

Универзитет Сингидунум,
Факултет за медије и комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1965305S

УДК 7.037/.038

7.01

прегледни рад

ОД ПРЕДМЕТНЕ КА СИСТЕМСКОЈ УМЕТНОСТИ

Сажетак: *За разлику од стандардних приступа у тумачењу неоавангардних пракси, углавном базираних на Биргеровој (Peter Birger) интерпретацији, чије је полазиште авангарда, а исход институционализација авангардних пракси и губитак критичког потенцијала, циљ овог истраживања је да покаже да су оне ефекат промена које се могу препознати у различитим регистрима и да се могу довести у везу са Куновим (Thomas S. Kuhn) појмом промене парадигме. Теза овог истраживања је да неоавангардне праксе представљају увођење новог начина функционисања уметничког рада, а то је систем. Системски начин функционисања представља критички одмак од појма аутономије који је од кључног значаја за модернистичко схватање уметности и увођење релационог начина функционисања уметничког рада, базираног на повезивању различитих елемената, уметничких и неуметничких, као и успостављање конекција са неуметничким регистрима и системима. Закључак овог истраживања је да је системски начин функционисања уметничког рада производ измењеног друштвеног контекста, јачања конзумеристичког друштва, доминације медија масовне комуникације и масовне културе чији су ефекти масовна производња слика и њихова доминација у регистру визуелног, до тада резервисаног само за уметност. Истовремено, систем као измењени начин функционисања уметничког рада је, гледано из данашњег угла, транзициони период између дуалног (свет вс. слика, апстракција вс. репрезентација, висока вс. масовна уметност...) и умреженог начина функционисања, што је кључно обележје уметности на почетку 21. века.*

Кључне речи: *савремена уметност, неоавангарда, систем, умрежени свет, нове уметничке праксе, авангарда, аутономија уметности*

Увод

Опште је место да су шездесете године прошлог века један од најзанимљивијих периода у новијој историји уметности.¹ У том тренутку, појављује се низ уметничких пракси, а и сам концепт савремености. Реч је о последњем великом експерименту у уметности који је дестабилизовао до тада неприкосновену позицију слике као традиционалног ликовног медија.² Полазиште је, свакако, авангарда, њено откриће од стране млађих генерација уметника, пре свега, америчких за које је била потпуно ново искуство.³ Ипак, за појаву неоавангарде није довољно позивање на авангарду, њено свођење на понављање и институционализацију авангардних пракси. Неизоставно је да се, у периоду између почетка века и послератног периода, пуно тога изменило и да је удаљавање и дестабиловање модернистичког пројекта и модернистичких идеја саставни део свих тих промена. У складу с тим, излишно је и, можда, неразумно очекивати да уметност остаје иста, непроменљива и сведена на наслеђено схватање уметности, које је производ другог времена и прошлих догађаја, као да једино она подлеже некаквом универзалистичком фантазму о „вечно истом“!

Један од кључних разлога за заокрет у уметности је криза идеје аутономије – и то не само у уметности.⁴ Показало се да је високоодернистички модел уметности, заснован на идеји о аутономији уметности и естетској вредности као врхунској безинтересној вредности, погодан оквир за уписивање различитог идеолошког садржаја, било да је реч о традиционалној варијанти оличеној у нацистичкој уметности или модерној, чији највиши одмак представља апстрактна уметност. На почетку 21. века идеја о аутономији има потпуно измењено значење. Она је неодвојива од доминантне парадигме умрежености: умреженог комплексног света који се више не може посматрати, а ни разумети, помоћу категорија, подела, класификација које дефинишу један регистар

1 Термин *шездесете*, односи се на период много шири од једне декаде: и другу половину педесетих и већи део седамдесетих, јер се шездесете узимају као врхунац тог процеса, што је опште прихваћено у историографији. (нап. аут.)

2 Видети: Stanković, M. (2018) "Art is what makes life more interesting than art", *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 14, Beograd: Filozofski fakultet, 129-144.

3 Видети: Hopkins D. "Introduction", у: *Neo-avant-garde*, приредио Hopkins, D. (2006), Amsterdam – New York: Rodopi, pp. 1-18.

4 То је, истовремено, једна од кључних идеја студентских протеста 1968. (нап. аут.) Видети: Ross, K. (2001) *May '68 And Its Afterlives*, London: The University of Chicago Press; Stakemeier, K., and Vishmidt, M. (2016) *Reproducing Autonomy*, London-Berlin: Mute Publishing.

функционисања, било да је реч о економији, политици, најновијим трендовима у исхрани или уметности. Она је, могло би се рећи, реакција на потпуно умрежени начин функционисања комплексних система који чине мреже. Она је, заправо, разлика која чини оквир за функционисање једног система који је на свим нивоима повезан са разним другим системима. Паралелно са дестабилизовањем идеје аутономности у свим регистрима, конституишу се приступи који за полазиште имају, не аутономност, већ релациони карактер, повезаност, а који су компатибилни са истраживањима у науци, теорији, технологији. Самим тим, реч је о много широј промени, могло би се рећи парадигматској промени, којом је окончан вишевековни просветитељски пројекат базиран на хуманистичким вредностима. Истовремено, уводи се концепт савремености, којим је у први план стављен убрзани технолошки развој, повезивање природних и друштвених наука и системски приступ као полазиште за проучавање различитих феномена. Сличне промене одигравају се и у уметности, а њихов врхунац представљају управо шездесете.

Ако је полазна претпоставка да шездесете представљају преокрет, рез или последњи велики експеримент у уметности, онда је прелаз на системски начин функционисања саставни део тог експеримента. Нове уметничке праксе експерименталне су јер истражују другачије начине рада у уметности у односу на доминантни, слику као традиционални уметнички медиј. Њихово заједничко полазиште је да уметнички рад није више нужно естетски, привилеговани предмет. Може укључивати уметничке, али и неуметничке материјале, поступке и праксе. Може бити део реалног простора или процес ограниченог трајања или перформатив. Нагласак се пребацује са материјалних компоненти рада на концептуални, тако да је концептуална равна оно што повезује различите елементе, уметничке и неуметничке, у одређени систем. Ефекат тога је да материјална компонента рада није више носилац смисла, показатељ аутономије и ексклузивни предмет високог занатског умећа, чак није нужно ни предмет! Уметнички рад почиње да функционише као систем. Шта значи да је уметнички рад почео да функционише као систем? Које су карактеристике таквог начина функционисања? Како се оне манифестују? Како се уопште може објаснити системски начин функционисања у уметности? Зашто је уопште овај појам – генерички, општи и, пре свега, научни а не уметнички – релевантан за уметност?

Систем: промена парадигме

Оно што Томас Кун назива *променом парадигме*,⁵ реферишући на револуције у науци које мењају опште прихваћене „истине” о свету и начину на који он функционише, Капра (Fritjof Capra) посматра као много шире промене које се рефлектују и на друштво, културу и представљају промену социјалне парадигме, коју дефинише на следећи начин:

„Констелација концепата, вредности, перцепција и пракси коју дели једна заједница и која формира специфично схватање реалности које је у основи начина на који се та заједница организује”⁶.

Кун је реаговао на промене које се одигравају у прве три деценије 20. века у физици, а Капра на ефекте ових промена на „телу друштва” и разумевању света, те је утолико реч о низу промена у различитим регистрима, које имају заједничко полазиште. Заједничка премиса ових промена (научних, социјалних и културних), које чине нову парадигму, јесте холистички приступ или еколошки, уколико термин еколошки схватимо у најширем значењу као „међузависност свих феномена”: индивидуалних, друштвених и природних.⁷

Капра указује на неколико различитих манифестација ове холистичке парадигме која је променила устаљена механицистичка и супстанцијалистичка схватања наслеђена из 19. века. Она се могу препознати у најразличитијим регистрима: од људског организма до економије. Прво, као што сам назив упућује, пребацивање тежишта на целину. Једна од кључних премиса претходне парадигме је да се одређени систем може разумети ако се разуме како функционише сваки његов део. Холистички приступ, међутим, полази од тога да се део може разумети једино на основу динамике целине, тако да „...у ствари делови ни не постоје. Оно што називамо делом је само исечак (*pattern*) у мрежи односа”.⁸

5 Kuhn, T. S. (2002) *Struktura znanstvenih revolucija*, Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.

6 Capra, F. *Systems Theory and the New Paradigm*, у: *Systems*, приредно Shanken, E. A. (2015), Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, pp. 22-26.

7 Овакав приступ близак је источњачким религијама и то је оно чиме се овај аутор бавио у својој књизи *Тао физике* указујући на паралеле између актуелних научних открића у физици за које се испоставило да имају бројне паралеле са источњачким религијама (нап. аут.).

8 Capra, F. *Systems Theory and the New Paradigm*, *Systems*, нав. дело, стр. 23.

Друго битно обележје холистичког приступа је пребацивање тежишта са структуре као непроменљивог система елемената ка процесу, чиме се промена ставља у први план. Веровање да постоје фундаменталне структуре и њихова надградња, а то су процеси којима су изложени, у новој парадигми је замењено схватањем да је свака структура, у ствари, манифестација одређеног процеса, нешто као фрагмент кадра у филму. Из тога следи, парадоксално, да је оно непроменљиво, заправо, тренутно „стање ствари”, из чега произилази да материјална компонента није нужно носилац смисла, информације или значаја.

Треће обележје холистичког приступа је промена од објективног ка епистемолошком знању. У старој парадигми, веровало се у идеју о објективном знању, које је независно од свих других чинилаца. Показало се, међутим, да свака врста изоловања директно утиче на сам предмет проучавања, јер производи нови скуп веза које одређују како функционише предмет проучавања. До тада, оно што је посматрано као „најчистији” пример објективног знања, било је проучавање у тзв. лабораторијским условима у којем су све компоненте случајног унапред искључене. Показало се, међутим, да на извођење експеримента у лабораторијским условима директно утиче сам чин посматрања, односно онај који изводи експеримент, јер постаје кључна компонента самог експеримента као једног „новог” система који се конституише у самом процесу експериментисања и чија је компонента и сам посматрач.

Последње обележје холистичког приступа као новог парадигматског модела тиче се начина на који се приступа знању: схватање знања које се конституише као „зграда” састављена од цигли, која има свој темељ / основу, односно „фундаменталне законе, фундаменталне принципе”, мења се у схватање знања као успостављање мреже односа. Главни аргумент за прелазак на мрежу и поред привлачности и саморазумљивости претходног схватања, лежи у томе да нема неприкосновених, апсолутних односно фундаменталних сазнања у која се, у одређеним ситуацијама, не може посумњати. Ово, како Капра истиче, „изузетно непријатно” искуство води уједно ка још једној промени, а то је промена од „истине” ка апроксимативном сазнању, што се најдиректније види у томе што су „сви научни концепти и теорије ограничени и апроксимативни”. Капра се овде позива и на Хајзенберга (Werner Karl Heisenberg) који каже: „...свака реч

и концепт, колико год били јасни, имају само ограничени опсег апликативности”.⁹

Заједничко за све поменуте манифестације промењене парадигме је системски начин функционисања, који урачунава аутономију појединих система. Та аутономија је ограничена, јер оно што, у много већој мери, одређује начин на који функционише систем је његова међузависност од других система. На исти начин, оно што одређује појединца, индивидуу, персону или личност конституише се управо кроз интеракцију са другим људима и окружењем. У противном, уводи се некаква апстрактна ситуација изолованих јединки које се свде на исто. Отворени системи се конституишу кроз константну интеракцију са окружењем, другим системима и успостављање веза је једино њихово непроменљиво обележје. Може се закључити да све поменуте манифестације промењене парадигме уводе, не само у систем, већ и у умрежени свет као савремену, дигиталну парадигму коју живимо. Из тога се намеће питање да ли је систем главно обележје нове парадигме или је, истовремено, увођење у умрежени начин функционисања?

Када се говори о смени парадигми у њеном проширеном значењу који предлаже Капра, као научне, али и социјалне и културне, занимљива је Бергсонова (Henri Bergson) позиција. Све оно што је у његовој *Креативној еволуцији* посматрано као упад поетског у филозофски систем – витални процес, витална сила (*élan vital*) – и што је у великој мери утицало на његово скрајнуто позиционирање у теорији 20. века, већ после неколико деценија добило је своје научно објашњење, или бар паралелу научном, у истраживањима у нпр. молекуларној биологији у проучавању живих система, што показује да је он мислио „из нове парадигме”. Чини се, ипак, да су га уметници тог времена пре разумели од филозофа и научника, пре свега, футуристи, па чак и Роден (Auguste René Rodin). Они су настојали да покрену физичку инертну материју у скулптури следећи управо његове увиде о виталној енергији и процесу који конституишу живот, уместо механике, физичких предмета и хемијских елемената што је, у том тренутку, преовладало у науци.

Систем: социјални модел

Увођење појма систем у регистар науке приписује се биологу Лудвигу фон Берталанфију (Ludwig von Bertalanffy) четрдесетих година 20. века. За разлику од класичног приступа у којем се органски ентитети проучавају као аутономни и

⁹ Исто, стр. 25.

на супрот друштвеним, он долази до неопходности увођења потпуно нове равни у којој се преплићу биолошко и социјално. Ту нову раван он назива *системима*.

„Системи су, у суштини, вишеслојне организационе структуре живих бића и веома различити системи могу да имају пуно сличности у односу на начин како су организовани.”¹⁰

Тиме се нагласак са супстанцијалистичког и есенцијалистичког приступа премешта на организационо, интердисциплинарно повезивање, односно везу између хетерогених ентитета који одређују начин функционисања сваког од њих. Ово је један од најранијих приступа који заобилази устаљену поделу на друштвене и природне науке и с тим у вези потпуно засебне методологије. То је компатибилно са појавом низа нових дисциплина које, такође, укључују елементе из природних и друштвених наука, као што су: кибернетика, информатика, комуникација, теорија система. Једна од кључних књига из тог периода, базирана на интердисциплинарном приступу кроз повезивање природних и машинских система је књига Норберта Вајнера (Norbert Wiener) објављена 1948. године: *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*.¹¹ Кључни термини у теорији система су *input*, *output* и *feedback*. Оно што их повезује је информација. Информација је оно што може да утиче и промени рад система и она, у извесном смислу, постаје (не)опипљива паралела виталистичком појму енергије у бергсоновском смислу, која се креће, али и покреће, и одређује живот, у најширем смислу.

Никлас Луман (Niklas Luhmann), социолог који теорију система примењује на проучавање друштва, каже да систем није целина нити део, као ни форма. Најприближније одређење система је разлика: систем је дефинисан разликом; систем продукује разлику.¹² Теорија система је управо зато примењива на проучавање друштва, јер готово сви теоријски покушаји проучавања друштва као ентитета, који су се развијали у склопу модернистичког пројекта, суочавали су се са сличним проблемом: ако је друштво једна целина / јединство, шта је то што га чини целовитим / јединственим, специфичним и различитим од природе у којој је доминирао

10 Burnham, J. (1975) *Beyond Modern Sculpture*, New York: George Braziller, p. 317.

11 Исто, стр. 316.

12 Luhmann, N. (1995) „Systems theory and post-modernism”, School of Economics and Political Science, London, <https://www.youtube.com/watch?v=EHnbWEYHkd8> (приступљено 27. 3. 2019.)

хијерахијски систем (право јачег)? Да ли је то религија, систем вредности, солидарност или једнакост? Пошто ниједан од ових принципа није функционисао, због разлика које су их све време пратиле, онда се у модерној појавила идеја грађанског друштва као кровни концепт који је требало да обједини све разлике унутар једног друштва, „неутрализује их и сачува принцип јединства”. Други принцип у оквиру модернистичког пројекта јединства друштва је „подела рада”, која се током прве половине 20. века развија у специјализације као уређени скуп разлика које су једно друштво чиниле јединственим, модерним (свако обавља свој део посла, а циљ свих је напредно, уређено, модерно друштво). Ефекат тога је издвајање различитих система односно подсистема унутар друштва (као већег система): економски, политички, образовни... Кључно обележје свих ових подсистема, у модернистичком кључу, било је аутономија, из чега следи да економија нема везе са уметношћу, као ни политика, односно да економија нема везе са политиком. Гледано из данашњег угла, овакав приступ делује као очигледна неистина или „научна фантастика”, међутим, неколико деценија раније то је опште прихваћено полазиште. Сумња у аутономност ових система обележава почетак постмодернизма, одустајање од идеје јединства друштва као целине. Теорија система, која се јавила неколико деценија раније у природним наукама, пружила је могућност мишљења друштва унутар концепта разлике.

Концепт система је „чиста апстракција”¹³ и као такав није близак, нарочито природним наукама као што је биологија, која се бави проучавањем опипљивих, живих организама. Ипак, реч је о радикалном искорак у односу на конвенционална научна схватања што се, гледано из перспективе садашњег може превидети, имајући у виду да се појам комплексних система и мрежа из апстрактног проширио на свакодневни живот. Главни проблем у теорији система је потенцијално неограничен број могућих система који су међусобно испреплетани, што отежава откривање начина функционисања појединачног система. Из тог разлога, уведен је још један термин – окружење:

„Свака модерна теорија система почиње са разликом између система и окружења. Друштво је сачињено од бројних система: породица, школа, партија... Окружење није само природно окружење, већ и људи са својим индивидуалним разликама и најзад, други системи. Ако се пође од ове разлике између система и окружења, онда је могуће

13 Burnham, J. (1975) *Beyond Modern Sculpture*, нав. дело, стр. 318.

анализирати промене које се дешавају унутар једног система у односу на околину и друге системе, као и то како други системи утичу на одређени систем”.¹⁴

У једном од својих предавања Луман истиче да је разлика између отворених и затворених система превазиђена. Сваки систем је на одређеном нивоу затворен. Главно обележје затвореног система је каузална изолација – то би значило да се промене у једном систему рефлектују на сам систем. Показало се, међутим, да промене из једног система могу утицати на други систем и да је та комуникација са спољним, односно, околином, кључно обележје било ког система и поред каузалне изолованости која опстаје у појединим нивоима његовог начина функционисања. Луман, такође, полази од претпоставке да постоје јасне границе између система.

Главни проблем у теорији система јесте како функционишу комплексни системи: ако је промена у односу на околину оно што дефинише функционисање система и ако пођемо од тога да је „околина” (природа, људи, други системи...) све време у процесу промене, поставља се питање како уочити каузалне односе ако имамо комплексне системе? Чини се да ово питање истовремено оцртава унутрашње границе теорије система, које ће бити померене тек са парадигмом умрежености када се доводи у питање дуални приступ (систем – околина) као и претпоставка о јасним границама једног система. До тада, овај проблем је привремено одложен увођењем принципа „редукције система”. Његова функција је да умањи комплексност система. Као што нико од нас не може истовремено да прими и доживи пуно сензација, већ их селектује и одбацује, на сличан начин, функционише и систем. „Редукција је ефекат формирања система.”¹⁵

Главна критика социјалне теорије система је да се само бави каузалним односима и начинима функционисања различитих система, а да не пружа критички увид у разликовању друштвених система, нпр. демократског од фашистичког. Могући одговор на ову критику је да је теорија система методолошки приступ, који не урачунава квалитативне и етичке параметре, али може да укаже на ефекте промене и међузависност различитих система. Истовремено, премиса дуалног, систем вс. околина, може се посматрати као ефекат доминантне модерничке парадигме у тренутку појаве теорије система, а данас као рецидив претходне парадигме.

14 Luhmann, N. <https://youtu.be/qRSCSPMuDc> (приступљено 27. 3. 2019).

15 Исто.

*Систем: културни модел,
уметнички рад као систем*

*Налазимо се у транзицији од предметно орјентисане ка системски орјентисаној култури. Ту се промена конституише, не из ствари, већ начина на који се ствари раде.*¹⁶

Појава наука као што су информатика, кибернетика и теорија комуникација шездесетих година прошлог века у вези је са наглим технолошким убрзањем и експанзијом масовне културе. Последица тога је дестабилизовање крутих подела на дисциплине, природне и друштвене науке, емпиријске и неемпиријске приступе. Један од кључних разлога за увођење појма систем у дискурс културе и уметности је управо његова компатибилност са науком, технологијама и, уопште, „променом парадигме”, чији се ефекти препознају у различитим регистрима, како природних, тако и друштвених наука. У регистар уметности уводи га Џек Бирнам (Jack Burnham), настојећи да нађе адекватно објашњење за низ пракси које су укључивале рад са индустријским материјалима, новим технологијама, тродимензионалним простором, а превазилазиле су медиј скулптуре који им је, због тродимензионалности, био најближи. Иако је још тада добио своју позицију у регистру уметности, пре свега захваљујући овом аутору, чини се да овај појам није заживео, није био шире прихваћен, тако да је тек након 2000. добио своју ширу теоријску и критичку експликацију.¹⁷ Ипак, чини се да је најпрецизније мапирао промену која се у том тренутку одигравала, чија је окосница ревалоризовање појма аутономије и критичко удаљавање од истог. Ефекти те промене су и даље присутни у уметности, и не само то, већ представљају кључни међукорак ка умреженом начину функционисања уметности, што је једно од кључних обележја уметности данас.

Шта су карактеристике системског начина функционисања? Који су разлози његовог увођења? Да ли се тиме може објаснити појава низа нових уметничких пракси крајем педесетих, шездесетих година? Већина њих заправо није ни „нова”, јер се појављује у првим деценијама 20. века у оквиру *историјских авангарди*¹⁸ као најранија манифестација почетка промене парадигме, компатибилне са променама у физици у прве три деценије 20. века које Кун такође доводи

16 Burnham, J. (1968) *Systems Aesthetics, Systems*, нав. дело, стр. 112-115.

17 *Open Systems: Rethinking Art* с. 1970, приредила Salvo, D. (2005) Tate Publishing; *Systems*, приредио Shanken, E. A. (2015), Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press.

18 Birger, P. (1998) *Теорија авангарде*, Београд: Народна knjiga / Alfa.

у везу са почетком промене парадигме. Ипак, тек шездесетих оне постају део уметничке сцене, у јаким смислу, а не експес у уметности као што је био случај на почетку 20. века. Шездесетих се дестабилизује подела на тзв. високу и масовну уметност. „Претходна парадигма” у уметности препознаје се у дуалној матрици: поделе, класификације, типа лепе и примењене уметности, висока и масовна уметност. Оно што обележава линију континуитета између високомодернистичког схватања гринберговског типа и традиционалне уметности, управо је дуална матрица као делезовска „слика мишљења” (Gilles Deleuze), чија је главна манифестација репрезентација. У традиционалном кључу она функционише као одраз / опонашање реалности, а у модерном као Друго у односу на реалност односно не-репрезентација или апстракција. И за један и за други модел кључни су: предмет – уметничко дело као естетски предмет и носилац значења и медиј – слика и скулптура као традиционални уметнички медији.

Са новим уметничким праксама ова два кључна појма доводе се у питање. Уметничко дело више није нужно уметнички предмет, па чак ни предмет! Уместо тога, може да буде неуметнички предмет, може да буде амбијент, акција, интервенција, гест, извођење, тело, текст... Самим тим и појам медија губи своју одређујућу улогу. Неки други термини почињу да се појављују у регистру уметности: информација, софтвер, процес, видео, систем. Оно што им је заједничко је што не урачунавају атрибут „уметнички”, јер циркулишу у различитим регистрима: науци, медијима, технологији, комуникацијама, информатици... Истовремено, сваки од њих урачунава хетерогене компоненте међусобно повезане: материјалне, процесуалне, медијске, технолошке. Бирнам за то уводи појам системске естетике који објашњава на следећи начин:

„Специфична функција модерне дидактичке уметности је да покаже да уметност не обитава у материјалним предметима, већ у везама између људи и између људи и њиховог окружења.”¹⁹

То је у супротности са доминантном уметничком високомодернистичком парадигмом у уметности у којој је уметност позиционирана насупрот реалности, а уметник насупрот друштву. Оно што га издваја од друштва је тзв. занатски фетишизам који коинцидира са идеализмом, односно са измештањем уметника у симболичку позицију недодирљивог, узвишеног на линији традиционалног, романтичарског

19 Burnham, J. (1968) *Systems Aesthetics, Systems*, нав. дело, стр. 114.

схватања уметника као генија, што је основа за модерни формализам. Истовремено, инсистирање на оваквом романтичарском схватању уметника и унутар модерног контекста најчешће је у функцији „покривалице” за одржавање елитистичког мита о уметности које за полазиште има класну поделу на начин како је то Гринберг (Clement Greenberg) артикулисао у свом есеју „Авангарда и кич”.²⁰ За разлику од тога, како Бирнам наводи, у напредном технолошком свету прогресивни уметник не стоји насупрот друштву нити, могло би се додати, изнад друштва. Напротив, он настоји да умањи дистанцу између свога рада и друштва, а то постиже тако што преузима средства за продукцију из самог друштва. Та средства су медији за масовну комуникацију као и низ других поступака и техника које немају нужно „уметнички” предзнак. Самим тим он доводи у питање концепт границе, што је следеће битно обележје системског приступа које Бирнам издваја.

Граница има кључну улогу у високомодернистичком схватању уметности и може се разумети у више различитих равни: као граница између уметности и неуметности. У традиционалној уметности оквир слике има веома важну функцију, управо из тог разлога, јер одређује границу у односу на оно што је изван слике и што није уметност. На сличан начин, постамент издваја скулптуру у тзв. симболички простор насупрот реалном, оном у којем се налази посматрач, док је у позоришту просцениум оно што одваја публику од извођача. Граница се може разумети и као јасна разлика између медија која дефинише његово функционисање. Томе одговарају Гринбергова начела о медијској специфичности и самокритичности медија, односно преиспитивање граница и могућности самог медија као главна обележја модернистичког сликарства. Насупрот томе, у системском приступу граница није од значаја. Тако систем може да укључује „ситуације изван и унутар контекста уметности”, може да укључује „људе, поруке, атмосферске прилике, изворе енергије...”²¹ и променљив је у времену и простору. На овај начин се може приступити већини уметничких пракси које не припадају традиционалним уметничким медијима.

Занимљиво је да су се исте године, појавила још два текста која су имала за циљ суочавање са појавом низа нових уметничких пракси, односно оно што је, у том тренутку, алтернатива у односу на доминантно схватање уметности.

20 Greenberg, C. (1934) *Avant-Garde and Kitsch*, *Art and Culture* (1961) Beacon Press.

21 Burnham, J. (1968) *Systems Aesthetics*, *Systems*, нав. дело, стр. 115.

То је текст „Дематеријализација уметности” Луси Липард (Lucy R. Lippard) и „Уметност и предметност” Мајкла Фрида (Michael Fried). Липард, као и Бирнам, говори о удаљавању од предмета, од материјалног у продукцији уметничког рада. Тај процес она анализира уводећи појам *дематеријализација*. Њена полазишта су, опет супротно владајућој парадигми, схватање уметности као идеје и акције (*art as idea and art as action*).

„У првом случају, материјално је потиснуто, док је сензација конвертована у концепт; у другом случају, материја је трансформисана у енергију и време-покрет.”²²

Она, такође, закључује да ће предмет, ако се кретање настави у овом правцу, највероватније нестати из уметности као застарели елемент уметничког рада. Уместо њега, у први план долазе временска димензија и покрет.

За разлику од ова два текста који проблематизују удаљавање од предметног као кључно обележје нових уметничких пракси (ка систему у Бирнамовом тексту и дематеријализацији у тексту Луси Липард), текст Мајкла Фрида управо *предметност* ставља у први план.²³ Он се врло негативно односи према свим појавама које се удаљавају од традиционалних уметничких медија, пре свега, према минималној уметности. Он уводи појам *театралност* преузимајући га од Кавела, који упућује на оно што је у супротности са аутентичним, непоновљивим и јединственим као традиционалним обележјима уметности. Предметност (*objecthood*) он доводи у везу са обичним, свакодневним предметом на супрот уметничком делу. Док Бирнам и Липард у својим интерпретацијама имају слична полазишта, а то је удаљавање од предмета – материјалне компоненте уметничког рада – Фрид исти процес удаљавања од традиционалних медија интерпретира као приближавање предметном. Он прецизно детектује помаке и разлике у односу на модернистичко (и, с тим, у вези традиционално) схватање уметности као што су нестајање граница између различитих медија, укључивање публике, околности у којима је рад изложен и целокупне ситуације као и искуства и с њим повезаном временском димензијом. Његове претпоставке, међутим, идеолошки су обојене и због тога прецизно изведена интерпретација добија негативни предзнак.

22 Lippard, L. (1968) The Dematerialisation of Art, in: *Changing. Essays in Art Criticism*, приредио Battcock, G. (1971), New York: A Dutton Paperback, p. 255.

23 Fried, M. (1967) *Art and objecthood*, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjethd.pdf>; Приступљено 15. 4. 2019.

У чему се препознаје његова идеолошка позиција? Прво, он своје контрааргументе базира на концепту високе уметности. Подела на високу и ниску уметност једна је од кључних обележја официјелног схватања уметности у том периоду. Она имплицитно урачунава и води ка тзв. елитистичком схватању уметности које је кључно полазиште за Гринберга у есеју „Авангарда и кич”. То је схватање засновано на класној подели по којој култура (и уметност) припадају и обраћају се вишој класи – оној која је финансијски стабилна и солвентна. То је уједно и главни „недостатак” авангарде који Гринберг износи, „неизграђен концепт буржоаског”, која је у овом случају синоним за вишу класу. Зашто авангарда има неизграђен однос према буржоаском? Управо зато што не урачунава класну поделу.

Иако се елитистичко схватање може приписати, пре свега, Гринбергу, али можда не нужно и Фриду само на основу неупитног става према високој уметности, што може да буде валидан аргумент у прилог томе, оно што такође разоткрива његову идеолошку позицију јесте инсистирање на квалитету и вредности за које каже да су централни за уметност. Каква је веза између квалитета и вредности и елитистичког схватања уметности? Вредност је аксиолошки термин, ствар процене и утолико је израз „лажна вредност” оксиморон. Овде може да помогне Бауман (*Zygmunt Bauman*) у разјашњавању везе између квалитета и вредности и елитистичког схватања уметности.

„На који начин човек може да 'докаже истиност' или 'неистинитост' неке вредности и какву би меродавност имао исход тог поступка у спору око истине и да ли би уопште имао неку меродавност? Понављам питања која се постављају од древних времена, а ми смо још увек једнако неспособни да на њих одговоримо као што је био Понтије Пилат, и још увек чекамо на Христов обавезујући одговор. Наравно, има много одговора на та питања – али ниједан до сада није успео да избегне статус 'суштинске спорности': ни у домену филозофског дискурса, а, што је још важније, ни у домену људске праксе.”²⁴

Фридово инсистирање на вредности имплицитно указује на идеолошки оквир којим се једном одређеном становишту даје универзално важење, које га истовремено затвара за све оно што је разлика у односу на њега. По томе се може препознати и Фридово затворено и конзервативно схватање које не доводи у питање, не само поделу на високу и ниску уметност, већ и пледира на искључивост у смислу све оно

24 Bauman, Z. i Donskis, L. (2018) *Fluidno zlo*, Novi Sad: Mediterran, str. 131.

што не одговара одређеној (у овом случају, овој) дефиницији и одређеном схватању уметности заправо и није уметност или, како он каже, одговара стању „не-уметности“ (*the condition of non-art*). Утолико је занимљивија / индикативна и једна од првих констатација у његовом тексту, како је литерарна уметност (термин који он користи за минималну уметност) идеолошка, што даље не разрађује, али је проглашава непријатељем који може дегенерисати уметност, што имплицитно указује на његову идеолошку позицију.

Ова три текста имају за циљ суочавање са новином, алтернативом оличеном у појави низа нових уметничких пракси које дестабилизују до тада неприкосновену позицију слике као традиционалног ликовног медија. Гројс (Boris Groys) износи тезу да је то био једини начин да се уметност конституише као поље деловања у измењеним околностима, пре свега, пред налетом масовне културе, масовне производње медијских слика, које су саме по себи моћне, јер су свеprisутне, доступне и могу да циркулишу у најразличитијим регистрима.

„...Шездесетих је улога уметника подвргнута радикалној рedefиницији која није изгубила на значају до данас. Све до шездесетих романтична слика о уметнику је суштински нетакнута / неокрњена. Сматрало се да је 'прави' уметник усамљена, креативна индивидуа која следи, не спољашња правила и наметнуте конвенције друштва, већ своју 'унутрашњу нужност', као што је то Кандински формулисао (*О духовном у уметности*, 1912). Креативни уметнички чин је кључни пример не-отуђеног, ослобођеног рада... Дужност уметника је управо борба за слободу од ових спољашњих норми, вредности и зависности. Сматрало се да је ова борба не само могућа, већ неопходна зато што је уметнички креативни чин сам по себи јединствен, аутономан и слободан изнутра. Уметност треба да изражава ту унутрашњу слободу отворено како би била препозната као 'права' уметност. Али, управо се та унутрашња аутономија и слобода креативног чина доводе у питање у уметничким праксама шездесетих и седамдесетих година.”²⁵

Питање које се намеће је зашто се доводи у питање слобода, независност и аутономија уметника? Зашто се доводи у питање схватање о посебности, изузетости позиције уметника и то од стране самих уметника? Могло би се закључити да су управо уметници, који су најдиректније и најнепосредније увезани у уметнички систем, на исти, најдиректнији

25 Groys, B. (2005) *The Mimesis of Thinking, Systems*, нав. дело, стр. 140-141.

начин искусили идеолошки оквир оваквог схватања које експлицитно заговара привилеговану позицију уметника, а која је заправо у функцији самог система и његових институција, пре свега, тржишта. Овакво схватање је било нека врста „покривалице” која је маскирала сасвим другачији положај уметника.

Прво, положај уметника је неодвојив од уметничких институција, чак зависнички и то је разлог зашто се шездесетих година јављају стратегије које на различите начине настоје да овај однос проблематизују и преиспитају, пре свега на примеру излагачких уметничких институција: увођењем обичних, свакодневних и одбачених (*junk*) предмета у галерије, додавањем неуметничких функција галеријском простору и, најзад, увођењем уметничких пракси које су мишљене као интервенција у неуметничком простору, у јавном простору и излазак из институционалног простора на улицу, у природу... Ипак, врло брзо се показало да није довољан излазак из уметничког простора, па чак ни напуштање града, одлазак у пустињу! Поље деловања институција није укључивало само физички простор као што је галерија или музеј, већ је на различитим нивоима неодвојиво од деловања уметника или како је Андреа Фрејзер (*Andrea Fraser*) то, много година касније, формулисала:

„... наилазимо на носталгију за институционалном критиком као сада анахроним артефактом ере која је претходила корпоративним мега-музејима и 24/7 глобалном уметничком тржишту, носталгију за временом када су уметници још увек могли јасно да заузму критичку позицију против или изван институција. Данас је немогуће бити *изван*.”²⁶

Друго, показало се да је проглашавање уметника за „великог”, значајног или генија у функцији, пре свега, уметничког тржишта, чија је моћ управо у том периоду на узлазној путањи. То је једна од кључних стратегија, до данас, у превођење уметничког у робну вредност од које највећи бенефит нема уметник, већ само тржиште и главни актери на њему. Већина нових уметничких пракси урачунава управо ову компоненту, критички се према томе односи и настоји да уметнички начин деловања измести, дословно или симболички, у односу на тржишни систем и конзументски модел функционисања који у том периоду достиже свој зенит.

Трећа битна компонента измењеног положаја и уметника и уметности је масовна култура. У овом периоду, масов-

26 Frejzer, A. (2005) *Od kritike institucija do institucije kritike*, *Prelom* br. 8/9, Beograd: Prelom kolektiv, str. 224.

на култура почиње да доминира „читавим визуелним пољем савременог друштва”²⁷. То се манифестује огромном продукцијом „анонимних” слика које циркулишу, дистрибуирају се и доминирају у медијима за масовну комуникацију, које немају везу са уметношћу и са којом уметност не може да се такмичи. Гројс каже да су поједини аутори и уметници на овај губитак контроле над продукцијом слика реаговали очајничким протестовањем (као Ситуционисти), други су развили нове стратегије, као што је преузимање слика из масовне културе (поп арт), али и једни и други су се према томе односили као према нечем што је у потпуној супротности са јединственом субјективношћу индивидуалног уметника. По Гројсу, тек су минимална и концептуална уметност направили преокрет. Преокрет се састојао од тога што су уметнички рад позиционирале тако да нагласак више није био на визуелном, јер визуелно није више било резервисано само за уметнички начин изражавања, већ на односима. Минимална и концептуална уметност су, заправо, најдиректније увеле начин функционисања уметничког рада као система. У минималу, систем су чинили предмети у односу са реалним простором, ограниченим трајањем, посматрачем, што су све елементи, односно, делови система од којих се састојао сам уметнички рад. Индикативно је да су из самих предмета, углавном индустријски обрађених комада, одстрањени сви „уметнички” атрибути као што су индивидуалност, ауторство, занатско умеће, јер су сви ови атрибути увелико рабљени у масовним медијима, у адвертајзингу или дизајну у којем је естетско у функцији комерцијалног. У концептуалној уметности, под утицајем француских структуралиста, преузет је модел језика као најкомплекснијег система као модел уметничког деловања. Ово се може посматрати као акт капитулације у односу на масовну културу. Али, управо је то омогућило да се успостави критички однос према том режиму масовне производње слика. Инсистирање или задржавање на идеји о уметничком раду као аутономном и слободном је постављање уметника у „позицију роба или жртве екстерних система као што су уметничко тржиште, уметничке институције...”²⁸ Једино успостављањем односа уметник ставља себе у позицију некога ко може да се суочи са тим системима.

Шездесете године прошлог века представљају преломни тренутак јер се у том периоду конституише алтернатива доминантном модернистичком моделу уметности оличеног у апстрактној слици, који се у много равни може препознати

27 Groys, B. (2005) *The Mimesis of Thinking, Systems*, нав. дело, стр. 141.

28 Исто, стр. 142.

као успостављање континуитета са традиционалном уметношћу. Тај алтернативни модел је системски начин функционисања у којем се уметнички рад конституише као тачка повезивања хетерогених елемената, уметничких (као што су уметничке институције, уметничко тржиште...) и неуметничких (нове технологије, масовна култура...) и успостављање односа са другим системима (реалним временом, реалним простором, окружењем, посматрачем...). Ефекат те промене, парадигматске промене јер је у складу са променама које се препознају у готово свим регистрима, је појава низа нових уметничких пракси и успостављање концепта савремености. Системски начин функционисања је реакција на измењени свет – свет масовне производње, конзумеризма и комодификације, „свет робе који доминира читавим живим искуством”, у којем је „друштвени однос међу људима посредован сликама”.²⁹ Системски начин функционисања уметности мења и позицију уметника: за разлику од модернистичког уметника, чији је фрејминг деловања оцртан атрибутима аутентичности, јединствености и оригиналности, који за полазиште имају успостављање континуитета са традиционалним схватањем уметника романтичарске провинцијенције, савремени уметник је неко ко открива, дешифрује односе између различитих система. Истовремено, одржавање идеје да је уметник слободан, независан од норми и конвенција у функцији је других система, чиме се директно анестезира његов критички и креативни потенцијал. С тим у вези, позивање на „великог уметника” и „праву уметност”, идеје одавно мртве у уметности, али које се изнова враћају попут зомбија, увек су у функцији нечега што нема везе са уметношћу било да је то одређена партија, политичка опција или мали, лични интерес, стратегија преживљавања оних који су одустали од уметности или одавно изгубили „корак с временом”. Гледано из данашње позиције на почетку 21. века, систем се може посматрати као кључни корак у раскидању са традиционалним схватањем уметности базираном на занатском умећу, идеји великог уметника и слободи. Истовремено, то је транзициони период: први корак у удаљавању од идеје аутономности и незаобилазни корак до умреженог света. Систем је јединица од које се састоји мрежа. Системи су у међувремену – од средине прошлог века до данас – постали толико комплексни да су прешли у мреже.

29 Debor, G. (1967) *Društvo spektakla*, http://gerusija.com/downloads/Društvo_spektakla.pdf, 37; приступљено 5. 5. 2019.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bauman, Z. i Donskis, L. (2018) *Fluidno zlo*, Novi Sad: Mediterran.
- Birger, P. (1998) *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga / Alfa.
- Burnham J. (1968) *Systems Aesthetics, Systems*, приредио Shanken, E. A. (2015), Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Burnham, J. (1975) *Beyond Modern Sculpture*, New York: George Braziller.
- Capra, F. *Systems Theory and the New Paradigm, Systems*, приредио Shanken, E. A. (2015), Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Debor, G. (1967) *Društvo spektakla*, http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf.
- Fried, M. (1967) *Art and objecthood*, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>.
- Greenberg, C. (1934) *Avant-Garde and Kitsch*, *Art and Culture* (1961) Beacon Press.
- Groys, B. (2005) *The Mimesis of Thinking, Systems*, приредио Shanken, E. A. (2015), Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Hopkins, D. Introduction, in: *Neo-avant-garde*, приредио Hopkins D. (2006), Amsterdam – New York: Rodopi.
- Kuhn, T. S. (2002) *Struktura znanstvenih revolucija*, Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.
- Lipard, L. (1968) *The Dematerialisation of Art*, in: *Changing. Essays in Art Criticism*, приредио Battcock, G. (1971), New York: A Dutton Paperback.
- Luhmann, N. (1995) *Systems theory and post-modernism*, School of Economics and Political Science, London, <https://www.youtube.com/watch?v=EHnbWEYHkd8>
- Luhmann, N. <https://youtu.be/qRSCKSPMuDc>.
- Stanković, M. (2018) *Art is what makes life more interesting than art, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu 14*, Beograd: Filozofski fakultet.
- Frejzer, A. (2005) *Od kritike institucija do institucije kritike, Prelom* (2008), 8/9, Beograd: Prelom kolektiv.

Maja Stanković

University in Singidunum, Faculty of Media and Communications –
Digital Arts Department, Belgrade

FROM AN OBJECT-ORIENTED
TO A SYSTEMS-ORIENTED ART

Abstract

Unlike standard approaches to the interpretation of neo-avant-garde practices mainly based on Birger's interpretation, which has avant-garde as the starting point and institutionalization of avant-garde practices and loss of critical potential as the outcome, the aim of this research is to show that these practices are results of changes that can be identified in different registers and related to Kuhn's notion of the paradigm shift. The thesis of this research is that neo-avant-garde practices are an introduction of a new mode of operation of artistic works, which basically represents a system. Such systemic way of functioning represents a critical departure from the notion of autonomy which is of key importance for the modernistic conception of art and for the introduction of a relational way of functioning of artistic works based on the connection of various elements, artistic and non-artistic, as well as establishing of connections with non-artistic systems. The systematic mode of operation of artistic works is, at the same time, an outcome of the post-war social context, strengthening of the consumerist society, dominance of the media of mass communication and mass culture whose effects are the mass production of images and their dominance in the visual register previously reserved for art. The conclusion of this research is that the system, viewed from today's point of view, is a transition period between dual (world vs. picture, abstraction vs. representation, high vs. mass art ...) and networked mode of operation, which is a key feature of art at the beginning of the 21st century.

Key words: *contemporary art, neo-avant-garde, system, networked world, avant-garde, new artistic practices, art autonomy*