

УНИВЕРЗИТЕТ УНИОН У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ СЦЕНСКИХ И ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ
АКАДЕМИЈА ЛЕПИХ УМЕТНОСТИ

ЉИЉАНА С. БАУЕР

**ОБЈЕКТНОСТ
У ПОСТМОДЕРНОЈ ПРАКСИ**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ
У ОБЛАСТИ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

БЕОГРАД 2017.

UNION UNIVERSITY IN BELGRADE
FACULTY OF APPLIED AND PERFORMING ARTS
ACADEMY OF FINE ARTS

LJILJANA S. BAUER

**OBJECTNESS
IN POSTMODERNIST PRACTICE**

DOCTORAL ART PROJECT
IN THE FIELD OF FINE ARTS

BELGRADE 2017.

Ментор:

Проф. мр Петар Ђуза, редовни професор,
ужа уметничка област Сликарство,
Факултет уметности Приштина с привременим седиштем у Звечану,
Универзитет у Приштини

**Чланови комисије за оцену и одбрану докторског
уметничког пројекта:**

Проф. мр Гордан Николић, редовни професор,
ужа уметничка област Цртање
и сликање, Универзитет уметности у Београду,
Факултет ликовних уметности

Проф. мр Александар Филиповић, редовни професор,
ужа уметничка област Цртање и сликање,
Универзитет УНИОН у Београду, Академија лепих уметности

Датум одбране: _____

У Београду, 4. 3. 2017.

ОБЈЕКТНОСТ У ПОСТМОДЕРНОЈ ПРАКСИ

Резиме

Овај рад анализира појаву и однос према *објектности* у уметности кроз генезу авангарди XX века, појава у друштву које их подстичу или прате, међусобне односе авангардних покрета, циклусе и начине који елементе, а посебно *објект*, у одређеним временским размацама мењају, одбацују, а затим, с надоградњом, поново усвајају. Осим тога, ове „реинкарнације” праћене су и географски, то јест на који начин, на којим територијама и уз које подстицаје се авангарде појављују, развијају, да ли и како утичу једна на другу. Најзад, и бројни опречни ставови теоретичара, критичара и самих уметника део су ове анализе, која испитује и претпоставке о даљем току објектне уметности, као и уметничких пракси уопште у току XXI века.

Почетком XX века, под разним друштвеним, политичким, економским и историјским околностима, дошло је до замаха који је заувек променио начин на који тумачимо слику, не само њену тематику и композицију већ и питање концепта, односа слике и уметника према публици, према другим облицима уметности, институцијама, критици, као и сопственој сврси и смислу.

Сам назив који је првобитно означавао војну претходницу – *авангарда*, у потпуности карактерише ове бројне правце који су кренули да мењају устаљена и ограничена правила још у другој половини XIX века, с идејама далеко испред свог времена. Технолошки напредак и друштвене промене утичу на појаву много интензивнијих авангарди на почетку XX века.

Њихове основне карактеристике биле би, између осталог, одбацивање академизма, лицемерства институција, као и улоге слике као предмета дивљења и продајног продукта, иновације и теорије у области композиције (првенствено у области боје и форме), паралелна егзистенција већег броја различитих авангардних покрета

у исто или приближно време, као и њихови међусобни утицаји, сажимање разних постојећих сликарских техника с примењеним уметностима, паралелно интересовање и бављење уметника и другим облицима стваралаштва (поезија, проза, театар, истраживање звука, оптике и слично), друштвени и политички ангажман, и, што је главно, смелост у *експерименту*, што је довело до појаве сасвим нових уметничких техника и начина изражавања.

Неке од најважнијих нових уметничких пракси биле су *колаж*, *papier colle*, *асамблаж*, *редимејд*, *фотомонтажа*, *контрарељеф*, *фротаж*, и друге. Настале истраживањем *форме*, ове технике су, у првој половини XX века, донеле свест о *објекту* као о сасвим самосталном уметничком појму, до тада присутном искључиво у вајарству, али на различит начин.

Ово ће, не без утицаја промена у друштву, деловати и на уметничке правце у другој половини XX века, који су даље развијали (и повремено одбацивали) *објектност*, надограђујући је новим, проширеним концептима. Тако у послератној уметности долази до развоја *постмодерне*, обogaћене новим медијима и праксама, великим делом инспирисаним првим авангардама, и рађају се *инсталације*, *амбијенти*, *ленд-арт*, *боди-арт*, *перформанс*, *хепенинг*, *деколаж*, *видео-уметност* и тако даље. Ове неоавангарде коначно су донеле одређену мултидисциплинарност – уметност никада више није строго пратила један одређени правац, различити савремени начини изражавања почели су да егзистирају истовремено један с другим, а исто тако и с класичним уметничким праксама, уметници су се изборили за виши степен самосталности и права, иновације и експериментални пројекти су прихваћени од стране излагачких институција, а технолошки развитак омогућио је континуирану појаву нових медија. Исто тако, слика на платну такође је и данас неисцрпно поље изражавања, на коме ауторска индивидуалност и експеримент дају нове, различите резултате, теорије и идеје.

Кључне речи: авангарда, објектност, форма, нове уметничке технике XX века, постмодерна, неоавангарда, објект и нови медији, авангарда у српској и југословенској уметности, објект на савременој уметничкој сцени

Уметничка област: Ликовне уметности

Ужа уметничка област: Цртање и сликање

OBJECTNESS IN POSTMODERNISTIC PRACTICE

Abstract

This project is an analysis of the *object* in XX-century art, viewed through the genesis of avantgarde movements during that century, as well as the causes and catalyzers of the avantgardes. These catalyzing phenomena arise as typical oscillations in societies, their economical, political and social changes, necessarily causing and following the interrelations of the art movements, or ways of cyclic reappearance of the innovative avantgarde elements, such as the *object itself*, which is periodically being affirmed and upgraded, until today.

Besides, the theme is analyzed geographically as well, through the territorial stimulants that triggered the appearing, development, and also ways of mutual influences of the mentioned artistic movements.

Eventually, numerous different attitudes of the theoreticians, art critics and the artists themselves, are there to gather the assumptions of future of artistic practices in the progress of the XXI century, especially when it comes to further existence of the object.

At the beginning of the XX century, various social, political, economical and historical circumstances gave strength to a vast stroke, which changed the way we think of the art forever. This change included not only the way of analysing the work of art, but also the composition, theme, relations between the artist and the audience, art institutions, critics, concept, the meanings and aims of art, etc.

The name itself – *avantgarde*, previously used in military terminology for precursor troops, completely characterizes numerous artistic movements that started (already in the second half of the XIX century) to change the stable and restricting rules with their progressive ideas. Technological and social developments at the turn of the century induced further appearance of much more intensive movements at the beginning of the XX century.

Typical for the early XX century avantgarde were, above all, rejection of academicism, of institutional hypocrisy, renouncement of the role of an artwork as a product for sale, innovations and revolutionary theories on artistic composition (especially on the elements of color and form). Further, various classical and new painting techniques were united by experiment with applied arts. An interesting novelty was a parallel flow of a number of different avantgarde movements at the same time, which couldn't avoid mutual influences. Likewise, the artists step in a broad field of creative forms – poetry, prose, theater, sound exploration, film, optics, etc. Political and social engagements of the artists is another important new role in this time.

Boldness of all these experimental behaviors has led to emergence of completely new artistic techniques, such as *collage*, *papier colle*, *assemblage*, *ready made*, *contra relief*, *frottage*, and others. All of these new forms of artistic expression are results of a long analysis of the *form*, and this resulted in creating a consciousness of the *object* as an independent concept, as well as an art form (which had previously existed exclusively in sculpture, but differently).

The influence of the avantgarde on later XX century art demonstrates itself through the further development of object and its variations in new, broad concepts. It is visible already in the post WWII art, in *pop art*, *installations*, *spaces*, *land art*, *body art*, *performance*, *happening*, *decollage*, *video art*, etc. These *neo-avantgardes* invented a level of multidisciplinary which had never been seen before. The art has never followed one dominant movement again. Different artistic practices began to exist and flow at the same time. The artists achieved a much higher level of independence, the institutions became more accepting the new, and technological growth opened a door for continuous appearance of new media.

Nevertheless, the painting on canvas has continued to develop as well. Today it is also an inexhaustable field of artistic research, where author's individuality and experiment give birth to new, various results, theories and ideas.

Key words: avantgarde, art object, form, new artistic techniques of the XX century, postmodernism, neo-avantgarde, object and new media, avantgarde in Serbian and Jugoslavian art, object in contemporary artistic scene

Works of power: fine arts

Narrower field of art: drawing and painting

САДРЖАЈ

Резиме	4
Abstract.....	6
1. УВОД	10
2. ИСТОРИЈСКИ ПОЧЕЦИ АВАНГАРДИ У УМЕТНОСТИ	12
2.1. Карактеристике модерне уметности крајем XIX и почетком XX века.....	12
2.1.1. Кубизам и његови утицаји	14
3. ЗРЕЛО ДОБА АВАНГАРДЕ: ОБЈЕКТНОСТ ОД ДАДАИЗМА ДО СУПРЕМАТИЗМА	18
3.1. Дада.....	18
3.2. Конструктивизам и супрематизам	20
4. ОБЈЕКТНОСТ НАКОН ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА: ПОП-КУЛТУРА И ПОСТМОДЕРНИЗАМ.....	25
4.1. Развој поп-арта и утицај авангарди	25
4.2. Објект и минимализам, концептуала и ленд-арт	30
4.3. Остале постмодернистичке праксе	31
4.3.1. Флуксус и улога Јозефа Бојса.....	33
5. УТИЦАЈ СОЦИОЛОШКО-ИСТОРИЈСКИХ ФАКТОРА НА НАСТАНАК И РАЗВОЈ АВАНГАРДНЕ И ПОСТМОДЕРНЕ УМЕТНОСТИ.....	39
5.1. Социолошко-историјски утицај XX века	39
5.2. Од XX до XXI: друштво и уметност.....	42

6. АВАНГАРДЕ И НЕОАВАНГАРДЕ НА НАШИМ ПРОСТОРИМА, ОД ПОЧЕТКА XX ДО ПОЧЕТКА XXI ВЕКА	46
6.1. Појава првих авангарди	46
6.2. Уметност непосредно после Другог светског рата	50
6.3. Период енформела	52
6.4. Шездесете године	54
6.5. Појава нових медија и постмодернистичких пракси	56
6.6. Осамдесете и деведесете године	59
6.7. Српска уметност на почетку новог миленијума	61
7. ОДНОС ИСТОКА И ЗАПАДА И ОБЈЕКТНОСТ У УМЕТНОСТИ ПОСЛЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА	64
7.1. Тренутна дешавања у уметности Запада: Немачка	65
7.2. Проблеми савремене уметничке сцене у Немачкој	69
7.3. Објект, нови медији и представници савремене уметности Немачке	72
8. ТЕОРЕТИЧАРИ XIX И XX ВЕКА О АВАНГАРДНОМ, МОДЕРНОМ, ПОСТМОДЕРНОМ И БУДУЋЕМ	78
9. ЗАКЉУЧАК	81
10. ЛИТЕРАТУРА	88
10.1. Вебографија	89
11. БИОГРАФИЈА АУТОРА	92
12. ПРИЛОЗИ	
12.1. Историја авангардних покрета: од друге половине XIX до почетка XXI века	97
12.2. Савремена уметничка сцена у Немачкој	131
12.3. Домаће авангарде	143
12.4. Љиљана Бауер, колажи, асамблажи и објекти докторског уметничког пројекта	175

1. УВОД

Ова историјско-хронолошка анализа начина диференцијација форме од почетка XX века до данас истражује *компаративно* (кроз паралеле истовремених и разновремених уметничких праваца, дела, теорија, уметника, њихових међусобних утицаја), као и *хронолошки* (узрочно-последичном везом првих авангарди и различитих околности под којима се објект рађа и развија) управо *објектност*. Употреба овог термина можда је најобухватнији израз када говоримо о карактеристикама пракси авангарди XX века, а који је Карин Томас¹ дефинисала као праксу започету кубистичким *papiers collés*² као експериментом синтезе материјала који је затим покренуо развој објектности у различитим правцима, и ту чињеницу ауторка узима као објашњење развоја покрета модерне уметности.³

У поменути *поетички и теоретски оквир* неизоставно улазе и естетички, филозофски, психолошки, историјски, и социолошки аспекти овог рада, као неопходна поткрепљења, узроци, последице, тла развоја, услови, догађаји, теорије и утицаји на тему и ток рада.

Из овога произилази и *предлог* ове теме, који је у директној вези с кандидаткињиним личним уметничким истраживањем, које се у току четрнаестогодишње уметничке праксе постепено и контролисано померало кроз фазе од статуса слике до статуса између слике и инсталације, под утицајем површине и подлоге као мотива за разматрање и мењање. Ово је укључивало и примењивање нових техника,

¹ Thomas, Karin, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, 1973, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, Издавачки завод Југославија, 1979, Београд, прев. Филип Филиповић

² <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/papier-colle>, 29. 2. 2016, 15:02 (Француски израз који се преводи као „лепљени папир”, специфична је форма колажа ближа цртежу него слици. (...) Пикасо је развио идеју *papier colle* док је радио на тродимензионалном асамблажу „Гитариста” 1912. г.)

³ Ibidem, стр. 147

анализе, комбинације и измене улога елемената и принципа композиције, и тиме промене истих у приступима и поступцима у раду, односу према улози елемената, као и преиспитивање односа историјске, савремене и назнака будуће праксе у објектној уметности.

Полазне поставке, *хипотезе* у овом раду, пратећи суштину теме, уз поменуте методе и поступке истраживања, биле би:

1. Да ли се и у којим видовима првобитни елементи објектности, с начелима, поетикама, облицима и начинима егзистенције, појављују у савременом, визуелном говору уметности, као и у интерпретацији уметничких дела;
2. Које су промене у друштву (и остали узроци) у току распона од једног целог века највише утицали на касније авангарде и сличности и одступања њихових теорија;
3. Какви су ставови савремених теоретичара уметности о егзистенцији, трансформацијама, односима савремених праваца, као и о месту и будућности објектне уметности међу уметничким праксама.

Суштину и опредељење за тему „Објектност у постмодерној пракси”, као и ток рада на писаном пројекту прати упоредо и низ уметничких експеримената с различитим техничким приступима објекту и анализом разних третмана објекта и површине, питања њихове повезаности или независности једног од другог, материјала, композиционих елемената, улоге простора, тродимензионалности/дводимензионалности, односа и улоге површине и полеђине дела, синтезе и анализе елемената, и то с покушајем својеврсног „вагања” теоретских и формалних полазишта између првобитних авангарди и неоавангарди. Упоредо с презентацијом писаног рада, формални део личног истраживачког рада, приказан на изложби, заокружиће *цео уметнички пројекат*, закључно оправдавајући *друштвено-научни значај и допринос* дисертације – утицај појава у првобитним авангардама XX века на опстанак и будућност пракси и интерпретација објектности у уметности.

2. ИСТОРИЈСКИ ПОЧЕЦИ АВАНГАРДИ У УМЕТНОСТИ

2.1. Карактеристике модерне уметности крајем XIX и почетком XX века

Чињеница је да се улога уметника тек у XIX веку почиње трансформисати од вишевековног статуса занатлије до самосталног ствараоца, који постаје све активнији учесник друштвених и политичких промена свог доба. Овај процес даље доводи до рађања статуса авангардног уметника⁴ (без обзира на то што и у ранијој историји постоје револуционарни уметнички правци који би данас, такође, могли бити названи авангарднима по својим карактеристикама – романтизам и неокласицизам између осталог). „Званични” подстрек прогресивних авангарди XX века почиње од Густава Курбеа, а наставља се импресионизмом, постимпресионизмом и симболизмом, који на потпуно нов начин посматрају боју, плоху, потез, текстуру – и посебно форму, за коју би се могло рећи да је од Сезана кренула да мења свој дотадашњи смисао и провоцира уметнике да је на разне нове начине разматрају и трансформишу. Бављење формом доводи у року од пар деценија до невероватних иновација, као и револуције у техникама, начину посматрања и дефинисању уметничког дела уопште.

Двадесети век почиње и сам од себе бурно, уз интензиван технолошки напредак који повлачи за собом и потребу за изласком из дотадашње свакодневице појединца,⁵ која наилази на отпор. Уметност, као један од начина каналисања ове притиснуте енергије, одговара појавом низа авангардних покрета. Кубизам, фови-

⁴ www.nsu.edu/course/ha/446/courbetrealism.htm, Nochlin Linda, "The Politics of Vision", Essays on XIX Art and Society, Icon Editions, Harper & Row, New York

⁵ Ibidem

зам, немачке експресионистичке групе, футуризам, дада, супрематизам, конструктивизам, де стијл, надреализам⁶ и неколицина других, готово ланчано се надовезују и надопуњују упркос особности сваког покрета.

Оно што је започео кубизам, анализа форми на геометријске облике, виђена из полиперспективе,⁷ развија ставове и открића о форми, тако да настаје низ нових уметничких пракси које се устаљују, уз извесне промене, кроз цео XX век, и опстају и у XXI веку, под различитим поетикама. Форма је, дакле, постала независна.

Неопходно је поменути изузетну важност *постимпресионизма* као значајног прелазног периода ка модерној уметности; у делима представника овог периода приметне су различите иновације у схватању слике и њених елемената у односу и на сам иновативни импресионизам, његов начин приказивања и теорије. Код сваког од његових представника уочавају се одређени нови погледи који композиционе елементе, а тиме и слику као такву, граде према сопственој представи, сопственом смислу, својој перцепцији виђеног. Ове иновације остварене су у њиховим делима на различите начине – нови начини примене и третмана боје, перспективе, форме, простора, структуре и сл.

Гогенов начин примене боје, односа њених комплемената, јачине, способности да представља сама себе и у свој својој јачини има улогу планова, да одваја просторе и слично, поентилисти који методички проучавају боју, коју „Сера скупља у једну категоријалну схему, која на основу дискриминативног, физиолошког начина дејства разликује светлосне, локалне и комплементарне боје (...)”;⁸ Ван Гогово третирање боје, њеног наноса и јачине, гестикулације потеза, перспективе, структуре и текстуре, као и форме (на различит начин трансформисане код сваког постимпресионисте); и, наравно, Сезан, који се веома пажљиво посвећује структури слике, разбијајући форму, смањујући дубину планова, дајући специфичан осећај масе пред-

⁶ www.princeton.edu/achaney/tmwe/wiki100k/docs/Avant-garde.html

⁷ „Умјесто да посматра предмет из једне перспективне тачке, он га истовремено посматра из више углова. Перспектива је укинута. Геометријска структура слике више није утемељена на начину на који уобичајено посматрамо предмете, већ се ствара аутономна структура, која је разумљива једино у самом домену слике”, (<http://www.znanje.org/i/i2014/2014iii01/2014iii01012627/Stranice/Kubizam.html#KARAKTERISTIKE>)

⁸ Томас, Карин, Мали лексикон уметности 20. века, Издавачки завод Југославија, 1979, Београд, стр. 167

метима, постепено геометризујући облике. Иако се утицај на развој авангарди и објектности почетком XX века првенствено везује за Сезана, требало би узети у обзир и остале поменуте уметнике, који су, занимајући се више за друге елементе, опет, иако у мањој мери, такође дотакли проблематику дубине перспективе, апстраховања анатомије фигура и других форми, инспирисани примитивном уметношћу (што је учинило значајан утицај на Пикаса. До кубизма, он се одређено време бавио керамиком и скулптурама у дрвету инспирисан Гогеном, а у његовом плавом периоду исто тако приметан је утицај стила сликања овог уметника).⁹

На овај начин постимпресионизам је у исто време деловао различитим утицајима на исте следбенике и с бројним елементима истраживања разложио се на засебне смерове који су утицали на формирање уметничких праваца у XX веку. По Лазару Трифуновићу¹⁰ то су јасно дефинисане „три главне струје, *експресија*, *апстракција* и *фантазија*, које ће утицати на сликарске правце XX века”.¹¹ Апстракција се управо бавила искључиво анализом форме и из њених покрета и произилазе технике које су форму и у другој половини XX века даље ослобађале, мењале, доводиле у питање кроз касније уметничке покрете, утичући посебно на *постмодерну*.¹² Остале две струје зачете у постимпресионизму и заједно с апстракцијом развијене као авангарде, експресија и фантазија, утицале су такође на каснији развој уметности као полазне теорије и технике изражавања. У многим аспектима ове три струје се повремено додирују, преплићу и опет развијају паралелно.

2.1.1. Кубизам и његови утицаји

Иако првом авангардом многи аутори сматрају *фовизам*, као најраније настала уметничка група XX века (1905. г.), која жестоко употребљава уметничка средства на нов и индивидуалан начин,¹³ основне заједничке одлике деловања на публику код авангардних група као што су скандали, провокације постојећег друштва и

⁹ <http://www.theartstory.org/artist-gauguin-paul.htm>, 9. 3. 2016, 16:01

¹⁰ Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци 20. века*, 1982, Јединство, Приштина

¹¹ *Ibidem*, стр. 235

¹² <http://www.theartstory.org/definition-postmodernism.htm>, 10. 3. 2016, 16:21

¹³ Томас, Карин, *Мали лексикон уметности 20. века*, Издавачки завод Југославија, 1979, Београд, стр. 60

политички ангажман, екстремна експериментална интердисциплинарност постојећих и стварање нових уметничких техника почињу с Паблом Пикасом и Жоржом Браком. Пикасо је и пре 1907. године и слике *Госпођице из Авињона* био упознат с афричком и прекоокеанском уметношћу и инспирисан њиховом слободом форми и јединственим техникама, био је познаник Анрија Матиса, с којим је делио дивљење према уметности Гогена. Ипак, константно експериментишући с разним техникама, дуборезом, керамиком и другима, а интересујући се при томе за питање форме, афрички утицај управо доводи до настанка прве кубистичке представе реалности, код *Госпођица из Авињона*. У то време се догодило и познанство са Ж. Браком, који је још интензивније, после фовистичке фазе, постао преокупиран чистом структуром, композицијом, простором и проблемом перспективе. Заједнички рад Пикаса и Брака, посебно у периоду од 1908. до 1913. године, спаја идеје и резултате двојице уметника различитих темперамената и дотадашњих искустава, утицаја и утисака. Жорж Брак се нарочито добро сналазио у експериментима с различитим текстурама и техникама. Тако је управо он допринео, путем техничких иновација, важном аспекту пробоја кубизма.¹⁴ Истражујући њихов заједнички рад ових година пред отварање велике изложбе посвећене овим уметницима у MOM-и је 1989. године по први пут утврђено да је управо Брак, а не Пикасо, као што се дуго сматрало, био иноватор што се тиче нових форми, а Пикасо се упуштао у анализе истих нових техника, да би много касније сам револуционарно утицао на скулптуру под утицајем ових Бракових папирних „скулптура-конструкција”,¹⁵ исечених делова обојеног папира, картона или дрвета, по први пут у историји западноевропске уметности спојених лепљењем или ексерима, за разлику од класичног поимања скулптуре која је обликована, клесана и слично. Често се у текстовима заборављају поменути управо ове скулптуре–конструкције, у којима видимо по први пут отелотворену чисту *објектност*.

Око 1912. године Брак и Пикасо на одређено време одвраћају пажњу с потпуног штафелајног сликарства и аналитичког кубизма и почињу да експериментишу с лепљењем других материјала на платно – тапета, новинског папира, картона, воштаног платна и других, као и њиховом интеракцијом с уљаном сликом. Тако настају две нове технике, или две варијанте једне исте, у зависности од појединачних струч-

¹⁴ https://www.moma.org/shared/pdfs/docs/press_archives/6703/releases/MOMA_1989_0070_72.pdf?2010, стр. 2, 14. 3. 2016, 19:10

¹⁵ *Ibidem*, стр. 3; 14. 3. 2016, 19:17

них тумачења – *papier colle* и *collage*. *Papier colle* (франц. лепљени папир),¹⁶ најчешће дефинисан као тип колажа, Карин Томас назива „почетком слојевитог развоја колажа”,¹⁷ напомињући да *papier colle* „не изражава свој материјални карактер (...), него означава апстрактно бојено поље, које у предњи план поставља посебан тоналитет боја као чисти квалитет”.¹⁸

Колаж се, напротив, развија у моменту у коме је форма почела егзистирати независно од бојене површине, добивши трећу димензију, наглашену текстуру или више њих стављених у међусобну комуникацију. Посматрајући примену ове технике код Пикасове *Мртве природе са столицом* и Бракове *Посуде са воћем и чаше*, неки теоретичари су окарактерисали Брака како „својом класичном хармонијом јединства материјала и стила заправо представља *papier colle*”, док Пикасо „контрадикторно томе, супротстављајући мустру мушеме текстури седишта столице, видно тежи субверзији елемената, тежећи колажу”.¹⁹

Активност ове двојице уметника променила је, углавном, перцепцију елемената, не само форме већ и простора, почевши га градити присуством стварних материјала који задржавају своје својство форме, структуре, и текстуре. Уметник који се, такође, око 1912. године појавио у Паризу и повезао се с Пикасом и Браком, да би касније самостално испитивао кубизам од фазе аналитичког, у којој се већ види невероватан утицај колажне технике на штафелајној слици, затим синтетичког, *papier-colle* технике и каснијег бављења и илустрацијом, сценографијом и костимографијом, јесте Хуан Грис.²⁰ Могло би се рећи да је Грисов кубизам ишао независним путем у односу на његове осниваче, те су његове слике, под утицајем Матиса, изузетно колористичке за кубизам, ретко монохроме, валерски контрастне композиције, с изузетном пажњом ка детаљу и структури. Грисова сопствена интерпретација сенке, као и класичне перспективе у комбинацији је с кубистичком полиперспективом. После 1913, са заокретом ка синтетичком кубизму, Грис интензивно ради и велику количину колажа, да би касније објединио своје теорије и држао предавања током двадесетих година.

¹⁶ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/papier%20coll%20C3%A9>, 14. 3. 2016, 19:54

¹⁷ Томас, Карин, *ibidem*, стр. 105

¹⁸ *Ibidem*, стр. 155

¹⁹ https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6703/releases/MOMA_1989_0070_72.pdf?2010, 14. 3. 2016, 20:33

²⁰ <http://www.juangris.org/biography.html>, 14. 3. 2016, 20:47

Кубизам формално и структурално утиче на покрете који се након њега убрзо јављају један за другим, као што су футуризам, неопластицизам, руски кубофутуризам и конструктивизам, немачки конструктивизам, супрематизам, баухаус, дадаизам (као већ зрело доба *објектности*), орфизам, чак касније и на надреализам, као и на технике које су под утицајем кубизма настале у оквиру истих (асамблаж, контрарељеф, редимејд, фротаж, мерц и друго), чији утицај су опет претрпеле и уметничке појаве у другој половини XX, као и на почетку XXI века.

3. ЗРЕЛО ДОБА АВАНГАРДЕ: ОБЈЕКТНОСТ ОД ДАДАИЗМА ДО СУПРЕМАТИЗМА

3.1. Дада

Појава дадаизма 1916. године представља врло моћан корак у историји уметности XX века, а нарочито самих авангардних покрета. Обиман културни покрет који обухвата литературу, уметност, театар, графички дизајн, филм, који је у крајњој мери бунтован и мењајући став уметника и публике према уметничком делу, стварању као чину, као и однос уметника према друштву, представља авангарду у правом смислу речи. Теоретичар Петер Биргер²¹ издваја даду као најчистији и нај-аутентичнији облик авангарди, нарочито оних које он назива *историјским авангардама*,²² са свим карактеристикама једног зрелог авангардног покрета – револт према тадашњем буржоаском модернизму, као и према друштвеном поретку, нова улога уметника као активисте, интердисциплинарни уметнички експерименти у којима различити медији као и различити стваралачки облици (поезија, театар, лексикологија, песма, скандалозни иступи и митинзи као претходница хепенинга, филм, глас, фотографија, монтажа, колаж, асамблаж, редимејд, апсурдне машине, рецитације, сликање – иако дада одбацује слику на платну, деконструкција уметничког дела, и други) функционишу надопуњујући један другог, подржавајући идеју антиуметности и интуитивног, и одбацивања разума и логике.²³ Дадаизам је интернационалан, развијајући се, након Цириха и кабареа „Волтер”,²⁴ истовремено у Њујорку, Берлину, Хановеру, Паризу, и Келну.

²¹ https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/new_literary_history/v041/41.4.burger.html 15. 3. 2016, 16:05

²² http://assets.cambridge.org/97805216/48691/excerpt/9780521648691_excerpt.pdf, 15. 3. 2016, 16:24

²³ <http://www.art-directory.de/malerei/dadaismus>, 15. 3. 2016, 16:52

²⁴ <http://www.theartstory.org/movement-dada.htm>, 15. 3. 2016, 16:59

Узмимо *Марсела Дишана* као пример. Будући да је најаутентичнија личност дадаизма,²⁵ свестран, смео, изузетан теоретичар који инсистира на уметности као идеји, а не завршеном уметничком делу, које по њему гуши естетску димензију, он експериментише с кинетичким скулптурама, с музиком и филмом, али најзначајнији допринос уметности XX века Дишан даје узевши готов предмет и прогласивши га уметничким делом – *ready made* – наглашавајући улогу уметника у избору предмета коме ће подарити статус уметничког дела. Дишан чини дадаизам првим концептуалним покретом, отвориши касније пут поп-арту, минимализму и концептуализму. *Дуо-колажи, случајни колажи* и касније *скулптуре Ханса Арпа* представљају још један нови облик *објектности*, удаљавајући присуство уметника из процеса настајања уметничког дела, као и ефекат случајности.²⁶ Арп употребљава машину за сечење материјала, цепање такође, као и пуштање делова колажа да слободно падају на подлогу, избегавајући печат уметника и његову доминацију над композицијом.

Још једна значајна иновација су *фотомонтаже, плакат-песме и фонетске песме* уметника Раула Хаусмана, чије су сатиричне и провокативне фотомонтаже као политички протест у огромној мери утицале на руски конструктивизам. Посматрајући портрете војника у једној гостионици, у којој је власник на њих налепио портрет свог сина, уметник је, како касније објашњава, дошао до идеје: „то је за мене било као удар грома – идеја да би се могле – видео сам то у моменту – правити слике, састављене сасвим из исечених фотографија”.²⁷ Хаусман се касније бави *електроакустичним и оптичким анализама* с изумом који је сам патентирао, *оптофоном*,²⁸ с циљем спајања звучних и светлосних таласа.

Колаж као првобитна техника кубиста, такође, доживљава трансформацију и долази до појаве технике *асамблажа* („Асамблажом се називају тродимензионални умјетнички објекти настали спајањем разнородних предмета и материјала. Између колажа и асамблажа постоји аналогија: асамблаж је тродимензионални предметни колаж. Настаје монтажом тродимензионалних предмета, делова предмета и дводимензионалних сликовних и текстуалних фрагмената...”).²⁹ Ова техника имала је утицај на надреализам, флукус, поп-арт, на нови реализам и друге покрете.

²⁵ Трифуновић, Лазар, „Сликарски правци 20. века”, 1981, „Просвета”, Београд, стр. 91

²⁶ <https://www.artsy.net/artwork/sophie-taeuber-arp-and-jean-arp-duo-collage>, 15. 3. 2016, 17:31

²⁷ <http://www.dada-companion.com/hausmann/>, 15. 3. 2016, 17:51

²⁸ <http://www.raoulhausmann.com/>, 15. 3. 2016, 17:56

²⁹ <http://ugbih.ba/nauci/izdvojeno/asamblaz/>, 15. 3. 2016, 18:18

Курт Швитерс имао је велики удео у развоју идеја дадаизма, а такође и конструктивизма и надреализма. Бавио се и поезијом, звуком, скулптуром, сликањем, графичким дизајном и инсталацијама. Мање него остали чланови покрета, заинтересован за политички ангажман, Швитерс се усредоточио на идеју основе уметности у комбиновању текстура и материјала, те се око 1919. године посветио својој посебној врсти колажа и асамблажа названој *мери*, врсти *објектности* у којој он сам усклађује форме, линије, боје, текстуре, без обзира на порекло материјала, који често чине одбачене, нађене ствари – тиме је Швитерс зачетник и *objet trouve* или *нађених предмета* као врло битног елемента *објектне уметности*, чиме увелико утиче на поп-арт, на Тенгелијеве кинетичке апаратуре с отпада, Ворхолове Кембел супе,³⁰ и уопштено на модерну уметност. Курт Швитерс 10 година посвећује и својој *мери-грађевини*, која се као огромна инсталација од одбачених предмета, шупљина и пролаза, ширила увис на два спрата његове куће (касније уништена у бомбардовању Хановера у Другом светском рату).

Дакле, иако су неки уметници и оснивачи овог покрета изостављени, по оним поменутима, видна је снага дадаизма, његово значајно првенство међу авангардама и мноштво иновативних уметничких пракси, које дају подстрек каснијим генерацијама и уметничким правцима.

3.2. Конструктивизам и супрематизам

Конструктивизам се сматра најутицајнијим уметничким покретом у Русији у XX веку и за двадесетак година свог деловања дао је мноштво иновација и теорија. У тесној вези с идејама Октобарске револуције, руска авангарда се ипак рађа неколико година пре политичког преокрета 1917. године, и то с руским кубо-футуризмом, који је на врхунцу од 1910. до 1913. године.³¹ Руски футуризам од италијанског презима углавном форме, негацију традиционалног, идеализовање будућности и индустријализације, али како италијански футуризам величањем рата постепено клизи ка фашизму, убрзо долази до разилажења ове две групе. Руски футуризам својом појавом и радикалним ставовима и иступима једнако као и дадаизам изазива сабла-

³⁰ Томас, Карин, *ibidem*, стр. 148

³¹ Латифић, Амра, „Парадигме руске авангардне и поставангардне уметности”, 2010., Чигоја штампа, Београд, стр. 99

жњавање публике, скандале на наступима и вечерима поезије, али чак и више од тога (упадљиви начин одевања футуриста са исцртаним лицима, жута блуза В. Мајаковског, монокл код једнооког Д. Бурљука, док пролазе градом вичући стихове). Руски футуризам се посебно истиче у поезији, творећи посебну *објектност* управо на том пољу стваралаштва – *степенаста форма стиха* код Мајаковског, хиперболе, избор тема, кованице – нове речи новог времена, нови језик, симултана поезија, нови начин обраћања – масама, култ технике, нови начин перцепције – али нераскидив траг повезаности футуристичке поезије с авангардом и сликарством. Многи песници – футуристи били су и уметници – браћа Бурљук, Владимир Мајаковски, В. Хлебњиков, В. Каменски, А. Кручоних и други.³²

У време између 1910. и 1913. године јављају се и нови правци у уметности који, поред кубо-футуризма, утичу на развој апстракције у Русији. Утицај кубизма убрзо почиње да се преиспитује и другим иновативним приступима. Један од њих је сам *Михаил Ларионов* са *лучизмом*, који је Мајаковски назвао *кубистичком верзијом импресионизма*.³³ По ставу многих, зачетник апстракције у Русији (његова прва лучистичка слика „Стакло”, изложена је још 1909. године у Московском друштву слободне естетике),³⁴ инспирисан претежно природним мотивима с оштрим и геометризованим формама и линијама, одређеним остатком инспирације структуром кубизма, Ларионов кроз такву композицију пропушта светлост и боју. Пажљиво се приступа засићености и односима боја, контрастима, као и односима боје и динамичних линија.

Наталија Гончарова приступа лучизму с већим интересовањем за чисту форму, њену разнообразност и масе, супротстављајући колористичко ахроматском. С друге стране, истовремено се јавља и потпуно одбацивање кубизма; *Павел Филонов* претпоставља кубистичким утицајима своју *аналитичку уметност* и у свом чланку „Канон и закон”,³⁵ свој однос према стварности и уметности ограничава на два елемента: *боју и облик*. Геометризацији претпоставља органске форме и на сопствени

³² <http://slova.org.ru/n/futurizm/>, 16. 3. 2016, 14:32

³³ https://artchive.ru/encyclopedia/835~Luchizm_porusski_ili_Vse_my_nemnogo_luchisty, 16. 3. 2016, 15:29

³⁴ *Ibidem*, 16. 3. 2016, 15:35

³⁵ Филонов Павел Николаевич, Из истории русского авангарда, Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома, 1977, Москва, стр. 216–235.

начин компоује своје слике објашњавајући поступак аналогјом с „радом” природе: „упорно и тачно сликај сваки атом”.³⁶

Маљевић и Татљин одвајају се од кубизма нашавши сваки свој сопствени пут. Владимир Татљин, већ оријентисан у правцу Ларионова, упознавши се с Пикасом у Паризу 1914. године, под снажним утицајем колажа прелази са сликарског начина представљања на *објектне представе*, конструкције од дрвета, лима, гвожђа, жице и другог, с нагласком на структуру, унутрашња својства материјала (штукатура, стакло, метал, дрво и друго), композицију и саму конструкцију. Ово је један од преломних момената за *објектну уметност*, настанак Татљинових *контрарељефа* као својеврсно оживљавање кубистичких форми, тродимензионалне упечатљиве композиције које је сам изложио већ те исте 1914. године, да би убрзо развио и *угаону* врсту контрарељефа, који, viseћи, на нов начин комуницира с простором. Ка самом материјалу, тврдио је, односио се „уметнички-интуитивно, сматрајући да уметничка интуиција удружена с техником води још даље у нова открића”.³⁷ Он заиста и проналази и нове, друге облике *објектности* интересовањем за архитектуру и однос уметности и архитектуре, реализујући потпуно *машинску уметност* у *Споменику III интернационали*, металној волуминозној конструкцији која изванредном композицијом и осећајем лакоће улази у простор, носећи на својим нивоима кретање симболичних стаклених геометријских облика у складу с конференцијама интернационале и органа власти. Ова конструкција је увелико утицала не само на *објектност* у уметности XX века него и у великој мери на архитектуру, с тврдњама о већем утицају Татљинове *Куле* на уметност XX века него Ајфелове на уметност XIX века.³⁸ За руски конструктивизам изузетно је значајан и *Наум Габо*, који након сарадње с Кандинским, Татљином, Маљевићем, пише *манифест реализма*, који у ствари прокламује чисти конструктивизам у уметности. Убрзо одлази из Русије и долази у контакт с уметницима *де стијла и баухауса*. Габо је унапредио скулптуру готово до степена архитектуре, ако се посматрају иновативни материјали и системи конструкције – најраније врсте пластике, струна за пецање, шљунак, чак и померање скулптура помоћу мотора. Ипак, најважнији аспект његових скулптура више од матери-

³⁶ Филонов, Павел Николаевич, Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки, 1988, Аврора, Ленинград

³⁷ http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_031.html, 16. 3. 2016, 17:06

³⁸ Луначарский А. В., Об изобразительном искусстве, Советский художникб 1967, Москва, стр. 70–71, 16. 3. 2016, 17:51

јала чине осећај простора, покрета, дуализам опипљивости и бестежинске илузије, нарочито времена, по њему битног елемента уметности, као и имагинације која све ове елементе даје његовим уметничким делима.

Казимир Маљевић, опет, разилази се с колегама уметницима, посебно с футуристима, и 1915. године пројављује свој сопствени правац „чисте беспредметности у уметности”, *супрематизам*. Покушавајући сачувати конструктивистичко-геометријску уметност у оквиру руске авангарде као чистоту основних форми, Маљевић сматра да се све „експресивно и анегдотско које се при свој беспредметности још увек налазило у апстракцији, требало избрисати, да би се чисте, апсолутне форме, примениле на грађење једноставних хармонија”.³⁹

Повратак основним формама Маљевић тако изражава у квадрату, правоугаонику, кругу, крсту (облику састављеном из пет квадрата), често и елипси. Исто тако и у палети коју чине црна, бела, црвена и жута боја. Ово представља уметников повратак „голој уоквиреној икони”⁴⁰ у облику црног квадрата на белом платну, симбола постојаности, повратак основама и пореклу, што су на различите начине и различитим средствима и елементима прокламовали сви авангардни покрети, почев од постимпресионизма и симболизма.

Оно из руске авангарде што ће неизоставно утицати на уметност друге половине XX века јесте унапређење *фотомонтаже*, коју сусрећемо већ у дадаизму и којом се у Русији баве уметници попут *А. Родченка* и *Ел Лисицког*. Александар Родченко, истовремено радећи на књизи „*Лабораторијски пут кроз сликарство и конструктивно-просторне форме у индустријској иницијативи*”,⁴¹ 1923. године, бави се фотомонтажом у области *плаката*. После насловне странице Лефа исте године и рада на спектаклу „Стеница” В. Мајаковског 1929, Родченко се у следећим деценијама повлачи у фоторепортажу и пропаганду соцреализма. *Ел Лисицки*, сам свестрани уметник, архитекта, илустратор књига, као и мајстор фотомонтаже, разрађује и тродимензионалне композиције назване *проуни* (пројекти нове уметности),⁴² које сам назива „станице преседања од области сликарства ка области архитектуре”⁴³ и

³⁹ Томас, Карин, *Ibidem*, стр. 196

⁴⁰ <http://malevich-art.ru/kazimir-malevich-chernyj-krest/>, 16. 3. 2016, 18:25

⁴¹ <http://www.avangardism.ru/aleksandr-rodchenko.html>, 19. 3. 2016, 16:26

⁴² <http://www.avangardism.ru/lisicky.html>, 19. 3. 2016, 16:34

⁴³ <http://famous.totalarch.com/lisitzky>, 19. 3. 2016, 16:46

који постају основа за дизајн намештаја, израду позоришних и просторних декорација и пар већих архитектурних пројеката, као што су *хоризонтални небодери*, *изложбене сале*, и *стамбене зграде*.⁴⁴ Спајајући различите уметничке технике, Ел Лисицки оставља велики утицај на формално-естетске одлике других иноватора, посебно у архитектури. Његова иновативна дела су паралеле с теоретским радовима, био је члан холандског покрета *де стијл* и *баухауса* и, боравивши у иностранству, донео утицај руског конструктивизма, посебно у архитектури.

⁴⁴ Ibidem, 19. 3. 2016, 16:50

4. ОБЈЕКТНОСТ НАКОН ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА: ПОП-КУЛТУРА И ПОСТМОДЕРНА

4.1. Развој поп-арта и утицај авангарди

Подсетимо се на издвајање три струје у време постимпресионизма, *експресије, апстракције и фантазије*⁴⁵ и њиховог утицаја на авангардне покрете на почетку XX века. Развијајући се у различитим правцима и истовремено почивајући на одређеним додирним тачкама, ове струје у току века множе се дајући тако као резултат велики број различитих праваца у савременој уметности.

Највише под утицајем Ван Гога и апстрактног експресионизма Кандинског, по завршетку Другог светског рата у Америци група уметника наглашава *емоционални израз* од самог уметника до универзалног, дајући при томе главну улогу *физичком чину* настајања слике. *Акционо сликарство*, пре свега Џексон Полок, који ће касније утицати на *неоекспресионизам, арт-брут, тачизам* и друго, окупља и групу уметника сличних концепата, названих *сликарима бојених поља*, који инстинкту израженом кроз агресивно просипање боје претпостављају промишљени однос боја у различитим односима, као што то чини *Марк Ротко*.

Средином педесетих година XX века, паралелно у Европи и у Америци, *геометријска апстракција* Мондријана инспирисала је *оп-арт* или оптичку уметност, која је дала вибрирајуће, прецизне и колористичке геометријске композиције чија се дубина визуелно мења до *тродимензионалног* ефекта.⁴⁶ Од *Виктора Вазарелија до Брицет Рајли*, као најизразитијих представника, овај правац ће се протегнути до средине седамдесетих година.

⁴⁵ Трифуновић, Лазар, Ibidem, стр. 235

⁴⁶ http://www2.palomar.edu/users/mhudelson/StudyGuides/20thCentLate_WA.html, 19. 3. 2016, 17:44

Отприлике у исто време, утицај револуционарних предратних авангарди, пре свега дадаизма, презасићен емоционалном катарзом апстрактног експресионизма, као и масовном културом послератне Америке, у Њујорку и истовремено у Лондону се независно рађа *pop-art*. Интердисциплинаран, ироничан, циничан, независан, поп-арт попут дадаизма узима за теме бизарне предмете, популарне производе и личности, и интегрише их у уметност, развијајући при томе нове технике. *Енди Ворхол*, који као успешан графички дизајнер своју прву уметничку изложбу отвара у Њујорку, али већ са „Брило кутијама”,⁴⁷ 1964. године представљен је и у Паризу. Техником сито-штампе, која омогућава штампање на готово свим равним површинама, трајна је и квалитетна, а уз то с могућношћу масовног штампања, с варијацијама боја, Ворхол креира својеврсне штампане колаже понављаних мотива конзерви супа, кутија, цвећа, новчаница, новинских фотографија, ускоро и филмских звезда и личности из жуте штампе – које су такође препознатљиви продукти савременог друштва, масовне потрошње, плитког и паничног одушевљења гомиле. Енди Ворхол, као и други уметници поп-арта, ове симболе одваја од конзументског контекста и уз помоћ уметничке технике и начина на који их представља даје им естетски смисао. Овде се помало препознаје Курт Швитерс и смисао предмета свакодневице његовог времена, које је сакупљао и интегрисао у своје асамблаже и мерцове, и у којима трамвајске карте, дугмад, етикете, кутије и жице престају да буду то што јесу – у процесу интеграције у уметничко дело они су елементи његове композиције. Ово опет укључује и Марсела Дишана, који је први узео готов, препознатљиви употребни предмет из свакодневице, и прогласио га уметничким делом, потписавши се и изложивши га. И сам Енди Ворхол довољно је технички спретан, експерименталан и мултидисциплинаран. Убрзо, на изложби 1966. године, показује интересовање за простор – ентеријер декорисан ворхолловским „крављим” тапетима.⁴⁸ Исто тако, легендарна инсталација из исте године, лебдећи јастуци – „сребрни облаци”,⁴⁹ који стварају надреалну атмосферу лакоће у простору, пловећи под струјањем ваздуха. Такође, и бављење филмом, комбинованим техникама оксидације метала насталим у његовој „фабрици”, сенкама и многим другим експериментима, дају увид у јединствену мултидисциплинарност с коренима у дадаизму. Саме Ворхолове речи како

⁴⁷ Kuhl, Isabel, Andy Warhol, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York, 2007, München, стр. 25.

⁴⁸ Archer, Michael, Art Since 1960, 1997, Thames & Hudson Ltd, London, стр. 16

⁴⁹ Kuhl, Isabel, Ibidem, стр. 43

„би желео да буде као машина, да ће у будућности свако имати својих петнаест минута славе, како ћемо сви пити кока-колу, док председник Америке неће ни за какав новац моћи пробати ону обичну, коју сви пијемо стојећи на ћошку улице (...)”,⁵⁰ чиста су авангарда.

Када говоримо о фигурацији поп-арта, чињеница је да се људска фигура после 1960. године одржала у инсталацијама поп-арта. Променио се концепт „човека”, који овде са собом носи своју причу, који је прешао одређени тежак животни пут, с којим се можемо поистоветити, као и с простором у који је смештен.⁵¹ Ако узмемо за пример Клааса Олденбурга, његове фигуре су представљене у нама препознатљивим просторима и ситуацијама (на пример „Улица” из 1961. г.),⁵² изузев материјала и начина представљања фигура који спречава да те скулптуре-инсталације гледамо на класичан начин (у његовом реалном простору фигуре су пљоснатијег карактера, прилично дводимензионалне, заправо на граници између слике и скулптуре). Постављене су да висе у перспективи простора по плановима, представљајући – људе, зграде, зидове, прљаве улице источног Њујорка, позивајући публику да уједно осети атмосферу огољеног живота четврти уздигнуте на естетски ниво, као и да учествује и да свако по жељи дода своју сопствену „инсталацију”, комад одбаченог материјала с улице или слично. Олденбургове просторне композиције које је сам називао „театар реалног” и „театар објеката”,⁵³ представљају искорак поп-арта у област инсталације, која ће и бити симбол поп-арта у области скулптуре, скупа с инсталацијама Едварда Кинхолца, Џорџа Сегала и Тома Веселмана, с којима је заједно радио на истима у периоду од 1962. до 1963. године.⁵⁴ Фигуре су с намером дводимензионалне, ближе исечцима слике него класичној скулптури. С друге стране, гипсане, а затим меке скулптуре, којима се почео бавити још крајем педесетих година, он сам третира као класичне скулптуре, самим тим што су људи куповали те огромне гипсане фигуре сендвича, сладоледа, колача и слично, и постављали их у својим домовима на одређена одељена места, као класичне скулптуре. Олденбург прелази на експерименте с мекшим материјалима и огромним форматом ових скулптура, чију

⁵⁰ Archer, Michael, *Ibidem*, стр. 18

⁵¹ Causey, Andrew, *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, 1998, Oxford, стр. 86

⁵² *Ibidem*, стр. 101

⁵³ *Ibidem*, стр. 104

⁵⁴ *Ibidem*, стр. 105

је форму, за разлику од традиционалних скулптура, почињао градити изнутра или опет сасвим споља, преко готових арматура.⁵⁵

Радови Џаспера Џонса често су сврставани, поред поп-арта, у *неодадаистички* зам, као и у *нови реализам*. Од раних радова видан је утицај Марсела Дишана (с којим се уметник лично упознао педесетих година),⁵⁶ склоност ка иронији, екстремима, асоцијацијама и слично. Велики је иноватор с техником и материјалом, од примене енкаустике с гипсом, бронзе, глине, с објектом као делом истих,⁵⁷ интаглио штампања и другог. Ако погледамо Џонсову серију малих скулптура *батеријских лампи и сијалица*, моделованих у гипсу, бронзи, обојених, постављених на пиједестале од различитих материјала, схватићемо његов одговор на *редимејд*, иронично указујући на традиционалну скулптуру у односу на објекте из свакодневног, савременог живота. Уздизање обичног употребног предмета у уметност.

Самозвани „амерички сликар знакова”⁵⁸ Роберт Индијана, у својој серији такозваних *хермеса*, инспирисаних истоименим старогрчким ознакама граница⁵⁹ (у облику правоугаоног стуба најчешће с главом бога Хермеса на врху), представља објекте обојене геометријским мустрама, симболичким словима и бројевима; на издужене правоугаоне форме на различит начин су симетрично постављени метални точкови у различитом броју, израђени од нађених објеката. У њима има неодољиве сличности с многим конструкцијама руске авангарде.

Немогуће је из иновативних критика модерног друштва изоставити Жана Тенгелија, то јест између осталих дела његове *кинетичке скулптуре-машине*, средство којим су се још дадаисти почели бавити са истим циљем подизања свести о „пропалом друштву”, назвавши их *метамеханике*. Тенгели користи ове објекте као цинизам против индустријске мегапродукције у развијеним друштвима – није случајност то што је Тенгели Швајцарац, а осим тога, и велики утицај дадаизма који је настао управо у Цириху. Скулптуре су, такође, настале од одбачених материјала, точкова бицикала, аутомобилских и индустријских делова. Функционисале су често

⁵⁵ Archer, Michael, *ibidem*, стр. 20

⁵⁶ Causey, Andrew, *ibidem*, стр. 96

⁵⁷ Archer, Michael, *ibidem*, стр. 21

⁵⁸ <http://robertindiana.com/biography/>, 20. 3. 2016, 20:30

⁵⁹ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/herm>, 20. 3. 2016, 20:48

многоструко – остављао је упаљен мотор, а скулптура је задржавала мирноћу или је другом приликом била у пуном, хаотичном и бучном покрету (типично посебно за серију *Хаос 1* из 1974. г.).⁶⁰ Стално преиспитивање улоге машине и технологије у друштву огледа се у свим Тенгелијевим разноврсним кинетичким машинама, од скулптура које механички цртају, до аутодеструктивних машина. Тврдио је да је начинио само једну једину непомичну скулптуру, аутомобил, чију је динамику сама од себе чинила комбинација боја делова, гвожђа које је сакупио на различитим местима.⁶¹ Од Тенгелијевих *антифункционалних машина*, заједно са И. Клајном, Сесаром, Сан-Фалом, Арманом и другима почиње да се издваја, по Пјеру Растанију,⁶² идеја *новог реализма*.⁶³

Роберт Раушенберг, незаобилазан уметник за период „прелаза од апстрактног експресионизма ка каснијим модернистичким правцима”,⁶⁴ посебно је значајан по свом ставу да не размишљајући одбацује савремене и претходне покрете и теорије које не признаје и отвара нови естетички простор, због чега је сврстан у *неодадаизам* (иако великим делом припада и поп-арту, али начин употребе објеката узетих из свакодневице повезује га, као и Џаспера Џонса, директно с Дишаном;⁶⁵ осим тога, био је и ученик и Јозефа Алберса,⁶⁶ оснивача Баухауса). Раушенберг преиспитује дефиницију уметничког дела и улогу уметника, дајући коначно публици „право” да анализира уметничко дело. Бави се различитим техникама, од сито-штампе, литографије, зидних рељефа, скулптура-кутија, непрестано експериментишући с интеграцијом нових у старе технике (попут фреско-сликарства, такође). У серијама *белих и црних слика*, покушава да редукује слику на њихову основну природу, у којој „и најмање промене у осветљењу и атмосфери могу да се одразе на њиховој површини”;⁶⁷ следи серија *црвених слика*, које су већ асамблажи аплицираних нађених пред-

⁶⁰ <http://theculturetrip.com/europe/switzerland/articles/the-art-of-destruction-jean-tinguely-and-dadaism/>, 21. 3. 2016, 19:19

⁶¹ Ликовне свеске 3–4, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, 1996, Београд, стр. 116

⁶² *Ibidem*, стр. 120

⁶³ Archer, Michael, *ibidem*, стр. 30

⁶⁴ <http://www.theartstory.org/artist-rauschenberg-robert.htm>, 21. 3. 2016, 20:03

⁶⁵ Archer, Michael, *ibidem*, стр. 12

⁶⁶ <http://www.theartstory.org/artist-albers-josef.htm>, 21. 3. 2016, 20:29

⁶⁷ Cage, John (1961). *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press., стр. 102

мета на платно, у тоновима црвене, што је очито прелаз у Раушенбергове препознатљиве, иновативне *комбиноване технике* или *Combines*. Ове колажно-асамблажне композиције с важним учешћем нађених предмета постају просторне, интригирају посматрача и касније им је Раушенберг додао и звук, интегришући визуелно са чујним. Три најважнија аспекта ових комбинованих техника су процес саме конструкције, комбиновања, интегрисања материјала; пародија као циљ, као и однос креативног процеса и времена.⁶⁸

4.2. Објект и минимализам, концептуала, и ленд-арт

Шездесетих година XX века уметнички покрети настају истовремено или један за другим као ланчана реакција, попут авангарди с почетка века. *Минималистичка уметност* настала је у исто време кад и поп-арт, после Гринберговог есеја *Нова скулптура*, у коме аутор изражава став о „потреби да се скулптура ослободи тактилноности и монолитности, као и асоцијације с људском фигуром и реалношћу, тиме што би се инспирисала колажним кубизмом”.⁶⁹ У исто време достигнућа у свемиру рађају изнова интересовање за руски конструктивизам. Минимализам је формулисан као израз средином шездесетих, кад су уметници Сол леВит, Доналд Цад, Ден Флевин, Роберт Морис и Карл Андре, који нису били уметничка група, већ стварали нефигуративне форме које су се односиле на разне начине на интеркцију с посматрачем. Најчешће су то били симетрични објекти, репетитивних материјала, често и ритма, карактеристичног формата, са истакнутом улогом простора. Аутори су одрицали авангарду и њен утицај, иако је он очигледан у њиховим делима, али њихов став се може објаснити жељом за одбацивањем традиционалног у скулптури, као и границе између скулптуре и сликарства. Данас, за разлику од шездесетих, минимализам се више него икад уклапа у наставак праксе авангарди.⁷⁰

Од средине шездесетих до средине седамдесетих и *концептуална уметност* одрицала је и одбацивала стандардне дефиниције уметности, сама потекавши у ствари од дадаизма, апстрактног експресионизма, поп-арта; главна теорија концептуал-

⁶⁸ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>, 21. 3. 2016, 21:04

⁶⁹ Causey, Andrew, *ibidem*, стр. 109

⁷⁰ *Ibidem*, поглавље Модернизам и минимализам, стр. 124

них израза јесте то да је идеја покретач и реализатор уметничког дела. Сами пове-зују извор својих тврдњи у делима Марсела Дишана, његовог одбацавања стан-дардних мерила уметности. Сводећи уметност на идеју, концепт, као доминанту, уметници концептуализма тако што је више могуће смањују и физичко присуство уметничког дела – на тај начин интегришу и *перформанс* и *хепенинг*, на пример, у своје облике изражавања.

Хепенинг, од почетка дефинисан као „свесно компонована форма театра”,⁷¹ с разликом у одсуству радње, део је уличне уметности и води порекло из јавних акци-ја дадаиста, руских футуриста, надреалиста и поп-арта, а подстрек покрету дају и Џон Кејџ, са својим експериментима с музиком, покретом и звуком, и Алан Капров, који се међу првима посвећује хепенингу као „тоталном доживљају”,⁷² активније укључује и публику, осмишља прилагођени простор и слично.

Као и концептуализам, из минимализма се издваја и *ленд-арт* (као и *стрит-арт*, то јест улична уметност) средином седамдесетих, под утицајем еколошких покрета из шездесетих година, окренувши се ка пејзажу као средству (и месту) ства-рања огромних, специфичних форми, структура и објеката. Полазећи од савреме-ника као и од ослањања на праисторијске везе човека, природе и уметности, о чему се зна из пећинских цртежа, будућност својих дела ови уметници остављају, такође, природи, уједно тиме одричући и императив завршеног и заштићеног од пропада-ња уметничког дела. Својом праксом на отвореном простору одбацују институције музеја и галерија, као и уметничког дела као комерцијалног предмета.⁷³

4.3. Остале постмодернистичке праксе

Неки од већ набројаних покрета су по свом концепту већ постмодернистички. Многи од њих се опет често посматрају двојачко, као неоавангарде, то јест реакција на авангарде, или као правци који затварају зрело доба авангарди. Такав је случај с поп-артом, али рецимо да сам поп-арт може да се посматра као прелазни корак,

⁷¹ Шешић, Драгићевић, Милена, Уметност и алтернатива, 2012, Институт за позориште, филм, радио и телевизију и Факултет драмских уметности, Београд, стр. 46 („Дефиниција Кирбија у: Стефан Моравски – Хепенинг, 3. програм, лето 1972, стр. 363”)

⁷² Ibidem, стр. 47

⁷³ <http://www.theartstory.org/movement-earth-art.htm>, 22. 3. 2016, 20:10

почетак прогресивне реакције на оно што је код авангарди остало недоречено или застарело. При томе, многи постмодернистички правци имају корене у авангардама (како не поменути дадаизам и редимејд као почетак преиспитивања оригиналности и аутентичности уметничког дела). Оно што је постмодернизам донео јесу првенствено многе нове уметничке праксе, које ће се развијати отприлике од шездесетих година XX века надаље неколико деценија и многе од њих трају и у савременој пракси. М. Шуваковић говори о постмодернизму и као *уметности постмодерне културе (...)*,⁷⁴ коју као такву дефинише „*нестајањем тоталитарних система, (...) присуством разнородних макросистемских легитимности, алијенацији индивидуе, брисањем сексуалних разлика (...)*”⁷⁵ и другим карактеристикама савременог друштва. Интересантна је чињеница да се *постмодернизам* као термин у савременој уметности помиње по први пут тек 1979. године у делу филозофа Ј. Ф. Лиотарда „Постмодерно стање”.⁷⁶

Концептуална уметност, хепенинг, перформанс, флуксус, видео-арт, минимализам, инсталација, ленд-арт, фотореализам, арте повера, феминистичка уметност, постмодерни плес, неоекспресионизам, неодада, деконструктивизам, неопоп-арт, боди-арт, постмодернистичко сликарство и скулптура, архитектура, концептуална поезија, цинични реализам, уметност пројекције, компјутерска уметност... Свим овим правцима заједничко је рушење граница између хијерархије у уметности, укидање разлика између „високе” и „обичне” уметности, негативан став према аутентичности и оригиналности, као и према слављењу технолошког напретка; иронија, цинизам, јавни карактер, драма, спектакл, уздизање момента и места догађаја.

Главна идеја постмодернизма ипак је та да уметничко дело не може да се анализира само на један начин, нити искључиво од стране његовог аутора. Напротив, публици је дата улога интерпретатора, а исто тако и другим уметницима, који иду до различитих позиција – неки се придружују, као на пример у перформансу, а други иду и дотле да коригују туђе дело; неки започињу уметнички пројекат за чију реализацију позивају публику да се придружи и слично.

Хепенинг, који доводи у нову врсту односа уметника и публику, самог гледаоца као и уметника „објективизира”, позива на суделовање на разне начине, од пасив-

⁷⁴ Шуваковић, Мишко, Постмодерна, 1995, Народна књига, Београд, стр. 122

⁷⁵ Шуваковић, Мишко, Ibidem, стр. 121

⁷⁶ <http://www.theartstory.org/definition-postmodernism.htm>, 24. 3. 2016, 14:08

ног посматрања до комуникације и учешћа у уметничкој акцији, често провоцираног на реакцију и емотивни одговор. Битно код хепенинга јесте то што се поменута провокација и учешће публике увек односе на указивање на одређене негативне догађаје у савременом свету – луксуз, глобализацију, индустријализацију, потрошачко друштво и слично. Географски постоје извесне разлике у концепту аутора хепенинга и тако амерички уметници изражавају пасиван став према нади отпора негативним појавама, у источној Европи исмевају се класична, превазиђена и застарела понашања у културним институцијама, док се у Немачкој путем шока, панике, гађења и много радикалнијих начина код публике изазива слична реакција у сврху изазивања свести о истини.⁷⁷ Волф Фостел, иначе мултидисциплинарни уметник, долази до идеје *деколажа*, деструктивног чина, супротног *колажу*; где уместо конструкције сабраних делова у једно дело долази до уништења материјала цепањем, сечењем, спаљивањем, пресовањем метала, премазивањем слика, фотографија, текстова, прелепљивањем плаката другим плакатима (*lacerated poster* или „поцепани плакат“) хемијске интервенције у исту сврху – с циљем „развоја свесног и критичког усвајања стварности”,⁷⁸ то јест позивом на реакцију на заслепљивање слободне мисли савременог човека негативним изазовима цивилизације. Деколаж чак постаје име и групе, са седиштем у Келну, у којој поред В. Фостела, делују и А. Капров, Брехт, Кристо и други, и која организује велики број хепенинга, деколажа, чак и *ТВ хепенинга и видео-арта*.

4.3.1. Флуksус и улога Јозефа Бојса

Неки од ових уметника припадају и групи *флуksус*, која је изразито значајна за своје време, првенствено по својој мултимедијалности. Ова група, која се из Немачке проширила даље, ка Њујорку и Јапану, прилично агресивно одриче не само историју уметности већ и историју света, стремећи изразито ка укидању граница између уметности и свакодневног живота. Г. Мацунас, оснивач флуksуса, на дадаистички начин стреми ка „очишћењу света од буржоазне заразе”,⁷⁹ као и ка анти-

⁷⁷ Драгичевић Шешић, Милена, *ibidem*, стр. 50

⁷⁸ Томас, Карин, *ibidem*, стр. 40

⁷⁹ Goldberg, RoseLee, *Performance Art from Futurism to Present*, Thames&Hudson Ltd., 2011, United Kingdom, стр. 132

уметничком карактеру групе, која у убеђењу о могућности да заиста измени хијерархију, равнотежу и моћ у уметничком свету, цинично одбацује и провоцира институције, елитизам и „високу уметност”, с циљем приближавања уметности широким масама.⁸⁰ Тако се флуksус ослања на публику као учесника у евентуалном исходу уметничког пројекта, који би требало да настане спонтано, без плана, што опет даје предност стваралачком чину, а не готовом уметничком делу, према коме се односи као према готовом производу, то јест негативно. Често дефинисан и као *интерме-дија*, овај покрет уједињује разне уметничке медије свог времена, од перформанса, неодадаистичке музике, визуелних уметности, архитектуре, дизајна, чак и литературе.

Велики број експерименталних уметника тог времена, као што су и Јозеф Бојс, Дик Хигинс, Нам Џун Пајк и други, учествовали су у флуksус-пројектима.

Јозеф Бојс је врло специфична личност у уметности XX века. Распон техника, активности, као и времена у коме је деловао као стваралац, једнако су обимни. Од традиционалних техника, скулптуре, до инсталација, теорије, филозофије, педагошког рада, као и временски и процесом одређене „уметности акције” (перформанса који говори о терапијским елементима уметности онда када се она бави психолошким, социјалном или политичком проблематиком), овај уметник у свим фазама свог опуса наглашава важност уметности као узвишене и хумане. Наравно, под овим карактеристикама Бојс подразумева и социјално-политички ангажман, акцију или реакцију, јер уметност је по њему начин живота, елемент свакодневице. Као и флуksус, Јозеф Бојс је под снажним утицајем радикалних идеја и пракси дадаизма.

Иновативни пројекти с употребом природних материјала, ритуала, као и специфичне симболике, која неретко тематизује догађаје из уметничког живота, праксе су које је Бојс развио сарађујући с групом флуksус. Опште је позната прича о авионској катастрофи у току Другог светског рата, која је послужила као извор иконографије и инспирације за материјале који су постали асоцијација на Јозефа Бојса – *сало и филц*. Почетком шездесетих година, уметник почиње да употребљава филц у изради мањих објеката, у којима је почео истраживати психолошке, тактилне и симболичке карактеристике филца, који се, сам по себи, лако уклапа у различите материјале, упијајући многе материје као што су вода, масноће, прашина, изолује

⁸⁰ <http://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm>, 26. 3. 2016, 18:34

звук и слично. Његов објект *Infiltration-homogen for grand piano* из 1966. године, клавирир обавијен филцом, наглашава могућност ове материје да онеспособи музички инструмент, блокирајући његов звук. *Одело од филца* из 1970. године нуди посматрачу топлу, заштитничку и психолошки умирујућу особину материјала.

С друге стране, сало, тј. маст, елемент животињског порекла, са својим различитим облицима симболике и егзистенције (као течност у топлом стању и чврста материја при хладнијој температури), за Бојса симболизује топлу, хаотичну енергију, а тиме и интензивну моћ психолошког утицаја. Тако уметник у току шездесетих употребљава и маст, и посебно су истакнуте његове инсталације попут *Fat Chair*, столице са седалним делом покривеним машћу, из 1964.

Бакар, гвожђе и други метали, мед, пчелињи восак и тако даље, нарочито током поменутих деценија, били су експерименталне технике којима се Јозеф Бојс служио с великим нагласком на симболу, уметниковом личном или интерпретацијама античких култура, астрологије и астрономије. Мед се нашао по први пут као Бојсов материјал у перформансу из 1965. године, *Како објаснити слику мртвом зецу*, у коме, као што је познато, уметник врши обред ритуалног помазања главе зеца медом и златом, под утицајем старогрчке митологије и улоге меда као спиритуалне материје.

Као алтернативним агрегатним стањем меда, Бојс се користио и воском, улазећи у великој мери у детаље његовог настанка, самог живота пчела и њиховог грађења кошница, повезујући га и упоређујући с организацијом људског друштва и недостацима истог.

Кроз цео свој опус, Јозеф Бојс одрицао је посвећеност симболима у односу на материјале с којима је радио, али ипак, ту и тамо потврђивао је, напротив, како сви ови материјали деле слично физичко и симболично значење, иако отелотворују различите идеје.

Покрет флукус, чији је протагониста био Бојс, уздигао је уметност момента, који је за најбитнији елемент *акција* његових уметника. Реакције публике биле су у распону од еуфорије до огорчења на ову, прву интермедијалну уметничку праксу од времена дадаизма. Тако улога самог Ј. Бојса у овом покрету и даје и узима, то јест прожима се и надопуњује међусобни утицај учесника. Главни циљ јесте да *уметнички објект престане да егзистира као нефункционална, пасивна ствар, чији је резултат продаја*.

Док хепенинг преиспитује историју, флуksус је, као што је поменуто, одбацује, стреми ка будућем; флуksус анализира, док је хепенинг планира пројекат оквирно, са учешћем импровизације (али и тако, ретко забележен, убрзо доводи до појаве видео-арта, а хепенинг полако узима нове форме); флуksус је активан, динамичан, масован и агресивно револуционаран, ствара прогласе, театарске, музичке, комуникацијске пројекте. Хепенинг се тако данас дефинише искључиво као историјски покрет који је обележио уметност шездесетих година.⁸¹ Упркос расправама о крају флуksуса још крајем седамдесетих година, сматра се да, кроз никад прекинуто припитивање уметности, њених дефиниција и појавних облика, он и даље траје.⁸²

Перформанс је облик уметничког изражавања који је у одређеном смислу интимнијег карактера, с тим да се чешће одиграва у одређеном простору и у одређено време. Публика овде најчешће прати одређену акцију уметника, иако може бити позвана и да учествује. Можда најочигледнији разлог из кога се перформанс (с коренима још у футуризму и дади) одржао до данас јесте улога пропратних медија – фотографије, видео-арта (у тим случајевима уметник и не мора бити присутан), пропратног звука са аудио-медија и слично. Битни су елементи времена, места и физичко присуство самог уметника или медија, као и однос с публиком. Од шездесетих година, када се званично уобличио као уметност, перформанс је један од израза *дематеријализације објекта* и тиме одбацује и сликарство и скулптуру као синониме објектности. Након седамдесетих година, приметан је пораст уметника перформанса у земљама Источног блока (у Југославији и Пољској и раније), без обзира на негативан став влада истих земаља, да би с распадом социјализма процветао све до Кубе и Кине. Почетком XXI века перформанс је, у ери интернета, постао врло погодан медијум за преношење порука и идеја на најудаљенија места – пошто је преваходно визуелан, не постоји потреба за преводом.⁸³ Исто тако, и велика промена улоге музеја после 2000. године, ишла је у сусрет перформансу – који је постао и део историје уметности. Многи музеји од тада одвајају или граде просторе који омогућају извођење ове врсте уметности, са салама које примају велики број публике, аудиторијумима за перформансе и слично. На бијеналу у Њујорку 2005.

⁸¹ Драгићевић Шеших, Милена, *ibidem*, стр. 52

⁸² Stegmann, Petra, *The lunatics are on the loose, European Fluxus Festivals, 1962, 1977, Postdam*, 26. 3. 2016, 19:18

⁸³ Goldberg, RoseLee, *ibidem*, стр. 227

године, по први пут, фестивал је посвећен визуелној уметности перформанса.⁸⁴ После тога перформанс је интегрисан и у друге уметничке институције, све до мањих градова, универзитетских галерија и слично.

Инсталација као израз уметности којим се служе многи постмодерни уметници такође је вид концептуалних уметности, то јест овде се, такође, пажња удељује идеји и искуству чула публике, него завршеном уметничком делу као „продукту”. Тако тродимензионални објекти формирају однос с простором, обично затвореним, утичући на њега специфичношћу своје природе. Тиме је повезана с галеријама, музејима, чак и приватним или отвореним просторима. Публика има могућност да се креће у оквиру ових простора и доживи уметничко дело путем додира, мириса, звука или сличног. Иако се развила седамдесетих година, корени карактеристика инсталације су мерцови Курта Швитерса, као и Дишанови редимејди; такође и сам дизајн ентеријера могао би се узети у обзир. Алан Капров је педесетих користио израз „окружења” или „простори” (енг. *Environments*) за своје ентеријере; изрази „уметност пројекта” и „привремена уметност”⁸⁵ такође су рани покушаји описа ове праксе. Инсистира се на *временски нетрајној* карактеристици инсталација која не дозвољава моменат трајног, завршеног уметничког дела, иако су оне документоване фотографијом, филмом и сличним – што је омогућило да овај вид уметничког израза опстане и велики број уметника бави се инсталацијом и данас. Наравно, до данас су се развијале и разне њене форме као што су *интерактивна инсталација, веб-инсталација, дигитална, мобилна, електронска* и друге. У последњих пар деценија, технологија даје уметницима шири него икад простор истраживања; данас филм, звук, видео и дигитални медији омогућују још различитије форме интерактивних инсталација.

У постмодерној уметности, интердисциплинарност покрета насталих после Другог светског рата дала је уметницима избор и да, истражујући, интегришу данас бројнеуметничке праксе; тако је често нејасна разлика и сличност између термина „*проширени медији*” или „*вишемедијска уметност*”⁸⁶ (енг. *Mixed media*) и мултимедијалних техника, најчешће због сличности у називима на енглеском језику. Ако кре-

⁸⁴ Goldberg, RoseLee, *ibidem*, стр. 228

⁸⁵ <http://the-artists.org/artistsbymovement/installation-art>, 27. 3. 2016, 20:20

⁸⁶ Шеших Драгићевић, Милена, *Уметност и алтернатива*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности Београд, Клио, 2012, Београд, стр. 55

немо од *вишемедијске уметности*, сам назив говори о могућности употребе свих постојећих форми визуелне уметности, с тим да су у уметничком делу употребљене две или више, као различити језици изражавања, који заједно стварају не постојеће, већ *нове уметничке објекте*. Често се примењене технике ређају слојевито по подлози, некад с колажним карактеристикама,⁸⁷ а често с резултатом слике настале од спајања разних класичних и модерних медија. Често ову технику „ограничава” платно као подлога. Ипак, не ради се увек о искључиво техничком спајању више медија, него и о стварању новог начина комуникације с уметничким делом, као и дела с публиком. *Мултимедија*, с друге стране, као шири појам, не само да укључује све облике визуелних него и других уметности, литературу, драму, плес и слично. Мултимедијална уметност не признаје границе нити правила.

⁸⁷ <http://www.lookbetweenthelines.com/guest-post-2/mixed-media-multimedia-making-distinction-alison-lansky/>, 27. 3. 2016, 21:33

5. УТИЦАЈ СОЦИОЛОШКО-ИСТОРИЈСКИХ ФАКТОРА НА НАСТАНАК И РАЗВОЈ АВАНГАРДНЕ И ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ УМЕТНОСТИ

5.1. Социолошко-историјски утицај XIX века

Цео XIX век представља једно сасвим ново доба у односу на дотадашњу историју света – индустријско доба. Осамнаести век просветитељства и индустријске револуције отвара врата времену које ће утицати на друштво и свакодневицу, а тиме и на уметност. Слично као и у време ренесансе, код образованих људи се буди интересовање за сагледавање друштва, природе, историје, психологије и других елемената и наука из различитог угла од дотадашњег – с потребом за експериментом и чињеницама као основом долажења до рационалних објашњења. Крај XVIII века доноси бурне преокрете у хијерархији друштва; Француска револуција најизразитије утиче на већину европских друштава и тиме грађанска класа добија сасвим ново место, готово сасвим заменивши некадашње место аристократије.

Уметност се, као и у време ренесансе, наново окреће надахнућу антиком, делом због многобројних открића у области археологије, а и идентификујући се усред тадашње постреволуционарне политичке климе с подударajuћим идејама и темама. Наполеонови ратови изазивају и слободарски и национални дух и отпор. У сликарству су приметне теме савремене историје (Ж. Л. Давид, Џ. Трамбул, А. Ж. Грос и други),⁸⁸ величање личности. Врло брзо јавља се и нова институција – *национални музеј*. У литератури и музици ово је доба *романтизма*, својеврсне авангарде свог времена, правца који се супротставља новоустаљеном поретку, издвајајући индивидуализам насупрот конвенцијама, који експериментише с темама, критикује, одриче се, драматизује, скандализује (Џ. Бајрон, П. Шели, М. Љермонтов, А. Пушкин, у

⁸⁸ <http://www.19thcenturyart-facos.com/chapter/chapter-3>, 28. 3. 2016, 20:32

музици Л. ван Бетовен и многи други). Многи уметници неокласицизма, такође, траже нов израз, композицију, технику, нов начин визуелне комуникације којим желе изразити своје личне идеје (Т. Жерико, Ф. Гоја, К. Д. Фридрих, Е. Делакроа и други). Исто тако, пејзаж као тема доживљава трансформацију и експеримент, сада независан од аристократског наручиоца; романтичарски пејзаж почиње садржати личну духовну и емотивну црту (К. Д. Фридрих и Џ. Констабл, на пример). Код Тарнера видимо огромну револуцију у техници, просто сједињене све идеје романтизма у динамичним композицијама светлости, боје, потеза, контраста, изобличења или нестајања форми у атмосферској перспективи готово до потпуне апстракције.

Како се ближи средина XIX века, индустријско доба с либералним капитализмом и новим буржоаским, класним друштвом, стабилизовало се, успоставивши и изузетно строге друштвене норме у свакодневном животу и међуљудским односима. У развијеним земљама врхунац је колонијализма, који опет изазива интересовање за Оријент; у уметности, оријенталне теме повезане су код неких аутора са остацима романтичарског трагања за тајанственошћу пејзажа и слободарским идејама (Делакроа), док код других друштво, с мањком емпатије, утиче стереотипским „хришћанским” ставом покорављања дивљег и непознатог, те имамо или егзотичност Оријента у делима Енгера или портрете афричких робова или америчких Индијанаца.⁸⁹ Након одређеног времена, појављују се и *прерафаелити*, с идејом реформе у уметности, одбијајући вишевековни академски начин представљања елегантних поза, помодних тема и хармоничних композиција, иако задржавајући мимезис у начину сликања. Прерафаелити теже изражавању права уметника да одлучује на који сликарски начин и којим идејама и темама ће се бавити, и изазивају огроман отпор британске викторијанске јавности, али касније утичу на Вилијама Мориса и његов покрет *Arts and Crafts*, као и на област дизајна. Могло би се рећи да се упоредо с индустријализацијом у XIX веку рађају и револуционарни покрети, усред врло ригидног друштва.

Развој *фотографије*, која се појавила у четвртој деценији XIX века, почиње да мења однос уметника ка мимезису; такође, када је она постала доступна широкој популацији, као новина интересантнија је и за портретисање, као и за друге теме. У међувремену, после врхунца империјалистичког доба у коме је број сиромашних порастао до огромних размера, долази до интересовања уметника за теме урбаног ужаса и померања на теме оних унесрећених и бедних. У исто време околности рађа-

⁸⁹ <http://www.19thcenturyart-facos.com/chapter/chapter-6>, 28. 3. 2016, 21:40

ју и социјални и политички активизам. У уметности се, после Домијеа, овим темама посебно посветио и Г. Курбе, и реализам, који такође није добродошао у академским институцијама. Курбе исто тако узима учешће и у Париској комуни, што је назнака појаве нових улога уметника и авангардне карактеристике – политичког ангажмана уметника. И у француској поезији тог времена присутна је карактеристика отпора устаљеном буржоарском систему, тежња за слободом у личном као и јавном животу уметника („уклети песници” – Бодлер, Верлен, Маларме, Рембо и други). Маларме покушава променити језик поезије, Рембо симболиком, снагом и апстраховањем речи оставља огроман печат у књижевности. Термин уметника-боема настаје у то време; облик протеста који је могућ у ригидном друштву XIX века (с тим да се избегну претеривања, чији су резултат строге казне државних институција – прогони, хапшења и слично) – статус слободне личности и ствараоца, који уметност ствара „ради уметности”, живи промискуитетно, неуредно, употребљава алкохол и опијате, и одбацивање од стране друштва и академских институција га не може уништити. Из овог оквира израњају прве појаве које се могу идентификовати с авангардом.

Убрзо се појављују *импресионисти*, чија уметност потреса академизам огромним одступањем композиција с волуминозним формама, плохама, широким потезима, титрајућим и смелим комбинацијама боја, избором тема. Импресионисти су се одважили да заузму Салон, што је невероватно смело. Исто тако, ови уметници су прва група која се почиње залагати за права уметника, успостављањем првих покушаја синдикалне сарадње. С приближавањем краја XIX века, друштво полако почиње да мења начин перцепције.

После импресиониста, *симболизам* и *постимпресионизам*, као још радикалнији правци, истражују и долазе до нових стратегија у сликарским техникама, а посебно у композицији. Традиционалне друштвене норме слабе; уметници се удружују изван академских институција и формирају удружења, разматрајући заједничке идеје, естетичке као и политичке, социолошке, економске; исто тако раде на ширењу тих идеја независним заједничким излагањем. Бег из градова као симбола институција, у време урбанизма, утиче на појаву првих сликарских колонија. Тако се управо у време постимпресионизма, као што је већ поменуто, у уметности издвајају назнаке струја које ће променити XX век – експресија, фантазија и апстракција.⁹⁰

⁹⁰ Трифуновић, Лазар, Сликарски правци 20. века, 1981, „Просвета”, Београд, стр. 236

5.2. Од XX до XXI века: друштво и уметност

Крај XIX и почетак XX века донели су измене које су заувек промениле друштво. Већ након великих изума с краја XIX века, као што су електрична струја, рендген, телеграф, електромагнетни таласи, радијум, од којих су они првонастали поносно приказани на Међународној изложби у Паризу 1889. године,⁹¹ Европом влада одређени оптимизам. После Француско-пруског рата 1870/1871, светом влада мир све до 1914. године. Моћне државе су се учврстиле у току XIX века, иновације у транспорту и свету забаве омогућују богатијим класама хедонизам, што чини искорак у обичајима свакодневног живота у односу на патријархални дотадашњи начин дефинисања морала. У исто време, одсуствовање многих људских права доводи до пораста интересовања многобројне радничке класе за социјалистичке идеје. Сама смрт краљице Викторије 1901. године⁹² отпушта патријархални притисак и наступа такозвана *La Belle Époque*. Други талас индустријске револуције се наставља, с изумима у области хемије, медицине, телекомуникација, транспорта и тако даље. Популација Европе расте. Осим што се шире социјалистичке акције, настају и покрети за женску еманципацију. Тако је и уметност свих жанрова доживела велику експанзију; културни живот је постао доступан свим класама. У Немачкој, Белгији, Аустроугарској, брзо се ширећи, јавља се оптимистички уметнички замах *сецесије*, која стреми ка прогресивним стилевима у уметности и одваја се од традиционалних уметничких покрета. Сецесија је допринела, између осталог, и извесној мери изједначавања „високе уметности” с примењеном, као што се и литература отвара новим жанровима, на пример популарној литератури.

Слободан дух последње деценије XIX и прве XX века, као и преостале репресије и неправде у друштвеном животу отварају пут авангардним покретима да се појаве на експлозиван начин, с бројним и огромним иновацијама у уметничкој пракси, на основама које су припремили њихови претходници у XIX веку. До почетка Великог рата овај бунт има оптимистичке црте, велики замах фовиста, кубиста и немачких експресиониста подстрекнут је брзим иновацијама у техници; они за кратко време остварују велике кораке у уметности. И онда започиње рат, који заувек мења не само друштво него и уметност. Суровост Првог светског рата, злоупотреба тех-

⁹¹ <http://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html>, 29. 3. 2016, 14:30

⁹² Писхел, Ђина, Опћа историја умјетности 3, 1966, Младост, Загреб, стр. 194

ничких достигнућа која истиче и деструктивност људске природе, као и број жртава, доносе очајање и песимизам, те и у уметности замиру прве авангарде, оставивши утицај на наредне, које су песимистичке и деструктивне – дадаизам, футуризам, нова објективност и друге. Ови покрети опет из песимизма и утицаја претходних авангарди црпе мотивацију за јединствене иновације и теорије које ће утицати на уметничке правце све до данас. Песимизам доводи до интензивнијег преиспитивања и радикалнијег одбацивања традиционалног, преносећи деструкцију у физички експеримент у уметности, који рађа нове уметничке форме.

Период између Првог и Другог светског рата у Европи обележен је економским кризама од последица рата, као и касније након краха њујоршке берзе 1929. године. Такође, социјални аспект живота доживљава велику промену, од новог статуса жене, омладине, традиционалне породице, моде, до политике. Распала су се вишевековна царства и настали нови облици држава. С једне стране јачају десничарски покрети, који ће за кратко време довести до новог рата. С друге стране, Октобарска револуција преображава Русију (у којој се из оптимистичког заноса који је за кратак период од десетак година дао конструктивизам, супрематизам, фотомонтаже, контрарелефе, степенасте стихове Мајаковског, илузију о слободи стваралаштва, слобода у уметности гуши под Стаљиновим тоталитаризмом). Многи европски уметници одлазе у Америку у ово време и делом авангарда и даље живи тамо. У Америци, која није осетила у значајној мери последице Првог светског рата, стил *арт-деко* одражава декоративни и безбрижни дизајн намењен конзумерском друштву. Али и тамо, 1929. година означава крај „златног доба”.

Други светски рат одиграва се, такође, највећим делом у Европи, која је након његовог краја разорена, и послератни уметнички покрети почињу да се јављају у Америци. Апстрактни експресионизам је први правац који центар уметности преноси из Париза у Њујорк. Затим, у истом граду, додуше паралелно и у Лондону, настаје поп-арт деценију после. Америчко послератно друштво доживљава огроман економски просперитет. Хладни рат ствара политички конзервативну климу уз стабилан, изразито материјалистички и конзумерски начин живота, мас-медије, холивудске спектакле и популарну културу. Уметност на те појаве одговара историјски предвидиво, то јест попут првих авангарди у првој деценији XX века – револтом. Поп-арт се уз то и користи симболима масовне културе, окрећући их ка другачијој

симболици – одрицању хијерархије у култури; својим приступом, техникама и новим материјалима они дају публици естетски обликоване симболе масовне културе и трач-рубрика.

Средином шездесетих догађа се низ бурних промена које накнадно, глобално мењају друштво, морал, политику, људска права. Хладни рат, космичка ера, Вијетнам, испливавање супкултуре на површину, Берлински зид, Прашко пролеће... За уметност као и за друштво од пресудног је значаја велики револт у Америци у другој половини ове деценије, против владајућег либерализма, материјализма и конзервативности друштва; ово је створило контракултуру која је покренула друштвену револуцију и проширила је на цео западни свет, прокламујући антиратне протесте, борба за људска права – против расизма, хомофобије, други талас феминизма, сексуална револуција, дроге, нове левичарске партије и тако даље. Свет културе се мења истовремено – у музици је присутан рок, поп, соул, блуз, психоделични рок, свет филма се драстично мења, кршећи социјалне табуе попут насиља и секса, у Америци као и у Европи.

Појава концептуалне уметности шездесетих година у јеку друштвеног преокрета нуди идеје и тумачења уместо готових уметничких дела. Време у коме се појављује погодује више него икада покушајима истраживања изван дотадашњих граница, нарочито у погледу нових уметничких пракси и материјала. Врло агресивно нападају се традиционалне институције, хијерархија у уметности, политичка и друштвена питања; технолошки прогрес убрзо омогућује комбинацију нових медија у уметничким пројектима. Концептуална уметност, која се изражава и кроз фотографију, инсталацију, видео-уметност или перформанс, одржала се до данас.

Осим тога, мноштво „нео- и пост- покрета”, освануло је након шездесетих. Када погледамо седамдесете године, видимо и повратак слици на платну, реакцију на концептуалну уметност. *Нови субјективизам* се враћа фигурацији (Д. Хокни), *неоекспресионизам* се усредсређује на све оне вредности којих се модернизам одрекао, на емоције, наратију, симболизам и фигурацију; у Немачкој је, наравно, под утицајем немачког експресионизма, затим фовизма (Г. Рихтер, Г. Базелиц, М. Луперц); постаје интернационалан; у Италији под називом *трансавангарда*, чије се присталице (С. Чиа, Е. Кучи, Ф. Клементе и други) и у току осамдесетих и деведесетих година, инспирисане углавном симболизмом, фовизмом, али и футуризмом, надреализмом и кубизмом, занимају за теме од религиозних до реалистичких и имажинарних портрета, алегоричких сцена и др., с јарком палетом. Покрет се проши-

рио након иступања ових уметника на Венецијанском бијеналу 1980. године.⁹³ Крајем осамдесетих јавља се и *неон-арт*, који је адаптирао идеје поп-арта на друштво свог времена, инспиришући се Е. Ворхолом. Уметници попут К. Фрич и Џ. Кунса користе се мас-медијима и кичем да би привукли пажњу на критику друштва. На преласку у нови миленијум, контраверзни британски *стакизам (stuckism)*, проглашавају концептуалу „стерилном” и, такође, прокламују повратак фигуративном сликарству; одржавају огроман број изложби широм света, те утичу на истомишљенике попут *лајнцишке школе*.⁹⁴

Упоредо, првих година XXI века појављује се *уметност пројекције (projection mapping, video mapping, spatial augmented reality)*,⁹⁵ која помоћу компјутеризоване технологије пројектовања користи површине – зидове, дрвеће и слично, на које пројектује уметност као завршени производ, али која се под утицајем текстуре подлоге деформише и даје оптичке и друге ефекте (уметници П. Бурони, Ф. Варини, Џ. Стајнкамп и други). *Компјутерска уметност (digital art, internet art, software art, computer graphics)*,⁹⁶ за коју термин постоји још од шездесетих година, данас обједињује више уобичајених компјутерских уметничких форми, као што је *деконструктивистичка архитектура* и друге.

У XXI веку *визуелна култура* као интердисциплинарни и мултикултурални приступ анализи комуникације, уметничким средствима испитује разне социолошке и политичке елементе и вредности, залазећи у области науке, духовности, конзументске културе, политике, и разне облике популарне културе (телевизију, филм, дизајн и тако даље). Визуелни уметници и даље испитују нове медије и концепте и не одвајају стриктно високу уметност од популарне културе. Глобална карактеристика визуелне културе данас омогућује уметницима да промовишу идеје и показују своја дела путем интернет-страница, да поседују сопствене веб-странице, праве онлајн-пројекте, виртуелно излажу своја дела. У новом миленијуму уметност је, такође, и јавна, кроз сарадњу уметника, архитеката и инжењера, стварајући тако нове уметничке локације, нове форме, а тиме и нове сврхе ове интердисциплинарности.

⁹³ Archer, Michael, *Art since 1960*, Thames & Hudson Ltd, 2002, London, стр. 145

⁹⁴ <http://www.visual-arts-cork.com/contemporary-art-movements.htm>, 30. 3. 2016, 19:51

⁹⁵ *Ibidem*, 30. 3. 2016, 19:58

⁹⁶ <http://www.visual-arts-cork.com/computer-art.htm>, 30. 3. 2016, 20:08

6. АВАНГАРДЕ И НЕОАВАНГАРДЕ НА НАШИМ ПРОСТОРИМА: ОД ПОЧЕТКА XX ДО ПОЧЕТКА XXI ВЕКА

6.1. Појава првих авангарди

Почетак XX века створио је у Србији погодну климу, тло спремно за појаву домаћих авангарди, које су обележиле сликарство између два рата.

Сам почетак века дочекан је у једном стабилном грађанском друштву, у коме већ постоји развијен и разноврстан културни живот, контакти с иностранством, музеји, позоришта, библиотеке (сам Народни музеј основан је 1844. године, Народно позориште 1868, а пре Народне библиотеке, настале 1932. године, у Београду је већ 1815, годину дана након Вуковог објављивања *Писменице сербскога језика*, основана прва државна библиотека при Књажевској српској канцеларији, а ускоро су следиле и друге⁹⁷). Уметници се у ово време школују у Бечу, Паризу или Минхену и најистакнутији од њих крајем века дали су велика дела српског реализма (Паја Јовановић, Урош Предић, Ђорђе Крстић, Марко Мурат, Ђорђе Миловановић и други).

У периоду од 1904. до 1918. године, у српском сликарству приметан је утицај француских уметничких токова, и то углавном импресионизма, с којим су се умет-

⁹⁷ Након 1815. г., библиотеке се почињу отварати и у другим градовима Србије. Управа „Краљевског педагогическог института” у Сомбору 1817. г. добија дозволу за отварање народне библиотеке, Библиотека Гимназије новосадске почиње с радом 1819, а летопис Матице српске, најстарији српски и јужнословенски часопис, покренут је 1824. г. Славеносербска библиотека у Земуну отворена је 1825. г., а већ 1826. постоји и Библиотека Матице српске у Пешти. У току XIX века, нарочито после султановог хатишерифа из 1830, који Србима званично дозвољава штампање књига, отварање школа, као и болница, библиотеке и „читалишта” се почињу оснивати и у осталим градовима (Крагујевац, Кикинда, Неготин, Смедерево, Ужице, Пожаревац, Шабац, Чачак, Шид, Сомбор, Крушевац, Јагодина, Приштина, С. Митровица и тако даље), а такође и школске и позоришне библиотеке (извор: <https://www.nb.rs/collections/index.php?pf=1&id=1935&url=%2Fcollections%2Findex.php%3Fpf%3D1%26id%3D1935>, 27. 10. 2016, 14:46)

ници попут Надежде Петровић, Косте Милићевића, Зоре Петровић, Милана Миловановића, Ристе и Бете Вукановић, сусрели приликом студија у иностранству и примењивали ефекте светлости, боја, форми и потеза на различите мотиве. Ово је прво приближавање сликарства у Србији модерним токовима.⁹⁸

Већ 1904. године основано је и прво, најстарије удружење уметника у Србији *Лада*. Оснивачи – Урош Предић, Ђорђе Јовановић, Риста и Бета Вукановић, Марко Мурат, Петар Убавкић, Симеон Роксандић и Надежда Петровић, организовали су и *Прву југословенску уметничку изложбу* у Београду убрзо након тога, а прва изложба групе одржана је 1906. године. Интересантно је и то да је група имала своје „огранке Ладе” и у Хрватској, Бугарској и Словенији. Касније, у међуратном периоду, група је окупљала углавном минхенске ђаке, као и уметнике који су неговали традиционалан приступ сликарству.⁹⁹

После Првог светског рата Сезанов утицај интензивно продире међу сликаре у Србији, а убрзо и утицај кубизма и аналитичког, а затим синтетичког посматрања форме, и дела Мила Милуновића, Саве Шумановића, Јована Бијелића, Зоре Петровић, Милана Коњовића и других почињу наговештавати нов однос према форми, то јест ово је време почетака авангарди у Србији. Временски, могло би се рећи да је авангардни експеримент у српској уметности отпочео око 1918. године – у време развијених авангарди у осталим европским земљама – али ово је први пут да се одређени уметнички правац у Србији појављује (готово) истовремено кад и у уметничким центрима Европе, а не након пар деценија као, на пример, романтизам у књижевности. Ово говори, наравно, о осавремењивању и развоју земље, као и о постојању интелектуалне елите у време између два рата.

Тридесетих година, с новим авангардним покретима, и надреализам се појављује као утицај на српску књижевност, а исто тако и уметност. *Милена Павловић Барили*, *Марко Ристић* и *Александар Вучо*, свако на свој начин, испољавали су свој однос ка несвесном, трагајући за новим вредностима у уметности. М. Ристић и Александар Вучо почињу се бавити колажом, користећи нађене предмете, док Ване Бор израђује своје фотограме.¹⁰⁰ Ово је почетак појаве *објекта*, то јест тродимензионалних елемената у уметничким делима, не без познавања, на пример, дела Курта Швигерса, Марсела Дишана и осталих уметника дадаизма.

⁹⁸ <http://www.riznicasrpska.net/likovnaumetnost/index.php?topic=144.0>, 27. 10. 2016, 15:01

⁹⁹ Лада је привремено обуставила рад у току Другог светског рата, тј. Од 1941. до 1945. г. није било активности, да би она била обновљена 1953. г. и постоји и данас.

¹⁰⁰ www.riznicasrpska.net/likovnaumetnost, 27. 10. 2016, 15:44

Готово у исто време, колористички експресионизам *Зоре Петровић* и *Надежде Петровић*, под утицајем Оскара Кокошке и других експресионистичких техника групе „Плави јахач”, изражавају снажне емоције кроз енергични потез, пастуозност, боју и светло, оживљавајући њима различите мотиве. Ове две уметнице, заједно с *Љубицом Сокић*, чине прве три жене српске авангарде.

Поменувши фотограме и нађене предмете М. Ристића и А. Вуча, изуме дадаизма, не заборавимо да је овај облик авангарде на нашим просторима имао један кратак, али интензиван период, као и две битне групе – окупљене око часописа *Зенит* и *Дада Танк*, као и двојицу песника, Драгана Алексића и Љубомира Мицића, као његове најактивније учеснике.

Драган Алексић упознао се с дада-покретом као студент у Прагу и с повратком у Загреб 1921. године писао је о концепту и представницима овог правца у новооснованом часопису за културу и уметност *Зенит*, који је излазио од 1921. до 1926, у почетку у Загребу, али се убрзо сели у Београд.¹⁰¹ Уредници *Зенита* били су Љубомир Мицић и Бранко Пољански (такође и Иван Гол и Бошко Токин), који су допринели покрету названом *зенитизам*.

Зенитизам се може окарактерисати као еkleктичан авангардни покрет који је деловао двадесетих година у Краљевини СХС, пружајући се и на поље друштвене и политичке делатности. Покрет је изражавао тежњу ка већем акценту на националној култури, као и идеје о сопственим, јединственим цртама исте, утемељене на новој уметности, која би као специфична могла да се повеже с европским авангардама. У манифесту зенитизма Љ. Мицић панславистички најављује „нови Балкан” који супротставља „старој Европи”.¹⁰² Слично уметницима дадаизма, зенитисти учествују у пројектима перформативног карактера. Љ. Мицић је 1922. своја колекционарска дела авангардних уметника изложио на сред Старчићевог трга у Загребу, да би изразио потребу уметности да, независна од институција, буде доступна свим људима, назвавши овај гест *зенитистичком међународном галеријом нове умјетности*¹⁰³. Организују се и *Зенитове међународне изложбе* у Загребу и Београду, одржавају вечери поезије и дискусије мултимедијалног садржаја, с театралним елементима, једно време и с присутном авангардном позоришном групом.

¹⁰¹ http://www.dada-companion.com/journals/per_dada-tank.php, 27. 10. 2016, 19:55

¹⁰² www.kulturniheroj.com/?tag=dada-tank, 27. 10. 2016, 21:02

¹⁰³ Ibidem, 27. 10. 2016, 21:11

Врло је значајна сарадња часописа с представницима европских авангарди, и тако су и Р. Хаусман, А. Архипенко, В. Татљин, Л. М. Нађи, В. Кандински, Ел Лисицки и други објављивали овде своје текстове, који су штампани на оригиналним језицима аутора. *Зенит* је, такође, сарађивао и са значајним експресионистичким часописом *Der Sturm*, са чијим је ставовима имао доста заједничког, пре свега инстигирајући, такође под изразитим утицајем руске авангарде, на *објектности*, називајући нову уметност *асоцијативним антимииметизмом*.

Крајем 1926. године, након објављеног текста *Зенитизам кроз призму марксизма*, часопис је забрањен, а Љубомир Мицић принуђен је, након судске тужбе, да напусти Београд и одсели се у Париз.

Уметничко-литерарни ставови Драгана Алексића и Љубомира Мицића почели су се разилазити већ 1922. године и Драган Алексић већ 1922. године престаје учествовати у активностима повезаним са *Зенитом*, основавши убрзо сопствени часопис *Дада-Танк*, који се, за разлику од *Зенита*, бавио искључиво литерарним активностима. *Дада-Танк* је готово одмах препознат од стране западноевропских преставника даде, и тако Тристан Цара и Курт Швитерс објављују у њему своје дадаистичке песме, као и Хулсенбек свој *Увод у Дада-алманах*.

Крајем 1922. године, Алексић почиње издавати и други дадаистички часопис, *Дада-Цез*¹⁰⁴, ревију интернационалног карактера, у којој поред чланака Тристана Царе објављује и свој *дада-манифест*. Убрзо након тога, његови бивши сарадници, Љ. Мицић и Б. Пољански, у Загребу су одговорили пародијским *антидада* часописом, *Дада-јок*, цинично се играјући речима и објављујући пропаст дадаизма својим ироничним досеткама и изјавама, попут ове: „*Ја сам дадаиста. Јеси ли и ти? – Сваки обућар може бити дадаиста*”.

Драган Алексић убрзо и нагло објављује *крај дадаизма*, који би, по њему, требало да траје до 1999. године.¹⁰⁵ Упркос томе, и даље се трудио да шири утицај покрета, касније архивирајући све активности ове кратке епохе (нажалост, ова збирка документације је изгубљена).

Процват авангарди на територији Краљевине СХС обухватио је један релативно кратак период, који је прекинут Другим светским ратом. Непосредно пре рата,

¹⁰⁴ www.dada-companion.com/journals/per_dada-tank.php, 27. 10. 2016, 21:43

¹⁰⁵ *Ibidem*, 27. 10. 2016, 21:59

интимизам, префињен, интроспективан, пријатан израз који су неговали Иван Табаковић, Марко Челебоновић и Пеђа Милосављевић, дошао је до посебног изражаја у делима *Љубице Цуце Сокић*, у њеним мртвим природама, фигурама, портретима и пејзажима. Љубица Сокић, с још девет уметника, с којима се заједно учила код Јована Бијелића (Богдан Шупут, Миливој Николајевић, Даница Антић, Боривој Грујић, Стојан Трумић, Јурица Рибар, Алекса Челебоновић, Душан Влајић и Никола Граовац), оснива уметничку групу *Десеторо*, која је 1940. године излагала у Београду и у Загребу. Почетком рата група се распала, многи чланови су погинули у периоду од 1941. до 1945, а Љ. Сокић у послератном периоду уметнички тежи упрошћавању форми и делимичној геометријској апстракцији, занимајући се и *колаж* и *нове материјале*, као и за илустрацију књига, оставивши велики траг у историји модерне српске уметности.

6.2. Уметност у периоду непосредно после Другог светског рата

У току и непосредно после Другог светског рата уметност је у току једног кратког периода претрпела наметнути утицај политике и соц-реалистичке уметности која је била идеолошки усмерена ка темама изградње социјализма и обнове земље, периода антифашистичке борбе, култа вође, и тако даље, са одсуством већих техничких експеримената и помака, услед давања веће важности тематици у односу на технику¹⁰⁶. Раскид са Совјетским Савезом 1948г. означава и крај ове уметничке праксе, слабљење идеолошког притиска, и тиме пружа прилику за прихватање и развијање нових утицаја који долазе са Запада.

Након што се југословенска уметност удаљила од концепта соцреализма, почела се првобитно испољавати као облик *социјалистичког модернизма*.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Уметници који су у овом периоду стварали јесу Ђорђе Андрејевић Кун, Антун Аугустинчић, Исмет Муџезиновић, Божидар Јакац, Радован Зоговић, Недељко Гвозденовић, Златко Прица, Павле Васић и други.

¹⁰⁷ Занимљив приказ тока уметности у Југославији од послератног периода до 1989. било је могуће видети крајем 2014. г., у Музеју савремене уметности у Београду, под називом „50 уметника из збирки Музеја савремене уметности – југословенска уметност од 1951. до 1989”

Од великог значаја првенствено је изложба *Петра Лубарде*, одржана 1951. године у Галерији УЛУС-а, с карактеристичном уметниковом пластичношћу асоцијативних мотива, која гради мост од експресивне фигурације ка асоцијативној апстракцији, значајан искорак и нову уметност након епохе социјалистичког реализма.

Почетком педесетих година, у Београду је приказан низ веома утицајних интернационалних изложби савремене уметности. У Народном музеју у Београду отворена је изложба *Новије француске ликовне уметности*, а после тога одржан је низ међународних изложби из Велике Британије, Холандије, Француске, чак и две из САД. Изложба *Ново америчко сликарство*, дела апстрактног експресионизма, обишла је Европу 1958–1959. г.

У присутном уметничком *естетизму* примећује се и утицај војвођанских уметника који су стварали у Београду (Зора Петровић, Живојин Турински, Ђорђе Бошан, Иван Табаковић, Лазар Возаревић, Бранко Протић, Милан Кечић и други).

Мишко Шуваковић у свом тексту *Прилози критици источноевропског модернизма на узорцима социјалистичке Југославије, Србије и уже – Војводине; Модели модификација социјалистичког реализма*,¹⁰⁸ наводи Лазара Возаревића и Милана Коњовића као примере аутора који у овом периоду развијају *нове карактеристике модерничког сликарства*, с нагласком на моћи текстуре, површине, међусобно зависни однос цртежа и боје, упрошћење форми, модерне експресије и разних тематика и друго.¹⁰⁹

Битно је не изоставити чињеницу да се у Задру 1947. формира прва послератна југословенска уметничка група „*Задарска група*”, окупивши се на сличан начин као и група „Десеторо” уочи рата. Групу су чинили Петар Омчикус, Мића Поповић, Бата Михаиловић, Љубинка Јовановић, Вера Божичковић, Косара Бокшан и други. После Задарске групе убрзо следи и оснивање „*Једанаесторице*”, београдске групе, која је нарочито Петру Омчикусу отворила пут ка истраживању нових уметничких израза, које га касније, у Паризу, технички потпуно ослобађа ка индивидуалним изразима, од експресивне фигурације до каснијег фантастичног реализма.

¹⁰⁸ <http://www.republika.co.rs/440-441/20.html>, 24. 5. 2016, 15:46

¹⁰⁹ Ibidem, 24. 5. 2016, 15:55

6.3. Период енформела

Средином педесетих година на домаћој сцени појављује се и *децембарска група*, која, као и други, почиње трагати за стиливима којима би се југословенска уметност што више удаљила од социјалистичког реализма. Тако се апстрактно-експресионистички начин приказивања показао као једно од погодних решења, те се у овом периоду дешава један интензивни период *енформела* у Београду, као и у Загребу (група *Егзат 51*).¹¹⁰

Ово је прва појава беспредметне уметности на нашим просторима, с више сродних уметничких праваца, интегрисаних углавном у два водећа: први, оријентисан ка енформелу, ташизму и лирској апстракцији, изражавао је агресивно емоције, а тиме и снагу ове нове уметности. Представници овог правца су Бата Михајловић, Мића Поповић, Вера Божичковић, Бранко Протић, Живојин Турински, Лазар Возаревић, Владислав Тодоровић Шиља и други (ово је управо група сликара која, у време студирања, у сукобу с традиционалним погледима професора, непосредно после рата оснива *Задарску групу*, трагајући за слободним ликовним изразом у медитеранским пејзажима), с Лазарем Трифуновићем као теоретичарем који је подржавао и промовисао енформел.¹¹¹

Овде је битно истаћи значај академика *Миодрaга Миће Поповића*, као и *Лазара Трифуновића* и њихових критичких и теоретских доприноса.

Мића Поповић је један од наших најспецифичнијих уметника XX века, који својим енформел истраживањима најразноврснијих тема, као и критичким освртима, даје теоретске темеље овом новом таласу. Крајем педесетих година, он и у Паризу наставља да експериментише и дубоко проучава енформел, да би у следећим деценијама, презасићен, почео истраживати у другим уметничким правцима, вративши се фигуративном начину изражавања. У току седамдесетих година, са својим колегама, великанима из области уметности и литературе, објављује дисидентски став, који је одржао све до своје смрти, деведесетих година. Овај гест је оно што је Мића Поповић и у целом свом уметничком опусу истраживао и потврђивао – питање фатализма и драме човекове егзистенције, као индивидуе и колективног бића.

¹¹⁰ <http://documents.tips/documents/visoki-modernizam-ili-socijalisticki-estetizam.html>, стр. 4, 24. 5. 2016, 15:23

¹¹¹ <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10202/bdef:Content/get>, стр. 4, 28. 10. 2016, 16:34

Лазар Трифуновић представља незаобилазну фигуру у области ликовне критике и историје модерне уметности, коју је и предавао на катедри на Филозофском факултету у Београду. Основе научног изучавања ликовне критике, као и српске модерне уметности, Л. Трифуновић поставио је у два књигама од великог значаја, *Српско сликарство 1900–1950.* из 1973. г., и антологијом *Српска ликовна критика* из 1967. г.¹¹² Овим је систематски обухваћена, по први пут, историја српске ликовне критике, све до шездесетих година. Трифуновић је као модел проучавања узео француску историјско-уметничку науку, да би увео јединствену методологију изучавања српске модерне уметности. Пратио је домаћу ликовну сцену, пишући као критичар за бројне стручне публикације и новине, поставши, у току педесетих и шездесетих година, и најзначајнији критичар на нашим просторима. Лазар Трифуновић је у то време усмерио пажњу на нове појаве на домаћој ликовној сцени, тумачећи их, повлачећи границе између уметничког и неуметничког, а нарочито се посветио београдском енформелу, пишући текстове „Београдски енформел” 1962. г., а касније и студију „Енформел у Београду” 1982. Небројене су, осим критике, и друге активности којима је осавременио и усавршио, на пример, музеологију, заштиту културних споменика, адаптирање Народног музеја, оснивање галерија и бројни доприноси у својству директора Народног музеја.

Други поменути правац беспредметне уметности који се развијао упоредо с енформелом јесте њен геометријски вид, у складу с идејама о равнотежи, планираном ритму и строгости композиције у њеним огољеним основним елементима – линији, боји и површини. Овакав начин израза испитивао је *Стојан Телић*, а такође и *Томислав Каузларић*.

У току педесетих година истражује се и у области модерне скулптуре, која исто тако тражи израз у апстрактном облику. *Олга Јанчић* својим аутентичним волуменозним формама, масама, рељефима и скулптурама у слободном простору, у којима се осећа и додир Ханса Арпа и Хенрија Мура, тежи ка испитивању естетске реакције посматрача, тактилно-визуелних изазова и асоцијација које својом имагинацијом тежи да изрази у камену или бронзи.

¹¹² www.narodnimuzej.rs/izdanja/izdanja-narodnog-muzeja/lazar-trifunovic-protagonist-i-antagonist-jedne-epohe, 28. 10. 2016, 22:29

Велики допринос новим облицима уметности, као и вредновању историје српске фотографије, дао је *Миодраг Ђорђевић*, који је фотографију као технику повезао с разним областима примењене уметности (текстил, керамика, таписерија, дизајн плаката, каталога, монографија и слично). Уједно, експериментишући у области саме савремене фотографије, уметник ради с фото-гравуром, спаја реалне мотиве с апстрактним путем вишеструких експозиција или тражећи апстрактно у реалним облицима, уз помоћ покрета, светлости и других феномена.¹¹³

6.4. Шездесете године

У току прве половине шездесетих апстракција у сликарству чини се као крајњи домет у уметности; овај ликовни језик заокружен је и нашао је место у институцијама,¹¹⁴ а затим је почео подлегати критикама нових генерација уметника, стасалих управо у ово време. Резултат овога је приметан покушај да се наново истражује у оквиру модернистичког израза или кроз различите нове начине изражавања.

Предраг Нешиковић обједињује у свом почетном раду елементе нове фигурације, поп-арта и поетске фантастике, у доба кад је и наше друштво попримило конзумерске карактеристике. Касније, уметник отворенијим цинизмом упућује на симболе потрошачког друштва елементима кича и шунда, употребљавајући и наративне анегдоте,¹¹⁵ да би се, после различитих медија, данас користио *инсталацијама на деконструктивистички начин*, са истом критиком окретања друштва производима технологије уместо неговања уметности.

У току шездесетих приметан је и поновни утицај надреализма, који уместо естетског објекта указује на психолошки процес стварања уметничког дела. Најзначајнији представници ове струје су чланови групе *Медиала* (Дадо Ђурић, Урош Тошковић, Леонид Шејка, Оља Ивањицки, Владимир Величковић, Синиша Вуковић, Миро Главуртић, Милић од Мачве, Мишел Контић, Владан Радовановић, Вуко-

¹¹³ <http://www.politika.rs/scc/clanak/193852/Култура/Преломне-шездесете-српске-фотографије>, 29. 10. 2016, 20:57

¹¹⁴ Године 1965. отвара се и Музеј савремене уметности у Београду.

¹¹⁵ http://www.academia.edu/8878290/Slikarstvo_Predraga_Ne%C5%A1kovi%C4%87a_u_prijateljskom_susretu_sa_asortiranim_mno%C5%A1tvom, 29. 10. 2016, 20:21

та Вукотић, Пеђа Ристић, Љуба Поповић и други). Аутори ове групе труде се у својим делима сјединити прошлост и будућност, то јест да савремене токове споје с традиционалним утисајима, под утицајем класицизма и ренесансе, отворивши својим егзистенцијалним питањима пут ка појави *нове фигурације*. Упркос честим променама у саставу, група је дуго, па и до данас, ширила утицај на уметничкој сцени. Леонид Шејка, као један од водећих теоретичара Медиале, објавио је 1964. и *Трактат о сликарству*, а најпотпунији концепт групе објавила је група чланова 1959. г., у *Листу за уметност*, под називом *Медиала*.

Овај период напоскон доноси *обнову форме и представе* у уметности, а енформел истовремено одлази са сцене. Догађаји који су утицали на *обнову слике и представе* у формалном и структуралном смислу, свакако су отварање Салона Музеја савремене уметности 1961. г., отварање Музеја савремене уметности 1965. г., почетак Октобарског салона 1960. г., Тријенала југословенске ликовне уметности 1961, затим покретање часописа *Уметност*, 1965, наставак организације бројних међународних изложби у Београду, као и гостовања југословенских уметника на великим светским уметничким догађајима као што су Бијенале у Венецији, Бијенале у Паризу, Бијенале у Сао Паолу и други.¹¹⁶ Шездесете су и саме по себи време просперитета у СФРЈ и у ово доба уметници се по први пут *интегришу у велике међународне уметничке токове*, који ће их носити истим интензитетом и у наредним годинама, како се сећа *Јеша Денегри*.¹¹⁷ У овом периоду, поред нових заокрета у уметности већ формираних и афирмисаних уметника попут Петра Омчикуса, Леонида Шејке, Александра Томашевића, Бате Михаиловића и многих других, на уметничкој сцени појављује се и низ младих уметника с великим потенцијалом као што су *Душан Оташевић* (карактеристични, особени, хумористични поп-арт), *Владимир Величковић* (драматичне визије и асоцијације у ахроматском експресионистичком изразу), *Радомир Дамњановић Дамњан* (приказ актуелних тема кроз готово минималистички израз) и други. Драгош Калајић скренуо је на себе међународну пажњу новом формом *хиперреализма*, као и изложбом „*Нова фигурација*” у павиљону Цвијета Зузорић, а исто тако и изложбом „*Обнова слике*”, у галерији Културног центра.

¹¹⁶ file:///E:/Petoknji%C5%BEje%20Je%C5%A1e%20Denegrija%20_%20Jovan%20Despotovi%C4%87.html, 24. 5. 2016, 16:11

¹¹⁷ Ibidem, 24. 5. 2016, 16:15

Уопштено, уметност се у току седме деценије XX века на овим просторима разлаже на низ токова за разлику од енформела педесетих година. Ови токови ће постати интензивнији и присутнији у току следеће деценије, између 1970. и 1980. г., заједно с појавом *нових медија, редукијом материјалног објекта, радикалним уметничким ставовима, менталним и аналитичким поступцима и другим*.¹¹⁸

6.5. Појава нових медија и постмодернистичких пракси

Видео-уметност, која се у свету појавила шездесетих година, пратећи и стављајући у питање развој телевизије као медија, постала је предмет интересовања наших уметника почетком седамдесетих. Након 1968. године студентских протеста, нова група културних радника залагала се за демократизацију уметничке праксе и еманципацију уметности. Након промишљања уметника, кустоса и критичара СКЦ-а на тему односа уметности и политике, нове уметничке форме као што су *видео-арт, уметнички филм*, па и праксе којима уметник користи своје *тело*, добијају простор за манифестацију. У почетку, београдски уметници су видео-арт једноставно користили за бележење својих перформанса, да би тек крајем седамдесетих кренули да се односе према овом медију истраживачки и експериментално.

Уметници окупљени око СКЦ-а су, дакле, први отпочели да користе видео-технологију у својим пројектима. Неформална шесточлана група уметника – представника *нове уметничке праксе*, путем овог медија изражава поруке друштвено-политичког типа, с елементима индивидуалног уметничког концепта. Чинили су је *Марина Абрамовић, Раша Тодосијевић, Неша Париповић, Зоран Поповић, Гергељ Урком и Слободан Ера Миливојевић*.

Седамдесете године дају уметницима прилику да даље експериментишу с новим медијима, те *Марина Абрамовић* иступа са серијом пројеката – *експеримента са звуком*, да би након тога, све до данас, истраживала у области перформанса.

Раша Тодосијевић је по карактеру својих перформанса ближи пракси *флукуса*, преиспитујући природу уметности, нарочито у својим раним пројектима, које

¹¹⁸ Ibidem, 24. 5. 2016, 16:56

је назвао *Одлука о уметности*. У следећој фази, Тодосијевић неколико година ради на анализирању улога уметности, то јест шта све уметност представља (*Was ist Kunst, 1976–1981*); најпознатији фрагмент ове серије, забележен 1977, садистичког карактера, одговара тоталитаризму и репресији у оквиру друштва, нарочито у уметности после 1968. године.¹¹⁹ Објекат овде није сам уметник, већ друго лице, то јест агресија је усмерена ка напоље. Раша Тодосијевић се, такође, није интересовао за видео као уметничко средство. Различито од Марине Абрамовић, овај уметник је бележење својих акција посматрао првенствено као њихово продужено концептуално трајање, као и бележење менталних и психолошких ефеката перформанса.¹²⁰

Уметник *Неша Париповић* у својим пројектима место уметника и уметности преиспитује на интимнији и уопштено другачији начин. Средином седамдесетих почиње се интензивније бавити *концептуалном* уметношћу, са серијом фотографија, а затим и *видео-радовима и експерименталним филмом*.¹²¹ Иако већина Париповићевих видео-радова може да се посматра и као *документовани перформанс* (будући да се уметник често у њима бавио понављањем истих поступака као метафором сопствених радова – бојење и чишћење лица од боје, пушење цигарете и слично), аутору је био веома битан управо формални карактер видео-рада. Видео овде управо има улогу наглашавања активности уметничког рада, у циљу давања вредности и значаја акцији.¹²²

Радомир Дамњановић Дамњан седамдесетих напушта сликарство којим се бавио пар деценија, с интересовањем ка *новим медијима* (перформанс, видео, фотографија и слично), који често напомињу дадаистичке акције, иронију и апсурд. На Тријеналу у Грацу 1975. године, Дамњановић наступа с перформансом *Читање Маркса, Хегела и Библије*, стављајући у питање филозофски, политички и религиозни идентитет савременог уметника. Низом интервенција уметник долази до резултата – деструкције поменутих књига, то јест симболичког ослобађања уметности и уметника од идеолошког утицаја, припадности или зависности.

¹¹⁹ <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/rasa-todosijevic~pe4525/>, 25. 5. 2016, 15:24

¹²⁰ Ibidem, 25. 5. 2016, 15:29

¹²¹ <http://www.lemouvement.ch/paripovic.html>, 25. 5. 2016, 15:38

¹²² file:///E:/Video-performans%20na%20beogradskoj%20sceni%2070-ih%20_%20SEEcult.org%20Portal%20za%20kulturu%20jugoisto%20Evrope.html, 25. 5. 2016, 15:51

Последњом строго концептуално оријентисаном групом у бившој Југославији сматра се београдска *Група 143*, основана седамдесетих година. Ово је био уједно и јединствен покушај да се окупе млади уметници, историчари и теоретичари, као и чланови СКЦ-а, ради развијања одређеног простора за заједнички рад на развијању уметничко-теоријских дејстовања. Током петогодишњег постојања групе њени чланови били су *Биљана Томић, Мишко Шуваковић, Неша Париповић, Јован Чекић, Маја Савић, Слободан Шајин, Иван Марошевић, Момчило Рајин, Стине Думић, Дејан Диздар* и други. Концепт групе 143 био је, налик на *дадаистички антиуметнички став*, одбијање традиционалног институционалног „тројства” – академија/галерија/музеј. Негирана је невидљива граница између друштва и уметности као ограђеног и тешко приступачног света. Напротив томе, радило се на поновном покушају раних авангарди, а нарочито 1968. године (иако је група негирала и флукус и неоададу), да се уметност и живот приближе, то јест да се избришу границе између институционализоване уметности и друштва.

Група 143 окренула се, индивидуално као и колективно, ка праксама одређених авангардних праваца попут конструктивизма, баухауса, де стијла, *art & language*, групи *ОХО*, и слично, као темељима на којима стоји тестирати савремено уметничко теоретисање (на пример о корелацији мењања уметности и услова њеног настајања, последица истог на друштво, о могућности материјалног постојања уметности и тако даље). Радови ових уметника тако су се односили углавном на *структуралистичку фотографију, филм, дијаграм, перформанс, едукативни перформанс, семинар и слично, примењени на студије случаја и метарефлексије истог*. Овим аналитичким и практично-теоријским приступом настојало се сасвим одступити од модернизма и оставивити га у прошлости.

Неки теоретичари сматрају да југословенски уметници седамдесетих и осамдесетих година нису у потпуности искористили могућности видео-арта као новог медија.¹²³ Упркос овим ставовима, уметници су ипак узели слободу да *повежу видео с другим медијима*, највише с перформансом, и кроз ову врсту мултимедијалног приступа искажу своје критике према друштву и политици. Такође, успели су комбинацијом медија и да развију праксу перформанса на нашим просторима, служећи се телом као објектом, комуникацијом, интеракцијом с публиком и тиме на различите начине преносећи своје поруке.

¹²³ Ibidem, 25. 5. 2016, 16:07

6.6. Осамдесете и деведесете године

Јеша Денегри, у четвртој књизи свог *Петокњижја*,¹²⁴ осамдесете године у југословенској уметности окарактерисао је као „раздобље постмодерног плурализма”.¹²⁵ Ради се заправо о *утемељењу* појма *постмодерна* на нашим просторима, иако већ и за раздобље седамдесетих можемо рећи да је постмодернистичко – нове уметничке праксе, нови медији, слобода изражавања, протест против институција и тако даље.

Што се тиче даљих дешавања на домаћој уметничкој сцени у току осамдесетих, присутан је *уметнички плурализам*, појава великог броја поетика, разноврсност предметних и апстрактних форми, даљих експеримената с новим медијима (амбијенти, инсценације, инсталације, конструкције и друго), који уистину представљају чисти постмодернизам, у коме не постоји владајући правац, него паралелно теку многи различити.¹²⁶ Велики извор података, идеја, ставова критичара и осталог у уметности осамдесетих година свакако је часопис *Момент*, који је излазио од 1984. до 1991. године. Часопис је редовно пратио најновија локална (југословенска), као и светска збивања у уметности, критици, теорији и уметничком систему који се у то време формирао.

У току осамдесетих година, паралелно са светским уметничким токовима (италијанска *трансавангардија*, немачка *Heftige Malerei*, француска *Figuration chic* и други) долази до извесне тежње за обновом сликарства. Након изложбе *New Now*, у галерији Пинки, и ауторска изложба *Бојане Бурић У новом расположењу*, у Галерији Факултета ликовних уметности, указује на ову појаву. Предговор написан за последњу од ових изложби говори о неговању плурализма уметничког стваралаштва студената – учесника, али она примећује и ново расположење у коме најмлађи ствараоци делују.¹²⁷ Теоретичари управо осамдесете године карактеришу као „доба повратка *слици као објекту*, година када се уметност одрекла рационалног и деми-

¹²⁴ <http://post.at.moma.org/profiles/346-jesa-denegri>, 26. 5. 2016, 15:24

¹²⁵ file:///E:/Petoknji%C5%BEje%20Je%C5%A1e%20Denegrija%20_%20Jovan%20Despotovi%C4%87.html, 26. 5. 2016, 15:25

¹²⁶ file:///E:/Petoknji%C5%BEje%20Je%C5%A1e%20Denegrija%20_%20Jovan%20Despotovi%C4%87.html, 28. 5. 2016, 15:14

¹²⁷ http://www.jovandespotovic.com/?page_id=1933, 29. 5. 2016, 18:07

стификаторског, и вратила се себи”.¹²⁸ Аутор ипак сматра да се овај повратак слике и представе одиграо у измењеној форми.¹²⁹

Тако и прелазак из осамдесетих у деведесете означава изнова прелазак из повратка слици ка наставку развоја постмодернистичких пракси. Ово је видно у делима уметничке групе *Нова призорност*, чији су чланови *Мрђан Бајић*, *Дарија Качић*, *Оливера Даутовић* и други. Врло интензивна реакција долази од *Милована де Стил Марковића* и *Власте Микића*, који су чинили групу *Жестоки*. Уметничка група *Алтер имаго* (*Нада Алавања*, *Тахир Лушић*, *Владимир Николић*, *Милета Продановић*), на основама познавања процеса у историји уметности који су утицали на стилске и естетске токове (већину чланова групе чинили су студенти историје уметности), експериментишу с уметничким медијима. Група *Нео гео* (*Зоран Гребенаровић*, *Феђа Кликовац*, *Смиљана Кудић* и други), као последица реакције на доминантни повратак фигурацији, настаје крајем осамдесетих као струја *нове геометрије*.

У току деведесетих година, још увек упоредо тече низ струја које су настале под утицајем превирања у току претходне декаде – *неомондријанисти*, *неоенформелисти*, *колористичка фигурација*, нове потраге које су се развиле у низ екстремно различитих токова, изазивајући у теорији и критици многе неспоразуме.¹³⁰

Тадашња политичка ситуација, санкције, ратови на територији бивше Југославије, економска и социјална криза и слично, одражава се и на уметнике и њихово стваралаштво, упоредо с *културном глобализацијом*, умреженом уметничком сценом на Западу која се развила после пада Берлинског зида. Уметност се код нас затвара у уски оквир у коме водеће институције пропадају (Народни музеј, Музеј савремене уметности, као и промена концепције Октобарског салона 1995). Опет, као позитивно дешавање, приметна је *децентрализација* уметничке сцене, која се интензивно одвија и у *Новом Саду*, *Вршцу*, *Шатцу*, *Панчеву* и другим, мањим местима, затим активности Галерије Дома омладине и Студентског културног центра, формирање Центра за савремену уметност¹³¹ и слично), а уметност уопште нашла се у

¹²⁸ Ibidem, 29. 5. 2016, 18:14

¹²⁹ „Слика настаје са свешћу о иконокластичким искуствима очева без којих она не би ни могла бити измењена”, Ibidem, 29. 5. 2016, 18:18

¹³⁰ Деспотовић, Јован, Уметности на крају века 1, Слио, 1998, Београд, стр. 115

¹³¹ Деспотовић, Јован, Саопштење у Дому омладине 18. 1. 2000, 2000. г., Трећи програм, Радио Београд, Београд

одређеном моменту без прецизно дефинисаних праваца, доминантних тенденција, као и смера који је имала у току претходних деценија, који је омогућавао тадашњи плурализам медија и уметничког језика.

6.7. Српска уметност на почетку новог миленијума

Почетком XXI века и с престанком санкција, самим тим и развојем интернета, упркос економској ситуацији, уметницима и теоретичарима омогућен је бољи увид у дешавања на пољу уметности изван Србије и земаља бивше Југославије (с којима је ново успостављање контаката и сарадње након ратова деведесетих текло постепено). Развој технологије нарочито је помогао успостављању контаката с уметницима и институцијама у другим државама. Уметници су поново почели да учествују на међународним бијеналима, у уметничким пројектима, изложбама и сличном.

Аутори пројекта истичу потребу за редефинисањем места политике и уметности, установљеног савременим кустоским и уметничким критичким праксама (које опет још увек нису престале с уметањем уметничке праксе у област дневне политике), као и историјским оквиром. Објекат анализе овде је уметничка репрезентација, која представља своје друштвено окружење и тренутне политичке околности. Уметност и култура у регионима бивше Југославије тако су на одређени начин инструментализовани као прелаз између либерално-капиталистичког Запада. Стога ово истраживање, које одриче културу базирану на идентитету, покушава преобразити парадигму уметности као репрезентације у уметност као политичку праксу.

О уметности и њеним токовима код нас у периоду од 2000. године до данас још увек није много писано – очигледно је још увек рано, будући да је лакше стећи тачку посматрања освртањем на епохе од којих је протекло, на пример, више од две деценије. Оно што је могуће учинити јесу теоретске, есејистичке анализе, као и дебате и семинари на ову тему, као што је у марту 2016. г. *Културни центар „Рекс”*, београдски центар за савремену уметност и ангажовану културну праксу,¹³² учинио.

¹³² [www.rex.http://www.kuda.org/b92.net/sr/o_rexu.html](http://www.kuda.org/b92.net/sr/o_rexu.html), 30. 5. 2016, 15:29

У оквиру пројекта *Уметност након екстремног искуства деведесетих*, Центар је организовао *Семинар за свакога: предговор о савременој уметности у Србији 2000–2010*,¹³³ усменог типа, то јест интервјуисањем одређеног броја уметника и посматрача који су имали увид или учешће на визуелној уметничкој сцени у Србији у овом периоду.

Свако од интервјуисаних поделио је своју интерпретацију сопствене улоге у периоду од 2000. до 2010. године, деловања културних институција и радника, присетио се датог периода, као и дао своје мишљење о утицају првих 10 година XXI века на услове за живот и рад уметника. Резултати би омогућили да се сагледају утицаји прве деценије на другу, која је још увек у току, да ли су и како образовали темеље за праксе у култури данас, колико се разликују појединачне изјаве о сећањима испитаника на овај период, колико се прошлост рефлектује на садашњост и тако даље. Нажалост, упркос најавама да ће резултати анкете и снимци појединачних интервјуа бити публиковани до краја марта, то се још увек није догодило.

Говорећи о уметничким праксама у току последњих петнаестак година, истовремено је присутан поновни повратак одређеним видовима фигуративног, као и апстрактног сликарства, а такође, с друге стране, и отвореност ка експерименту са све новијим медијима и технологијама. Често се класичне цртачке, сликарске и вајарске технике надовезују и спајају с новим медијима, као што је то случај с изложбом *Дијалог стасалих после 2000*, одржаном 2012. у *Галерији центра за графику и визуелна истраживања*, галерији *Излози* и *Галерији ФЛУ* у Београду.¹³⁴ Изложба је окупила уметнике из Србије и Босне и Херцеговине ради увида у сличности и разлике исте генерације одрасле на, такође, истим просторима, али под другачијим друштвеним приликама, а посебно ради анализе савремене графичке сцене, разноврсности техничког приступа савременој графици, изазова електронских медија и дигиталне графике која омогућује бројне експерименте, али која ипак није доминирала у односу на класичне графичке технике на овој изложби.

Значајно је поменути и изложбу *Србија 2014. Culture Escape: Toward a Better World*, коју су организовали *ПроАртОрг*, *Дом Омладине* и галерија *Бел Арт* из Новог

¹³³ <http://www.rex.b92.net/sr/ovogmeseca/tribineDebate/story/5940/SEMINAR+ZA+SVAKOGA+PRED-GOVOR+O+SAVREMENOJ+UMETNOSTI+U+SRBIJI+2000-2010..html>, 30. 5. 2016, 15:36

¹³⁴ <http://www.seecult.org/vest/dijalog-stasalih-posle-2000>, 31. 5. 2016, 13:39

Сада).¹³⁵ Будући да је изложба, осим у Београду, приказана и у Женеви, уметници изабрани као представници тренутних токова на уметничкој сцени (*Мрђан Бајић, Милан Блануша, Мира Бртка, Јелена Булајић, Александар Бунчић, диСТРУКТУРА, Андреа Ивановић, Стеван Којић, Боса Зиројевић Лечић, Борис Лукић, Наташа Теофиловић и Љубе Вучинић*), окарактерисани су као представници актуелног стања уметности у Србији, који се изражавају на својствен *промодернистички начин*, као реакцијом на утиске света, услед глобалних трендова комуникација и начина уметничког изражавања.

Све у свему, остаје не само надати се већ деловати у смеру функционализације уметности у условима дуготрајне транзиције.

¹³⁵ <http://www.domomladine.org/magacin/izlozba-srbija-2014-culture-escape-toward-a-better-world/>, 31. 5. 2016,14:04

7. ОДНОС ИСТОКА И ЗАПАДА И ОБЈЕКТНОСТ У УМЕТНОСТИ ПОСЛЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА

Након слома социјализма, концептуални уметници земаља Источног блока, чија је уметност у условима тоталитаризма егзистирала тајно, далеко од очију власти и званичних уметничких институција, постали су у једном периоду интересантни на уметничкој сцени западноевропских земаља и САД. Да ли су ови, шест деценија раздвојени путеви, с различитим социолошким, политичким, историјским и уметничким токовима, лако превазишли разлике и успели да уплове у паралелан ток?

После извесног времена, дела источноевропских и балканских уметника престала су масовно да се показују по светским галеријама, с изузетком уметника који су емигрирали на Запад, или нису, али су се прилагодили тамошњим актуелним темама, техникама и проблемима. Изузетак су, такође, и изложбе које су организовали кустоси који потичу из поменутих земаља. *Јекатерина Дегот*, теоретичарка, кустос и уметнички директор Академије светске уметности у Келну,¹³⁶ у интервјуу за часопис *Афиша-воздух* из 2014, потврђује кратко интересовање западних уметничких институција за руску савремену уметност, које је након деведесетих година XX века нагло ослабило, да би данас огроман број уметника и студената из западноевропских земаља путовао у Санкт Петербург на интернационалну изложбу *Манифеста*, али не превасходно ради изложбе, како тврде, него ради упознавања и разумевања руске историје, менталитета и културе уопште. По Ј. Дегот, могуће је да управо „елемент разумевања самих карактеристика одређеног друштва недостаје, да би се разумела и његова савремена уметност, тематика, симболика и остало”.¹³⁷

¹³⁶ <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/kak-sovremennoe-russkoe-iskusstvo-voSprinimaetsa-za-granicey/>, str. 1, 21. 9. 2016, 20:45

¹³⁷ <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/kak-sovremennoe-russkoe-iskusstvo-voSpriminaetsa-za-granicey/>, str. 2, 21. 9. 2016, 21:09

Велики број уметника и теоретичара из источне Европе сматра да геополитичке поделе, у ствари, нису престале да постоје ни низ година након пада Берлинског зида, нарочито с новим поделама које су очигледне последице политичке ситуације последњих неколико година. Исто тако, једни изражавају оптимизам и наду у виду и даљег настојања, учешћа у интернационалним културним дешавањима, и присуства на међународној сцени. Други сматрају да је идеја деловања уметника из њихових локалних центара била грешка, да је потребно директно, отвореније и наметљивије, својим присуством у „водећим” уметничким центрима Европе, представљати своје пројекте. У том случају, постоји бојазан о питању да ли се уметник мора одрећи свог идентитета и праваца истраживања и приклонити популарним токовима. Ова недоумица у великој мери је оправдана, првенствено због одређених црта менталитета већине развијених европских земаља, као и САД. Једна од њих је слаба заинтересованост већег дела уметничке публике за историју, културу, традицију и менталитет других народа, изузев основних црта и стереотипа популарних, развијених, великих земаља сличних економско-политичких и историјских карактеристика. Наравно, постоје многобројни изузеци, стручњаци и интелектуалци из поља уметности, друштвених и природних наука, који без разлика непрестано изучавају своје области на интернационалном нивоу.

Интересовање за мале земље, попут балканских, као и бивше колоније развијених држава, упркос прилично великом броју туриста који их посећује, одсуствује у огромној мери што се тиче културе, историје, географије, а посебно уметности.

Ови подаци увелико потврђују критику и бојазан теоретичара с песимистичким ставом о могућој равноправној егзистенцији уметника земаља бившег Источног блока и Балкана с колегама из западних земаља, посебно ако се говори о територији Запада као традиционално укорењеној уметничкој сцени.

7.1. Шта се тренутно догађа у уметности Запада:

Немачка

Уметничка сцена Немачке као једног од примера територије с традицијом иновативних и авангардних уметничких покрета, као и уметничких академија и атељеа које су у XIX и XX веку похађали и многи велики уметници с територије бивше

Југославије,¹³⁸ заузима посебно место, посебно утицај поменуте традиције на уметност у граду Минхену.

Још од XIX века, уметници Србије везани су за Минхен, наравно уз Париз и Беч. Минхен је, после појаве реализма, постао доминантнији у односу на остала два уметничка центра. *Ђорђе Крстић*, на пример, остао је у Минхену и након завршетка школовања, где су настала његова уметничка дела, под утицајем немачког реализма. *Ђура Јакшић*, после Беча, тек боравком у Минхену учвршћује и обједињује свој начин уметничког изражавања; *Леон Коен* уноси утицај сецесионизма који је искусио у Минхену на своју тематику. Утицај схватања светлости и форме минхенске школе развија две струје код српских уметника почетком XX века: одређени облик пленеризма и утицај импресионизма. Атеље *Антоана Ажбеа*, као и Академија лепих уметности, усмеравају мноштво уметника као што су *Надежда Петровић*, *Милан Миловановић*, *Моша Пијаде*, *Коста Милчевић*, *Љуба Ивановић* и други ка принципу превасходне важности *тона*, а затим *форме*. Из овога се рађа немачки пленеризам, и такозвани *минхенски концепт слике*. Насупрот француској уметности, сликарство Немачке крајем XIX и почетком XX века претпоставља психолошку садржину слике визуелној – Минхен је у ово доба постао центар модерне уметности, сукоба и преплитања старог и новог. Неопходно је поменути и атеље *Јулијуса Екстера*, професора Академије у Минхену, као и оснивача сецесије, који је извршио огроман утицај на *Надежду Петровић*. Двадесетих година и *Милена Павловић Барили* учи се у Минхену, где је интегрисала своја уметничка стремљења, која под утицајем Де Кирика постепено уобличавају њен препознатљиви стил. Сам немачки начин приступа импресионизму отвара пут ка авангардним покретима као што су минхенски „Плави јахач” и дрезденски „Мост”, покрети од огромног значаја за развој европске уметности у XX веку.

„Минхенски круг” *хрватских уметника* (Јосип Рачић, Мирослав Краљевић, Владимир Бецић и Оскар Херман) школовао се код *Хуга фон Хабермана* у периоду између 1905. и 1910. године; упознавши немачки експресионизам и фовизам, ови аутори утицали су на уметност и до шездесетих година, претпостављајући европску школу националној, коју је представљао Иван Мештровић, као и група *Медулић*.

¹³⁸ Протић, Миодраг, Сликарство и XX века, 1982, Југославија, Београд

Минхен је постао конкуренција Паризу још у XIX веку, налазећи се у богатом региону, Баварској, где су аристократски кругови подржавали уметност, меценство је масовно упошљавало сликаре, архитекте и уметнике осталих профила, постојала је отвореност ка новинама у уметности и убрзо су почели ницати бројни излагачки простори и музеји (већ од године 1838. постоји зграда Удружења уметника *München Kunstverein*, а 1854. и Стаклена палата, *Glaspalast*).¹³⁹ На тај начин почело се с промовисањем уметника и њихових дела, а такође отворене су и различите маркетиншке могућности. Минхенска Академија лепих уметности односила се либерално ка новинама, повремено у сукобу с делом традиционално оријентисаних колега, и пратила је новине у уметничким круговима тадашње Европе. Ово доводи до развоја модерне уметности, где је настала и група „Плави јахач”, и традиција прихватања нових уметничких идеја и самих уметника, с различитим праксама, задржала се и до данас.

Уопште, велики уметнички центри Немачке, посматрано по културним догађајима, музејским збиркама, филму и литератури, галеријама и изложбама, финансирању културе и бризи о споменицима од стране буџета града, јавним библиотекама, просторностима зграда Опере, броју позоришта и биоскопа у односу на број становника, и тако даље, 2015. године су ранжирани по претходно проведеној статистици,¹⁴⁰ тако да је Штутгарт заузео место првог уметничког града, Дрезден друго, Минхен треће, а затим следе Берлин, Бон, Франкфурт на Мајни, Минстер, Карлсруе, Хамбург, Аугзбург, Дизелдорф, Лајпциг, Есен, Келн, Нирнберг, Манхајм и Хановер.

Ако се изузму поменути већи културни центри, уметност и њене институције су, као и инфраструктура, институције спорта, економија и слично, децентрализоване већ педесетак година, омогућујући малим, удаљеним градовима и селима да функционишу готово као и савремени, развијени велики градови. Ово не само што спречава одлив становништва у велике градове (осим, наравно, одласка на школовање на универзитетима и рад на престижнијим радним местима) и одумирање села него и привлачи бројне посетиоце, туристе, па и многе грађане који су склонији да живе у мирнијем месту. Сама традиција довољно је укључена у културни живот

¹³⁹ <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner>, 25. 9. 2016, 19:29

¹⁴⁰ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/stuttgart-gewinnt-platz-eins-im-ranking-der-kulturstaedte-in-deutschland-a-847936.html>, 25. 9. 2016, 19:51

малих места с годишњим фестивалима специфичним за сваки градић или село појединачно, а исто тако, културне институције попут библиотека, биоскопа, градских или специјализованих музеја постоје у готово сваком малом граду или селу. Ово се односи и на уметност, па су и културни центри, такозвани *Haus der Kunst* такође присутни, с богатим програмом, од изложби локалних или уметника из других области или земаља, до радионица, часова музике и сликања за децу и одрасле, припрема за универзитет, организовања културних догађаја и тако даље.¹⁴¹

На сличан начин децентрализована су и уметничка удружења. Уместо институције на нивоу државе, већи градови, а и многа мања места, с изразитом уметничком сценом, имају своја удружења уметника, на нивоу града, што, наравно, не омета сарадњу, излагање, конкурсе и пројекте на међуградском, државном и интернационалном пољу.

Економска стабилност Немачке подразумева, логично, и нарочиту бригу за културу, посебно у време када је култура у осталим развијеним европским државама организована на сличан начин, те је у компетитивном уметничком свету потребно континуирано радити на специфичним пројектима који ће привући пажњу медија, критичара, уметника, као и публике. Велики, као и мали музеји, осим сталних поставки, нуде обиман програм темпорарних изложби у току целе године, а цене карата су видно умањене за студенте, ученике, инвалидна лица и групне посете. Број

¹⁴¹ Један од многих примера јесте градић Кауфбојрен (*Kaufbeuren*) у баварској подобласти Алгој (*Allgäu*), удаљен око седамдесет километара од Минхена. Као и бројни градови и села у Немачкој, Кауфбојрен је сачувао историјско језгро које датира из Средњег века, а у околини се налазе и бројни торњеви, путеви и путокази, остаци храмова, зидина и терми Римљана, такође. Град је игром случаја (густа магла) избегао бомбардовање 1945. г. и данас организује средњовековни фестивал *Tänzelfest* (Тенцлфест), на годишњем нивоу, с десетодневним културним програмом, средњовековним парадама, концертима, учешћем школа, уметничких институција, локалних занатлија, са спортовима, маскарадама и слично, а посећеност од стране становника других области Немачке је приметна.

Исто тако, историјска чињеница о магли која је Кауфбојрен спасла од бомбардовања у Другом светском рату, повезана је с легендом о светици-заштитници града Св. Кресенцији (*Heilige Crescentia*), која је наводно сама заштитила град и његове становнике од магле, те је допринела и интересовању за манастир и саме мошти светице које се у њему налазе.

Осим тога, на историјском градском тргу налази се такозвана Нептунова фонтана (*Neptun Brüne*), на којој се у предбожићно време поставља огромни адвентски венац са свећама, и то управо највећи адвентски венац на свету.

галерија у граду већи је од 70. Најпосећенији музеј у Минхену, Стара пинакотека, место на коме се налазе ремек-дела светске класичне уметности, за улаз за сталну поставку наплаћује само један евро. Баварски национални музеј на сличан начин омогућује „повољне посете” снижавањем цене карте на један евро недељом, док *Haus der Kunst*, на пример, упола смањује цену средом.

7.2. Проблеми савремене уметничке сцене у Немачкој

Сви вишедеценијски напори постмодернистичке уметности да укине разлике између „високе” уметности, као и класичних институција, доминације академских кругова и академско образованих уметника, и уметничких пракси које дуго нису признаване за званичне, успели су, на светској, па и немачкој уметничкој сцени, да омогуће коегзистенцију нових уметничких пракси са „старима”, отварање галеријских простора намењених искључиво перформансу, видео-арту, дигиталној уметности, а исто тако и класичном уметничком изражавању. Број галерија такође је велики. Оно што је нарочито постигнуто у одређеној мери, у „најбољој намери”, јесте смањивање, у великој мери, разлика између академских и аматерских савремених уметника.

Управо притисак ка изједначавању академских и аматерских уметника почео је представљати проблем и теоретичари, кустоси и критичари били су први у Немачкој који су о томе недавно почели масовно да пишу, подстичући уметнике, историчаре уметности и публику да се запита да ли је *све* култура/уметност. Шта одређује квалитет добре савремене уметности? Шта је штити од неоригиналности прикривене медијски подупртом, намерно шокантном имитацијом концептуале или видео-уметности, на пример? Који су критеријуми?

Добро је познато да су се неоавангарде залагале за тренутни карактер уметничког дела, за његово одбијање да буде продајни галеријски артикал, буржоаски продукт из прошлости, као и за удаљавање критичара, историчара и теоретичара уметности, а и *самих уметника-аутора*, од улоге тумача дела. Уместо тога, публика као непосредни учесник, узима делимично или потпуно улогу интерпретатора.

Исто тако, дела постмодерне уметности, слично као и беспредметно сликарство у време првих авангарди, интерпретирана су филозофски, психолошки, социо-

лошки, политички и слично. То је њихова карактеристика. А након свега, оваква интерпретација помаже широј публици која је обично навикнутија на мимезис него на симболику и скривени смисао, да разуме дело. Исто тако, требало би да помаже и потврди о оригиналности и генези уметничког дела, која би спречила и такозване имитаторе који, без уметничког образовања, познавања историје уметности, уметничких техника и других неопходних елемената, израћају на уметничким сценама и немају способност да објасне концепт својих пројеката.

Дилетанти се, нажалост, појављују у излагачким институцијама широм света, па и овде. Будући да сопствена интерпретација уметничког пројекта није обавезна, а понекад је довољан (а и финансијски потребан) ефекат шока, изненађења, један необразовани, али задивљени галериста или мецена који ишчекује искључиво нешто шокантно, сензационално и експлозивно, рећи ће охрабрујуће речи, и неуметничко дело је уврштено одмах до оригиналног. Последица тежњи за ослобађањем уметности путем теорије да свако може бити уметник довела је управо до поменутог феномена. Поједина незванична, мала уметничка удружења настала из интернет-група, интернационална по карактеру, која постоје и у самом Минхену, окупљају у свој круг стотине аматера, као и високообразованих и афирмисаних уметника. Идеја делује управо интердисциплинарно и пријатељски, све док у одређеном моменту не постане јасно да организатор групе, власник галерије и сам аматерски концептуални уметник подстиче афирмацију искључиво сродних себи аутора (при томе се не мисли на аутодидакте, на уметнике који су без званичног образовања радили на себи, него слабо талентоване хоби-уметнике), док остале, академске, активне и афирмисане, постепено удаљава из активности удружења. Да ли су овакви случајеви замена теза, пуко називање поп-културе уметношћу? Шаблони, стереотипи, стандардизованост, незнање, имитација, који не прате принципе естетике као што су аутентичност дела, његова техничка перфекција или иновација, у јавности израћају и понекад се изненађујуће ушуњају и у значајније галерије или се опет крију иза бомбастичних наслова изложби.¹⁴²

¹⁴² Изложба у галерији Нојхаузен у Минхену, отворена средином октобра 2016, с називом „100 година дадаизма”, што је у први мах привукло уметнике и стручњаке који се занимају за историју авангарде, испоставила се као типично скривање групе од пет локалних имитатора-аматера и хобиуметника иза бомбастичног наслова – називајући се успут „дада-експертима”. (Присутни на уметничкој сцени који су препознали о чему се ради почели су да отказују позиве на отварање поменуте изложбе.) www.eventrakete.de/muenchen/kultueren-neuhausen-100-jahre-dada/

Кристијан Тис (Christian Thies), професор филозофије на универзитету у Пасау, у својој књизи *Да ли је све култура?*,¹⁴³ указује на многе проблеме и њихове генезе и, између осталог, примећује и поменути феномен, питајући читаоце да ли је култура оно што видимо у музејима и слушамо у концертним салама или ништа друго него конструкција онога што промовише јавни сектор. Или *једноставно све?* Аутор подсећа на дефиницију естетичног као свесно начињеног дела, чији процес настајања укључује одређене квалитете као што су надареност, образовање/знање, поседовање вештине¹⁴⁴ и тако даље. Како долази до тога да се ови квалитети заповстављају? Слично К. Тису, и *Јорг Хајзер (Jörg Heiser)*, теоретичар, аутор и новинар, у својој књизи *Шта подразумева квалитетна савремена уметност*¹⁴⁵ напомиње како је уметност „у буму”, како је данас „више него икад уметника, музеја, тржишта, публике, једино једног је мање: КРИТЕРИЈУМА. Како разумети и оценити уметност, која се свела на спектакл?”¹⁴⁶

Оно што ипак спасава деградацију академског уметника, поред једнаких права да, поред хоби-уметника, равноправно излаже (и то у значајнијим галеријама него ови други), такође је и став високих уметничких институција и академија, које врше строг избор при прихватању дела за излагање у значајнијим галеријама, као и општа цењеност образовања уметника које је све ређе, квалитета њихових дела, као и уметничке биографије. Ови критеријуми одређују и цену уметничког дела, као и питање пријема уметника у званична уметничка удружења.

Став институција донекле успешно штити професионализам и тиме не дозвољава обезвређивање образованог уметника и оригиналног уметничког дела (савремени уметник мора бити писменији него уметник, узмимо, XIX века – и овде се не упоређује њихова општа образованост). Од уметника савременог доба очекује се и да пише есеје, расправља на књижевном, филозофском, историјском, социолошком, политичком нивоу. Савремени уметник све чешће сам говори на отварању сопствене изложбе, пише сажетак о теми изложбе за каталог и уме да одговара на питања критике.

¹⁴³ Thies, Christian, *Alles Kultur?: Eine kritische Bestandsaufnahme*, 2016, Reclam, Stuttgart

¹⁴⁴ Ibidem, стр. 90

¹⁴⁵ Heiser, Jörg, *Plötzlich diese Übersicht: Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, 2007, Claassen, Berlin

¹⁴⁶ Ibidem, стр. 7

7.3. Објектност, нови медији и представници савремене уметничке сцене Немачке

Путем праћења изложби, уметничких часописа,¹⁴⁷ књига и разних културних догађаја, могли би се, по квалитету, експерименту, јединственом концепту и уметничком медију, издвојити одређени аутори као представници савремене уметничке сцене у Немачкој.

Герт и Уве Тобиас, близанци који се баве *колажом* (као и дрворезом, скулптурама и цртежом) и активно излажу од 2001. године, спојивши елементе апстрактно-експресивног, агресивног начина сликања с колажним елементима (фотографијом, фрагментима цртежа и слично), фокусирају се на надреалистичку и гротескну димензију митова и фолклора Румуније, одакле потичу,¹⁴⁸ комбинујући је с елементима савременог графичког дизајна. Године 2007, њихова инсталација изложена на *Freeze Art Fair* – уметничком сајму у Лондону, с естетиком руског конструктивизма, привукла је пажњу уметничког света до мере да је 2012. године реконструисана у Њујорку, на локацији у близини *Team Gallery*, галерије савремене уметности. Тренутно (од 28. 7. до 16. 10. 2016), у минхенској Графичкој збирци Модерне пинакотеке, изложена је серија радова браће Тобиас, под називом *Грисеј (Griseille)*,¹⁴⁹ у којој уметници испитују нове погледе на текстуру, форму и линију у „старој” ситуацији „сиво на сивом”.

Грегор Шнајдер, присутан на немачкој и међународној уметничкој сцени више од деценије, добитник награде на Венецијанском бијеналу 2001. г.,¹⁵⁰ истражује просторе и просторне инсталације, попут *Haus u r*,¹⁵¹ серије која му је и донела Златног лава на Бијеналу. Ово је заправо серија реконструкција ентеријера куће уметничких родитеља у месту Ројту (*Rheudt*) у Холандији и састоји се из реплике сваке од

¹⁴⁷ На пример, часописи Art, Artinvestor, Art&Grafik, Artist Window, Design-Report, Form+Zweck, Rebel:Art, и други.

¹⁴⁸ Busch Denis und Klanten Robert, The Age of Collage Vol.2, 2016, Gestalten Verlag, Berlin, стр. 59

¹⁴⁹ <http://www.art-in.de/incmu2.php?id=5157>, 29. 9. 2016, 15:16

¹⁵⁰ Finger Brad und Weidemann Christiane, 50 Zeitgenössische Künstler die man kennen sollte, 2011, Prester Verlag, München, стр. 141

¹⁵¹ Ibidem, стр. 142

соба, зидова, плафона и пода, у оквиру самих соба, попут ковчега у Тутанкамоновом гробу. Пројекат „Коцка” из 2005, првобитно је иницирана од самог Венецијанског бијенала и требало је да се налази, као омаж Маљевичу и идеја потекла од коцке на Каби, у Меки, на тргу Св. Марка. Нажалост, план је пропао и пред само отварање изложеног објекта отказан је, као „политички неподобан”. Убрзо је Берлин преузео иницијативу за реконструкцију објекта, али је из истих разлога, пред само отварање, догађај отказан, али касније ипак реализован, у Хамбургу, где је постављен, између два уметничка музеја, 2007. године. Шнајдер је подигао прашину у уметничком и медијском свету 2008, када је најавио своју идеју како би „желео приказати лепоту смрти приказавши особу која умире или је управо умрла природном смрћу”. Медији су се обрушили на аутора са сензационалистичким оптужбама како „уметници желе да људи умиру”, али идеја је заправо била ослобађање идеје смрти од социјалног табуа. Шнајдер је одговорио конструисањем монументалног простора који се пружа у дубину и собу унутар њега понудио је као својеврсни маузолеј „добровољцу”, који би у њему умро, и тиме изједначио социјални ефекат рођења са смрћу.

Анселм Рејле креће се у својој уметности од фигурације до перформанса, од ироније симболизма постмодерне, до утицаја апстрактне уметности XX века.¹⁵² Можда најпознатија серија овог аутора јесте „Слике-фолије”, у којој су алуминијумске и сличне фолије смештене у геометријским облицима у обојене кутије од плексигласа, у којима рефлексија боје на фолији привлачи пажњу посматрача и као текстура позива на тактилно искуство, које опет кутије од плексигласа спречавају. Група скулптура под именом „Афричке скулптуре” из 2007. године, која потиче од реплика нађених објеката у традиционалним техникама, попут бронзе, али остварених на неочекиван начин, и са очигледним утицајем првих авангарди на рад самог уметника, посебно А. Архипенка, Х. Арпа и Х. Мура (уопштено код радова А. Рејлеа осећа се утицај авангардних и *неоавангардних* покрета, попут оптичке уметности, минимализма, поп-арта, на пример).

Волфганг Тилман је своја истраживања у области фотографије заокружио још пре више од деценије, развивши свој сопствени и препознатљиви стил, који му је

¹⁵² Ibidem, стр. 147

донео и Тарнерову награду (*Turner Prize*) Тејт галерије 2000. године, као и чланство у Краљевској уметничкој академији у Лондону. Убрзо после тога, Тилман се почиње бавити и видео-инсталацијама у комбинацији са светлосним и звучним ефектима. Експерименти са светлошћу присутни су и у његовим апстрактним фотографијама, у којима истражује и однос светло–текстура (Серија „Светла”, 2000. г.), као и сам медијум (бавећи се, наравно, аналогном фотографијом и процесом развијања – попут серије „Слободно пливање”, 2003–2005. г.), као и боју.

Андреас Гурски је још један уметник који се бави фотографијом као техником с концептом указивања на проблем глобализације. Његови радови често постављају питање колико технологија, урбана инфраструктура и архитектура мењају интензитет међуљудске комуникације – да ли је учвршћују или смањују. Исто тако, Гурски испитује, у својој серији *In Chicago Board of Trade II* (1999), проблеме којима се бавио и поп-арт, како трговина утиче на активности појединаца, као и на њихове односе. Серија *Океан* из 2010. г., приказује, из птичје перспективе, текстуру мора и океана као аморфних, лебдећих, крхких форми, с прикривеним питањем о деструкцији животне средине.

Метју Бурел је савремени уметник који је уздигао колаж на сасвим нови ниво, креирајући уједно оптичку илузију многобројним слојевима, као и позивајући посматрача да визуелно разложи делове и међу њима тражи скривену поруку, пуну контрадикција и мистерије. Истражујући уједно и анатомију, Бурел је примењује и на серије својих портрета-колажа, често старих фотографија, улазећи технички, физички или метафорички испод физиономије лица, као маске, и откривајући мишиће, вене и очне јабучице, трагајући. Формиран под утицајем дадаизма, посебно Х. Хох, М. Ернста, као и „оца колажа”, Ж. Брака, уметник назива своје радове *датаизмом*, одричући надреалистички утицај који је код њега, такође, врло присутан, тумачећи овај термин „уметничком методом коју је развио ради процесуирања информација на свој начин, рефлектујући се и дефинишући однос с реалним”.¹⁵³ Из овог разлога Бурел претпоставља физичке карактеристике традиционалног начина креирања колажа у односу на дигитални, мада дигиталне експерименте често користи као вид скице.

¹⁵³ Busch Denis und Klanten Robert, *The Age of Collage Vol. 2*, 2016, Gestalten Verlag, Berlin, стр. 196

Јулија Буш користи се, такође, колажом као техником изражавања, откривши тиме начин да изрази емоције, чињенице, ставове, да одгонетне значења, као и да раскине са устаљеним стереотипима, навикама, асоцијацијама, интерпретацијама и концепцијама.¹⁵⁴ Стога креира динамичне композиције мањег формата, с израженим контрастним формама и текстурама, користећи цртеж, црно-белу фотографију и фотографију у боји. Често су фрагменти црно-белих фотографија актова комбиновани с хроматском текстуром драперије, фотографије природе или једноставно с одређеним геометријским обликом, стварајући јединствену симболику, пуну енергије.

Бене Ролман почео је као илустратор, да би након студија и боравка у Јужној Кореји пре неколико година постао заинтересован за комбиновану технику колажа и цртежа, говорећи „колаж је терапија”.¹⁵⁵ Ролманови колажи поседују доста илустративних карактеристика, као и елемената рекламних плаката, носећи социолошку, политичку или психолошку поруку. За разлику од ових, минијатурна сликарско-фотографска колажна серија *Карте за играње* из 2014. године носи и печат подсвесног, дубоко скривене поруке, утопијске и надреалне приказе.

*Сузане Тиман*¹⁵⁶ је минхенска уметница која је инсталацију и скулптуру спојила с материјалима попут прућа и плетених тканина. Интересовање за плетење корпи и предмета од прућа усмерило је ову њујоршку стипендисткињу ка креирању аморфних и текућих форми и „плетених” скулптура, било од прућа, жице, гуме или сличних материјала. Ови објекти указују на своју огољену структуру и процес настајања, а на сличан начин о томе говоре и када се налазе обавијени плетеним текстилом, најчешће вуном,¹⁵⁷ која, осим што додаје структури и однос између боја, уноси свест о разним емоционалним стањима помоћу токова ових меких текстура. У серији *Столице*, волумен текстила, његови контрасти и линијске фактуре кончастих текућих маса доведене су у контакт с различитим рамовима столица, металним, дрвеним, тапацираним и слично, преламајући се преко њих, преплићући се, конкуришући својим волуменима или постављене у улогу наслона, рукохвата и тако даље, испитујући однос чврстих и меких структура.

¹⁵⁴ Ibidem, стр. 205

¹⁵⁵ <http://www.rotopolpress.de/en/kuenstler/bene-rohlmann>, 30. 9. 2016, 17:58

¹⁵⁶ <http://www.merkur.de/lokales/muenchen/susanne-thiemann-52-korbflechterin-skulpteurin-81941.html>, 30. 9. 2016, 20:07

¹⁵⁷ http://susanne-thiemann.de/Artwork_Sculptures.php, 30. 9. 2016, 20:22

Сабине Штрауб на интригантан начин уноси геометрију у своје асиметричне композиције, од инсталација, архитектонских скулптура на отвореном до ангажмана у сакралним објектима,¹⁵⁸ попут олтара у евангелистичким црквама, које дозвољавају експериментални, геометријски и минималистички дизајн. Материјали које уметница употребљава варирају од дебеле жице, метала, дрвета и пластике, у зависности од места на коме је пројекат изложен, а и од захтева геометријских композиција. С. Штрауб бави се највише испитивањем облика квадрата, правоугаоника, а тиме и коцке и квадра, који на различите начине комуницирају с простором – било имитирајући структуром жице експресиван потез или viseћи у простору као мобилне скулптуре, заглављене у вертикали уског пролаза у галерији, нижући се у растућем ритму на отвореном, попут домина у перспективи, или прикуцане на зид као групе малих, асиметричних форми које чине једну велику, испитујући интегритет сопствене форме и материјала постојањем геометријских простора у оквиру самих објеката.

Петер Ершман, заправо швајцарски уметник, али присутан и на немачкој уметничкој сцени, својим интерактивним компјутерским инсталацијама и видео-радовима упоређује различите културе, различите временске периоде, фикцију и реалност, природност и извештаченост.¹⁵⁹ Почевши од комбиновања фотографије, сликарства и филма, Ершман већ петнаестак година развија у својим радовима разне видове простора и времена, у оквирима актуелних социополитичких и културолошких проблема. Пут ка раду с интерактивним медијима уметнику су открили сопствени видео-радови, који, напротив, нису интерактивне природе, али наговештавају је, попут птице која пролеће кроз сцену, или жалузина које се отварају и затварају. Изложба у Дрездену 2015. године под називом *Куда идемо?* поставља питања о прошлости, садашњости и будућности градова и њихових становника. Уметникове теме, као и медији, повезано теку и приказују живот града, пролазнике, графите, ноћну активност, музику и позориште, баште и куће, саобраћај и тако даље, испитујући улоге града као позорнице на којој се одиграва свакодневица његових становника, као мистерије за посетиоце, однос града и његове околине, повезујући различите средине, класе, индивидуе, места, искуства и жеље, у оквиру граница једног града, који их својим границама обједињује и који може бити сваки град, без разлике.

¹⁵⁸ <http://www.sabinestraub.com/sakralraum.html>, 30. 9. 2016, 20:44

¹⁵⁹ <http://kunsthausegrenchen.ch/peter-aerschmann/>, 1. 10. 2016, 22:24

Франтичек Клоснер је још један од уметника који су представници данашње уметничке сцене у Немачкој, а бави се перформативном скулптуром, као и визуелном поезијом, видео-уметношћу, инсталацијом и цртежом.¹⁶⁰ Путем ових медија Клоснер испитује људску егзистенцију у савременом контексту, изражену људским телом као симболом и предметом процеса психолошког отуђења упоредо са социолошком зависношћу. Поетска естетика његових радова, која истовремено обрађује и политичке теме, укључује врло активно публику у интимни дијалог с делом. Перформативни видео-рад *Каирос и Хронос*, приказан 2015. у Удружењу уметника Рур, психолошки врло интензивно обрађује тему индивидуализације човека у психолошко-социолошком контексту, док се људска скулптура (заправо аутопортрет самог уметника) од леда топи изнад правоугаоног оквира базена, чија вода, као и присутни зид, рефлектују овај приказ и кадрови почињу да се мењају као с трептајем ока, док их концентрични ритам воде и преламања светла обједињује. Овде је индивидуа управо представљена као одређени процес, визуелним и емоционалним елементима.

Увидом у рад ових неколико поменутих уметника, на питање о наговештају будуће егзистенције и развоја облика *објектности* у уметности Немачке (као једног од примера западноевропске уметности) може се одговорити још једном потврдом о растућем ритму којим ће се, надопуњени новим искуствима, и даље понављати елементи и праксе првих авангарди у ближој будућности уметности (то јест у току XXI века).

¹⁶⁰ <http://www.franticek.com/biografie/>, 1. 10. 2016, 23:05

8. ТЕОРЕТИЧАРИ XX И XXI ВЕКА О АВАНГАРДНОМ, МОДЕРНОМ, ПОСТМОДЕРНОМ И БУДУЋЕМ

На изложби тријенала галерије Тејт 2009. године *Алтермодерн*, дискутовало се о томе да је постмодернизам „дошао до свог краја”¹⁶¹ и да се формира „нова култура XXI века”.¹⁶² Ову културу уметници, по кустосу галерије и аутору Николи Буријару, управо покушавају схватити као нови облик модернизма који ће бити карактеристичан за XXI век, у коме време игра велику улогу у уметничким истраживањима и пројектима, па узима за претпоставку да је тиме и историја, као никад довољно познат феномен, велико поље којим је тематски могуће бавити се попут пустиње или свемира.¹⁶³ Занимљиво је позабавити се предвиђањима о томе којим ће се путевима уметност развијати у овом веку.

Опет, теоретичари који су се у XX веку бавили појавама у уметности такође су још увек предмет поређења, расправа и ослањања на њихове ставове кад се говори о садашњости и будућности. Неке од важних тачака гледишта дао је Клемент Гринберг, између осталог, стављајући у питање да ли критичар може давати суд о уметничком делу; неки његови основни ставови јесу како би фигуративно сликарство и скулптуру требало „одбацити” и да управо апстракција даје слици особност, уз неопходну рационализацију, ради избегавања упадања у клише, комерцијалну

¹⁶¹ <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/postmodernism>, 4. 4. 2016, 19:08

¹⁶² Кустос „Тејт” галерије Никола Буријар о крају постмодерне, тријенале 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=bqHMILrKpDY>, altermodern explained by Nicolas Bourriard, 4. 4. 2016, 19:20

¹⁶³ Ibidem, „Постмодернизам је означавао да смо били иза модернизма; данас покушавамо да задивимо публику и постоји потреба да се изађе из тог стања. (...) Алтермодернизам (алтер=мноштво) требало би да буде глобалан у XXI веку; више нема инкогнито-области – све је глобално као Гугл-мапе. (...) Последња не сасвим позната категорија је историја, то јест време. Уметници покушавају да истражују планету на различит начин, истражујући време као да је оно цунгла или пустиња. (...)”

улогу, као и подржавање идеологија. Касније је критиковао стил В. де Кунига као „конзервативан (серија слика „Жене”)”,¹⁶⁴ као и апстрактни експресионизам, како су „подлегли упадању у клише”.¹⁶⁵ Гринберг је покушао да објасни генезу модерне уметности, пратећи је кроз декаде, мењајући ставове и покушавајући да објасни на који начин логика утиче на померање од једног правца до другог. Иако су његове теорије одбацили већ минималисти, као и струје концептуале, а и данас су многи од његових аргумената побијени, Гринберг је значајан са историјске тачке гледишта, а такође и због утицаја који је имао на уметност и уметничку критику.

С друге стране, Џон Расел, незадовољан апстрактним експресионизмом и с интересовањем посматрајући појаве покрета који су следили, међу првима је прихватио Раушенбергову уметност; сматрао је да је логичан след да се уметност непрестано обнавља током свог развоја, црпећи из утицаја историје уметности, али не имитирајући, него налазећи непрестано нове начине испољавања, технике, нове форме, објекте (појава инсталација, нађених објеката, ленд-арт и други).¹⁶⁶

Незаобилазна је и *Теорија авангарде* Петера Биргера,¹⁶⁷ која је не само оставила утицај него и покренула бројне дебате, есеје и критике његових ставова. Основне карактеристике концепта авангарде по Биргеру су напади на уметничке институције и револуционарна трансформација свакодневног живота; по њему историјске авангарде су се угасиле из разлога што нису успеле да остваре ове принципе,¹⁶⁸ а неоавангарде су се уплеле у контрадикције и естетске експерименте и тиме само уздрмале институције, не срушивши их до краја.¹⁶⁹ Биргер опет утврђује значајан утицај историјских авангарди на преиспитивање уметничких институција.

Један од најзначајнијих данашњих историчара и теоретичара уметности Хал Фостер изузетно је битан за разматрање модерне и постмодерне, за улогу авангарди у постмодерни, као и његово мишљење о судбини постмодерне. Веома је истакнут став Фостера о цикличном понављању елемената авангарде који у одређеном растућем ритму сваким поновним утицајем побољшавају пропусте претходних (упоређујући, на пример, утицај који се од Пикаса преко Полока пренео до уметника

¹⁶⁴ <http://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>, 4. 4. 2016, 20:10

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ <http://www.theartstory.org/critic-russell-john.htm>, 4. 4. 2016, 20:40

¹⁶⁷ Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, 1974, Suhrkamp Verlag, Berlin

¹⁶⁸ Ibidem, стр. 47

¹⁶⁹ Ibidem, стр. 51

шездесетих, а затим ослабио с утицајем Дишана преко Ворхола, који се одржао и у савременој уметности).¹⁷⁰ Питајући се „шта то што производи садашњост као различиту поставља у жижу прошлост?“,¹⁷¹ у књизи *Повратак реалног*, Фостер прати развој неколико уметничких пракси и теорија од 1960. године до данас, покушавајући репетитивно појављивање уметничких пракси (попут редимејда у уметности крајем XX века) објаснити не као имитацију, већ напротив као инспирацију за нов приступ истом, оригиналном објекту авангарде, својеврсну дораду, нову, побољшану верзију. Он објашњава временску компоненту поновног појављивања елемената и утицаја првобитних авангарди у уметности (касних педесетих и раних шездесетих), као алтернативу послератном модернистичком приступу, као и теоретичарима који су га заступали.¹⁷² Подржавајући постмодернизам, он га ипак карактерише као „третираног као моду, да би након тога постао демодје“,¹⁷³ постављајући након тога питање да ли га се у том случају треба одрећи или не.

¹⁷⁰ Фостер, Хал, *Повратак реалног* (прев. Маргарита Петровић), 2012, Орион арт, Београд, стр. 10

¹⁷¹ Ibidem, стр. 22

¹⁷² Ibidem, стр. 23

¹⁷³ Фостер, Хал, *Повратак реалног* (прев. Маргарита Петровић), 2012, Орион арт, Београд, стр. 216

9. ЗАКЉУЧАК

Након анализе појма објектности, њених појавних облика и њихових међусобних односа и утицаја, егзистенције од почетака и развоја до савремене уметности, као и ставова теоретичара, може се доћи до неколико закључака.

Хронолошко-историјски може се утврдити да је XIX век припремио терен за авангарде с почетка XX века, у којима се објекат појављује и почиње независно да егзистира као низ нових уметничких пракси, које су се појављивале ланчано или самостално, али као део авангарди, условљен њиховим карактеристикама, посебно одбацивањем традиционалног, иновативним експериментима и теоријама, провокацијама, интердисциплинарношћу и повезивањем медија, а тиме и брисањем граница између уметничких техника, као и између високе, примењене и других облика уметности.

Појави објектности претходи интензивно занимање за форму, њено геометризовање и разлагање под утицајем Сезана, након што су се у доба постимпресионизма издвојила три модернистичка тока, који ће циклично утицати на уметност до данас – експресија, фантазија и *апстракција* (која се управо и усредсређује на структуру и форму уметничког дела). У кубизму је експериментима с различитим техникама и њиховим комбиновањем настала техника *лепљеног папира*, а затим *колаж*.

Дадаизам доноси *редимејд*, као и *асамблаж* и *мериц*, *апсурдне машине*, *фотомонтаже*, *нађене објекте*; и најутицајнији је покрет авангарде на каснији ток уметности XX века. Дадаизам први испољава чисту тродимензионалност. Руски конструктивизам, опет, *унапређује фотомонтажу*, *графички дизајн* и доноси *контрарељеф*, Татљинове *конструкције* и Родченкове *проуне*, као осамостаљење самог објекта. Супрематизам се посвећује ослобођеној од детаља беспредметности и своди на основне геометријске форме и боје. Покрет *де стијл* на сличан начин приступа форми, дајући важност основним бојама и линијама које се секу под правим углом

(П. Мондријан), а својим бављењем и индустријским дизајном, скулптуром, типографијом и другим видовима уметности утиче нарочито на архитектуру. На крају и *фротаж, гратаж, колаж-романи и декалкоманија*¹⁷⁴ Макса Ернста, првобитног припадника даде (а касније и надреализма), нови су технички домети високе експерименталности прве авангарде.

Након Другог светског рата почињу се јављати покрети који су инспирисани историјским авангардама, носећи сличне карактеристике. Након више од деценије доминације апстрактног експресионизма, који није могао настати без Кандинског и немачких експресиониста, поп-арт се јавља с изразитим револтом против владајућих вредности у друштву и иступа против њих једнако смело као и дадаизам, цинично, критикујући политику и сведеност друштва на конзумеризам, као и уметничке институције и надмени став високе уметности и популарних тенденција.

У великој мери инспирисани дадаизмом, посебно Дишаном, ови уметници високоекспериментално и интердисциплинарно у својим делима изображавају продукте масовне културе у циљу њене критике. Они указују на то да те исте теме мас-медија могу да се уздигну на високи естетски ниво и избришу границе онда када су примењене на уметност, савременим техникама попут сито-штампе, скулптура од меких материјала, просторних композиција, огромних формата, нових варијанти готовог објекта као и нађених објеката, скулптура-кутија, колажно-асамблажних композиција – комбинованих техника, кинетичких скулптура и тако даље.

Овде улазимо већ на простор неоавангарди, одакле почиње потврда *прве хипотезе* овог рада, а то је да се *елементи објектности првих авангарди XX века понављају у савременом визуелном говору уметности, као и у интерпретацији уметничког дела*. Кад се помиње интерпретација уметничког дела, не заборавимо да су се дадаисти први одрекли завршеног уметничког дела, а то је концепт и уметничких покрета шездесетих, који ставља идеју на прво место. Технички је већ јасно да се измењени и допуњени видови уметничких пракси првих авангарди практикују већ у поп-арту, а нарочито у концептуалној уметности, која се чврсто ослања на утицај Дишана, идући до смањивања физичког присуства уметничког дела, то јест објектности, у својој пракси. Ово је време идеје која је и реализатор уметничког дела.

¹⁷⁴ <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/max-ernst.htm>, 6. 4. 2016, 14:17

Објектност тог времена опстаје у области *инсталације*, где тродимензионални објекти остварују комуникацију с простором, као и с публиком, али је објектност у функцији идеје и временске ограничености трајања – одбијајући статус готовог уметничког дела. Већина неоавангардних покрета наставила је да живи и до данас, мењајући се даљим иновацијама, као што је приметио и Хал Фостер, „*вертикално се ослањајући на своје амбициозне претходнике и тако одржавши вертикалну осовину, односно историјску димензију уметности, истовремено се отворивши парадигмама из прошлости да би отворила нове могућности у садашњости, па је тако развила и хоризонталну осовину, односно социјалну димензију уметности*”.¹⁷⁵ Иако се данас често говори о крају постмодернизма и о истраживању нових видова уметности који ће преовлађавати у XXI веку, сама претпоставка о историји као недовољно истраженом подручју¹⁷⁶ опет напомиње о фостеровском цикличном понављању авангардних елемената, нарочито узевши у обзир савремене преовлађујуће уметничке праксе, које су највећим делом иновације пракси насталих шездесетих година.

Другу хипотезу, која поставља питање какве су промене у друштву (и остали узроци) највише утицали на касније авангарде и одступања њихових теорија и поетика од првих авангарди, потврђује низ бурних догађаја у историји који су с различитим темпом мењали традиционална друштва и место појединца у њима. Прва индустријска револуција, као и просветитељство XVIII века, са значајним помацима у науци, филозофији политици, књижевности и друштву, кулминирали су у Француској револуцији у којој су срушене традиционалне хијерархије и успостављене неке од политичких и социјалних норми просветитељства о идеалима слободe и једнакости.

Прве деценије XIX века су тако обележене неокласицизмом у уметности и романтизмом у књижевности. Након средине XIX века други талас индустријске револуције још је интензивнији, бележећи највећи економски раст за тако кратко време у целој историји света. Она представља, с изумима телеграфа, а затим телефона, радио-апарата као и иновацијама у транспорту, и први облик глобализације друштва. Уметници, који већ одавно нису више занатлије које раде за аристократију, сада имају моћ не само да се одупру установљеним академским институцијама, годишњим изложбама, музејским поставкама и колекционарима установљене раз-

¹⁷⁵ Фостер, Хал, Повратак реалног (прев. Маргарита Петровић), 2012, Орион арт, Београд, стр. 7

¹⁷⁶ <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/postmodernism>, 6. 4. 2016, 16:00

вијене средње класе него и да стварају „уметност ради уметности”, успротиве се академизму и развију сопствене идеје, које резултирају новим уметничким правцима, а такође и да се удруже са истомишљеницима и заузимају се за своју нову уметност. Тако настаје низ уметничких праваца, реализам, импресионизам, постимпресионизам, симболизам и други.

Прелаз из XIX у XX век је кулминација технолошког напретка индустријског доба, колонијализма и либералног капитализма. Традиционално друштво се под тим утицајем све брже мења и стреми ка одређеној декаденцији и уметник је у позицији да се истој успротиви на најсмелији начин – прокламацијом новог у уметности, експериментима и њиховим резултатима. Тако настају прве предратне авангарде, фовизам, кубизам, футуризам, експресионизам. Завршетак друге индустријске револуције означава почетак Првог светског рата, следећег великог преокрета у историји човечанства. У току рата настају остале авангарде, песимистичког духа, дадаизам, а после и нова објективност. Октобарска револуција мења из основе руско друштво, у чијој уметности под утицајем кубизма и футуризма настају конструктивизам, супрематизам, лучизам. Двадесетих година, у Европи која се још није опоравила од последица рата, али у којој су се друштвене норме знатно измениле, настаје надреализам. Тридесете године доносе тоталитарне режиме који ограничавају уметност и забрањују авангардне покрете и начине уметничког изражавања, између осталог, ради заглупљивања и контроле над обичним светом. Други светски рат је следећи велики потрес, који погађа велики део света и доноси разоре тоталитаризма, након којих се нужно друштвене норме, као и границе држава мењају.

Послератни уметнички покрети настају у Америци, мање погођеној ратом, и супротстављају се послератном конзумерском кичу и масовним медијима, покушавајући укинути границе између уметности и површне забаве за народ. Након педесетих, Хладни рат, расизам, конзумеризам, хијерархија, религија, привидно патријархално друштво, место појединца у њему, жене, односи међу половима и тако даље, у Америци изазивају друштвену револуцију која готово деценију борбе трансформише друштво у такво каквим га данас углавном знамо. У уметности се рађају нове авангарде које се заснивају на концепту дела, одричући се класичног уметничког дела као продајног продукта.

Нове уметничке струје једно време готово изузимају присуство објекта, настају нове уметничке праксе које почивају на убеђености да ће довршити започету

првим авангардама идеју – рушење традиционалних ументичких институција. Иако их оне нису срушиле, избориле су се за место у изложбеним галеријама и музејима, и опстале до данас. Касније, у економски стабилном свету осамдесетих, поново се прокламује враћање класичној слици и фигуративној уметности. Деведесете, поновно време ратова и распада политичких режима, мењање граница држава и демографске промене, а касније и нови миленијум, обележене су технолошким печатом у уметности, интердисциплинарношћу и обнављањем утицаја пракси шездесетих у компјутерском добу.

У новом миленијуму, глобализација је велики фактор утицаја на уметнике и уметност; исто тако, повезаност активности и брз проток информација, увид у дешавања у уметности широм света путем интернета, растуће тржиште уметности, бијенала и сајмови омогућају уметницима из свих делова света да буду присутни у интернационалном смислу.

Предвиђања теоретичара (као и самих уметника) о уметности у XXI веку (и месту објекта међу њима), што би била *трећа хипотеза* овог истраживања, углавном су опречна; као што је поменуто, једни верују у неуспех постмодерне, други у њен „излазак из моде”, трећи у то да она још увек делује из разлога што није испунила своје циљеве и тако даље. Теоретичар Кит Мартин-Смит критикује антиестетички став постмодернизма, сматрајући да је постао декадентан, између осталог, тиме што је, упркос признавању од стране институција, разумљив само малом броју људи; исто тако, он замера иронији, укидању граница не само између „високих” и „малих” уметности већ и између прве две и треће категорије – „лоше уметности”.¹⁷⁷ Прогласивши тако постмодернизам мртвим, Мартин-Смит прокламује почетак нове струје – *интегралног*, које дефинише као „надовезивање на постмодернизам, с разликама у томе што је за разлику од првог реалан уместо произвољан, рефлекција културе уместо резултат културе, зависан од публике уместо одређен њом, и, уместо дефинисања уметничког дела како год публика одреди, наглашава и неопходност присуства уметника, као и саме културе у томе”.¹⁷⁸

Ханс Улрих Обрист, аутор и један од директора комплекса галерија савремене уметности *Серпентин* у Лондону, иако сматра да као кустос не може предвидети

¹⁷⁷ <http://www.integralworld.net/martin-smith2.html>, 8. 4. 2016, 17:51

¹⁷⁸ Ibidem, 8. 4. 2016, 18:03

будућност уметности, сигуран је у моћ самих уметника који су осетљиви на струјања која долазе, те је у ту сврху окупио управо младе уметнике, одрасле у интернет-ери, у *пројекат 89 плус*,¹⁷⁹ у коме је сакупио одговоре на питање „шта је будућност”, и после одговора хиљада уметника широм света, дошао до закључка да се путем велике улоге интернета код ових генерација традиционални поглед на елементе попут културног наслеђа и постојећег појма о ауторским правима мења. Исто тако, дела ових младих уметника стављају у питање претпоставку о улози утицаја прошлог у креирању будућег. Зато Обрист сматра да је нужно бити радикално отворен новим идејама, као и сачувати и промовисати системе који омогућују сарадњу, истраживање и дељење, јер, како каже, „будућност зависи од тога”.¹⁸⁰

Већ поменути Никола Буријар, аутор и кустос галерије Тејт, на тријеналу *алтермодерн 2009*, такође увидом у дела уметника, као и након дебата на тему будућности уметности, говори о времену као идеји која ће бити присутна у уметничким пројектима у току овог века. Музеј Стедерлик у Амстердаму организовао је 2011. године изложбу и серију јавних предавања под називом *Гледајући напред: уметност и теорија из перспективе будућности*.¹⁸¹ Предавања су обухватала понаособ будућност слике, технологије, историје, слободе, музеја, како и будућност саме будућности. Предавање о будућности слике као објекта изражава наду, образлажући је присутношћу слика у разним облицима у култури и свакодневици, иако је слика у визуелним уметностима непрестано угрожена вербалном културом, новим процесима стварања уметности који су основани више на тексту и самом настајању дела.¹⁸²

Прве три наведене теорије указују на предвиђања даљег развоја уметничких пракси под утицајем технологије, те на својеврсну надоградњу пракси постмодернизма уз измену неких његових поставки, које су великим делом и основе свих авангарди, у току XXI века. Овде, као и у четвртој наведеној теорији, потврђује се и став Х. Фостера о цикличном понављању елемената авангарде, као и сигурност у даљу присутност објектне уметности у будућности.

¹⁷⁹ <https://www.artsy.net/article/hans-ulrich-obrist-the-future-of-art-according-to-hans-ulrich-obrist>, 8. 4. 2016, 18:20

¹⁸⁰ Ibidem, 8. 4. 2016, 18:32

¹⁸¹ <http://www.e-flux.com/announcements/facing-forward-art-theory-from-a-future-perspective/>, 8. 4. 2016, 20:08

¹⁸² <http://www.facingforward.nl/future-image>, 8. 4. 2016, 20:35

Као што се види из примера савремене уметничке сцене Немачке, аутори се и данас ослањају на дадаизам, кубизам, надреализам, конструктивизам и остале авангардне правце XX века, надограђујући их наново својим личним концептом, новим материјалима, идејама, или спајањем више различитих медија. У оквиру овога, нарочито *објектна уметност* ни у ком случају није занемарена, већ напротив проширена у разним експерименталним правцима. Ово је још једна потврда Фостерових предвиђања. Ако узмемо за пример *колаж*, *асамблаж* и *редимејд*, као прве појавне облике авангардне објектности, практикуране и преиспитиване на нов начин већ у неоавангардама, приметимо одређени нови талас, нарочито у области колажа (и то пратећи светску уметност), с великим бројем уметника који колаж виде као начин изражавања с бесконачно много техничких и идејних могућности. Након одређеног времена бежања у дигитални облик стварања колажа, уметници се масовно враћају „физичком”, класичном процесу његове израде, који је увелико дескриптивнији, истинитији, непосреднији, емоционалнији и, такође, физички носи све етапе аутовог исграживања, дилема, експеримента и медијума.

Исто тако, широм света расте интересовање излагачких институција баш за „руком израђени” колаж, из истих разлога (сличан је став и о аналогној фотографији или штафелајној слици као објекту, након десетак или више година масовног присуства дигиталних слика на платну, као и дигиталних фотографија).

Слично се догађа и с инсталацијом, скулптуром, ленд-артом и простором, ове технике су присутне, већином у експерименту с новим материјалима (и то не обавезно савременим материјалима, већ и традиционалним, који су, у домену примењене уметности и фолклора, раније често били готово непримењени као могућност), комбиноване с медијима попут видео-уметности, с визуелним, звуковним, светлосним, перформативним и осталим елементима и ефектима.

Тако се може закључити да у савременој уметности и даље теку, на постмодернистички начин, многобројне паралелне уметничке праксе и у овом случају и фигурација у слици на платну, штафелајна апстракција, објектно-концептуална уметност и мултимедији теку својим путевима, усаглашени у већој мери него пре четрдесетак и више година, с постојањем посебног нагласка на својеврсну *обнову објектности*.

Објектност се, значи, никад није потпуно повукла с уметничке сцене, док год се уметници враћају њеним облицима, развијајући је даље, и то увек с првим авангардама XX века као полазном тачком.

10. ЛИТЕРАТУРА

1. Thomas, Karin, Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, 1973, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, Издавачки завод Југославија, 1979, Београд, прев. Филип Филиповић
2. Трифуновић, Лазар, „Сликарски правци 20. века”, 1981, „Просвета”, Београд
3. Латифић, Амра, „Парадигме руске авангардне и поставангардне уметности”, 2010, Чигоја штампа, Београд
4. Филонов, П. Н.: Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки, 1988, Аврора, Ленинград
5. Kuhl, Isabel, Andy Warhol, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York, 2007, München
6. Archer, Michael, Art Since 1960, 1997, Thames & Hudson Ltd, London
7. Causey, Andrew, Sculpture Since 1945, Oxford University Press, 1998, Oxford
8. Ликовне свеске 3–4, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, 1996, Београд
9. Ликовне свеске 5–6, Универзитет уметности у Београду, 1996, Београд
10. Ликовне свеске 7, Универзитет уметности у Београду, 1996, Београд
11. Ликовне свеске 8, Универзитет уметности у Београду, 1985, Београд
12. Ликовне свеске 9, Универзитет уметности у Београду, 1996, Београд
13. Шешић, Драгићевић, Милена, Уметност и алтернатива, 2012, Институт за позориште, филм, радио и телевизију и Факултет драмских уметности, Београд
14. Шуваковић, Мишко, Постмодерна, 1995, Народна књига, Београд
15. Goldberg, RoseLee, Performance Art from Futurism to Present, 2011, Thames&Hudson Ltd., United Kingdom
16. Писхел, Бина, Опћа историја умјетности 3, 1966, Младост, Загреб
17. Фостер, Хал, Повратак реалног (прев. Маргарита Петровић), 2012, Орион арт, Београд
18. Thies, Christian, Alles Kultur?: Eine kritische Bestandsaufnahme, 2016, Philip Reclam GmbH & Co.KG, Stuttgart
19. Heiser, Jörg, Plötzlich diese Übersicht: Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, 2007, Claasen, Berlin
20. Enwezor Okwui, Siegel Katy, Wilmes Ulrich, 1945–1965: Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 2016, Stiftung Haus der Kunst München GmbH, München
21. Finger Brad, Weidemann Christiane, 50 zeitgenössische Künstler die man kennen sollte, 2011, Prestel Verlag, München
22. Drechsler Wolfgang, Joseph Beuys, 2006, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien
23. Dennis Busch & Gestalten, The Age of Collage Vol. 1, 2013, Gestalten, Berlin
24. Gestalten Verlag, The Age of Collage Vol. 2: Contemporary Collage in Modern Art, 2016, Gestalten, Berlin 62.

25. Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, 1974, Suhrkamp Verlag, Berlin
26. Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst*, 2013, Junius Verlag, Hamburg
27. Schuster, Martin, *Wodurch Bilder wirken*, 2011, DuMont Verlag, Köln
28. Greenberg, Clement, *Avant-garde and Kitsch*, 1961, Beacon Press, Boston
29. Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, 2005, Завод за уџбенике, Београд
30. Шуваковић, Мишко, *Појмовник савремене уметности*, 2012, Орион арт, Београд
31. Шуваковић, Мишко, *Епистемологија уметности*, 2008, Орион арт, Београд
32. Деспотовић, Јован, *Уметности на крају века 1*, 1998, Клио, Београд 52.
33. Baird, Daniel, *Buchloch's Neo-Avantgarde (Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975)*, 2003, MIT Press, New York
34. Петровић, Маргарита, *Абјектно као симптом авангарде*, 2010, Орион арт, Београд
35. Шејка, Леонид, *Трактат о сликарству*, 1964, Нолит, Београд
36. Челебоновић, Алекса, *Савремено сликарство у Југославији*, 1965, Издавачки завод Југославија, Београд
37. Цветко, Иван, *Павле Васић: из бележнице једног ратног заробљеника*, 1973, Галерија дома ЈНА, Београд
38. Графичко предузеће Нови дани, *I Тријенале ликовних уметности*, 1961, Београд
39. Живковић С., Кусовац Н., Ђорић Д., Данилов Јовановић Д., *Антологија српског сликарства друге половине XX века*, 2004, Српска књижевна задруга, Београд
40. Abrams, Harry N, *Art since 1945*, 1962, Washington Square Press Inc, New York
41. Neumann, Jaromir, *Die Neue Tscheshische Malerei und ihre klassische Traditionen*, 1958, Artia, Prag
42. Barilli, Renato, *L'Arte Moderna, Vol. III*, 1967, Fratelli Fabri Editori, Milano
43. *Pavilion of Serbia at 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia*, Dragoljub Todosijevic Rasa: *Light and Darkness of Symbols*, 2011, Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad
44. Савинов, А. Н., *Русская живопись в музеях РСФСР*, 1960, Государственное издательство изобразительного искусства, Москва и Ленинград
45. Кузьмина, М.Т., *Искусство Румынии*, 1966, Издательство Искусство, Москва
46. Арнхајм, Рудолф, *Прилог психологији уметности: сабрани есеји*, 2003, СКЦ, Београд
47. Бренер, Александар, *Сан о демократској култури*, 1997, Магазин за изведбене умјетности Академије за драмску умјетност, бр. 6–7, Центар за драмску умјетност, Загреб
48. Биргер, Петер, *Значај авангарде за савремену естетику: одговор Хабермасу*, 1998, Загреб
49. Манович, Лев, *Метамедији: избор текстова*, 2001, Центар за савремену уметност, Београд
50. Епштајн, Михаил, *Постмодернизам*, 1998, Zepher Book World, Београд
51. Buchloh, Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, 2000, The MIT Press, Cambridge, MA, USA

10.1. Вебографија

1. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/papier-colle>
2. www.nsu.edu/course/ha/446/courbetrealism.htm, Nochlin Linda, "The Politics of Vision", *Essays on XIX Art and Society*, Icon Editions, Harper & Row, New York
3. www.princeton.edu/achaney/tmwe/wiki100k/docs/Avant-garde.html
4. <http://www.theartstory.org/artist-gauguin-paul.htm>

5. <http://www.theartstory.org/definition-postmodernism.htm>
6. [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6703/releases/MOMA_1989_0070_72.pdf?2010,](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6703/releases/MOMA_1989_0070_72.pdf?2010)
7. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/papier%20coll%C3%A9>
8. <http://www.juangris.org/biography.html>
9. https://muse.jhu.edu/loginauth=0&type=summary&=/journals/new_literary_history/v041/41.4.burger.html
10. http://assets.cambridge.org/97805216/48691/excerpt/9780521648691_excerpt.pdf
11. <http://www.art-directory.de/malerei/dadaismus>
12. <http://www.theartstory.org/movement-dada.htm>
13. <https://www.artsy.net/artwork/sophie-taeuber-arp-and-jean-arp-duo-collage>
14. <http://www.dada-companion.com/hausmann/>
15. <http://www.raoulhausmann.com/>
16. <http://ugbih.ba/nauci/izdvojeno/asamblaz/>
17. <http://slova.org.ru/n/futurizm/>
18. https://artchive.ru/encyclopedia/835~Luchizm_porusski_ili_Vse_my_nemnogo_luchisty
19. http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_1_031.html
20. <http://malevich-art.ru/kazimir-malevich-chernyj-krest/>
21. <http://www.avangardism.ru/aleksandr-rodchenko.html>
22. <http://www.avangardism.ru/lisicky.html>
23. <http://famous.totalarch.com/lisitzky>
24. http://www2.palomar.edu/users/mhudelson/StudyGuides/20thCentLate_WA.html
25. <http://robertindiana.com/biography/>
26. <http://theculturetrip.com/europe/switzerland/articles/the-art-of-destruction-jean-tinguely-and-dadaism/>
27. <http://www.theartstory.org/artist-rauschenberg-robert.htm>
28. <http://www.theartstory.org/artist-albers-josef.htm>
29. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>
30. <http://www.theartstory.org/movement-earth-art.htm>
31. <http://www.theartstory.org/definition-postmodernism.htm>
32. <http://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm>
33. <http://the-artists.org/artistsbymovement/installation-art>
34. <http://www.lookbetweenthehelines.com/guest-post-2/mixed-media-multimedia-making-distinction-alison-lansky/>
35. <http://www.19thcenturyart-facos.com/chapter/chapter-3>
36. <http://www.19thcenturyart-facos.com/chapter/chapter-6>
37. <http://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html>
38. <http://www.visual-arts-cork.com/contemporary-art-movements.htm>
39. <http://www.visual-arts-cork.com/computer-art.htm>
40. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/postmodernism>
41. <https://www.youtube.com/watch?v=bqHMILrKpDY>
42. <http://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>
43. <http://www.theartstory.org/critic-russell-john.htm>
44. <http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/max-ernst.htm>
45. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/postmodernism>

46. <http://www.integralworld.net/martin-smith2.html>
47. <https://www.artsy.net/article/hans-ulrich-obrist-the-future-of-art-according-to-hans-ulrich-obrist>
48. <http://www.e-flux.com/announcements/facing-forward-art-theory-from-a-future-perspective/>
49. <http://www.facingforward.nl/future-image>
50. www.riznicasrpska.net/likovnaumetnost
51. http://www.dada-companion/journals/per_dada-tank.php
52. www.dnevnik.rs/kultura/intimno-stvaralastvo-naklonjeno-eksperimentu
53. <http://www.republika.co.rs/440-441/20.html>
54. <http://documents.tips/documents/visoki-modernizam-ili-socijalisticki-estetizam.html>
55. <https://fedorabg.ac.rs/fedora/get/0:10202/bdef:Content/get>
56. www.narodnimuzej.rs/izdanja-narodnog-muzeja/lazar-trifunovic-protagonist-i-antagonist-jedne-epohe
57. <http://www.politika.rs/scc/clanak/193852/культура/преломне-шездесете-српске-фотографије>
58. http://www.academia.edu/8878290/Slikarstvo_Predraga_Neskovica_u_prijateljskom_susretu_sa_asor-tiranim_mnostvom
59. <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en>
60. <https://www.artsy.net/artist/marina-abramovic-1?period=1970>
61. <http://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/rasa-todosijevic-pe4525/>
62. <http://www.lemouvement.ch/paripovic.html>
63. <http://post.at.moma.org/profiles/346-jesa-denegri>
64. http://www.jovandespotovic.com/?page_id=1933
65. http://www.kuda.org/b92.net/sr/o_rexu.html
66. http://www.seecult.org/vest/dijalog_stasalih_posle_2000
67. <http://www.domomladine.org/magacin/izlozba-srbija-2014-culture-escape.toward-a-better-world/>
68. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/kak-sovremennoe-russkoe-isskustvo-vo-sprinjmaetsa-za-granicey/>
69. <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner>
70. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/stuttgart-gewinnt-platz-eins-im-ranking-der-kulturstaedte-in-deutschland-a-847936.html>
71. www.eventrakete.de/muenchen/kulturen-neuhausen-100-jahre-dada/
72. <http://www.art-in.de/inmuc.php?id=5157>
73. <http://www.rotorolpress.de/en/kuenstler/bene-rohlmann>
74. <http://www.merkur.de/lokales/muenchen/susanne-thiemann-52-korbflechterin-skulptuerin-81941.html>
75. <http://susanne-thiemann.de/Artwork-Sculptures.php>
76. <http://www.sabinestraub.com/sakralraum/html>
77. <http://kunsthausgrenchen.com/peter-aerschmann/>
78. <http://www.franticek.com/biografie/>

11. БИОГРАФИЈА АУТОРА

Љиљана Бауер (рођ. Видаковић) рођена је 1980. године у Брчком, у Босни и Херцеговини.

Основне студије, на одсеку Сликаство Академије лепих уметности у Београду, похађа у периоду од 1999. до 2003. године, у класи проф. Стојанке Ђорђевић Николић.

Након једногодишњег студијског програма на Универзитету у Плимуту, у Великој Британији, на одсеку лепих уметности, 2006. године уписује специјалистичке студије сликарства, на Академији лепих уметности у Београду, у класи проф. Владимира Величковића, које окончава 2008. године.

Сертификовани курс графичког дизајна на ИТ-Академији у Земуну похађа од 2012. до 2013. године.

Од 2012. године студент је докторских студија на Академији лепих уметности у Београду, под менторством проф. Петра Ђузе.

Излагачким радом континуирано се бави од 2003. године, учествујући на изложбама на територији бивше Југославије, као и Европе и САД. Добитник је прве награде на Међународном бијеналу цртежа у Смедеревској Паланци 2016. године.

Члан је УЛУБиХ-а од 2004, УЛУПУДС-а од 2012, КМ (удружења уметника Минхена, *Kunstverein München*) од 2014. и КВФМ (*Kunstverein Freisinger Mohr*, удружења уметника Фрајзинг, Немачка) од почетка 2017.

Педагошким радом бавила се у периоду од 2008. до 2016. године, као доцент за предмет Композиција на Академији класичног сликарства Универзитета „Еду-конс” у Сремској Каменици, а такође и на Академији лепих уметности у Београду, на предмету Цртање и сликање, од 2014. године.

Живи и бави се излагачким радом и графичким дизајном у Минхену, у Немачкој.

Изјава о ауторству

Потписана: Љиљана Бауер

број индекса: 03/III 2012

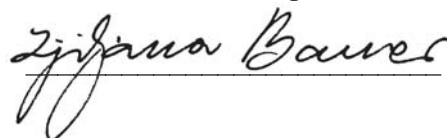
Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом: „Објектност у постмодерној пракси”

- * резултат сопственог истраживачког рада,
- * да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- * да су резултати коректно наведени и
- * да нисам кршила ауторска права нити користила интелектуалну својину других лица.

У Београду, 08. 02. 2017.

Потпис докторанта



Ljiljana Bauer

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: Љиљана Бауер

Број индекса: 03/III 2012

Студијски програм: сликарство

Наслов рада: Објектност у постмодерној пракси

Ментор: Проф. мр Петар Ђуза

Потписана: Љиљана С. Бауер

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета УНИОН у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођена и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета УНИОН у Београду.

У Београду, 08. 02. 2017.

Потпис докторанта

Љиљана Бауер

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета УНИОН у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом: „Објектност у постмодерној пракси”, која је моје ауторско дело.

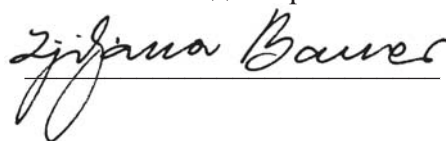
Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Мој докторски уметнички пројекат похрањен у Дигитални репозиторијум Универзитета УНИОН у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторско – делити под истим условима

У Београду, 08. 02. 2017.

Потпис докторанта

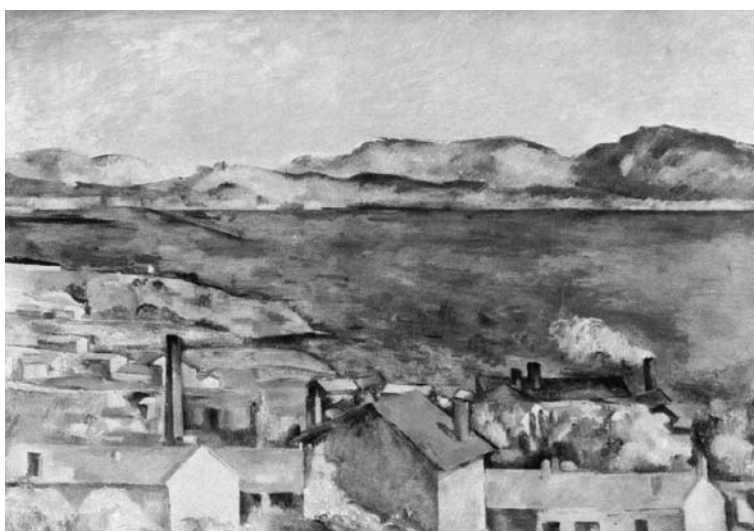


12. ПРИЛОЗИ

**12.1. Историја авангардних покрета: од друге половине XIX века
до почетка XXI века**



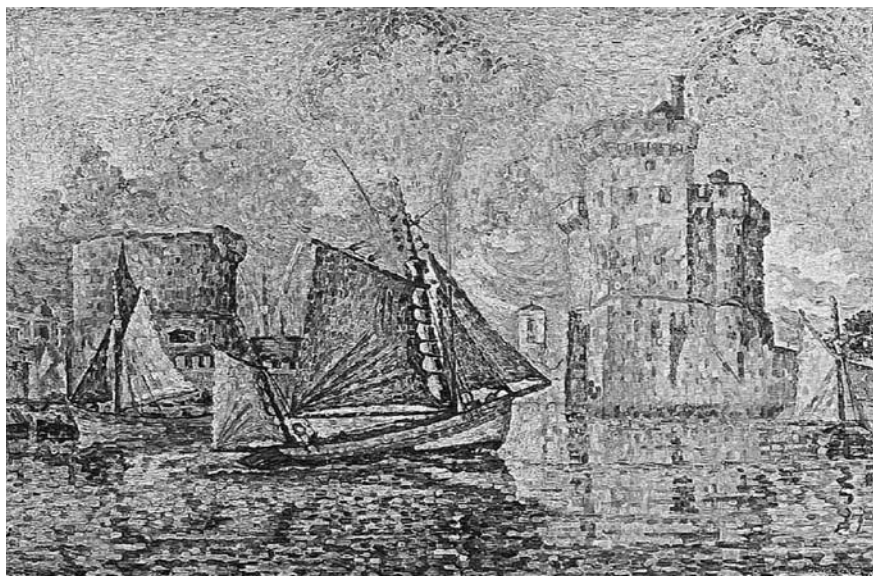
Гистав Курбе, „Одрон камења”, 1864.



Пол Сезан, „Марсејски залив”, 1878/79.



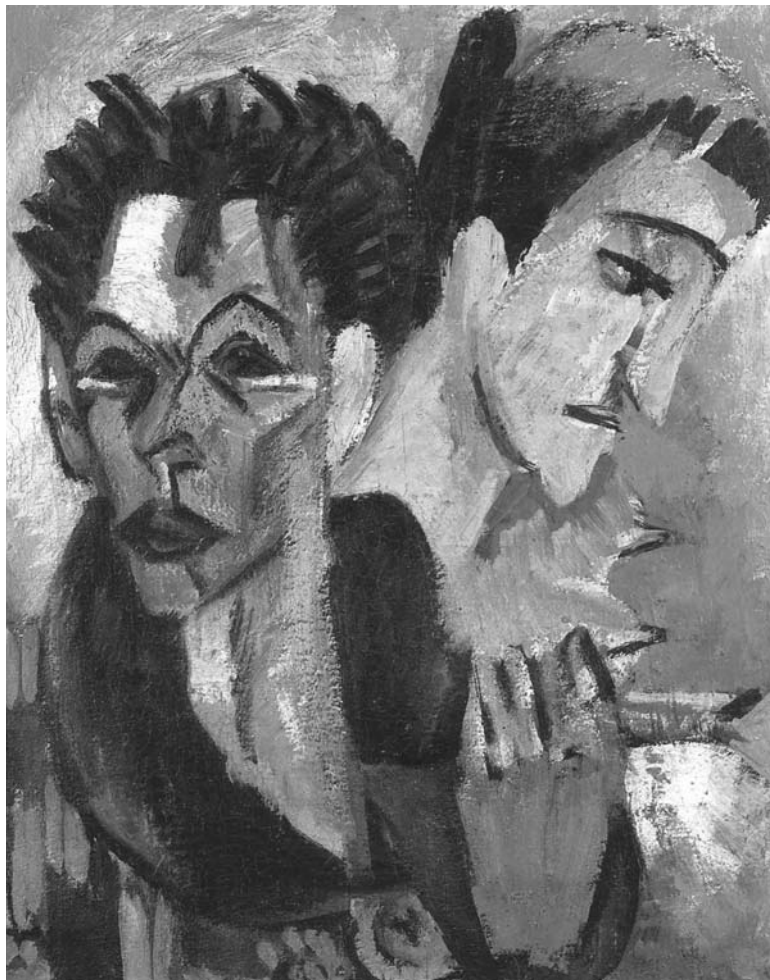
Винсент Ван Гог, „Житно поље са чемпресима”, 1889.



Пол Сињак, „Улазак брода у Ла Рошел”, 1927.



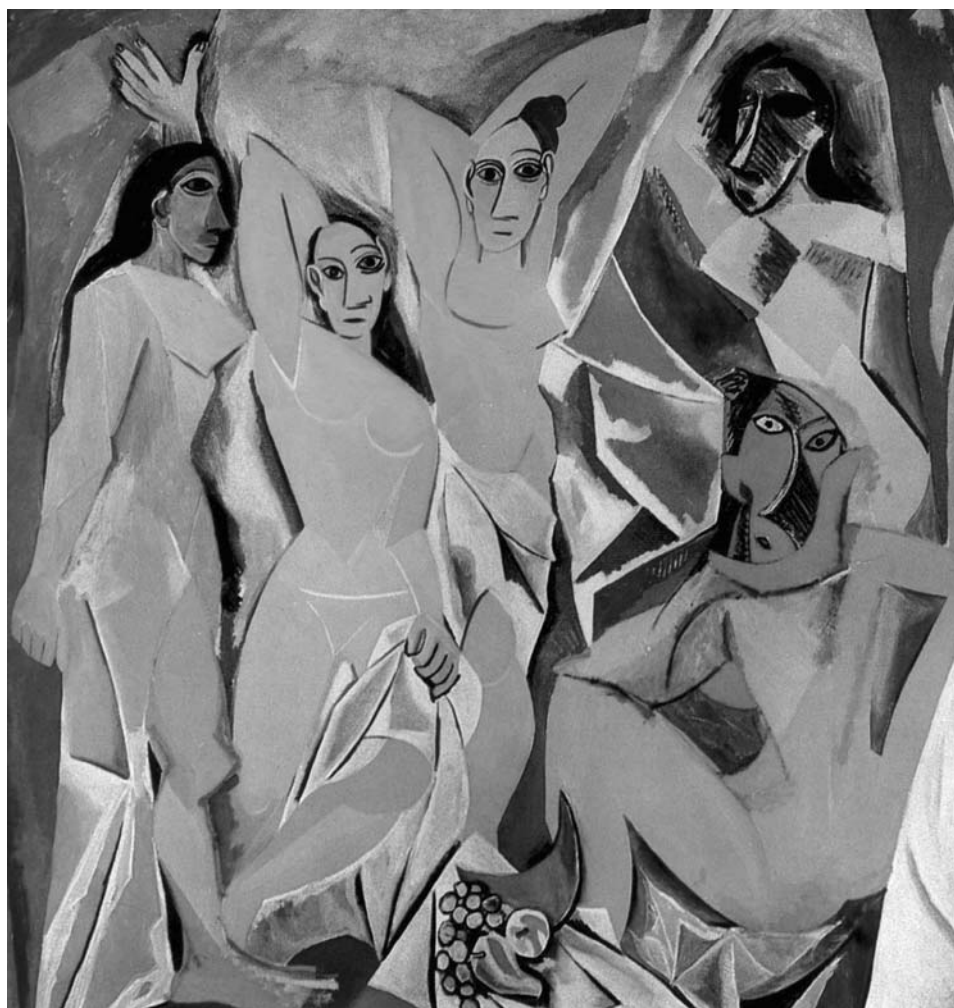
Анри Матис, „Жена са црвеном марамом”, 1907.



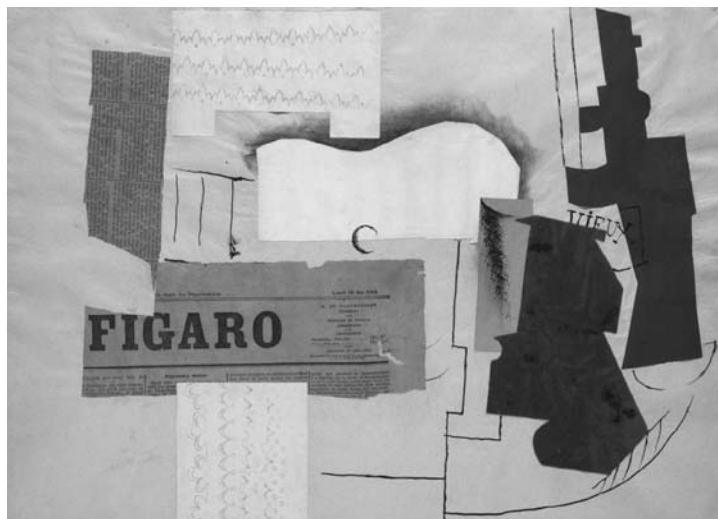
Е. Лудвиг Кирхнер, „Двоструки аутопортрет”, 1914.



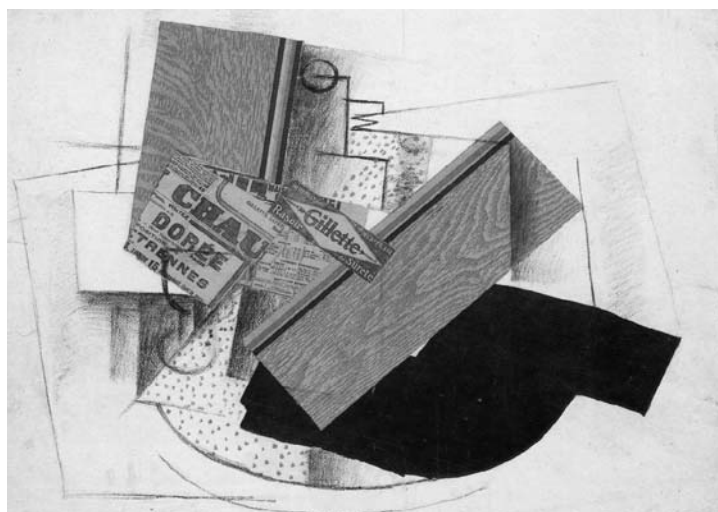
Оскар Кокошка, „Невеста ветра”, 1914.



Пабло Пикасо, „Госпођице из Авињона”, 1907.



П. Пикасо, „Боца вина, чаша, гитара и новине”, 1913.



Жорж Брак, „Мртва природа”, 1913.



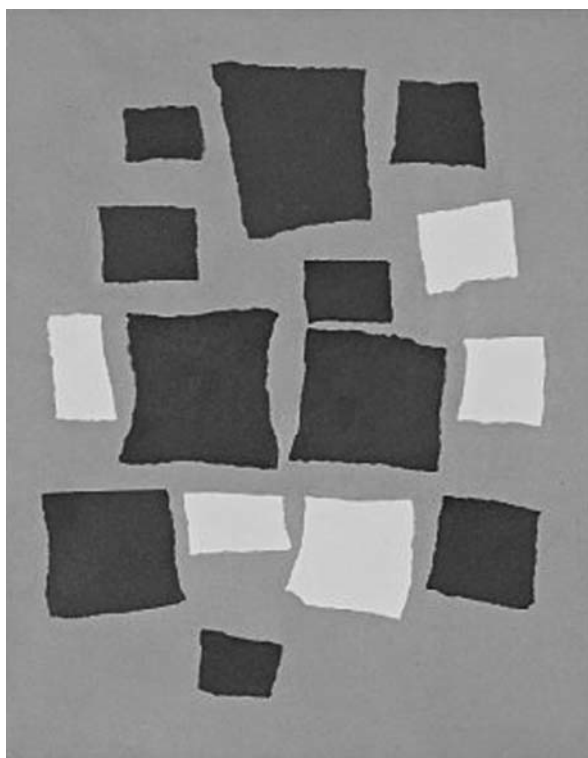
Хуан Грис, „Гитара и цеви”, 1913.



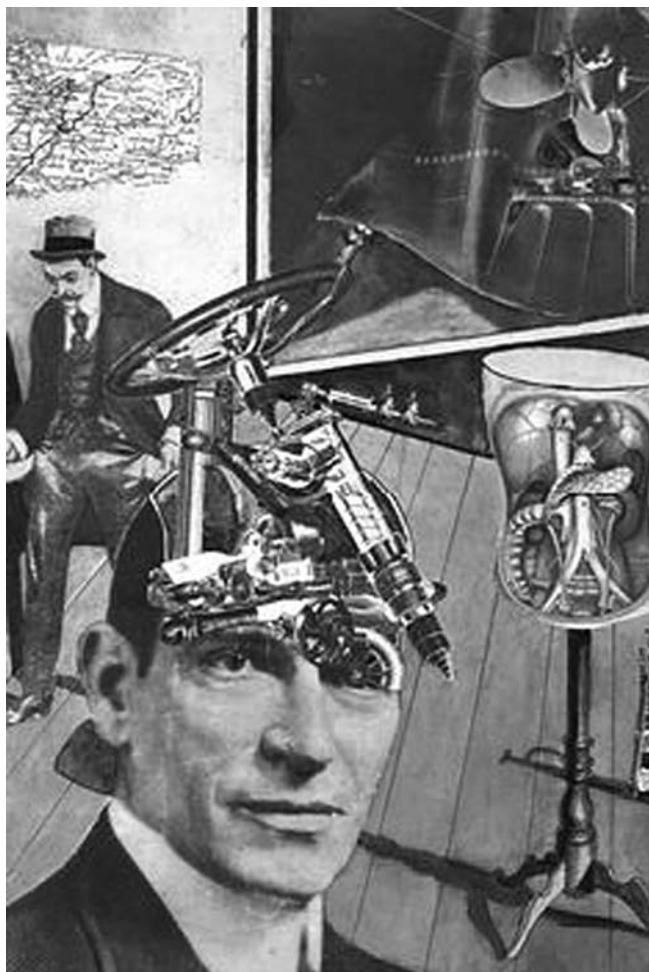
Марсел Дишан, „Фонтана”, 1917.



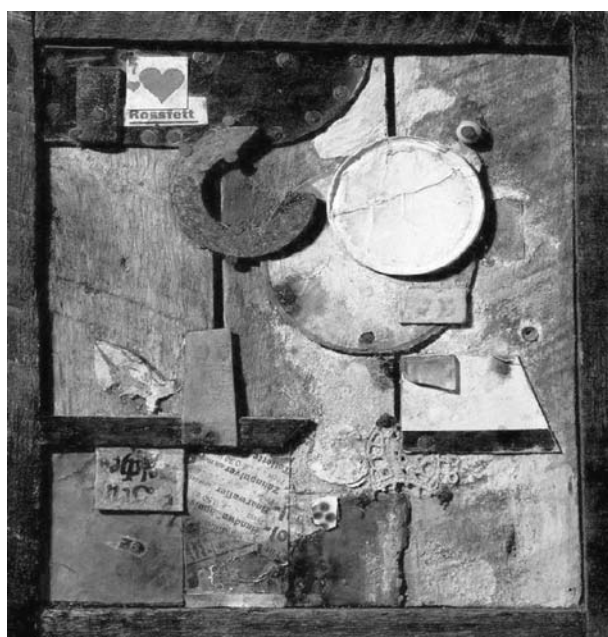
Марсел Дишан, „Точак бицикла”, 1913.



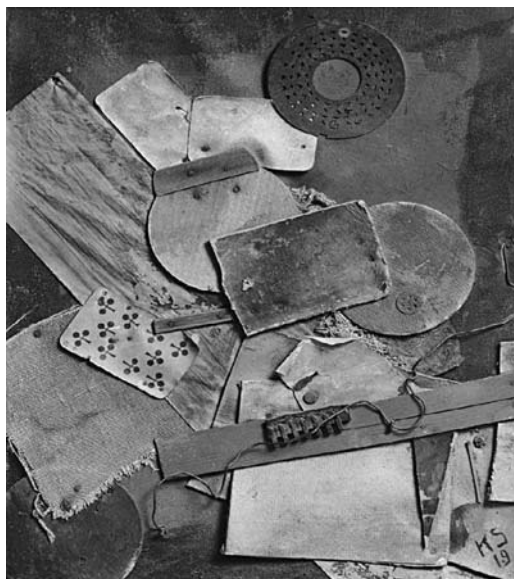
Ханс Арп, „Квадрати сложени законом случајности”, 1916/17.



Раул Хаусман, „Татљин код куће”, 1920.



Курт Швитерс, „Мерц”, 1919.



К. Швитерс, „Карте и хармоника”, 1919.



К. Швитерс, „Мерцбау”, 1923. (реконструкција)



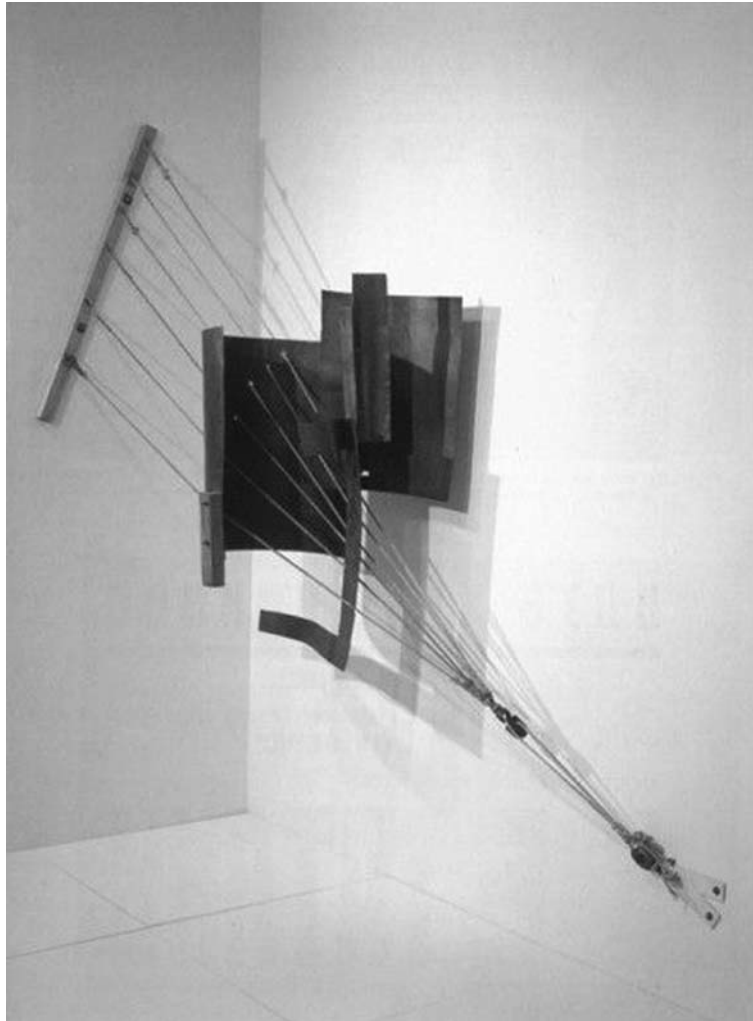
Наталија Гончарова, „Бициклист”, 1913.



Василиј Кандински, „Композиција 7”, 1913.



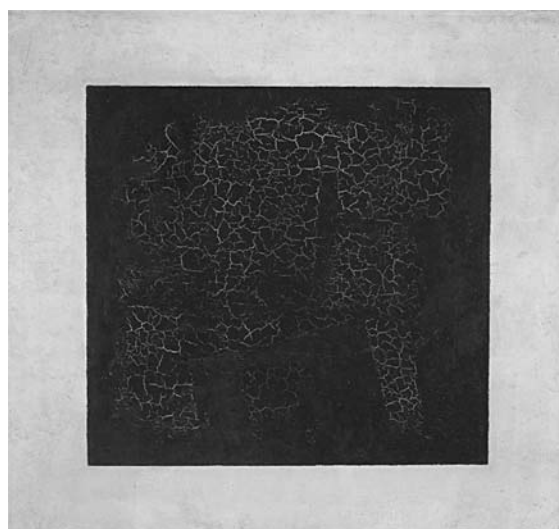
Михаил Ларионов, „Плави рајонизам”, 1912.



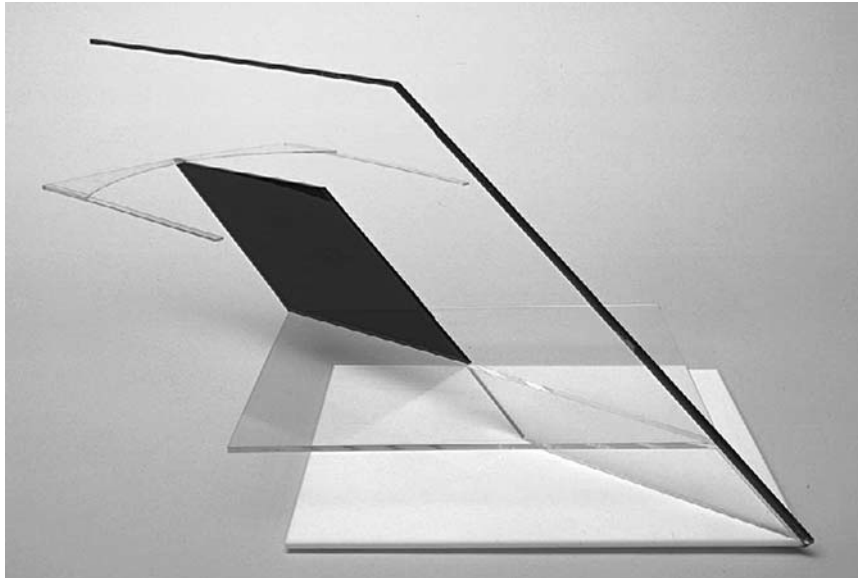
В. Татлин, „Контрарелеф”, 1915.



В. Татлин, „III Интернационала”



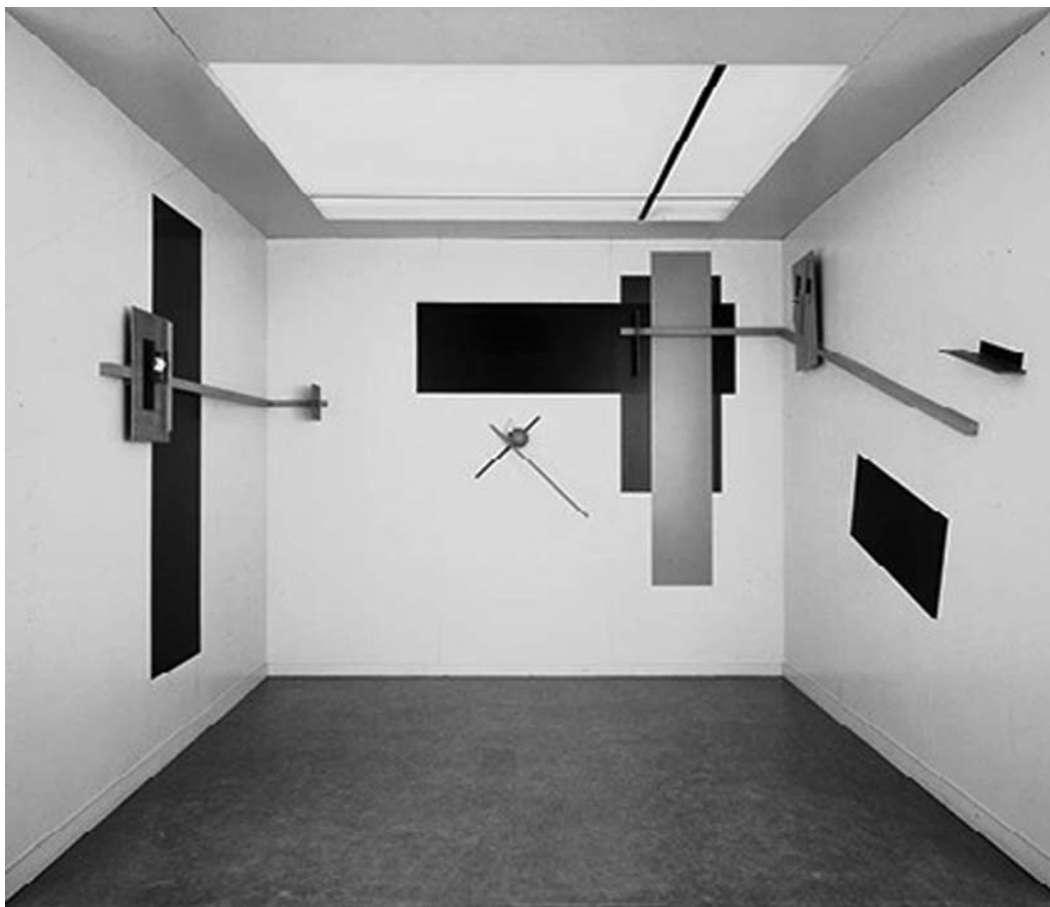
Казимир Маљевич, „Црни квадрат”, 1915.



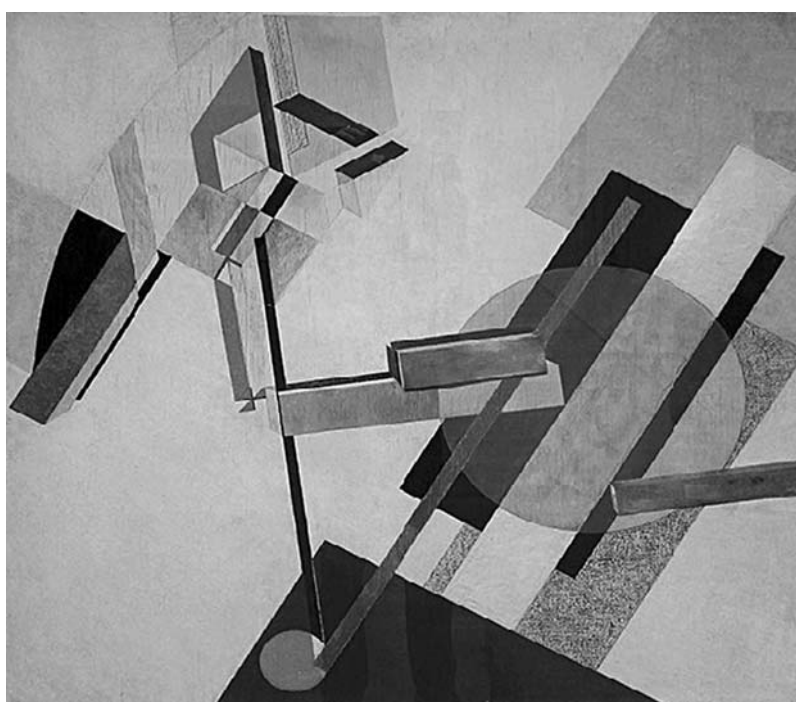
Наум Габо, „Споменик аеродрому”, 1932–1948.



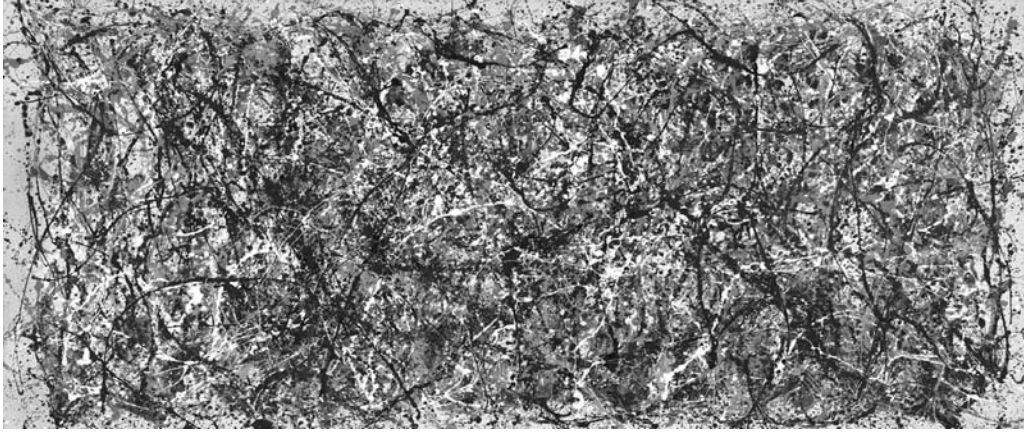
Александар Родченко, „Фотомонтажа”, 1922.



Ел Лисицки, „Проун-простор”, 1923. (реконструкција)



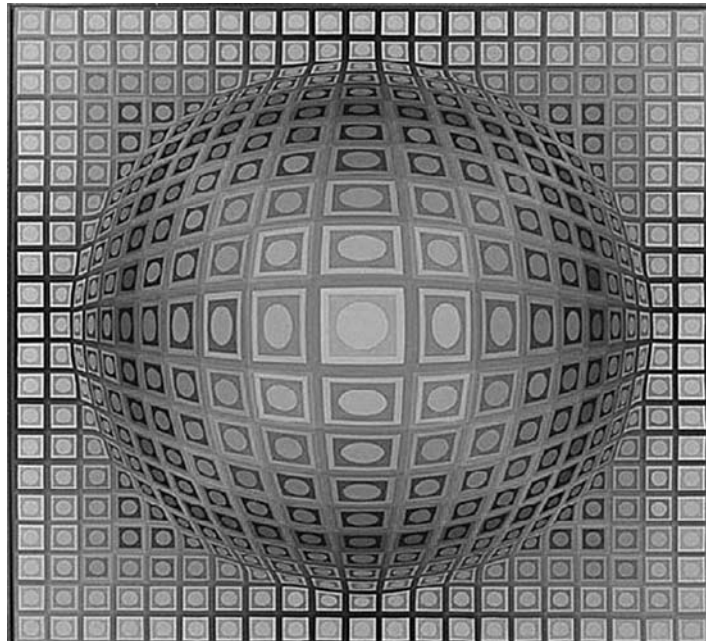
Ел Лисицки, „Проун 19Д”, 1922.



Џексон Полок, „Број 31”, 1950.



Марк Ротко, без назива, 1952.



Виктор Вазарели, „Вега 201”, 1968.



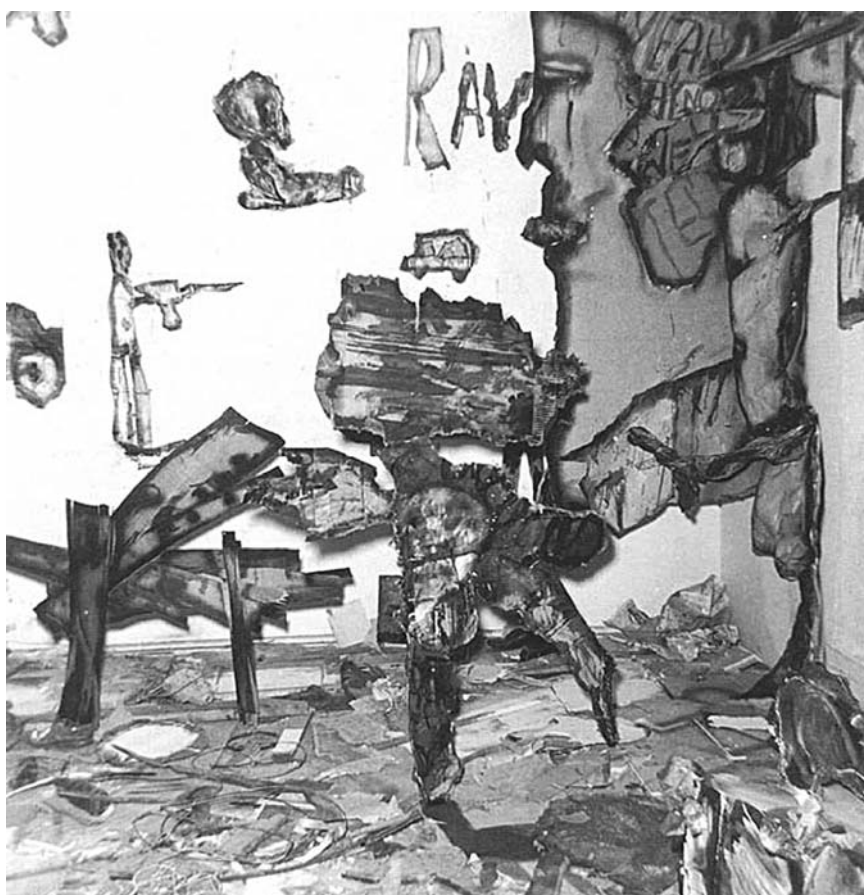
Енди Ворхол, „Мерилин диптих”, 1962.



Енди Ворхол, „Кравља соба”, реконструкција у галерији Тејт



Енди Ворхол, „Сребрни облаци”, 1966.



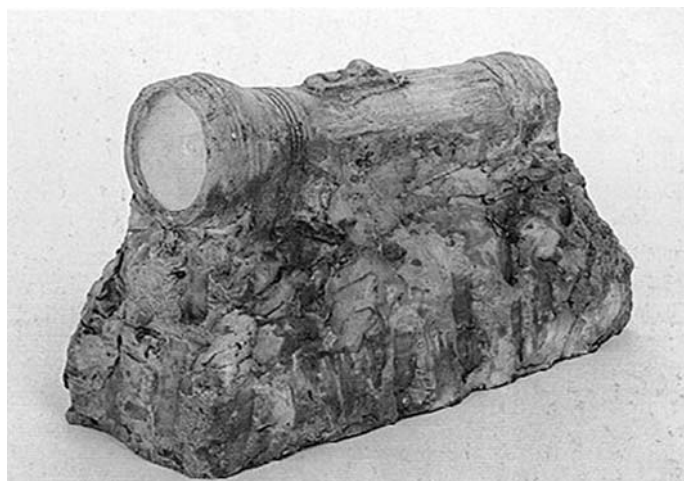
Клаес Олденбург, „Улица”, 1961.



К. Олденбург, „Џиновски сендвич”, 1963.



Цаспер Донс, „Сијалица”, 1970.



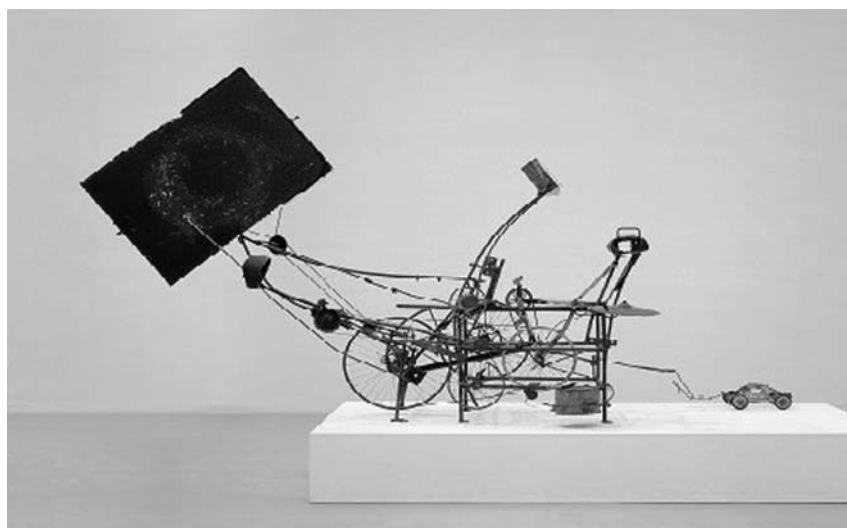
Цаспер Донс, „Батеријска лампа III”, 1958.



Роберт Индијана, „Хермеси”, 1960.



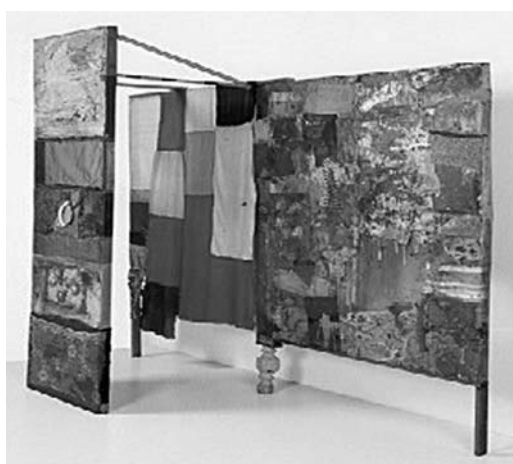
Жан Тангели, „Киклоп”, 1970.



Жан Тангели, „Машина за цртање”, 1960.



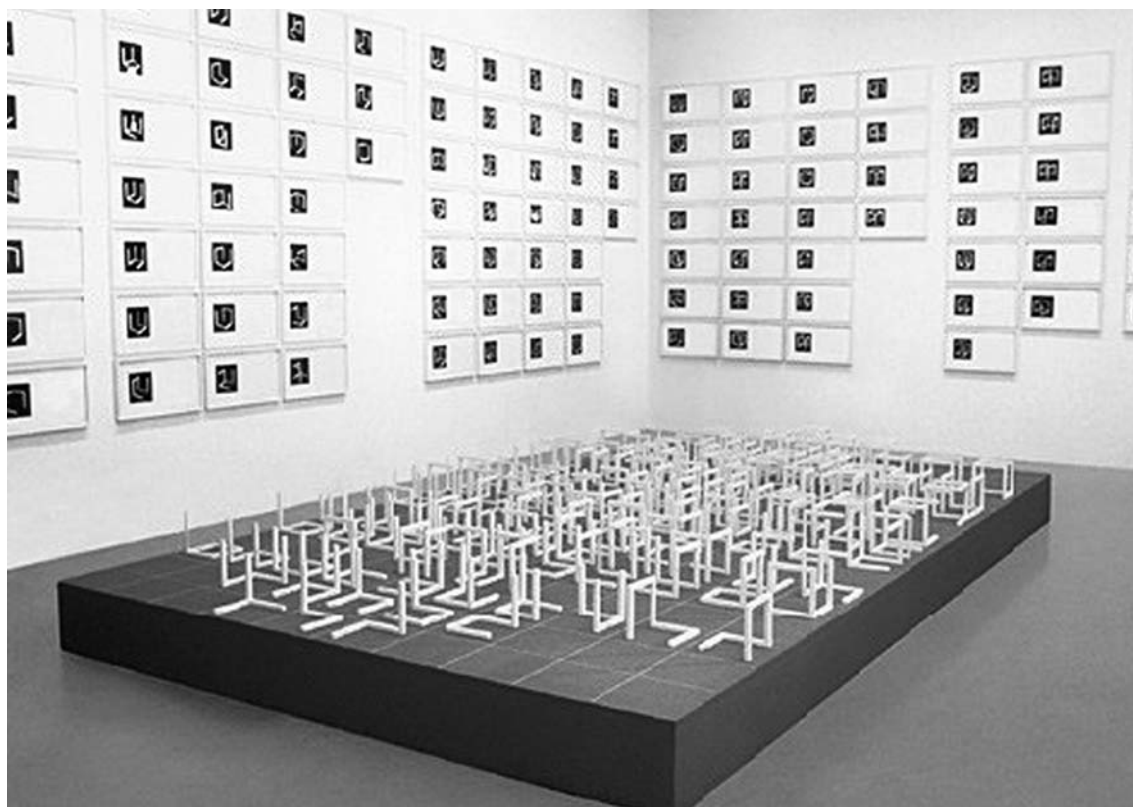
Роберт Раушенберг, „Кањон”, 1959.



Р. Раушенберг, „Комбинована техника”, 1955.



Р. Раушенберг, „Монограм”, 1955–59.



Сол Левит, „Варијације: отворене коцке”, 1974.



Доналд Цад, „Бетонске скулптуре”, Тексас, 1980–1984.



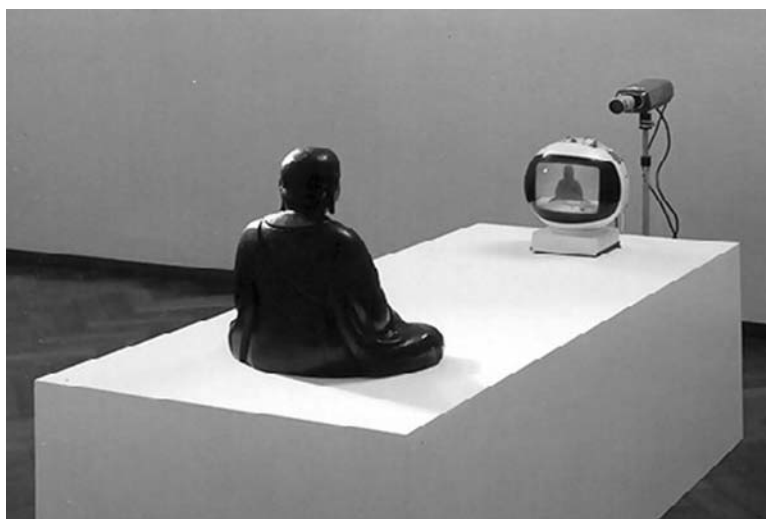
Јозеф Бојс, „Чопор”, 1969.



Јозеф Бојс, „Како објаснити слику мртвом зецу”, 1965.



Волф Фостел, „Омаж Хенрију Форду и Џеки Кенеди”, 1967.



Нам Цун Пајк, „ТВ-Буда”, 1974.



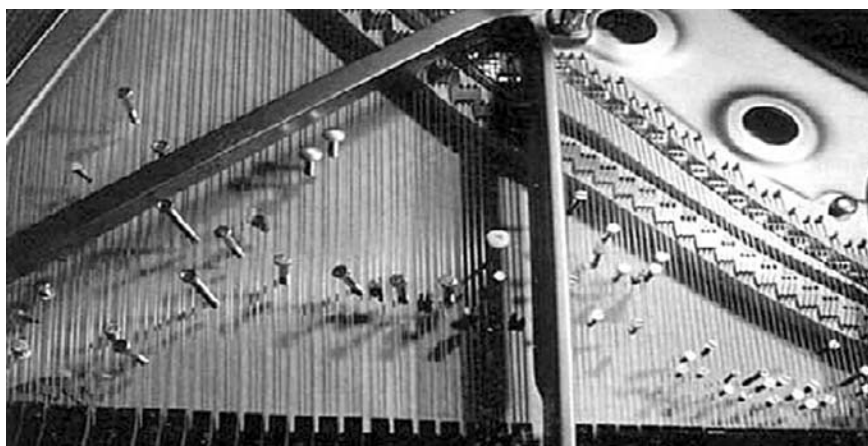
Алан Капров, „Двориште”, 1961.



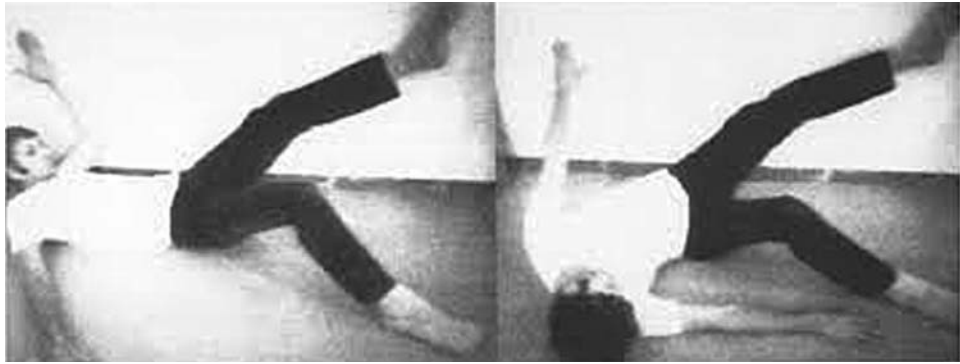
Алан Капров, „Флуид”, 1963.



Ив Клајн, „Скок у празно”, 1960.



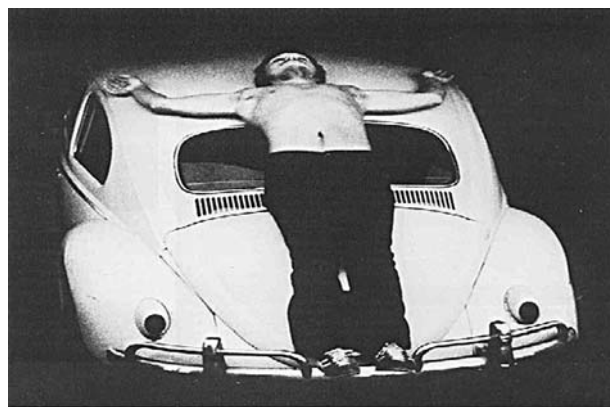
Дон Кејц, „Уштимовани клавир”, 1940.



Брус Нојман, „Позиције зид-под”, 1968.



Кероли Шнеман, „Померање унутрашњости”, 1975.



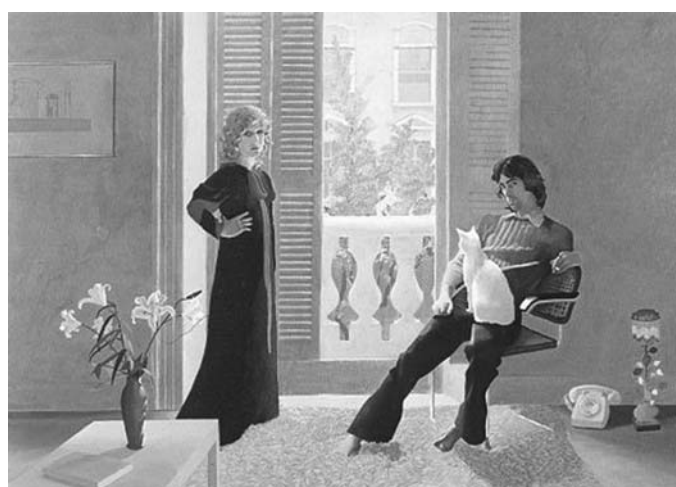
Крис Бурден, „Прикован”, 1974.



Марина Абрамовић, „Балкански барок”, 1997.



Раша Тодосијевић и Маринела Кожељ, „Was ist Kunst”, 1977.



Дејвид Хокни, „Г-дин и г-ђа Кларк”, 1971.



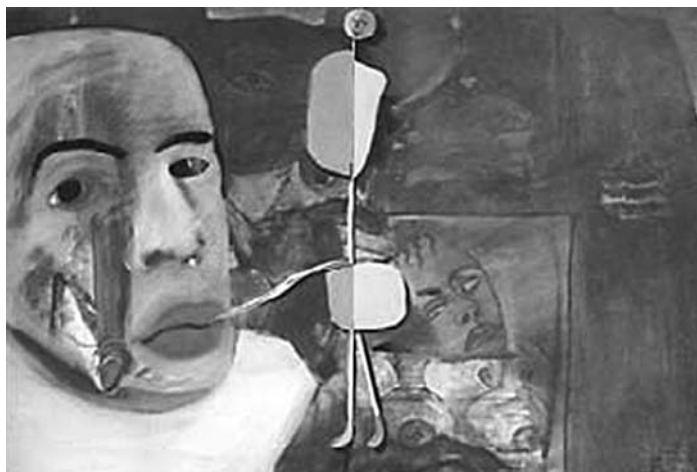
Герхард Рихтер, „Падобран”, 1977.



Георг Базелиц, „Збогом”, 1982.



Ралф Гоинг, „Ралфов ресторан”, 1982.



Франческо Клементе, „У устима”, 1984.



Франческо Клементе, „Горе и доле”, 1984.



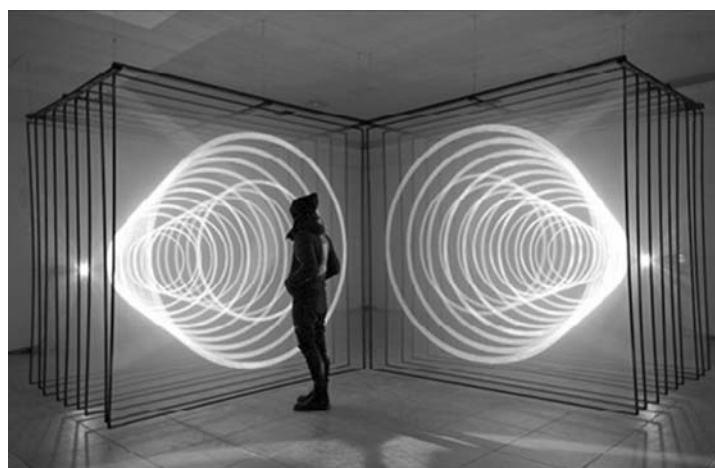
Лисјен Фројд, „Надзорница спава”, 1995.



Летња изложба уметника покрета стакизам, 2003.



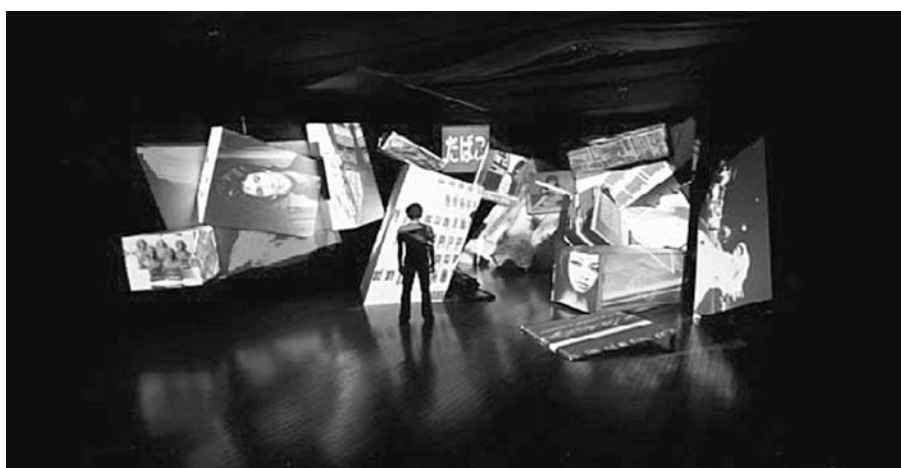
Френк Гери, „Винарија *Наследници*”, 1990.



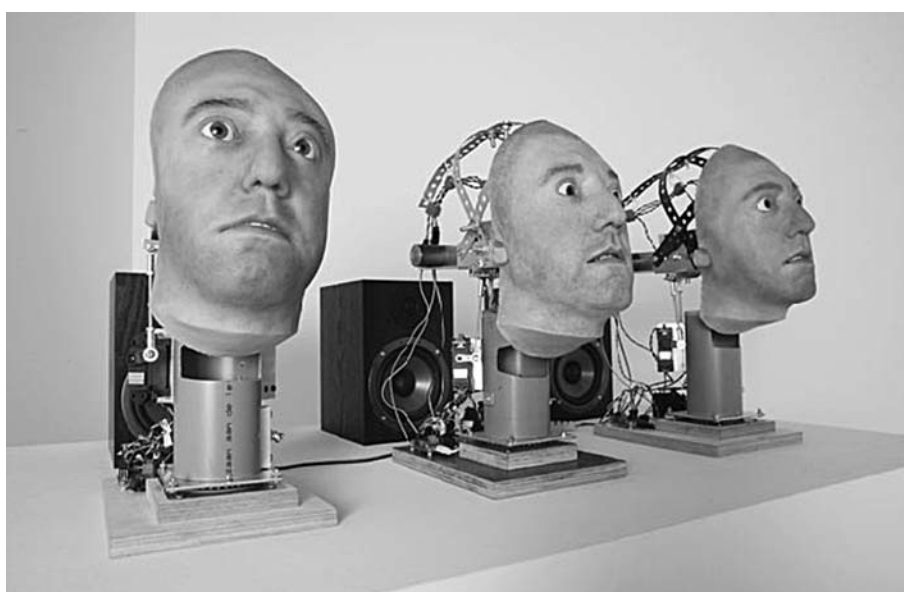
Аудио-визуелна инсталација Фестивала Инсанитус, 2013, Литванија



Мирза Харун, „Дигитално емитовање”, 2013.



Са Азијског бијенала уметности, 2009.



Натанијел Мелорс, „Гигант скитница”, Тријенале Алтермодерн, Лондон, 2009.



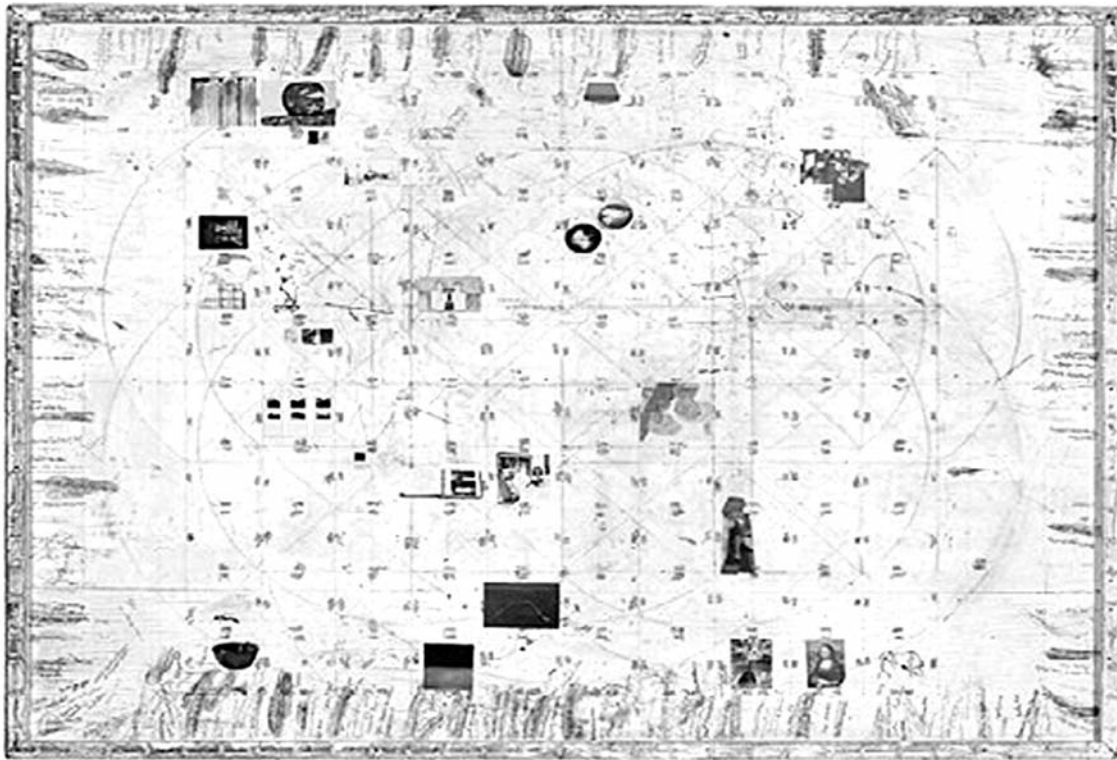
Тријенале Алтермодерн, Лондон, Крај постмодернизма, 2009.



Тријенале Алтермодерн, Лондон, 2009.



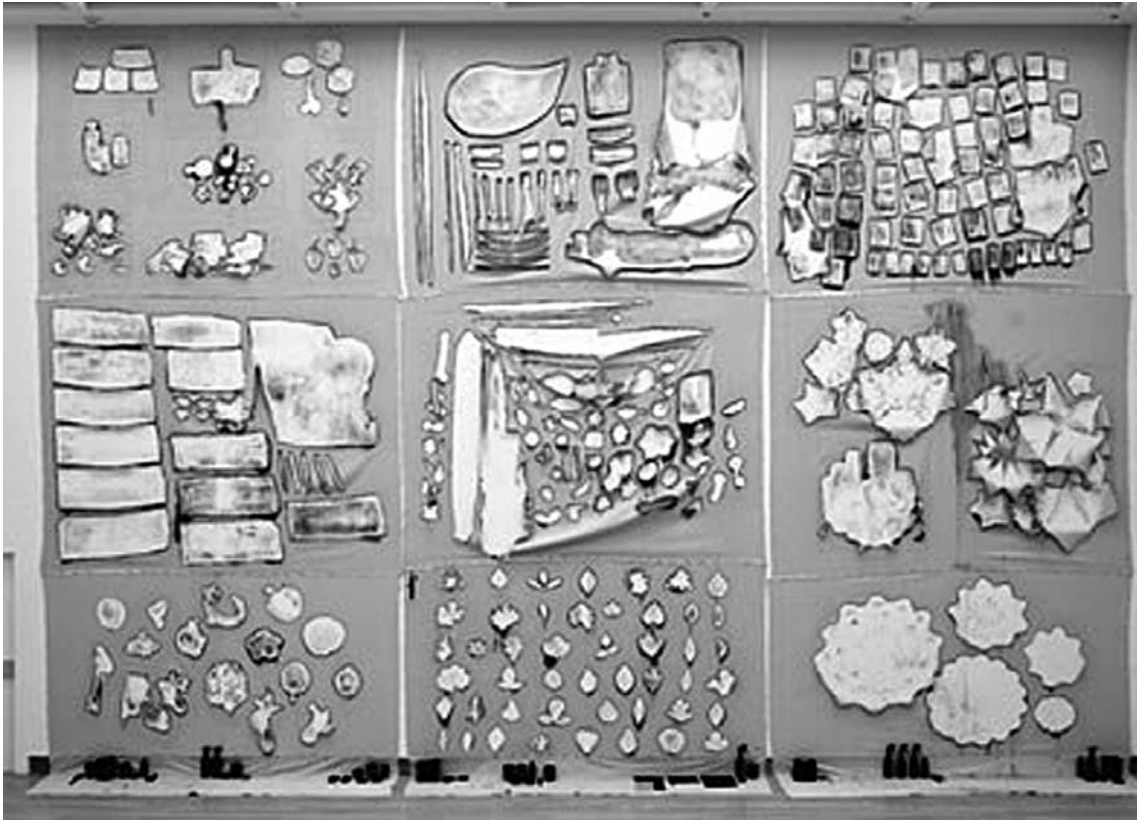
Алдвит, „Рад В/Рад Н”, Изложба колажа Халси Института, Чарлстон, 2009.



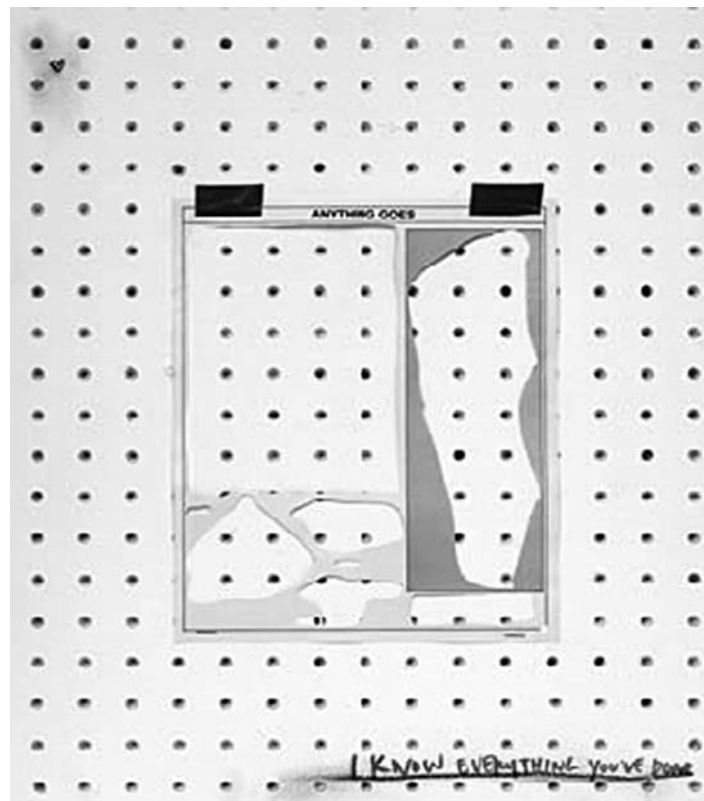
Алдвит, „Колаж”, Изложба Халси Института, Чарлстон, 2009.



Алдвит, „Асамблаж”, Изложба Халси Института, Чарлстон



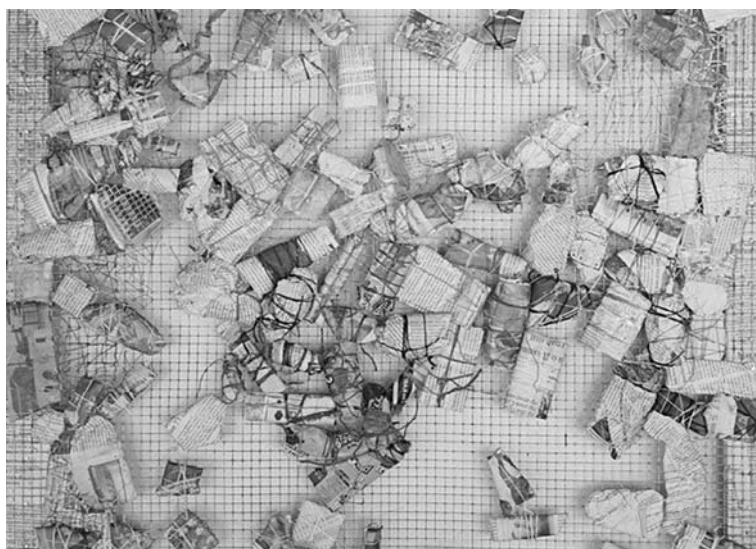
Аманда Рос, „Савремени колаж”, 2015.



Аманда Рос, „Знам све што си урадио”, 2015.



Кирстен Столтман, „Скандал, колаж”, 2005.



Шемса Гавранкапетановић, из циклуса „Слике од папира”

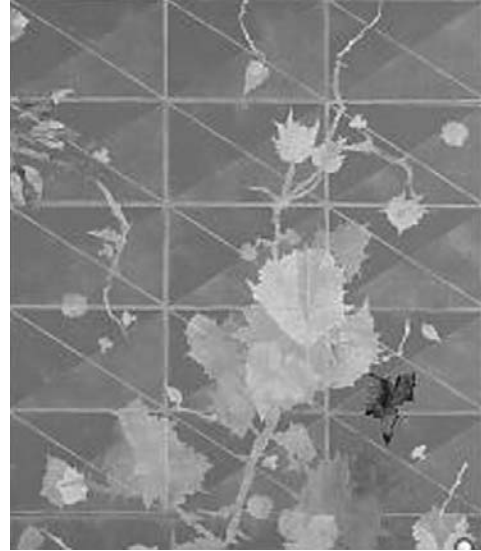


Шемса Гавранкапетановић, са изложбе
галерије „Блок”, Београд, 2013.

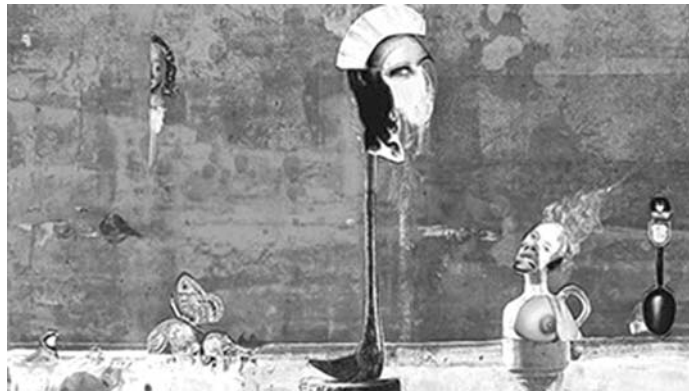
12.2. Савремена уметничка сцена у Немачкој



Г. и У. Тобиас, „Минхенска Грисеј”, 2016.



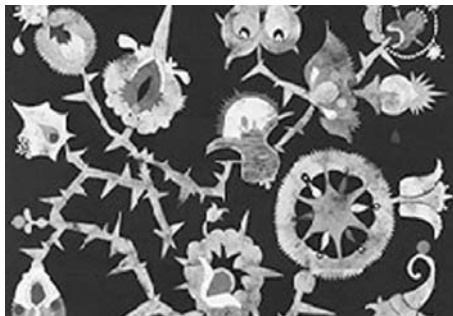
Г. и У. Тобиас, Без назива, 2016.



Г. и У. Тобиас, Без назива, 2013.



Г. и У. Тобиас,
Без назива, 2009.



Г. и У. Тобиас,
Без назива, 2007.



Г. и У. Тобиас,
Без назива, 2012.



Г. Шнајдер, „Јасле”, 2004.



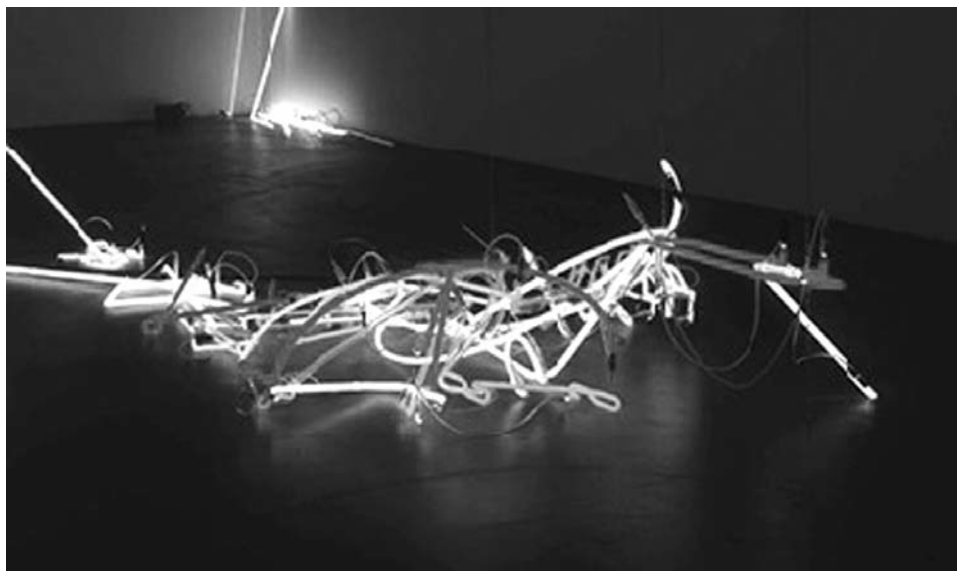
Г. Шнајдер, „Коцка: омаж Маљевичу”,



Г. Шнајдер, „Гаража”, 2010.



Г. Шнајдер, „Крај”, 2009.



А. Рејле, „Светлосна соба”, 2010.



А. Рејле, Без назива, 2011.



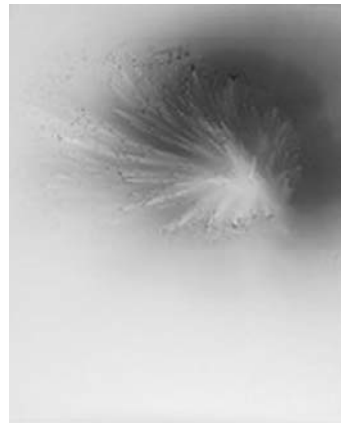
А. Рејле, Без назива, 2011.



В. Тилман, „Прозор”, 2006.



В. Тилман, „Слободни пливач”, 2004.



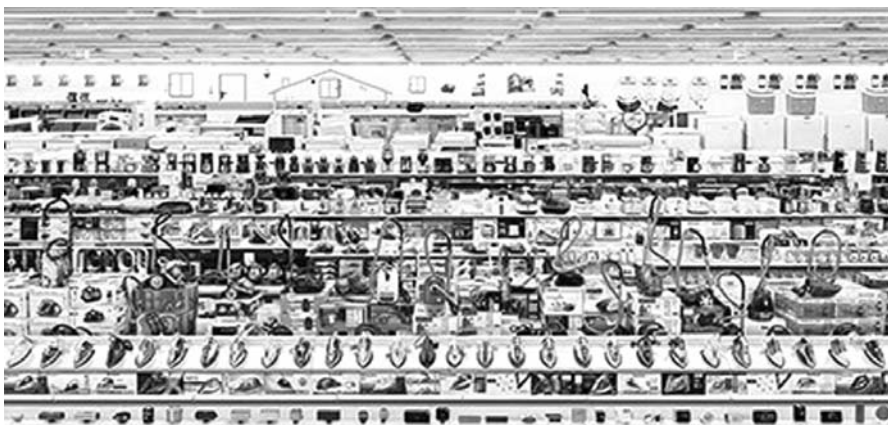
В. Тилман, „Blushes/59”, 2000.



А. Гурски, „Chicago Board of Trade II”, 1999.



А. Гурски, „Кувајтска берза”, 2008.



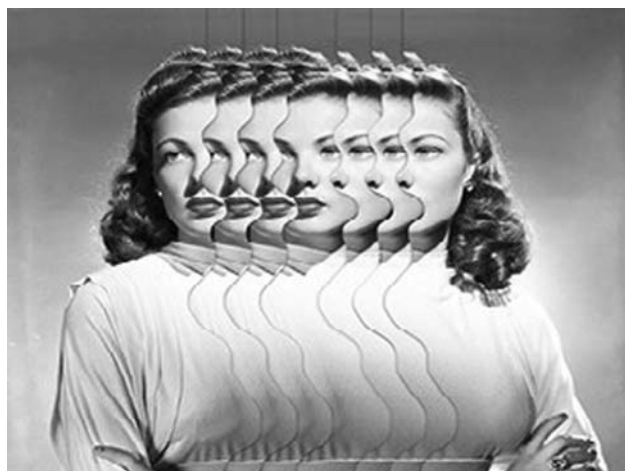
А. Гурски, „Амазон”, 2016.



М. Бурел, „Лепота коже”, 2014.



М. Бурел, „Clairvoyance/Extrasensorial”, 2015.



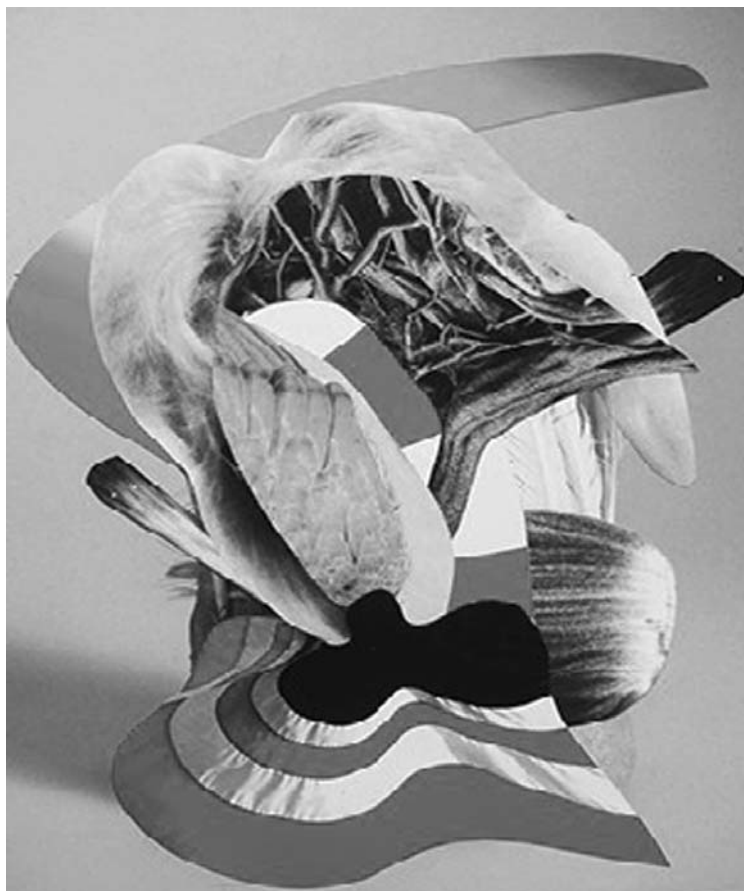
М. Бурел, „Двоструко́ст”, 2014.



М. Бурел, „Пусти́те рибе́”, 2013.



М. Бурел, „Кварте́т”, 2014.



Ј. Буш, Без назива, 2013.



Ј. Буш, Без назива, 2013.



Ј. Буш, Без назива, 2013.



Б. Ролман, „Карте за играње 6, 8, и 13”, 2014.



С. Тиман, „Столице”, 2012.



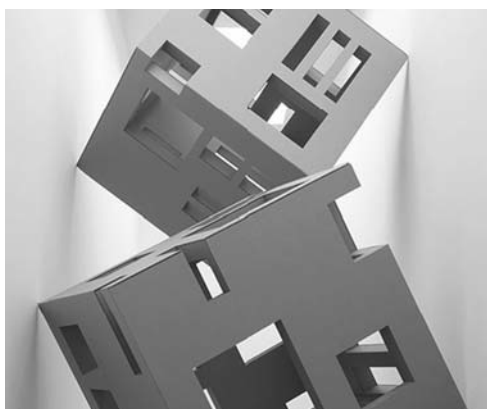
С. Тиман, „Столице”



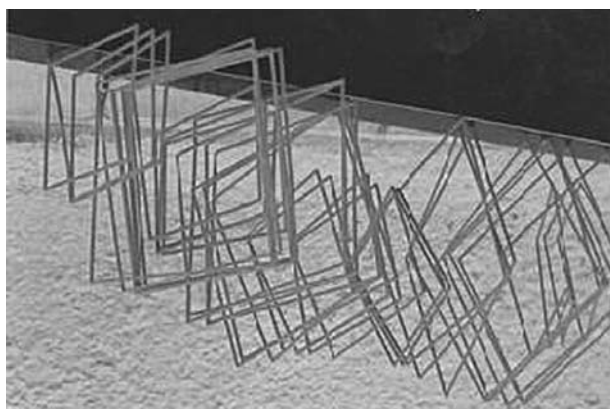
С. Тиман, „Плетење”, 2014.



С. Штрауб, „Девет квадрата”, 1999.



С. Штрауб, „Vier Hoch”, 2010.



С. Штрауб, „Morphings”, 2011.



П. Ершман, из видео-рада „Спавачи”, 2011.



П. Ершман, видео-рад „Checkpoint”, 2010.



П. Ершман, видео-рад „Шта ако”, 2012.



Ф. Клоснер, перформативни видео „Каирос и Хронос”, 2015.



Ф. Клоснер, „Тело и архитектура”, 2013.



Ф. Клоснер, „Људско тело у савременој уметности”, 2015.

12.3. Српске и југословенске авангарде



З. Петровић, „Чужња”, 1933.



З. Петровић, „Мртва природа”, 1936.



З. Петровић, „Пријатељице”, 1957.



З. Петровић, „Одмор”, 1954.



Н. Петровић, „Циганка”, 1905.



Н. Петровић, „Баварац”, 1900.



Н. Петровић, „Грачаница, косовски божури”, 1913.



Н. Петровић, „Ваљевска болница”, 1915.



К. Миличевић, „Потамос на Крфу”, 1916.



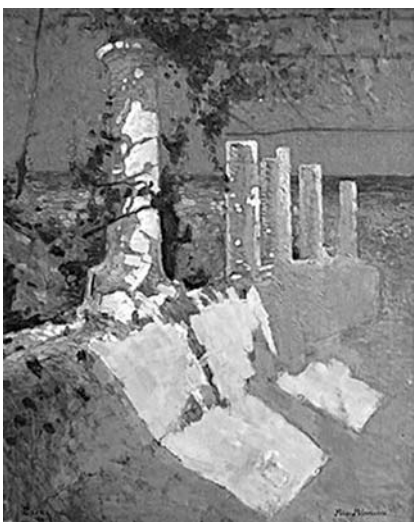
К. Миличевић, „Потамос”, 1916.



Б. Вукановић, „Циганка”, 1910–1912.



Б. Вукановић, „Портрет Р. Вукановића”



М. Миловановић, „Тераса у сутону”,



М. Миловановић, „Црвена тераса”, 1920.



Б. Јовановић, „Сироче”, 1917. „Гордост”, 1897. „Мирис ружа”, 1914.



М. Мурат, „Улазак цара Душана у Дубровник”, 1900.



С. Роксандић, „Роб”



М. Коњовић, „Жетва”, 1938.



М. Коњовић, „Јабланови”, 1972.



С. Шумановић, „Пијана лађа”, 1927.



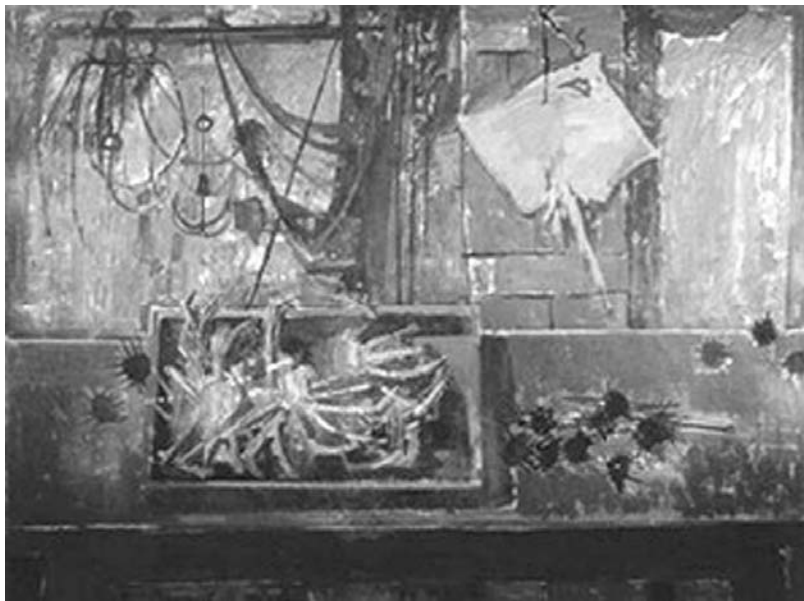
С. Шумановић, „Јесен”, 1929.



Ј. Бијелић, „Приморски предео”, 1932.



Ј. Бијелић, „Апстрактни предео”, 1920.



М. Милуновић, „Велики сто”, 1958.



М. Барили, „Розамунд Фрост”, 1940.



М. Барили, „Аутопортрет”, 1938.



Љ. Сокић, „Фигура у ентеријеру која шије”, 1939.



Љ. Сокић, „Мртва природа”, 1950.



Љ. Сокић, „Мотив из Ечке”, 1968.



Љ. Сокић, Без назива



Љ. Сокић, „Куће на периферији Београда”, 1989.



М. Челебоновић, „Група”, 1931.



М. Челебоновић, „Ентеријер са гипсаном главом”, 1937.



И. Табаковић, „Плава кафана”, 1937.



И. Табаковић, „Мртва природа”, 1940.



Б. Шупут, Аутопортрет, 1937.



Б. Шупут, Аутопортрет 9



Б. Шупут, Кафана у Паризу, 1938.



Насловне стране часописа „Дада-танк”, „Дада-јок” и „Дада-цез”, 1920. године



Часопис „Зенит”, насловна страна



Издања часописа „Дада-танк”, „Дада-јок” и „Дада-цез”



П. Лубарда, „Бик”, 1960.



П. Лубарда, „Камена пучина”, 1951.



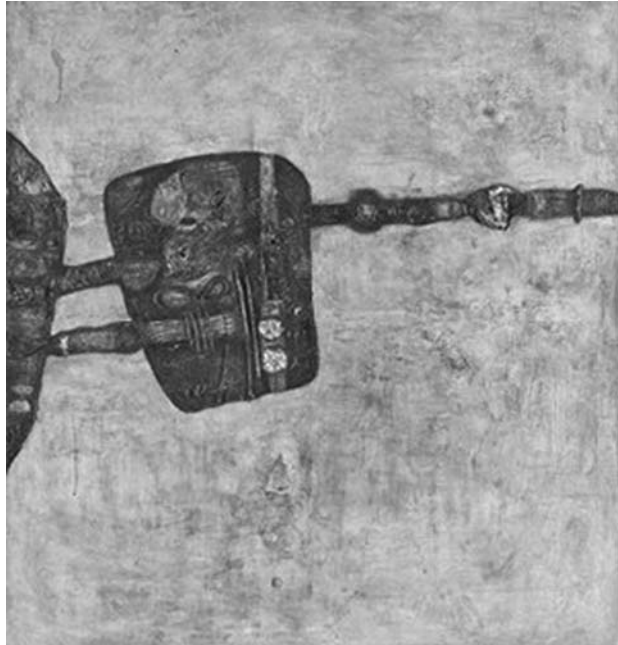
П. Лубарда, Без назива, 1970.



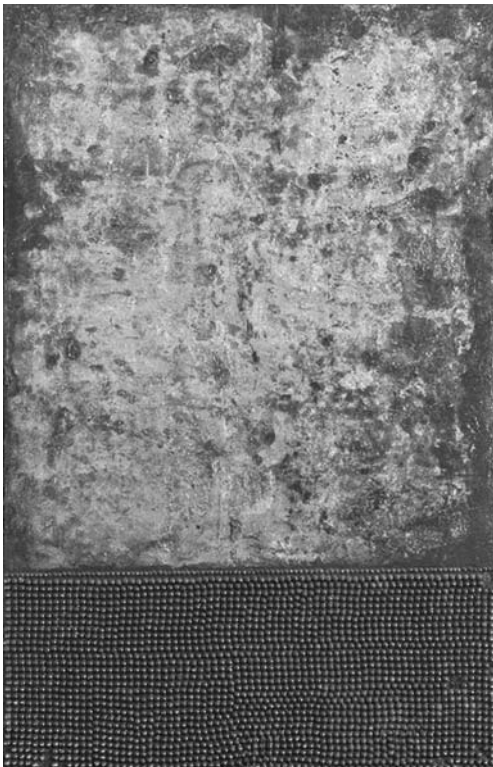
Ж. Турински, „Мегарон”, 1961.



Ж. Турински, „Стуб”, 1961.



Ж. Турински, „Велики знак”, 1962.



Л. Возаревић, „Ниско паковање”, 1967.



Л. Возаревић, „Композиција”



Б. Протић, „Хоризонтална композиција”, 1962.



Б. Протић, „Композиција 329”, 1961.



Б. Протић, „K-411”, 1967.



В. Божичковић, „Из слике у слику”, 1968.



В. Божичковић, Без назива, 1966.



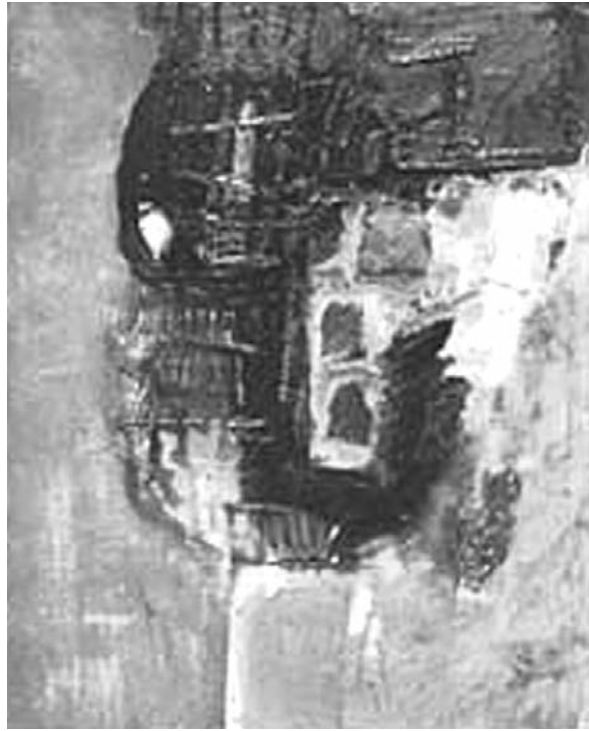
В. Божичковић, „Светли кањон”, 1978.



М. Поповић, „Основа”, 1963.



М. Поповић, „Комбинована техника”,
1963.



М. Поповић, „Одрон”, 1965.



М. Поповић, „Не, хвала”, 1977.



Б. Михаиловић, „Глава”, 1989.



Б. Михаиловић, Без назива



Б. Михаиловић, Без назива, 1995.



В. Тодоровић-Шиља, „Кретање”, 1962.



В. Тодоровић-Шиља, „Композиција 4”, 1961.



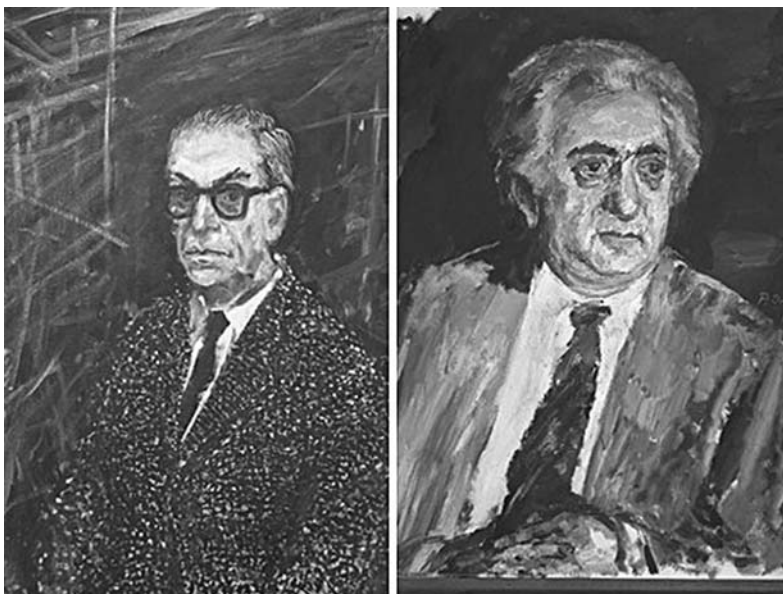
С. Телић, „Предео”, 1962.



С. Телић, „Небула краба”, 1979.



П. Омчикус, „Портрети Ж. Халдаса и М. Црњанског”, 1987.



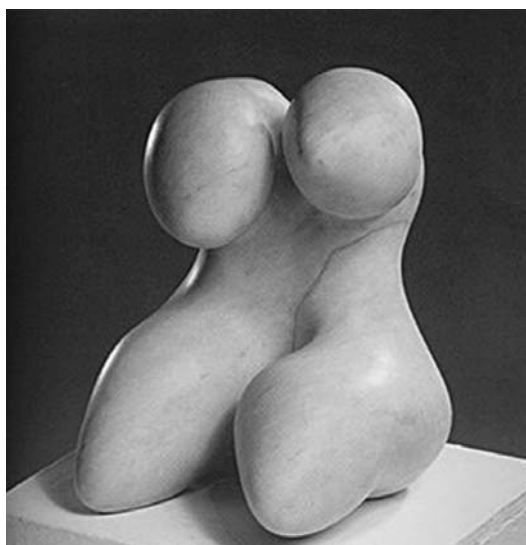
П. Омчикус, „Портрети И. Андрића (1980) и Р. Самарџића” (1977)



О. Јанчић, „Плод и језгро”, 1967.



О. Јанчић, „Отворени трином”, 1980–1986.



О. Јанчић, „Мали торзо”, 1960.



М. Ђорђевић, „Жуто сунце”, 1966.



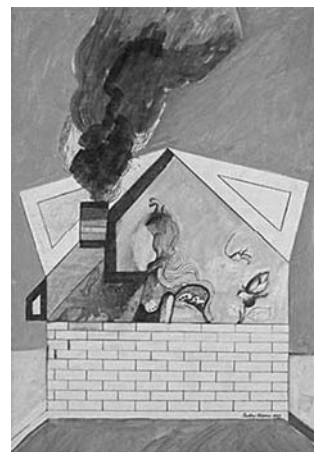
М. Ђорђевић, „Логорашица”, 1975.



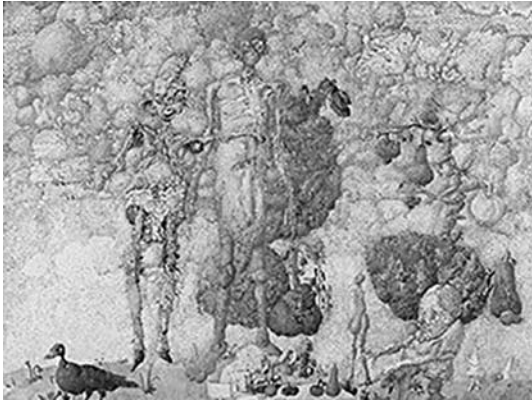
П. Нешковић, Без назива, 1988. 1992.



П. Нешковић, „На коњу”, 1970.



П. Нешковић, „Кућа”, 1970.



Д. Ђурић, „Адам и Ева”, 1962.



Д. Ђурић, „Гробље на Монмартру”, 1971.



Д. Ђурић, „Данило Киш”, 1955.



Д. Ђурић, „Бармен”, 1989.



Љ. Поповић, „Храм мистичних”



Љ. Поповић, „Искушења”, 1988–89.



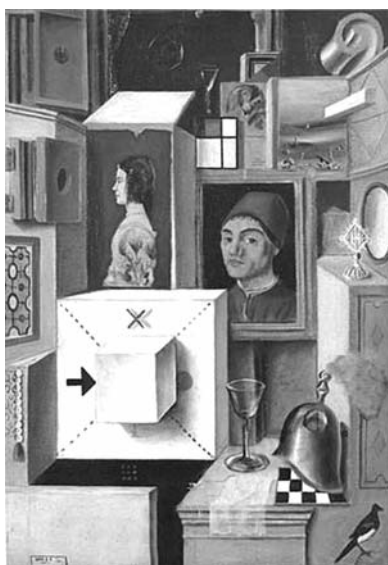
М. Главуртић, „Звер”, 1979.



Л. Шејка, „Набрајање слика”, 1958.



Л. Шејка, „Одаја Омега” (деталј), 1967.



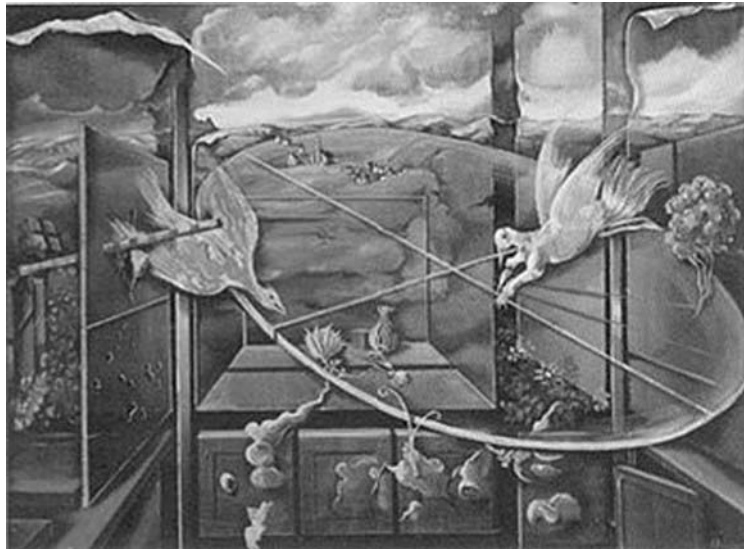
Л. Шејка, „Музејска поставка”, 1966.



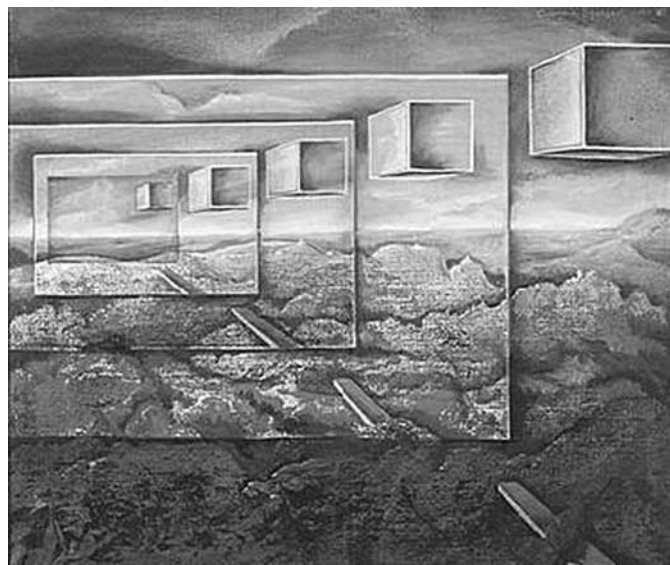
О. Ивањицки, „Венеција”, 1967.



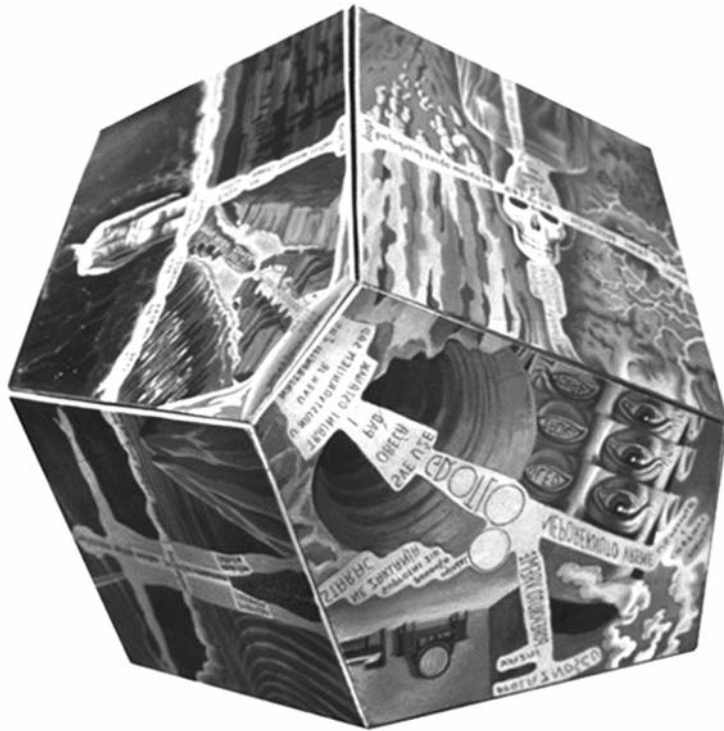
О. Ивањицки, „Фараон је дошао да остане”, 2005.



С. Вуковић, „Гозба птица”, 1976.



С. Вуковић, „Предео у пределу”, 1991.



В. Радвановић, „Полиедар”, 1968.



В. Величковић, „Гоњење”, 1979–80.



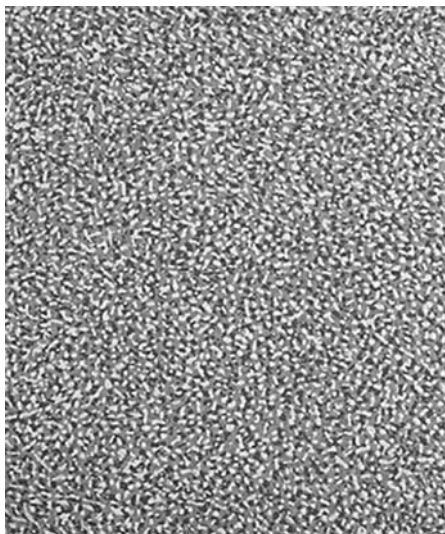
В. Величковић, „Mouvements XV”, 1980.



В. Величковић, „Скакач”, 1986.



В. Величковић, „Гаврани”, 2009.



Р. Дамњановић, Без назива, 1987.



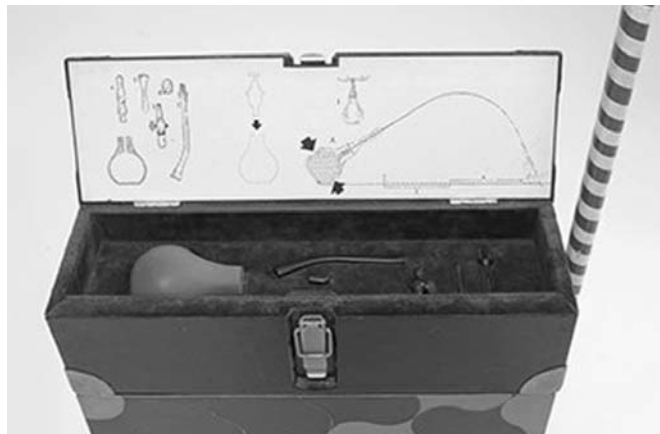
Р. Дамњановић, „Аутопортрет”



Д. Оташевић, „Ка комунизму лењинским курсем”, 1967.



Д. Оташевић, „Аплауз”, 1967.



Д. Оташевић, „Срце ми се цепа кад чујем војничке трубе”, 1967.



Н. Париповић, 1. „Примери аналитичке скулптуре”, 2. Без назива, 1975.



М. Абрамовић, „Ритам 5”, 1974.



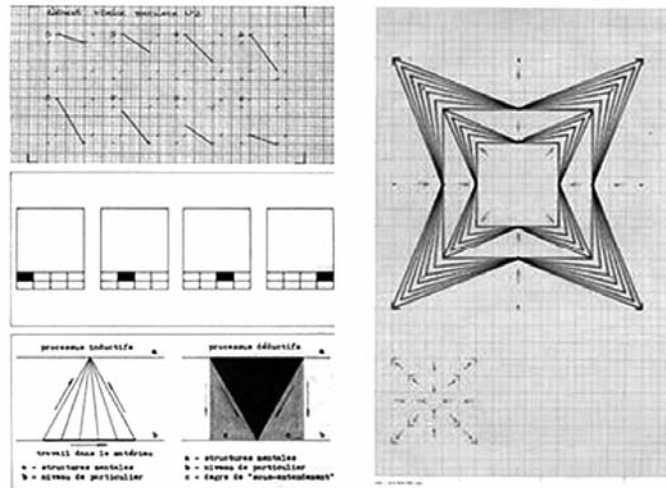
Р. Тодосијевић, „Decision as Art”, 1973.



Р. Тодосијевић, „Светлост и тама симбола”, 2011.



Н. Париповић, „Група 143”, 1979.



Група 143, 1. „Скица за Бијенале у Паризу 1976–1977.”
 2. Јован Чекић, „Елементи визуелних спекулација”, 1976.



„Фотографије групе 143”, 1970-е године



3. Гребенаровић, „Сада, овде, тада, тамо”, 2016.



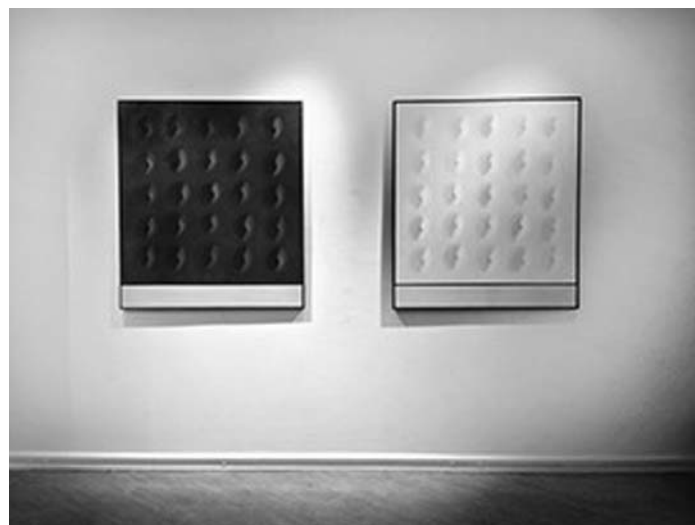
М. Бајић, „Би-ха, њи-ха”, 1992.



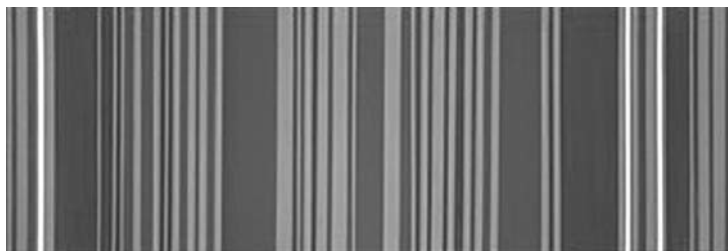
М. Бајић, „Сирија”, 2015.



Д. Качић, „Дела из различитих периода”



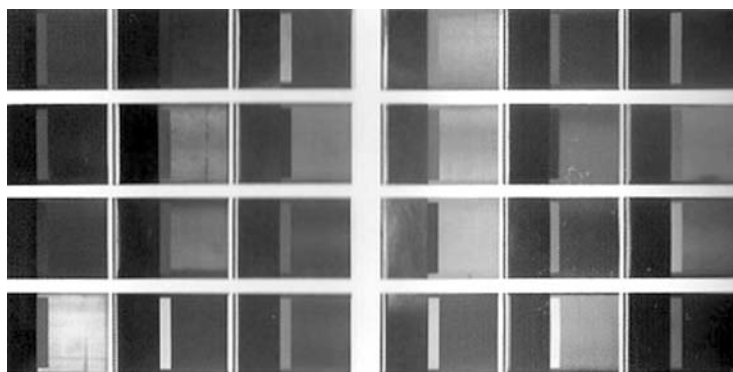
В. Микић, Из циклуса „Сатени”, 2013.



М. Марковић-ДеСтил, „Really Fills my Mouth”, 2013.



Н. Алавања, „Giardino comunale”, 1984.



Т. Лушић, „Editions Ѕ”, 2011.



М. Продановић, „29 радова”, 2009.



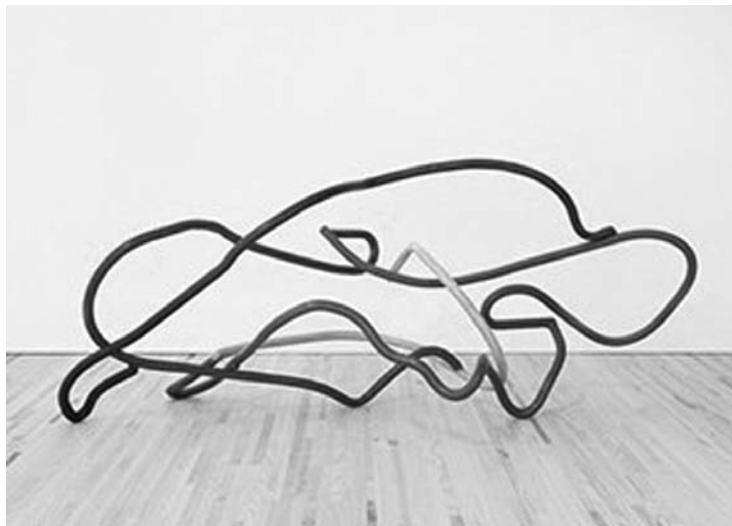
М. Блануша: 1. „Нох”, 2008.



2. „Фигура од теракоте”



3. „Војник пије пиво”, 1993.



М. Бртка, „Хоризонтала”, 1999.



М. Бртка, „Скулптуре и рељефне слике”



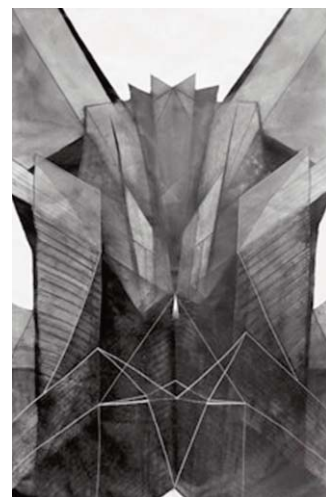
Ј. Булајић, „Портрети”, 2012–2014.



А. Бунчић, 1. „Ф9”, 2016.



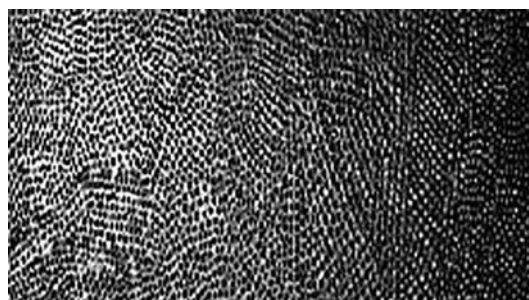
А. Бунчић, „Скулптура”



А. Бунчић, „Кип”



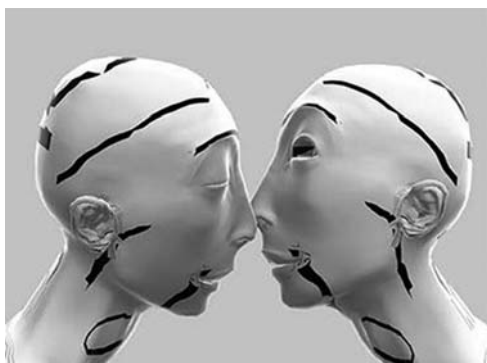
А. Ивановић, „Човек је природа”,
2016.



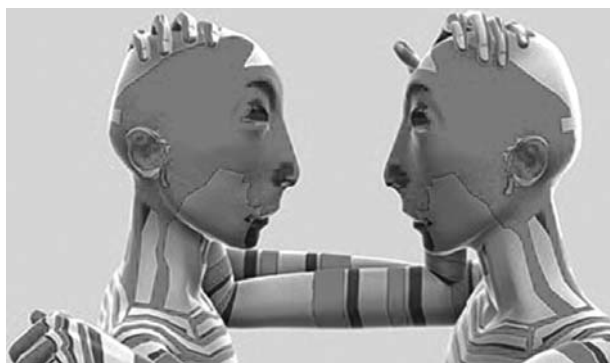
А. Ивановић, „Човек воли своју
судбину”, 2016.



Н. Теофиловић, „White”, 2006.



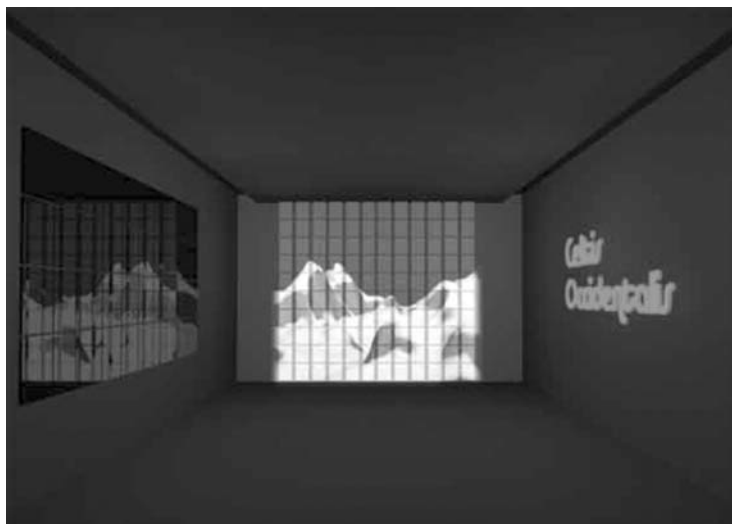
Н. Теофиловић, „Идентитет уметница”, 2006.



Н. Теофиловић, „S.h.e.”, 2006.



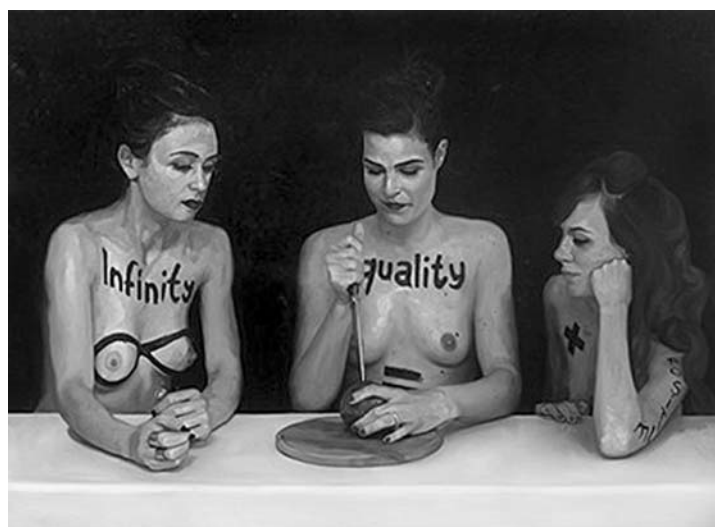
С. Којић, „Нестратегијска интелигенција”, 2012.



С. Којић, „The New Game”, 2016.

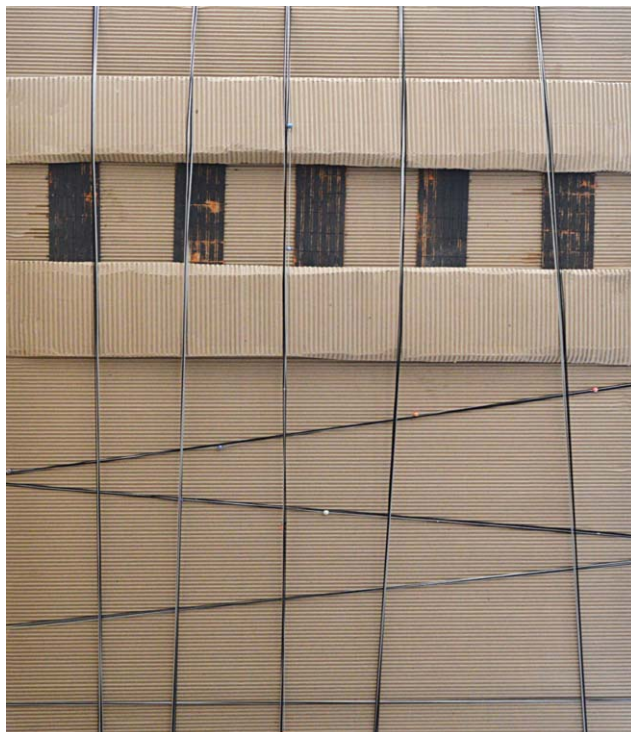


Б. Лукић, „I Am Not Your Slave”, 2016.

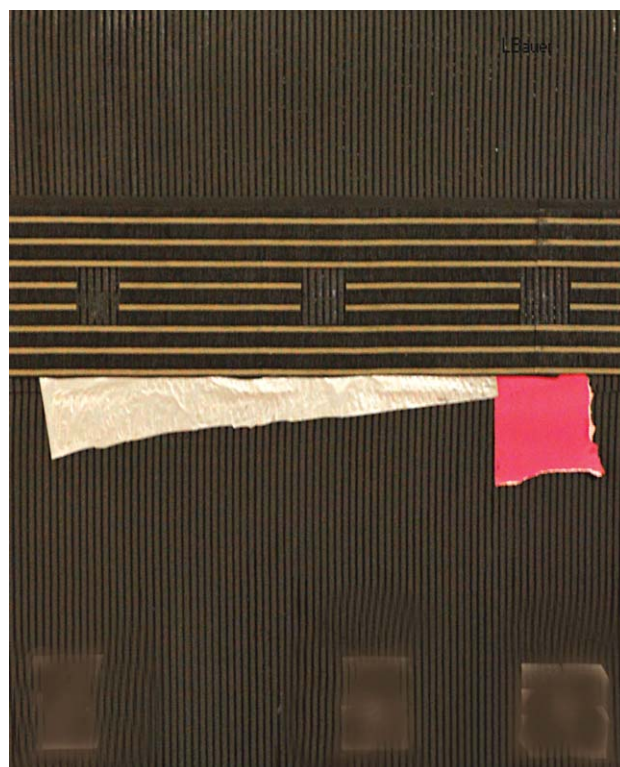


Б. Лукић, „The Three Graces”, 2015.

12.4. Љиљана Бауер: радови докторског уметничког пројекта



„Знакови”, колаж на платну, 110x90, 2015.



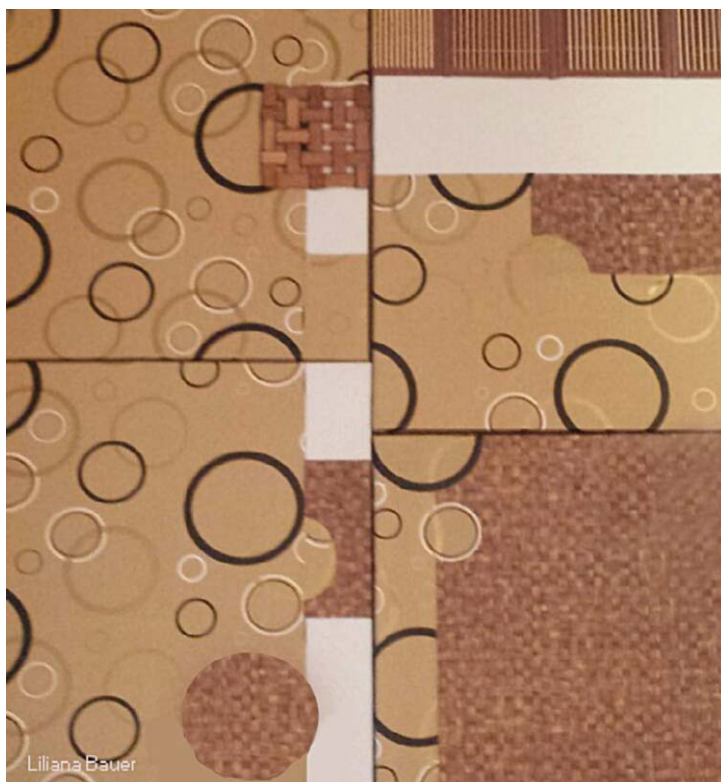
„Децембар”, колаж на платну, 110x90, 2015.



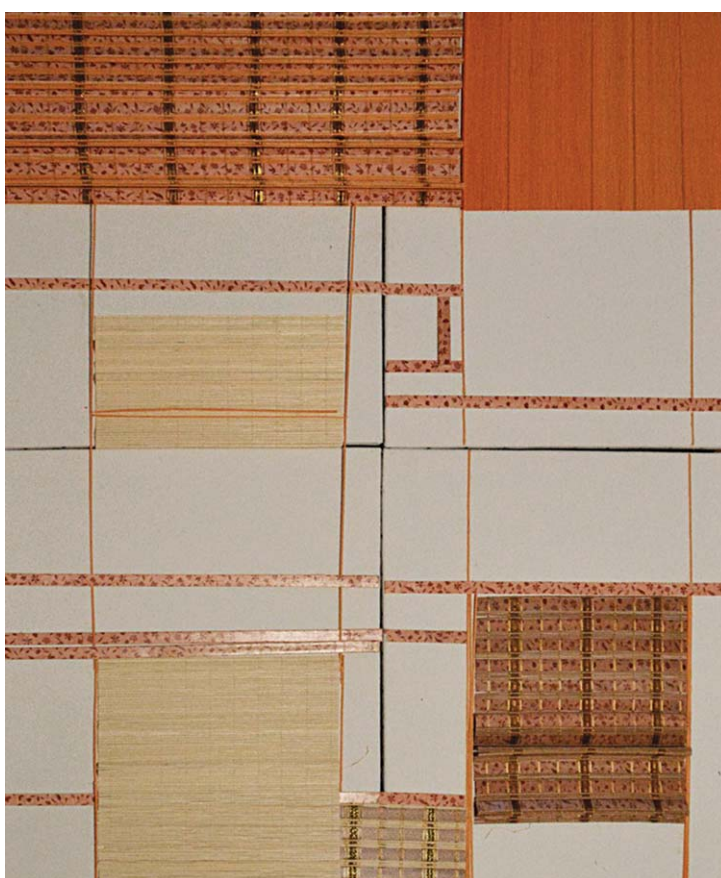
„Тетрапих 1”, колаж на платну, 110x90, 2016.



„Прозор”, колаж на платну, 110x90, 2016.



„Асиметрија и симетрија”, колаж на платну, 110x90, 2016.



„Заклон”, колаж на платну, 110x90, 2016.



„Циганска капија”, асамблаж на платну, 110x90, 2016.



„Асоцијација”, асамблаж на платну, 110x90, 2016.



„Правци”, колаж на платну, 120x100, 2016.



„Грозница”, колаж на платну, 120x100, 2016.



„Други дан”, колаж на платну, 100x80, 2016.



„Одлетети”, колаж на платну, 100x80. 2016.



„Форме”, колаж на платну, 100x80, 2016.



„Гнездо”, колаж на платну, 100x80, 2016.