

Maja Stanković
Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum

ART IS WHAT MAKES LIFE MORE INTERESTING THAN ART

Apstrakt:

Tekst problematizuje 1968. godinu, ne kao hronološku odrednicu, kulturnu revoluciju ili socijalna previranja, već kao klaster događaja u mnogo širem vremenskom okviru u kojem se prepliću umetnost i život i koji je vrhunac jednog procesa preispitivanja konvencija i dominantnih matrica, kako u umetnosti tako i u drugim socijalnim registrima.

Ključne reči:

savremena umetnost, avangarda, neoavangarde, autonomija, estetska vrednost, deklasifikacija, otvoreni sistem, eksperiment

Šezdeset osma je opšte mesto u globalnoj kulturi. Na temu šezdeset osme napisano je mnogo knjiga sa različitih polazišta: socijalnih, kulturnih, političkih... Moja početna zamisao, kao pretpostavljam i svih autora u ovoj publikaciji, bila je da pokušam da malo izmestim priču o šezdeset osmoj van uobičajenih istorijskih pretpostavki. Ideja je bila da izaberem tri rada koja su nastala te godine i da analizom ta tri „slučaja“, njihovim ukrštanjem i povezivanjem, mapiram taj „prelomni“ trenutak. Šezdesete, inače, smatram jednim od najzanimljivijih perioda u umetnosti druge polovine dvadesetog veka, tako da sam pretpostavila da će najveći problem biti za koja tri rada se odlučiti. Dodatni parametar za izbor rada trebalo je da bude i to da su radovi u nekom segmentu rez u odnosu na postojeću umetničku produkciju. Moja početna pretpostavka bila je da ova „prelomna“ godina sigurno obiluje podjednako „prelomnim“ radovima.

Nakon preliminarog istraživanja, međutim, došla sam do toga da, kada je reč o vizuelnim umetnostima, gotovo da nema zanimljive produkcije u toj godini. Bilo je teško izdvojiti radove koji se, bar minimalno, izdvajaju u odnosu na postojeću produkciju. Ispostavilo se da je većina „prelomnih“ radova već nastala ili će se tek pojaviti u godinama koje slede. To je otvorilo novi set pitanja. Šta pokazuje taj „manjak“ u umetničkoj produkciji? Zašto ova godina velikih previranja nije naročito zanimljiva u umetničkom smislu? Kako objasniti jaz između njenog opšteg kulturnog značaja i relativno standardne umetničke produkcije?

Teza ovog teksta je da je šezdeset osma klaster događaja, a ne hronološka odrednica koja počinje sa 1. januarom i završava se sa 31. decembrom. Ako je umetnost „poruka u boci“ (Adorno), „mašina promene“ (Delez), ono što detektuje još uvek ne sasvim vidljive procese koji se odvijaju – a čini se da je to jedina relevantna funkcija umetnosti do danas – onda šezdeset osma nije jedan, već niz događaja, direktno ili indirektno povezanih, koji su doveli u pitanje dominantne matrice u umetnosti i prelili se u socijalno okruženje: na ulice. Šezdeset osma predstavlja materijalizaciju tih promena koje se kao niz paralelnih procesa odvijaju u umetnosti, a čije su konsekvence prisutne u mnogo širem registru: u kulturi, socijalnom polju, politici. Argumenti za ovu tezu su promene koje su u najširem hronološkom opsegu započele krajem pedesetih i početkom šezdesetih, a završavaju se u osamdesetim godinama prošlog veka, koje su destabilizovale do tada ustaljene modele i njihove neupitne pozicije u umetnosti, ali i šire. U okviru klastera „šezdeset osma“ mogu se izdvojiti najmanje tri ovakve linije, koje su uobličile savremeno shvatanje umetnosti.

I

Prva linija promena je destabilizovanje umetničkog rada kao zatvorenog sistema. Zatvorenost ovog „sistema“ manifestuje se, pre svega, u njegovom statusu estetskog predmeta: estetska komponenta je ono što ga čini privilegovanim, ekskluzivnim, nepromenljivim (ili večnim u tradicionalnom modelu) i, samim tim,

zatvorenim. Polazeći od toga, modernistička ideja autonomnosti naglašava tu razliku u odnosu na neumetničko, ono što pripada registru svakodnevnog – promenljivog, propadajućeg, banalnog – i radikalno se razlikuje od umetničkog dela. Ovakvo shvatanje dobija svoju radikalnu kritiku u avangardi, čije je jedno od ključnih polazišta upravo prevazilaženje autonomije, odnosno izdvojenosti umetnosti iz života i njihovo povezivanje. Avangarda uvodi drugačije shvatanje umetnosti i konstituiše se kao polazište za radikalnu liniju mišljenja u dvadesetom veku, ali ostaje na nivou ekscesa, koji se relativno brzo prevladava – sve do šezdesetih godina.

Tada započinje proces aktuelizacije avangardnih praksi u Evropi u radovima pojedinih umetnika, umetničkih grupa, uglavnom mlađih i tada marginalnih. U istom periodu počinje njihovo otkrivanje u radovima američkih umetnika koji, po prvi put, dolaze do saznanja o avangardnim praksama i počinju da ih primenjuju u svom radu. U izmenjenom kontekstu, njihov cilj se, u velikoj meri, razlikuje od avangardnih i okrenut je, pre svega, prevazilaženju uskog okvira dominantnih matrica, koji tada predstavlja apstraktna slika kao najdirektniji reprezent autonomnosti umetničkog dela i estetskog iskustva. Estetska komponenta, i sa njom povezana autonomnost umetničkog dela, postaje glavni predmet kritike u brojnim umetničkim praksama i postupcima koji se u tom periodu pojavljuju, a čiji je zajednički imenitelj problematizovanje estetske vrednosti, do tada ključne komponente umetničkog dela. To se najdirektnije manifestuje u *junk* estetici, koja je suprotnost tradicionalnim estetskim vrednostima kao što su uzvišeno i lepo: rad sa ne samo običnim, svakodnevnim već i odbačenim i nefunkcionalnim materijalima i predmetima. To su, istovremeno, prvi pokazatelji savremenog shvatanja umetnosti, koja reaguje na trenutno aktuelne procese u društvu kao što su masovna proizvodnja i ubrzanje i čija je glavna manifestacija – skraćivanje „životnog veka“ predmeta, a najveći produkt – smeće.¹

Estetska komponenta se problematizuje i u tekstovima umetnika koji su sastavni deo njihove prakse. Jedan od ključnih tekstova koji se time bavi je tekst Džozefa Kosuta „Art After Philosophy“ (Kosuth 1969) u kojem on iznosi tezu o subjektivnom i krajnje proizvoljnom ukusu pojedinca, koji se maskira estetskim kategorijama. Stoga se on zalaže za odvajanje filozofije, odnosno estetike kao filozofske discipline, od umetnosti. Dekorativni predmet je za Kosuta primer „čistog estetskog predmeta“, a primarna funkcija dekoracije je „dodati nešto da bi bilo privlačnije“. To, po njegovom mišljenju, upućuje na lični ukus koji je arbitraran i formalizam. Nijedno od ta dva nije nužno umetnost, već „vežbe u estetici“ ili „umetnost samo na osnovu svoje sličnosti sa ranijom umetnošću“. (Kosuth 1969) Najveća Kosutova primedba tradicionalnoj umetnosti, koja se ne odnosi na samu tradicionalnu umetnost, već na vraćanje tradicionalnim i estetskim vrednostima umetničkog dela, jeste prihvatanje već utvrđenih mogućnosti koje se ne dovode u pitanje, već se tumače kao određena priroda umetnosti. Nasuprot tome, on ističe sledeće:

1 Videti: Z. Bauman, *Fluidni život*, Meditteran Publishing, Novi Sad 2009.

Ono što je bitno u umetnosti je ono šta *donosi*, a ne na koji način se prilagođava postojećoj umetnosti. (Kosuth 1969)²

Prihvatanjem umetnosti takve kakva jeste ukida se mogućnost istraživanja prirode umetnosti i pristaje na jedno – dato i opšteprihvaćeno – shvatanje umetnosti koje je u logici estetskog i nužno završava kao estetski predmet i predmet za tržište. Spona između njih je upravo autonomnost: preduslov za funkcionisanje umetničkog dela kao estetskog predmeta i, istovremeno, „kategorija imanentna kapitalu“. (Mario Tronti)³ Na taj način estetska komponenta, za razliku od Kantove „uzvišenosti“ i nemerljivosti, postaje vrlo merljiva jer se konstituise u odnosu na tržišnu vrednost i obratno. I ne samo to, tržišna vrednost kao opšteprihvaćena ili „objektivna“ vrednost postaje moderni pandan i ideji o lepom kao univerzalnoj vrednosti koja se konstituise u doba prosvetljenosti zajedno sa idejom o umetnosti kao univerzalnom jeziku izražavanja.

Estetska komponenta, u tom smislu, uračunava dve suprotnosti, naizgled potpuno različite – subjektivno i objektivno, a koje su zapravo različite strane „istog novčića“, u tradicionalnom dualnom kodu svojstvenom Zapadu. Istovremeno, kao što je estetska vrednost neodvojiva od privilegovanog predmeta, na isti način i „umetnik poseduje privilegovanu subjektivnost – umetnički genije – koja omogućava superiorni pogled na materijalno i na svet kao takav i povezivanje ideala sa njihovim partikularnim izražavanjem kroz individualne forme.“ (Kalyva 2016, 16) To je ujedno tačka u kojoj se u konkretnoj umetničkoj formi povezuju subjektivno i univerzalno.

Najradikalnija kritika estetske vrednosti je upućivanje na njenu ideološku komponentu. Još 1936. Benjamin uvodi pojam *estetizacija politike* koji upućuje na vezu između estetskog i ideološkog, odnosno estetsko kao masku za određeni ideološki sadržaj ili kao što, mnogo kasnije, Teri Iglton objašnjava: „estetsko postaje instrument za oblikovanje samosvesti buržoazije kao suverene klase.“ (Kalyva 2016, 17) Iz toga sledi da je isticanje autonomnosti umetnosti upravo u funkciji ideologije, što B. O’Doherty analizira na primeru tzv. neutralnosti galerijskog prostora koja se potencira izgledom (*white cube*: prazan, beli, sveden prostor), funkcijom (izlaganje „umetnosti“) i jasnom granicom u odnosu na neumetničko (galerija kao institucija), a zapravo je u direktnoj vezi sa vrednostima koje zastupa država i plasira ih preko svojih institucija.⁴

Avangarda nastoji da razbije taj ideološki sklop institucija–umetnost i, istorijski gledano, „na trenutak“ to i uspeva. Ono što je, međutim, mnogo značajnije

2 Kosut se poziva na Grinberga kao „kritičara ukusa“, čiji svaki estetski sud upućuje, zapravo, na njegov ukus. A to je ono što je bilo aktuelno na sceni u periodu kada se on formirao kao kritičar: pedesete i apstraktni ekspresionizam.

3 Citirano u: M. Vishmidt, “What Do We Mean By ‘Autonomy’ and ‘Reproduction’?”, *Reproducing Autonomy*, (ed. K. Stakemeier, M. Vishmidt), Mute Publishing, London-Berlin 2016, 21.

4 Videti: B. O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press 2000.

jeste samo avangardno iskustvo utemeljeno na odbacivanju opšteprihvaćenog i uvođenju alternativnog modela mišljenja (u) umetnosti. Polazeći od tog iskustva, šezdesetih se formira alternativna scena nasuprot *mainstream*-u. Niz različitih umetničkih praksi dovodi u pitanje jasnu razliku između umetničkog i neumetničkog, otvara umetnički rad ka spolja, ka svakodnevnom i životu i, istovremeno, dovodi u pitanje njegovu estetsku vrednost i ekskluzivni status.

Reality does not lie beneath the surface of appearance. Everything looks like something; everything is accessible to the purposes of art. No thing possesses special status in the world: nor does man. (Douglas Huebler)⁵

U ovoj izjavi Daglasa Hublera nagoveštena je veza između promena u umetnosti, koje se na tragu avangardnog iskustva odvijaju šezdesetih godina i promena u društvu koje predstavlja šezdeset osma. Ono što ih povezuje jeste preispitivanje dominantnih matrica baziranih, pre svega, na privilegovanim statusima. Ono što se problematizuje u umetnosti jeste ideja da sve može da bude deo umetničkog rada, da nema privilegovanih predmeta, medija, materijala... To ima svoju paralelu u socijalnim previranjima šezdeset osme čije je jedno od ključnih obeležja dovođenje u pitanje privilegovanih pozicija, klasa, rasa... To su istovremeno ideje koje su, nakon pada Berlinskog zida, „rušenja socijalizma i uspostavljanja neprikosnovene kapitalističke hegemonije distancirale naš svet od sveta ‘68. do tačke da je postalo veoma teško zamisliti jedno vreme u kojem su ljudi zamišljali svet na suštinski drugačiji način od onog u kojem živimo sada.“ (Ross 2001, 20)

II

Druga linija promena, koja se nadovezuje i delimično preklapa sa prethodnom, jeste deklasifikacija, preispitivanje hijerarhijskih matrica, što se manifestuje destabilizovanjem granica između visoke i masovne umetnosti. Jedan od ključnih tekstova iz tog perioda, koji je, čini se, naročito danas, sa distance od pola veka i u kontekstu aktuelne krize, pauperizacije i slabljenja srednje klase, posebno zanimljiv, jeste tekst Klementa Grinberga „Avangarda i kič“. (Greenberg 1961)⁶ Pitanje koje Grinberg već u uvodu postavlja jeste kako je moguće da su produkt jedne kulture – pritom misli na modernu zapadnjačku kulturu – dve potpuno različite stvari: visoka umetnost (*mainstream*), ono što je povezano sa umetničkim institucijama, tu pre svega misli na apstraktnu umetnost i, s druge strane, masovna umetnost? Iz načina na koji formuliše pitanje mogu se zaključiti dve stvari. Prvo,

5 Citirano u: P. M. Lee, *Chronophobia. On Art in the Art of the 1960s*, The MIT Press 2004, 91.

6 Tekst je objavljen 1939. i, hronološki gledano, izlazi iz okvira ovih razmatranja, ali je imao više ponovljenih izdanja tokom šezdesetih godina i problematski najavljuje ono što je od ključnog značaja upravo za šezdesete godine. (*prim. aut.*)

da je podrazumevajuće, „prirodno“ i poželjno postojanje jedne kulture, naravno visoke. Drugo, da jedna uračunava pozitivno određenje, a druga negativno, što je, opet naravno, masovna kultura. Cilj njegovog teksta je da pokaže koliko je masovna umetnost pogubna za kulturu i da glavnu ulogu u tome ima – avangarda.

Prvi „nedostatak“ avangarde koji Grinberg navodi je to što nije jasno izgradila „svoj koncept ‘buržoaskog’ i definisala šta nije“. Ovo objašnjenje je naročito indikativno zato što više govori o stavu samog autora, a ne toliko o avangardi. Njegov stav, koji brani dalje u tekstu, jeste da je kultura nešto što pripada i obraća se buržoaziji, odnosno višoj, upravljačkoj klasi s čije su suprotne strane radnici i seljaci. Problem sa masovnom kulturom je u tome što kulturne sadržaje odvaja od te klase kojoj oni, zapravo, pripadaju. Njegov argument je da se „nijedna kultura ne može razvijati bez socijalne baze i stabilnog izvora prihoda“ koji poseduje elita u upravljačkoj strukturi. Nedostatak avangarde o kojem govori je u tome što ne uračunava klasnu podelu i, kako kaže, nema izgrađen „identitet buržoaskog“. Jedan od bitnih aspekata avangarde je upravo to: funkcionisanje van postojećih klasifikacija – medijskih, žanrovskih, klasnih. Pošto je klasno ustrojstvo nešto što on ne dovodi u pitanje, već zagovara, iz tog ugla razumljiv je „manjak“ koji pripisuje avangardi.

Najvažnija funkcija avangarde nije da bude „eksperiment“, već da „sačuva kulturu od posrnuća u ideološku konfuziju i nasilje“, što ona, kako navodi, nije uradila, i to je sledeći argument protiv avangarde. (Grinberg 1961) Ovaj argument je naročito zanimljiv jer pokazuje kako Grinberg, opet, vrlo precizno detektuje da je avangarda „eksperiment“, ali pošto je njegovo generalno stanovište o kulturi zasnovano na konceptu *status quo*, gledano iz tog ugla, to je ne samo manjak već i opasno jer destabilizuje ustaljeno shvatanje umetnosti i kulture. Grinberg tako izgovara vlastiti „simptom“, kojim još jednom potvrđuje ideološki okvir svoje pozicije, zasnovan na hijerarhijskoj i klasnoj podeli po kojoj kultura pripada višoj klasi. Iz toga, zatim, sledi da sve što dovodi u pitanje takvu klasnu podelu nije napad na određeno shvatanje kulture, u ovom slučaju nedvosmisleno elitističko, već napad na samu kulturu. Zato je neophodna strategija odbrane, i to je – napad na avangardu. Motiv za ovaj „ratnički poklič“ je, dakle, „prosvetiteljski“ – odbrana same kulture.⁷ Dalje, jedan od argumenata protiv avangarde zasnovan je na pokušajima da pokaže bliskost između avangarde i totalitarnih režima (glavni argument je, očekivano, Marineti i njegova blizina fašističkom pokretu u Italiji). Ključni argument, međutim, zasnovan je na povezivanju avangarde i kiča. Na koji način povezuje avangardu sa kičem?

Za Grinberga je kič sve što pripada masovnoj kulturi: popularne, komercijalne umetnosti u koje ubraja naslovne strane časopisa, ilustracije, reklame, popularnu literaturu, stripove, popularnu muziku, holivudske filmove... Prvi argument, koji dalje ne razvija, za povezivanje avangarde i kiča jeste da su

7 „Pošto su avangardne forme ono što najvećim delom čini našu postojeću kulturu, u bliskoj budućnosti, opstanak čitave kulture je ugrožen.“ (Greenberg 1961)

konzervativni. Zatim, obe pojave su produkt industrijske revolucije. Zajednički imenitelj ovde je, zapravo, tehnička reprodukcija, mada je eksplicitno ne pominje. Po Benjaminu, pojava tehničke reprodukcije je promenila shvatanje umetnosti i jedino je avangarda tu promenu detektovala i kroz svoju praksu i teoriju problematizovala, te je utoliko Grinbergovo povezivanje industrijske revolucije i masovne kulture uveliko teorijski utemeljeno. Ono što takođe ne pominje direktno u tekstu, a što se nadovezuje na prethodni argument, jesu masovni mediji: časopisi, fotografija, film. Avangardni umetnici u svom radu počinju da koriste ove medije, koji nisu tradicionalni umetnički mediji, već pripadaju masovnoj komunikaciji, što direktno narušava hijerarhizovan odnos između umetnosti i vanumetničkog registra, u kojem umetnost ima ekskluzivnu poziciju u odnosu na ono što je masovno, svakodnevno i, samim tim, banalno. I na kraju, glavni „krivac“ za pojavu masovne kulture (u šta ubraja i avangardu i kič) jeste opet industrijska revolucija, koja je doprinela tome da pismenost nije više elitistička pojava, već nešto što je dostupno svima, i radnicima i seljacima, tako da i oni sada imaju svoje kulturne potrebe, a zbog manjka slobodnog vremena i obrazovanja mogu da ih zadovolje na najjednostavniji način – kroz masovnu kulturu.

Ovakvo elitističko shvatanje kulture i umetnosti koje zastupa Grinberg, zasnovano na hijerarhiji i klasnim matricama, odraz je hladnoratovske politike i upućuje na zvaničnu kulturnu politiku, čiji je on jedan od ključnih zastupnika u tom periodu. Pojava neoavangardnih praksi destabilizuje upravo takav klasifikovani sistem zasnovan na podelama, granicama i kategorijama: *mainstream* i alternativa, lepe i primenjene (komercijalne) umetnosti, elitna umetnost i avangarda, visoka i masovna umetnost... Pored novih postupaka i praksi koje ulaze u registar umetnosti i unose niz „neumetničkih“ elemenata, o kojima je već bilo reči, ono što dodatno destabilizuje klasifikaciju i kategorije jeste pop-art: direktno i eksplicitno preuzimanje motiva iz masovne kulture i njihovo „umetanje“ u sliku, tradicionalni likovni medij koji „pripada“ visokoj umetnosti.

Destabilizovanje dominantnih matrica u umetnosti uzrok je paranoje koja se prepoznaje i u Fridovom tekstu „Art and Objecthood“ o pojavi minimalne umetnosti. (Fried 1967) Frid, kao i Grinberg, samo na primeru minimala, vrlo precizno detektuje promene na sceni koje dovode u pitanje dominantno shvatanje umetnosti, stanovište koje obojica zastupaju. Unutar, sada već uveliko poznatog pojma „teatralnost“, koji uvodi Frid u tom tekstu ne bi li objasnio u kojoj meri se minimalni „objekti“ udaljavaju od slike i skulpture kao tradicionalnih likovnih medija, krije se zapravo ogromni strah od različitosti i pomeranja u odnosu na dominantnu paradigmu ili, kako to tumači Pamela Li, njegova „hronofobija“. (Lee 2004) Zašto baš hronofobija? Zato što Frid posebno izdvaja vremensku komponentu kod minimal radova, odnosno njihovu povezanost sa limitiranim trajanjem, iskustvom, što on označava kao približavanje teatarskom načinu izražavanja. On reaguje na udaljavanje od čistih kategorija, čija je funkcija klasifikacija i ograničavanje. To izdvaja ne samo kao negativnu pojavu već kao „neprijatelja koji dovodi u pitanje čitavu umetnost“. (Fried 1967)

Postavlja se pitanje kako objasniti tu vrstu straha (fobije) i s njim povezanog militantnog napada, proizvođenja u neprijatelja i odbrane čitave umetnosti (sa metapozicije, slične Grinbergovoj prema avangardi), osim ako se ne posmatra u širem, ideološkom i socijalnom smislu: kao mogućnost promene, dovodenje u pitanje ograničavanja i to ne samo u umetnosti već i šire. Tekst je, inače, objavljen samo nekoliko meseci pre demonstracija '68, pri čemu ovaj podatak nije iznet u cilju uspostavljanja direktne veze sa socijalnim previranjima koja će uslediti, ali je simptomatičan kao rez koji detektuje promene iz ugla umetnosti, ili bar pokušaj promene, jednog važećeg sistema vrednosti zasnovanog na kategorijama i klasifikacijama.

Ono što je neupitno, bilo da ga posmatramo kao slučajnost ili podudarnost, jeste da se sličan proces deklasifikacije ubrzo konstituiše i u socijalnoj sferi i njega upravo simbolizuje maj šezdeset osme:

Ono što se naziva „majskim događajima“ sastojalo se uglavnom od studenata koji su prestali da budu studenti, radnika koji su prestali da budu radnici i farmera koji su prestali da budu farmeri. Maj je predstavljao krizu funkcionalizma. Pokret je poprimio oblik političkog eksperimenta deklasifikacije, narušavanjem pozicija kao prirodnih „datosti...“ (Ross 2001, 25)

Deklasifikacija ili narušavanje „prirodnog“ hijerarhijskog poretka u socijalnom registru odvija se fizičkim izmeštanjem studenata van univerziteta, radnika izvan fabrika i farmera izvan svojih farmi i njihovim povezivanjem. Iz tog razloga, glavni zadatak policije, kako navodi autorka u knjizi o demonstracijama u Francuskoj, bio je da onemogući fizički kontakt i tako spreči mogućnost bilo kakvog povezivanja studenata, radnika i farmera. Studenti nisu više zastupali samo studentske interese i upravo to odvajanje od „datog“ identiteta, partikularnih socijalnih grupa i njihovih interesa omogućilo je, kako navodi autorka pozivajući se na Ransijera, pristupanje nečem većem, „ukazivanje na opštu krizu i dovodenje u pitanje režima, države, društva.“ (Ross 2001, 25) Francuski istoričar i novinar Danijel Lindenberg opisao je to na sledeći način:

Više od svega, maj '68, po mom mišljenju, bio je ogromna težnja ka jednakosti. (Ross 2001, 65)

III

Promena u načinu funkcionisanja umetničkog rada predstavlja treću liniju promena, čije je polazište takođe u avangardi. Pamela Li kaže da je jedno od ključnih obeležja šezdesetih godina to što umetnički rad počinje da funkcioniše kao sistem. U čemu se ogleda ta promena?

Kada se govori o brojnim umetničkim praksama koje su se javile tokom šezdesetih godina, bilo da je reč o performansu, hepeningu, fluksus akciji ili lend artu, često se koristi krilatica „ovde i sada“. Ona upućuje na konkretan prostor i vreme u kojima se izvodi rad. Umetnički rad se tako uvezuje sa nečim što pripada realnosti u najširem smislu, određenim prostorom i vremenom i u tom sadejstvu produkuje se rad. Te veze koje se uspostavljaju između umetničkog – umetnikove namere, ideje, načina izvođenja – određenog prostora, vremena, nečeg što pripada okruženju – predmet, materijal, postupak – ili nekom sasvim drugom registru – privatnom, političkom, socijalnom... čine jedan sistem. Prigovor ovakvom pristupu mogao bi da bude sledeći: svako umetničko delo je sistem, stoga se nameće pitanje po čemu je jedan performans npr. više sistem od tradicionalnog umetničkog dela kao što je skulptura? Ključna razlika je u načinu funkcionisanja: za razliku od reprezentacije ili apstrakcije kao njenom antipodu, koje funkcionišu kao zatvoren sistem, pomenute prakse funkcionišu kao otvoreni sistem jer niz komponenti sa kojima se uvezuju – bilo da su u pitanju prostor, vreme, predmet ili posmatrač – promenljive su jer uračunavaju promenu kao deo rada. Po tome se razlikuju od zatvorenih sistema, koji su autonomni, hijerarhizovani, statični i nepromenljivi. Svaki sistem, isto tako, uračunava inženjera, što je u ovom slučaju umetnik, koji povezuje raznorodne elemente u određeni sistem. Za razliku od njega, tradicionalni umetnik nije inženjer (osim ako nije Leonardo da Vinči) jer on oponaša već postojeći (božanski ili božji) poredak u prirodi.

Vremenska dimenzija ima ključnu ulogu u „otvaranju“ sistema. Zato nije slučajno što odrednica, koja uračunava niz promena u različitim registrima tokom šezdesetih, nosi naziv hronološke odrednice – *klaster '68*. U tom ključu nije neobično ni to što je Fridova kritika minimal skulpture „hronofobična“: usredsređena upravo na taj momenat promene kao što su okolnosti u kojima se posmatrač susreće sa radom (vreme, mesto, osvetljenje, kontekst...), različite relacije koje uspostavlja sa radom (svojim kretanjem, posmatranjem iz različitih pozicija, brojnih uglova i sa različitim osvetljenjem...) i njegovo telo koje ulazi u odnos sa radom, a koje je u tom sistemu „promenljiva“. Vremenska dimenzija tako direktno uvodi u ono što Frid naziva „stanjem ne-umetnosti“, jer dovodi u pitanje sve postojeće matrice funkcionisanja umetničkog dela: njegovu autonomnost, jasne granice između umetničkog i neumetničkog i status privilegovanog predmeta.

Vremenska dimenzija ulazi u vizuelne umetnosti zahvaljujući, pre svega, novim tehnologijama. Otkako je film povezao do tada potpuno odvojene entitete, iz dva različita registra – sliku, koja pripada umetnosti, i pokret, koji pripada prirodi – promena i proces postaju novo polje istraživanja, naročito tokom šezdesetih godina. Istovremeno, nove tehnologije u velikoj meri doprinose istraživanju otvorenog sistema kao modela funkcionisanja umetničkog rada. S druge strane, one nisu od značaja za, delezovski rečeno, funkcionisanje dualnih mašina. One se prepoznaju u tradicionalnom i modernističkom modelu umetničkog dela u kojima je primarna relacija priroda–reprezentacija, umetnik–delo, umetnik–materijal koji oblikuje (platno, drvo, mermer...), koja se konstituiše kao izraz, individualni način izražavanja pomoću analitičkih ili ekspresionističkih pristupa. Nove tehnologije su, kako ističe

Makluan, „eksternalizovale naš centralni nervni sistem: odnosno naš način mišljenja“. (Quaranta 2013, 47) Makluan, svakako, nije mislio na danas aktuelnu priču o mogućnostima za daunlodovanje informacija koje nosi određeni centralni nervni sistem, njihovom prenošenju u digitalni zapis i čuvanju nakon smrti samog nosioca informacija. Makluan je nove tehnologije posmatrao kao element u sistemu, koji se povezuje sa određenim registrom (umetničkim, socijalnim, naučnim...) i pojedincom i postaje novi alat uz koji ili pomoću kojeg se misli. Džon Kejdž ide i korak dalje:

...there is only one mind, the one we all share. (Quaranta 2013, 47)

Za Kejdža, temporalna dimenzija je ono što povezuje umetnost i život, što ne znači brisanje razlike između umetnosti i života, već prevladavanje dualizma između umetnosti i života, „između življenja i stvaranja, uvođenjem života u umetnost“⁸. U Kejdžovoj kompoziciji 4'33“ najdirektnije se vidi kako umetnički rad funkcioniše kao otvoreni sistem: spona između umetnosti i života uspostavljanjem relacija između određenog trajanja, tišine, umetnika, slušaoca/posmatrača, ambijenta, konteksta i – slučaja. Ako umetnost uranja u život, i obratno, onda je svaka promena u umu, individualnom načinu mišljenja, nešto što istovremeno menja i svet.⁹ Ovakvo shvatanje nije išlo samo iz umetnosti već i iz nauke, i to je nešto što je karakteristično za šezdesete: ideja o povezivanju umetnosti i nauke, što se može videti u saradnji umetnika i inženjera i zajednički izvedenim projektima.¹⁰ Ovaj proces je bio dvosmeran: inženjeri i naučnici su bili ubeđeni da mogu da pomognu

8 „Zato je Cageov odnos prema umetnosti toliko izrazito subverzivan... – protiv klišea, protiv krutih formi mišljenja. Jedino u tako shvaćenom, širem društvenom i intelektualnom kontekstu otkriva se puni smisao njegovog rada: ne zatvorenost u specifične muzičke probleme i zaokupljenost njima, već pre niz lucidnih i često vrlo duhovitih komentara o stanju ljudskog duha kakav se ispoljava u oblasti muzičkog (slušnog) iskustva. Oprobani recept za to jeste pomeranje ugla gledanja, zamena i preraspodela ustaljenih i utvrđenih uloga. Tako i Cage menja uloge učesnika u doživljaju umetničkog dela: u novoj podeli kompozitor više ne diktira jedan zaokružen, konačan oblik koji se zatim kroz interpretaciju skrupulozno prenosi do skrušenog, strahopoštavanjem ispunjenog slušaoca, već čini nešto radikalno drugačije – on daje podsticaj stvaranju autentičnog slušnog iskustva, za koje se i interpretator i slušalac moraju sami pobrinuti. Organizacija muzičkog materijala mora stoga biti dovoljno otvorena da svako može steći sopstveno iskustvo, idući pravcem koji izabere, uključujući sopstvene kreativne moći i rezonatore.“ F. Filipović, „Beleške o Johnu Cageu“, *John Cage. Radovi/tekstovi 1939–1979*, (prir. M. Savić i F. Filipović), radionica SIC, Beograd 1981, IX.

9 “We can’t change our minds without changing the world”, J. Cage, citirano u: D. Quaranta, *Beyond New Media Art*, n. d., 48.

10 Ovo su neke od brojnih saradnji između umetnika i inženjera: Billy Kluver i Jean Tinguely u radu *Hommage to New York* (1960); Billy Kluver i Robert Rauschenberg u instalaciji *Oracle* (1962–1965); isti inženjer sarađivao je i sa Jasperom Johnsom i Andy Warholom na instalaciji *Silver Clouds*; izložba-događaj *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966) – serija multimedijalnih performansa u kojoj je deset umetnika radilo sa trideset inženjera i naučnika; osnivanje neprofitne organizacije *Experiments in Arts and Technology (E.A.T.)* (1967) koja je promovisala saradnju između umetnika i inženjera. E.A.T. organizuje izložbu *Some More Beginnings* (1968) u Bruklinskom muzeju u Njujorku, izložbu *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* u MOMA u Njujorku... (Quaranta 2013, 54)

umetnicima u izvođenju njihovih namera, ali su takođe verovali da umetnici, kao „agenti socijalne promene“ mogu da utiču na razvoj tehnologije. (Quaranta 2013, 54) Ovako je to objasnio Kluver:

All the projects I have worked on have at least one thing in common: from an engineer's point of view they are ridiculous. That is their value. (Quaranta 2013, 54)

Njihova vrednost je u nekonvencionalnom pristupu, koja izmiče zadatim kriterijumima i postojećim okvirima mišljenja. Ovakav način mišljenja, međutim, nije samo povezan sa tehnologijama i naukom. On je svoj izraz imao i u socijalnom registru, i to je ono što, i danas, simbolizuje šezdeset osmu.

....

Maj '68. je bio upravo to. Umetnici više nisu bili u svojim ateljeima, nisu više radili, nisu više mogli da rade zato što je realno postalo moćnije od njihovih invencija. Prirodno, postali su vojnici, a i mi među njima. Napravili smo Javni atelje lepih umetnosti (Atelier populaire des Beaux-Arts) i pravili smo postere. Bili smo tamo danju i noću i pravili postere. Cela država je bila u štrajku i nikada nismo više radili u životu. Najzad smo bili potrebni. (Ross 2001, 16)

Ovako je francuski umetnik Žerar Fromanže, jedan od studenata Akademije lepih umetnosti u Parizu, opisao majske događaje. Jedna od njegovih parola bila je: *Art Is What Makes Life More Interesting than Art*. Ona ukazuje na potencijal šezdesetosmaških previranja, čije je polazište avangardna ideja o uvođenju umetnosti u život, što je jedna od teza koju razvija i Bertolucci u svom viđenju šezdeset osme.¹¹ Istovremeno, ona sumira promene koje se šezdesetih dešavaju u umetnosti, a indirektno i njihovu implicitnu vezu sa socijalnim previranjima: destabilizovanje umetničkog rada kao zatvorenog sistema i estetsko shvatanje umetničkog dela, čiji je privilegovani status izraz njegove autonomnosti, ali i pokazatelj socijalnih matrica po kojima se društvo konstituiše oko ili u odnosu na privilegovane pozicije koje zauzimaju pojedinci, klase, države ili rase; na to se nadovezuje deklasifikacija, dovođenje u pitanje hijerarhijskih matrica – i dualnih podela kao što je visoka i masovna umetnost – i stratifikovanih društvenih sistema, baziranih na fragmentaciji, specijalizaciji i ograničavanju, koji imaju za cilj prevenciju i onemogućavanje promena. A promene se dešavaju uvođenjem otvorenog sistema kojim se umetnost vraća istraživanju, eksperimentu i mišljenju.

Eksperiment se dešava i u socijalnom polju. U kulturnom polju. I političkom. To je, istovremeno, izlazak iz standardnih funkcija, interesnih grupacija i socijalnih stratifikacija. Zato je problem kako definisati tu revoluciju: da li je to

11 Film *Dreamers* (2004), režija: B. Bertolucci. U filmu, on takođe ukazuje i na njen manjak. (*prim. aut.*)

politička, kulturna ili antikulturna revolucija? Da li je to uopšte revolucija ili se, u stvari, ništa nije promenilo? Jedan od argumenata u prilog poslednjoj tvrdnji je to što je promene teško definisati jer izmiču postojećim klasifikacijama i teško ih je svesti na jedan registar – kulturni, politički, socijalni, umetnički... Drugi argument je apsolutna pobeda kapitalističkog sistema, koji nakon pada Berlinskog zida gubi alternativu, što je u velikoj meri doprinelo tome da se potencijal koji je imala šezdeset osma relativizuje, svede na kulturni fenomen, izolovani događaj, distanciran od savremenog iskustva i sadašnjeg trenutka.

Bilo da zastupamo tezu da su se promene dogodile ili nisu, ono što je u oba slučaja izvesno jeste to da se, tokom šezdesetih godina prošlog veka, dogodio jedan poremećaj, sastavljen od niza različitih procesa čiji su vrhunac događaji šezdeset osme koji se, gotovo sinhrono, odigravaju u različitim delovima sveta. U pitanju su promene koje dovode u pitanje način funkcionisanja i vrednosti čitavog sistema, a koje se mogu pratiti u različitim linijama i registrima međusobno isprepletanijih, tokom čitave dekade, pa i šire. Reč je, zapravo, o jednom sistemskom poremećaju koji je imao funkciju reza u socijalnom tkivu sačinjenom od ustaljenih, klišeiziranih i okoštalih formi mišljenja. Ovaj „poremećaj“ obeležava pojava novih načina povezivanja – studenata i radnika, radnika i intelektualaca, umetnika i radnika i novih socijalnih modela delovanja zasnovanih na jednakosti nasuprot patrijarhalnim, klasnim, segmentiranim, hijerarhijskim koji dominiraju u gotovo svim registrima. Zato je to eksperiment, jer se dovode u pitanje kliše i okoštale matrice funkcionisanja. Moglo bi se čak ići i korak dalje s tezom da je šezdeset osma klaster događaja u umetnosti kojim se, polazeći od avangardnih istraživanja, uvodi alternativni model funkcionisanja u umetnosti, zasnovan na jednakosti (različitih medija i načina izražavanja), otvorenosti (svaki predmet može da bude deo umetničkog rada) i destabilizovanju privilegovanih pozicija (svako može da bude umetnik), a da se to preliiva i u šire kulturno, socijalno polje. Iz toga sledi da je, još uvek, umetnost otvoreno polje za eksperimentisanje, propitivanje kodiranih matrica delovanja koje se plasiraju kao prirodne i nepromenljive. Umetnost kao mašina promene – to je čak i danas, ili možda baš danas, jedini relevantni pristup umetnosti. Zato je šezdeset osma umetnički eksperiment u podjednako meri koliko i socijalni, i ne samo to već, koliko je poznato, i poslednji veliki eksperiment!¹²

I zato je danas degradirajuće govoriti o „pravoj umetnosti“ i „pravim vrednostima“ jer je to ne samo zatvaranje u prošlost, motivisano strahom od novog, nepoznatog i bez kritičkog odnosa prema sadašnjosti, već i u funkciji zadržavanja zatečenog stanja, način da se onemogućiti mišljenje promene. A mehanizam odbrane je uvek sličan: veličanje jednog medija, jednog načina izražavanja, jednog shvatanja umetnosti i vraćanje uvek istom pitanju – da li je to uopšte umetnost? Gledano iz ugla

12 Tome u prilog idu i podaci o velikoj intelektualnoj i kreativnoj produkciji, razmeni ideja, pojavi velikog broja časopisa, knjiga i novih edicija koje se pojavljuju u nekoliko narednih godina nakon '68, naročito u Francuskoj. Pozivajući se na Prusta, autorka navodi i kada se završava ovaj period postšezdesetosmaškog intelektualnog naboja, a to je 1980. Od tada počinje da se konstituiše oficijelna priča o '68, koja ima za cilj da umanjiti potencijal promena ovih događaja i svede ih na jedan nivo: kulturni. (Ross 2001, 14)

tržišta, najviše mesto zauzima i dalje tradicionalna slika, ali tržište je, kao i svaki *business as usual*, bazirano na „starim proverenim vrednostima“ a ne inovaciji i istraživanju, osim ako ona nisu u funkciji profita i zatvorenih interesnih grupacija. U svakom drugom slučaju, medijsko pitanje je deplasirano, tim pre što je i sam pojam medija relativizovan i u velikoj meri ispražnjen sa pojavom digitalnih tehnologija u kojima su najrazličitiji medijski zapisi izlazni format određenog digitalnog koda, kombinacija nula i jedinica.

I zato je, danas, problematično govoriti o visokoj umetnosti, masovnoj umetnosti, alternativni i drugim „zatečenim“ dualnim kategorijama čija je funkcija da ograde, očiste i suspregnu promenu. Ove klasifikacije pripadaju logici 20. veka i još tada – u avangardi početkom veka i sa neoavangardama sredinom veka – dovode se u pitanje kao recidiv prošlog, prevaziđenog i udaljenog od savremenog iskustva. Umetnička produkcija je danas u velikoj meri pozicionirana u odnosu na određeni finansijski okvir koji kao takav nije nominalno određen (kao određeni tip prakse, postupka ili medija), već promenljiv, fluidan i najčešće u vezi sa brojnim umetničkim i vanumetničkim okolnostima.

I zato je danas sasvim retrogradno svoditi umetničko delo na estetski predmet, jer je to vraćanje ne na 20. već na 19. vek i brisanje svega alternativnog, avangardnog i eksperimentalnog kao nasleđa proteklog veka. To, naravno, ne znači da estetsku komponentu treba isključiti. Naprotiv, većina nas voli da uživa u umetničkim delima i to je najčešći način posmatranja umetničkih dela iz prošlosti, tako da je estetsko neka vrsta potrebe koju nema razloga isključivati. Ali da bi određeni umetnički rad bio istovremeno i savremen, on nužno uključuje sve pomake u umetnosti koji su se desili na liniji avangardnog mišljenja. U protivnom, ostaje ispod nivoa savremenosti i, svakako, izvan iskustva na koje, i posle pola veka, podseća šezdeset osma.

LITERATURA

- Fried, Michael, “Art And Objecthood”, *Artforum* (1967).
- Greenberg, Clement, “Avant-Garde and Kitch”, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1961.
- Kalyva, Eve, *Image and Text in Conceptual Art*, Palgrave Macmillan, 2016.
- Kosuth, Joseph, “Art After Philosophy”, *Studio International*, October, 1969.
- Lee, Pamela M., *Chronophobia. On Art in the Art of the 1960s*, The MIT Press 2004.
- O’Doherty, Brien, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press 2000.
- Quaranta, Domenico, *Beyond New Media Art*, Brescia: LINK Editions, 2013.
- Ross, Kristin, *May ‘68 And Its Afterlives*, London: The University of Chicago Press, 2001.
- Savić, Miša, Filipović, Filip (priv.) *John Cage. Radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd: radionica SIC, 1981.
- Stakemeier, Kerstin, Vishmidt, Marina (ed.), *Reproducing Autonomy*, London-Berlin: Mute Publishing, 2016.

Maja Stanković

Faculty for Media and Communication, University Singidunum

ART IS WHAT MAKES LIFE MORE INTERESTING THAN ART

Summary:

This paper discusses the year 1968, not as chronological determinant, cultural revolution or social turmoil, but as cluster of events which incorporates series of processes in a much wider time frame in which art and life are intertwined. This is also a peak of the process of questioning dominant conventions, both in art and in other social walks of life.

Keywords:

contemporary art, avant-garde, neo-avant-garde, autonomy, aesthetic value, declassification, open system, experiment

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 10. 2017.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 20. 10. 2017.