspozicija postalo moguće razmišljati u gore navedenim okvirima. Naravno, svo vreme postoji i paralelni tok koji se vodi principom sporosti, a ovde se prvenstveno o tome i radi – o potrebi da se stvari uspire i postave u pravilan odnos.

Fotografija je čudna zverka; taman pomisliš da si je ukrotio, a ona iskoči na nejeočekivanijem mestu. To iskakanje se očituje na najrazličitije načine: u prodoru crvenog akcenta na cirađi kamiona za koji si bio siguran da je zašao izvan desne ivice kadra (a onda shvatio da je potpuno suludo razmišljati o toj slici bez crvenog akcenta na granici desne ivice kadra) ili, na primer, u iznenadnom naletu vetra u gornjim slojevima krošnje (za tebe neosetnog prilikom snimanja, a koji tako diskretno pravi blur u gornjoj trećini fotografije, oslobađajući težine donji).

A.B. Okretanje režiranoj ili insceniranoj fotografiji, odnosno potreba za većom kontrolom nad procesom nastanka fotografije bliski su mehanizmima nastanka slike u „tradicionalnom” slikarstvu. Ti često u svojim fotografijama referišiš na istoriju umetnosti citirajući delove poznatih kompozicija ili praveći svesne analogije sa manje ili više poznatim umetničkim praksama iz prošlosti. Na koji način vidiš odnos između slikarstva i fotografije? I otkuda uopšte stalno prisustvo umetničke istorije u tvojim radovima?

G.M. Sa jedne strane, odlučujući uticaj na moje shvatanje umetnosti su imali avangardni pokreti šezdesetih i sedamdesetih godina (land art, konceptualna umetnost, minimalizam, itd., koji su „bahatom” upotrebom fotografije omogućili novo promišljanje medija) i njihovo odbacivanje okoštalih kanona, grčevita potreba za otvaranjem prozora. Sa druge strane, svesnost da je tvoj rad deo dugačke tradicije umetnika i sloboda koju donosi saznanje da cela ta ogromna istorija i ne služi ničemu drugome nego da se na nju nasloniš celom svojom težinom, da beskrupulozno profitiraš od ove tradicije, jer tradicije i postoje da ne bi svaka generacija ponavljala iste greške već da bi te lakše naučile da hodaš sopstvenim korakom. Ovde se opet vraćamo na pitanje kontinuiteta, ali i na saznanje da je samo postavljanje pitanje ujedno i davanje odgovora.

A.B. Zanimaju me te greške u tradiciji. Hoćeš da kažeš da je istorija umetnosti ispunjena i umetničkim greškama?

G.M. Prethodna izjava je data u, prvenstveno, lokalnom kontekstu. Prostor koji živimo pati od, čini se, nepopravljivog slučaja demencije; kontinuitet vremena je utopija – na sceni su prisutna stalna resetovanja časovnika. Od date situacije ne profitiraju čak ni oni koji je stvaraju, dokle god ne uvežbamo duboki naklon dotle nećemo ni moći sigurno da hodamo.

A.B. Koliko ti svoju umetničku praksu smatraš lokalnom i koliko je to uopšte moguće iz perspektive današnjice?

G.M. Verujem da „muzika dolazi iz zemlje“ kao što verujem da je najbitnija stvar „osloboditi sebe svojih korena“. Mislim da pitanje ne treba da se odnosi na produkciju nego na recepciju umetničkog rada; otrcana je fraza da umetnici ne treba da razmišljaju o potencijalnoj publici prilikom stvaranja. Ali, nije li stvaranje samo po sebi dijalog? A kako ulaziš u dijalog, onda i daješ saglasnost da sebe otvoriš ka sagovorniku, a kako si sebe učinio otvorenim, onda si se i izložio i potencijalnoj promeni perspektive. Ovo saznanje je zastrašujuće, jer nema ničega utešnijeg od sigurnog pogleda.

A.B. Postoji još jedan dijalog u kome ti aktivno učestvuješ, a koji prethodi pomenutom dijalogu sa publikom. Mislim da tvoju stalnu konverzaciju sa pejzažom, odnosno čestim i dugim šetnjama kroz grad i prirodu koje su sastavni deo tvoje umetničke prakse. Otkuda strast prema hodanju i kako ona učestvuje u tvojim fotografijama?

G.M. Mislim da je nemoguće misliti o fotografiji a da se u isto vreme ne razmišlja i o hodanju. Ako i postoji konstanta ili vezivno tkivo medija, onda je to ova strast za lulaštvom. Hodanje predstavlja otvaranje ka slučaju ali i promišljanje slučaja – u idealnoj situaciji dolazi do „usaglašavanja tela i uma i sveta”, te sva tri prestaju da postoje u

okoštanim konstelacijama. Hodanje je, takođe, i svedočenje, kako o sopstvenoj, tako i o sudbini grada. U tom smislu, prostori kojima se najviše vraćam jesu periferni, mesta koja su u stalnom preobražaju, mesta koja žive dvostruki život: čas okrenuta ka centru, čas potpuno nesvesna njega. Hodanje je, na posletku i na prvom mestu, mapiranje. Pri čemu je mapa koja se ocrtava lišena uobičajenih putokaza; u najboljem slučaju prazna.

A.B. Kada govorimo o umetnosti, hodanju i mapiranju gradskog prostora nameće nam se praksa jednog sjajnog umetnika, koga i sam citiraš u svom radu. Radi se, naravno, o Neši Paripoviću. Da li hodanje vidiš kao performativni deo tvog umetničkog rada i na koji način je Paripović važan za tebe?

G.M. Iako sam po obrazovanju fotograf, dugo vremena sam je smatrao ograničavajućom te sam praksu zasnivao na iskustvu proširenih medija (performansa, videa, instalacije). Fotografiji sam se vratio kada sam shvatio da ona ne reprodukuje stvarnost već nešto sasvim drugo (“Taking pictures is an act in time, in which something is snapped out of its own time and transferred into a different kind of duration”). Džef Vol je rekao da modernost fotografije leži u njenoj reprezentativnosti; postmodernost je u uvidanju njene obuhvatne prirode. Na ovom načelu se baziraju radovi nastali u prethodnih nekoliko godina – fotografije predstavljaju dokumente performansa, privremenih instalacija, jedva primetnih intervencija, koje su, iako kratkotrajnog karaktere, postojale dovoljno dugo da osvetle površinu filma. Sa druge strane, ovo je jako klizav teren. Najednom shvatiš da se nalaziš na brisanom prostoru, uporno odbijajući klasifikaciju. Ali, u isto vreme, shvatiš i da si okružen umetnicima koji dele tvoje iskustvo (ili, pravilnije, čije iskustvo deliš). Ako je na sceni i postojao neko ko hoda apsolutno pravom linijom, nenametljivo i postojano krčeći put ispred sebe, onda je to zasigurno Neša Paripović. Od Neše sam naučio i važnost tišine; kada god pomislim na njega u umu mi iskrсне slika slučajnog susreta i gospodina sa crnim šeširovom koji u sumrak šeta ulicama grada.

A.B. Dakle, u tvojim fotografijama podjednako važno mesto zauzimaju i situacije u kojima, odnosno, iz kojih one nastaju? Fotografija je kao nekakav otisak, trag tvojih intervencija u „stvarnosti“?

G.M. Ne mislim da je fotografija otisak stvarnosti, već, sasvim suprotno, stvarnost je ono što se otkriva pod dejstvom fotografija (navodnici su izostavljeni da ne bi bilo zabune). Da se izrazim drugačije: ono što mi je jako bitno, što u krajnjem slučaju i predstavlja podsticaj za bavljenje fotografijom jeste povratno dejstvo koje slike imaju na samog autora. Obično se prećutkuje da je bavljenje umetnošću ponekad i sebičan čin – ili, drugim rečima, grčevita potraga za prevazilaženjem sopstvenog iskustva. Fotografija ti daje mogućnost drugog pogleda, ili, pogleda koji se (istina, retko, ali, ipak) pruža u beskraj. Zaista uspele slike su one kojima ne znaš poreklo, koje dolaze iz tebi stranog mesta, a ipak, dolaze iz tebe, i u kojima se, naposletku, začuđeno ogledaš. I pitaš, odakle je uopšte ovo došlo? Bez potrebe za odgovorom.

A.B. Odakle slike dolaze i šta one čine velika su i, slobodno ću reći, večita pitanja istraživanja umetnosti. Ono što me je naročito zaintrigiralo u tvom odgovoru je potraga za prevazilaženjem sopstvenog iskustva kroz sliku. Želela bih da kažeš nešto više o tome, o mestu koje iskustvo zauzima u tvojoj umetnosti, ali i u umetnosti u opšte. Meni se čini da je iskustvo, bilo ono lično, umetničko, istorijsko ili kolektivno, jedna od ključnih kategorija umetničkog stvaranja i umetničkog viđenja.

G.M. Moram priznati da sam dosta dugo smatrao da je mogućnost ostrva izvesna; ekstaza penjanja na najviši vrh i obuhvatanja jednim pogledom tla na kome stojiš i praznog horizonta okolo je bila suviše zavodljiva da se čovek ne izgubi u istoj. Međutim, kako se oči privikavaju na blještavilo reflektovane svetlosti, uvidiš da je u neposrednoj blizini drugo ostrvo, a odmah pored i treće, to jest da si u sred arhipelaga ili, šire – da je ono što si u početku smatrao za nepregledno i nepremostivo prostranstvo vode, u stvari, samo uzani i lako premostivi moreuz. Kada, potom, pogled spustiš na okolni pesak, ovog puta siguran u bistrinu svog opažaja, uvidiš da je i on ispresecan otiscima kojekavih stopala – naravno da stavljaš svoju nogu u žitko udubljenje; prvo užas a nedugo potom i jedva primetni osmeh saznanja da su isti lako mogli biti tvoji.



BOBA MIRJANA STOJADINOVIĆ

UMETNIK KAO PUBLIKA

05.02.2014.

razgovor vodila Ana Bogdanović

Krajem januara ove godine umetnica Boba Mirjana Stojadinović predstavila je knjigu *Umetnik kao publika: razgovori među publikom* u kojoj su publikovani transkripti razgovora, tekstualna i fotografska dokumentacija diskusija održanih u okviru njenog autorskog projekta *Umetnik kao publika*. Ovaj projekat traje već četiri godine, uspešno inicirajući razgovor o umetničkim praksama među publikom u beogradskim izložbenim prostorima. O nastanku, razvoju i iskustvima na ovom značajnom projektu Boba Stojadinović priča u razgovoru koji sledi.

A.B. Povod našeg razgovora predstavlja objavljivanje knjige koja sumira tvoj dosadašnji rad na projektu *Umetnik kao publika* koji razvijaš od 2010. godine. Kako je nastala ideja o osnivanju foruma *Umetnik kao publika* i koje si ciljeve sebi zadala na samom početku realizacije projekta?

B.M.S. Prvi i osnovni razlog kreiranja i lansiranja *Umetnika kao publike* bio je da sam osećala potrebu za razgovorom o umetnosti u javnom polju – razmenom misli, doživljaja i utisaka, živom razmena o „živim“ i aktuelnim umetničkim radovima na našoj, izuzetno vibrantnoj i duboko potcjenjenoj, savremenoj kulturnoj sceni.

Drugi razlog bio je egzistencijalni – nakon nekoliko meseci bez posla odlučila sam da pokušam da se, poput Barona fon Minhauzena sama vukući sebe za kosu, izvučem iz problema. Spojila sam svoja umetnička i poslovna iskustva i uobličila projekat *Umetnik kao publika*. Koncept projekta ostao je nepromenjen od samog početka, a cilj je bio, i ostao – preživeti, privatno, kao umetnik, i kao deo nezavisne kulturne scene. Kad je cela stvar ipak uzletela (što nije bilo iz prvog pokušaja) cilj je bio samo da se ide dalje, da se nastavi i da se radi, jer sam uvidela da je semantički potencijal projekta veći nego što sam mogla da pretpostavim.

Sam projekat bazira se na dinamici razmene između publike o odabranom radu – razmene mišljenja, osećanja, doživljaja, iskustava. Individualizovani pristup je ključan – šta

je to što će bilo ko od prisutnih na diskusiji uneti u razgovor i isto tako, šta je to što ćemo umetnik, publika i ja poneti sa diskusije, zavisi od nas samih, a pritom „recepta“ nema. Moja uloga je pre svega da kreiram situaciju da se nešto desi i meni se čini da se uvek nešto i desilo, iako svaki put na sasvim drugačiji način. Upravo su to ciljevi projekta – kako stimulisati nepredvidivo, kako artikulirati sopstvenu poziciju u društvu i kako artikulirati društvo kroz umetničke radove.

A.B. Koliko je umetnica i umetnika do sada učestvovalo u ovom programu? Da li bi mogla da nam sumiraš rezultate dosada održanih razgovora?

M.B.S. Faktografski projekat može da se svede na vreme od aprila 2010. do jula 2013. godine, 31 diskusiju, 30 umetnika (jedan umetnik imao je dve prilike), između 10–50 članova publike po diskusiji, u osam beogradskih prostora: Kulturni centar Reks, Muzej savremene umetnosti na Ušću, Salon MSUB, Ekspedicija IneksFilm, Magacin u Kraljevića Marka, Kontekst u Mesnoj zajednici, Likovna galerija Kulturnog centra Beograda, Galerija Artget KCB.

Umetnici su bili: Goran Micevski, Mariela Cvetić, Irena Ristić, Predrag Terzić, Ivan Petrović, Saša Tkačenko, Irena Lagator Pejović, Branka Kuzmanović, Milena Putnik, Bioskopi: povratak otpisanih, Danilo Prnjat, Nina Hehtl, Goran Đorđević, Vahida Ramujkić, Dušica Dražić, Peti park – borba za svakodnevnicu, Nataša Teofilović, Jelica Radovanović i Dejan Andelković, Marko Crnobrnja, Miša Mladenović, Bik Van der Pol, Zoran Pantelić, Dragana Žarevac, Lana Vasiljević, Miloš Tomić, Boris Šribar, Igor Milovanović, Zoran Todorović, Nikoleta Marković, Saša Rakezić alias Aleksandar Zograf.

Partner projekta bio je Kulturni centar Reks, projekat je kroz godine podržavala Fondacija za otvoreno društvo, Muzej savremene umetnosti inicirao je saradnju.

Ono što je najopipljiviji rezultat diskusija je knjiga – katalog foruma UKP. On okuplja predstavljanje svih diskusija i umetnika, kao i petnaest uređenih transkripata samih diskusija (predstavljanje publike). Čak i u ovako suženom izboru, materijal u rukopisu obuhvata preko 600 strana sa 350 fotografija! Sama sam se iznenadila kada sam čitala celokupni materijal za knjigu – zašto u javnosti ovaj ljudski kapital i potencijal ostaje skriven? Čini mi se da knjiga, kao i same diskusije, vrednuju jedinstvenost trenutka, jedinstvenost kritičkih radova, jedinstvenost sopstvenih iskustava, jedinstvenost komunikacije koja je uspostavljena na diskusijama.

A.B. Nastupaš sa pozicije, kako i sama kažeš, „nekoga ko kreira situaciju“, odnosno inicira i moderira diskusiju o radovima umetnika koje pozivaš. Da li pratiš određenu metodologiju pri

osmišljavanju razgovora ili se prilagođavaš od situacije do situacije? Kako se razvija proces tvog istraživanja za razgovore?

B.M.S. Metodologija je od samog početka ista i ona proizilazi iz iskustava koja su prethodila UKP. Svoju ulogu vidim kao gotovo nevidljivu i kao moderator se trudim da što manje govorim, iako se za svaku diskusiju temeljno pripremim. Ključnu ulogu moderatora vidim u tome da se stimulišu ljudi da kažu ono što imaju, ili čak da završe misao i rečenicu, jer se u toj nesigurnosti i stidljivosti često kriju biseri diskusije. Iskustvo koje sam stekla do sada izuzetno je vredno, a uvidi iz moje pozicije – između umetnika i publike – su jako zanimljivi, pa je knjiga bila jedan od načina da ih uobličim i podelim sa drugima.

Za svaku diskusiju umetnik, uz moju pomoć naravno, priprema materijal o svom radu koji šaljemo publici uz poziv na diskusiju. Materijal, uz kratku biografiju umetnika, obuhvata reprodukcije rada, tekst o radu i pitanja publici. Kompletni materijal dosadašnjih diskusija može da se vidi na sajtu projekta. Od ove tri stvari, najteži zadatak su pitanja koja umetnik upućuje publici, ali mi se čini da je dobra vežba za umetnika; kroz pitanja se inicijalno premošćuje jaz između umetnika, umetničkog rada i publike.

Osim kratkog predstavljanja rada na početku, umetnik ne učestvuje u diskusiji do samog kraja, kada se uključuje u razgovor, postavlja dopunska pitanja, daje odgovore i deli svoje utiske. Smisao ovih diskusija nije da umetnik objasni ili odbrani stanovišta svog rada, već da se otvori komunikacija između samog rada i publike. Publika je ta koja je zaista žila kucavica projekta, što deluje kao mala revolucija za svakoga ko dolazi prvi put, pa je publika ta koja komentariše, postavlja pitanja drugima, daje odgovore, razmišlja naglas i spekulise.

Ono što mi je posebno bitno u svakoj diskusiji je da se o radovima zaista diskutuje i da se teme otvaraju i obogaćuju, a ne da se radovima ili umetnicima donosi presuda. Ova vrsta diskusione slobode, slobode koju dajemo drugima i primamo od drugih, svojevrstni je luksuz u vremenu napetosti u kome živimo, ali verujem da вреди napraviti taj napor i raditi na sebi i drugima iz pozicije zajedništva, radije nego iz autoritativne pozicije koja guši kontekst u kome je, a samim tim podriva i guši sopstveni razvoj.

A.B. Da li bi mogla da izdvojiš modele dijaloga koji se najčešće javljaju prilikom razgovora? Koje su teme najčešće diskutovane u okviru programa *Umetnik kao publika*?

B.M.S. Ono što je postojalo kao implicitni balast u gotovo svim diskusijama bilo je promišljanje sistema umetnosti koji je postojao u vreme bivše Jugoslavije, što je specifičan vremensko-geografsko-politički okvir koji više ne postoji ni u jednom od njenih prethodnih aspekata. Budući da je to jedino što je kvalitativno referentno za naše prostore, često su

promišljane (ne)mogućnosti delovanja u oblasti umetnosti i kulture danas i ovde, tražeći nove okvire i moduse stvaranja. Rekla bih da kulturna klima ne može da bude uzbudljivija i potentnija od ove i da treba osvestiti te potencijale.

Činjenica da su Muzej savremene umetnosti i Narodni muzej u Beogradu zatvoreni već toliko dugo koliko su zatvoreni i da se ne zna kada će biti otvoreni, jeste druga stvar internog konflikta umetničke scene ovde. (Paralela bi bila fudbalska reprezentacija prepuštena sebi bez dva najveća fudbalska terena u zemlji, koji su nesagledivo dugo „zativoreni zbog renoviranja“ – nagađajte kakve posledice bi to imalo na kvalitet sporta.) Iz ovih okolnosti dešava se situacija da dve studentkinje istorije umetnosti, koje su došle na diskusiju koja se održava u samoj zgradi MSUB na Ušću, na pitanje: „Da li ste došle da vidite zgradu ili izložbu?“, odgovaraju: „To nešto što postoji“. To oslikava poražavajuću činjenicu da studenti istorije umetnosti u Beogradu, ne svojom krivicom, nikada nisu bili u Muzeju savremene umetnosti niti znaju kako on izgleda, jer je Muzej zatvoren pre nego što su krenuli u srednju školu, a o muzeološkim standardima koji treba da im se usade tokom studija da ne govorimo.

Tokom celog projekta dragoceno je bilo podsećanje i nabranje relevantnih profesionalaca, institucija i projekata, utoliko važnije što su mlađe generacije umetnika i istoričara umetnosti u velikoj meri lišene istoričarsko-umetničkih knjiga, revija, obimnijih osvrta, preseka, itd. Ova vrsta mapiranja jeste ključna za sazrevanje generacija umetnika, istoričara umetnosti, kustosa, teoretičara. Verovatno najbolji primer bila bi galerija SKC i praksa Biljane Tomić, koje su se ispostavile nezaobilazne svojom praksom rada sa mladim umetnicima, pogotovo nakon prve generacije i neformalne grupe *Šestorica*, od sredine sedamdesetih do početka ovog veka, koji se sada spominju gotovo upola glasa, neistorizovani i prepušteni prevrtljivosti privatnih sećanja (ovo je samo jedan od mnogih primera).

Ono što je ljubopitljivo je što su ponekad diskusije, sasvim neočekivano, bile na istom tragu. Na primer, u diskusiji o izložbama Gorana Đorđevića i u diskusiji o izložbi Marije Cvetić, inače dva umetnika čije su prakse sasvim drugačijeg senzibiliteta, nagovešten je potencijal radova da kontekst u kome su, dovedu do apsurdna, karikature. Zaključak izvedite sami.

A.B. Razgovor o umetnosti, odnosno diskusija podstaknuta umetnošću takođe predstavlja deo umetničkog delovanja. Da li ovaj projekat razmatraš i u konceptualnom smislu, kao deo sopstvene umetničke prakse, budući da iniciraš proizvodnju znanja o umetnosti?

B.M.S. Da, svakako, hvala na ovom pitanju. Moja umetnička praksa obuhvata daleko više od striktno proizvodnje objekta, ali ujedno svi procesi koje primenjujem u radu na

produkciji određenog objekta ili artefakta, primenjujem i u procesu koji obuhvata ovaj projekat. Prostor je možda najopštiji termin koji obuhvata moja interesovanja, a posebno me interesuju mentalni i društveni prostor. Pa onda, iskustvo nečega i načini kako se iskustvo prenosi vitalni su u mnogim mojim radovima – šta su diskusije o umetničkim praksama nego prenošenje iskustva i doživljaja rada iz različitih tačaka gledanja? To je ono sa početka razgovora: „kako stimulisati nepredvidivo“.

Iako sticajem prilika moja praksa ulazi u polja kustoske ili menadžerske prakse, ja im pristupam sa pogledom umetnika, pristupajući konsekvantnim koracima kao procesima, a ne postupcima: proces obuhvata određen sled procedura koji ostavljaju tragove i koji supstancijalno utiču na ono što sledi. Kontaktiranje institucija, konkurisanje za sredstva, kontaktiranje umetnika, pozivanje publike, medijacija u diskusiji, sve su to procedure rada koji za mene nije sterilan, koji upravo kroz tu proceduru formira nevidljivu zajednicu sa mrežom ljudskih, prostornih, referentnih, kontekstualnih, umetničkih i mnogih drugih odnosa, čineći svaku diskusiju pravom eksplozijom odnosa.

Moji radovi uvek su baratali sa onim što je skoro pa nevidljivo, što je na granici, što je trag, a pogotovo sa onim što je između, što se nalazi ni ovamo – ni onamo, ili i ovamo – i onamo. Moja pozicija u diskusijama je upravo to – ja nisam ni autor o čijem radu se diskutuje, ni publika – ja sam na međi dva sveta. To je to iskustvo o kome sam govorila: kako preneti to iskustvo osim uraditi još jednu diskusiju i još jednu i još jednu, a svaki put drugačiju.

A.B. Promocija knjige je protekla veoma uspešno, umetnice i umetnici koji su u projektu učestovali su bili veoma zadovoljni. Da li ćeš nastaviti izvođenje foruma *Umetnik kao publika*?

B.M.S. Promocija je zaista bila čarobna, toliko fantastičnih ljudi se okupilo u Oktobru, uzbuđenih, raspoloženih, nasmelijanih (a vreme je bio grozno, to je bio prvi dan kad je pao sneg krajem januara, mislila sam da niko neće doći). Bolji kraj jedne faze projekta ne bih mogla da poželim. Projekat se svakako nastavlja, ako ništa drugo, onda zbog radoznalosti gonjene mnogim pitanjima koja savremena umetnost postavlja, pitanjima drugima, sebi, kontekstu, radovima, pitanjima za budućnost, pitanjima bez odgovora i onim na koja će svaki član publike dati idiosinkratičan odgovor.



RADOŠ ANTONIJEVIĆ

NEKA VRSTA RADOSTI

12.05.2015.
razgovor vodio Žolt Kovač

Sa Radošem Antonijevićem sam se sreo u Salonu MSuB na njegovoj izložbi „Neka vrsta radosti”. Stojimo pored novog šatora koji je ovoga puta replika Lovčena i pričamo o radovima, portretisanju lunarnog kamenčića, saobraćajnim znacima „Odron” i „Radovi na putu” kao dobrim ilustracijama razmišljanja o materijalu i materijalnosti, kao i o nazivu izložbe i radosti stvaranja.

Ž.K. Ova izložba je kolažna, to nije izložba stejment, ne postoji jedna tema koja se obrađuje, već je izložba kompilirana od pet radova. Da li si imao potrebu da povezuješ radove u jednu celinu ili je ova izložba pregled tvog rada u proteklom periodu?

R.A. Ono što je konstanta u čitavom procesu koncipiranja ove izložbe je moja želja da napravim izložbu skulptura koje posetiocu nude bogatstvo i različitost u formi, a ne instalaciju ili neki formalizovani stejment. Želeo sam da predstavim moj način skulptorskog razmišljanja, zato je izložba dosta lična, možda na prvi pogled i apstraktna. Počelo je tako što sam zamišljao mogući ulazak u ovaj prostor, pa sam zaključio da ako posetilac u čitavoj galeriji može da vidi samo jedan rad da je to utabana staza ili stereotip koji vuče u neku vrstu dizajna. Moram priznati i takve mogućnosti su bile u igri tokom rada na izložbi, ali ipak opredelio sam se za tradicionalno postavljanje objekata i skulptura u prostoru. Moram da kažem i to da ovo nije pregled mojih radova iz proteklog perioda već su svi radovi napravljeni ciljano za ovu priliku, a veze među njima verovatno dolaze od toga što su nastajali u jednom relativno kratkom vremenskom periodu.

Ž.K. Na izložbi je pet radova koji figurišu svaki za sebe, dve zidne instalacija i tri skulpture. Bilo bi zanimljivo da o svakoj ispričamo po nešto. Poznati su tvoji šatori od ranije, sada imamo još jedan na ovoj izložbi. Ovaj put je to planina Lovćen u jasnim geometrijskim formama. Zašto sada planina i priroda, a ne institucije kao na prethodnim radovima sa šatorima?

R.A. Tačno je da je to nastavak izrade šatora u obliku institucija, crkvi i muzeja kao paradigmatičnih mesta. I ovaj šator je krenuo iz te ideje, izabran je Lovćen kao planina koja nije obična planina, već je mesto koje sopstvenim imenom negde definiše ili bolje reći simbolizuje nacionalni identitet Crne Gore, a i šire, on je reperno mesto i za čitavu srpsku kulturu. Nije nimalo slučajno da postoje dva mauzoleja koja je Meštrović pravio, jedan na Avali i jedan na Lovćenu. Ta distanca između dva mauzoleja nekako čini mi se pravi neku osu oko koje se vrti taj kulturni krug o kome pričamo. U ovom slučaju mi je više odgovarao Lovćen nego Avala zato što postoji kontroverzna priča o sklanjanju crkve u kojoj je prvobitno bio sahranjen Njegoš, pa onda zaravnjivanje dela vrha planine i izgradnje mauzoleja. Nisam želeo da ulazim u raspravu i da pokušam da objasnim moj stav o tome, već sam želeo da uzmem Lovćen jer on sa sobom nosi tu kontroverzu i rad dobija neku vrstu intrige. Ipak u sam oblik nisam stavio mauzolej već sam tretirao ceo šator kao jedan oblik geografskog predela. Izbor je pao na Lovćen i zato što je to kamenita planina, a priča o materijalu i materijalnosti je neka potka čitave izložbe. Šator je napravljen u obliku Jezerskog vrha planine Lovćen na kome se nalazi mauzolej i želeo sam da što približnije ispratim tu geografiju, a sa druge strane da očuvam funkciju šatora da u njega može da se smesti minimalno jedna osoba, možda čak i dve i da ta funkcionalnost šatora koja je jako značajna kao korektiv u izradi samog objekta bude i dalje očuvana. Sa šatorima je uvek stvar u preklapanja slika, imate sliku šatora i neku drugu sliku, preklapite te dve slike i dobijete treću ali tako da ostane i prva slika, slika planine u ovom slučaju, i slika šatora. A onda unutar čitavog konstrukta izložbe koji je podrazumevao i učešće drugih radova, taj oblik planine odnosno kamenitog reljefa je bio sjajna veza sa komadima kao što su „Kamen sa Meseca” i „Savršenstvo” koji je pravljen od saobraćajnih znakova „Odron na putu” i koji u slici ima kamen koji se kotrlja. A možda se kotrlja baš sa Lovćena. Taj preplet metafora je bio inspirativan za mene.

Ž.K. Kao što si pomenuo, u formalnom smislu „Kamen sa Meseca” ima geometrizovanu formu, kao i šator. Taj rad je rađen po uzorku pravog lunarnog kamena koji se čuva u Beogradu.

R.A. Taj kamenčić je mali fragment Meseca donet mislim 1969. godine sa poslednje misije koja je tamo poslata i ima samo 1,1 gram, veoma je mali, kao glava čiode, pa i manji. Čuva se u jednoj staklenoj kugli koja je uveličava, tako da ne znam koja je njegova prava veličina. Uspeo sam koliko toliko da uđem u oblik i reljef tog komada. Kada sam smislio koncept za ovaj rad nisam znao koliki je taj kamen niti kako tačno izgleda, samo sam čuo da postoji i da se čuva kod nas u Beogradu i želeo sam da napravim isti takav, da se bavim oblikom – ničega. Zapravo želeo sam da se bavim nekakvim oblikom koji nema nikakvu predstavnost, osim što predstavlja sebe, tako da ne može da ispriča nikakvu priču osim priču o svom obliku. Takav oblik je apstrakcija sam po sebi, a zapravo je istovremeno i čista realnost. Dakle tragao sam za nekim

parčencetom materijala koji nam sopstvenim izgledom ne bi privukao pažnju, ali ima nekakvu dokumentarnost na kojoj bi se izgradila priča. Takvih fragmenata ima svuda oko nas, u cipeli ili negde drugde i ne znamo da li su oni sa Meseca ili ne, a možda je baš neka čestica koja je trenutno kraj naših nogu meteorskog porekla. U formalnom smislu je to kao da vajah repliku bilo kog kamena ali sama ta dokumentarnost, odnosno narativ koji baš ovaj kamenčić nosi sa sobom postaje mesto iz kojeg se ispaljuje moj rad prema Mesecu. Ta komunikacija sa Mesecom postoji samo kroz naziv rada i taj moj odnos sa tim kamenom. Zaista ovaj kamen koji sam izvajao je geometrizovan, a takav je zbog toga što sam u tom postupku portretisanja kamenčića shvatio da je to u zadatim okolnostima najistinitiji oblikovni iskaz koji mogu da iznesem. Namerno kažem „potrtretisanje” jer nisam mogao da ga snimim 3D skenerom, njegov karakter sam mogao da zabeležim samo crtanjem i fotografisanjem. U početku sam zaista mislio da će forma biti mnogo rustičnija i pre nego što sam video taj fragment, mislio sam da ću praviti nešto što će biti kao skulptura Olge Jevrić, jedna uzburkana forma. Kada sam došao do komada sa Meseca video sam da je on dosta mirniji, više liči na neku skulpturu Henrija Mura. Počevši da ga „portretišem”, shvatio sam da nemam dovoljno informacija da dobacim do svih tih podataka koje čine naturalističku sliku, nego da je najistinitije ako se zadržim na jednom opštem geometrijskom obliku koji ne odlazi dalje u objašnjavanju u polja koja nisu sigurna. Tako da je on na kraju zaličio na neku formu Vojina Bakića. To je bio moj put kroz modernističku skulpturu. Prolazio sam kroz razne forme i na neki način povukao neke veze između ovo troje umetnika i sebe stavio na kraj sa ovim prizvodom, bez želje da se merim sa tim skulptorskim veličinama, ali u želji da govorim o tradiciji skulptorskog mišljenja koje neminovno postoji.

Ž.K. Treća skulptura je takođe vezana za svemir, ali i za popularnu kulturu. To je replika svemirskog modula iz filma „Odiseja 2001.”

R.A. To je poslednji rad koji je kreiran za ovu izložbu. Prvo su osmišljene zidne instalacije, zatim šator i „Kamen sa Meseca” i nedostajala je jedna skulptura ozbiljnih dimenzija sa jednom težinom u obliku i sa drugom vrstom materijalnosti u odnosu na platno i beton. I onda sam prosto napravio jednu jednačinu šta to meni treba. U toj jednačini je ovo bilo najbolje rešenje. U tom smislu to može da bude neobično, ali za mene je bilo veoma korisno, u smislu da sam uvideo da mogu da uspešno izmislim skulpturu vrlo brzo. To je priča o magiji umetnosti, o magiji da umetnik može nešto da proizvede ni iz čega. Sa druge strane dugo sam imao želju da napravim skulpturu od sirove gline. Uvek mi se činilo da kada modelujem skulpturu od gline, ona na neki način izgubi deo svoje sočnosti i svog duha prelaskom u druge materijale. Sirova glina ima specifičan potencijal i energiju, a ta osobina je vrlo skromno korišćena u umetnosti. Ovde je ona ispucala potpuno prirodno i sve te pukotine su baš kako treba. Metalna potkonstrukcija koja gradi oblik je nešto što je moj mentalni konstrukt, a površina

je nastala sama, sušenjem i pucanjem. Imao sam spremnu tu želju u sebi da napravim nešto od sirove gline, a onda kada sam se već dotakao priče o Mesecu i kosmosu, preturio sam po „skladištu ideja” i naišao sam na ovaj objekat i činilo mi se da će to dobro da se uklopi i podrži čitavu priču. To je vezano za ono što sam pominjao o modernizmu, o vitalnosti modernizma u pravljenju oblika. To je energija za koju mislim da postoji i ovde. Često se dešava da mi pod uticajem određenih koncepata i određenih šablonizovanih mišljenja sebe kastriramo i podređujemo tome, a zanemarujemo našu sposobnost da zaista možemo da proizvedemo stvari ako nam trebaju. Meni su ta dva rada najdraža, „Kamen sa Meseca” i „Kapsula”, zato što oni otvaraju neka druga polja delovanja u mom radu koja imaju potencijal za istraživanje.

Ž.K. Sada idemo na dve zidne instalacije. Prvo na rad koji se zove „Savršenstvo” koji se sastoji od više saobraćajnih znakova za odron koji su onda poređani u repetitiji. Ako sam dobro shvatio, to nisu pravi saobraćajni znaci, već su pravljeni. To su replike, to nije ready-made.

R.A. Koristio sam ranije u svojim skulpturama neke predmete u ready-made postupku, to su bili autentični predmeti koji su uzimani i integrisani u rad. Na kraju sam shvatio da je bliže mom metodi da uzimam slike a ne same predmete. Uzeo sam sliku tog znaka, bez razmišljanja da li je to bio pravi znak i da li je stajao u Beogradu ili Smederevu ili gde god. Ne interesuje me ta dokumentarnost već me zanima njegova forma i slika koju on nosi. Taj znak može da se povećaili smanji. Ovde je njegova veličina određena dimanzijama galerije i zida. Da sam uzeo originalne znakove, oni u ovom rasporedu ne bi stali na zid. Mene je interesovala slika tog znaka. Tom slikom evocirao sam znak u mislima publike, svakome je nesumnjivo da je to saobraćajni znak. Pokušao sam da budem precizan u toj izradi, tako da je to umanjeni znak za odron.

Ž.K. Da li taj rad ima veze sa društveno-političkim okolnostima?

R.A. Za mene ne. Radovi su takvi da su oni otvoreni za tumačenje. Svako ko uđe u galeriju sa sobom donese neki sadržaj i pomeša ga sa ovim sadržajem koji sam ovde postavio, tako da neko može sasvim slobodno da ima i takvu interpretaciju. Taj rad je nastao tako što sam se dugo bavio skulpturom i materijalom, materijalnošću i materijom, i odnosom čoveka prema ovim fenomenima. Došao sam do zaključka da dva saobraćajna znaka, ovaj za odron i onaj za radove na putu, predstavljaju idealnu sliku ili ilustraciju tog mog razmišljanja. Slika odrona pokazuje materiju koja se stalno kreće, odronjava i nema konstantan oblik. U nekim svojim podsetnicima pored tog znaka je pisalo „neminovna forma”. Nešto što ide ka neminovnosti, a svaka forma ide ka neminovnosti, urušava se. To je jako bitno za mene kao umetnika koji se bavi oblikom. Sa druge strane, znak za radove na putu u svom ćošku ima parče materijala, jedan crni trougao i jednog čoveka koji je zabio alat u taj materijal. To je neki vajar, ali i čovek koji

se bavi bilo čime, uzme neki alat i zabije u neki materijal. Svi naši radovi su zapravo radovi na putu. Ta dva znaka su meni idealna reprezentacija sveta i čoveka u svetu. Za ovu izložbu bilo mi je formalno preteško da se pojavi još jedan rad sa znakovima, tako da sam se sada opredelio samo za ovaj. Našao sam tu formu, kada se trouglovi slože, ono što je samo trougao postaje deo šestougla. Crni trougao koji opisuje ivicu neke planine, postaje samo ivica šestouglaonog materijalnog oblika koji se po mom osećaju vrti, to je vrtlog materije. Za mene je to priča o kruženju materije i harmoniji koja tu postoji.

Ž.K. Ostao je rad koji se zove „Groblje”.

R.A. Da, on je napravljen od sedamdesetak sandučića za prvu pomoć.

Ž.K. Sandučići su isto pravljeni, nisu originalni sandučići za prvu pomoć?

R.A. Nisu kupovni, ali su isti, u smislu materijala od koga su pravljeni i dimenzija.

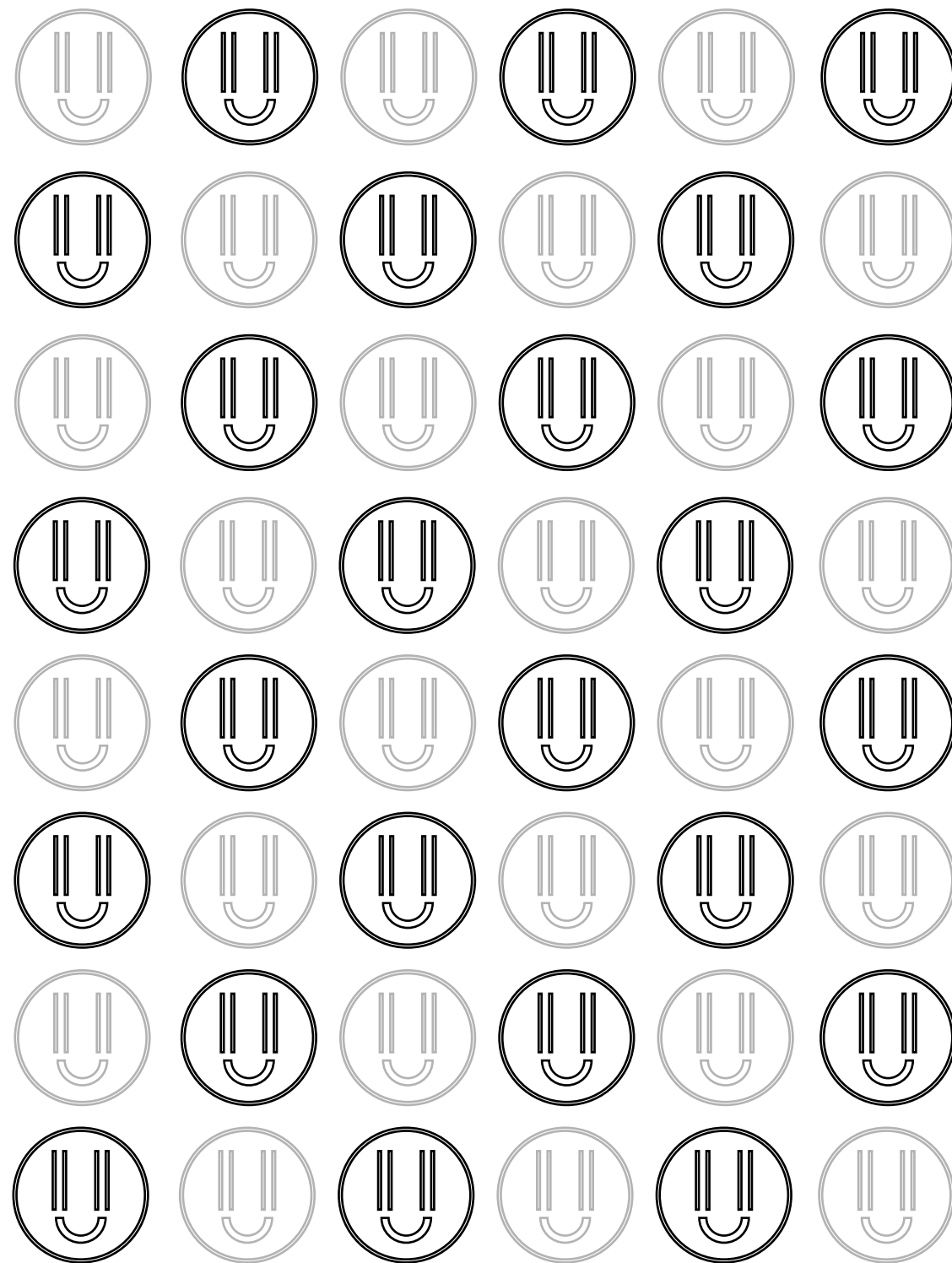
Ž.K. Sandučići nemaju bravice?

R.A. Iz produkcijskih razloga sam se opredelio da ih pravim jer je bilo jeftinije napraviti sedamdeset sandučića nego ih kupiti u apoteci. Onda kada sam već to tako odlučio, mogao sam da odredim detalje dizajna, pa sam odustao od bravice jer bi se onda pojavili tu i ključići. To ne bi pokvarilo sliku, ali bi pozivalo na otvaranje. Oni inače mogu da se otvore, u tom smislu su funkcionalni, ali su prazni. Želeo sam da pravim sliku, a ne interaktivnu instalaciju. Možda neki drugi put, to je interesantno i moguće je napraviti tako da publika može da uzima i ostavlja nešto i stalno menja sliku. Ovog puta sam se opredelio za čvršću i konzervativniju formu prezentacije, publika može samo da gleda. I da misli o tome, ali da ne uzima učešće. Kada sam odlučivao kako će biti postavljeni, bio sam vođen formatom zida, da ceo zid bude aktivan i popunjen. Sa druge strane, ovo je i prostorna ili skulptorska instalacija zato što kada uđete u galeriju vidite samo deo ovog rada i to nekako iskosa. Međutim upravo zato što je koncipiran kao repetitija jednog predmeta on je toliko jasan i ikoničan da vam je odmah jasno kakav je ceo rad, tako da vas pušta da neopterećeno pored njega hodate i bez obaveznog zaustavljanja dođete do sledećeg rada. On je trebalo da mi dozvoli brzu fizičku komunikaciju sa dubljim delom galerije.

Ž.K. Za kraj, reci nam nešto o vrsti radosti iz naslova izložbe.

R.A. Reč radost je izabrana zato što je veoma slična mom imenu (smeh)... Neka vrsta Radoša...

Da. Sa druge strane sama ta rečenica je uzeta iz Sartrovog romana „Mučnina” gde junak kroz čitav roman ima promišljanje o egzistenciji, životu, smislu, kretanju kroz materijalni svet koji se raspada, do jednog trenutka kada on slušajući muziku doživi neko ushićenje koje nije mogao drugačije da definiše već je rekao da ga je obuzela neka vrsta radosti. Radost je divan fenomen, ali u svetu za koji kažemo da je nepravilan i u životu za koji kažemo da je konačan, radost ne bi trebalo ni da postoji, a ljudi se ipak raduju. U toku čiste radosti dotaknuto je nešto duhovno u nama, a to se često dešavai u svakodnevnom životu. Različite ljude ushićuju različite stvari, nekoga raduje priroda, nekoga drugi ljudi i njihove životne energije, nekoga nešto treće. Sve su to manifestacije životnog čuda koje prevazlazi našu moć definisanja. Kada smo srećni, otvoreni smo za kontakt sa životom i tada osećamo kako život kola svuda oko nas i kako se čitav svet kupa u nekom neshvatljivom smislu. Pošto ovde na izložbi ima radova koji promišljaju materijalnost, život, smrt, privremenost, večnost, onda sam želeo da se u naslovu pojavi jedna emotivna, ljudska reč koja čitavom tom ponekad preterano filozofskom razmišljanju daje jedan oblik čovečnosti, jedan oblik toplote.





MLADEN BIZUMIĆ

KODAK PROJEKAT

20.02.2014.

razgovor vodila Svetlana Montua

Povod razgovora sa Mladenom Bizumićem je nedavno otvaranje njegove prve samostalne izložbe u pariskoj galeriji Frank Elbaz. Izložba *Kodak: la présence de l'image* rezultat je umetnikovog dugogodišnjeg istraživanja u kom se, polazeći od istorijata bankrota jedne od najuspješnijih američkih kompanija, promišlja kompleksnost procesa prelaska sa analogne na digitalnu fotografiju, odnosno, na koji način sama transformacija postupka stvaranja fotografije uslovljava promenu njene percepcije, ali i odnosa koji prema njoj imamo.

S.M. Za početak, reci nam kako si došao na ideju da realizuješ ovaj projekat?

M.B. Početkom devedesetih, kada sam kao tinejdžer kupio svoj prvi fotografski aparat i počeo da se bavim razvijanjem fotografije u mračnoj komori, bio sam potpuno fasciniran kako je čitav taj proces stvaranja fotografije moguć. Za mene je to bilo magično. Počeo sam da eksperimentišem sa različitim filmovima, a najviše sam voleo da koristim Kodakove filmove, kao sto su 400NC i 400VC, crvenkasto-narandžasto-žuti ton koji se provlačio kroz njihove filmove davao im je posebnu toplinu.

Tokom 2007. godine shvatio sam da se ti filmovi sve teže pronalaze. I onda, u jednom trenutku Kodak je samo objavio bankrot! Za mene je to bilo neverovatno, pitao sam se kako se to desilo. Zainteresovao sam se za istorijat kompanije koju je davne 1881. osnovao biznismen i pronalazač George Eastman. Naišao sam na zanimljiv podatak da je već 1975. Kodak izumeo prvu digitalnu kameru. Njihov inženjer Steve Sasson je registrovao patent i predložio da počnu da ulažu u tu novu kameru, jer je ona budućnost fotografije, a ne film. Njegov predlog je odbačen. U tom trenutku kompanija je dominirala američkim tržištem po prodaji filmova, ali je bila i globalno prisutna. Poslednja stvar koju su želeli da prodaju je digitalni foto-aparat bez filma, zar ne!? Priča o Kodaku je i priča o tome kako se menjala čitava ekonomija. Kodak nije bio tipična korporacija, ulagao je u svoje radnike, koji su verovali u njegov napredak. Razlog za-

što je Kodak sve lošije poslovao je taj da je Kodak ostao analogna firma u digitalnom vremenu. Promena je bila spora i bolna, ali ipak Kodak je u septembru prošle godine zvanično izašao iz bankrota. Priča se nastavlja...

S.M. Digitalna vs. analogna fotografija, koju poziciju zauzimaš kao umetnik budući da fotografija ima centralno mesto u tvojoj umetničkoj praksi?

M.B. Ne osećam nostalgiju, to je za mene deo kulture. Pre fotografije postojala je camera obscura, a pre nje su se koristili različiti ramovi uz pomoć kojih su slikari pravili kompozicije. To je jedan proces i deo je iste priče. Naravno mene interesuje istorija modernizma, kako taj modernizam mutira i šta iz njega nastaje, i koja je pozicija umetnika danas koji se bavi fotografijom. Moji radovi započinju konceptualnom metodologijom projekta, ali u njoj postoji otvoren prostor u kome mogu da eksperimentišem, da bi pronašao nešto što ne znam, jer ako unapred znam rezultat tog eksperimenta, onda to nije kreativan proces već reprodukcija nečega iz prošlosti. Moj rad nastaje u tom traganju. Mene zanima transformacija jedne materije u drugu. Kako se dogodio taj prelaz sa analogne na digitalnu fotografiju? Šta je ustvari fotografija, da li je fotografija ista stvar ako se nalazi na bilbordu, na ekrenu ili na papiru, da li je mi onda na isti način posmatramo? Ja mislim da to sigurno nije ista stvar – da metodologija predstavljanja slike proizvodi „okolinu” koja proizvodi značenje i na to treba obratiti pažnju, a ne samo na to šta ta slika reprezentuje – mislim na ikonografiju.

S.M. Vratimo se samoj izložbi, na koji način si svoje ideje i radove artikulisao u galerijskom prostoru?

M.B. Prostor izložbe je u arhitektonskom smislu veoma specifičan, tako da postoji određena tenzija između spoljašnje strukture s kraja 19. veka i unutrašnjosti koja je nedavno renovirana, nadograđena i koja je savremena. Mene je interesovalo da prikazem odnos između galerijskog prostora i mog rada. Pokušao sam kroz postavku izložbe da izbalansiram taj industrijski i lični senzibilitet. Ova izložba je treći deo projekta koji traje već nekoliko godina. Prva samostalna izložba bila je u Minhenu pre godinu dana, nakon toga u Oklandu na Novom Zelandu. Sve tri izložbe se bave bankrotom Kodaka i materijalizmom fotografije, te dve teme su ne razdvojive. Kroz njih se postavljaju pitanja: koja je pozicija fotografije danas u društvu, kako se menja od analogne ka digitalnoj, šta to znači za umetnika, a šta znači za posmatrača? Na koji način to utiče na promenu naše percepcije, na način posmatranja, ali i na brzinu posmatranja. Na ekranu ne postoji ta permanentnost ili da budem precizniji iluzija permanentnosti, koja postoji kada su fotografije na papiru. Ali, bez obzira gde je izložba, ja pokušavam da aktiviram taj prostor, da ostvarim dinamičan odnos sa okolinom. To pokušavam da ostavim u radu sa timom galerije ili muzeja koji je tu kada se postavlja izložba i to je kolektivan proces.

Ovde u Parizu sam želeo da napravim atmosferu u prostoru gde bi svaki zid imao svoju specifičnost, ali ipak da u galeriji postoji određeni *mise-en-scène*. Centralni zid koji je dominantan kada se uđe u galerijski prostor, predstavlja tri velika rada, na jednom je prikazan pronalazač Steve Sasson kako drži prvi digitalni aparat, do njega je rad na kome pop zvezda Rihanna pravi selfie u ogledalu za poslednju Kodakovu kampanju, pored nje je fotografija Olimpijskih igara održanih u Sarajevu 1984. na kojima je Kodak bio glavni sponzor, zatim nailazimo na sliku Tita, Nixona, Pam i Jovanke iz 1970, nedugo nakon toga Kodak počinje svoju delatnost na teritoriji Jugoslavije. Sve te fotografije su iseckane i usitnjene sekačem koji se koristi za uništavanje važnih dokumenata. Sam proces pravljenja rada je važan koliko i sama tema kojom se bavim.

Ostali radovi se bave različitim periodima istorije Kodaka, materijalom same fotografije. Tu su i dva crna polaroida kao određeni vid suprematizma u kontekstu fotografije kojima sam želeo da prikazem da je čitav format fotografije baziran na formatu klasične slike kvadratnog oblika. Oni su predstavljeni na papiru na kojem je ostao trag jedne pređašnje fotografije, za mene je to takođe fotografija, odnos između svetlosti i tame i kako to može da se manifestuje na papiru. Time sam želeo da pokažem da svaka od tih fotografija ima svoj prethodni život kao i da ima život nakon izložbe, a ja sam samo deo u tom nizu, ona može da nastavi da živi u nekom novom kontekstu, gde će značiti nešto drugo.

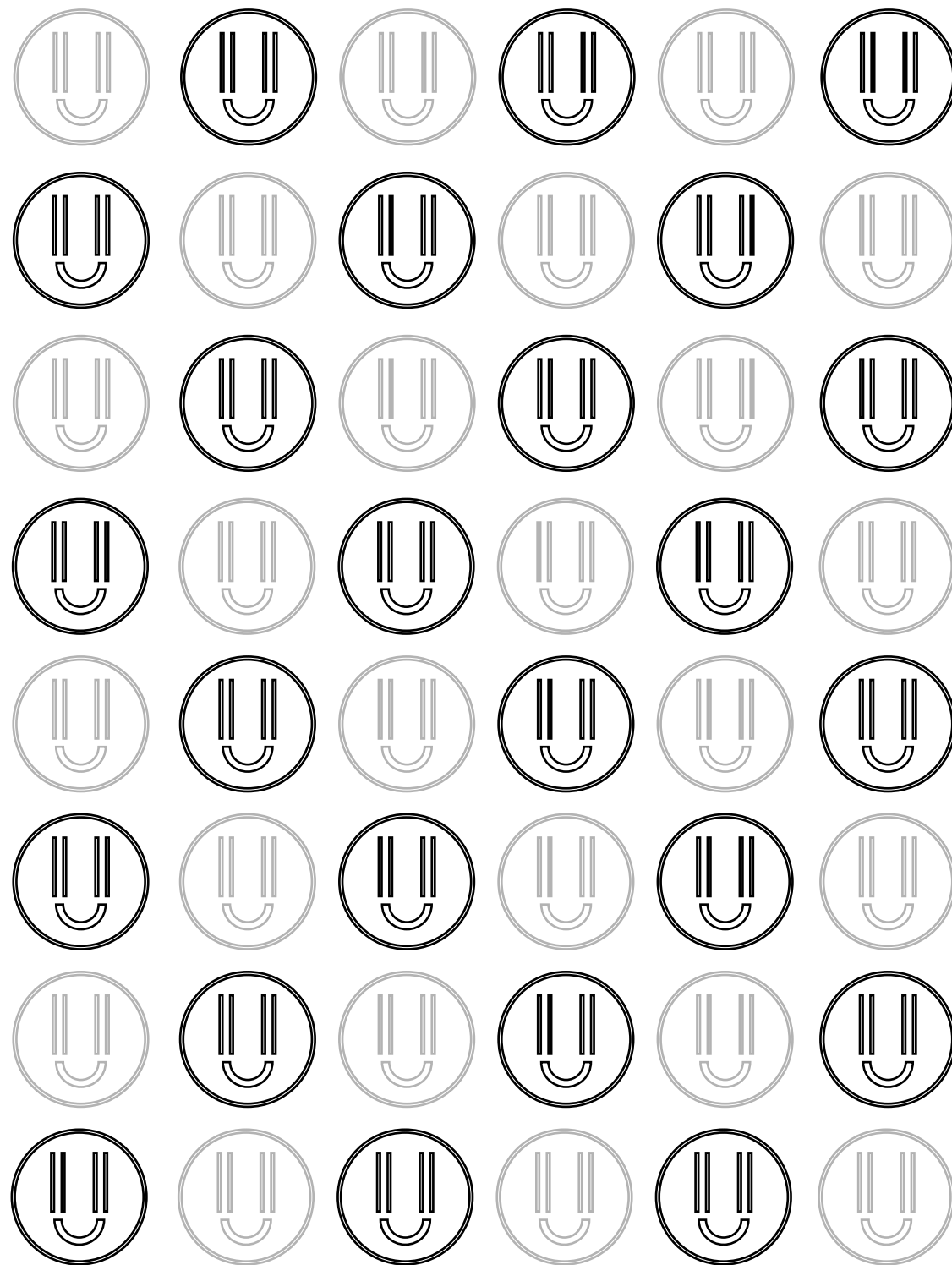
S.M. Ne mogu da ne napravim paralelu između Kodak projekta i tvog prethodnog rada Hotel Jugoslavija. U oba slučaja polaziš od nečega što više ne postoji, što je uništeno, ruinirano, a simbol je jednog prošlog vremena, jednog načina života. Šta za tebe predstavljaju ove teme, zašto si posvetio rad njima?

M.B. Mene interesuje transformacija određene situacije iz jedne forme u drugu, mislim da je to potencijal za umetnost da se bavi transformacijom materijala, ali i pogledom u transformaciju jedne ideologije i kako to menja odnose među ljudima. To su naravno velike teme i treba im precizno i detaljno pristupiti. Hotel Jugoslavija je bio specifičan projekat koji sam radio za Salon Muzeja savremene umetnosti u Beogradu blisko saradujući sa kustosima Brankom Dimitrijevićem i Unom Popović bez kojih ta izložba ne bi bila moguća. To je bio dosta komplikovan projekat zato što su svi predmeti, koje smo koristili zaista došli iz hotela Jugoslavije i deo su tog prostora. Ta zgrada je više od arhitektonske građevine, bila je simbol jednog vremena, nade u bolje sutra i jednog modela modernizma koji je trebalo da materijalizuje ideologiju Jugoslavije. Kodak je zapravo bio isto to samo na jednom drugom nivou, jedna američka kompanija koja je postala globalna korporacija. Zašto nešto, u šta se ulažu velike nade nestane? Kako i zašto nešto preživi, kao i kakav mi odnos stvaramo prema tome su pitanja koja me zanimaju kao umetnika. Mene interesuje afirmacija, a ne negacija jer želim da afirmišem određene stvari iz prošlosti koje su deo kulture.

Moramo da budemo i kritični i samokritični, da se zapitamo koji su rezultati toga, ali mene uopšte ne interesuje prezervacija, u užem smislu, nego zaista mutacija jedne forme u drugu, na koji način mi možemo da je prihvatimo, da se adaptiramo, šta znači preživeti, šta nestati, a šta živeti?

S.M. Spomenuo si da kroz svoje instalacije težiš aktivaciji izložbenog prostora i ostvarivanju jednog novog vida komunikacije sa publikom. Sta je to što želiš da izazoveš kod posmatrača kome se obraćaš? Da li veruješ u to da umetnost ima aktivnu ulogu u društvu, da li ona može da utiče na promenu društvene svesti?

M.B. Ja vidim umetnost kao sastavni deo društva, ali segment društva koji je dosta specifičan. Svojim radom želim da stvorim situaciju u kojoj postoji potencijal za to da neko može da se zapita, da nešto oseti, da se zamisli. Želim da aktiviram određeni prostor u kome se posmatrač neće osećati pasivno već aktivno. Umetnost treba da podstakne na razmišljanje, da ne bude samo dekorativna priča u pozadini. Živimo u jednom periodu apstrakcije, možemo veoma brzo da dobijemo informacije ali smo izgubili materijalni odnos sa okolinom, gubi se moć kolektiva, kroz to i moć pojedinca. Jedna od mogućih uloga umetnika bi mogla da bude preispitivanje šta je zaista apstrakcija danas. Čitav život čoveka današnjice je apstrahovan kroz funkcionisanje finansijske globalne ekonomije koja kroz svoje zakone i apstraktne algoritme na kojima je bazirana značajno utiče na svakodnevni život. Kroz svoj rad želim da ostvarim taj direktni odnos – sada i ovde.



TINA GVEROVIĆ I SINIŠA ILIĆ

22.07.2014.
razgovor vodio Saša Tkačenko

Razgovor sa Tinom i Sinišom započeo je neposredno po završetku izložbe *Izvrnuta kuća* koju su priredili u Tate Modern-u u sklopu *Project space* programa ove prestižne institucije. Usled raznih obaveza razgovor se razvukao na nekoliko meseci, ali su se *Preokreti* u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (drugi deo saradnje Tate Modern-a i MSUB-a) ispostavili kao odličan povod da ponovo otvorimo pitanja i sa nove distance preispitamo pozicije sa kojih su nastajale ove dve izložbe.

S.T. Šta stoji iza naslova izložbe *Izvrnuta kuća*?

S.I. *Izvrnuta kuća*, nas uvodi u prostor galerije insceniran od prepoznatljivih elemenata, predmeta, mobilijara, boja i prizora izmeštenih iz svojih standardnih pozicija. Naši radovi su se i ranije bavili reorganizacijom prostora u odnosu na narativ rada, a u ovom smo fokusirali teme odnosa enterijera i spoljnog sveta, procesa izgradnje imaginarnog prostora institucije, njegove materijalnosti i ostataka te materijalnosti, posledice koje mogu biti percipirane kao svojevrsna nelagoda i/ili osjećaj neke prisutne, nevidljive opasnosti. Zamišljam da publici prostor deluje prepoznatljivo, ali ne sasvim. Foto dokumentacija ove izložbe uglavnom odabira za prikaz kadrove makro rešenja prostore i velike elemente, ali sastavni deo koncepta su manje slike koje uvode u prostornu instalaciju napuštene – nekad aktivne prostore, korporativne distopijske prostore u relaciji s mestima rada, uniformisanošću ljudi/radnika, tehnološki otpad kao produkt rada, ekonomije, proizvodnje...

Naslov *Izvrnuta kuća* se u širem smislu odnosi i na ispreturanu sliku, 'izvrnutu' u odnosu na dikitiranu, ili 'neizvrnutu', koju smo prisiljeni da popunjavamo i potvrđujemo svakodnevno.



T.G. Možda je zanimljivo pokušati sagledati muzej kao prostor za razmišljanje ili prostor u kojem se radi, prostor u kojem se stvara? *Izokrenuta Kuća* je instalacija koja se fizički i tematski bavi idejom dekonstrukcije kako prostora tako i vremena. Čine je zidovi koji se naizgled raspadaju, uglavljeni su u strop ili vire pod različitim kutovima iz poda, zidovi se ruše na zidove galerije. Sve je jedan mikro prostor koji se bavi jednako osobnim kao i geopolitičkim stanjima nestalnosti, nepostojanosti i ovisnosti o takvim stanjima. Dio prostora natkriva tenda, vrsta zaklona, skloništa. Na zidovima su i fiktivne priče o gradnji, suludoj besciljnoj gradnji, slike i crteži na kojima linija ili potez kista postaju metafore za geopolitička stanja, zauzimanja različitih pozicija, vidimo zgrade i čitava mjesta koja se ruše...

S.T. Ovo je samo jedan od projekata koji u kontinuitetu od 2007. realizujete zajedno. Šta se promenilo za ovih sedam godina, kako funkcioniše vaš zajednički rad i koliko se on razlikuje od vaših individualnih umetničkih metodologija?

T.G. Siniša i ja smo do sada surađivali na nekoliko projekata, ali radimo i samostalno. Suradnja omogućava različite pozicije u razradi nekih tema, razvijanje različitih pogleda, procesa propitivanja. Zanima me promatranje tema kojima se bavim iz različitih, „neusidrenih“ i promjenljivih kuteva. To stanje nefiksiranosti je sveprisutno. Ono je suvremeno i blisko našem iskustvu.

S.I. Razgovaramo o svetu, umetnosti, različitim iskustvima, politici, ljudima. Pravimo celine, radove, instalacije koje razrađujemo, re-kombinujemo, prilagođavamo jedne drugima. U biti, meni se ta radna 'procedura' ne razlikuje radikalno od moje individualne, osim što pojedinačni radovi u ovakvoj proceduri bivaju, da kažem, 'obogaćeni' i izloženi drugim perspektivama i kritikama, a granice između radova postaju 'blurovane' i nijansirane.

S.T. Ono što oboje govorite kada je u pitanju *Izvrnuta kuća* jeste da je ovaj rad nastao na licu mesta tokom vašeg boravka u sklopu rezidencije koja je prethodila izložbi. Zašto ste se odlučili za ovakav pristup?

S.I. Ceo projekat (saradnja MSUB-a i Tejta kroz koju se *Izvrnuta kuća* realizovala) je uključivao rezidencijalni boravak i istraživanje u samom Tejtu, tako da je rad napravljen zaista kao rezultat tog vremenskog perioda. Ono što mi se tu čini specifičnim kada to pominjemo, jeste govor o procesu rada, kako je u kojim okolnostima i uslovima umetnički rad nastao. Važan mi je praktični deo svakodnevice umetničkog rada i delanja, njena materijalna realnost; vreme provedeno koncipiranju, detaljima, u prenošenju radova, u pisanju, prevodu tekstova, korespondenciji, odnosima institucije i autora, jednako kao i vreme provedeno u samom slikanju, snimanju, montiranju...

Ono zbog čega je još važna činjenica da je rad nastao u toku rezidensa, jeste da je specifičan za sam prostor *Project Space* koji je u sklopu Tejta, koji smo na samom početku zajedno definisali kao studio za rad. Pokušali smo da njegovu funkciju izlagačkog prostora proširimo na mesto rada i proizvodnje. Iako smo neke materijale pripremili u drugom studiju, razmatranje prostora izložbe, pripreme i desetak dana instaliranja su zapravo rad u galeriji koja je i atelje.

S.T. Siniša, pre dve godine si učestvovao na izložbi *Šta se dogodilo sa Muzejom savremene umetnosti*, u jednom drugom muzeju i u potpuno drugačijim okolnostima. Da li je i koliko ovo iskustvo uticalo na stvaranje *Izvrnute kuće*? Da budem precizniji, da li stolice koje se nalaze u galeriji *Project space*-a u Tate Modern-u rekonstruišu situaciju koju si kreirao u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu?

S.I. Instalacija *Forum* u Tejtu ima veze sa radom *Scena* u MSUB (2012) i sa mojim istraživanjem prostora, ljudi-publike u njemu, načina na koji se (ne)gledaju radovi i koristi prostor. Instalacija u MSU upućuje na ograničen prostor, nefunkcionalno postavljeno i prazno gledalište bez scene koja se gleda, u neaktivnom i ispražnjenom prostoru Muzeja, sa stolicama iz nekog drugog vremena. U Tejtu 'ostrvo' stolica je pokušaj da se napravi mali javni prostor za publiku, mesto sa kojeg može da se sagleda umetnička celina sa svojim detaljima, preokretima, perspektivama, mesto na kojem posetilac može da bude u relaciji sa izložbom, eneterijerom i gradom – eksterijerom, jer fizička pozicija stolica upravo popunjava prostor u kojem se sreću spoljni svet (veliki prozor koji uokviruje sliku ulaza u Tejt, milenijumskog mosta, uličnih atrakcija) i prostor izložbe. Stolice su tu, može se na njima odmoriti od dosade ili zasićenja gradom ili gledati izložba u Tejtu – to je mesto u koje možeš da 'udeš', prostor moguće interakcije drugih-različitih elemenata izložbe.

S.T. Ne mogu a da se ne osvrnem na situaciju u kojoj Beograd već sedam godina renovira zgradu Muzeja savremene umetnosti, a za to vreme je u Zagrebu izgrađena nova zgrada Muzeja savremene umjetnosti. Da li se i koliko razlikuju situacije u Beogradu i Zagrebu?

T.G. Možda je zanimljivo razgovarati o mogućoj ulozi suvremenog muzeja općenito – koju možemo vidjeti kao mesto koje je javno, namjenjeno javnosti, kao mesto susreta, mesto neformalne zajednice. Živimo u skućenim društvima, u gradovima koji su gotovo u potpunosti privatizirani, gradski trgovi su pretvoreni u kafiće, otvaraju se shopping mall-ovi, sportski tereni i golf centri koji nam se predstavljaju kao mjesta razonode, ali u kojima uvijek nešto moramo – naručiti, kupiti, pobjediti, uložiti. Čini mi se da je muzej u toj situaciji neutralan prostor, prostor u kojem se nužno ne kupuje, u kojem se ne igra, prostor susreta s idejama, konceptima, stvaranjem, apstrakcijom

– prostor neke vrste odmaka. Kao takav, nije nužno pasivan prostor, već je mjesto u kojem se propituje, otvara, u kojem se ‘ne mora’ ali se može...

S.T. Koliko su razlike ili sličnosti ove dve sredine (Beograd-Zagreb) uticale na nastajanje *Izvrnute kuće*?

T.G. Pripadamo generaciji umjetnika koji u potrazi za poslom, znanjem, komunikacijom dosta putuju, mobilni su i izloženi su međunarodnoj sceni i različitim suradnjama i utjecajima, ne prepoznavamo se niti identifikujemo kroz nacionalni model ili nacionalnu pripadnost, niti tako surađujemo, ali ono što nas dijelom spaja jeste sličan kritički pristup suvremenoj slici sveta i to je nešto što povezuje naše poetike. Ali istovremeno svijesni smo važnosti suradnje i dijaloga između umjetnika i uopće ljudi u regiji bivše Jugoslavije.

S.I. Oboje smo generacija ‘jugoslovenske dece’ i kulturne klime drugog društvenog sistema od današnjeg. Takvo kulturno sećanje, nasleđe i neka vrsta ‘vaspitanja’ i vizuelnog vaspitanja, fiktivnog ‘zajedničkog vremena’ – jer ipak, ne poznajemo se od detinjstva, sigurno utiče na našu međusobnu i vanjsku komunikaciju, prijateljstvo, medije u kojima radimo. Ipak, nas najviše spajaju umetnički i ljudski senzibiliteti i iskustva rada, ali i rad na trećim mestima, u kontekstima koje manje poznajemo, jer lokalni kontekst, i u relaciji Beograd – Zagreb, ponekad se čini preuskim.

S.T. Osećaj neizvesnosti se nameće kao dominantna atmosfera iz koje je nastala *Izvrnuta kuća*. U fokusu vašeg zajedničkog rada često se pojavljuju slike destrukcije i nemoći da se ta situacija promeni. Na koji način ove predstave mapiraju trenutno stanje savremenog društva?

S.I. U stvari mi je teško da sagledam ovo pitanje i odgovor... možda mogu da govorim iz baš ovog trenutka o svom pesimizmu i strahu, sklonosti neraspoloženju, o osećaju nesigurnosti. Svi svedočimo svetu i vremenu u kojem živimo, njegovoj medijskoj promociji, manipulaciji i iscrpljivanju iza kojeg se kriju strašnije stvari. Prazninama, i ‘rupama’ na slikama i prostorima figure postavljam u prostor bez uporišta, u kojem su pritisci, naponi i ideje o funkcionalnosti, ‘pravilima’ i balansu uzdramne i nesigurne. Neuporedivosti. *Formiranje sumnjivog stanja* (Galerija Nova, Zagreb, i 25 memorijal Nadežde Petrović *Ja sam to što jesam*, Čačak 2010.) i *Neizvesne adaptacije 1 i 2* (galerija Kulturnog centra Beograda, i *No Network*, bijenale u Konjičkom bunkeru, 2011.) su radovi u kojima smo Tina i ja adresirali upravo te teme, nelinearnost događaja, kompleksnost reprezentacije, odnosa prema radu, vidljivost i nevidljivost sveta oko nas u medijima i protoku slika.

T.G. Katastrofu, destrukciju shvaćam više kao neko stanje nego slutnju stanja – jedan zamrznuti trenutak, prije ili nakon nečega. Trenutak koji nam dopušta da se pribere-mo, shvatimo stanje stvari, prikupimo komadiće...

S.T. Siniša, ti si jedan si od osnivača *Teorije koja hoda*, godinama unazad sa Bojanom Đorđević realizuješ projekat *Pustinja slike*, prisutan si i u pozorištu u raznim oblicima. Na koje načine pristupaš ovim projektima i da li oni i na koji način utiču na ono što stvaráš kao Siniša Ilić?

S.I. Verujem u samoorganizaciju, horizontalne strukture, razmenu znanja i emocija, stvaranje klime za diskusiju, emancipaciju i poverenje, i kako god to funkcionisalo u praksi (a ovo ne mislim ironično) kolektivni rad je način rada od kojeg ne bih olako odustao. Citiraću Dušicu Dražić iz razgovora sa ovog sajta gde, iako ne u istom kontekstu, govori o poverenju: „Gest poverenja nije propaganda nije banalna politika niti manifest. U ovakvoj relaciji ne postoji prostor za eksploataciju niti od strane umetnosti (umetnika) niti od strane društva (javnosti)“, čini mi se to dobro rečeno.

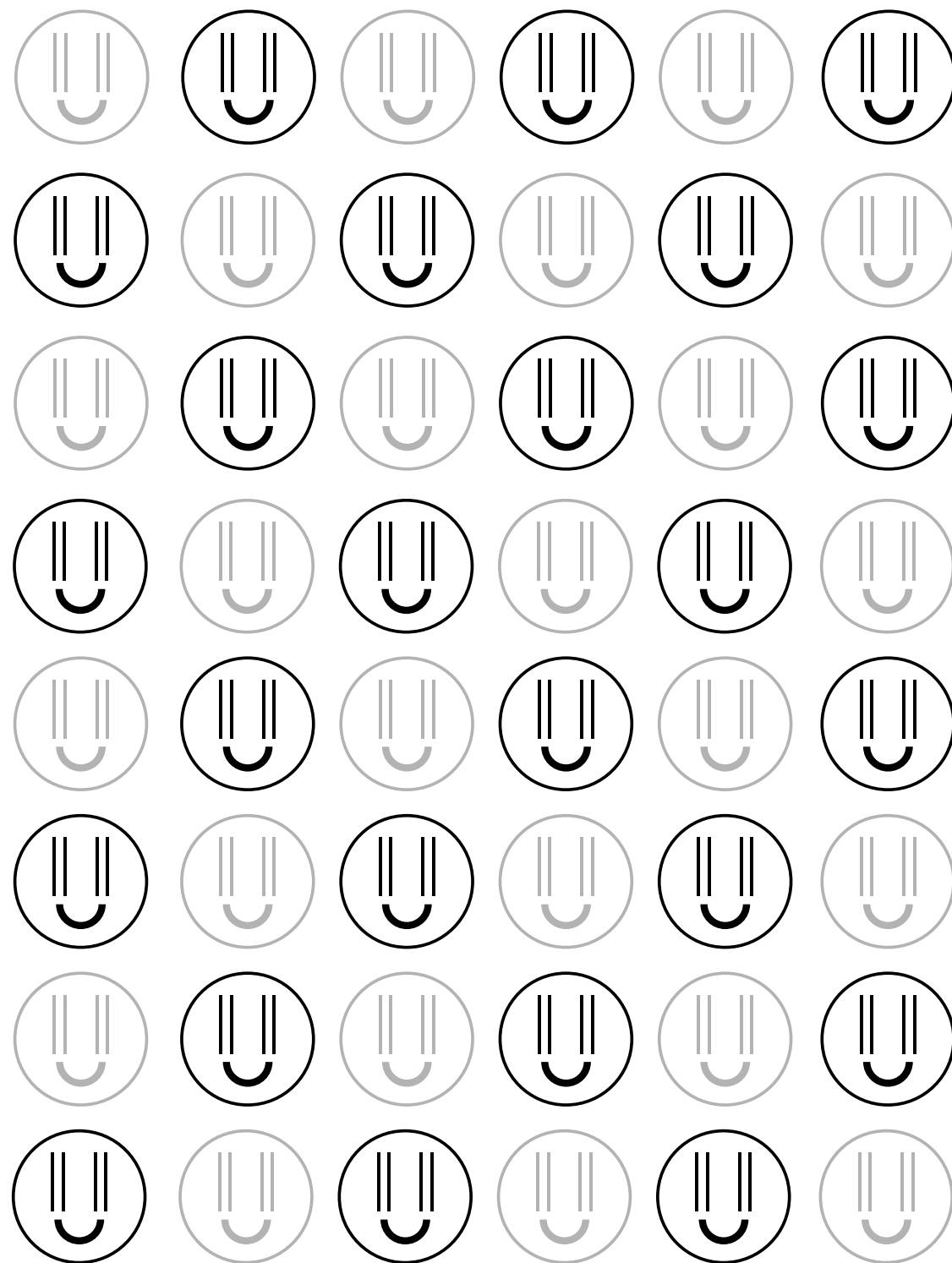
Tako, kolektivno koncipirane i različite autorske strukture u kojima sudelujem i u radu sa pozorišnim autorom Bojanom Đorđević i kroz rad u okviru TkH–teorijsko umetničke platforme, naravno utiču na sve moje pojedinačne radove, koji se kao i uvek uostalom, artikulišu u široj mreži različitih znanja, iskustva, uticaja, različitih realnosti.

S.T. Šta se dešava sa *Izvrnutom kućom* nakon izložbe u Tate-u?

S.I. Izložba je zatvorena, radovi na papiru su nam vraćeni, deo koji je bio napravljen na licu mesta – mural, lebdeći zidovi, zidne slike – su demotirani, prekrećeni ili reciklirani. Vertigo prostora *Izvrnute kuće* više ne postoji, galerija *Project Space* je prazna, bez tragova. Ali, nedavno je u Salonu MSU otvorena izložba *Preokreti*, (koncept izložbe tematski uključuje i dva rada Ben Caina) čijim naslovom referišemo na preokrete u umetničkim dogovorima i odlukama, komunikaciji, uslovima rada pa i fizičke preokrete u prostoru. Izložba je drugi deo saradnje Tate i MSU i koncipirali smo ambijent koji na drugi način, drugačijim likovnim referencama propituje teme kao i *Izvrnuta kuća* – ‘muzeja u muzeju’, ‘prostora u prostoru’. Deo *Preokreta* je i video, ili kratki film *Kameleon*, produciran za ovu priliku.

Tina i ja smo koncipirali film kao ‘prevod’ crteža i tema, o kojima sam gore govorio vezano za *Izvrnutu kuću*, u pokretnu sliku, artificijelnju koreografiju, stalnih pokušaja, i potencijala proizvodnje i gradnje koja nikako ne uspeva da se realizuje. Radili sa glumcima i izvođačima (Vladimir Aleksić, Dušan Bročić, Vladislava Đorđević, Sena

Dorović, Jana Jevtović uz kratko pojavljivanje Saše Reljića i ekipom direktorom fotografije Pablom Ferrom Živanovićem, montažerkom Vanjom Kovačević i dizajnerom zvuka Damjanom Ćirilovićem), delom dajući instrukcije za kretanje, a delom tako što su izvođači sami pratili crteže – u ovom slučaju shvaćene kao vizuelni skript, prevodeći ih u moguće pokrete i pozicije svojih tela u prostoru. Rekao bih da je *Kameleon* pomalo dokumentaristički, pomalo voajerski, film realizovan na licu mesta, bez strogo kontrolisanih priprema. Film je sniman u zgradi zatvorenog muzeja na Ušću, na čija smo tri nivoa rekonstruisali fiktivne izložbe u kojima su scene snimane i izvedene. Odabirom zgrade MSU-a kao lokacije, nismo imali ideju da referišemo direktno na političku realnost, koja neomogućava njegovu osnovnu funkciju, već ga shvatamo kao 'ljušturu' institucije kulture i umetnosti dvadesetog veka, sa svojim talozima istorije, u kojoj se artikuliše njena 'nova' funkcija, kao prostora gde umetnici rade, komuniciraju, mesta koje u trenutku svog delimičnog nefunkcionisanja traži i omogućava različite načine upotrebe.





DEJAN SREtenović

KO TO TAMO PEVA

30.10.2014.
razgovor vodio Žolt Kovač

27. Memorijal „Nadežde Petrović” u Čačku ove godine se održava pod nazivom *Ko to tamo peva*. Razgovaramo sa selektorom Dejanom Sretenovićem o nazivu, društveno angažovanoj umetnosti, kulturnim politikama, ali i o nezaobilaznom Oktobarskom salonu.

Ž.K. Koja je ideja ovogodišnjeg 27. Memorijala Nadežde Petrović i zašto je naziv *Ko to tamo peva*?

D.S. Ideja izložbe je da predstavi jedan mogući presek kritički angažovane umetnosti i kreira neku vrstu foruma za generacijski i poetički različita gledišta na aktuelnu situaciju srpskog društva. Želeo sam da kumulativnim efektom grupne izložbe pojačam vidljivost ove u našoj sredini danas partikularizovane prakse i bez okolišanja otvorim pitanje produkcije političkog značenja u umetnosti. Koliko god nam se danas čini da je o odnosu savremene umetnosti i politike sve rečeno, toliko se to pitanje, s one strane teorijskih generalizacija, nužno ponovo otvara u svakoj konkretnoj društvenoj situaciji i konkretnim izazovima koje ona nameće političkom biću umetnika. Verujem da je ovo vreme nimalo jednostavnih izazova za umetnost u Srbiji, ako ni zbog čega drugog onda zbog evidentne činjenice da je u deponiji besmisla u kojoj živimo umetnost jedno od retkih preostalih područja očuvanja latencija alternativnih načina mišljenja i radikalne, što ne reći levičarske, društvene kritike. Područje u kojem je moguće izgovoriti ono što se drugde u javnoj sferi ne može ili ne da izgovoriti. Verujem da ovo ne moram dalje eksplicirati kako bih objasnio zašto sam ovako koncipiranu izložbu smatrao nužnom i jedino smislenom u datim okolnostima.

Šijanov film nametnuo mi se spontano kao referenca jer se radi o snažnoj i tekstualno slojevitoj metafori srpskog društva i mentaliteta koja, začuđujuće, nije sve do danas iščitana u političkom ključu, iako je u recentnoj prošlosti itekako bilo povoda za to. Za mene je *Ko to tamo peva* šifra na koju se, poput Konstantinovićeve *Filozofije palanke*, valja pozivati kada govorimo o sebi samima, o našem mentalitetu, o palanačkom duhu i nje-

govom svetonazoru, vrednostima, navikama, zabludama. Ta šifra nam i danas aktivno pomaže da otključamo pristup društvenoj stvarnosti u Srbiji jer procesi modernizacije i građanske emancipacije ovde nisu dovedeni do kraja i posledice toga trpimo i danas. S druge strane, sintagma *Kô to tamo peva* upućuje metaforički na odnos umetnosti i društva, jer šta su drugo dva mala Roma koji u interludijima kroz songove opisuju ono što se oko njih događa do glas umetnosti koja specifičnim izražajnim sredstvima „opeva“ socijalnu realnost i pomaže nam da je razumemo iz perspektive drugačije od one svakodnevne.

Ž.K. Nakon otvaranja izložbe bila je panel diskusija na kojoj se pominjala izložba *O normalnosti* održana u MSUB 2005. godine. U kakvoj su vezi ove dve izložbe?

D.S. Izložba *O normalnosti* mi je poslužila kao interni relej za poređenje aktuelne govorne pozicije kritički angažovane umetnosti sa onom iz devedesetih. Tada smo na delu imali Miloševićev politički projekat i njegove destruktivne manifestacije, dok se danas suočavamo sa recidivima i posledicama tog projekta. Umetnost devedesetih je, usled nacionalističke euforije i retrogradnih procesa demodernizacije, verovala da igra neku ulogu u promociji vrednosti građanskog društva, dok se danas suočava sa mnogo kompleksnijim zadatkom zato što su te vrednosti u mnogo čemu izneverene i pervertirane. Uviđanje ove osnovne razlike, a mogao bi ih nabrojati i još, pomoglo mi je da shvatim horizont teškoća sa kojima se umetnost danas suočava u istorijsko-političkim uslovima periferijskog ili 'divljeg' neoliberalizma koji struktuiru društvene odnose i promovise novu kulturnu politiku „normalizacije“ umetničkog života.

Ž.K. Na šta misliš kada pominješ „normalizaciju“ umetničkog života u uslovima „divljeg“ neoliberalizma?

D.S. Radi se kombinaciji državne politike koja u miksu promovise tradicionalnu nacionalnu kulturu i neoliberalni koncept kulturne industrije. Savremena umetnost, uključujući i onu kritičku, služi kao neka vrsta ikebane koja treba da markira otvorenost srpske kulturne politike prema savremenim tendencijama, ušuškana je u sistem kroz galerijske i muzejske programe, i tu pokoji eksces ostaje lokalizovan i izolovan sve dok ne dotakne politički osetljive teme. Setimo se skandala oko nasilnog prekida otvaranja izložbe kosovskih umetnika u galeriji Kontekst, otkazivanja Grozdanićeve izložbe u galeriji Ozon i sličnih primera. Neko će reći da se ovde ne radi o državnoj politici prema savremenoj umetnosti, što je manifestno tačno, ali to su simptomatične pojave koje odražavaju i dalje aktivno prisutan ideološki stav o savremenoj umetnosti kao anacionalnoj, dekadentnoj, šarlatanskoj i sl. S druge strane forsiraju se manifestacije i događaji koji pod plaštom kreativne industrije kriju političku neutralizaciju umetnosti i njeno pretvaranje u benignu atrakciju i pseudoangažovanu egzotiku. Ova dvoglava aždaja, ako tako mogu da je nazovemo, seriozna je pretnja razvijanju autonomne i kritički orijentisane sfere kulture i

umetnosti kojoj težimo, a svoju moć crpi iz činjenice da su praktično svi resursi u zemlji za finansiranje savremene produkcije pod kontrolom državnih aparata.

Takođe, mislim da kritičkog i samokritičkog mišljenja i otvorenih diskusija itekako manjka i u našim krugovima, da se sveopšta egzistencijalna zebnja, socijalna atomizacija, politička apatija i rezignacija društvenim trendovima, održavaju na sve nas kao aktivne subjekte na sceni. U Srbiji danas nijedan sektor društvenog života i proizvodnje ne funkcioniše normalno, pa ni onaj umetnički, ali delovanje u prividu normalnosti, znamo to od ranije, iz devedesetih, mnogo je sigurnije od rizika kontestacije, zameranja i gubljenja sinekura.

Ž.K. Čini se da su danas umetnici spremniji da budu glasnogovornici konkretnih društvenih ideja u odnosu na devedesete kada su teme bile više vezane za samu umetnost. Kao da je umetnost postala konkretnija i direktnija. Zbog čega je došlo do ove promene? Da li je to vezano samo za našu sredinu ili se to uklapa u neki širi trend u umetnosti?

D.S. Ono što vidimo na izložbi *Kô to tamo peva* ne razlikuje se od onoga što vidimo na izložbama sličnog profila svuda u svetu, osim što su teme najvećim delom lokalno specifikovane. Raduje me što ovde postoji jedan broj izvanrednih umetnika koji su, slažem se, glasnogovornici konkretnih društvenih ideja koje dele i neki drugi intelektualni i kulturni krugovi koji su, kao i devedesetih, ponovo potisnuti na marginu mehanizmima cenzure i autocenzure koji su poput kancera preplavili javnu sferu. Ovdje ne mislim samo na umetnike predstavljene na Memorijalu, već i na sve one koji veruju da umetnik kao građanin i javni intelektualac ima tu moć i odgovornost da aktivno participira u kreaciji političkog prostora, s one strane nametnutih shema političkog delovanja, ne nudeći rešenja, obrasce ili odgovore, već zamisli, vizije i konstrukte. Nudeći umetnost. Zato sam i citirao Sajmona Šeika koji kaže kako umetnost danas treba pre shvatiti kao područje gde se „stvari mogu dogoditi“ nego kao „stvar u svetu“.

Ž.K. Problem sa kritičkim mišljenjem je u tome što je jako slaba komunikacija različitih kulturoloških grupa u ovoj zemlji, a to onda dovodi kritiku u jednu čudnu poziciju gde ona ne biva čuta od strane onih koji bi trebalo da je čuju, ostaje ograničena na istomišljenike i ne dolazi do razmene ideja. Kao što si rekao, savremena umetnost ostaje ušuškana u galerijske i muzejske programe. Čini se da je danas potrebno više od postavljanja izložbi u galerijama i da je potrebno komunicirati ideje i van galerijskog konteksta da bi one doprle do publike. Obzirom da ovo društvo mahom nije zainteresovano za kulturu i savremenu umetnost, i ne razume njihovu ulogu, koje strategije komunikacije preostaju društveno angažovanom umetnosti?

D.S. Nema univerzalnog recepta za komunikativne strategije i transverzalna povezivanja kritičke umetnosti sa drugim kulturnim sektorima i društvenim pokretima, pa ga nema

ni kod nas. Vizuelna umetnost, a pogotovu ona nelikovna, tradicionalno ima marginalan status u odnosu na druge umetnosti i on se neće i ne može promeniti sve dok se, pre svega, ne promeni obrazovni kurikulum. Ali, pre zapitanosti nad komunikativnošću kritičke prakse, treba da se zapitamo u kojoj meri je kritički angažman prepoznat kao važna tendencija u okviru same scene, što je pitanje koje mi je poslužilo kao polazna pretpostavka izložbe *Ko to tamo peva*. Na primer, Supervizuelna relativno dobro pokriva zbivanja na sceni, otvara prostor promociji mladih umetnika, što je za pohvalu, ali nedostaje kritičkih tekstova, debata, polemičkog mišljenja i sagledavanja umetničkih zbivanja u širem društveno-političkom kontekstu. Zašto? Umetnici će uvek iznaći individualne izvansistemske strategije komunikativnog delovanja i umrežavanja, ali šta je sa sistemskim resursima koji su nam još uvek na raspolaganju ili koje možemo sami stvoriti poput Supervizuelne? Način na koji promišljamo i preispitujemo vlastitu govornu poziciju kao radnika u kulturi i spremnost da razvijemo ono što volim da nazovem „drugarskom kritikom”, po meni su dva osnovna preduslova borbe za povećanje vidljivosti i socijalne relevantnosti vizuelne umetnosti, a samim tim i političkih ideja koje ona zastupa. Ne znam, možda nam je potrebno nešto apsolutno incidentno i samožrtveno poput Pussy Riot da bismo se ozbiljno zamislili nad tim čemu umetnost u ovim vremenima i čemu mi sami kao proizvođači umetničkih događaja.

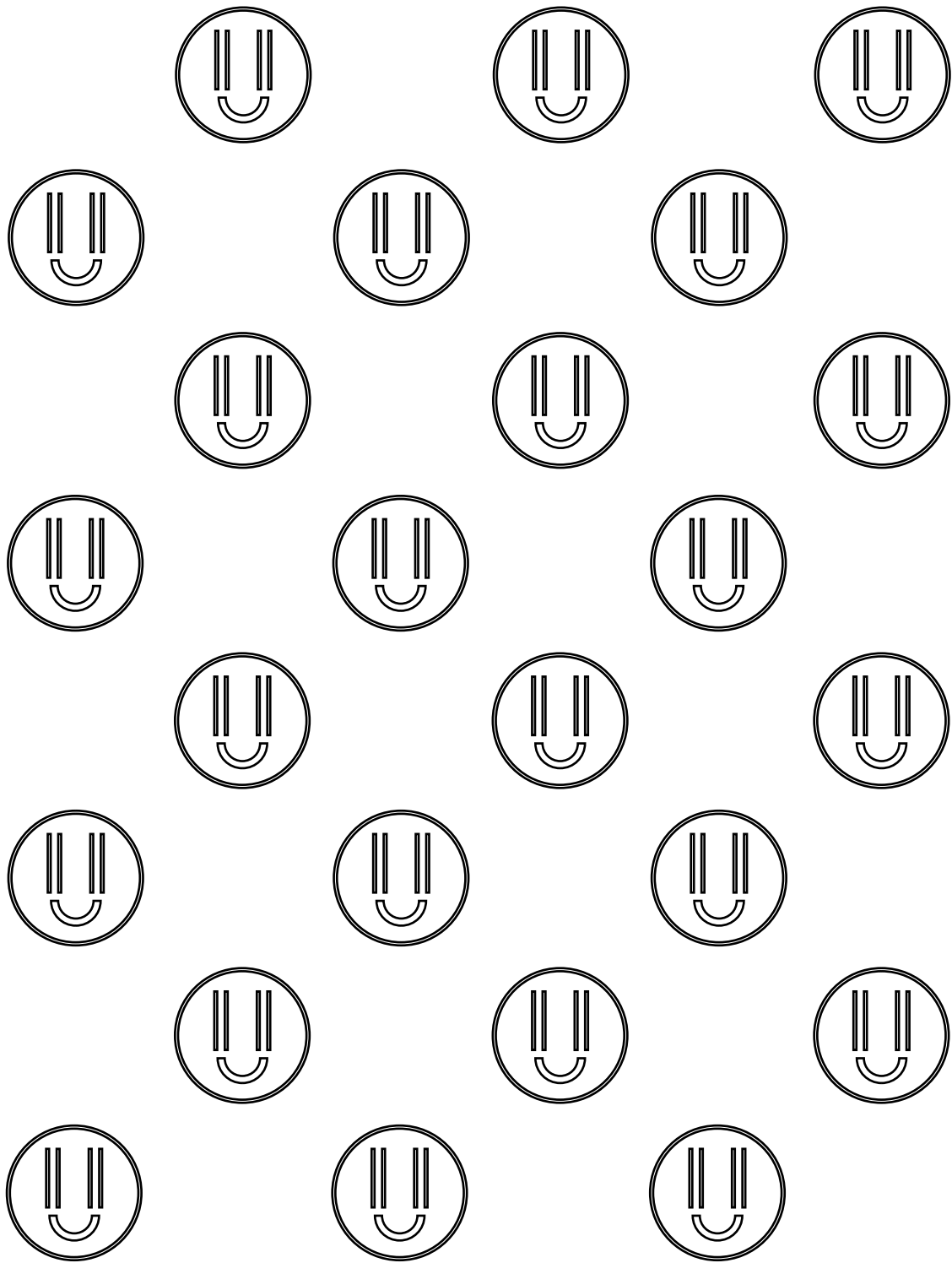
Ž.K. Da se vratimo na izložbu, da li možeš ukratko da nam pomeneš neke od tema i angažmana? Čime se umetnici bave?

D.S. Umetnici se dotiču neuralgičnih društvenih tema koje se sklanjaju pod tepih ili politički manipulišu poput kleronacionalizma, fašizma, ratnih zločina, eksploatacije, romskog pitanja, nasilja, beskućništva i sl. Radi se o temama koje su globalno prisutne, ali u ovim radovima one su plasirane u vidu „situiranih priča” koje istražuju konkretne situacije, događaje i pojave. Svako delo predstavljeno na izložbi doživljavam kao glas nabijen utopijom i emancipacijom koji teži tome da proširi okvir društveno mogućeg, otvori prostor disenzusu i, kako bi rekao Ransijer, pokaže razliku društva u njemu samom. Zato i kažem, referišući na Fukoa, da kritička umetnost „brani društvo” od njega samog, od njegovog samodestruktivnog imaginarijuma, mentalne anestezije i ravnodušnosti pred budućnošću, ali to čini sa punom svešću o svojim propulzivnim limitima i neizvesnostima svojih političkih efekata. Ovo zato i nije tipična tematska izložba već, ponoviću, forum koji mojim posredstvom kao kustosa-katalizatora okuplja stavove i propozicije, mapira traksije kritičkog angažmana i poziva na debatu. Važno mi je takođe da istaknem da kriterijum kojim sam se rukovodio pri izboru umetnika nije bio samo politički već i estetski jer sve te propozicije koje se emituju imaju umetnički smisao samo ukoliko su posredovane lucidnim izražajnim rešenjima i načinima prezentacije.

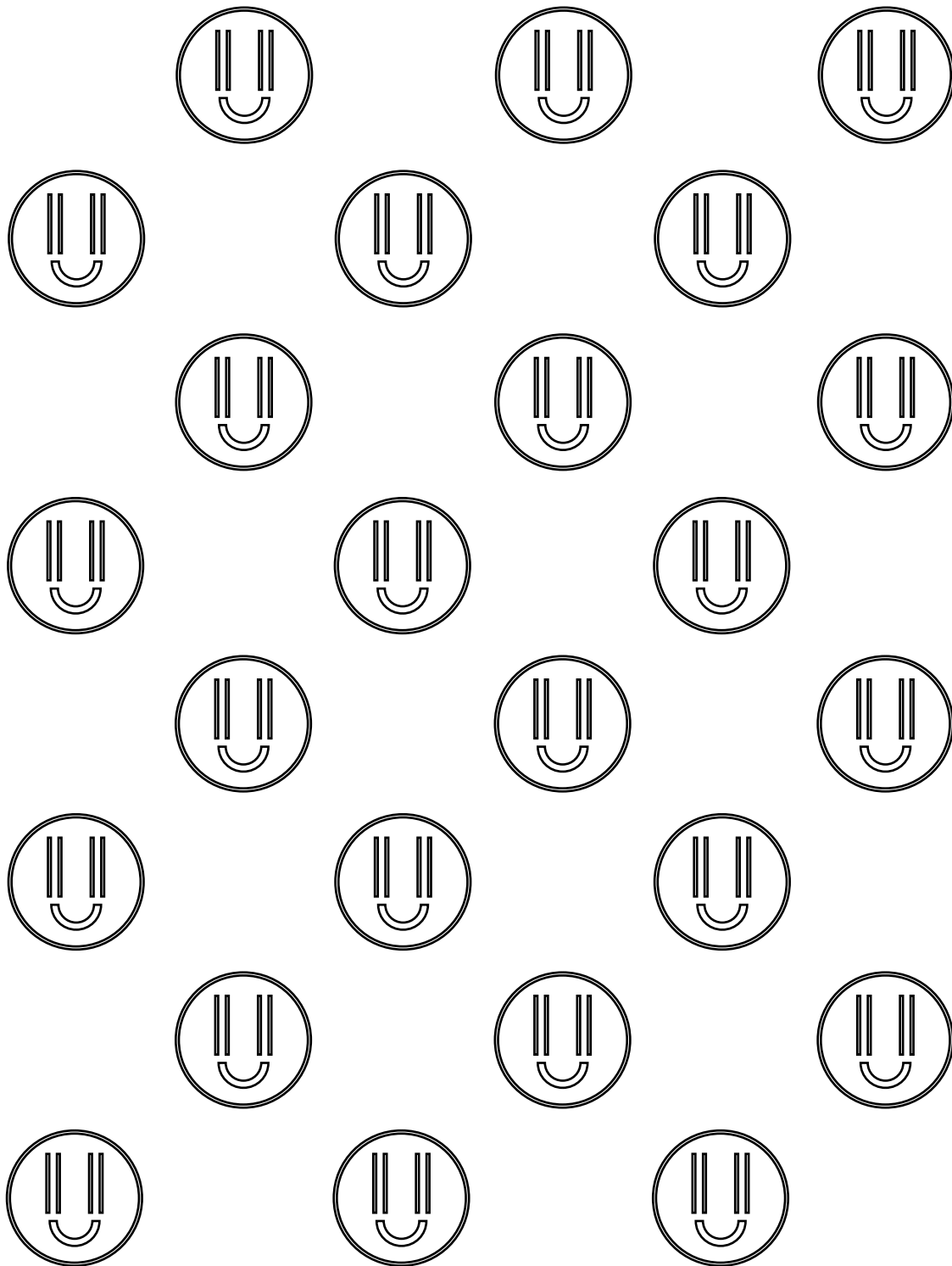
Ž.K. Na čemu radiš nakon ove izložbe, koji su planovi?

D.S. Radim na izložbi *Fluksus u Beogradu* koja se otvara početkom decembra u Salonu MSU. Na ovoj didaktičkoj izložbi će biti predstavljeni Fluksus radovi iz privatnih i kolekcije MSU, praćeni obiljem foto, video i tekstualne dokumentacije koja objašnjava ovu značajnu internacionalnu neoavangardnu pojavu. U pitanju je nova verzija izložbe održane 1986. godine u Legatu Čolaković koja Fluksus stavlja u novi interpretativni okvir, želeći pre svega da pokaže kako se velike umetničke ideje mogu kriti u malim stvarima, gestovima i događajima.

Moram još nešto da prokomentarišem, ukoliko dozvoljavaš. U trenutku kada si mi poslao ovo poslednje pitanje desio se politički napad na Oktobarski salon ili, otvoreno rečeno, na savremenu umetnost i sistem vrednosti koji ona otelotvoruje. Ovaj događaj ne samo da potvrđuje već i prevazilazi ono o čemu sam prethodno govorio kada sam pominjao povampirene duhove nacionalizma. Pri tom, treba imati u vidu da ovo nije samo pitanje lokalne već i državne kulturne politike jer je Oktobarski salon manifestacija od nacionalnog značaja čija bi sudbina itekako trebalo da interesuje i Ministarstvo kulture, iako nije u njegovoj neposrednoj nadležnosti. S jedne strane, izdvaja se značajan budžet za otkup savremene produkcije i najavljuje nastavak rekonstrukcije MSU, a sa druge čuti kada se ubija Salon. Ne samo da tu nema logike, već se čini da se shizofrenija koja naseljava naš partijski isparcelisan i od svakog ratia operisan politički prostor reflektuje i u ovoj situaciji čiji ishod nije teško naslutiti, a čije posledice mogu biti daleko šire od provincijalizacije jedne manifestacije. Koja sijalica je sledeća na redu da bude ugašena? Šta da se radi?







Između života i umetnosti. Razgovor sa Ješom Denegrijem

razgovor vodila Ana Bogdanović

A.B. Vaš ulazak u polje istorije umetnosti se dešava krajem pedesetih godina prošlog veka, kada se iz Splita selite za Beograd zbog studija istorije umetnosti na Filozofskom fakultetu. Šta je uticalo na odluku da studirate istoriju umetnosti, imajući u vidu da ste prethodno završili Višu pedagošku školu u Splitu. Da li postoje konkretni događaji iličnosti koje su na to uticali, kako su tekle godine studija i kako su se kretala Vaša interesovanja prema umetnosti?

J.D. Dajete mi težak zadatak da vrtim jedan film koji sam u mnogo čemu, može biti, zaboravio, ali evo sad sam pred zadatkom da ga se prisetim i prisećam. Ja sam završio Višu pedagošku školu u Splitu, smer istorija i geografija, ali kao pomoćne predmete smo imali arheologiju, istoriju umetnosti, imali smo značajne i dobre profesore. Obzirom da je to bila jedna škola koja je edukovala studente za nastavnike nižih srednjih škola, nije me zadovoljavalo da završim sa tim statusom. Zbog raznih drugih okolnosti u koje sad ne bih hteo da ulazim previše, smatrao sam i imao sam neku želju i čežnju da ipak jednog dana završim fakultet. To nije moglo da se izvede kako sam ja zamišljao, ali posle izvesnog vremena mi se ukazala šansa da doista pokušam da ispunim tu moju čežnju da studiram dalje, i to sada istoriju umetnosti. Na to su me naveli moji profesori na Višoj pedagoškoj školi, Kruno Prijatelj za istoriju umetnosti i Branislav Petričević za arheologiju. To su bile veoma istaknute figure u svojim oblastima koje su me fascinirale. Drugo, Split je grad sa značajnim muzejima i zbirkama, tako da sam na neki način bio predestiniran da se krećem u tom humanističkom ozračju, kako bi se moglo reći. Istorija umetnosti mi se ukazivala kao jedna fascinacija.

Tek, jednog dana ja sam se obreo u Beogradu, upisao na Filozofski fakultet. Imao sam na neki način predznanje i prediskustvo koje mi je olakšalo studiranje. S druge strane, opet, bio sam svestan da moram da završim studije, da ne smem da omanem zbog poverenja koje su moji roditelji u mene tada investirali. Od tada kreće jedna, za mene lično, fascinantna priča – suočavanje sa Beogradom kao velikim gradom u kom se

što-šta dešavalo, u kojem mladom čoveku u ono vreme, a verujem da je to tako i sada ako ume da se nekako rasporedi, gotovo 24 sata života nije dovoljno u jednom danu da ispuni što želi, čemu teži. No, ja sam u jednom času nekako sasvim sam sa sobom razrešio nekoliko dileme. S jedne strane bilo je neophodno da se fakultet završi, s druge strane ukazivalo mi se mnogo što-šta više i iznad škole i završetka studija. Fascinirala me je sama činjenica velikog grada i poznanstvo sa ljudima iz likovnih krugova moje generacije ili više ili manje od toga. Tako da sam već za vreme studija bio siguran da ću se baviti savremenom umetnošću, iako kažem, kad sam došao, ja sam mislio da bi trebalo da se zanimam za srednji vek. S vremenom studiranja sam se toliko zainteresovao za savremenu umetnost da mi je postalo jasno da će to biti moja budućnost. To se pokazalo, ako danas smem reći, kao dobra dalekosežna odluka.

Završio sam studije redovno, ne baš sa najvišim ocenama, nego prosečnim, ali mi je to bilo dovoljno jer sam već tada počeo da pišem tekstove koje sam objavljivao, pre svega, u vrlo renomiranom časopisu *Izraz*. Prvi tekst sam napisao 1962. godine, tada sam još bio na studijama; 1963. i 1964. objavio sam niz tekstova u istom časopisu. To su bili svojevrsni eseji, dugački tekstovi o pojedinačnim umetnicima. Bio sam u stanju da savladam znanje o tome kako treba da se pristupi staroj umetnosti – znači, vrlo skrupulozno, kroz analizu – ali, opet, dopustiti sebi neku ležernost pisanja u ono vreme. Kada sam nedavno te tekstove čitao, ukazalo mi se mnogo što-šta naivnim, ali provejava neki patos vezan za prisnu relaciju spram umetnika, spram umetnosti.

Veliki deo vremena tokom studija sam provodio, koliko god sam mogao, u raznim bibliotekama, u Kino klubu gde sam imao svoje prijatelje, poznanike, glumio u nekim filmovima mojih tadašnjih prijatelja i poznanika. Posećujući Kinoteku, biblioteke, predavanja na Kolarcu i na drugim javnim univerzitetima kojih je tada bilo, shvatio sam da su studije jedna obavezna kategorija, ali da je život nešto drugo, umetnost je nešto još više. Moderni grad, moderni život, mladi ljudi, devojke – sve to zajedno me je toliko fasciniralo da sam bio siguran da jedino savremena umetnost može da me ispuni onim što čeznem da postignem.

A.B. Kako se moderna umetnost za vreme Vaših studija na Filozofskom fakultetu izučavala i koji je značaj profesora Lazara Trifunovića za Vaše interesovanje da se bavite savremenom umetnošću? U periodu kada studirate, početkom šezdesetih godina, u Beogradu se pokreće nekoliko izložbenih manifestacija koje su promovisale aktuelnu umetnost, u kojima Vi, takođe, uzimate učešće. Kako je likovni život Beograda ranih šezdesetih godina uticao na Vas?

J.D. Lazar Trifunović je osoba koja nas je kao studente, bez sumnje, veoma fascinirala. Mi smo, naravno, odrasli na njegovim časovima. Te godine kada se ja upisujem, Lazar ima neku vrstu pauze jer priprema antologiju srpske likovne kritike i poziva nas, neko-

liko studenata, da radimo na prikupljanju materijala, što je posle i naveo u predgovoru ove knjige. Lazar je bio fascinantna figura. Imao je prisan odnos sa studentima i mladim ljudima, tako da je važio za neku vrstu kulta ili uzora, kako po ponašanju, tako i po njegovom načinu pisanja. Lazar je bio vrlo oštar kritičar, što je mlade ljude u ono vreme fasciniralo jer je izgledalo da kritičar ima pravo da ima jak sopstveni sud. Meni je značilo više njegovo pisanje u NIN-u nego predavanja na časovima.

Drugi profesor koji je meni veoma značio na fakultetu je bio Vojislav Đurić. On je na časovima uvodio u metodologiju izučavanja gde se razmatrao jedan problem u detalje. Ako ste bili u stanju da prekodirate tip predavanja o određenoj temi u ono što biste želeli da posle interpretirate, uzeti to kao model – što znači: skrupulozno istraživanje, analitički pristup, razmatranje konteksta – mogli ste da se bavite drugim temama. Tako da su studije na fakultetu nesumnjivo, neću ni najmanje da potcenim ili da stavim u drugi plan u odnosu na primanja likovnog i svekolikog života Beograda tog vremena, bile od ogromne koristi.

Atmosfera koja je negovana između asistenata i studenata, u biblioteci, među starijim kolegama koje su u to vreme bili, na primer, Kosta Bogdanović i Bojan Bem, stvarala je od Odeljenja za istoriju umetnosti sintezu onoga šta se uči, kako se ljudi druže, o čemu razgovaraju. Odlazilo se zajedno na izložbe, na filmske projekcije, u Kinoteku. Studiranje je bilo dinamično, sve samo ne školsko spremanje ispita.

Drugi je tada dinamičan život Beograda. Godina 1961. je godina osnivanja Oktobarskog salona i godina prvog beogradskog i jugoslovenskog trijenala gde smo kao studenti preko studentske zadruge dežurali. Već je bio otvoren Salon Moderne galerije, a brojne izložbe su se odvijale i u drugim galerijama. Treba imati na umu da su, na primer, prvi Oktobarski saloni nešto drugo od onoga u šta se on kasnije pretvorio, neku rutinsku instituciju. Na prvim Salonima izlažu gotovo svi umetnici tada aktuelni na sceni, tako da ste imali priliku da za relativno kratko vreme dobijete uvid u sva zbivanja. To je takođe vreme potpunog postojanja onoga što danas zovemo jugoslovenskim umetničkim prostorom. U svim beogradskim galerijama učestvuju i sudeluju umetnici iz raznih krajeva bivše zemlje, a odlazi se i na razne ekskurzije do Zagreba, Ljubljane, itd. Ko je bio zainteresovan, koga je to doista povuklo, mogao je za kratko vreme da percipira ko su važne ličnosti, šta se dešava, koje su kritičke pozicije, i to ne samo u Beogradu nego i u drugim krajevima. Ja sam imao sklonosti ka putovanjima, odlazio sam na izložbe, išao sam u Zagreb, posećivao predavanja Vere Horvat Pintarić, išao na izložbe *Novih tendencija*, što se desilo više sticajem prilika, ali će se pokazati gotovo sudbonosno. Izložba *Novih tendencija* koju sam video u Zagrebu je postala gotovo moja opsesija, što me je dovelo do doktorata na toj tematici.

A.B. Vaša aktivnost je od samog početka vezana, pored beogradske, i za druge jugoslovenske centre. Prva izložba *Novih tendencija* 1961. koju ste videli u Zagrebu je, kao što ste već rekli, na neki način sudbonosno odredila veliki deo Vaše karijere. Opišite nam iskustvo susreta sa ovom izložbom.

J.D. U jednom od putovanja za Split preko Zagreba sam naišao na izložbu *Nove tendencije*. To je za moju edukaciju tada, ma koliko ona bila zanimljiva i važna za vreme studija i za ono što mi je nudila beogradska umetnička scena, bio potpuni šok. Ja se i dan-danas sećam, to me gotovo odredilo, ahronog platna Pjera Manconija, potpuno belog. Mi smo bili navikli da slika mora da ima neki sadržaj, bez obzira da li je apstraktna – da ima neke forme, da ima razradu. Na zagrebačkoj izložbi je bio čitav niz radova koji su bili takvi da je moja aparatura pred tim delima potpuno zakazala. Nisam imao nikakav ključ za njihovo tumačenje. To mi je bilo do te mere šokantno da sam probao da nađem načine kako se može misliti, govoriti, pisati o tome – dao sam se u potragu za tekstovima o toj vrsti umetnosti. Ali, još uvek ni tu nije bilo dovoljno kompetentne literature u prevodu, tako da je za mene to ostala jedna nesavladana problematika. Potom se desila druga izložba *Novih tendencija* 1963. godine na koju sam već išao namerno. Treću izložbu, koja je bila 1965. godine, pratio je skup koji se desio u okolini Zagreba, gde su došli veoma važni autori, kritičari i umetnici. Tamo se govorilo o ideologiji, govorilo se o odnosu umetnosti i nauke, a umetnički radovi su upućivali na sasvim drugačije morfološke i sveukupne sklopove, tako da je za mene to prestrojavanje bilo od presudne važnosti.

U katalogu trećih *Novih tendencija* objavljen je ključni tekst koji me je u velikoj meri predodredio. To je tekst Đulija Karla Argana (Giulio Carlo Argan) „Umetnost kao istraživanje” u kome se raspravlja o potpuno drugačijoj problematici nego što sam ja tada bio u stanju da mislim o umetnosti, poput recimo, razrade neke monografske problematike jednog umetnika ili jednog umetničkog stila. Ovaj je tekst označio potpuni prelom u mom razumevanju, ne samo umetničke produkcije, nego i pisanju o umetnosti. Od tada se moji kriterijumi i načini poimanja umetnosti počinju ljuljati u odnosu na ono što sam pre toga bio u stanju da savladam i da pišem.

Drugo je bilo moje zaposlenje u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu i ulazak u redakciju časopisa *Umetnost*, kada su se ukazale potrebe i zadaci da se treba pisati o brojnim fenomenima, o istorijskim zbivanjima, o ideološkim kontekstima umetnosti, itd. Negde sredinom šezdesetih godina, što se poklapa sa mojim zadacima u Muzeju savremene umetnosti, došao sam u kontakt sa literaturom koja se bavila Novim tendencijama; to su pre svega tekstovi Argana, Umbra Apolonja (Umbro Apollonio) i Matka Meštrovića, jednog našeg autora koji je veoma bitan za jezik koji je potpuno lišen sentimentalizma, esejističkog tona, koji teži da bude egzaktn, koji traži brzu i

laku i jasnu rečenicu, koji traži odličan stav, koji nema to zaokruženje nejasne misli. Putovanja koja su me tada vukla put Venecijanskog bijenala 1964. godine, upoznavanje sa međunarodnim umetničkim scenama koje su tada predstavljale velike novine – poput dolaska velike američke umetnosti na evropsku scenu – potpuno su izmenila moju mladenačku percepciju umetnosti, umetničkih pojava, odnosa prema umetnosti. Od tada, zajedno sa poslovima koje sam sa zadovoljstvom obavljao u Muzeju savremene umetnosti, potpuno su se izmenila neka moja mladenačka lutanja, iako su me, ako ništa drugo, i dalje učvrstila u želji da mi umetnost i umetnička zbivanja budu apsolutna opsesija.

A.B. Pomenuli ste Vaše prve tekstove koji su izlazili u sarajevskom časopisu *Izraz* 1962. godine, koji su Vas veoma rano pozicionirali kao značajnog pisca o umetnosti u našoj sredini. Ubrzo nakon toga, u drugoj polovini 1964. godine, ste postali član uređivačkog odbora istaknutog časopisa *Umetnost* uz važna imena beogradske umetničke scene, a u maju 1965. godine ste se zaposlili u Modernoj galeriji, odnosno Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Kako je započela Vaša delatnost u polju pisanja o umetnosti, o kojim ste temama prvo pisali?

J.D. U poznijim studentskim danima i negde oko diplomiranja sam počeo da pišem tekstove koje sam objavljivao u časopisu *Izraz*. Časopis *Izraz* je za to vreme veoma renomiran časopis u jugoslovenskom kulturnom miljeu jer se jedini bavio direktno i izričito samo teorijom književnosti, umetnosti, esejistikom, kritikom; to je bio strogo usmeren časopis i na neki način mi je bio uzor. Čitajući prethodne brojeve ovog časopisa ja sam mislio da bi bilo veoma dobro nešto objaviti u njemu. Jednoga dana sam se na to i osmelio, nisam nikog znao u redakciji, te sam im poslao tekst. Posle dugog vremena taj je tekst objavljen. Radi se o tekstu o Stojanu Čeliću u njegovoj izložbi u Salonu Moderne galerije. Taj me je tekst doveo u vezu sa Stojanom Čelićem koji će potom biti glavni i odgovorni urednik časopisa *Umetnost*.

Nakon ovoga sam napisao jedan, meni i dan-danas izuzetno drag tekst o Gabrijelu Stupici koji sam naslovio „Slikarstvo kao dio intimnog dnevnika”. Za ovo je vezana jedna fascinantna priča. Ja sam, naime, Stupici poslao taj tekst. Jednog dana mi se ukazala prilika da odem u Ljubljano, gde sam odlučio da Stupici zakucam na vrata i ja mu kažem: „Ja sam taj koji je pisao onaj tekst!” On me je gledao, ja sam bio klinac – nije mogao da veruje. Odgovorio mi je da je mislio da imam pedeset godina.

Moji počeci pisanja su, očito, bili zapaženi. Ljudi su čitali tekstove u *Izrazu* i to mi je otvorilo vrata za ulazak u osnivačku i prvu redakciju časopisa *Umetnost*. Priča o časopisu *Umetnost* je jedna velika i značajna priča u našoj publicistici tog vremena. Glavni i odgovorni urednik je bio Stojan Čelić, a redakcija je obuhvatala u ono vreme najmarkantnija imena domaće istorije umetnosti. Zamenik glavnog urednika je

bio Zoran Pavlović. Grafički urednik je bio Slobodan Mašić. Glavni teret uređivanja časopisa je pao na to uže jezgro – Zorana Pavlovića, Slobodana Mašića i mene, dok je Čelić bio poput kišobrana koji nas je sve okupljao. Tako je počeo da izlazi časopis koji je bio veoma važan na celom jugoslovenskom prostoru. Sama činjenica da ste član takve redakcije i da imate udela u profilisanju takvog glasila vam je dalo kuražu da se ubrzate u poslu. Priča o časopisu *Umetnost* je mnogo šira i zavređuje da se od broja do broja razmatra delatnost ovog glasila. U isto vreme kad se osniva časopis *Umetnost* u Beogradu pokreće se i *Život umjetnosti* u Zagrebu i časopis *Sinteza* u Ljubljani. Ja sam bio saradnik od prvog broja *Života umjetnosti* i negde od trećeg broja *Sinteze*. Tri časopisa su tekla gotovo paralelno, potpuno pokrivajući jugoslovensku scenu.

Moje tekstove je primetio i Miodrag Protić, koji me je pozvao i ponudio zaposlenje u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu maja 1965. godine. Može se reći da mi je prva polovina te godine bila presudna u životu – baviti se nečim što jedva čekaš da možeš, što te to nosi, oduševljava, a ujedno napreduješ gotovo iz prilike u priliku.

Za moje dalje profesionalno napredovanje mi je bilo izuzetno važno druženje sa ljudima iz našeg miljea, sa umetničke scene koja je ne samo domaća, lokalna, beogradska, već i jugoslovenska, gde su se ulagale velike energije. Veoma važne su mi bile i posete Venecijanskom bijenalu kao značajnoj međunarodnoj tribini tadašnje svetske umetnosti koja nije bila daleko od Beograda, odnosno od jugoslovenskih granica. Otići na Bijenale bilo je potom periodična obaveza. U roku od par godina, sredinom šezdesetih, me je zahvatio talas zbivanja koji se iz časa u čas intezivirao da se više iz njega nisam mogao izmigliti.

A.B. Kao kustos Muzeja savremene umetnosti ste učestvovali u svim značajnim projektima ove ustanove, a imate i istaknutu ulogu u prvoj velikoj decenijskoj izložbi *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* koja se bavila istorizacijom umetnosti na jugoslovenskom prostoru, za koju pišete studiju o likovnoj kritici u Zagrebu i Beogradu dvadesetih godina prošlog veka. Time je započelo Vaše bavljenje istorijom jugoslovenskog umetničkog prostora. Ova izložba se pojavljuje veoma značajnom budući da otkriva i predstavlja avangardne impulse na jugoslovenskoj sceni o kojima ste takođe dosta pisali. Recite mi nešto više o Vašem iskustvu rada u timu Muzeja savremene umetnosti, o angažovanju na prvoj decenijskoj izložbi i saradnji sa Miodragom Protićem.

J.D. Za mene je od apsolutno presudnog značaja bilo ući u redakciju časopisa *Umetnost*, pa onda u Modernu galeriju, koja potom menja naziv u Muzej savremene umetnosti. Tokom 1965. godine smo još uvek bili u prostorijama u gradu, današnja zgrada muzeja je bila u završnim fazama izgradnje, a počinjalo je da se radi na prvoj postavci i na pripremi prvog kataloga, odnosno monografije.

Miodrag Protić je bio nosilac koncepcije, mi danas znamo koji je njegov značaj i njegov udeo u srpskoj kulturi uopšte, malo je reći samo u likovnoj umetnosti. Naravno da i dan-danas ostaje ogroman ponos da sam mogao biti deo te priče, da sam ušao u tim u kome su tada radile kolege Draga Panić, Marija Pušić, Dragoslav Đorđević, Radmila Panić Matić, Irina Subotić, koja je potom otišla da radi u Narodnom muzeju. I danas me ispunjava ponosom da sam mogao biti u blizini Miodraga Protića. Prema njemu ja gajim ogromno poštovanje kao osobi, kao stručnoj figuri i kao čoveku.

Tada Muzej započinje jedan dalekosežni plan koji je najavljen prvom postavkom i monografijom u kojoj pišem tekst o skulpturi posle 1945. godine. Posle stalne postavke stručni tim Muzeja na čelu sa Miodragom Protićem dolazi do zaključka da je nužno da se postavka razrađuje nizom izložbi koje će prikazati dela, ne samo iz vlasništva Muzeja, nego iz svih ostalih kolekcija po drugim republičkim centrima. Ideja je bila razraditi kardinalne tematike koje su nagoveštene u uvodnom tekstu Miodraga Protića u monografiji objavljenoj prilikom otvaranja Muzeja 1965. godine. Tada dolazi do tih dalekosežnih planova o tzv. decenijskim pregledima koji će uslediti, ako se ne varam, sledećim redom: 1967. godine biće priređena izložba *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*; 1969. godine dolazi do izložbe *Nadrealizam i socijalna umetnost*, pa potom sledi izložba *Četvrta decenija – ekspresionizam boje i poetski realizam*, zatim dolazi na red skulptura, pa grafika. Ove su izložbe zahtevale pre svega timski rad, zahtevale su kompletno angažovanje sveukupnog stručnog tima Muzeja, što na organizacionim i tehničkim poslovima, što i na pisanju uvodnog teksta u katalogu.

Ja dobijam privilegiju da pišem nekoliko tekstova u ovim katalozima. Pre svega, pomenuli ste sami, za *Treću deceniju* Protić je napravio veoma važan iskorak od uobičajenog poimanja umetnosti prve polovine veka, kada na veliku pozornicu uvodi fenomene poput zenitizma, dadaizma, itd. U datom dijapazonu problema se uočava važnost kritike tog vremena (ranih dvadesetih godina), kada na sceni funkcionišu kritičari kao što su Rastko Petrović, A. B. Šimić, itd. Protić je meni dao zadatak da se pozabavim time. Naravno da je to bio drugačiji ugao gledanja, poseban problem. Do tada sam pratio umetničku produkciju i navikao sam da gledam dela, da čitam tekstove koji tumače umetničku produkciju. Sada se postavilo pitanje razabrati načine pisanja o umetnosti u jednom vremenu koje je istorijski udaljeno, baviti se kritikom kritike.

Sledile su brojne izložbe iz ovog spektra u kojima sam dobijao ulogu da pišem tekstove. Na neki način, ja nisam bio dovoljno edukovan za date probleme. To su bili problemi umetnosti prve polovine dvadesetog veka, ali zadaci koji su se nametali i poverenje koje mi je bilo posvećeno su me nagnali da ih uradim što sam bolje znao i umeo. Tako da su nastali moji tekstovi o nečem što smo tada nazivali post-nadrealizam. To se odnosi na veliko Protićevo otkriće Milene Pavlović Barilli koju je trebalo uvesti kroz sa-

stav izložbe koja je markirala nadrealizam, pa post-nadrealizam i socijalnu umetnost. Zatim je organizovana izložba *Četvrti decenija – ekspresionizam boje i poetski realizam* gde sam dobio zadatak da obradim celu jugoslovensku scenu u tom segmentu. Prilikom obrade ovih izložbi Muzej je ušao u veoma osetljivu umetničku i kulturno-političku problematiku. S jedne strane – mi smo u tome morali pažljivo da odmeravamo naše uloge – Muzej je ove izložbe nazivao jugoslovenskom umetnošću u podnaslovima. Postavka izložbi meša izloženi materijal, dovodi ga u zajednički prostor i stilske formacije koje se mogu ukazati zajedničkim u pojedinim tadašnjim jugoslovenskim kulturnim sredinama. Međutim, interpretacija tih pojava se poverava stručnjacima iz dotičnih sredina – hrvatskim istoričarima umetnosti za hrvatsku scenu, slovenačkim istoričarima umetnosti za slovenačku scenu, čime se daje do znanja da se poštuju razvojni tokovi i specifičnosti kulturnih konteksta sredina iz kojih ove umetničke prakse proizilaze, a koje su zatim objedinjene po stilskim osobinama unutar izložbene postavke.

Kada se danas o tome razmišlja, može se reći da je Muzej zauzeo jednu ispravnu i, na neki način, odgovarajuću poziciju u odnosu na osetljivo pitanje o tome šta bi mogla biti i šta se podrazumeva pod pojmom jugoslovenska umetnost, koji je omekšan terminom jugoslovenski umetnički prostor, a koji želi da kaže da je to jedan objedinjeni društveno-politički kontekst i kompleks, ali ne prejudicira da bi se on u celini zajednički mogao da naziva jednim jednim imenom. Tada se Muzej konceptijski sučeljava sa situacijom za koju je morao da nađe rešenja u samom toku stvari. Nailazili smo na puno razumevanja kolega iz drugih sredina, ne samo u smislu pozajmice eksponata, nego i upoznavanja sa scenom. Decenijske izložbe su ostavile ogroman trag u tadašnjoj umetničkoj javnosti i stručnoj javnosti ovih sredina, bile su primljene sa velikom pažnjom, neke od njih sa stručnim opaskama koje su mogle da nam donesu saznanja ili korekcije naših spoznaja, otvore neka pitanja.

Na primer, pojam konstruktivno slikarstvo. Buknula je rasprava o adekvatnosti ovog termina – da li se treba koristiti takvim (kada se zna da pojam konstruktivizam konotira nešto drugo). Morali smo se suočavati da imenovanja fenomena u ovim kulturnim oblastima, poput naših prostora, ne mogu posve adekvatno ili posve odgovarajuće da se usaglase sa velikim evropskim terminima, kao što bi bili, recimo, fovizam, ekspresionizam, itd., već moraju da se nađu varijante ili dodatni nazivi koji bi ih specifikovali. Zato se nalazi termin ekspresionizam boje ili ekspresionizam forme, i slično. Danas to može da bude sporno, današnja istorija umetnosti može ove fenomene drukčije da markira. Ali treba imati na umu da se u tom času sve savladavalo u hodu i da su problemi sa kojima je Muzej morao da se suoči zahtevali da se nađu rešenja koja ne pretenduju na adekvatna teoretska utemeljenja. Posebno je, recimo, interesantno bilo uvođenje likovne eksperimentacije beogradskog nadrealizma prilikom izložbe *Nadrealizam i socijalna umetnost*, što je jedna od zasluga Miodraga Protića. Prvi put u tom

obimu, i može se reći prvi put na umetničkoj sceni uopšte, ovo je izazvalo debatu o tome da li je ovaj fenomen bio precenjen i da li on ima doista takvu ulogu kakva mu je bila data.

U svakom slučaju, decenijske izložbe su ostavile veoma jakog traga za ono vreme. One sigurno danas mogu da izazovu reviziju kroz nove metodologije, nove načine poimanja istorije umetnosti, nove termine i drukčija naimenovanja, drukčija čitanja. Ali, tih osam izložbi su predstavljale podvig. Veoma je bila važna izložba *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* kojom se Protić 1980. godine oprostio od Muzeja i zaokružio svoju delatnost osnivača i direktora Muzeja. Ja sam imao zadovoljstvo i veliko poverenje da za ovu izložbu radim dva teksta, od kojih mi je jedan naročito važan – „Enformel u Jugoslaviji” – dugačak tekst koji je i kasnije generirao polemike oko naravi enformela i rane apstrakcije u poratnom periodu. Može biti i da se decenijska podela, koja je i mene samog zahvatila kada sam potom pisao knjige, može dovesti u pitanje: da li je to adekvatna aparatura, da se umetnički konteksti tako vremenski limitiraju ili ne. Međutim, katalogi koji su ostali za njima dugo vremena su služili kao literatura i za studije istorije umetnosti i uopšte.

A.B. U ovom periodu ste bili angažovani u muzejskim poslovima, ali ne napuštate fascinaciju savremenom umetnošću. Tokom druge polovine 1968. godine ste dobili stipendiju za boravak u Rimu, gde ste proveli oko šest meseci. Zajedno sa Biljanom Tomić upoznajete italijanski svet umetnosti u vremenu turbulentnih društvenih i umetničkih dešavanja. Blizak odnos sa italijanskim teoretičarima umetnosti i umetnicima, koji ste tokom ovog boravka ostvarili, ćete nastaviti da održavate. Kavog je uticaja ovo putovanje ostavilo na Vas?

J.D. Miodrag Protić je mislio da njegov kustos treba da ide u inostranstvo kako bi nešto video i naučio. Pita me je gde bih želeo da idem, a meni je najbliža bila Italija zbog jezika, tako da sam dobio šestomesečnu stipendiju, i Biljana i ja smo otišli u Rim. Ta je stipendija bila toliko mala da smo nas dvoje našli jedno skromno pribežište u kom smo mogli da stanujemo, jedva spajajući kraj s krajem. Finansijsku situaciju smo, međutim, stavili u drugi plan da bismo ušli smo u frenetičnu atmosferu tadašnjih zbivanja. Odlazili na fakultet i pratili predavanja, zatekli smo predavanja Đulija Karla Argana koji je, interesantno je reći, predavao staru, a ne modernu umetnost. Modernu umetnost je tada predavao Mauricio Kalvezi (Maurizio Calvesi), veliki istoričar i Arganov đak. Mi smo tada, pre svega Biljana, pratili sve što se događa. Ona je bila u stanju da sve te ljude privuče, gotovo omadija, tako da smo veoma ubrzo ušli u umetničke krugove i počeli smo da se u njima krećemo. Tako smo se, zahvaljujući Biljani koja je upoznala Kunelisu suprugu Efi, sa svim tim ljudima združili i povezali dok smo boravili u Rimu. Potom smo putovali po celoj Italiji, naročito na sever, i tamo zatekli gotovo dramatičnu situaciju. Sa jedne strane je to društveno-politički ambijent krajem 1968.

i na početku 1969. godine koji je bio veoma buran, a koji je potom generirao u ono što su bile Crvene brigade i slično. Ta su zbivanja na nas uticala i na neki način smo u njima učestvovali. Sa druge strane, umetnička zbivanja su tada bivala u velikoj meri presudna jer je to period oko nastanka Arte povere na koju smo bili pripremljeni još za vreme naših kontakata sa Novim tendencijama u Zagrebu i Đermanom Čelantom (Germano Celant), koji je bio jedna od ključnih figura teoretske i kritičarske pozicije unutar Arte povere. Mi smo ga veoma dobro poznavali i dopisivali smo se sa njim. Zanimljivo je da je on od nas takođe očekivao neke informacije koje su ga još u to vreme zanimale.

Ova šestomesečna stipendija u Italiji je bila presudna zbog nekoliko razloga za Biljanu i mene. Prateći predavanja i upoznavajući literaturu došli smo do uvida u italijansku istorijsko-umetničku i teoretsku scenu. Tada smo upoznali Filiberta Menu (Filiberto Menna) i nekoliko drugih kritičara, može biti danas ovde manje poznatih, ali za našu generaciju značajnih, poput Itala Muse (Italo Mussa), Alberta Boata (Alberto Boatto) i učestvovali smo u raspravama koje su oni vodili. Biljana je bila u veoma dobrom prijateljskom odnosu sa umetnikom Pinom Paskalijem (Pino Pascali), takođe ključnom figurom tadašnje umetničke scene u Italiji, koji je imao tragičnu, ali interesantnu sudbinu. Bili smo prisutni u Galeriji L'Attico u Rimu kada je Kunelis izložio svojih famoznih dvanaest konja. Upoznali smo i Maria Merca (Mario Merz), De Dominičija (Gino De Dominicis), celu ekipu rane Arte povere. Tipovi umetnosti i diskursi o umetnosti su bili potpuno drugačiji od onih na koje smo navikli. Ja sam se morao suočiti sa time da rasprava koju su Nove tendencije uvele kroz ideje o sprezi umetnost – nove tehnologije – nauka (što je izgledalo u jednom času fascinantno na svoj način) ili ono što je proizvedeno iz fascinacije masovnim i medijskim društvom, a što je dolazilo iz američkog pop-arta, ovde ima jednu drugu problematiku, drugu fenomenologiju umetničkog rada koja se tiče elementarnih materijala kao što su životinje, trave, otpadni materijali, itd., i drugačije ideologije koja ukazuje na istrošenost fascinacije tehničkim napretkom. Za nas su to bili veliki potresi u poimanju umetnosti. Kad se nađete tako blizu, a opet niste u njihovim vodama sasvim, možete se pokolebati. Bili smo fascinirani golemim i važnim zbivanjima kojima smo se našli okruženi, i to ne samo onim koji su bili unutar najekstremnijih krugova, nego smo pratili i sve drugo što se tada moglo naći. To su, recimo, bile revalorizacije futurizma, zatim novi uglovi gledanja na delo Đorđa de Kirika (Giorgio de Chirico) koga smo poznavali kao protagonistu metafizičkog slikarstva, a tada se otkrivalo da je pozni De Kiriko sa svojim simulakrumima nagoveštavao postmodernu.

Tada sam shvatio jednu stvar: bolje je upoznati iz detalja jednu sredinu nego pabirčiti po svim drugima. Bolje je upoznati metodologiju jednog ili nekoliko važnih aktera u tumačenju, interpretacijama umetničkog dela, nego upoznati desetine nekih čije

metodologije i ideološke temelje na kraju ne poznajete dovoljno. I kasnije sam bio ubeden, i znam da sam po neki put na fakultetu znao studentima reći: „Bolje je pročitati deset puta jedan jedini tekst, nego jedan put deset tekstova.” To me je držalo. Ja sam znao Arganove tekstove gotovo napamet. Veoma su mi važne bile njegove analize, sklopovi, njegove dihotomije poput one projekt–sudbina. Kroz Argana sam naučio šta je u temelju jedne teoretske postavke, jedne kritičarske prakse. Bilo mi je veoma važno da prilikom edukacije znam izvore kulturne i ideološke pozicije uzora za koje se vezujem. A morate se sistematski obrazovati, ne pabirčiti, nego naći uslove u vašem formiranju i na taj način produbiti odnos prema nekom uzoru, ako ga već nađete ili ako ga već imate. Takav je bio moj odnos spram Arganovih tekstova koji su teški, kompleksni, komplikovani, ali vas upućuju na složenost interpretacije, na spregu u kojoj igraju podjednaku ulogu kulturni faktori, ideološke pozicije, analitički odnosi spram pojedinačnog umetničkog dela, veze sa istorijom. Istorija umetnosti se shvata kao dalekosežan kompleks, ne samo kao fenomen jednog hronološkog doba, nego kroz interferencije sa prethodnim. To je teško dostižno, ali je kao iskustvo istorije umetnosti zanosno upoznati se sa takvim ljudima. Imao sam i veliko zadovoljstvo da kasnije radim na tome da se Arganove knjige objavljuju na srpskom jeziku, i to u nekoliko navrata, prvo u Nolitu, a posle u Kliu (Clio), nedavno u Orionu. Naš kontakt sa Italijom smo održavali i kasnije, koliko je to bilo moguće. Analize koje je izvodio Filiberto Mena, a koje su bile ustanovljene na strukturalizmu kao bazičnom filozofsko-teoretskom polazištu su mi takođe puno značile.

A.B. Događaji oko studentskih protesta 1968. godine su imali odjeka i u Jugoslaviji. Kako ste doživeli ova dešavanja i kakvu vezu ih možete dovesti sa gibanjima na jugoslovenskoj umetničkoj sceni?

J.D. Godina 1968. je po sebi velika tema i ogroman događaj za celokupnu političku, duhovnu i intelektualnu klimu Evrope. Naravno, ona je u ovim krajevima itekako imala svoje ispoljavanje. Beograd je bio jedna od scena sa studentskim pokretom i dešavanjima u dvorištu Filozofskog fakulteta. Ja sam tada radio u Muzeju već nekoliko godina, ali sam, kada bi se završilo radno vreme, odlazio i pratio ta događanja sa strane, nisam bio njihov akter. Ta su dešavanja bila veoma važna tako da je svako ko je osećao sebe u tom vremenu bio na njihovoj strani. Posle izvesnog vremena je postalo jasno da se dešavanja u umetnosti sedamdesetih nalaze u svetlu tog epohalnog zbivanja, ne samo na političkoj ravni, već više na ravni osećanja egzistencije, ponašanja, osećaja svake jedinice kako vidi sebe u odnosu na drugog. Bivalo je posve jasno da je umetnost, koja je nastajala od tog trenutka, u znaku 1968 – šta god to značilo. Vremenom se to pokazalo i sa pojavom periodizacije umetnosti po modelu posle i pre 1968.

Ovde bih se vratio na italijansku scenu, gde je politička situacija imala uticaja na umetničke prakse i na tumačenje tih umetničkih praksi. Interesantan događaj je dola-

zak Mikelandela Pistoleta (Michelangelo Pistoletto) i pozorišne grupe Lo Zoo u Beograd, koju su pored Pistoleta činili njegova supruga Maria Pjopi (Maria Pioppi), Henri Martin (Henry Martin), američki kritičar koji je živeo u Milanu, i Karlo Kolnagi (Carlo Colnaghi), glumac iz Torina. Oni su u Beograd došli kombijem, imali su nekoliko nastupe u Skadarliji koje je Biljana organizovala, a potom smo ih odveli u Novi Sad na Tribinu mladih. Pistoleta je tada zastupala pariska galerija Ileana Zonabend (Ileana Sonnabend) i nekoliko velikih galerija u Italiji, ali je on istovremeno nastavio sa svojom umetničkom produkcijom i u svom životu je načinio preobražaj uključivši se u tu privremenu pozorišnu zajednicu koja je došla i do naših krajeva, živeći u kombiju sa jednim neverovatnim čudnim psom kakvoga mi do tada nismo ni videli u Beogradu. Bilo je jasno da je veliki fenomen 1968. godine promenio mnogo šta u jeziku umetnosti i ponašanju umetnika, ali on nije mogao da dovede u pitanje krupni niti politički sistem tog vremena, nije mogao ni da potpuno u pitanje dovede ni umetnički sistem tog vremena. Primera radi, to je posebno zanimljivo pratiti na slučaju Janisa Kunelisa. On je imao galeristu Sargentinija (Sargentini) koji je u Galeriji L'Attico priredio famoznu izložbu koja je ostala kao jedan od najvećih događaja poratne umetnosti – tih fenomenalnih dvanaest konja koji su bili izloženi kao žive životinje u jednom bivšem galerijskom prostoru koji je veličine pola fudbalskog igrališta. To jeste bio veliki događaji koji je izmenio jezik umetnosti, doneo druge ideologije. Ali se istovremeno pokazalo da su društveni sistem, sa jedne strane, i sistem umetnosti, sa druge strane, izdržali ovu probu i konsolidovali se nakon izvesnog vremena.

Prvi fenomen koji je, i to na autentičan način, a ne kao odjek, ispoljio ovakvo poimanje umetnosti na jugoslovenskoj sceni je grupa OHO koja se pojavila u Kranju i u Ljubljani i koja je u ono vreme izazvala znatnu pažnju svih krugova koji su stremili drukčijem poimanju umetnosti. Biljana je bila osoba koja ih je dovela prvi put i u Beograd. Ona je tada radila programe oko Ateljea 212. Bilo je načina da se unutar pozorišnog festivala BITEF, čuvenog i značajnog za Beograd, uvek nađe mogućnosti za umetničke priredbe koje su bile veoma važne, makar za jedan uži krug ljudi koji je pratio ovakve tendencije. Pokazalo se, naime, da akademsko obrazovanje umetnika tog doba postaje više prepreka nego mogućnost da se umetnik izrazi u izmenjenoj klimi poimanja života i umetnosti u celini, kao i izvođenja praksi umetnosti. Na primer, u OHO-u je Akademiju završio jedino Marko Pogačnik, dok su ostali došli iz drugih krugova. Tako će se desiti i sa sastavom novosadskih grupa KOD i (E) koje su činili ljudi koji su studirali Filozofski fakultet ili jezike. Tada se pokazuje jedna posebna okolnost u institucionalnom svetu – da se do ulaska u nove umetničke spoznaje može doći ukoliko se ima drugačija edukacija, drukčiji svetonazor, ukoliko se pripada vaspitanju koje ima u sebi nešto što ga ne vezuje za tradicionalne načine odgoja mladih generacija. Tada biva jasno da se dešava nešto krupno, da to više nisu one promene jezika koje smo mogli pratiti ranije, od enformela na novu figuraciju, na Nove tendencije, koje su bile

u sferi umetničkog predmeta, nekih tehnika koje se menjaju, ali se još uvek zadržavaju u domenu znanja, oblikovanja, spoznaje onoga što nas vezuje za vizuelno, za likovno, za umetničke tehnike. Dolaskom ranih sedamdesetih, na pragu šezdesetosmaškog velikog događaja, umetnost se krupno promenila. Bilo je jasno da se umetnost krupno promenila.

Institucije u kojima sam ja radio, poput Muzeja savremene umetnosti, nisu mogle biti svesne toga. One su ipak bile u duhu bavljenja istorijom, važnim ličnostima, događajima koji u domaćoj sredini nisu na dramatičan način protresli celokupnu svetsku scenu. Pokazuje se da je na pomolu neki raskol, da će se desiti nešto da svet umetnosti i u ovakvim sredinama, koje su inače otvorene prema mladim naraštajima, željne obnove i u mnogo čemu napredne, neće moći više da se vodi pod jednim istim okvirom pojma umetnosti u celini stvari.

Nekoliko događaja je važno za pomenute promene. To su prva muzejsko-galerijska izložba *Pradjedovi* grupe OHO u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1969. godine, zatim njihov dolazak na Tribinu mladih u Novom Sadu, kao i dolazak u Beograd u programima Ateljea 212, odnosno Galerije 212 koju je Biljana vodila, a potom i njihova izložba u Galeriji Doma omladine. Ta je izložba izazvala veliko interesovanje ovdašnjih krugova. S druge strane, pojave koje su se dešavale u Zagrebu oko Galerije Studentskog centra koju je vodio Želimir Košćević, gde se oformilo važno jezgro na čelu sa Bracom Dimitrijevićem, Goranom Trbuljakom, Daliborom Martinisom, Sanjom Iveković, su imale veliki značaj. U Srbiji je bila iznenađujuća pojava ranih konceptualnih grupa u Novom Sadu oko Tribine mladih i neki njihovi nastupi u Domu omladine u Beogradu su ostali zapanjujući u ponašanju. Kad se uđe malo podrobnije u date situacije, vidi se da su neki od ovih aktera bili znanci strukturalizma, bavili su se lingvistikom, analizom jezika, i tako uvodili operacije koje se mogu nazvati konceptualnom umetnošću kao užim pojmom široke lepeze raznih zbivanja pod nazivom Nova umetnička praksa.

U Beogradu je formirana velika scena sa šest umetnika koji su svi doživeli značajnu istorijsku poziciju; znamo o kome govorimo – Marina Abramović, Raša Todosijević, Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Gera Urkom. Njihov je problem bio u tome da moraju razbiti svoju početnu edukaciju umetnika koji su završili Akademiju da bi uopšte mogli da uđu na scenu. Tada se vidi da su institucije odgoja umetnika ovde predstavljale prepreku. Vidi se da je raskol zapravo dubinski, da to nije više samo jedna nova jezička solucija koja će se razvijati i nastaviti dalje kao da ničega nije bilo. Moralo se zaboraviti takoreći sve da bi se započelo. To je za date okolnosti bila veoma dramatična spoznaja. Svaki od ovih umetnika je morao da prođe kroz katarzu celog svog odgoja da bi se nakon toga mogao upustiti u data zbivanja. Da bi do toga došlo,

da bi se omogućila ubrzana situacija sa umetničkom scenom u Beogradu, bila je potrebna institucija koja bi mogla da im omogući permanentni rad i učestale nastupe. Nije moglo da se čeka kao nekada da, na primer, imate izložbu u Domu omladine i na Kolarčevom univerzitetu svakih šest meseci ili godinu dana u programima, već je morala da se nađe scena koja će sama ubrzati ispoljavanje umetnika, takoreći od danas do sutra u istovremeno zrenju i odbacivanju prethodnog znanja. SKC je bio scena za to. Ljudi koji su ga povelili u to vreme, posebno ogranak koji se ticao galerije i scene koju je vodila Dunja Blažević, a potom Biljana Tomić sa svojim iskustvom rada u Ateljeu 212 i u Galeriji 212, omogućili su da galerija profunkcioniše na drugačiji način. Ona je postala permanentna tribina koja je dopustila da ovi umetnici za relativno kratko vreme uspeju da izvrše transformaciju svog znanja u nešto novo. Pokazalo se da umetnička edukacija i samosvest da jesi umetnik po formaciji i po vokaciji nije dovoljna, već je potrebno da uspeš da izvršiš katarzu koju ti je vreme nametnulo i da udeš u nove procese, i mentalne i fizičke i političke, da doživiš jednu dugu i temeljnu umetničku evoluciju koja kod svih pomenutih umetnika traje gotovo do danas, sa većim ili manjim oscilacijama.

Ja u to vreme radim u Muzeju i treba reći da je Muzej, koliko god bio ustanova koja nije bila obavezna da prati *up-to-date* šta se dešava na nekim scenama, ipak imao u više navrata programe koji su podstakli pomenuta zbivanja. Ja sam priredio, i Biljana je u tome učestvovala, izložbu *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* u Salonu MSU na kojoj nije bilo nijednog autora iz Beograda, već samo OHO, Braco Dimitrijević i Tribuljak iz Zagreba, i grupa iz Novog Sada. Tome su prethodile nekolike izložbe *Mladi umetnici, mladi kritičari* kada je Muzej pozivao mlade kritičare, poput Jasne Tijardović, Jadranke Vinterhalter, Slavka Timotijevića da zajedno sa umetnicima tih generacija predstave svoje selekcije, što u samom Muzeju, što u Salonu. Godine 1971. dolazi do nastupa Jugoslavije na Bijenalu mladih u Parizu kad sam ja bio komesar i kada svi ovi umetnici učestvuju. Pod šeširom Komisije za kulturne veze sa inostranstvom, dakle kroz kanale kojima su vršeni zvanični nastupi Jugoslavije na međunarodnim pozornicama, nastupila je velika selekcija mladih umetnika, među kojima je Braco Dimitrijević istakao *Slučajnog prolaznika* na Bulevaru Sen Žermen. Tada se OHO već pocepao, tako da učestvujemo sa Komunom u Šempasu. Godine 1973. bila je velika izložba *Dokumenti u postobjektnim pojavama*, a potom je usledila izložba Marine Abramović u Salonu MSU. Tako da mislim da se objektivno može reći da je Muzej savremene umetnosti svom kustosu dao dovoljno širokih ruku i ovlašćenja da može da kaže i da ispolji ono što je smatrao značajnim na tadašnjoj sceni.

Tada sam imao dve sfere profesionalnih interesovanja. To su, s jedne strane, decenijske izložbe koje je Muzej radio, dok sam sa druge strane, živeći s Biljanom pratio dešavanja oko SKC-a i na neki način živeo na dva koloseka. Ujutru sam izučavao, radio sve

što je deo jedne struke i velike muzejske ustanove pod upravom Miodraga Protića, dok sam uveče živeo u okrilju Biljane Tomić i njenih ideja. Ništa od toga mi nije smetalo. U svem tom su sazrevale kod mene neke ideje i teze koje će sticajem najrazličitijih okolnosti biti kanalisane u ono što ću nazivati i čemu ću se posvetiti u raznim prilikama i knjigama, a to se zvalo „druga linija”. Ukazalo mi se tada, naime, da postoje dva velika usporedna toka u umetnosti. Ne bih insistirao da ih konfrontiram, ali smatram da postoji jedna neosporna, matična linija u najpozitivnijem smislu, koja generira zbivanja na ovdašnjim scenama – kad kažem ovdašnjim znači svim nekadašnjim kulturnim centrima i sredinama Jugoslavije – i čiji genetički tokovi polaze od ranih modernizama, kao i da postoje i neki drugi tokovi koji su u to vreme bili nedovoljno znani, iako su istraživani i uvođeni u velikoj meri upravo iz ovih institucionalnih krugova. Prve spoznaje o zenitizmu, o Dada Tanku, o beogradskom nadrealizmu, sad se vraćam na istorijske avangarde, dolaze iz Muzeja savremene umetnosti, od Miodraga Protića koji je bio glavna markantna figura modernizma. Njegovi horizonti, njegova saznanja i svi strategijski poduhvati navode na to da se taj deo istorije umetnosti uvodi u našu sferu preko jedne institucije kao što je MSU. Zatim se postupno pojavljuju istraživači koji su se time bavili u sferi književnosti i u drugim oblastima. Za nas, recimo, biva interesantna spoznaja otkrića Avgusta Černigoja u Ljubljani kao nekadašnjeg člana Bauhausa. Na taj se način našla podloga za koju se činilo da može da se uspostavi kao izvoriste onoga što će se dešavati nakon Drugog svetskog rata i što će se posebno dešavati u sedamdesetim godinama. Počinje da se ukazuje da, osim onih matrica iz kojih se u Srbiji kreće od Nadežde Petrović, u Hrvatskoj od Račića, Kraljevića, Minhenskog kruga, a u Sloveniji od impresionizma, postoji i nešto drugo, poput zenitizma koji povezuje Zagreb i Beograd, da postoji Dragan Aleksić i Dada kao jedna mala, ali sjajna epizoda, da postoji Černigoj, otkriva se još jedna polaznica Bauhausa u Hrvatskoj – Ivana Tomljenović-Meller, zatim Mihajlo Petrov i Josip Seissel. Kad sam imao prilike da se bavim fenomenom EXAT 51 i razgovaram sa tim autorima, bilo mi je iznenađujuće da su mi rekli da su znali za ove fenomene. Često sam citirao jednu Piceljevu izjavu: „Nas su stalno optuživali da smo mi iz neke druge sredine. Mi smo potomci zenita. Mi smo znali za ideje Bauhausa koje su bile posebno razvijene u krugu arhitekata”, odakle je proizašao Vjenceslav Rihter, jedan od glavnih ideologa grupe EXAT 51.

Bilo je evidentno da je, naravno u mutacijama jezika, ali i u mentalitetu i osećaju sebe, postojao svojevrsni idejni kontinuitet iz dvadesetih na pedesete godine, a potom na sedamdesete. Tako da ideja o drugoj liniji nije izmišljena. Ona je, može biti, na neki način forsirana, ali ona ima evidentno pokriće u umetničkoj praksi i afinitetima koji su mogli međusobno da se iskažu. Pokazivalo se, potom, i da su stariji umetnici imali određene sklonosti prema mladim umetnicima, poput Dimitrija Bašičevića Mangelosa koji je, dok je vodio Centar za film i fotografiju, pravio izložbe umetnicima kao što su bili Mladen Stilinović, Željko Jerman, Vladimir Martek. Time se pokazalo da

postoji opravdani mentalitet pojava koje mogu genetički da se strukturiraju, koje nisu *ad hoc* fenomeni. U prvi mah se, naime, činilo da su događanja u umetnosti sedamdesetih jedan hir mladosti koji će ih proći jer nema teoretsko niti istorijsko utemeljenje. To se, međutim, pokazalo netačnim jer se ispostavilo da je ova sredina na neki način isпустиła da razvije ideju istorijskih avangardi, kako su one bile najavljene u dvadesetim godinama ili nešto kasnije sa beogradskim nadrealizmom koji je zapao u zaborav svoje vrste. Na sceni je manjkala spoznaja da se domaći modernizam generirao bez dovoljno saznanja o ovim pojavama ili pojedincima. Legitimitet ovakvim umetničkim praksama su dale ustanove poput SKC-a u Beogradu, Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu, Studentski centar u Zagrebu, Tribina mladih u Novom Sadu.

Sve o čemu sam ovde pričao se dogodilo u ozračju dešavanja iz 1968. godine koja su temeljno dovela u pitanje smisao o tome kako postojati, šta raditi, kako biti odgovoran prema sebi, prema drugome, prema sudbini, životu, egzistenciji, a ne samo obnoviti nešto što je zatečeno. To je blisko tzv. proricanju estetskog društva, što je Filiberto Mena nagnao i što nas je omadijavalo: da li će jedno društvo biti estetsko društvo? Mi smo, naime, živeli u političkom društvu. Koliko god je to političko društvo davalo mogućnosti slobodnog manevra, dovoljno slobodno da se ljudi iskažu, utopija estetskog društva je davala neko svetlo budućeg postojanja. Da li se ona mogla ostvariti, to je drugo pitanje – veoma krupno pitanje.

Jedan je događaj provocirao izvesno sučeljavanje dve linije umetnosti o kojima govorite, te takozvane umereno modernističke linije i radikalne modernističke, odnosno druge linije. Radi se o jugoslovenskom nastupu na Bijenalu u Veneciji 1976. godine u čijoj ste reakciji učestvovali kao saradnik Radoslava Putara koji je bio delegiran za komesara ove izložbe. Tok priprema izložbe, što se pre svega odnosi na selekciju umetnika koji će u njenim okvirima nastupiti, prati niz zanimljivih događaja i odluka, promena plana i izmena izložbenih koncepcija koje nastaju na liniji nerazumevanja između jugoslovenskog administrativnog establišmenta i komesara Putara. Ovaj mi se događaj čini adekvatim kao zaokruženje naše priče o sazrevanju jedne radikalne umetničke scene i njenog društvenog delovanja, odnosno nemogućnosti ostvarenja dijaloga i njenog uključenja u oficijelnu viziju umetnosti koja je promovisana u specifičnim političko-ideološkim okolnostima socijalističke Jugoslavije u navedenom periodu. Već smo se osvrnuli na jugoslovensko učešće i na delovanja Radoslava Putara. Ja sam probao da malo promislím kako je do naših kontakata moglo da dođe, osim našeg susreta na Bijenalu mladih u Rijeci. Tome prethodi – samo kao mala digresija – rad na izložbi *Nova fotografija 1* 1973. godine, gde je Putar jedan od selektora, drugi je Stane Bernik i treći sam bio ja. Tada me Putar poziva da budem član redakcije *Spot* koji je on osnovao i koji je bio posvećen novoj fotografiji. Zatim me 1976. godine poziva za neku vrstu konsultanta, ko-komesara za jugoslovenski nastup u Veneciji.

Jugoslovenski nastupi u Veneciji su od 1950. do 1976. godine imali svoje oscilacije i mnogi od njih mogu da služe za vrlo zanimljive opservacije o ustanovljavanju kriterijuma kako da ovdašnja umetnost korespondira sa savremenim zbivanjima na evropskoj sceni. Negde bi se moglo reći da su ti nastupi bili uspešni, negde manje uspešni, postoje već neke istorijske analize toga, i Vaše i Želimira Košćevića. Jedan svetao trenutak je, recimo, kada Aleksa Čelebonović izlaže Olgu Jevrić 1958. godine sa njenim odjekom na tadašnjoj sceni. No, bilo je jasno da jedino Radoslav Putar, kao eksponent kritike prve poratne generacije i tadašnji čelnik Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu koja već ima iskustvo Novih tendencija, može kao komesar u Veneciji da dođe do jednog drukčijeg, dubinski drukčijeg odabira. Sve ono što je u Veneciji prethodilo su varijante blažeg ili malo manje blažeg našeg poratnog modernizma.

Putar je odabirom za izložbu na Bijenalu izazvao razne kontroverze među političkim forumima koji su morali da izvedu celokupnu njegovu operaciju. Njegov predlog je bio sledeći: Julije Knifer i Ivan Kožarić kao članovi Gorgone (čiji je on isto bio član i o kojima je on pisao tokom pedesetih i šezdesetih godina), iz Nove umetnosti to su dva takođe jaka eksponenta – Braco Dimitrijević, koji je stekao najveću međunarodnu afirmaciju, i Radomir Damjanović Damnjan, koji je interesantan fenomen jednog veoma istaknutog mladog umetnika iz perioda ranih šezdesetih sa učešćima na Dokumentima u Kaselu i nagradom u Sao Paulu i koji gotovo razara svoju očekivanu karijeru mladog umetnika koji se uspinje do samih vrhova modernizma i ulazi u jednu perturbaciju koja ga vodi u umetnost sedamdesetih, što je prilično zateklo javnost koja je u njega investirala svoje poverenje. Naći će se u ovom izboru još dva aktera, dva slovenačka umetnika koji su u to vreme radili jedan tip slikarstva koji se vodio pod terminima fotorealizam i hiperrealizam – Boris Jesih i Herman Gvardijančić. To je bila selekcija s kojom se nastupilo 1976. godine na Bijenalu.

Otkrilo se potom mnogo što-šta što se iza scene dešavalo da bi se verifikovala takva selekcija i njen konačni nastup na Bijenalu. Mislim i dan-danas da je to bio najjači nastup koji je Jugoslavija izvela u celoj dotadašnjoj reprezentaciji na Venecijanskom bijenalu, bez obzira na razne okolnosti koje su u jednom trenutku sve to možda dovela u pitanje u organizacionom pogledu, jer je ova izložba markirala tradiciju koja je počela da se iskazuje preko protagonista grupe Gorgona. Da li su Gvardijančić i Jesih malo spustili, da tako kažem, ovu radikalnu poziciju ostale četvorice umetnika – o tome danas možemo da razmišljamo na neki svoj način ili ne. Pokazuje se, s druge strane, da su u pozadini ovog nastupa ingerencije foruma koji su davali konačne odluke o nastupima Jugoslavije na ovako važnim međunarodnim pozornicama imali svoje pozadinske uplive i da su u izvesnoj meri i otežavali posao kritičarskim vizijama koje je Putar mogao da ima. Opet, na kraju krajeva, omogućeno je da to ipak iziđe u javnost,

da se takva selekcija pojavi, da odigra neku ulogu. To je jedna kompleksna priča koja pokazuje veoma složenu aparaturu jugoslovenske kulturne politike u domenu vizuelnih umetnosti.

Počelo je već tada da nam se dovoljno jasno ukazuje da postoje raskoli u onome što smo zvali socijalistički modernizam. On može da bude obeležje za jednu epohu, za nešto što generira jedna scena u celini, ali unutar te scene, bez obzira na do tada još uvek dovoljno homogene jezičke varijante, postojali su umetnici poput Knifera ili Kožarića koji su predstavljali nešto drugo. Da ne govorimo sad o onome šta su mislili, trebali, radili Braco i Damnjan u to vreme.

Tako da je Putarova selekcija po prvi put uvela jedan klin, ako tako mogu reći, u razne solucije nastupa na bijenalima. Komisije i forumi su lakše mogli da podnesu da se, recimo, 1971. godine na Bijenalu mladih u Parizu pojavi jedna veoma radikalna selekcija, ali tada se moglo kazati – pa, to su mladi! To nije bilo isto što i reprezentacija zemlje u celini. Te su priče veoma zanimljive, važne da se izuče jednog dana, da se razaberu instrumenti kulturne politike jedne zemlje koja je živela u razdoblju Hladnog rata i svih tih perturbacija evropske političke i kulturne scene. Venecija je bila pozornica za to i ta priča traje od prvih nastupa do danas.

Meni je Putar velika figura zbog onoga što je pisao, kako je i sam izvodio jednu operaciju traženja predaka. Njegovi tekstovi u neko davno vreme, još u vreme riječkih salona, su tražili nešto što je on nazivao „međaši pod travom”. Međaši pod travom bi mogli biti isti ovi preci koji su se potom pojavili kao avangarde dvadesetih. On ih je nalazio u nekim drugim osobama, poput Lea Juneka i Marina Tartalje, ali je tu ubačen svojevrsni klin u istoriju umetnosti koja se uobličila kao neosporna. Postojala je, dakle, neka svest da ima nečega i pod travom, u nekom podzemlju, što nije dovoljno na svetlu dana, a što može da generira pojave u narednim generacijama jer nijedna pojava ne može samu sebe da iznedri ukoliko nema istorijskog *background*-a.

A.B. Pomenuli ste Radomira Damnjanovića Damnjana u više navrata. Čini se da je on veoma važna ličnost za Vas. Vas dvojica ostvarujete višedecenijsku saradnju i prijateljstvo. Da li biste rekli nešto više o Damnjanu i odnosu koji ste prema njemu razvili?

J.D. Veoma davno sam shvatio da je istorija umetnosti koja se bavi minulim epohama lepa i divna, ali sam se zapitao o tome da živim u jednom drugom dobu, u sadašnjem trenutku, da su oko mene neki umetnici koji treba da me zanimaju. Jedan od prvih koje sam mogao da upoznam je bio Damnjan – jedan fenomenalan, fascinantan lik, zgodan beogradski momak. Šta sam ja video u toj osobi? Njegov start u kompleksu jednog progresivnog društva koje je podsticalo mlade umetnike je brzo prepoznat.

Damnjan je bio umetnik koji je doživeo briljantnu karijeru u periodu kada bi se reklo da je mogla biti gotovo završena. Učesnik je Bijenala u Sao Paulu gde dobija nagradu 1963. godine, Dokumenata u Kaselu 1964. godine, Bijenala u Veneciji 1966. godine u selekciji Zorana Kržišnika, a zatim i 1976. godine u Putarovoj selekciji, kao i niza drugih nastupa i nagrada. On u to vreme radi slikarstvo koje je ovde gotovo obožavano, slikarstvo pešanih obala, asocijacija potonulog grada. Prvi broj časopisa *Umetnost* ima jedan ključan, važan tekst Alekse Čelebonovića i Damnjana na naslovnoj strani. Ta fenomenalna karijera je bila postignuta u trenutku kad se javlja lom i kada se priča o 1968. godini sa svim što ona konotira, zahvatajući sledeću generaciju umetnika. Mi smo u to vreme već bili nešto stariji da bismo bili u ovim redovima. Ali Damnjan će osetiti da se nešto krupno desilo, ne samo u umetničkom jeziku, nego naprosto u egzistencijalnom stanju, i dovešće u pitanje – to je ono što je mene fasciniralo kod njega – celi svoj dotadašnji istaknuti status da bi ušao u jednu avanturu sa novom umetnošću i prihvatanjem njenih jezika i postupaka. Ono što je, recimo, bilo gotovo dramatično jeste kada je u Gracu izveo akciju ukivanja eksera u Bibliju, knjige Marksa i Hegela kao tri ključne knjige koje su determinirale celokupne svetonazore i poimanja umetnosti do tada, smatrajući da treba početi na neki sasvim drugi način.

Za mene se Damnjan ukazao kao jedan lik koji u društvu u kojem se mnogo što-šta ugrađuje da bi se bivalo, da bi se bilo tu, da se držite, da se hvatate za ono što ste postigli, pa da ne puštate iz šaka, kreće u ime avanture u umetnosti, u ime avanture života svaki put kao da je novi dan i da sve što ste napravili morate da dovedete u pitanje da biste bili odani vokaciji umetnika. Pa mene je to izluđivalo, ja sam mislio: „Pa šta je ovaj zamislio!?” To me do dan-danas fascinira. Mislim da je jako dobar, da je važan zbog toga što je znao samog sebe potpuno da menja u skladu sa nečim što ga nije vodilo na sigurno, na nešto što bi ga etabliralo, gde bi uspelo. I dan-danas je tako. Većina, može biti, u njemu i dalje vidi jedan izgubljeni slučaj. Poneki put i danas, kada se govori o njemu, reći će se: „Pa šta mu je to sve trebalo, što nije slikao te peščane obale do danas, možda bi bio ko zna gde i na koji način?” Ali evo, da bi scene života bile burne, dinamične, istinske, iskrene, treba da postoje takvi umetnici da nam daju neku vrstu upozorenja da se tako živi, a ne da se živi čekajući male satisfakcije, nego težeći velikim neizvesnostima.

A.B. Da bi se opisao specifičan način delovanja u smislu artikulacije i afirmacije dešavanja oko novih praksi na umetničkoj sceni sedamdesetih godina, često se koristi termin kritičar na delu. Kroz jedan značajan segment Vašeg delovanja ste bili i u ovoj ulozi. Kako biste rezimirali poziciju kritičara na delu sa koje ste veoma aktivno nastupali?

J.D. Izraz kritičar na delu smo Biljana i ja zapazili kada smo sudelovali na nekim tribinama gde je formiran pojam koji se na italijanskom zvao *critica in acto*. Ovaj izraz

je hteo da kaže da se kritika više ne sastoji u post festum delovanju, odnosno pisanju nekog osvrta o izložbama koji donose vrednosne ocene, što je bila uobičajena praksa do tada i kojom su se bavile, između ostalih, ličnosti poput Radoslava Putara i Lazara Trifunovića. Treba naglasiti, međutim, da kritika na delu nije tekovina ovog vremena o kome govorimo jer je u istoriji kritike bilo takvih primera kod Apolinera ili Marineti-ja, meni se svojevremeno i Ljubomir Micić ukazivao kao kritičar na delu, a zenitizam kao neka kritika na delu. No, saznanje koje je došlo sa novim pojavama kao što je umetnost sedamdesetih, donelo je imperativ jednog drukčijeg ponašanja kritičara. Vi naprosto ne možete da sudite o fenomenu, poput jedne izložbe Arte povere, po nekom starom kriterijumu. Kako da čin, poput Kuneliovih dvanaest konja, valorizujete? Morate biti neko ko će omogućiti da se čin umetnika izvede. To može biti galerista, a može biti i kritičar koji je promenio svoj status, svoje uloge i profesionalne aparate tako da više nije recenzent minulog događaja nego inicijator novonastalog događaja. Đermano Čelant će, recimo, biti jedan od prvih koji je formirao pojam akritička kritika. Pojam *critica in acto*, odnosno kritičar na delu je formirao Akile Bonito Oliva (Achille Bonito Oliva).

I Lazar Trifunović je, kad je formirao prve izložbe enformela u Beogradu 1962–1963. godine, okupio neke umetnike i nastupio kao jedna vrsta ideologa, njihovog teoretičara. Međutim, pojavila se drugačija uloga koja je potpuno izmenila status kritičareve profesije i dovela je u drugi plan, u ulogu svojevrsnog protagoniste, a ne pratioca umetničkog događaja. Kritičar se približio umetniku. Često se znalo reći da je kritičar na delu na izvestan način aspiracija, pretenzija da se sa stanovišta kritike vodi umetnički život, pa da se ona tiraniše nad umetničkim praksama. Naprotiv, ova je pozicija mogla da funkcioniše jedino ukoliko ste bili u stanju da se sa umetnikom toliko približite i srodite, da od njega saznate njegove prave dubinske intencije, ne samo rezultate, već i namere, i da na taj način napravite jednu, koliko stručnu, toliko i ljudsku solidarnost kako bi nastupila novonastala situacija između produkcije i refleksije. To znači da je produkcija i refleksija spojena, a ne kao do tada odvojena, pri čemu je umetnik osoba koja radi u ateljeu, a kritičar neko ko radi u nekakvom kabinetu, kucajući za mašinom o nečemu što je nastalo na drugom mestu. Ova je transformacija zapravo obnovila ili je u velikoj meri preobrazila celokupne scene tadašnje umetnosti.

Javljuju se likovi koji će odigrati razne uloge. Nekima je od njih to bilo lakše, nekima teže, ali je u svakom slučaju imperativ vremena naveo na to da se pojavi jedna nova fizionomija, nov profil istorije umetnosti. Zato se on i zove „na delu”. Kritičar na delu mora da poseduje sve druge aparate kojima je istoričar umetnosti do tada morao da vlada; on nije menadžer niti galerista, već je to jedna egzistencijalna ideološka solidarnost između discipline kritike i umetnosti, koja je inače bila često izložena dvojnim opaskama. S jedne strane nerazumevanja, umetnički jezici su veoma teški za poimanje njihovih internih, dubinskih spoznaja i značenja, i veoma je lako ili gotovo po pravilu

moglo da dođe do raskoraka između onog što kritičar piše i umetničke prakse. Primera radi, ovde je bilo ključno nerazumevanje između kritike i slikarstva enformela. Kako da ga vrednujete? Ono je bez forme, bez lika, bez svega ostaloga, i danas kad se čita izgleda prosto zapanjujuće u raskoraku i nesporazumu. Drugo, moglo je da dođe do preobrazbe samog kritičara koji podseća da svoju delatnost vrši kao egzistencijalni izbor, a ne kao profesionalnu dužnost. On ima isto pravo kao i umetnik da u svojoj životnoj stvarnosti doživljava ono o čemu se radi u jednom društvu koje je u neprekidnoj transformaciji. Kritičar, dakle, nije ni povlašćen, a nije ni privilegovan, nego je isto tako akter bačen u neizvesnost umetničkog života. Sva vaša znanja su tada na kušnji, jer niste neko ko vlada aparatom, nego morate da se veoma brzo prestrojite u odnosu na sve ono što vam umetničke prakse najavljuju i postavljaju, da ste neprekidno spram njih maksimalno otvoreni, da vas ništa ne zgražava i da mislite da je umetnik u nečemu prekardašio. On ima pravo sve da napravi, a vi imate dužnost da ga u svemu tome podržite. To je bila važna etapa u internom razvoju refleksije umetnosti za nas koji smo edukacijom i poreklom iz istorije umetnosti, trebalo je da nas nekako uvede u to da ništa u umetnosti nije nemoguće, da je sve u umetnosti moguće. Bez aktera poput Harald Zemana, Đermana Čelanta, Bonita Olive ne bi se mogli odigrati neki prelomni događaji u umetnosti.

Vodjenje Galerije SKC u to vreme – to je kritika na delu, iako od voditelja tih galerija nisu ostali zapisi koji bi mogli biti odštampani u nekom katalogu. Međutim, da se nisu napravile premise da se te akcije izvedu u trenutku kad je trebalo, da je neko čekao da ga neko drugi podstakne, omogućiti ili odobri, toga ne bi bilo. Kasnije je bilo zanimljivo pratiti kako je došlo do transformacije od kritike na delu do današnje kustoske i kuratorske prakse, kako su one izvele svoju transformaciju fizionomija ove profesije. Prema tome, kritika na delu je imala ogromnu, ako ništa drugo stimulativnu ulogu u previranjima oko šezdesetosmaških događanja i njihove post-atmosfere, da nađe podlogu i da ove pojave legitimise u istoriji umetnosti, da ih uvede u ovu veliku arganovsku konstrukciju gde može da postoji priča o velikoj renesansnoj umetnosti i da postoji priča o jednom gotovo rubnom događaju koji se negde izgubio, ukoliko mu ne bi istorija umetnosti dala legitimnost. Ja mislim da je u tome bio i ključni zadatak istorije umetnosti: da dâ istorijsko-umetničku legitimnost zbivanjima koja su se nalazila na rubu suvislosti, a koje mogu istorijsko-umetničkom analizom da dobiju upravo svoj pravi i puni, opravdani smisao, ne izmišljeni smisao niti lažnu konstrukciju o nekom događaju ili stanju, nego legitimnost.

A.B. Budući da smo otvorili pitanje o odnosu kritičara i umetnika, na ovom bih Vas mestu zamolila da kažete koje su umetničke ličnosti uticale na Vaša shvatanja o umetnosti i Vaš istorijsko-umetnički rad.

J.D. Na mene su uticali mnogi, jer čovek želi svašta da zna i svašta da sazna. Primera radi, bio sam blizak i veoma mnogo dugujem Olgi Jevrić za razumevanje skulpture. Ja sam danima znao da sedim u njenom ateljeu, da slušam šta govori. Saznanje i znanje o umetnosti može da se nauči u mnogo čemu iz naših studija, iz knjiga, iz teorije, iz literature. S druge strane, nezamenljivo je i nemoguće saznati nešto ukoliko ne postoji prisnan odnos sa umetnikom koji je u stanju da ti otkrije nešto što se nigde nikada ne može naučiti. Naravno, od raznih umetnika se može puno toga naučiti svesno ili nesvesno. Ne može se čak ni lučiti šta, kako, od koga i na koji način se to prenosi na drugog; to je sve čudan amalgam koji se vezuje između života, spoznaja, drugarstva, druženja, razmišljanja, pisanja, svega zajedno – jednog košmara u kome se čovek nalazi pred samim fenomenima, umetničkim delom i time šta ono podrazumeva.

Mene su takođe pobuđivali umetnici koji su nastupali u novoj generaciji sedamdesetih godina, kao što Raša Todosijević, Marina Abramović. Od Brace Dimitrijevića sam spoznao na koji se način može razumeti umetnički rad, a da nema ni na koji način formalnih jezičkih bliskosti, dubinskih razloga sa nekim drugim radom. Jednom me je toliko zapanjio da sam došao u situaciju da razmišljam kako je uopšte moguće na neki način prestrojiti svoje poimanje stvari. Kada sam ga pitao kako je došao do *Slučajnog prolaznika*, on mi je odgovorio da je sve to izvukao iz Burena (Daniel Buren). Upitao sam ga: „Pa kako? Buren radi one štrafte?“, a on mi je rekao: „On radi te štrafte, ali on postavlja pitanje istorijske lokacije i brojnih drugih pitanja relativnosti disciplinarnih kategorija.“ I onda sam video da formalne osobine umetničkog rada i sličnosti na stilskom pogledu ne znače apsolutno ništa, nego da se moraju potpuno prestrojiti načini čitanja i razumevanja, da se misli u sasvim drugim kategorijama, filozofskim ili socio-političkim ili nekim drugim na koje do tog trenutka niti ne računate. To se može čuti jedino od umetnika. Na taj način svorite nekakve čudne pipke koji reaguju na razne stvari, a naprosto želite i sami da ih toliko razmaknete da vam je sve suvislo, i ono što bi se mnogima činilo potpuno nemoguće. Ili, recimo, kada ide Tom Gotovac go po gradu – pa što da ne ide, nek ide!!! I ne samo da ide, nego treba da ide i da bude velika stvar to da se ljudi potpuno sumanuto preokrenu. I ako to neko ne podrži, onda taj umetnik biva neki patološki slučaj, takoreći, kako god se u ovom društvu to često znalo i da poima.

A.B. Krenuli smo hronološkom linijom koju polako možemo da nastavimo. Prateći ovde često pominjanu decenijsku logiku, stižemo do osamdesetih godina, još jednog perioda korenitih promena u svetu umetnosti koje donosi široko svhaćeni pojam postmodernizma. Vi i dalje igrate veoma aktivnu ulogu na umetničkoj sceni, okrećete se novim impulsima i dešavanjima na jugoslovenskoj sceni početkom osamdesetih godina. Kako reagujete suočeni sa novim fenomenima?

J.D. Da, nastupio je ponovno jedan veliki prelom. Sa sedamdesetim se prelom odnosio na pojavu potpuno izmenjene fenomenologije umetničkog rada: govorilo se o

dematerijalizaciji, konceptu, ponašanju, telu, itd. Pojam umetnosti se toliko proširio. Međutim, sa osamdesetim kao da dolazi do još krupnijeg preloma u civilizacijskom rasponu, ako se tako može reći. Odjednom je nastupilo totalno preispitivanje baštine modernizma, počelo je da se govori o postmoderni, postmodernizmu. To je proizišlo iz nekih drugih sfera u početku, poput teorije i filozofije, i mi svi smo u to vreme bili gotovo zatrpani tematskim blokovima časopisa, dotle nepoznatom literaturom, mnogim misliocima toga doba. Naravno da je to u prvi mah moglo da nas, kao ljude sa područja umetnosti, ostavlja po strani, ali se osetio prelaz globalnih teorija na područje likovne umetnosti, likovne kritike. Bilo je jasno da su se velike ideje koje su ponele ranu umetnost sedamdesetih u post-šezdesetosmaškoj realizovale, možda iscrpele, i da je nastupio trenutak preispitivanja. S te strane, ove naše lokalne scene su se suočile sa situacijom nailaska novih generacija i bilo je jasno da se nešto krupno dešava.

Sećam se raznih razgovora među generacijski starijim i mlađim kolegama o nastupu scene osamdesetih. Neki su bili izričito protiv jer im se činilo kao povratak potpuno prevaziđene ideje umetnosti, pogotovo što se govorilo o obnovi slikarstva. S druge, pak, strane je bilo jasno da, ako imate antidogmatski stav prema umetnosti generalno, ne možete da se ušančite iza nečega, pa makar mi to bilo blisko i drago – umetnost sama po sebi mora da ima svoje kanale, da ide uvek dalje i dalje, na druge obale koje treba prihvatiti kao takve. Nisam imao odbojnost da bi odjednom trebalo da budem neko ko brani umetnost prethodne decenije u kojoj sam imao ulogu kao kustos i kritičar. Rešio sam da se nanovo upustim u praćenje novih dešavanja, zanimalo me je sve što se čitalo i pisalo. Bilo mi je jasno da ću sa radoznalošću, ako ništa drugo, pratiti ono što se dešava na sceni osamdesetih.

E sad, par konkretnih stvari. Muzej savremene umetnosti je 1982. godine istorizovao umetnost sedamdesetih. Bio sam u toj ekipi, čak u nekom užem telu koje je to radilo zajedno sa Jasnom Tijardović i Jadrankom Vinterhalter, i time je Muzej zaključio priču kojoj je i dao neku ulogu. Tu su scene koje su i dalje bile neuporedivo vitalnije, kao što su Studentski kulturni centar i druge galerije u tadašnjoj Jugoslaviji. Ali, 1983. smo u Muzeju doneli odluku da napravimo izložbu koja je dobila naslov *Umetnost osamdesetih*. Umesto da se sada čeka istek jednog perioda ili cele jedne decenije, odlučili smo da uđemo u trenutku zbivanja i napravimo izložbu koja je svoj uzor imala, ako tako smem reći, u jednoj velikoj izložbi koja je takođe bila u organizaciji Muzeja i koja je predstavljala veliki događaj za Beograd, a to je bila izložba američke umetnosti sedamdesetih pod naslovom *America Now*. Ova izložba je prikazala celokupnu američku kulturu novijeg doba i imala je jedan sektor sa tadašnjom novom američkom scenom od koje smo u to vreme bili odvojeni jer smo smatrali da je top trenutak američke umetnosti bio u konceptualnoj umetnosti i minimalizmu. Bili smo zatečeni time što je ova izložba donela. U razgovorima koji su se o njoj vodili bilo je rečeno da su Ameri

za evropsku provinciju doneli svoju treću ligu. Međutim, pojavio se Gergelj Urkom iz Londona koji je rekao da je to super izložba koja nije bila ni u Londonu i da ona predstavlja poptuno novu američku scenu. Tada smo se zapitali da li doista dobro detektujemo američku kulturu ili živimo u predubedenjima. Tekst koji je pratio deo o savremenoj američkoj sceni, a koji je pisala Marša Taker (Marcia Tucker), je bio potpuno anti-grinbergijanski, zastupao je eklekticizam, pluralizam, anti-modernizam, mešanje kultura, jezika, a ne isterivanje jedne discipline. Bilo je jasno da sve to nije baš bez vruga, da tu ima nečega što može biti inspirativno, što vas mora prestrojati da se makar zapitate o čemu se doista radi.

Na izložbi su bile predstavljene pojave poput *New Image Painting* i *Bad Painting* koje su se činile podjednako svežim i neobičnim, ni malo akademskim, drukčije od onog što se u našem ambijentu javilo kao kritika modernizma ili onog krila scene koju je upravo tih godina predstavio Dragoš Kalajić u Salonu MSU, kada je prvi put na našim prostorima upotrebio pojam postmoderna, što je bila na neki način konsekvencija Medijale. Pokazalo se da su slike koje je iznela američka izložba nešto drugo, kao pleoaje za neobično, za pluralističko, što je bio značajan orijentir ili impuls da izložba koju je Muzej o osamdesetim godinama radio 1983. godine bude slične naravi. Namera ove izložbe nije bila da pokaže samo novu generaciju osamdesetih, koja bi se u užem krugu mogla prepoznati u ličnostima kao što su Mileta Prodanović, Mrđan Bajić, grupa Alter Imago, već da sagleda sve pojave beogradske scene tog vremena koja je nudila doista neobične ličnosti. Nije to bila ni transavangarda, ni nova slika, mada je bilo nekih srodnosti sa ovim pojavama. U izložbu su bili uključeni i umetnici poput Peđe Neškovića, Lasla Kerekeša, itd.

Potom će se dešavati interesantne stvari na celom jugoslovenskom prostoru. Odjednom će naše pažnje biti usmerene na aktivnosti Obalnih galerija u Piranu, u Kopru, gde će na čelu jedne male galerije o kojoj nismo znali gotovo ništa biti Andrej Medved, veoma zanimljiv pisac za to vreme koji je uneo mnogo dinamike u tadašnju jugoslovensku scenu. Verovatno zbog blizine sa Italijom desilo se to da je priredio izložbe Mima Paladina (Mimmo Paladino) i Sandra Kije (Sandro Chia), a teoretisao je blisko onome što je radio Bonita Oliva i nazivao slikarstvo koje se ovde definisalo terminom *pittura fresca* – sveže slikarstvo. Nastupilo je novo doba tako da je suprotstavljati se tome u ime bilo kakve pozicije ranijeg perioda izgledalo kao teški dogmatizam, ušančenje. Trebalo je otvoriti, koliko je god moguće, svoje spoznaje prema ovom dobu.

Jedan od tvoraca cele ove situacije bio je Bonito Oliva. Treba reći i da je on bio jedan od zastupnika umetnosti sedamdesetih, njegova knjiga *Il territorio magico* je posvećena situaciji sedamdesetih. Ali on je sada zastupao jedno novo stanje i gledao je da uspostavi kakvu-takvu liniju kontinuiteta sa prethodnim periodom, da se radi o nastavku di-

namičnih umetničkih zbivanja u drugim izražajnim formama. Da li to što se pojavilo kao slikarstvo ili kao skulptura treba da znači *come back* tradicije ili da se u disciplinama, kao što su slikarstvo i skulptura, nađu nove supstance, nove emocije, novi sadržaji, novi postupci? Bilo je jasno da je u pitanju ovo drugo. Zatim su krenule mnoge priredbe i događaji koji su me ubedili u ovu varijantu.

Odigrana je važna i velika izložba u Sarajevu koja se zvala *Umetnost – kritika usred osamdesetih*. Toj je izložbi prethodila druga izložba koja je na umetnost osamdesetih gledala sa dosta nepovoljne distance, a dobila je neku vrstu protektorata AICA-e, udruženja umetničkih kritičara. Mi smo se požalili na takva zbivanja i bilo nam je rečeno: „Pa dobro, evo, ako vam to ne čini, napravite i vi na neki način drugu izložbu i potpuno u drugom svetlu.” Ja sam bio pozvan da tu izložbu uradim sam, ali shvatio sam da su nastupile druge okolnosti koje imaju, može biti i spravično, mnoge bolje, direktnije uvide u tadašnje prakse. Tako sam, umesto selektor umetnika, postao selektor selektora umetnika i pozvao sam da na toj izložbi kao selektori iz Beograda budu Bojana Pejić i Lidija Merenik, iz Zagreba Davor Matičević i Branka Stipančić, iz Ljubljane Tomaž Brejc i Marina Gržinić. To je bilo jako dobro rešenje za ove složene sredine jer se pokazalo da u svakoj od njih ima uvida iz više uglova posmatranja o tome šta se dešava u aktuelnoj sferi. Bila je to jedna dinamična izložba, odigrala se u Sarajevu. To je novi fenomen jer su sva zbivanja koja su do tada išla jugoslovenskim umetničkim prostorom bila na trijadi Zagreb–Beograd–Ljubljana ili obrnuto, kako god hoćete i kojim redom, dok su druge sredine bile doista u drugom planu, i po praksi i po snazi umetničkih produkcija i po njihovim institucijama. Razim okolnostima koje su se tu i tamo dešavale, pojavila se mogućnost da se Sarajevo odjednom pokazalo kao sredina najotvorenija da prima ovakva događanja. Danas bi trebalo razmišljati šta je svemu tome bio razlog. Jedan od njih, koji je bio organizacione naravi, odnosio se na činjenicu da je u Sarajevu održana Zimska olimpijada što je od grada napravilo jednu pozornicu za različita dešavanja.

Izložba je priređena u sportsko-kulturnom centru Skenderija i, između ostalog, izazvala je brojne reperkusije u samoj sredini iako, što se vidi po autorima, nije sadržavala lokalne umetnike nego još uvek one iz sredina Beograd–Zagreb–Ljubljana, tu i tamo Skoplje. Dolaskom jednog broja ljudi sa studija, kao što je recimo Jusuf Hadžifejzović koji je studirao najpre u Beogradu, pa onda u Nemačkoj, došlo je do razvoja lokalne scene u Sarajevu na kojoj su se pojavili podjednako važni i značajni akteri, kao što su Edin Numankadić ili Radoslav Tadić. Stvorila se jedna posebno pogodna klima da Sarajevo sredinom do druge polovine osamdesetih godina postane pozornica na kojoj će se potom odigrati prva i druga Jugoslovenska dokumenta. Uz ovu našu, to su tri velike izložbe koje su imale potpuno jugoslovenski karakter i koje su obuhvatile vitalne i još uvek veoma aktivne umetnike iz prethodnih generacija. Tako da je nastala jedna veo-

ma raznolika, uzbudljiva scena koja je posve odgovarala premisama koje su se nalazile u načelnim tekstovima o umetnosti osamdesetih, o postmoderni. Jedna reč koja je dominirala celoj toj atmosferi, celoj psihozi jeste pluralizam. Ko da bude protiv toga? Ne možete tu reč dovesti u pitanje. Prema tome, otvorila se jedna drukčija situacija i pokazalo se da su mladi kritičari tog doba bili veoma informisani, u toku sa svetskim zbivanjima, koliko praktičnim, toliko teoretskim. Napravljen je i tematski broj novosadskog časopisa *Polja* koji je bio posvećen prevodima i našim člancima o umetnosti osamdesetih. Na taj je način sazrela jedna situacija koja je potpuno promenila scenu i na nju dovela nove ličnosti, a da nije sklonila one prethodne. Većina prethodnih su uspeali da nađu svoje mesto u novim scenama, tako da je nastala uzbudljiva situacija koja tu deceniju čini živom i interesantnom.

Ono što se vidi u osamdesetim jeste buktanje energija koje će se sunovratiti u devedesetim, u svim događanjima koja će krenuti u vreme raspada Jugoslavije. To je bila čudna decenija u kojoj se govorilo o krizi posle Titove smrti, koja je u politici nosila neku besmisleni floskulu „posle Tita Tito”, ali je istovremeno došlo do nevidenog buktanja energija koje su zahvatile likovnu umetnost, ali i muzičku sferu sa Novim talasom i bendovima koji su fascinirali, omađijavali generacije koje su tome pripadale, zatim literaturu tog doba, časopise tog vremena. To je bila burna decenija, jedan veliki period. Šta god mi o njemu mislili, on je zahvatio celu tadašnju scenu i sve discipline. Pojam postmoderne, kako god da se teoretski poimao i formulisao, najavio je da je došlo do zatona onog što smo dotle razumevali kao modernizam, pozni modernizam, neoavangarde sa svim njihovim velikim dosezima i dometima, i da je nastupila nova scena u kojoj je bilo zanosno učestvovati.

A.B. Bili ste komesar jugoslovenskog paviljona na Bijenalu u Veneciji 1982. godine. Ova je izložba važna jer je po prvi put u hronologiji jugoslovenskih nastupa u Veneciji ponudila jedno novo shvaćanje umetnosti kroz predstavljanje umetničkih impulsa koji su se javili od početka osamdesetih. Vaša selekcija je obuhvatala prakse Bore Iljovskog, Andraža Šalamuna i Edite Šubert. Kako ste došli do ovog izbora?

J.D. Kao što smo pomenuli ranije, ja sam već bio uključen u organizaciju izložbe u jugoslovenskom paviljonu 1976. godine sa Radoslavom Putarom, ali 1982. godine je na red da bude nosilac jugoslovenskog nastupa došao Muzej savremene umetnosti u Beogradu i na mene je pala uloga pa da sam dobio komesarsko mesto. U početku sam izabrao četiri umetnika. Tugo Šušnik je bio jedan od inicijatora nove umetničke klime i on je činio, a naročito Andraž Šalamun, argumente koji su išli meni u prilog jer je Andraž bio član grupe OHO, a Dugo je bio jako blizak OHO-u. Bora Iljovski je takođe bio jedna veoma neobična pojava. Nije bio u udarnim generacijskim nastupima, ali te njegove fantastične velike slike, iako nisu direktno korespondirale ni sa jednom od

pojava poput *Bad Painting*-a ili transavangarde, su iskoračile tako da mi je odmah bilo jasno da bi on trebao biti jedan od favorita za Bijenale. Još jedna neobična umetnica se pojavila tada u Zagrebu – Edita Šubert – tako da sam tako sačinio prvobitnu opciju za izložbu. Kada sam otišao da posetim ove umetnike, Tugo mi je rekao, i to je prvi put da se nešto tako desilo, da nije spreman za ovakav nastup. A on je uradio jednu od ključnih slika koja je u istorijatima umetnosti u Sloveniji, ali i šire, gotovo anticipirala mnogo čega. Na kraju sam morao da usvojim njegovo mišljenje da ne nastupa u Veneciji. Možda je to na neki način i olakšalo moj izbor jer, na kraju krajeva, u paviljonu je uvek bolje da ima manje umetnika kako bi postavka lakše i bolje došla do izražaja. Taj nastup nosi traga naših takozvanih republičkih solucija. Ima umetnika iz tri sredine (Beograda, Zagreba, Ljubljane), ali meni se učinilo da, koliko god disparatni, svaki od njih je pojedinačan i to je nešto što su osamdesete donele – poštovanje individualnosti, različitosti. Andraž je imao velike površine, on je u to vreme radio ogromna platna sa bikovima. Bora je predstavio svoje fantastične slike. Edita je radila dobre i interesantne instalacije. Ova neobična selekcija umetnika iz otprilike iste generacije, koji se međusobno nisu ni znali, se pokazala uspešnom.

A.B. Krajem osamdesetih prelazite na Filozofski fakultet gde ste počeli da radite kao profesor na Seminaru za studije moderne umetnosti, odnosno na tadašnjoj Katedri za istoriju moderne umetnosti. Nakon smrti Lazara Trifunovića i kratkotrajnog rada Alekse Čelebonovića na profesorskom mestu, došli ste na predavačku poziciju iz značajno drugačije, neakademske sredine. Kao profesor istorije moderne umetnosti ste, međutim, ostavili velikog traga, kako na Odeljenju za istoriju umetnosti, tako i među studentima. Kako je došlo do toga da počnete da radite na Filozofskom fakultetu i kako ste se snašli u novom okruženju?

J.D. Pitate me nešto što je za mene prelomno u svemu.

Jednoga dana sam dobio poziv telefonom od profesora Sretena Petkovića da dođem na razgovor. Nisam ni slutio o čemu je moglo biti reči. On mi je saopštio da je Odeljenje za istoriju umetnosti na stanovištu da bi trebalo da postanem profesor na Fakultetu. Nikada na to nisam pomišljao, nikada nisam razmišljao o tome da odbranim doktorat niti da magistriram. Bio sam potpuno u vodama kustoskog posla radeći u Muzeju i baveći se, u tom trenutku, uređivanjem časopisa *Moment*. Nikada mi nije ni na kraj pameti bilo da imam akademsku karijeru. U prvi mah sam bio jako zbunjen, ali mislio sam: pa hajde, što da ne. Već se mnogo što-šta izživelo, imao sam utisak da se mnogo što-šta već prevalilo preko glave i da bi ovo bio jedan veliki novi izazov. Muzej je već ulazio u pozne događaje, došao je novi direktor, svašta se dešavalo.

Tada mi je rečeno i da bih morao imati doktorat kako bih se zaposlio na fakultetu. Prihvatio sam taj poseban napor koji je trebalo izvesti, a koji nije bio samo formalne naravi. Imao sam period od šest meseci, koliko sam uzeo neplaćeno u Muzeju, da se

posvetim danonoćno pisanju doktorskog rada koji sam nazvao „Umjetnost konstruktivnog pristupa – EXAT 51 i Nove tendencije”. Kad sam temu rekao profesorima na Odeljenju, za njih je to bilo prilično iznenađujuće. Meni je tema bila bliska jer sam pre toga radio veliku monografiju o grupi EXAT 51 sa Želimirom Košćevićem, a pratio sam izložbe Novih tendencija i pisao o tome u svoje vreme, tako da mi je bilo moguće da rad napišem u kratkom roku. Seo sam i napisao tu knjigu koja je, na neki način, izdržala probu istorijske obrade svih tih fenomena u Hrvatskoj.

Kada sam temu saopštio profesorima sa istorije umetnosti, oni nisu znali o čemu se radi, pa su mi tražili ko bi mogao da garantuje da je ta tema uopšte relevantna za istorijsko-umetničko istraživanje, odnosno ko bi mi mogao biti mentor. Predložio sam da bi najbolje bilo obratiti se Veri Horvat Pintarić, koja je bila na Katedri za istoriju moderne umetnosti u Zagrebu. Ona je prihvatila tu ulogu. Mi smo se znali od ranije. Ona je imala i kontakte sa našom Katedrom, tako da je smatrala da to ona mora uraditi, koliko spram mene, toliko i spram kolegijalnosti sa beogradskim Odeljenjem.

Nakon uspešne odbrane doktorata sam naglo, neočekivano, naprosto uleteo u novu situaciju. Nisam mnogo znao šta me čeka, šta da očekujem. Naravno, poznavao sam kolege, poznavao sam Slobodana Mijuškovića i znao sam da sa njim mogu da saradujem; mi smo bili u vrlo dobrim odnosima i ostali smo za sve ovo vreme. U prvi mah mi je pomogao Dragan Bulatović, a najbolji savet mi je po dolasku na Odeljenje dala Gordana Babić, koja je u to vreme bila upravnik našeg Odeljenja. Nisam je lično poznavao pre toga, ona je bila veliki medijevalista i znalac vizantijske umetnosti, ali mi je bila naklonjena i upoznala me je sa radom na fakultetu tako da sam se okuražio da je pitam na koji način ona predaje nakon dolaska sa Vizantološkog instituta na fakultet. Ona je tada rekla jednu spasonosnu stvar: „Najvažnije je za studente da shvate kako profesor razmišlja.” Bio sam ubeđen da moram da uzmem knjige Miodraga Protića, Lazara Trifunovića, već elaborirane teme velike srpske moderne umetnosti i da ih na svoj način prepričam studentima. Bio sam u totalnom intimnom, ličnom haosu, međutim ovo što mi je Gordana Babić rekla osokolilo me je tako da sam došao do ubeđenja i rekao sebi: „Pa dobro, ti si ipak neki kustos iz Muzeja, baviš se savremenom umetnošću, hajde da budeš neki drugačiji profesor nego onaj koji je prošao put asistent-docent.” Shvatio sam da mi je iskustvo kustosa Muzeja i kritičara važnije nego da imam znanje koje bi bilo apsolutno neophodno da predajem. Tad sam se koliko-toliko, iako nije bilo ni dovoljno vremena, potrudio da savladam znanja iz elementarne istorije umetnosti dvadesetog veka. Onda sam uleteo u tu priču. Prvi kurs, ako se ne varam, sam držao o futurizmu koji mi je bio blizak kao neka vrsta istorijske avangarde i preko italijanske literature.

Imao sam lepu saradnju sa Bobom (Slobodanom Mijuškovićem). Sebe sam našao u tome da napravim drukčiju atmosferu, da kažem o sebi da nisam profesor koji je ovde

edukovan da bude od početka do kraja, nego neko ko ima drugo iskustvo i drugo raspoloženje koje sam stekao družeći se sa umetnicima. Mislio sam da tako moram da se družim sa studentima. Oni su bili samo nešto malo mlađi od mene, ali nisu bili nešto drugo od mene, oni su isto tako ljudi koji su se opredelili da im istorija umetnosti bude životni poziv i ja sam probao da napravim takvu atmosferu, što mi je pošlo za rukom. U jednom trenutku, nakon nekoliko godina, došlo se do mogućnosti da dobijemo asistenta i tada je moj izbor bila Lidija Merenik.

Napravljena je takva atmosfera da je naš predmet bio nešto između onog što se čita, uči, što mora da se uči i da se čita, ali i nešto izvan toga što je podrazumevalo da se prati umetnička situacija, produkcija, umetnička dela, da se putuje, da se ide na izložbe, da se upoznaju umetnici, da se neprekidno o tome razgovara. Nismo hteli da to bude škola u onom smislu: mi učimo, mi smo profesori, a vi ste daci, studenti; mi sve znamo, vi ništa ne znate. Hteli smo da napravimo atmosferu u kojoj smo svi zajedno u klimi savladavanja, pri čemu je sačuvan akademski nivo koji nije dopuštao da predmet izgubi dignitet visokog studija, visokoškolske institucije. Uz pomoć ostalih kolega i zbog mog snalaženja u odnosu prema mlađim ljudima te su godine tekle uzbudljivo, svaki semestar me je učvršćivao u tom poslu. Tokom slobodnog vremena i letnjih ferija sam se bavio onim što su bile moje praznine u znanju moderne umetnosti, kapitalnim temama koje svaki profesor mora da zna. Moj odnos i moje vreme na Katedri su za mene bili divni i pozitivni, svašta sam naučio, postao malo odgovorniji, nije više bilo važno samo šta ja mislim, razvio sam odnos prema obavezama, prema Odeljenju, prema nauci, prema kolegama, prema prethodnicima.

A.B. Devedesete godine prošlog veka su bile veoma burne. Vi ste kao profesor učestvovali u studentskim protestima koji su bili pre svega vezani za Filozofski fakultet. Istovremeno ste se pozabavili kontekstualizacijom jedne linije umetnosti devedesetih koju ste predstavili u knjizi *Opstanak umetnosti u vremenu krize*. Ova knjiga predstavlja zanimljiv pogled na dešavanja u umetničkom svetu kraja dvadesetog veka u Srbiji. Koji je Vaš stav spram odnosa umetnosti prema burnim političkim i društvenim dešavanjima ove decenije? Čini se da ste u potrazi za drugom linijom devedesetih artikulisali zanimljiv stav po pitanju relacija između umetnosti i društveno-političkih zbivanja.

J.D. Kolike god su moje obaveze na fakultetu bile, ipak je bilo dovoljno vremena da nastavim da se bavim nečim što je bilo moja prethodna vokacija; da nešto pišem, organizujem izložbe i držim se na umetničkoj sceni koliko god aktivnim. Tokom devedesetih će se desiti mnogo velikih, krupnih događaja na našoj sceni. Naravno, politička zbivanja u ovo vreme su toliko velika, da sad ne ulazimo u njih, ne bi im bilo ni kraja ni konca niti je ovo mesto, niti sam ja tu da se o tome raspravlja. Najzad, postavila su se brojna druga pitanja – na koji način posmatrati tadašnja umetnička aktuelna zbivanja, kao što je bilo izazovno u vezi priče o osamdesetim godinama.

Šta sam ja mogao da dokučim? Ponovno su se pojavile nove i novije umetničke generacije i generacije kritičara koji su učestvovali u umetničkim zbivanjima. Ponovno bi se trebalo sabrati, videti podatke, o čemu se sve tu radilo. Tada se dešavaju takođe mnoge važne stvari za ovu scenu. Ona je sada izdvojena, to nije više jugoslovenski umetnički prostor, to je sada Srbija devedesetih. Događaji koji se za ovu scenu vezuju, osim onih koji se događaju u Beogradu, su, recimo, formiranje Bijenala mladih u Vršcu, gde sam takođe bio od samog početka. Bijenale mladih u Rijeci je, pre nego se pocepala jugoslovenska scena, bila izložba je koja je pratila novu scenu. U to vreme sam upoznao Geru Grozdanića kome sam rekao: „Evo nema više Rijeke, hajde ti budi taj.” Tako nastaje jedna ovdašnja scena – opet nove generacije, opet novi ljudi, opet novi pisci, i to sve zajedno...

Šta ja sada da tu tražim? Šta ja tu mogu i na koji način? Ja sam u ovoj knjizi koju sam nazvao *Opstanak umetnosti u vremenu krize* okupio moje napise, tekstove, predgovore i razne osvrtne na umetnost devedesetih. Za mene je to bilo nešto drugojačije nego kako su je videli umetnici kritičari iz generacije devedesetih. Vidite kako glasi naziv: *opstanak umetnosti u vremenu krize*. Ja sam mislio, nisam siguran da li sam pogodio ili sam grešio, ali meni se činilo da je u svim strahotama tih godina najvažnije bilo da se sačuva umetnost kao takva. Da umetnost ima svoj autonomni dignitet i da ona opstane takva, pa čak i kada ne referira ni u oblikovnom ni u značenjskom polju na savremene tadašnje krizne događaje ili eksplicitno na političke događaje. Tako da sam podržavao umetnost autora poput Mirjane Đorđević, Ivana Ilića, fenomena Nove beogradske skulpture; umetnike koji su se bavili formalizmom ili minimalizmom, nečim što nije najdirektnije upućivalo na dramatična zbivanja. To mi se u devedesetim počelo ukazivati kao opcija za koju mogu da pišem kao kritičar, koju želim da podržavam na izložbama koje sam tada radio ili u okolnostima u kojima sam verovao. Tada dolazi do neobičnog obrta – meni se tekovine modernizma ukazuju kao uzorne naspram onog što mi se činilo uzornim u osamdesetim; dakle, ne eklektizam, ne ponavljanje, ne citiranje, nego ponovno težnja da umetnik napravi jedan solidan rad u konstrukciji oblika. Tad su se pojavile floskule koje su izazvale polemike: modernizam posle postmodernizma, neomodernizam, itd. Nisam u stanju ni dan-danas da o tome govorim i da se na neki način branim ili da se posipam pepelom. Da li je to valjalo ili nije valjalo, da li je tako trebalo ili nije? To su bile veoma burne te devedesete, ne samo u društvenom, političkom miljeu, nego i u umetničkom, za mene čak i u ličnom smislu sa već velikim teretom iskustva godina na leđima. Ispisivao sam što-šta jer sam smatrao da još uvek imam nešto da kažem, da uradim u tim devedesetim koje su tekle uporedo sa mojim položajem na Odeljenju za istoriju umetnosti.

Bilo je to takođe veliko i plodno doba. Ja sam za sebe bio rešen da se, kada je došao taj datum dvehiljadite godine, više ne uplićem u umetnička zbivanja. Kao da sam iziveo

u devedesetim sve što mi se činilo da sam mogao, jer sam shvatio da će se desiti neke druge okolnosti, da će nastupiti novi akteri i da je dosta bilo nekoga ko je već ionako imao četiri decenije, ako ne i više, bavljenja oko svega ovoga.

Početak dvehiljaditih ste priredili stalnu postavku kolekcije Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i zatim ste kao samizdat objavili knjigu o ovoj postavci i ideji jugoslovenskog umetničkog prostora. Nakon niza godina iskustva i aktivnog učešća u radu Muzeja, kao i razmatranja umetnosti dvadesetog veka na jugoslovenskom prostoru, pružili ste novo viđenje i sumirali stavove u vezi sa kompleksnom istorijom umetnosti prošlog veka na našem prostoru. Recite nam nešto o tome.

Drago mi je da me to pitate. Iako sam digao ruke od praćenja aktuelne scene, jer sam shvatio da su se okolnosti promenile, rad na postavci u MSU je bio veliki izazov, veliki događaj za mene. To je dolazak nove uprave, Branislave Anđelković na čelo Muzeja i ekipe oko nje. Jednog dana me je pozvala, ona je najzad bila moja studentkinja, i dala mi predlog da napravim prvu postavku u Muzeju nakon njenog dolaska na mesto direktorke.

Poput poziva za zaposlenje na Katedri za istoriju umetnosti, i ovo je bio iznenađni predlog koji me je u prvi mah zapanjio – da li ja to mogu i znam, na koji način se snaći na tom trusnom terenu. Opet, s druge strane, ja razumem da kad vam neko tako nešto kaže, valjda misli da vi to znate i da trebate, tako da sam shvatio da to moram da napravim. Najzad, ja sam radio nekad u Muzeju, što me je posle malog razmišljanja dovelo do toga da odlučim da idem u taj posao.

Veoma dobro sam poznaovao ideje prvih postavki Miodraga Protića kroz decenije. Vreme je proticalo od tada do 2001. godine, kada sam pozvan da uradim novu postavku. Na osnovu onoga što sam pratio i znao, postavio sam sebi pitanje: da li su Protićeve kategorije, kako god bile adekvatne za ono vreme i odgovarale i nekim realnim situacijama u vrednovanju i poimanju umetnosti, u današnjem trenutku istrošene? Možda jesu, možda nisu, ali ja nisam mogao napraviti istu postavku, nešto bi se moralo očekivati drukčije. Moje saznanje je došlo do nove postavke u Tejt Modern, mada je nisam ni posetio niti sam imao dovoljno uvida u obrazloženje te postavke. Koliko sam uspeo da percipiram, bilo je jasno da umesto po stilskim kategorijama, kako je to Protić uradio, može da se napravi jedna drukčija artikulacija fundusa Muzeja i onoga što nam je tada bilo na raspolaganju kao materijal. Pokušao sam da artikulišem materijal po velikim temama u okviru nove postavke.

I šta sam uradio? Našao sam sledeće – za prvu polovinu veka, gde je u pitanju bila neka vrsta umetnosti sa predstavom, sa ikonografijama, napravio sam selekciju koja

je po sektorima išla otprilike ovim tokom: predstava umetnika – kako umetnik samog sebe predočava, pri čemu smo pozajmili *Autoportret* Nadežde Petrović iz Narodnog muzeja koji je započinjao dati niz koji se završavao video radom Marine Abramović. To je bila jedna tema. Druga je bila predstava žene, a treća predstava predela od ruralnog do urbanog. Predstava žene je takođe bila interesantna tema: tu sam suprotstavio sliku Veljka Stanojevića *Kupačice*, koja je u ranije vreme u Muzeju smatrana za kič, sa slikom *Kujna br. 4* Đorđa Andrejevića Kuna kako bi se prikazao raspon predstava žene iz različitih klasnih miljea. Zatim je sledila predstava akta. Opsesija mi je bila da prikazemo muške aktove. Odem kod Tomislava Gotovca i namolim ga da mi dâ fotografiju njegovog golemog tela sa svim atributima. Onda nađemo kod Dobrovića jedan muški akt. Taj niz aktova je počeo lepim ženskim telima da bi se, pored ovih muških, završio aktom na odru, slikama Marija Pregelja i Ljube Ivančića koji prikazuju leševe. Zatim smo imali prikaz transformacije predela od seoskog do urbanog. Takođe mi je bila opsesija da nađemo predele Pariza, potut onih Pede Milosavljevića – svi su tada slikali Pariz. Znao sam da su u Narodnom muzeju postojali predeli Pariza od Branka Ve Poljanskog koji su mi se činili kao da ih slika neko ko baza po tlu i gleda rupe u asfaltu, a da ne može da podigne malo pogled. Na taj je način prikazan gradski predeo: od ulepšanog do najgore mogućeg, i tako dalje. To su bili glavni impulsi ove postavke. Ono što mi je isto bilo zadovoljstvo jeste da smo našli nekoliko fenomenalnih modela socijalističkog realizma poput *Kolone* Franje Šimunovića, koja je bila u totalno derutnom stanju. Konzervatori su radili do poslednjeg dana samo da bi je doveli u red. Na taj način je fenomen socijalističkog realizma, ali sad u jednom blagom aspektu, bio valorizovan – ne više kao ideološki prokažen, nego kao jedna svojevrsna tematika. Ako sada mogu da je svedem, ta je moja postavka bila sažeta u prvoj polovini veka na teme umesto na stilove. U prvoj polovini veka veliko mesto je bilo dato zenitizmu i beogradskom nadrealizmu, a podjednako mesto u postavci je bilo dato jednom časopisu koliko jednoj slici ili, na primer, karikaturi Pjera Križanića.

Poratni period nije više imao mogućnost da se selekcija radi na modelu ikonografije, ali je moglo da se radi i dalje na sistemu koji drukčije kodira socijalistički modernizam, tako da je selekcija tog razdoblja bila možda i lakša nego ova u prvoj polovini veka kada su u pitanju primeri radikalnije modernističke produkcije. Tako da je ceo gornji nivo muzejske zgrade bio posvećen konceptualnoj umetnosti u raznim varijantama i umetnicima iz tih pojava i tih generacija. To je bila jedna dinamična, živa postavka.

Na uvodnom mestu postavke sam, recimo, stavio dva karakteristična modela za koje mi se činilo da su krajnji rasponi. Nisu se svi složili s time, bilo je potrebe da ubedujem. Na jednom mestu je bio *Stub* Bogosava Živkovića, a odmah do njega bio je rad Zorana Radovića, njegov *Osciloskop*. Dakle, nešto što spada u primitivnu umetnost, art brut, naivnu umetnost, naspram nečega što je u to vreme predstavljalo tehnološki

aparatus koji je bio preadaptiran da bude umetničko delo. U toj postavci sam potpuno ravnopravno uveo i umetnike poput Ilije Bašičevića Bosilja i Save Sekulića jer sam hteo da prikazem krajnje tačke, što je izazvalo neke primedbe i opaske. Kada napravite postavku niko se neće pitati šta je bila vaša ideja, da li ste artikulisali celu istorijsku epohu na ovaj ili na onaj način, nego odmah zameraju da nema ovoga ili ima onoga. Falile su mnoge ličnosti, što je meni na neki način moglo činiti zadovoljstvo da sam se okuražio na to, a s druge strane je moglo da ometa neku bolju recepciju cele ideje takve postavke. U postavci su po prvi put bili predstavljeni i umetnici poput Mangelosa, kog sam našao u Novom Sadu, zatim sam veliko mesto dao radikalnom enformelu u Hrvatskoj, koliko je Muzej to imao u kolekciji. No, mislim da je ispunjena uloga ove postavke u tom trenutku: da ne bude replika Protićeve postavke, koju ja uvažavam, već da prikaže drugi ugao gledanja, da ima drukčiju polaznu poziciju, poput moje tematske. Eto, to je ukratko.

O ovoj postavci, međutim, nije bilo mnogo traga sve dok nisam napravio kakvu-takvu želju da je sačuvam za sebe, da napravim dokumentaciju jednom malom knjižicom.

A.B. Pričali smo o različitim stvarima koje su Vam se dešavale tokom proteklih uzbudljivih pedeset godina. Imajući u vidu sve tokove koji su se preklapali u vašem profesionalnom i, u krajnjem slučaju, ličnom iskustvu, zamolila bih Vas da na kraju pomenete ličnosti koje biste iz sadašnje vremenske, životne i iskustvene perspektive izdvojili kao ključne za Vaše formiranje i profesionalni razvoj.

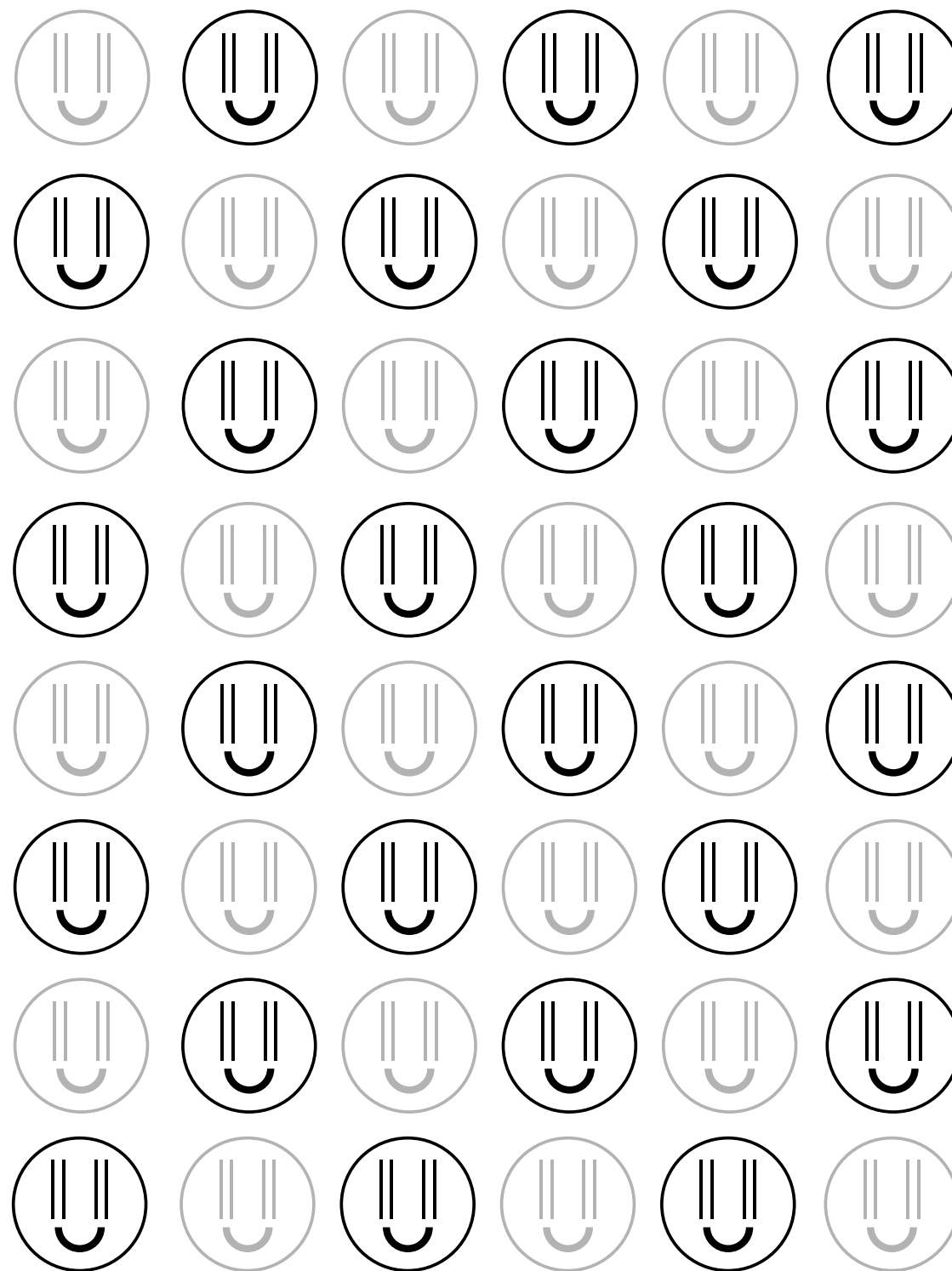
J.D. Tu bi bilo mnogo ličnosti. Zahvalan sam gotovo svima koji su uradili nešto što je ušlo u moje vidno polje, što sam ja mogao da zapazim, zapamtim, uočim, primetim, da ne kažem primenim, a tih ličnosti ima mnogo. S druge strane, ja sam donekle svestan kome šta u profesionalnom i u ljudskom smislu dugujem. Svako ko se formira, ko ima profesionalnu delatnost nije ništa isisao iz prsta, već je sve morao da nauči, da od nekog shvati, da to proživi, provari, i da primeni na neki svoj način. Nisam ili ne mislim o sebi da imam neka kreativna svojstva, ali želim da uočim šta je bilo vredno i vredno pažnje, i da se koliko-toliko ne oglušim o tome da sebi dopustim da ignorišem nešto što je važno i da predem preko toga.

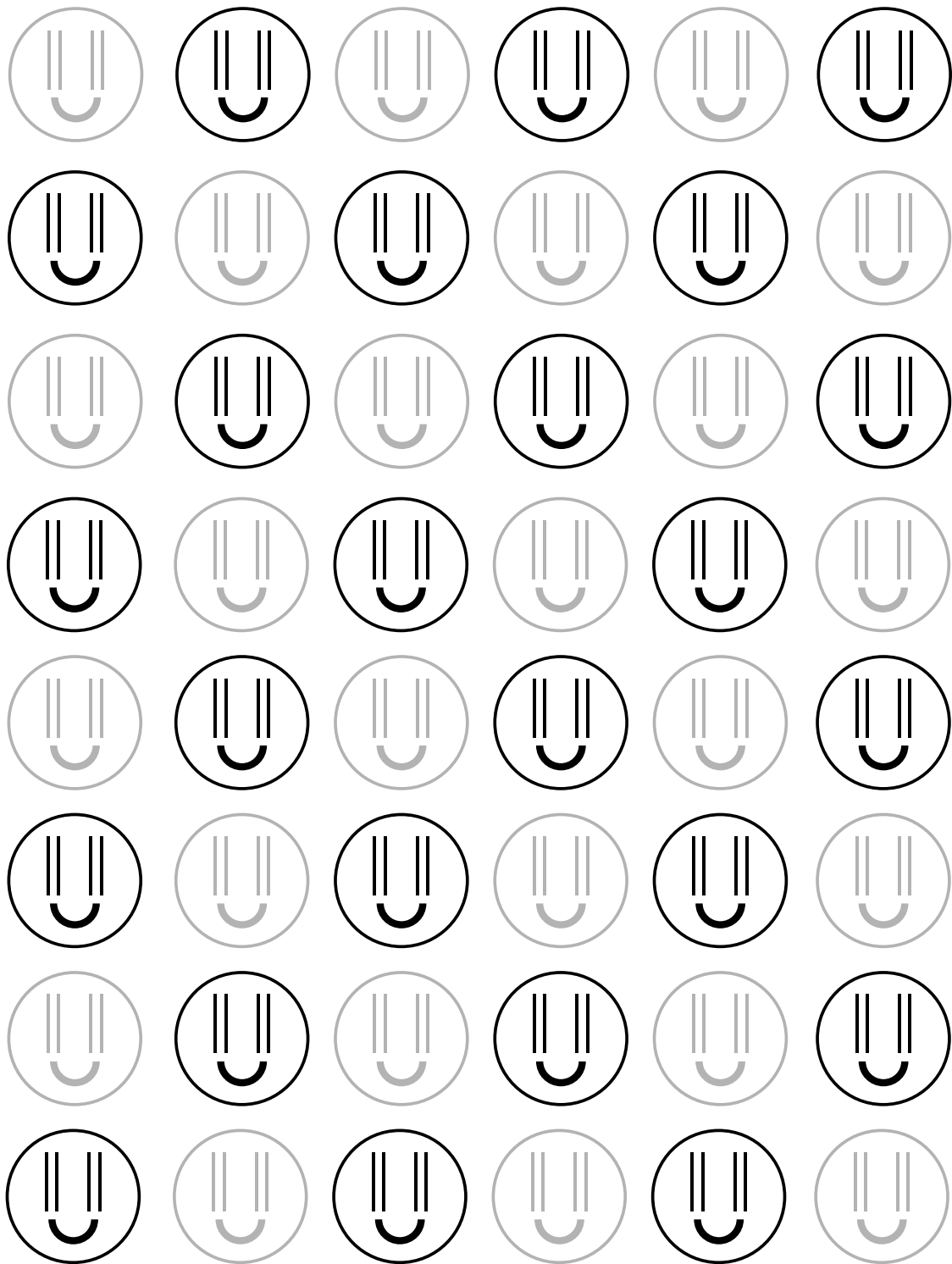
Ako bi bilo da se pomenu neke ličnosti, to bi sigurno bio Miodrag Protić koji je mene primio u Muzej savremene umetnosti, čime je započeo moj profesionalni život. Za moje pisanje je bio važan susret sa lektiorom i načinom pisanja Vere Horvat Pintarić, njena formalna analiza koja me je osokolila da stupim u kontakt sa operativnim postupkom u umetničkom radu, da je najvažnije napraviti precizan opis umetničkog postupka izvedenog na umetničkom radu. Potom su tu mnoge druge osobe koje su pisanjem uticale na mene, poput pomenutog Đulija Karla Argana. Ne mogu reći ništa

decidirano, nisam bio sposoban da budem pripadnik jedne metodologije i da je dovoljno savladam da bih bio u stanju da kažem – evo, ja znam sve o tome. Ali Argan je imao jednu floskulu, jednu tezu koju sam stalno imao u svojim tekstovima o njemu – svaki je postupak dobar ako vodi zadovoljavajućoj interpretaciji umetničkog dela: i sociološki, i formalistički, i psihoanalitički, ako ga uopšte znate. I drugo, on je uvek znao da kaže – sve je to posledica iskustva, a ne hipoteza. Važnije bi bilo iskustvo, ali ne ono koje dolazi godinama, već iskustvo kao odnos, a ne a priori hipoteza u čije ime se nešto vrednuje.

Mnoge druge ličnosti su mi važne, pominjali smo Biljanu Tomić, pominjali smo i druge umetnike sa kojim sam razgovarao o svemu i pokušavao da sledim pouke tih razgovora, da vidim kako mogu da ih apsorbujem, da ih primenim. Pisanje je za mene predstavljalo teškoću i utoliko što je moj jezik iskvaren, na neki način, nekad sam pisao hrvatskim ili na jekavskom, pa onda sad ovde srpskim, pa onda moji lektori ne mogu da izidu na kraj. Sve je to deo jednog konglomerata što se dešava u životu, ali ono što mi je bilo bitno – mislim da sam nekako zadovoljio svoju davnu intuiciju iz mladačkih dana – jeste da vas umetnost i istorija umetnosti iskupljuje iz ostalih zbivanja u savremenom svetu koje vas neuporedivo više mogu da oštete. Ako imate umetnost kao neku veru, da je iznad toga, da je trajnija, da je veličanstvenija, onda se sve priče o političkim opcijama koje smo preživeli za ove duge godine čine krajnje efemerne i beznačajne. I sam sebe tešim po neki put – tvoj mandat je bio da čuvaš za sebe, i možda i za nekog drugog, velike tekovine koje su neki veliki umetnici napravili. To sam osetio veoma davno, u trenutku kad sam bio rešen da bih rado studirao istoriju umetnosti. Da mi se to nije posrećilo i da se nije dogodilo sve što se nakon toga desilo, ja možda odavno ne bih ni bio živ. Mislim da sam bio u stanju da direktno ili indirektno to prenosim i studentima, kada je bilo moguće, kad krene nova školska godina i treba da se obratite studentima i morate im reći da su izabrali najbolji poziv u životu i najbolji studij, ali onda to znači da će nam na ispitima tako briljirati da mi ne moramo niti da se trudimo, jer su oni ubeđeni u to da su na pravom putu i na pravom mestu.

maj 2015. godine
Razgovor transkribovala Boba Mirjana Stojadinović





SUPERVIZUELNA

Izdavač
UG SUPERVIZUELNA
www.supervizuelna.com

Za izdavača
Ana Bogdanović

Urednici
Žolt Kovač
Ivan Šuletić
Aleksandra Kovačević

Autori
Ana Bogdanović; Žolt Kovač;
Ivan Šuletić; Isidora M. Nikolić;
Aleksandra Kovačević; Svetlana Motua;
Saša Tkačenko

Recenzenti
dr Jasmina Čubrilo
dr Biljana Đurđević

Fotografije
Isidora M. Nikolić, Ivan Šuletić, Žolt Kovač, Vlada Popović,
Miodrag Krkobabić, Dubravka Đurić, Jelena Mijić,
Katarina Nimmervoll, Milena Đurić | Una Momirović,
Goran Micevski, Ivan Petrović, Christian Wind, Olivia
Hemingway, Saša Reljić

Dizajn
Isidora M. Nikolić

Korektura
Slavica Merenik

Štampa
Cicero, Beograd

Tiraž
300

© SUPERVIZUELNA



Republika Srbija
Ministarstvo kulture i informisanja

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

7.038.53/.55(497.11)"20"(082)
72/77(497.11)"20"(082)
7.071.1(497.11)"19/20"(047.53)

RAZGOVORI o umetnosti / uredili Žolt Kovač,
Ivan Šuletić. - Belgrad : Supervizuelna, 2016
(Beograd : Cicero). - 180 str. : fotogr. ; 21 cm

Tiraž 300.

ISBN 978-86-919119-1-1

a) Уметници - Србија - 21в - Интервјуи b)
Уметност - Зборници
COBISS.SR-ID 228245772

