

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности  
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

Сјајне слике - изложба слика  
(Друштвена улога апстракције)

кандидат:

мр Жолт Ковач

ментор:

др ум Миливој Павловић, доцент

Београд, април 2016.

# Садржај

Списак перпродукција .....	iv
Резиме .....	vi
Abstract .....	vii
Захвалница .....	viii
<b>Увод</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Друштвена улога апстракције</b> .....	<b>4</b>
1.1 Почети апстракције .....	4
1.2 Мејер Шапиро о друштвеној основи апстрактне уметности .....	7
1.3 Конструктивизам .....	8
1.4 De Stijl и Баухаус .....	13
1.5 Амерички апстрактни експресионизам .....	17
1.6 Апстрактно сликарство у Европи након Другог светског рата .....	23
1.7 Минимализам .....	27
1.8 Феминизам и апстракција седамдесетих .....	30
1.9 Осамдесете .....	32
1.10 Апстрактно сликарство данас .....	36
1.11 Однос апстракције и друштва у Србији .....	40
1.12 Закључак .....	51
<b>2 Контекст</b> .....	<b>53</b>
2.1 Уметност и локални контекст .....	53
2.2 Перцепција савремене уметности у Србији .....	57
2.3 Публика и финансирање уметности .....	60
2.4 Уметник као јавни интелектуалац .....	63
2.5 Закључак .....	68
<b>3 Претходни уметнички радови</b> .....	<b>70</b>
3.1 Добра и лоша слика (2000) .....	70
3.2 Кругови (2002/03) .....	72
3.3 Без назива 2001 (2001) и Хотели (2000/01) .....	73

3.4 Сликаство развија натприродне способности (2001), Естетски доживљај развија натприродне способности (2001) и Изаберите живот (2001) .....	76
3.5 Невидљиве слике (2002) .....	78
3.6 Празно време (2007/8) .....	80
3.7 Глупе слике (2008/9) .....	83
3.8 Слике сувишних информација (2010) .....	85
3.9 Закључак .....	87
<b>4 Сјајне слике</b> .....	<b>88</b>
4.1 Циљеви пројекта .....	88
4.2 Ограничења пројекта .....	89
4.3 Истраживачки методи .....	89
4.3.1 Прикупљање података .....	89
4.3.2 Анализа и синтеза .....	90
4.3.3 Артикулација .....	90
4.3.4 Реализација .....	90
4.3.5 Презентација .....	90
4.3.6 Медијска промоција и комуникација .....	90
4.3.7 Постпродукција .....	91
4.3.8 Историјски метод .....	91
4.3.9 Дескриптивни метод .....	91
4.4 Зашто апстракција? .....	91
4.5 Текст и слика .....	92
4.6 Држава неће решити наше проблеме .....	96
4.7 Декларативна држава .....	98
4.8 Право без обавеза .....	100
4.9 Острва заинтересованих .....	101
4.10 Неко је хтео нешто да нам каже? .....	102
4.11 Наследно непознавање комуникације .....	103
4.12 Преобраћање другачијег .....	105
4.13 Анонимни и заменљиви .....	106
4.14 Најезда менталитета .....	107
4.15 Доброћудно зло .....	108
4.16 Ред угрожава .....	109
4.17 Родољубље државних фондова .....	110
4.18 Слобода већа од дозвољене .....	111
4.19 Вртлог једне истине и Незаинтересовани за истину .....	112

4.20 Грађанско самоорганизовање и Сигурност добровољне затворености ..	113
4.21 Лепе речи .....	114
4.22 Програм током трајања изложбе .....	115
4.23 Медијски ангажман .....	118
4.24 Постпродукција .....	119
4.25 Опис поступка .....	122
<b>5 Завршна разматрања .....</b>	<b>131</b>
Библиографија .....	139
Индекс имена .....	145
Индекс појмова .....	146
Биографија .....	147
Изјава о ауторству .....	148
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта .....	149
Изјава о коришћењу .....	150

## Списак репродукција

Слика 1. Василиј Кандински, <i>Композиција IV</i> , 1911. ....	5
Слика 2. Пит Мондријан, <i>Композиција II; Композиција линија и боја</i> , 1913. ....	6
Слика 3. Владимир Татљин, <i>Споменик III интернационали</i> , 1919/20. ....	10
Слика 4. Ел Лисицки, <i>Биј беле црвеним клином</i> , 1919. ....	11
Слика 5. Варвара Степанова, <i>Дизајн текстила</i> , 1924. ....	12
Слика 6. Герит Ритвелд, <i>Црвена и плава столица</i> , 1917. ....	14
Слика 7. Баухаус, <i>Десау</i> .....	15
Слика 8. Џексон Полок, <i>Пролећни ритам (Број 30)</i> , 1950. ....	17
Слика 9. Марк Ротко, <i>Број 36 (Црна штрафта)</i> , 1958. ....	20
Слика 10. Карла Акарди, <i>Concentrico Blu</i> , 1960. ....	25
Слика 11. Френк Стела, <i>Харан II</i> , 1967. ....	27
Слика 12. Роберт Морис, <i>Изложба у Green Gallery</i> , Њујорк, 1965/66. ....	28
Слика 13. Доналд Цад, <i>Без назива у 10 јединица</i> , 1968. ....	29
Слика 14. Ева Хесе, <i>Ringaround Arosie</i> , 1965. ....	31
Слика 15. Питер Хели, <i>Плава ћелија са троструким проводником</i> , 1986. ....	34
Слика 16. Крис Финли, <i>Giuliani</i> , 2007. ....	37
Слика 17. Жил де Балинкур, <i>Your Technology Fails Me Us You</i> , 2008. ....	38
Слика 18. Јован Бијелић, <i>Борба дана и ноћи</i> , 1921. ....	40
Слика 19. Петар Лубарда, <i>Камена пучина</i> , 1951. ....	41
Слика 20. Мића Поповић, <i>Енформел</i> , 1962. ....	45
Слика 21. Миодраг Б. Протић, <i>Имагинарни предео I</i> , 1962. ....	46
Слика 22. Бранко Протић, <i>Слика I, К-411</i> , 1967. ....	49
Слика 23. <i>Добра и лоша слика</i> , 2000. ....	71
Слика 24. <i>Кругови</i> , 2002/03. ....	72
Слика 25. <i>Без назива 2001</i> , избор из серије фотографија, 2001. ....	73
Слика 26. <i>FLUX</i> , плакати у предграђима, 2001. ....	74
Слика 27. <i>Хотели</i> , Хотел Рубин, Крушевац, 2000/01. ....	75
Слика 28. <i>Сликарство развија натприродне способности</i> , 2001. ....	76
Слика 29. <i>Естетски доживљај развија натприродне способности</i> , избор фотографија, 2001. ....	77
Слика 30. Фрејмови из видео рада <i>Изаберите живот</i> , 2001. ....	77
Слика 31. <i>Невидљиве слике</i> , Ада Циганлија, 2002. ....	79
Слика 32. <i>Кафа у кревету</i> из серије <i>Празно време</i> , 2008. ....	81
Слика 33. <i>Мртва природа са кинеском лампом</i> из серије <i>Празно време</i> , 2008. ....	82
Слика 34. <i>Глуна слика #11</i> , 2008. ....	84
Слика 35. <i>Слике сувишних информација: Време у Африци</i> , 2010. ....	86

Слика 36. Кристофер Вул, <i>Apocalypse Now</i> , 1988. ....	93
Слика 37. Барбара Кругер, <i>Untitled (I Shop Therefore I Am)</i> , 1987. ....	94
Слика 38. <i>Држава неће решити наше проблеме</i> , 2013. ....	96
Слика 39. <i>Декларативна држава</i> , 2013. ....	98
Слика 40. <i>Власт без обавеза</i> , 2013. ....	100
Слика 41. <i>Острва заинтересованих</i> , 2013. ....	101
Слика 42. <i>Неко је хтео нешто да нам каже?</i> , 2013. ....	102
Слика 43. <i>Наследно непознавање комуникације</i> , 2013. ....	103
Слика 44. <i>Преобраћање другачијег</i> , 2013. ....	105
Слика 45. <i>Анонимни и заменљиви</i> , 2012. ....	106
Слика 46. <i>Најезда менталитета</i> , 2012. ....	107
Слика 47. <i>Доброћудно зло</i> , 2013. ....	108
Слика 48. <i>Ред угрожава</i> , 2012. ....	109
Слика 49. <i>Родољубље државних фондова</i> , 2013. ....	110
Слика 50. <i>Слобода већа од дозвољене</i> , 2012. ....	111
Слика 51. <i>Вртлог једне истине</i> , 2013. ....	112
Слика 52. <i>Незаинтересовани за истину</i> , 2013. ....	112
Слика 53. <i>Грађанско самоорганизовање</i> , 2013. ....	113
Слика 54. <i>Сигурност добровољне затворености</i> , 2013. ....	113
Слика 55. <i>Лепе речи</i> , серија од 15 слика, 2013. ....	114
Слика 56. Поставка изложбе у Ликовној галерији Културног центра Београда .....	115
Слика 57. Радионица за средњошколце у галерији током трајања изложбе .....	116
Слика 58. Радионица за децу и родитеље у галерији током трајања изложбе .....	117
Слика 59. Изложбе „Употреба слике“ и пратеће радионице .....	121
Слика 60. Полазна фотографија .....	125
Слика 61. Филтер <i>Blur</i> и повећана засићеност боје .....	125
Слика 62. Филтер <i>Cutout</i> .....	125
Слика 63. Разрађивање предлошка .....	125
Слика 64. Разрађивање предлошка .....	125
Слика 65. Финални дизајн слике са унетим текстом .....	125
Слика 66. Припрема <i>Adobe Illustrator</i> фајлова за катер .....	127
Слика 67. Процес рада на сликама у атељеу .....	129

## Резиме

Докторски уметнички пројекат „Сјајне слике (Друштвена улога апстракције)“ истражује могућности ревитализовања апстрактног сликарства и његовог поновног позиционирања као ангажованог критичког става према друштвеној стварности у контексту Србије. У свом писаном делу, докторски уметнички пројекат подразумева сажимање историјске улоге апстрактне уметности из угла друштвено-политичких односа, као и позиције уметника у локалном контексту. Такође, пројекат истражује комуникацијски потенцијал слике и могућност говора уметника из позиције јавног интелектуалца у Србији данас. Практични део докторског уметничког пројекта обухвата серију слика рађених на алуминијуму металик бојама које се користе за фарбање аутомобила, али и активности уметника у циљу промовисања идеја које стоје иза слика. Поред изложбе радова из серије „Сјајне слике“, саставни део пројекта је и стварање ситуација (разговор са публиком, предавања, радионице са децом) и медијско деловање, путем којих су представљене идеје и које омогућавају продужено деловање визуелне уметности на публику.

Истраживање је показало да је могуће реактуелизовати апстрактно сликарство које ће спровести критику друштва, али уз укључивање додатних сликовних елемената у виду текста и савремених индустријских материјала. Са друге стране, исказ уметника као некога ко промовише и заступа свој став, своју уметност и идеје, из позиције јавног интелектуалца, није још довољно заживео у Србији и стога је релативно кратког домета.

Кључне речи: сликарство, апстракција, апстрактно сликарство, друштвено ангажована уметност, локални контекст, јавни интелектуалац

## **Abstract**

The main orientation of the doctoral project “Brilliant Paintings (the Social Role of Abstraction)” is to research possibilities for revitalisation of abstract painting through its (re)positioning in yielding critical social engagement in the context of Serbia. This project in its narrative section discusses historical perspective of abstract art viewed through socio-political lenses. Likewise, the project addresses the issue of the position of artist in the local context and his/her partake in commenting socio-political circumstances through art. The project additionally addresses the painting’s potential for communication and the position of an artist as public intellectual in nowadays Serbia. Practical section of this doctoral art project encompasses series of paintings done on aluminium with metallic car paint. The activities of the practical section also include the artist’s engagement on the promotion of the ideas the paintings intend to spread. Besides the exhibition entitled “Brilliant Paintings”, the integral part of this project is creating a space for discussion with audience through holding lectures and workshops with children and media promotion the aim of which was to present the main ideas of this project and establish new forms of communication channels between visual art and the audience.

Research results show that it is possible to revitalize abstract painting that holds critical stance towards socio-political context. This is additionally enabled through involvement of visual elements such as textual messages and use of contemporary industrial materials that characterise ‘brilliant paintings’. On the other hand, the position of the artist as public intellectual, the one who promotes and advocates his/her particular position, his/her art and ideas, is still weak and has relatively short span in influencing wider public sphere.

Key words: painting, abstraction, abstract painting, socially-engaged art, local context, public intellectual



## Захвалница

Израда практичног дела овог докторског уметничког пројекта не би била могућа без помоћи Драгана Пантића. Драган је одмах показао интерес за уметничке радове који би били изведени техником аутолакирерског фарбања. Све што сам у вези са тим научио, сазнао сам од њега, на чему му неизмерно захваљујем. Рад на сликама је захтевао много, често не тако занимљивог, мануелног рада, као што је шмирглање, чишћење површина или маскирање, у чему ми је повремено помагао мој отац Карло Ковач. Велику захвалност дугујем ментору Миливоју Мишку Павловићу на конструктивним разговорима и коментарима који су помогли да рад буде прецизнији и боље структуриран. Маји Ковач захваљујем на подршци и разговорима, као и на упознавању са Патнамовом теоријом друштвеног капитала о чему је одржала предавање током трајања изложбе. Захваљујем члановима редакције интернет магазина Супервизуелна, Ани Богдановић на тексту који је пратио изложбу, Исидори Николић, Ивану Шулетићу и Саши Ткаченку на разговорима током којих су се искристалисале идеје. Велико хвала Високој школи струковних студија Београдска политехника које је финансирала каталог изложбе.

## Увод

Основно питање и проблем током истраживања и рада на докторском уметничком пројекту је било како конципирати апстрактну слику тако да она поново буде актуелна и повезана са друштвом у којем настаје. Преглед историје апстрактног сликарства је, као што ћемо видети, показао да она махом више нема експлицитна значења сем рекреирања преовлађујућих политичких и економских услова у којима настаје. Како апстрактној слици поново дати садржај и артикулисати одговарајући формални израз? Како ревитализовати тесну везу између друштвених токова и апстрактног израза карактеристичног за почетке апстракције пре стотинак година? Наравно, можемо поставити питање зашто би то данас и било важно. Одговор на то питање је двострук. С једне стране, одговор лежи у вери да уметност данас има улогу у друштву, да може да допринесе развоју и промени друштва, да указује на појаве и процесе, учествује у производњи и дистрибуцији знања, нуди нове погледе на старе проблеме и артикулише визуелност и иконографију савременог тренутка. Апстрактни израз је добар формални израз за такву веру јер је апстракција у својим почецима управо то и радила. Са друге стране, живимо у периоду неизвесности проузрокованом кризом друштвености и кризом актуелних политичких система, без јасних пракси које би могле да укажу на решење и када управо поглед на претходна, историјска искуства може да буде занимљив и продуктиван. У том смислу је поглед уназад на почетке апстракције веома важан и плоносан.

Решење за поменута питања у сликарском смислу се назирало у одмаку од уобичајених сликарских материјала, акрилне или уљане боје и платна. Претходно искуство сликања на алуминијуму, како ће бити описано, као и коришћење индустријских боја је отворило поље за нове приступе. Промишљање слике, не само као дводимензионалне површине већ као објекта, омогућило је читавање нових значења. Овај спој нових, индустријских материјала и слике-објекта је довео до идеје о коришћењу аутомобилских металик боја које су имале потенцијал да развију изражајне капацитете и појачају комуникацијски потенцијал слике, што је такође био један од почетних захтева пројекта.

У идејном смислу „Сјајне слике“ граде критички однос према менталитету друштва у којем настају. Сваку слику из серије чини апстрактна представа и назив исписан на слици. Ови називи су истовремено и називи слика и слогани који се баве одабраним проблемима друштва. Једна од основних претпоставки пројекта је да ће језик слике рађене металик бојама на алуминијуму – и која зато веома подсећа на каросерију новог аутомобила у аутосалону – бити познатији и примамљивији публици. Ова карактеристика слика и веза са аутомобилом као статусним симболом би требало да омогући бољу комуникативност слика и пласман идеја које се крију у слоганима исписаним на сликама, а који су критика, између осталог, и менталитета који аутомобил сматра статусним симболом. Слогани су ти који одређују експлицитни садржај слике и који актуелизују апстрактни израз. Саставни део серије су и слике малих формата које садрже позитивне поруке у виду речи (Извини, Хвала, Молим, Хоћу, Хајде, Волим, Заједно, Слушам, итд.) које на конструктиван начин учествују у свакодневној комуникацији. Тиме је избегнута потенцијална херметичност критике и успостављен однос који указује на важност комуникацијских процеса и конструктивног деловања.

Комуникацијски потенцијал уметности је, такође, један од важних елемената овог докторског уметничког пројекта. Како послати поруку на одговарајући начин? Да би се одредио начин деловања важно је разумети локални контекст, како друштвено-политички тако и онај који се тиче разумевања позиције уметника и уметности. Тек онда је могуће конципирати уметнички израз и деловати у јавној сфери. Пошто уметнички рад критикује друштво и локални менталитет, говор о томе неминовно поставља уметника у позицију јавног интелектуалца. Истраживање ће захватити ту позицију и њене потенцијале и домете у српском друштву.

Први део текста ће описати историјски преглед односа апстракције и друштвених токова, од почетака апстракције пре једног века до данас. Апстракција је у својим почецима била у тесном односу са друштвеним идејама, док је тај однос био све мање изражен како је време одмицало. Посебно поглавље првог дела ће испитати однос апстракције и друштва у српском контексту. Други део ће описати полазни контекст пројекта који укључује запажања о важности односа уметности и локалног контекста. Даље ће бити обрађене позиција, перцепција и публика савремене

уметности у Србији. На крају другог дела ће бити речи о јавном интелектуалцу и могућности деловања уметника из те позиције. Трећи део ће описати радове који су претходили „Сјајним сликама“ и који су довели до становишта и размишљања која су спроведена путем овог пројекта. У четвртом делу ће бити речи о практичном делу докторског уметничког пројекта „Сјајне слике (Друштвена улога апстракције)“. Уз циљеве, ограничења и истраживачке методе, биће детаљно описан поступка рада, као и свака од слика из серије. Након тога ће бити изнета завршна разматрања.

# 1 Друштвена улога апстракције

Поглавље ће дати историјски преглед догађаја и праваца који су везани за апстрактни начин визуелног изражавања, а који имају тесну везу са друштвеним догађајима. Иако се на први поглед чини да апстракција нема везе са друштвеним токовима, јер делује да није у вези са појавним светом, то није заправо тако, напротив, апстракција је често била везана за пласирање нових друштвених и политичких идеја. Овде ће бити описани конструктивизам, *de Stijl* и баухаус, амерички апстрактни експресионизам и минимализам, однос апстракције и феминизма седамдесетих, постмодерна апстракција осамдесетих, биће испитана позиција апстракције данас и њен однос према друштву. На крају овог дела ће бити приказан однос српске апстракције према друштвеним токовима. Тако ћемо добити преглед могућих стратегија, тежњи и идеја апстрактне уметности и њеног односа према друштву током своје историје дуге нешто више од једног века.

## 1.1 Почети апстракције

Почетак и настанак апстракције је свакако везан за научне, технолошке, филозофске и друштвене процесе с краја деветнаестог века и промене које су оне донеле у многим аспектима живота. Довољно је поменути имена као што су Дарвин, Ниче, Маркс, Фројд, Ајнштајн, Радерфорд, као и открића фотографије, мотора са унутрашњим сагоревањем, рендгена, затим убрзану индустријализацију, развој капитализма и социјализма, али и ужасе Првог светског рата. Уметници су морали да одговоре на ново стање света у којем су живели, а један од начина је била апстрактна уметност. За неке је она била везана за убрзање живота, машину као парадигму савремености, за друге је било важно тражење нових начина изражавања која се нису заснивала на несигурности и променљивости узбурканог света, већ на универзалним знањима и истинама, као и на спиритуалности (Moszynska, 1990). Може се рећи да је апстрактна уметност била терен који је омогућио ново поље изражавања, тако што је напустио уобичајени начин представљања тродимензионалног простора започетог у Ренесанси и отиснуо се у непознати и нови свет који је најпре

испразнио слику, а затим и скулптуру, од познатих значења и омогућио њихово пуњење новим садржајем адекватнијим духу времена. Оно што је било видљиво на слици је постало једноставније, али је оно што је могло да се прочита у њу постало комплексније. Апстракција је могла да одговори на потребу да се осмисли форма која би више одговарала новом осећају и моменту савремености. Она је вођена надом и нужношћу да се помере границе и да се отисне у непознато где ново може да се појави и развије (Varnedoe, 2006).

Апстрактна уметност је, с обзиром на то да се ослободила појавног света, схватана као чиста форма у којој су присутни само естетски елементи, и као таква је повезивана са апсолутом и универзалним истинама заснованим на филозофским и мистичним учењима. Хегел је 1835. године, пишући о филозофији уметности, написао да је највиша функција уметности, као што је то случај и са филозофијом и са религијом, да изрази божански или апсолутни дух (Moszynska, 1990). Шопенхауер је такође поставио темеље апстрактној уметности пишући да одвајање форме од предметности приближава форму Идеји (ibid). За разумевање пута Кандинског, као једног од првих протагониста апстрактног сликарства, важна је синтеза различитих утицаја: руске православне цркве, окултизма, спиритуализма, теозофије. Теозофија је наглашавала визуелни значај спиритуалности,

као и мистицизам боје и форме. По теозофији, боја и форма, као и музика, имају моћ да призову вибрације које обогаћују душу. Све док уметност поседује душу нема разлога да она не буде апстрактна, јер сваки објекат, чак и штампано слово, има двојаки ефекат: он је знак са одређеном



Слика 1. Василиј Кандински, *Композиција IV*, 1911.

сврхом, али и форма способна да произведе унутрашњи звук који је самодовољан и независан од спољашњег света. Зато је апстрактна форма способна да комуницира са унутрашњим, душевним (ibid). Значајно је поменути, везано за Кандинског, да и поред тога што је по њему уметност условљена унутрашњим нужностима и што тежи универзалним вредностима и духовном, она као крајњи циљ има дејство на

публику и у своју концепцију Кандински укључује комуникацијске процесе. Главни циљ је делотворна предаја садржаја посматрачу и Кандински сматра да уметник ово мора имати на уму током процеса сликања (Мијушковић, 1998:32). Он рачуна на реципијента који ће кроз искуства уметности бити у стању да прими духовно и тако се издигне изнад практичних и утилитарних функција.

Мондријан је такође дошао до апстрактне слике под утицајем теозофије и њеног наглашавања значаја хоризонтале, вертикале и крста, као и мистичног значаја основних боја. За Мондријана, ови базични елементи представљају реконструкцију космичких односа и зато изражавају универзално. Он је желео да уметност рефлектује вишу реалност, истину која надилази



Слика 2. Пит Мондријан, *Композиција II; Композиција линија и боја*, 1913.

природу. Његове геометријске слике су сликовни еквиваленти мистичних веровања његовог времена и почаст универзалним принципима за које је веровао да постоје у дубини људске свести (Moszynska, 1990:54). У том смислу су тежње Мондријана блиске онима Кандинског, само што су коришћени различити формални методи за постизање својих циљева.

Маљевич је био заинтересован за теозофију и мистицизам Успенског и појам „четврте димензије“, схваћене не као време, већ као синоним за нову свесност. Тродимензионални свет је ограничавао човеков физички апарат, али је перцепција праве реалности четврте димензије могућа ако се пронађе космичка свест, која се, по Успенском и неким другим руским мислиоцима, може открити у уметности пре него у религији или мистици (Moszynska, 1990:57). За Маљевича, уметност је бескорисна, а уметник мора да одржи духовну независност да би могао да ствара. Иако је поздравио долазак револуције 1917. године, никада није веровао да уметност треба да има функцију и да буде у служби друштвених и политичких идеологија. Одбацивао је подређивање уметности држави исто онолико колико је одбацивао подређеност природи и природним представама. Насупрот идејама руске авангарде

о повезаности уметника и инжењера или научника, сматрао је да је креативан рад безвремен, док су изуми науке и технологије транзициони (Scharf, 1966).

## **1.2 Мејер Шапиро о друштвеној основи апстрактне уметности**

Насупрот схватању апстракције као потраге за универзалним истинама, спиритуалности и душевности је разумевање апстракције у друштвено-политичком контексту времена. Мејер Шапиро (Meyer Schapiro), теоретичар који је током тридесетих година прошлог века примењивао марксистичку интелектуалну традицију на проблеме модерне уметности, у тексту о природи апстрактне уметности (Schapiro, 1935) наводи да искључивање природних форми и неисторична универзализација уметности имају веома велики значај, али истовремено критикује Алфред Барову (Alfred Barr) концепцију апстрактне уметности и наводи да он не узима у обзир везу уметности и карактеристика друштва у којој је настала, нити услове савремености, као и да је потребно захватити ширу слику која укључује стање културе, економије и политике да би се разумели разлози за настанак и опстанак апстрактне уметности. Тенденције ка субјективизацији и апстракцији постоје још у импресионизму, због тога што изолација индивидуе и високе културе од старих друштвених потпора, обновљене идеолошке опозиције ума и природе, индивидуалног и друштвеног, проистичу из економских и друштвених разлога који су тада постојали. Дискрепанција која постоји између уметничког деловања као архаичног, мануелног и индивидуалног рада заокупљеног чистим естетским дисциплинама наспрам механичког и масовног карактера модерне продукције – не значи нужно да је уметник ван друштва и да његов рад није под утицајем друштвених и економских промена (Schapiro, 1936). Концепција уметности као чисто естетске и индивидуалистичке може да постоји само у друштву у којем је култура одвојена од практичних и колективних интереса, и коју подржавају индивидуе чији начин живота и место у друштву одређују уметност. По Шапироу ово је могуће у капиталистичким друштвима у којима су индивидуе конзументи, а не произвођачи, и за које је свет спектакл, извор нових пријатних сензација у којем могу да практикују своју индивидуалност кроз уметност, сексуалну слободу и просторну мобилност.



Шапиро расправља о два различита типа уметника. Један је пасивни уметник који у свом раду може да покаже велики таленат, слободу и спретност у трансформисању облика познатих ствари, али тако да ту нема критичке рефлексije или воље да се мења друштво. За оваквог уметника најважнији су формални односи на слици и чиста естетика, док ретко обрађује теме које имају везе са друштвеним животом. Са друге стране је уметник који препознаје условљеност своје ситуације и ставова стањем модерног друштва и отуд има потребу и храброст да мења ствари, да делује у оквиру друштва на активан начин (Schariro, 1936).

Када пише о различитим облицима апстрактне уметности који су се појављивали у различитим државама Европе, Шапиро наводи да апстрактна уметност која је у релацији са машином као парадигмом савремености није настала само зато што је продукција постала механичка, већ због тога што су идеолошке вредности додељене човеку и машини условљене конфликтним интересима друштва, и да то варира од једне до друге државе (Schariro, 1935). Шапиро расправља даље да као што не постоји пасивна „фотографска“ репрезентација у представљачкој уметности – јер она бира средства и начине презентације засноване на вредностима, методима и погледима на свет који обликују слику и одређују садржај – тако не постоји ни „чиста уметност“ која није условљена искуством. По њему, естетски садржај не гарантује ни сличност природи ни апстрактност или „чистота“ форме. И природа и апстрактне форме су материјал за уметност, а избор зависи од историјски променљивих интереса.

### **1.3 Конструктивизам**

Било да је оличена у маљевичевској концепцији бескорисне, самодовољне, универзалистичке уметности или у супротстављеној Татљиновој максими „реални материјали у реалном простору“ (Греј, 1978) и покушају повезивања уметности и живота, апстрактна уметност је била веома развијена у Русији до револуције 1917. године. Већина уметника и уметница, укључујући и Маљевича који је сматрао да је нови друштвени поредак наговештен револуционарним уметничким покретима (Мијушковић, 1998), нису остали имуни на нове друштвене идеје које је донела

револуција и на разне начине су се укључили у грађење новог друштва. Још пре 1917. године постојала је аутономна саморефлексија авангарде поводом идеја везаних за уметност, које је револуција свакако подстакла и на које је даље утицала. Кључно питање је било какву улогу уметност треба да има у новом друштву? Мијушковић (1998) пише да ово питање носи промену стајалишта зато што се потреба преиспитивања сада не дефинише са унутрашње позиције формално-језичких проблема, већ из позиције прилагођавања спољашњим околностима и запитаности како да се форма и говор уметности прилагоди новом друштвено-политичком окружењу. Нови приступ уметности донео је оспоравање интуиције, инспирације, спиритуалности, емоционалности и индивидуализма као одлика буржоаске уметности која није више адекватна новом пролетерском друштву и уметности које је требало изградити. Нови термини се стаљају у фокус: предмет, материјал, рад, занат, техника, вештина, производња, фабрика, колективизам. За теоретичаре и уметнике конструктивизма уметност се мора заснивати не на представљању и изражавању субјективних доживљаја и осећања, већ на стварању материјалних предмета, са схватањем уметничког процеса као облика рада или производње. Уметност више није мистерија, већ рад, вештина, занат. Уметник не треба да буде „буржоаски ‘произвођач идеја’, независно од тога да ли свој индивидуални субјект пројектује у контемплацију или декорацију света“ (ibid), већ треба да предузме активно учешће у производној делатности, у циљу трансформације своје улоге у правцу социјалне утилитарности. Стваралачки процес је одвојен од интуитивних и спиритуалних претпоставки и постаје рационализован процес у којем главну улогу имају организација, прорачун, план. Идеја је била да се индустријски начин производње уведе у праксу уметника и тако постане принцип стваралачког процеса. Зато је настао термин уметник-инжењер који спаја концепте уметничке културе са науком, техником, инжењерством и познавањем материјала, са циљем сједињења уметности и производње.

Нова друштвена ситуација је била прилика да се идеје објављене у манифестима и путем уметничких радова примене на реални живот и да се уметници интегришу у друштво. Уметници су учествовали у реорганизацији уметничког живота тако што су преузели управљачка места на уметничким школама и институцијама у које су унели реформе, учествовали у декорисању и режирању јавних догађаја

који су славили револуцију, отварали музеје у којима су излагали нову уметност, бавили се графичким дизајном пропагандних постера и ушли у фабрике у којима су учествовали у обликовању индустријских производа. Заједнички визуелни именитељ свих ових активности је била апстракција, која је тако постала специфична форма званичне уметности. Специфичност се огледа у томе што с једне стране, идеје авангарде никада нису прокламоване као званична културна политика иако су биле прихваћене, док са друге стране авангарда није хтела да буде пуки извршитељ наметнутих концепција, већ је хтела да изгради сопствене и спроведе их путем нових институција (ibid).



Слика 3. Владимир Татљин, *Споменик III интернационали*, 1919/20.

Динамизам се није завршавао сугерисаном формом, већ је било замишљено да се сам споменик окреће и то различитим темпом. Уз то, сваки од стаклених сегмената је имао одређену функцију. Тако је стаклени ваљак требало да се окрене око своје осе за годину дана и у њему је требало да се одржавају предавања и конференције. Купа би се окренула за месец дана и у њој би биле извршне делатности. Коцка, на врху, је требало да се окрене за један дан и да служи

Парадигматичан пример који илуструје конструктивистичку повезаност уметности и живота, апстрактне форме и утилитарних циљева, свакако је Татљинов „Споменик III интернационали“. Ова конструкција која је требало да буде подигнута у центру Москве је истовремено скулптура монументалних размера, зграда, симбол и пропагандни центар. Замишљен да буде висок као два Емпајер стејт билдинга (Греј, 1978), састојао се од гвоздене спиралне арматуре која је требало да држи тело које се састоји од стакленог ваљка, купе и коцке и које виси са

као информативни центар који непрестано емитује вести и прогласе. Пројекат није одмакао даље од макете која је била изложена на изложби 1920. године. Чини се да би овај амбициозни и романтични пројекат и данас било тешко извести, како због цене, тако и због технолошке захтевности. Али би сам изглед „Споменика“ и данас био интригантан са својим геометризованим елементима и монументалношћу. Јасно је да је грађевина била замишљена као конструктивистичка скулптура са јасним циљем партиципације и мењања друштва, а не као архитектонско дело и то чини овај пројекат добрим примером тежњи уметника тог времена.



Слика 4. Ел Лисицки, *Биј беле црвеним клином*, 1919.

Други пример који вреди навести у овом тексту, због сличности са „Сјајним сликама“, је пропагандни постер Ел Лисицког „Биј беле црвеним клином“. На постеру су спојене апстрактна представа црвеног клина који продире у бели круг и разбацани текст који формира слоган, уз ситније суперматистичке облике. Политичка порука је јасна: црвени клин представља бољшевичку Црвену армију, док бели круг представља супротстављене белогардејце. Убедљивост овог постера постиже

се комбинацијом слике и текста, снажне политичке поруке и естетског израза. Апстрактни геометризовани израз омогућава јасну симболику која се директно повезује с наративом постера. Оно што је значајно је да постер није замишљен као аутономно уметничко дело, већ, у духу времена, као дело које користи естетски израз, са циљем директне друштвене поруке чиме графичке форме добијају функцију. Ерјавец (2014) наводи да, у односу на уобичајене западне уметничке стандарде, овај постер заузима и позицију идеолошке, пропагандне уметности, као и позицију аутономног уметничког дела. У моменту настанка, и политичност и естетика постера обитавају у простору супротном од простора уметничке аутономије и институција уметности. Променом друштвених околности и проласком времена, препуштен историјској асимилацији, постер је постао још једна инстанца институционалне уметности. Како Ерјавец закључује, након Другог светског рата постер се трансформисао од авангардне политичке пропаганде у асимиловани модернистички рад.



Слика 5. Варвара Степанова, Дизајн текстила, 1924.

Свакако да је Татљинова идеја за „Споменик III интернационали“ био покушај који је у пуном смислу спајао уметнички ангажман са оним инжењерским и на тај начин покушао доследно да спроведе у дело идеје конструктивизма. Међутим, испоставило се да је било сразмерно мало конкретних дела која су испуњавала пропозиције производне уметности. И поред позива да уметници треба да крену најкраћим путем према фабрици, свега неколико уметника и уметница је заиста тамо и отишло (Сујетин и Чашник су декорисали порцелан у суперматистичком стилу, Попова и Степанова су радиле апстрактне дезене за тканине). Мијушковић (1998) у закључку о конструктивизму пише:

У ситуацији када је индустријска револуција у совјетској држави била више програмски слоган и прокламовани циљ него остварена реалност, када није

било практичних могућности, као уосталом и интереса друге стране за стварну партиципацију уметника у производњи, конструктивистичко-продуктивистички подухват нужно се показао као сасвим утопистичка идеја.

Средином тридесетих година прошлог века, услед неписмености и затезања друштвених и политичких прилика под Стаљином и Ждановим, афирмисана је нова фигуративна форма уметности као званична, за коју се сматрало да је, за разлику од апстракције, разумљива свима.

Конструктивизам ипак остаје скоро јединствен пример да је уметницима и уметницама заиста дата могућност да спроведу у дело своје идеје унутар живог ткива друштва, да директно учествују у грађењу и промени друштва и тако повежу уметност и живот. Апстрактни израз је био носилац новог осећаја стварности, баш као и нешто касније у америчком апстрактном експерсионизму и минимализму.

#### **1.4 De Stijl и Баухаус**

Паралелно са развојем конструктивизма, идеје апстрактне уметности су пропагиране и у другим земљама. Још 1917. године изашао је први број магазина „De Stijl” у Амстердаму који је окупио интернационалну групу уметника и архитеката и промовисао апстрактну уметност. Међу оснивачима магазина су били Мондријан, Тео ван Дузбург (Theo van Doesburg), мађарски сликар Вилмош Хусар (Vilmos Huszár), белгијски вајар Жорж Вантонгерло (Georges Vantongerloo), као и неколико холандских архитеката (J. J. P. Oud, Jan Wils, Robert van't Hoff). У уводу првог броја јасно су наведени циљеви, где пише да магазин тежи да допринесе новој свести о лепом, да учини да модерни човек буде пријемчив за ново у визуелним уметностима и да код публике развије осећај за нови пластицизам. У сусрет овом циљу, магазин ће представљати модерне уметнике који доприносе преобликовању естетских концепата и свести о визуелним уметностима. (Moszinska, 1990). Истински модеран уметник има двоструку улогу: да произведе чисту пластичну уметност и да припреми публику за рецепцију исте. Један од начина да се ово постигне је путем сарадње, што је интернационални карактер групе додатно омогућавао, тако што ће заједно радити уметници различитих поља, визуелни уметници, архитекте и дизајнери. Новембра

1918. објављен је манифест на четири језика који је направио прекретницу између старог индивидуалистичког света пре Првог светског рата и новог универзалног друштва. Нова свест је требало да се реализује у свему, чак и у свакодневном животу. Није више било довољно да идеје које су настале у сликарству буду заробљене на платну, тежило се изласку у тродимензионалност и свакодневицу. Уметници окупљени око магазина су примењивали свој поглед на свет у разним сферама, највише у архитектури и индустријском дизајну са акцентом на хоризонтали, вертикали и три основне боје плаву, црвену и жуту. Из тог периода су можда најпознатије „Црвена и плава столица“ Герита Ритвелда (Gerrit Rietveld) из 1917. године и фасада кафеа Café de Unie из 1924. Магазин је излазио до 1931. године када је преминуо главни покретач Тео ван Дузбург. И овде је апстрактни уметник имао тежњу ка широј друштвеној улози у смислу подизања свести о значају промоције апстрактног израза као облика нове естетике примерене осећају модерности тог доба и уједињења уметности и живота.



Слика 6. Герит Ритвелд, *Црвена и плава столица*, 1917.

Више фактора је утицало на настанак Баухауса. Пораз Немачке у Првом светском рату, пад монархије и нова Вајмарска република која је укинула цензуру и омогућила експериментисање на пољу уметности, утицај руског конструктивизма и енглеског дизајнера Вилијама Мориса (William Morris) који је сматрао да уметност треба да иде у сусрет потребама друштва, затим оснивање немачког друштва дизајнера Deutscher Werkbund 1907. године које је видело потенцијал масовне продукције у циљу повећања немачке економске конкурентности и у којој су дискутовани однос заната, масовне продукције, корисности и лепоте, као и заокрет од немачког емотивног експресионизма ка рационалном и функционалном – све то је поставило темељ за настанак Баухауса. Основна идеја баухауса је, слично руском конструктивизму само



без револуционарне оштрице, била помирење ликовних и примењених уметности и захватала је поља архитектуре, индустријског дизајна, урбаног планирања, графичког дизајна и типографије. Развијани су нови методи учења, подржаване су теоријске дебате, а оно што је било заједничко овим активностима је била потрага за просторним и материјалним предусловима за нови, модеран начин живота. Баухаус је затворен 1933. године, услед притиска Наци партије која је сматрала да је Баухаус центар комунистичког интелектуализма.



Слика 7. Баухаус, Десау

Баухаус је током свог деловања од 1919. до 1933. године, на три локације, у Вајмару (1919–1925), Десау (1925–1932) и Берлину (1932–1933), окупио интернационалну групу утицајних предавача међу којима су били оснивач Валтер Гропиус (Walter Gropius), Јоханес Итен (Johannes Itten), Ласло Мохој-Нађ (László Moholy-Nagy), Јозеф Алберс (Josef Albers), Василиј Кандински (Wassily Kandinsky) и Пол Кле (Paul Klee) и други. Након затварања Баухауса ови уметници су наставили да шире утицај у другим срединама. Гропиус је предавао на Харварду, Јозеф Алберс је подучавао у Black Mountain College-у у Северној Каролини и касније на Yale-у, Ласло Мохој-Нађ је основао оно што ће касније бити Institute of Design у Чикагу, Макс Бил (Max Bill), бивши студент Баухауса, је основао Институт дизајна у Улму у Немачкој. Сви они су ширили „технократску, меритократску и заводљиво модерну“ (Rawsthorn,



2007) филозофију баухауса, посебно у САД, што је повећавало значај и утицај идеја развијених у Баухаусу. Баухаус је због сличности приступа био повезан са руском конструктивистичком уметничко-техничком школом Вхутемас основаном 1920. године у Москви. Обе школе су биле државне институције које су школовале модерног уметника-дизајнера и тежиле да споје занат и употребну вредност са уметношћу. И Вхутемас је затворен из политичких разлога 1930. године, када је државна уметност скренула према социјалистичком реализму. Може се рећи да су идеје констуктивизма, с обзиром на то да је Вхутемас био мање видљив на Западу, пренете у Европу путем деловања Баухауса. Међутим, како Варнидо (Varnidoe, 2006) пише, идеологија конструктивизма је била институционализована, банализована и комерцијализована од стране Баухауса и сличних школа, те су уметници уместо проповедања револуције, сада учили геометријску апстракцију као модел доброг дизајна у издаваштву и адвертајзингу.

Утицај баухауса је свакако велики. Довољно је погледати ИКЕА намештај, за који можемо да кажемо да подлеже логици изграђеној у Баухаусу: приуштивни прозводи масовне производње, једноставни за склапање, функционални, са сведеном естетиком. Из данашње перспективе, кључне речи као што су иновативност, одрживост и *user experience* као да рефлектују филозофију баухауса. Данашње схватање да дизајн није само изглед већ и функционалност су одјек баухаусовског начела спајања занатског, уметничког и употребне вредности.

Конструктивизам, *de stijl* и баухаус су постојали такорећи истовремено у различитим деловима Европе, верујући да је новом осећају модерности потребан адекватан израз. Показало се да апстракција није само ексцес, већ да се на више места јавила слична потреба за њеним промишљањем и уклапањем у моменат савремености. Тај израз је у сва три случаја подразумевао апстракцију и повезивање уметности, технологије и свакодневног живота. Конструктивизам се показао као најреволуционарнији и највише урођен у промену друштва, али су и друге две појаве такође наводиле значај повезаности са друштвом и тежиле да изграде осећај за нови израз код публике. Тековине све три појаве су у сваком случају омогућиле не само даљи развој уметности и дизајна према новим неоткривеним пољима, већ су дале кокретан допринос развоју друштва, у најмању руку путем образовања будућих уметника и дизајнера у духу авангарде тадашњег времена.

## 1.5 Амерички апстрактни експресионизам

На први поглед може деловати изненађујуће што се апстрактни експресионизам и минимализам анализирају из светла друштвене ангажованости. По Клементу Гринбергу (Greenberg, 1960), најактивнијем промотеру америчког апстрактног експресионизма, модернистичку уметност карактерише чистота медија. Свака уметност би морала да се сведе на елементе који су карактеристични за медиј, који је недвосмислено одвајају од других облика уметности. На тај начин се свакој уметности ограничава поље деловања, али се истовремено обезбеђују особине које су јој својствене. Овом чистотом се гарантује независност и стандард квалитета сваког појединачног медија. По овом моделу, за сликарство су карактеристична три елемента: површина слике, њене границе и карактеристике пигмента тј. боје. С обзиром на то да ограниченост површине и боја могу карактерисати и друге медије, Гринберг акценат ставља на површину, на дводимензионалност као одлику коју сликарство не дели ни са једним другим медијем. Слика више



Слика 8. Џексон Поллок, *Пролећни ритам (Број 30)*, 1950.

није илузија простора већ се све одвија на површини, она не представља ништа ван своје реалности, протеже се по целој површини равномерно (*all-over*), нема центра и периферије, позадине и првог плана, нити било какве дубине. Слика постаје ентитет истог реда као и наша тела, припада истом простору. Сликарски простор је изгубио своје „изнутра“ и постао потпуно „споља“. Посматрач не може

више да уђе у простор слике (Greenberg, 1961:133). Какав би онда био однос овако конципираног формалистичког и индивидуалистичког сликарства према друштву? У уводу сабраних текстова Гринберга „Огледи о послератној америчкој уметности“ (Гринберг, 1997) Јеша Денегри пише:

У друштву подељеном по културним моделима *high/low*, мањинским круговима екстремних модерних уметника припашиће улога авангарде која то може да буде једино у духовној сфери, без изгледа на било какво шире социјално дејство. Пошто у америчким приликама нема изгледа ни за какав радикалнији социјални преокрет, промена је могућа једино у понашању појединца. Појединац је у домену своје компетенције једини носилац промена, те отуда Гринберг такву улогу у уметности види у ликовима јаким индивидуалаца као што су пионири апстрактног експресионизма [...] За троцкистички настројеног раног Гринберга авангардном снагом може у друштву бити једино аутономни јаки појединац, а не група, поготово не партија, колектив, маса. Отуда, по Гринбергу, предводничка улога водећих апстрактних експресиониста није могућа, нити је потребна, у социјалном контексту, али то свакако јесте у контексту саме уметности и њене духовне аутономије. Јер, тек када је гордо самостална, недодирљива у свом сопственом домену, када је достојна високих домета сопствене традиције, уметност је не само за себе и по себи важна, она је уједно за друштво и у друштву пример предводничког понашања, једном речју она је авангардна.

Нешто другачији поглед има Кирк Варнидо који у својим надахнутим Mellone предавањима, од којих је настала књига „Pictures of Nothing“ (Varnedoe, 2006), поставља питање чему служи апстрактна уметност. Која је употреба и сврха за појединце и друштво свих тих слика, скулптура, рупа у земљишту или огромних закривљених комада челика који не представљају ништа друго до саме себе? Он констатује да апстрактна уметност постоји већ цео век и да она представља не само предмет културне дебате, већ самообнављајућу и виталну традицију креативности. Апстрактна уметност је показала, наставља Варнидо, да наша интелигенција иновира бављењем оним што је већ познато тако што адаптира, реконтекстуализује, рециклира, репозиционира расположиво знање са циљем пружања нових ентитета као носилаца нове мисли и пројекцијом значења на наше искуство. Као јединствену карактеристику апстракције, он издваја облик обogaћивања и алтерације искуства који оспорава фиксирана значења познатих ствари. Овај отворени процес спајања ствари са значењима претвара апстракцију у репрезентацију у ширем смислу и као таква она може да развије нови језик који уметници користе да репрезентују

свет на много различитих начина. Апстрактна уметност, која наизглед уништава репрезентацију, заправо проширује њене могућности тако што додаје нова значења, често на начин и тамо где их не очекујемо и тако постаје традиција рафиниране инвенције и интерпретације. Она је изванредан систем продуктивне редукције и деструкције која проширује наш потенцијал за изражавањем и комуникацијом. Као што је већ поменуто, оно што видимо постаје једноставније, али значења која могу бити учитана постају комплекснија. Варнидо даље констатује да језик апстрактне уметности често није лако разумети и да, пошто оперише унутар сада већ дуге традиције, разумевање помаже свест о параметрима и правилима те традиције. У том светлу, он наводи да и други аспекти савременог живота, чак и они базични, као што су храна, музика или секс, захтевају одређену едукацију. И поред тога што од културе очекујемо континуитет, удобност и осећај конекције са традицијом, у убрзаном савременом друштву живимо са свешћу да су наши животи непоправљиво другачији и комплекснији од оних из прошлих времена. Тај осећај побуђује у многим од нас глад за културом која потврђује управо тај осећај, културом која даје нове форме које ће уобличити наше осећаје и моменту у којем живимо. Варнидо поентира да је апстрактна уметност стимулисана овом надом и глађу, да она рефлектује потребу да се иде напред тамо где значења нису дефинисана и где ново може да се појави. Можемо рећи да се тек пражњењем елемената слике и радикалним одвајањем од традиционално схватане слике, њеним свођењем на површину и бојени траг било у америчком апстрактном експресионизму или минимализму коју је уследио, отворио простор за читавање нових значења и испољавање осећаја савремености и нечега што се развило и могло да се назове културом апстракције. Због тога се може рећи да су и овде у изразито индивидуалистичкој уметности, као и у руском конструктивизму који је заступао идеје колективизма, протагонисти уметности били авангардни.

Поједини протагонисти америчког апстрактног експресионизма су били блиски троцкистичком покрету. Велика депресија тридесетих година је охрабрила уметнике да прихвате леву политику. Део Рузвелтовог *New Deal*-а је био *Federal Art Project*, у оквиру којег су отворани уметнички центри у којима су се запошљавали уметници на изради мурала, штафелајном сликарству, скулптури, графичким уметностима, сценском дизајну и другоме. Није прављена разлика између фигуративне уметности

и апстракције, тако да су уметници попут Полока (Pollock), Ротка (Rothko) и Горког (Gorky) учествовали у овом пројекту. Посебно су Полок и Ротко имали симпатије према марксизму. Они су били чланови синдиката уметника, подржавали европски Популарни фронт (Popular Front), основан од стране комуниста са циљем борбе против фашизма, допадало им се како су надреализам и *de stijl* повезивали уметност са друштвеним визијама. Андре Бретон (André Breton), Диего Ривера (Diego Rivera) и Леон Троцки (Leon Trotsky) су 1938. године написали манифест „Према слободној револуционарној уметности“ у којем износе тврдње да уметничка и друштвена револуција иду руку под руку и који је утицао на америчке уметнике (Hopkins, 2000).



Слика 9. Марк Ротко, *Број 36 (Црна штрафта)*, 1958.

Крајем четрдесетих и почетком педесетих догодила се кампања против модерне уметности, посебно против апстракције као израза анархије и левих идеја које су биле неприхватљиве у том периоду. Зато може да збуњује чињеница да је управо апстрактни експресионизам коришћен као оружје у Хладном рату. Данас је познато да је америчка Централна обавештајна агенција (CIA) тајно подржавала изложбе америчке

апстрактне уметности у Европи. Делује контрадикторно да је Америка промовисала своје вредности демократије и слободе говора тајним средствима. Међутим, тајновитост је била неопходна због тога што је било скоро немогуће оправдати умешаност државне администрације и трошење новца пореских обвезника на подршку левим идејама. Заправо, тај покушај званичне подршке Стејт департамента се догодио и неславно завршио организовањем изложбе „Advancing American Art“ 1946. године. Изложба је требало да промовише америчке вредности и да покаже да Америка није само „нација аутомобила, жвакаћих гума и холивудских филмова“ (Menand, 2005), те је послата у Латинску Америку, Париз и Праг, са идејом даље излагања у Европи. Избор уметника тада махом није захватао апстрактну уметност.

Изложбу је напала Лига америчких уметничких професионалаца (American Artists Professionals League), конзервативно друштво уметника и илустратора, које је послало протестно писмо Стејт департменту у којем је навело да је избор уметника нерепрезентативан, као и да су уметници блиски радикалним струјама европске уметности и да зато избор није аутентично амерички. Тему је преузела штампа, а убрзо се испоставило да је троје уметника учлањено у Комунистичку партију. Изложба је убрзо стопирана, а колекција уметничких радова испрва купљена за потребе излагања је распродата будзашто. Из искуства овог покушаја јасно је зашто су даљи рад на промоцији америчке уметности преузеле тајне службе.

Можемо да се запитамо какав је то био пропагандни потенцијал америчке апстрактне уметности вредан ангажовања тајних служби? Апстракција је била авангардна, продукт напредне културе, интелектуално слободна, аутономна, креативна, индивидуалистичка, а све ове особине су биле оно за шта се америчка политика залагала широм света. Овај „покрет“ није производио сличне програмске уметничке радове, попут совјетског социјалистичког реализма, већ је сваки уметник стварао свет за себе, наглашавајући индивидуалне слободе. Циљ је био промоција ових вредности у послератној Европи у којој су још увек јаке различите партије блиске комунизму. Циљна група су биле европске интелектуалне елите, левичари који су још увек могли да имају везе и симпатије према комунизму и СССР-у. Идеја је била да се покаже да особа може да буде левог политичког усмерења, авангардна, али и антикомунистичка у исто време. Зато су амерички апстрактни експресионисти били добар модел. Они су могли да критикују буржоаски капитализам и *mainstream* укус, а да не заврше у гулазима као што би се са њима догодило у Совјетском Савезу (ibid). Након неуспеха изложбе „Advancing American Art“ естаблишмент је морао да се суочи са дилемом. Ово неповерење у напредну културу је, у комбинацији са мекартијевским одбацивањем свега што је авангардно, дискредитовало идеју да је Америка софистицирана, културно богата и демократска држава (Saunders, 1995) у којој нема цензуре или официјелног стила. Активности су морале да буду тајне и због тога што су протагонисти леве авангарде били веома критични према естаблишменту и сасвим сигурно не би желели својевољно да учествују у таквом пројекту.

Током 1958. и 1959. године изложба „The New American Painting“ постављена је у осам европских градова, и то у Базелу, Паризу, Лондону, Берлину, Милану, Мадриду, Бриселу и Амстердаму, на којој су представљени радови 17 америчких апстрактних експресиониста. Паралелно са овом изложбом путовала је ретроспективна изложба Џексона Полока, која је приказана у Риму, Базелу, Амстердаму, Хамбургу, Берлину, Лондону и Паризу. И пре 1958. године слике апстрактних експресиониста су биле спорадично излагане у Европи, али је тек изложба „The New American Painting“ приказала фокусирано само радове апстрактних експресиониста. Реакције на изложбу су биле помешане. Док је један део критике сматрао да је изложба унела нову свежу крв и виталност у старо уметничко наслеђе (Dossin, 2014), већи део критике није био импресиониран. Најчешће, критика је наводила да уметност није ни нова, ни типично америчка. Постојала је неусаглашеност између онога што је америчка уметност заиста била у односу на идеју о њој која је постојала у Европи. С једне стране, европски критичари су сматрали да је порекло апстрактне уметности европско и зато у томе нису видели ништа ново, а са друге стране америчка верзија апстрактне уметност је за њих била превише меланхолична, анксиозна и драматична да би се уклопила у слику о Америци као снажној и младој држави.

Док су две изложбе, „The New American Painting“ и ретроспектива Полока, биле на турнеји по Европи, јула 1959. године отворена је изложба „Documenta II“ у Каселу. Фокусирана на нове уметничке развоје након 1945, изложба је представила четири мини ретроспективе тада недавно преминулих уметника Волса (Wols), Вили Баумајстера (Willy Baumeister), де Стала (de Staël) и Полока. Поред тога, од почетка шездесетих организоване су путујуће ретроспективне изложбе Ротка, Клајна (Kline) и Де Кунига (de Kooning). Тек у том периоду, након првобитне уздржаности, критика се отворила према америчкој апстрактној уметности и штампа је почела да преноси озбиљније и дуже текстове о овим уметницима. Као одговор на већу изложеност јавности, европски музеји и колекционари су почели да купују дела америчких апстрактних експресиониста. До 1962. године ова уметност је ушла у званичне уметничке кругове европских музеја, магазина и колекционара. Сматра се да је овај пројекат промоције америчких вредности у Европи успео, и често се назива тријумфом америчке уметности.

Уколико укратко покушамо да упоредимо руски конструктивизам и амерички апстрактни експресионизам, можемо да закључимо да су оба „покрета“ били авангардни. Конструктивисти су били веома заинтересовани да учествују у промени друштва и са пуном свешћу о својој улози су активно радили на томе, али је конструктивизам био релативно кратког даха. Идеје конструктивизма се пренели даље де стијл и баухаус, са умањеном револуционарном компонентом. Са друге стране, апстрактни експресионизам је био индивидуалистичка уметност без идеје да треба да мења друштво и без отворене политичке ангажованости, уколико га постматрамо из позиције уметника. Као што је описано, апстрактни експресионизам је у великој мери учествовао у промени друштва, посебно у Европи, али без знања својих протагониста, и тај утицај је био дугорочан. Оба „покрета“ су заправо били коришћени, наравно, на различите начине, од стране владајућих политичких структура у циљу пропагирања политичких платформи.

## **1.6 Апстрактно сликарство у Европи након Другог светског рата**

До 1939. године апстракција је успостављена као алтернативна традиција у сликарству, али још увек није успевала да допре до шире публике. И поред тога, у Паризу је постојала жива сцена апстрактне уметности, коју је подржавала група критичара и галериста. Преовлађујућа филозофија тог периода је био егзистенцијализам. Појединац је сада у центру свих моралних вредности, обавезан да доноси одлуке у складу са својим схватањима, а не по спољашњим, наметнутим стандардима, дефиницијама или стереотипима. Оваква филозофија је утицала на уметничке кругове након Другог светског рата. Искреност, аутентичност и директна спонтана експресија су одражавале одређена стања индивидуе, што је искоришћено у уметности и дало оправдања апстракцији. Ово је омогућавало развој разноврсних приступа апстракцији те су развијени геометријска уметност, „топла“ и „хладна“ апстракција, енформел, ташизам и лирска апстракција. (Moszinska, 1990).

Рат и окупација су поделиле Француску и Италију на леву и десну политичку оријентацију. Јакe комунистичке партије у овим земљама су имале велики утицај на уметничке сцене. По совјетском узору, подржан је приступ уметности сличан



социјалистичком реализму, у којем су на јасан, фигуративан начин представљане сцене из живота радничке класе и политичке вође у обављању својих делатности. У периоду након рата, уметност која је била политички ангажована је била фигуративна уметност повезана са левицом, док је апстракција отуђивана и проглашавана „монструозним жврљотинама“ (Utley, 2011). Једини ангажман апстракције може да се припише томе што је била у опозицији, како према левици, тако и према десници, и што је идентификована са слободом изражавања и демократијом.

Занимљив је однос Комунистичке партије Италије и уметничке групе „Форма 1“ која је деловала од 1947. до 1951. године у оквиру које су деловали Карла Акарди (Carla Accardi), Уго Атарди (Ugo Attardi), Пјетро Консагра (Pietro Consagra), Пјеро Дорацио (Piero Dorazio), Мино Гверини (Mino Guerrini), Ахиле Перили (Achille Perilli), Антонио Санфилипо (Antonio Sanfilippo) и Ђулио Туркато (Giulio Turcato). Расправа око апстракције и фигурације на левици се водила око тумачења Пикасове „Гернике“. С једне стране, величана је њена друштвена порука, чак је од стране Ахиле Бонито Оливе проглашена „социјалистичким кубизмом“ (Gutiérrez, 2012). Са друге стране, она није спроведена стриктно фигуративно и у себи носи кубистичку, модернистичку и авангардну тежњу у изражавању. Зато је критичар Лионело Вентури (Lionello Venturi) сматрао да Пикасо не представља одређену политику и поглед на свет, већ да оставља отворено поље које захтева имагинативну интерпретацију (ibid). Један део уметника се определио за представљање друштвене реалности на начин који свакако дугује Пикасовом кубизму и „Герници“, али је паралелно постојала група уметника, такође на левици, које се залагала за апстрактни израз. Окупљени око часописа „Форма 1“, они су сматрали да напредне друштвене идеје треба да иду руку под руку са авангардном уметношћу и да је могуће помирити формализам и марксизам. Формализам је препознат као једино средство да се избегну декадентни психолошки и експресионистички утицаји. Наглашавана је декоративност уметности, њена бескорисност и хармонична лепота, док је одбацивано представљање природе и човека. Апстракција је често повезивана са индивидуализмом и одвојеношћу од друштва, и зато делује необично да уметници групе „Форма 1“ сматрају да су управо практиковањем апстракције уметници укључени и ангажовани спрам друштвене стварности. Јер уметност треба да се бори својим средствима, у овом случају формом која је сматрана живим и снажним средством која може да служи развоју друштвене

свести. Такође, то је био начин да се критикују и одбаце вредности буржоаског друштва. „Форма 1“ је у исто време одбацивала социјалистички реализам, зато што су уметници овог опредељења већ направили своје идеолошке изборе и тиме одбацили аутономно истраживање и експресију. По њима, такви уметници су мање уметници, а више партијски чиновници. Расправа је вођена у италијанској штампи, „Форми 1“ је пребацивана теоријска импровизација, нихилизам, да праве другоразредни футуризам који задовољава америчке снобове (ibid). Група „Форма 1“ је престала да постоји услед притисака и одлучности Комунистичке партије Италије да фаворизује социјалистички реализам и инсистира на лакој читљивости уметности. Деловање групе „Форма 1“ остаје занимљив покушај критике буржоаске идеологије путем критике сликовне репрезентације и покушај помирења марксизма и напредних идеја у пољу уметности. Не можемо да не приметимо сличност овог покушаја са америчким апстрактним експресионизмом, који је урадио сличну



Слика 10. Карла Акарди, *Concentrico Blu*, 1960.

критику сликовне репрезентације, мењајући парадигму сликарства и који је такође тежио критици буржоаског друштва. Разлика је у томе што су италијански уметници из „Форме 1“ то радили свесно и активно унутар друштва али краткотрајно, за разлику од америчких уметника чије су сличне идеје подржавале тајне службе без њиховог знања, како је већ описано раније и које су имале дугорочан ефекат.

Што се тиче француских и немачких апстрактних уметника, тешко је направити јединствен преглед њиховог односа према друштву. Уметници су махом развијали своје приступе и стилове с различитим тежњама. Неки од њих, као што су Фотрије (Fautrier) и Волс, су се бавили траумама рата, Дибуфе (Dubuffet) се интересовао за арт брут и дечију уметност, Мишо (Michaux) и Матје (Mathieu) су били заинтересовани за источњачку калиграфију и њено транспоновање, Бури (Burri) је користио

различите материјале које је аплицирао на слике. Француски апстрактни уметници махом нису политички и друштвено ангажовани. У послератној Немачкој, уметници који су побегли током рата се нису вратили, а они који су остали су апстракцију водили у правцу спиритуалне оријентације, као у случају групе „Зен“ основане 1949. године. Нешто ангажованији су интернационални уметници окупљени око групе „Кобра“ (Cobra), који покушавају да побегну од натурализма, надреализма, али и од, по њима, „стерилне“ апстракције, те фаворизују експеримент као симбол слободе и непосредну експресију попут цртежа деце.

Упоређујући америчку и европску апстракцију, Хопкинс цитира британског уметника и критичара Патрика Херона (Patrick Heron) који сматра да тенденција америчке апстракције за плошношћу, симетријом и централизованом композицијом није у складу са европским сензибилитетом чија апстракција тежи усложњавању сликовног поља уз помоћ асиметричних и диспаратних формалних састојака, са циљем свеобухватне архитектонске хармоније (Hopkins, 2000). Можемо приметити да европска апстракција још увек има призвук традиције штафелајног сликарства, чак и када је великог формата, у смислу третмана слике, тежње ка занимљивој композицији и „доброј“ слици. Или како Протић (1970:505) наводи „Није срушен престиж лепог, заната, уметности“. За разлику од ње, америчка уметност је направила конкретан одмак од штафелаја, од традиционално схваћених карактеристика слике и одвојила се у новом правцу који не само да негира традицију, већ отвара нови простор третмана слике који се више базира на процесу и перформативности настанка слике, као и на материјалу, визуелном доживљају и ефекту слике, због чега су слике америчких апстрактних експресиониста махом великих димензија. Као да су амерички уметници ушли у поље дизајна слике као нове „традиције“ која је видљива и данас, са свешћу о процесу и резултату у смислу визуелног ефекта коју слика оставља на публику. У поређењу са њима, европски сликари као да се не сналазе најбоље са материјалом, јер је материјал ту не због себе, него због слике и композиције, па зато често дрипинзи и третман не делују убедљиво и спретно. Европски уметници још увек сликају, граде слику, подсликавају и користе уобичајене технике, док американци просто користе материјал без баласта сликарских поступака. Ако се у Европи слика гради, онда се у Америци слика изводи. Због тога, из угла данашњег схватања слике као дизајна визуелног материјала и производње

слика, америчка апстракција са акцентом на материјалу, процесу и ефекту изгледа визуелно доследнија и конкретнија него европска послератна апстракција која је често неспретна у приступу и понекад невешта у баратању материјалима. Ово може да се тумачи и као различитост у схватању света између европског рационализма и америчког емпиризма коју помиње Варнидо. Са европске стране је идеалистичка нада у универзални језик форме и веровање да свођењем на есенцију форме уметност постаје демократичнија, док је са америчке стране прагматично инсистирање на партикуларним реалностима и веровање да уметност постаје демократичнија тако што се одбацује идеја о постојању есенције (Varnedoe, 2006).

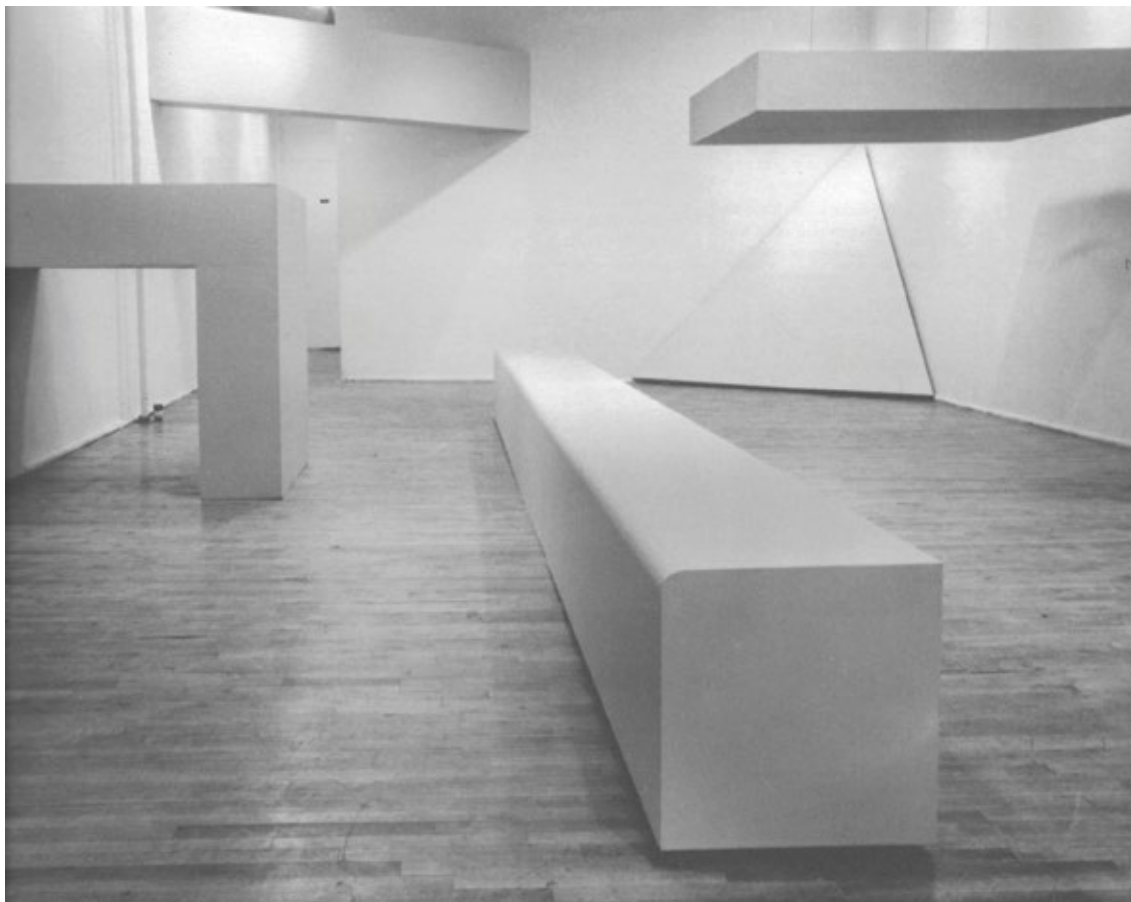
## 1.7 Минимализам

Почетком шездесетих година у Америци гринберговска теза о чистоти форме као да је достигла врхунац. Како Хопкинс пише, тада је постојала струја уметника на челу са Френк Стелом (Frank Stella) и Доналдом Џадом (Donald Judd) који инсистирају на „нерелационом“ (*non-relational*) у својој уметности (Hopkins, 2000). Позната је изјава Стеле, везано за његове слике, да „оно што видите је оно што видите“ („what you see is what you see“) која нагашава „објектност“ и буквалност слике и одсуство релација према спољашњем свету и вредностима које нису на слици. Ови уметници сматрају да њихови радови нису апстрактни, већ, напротив, веома конкретни, чак



Слика 11. Френк Стела, *Харан II*, 1967.

буквални. У том ставу можемо видети утицај америчке филозофије прагматизма и инститирања на конкретности и чињеницама, на супрот европском рационализму који се слабије сналази са чињеницама, али зато добро функционише у сфери идеја и апстрактног мишљења (Varnidoe, 2006:101).



Слика 12. Роберт Морис, Изложба у *Green Gallery*, Њујорк, 1965/66.

Нешто другачији приступ, такође минималистичкој уметности, има Роберт Морис (Robert Rauschenberg) који је под утицајем Мерло-Понтија (Merleau-Ponty) и његове „Феноменологије перцепције“. За Мерло-Понтија чин гледања је увек у зависности од ангажованости тела. Морис у конципирању својих апстрактних скулптура рачуна с посматрачем, његовим или њеним телом, као и простором око скулптура, чиме негира модернистичке претпоставке и гринберговску чистоту медија, јер уводи елементе који би пре могли да се припишу театру (Hopkins, 2000).

Ту су и уметници америчке западне обале који раде своју етеричнију, неодређену, ретиналну верзију минимализма са светлосним инсталацијама и *finish fetish*-ом.

Овде је уметност под утицајем топле климе, култа аутомобила и мотора, филмске индустрије и доброг живота, што чини посве другачији приступ у односу на источну обалу. Важан је изглед, перфекција извођења, визуелни утисак, атмосфера коју уметност гради.

У светлу ове студије, тешко је издвојити конкретан однос овакве уметности са друштвом, јер се она не базира на манифестима и тежњи ка промени друштва, напротив. Ипак, она свакако настаје у тесној вези са духом времена тог периода.

Како Хопкинс даље наводи, Стелини радови стичу деперсонализовану чистоту корпоративних логоа. Тадашњи развој америчких корпорација ка мултинационалном статусу је можда утицао на уметнике свесне новостечене америчке хегемоније у уметничком свету у смислу предности препознатљивих „брендираних идентитета“ на уметничком тржишту. Стела је током позних шездесетих прихватио менаџерски приступ и запошљавање асистената, што је уметничко деловање раздвојило на „извршно“ и „продукцијско“, на идејни део и реализацију. Развој индустријске производње и нових материјала као што је плексиглас је такође утицао на уметнике. Радови Доналда Цада су произвођени у фабрикама по његовим спецификацијама. Слично, Сол Левит (Sol LeWitt) сматра да идеја постаје машина која прави уметност, те део својих радова од 1968. године на даље прецизно описује и оставља другима да их изводе. Овде је на делу утицај концептуалне уметности која се у том периоду развија и која свакако утиче и на минималистичку апстрактну уметност. Бојсов (Beuys) утицај, као и употреба нових материјала латекса, фибергласа и пластике карактеристични су за рад Еве Хесе (Eva Hesse). Њен значај лежи и у спремности да савлада тадашње друштвене табуе



Слика 13. Доналд Цад, *Без назива у 10 јединица*, 1968.

уметничког света којим доминирају мушкарци и бори се са двоструким идентитетом жене и уметнице. Њени радови носе конотације тела и сексуалности, и сматра се да они бацају светло на женска питања без конкретног политичког опредељења. Тако стижемо до односа феминизма и апстрактне уметности.

## **1.8 Феминизам и апстракција седамдесетих**

Крајем шездесетих година минимализам је достигао тачку у којој се осетила потреба за ревизијом језика и поступака и преиспитивање формализма апстрактне уметности. Изрази који су описивали ново стање су били „процес“, „анти-форма“ и „постминимал“. Оно што је било ново, а чему је феминистичка уметност допринела, је да се у минималистички корпус израза базираних на форми укључило људско искуство, што је резултирало настанком разноврсних активности и приступа који су и даље задржали апстракцију као формални облик деловања, али су одбацили формализам. На ово је свакако утицала и концептуална уметност са акцентом на значењу и дематеријализацији уметничког дела.

Луси Липард (Lucy Lippard) је 1980. написала да је највећи допринос феминизма уметности седамдесетих то што није допринела модернизму. У интервјуу објављеном у каталогу изложбе „More than Minimal: Feminism and Abstraction in the 70's“ (Lippard, 1996) она образлаже да свесно одбацивање формализма није била ствар естетике, већ политике. За феминисткиње, формалисти (на челу са Клементом Гринбергом) су били оличење патријархата, мушких идеја, правила и ауторитета. Они су били против формалних иновација уметница, против нових материјала, начина рада, активизма и нарације. Феминизам је био једна од естетичких и друштвених снага које су тежиле да поткопају модернизам који је ишао руку под руку са формализмом. Липард коментарише да тада то није био самосвестан и теоретски образложен покрет као током осамдесетих, да је долазио више „из стомака“ и да је био више конструктиван него деконструктиван, али да је свакако допринео урушавању модернизма.

Појављујући се након антиратних покрета и покрета за грађанска права, с краја шездесетих, феминизам се надовезао на критику америчког друштва и прикључио



разоткривању доминантне, беле и мушке, слике о свету. Представе женских идентитета са свим својим комплексностима емоција, тела, сексуалности, жеља и сећања скоро да нису биле репрезентоване у уметности до седамдесетих година.



Слика 14. Ева Хесе, *Ringaround Arosie*, 1965.

Тек тада су се могли чути гласови и видети радови генерације уметница које су прихваћене у авангардне уметничке кругове и тада је у ширем обиму репрезентована женска субјективност и поглед на свет. Један део уметница (на изложби „More than Minimal: Feminism and Abstraction in the 70's“ су представљени радови следећих уметница: Линда Бенглис (Lynda Benglis), Џеки Ферара (Jackie Ferrara), Ненси Грејвс (Nancy Graves), Ева Хесе (Eva Hesse), Ана Мендиета (Ana Mendieta), Мери Мис (Mary Miss), Ри Мортон (Ree Morton), Мишел Стјуарт (Michelle Stuart), Доротеа

Рокбурн (Dorothea Rockburne), Хана Вилке (Hannah Wilke), Џеки Винзор (Jackie Winsor)) је деловао у оквирима апстрактне уметности и њихов приступ је допринео широком преиспитивању доминантног језика апстракције. У тај дискурс, уметнице су унеле своја разноврсна интересовања и тиме отвориле простор да уметност буде и сензуална и концептуална, и теоријска и телесна у исто време, што је свакако проширило опсег апстрактне уметности (Stoops, 1996). Најкраће речено, апстрактна уметност се вратила садржајима људских искустава и тако престала да буде охлађена и формална, што је опет отворило нове могућности у оквиру не само апстрактног формата. Акцент се враћа и на комуникацију унутар односа уметник-уметнички рад-публика. Уметност се не обраћа више идеалном гледаоцу, већ флуидно схваћеној природи људског искуства, без тежње ка универзалним генерализацијама, отварајући могућност да уметнички рад значи различите ствари различитим гледаоцима. За разлику од трајних, нерелационих објеката



минимализма, уметнице производе конструкције засноване на активним односима јединица и слојева који се понављају, на мануелном раду, алузивним материјалима и сликама чије је значење друштвено условљено (ibid). Феминизам је хуманизовао минимализам и апстрактни израз и отворио поље уметности за све оне који нису спадали у доминантну групу, што је укључивало, између осталих, афроамеричке и кубанске уметнике и уметнице.

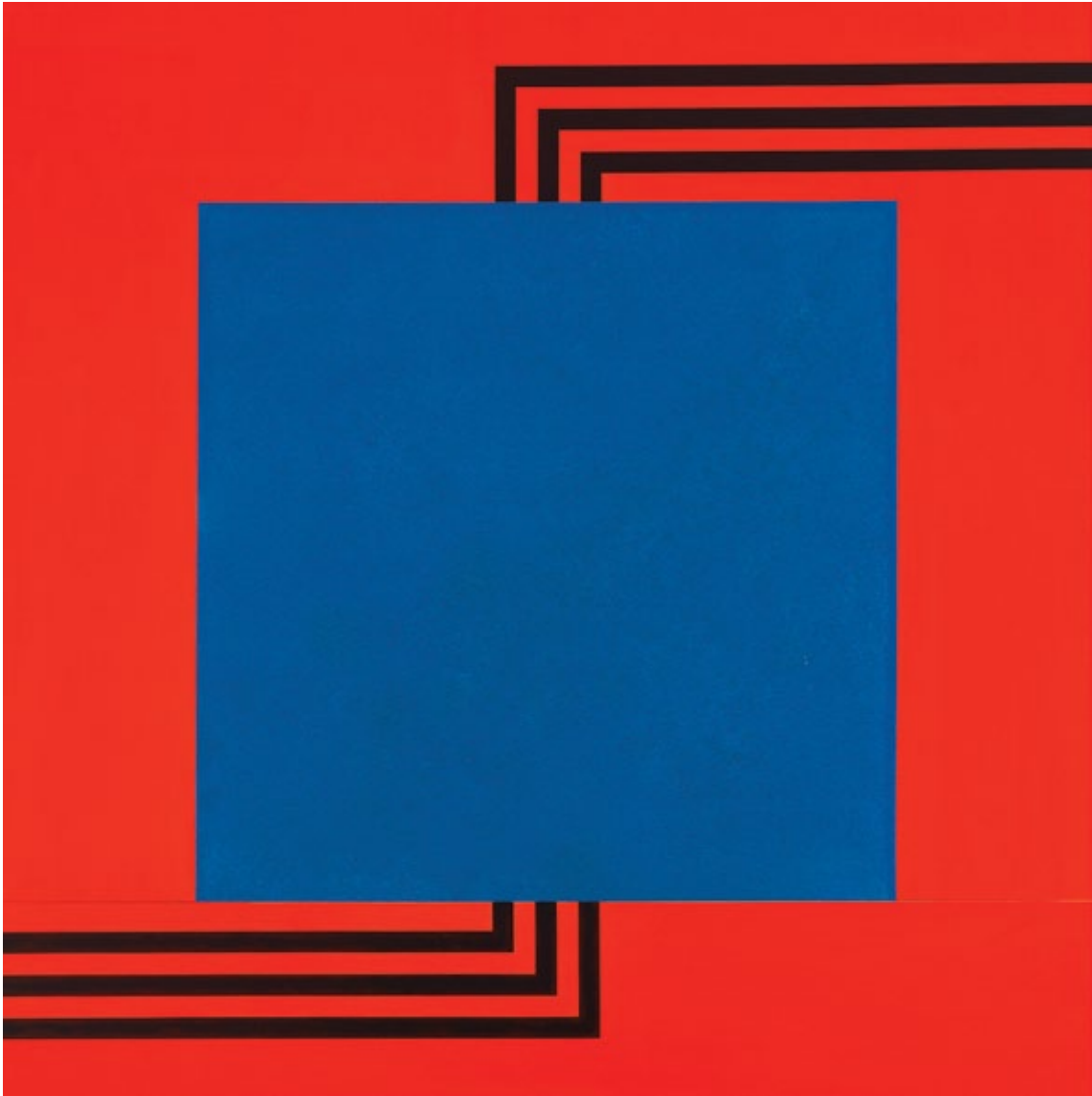
## 1.9 Осамдесете

Хопкинс (Hopkins, 2000) у књизи „After Modern Art 1945–2000“, у уводу поглавља о постмодернизму и уметности осамдесетих година пише да ако су претходне монополистичке или империјалне фазе капитализма биле повезане за модернизмом, позни капитализам се везује за епоху постмодернизма. По Хопкинсу, једна од кључних промена у уметности је био губитак могућности да она буде везана за авангардне покрете. Друштвене и економске промене тог периода су произвеле плуралистички однос према култури, при чему је настала пролиферација уметности која више нема заједнички циљ. Уметничка дела су постала културни производи распинути у шире поље културе, а не носиоци друштвених или естетских вредности. Постало је тешко одвојити уметност од друштвених и економских механизма у које је била уроњена.

За тај период је значајна Лиотарова (Lyotard) филозофија која сматра да велики наративи модернизма и просветитељства више немају кредибилитет, и да су сада на снази различите „језичке игре“, мали наративи и културни релативизам. Бодријар (Baudrillard) је такође оставио снажан утисак, посебно на уметнике покрета Нео-Гео који се називају и Симулационистима, са својом теоријом да су означитељи одвојени од означеног и да је на снази њихова слободна игра у ономе што Бодријар назива симулакрумом. Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson) је утицајан са својим погледом који наглашава губитак везе са историјом и опседнутост садашњим тренутком, слом поделе на „високу“ и „ниску“ културу, недостатак дубине и свођење на површину, као и акценат на репродукцији, а не продукцији. Уз то, након концептуализма који је подржавао дематеријализацију уметности, када је сликарство било мање у фокусу, током осамдесетих година се догодио поновни повратак сликарству, са огромним растом тржишта уметнинама и ценама које су нагло скочиле до невероватних размера.

Шта се догађало са апстракцијом у сликарству током осамдесетих? У фокусу повратка сликарству осамдесетих је била фигуративна уметност. Главни протагонисти су били немачки нео-експресионисти Георг Базелиц (Georg Baselitz), Јорг Имендорф (Jörg Immendorff), Анселм Кифер (Anselm Kiefer), А. Р. Пенк (A. R. Penck), италијанска трансавангарда на челу са Сандром Киом (Sandro Chia), Франческом Клементеом (Francesco Clemente), Енцом Кукијем (Enzo Cucchi) и Мимом Паладином (Mimmo Paladino), као и америчка сцена са уметницима као што су Шнабел (Schnabel), Харинг (Haring), Фишл (Fischl) и Баскијат (Basquiat). Тешко је сумирати праксе апстрактних уметника тог периода. Можда је једино заједничко прихватање постмодерне праксе реинтерпретирања визуелних материјала претходних епоха, као и један духовит, ироничан приступ модернизму. Ова уметност се бави представама претходних периода у уметности, као и корпусом слика из медија и културе (телевизија, филм, рекламе), а не примарним изворима.

Питер Хели (Peter Halley) је један од протагониста и главни теоретичар покрета који се најчешће назива Нео-Гео. Овај назив је настао као скраћеница за термин „Нова геометрија“, мада се за уметнике окупљене око овог термина не може рећи да су сви радили на начин геометријске апстракције. Помињу се и други изрази, као што је *Smart Art, neo-Conceptualism, Simulationism, Post-Abstract-Expressionism* (Glueck, 1987). У Хелијевом тексту „The Crisis of Geometry“ (Halley, 1984) препознајемо утицај Бодријара када на почетку констатује да је геометрија некада пружала стабилност, уређеност и пропорцију, док тада, средином осамдесетих, она нуди распон променљивих, клизних означитеља и слике затварања и одвраћања. По Хелију, више није могуће истраживати форму по себи, нити је могуће празнити геометријску форму од својих означитеља као у минимализму. Ова криза геометрије је криза означеног. Више није могуће прихватити геометријску форму као трансцендентни ред, откачени означитељ или као визуелну перцепцију. Уместо тога, убачени смо у структуралистичку потрагу за скривеним означитељем који геометризовани знак може да пружи. Хели даље поставља питања: Која је сврха геометрије у култури? Зашто је друштво опседнуто геометријском формом и зашто тежи да живи и гради геометризовано окружење растуће комплексности и ексклузивности? Зашто је геометрија толико прихваћена и зашто она има толики значај у јавној иконографији? Да би одговорио на ова питања Хели се окреће



Слика 15. Питер Хели, *Плава ћелија са троструким проводником*, 1986.

социологији формализма и текстовима Фукоа (Foucault) и Бодријара. По Фукоу, како пише Хели, свеprisутство геометрије у градовима, фабрикама, школама, болницама и системима транспорта открива нови механизам у којем се активности могу каналисати, измерити и нормализовати. Она је средство којим се популација индустријске ере може контролисати, а продуктивност максимизовати. Простор је постао диференциран и издељен. Паноптицизам комбинован са серијалношћу је главни принцип путем којег се тела и места могу најефикасније надгледати, као што је то случај у затворима, болницама, фабрикама и школама. Ова геометризација друштвеног се проширила и на организациону шему. Тако су се појавиле шеме и графикони помоћу којих се тела и кретања могу мерити и категоризовати.

Хели даље у истом тексту расправља о томе да се путем Фукоове критике може реинтерпретирати апстракција претходне две деценије. Он сматра да и поред минималистичке тврдње да је постигнута интелектуална неутралност и картезијанска чистота, минимализам ипак може да се повеже са Фукоовом критиком. Минимализам је идеолошки повезао геометрију за материјалну производњу индустрије, коришћењем материјала и фабричких поступака у изради уметничких радова, али то није заиста прихваћено и одобрено, Хели коментарише, као што је то Баухаус учинио. Минимализам је одбацио ренесансну идеју композиције, а фаворизовао организацију према принципима централности и серијалности, што су карактеристике индустријског друштва. По Хелију, поједини радови пост-минимализма су одвели ову критику даље. У радовима са земљом Роберта Смитсона (Robert Smithson) направљена је конфронтација између геометријских елемената амблематичних за идеалистичку традицију, као што су кругови и спирале, и актуелне геометрије индустријског пејзажа по којој су распоређени.

Након осамдесетих, појавила се нова генерација геометријске уметности за коју није више релевантан Фуко, већ Бодријар. Ова генерација уметника више није повезана са индустријским искуством, већ је она продукт пост-индустријског окружења са искуством не фабрика и продукције, већ различитости и потрошње. За њу је фукоовско потчињавање заменило бодријаровско застрашивање. Тврда геометрија затвора, болница и фабрика је замењена меканим геометријама саобраћајних петљи и електронских водова. Ова генерација не сматра да уметност има улогу привилегованог искуства способног да има трансформативни ефекат на друштво, чему се чак и подсмева. За њих постоји само хиперреалност и симулакрум носталгије и стилова (ibid). За Хелија, историја апстрактне уметности је историја трансформације друштва ка све већој апстрактности коју оличавају дигиталне технологије, проток капитала и чип као капија кроз коју све мора да прође (Halley, 1987).

Поред Хелија, мало је апстрактних уметника осамдесетих који наглашавају однос према друштву у свом раду. Филип Тафе (Philip Taaffe), такође један од водећих протагониста апстракције осамдесетих, има посве другачији поглед на апстракцију. Ако нам Хели говори да је апстракција моћна и доминирајућа, Тафе говори да

је она недоследна и танка (Varnidoe, 2006). За Тафеа, апстракција је декорација, апропријација, иронија. Ту свакако не можемо тражити повезаност апстракције са друштвом, сем манифестације постмодерног духа времена и помирења са тим да апстракција више није у позицији да озбиљније утиче на друштво.

### **1.10 Апстрактно сликарство данас**

Данас све теже можемо да говоримо о разлици између апстрактне и представљачке уметности. Питер Хели је у једном интервјуу рекао да геометрија више није апстрактна, већ дијаграматична (Halley, 1988). За њега је геометрија реалност и она постаје кодирана репрезентација. Ако погледамо Ворхолову слику „Роршах“ (Rorschach) из 1984. она јесте апстрактна, али она истовремено представља Роршахову мрљу и посматрач свакако укључује своје знање о Роршаховим мрљама и њиховој психолошкој функцији. То је истовремено и апстракција и репрезентација. Данас апстракцију не доживљавамо као затворен систем поступака и визуелности, већ је она у сталном динамичном кретању од апстракције ка репрезентацији и обратно, у зависности од потреба и намера уметника.

Занимљив преглед савремене апстрактне уметности даје књига „Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting“ (Nickas, 2009). Већ прегледом садржаја сазнајемо да однос апстракције према друштву није посебно заступљен. Називи поглавља као што су Хибридне слике (Hybrid Pictures), Ритам и оптичност (Rhythm and Opticality), Боја и структура (Color and Structure), Пронађена/ексцентрична апстракција (Found/Eccentric Abstraction), Форма, простор, величина (Form, Space, and Scale) и Чин сликања (The Act of Painting) јасно указују на формалну анализу и категоризацију савремене апстракције.

Апстрактна уметност данас укључује разноврсне приступе, од геометријске апстракције, дрипинга и експресивне апстракције, преко хибридних форми када су репрезентација и апстракције помешане, па све до укључивања текста, бројки, разних симбола, па чак и штампе, предмета или савремених материјала у слику. Апстракција може бити свугде на скали од декоративне до високо концептуализоване.

Никас (ibid) поставља питање зашто данас уметници који сликају нерепрезентативне слике одбијају да буду окарактерисани као апстрактни. Уметници данас, чак и они који су свесни историје апстрактне уметности, немају потребу да настављају традицију апстракције, нити теже да буду унутар затворене праксе која се назива апстрактном уметношћу. Многи уметници истовремено раде на више поља и користе и апстрактан и представљачки приступ.



Слика 16. Крис Финли, *Giuliani*, 2007.

Како Никас даље наводи, црна монохромна слика данас се не доживљава као провокација, већ као „нормална“ ствар, а нормалност је анатема за радикалне гестове негације претходних генерација. Намера уметника који слика црну слику данас свакако није да промени свет, нити да створи нови сликарски реализам, па чак ни да негира одређену традицију.

Данас више не можемо причати о покретима и идеолошком односу апстракције и друштва који би захватио више протагониста, већ само о појединачним намерама уметника. Намера уметника одређује садржај слике. Уметник одређује да ли ће слика бити апстрактна или не и да ли апстракција као израз одговара намерама уметника. Са друге стране, можемо рећи да садржај апстрактне слике у великој мери одређује наслов. Наслов је тај који појашњава контекст и намеру уметника. На тај начин можемо тражити однос апстракције према друштву.

У књизи „Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting“ је представљено осамдесет уметника са укупно 232 репродукције слика насталих између 2004. и 2009. године. Једна трећина (32,3%) слика носи назив „Untitled“ или „Untitled“ са неким наставком. Мали је број слика за које се из наслова или из текстова који су приложени уз сваког уметника или уметницу може рећи да адресирају друштвене

теме. Можемо издвојити Криса Финлија (Chris Finley) и његову серију слика „Извори моћи“ (Power Sources) из 2008. године, истовремено године председничких избора у САД, у којој уметник полази од портрета политичара нађених на интернету, које дигиталним путем изобличује и трансформише до непрепознатљивости, а затим ове предлошке преводи у апстрактни сликарски израз. Називи радова из ове серије су „Guiliani“, „McCain-Obama“, „The Resigned“ и други.



Слика 17. Жил де Балинкур, *Your Technology Fails Me Us You*, 2008.

истовремено и назив рада. Називи његових радова су „Your Technology Fails Us You Me“, „Think Globally, Act Locally“, „Violent Peace, Violent Healing“, „United We Stood“. Де Балинкур је свакако свестан друштвених проблема којима се бави у својим сликама, у којима апстрактни израз допуњује овим субјективним слоганима. Де Балинкур није само сликар, већ је активан у оквиру локалне заједнице. Он је 2006. године основао алтернативни уметнички простор „Start Space“ у Бруклину, у којем су током три године реализовани разноврсни друштвени програми: изложбе,

Жил де Балинкур (Jules de Balincourt), такође заступљен у књизи „Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting“, је француски уметник који се школовао и живи у Америци. Познатији по својим фигуративним сликама у којима се бави актуелним друштвеним темама као што је, на пример, тема избеглица, повремено се окреће апстракцији, а што је у светлу ове студије још занимљивије, понекад укључује текст који је

рок концерти, часови јоге, недељна пијаца независних фармера, вечери *fundraising-a* и друго (Wikipedia, „Jules de Balincourt“).

Током 2013. године приметна је била тенденција повратка апстрактне слике. Можда је разлог томе тај што се управо тада навршавало 100 година од првих апстрактних слика. Музеји су препознали и испратили моменат, те су у многим институцијама постављене изложбе које на неки начин ревитализују апстракцију. У Музеју модерне уметности у Њујорку је отворена изложба „Inventing Abstraction, 1910-1925“, Гугенхајм је поставио изложбу „Art of Another Kind“ која је упоређивала америчку и европску апстракцију педесетих година прошлог века. Затим, у МоСА у Лос Анђелесу је постављена изложба „Destroy the Picture“, док су друге изложбе тематизовале апстракцију у Монреалу, Чикагу, Луксембургу и другде (Karmel, 2013).

Током октобра и новембра 2014. године одржана је изложба „The Social Bases of Abstract Art“ у UpDown галерији у Рамсгејту, Велика Британија. Ова не тако велика изложба је покушај сумирања углавном британске апстрактне уметности последњих педесет година, која је имала или има везе са друштвом у различитим видовима. Полазећи од теза Мејера Шапироа да апстракција носи у себи знак променљивих материјалних и психолошких услова модерне културе, изложба представља уметност која је у опозицији, прихватању или је индиферентна према заоштреним друштвеним и економским условима капитализма (Wiedel-Kaufmann, 2014).

Последњих пар година приметна је била и заступљеност апстракције на аукцијама. Слике многих младих уметника су у року од 2-3 године на секундарним тржиштима добијале вишеструко веће цене, чак до 5600 процената више (Kazakina, 2014). Франческа Гавин у тексту „The Return of Abstract Art“ (Gavin, 2013) цитира Никаса који сматра да је апстракција занимљива купцима зато што не захтева превише. У њој нема узнемирујућих садржаја, ништа превише сексуално, политичко или увредљиво, ништа наметљиво какве могу бити фигуративне или представљачке слике. Ако у том светлу сагледамо савремену продукцију апстрактне уметности, можемо рећи да она углавном више није критички настројена према друштвеним токовима као пре једног века када је настала, већ да је прихватила преовлађујуће политичке и економске услове у којима настаје и које рекреира.



## 1.11 Однос апстракције и друштва у Србији

Почеци апстрактног сликарства у Србији се везују за слике Јована Бијелића из 1921. године. Ови радови су у каталогу изложбе „Јован Бијелић. Дела у Збирци југословенског сликарства XX века“ (Миљковић, 2013) из 2013. године окарактерисани као „предели блиски апстракцији“ и „који упориште имају у виђеном, а исходиште у сржи ликовности.“ У каталогу изложбе „Апстрактно сликарство у Србији (1951–1971)“ Лазар Трифуновић пише:

Само у једном тренутку, на почетку треће деценије, кад се чинило да ће авангардне идеје ухватити маха и пустити дубље корење, настала су нека дела Бијелића, Петрова, Поморишца и Радовића, инспирисана идеологијом „Плавог јачача“ и ослобођена предмета, као што је, паралелено, у теоријском тумачењу предложен нов однос према слици као космичком универзуму. Међутим, бројни социолошки, психолошки и естетски разлози учинили су српско сликарство тих година неспремним да прихвати нове „космичке системе слике“, тако да је пуни продор апстрактне уметности одложен за три деценије.“ (Трифунувић, 1971/72)

У истом каталогу Трифуновић прави поделу српског апстрактног сликарства на три епохе: епоху асоцијативне уметности (1951–1959), епоху енформела (1959–1963) и епоху индивидуалних истраживања (1963–1971). Допуну ове поделе износи Лидија Мереник, напомињући да Трифуновић другу фазу именује једино кроз енформел, док се занемарују остали облици апстракције присутни у исто време, „пре свега високомодернистичке апстракције и оне уметничке идеологије која је, за разлику од енформела, утемељена у присутном и уважаваном модерном идеалу прогресивне еволуције слике“ (Мереник, 2010:92). Мереник мисли на покушаје неасоцијативне апстракције у радовима некадашње „Децембарске групе“, као и на другачије интерпретације језика апстракције у делима Милоша Бајића, Стојана Ћелића, Миодрага Б. Протића, Ивана Табаковића, Петра Омчикуса, Миодрага Бате Михајловића, као и Милене



Слика 18. Јован Бијелић, *Борба дана и ноћи*, 1921.

Чубраковић, Мире Бртке и Радомира Дамњановића Дамњана. Фаза индивидуалних истраживања по Мереник почиње најдаље 1960. године.

Епоха асоцијативног сликарства, по Трифуновићу (1971/72), започиње Лубардином изложбом 1951. године и заснива се на сликарству које полази од реалних предложака, али се одваја од њих и у апстраховану форму уписује нове садржаје. Мереник преноси узбуђење поводом ове изложбе, као и да се она у историографији тумачи као преломни догађај од кога се није могло ићи



Слика 19. Петар Лубарда, *Камена пучина*, 1951.

назад у социјалистички реализам (Мереник, 2010:86). Овакав приступ је прихватила и тада млађа група сликара, Мића Поповић, Стојан Телић, Зоран Петровић, Бата Михајловић, Петар Омчикус, Милош Бајић и други. Алекса Челебоновић је организовао изложбу „Асоцијативни пејсаж“ 1962. године, са којом је представио дотадашња искуства у овој области. Мереник објашњава да оваква апстракција није стриктно беспредметна и да не тежи строгом ослобађању од представљачког, већ она конструише нови приказ деконструкцијом елемената представљачког. Мереник предлаже да би процес и метод трансформације објекта требало да буде један од темељних критеријума за изучавање „асоцијативног“ у српском послератном сликарству. По Мереник, „у неким случајевима употреба термина „асоцијативно“ претерана је и пречеста, као да аутора или дело „штити“ од „баука беспредметног“, тако да понекад штети покушају поновних разматрања домета апстракције у српском сликарству“ (ibid:93). Посебно је проблематичан термин „апстрактни пејсаж“, наставља Мереник, који је био главна кочница да се са других страна објасне језик и знак апстрактне слике. „Проблеми настају у ситуацији када је пут ка потпуној трансформацији блокиран из позиције алузивног и асоцијативног, а то је честа појава у српском модернистичком сликарству педесетих и шездесетих година“ (ibid). Мереник закључује да „српски послератни модернизам не поседује чврсту програмску основу или пројекат формирања „велике апстракције“ која би,

тако, постала искључиви носилац историјске експликације модерне“ (ibid). Српска апстракција је најсличнија европској апстракцији „париске школе“ и еволуцији из кубизма са акцентом на компоновању, хармонији, деловима који су подређени целини, пажљивој употреби ликовних елемената, и то чини да је више у духу раних модернистичких искустава него позних радикалних достигнућа (ibid).

Изложбе Миће Поповића 1950. године, поменута Лубардина изложба 1951, изложба Милана Коњовића 1951, Лазара Возаревића 1952, Богољуба Јовановића 1953. године, деловање групе „Једанаесторица“, затим сукоби на релацији УЛУС–Самостални, превођење савремене светске литературе (Ками, Хемингвеј, Сартр, Саројан, Фокнер), изложбе европске и америчке уметности и уплив интернационалне кинематографије омогућиле су и избориле место за реакцију на преовлађујући социјалистички реализам који је доминантан након завршетка Другог светског рата и за већу слободу изражавања (Марковић, 2009). У том светлу, важно је поменути „Децембарску групу“ (Зоран Петровић, Милош Бајић, Александар Луковић, Лазар Вујаклија, Младен Србиновић, Александар Томашевић, Лазар Возаревић, Миодраг Б. Протић, Стојан Ћелић и Драгутин Цигарчић) која је деловала од 1955. до 1960. године, без обзира на то што нису сви њени протагонисти били склони апстрактном изразу. Баш због тога је могуће тражити уједињујући фактор у потреби да се трага за модернистичком, либералном, савременом концепцијом слике унутар социјалистичког система. Група није деловала антисистемски и није имала потребу да испољи авангардна схватања, већ је „деловала на затечено стање не доводећи својим деловањем у питање саму политичку суштину таквог стања“ (Мереник, 2010:98). Ипак, група је „одиграла историјску улогу у елаборацији послератног модернизма у српском сликарству и била симбол либерализације уметности“, а „њени протагонисти су, на сасвим различите начине, еволуционисали и освојили модерну/модернистичку концепцију слике“ (ibid:100). „Децембарска група“ је успела да успостави континуитет са међуратним модернизмом који је социјалистички реализам прекинуо. Међутим, последња, девета, изложба „Децембарске групе“ 1960. године показала је замор групе пред њено расформиравање. Лазар Трифуновић је текстом „Величина и агонија Децембарске групе“ у НИИ-у описао ову ситуацију.

У време када се појавила, *Децембарска група* је имала да формулише и уобличи, да заврши оно што је цела њена генерација започела још 1950. и 1951. године, што ће

рећи, да група као целина није била клица авангардизма већ њена последица. Јер, приликом ступања групе у уметнички живот, основне контуре српског сликарства и његове перспективе биле су јасно извучене а битка за опстанак новог добијена. *Децембарској групи* је преостало да заврши дело своје генерације, да у оквиру тог „новог“ оствари високи квалитет и да од својих чланова формира одређене личности. У таквој ситуацији, када је на згаришту старих, срушених концепција требало стварати нове, дати им душу, вредност и смисао, била је могућа егзистенција уметничке групе без уметничког програма пошто су циљеви били доситејевски и просветитељски, били су то заноси генерације која је после свих разарања хтела да буде градитељ. [...] Једно поређење намеће се по себи: прва изложба *Децембарске групе* приказала је уметничке драме својих чланова, појединаца, који су се, на многим раскрсницама устрептало и полетно ухватили у коштац са собом, са светом са великим идејама, а садашња изложба приказује агонију групе као целине. Идеје су савладане, квалитет је освојен, али је ова мала заједница остала без поруке, без смисла, без принципа, без свести о сопственим циљевима (цитирано у Марковић, 2009:182)

На другом месту Трифуновић пише о крају „Децембарске групе“:

Уместо сталног истраживања, ризика, авантуре, критицизма и немирења с постојећим поретком вредности, сликарство групе је брзо, за неколико година, освојио музејски тон, помирљив дух и опсесивне тезе о пиктуралном квалитету, који се, из неких необјашњивих разлога, сматрато посебном карактеристиком „београдске сликарске школе“ (Трифунувић, 1982).

У прилог овој тези иде и изјава Зорана Павловића који је у једном интервјуу рекао да су за млађе уметнике енформела припадници „Децембарске групе“ били „друштво за социјалну промоцију генерације“ (Павловић, 2009:435).

Захваљујући „Децембарској групи“ и модерном традиционализму групе „Шесторица“, наставља Трифуновић (1982), естетизам је потпуно прожео српско сликарство и у први план ставио погрешно схваћену аутономију уметности, са приступом који нема осврт на друштво, свет, нити на актуелне проблеме епохе. Уметност се тако одвојила од стварности и критике стварности. Таква уметност не узнемирује и политички је прихватљива јер не поставља незгодна питања.

Усмерен ка законима форме и пиктуралним проблемима слике, естетизам је био довољно „модеран“ да умири општи комплекс „отворености према свету“, довољно традиционалан [...] да задовољи нов грађански укусу израстао из друштвеног конформизма и довољно инертан да се уклопи у мит срећне и јединствене заједнице (Трифунувић, 1982).

Паралелно је постојао облик традиционалне уметности који је у првим годинама након Другог светског рата потискиван као декадентан и прозападни, а након 1951. године и изложбе „70 сликарских и вајарских дела у времену 1920–1940.“ поново оживљен и постављен као модел грађанске уметности.

Слика је резултат загонетног и непознатог тренутка, унутрашња ствар емоције и последица опсервације одређених визуелних утисака. Повод за њу не произлази из сукоба са светом и човекове бробе са судбином већ из личног доживљаја [...] Модерни традиционализам је глорификовао ликовне елементе и сматрао да је смисао сликарства само у њима; у слици се мења и може да се мења само рад с елементима а не и њен однос према свету, животу, човеку (Трифуновић, 1982).

Као реакција на естетизам и традиционализам су настале две појаве у српском сликарству: енформел и „Медиала“. „Медиала“ је покушала да „створи тотално сликарство и обнови класичну традицију ренесансе“, док је енформел тежио да „разори класичну слику и афирмише филозофију безнађа и поетику апсурда“ (ibid).

У енформелу, као поетици антислике, се

налазила пасивна побуна, револт изазван одређеном друштвеном ситуацијом, повлачење и бежање од друштвене стварности, као знак моралног протеста. Идеја разарања, која је била толико типична за београдски енформел, представљала је у суштини симбол отпора и својеврсан вид борбе противу депресије, очајања и отуђења, које је крајем шездесетих година са тржишном привредом постало могуће и у социјалистичком друштву. У самом бићу сликарства енформел је устао против естетизма, у друштву против све снажнијег таласа алијенације, он је постао уметност кризе, последица кризе, израз кризе, прве, озбиљне, дубоке и свестране коју је српско сликарство упознало у својој модерној историји. Њу је подстицао, продубљивао и осветљавао споља и изнутра, захтевајући промену битних социјалних, културних и уметничких критеријума. (ibid).

Да је енформел имао особине ангажованог сликарства слаже се и Мереник, када пише да енформел није авангардна уметност, али да јесте политичка уметност.

Међутим, у свом антиестетском, антитрадиционалистичком и антисистемском деловању, потреби да из корена промени затечено стање уметности и ту промену прошири даље, у сферу културе, друштва и идеологије, у локалним условима енформел ствара услове за „поседњу битку“. Елементи бунта и негације, садржани у самом енформелу омогућили су му улогу уметничко-политичке авангарде... [...] Енформел је у српској уметности ипак политичка уметност, уметност критике затеченог стања, он је идеологизован кроз сопствену антагонистичку позицију. Открива, али не решава. Тако и антислику и антиестетизам енформела треба

посматрати као парадигму ове ситуације „пасивне катарзе“. [...] Суштинска сумња (неповерење) у идеју прогреса манифестовала се на нашој ликовној сцени у свом најрадикалнијем пиктуралном облику са енформелом, расла је и сазрела заједно са њим (Мереник, 2010:136, 137).



Слика 20. Мића Поповић, *Енформел*, 1962.

Енформел се брзо конфронтирао естетизму и традиционалном сликарству путем самосталних излагања протагониста енформела и групних изложби, али и путем формалних и неформалних сусрета уметника. Кулминација се догодила на III Октобарском салону и на првом скупу сликара у Суботици. Две теме су биле у фокусу: однос енформела и „Медиале“ и аутентичност сликарског израза. Уметничка јавност се махом слагала да се водеће тенденције налазе у кругу млађе генерације, али су мишљења била сукобљена око вредновања енформела и „Медиале“. Два покрета су имали делимично заједничке циљеве у супротстављању традицији и естетизму, али и различите погледе о правцу вођења прогресивних идеја које су заступали. Анегдотски, али и у духу овог текста, занимљиво је поменути једино заједничко излагање уметника енформела и „Медиале“ у Новом Саду 1962. године на изложби „Ђоконда више није она иста“. Трифуновић пише да је изложба последица разговора





Слика 21. Миодраг Б. Протић, *Имагинарни предео I*, 1962.

који су током 1962. вођени сваког уторка у београдској кафани „Зора“ које су посећивали сликари енформела, чланови „Медиале“, млади критичари и песници. Током ових разговора ватрено се разговарало о друштвеној ситуацији и домаћој уметности (Трифунувић, 1982).

Конфронтација енформела и његове поетике побуне према *mainstream*-у оличеног у по власт безбавном естетизму и традиционализму брзо је произвела анимозитет и нетолеранцију. Ваћ након првих јавних излагања представника енформела дошло је до одговора партијских политичких и уметничких тела, па је тенденциозно креирана слика о енформелу као

[...] „епигонском правцу“ без утемељења у локалној модернистичкој традицији и „новом догматизму“ проистеклом из „пасивног дефетизма“ уског круга уметника, који је уз подршку „моћне, милитантне критике потпомогнуте ретроградним снагама у емиграцији“ постао „монополистичка“ и „друштвено повлашћена“ уметност, у чију су афирмацију (изложбе, атељеа, откупи, награде) улагана огромна финансијска средства заједнице (Круљац, 2015).

Тврђено је да нова апстракција представља нихилизам, деградацију уметности, па чак и револуцију у уметности, као и то да је она антисоцијалистичка и прозападна јерес (ibid).

У светлу ове студије важно је напоменути Титов напад на апстрактну уметност 1963. године. На Седмом конгресу Савеза социјалистичке омладине Југославије 23. јануара 1963. године у Београду Тито је изнео оптужбе на рачун апстрактне уметности. Говор је објављен у дневном листу „Борба“ следећег дана, 24. јануара 1963:

Ја нисам против стваралачког тражења новог, рецимо у сликарству, скулптури и другим умјетностима, јер је то потребно и добро. Али сам против тога да дајемо новац заједнице за нека такозвана модернистичка дјела која немају никакве везе са умјетничким стваралаштвом, а камоли са нашом стварношћу. [...] Зар наша стварност не пружа довољно богат материјал за стваралачки умјетнички рад? А баш њој најмање посвећује пажње велики дио младих умјетника. Бјежи се у апстракцију, умјесто да се обликује наша стварност... Разумије се да ту не може бити говора о некаквој административној интервенцији. Ипак, јавност не би смјела бити пасивна према тим проблемима (цитирано из листа „Борба“ у Денегри, 2011)

Разлоге за ову кампању са врха анализира Денегри (2011) и позива се на М. Б. Протићеву књигу мемоара „Нојева барка“ у којој се Протић, сведок догађаја, пита да ли је циљ кампање политички уступак СССР-у и Хрушчову у нечему споредном да би се ускратио у нечему важнијем, или је то психолошка диверзија којом се буком у једној херметичној области прикрива потез у неког другој, или је, на крају, то утицај неке групе. Денегри даље анализира ову прву могућност уступака СССР-у, јер се Титов напад на апстрактну уметност поклопио са сличним нападом Хрушчова непуних месец дана раније крајем 1962. године, који се везује за демонстрацију чврстих ставова чак и на пољу културе у периоду недавних криза у Берлину (1961) и на Куби (1962). Денегри (2014) наводи да је, према Твртку Јаковини и његовом тексту „Повјесни успјех шизофрене државе: модернизација у Југославији 1945–1974“ из каталога изложбе „Социјализам и модерност“ у МСУ Загреб 2011/12. године, Тито боравио у СССР-у од 4–20. децембра 1962. и тиме поправио односе са СССР задржавајући статус несврстане државе без компромитовања своје самосталности. Зато се Титов напад на апстрактну уметност може тумачити као уступак Хрушчову и као најјефтинија тачка сагласја са политиком СССР-а, како Денегри цитира Јаковину (*ibid*). Ово се чини извесним тим пре што се није заправо догодила никаква званична забрана, док је дискусија остала краткотрајна.

Титов напад је неочекиван зато што је готово целу деценију раније на уметничкој сцени Југославије на снази

сложени, али и контроверзни систем институционалног организовања и одвијања уметничког живота, заснован на државној/друштвеној економској подлози, самим тим зависан од њених средстава, али ипак с довољном мером слободе уметничког изражавања у склопу специфичног југословнеског модела „социјалистичког



модернизма“ унутар којег појава и сам појам апстрактне уметности више нису сматрани табу темом. (Денегри, 2014)

Денегри (2011) закључује да ова кампања делује као ексцес изазван спољашњим разлозима и да она указује на то да се југословенски социјализам у својим осцилацијама између Истока и Запада повремено приклањао источном моделу. То би значило да овај напад на апстрактну уметност није настао из унутрашњих друштвених потреба, већ као средство спољне политике, због чега он и није дубље развијан у тадашњем југословенском друштву.

Тито је у својим говорима наглашавао да не сме бити никаквих административних забрана, што је причињавало проблем нижим инстанцама власти у борби против енформела. Изложбе енформелиста нису затворане, али су негативно коментарисане језиком политичког говора мржње у јавности са циљем вршења притиска, идеолошке дисквалификације и психолошког застрашивања. Поменимо само неколико резултата овог облика цензуре: након чланака Лазара Трифуновића и Зорана Павловића, ревији Данас је укинута финансирање као „платформи антирежимских ставова“, неколико чланака Лазара Трифуновића одлуком уредника није објављено у НИИ-у због чега је престао да пише за овај недељник, одустајање Лазара Возаревића од самосталне изложбе у Салону Модерне галерије у Београду почетком 1963. и друго (Круљац, 2015:85, 86). Изостајале су награде и учешће на изложбама у иностранству чиме је енформелу додатно ограничено јавно деловање, па се полако претварао у атељејску активност и почео да губи оштрицу. У слику су се вратили елементи који су раније били одбачени. Слика је поново постала естетички чин у смислу повратка „лепој слици“ и накнадне естетизације непиктуралних средстава којима се енформел служио, чиме је прешла у једну стандардну сликарску продукцију (Денегри, 2013). На сликама се појављују лирска експресија, колористичке хармоније, рафиниранији третман материје, контролисана изградња композиције и подређеност ликовних елемената целини, дакле естетски резултат (Круљац, 2015:254). На одумирање енформела су утицали и друштвени и уметнички фактори. Поново се јавила тежња ка обнови фигуре, традиције и старе уметности, инспирисане једним делом „Медиале“. Паралелно са тим, уметност се нашла на раскрсници: да ли да иде даље линијом деструкције и апсурда која се чинила исцрпљеном или да крене у правцу

обнове? Пред овом дилемом енформел се или повукао из праксе уметника или је кренуо у правцу лирских визија.

Сличну тезу износи Трифуновић у тексту „Самоубиство слике“, објављеном у Политици поводом изложбе Миће Поповића 1963. године, о чему пише Круљац (2015). Он констатује драматичне промене у статусу и улози слике и девалвацију положаја уметника у друштву, што везује за социоекономске механизме и негативне последице „демократизације“ уметности. Слика је изгубила разлог постојања и остаје да егзистира



Слика 22. Бранко Протић, *Слика I*, K-411, 1967.

као део субкултуре ограниченог комуникацијског домета. „Пред алтернативом да буде салонска декорација и грађанска забава у доколици или да нестане она се цепа: њен млаки део остаје оно прво, а прогресивни бира другу алтернативу: уништава сам себе, спаљује све што је вековима стварао“ (цитирано у Круљац, 2015:158).

Сумирање позиције енформела у тадашњој југословенској уметности даје Денегри у каталогу изложбе „Југословенско сликарство шесте деценије“:

Будући, дакле, да није настао на темељима постепеног континуитета у схватањима која су већ имала укорене појмове о природи уметничког а посебно сликарског језика, него се напротив мање или више отворено конфронтирао са таквим схватањима, енформел је у Југославији отворио низ начелних и практичних критичких проблема, као што су питања правремености и аутентичности радикалних иновацијских ставова у условима једне периферне ликовне културе, питање асимилације и трансформације изражајне терминологије засноване у другим развијенијим срединама, питања стварног духовног и идејног разумевања једног језика који није само сликарски правац у ужем смислу речи, већ у ствари представља један филозофско-уметнички „поглед на свет“ и сл. Укратко, наступ и ширење енформела у Југославији означава закључну етапу у надвладавању једне

аутархичне културне климе која је због познатих историјских и друштвених прилика постојала у раном послератном периоду и кроз читаву следећу деценију била изложена процесима постепеног превазилажења. Но док су ти процеси постепеног превазилажења још увек остављали довољно простора за компромисна прожимања са наслеђеним схватањима, појава енформела се и у југословенским срединама осетила као појава једне „друге уметности“, што је разумљиво изазвало одређене полемичке реакције око социолошких, културних и идеолошких детерминанти ове иноваторске позиције, а карактеристично је да су се такве реакције у југословенским приликама и касније јављале сваки пут када је долазило до непосредних укључивања наших аутора у интернационалне уметничке процесе... (Денегри, 1980)

Радикалну позицију енформела у југословенском и српском друштву Лазар Трифуновић описује и књизи „Студије, огледи, критике“:

У средини која је затвореним системом живота предодређена за упориште конзервативизма, традиционализам је био виталан и жив, способан да се мења, прилагођава и продужава свој опстанак јер су за њега постојали услови у менталитету људи и друштва. Зато је поетика енформела била опасна: уместо традиционализма она је предлагала отварање према свету, уместо глорификације критицизам, уместо интимних и личних опоре и колективне садржаје, уместо слике антислику. Из тих разлога енформел је важнији као покрет и појава него као уметнички допринос појединца (цитирано у Круљац, 2015:178).

Након енформела је тешко лоцирати уметничке праксе на пољу апстракције у српској уметности које би захватале више актера, групу или идејну платформу која би била тесно везана за друштвени контекст. Оно што се може пратити су појединачна деловања као што је, на пример, случај са апстрактним сликама Раше Тодосијевића. Уметничка пракса Тодосијевића је захватала разноврсно деловање: перформансе, видео, скулптуралне инсталације, фотографије, објекте, али и сликарство. У том смислу се апстрактна слика Тодосијевића уклапа у шири опсег деловања које је у основи настајало

[...] из конфронтације, пре свега са српским умереним модернизмом који су развијали и постављали његови професори на Академији, али и водећи национални сликари и критичари социјалистичког модернизма. [...] Његово деловање и понашање било је усмерено, не толико на провокацију и шокирање масовне публике социјалистичког модернизма, колико на дестабилизовање и децентраирање темеља елитних и канонских *ликовних уметничких професија* и тиме, политичко-бирокуратског хоризонта светова савремене уметности. [...] За Тодосијевића је битно успостављање ироничног, тј. еманципаторско-критичког одклона од *искреног*,

*природног, аутентичног и политички верификованог изражавања и изјашњавања о уметности и култури у модернистичкој бирократизованој култури. (Шуваковић, 2013)*

У овом критичком отклону, на сликама из 1974/75. Тодосијевић се ослања на сликарство Еда Рајнхарта (Ad Reinhardt) и Роберта Рајмана (Robert Ruyman) и „формулу „таутолошке“ тј. „логичке испразности“ којом је могао да поништи нормативна модернистичка очекивања од метафоризације пиктуралног рада у пољу слике и сликарства“ (ibid).

## **1.12 Закључак**

Апстракција је прешла пут од једног века у којем је од тежње да промени свет стигла до декорације корпорацијских канцеларија и предмета брзе зараде на секундарним тржиштима. Можда су данас уметници свесни да не могу путем уметности да промене свет, па је део њих посегнуо за оним што могу, а то је да се обогате и добро живе од уметности. Мада је и то променљиво, јер анализа управо секундарних тржишта показује да се у веома кратком распону од 7–8 година цена слика може попети до астрономских размера и поново пасти (Kazakina, 2014), што свакако утиче и на каријере уметника и на галерије које их заступају. И поред тога постоје уметници, као што је Жил де Балинкур, који могу својим сликама постављати питања о проблемима друштва у којима живе и својим деловањем учествовати у животу локалних заједница. Данас више није важно да ли је израз апстрактан или не, већ је важна мотивација и намера уметника, док апстракција остаје као једна од могућих традиција у производњи и дизајну слике.

Апстрактна уметност у Србији се бојажљиво појавила почетком двадесетих година прошлог века, али је због друштвених и уметничких околности морала да сачека педесете, када је најпре Лубарда ушао у поље асоцијативног пејзажа. У другој половини педесетих „Децембарска група“ је одиграла значајну улогу у повезивању са међуратним модернизмом и отклону од социјалистичког реализма који је тада форсиран као званична уметност. Као реакција на конформизам позног деловања „Децембарске групе“, али и због других разлога како је описано, појавио се

енформел који се испоставио као једина радикална апстрактна уметност у српској историји уметности која је окупљала групу уметника и која је своје деловање идејно везивала за друштвене и политичке околности. Након енформела, однос апстракције и друштва се може тражити само у појединачним деловањима уметника.

## 2 Контекст

У циљу бољег разумевања значења и поступака овог докторског уметничког пројекта неопходно је поставити оквир у којем се он реализује. Тај оквир подразумева више ствари. Прво, важно је осврнути се на уметност у локалном контексту с обзиром на то да докторски уметнички пројекат „Сјајне слике“ претендује да буде друштвено ангажован у конкретној друштвеној средини. Из истог разлога – јер тежи да се обрати не само стручној јавности, већ широј публици – неизбежно је коментарисати рецепцију савремене уметности у Србији и проценити потенцијалну публику, да би се на одговарајући начин креирала порука. За крај другог дела биће обрађена позиција уметника као јавног интелектуалца, јер идеје које „Сјајне слике“ пропагирају и начини презентација тих идеја превазилазе оквире галерије и излазе у ширу јавну сферу.

### 2.1 Уметност и локални контекст

Уметност данас је више него икада плуралистичка у могућностима изражавања, темама, методама и резултатима самог уметничког деловања. Уметност обухвата све од традиционалних медија као што су слика, скулптура и графика, преко сада више не тако нових медија фотографије, видеа, инсталације, хепенинга и перформанса, затим различитих видова укључивања савремених технологија као нпр. у техно-арту, нет-арту и разним видовима дигиталне уметности, па све до уличне уметности, појединих грана дизајна и различитих видова активизма. Да не помињемо разне хибридне форме између поменутих могућности. Уметнички продукт може бити материјалан, дигиталан, трајан или привремен, виртуелан, аудитиван или визуелан, тренутан у извођачким уметностима, документаран, то може бити тело уметника или друштвени односи као материјал којим барата активистичка уметност. Уметнички рад може имати једног или више аутора, а може бити и партиципативан када публика учествује у настанку дела. Уметност може бити високо контролисана, али и експериментална, са већим или мањим утицајем на резултат деловања. Уметност данас заиста може бити било шта, у било ком облику. То још увек не значи

да је све уметност. Потреба и намера уметника да се изражава на начин који сам уметник сматра адекватним, макар шта то било, је један од одлучујућих елемената који одређује да нешто јесте уметност. У овако широкој слици о уметности могуће су различите интерпретације и схватања које се не морају нужно искључивати. Не постоји једна истина о уметности, већ њу може свако за себе уобличити и разумети онако како му одговара.

Људи живе у различитим друштвеним, географским, економским, политичким и технолошким условима, и зато имају различита искуства, због чега имају различите погледе на свет, па и на уметност. Из овог следи да је уметност у тесној вези са локалним контекстом, са свим комплексностима које он има. Под локалним контекстом се подразумева коначност уметника и његових схватања, идеја и могућности, као и одређеност ових истих схватања, идеја и могућности друштвеним, географским, економским, политичким и технолошким контекстом у којем уметник обитава. Детаљнији опис српског локалног контекста превазилази оквире овог текста. Али можемо дати кратки подсетник везан за рецентну историју. За деведесете су везани ауторитарни режим Слободана Милошевића, национализам, грађански ратови, укидање политичких, културних и медијских алтернатива (Горди, 2001), хиперинфлација, избеглице, емиграција и одлив мозгова, крах индустрије, политички протести опозиције. Прва деценија двадесетпрвог века је донела крај режима Слободана Милошевића, транзицију, партократију (Пешић, 2012), тајкунизацију привреде, дивљу приватизацију и даље смањење популације Србије.

Значајно за разумевање српског друштвеног, економског и политичког, па и уметничког контекста је посматрање Србије као државе полупериферије. Државе полупериферије су индустријализоване, углавном капиталистичке државе које су између периферних и држава језгра, при чему преузимају карактеристике оба због чега чине друштвени хибрид (Благојевић, 2009). Оне с једне стране покушавају да ухвате корак са језгром, али се у исто време опиру интеграцији у језгро у страху да изгубе културне карактеристике. Полупериферија је у основи транзициона, у процесу прелаза с једног сета односа ка другом и због тога је нестабилна јер је отворена за две могућности, оне са периферије и оне из језгра. Како Благојевић наводи, ово је видљиво у политичком животу у којем су стално сукобљена два

становишта, оно које пропагира модернизацију, позападњење и глобализам с једне стране, и оно које се противи промени у име традиције и заговара изолацију, са друге. Полупериферија се често налази у стању трајне реформе, где једна реформа следи другу пре него што је она прва окончана и њени ефекти истражени. Благојевић даље наводи да је ово стање полупериферичности нестабилно стање, мешавина симулакрума и аутентичности, за чије разумевање је неопходно признавање значаја контекста, што значи да је све обликовано контекстом као комплексним системом. Даље, полупериферичност производи институционалне односе који личе на оне из језгра, али је суштина институционалног живота другачија. Зато се под званичним појмовима који се преузимају из земаља језгра подразумева шири и често другачији низ значења и пракси (ibid).

У циљу бољег разумевања могућности деловања уметника у локалном контексту, можемо да размислимо о уметнику или уметници која се бави геометријском апстракцијом. Геометријска апстракција је данас такорећи жанр у уметности и постоји читава интернационална сцена која се бави овим приступом уметности. Може се рећи да постоји заинтересованост са обе стране, и са стране уметника и уметница да се баве оваквом уметношћу, али и публике која прати нове тенденције и развој промишљања овог приступа. Геометријска апстракција свакако није водећи жанр, више је уже стручна тема чији је врхунац прошао и тешко је замислити да она може да понуди нешто радикално ново, али свакако постоји у поменутом кругу уметника и публике који омогућавају да се ствар мења, обави комуникација и критика, и развија какав-такав однос према савременом тренутку који би обезбедио даље постојање ове врсте уметности. Имајући ово на уму, размислимо којој публици се обраћа неко ко ради на пољу геометријске апстракције у Србији. Да ли публика која је веома заинтересована за геометријску апстракцију уопште постоји у Србији, мимо неколико стручњака? Да ли може да се одигра неопходна комуникација између уметника и публике, па чак и стручне критике, у довољном интензитету да се ствар развија и има свој јавни живот? Или ствар остаје затворена, херметична и осуђена на лични развој уметника, уколико до комуникације не дође? Геометријска апстракција није поменута случајно, зато што је то правац за који сам био заинтересован једно време, како ће касније бити описано, и могу да кажем да имам одређено искуство везано за деловање на овом пољу. Један од утисака, али и разлога због којих сам



престао да се њоме бавим, је управо недостатак комуникације и актуелности у локалном уметничком контексту. Наравно, оваква уметност свакако може бити пласирана на интернационалну сцену, али се овде поставља питање комуникације и значаја унутар овог друштва. Ако размишљамо на овакав начин, убрзо долазимо до закључка да уметност која настаје унутар српског друштва и која има потребу да са њиме корелира мора да се бави релацијама и догађајима који постоје у овом друштву, јер за такве теме свакако постоји потенцијална публика. Таква уметност самим тим онда јесте више или мање друштвено ангажована.

Сретен Угричић изводи сличан закључак у тексту „Зашто у Србији нема ремек-дела?“ (Угричић, 2008), само на далеко радикалнији начин. Он аргументује да имамо Устав, институције, аутомобилску индустрију, фудбал, берзу, владавину права, „али знамо да то није то“. Исто важи и за уметност.

Поново питам: зашто у нашој Србији – овој, данас – уметност није могућа? Одмах одговарам: из истог разлога из ког у нашој Србији није могућа ни политика. А то значи: зато што у нашој Србији могуће није могуће. Јер и политика и уметност су делатни и живи у домену могућег. У нашој Србији нема могућег. У најбољем случају, могућ је ексцес, изузетак, инцидент, грешка и пропуст у систему.

У истом тексту Угричић говори о сличности политике и уметности:

Комплементарност и интероперабилност политике и уметности огледа се у више неизбежних аспеката. Најопштије, јер се обоје тичу симболичког поретка, управљања представама, освајања слободе, међуусловљености имагинације и одговорности. Уметност конституише и разоткрива претпоставке поретка, а политика манипулише последицама поретка.

И даље:

У чему је још сродност? И уметност и политика тичу се трансформација образаца који структурирају наше поимање и слике света, заједнице, људске природе. Сродни су по томе што не значе ништа сами по себи, него свему другом дају значење.

И због свега тога: уметност која зорно и убедљиво демонстрира и перформира могуће најполитичкија је сила и ресурс од свега што још није протраћено и девастирано у нашој Србији. У нашој Србији уметност мора бити без остатка политичка. У нашој Србији уметност или је политичка или је нема.

Угричић на крају поентира да је задатак уметности да просече „копрену немогућег“, да направи простор могућег и онда „са тог најзад освојеног, васкрслог, здравог места могућег, један по један, свако у оном што најбоље уме и до чега му је нарочито стало, из све снаге, заједно: поразити пораз.“

## **2.2 Перцепција савремене уметности у Србији**

Постоји разлика у слици о уметнику и уметности коју има стручна и заинтересована јавност у односу на слику коју има општа јавност. Слика о уметнику, чак и у америчком друштву варира. Романтизована представа види уметника као усамљеног, несхваћеног, лудог. Друга слика приказује уметника као боема, детињастог, неодговораног. Следећа је слика езотеричног уметника, интуитивног, који се бави универзалним темама. Ту је и слика о уметнику-бизнисмену, богатом и популарном који запошљава асистенте и има хиперпродукцију радова, као и о непризнатом, неоствареном и сиромашном уметнику чији значај се открива тек након његове или њене смрти (Becker, 1995). На поменуто можемо додати и слику о уметнику-истраживачу и друштвено ангажованом уметнику. Слика о уметнику у Србији не одступа превише од овог модела, сем што се не може говорити о богатом и популарном уметнику-бизнисмену.

Можемо да скицирамо различите погледе на савремену уметност у Србији навођењем два схватања са супротних полова. С једне стране је помало екстремно, али присутно схватање уметности које заступа текст са портала Вечерњих новости назван „Изопаченост у уметности“ (Крстајић, 2013) у којем се заступа теза да се уметност отуђила од човека и од саме своје суштине. Која је то суштина није познато нити се о томе расправља, сем што се помиње да здрав и хуман човек по природи ужива у лепоти. Аутор пише: „Прво је из уметности одстрањено мајсторство, затим креативност, па онда форма, боја и ликовност, па све остало редом. Уместо тих вредности стигле су инсталације, импровизације и перформанси, стигли су презир, мржња и ругање свему што је људско, свему што би требало да је свето“, а ту ситуацију су најбоље искористили „неталенти и манипулатори“. Даље се поставља питање да ли је Марсел Дишан (Marcel Duchamp) био свестан да је, уневши писоар у галерију,

„отворио Пандорину кутију из које су покуљали сви неталенти овога света, разни инсталатери, концептуалисти, перформансисти, минималисти, који су галерије и музеје широм света напунили отпадом најразличитије врсте, прогласивши ђубре за врхунску уметност, а ауторе тих „креација“ авангардом уметности 20. века“. Управо нестручност, чак огорченост овог текста добро илуструје поглед на савремену уметности у Србији, где се уметност схвата као тежња за ванвременским лепим, док су тековине савременог, али и не толико савременог, уметничког деловања или проглашене ђубретом или се не разумеју, уз присутан страх од непознатог и одбијање савремене уметности. На супротном полу у односу на ову слику је слика о савременом уметнику као некоме ко посматра и промишља свет око себе и има потребу да даје коментаре на теме које га занимају или да критикује оно за шта мисли да није добро и у том смислу је активан учесник у друштву. Овакви уметници преиспитују традиционалне форме, постављају незгодна питања, провоцирају јавност, указују на нове односе у друштву, тумаче постојећа схватања у новом светлу или партиципирају у различитим друштвеним догађајима, а онда каналишу идеје путем медија уметничког изражавања.

Утисак је, а као што ћемо видети и истраживања то потврђују, да шира публика није превише заинтересована за савремену уметност. А ако и јесте онда нагиње схватању да уметност треба да буде лепа и да се бави ванвременским и универзалним темама и као таква направи одмак од често сиве и сурове реалности.

Занимљив случај који показује однос према апстрактној уметности је конкурс за спомен-обележје Милутину Миланковићу (2012) расписаном 7. новембра 2012. године од стране Секретаријата за културу Јавне управе града Београда. Комисија састављена од председника Удружења „Милутин Миланковић“ Славка Максимовића, редовног професора на Факултету ликовних уметности Чедомира Васића, ванредног професора на Факултету ликовних уметности Звонка Новаковића, доцента на Одсеку за историју уметности Филозофског факултета Ненада Радића и представнице Завода за заштиту споменика културе града Београда Александре Фулгоси (која се повукла из рада комисије) донела је одлуку да је победнички предлог апстрактна скулптура Душана Петровића под називом „Миланковићев космички посед“. Ова одлука је изазвала незадовољство првенствено чланова Удружења

„Милутин Миланковић“ (председник и члан комисије је био уздржан током гласања за најбољи рад), већ и јавности. Чини се да је дошло до размимоилажења у ставовима комисије састављене од професионалаца на пољу уметности и очекивања Удружења и јавности. Чланови удружења нису у победничкој апстрактној скулптури видели ништа препознатљиво, а изјављено је и да ће један од чланова Удружења стално морати да стоји поред споменика и објашњава шта значи (Ćirović, 2013). За комисију је апстрактна скулптура била одлично решење, док су чланови Удружења очекивали реалистични споменик Миланковићу. Неспоразуму је допринело и то што је конкурсом тражено решење спомен-обележја, а не споменика када би могло да се очекује да решење буде скулптура фигуре Миланковића. Све што у критеријумима конкурса пише је да концепт решења треба да буде примерен значају личности и дела Милутина Миланковића, а фигура и лик научника се не помињу. Дебата око конкурса показује неповерење у експертизу и одлуку стручњака на пољу уметности. Цео случај иде у прилог раније изнетој анализи о различитим схватањима савремене, у овом случају апстрактне, уметности и тенденцију неприхватања и неразумевања савремених уметничких начина изражавања.

Још један пример илуструје однос према апстрактној уметности. Недавно је Слађана Петровић Варагић разрешена дужности директорке Културног центра Пожега пре истека мандата. Хајка је потекла од новог председника општине Милана Божића, ветеринара по струци. Рад Културног центра Пожега је пример добре праксе на пољу културе, како због релевантних изложби и пројеката, тако и због професионалног односа. Нећемо улазити у партократске разлоге за смену једне успешне директорке, при том ванстраначке личности, већ ћемо указати на реторику којом је она нападана у медијима. Наиме, председник општине је изјавио да не може да се сложи „са чињеницом да галерија Културног центра увек има изложбе неких апстрактних слика. Културна збивања морамо да приближимо широким народним масама. Ми смо толико богати са етно стварима, а ја у Културном центру нисам никада видео изложбу џемпера, чарапа, пуловера“ (цитирано у Пић, 2016). Божић је замерио госпођи Петровић Варагић што програмом рада Културног центра није утицала да се смањи интересовање за *reality* програме (ibid). Овде долази до једне чудне ситуације, јер публика која већински гледа *reality* програме је иста она која преферира народну уметност, па ваљда Божић очекује да је улога Културног центра

да исту ту публику одвоји од телевизијског апарата тиме што ће направити изложбе цемпера и народног веза, за које очекује да ће бити масовно посећене.

У овом случају је апстракција представљена као пример празне, неразумљиве, елитне уметности насупрот народној уметности за коју се сматра да је разумљива свима. Не постоји разлог због којег би једна врста уметности била блиска свима, ни апстрактна, ни народна, нити било која друга. Улога Културног центра сигурно није ограничена на то да излаже народну уметност и да се врти у зачараном кругу једне „истине“ и једног погледа на свет, а тиме се и баве поједине слике из серије „Сјајне слике“. Пре би могли да очекујемо управо да шири културну понуду и да поред народне уметности које има доста по домовима и на другим местима понуди и нешто друго.

Поред поменутих примера, постоје инстанце које подржавају савремену уметност, као што су радио емисије из културе на радио станицама, интернет портали, као и галерије и невладине организације које делују на пољу савремене културе. Оне учествују у праћењу и промоцији прогресивних струја савремене уметности.

Указивање на разлоге зашто апстракција и савремена уметност остају неразумљиве и стране за већи део грађанства превазилази оквире и намере овог текста.

### **2.3 Публика и финансирање уметности**

Савремена уметност у Србији није широко прихваћена, а још мањи део публике је упознат са савременим схватањем и могућностима употребе уметности. Истраживање из 2011. године о културним навикама средњошколаца у Србији (Мрђа, 2011) показује да 0.2% ученика своје слободно време проводи тако што одлази у неку институцију културе, док 85.8% средњошколаца ретко или никад не посећује музеје, а 79.0% ретко или никад не посећује галерије. Истраживање о културним навикама грађана Србије из 2010. године (Цветичанин и Миланков, 2011) показује да 64% никада не посећује музеје/галерије. У истом истраживању, на питање да ли је посетило неки културни догађај било код типа (биоскоп, позориште, галерија, концерт...) у три месеца пре анкетирања налазимо податак да је на 3 догађаја (што

је у просеку једном месечно) одлазило 9% грађана, а на 4 и више догађаја свега 3%. Преосталих 88% грађана на културне догађаје је ишло 2 пута (16%), један пут (38%) или ниједном (34%) у три месеца. Међу културним догађајима које су похађали грађани Србије посете уметничким галеријама/музејима су наведене у свега 5.2%. Ово би свакако требало имати на уму у ситуацијама када се уметник обраћа публици путем масовних медија радија, телевизије или дневних новина. Друга врста говора и информација се може пласирати путем друштвених мрежа, интернет сервиса или стручних гласила које би биле упућене стручној и заинтересованој јавности.

Слику о количини публике која је заинтересована за савремену уметност можемо да стекнемо анализом посећености интернет магазина за савремену уметност Супервизуелна ([www.supervizuelna.com](http://www.supervizuelna.com)). Супервизуелна је тренутно једино место у штампаним или интернет издањима која фокусирано прати савремену уметност, али не тако што најављује догађаје, већ тако што продукује нове текстове у виду разговора са уметницима и уметницама, ауторских блогова, приказа поставки изложби и другог. На тај начин она заузима специфично место у медијском пољу које се тиче домаће уметности, јер не заузима позицију најављивања изложби и преноса преузетих текстова најаву коју спроводе други интернет сервиси као што су SeeCult ([www.seecult.org](http://www.seecult.org)) или Art Info ([www.artinfo.co.rs](http://www.artinfo.co.rs)), не најављује некритички мноштво изложби као Art Info, нити обрађује шире поље културе које би захватило театар, филм и културне политике, као поменути портал SeeCult. Редакција Супервизуелне не преноси некритички све што се догађа на пољу визуелних умености, већ филтрира теме и информације. Публика Супервизуелне је дакле усмерена ка и заинтересована за напредну домаћу савремену визуелну уметност. Преглед статистике посећености, у коју имам увида као један од уредника сајта Супервизуелна, нам може дати оквирну слику о количини публике. У протекле две године, од 8. децембра 2013. године до 8. децембра 2015. године, сајт је посетило 61.985 јединствених посетилаца. Међутим, свега се 11.913 вратило на сајт, док су преостали посетиоци посетили сајт само једном. Пошто се информације о новом садржају на сајту најефикасније шире путем друштвених мрежа, можемо претпоставити да су ових 50.072 који су сајт посетили само једном они посетиоци који су посетили сајт зато што је неко кога познају поделио садржај у којем се појављује или за који мисли да је значајан. Ту спадају родбина, пријатељи и они који су више или мање случајно „набасали“

на садржај на сајту, те нису имали потребу да се на сајт врате. Бројка од 11.913 оних који су се вратили на сајт, указује на број публике која има већу или мању потребу да континуално прати догађања на пољу домаће савремене уметности у претходне две године. Ова бројка је чак и мања пошто она обухвата и публику која је свега два пута посетила сајт, што није континуирано праћење. Такође, садржају могу приступити исти корисници са различитих уређаја, са рачунара код куће и на послу, са мобилних телефона или таблета што се све рачуна као посета сајту и због чега је та бројка заправо мања. Са друге стране, сигурно постоји публика савремене уметности којој није познато деловање сајта Супервизуелна, због чега би бројка могла бити већа. Свакако не можемо добити коначну информацију о броју публике која је заинтересована за овдашњу савремену уметност, али ови подаци нам дају приближну слику.

У Србији не постоји развијено тржиште уметности које би могло да да врсту легитимитета уметности у виду потражње која би подигла цене уметничким радовима и тако их довела у центар пажње јавности. Са друге стране, не може се рећи ни да уметници никада не продају радове. Продаја се догађа, али је она спорадична и није организована у било ком смислу и врло је тешко ослонити се на то да ће се радови продати. Зато се улагање у продукцију уметничких радова догађа спорадично, углавном од стране спонзора који виде неки интерес у улагању за које није извесно да ће се вратити. Државно финансирање уметности постоји, с тим да су откупи уметничких радова спорадични. 2014. и 2015. године су спроведени откупи, док су годинама пре тога изостајали. Секундарна продаја је углавном ограничена на уметничка дела уметника који нису више живи и чија су дела „проверена“ и добро описана у историји српске уметности. Тешко је измерити значај тржишта и допринос уметничком животу. Оно што може да се констатује је да државно финансирање невеликог обима постоји, да спорадично тржиште постоји, али и да је са стране уметника веома тешко, ако не и немогуће, преживети ослањајући се само на изворе финансија из система уметности. Не постоје системске олакшице у виду ослобађања од пореза или обавезе улагања у уметност приликом извођења јавних радова као у другим богатијим и организованијим друштвима.

У моменту када су „Сјајне слике“ излагане, стање са галеријама у Београду је било такво да су оне махом нудиле само зидове. А ти зидови су често неокречени и несређени. Културни центар Београда није имао такорећи никаква средства које би уложио у продукцију изложбе која се одвија у њиховом простору. Каталог који је пратио изложбу је финансирала Висока школа струковних студија „Београдска политехника“ која је радо помогла реализацију изложбе докторског уметничког пројекта предавача којег запошљава. Стање у галеријском систему је већ неколико година у назад веома лоше, изостају финансије за базично спровођење програма, па су уметници стављени у ситуацију да такорећи морају да финансирају програме јавних институција у којима излажу.

## **2.4 Уметник као јавни интелектуалац**

Мишел Фуко пише да је дуго „леви“ интелектуалац заузимао позицију говора о универзалној истини и правди, али да се након Другог светског рата развила повезаност између теорије и праксе, што је омогућило развој специфичног интелектуалца који делује у специфичним пољима (Foucault, 1984). Проблеми којима су се они бавили више нису били универзални, у смислу истине и правде за све, већ далеко конкретнији, стварни и свакодневни. Фигура која карактерише новог интелектуалца више није генијални писац, већ научник. Не онај који носи вредности свих и тежи да се његов глас чује и након смрти, већ онај који заједно са другима располаже снагама које могу да допринесу или униште живот. Улога специфичног интелектуалца је све важнија у пропорцији с политичким одговорностима које је он обавезан да преузме. Фуко даље расправља о томе да истина није ван моћи, те да је она произведена особинама различитих облика принуде и да као таква индукује утицај на позицију моћи. Свако друштво има свој режим истине, свој дискурс који прихвата и чини да функционише као истинит. У складу са тим, интелектуалац није носилац универзалних вредности, већ особа која заузима специфичну позицију, а та специфичност је повезана са генералним функционисањем апарата истине одређеног друштва. По Фукоу, интелектуалац има троструку специфичност: ону која се тиче његове класне позиције, ону која се тиче услова живота и рада који су повезани са његовом позицијом интелектуалца, и треће, специфичност политика



истине у одређеном друштву. Ова трећа специфичност је та која омогућава интелектуалцу да његова борба или ангажман имају импликације које нису чисто професионалне или струковне. Борба за „истину“ дакле није борба за универзалну истину, већ борба за статус истине у смислу економске и политичке улоге коју она игра. Фуко предлаже да „истину“ треба разумети као систем уређених процедура за продукцију, регулацију, дистрибуцију, циркулацију и опербилност изјава или позиција. „Истина“ је циркуларно повезана са системима моћи који је производе и одржавају, и са ефектима моћи које она индукује и које произилазе из ње (Foucault, 1984).

Едвард Саид (Edward Said) је 1993. године у оквиру Reith предавања емитованих на BBC Radio 4 одржао серију од 6 предавања на тему репрезентације интелектуалаца (Said), која су касније сумирана и издата као књига „Representations of Intellectuals“. У првом предавању Саид се позива на Грамшија (Antonio Gramsci) и његово схватање да су сви људи интелектуалци, али да немају сви улогу интелектуалца у друштву. Они који имају улогу интелектуалца, по Грамшију, се могу поделити на два типа: на традиционалне и органске интелектуалце. Традиционални интелектуалци су учитељи, проповедници или администратори и они раде исту ствар и преносе исти сет знања из генерације у генерацију. Органске интелектуалце Грамши види повезане са класама и предузимљивошћу која служи да се организују интереси, стекне моћ или контрола. Органски интелектуалци су активно укључени у друштво и они покушавају да промене начин на који људи размишљају. У данашњем плурализованом и уситњеном друштву свако ко учествује у производњи или дистрибуцији знања се може сматрати интелектуалцем у Грамшијевом смислу: академици, разни консултанти и експерти, адвокати, научници, саветници, новинари, уметници и други.

Саид на самом почетку предавања каже да оно што њега занима као интелектуалца, када говори пред публиком, није само идеја коју жели да артикулише већ и оно што он сам представља као неко чији је главни интерес повећање слободе и правде. Ствари које он говори или пише настају након озбиљне рефлексije и оне представљају оно у шта он верује у тој мери да жели и друге да убеди у своја схватања. У том смислу интелектуалац не треба да подилази својој публици, напротив, треба да

постаља питања која често нису пријатна и која покушавају да промене начин на који мислимо и доживљавамо свет у којем живимо. Саид даље расправља о томе да у данашњем уситњеном свету постоји опасност да слика интелектуалца нестане у маси детаља, да интелектуалац може да постане само још једна професија или социјални тренд, али инсистира да су интелектуалци индивидуе са специфичном јавном улогом у друштву која се не може свести на безличног професионалца који се бави својим послом. За Саида је централна чињеница да је интелектуалац индивидуа обдарена способношћу репрезентовања, отелотворења и артикулисања поруке одређеног погледа, становишта и мишљења за јавност и у јавности. Ова улога се не може замислити а да се јавно не постављају непријатна питања, питања која се супротстављају традицији и догми. Улога се не може лако преузети од стране влада и корпорација и њен разлог постојања је да се заступају сви они људи и појаве који су често заборављени или потиснути, у циљу повећања слобода и правде. Зато је репрезентативна улога и фигура интелектуалца оно што је важно, јер она представља видљиво и јавно становиште неке врсте које је артикулисано упркос различитим ограничењима и препрекама. Саид представља интелектуалца као индивидуу која има вокацију за уметношћу представљања, било да је то говор, писање, поучавање (а може се додати и визуелно изражавање) и та вокација је важна у оној мери у којој је јавно препознатљива и укључује посвећеност и ризик, смелост и рањивост (Said).

Питање које се намеће је степен ангажмана који чини јавног интелектуалца. Да ли је довољно да се бави својим послом или је потребно да се додатно медијски залаже за своје идеје? На пољу уметности, да ли је довољно да уметник производи уметничке радове и излаже их, чиме неминовно улази у јавну сферу или је потребно још нешто поред тога? Јавног интелектуалца одређује и потреба, вокација како наводи Саид, за тим додатним медијским, друштвеним, едукативним, еманципаторским ангажманом, јер то деловање показује веру уметника у посао којим се бави и идеје које заступа, свест о позицији уметности и уметника у датом контексту, повећава значај и озбиљност тема, појачава харизматску личност уметника као јавног говорника који покушава да пренесе поруку и на тај начин делује на друштво.

Мијушковић на почетку књиге „Од самодовољности до смрти сликарства“ (Мијушковић, 1998) пише о потреби уметника да пише, не о, него из уметности, као специфичном месту у којем је уметник и произвођач уметничког дела, али и интерпретатор или теоретичар. На тај начин се остављају драгоцени трагови који помажу разумевању разлога и начина настанка уметничког дела, али и његовог места у окружењу. Посебно почетком 20. века, током развоја авангардних покрета који теже да иновирају и редефинишу уметност, теоријски рад добија важну улогу „како у артикулацији индивидуалних лингвистичких идиома, тако и у конципирању тог амбициозног искорака у простор друштвене и егзистенцијалне стварности.“ (*ibid*) Ови текстови, најчешће програмски манифести, постају саставни део уметничке праксе и промотивне стратегије, и они се обраћају колективитету, јавности, а не индивидуалном субјекту, са тежњом која није ограничена само на духовну трансформацију појединца, већ на ширу реконструкцију друштва и живота „на бази пројекта формулисаног из уметничког/естетског искуства.“ (*ibid*) Како Мијушковић наводи, још је 1912. године Давид Бурљук писао да не бити теоретичар уметности значи одрећи се њеног разумевања. Овакав став с почетка прошлог века је близак позицији уметника као јавног интелектуалца о којем се овде расправља. Уметници су често свесни да се њихово деловање не одвија искључиво у пољу визуелног, већ оно може да се протегне и на поље вербалног и дискурзивног, јер тако помажу артикулацију и рецепцију својих идеја. Авангарде ће превести модернистички концепт самодовољности у концепт уметничког пројекта који ће хтети да буде и социјални пројекат (*ibid*).

Према оваквом промотивном деловању је постојао, а у нашем друштву и даље постоји, отпор, јер се сматрало да су вербална или текстуална појашњења непотребна с обзиром на то да дело говори за себе. Сматра се да ако је визуелном делу потребно објашњење, онда оно није довољно снажно и добро артикулисано. Делимично је то и због тога што велики део визуелне уметности код нас настаје из интуитивних и „унутрашњих“ разлога које је тешко формулисати. Могло би се рећи да се било каква врста промоције уметника и рада доживљава као нешто што уметник не треба да ради, већ треба да буде спонтано „откривен“ због значаја свог рада. Наравно, одређена врста мере је неопходна да се пласирање рада не доживи као бескрупулозно промовисање личности уметника мимо његовог рада. За време

у којем живимо је карактеристична „економија пажње“, те је зарад скретања пажње на свој рад бављење промоцијом неопходан и саставни део уметничког деловања. Поред тога, систем уметности у Србији, такав какав је, не функционише тако што „открива“ уметнике које онда прихвата јавност и публика. Ако и постоји критика уметности у медијима, не постоји критична маса публике која би дала значај уметницима, критичарима и идејама. Зато је уметник приморан да делује и мимо саме продукције радова. Данас је промотивно деловање олакшано друштвеним мрежама као бесплатним сервисима промоције рада. Да њих нема, било би још теже допрети до публике, јер би морала да се плаћа реклама, што је економски неодрживо за уметнике.

Не може се рећи да постоји устаљена пракса деловања са позиције јавног интелектуалца у визуелним уметностима у Србији. Та позиција се код нас чешће везује за поља књижевности, позоришта и филма. Свакако постоје дела у домаћим визуелним уметностима која тематизују важне теме из српске историје, политике и друштва, али јавност није навикла да визуелни уметници делују са позиција јавних интелектуалаца. Чини се да су визуелне уметности мање медијски експонирани у односу на књижевност и филм, иза којих ипак стоје издавачке и продукцијске куће које промовишу своје производе и улажу у рекламу. Ограничени приступ медијима отежава визуелним уметницима да допру до шире јавности.

Добар пример савременог уметника који делује у складу с идејом о уметнику као јавном интелектуалцу је чилеански уметник настањен у Њујорку Алфредо Јаар (Alfredo Jaar). Он каже да је уметник мислилац и интелектуалац и да је за њега уметност размишљање. Размишљање о конкретној ситуацији, анализа ситуације, артикулација идеја које уметник жели да подели са публиком, размишљање о томе шта има да каже и како то да каже. Тек на крају веома дугог процеса размишљања уметник направи нешто (Jaar, 2013). У другом интервјуу Јаар каже да је његово деловање као уметника подељено на три дела. Јадан део је конвенционално схватање уметности као излагања уметничких радова у галеријама или музејима и за ово деловање Јаар каже да има ограничену публику заинтересованих особа. У потрази за публиком која није упућена на систем уметности Јаар други део свог деловања посвећује јавним интервенцијама, радовима који се одвијају ван галерија. Овај

ангажман се одвија у заједницама које нису упућене на уметнички систем и ту ради са, како он каже, реалним људима и њиховим реалним проблемима за које покушава да пронађе креативна решења. Трећи део деловања обухвата предавања, семинаре и радионице широм света путем којих дели своја искуства, али такође у учи од публике којој прича, тако да је то дијалог, размена. Јаар каже да се осећа комплетним као уметником и људским бићем само ако спроводи све три поменуте активности у исто време (Јаар, 2012). За сам процес рада на одређеном пројекту Јаар каже да је то процес који траје између 2 и 6 година, током којих прикупља информације покушавајући да достигне оно што зове „критичном масом“ информација. Пре него што достигне ову „критичну масу“ информација он не делује, већ покушава самоконтролом да елиминира све идеје које му падају на памет. Идеја је да се пре деловања, путем прикупљања информација, постигне што потпуније разумевање дате ситуације да би се адекватно артикулисао поступак који укључује адресирање датог проблема са свешћу о целокупном контексту, са идејом о публици којој се обраћа и средствима којима се обраћа, као и о ефекту који се жели постићи (Јаар, 2012).

## **2.5 Закључак**

Други део је приказао околности у којима настају „Сјајне слике“. Друштвени, политички и економски контекст је одређен позицијом Србије као замље полупериферије, која истовремено тежи да се укључи у савремене европске токове, али и грчевито покушава да остане на сигурном и познатом терену традиције. Слика о уметности се уклапа у тај модел, јер један део јавности негира савремене уметничке тенденције и наглашава традиционални поглед, док други иде у корак са догађајима на интернационалној уметничкој сцени и делује свесна позиције Србије у ширем контексту. Анализе културних навика су показала да становници Србије махом немају навику да одлазе на културна догађања, а још мање да одлазе у галерије и музеје. Средњошколци такође углавном не одлазе у галерије и не прате визуелну уметност. Приватно финансирање уметности је спорадично, док државно постоји, али није великог обима. Системско подржавање уметности путем државних регулатива које би укључиле привреду у потпуности изостаје. Галеријски систем је сведен на ниво

испод оног минимално неопходног за основно деловање. У таквој клими настају „Сјајне слике“ које претендују да делују са позиције јавног интелектуалца. Јавни интелектуалац је схваћен као неко ко верује у своје професионалне налазе довољно да жели да идеје које заступа допру и делују ван уске професионалне заједнице. У овом случају је то вера да деловање на пољу визуелних уметности може активно да учествује у јавној сфери и развија комуникацију везано за одабране теме.

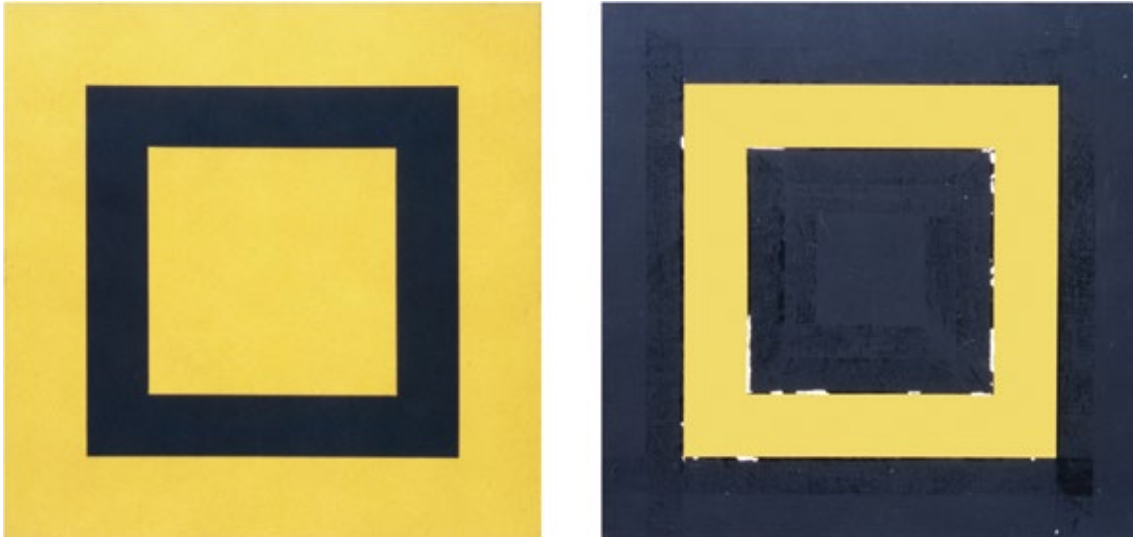
### **3 Претходни уметнички радови**

Да би се потпуније разумела серија слика „Сјајне слике“ сматрам да је потребно описати неколико претходних радова током којих се изградило садашње схватање уметности и позиције уметника.

Током основних студија сликарства на Факултету ликовних уметности нисам прихватио сликарство као разрађен и устаљен систем знања и поступака, већ сам стално имао потребу да преиспитујем начине и средства изражавања путем слике. Анализа поступака и изражајних средстава ме је довела у ситуацију да истовремено радим на различите начине (фигуративно и апстрактно, сведено и експресивно, интуитивно и аналитично), са циљем стварања односа према устаљеним „истинама“ везаним за сликарство које су пласиране на Факултету ликовних уметности и развијања сопственог становишта.

#### **3.1 Добра и лоша слика (2000)**

Током основних студија бавио сам се формалним аспектима слике. Занимало ме је зашто нас професори уче то што нас уче, која су то правила која владају производњом дводимензионалних слика. Да бих боље разумео унутарњу логику слике почео сам да избацујем један по један ликовни елемент. Покушао сам да оголим слику на њене елементарне чиниоце. Избацио сам наратив, гест, линију, потез и покушао да насликам неутралну слику, ослобођену чак и ауторовог присуства. Тражио сам представу која би недвосмислено била слика, али са што је могуће мање елемената. Желео сам празну слику надајући се да ће се она приближити нечему што би могли назвати нултом или апсолутном сликом у маљевичевском смислу. С једне стране, желео сам искуство доласка до такве слике која би била одскачна даска за грађење других, сопствених садржаја. Са друге, имао сам потребу да преиспитам „класични“ став према слици, који је укључивао тежњу доброј композицији, одговарајућем третману боје и развоју интуитивног односа садржаја и форме. Овакав аналитични приступ ме је довео до концепције која се скоро поклапила са



Слика 23. *Добра и лоша слика*, 2000.

концепцијом историјског Минимализма шездесетих година. Сlike су се свеле на штрафте и квадрате. Истовремено, занимало ме је шта чини једну слику добром, а другу лошом. Помислио сам да би било занимљиво тежити лошој слици, уместо уобичајене потраге за добром. Покушавао сам да нађем начин да насликам лошу слику, међутим, после неког времена сам схватио да чак и да успем да насликам лошу слику, она би концепцијски била успешна јер би одговорила првобитној идеји, због чега би била добра. Одустао сам од те идеје на неко време, сматрајући да је логички немогућа. Успут сам сликао квадрате и штрафте. Поступак је био једноставан. Ваљком се наноси акрилна боја у што је могуће хомогенијем наносу, у више слојева, без видљивих трагова рада. Маскира се квадрат самолепивом траком, потом ваљком наноси друга боја. По скидању маске, слика је готова. Једном приликом, током рада на црној слици са жутим квадратом, у моменту скидања, самолепива трака је местимично оставила трагове лепка и подигла доњи црни слој акрила откривајући бело платно. Током осетљивог поступка рада овакве грешке су недопустиве и непоправљиве. Слика је била уништена. Следећег дана сам схватио да је та слика лоша. У односу на првобитну намеру, резултат је био лош. Успео сам да насликам лошу слику и схватио да лошу слику није могуће извести намерно, она само може да испадне лоша приликом покушаја да се наслика добра слика. Затим сам насликао инверзну жуту слику са црним квадратом, изведену онако како сам замислио да треба да буде изведена. Тако је настао рад „Добра и лоша слика“ који је укључивао обе слике. Публици сам оставио да одлучи која је слика добра, а која лоша.



### 3.2 Кругови (2002/03)

Сликање „Кругова“ је окончало започети процес. После штрафти и квадрата, према мом тадашњем размишљању, остало је само да се сликају кругови, јер они нису имали чак ни ћошкове. У сликање „Кругова“ сам се упустио свестан да немам више шта да кажем медијем слике. Схватао сам да нема смисла сликати минималистичке



Слика 24. *Кругови*, 2002/03.

слике на начин какав су сликане педесетак година раније. То је био дефанзиван и јалов приступ у којем сем што сам објаснио себи неке ствари, нисам видео комуникацијски потенцијал нити повезаност са савременим тренутком. Осећао сам да немам публику којој бих се обраћао, те да се неће догодити комуникација која би одвела радове и идеје иза њих у неком новом правцу. Сликама је био потребан елемент који би их повезао са савременим моментом, али тада нисам у себи налазио капацитет да такве слике изведем на неко друго поље, да им додам елементе који би их актуелизовали. Оно што ме је занимало је било да насликам слике које ће окончати започети процес и отворити простор за нешто друго. Мање ме је занимало да останем на пољу геометријске апстракције, а више да проширим поље истраживања на позицију слике и уметника у друштву. Морао сам да се одмакнем од слике и стекнем нова искуства која ће ме, како се показало, вратити слици.

### 3.3 Без назива 2001 (2001) и Хотели (2000/01)

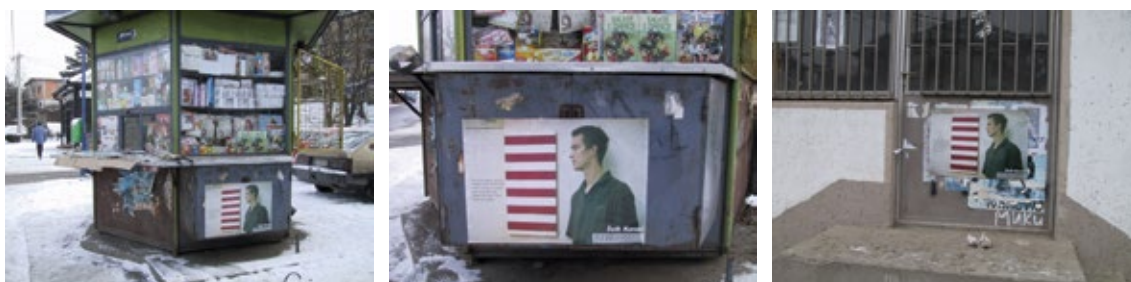
С обзиром на то да путем медија слике у том моменту нисам могао да се изражавам, потражио сам начине да се бавим сликом који би укључивали друге медије и стратегије. Питао сам се зашто апстрактна слика, након скоро стогодишње традиције и опсежне обраде унутар теорије уметности, и даље није прихваћена од стране шире јавности у Србији. Зашто се геометризована слика са штрафтама не налази у хотелима, ресторанима и нашим домовима? Зашто је она још увек тако тешка за разумевање? Одлучио сам да направим серију фотографија на којој би се слика са штрафтама наша у различитим друштвеним контекстима. Носио сам слику са црвено-белим штрафтама формата 35x70 cm са собом и тражио одговарајуће локације.



Слика 25. *Без назива 2001*, избор из серије фотографија, 2001.

Слику сам фотографисао у дому мојих родитеља као примеру грађанског дома, у кући мог деде поред овалних гоблена, на школском часу окачену изнад табле поред Вука Караџића, у теретани док мушкарци дижу тегове и раде трбушњаке, у инжењерској канцеларији, на бувљој пијаци на простирци на земљи са разним

старим предметима околo, у ресторану поред пејзажа и квазинадреалистичких слика, у ромском картонском насељу, на стадиону Црвене Звезде током утакмице финала купа, и у свињцу. Рад сам назвао „Без назива 2001“, што је произвело доста забуна око именовања рада у каталозима, помало као што апстрактна слика збуњује просечног конзумента уметности. Назив алудира и на филм „Одисеја у свемиру 2001“ и иронично указује на схватање уметности у локалном контексту које је удаљено од напредних тенденција.



Слика 26. *FLUX*, плакати у предграђима, 2001.

Исту слику сам употребио у још једном раду. Културни центар REX је у то време организовао пројекат *FLUX*, акцију презентовања и популаризовања савремене уметности у београдским предграђима, путем плаката, пројекција видео радова и разговора са локалним становништвом. На плакату сам се фотографисао поред слике са црвено-белим штрафтама уз текст који је наводио са сам се седам година школовао да бих сликао слике које може свако да наслика. Сматрао сам да није важна вештина сликања, већ мотивација, унутрашњи и мисаони пориви да се наслика тако једноставна слика. Наравно да такву слику може да уради свако ко је довољно педантан. Али се то не догађа зато што слика не настаје из техничких разлога, већ из различитих мотива уметника. Слика је начин изражавања, начин каналисања и презентовања идеја.

Следећа активност је била качење урамљених минималистичких цртежа по хотелима широм Србије. Цртеже сам урамљивао и носио са собом на пут. Носио сам чекић и ексер, без договора са управом хотела сам качио цртеже на зид и остављао их. Фотографисао сам изглед хотелске собе са новим цртежом, број хотелске собе, изглед хотела и центар града. Ову акцију сам спровео у хотелима у Крушевцу, Мајданпеку, Чачку, Врању, Лесковцу, Неготину и Зајечару.



Слика 27. Хотели, Хотел Рубин, Крушевац, 2000/01.

Финални рад је био серија фото-колажа, са великом фотографијом хотелске собе на којој се види цртеж и мањим фотографијама које су одређивале локацију. Занимало ме је да ли ће неко приметити нови цртеж, тачније колико ће времена проћи пре него што цртеж буде уочен и шта ће се са њим догодити. Одговоре на ова питања нисам могао да добијем, јер сам цртеже остављао и одлазио. Наредних година бих понекад добио информацију од колега уметника који су на путовањима кроз Србију видели неки од мојих цртежа. Најзанимљивија повратна прича је била та да су у једном од хотела у собу са мојим радом уселили хотелске куваре, па су склонили сва уметничка дела у канцеларију директора из страха да их кувари не украду.

Два описана рада испитују позицију апстрактне слике и цртежа у локалном контексту и као такви отварају пут настанку „Сјајних слика“. Радови „Без назива 2001.“ и „Хотели“ користе другачију стратегију. Апстрактни радови су ту на неки начин уљези, такорећи герилски догађаји који испитују оно што није, а могло би бити. Они истражују како би то изгледало када би апстрактна слика и цртеж били саставни део јавног и приватног простора у времену када, како је описано, апстракција представља понекад не више од декорације ентеријера и када нема узнемирујућих садржаја. Показало се да апстракција деценију и по након настанка ових радова и даље представља „нелагодно“ место, што је случај са спомен-обележјем Милутину Миланковићу и показао.



### 3.4 Сликаство развија натприродне способности (2001), Естетски доживљај развија натприродне способности (2001) и Изаберите живот (2001)



Слика 28. Сликаство развија натприродне способности, 2001.

када сам видео фотографију коју је snимио мој тадашњи асистент током студирања на Факултету ликовних уметности Бранко Раковић. Ухватио је моменат када по качењу слике високо на зид скачем са металне касете у које смо током студија одлагали сликарски метеријал. Фигура у атељеу замрзнута у ваздуху, са смиреним смешком и положајем тела који је подсећао на источњачке медитативне позиције, стварао је илузију да сам ја, уметник, почео да левитирам испуњен духовном енергијом стеченом дуготрајним и упорним сликањем. Рад сам назвао „Сликаство развија натприродне способности“.

Ова фотографија је изложена на наредном Октобарском салону и тада сам схватио да могу да урадим наставак. Замолио сам пријатеље разних генерација да дођу на поставку изложбе и да скачу испред моје слике, сами и у групама. Дао сам им упутства на шта да обрате пажњу и како да скачу, а ја сам их фотографисао аналогним

Поред интересовања за позицију слике, посебно апстрактне слике, у друштву, занимала ме је и позиција уметника. Тада, крајем деведесетих и почетком двехиљадитих, о уметнику и његовом стваралаштву је постојала мистификација у овом друштву. Уметник је доживљаван с једне стране као усамљеник који проводи сате и сате у атељеу, са друге као боем када из атељеа изађе. Уметник је неприлагођен, „другачији“, неко ко је немушт па се изражава сликама. Та врста мистификације ми се није допадала, чинила ми се неприкладна и непотребна и имао сам потребу да се њоме бавим на ироничан начин. Прилика ми се указала



Слика 29. *Естетски доживљај развија натприродне способности*, избор фотографија, 2001.

фотоапаратом, јер дигитални тада још нису били у широкој употреби. Као резултат сам добио серију фотографија на којима посетиоци изложбе левитирају испред уметничког рада, узети позитивном духовном енергијом коју је рад пренео на њих. Рад сам назвао „Естетски доживљај развија натприродне способности“.



Слика 30. Фрејмови из видео рада *Изаберите живот*, 2001.

Још један рад се бави позицијом уметника у друштву. То је видео рад „Изаберите живот“ који сам урадио са Николетом Марковић. У раду је уметница представљена као неприлагођена и проблематична особа са маргине друштва. Фигура је снимана у контрасветлу тако да јој се не виде црте лица. У почетку није јасно да је особа уметница, већ се сугерише да је она или хероинска зависница или сексуална радница. Чује се глас новинарке из позадине која поставља питања као што су „Кад је то све почело?“, „Када си први пут пробала?“, „Из какве породице потичеш?“ и слично. После неког времена питања се конкретизују и гледаоцу постаје јасно да је особа која прича у ствари уметница. Због бављања уметношћу њу је оставио дечко, а пријатељи су је напустили. Она прича како систем уметности функционише, како је неколико пута покушала да се ослободи те лоше навике, али да је сваки пут добијала понуду коју није могла да одбије, на пример изложбу у иностранству. Видео рад се завршава констатацијом да на сваког регистрованог уметника долази још најмање 10 нерегистрованих, као и да је уметност појава пред којом не смемо затварати очи.

### **3.5 Невидљиве слике (2002)**

„Невидљиве слике“ је рад који промишља слику као медиј, али још увек не прихвата његова правила. Настао је тако што ми се указала прилика да урадим рад по жељи на отвореном, на Ади Циганлији, у оквиру Београдског летњег фестивала. Пошто тада нисам имао шта да кажем сликом, није ми било блиско институционално излагање слике у галеријама и музејима, али сам размишљао о адаптирању и излагању слике у екстеријеру. Надао сам се да би то могло да да нови садржај слици и покрене ствар са мртве тачке. У то време сам разматрао алтернативне начине производње слика у виду уличне уметности и направио неколико мањих експеримената те врсте, тек да стекнем неки однос према томе. Хтео сам да слика буде у вези са окружењем, али да истовремено направим иронијски отклон према слици. Натерао сам војна маскирна платна на рамове, обојио једно или два унапред дефинисана поља која чине камуфлажну шару и написао своје име и годину. То је довољно да се неки предмет назове сликом. Потребна је дводимензионална подлога, начешће платно, боја која се у некој мери примењује на подлогу и потпис аутора са годином настанка. Овакве минимално третиране слике сам зашрафио на металне рамове,





Слика 31. *Невидљиве слике*, Ада Циганлија, 2002.

које сам потом распоређивао на одабрана места по острву, бетонирајући рамове у земљу. „Невидљиве слике“ су истовремено биле игра с промоцијом уметника, која је данас подједнако важна као и сам рад. С једне стране, величина слика и начин презентације су били слични тадашњим рекламним паноима по Ади Циганлији, те је тако слика са видљивим потписом аутора могла да се замени за рекламу. Међутим, места која сам одабрао за слике, као и њихова особина да се утапају у околину, градила су један, надам се, духовит отклон. То је била реклама за уметника која је била јако тешко уочљива. Такође, допала ми се идеја да излетници на острву могу да седе, леже и уживају у природи у близини мојих радова. Занимљив детаљ је да су сви радови на отвореном урађени за БЕЛЕФ те године били уништени у року од десетак дана, једино је мој рад, захваљујући особини да је невидљив, остао на свом месту до дубоко у зиму. У једном моменту, после више од шест месеци, радови су нестали. С обзиром на то да су они били бетонирани, претпостављам да су радници одржавања уклонили радове. Серијом „Невидљиве слике“ сам желео да искорачим из галеријског система и изложим слике у другом, уличном контексту. Још тада сам размишљао и експериментисао са комуникацијским карактеристикама и могућностима слике, баш као и приликом рада на „Сјајним сликама“.



### 3.6 Празно време (2007/8)

Током 2007. године, након неколико година рада у другим медијима, вратио сам се слици. Схватио сам да ми је од великог значаја процес, а посебно мануелни рад, којег код других медија којима сам се бавио није било у довољној мери. Са друге стране видео и фотографија су захтевале много организације, као и скупу технику. Успут ми је постало јасно да сам током студирања на Факултету ликовних уметности урадио добар посао, у смислу да сам темељно започео истраживања на више поља и довољно добро испитао формалне аспекте слике. У односу на период када више нисам имао шта да кажем путем слике, сада сам прихватио медиј слике као начин изражавања који носи своја правила, без потребе да им се супротстављам. Пожелео сам да се вратим репрезентативном сликарству и наративу с једне стране, али и да наставим да се бавим апстрактном сликом са друге. Обе могућности сам истраживао током студија и сада сам био спреман да им се вратим, и да уз помоћ животног и уметничког искуства које сам у међувремену стекао наставим где сам тада стао. Теме више нису биле формалне, већ искуствене. Промишљао сам ствари које су ми привлачиле пажњу и покушавао да артикулишем начин изражавања који би омогућио бављење тим темама у домену сликарства. Тада ми је било јасно да није довољно сликати оно што уметника занима, већ треба наћи ликовни израз који би био функционалан и који би на адекватан начин користио логику градње слике у циљу говора путем слике. Требало је превести идеје на језик слике. Од тада развијам приступ слици као дизајну поруке. То подразумева да пре саме реализације слике претходи разјашњавање разлога за настанак слике. Када ти разлози постану јасни, онда се приступа обликовању адекватног сликарског израза. Тај израз може садржавати како спонтане и интуитивне сликарске поступке и вештине, тако и строго контролисане, међутим, све су оне у директној функцији идеје и визуелног ефекта слике. На тај начин сам сликарски поступак добија занатску улогу, он је само алат за реализацију.

Осетио сам да је бело платно као носач боје сувише обавезујуће, да носи тежину у историјском, симболичком и техничком смислу и да нећу успети да га савладам. Тражио сам начин да решим овај проблем и проналажење нове подлоге је било једно од решења. Тако сам дошао до идеје да пробам да сликам на алуминијумским



Слика 32. Кафа у кревету из серије *Празно време*, 2008.

плочама. Могао сам да исликавам само делове слике, а да неке површине остану без боје, при чему слике нису деловале незавршено, а метална текстура шмиргланог алуминијума је давала нови визуелни и симболички квалитет слици. Површина алуминијума ми је одговарала као савременија и прикладнија подлога са својим већ уписаним вредностима индустријске обраде и рефлектујуће површине сличне електронским и светлосним медијима. Прва серија слика на алуминијуму се звала „Празно време“. Разлози за настанак серије „Празно време“ су двоструки. С једне стране сам желео да нађем начин да се вратим фигуративној слици и реализујем схватање слике као дизајна поруке. Једини начин на који сам могао да кренем у ту за мене нову авантуру је била повратак себи и проблемима савременог живота



Слика 33. Мртва природа са кинеском лампом из серије Празно време, 2008.

о којима сам размишљао. Показало се да темпо савременог живота оставља све мање времена за контемплацију и промишљање. Све се убрзало, од посла, преко хране, до задовољства и блискости. Већина познаника из мог окружења је имала макар по два посла, што је увећало број радних сати, са циљем пристојнијег живота у материјалном смислу. У тој махнитој ужурбаности, почели су да се губе критеријуми. Заборављамо за чим јуримо и шта нам заиста значи у животу. У том периоду сам чезнуо са празним временом, за оном позитивном досадом која може да произведе нове идеје. Са друге стране, пошто сам пошао од својих интимних и свакодневних потреба и проблема, у жељи да слике које направим буду аутентичне и засноване на искуству, решење које се наметнуло је било да сликам себе и своју жену

како проводимо време тачно на онај начин који нам недостаје. Сlike није требало да представљају деструктивну досаду и испразност савременог живота и рада, већ насупрот томе топле моменте заједничког живота путем малих свакодневних активности. Зато су на сликама представљени momenti заједничког спремања хране и ручка, дремања, испијања јутарње кафе у кревету, читања, разговора уз чашу вина и слично. Од потребе да изразим нелагоду спрам савременог живота сам дошао до слика топлине, блискости и љубави.

Мање слике у серији су представљале реконтекстуализацију мртве природе као жанра. Навикли смо да је мртва природа најчешће жанр који се користи скоро искључиво у процесу учења вештине цртања и сликања. Пожелео сам да поред момената позитивне доколице и блискости насликам и детаље свакодневног живота и простора у којем живим. Тако су настале слике које јесу нека врста мртве природе, у смислу да представљају статичне ситуације са предметима, али обликоване не на уобичајени, традиционални начин. То су слике које представљају јело у тигању, спанаћ са јајима на око, полицу са књигама, чинију са воћем, биљке и друге свакодневне ствари. Како бих потенцирао осавремењени начин контекстуализације мртве природе, једна од слика носи назив „Мртва природа са кинеском лампом“.

„Празно време“ је прва у низу серија слика које су настале на алуминијуму путем контролисаног обликовања визуелне поруке, како су касније настале и „Сјајне слике“.

### **3.7 Глупе слике (2008/9)**

Серија „Празно време“ је била покушај изражавања репрезентативном, наративном сликом. Паралелно сам развијао идеје које би могле да се спроведу путем апстрактне слике. Имао сам потребу да се још бавим темама добре и лоше слике и да овај пут насликам слике које ће носити назив „Глупе слике“. На „Глупим сликама“ се појављују разнобојни облици са благом тродимензионалношћу. Ови облици су обли, без наглих оштих ивица, благи, весели, безопасни, допадљиви и присутни, мада није потпуно јасно зашто су они ту. Блага тродимензионалност облика чини привид да је на слици заиста нешто представљено, да ту стварно нечег има, она





Слика 34. *Глупа слика #11*, 2008.

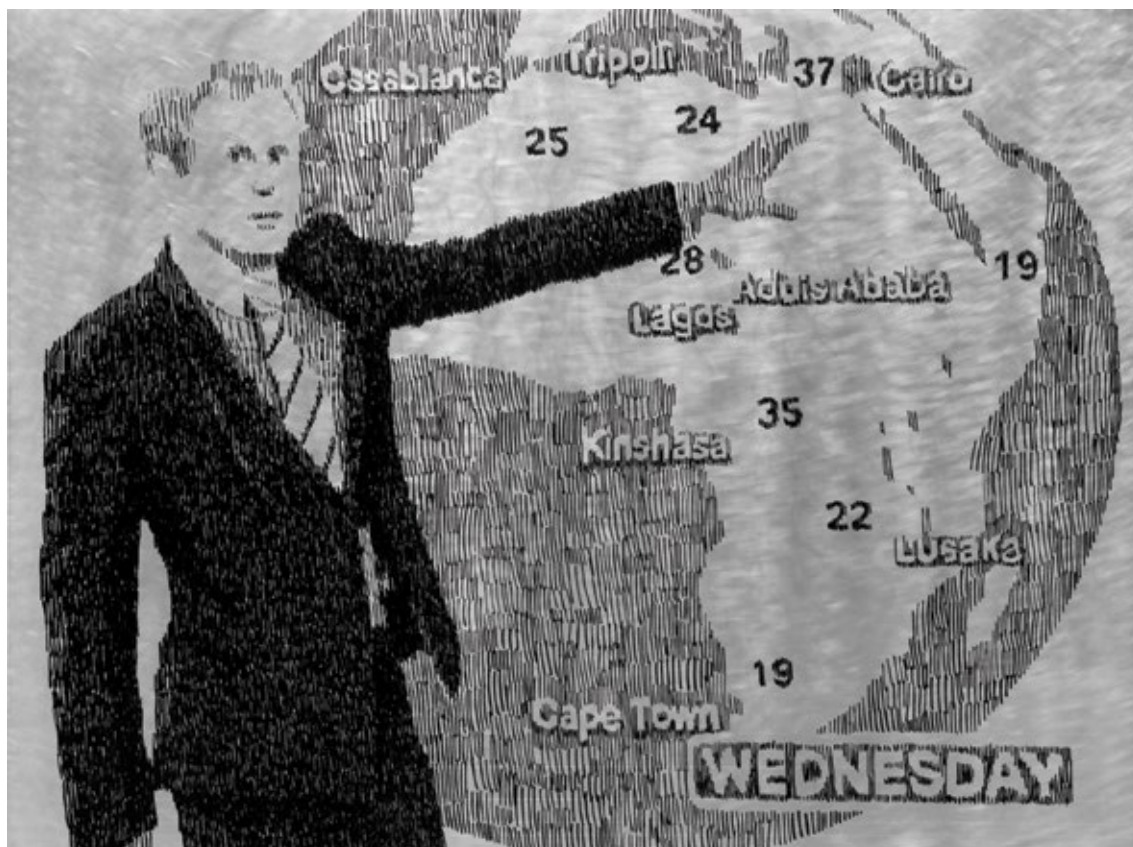
нас уводи у поље репрезентативног сликарства. Међутим, на слици у ствари нема ничега сем баналних облика и боја. Ту је веза са медијском реалношћу, која као да нам на сваком кораку нуди нешто шарено и допадљиво, нешто без чега у том моменту не можемо, нешто изузетно занимљиво, али највероватније непотребно. Сlike описују утисак коју имам док упијам разноврсне медијске поруке које ми се, хтео-не-хтео, нуде током дана. Поред тога, ту је жеља да насликам нешто што је на сличан начин непотребно и банално, да произведем ситуацију у којој слике могу да окарактеришем као глупе како би се уклопиле у описани утисак. „Глупе слике“ настају у моменту таблоидизације јавног живота и актуелности *reality* програма, када је један део медијских порука банализован до мере када постаје увредљив. Са

друге стране, глупо не мора нужно да буде и лоше. Банализација ствари може да буде ефектна критика утилитарног света. Такође, она може да буде веома духовита.

У формалном смислу „Глупе слике“ са органским облицима хладне изведбе су биле претеча „Сјајних слика“. И по називима оне представљају поларитет. Ако су „Глупе слике“ покушале да констатују банализацију медијских порука и умањен значај „доброг“ или „лошег“ у формалном смислу, „Сјајне слике“ иду корак даље у смислу отворене критике друштва путем укључивања слогана и директних порука.

### **3.8 Сlike сувишних информација (2010)**

„Сlike сувишних информација“ се баве информацијама и медијем телевизије, а надовезују се на идеје разрађиване у „Глупим сликама“. Телевизија је једноканални медиј у којем је гледалац пасивни посматрач. Гледалац добија садржај који му се нуди, без обзира да ли му је он заиста потребан. Наравно, телевизија покушава да убеди гледаоца да му је тај садржај у том моменту веома неопходан. Проток информација је све бржи и савременом човеку је потребна информација одмах и сада. Уколико нам је потребна информација о временској прогнози, на телевизији ћемо највероватније добити информацију о времену у Африци и Аустралији, свакако не ону у нашем граду, а и за њу ћемо морати да сачекамо да се заврши нека изузетно занимљива серија или документарни програм. Интернет је медиј на којем можемо одмах добити жељену информацију. Телевизија се за опстанак бори на два начина. Један је концепт програма на захтев (TV on demand), где се напушта концепт емитовања програма у шеми коју је одредило неко управно тело по неким показатељима гледаности, већ гледалац гледа омиљени програм онда када има времена за њега, не у фиксним дневним терминима. Други концепт који се све више примењује у телевизијском програму је концепт тренутачности, којим се парира интернету. Овај концепт се огледа у све већем броју такозваних *reality* програма у којима гледалац у реалном времену прати догађаје. У моменту рада на „Сликама сувишних информација“ најзанимљивије је било пратити овај феномен на MTV-у. Ова некада музичка телевизија је напустила концепт непрекидног емитовања музике и прешла на концепт *reality* програма и уживо емитованих програма. Међутим,



Слика 35. Слике сувишних информација: Време у Африци, 2010.

дошло је до једне невидљиве промене: тренд је да серијали који су играни, дакле режирани и глумљени, изгледају као *reality* програми (квалитет слике, начини снимања, начини глуме, одабир глумаца), док су сви програми који иду уживо, нпр. доделе награда и слично, у ствари јако добро режирани, а често и не иду уживо. Више није јасно шта је реалност, а шта је конструкција. Трећи начин на који се телевизија бори за гледаност су серије, око којих се ангажују познати филмски редитељи и глумци.

У периоду рада на овим сликама телевизијски програм ми је био досадан и незанимљив. Али ми је била занимљива сама телевизијска слика. Често су се покушаји гледања телевизијског програма завршавали тако што бих искључио тон и седео са фотоапаратом испред ТВ апарата, фотографишући слику на екрану. Временом сам дошао до потребе да урадим са тим нешто путем медија слике. Наравно, пуко сликање одређених кадрова није довољно, као што је већ поменуто. Требало је превести ствар на језик сликарства. Долазак до задовољавајуће артикулације је потрајао више година. Израз се свео на ређање вертикалних црних линија на

алуминијумској плочи. У то време сам стекао утисак да слика као медиј добија један помало парадоксални простор слободе. У време плурализма уметничких медија и демократизације средстава, слика је остављала утисак да је на неки начин превазиђена, да је све речено и да су други медији адекватнији. Међутим, имао сам утисак да баш због тога слика има потенцијал за изражавање, да је она један јасан медиј са јасним правилима, да у слици не треба тражити ништа формално ново, већ се треба усредсредити на говор, дизајн и комуникативност слике. Увек ће постојати људи који ће имати потребу да се баве производњом слика, баш као што ће људи имати потребу да се баве музиком или да се изражавају путем текста. Чини се да је у сва три поменута медија, што се формалног аспекта тиче, све речено, али они и даље остају јасни и моћни механизми изражавања. Осећао сам да је слика слободна зато што више ништа не мора да доказује, да демонстрира или води, за разлику од неких других видова уметности (активистичких, технолошких, медијских...). Слика данас не мора бити никакво, али зато може бити свакако, што и чини описани осећај слободе.

### **3.9 Закључак**

Поменути радови описују процес долажења до садашње позиције и схватања уметности и разлога настанка „Сјајних слика“ кроз уметничку праксу. Од првобитне анализе и одбијања класичног приступа сликарству, преко рада у другим медијима, до повратка сликарству и бољем разумевању позиције слике данас и могућностима производње слика и изражавања путем слике. Такође, постепено се развијала потреба за формулисањем идеја које су активније поводом културних феномена и друштвених догађаја. Слика се за мене испоставила као моћан апарат слања визуелних порука различитих врста, који у себи садржи формални део дизајна слике, тј. прилагођавања и усклађивања визуелног дела и поруке. У том смислу је однос форме и поруке и комуникативности слике веома важан, а то је био један од задатака за решавање током рада на „Сјајним сликама“.



## 4 Сјајне слике

Четврти део је везан за конципирање, развој, реализацију, медијску промоцију и постпродукцију „Сјајних слика“. Поглавље ће описати циљеве и ограничења пројекта, истраживачке методе и детаљан опис реализације пројекта. Пре описа сваке од слика из серије „Сјајне слике“ биће речи о разлозима због којих је коришћен апстрактни начин изражавања. Затим ће уследити кратки осврт на сликарство које користи речи и фразе. Уметнички радови из серије „Сјајне слике“ се заснивају на посматрању и анализи културолошког и друштвено-политичког контекста Србије у периоду 2010–2013. године. Циљ овог поглавља је да појасни запажања и размишљања услед којих су слике настале. Поред тога, биће описане активности током трајања изложбе, медијски ангажман и постпродукција радова и идеја.

### 4.1 Циљеви пројекта

Циљ овог докторског уметничког пројекта је да произведе уметничке радове на пољу апстрактног сликарства који ће бити у релацији са друштвом и локалним контекстом. Сlike ће се бавити менталитетом друштва у којем настају, са пуном свешћу о улози уметности и уметника у друштву и са активним деловањем на медијском пољу у циљу преношења порука које слике носе. Менталитет је овде схваћен као културолошки код, карактеристични начин размишљања или комплекс владајућих, а неписаних односа по којима појединци и друштво функционишу. Менталитет је преиспитан и критикован, а поједини односи су издвојени и постају теме слика. Да се ствар не би завршила само на критиковању, урађен је и конструктивни допринос у виду слика са позитивним порукама али и постпродукције рада. Такође, циљ је направити уметнички пројекат који ће што је могуће више искористити комуникацијски потенцијал уметничког изражавања, па су саставни део рада и догађаји током трајања изложбе (вођење кроз изложбу, радионица са средњошколцима, радионице са предшколском децом и децом нижих разреда

основне школе, предавање о социјалном капиталу), као и медијски ангажман и постпродукција (наставак излагања радова и по окончању самосталне изложбе на којој је први пут представљен докторски уметнички пројекат). Даље, циљ овог докторског уметничког пројекта је да спроведе у дело схватање о уметнику као јавном интелектуалцу, уметности као комуникацији и медију за слање порука и учешће у јавном животу одређеног друштва и схватање важности локалног контекста који је пресудно одређујући за значење, читање и настанак уметничког рада, а све путем рада на апстрактним сликама и њиховој медијској промоцији и постпродукцији.

## **4.2 Ограничења пројекта**

Пројекат је заснован на премисама западне историје и праксе уметности. Нису узимани у обзир уметнички радови и праксе других култура. С обзиром на то да је докторски уметнички пројекат рађен на одсеку Сликаство, пројекат је ограничен на медиј сликарства. Друго ограничење се односи на одлуку да се пројекат спроведе у конвенционалном галеријском контексту, са идејом да се поруке о друштву шаљу путем институција које је друштво основало, што појачава критичку компоненту рада. Пројекат је спроведен у оквирима „високе културе“ и институционалног деловања.

## **4.3 Истраживачки методи**

Током рада на пректичном делу докторског уметничког пројекта „Сјајне слике“ коришћене су следеће методе:

### **4.3.1 Прикупљање података**

Прикупљање података је спроведено праћењем информативних медија и опште друштвено-политичке ситуације у Србији. Такође, деловање на уметничкој сцени, праћење културних догађања је такође дало улазне податке, као и праћење књижевности и есејистике. С обзиром на то да је критика друштва саставни део пројекта, многе информације су прикупљене из разноврсних ситуација свакодневног

живота, као што су, на пример, комуникација у пекари, обављање административних послова или послова који доносе новац. Може се рећи да је целокупно искуство живота и рада допринело прикупљању података и инкубацији, која је касније довела до конкретизације уметничког рада.

#### **4.3.2 Анализа и синтеза**

Било је потребно анализирати мноштво запажања о друштву и сагледати које теме могу да буду сведене на слоган и адекватно преведене на језик сликарства. Специфичност синтезе, свођење запажања на кратки слоган, је подразумевало деловање блиско копирајтерском, карактеристично за маркетиншке агенције. Такође, анализа је захватила и преглед историје апстрактног сликарства.

#### **4.3.3 Артикулација**

Визуелно конципирање идеја и обликовање слика је реализовано дигиталним путем, методом дизајна слике. Под дизајном слике се подразумева прецизно дефинисање свих елемената слике пре него што се приступи реализацији. Употребљене су технике дигиталне обраде растерске слике, познавање векторске графике, припреме фајлова за сечење фолије, скенирање, дигитална фотографија.

#### **4.3.4 Реализација**

Специфичност реализације је у томе што је коришћена техника аутолакирерског фарбања аутомобилских каросерија. То значи да је за потребе реализације научен занат са свим техничким детаљима, припремом подлоге, компресорским наношењем боје, лакирањем и полирањем.

#### **4.3.5 Презентација**

Презентација рада је подразумевала излагање радова у галеријском простору.

#### **4.3.6 Медијска промоција и комуникација**

Идеја да излагање уметничког рада у галерији није довољно – укључила је медијску промоцију и комуникацију везану за уметничке радове као једну од метода које су примењиване током рада на пројекту. Медијска промоција је подразумевала деловање

на друштвеним мрежама, слање мејлова, учешће у радио програмима, снимање за телевизијске и интернет емисије, најаве у штампаним и интернет медијима и друго. Даље, промоција и комуникација су укључиле и вођење кроз изложбу и разговор са уметником, као и програме у галерији током трајања изложбе.

#### **4.3.7 Постпродукција**

Постпродукција је обухватила активно стварање ситуација у којима ће радови бити даље изложени, што је отворило могућност за даљу медијску промоцију и комуникацију. Конкретно, то је серија од пет изложби „Употреба слике“, спроведених у Новом Саду, Панчеву, Краљеву, Пожеги и Крагујевцу.

Током писања овог текста коришћени су:

#### **4.3.8 Историјски метод**

Метод историјског прегледа односа апстрактног сликарства и друштвених идеја је појаснио могуће стратегије деловања на овом пољу.

#### **4.3.9 Дескриптивни метод**

Опис друштвено-политичких околности у којима пројекат настаје, позиције савремене уметности и улоге уметника као јавног интелектуалца, као и детаљан опис настанка и реализације пројекта обезбеђују проверљивост и трансферабилност знања.

### **4.4 Зашто апстракција?**

Можемо поставити питање зашто се овај докторски уметнички пројекат ограничио и определио за апстракцију као начин визуелног изражавања. Поред разлога наведених у Уводу који повезују почетке апстракције када је она била у тесној вези са друштвеним идејама и садашњи моменат кризе друштвености, можемо навести још неке. Идеје које су визуелизоване и које стоје из сваке од појединачних слика би могле да буду представљене и на наративни начин. Уколико би запажања о друштву била представљена наративно, тада би визуелни описи били илустрације које би морале да опишу неку конкретну ситуацију у којој се одређена особина испољава. Један

од разлога зашто су слике морале да буду апстрактне је тај да су идеје предстаљене „Сјајним сликама“ често апстрактне по себи и тешко сводиве на конкретан случај који би могао да буде описан. До слогана се дошло не из појединачних догађаја већ синтезом разноврсних запажања. Цео процес промишљања друштва и односа који владају, као и сажимање запажања на слоган је нематеријалан и апстрактан. Уколико би те идеје биле описане наративно, оне би вероватно морале да укључе ситуације из свакодневног живота и дневне политике што би повело читање „Сјајних слика“ у другом правцу. Уколико покушамо да замислимо наративне слике рађене методом аутолакирерског фарбања која је коришћена, оне би биле веома близу кичу декорација аутомобилских каросерија (пламенови, девојке и слично) што свакако не би био задовољавајући дизајн слике. Трећи, можда и најважнији разлог је тај што је у апстрактни израз лакше уписати сопствене асоцијације и садржаје и отворити слику за разноврснија читања и индивидуалне пројекције публике, чиме се активније укључује публика у односу на ситуацију када би се нека сцена наративно презентовала.

У пратећем тексту изложбе „Сјајне слике“ објављеном у каталогу историчарка уметности Ана Богдановић констатује да је апстракција са немером одабрана и да „не представља крајњи циљ сликарског истраживања нити исказ његовог духовног или естетског израза“, већ да је она „средство којим се спроводи низ даљих интервенција на нивоу значења, положаја и рецепције сликарског медија.“ (Богдановић, 2013)

## **4.5 Текст и слика**

Појам „Word Art” означава категорију уметности која укључује текст, речи или фразе у уметничким праксама почевши од педесетих година прошлог века. Свакако да су се слова и речи на сликама појављивале и раније, на пример у радовима Пикаса и Брака у кубистичком периоду. Међутим, ту су речи графички елементи који проширију изражајна средства и домет слике и укључују елементе растућег присуства и значаја штампаних медија. Речи су коришћене као графички фрагменти без наглашавања значења и ретко образују реченице и фразе које би читање слика повело у неком концептуалном правцу. Текст се појављује и на већ поменутиим ангажованим плакатима Ел Лисицког с краја друге деценије двадесетог века.



Слика 36. Кристофер Вул, *Apocalypse Now*, 1988.

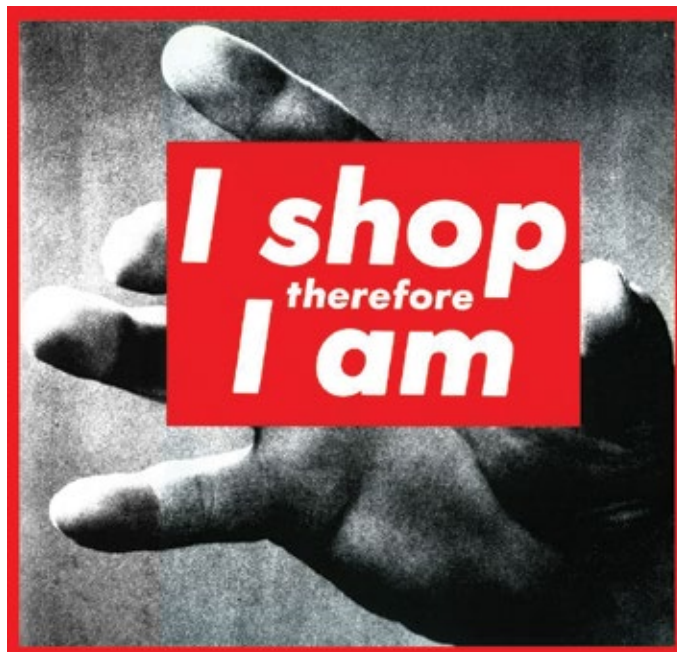
Постоје две основне врсте *Word Art*-а. Прва обухвата уметничке радове који укључују речи и фразе због њиховог идеолошког значења, иконишког статуса или значаја као рекламног, маркетиншког текста. Примери овакве уметности су графички радови Барбаре Кругер (Barbara Kruger) који укључују слогане попут „Купујем, дакле постојим“ („I shop therefore I am“) или слике-датуми Он Каваре (On Kawara) или постер „Нада“ („Hope“) Шепарда Ферија (Shepard Fairey) који је био централна

иконографска представа председничке кампање Барака Обаме (Barack Obama) за председника САД 2008. године. Друга врста овакве уметности је она код које речи и фразе чине актуелни садржај. Код овакве уметности често сем текста и нема других елемената на слици. Текст је ту у двострукој функцији. С једне стране значење текста даје значење раду, са друге текст чини и формални, графички и визуелни садржај рада. Пример за овакву уметност је слика Кристофера Вула (Christopher Wool) „Apocalypse Now“ из 1988. године (Encyclopedia of art education, „Word Art“).

Историја развоја уметности засноване на тексту се везује за реакцију на амерички апстрактни експресионизам. Познати историчар уметности и један од два коуредника својеврсне „Библије“ теорије уметности „Art in Theory 1900–2000“ Чарлс Харисон (Charles Harrison) прича о тој теми у једном разговору објављеном на сајту [www.abstractcritical.com](http://www.abstractcritical.com) (Harrison, 2012). Он каже да је оно што је високи модернизам значио било отелотворено у делима апстрактног експресионизма и радовима Полока, Њумена и других и да је то била несумњиво најбоља уметност тог времена. Међутим, модернизам је платио цену своје критике академског и литерарног и свега онога што је подржавало академску уметност. Тиме се модернизам удаљио од литературе, чиме се лишио одређених могућности интелектуалног садржаја и

дубине. По Харисону, није било бољег знака за то од сепарације текста и уметности коју је спровео модернизам. Најнезамисливија ствар је била та да се појави реч на сликама Њумена или Полока. То би био чин вандализма и концептуално искључена ствар, како наводи Харисон. У овом духу, Ана Богдановић у пратећем тексту изложбе „Сјајне слике“ констатује да уметник „слику „прља“ текстом не би ли јој дао моћ да „гласније“ одзвања у простору посматрача“ (Богдановић, 2013).

Харисон даље прича да апстрактна уметност из ових разлога није имала где даље да се развија. Зато су уметници који нису били убеђени да је апстрактни експресионизам једини начин потражили садржај и могућности за развој на другом месту. Џаспер Џонс (Jasper Johns) је почео да убацује текстуалне елементе у слике. То још увек нису фразе и речи, већ слова и бројеви који ипак подлежу



Слика 37. Барбара Кругер, *Untitled (I Shop Therefore I Am)*, 1987.

сликарском начину репрезентације. Нешто касније, на Џонсовим искуствима, Он Кавара је нашао начин да укључи текст у слике и направи текст као слике. Радови Џозефа Кошута (Joseph Kosuth) „Definitions“, затим „Guaranteed Paintings“ и „100% Abstract“ Мела Рамсдена (Mel Ramsden) и други су претворили текст у слике (Harrison, 2012). Тако настаје одређени хибрид између литерарног језика и сликовног језика. Сlikовно окружење даје нову димензију и снагу речима. Вербална порука коју носи текст постаје саставни део садржаја слике, чиме спречава да апстрактна слика остане строго формална (Encyclopedia of art education, „Word Art“). У исто време текст и садржај који он носи обогаћују и проширују дејство слике.

Текст на сликама ускоро постаје уобичајена ствар, посебно у поп-арту на сликама Енди Ворхола (Andy Warhol), Роја Лихтенштајна (Roy Lichtenstein), Роберта

Индијане (Robert Indiana) и других. Током осамдесетих текст се појављује на сликама Баскијата (Basquiat), као и на већ поменутиим радовима Барбаре Кругер који су нашли место и на уличним билбордима, као и код многих других уметника.

Однос „Сјајних слика“ према одабраним примерима уметничких радова који користе текст ће бити анализирана у завршним разматрањима.



## 4.6 Држава неће решити наше проблеме

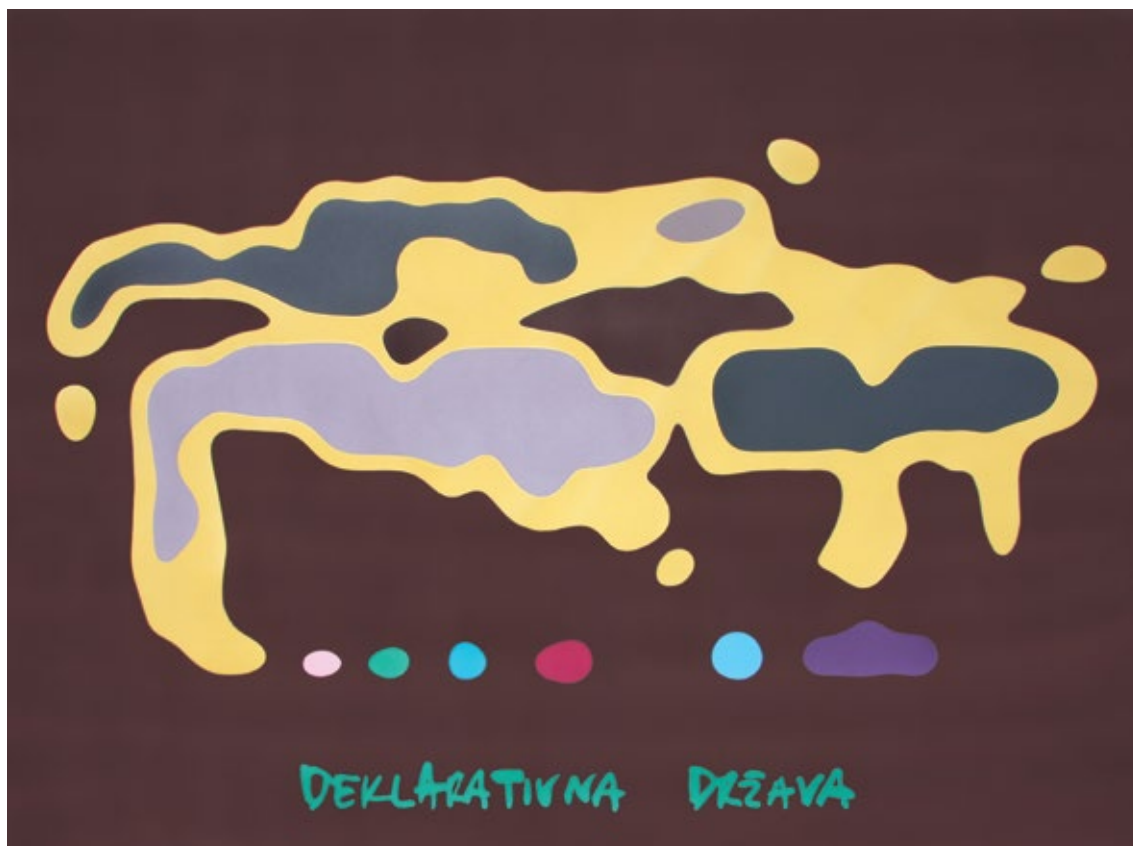


Слика 38. Држава неће решити наше проблеме, 2013.

Може се рећи да је ово кључна слика из серије „Сјајне слике“. На њој је представљено шездесетак облих форми различитих боја. У српском друштву постоји мит о српском јединству у чијем подконтексту је идеја о постојању једног, нормативног бића Српства према коме се сви одређују и које је једино „истинито“. Ова слика покушава да представи друштво као низ индивидуа, а не као једну хомогену масу. Друштво чини много различитих индивидуа са различитим потребама и погледима на свет које све заједно чине српско друштво. Држава која у свом појавном облику и даље подржава тај мит о једности српског националног бића заправо неће решити проблеме друштва, зато што су они разноврсни као што је и друштво разноврсно. Решавањем једног српског питања се не решавају проблеми свих оних који су на било који начин другачији од нормативног узора или имају макар делимично другачије погледе на свет. Богатство једне нације се огледа у разноврсности а не

у једноличности. Поред тога, постоји јак утисак о култури власти у Србији да она није упућена да ради за добробит друштва, већ за добробит политичких елита или митологизоване стварности. Са друге стране, ова слика пасивно позива на развој цивилног сектора као коректора политичке власти. Ако држава неће решити наше проблеме, онда се њима морамо сами бавити и вршити притисак на државу да се ти проблеми реше. Зато распоред форми на слици подсећа на протестну шетњу која је алат грађанског деловања и борбе.

## 4.7 Декларативна држава



Слика 39. Декларативна држава, 2013.

Устав Републике Србије наводи у члану 1

Република Србија је држава српског народа и свих грађана који у њој живе, заснована на владавини права и социјалној правди, начелима грађанске демократије, људским и мањинским правима и слободама и припадности европским принципима и вредностима.

Не морамо ићи даље да би интуитивно закључили да све поменуто није заиста тако у реалном животу у Србији. Чини се као да су многи закони и прописи усвојени на папиру, али да не постоји политичка воља да се они заиста и спроводе. Утисак је да је оваква декларативност ушла у многе поре друштва, тако да није необично да се једна ствар ради, а друга ствар говори или пише у званичним документима у разним делатностима. Као да није важно шта се стварно догађа, већ каквим се ствари представљају. На слици је држава представљена златном бојом на мркој, браон

позадини. Међутиим, та златна форма је изједена изнутра великим сивим формама које сугеришу проблеме. Она је разуђена, неконзистентна, распада се, тромо се креће, са ње цуре и отпадају делови. Оно најбоље што држава има, стручњаци, научници и интелектуална елита, одбачено је и остављено иза у виду колоритних флека одвојених од целине.

## 4.8 Право без обавеза



Слика 40. *Власт без обавеза*, 2013.

Култура власти у Србији показује да није сасвим јасно шта значи бити на власти. Власт се лако приватизује и претвори у партократију од стране политичких елита. Долазак на власт на изборима се схвата као газдовање и као да избори легитимишу самовољу оних на власти, без укључивања других политичких чинилаца који без обзира што су мањина и даље представљају изборну вољу дела популације и други поглед који

мора да се уважи. Тиме се поново признаје само главни ток мисли, док се друге могућности негирају. Власт убрзо заборавља на своје обавезе према становништву. Доминантни елемент на слици је сива форма која сугерише ауторитативну архитектуру и позицију власти која се уздиже високо изнад површине. Са ње цуре црне форме корупције и криминала. Испод тамних слапова су црвене флеке које се могу читати као крв и конфликт. Изнад сиве форме је црвени „камен“ или „облак“ који сугерише национализам и који нестабилно лебди и својом тежином може да се сручи доле. Власт у Србији лако склизне у националистичку реторику чак и данас скоро две деценије након грађанских ратова деведесетих.

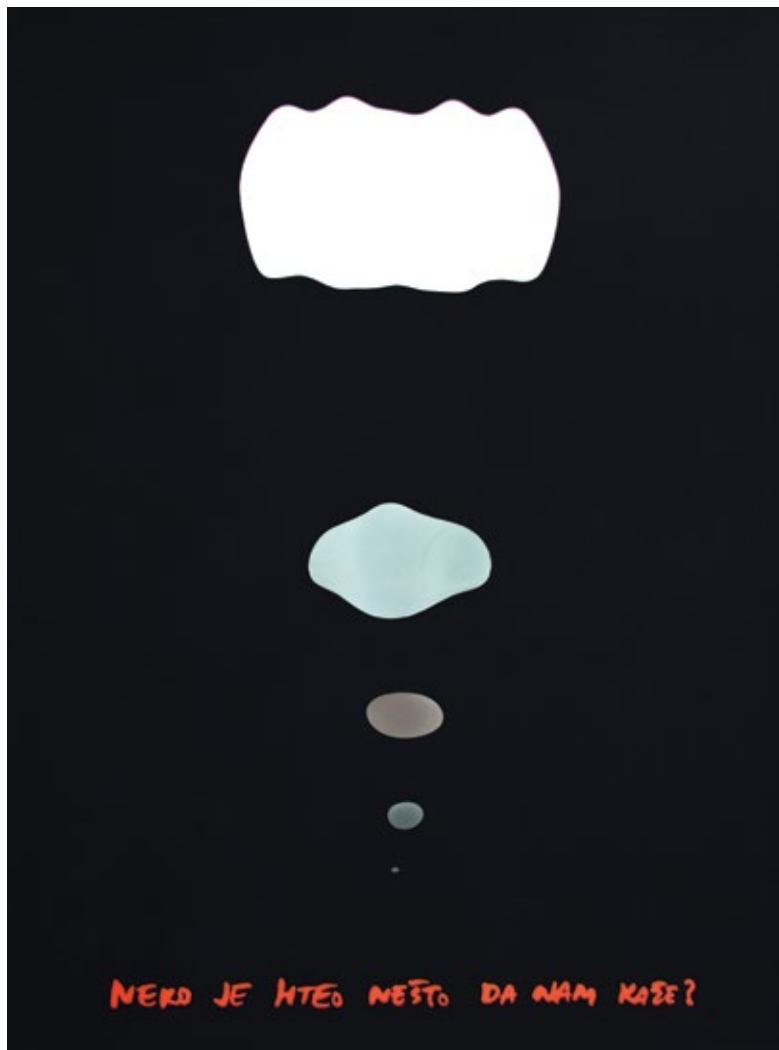
## 4.9 Острва заинтересованих



Слика 41. Острва заинтересованих, 2013.

Ова слика указује на мали број заинтересованих особа, у било којој сфери. Када су људи заиста заинтересовани за нешто онда делују, чиме се онда ствара и продубљује однос према стварима. Уколико не постоји стварна заинтересованост, лако је склизнути у опортунизам, апатију, лако је газити моралне и законске препреке. Када су људи заинтересовани, онда настаје рад, комуникација, размена, продубљивање односа и на крају крајева, широко схваћено – култура. Слика је настала из утиска да су становници Србије мало заинтересовани за било шта, а онда и неспремни да делују у оквиру својих заједница у циљу побољшавања своје ситуације. Слика се може схватити и као илустрација поменуте тезе Сретена Угричића да је задатак уметности да створи „здрава места могућег“ на слици представљене малим острвцима обојеним јарким бојама, одакле „свако у оном што најбоље уме и до чега му је нарочито стало, из све снаге, заједно“ (Угричић, 2008) треба да поразе пораз.

#### 4.10 Неко је хтео нешто да нам каже?



Слика 42. Неко је хтео нешто да нам каже?, 2013.

Слика је настала као реакција на изборну кампању 2012. године која је изоставила поруке које би биле упућене интелектуалцима. Као да је та друштвена групација толико мала да нема смисла слати поруке у јавности упућене њој, као да није рентабилно и економски оправдиво креирање порука за тако малу циљну групу. Тако мала група онда и не може много да утиче на изборну вољу. Као ретко кад је кампања прошла поред мене као да се није ни догодила. То је оставило осећај скучености, као и непризнавања постојања, значаја и утицаја интелектуалаца у друштву. Зато се на слици појављују облици који асоцирају на димне сигнале или на облачиће из стрипова али без текста, и указују на културу комуникације у јавном простору.

#### 4.11 Наследно непознавање комуникације



Слика 43. Наследно непознавање комуникације, 2013.

Слика „Наследно непознавање комуникације“ указује на суштинско непознавање комуникације у овом друштву. Комуникација у својој основи подразумева прихватање могућности другачијег мишљења и као таква она је размена. Утисак је да се под комуникацијом у овом друштву подразумева монолог, у смислу изношења става без потребе да се чује другачије мишљење. Најчешће се особе или потпуно слажу и онда могу заједнички да делују или не комуницирају ако се не слажу (Ковач, 2012). Тешко се прихвата ситуација у којој стране у комуникацији прихватају и поштују једна другу чак и када различито мисле. Слика представља две форме, два чиниоца у комуникацији, који стоје јадан наспрам другог. Обе имају испред себе баријеру која их окружује, блокира и не дозвољава да дође до контакта. Ове препреке имају полукружни облик са избочинама које стварају осећај нелагоде и спречавају размену. Форме су неспремне на комуникацију, затворене у својим системима



мишљења. Оне могу да представљају и две наизглед супротстављене политичке опције, које се одређене дистанце изгледају веома слично. Зато су представљене сличним тамним бојама. На слици се појављују и колористичке форме, али су оне на маргини, испадају са формата и не долазе до изражаја. То су разне конструктивне силе у друштву које остају скрајнуте.

## 4.12 Преобраћање другачијег



Слика 44. Преобраћање другачијег, 2013.

Различитост се још увек не подржава у овом друштву. По идеји једне истине друштвеног идентитета очекује се потпуна нормативност, а све оно што је другачије се или исмева (Константиновић, 2010:16) или насилно одбацује и изолује. Све оно што је другачије се тежи преобратити и приближити ономе што је нормативно и „истинито“ или „исправно“. На сивој позадини је представљена једна наранџаста форма, окружена жутим облицима који је сустижу у тежњи да је преобрате у жуту боју. Наранџасти облик је у центру, у пресеку дијагонала што сугерише безизлазност и статичност. Он нема више где да побегне док жуте форме наилазе са свих страна.

#### 4.13 Анонимни и заменљиви



Слика 45. *Анонимни и заменљиви*, 2012.

Слика се надовезује на слику „Власт без обавеза“. Једном када политичка гарнитура дође на власт, гласачи постају анонимни и заменљиви, до следеће изборне кампање. Слика преноси утисак безначајности бирача и грађана и изборног процеса. Изборни процес је свакако битан, али се чини да избора заправо нема, не само због тога што су програми партија слични, већ и због тога што по доласку на власт настаје партократија која више нема бираче на уму. На тамнозеленој позадини су предстаљени редови црвених облика са варијацијама у величини, облику и боји. Оне представљају појединце, групе или породице које нису спонтано распоређене већ прате одређену матрицу, низ. То сугерише очекивања да грађани буду послушни, као да их је нека невидљива сила приморала на поредак без њихове воље. Грађани имају привид учешћа у дефинисању своје будућности изборним поступком, међутим, гласање се често сведе на избор „мањег зла“ или ограничавања превелике власти неке политичке опције. Вера да ће променама у политичкој сфери заиста наступити промене и бољитак је све мања.

#### 4.14 Најезда менталитета



Слика 46. *Најезда менталитета*, 2012.

У српској историји више пута је долазило до дисконтинуитета развоја грађанског слоја и грађанског менталитета. Скоро да можемо рећи да се у Србији никада неометано није догодила трећа генерација грађанства. Бурни историјски догађаји су прекидали овај ток на разне начине, углавном ратовима. Први, па Други светски рат, затим грађански рат деведесетих су, поред погинулих у ратовима, довели до сеоба. Те сеобе су с једне стране доводиле рурално становништво у градове, а са друге „одливале мозгове“ и интелектуалце из градова, што је онемогућивало развој стабилног грађанског слоја. Слика представља масу малограђанског менталитета розе боје која се прелива преко површине слике и заузима све већи део као нека бактерија која се размножава.

#### 4.15 Доброћудно зло



Слика 47. Доброћудно зло, 2013.

Слика „Доброћудно зло“ указује на одлику менталитета који је у свакодневним ситуацијама добронамеран, али у одређеним важним или критичним ситуацијама производи зло, а да тога понекад није у потпуности свестан. То је менталитет доброг и љубазног комшије који је у одређеним ситуацијама спреман да прими мито, да се бави непотизмом, преварама, криминалом или да буде насилан у породици. Веома лако се прелази преко многих ствари које не би требало да се раде. Слика је веома једноставна, са живим, веселим бојама које сугеришу доброћудност. Међутим, плава форма има потенцијал да букне и експлодира, што појачава реч „зло“ у слогану. Мито, непотизам и насиље у породице се често не доживљавају као неприхватљиве и лоше и зато је реч „зло“ свесно коришћена да појача негативни предзнак.

#### 4.16 Ред угрожава



Слика 48. *Ред угрожава*, 2012.

Искуство комуникације поводом различитих ствари, а посебно пословне комуникације, у Србији оставља утисак да не постоји потреба да се разјашњавају сви детаљи односа, што отвара једну зону односа коју стране у комуникацији могу да интерпретирају према сопственим потребама. То често доводи до неспоразума и лоших односа. Са друге стране, чини се да је ова нејасна зона односа пожељна, јер се онда лакше може „мувати“ и стварати ситуација повољнија по једну страну. Чини се да би уређеност односа довела до угрожавања овог стила комуникације и умањила „маневарске“ могућности. Уређеност је извеснија и у једном смислу досадна, али обезбеђује добитак свим странама које чине однос. У таквом односу је теже извући више од оног што је договорено. Ова слика може да се доживи као однос државе која с једне стране тежи да буде уређенија, али са друге стране толерише неправилности које уређеност обесмишљавају. Жути и розе облици формирају ред и сугеришу уређеност и поредак. Црне потмуле форме посматрају са неповерењем и полако се постављају на пут реду у жељи да спрече даље напредовање поретка.

#### 4.17 Родољубље државних фондова



Слика 49. Родољубље државних фондова, 2013.

У државни буџет се слива огромна количина новца, а они који су на власти одлучују како ће се тај новац трошити. Телевизијска емисија „Инсајдер“ је показала како се располагало државним парама у неким случајевима. Под паролом родољубља је извршена пљачка државног новца који се онда у не малом броју случајева слио у приватне џепове политичке елите. Слика представља форме које су у динамизму, оне се стрмоглављују према истом циљу. Није случајно што су три од четири форме у боји државне заставе.

#### 4.18 Слобода већа од дозвољене



Слика 50. Слобода већа од дозвољене, 2012.

Слика „Слобода већа од дозвољене“ се бави слободом мишљења, говора и изражавања у овој земљи. У медијима се декларативно понављају ставови који би требало да покажу како су становници ове земље слободни и равноправни, међутим, чини се да је реално стање другачије. Постоји сфера мишљења која је ван дозвољене. У овој земљи, слобода већа од дозвољене је бити хомосексуалац, критиковати традицију, прихватити реалност на Косову и рећи да је оно независно, сматрати да национализам није патриотизам и друго. Слика представља светлосиву форму раширених „руку“, слично као код слике „Преобраћање другачијег“, у центру формата, беспомоћну и другачију од црних злослутних форми које је окружују. Сива форма може да се доживи и да је у слободном паду док је црне траке у покрету јуре и сустижу. Позадина марс-црвене боје појачава драматичност тренутка.



#### 4.19 Вртлог једне истине и Незаинтересовани за истину



Слика 51. Вртлог једне истине, 2013.



Слика 52. Незаинтересовани за истину, 2013.

Тема слике „Вртлог једне истине“ се наслања на већ поменућу идеју једности и нормативности српског националног бића. Та идеја, ирационално постављена изнад других, доводи до заблуда и лоших одлука, које попут врлога увлаче све дубље и дубље. Из вртлога је све теже изаћи и сагледати ствар са других страна. Митови о нацији који владају у менталитету друштва су важнији од чињеница и могућности сагледавања ствари са различитих позиција. Инсистирање на митовима показује незаинтересованост за истину и за стварно стање ствари. Ова незаинтересованост за истину паралише нацију у стању *status quo*-а и неспремности да се суочи са изазовима савременог света. Слика „Вртлог једне истине“ сугерише кружно кретање и понирање „фигуре“. „Незаинтересовани за истину“ чине сива површина попут празне позорнице и плавичасте и зеленкасте форме које бојажљиво иступају из маргина слике. Ове форме сугеришу незаинтересованост и страх од иступања на позорницу и преузимања одговорности за своје деловање.

## 4.20 Грађанско самоорганизовање и Сигурност добровољне затворености



Слика 53. Грађанско самоорганизовање, 2013.



Слика 54. Сигурност добровољне затворености, 2013.

Ове две слике су на неки начин илустрација појмова *bridging* и *bonding* теорије социјалног капитала Роберта Патнама (Putnam, 2000). У ситуацији у којој држава неће решити наше проблеме, од изузетне важности је грађење и јачање цивилног сектора као извора нових идеја, знања, утицаја и вредности. Слика „Грађанско самоорганизовање“ је заправо дијаграм који представља идеју *bridging*-а. *Bridging* по овој теорији представља односе и друштвене мреже између хетерогених друштвених група. Он подразумева контакт и размену између група које нису по стању ствари упућене једна на другу. На тај начин се шири знање и искуство и повећава поверење као један од кључних појмова теорије социјалног капитала. На слици су представљене три групе облих форми различитих боја које бојажљиво ступају у међусобне односе. Форме су груписане по бојама, али се по једна форма од сваке боје приближила некој од других боја. За наше друштво је карактеристичнији појам *bonding*-а који представља односе унутар хомогених традиционалних група који нуде извесност и сигурност, због чега су овакве заједнице често мање спремне на толеранцију и отварање према непознатом. То је тема коју покрива слика „Сигурност добровољне затворености“. На тмурној и тамној позадини је једна усамљена форма која сугерише затворени свет са својим локалним сивим сунцем без сјаја.

## 4.21 Лепе речи



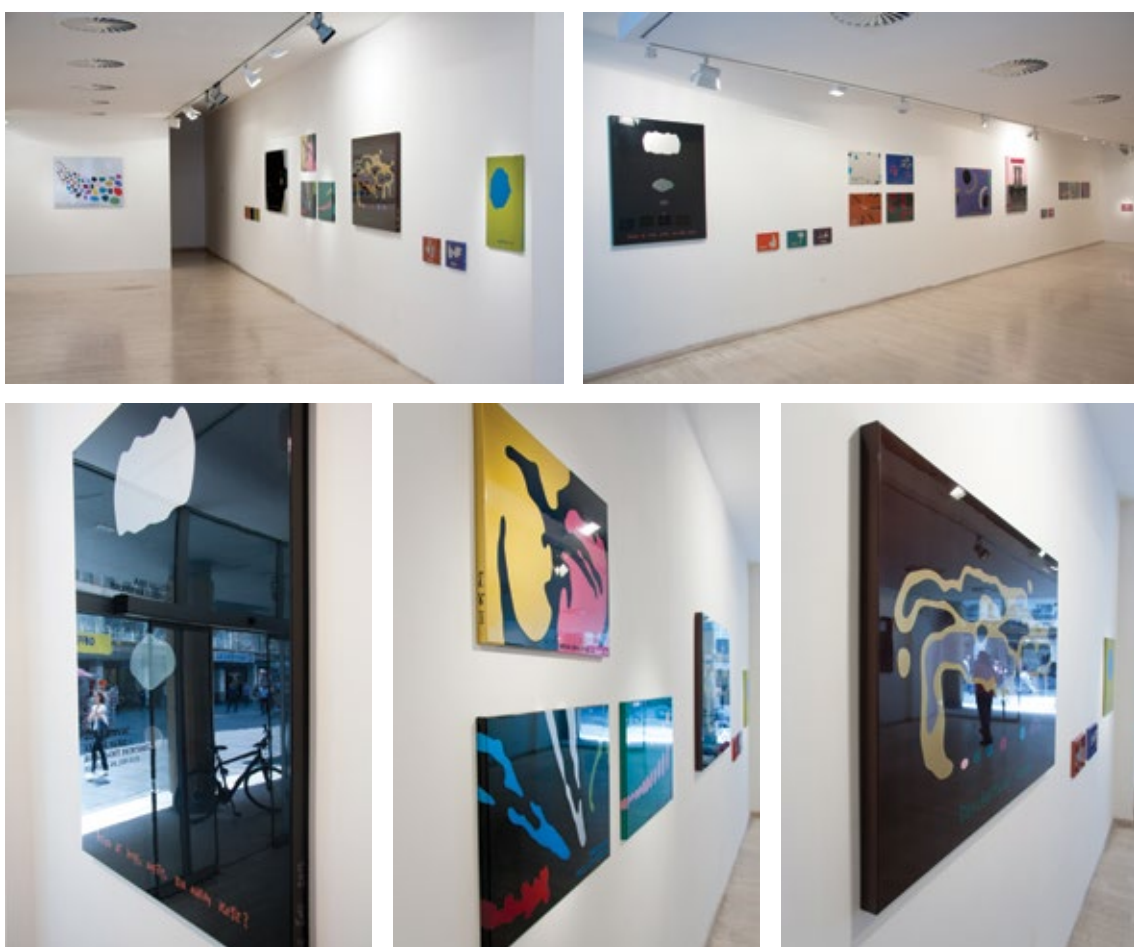
Слика 55. Лепе речи, серија од 15 слика, 2013.

У „Лепе речи“ спада 15 слика малих формата, 21x30 см. То су слике „Да!“, „Добро“, „Хајде“, „Хвала“, „Хоћу“, „Извини“, „Молим“, „Може“, „Причај“, „Слушам“, „Ту сам“, „У реду“, „Волим“, „Заједно“ и „Здраво“. На поставци изложбе „Сјајне слике“ ове слике су постављене ниско, на висини погледа осмогодишњег детета. С обзиром на то да су поруке ових слика позитивне, намењене су деци и идеји да се боље друштво може градити образовањем и еманципацијом најмлађих. Ове слике су настале из осећаја да критика сама по себи није довољна, посебно у друштву смањене комуникације различитих друштвених чинилаца. Велике слике из серије би могле да упадну у ту замку. Критике има много на разним пољима и као да је све већ речено и да се сада ствари врте у круг. Чини се да за грађење бољег друштва није довољна критика, јер не постоји култура односа и комуникација које би од критике направиле помак, већ да је неопходно увести нове конструктивне активности и поруке. Ова идеја је у складу са идејом да је једна од функција уметности да приказује, пројектује и, што да не – креира нове светове. Оног момента када се створе позитивни односи, макар и краткотрајни или симболички, може се рећи да је настала једна зона позитивног и конструктивног деловања. Због тога сам током рада на сликама закључио да поруке са великих слика нису довољне и да им је потребан контраатег у виду позитивних порука које онда чине ствар комплетнијом.

## 4.22 Програм током трајања изложбе

У складу са схватањем да је уметник јавни интелектуалац који је дужан да шири своје идеје и поред самог излагања уметничких радова, организован је разноврсни програм током трајања изложбе. Програм је поред отварања изложбе подразумевао вођење кроз изложбу, ликовну радионицу са средњошколцима, ликовну радионицу са млађом децом и предавање о теорији социјалног капитала.

Отварање изложбе је одржано 30. маја 2013. године од 20 до 22 часа.



Слика 56. Поставка изложбе у Ликовној галерији Културног центра Београда

Вођење кроз изложбу и разговор са публиком су одржани 5. јуна у 18 часова. На вођењу је било око 30 посетилаца. Поред мене, о изложби је говорила и историчарка уметности и ауторка текста у каталогу Ана Богдановић.

Радионица за средњошколце је одржана 8. јуна у 13 часова, а реализована је уз помоћ Ане Недељковић и Културног центра Београда. Идеја радионице је била да се средњошколцима представи један од могућих погледа на савремену уметност и потенцијал визуелног изражавања. Најпре сам одржао полчасовну презентацију свог рада. Затим су учесници радионице обишли изложбу и лепили мале папире са кратким импресијама поред радова, након чега смо поразговарали о њиховим запажањима. Практични део је замишљен тако да учесници покушају да осмисле сопствене слогане везане за њихова интересовања, тежње и проблеме, а затим и да их илустрију. С обзиром на то да је радионица била временски ограничена и да се није очекивало ликовно предзнање од учесника, није био акценат на разради ликовних елемената, већ на спонтаном и једноставном илустровању слогана. На крају радионице смо изашли из галерије у пешачку зону и залепили настале радове на стубове за оглашавање. Тиме је радионица била завршена.



Слика 57. Радионица за средњошколце у галерији током трајања изложбе

Предавање Маје Ковач, под називом „Социјални капитал: теорија и пракса“, одржано је 12. јуна у 18 часова. С обзиром на то да је ова теорија остварила значајан утицај на мене, самим тим је утицала и на концептуализацију радова. Предавање је



представило основне идеје и појмове теорије социјалног капитала, као и могућности схватања и примене ove теорије у уметничкој пракси. Маја Ковач је у периоду када је одржала предавање била докторант на Универзитету централног Ланкашира (University of Central Lancashire) у Престону у Великој Британији, где је радила докторски рад који је заснован на теорији социјалног капитала Роберта Патнама. Централна премиса теорије је да друштвене мреже имају вредност (не мисли се на виртуелне друштвене мреже). Два основна термина ове теорије, *bonding* и *bridging* су укратко описани у делу који обрађује слике „Грађанско самоорганизовање“ и „Сигурност добровољне затворености“. Трећи кључни појам, *linking*, представља степен изградње односа појединаца према институцијама управе и власти. Социјални капитал се односи на везе између индивидуа, на друштвене мреже и норме реципроцитета и поузданост које из њих извиру (Putnam, 2000). У светлу ове теорије, уметност може бити веза између различитих друштвених актера, чиме може развити и појачати *bridging* компоненту социјалног капитала.



Слика 58. Радионица за децу и родитеље у галерији током трајања изложбе

Радионица за децу и родитеље је одржана у суботу 15. јуна, у организацији КЦБ Клуба и Ане Недељковић уз моје учешће. КЦБ Клуб спроводи радионице које подразумевају заједничко учешће деце и родитеља, што омогућава не само учешће деце различитог узраста, већ и време које родитељи и деца могу да проведу заједно у креативним активностима ван куће. Пошто је било велико интересовање за ову радионицу, одржана су два термина са максималним капацитетима. За потребе ове радионице галерија је адаптирана у простор прилагођен деци. Убачени су столови, столице и *lazy bag*-ови. Поред кратког представљања и приче о сликама, деца су мотивисана да цртају своја интересовања и проблеме заједно са родитељима.

Пошто је радионица предвиђена за децу од 5 до 10-ак година, није био акценат на промовисању идеја са слика, већ на стварању топле и креативне атмосфере у којој деца и родитељи заједнички раде на ликовним радовима. Завршени цртежи су лепљени на зид поред слика.

Сматрам да је програм током трајања изложбе веома важан, због тога што скреће пажњу јавности на изложбу и радове. Спроведени програми су покрили разноврсне групе, публику упућену и заинтересовану за уметност, преко деце и омладине, до опште популације позване на предавање. Током трајања изложбе обављено је и неколико снимања за медије о чему ће бити речи у следећем одељку.

#### **4.23 Медијски ангажман**

Саставни део овог докторског уметничког пројекта је и медијски ангажман. Уметници често проведу годину и више дана на реализацији изложбе, а онда се након отварања посета и рецепција рада сведе на случајне пролазнике. То није задовољавајући сценарио. Саставни део посла уметника је да покуша да скрене пажњу на свој рад и своје идеје, уколико их озбиљно схвата. Зато је и организован програм током трајања изложбе. Поред тога, спроведена је и медијска кампања. Неопходно је напоменути да су коришћени само бесплатни сервиси и да није улаган новац у оглашавање.

Један од веома корисних алата за промоцију не само уметности су мејлинг листе. Коришћен је сервис MailChimp који је бесплатан до 2000 мејл адреса и 12000 послатих мејлова месечно. Овај сервис омогућава да се направи дизајниран мејл који у телу поруке садржи форматирани текст, слике као илустрације, као и линкове ка екстерним веб адресама и сервисима за више информација. Мејл са овог сервиса је послат на око 1000 адреса које су укључивале медије и новинаре, уметничку јавност и приватне контакте. На овај начин, вест о изложби и отварању се ефикасно проширила. Послата су два мејла, један као рана најава две недеље пре отварања и други неколико дана пред отварање изложбе. Текст у најави је писан тако да може лако да се копира и прилагоди разним форматима вести или најави по медијима. Вест се појавила на једном већем информативном порталу (Б92, 2013), неколико

струковних сајтова (рана најавна на Супервизуелна, 2013а; затим SeeCult, 2013а; Designed, 2013; Arte, 2013; Popboks, 2013) и више мањих сајтова који преузимају вести са већих сервиса (Vesti, 2013; Naslovi, 2013; YellowCab, 2013; Dan u Beogradu, 2013; Mreža kreativnih ljudi, 2013; Belgradian, 2013).

Коришћене су друштвене мреже Facebook, Twitter и Instagram, на којима су најављивани догађаји и на којима се извештавало о догађајима током трајања изложбе.

Током трајања изложбе урађено је видео вођење кроз изложбу за портал SeeCult (2013б) доступно на Youtube каналу портала, гостовање на Радију Београд 2 у емисији „Културни кругови“, прилог за емисију „Метрополис“ (2013) емитовану на РТС-у и више изјава за радио програме. Љиљана Ћинкул (2013) је написала критику изложбе за Политику која се појавила у штампаном и веб издању. Урађен је разговор за *online* магазин за савремену уметност Супервизуелна (2013б). Изложба „Сјајне слике“ је ушла у ужи избор од 5 изложби за Политику награду за 2013. годину (SeeCult, 2014).

#### **4.24 Постпродукција**

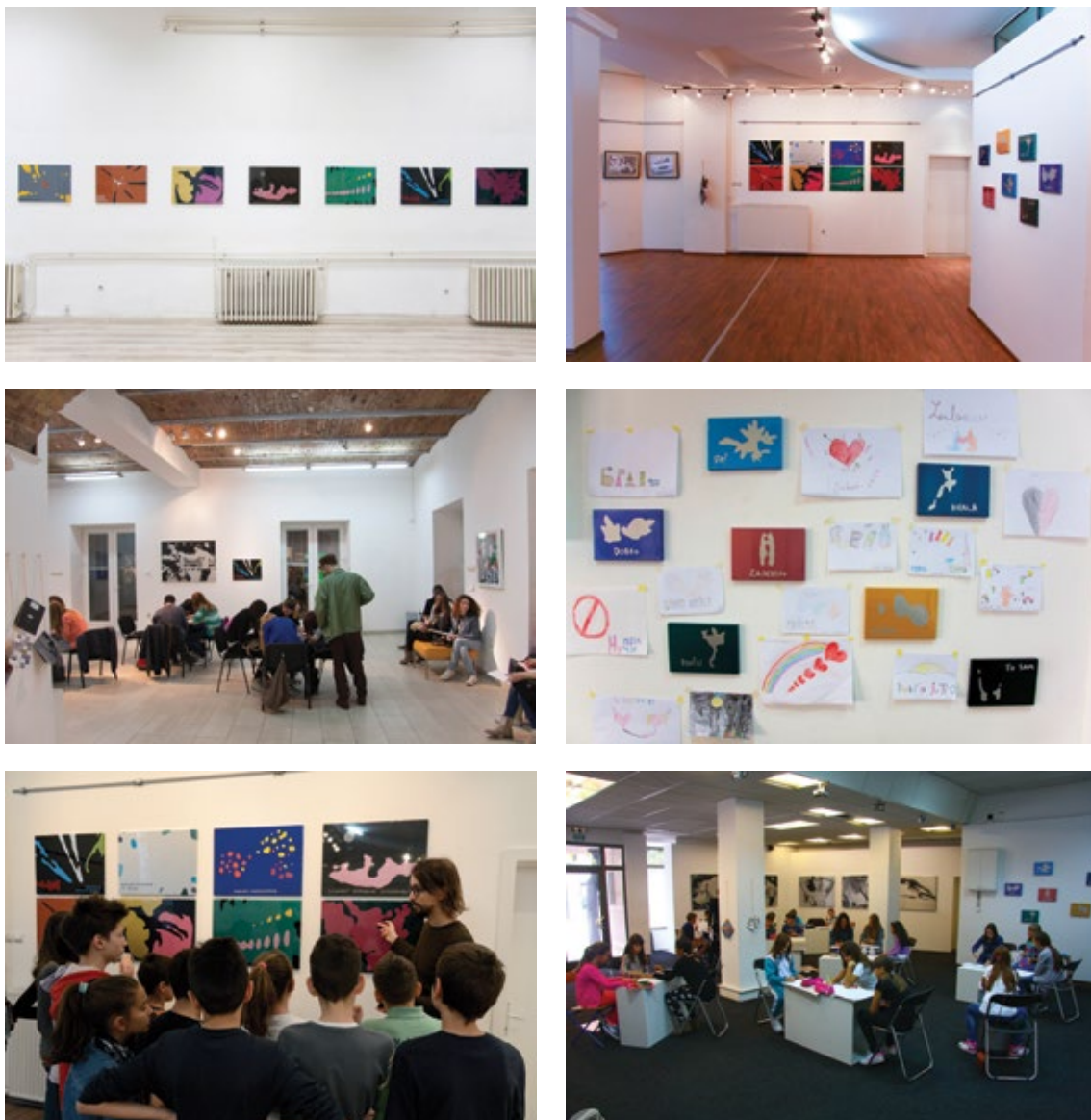
Један од циљева овог уметничког пројекта је да што више комуницира и да шири идеје које уметнички рад заступа. Иако технички можда није саставни део доктората, јер подразумева и радове који не припадају серији „Сјајно време“, серија изложби „Употреба слике“ је важан наставак деловања. Она наставља промоцију рада и идеја које стоје иза слика, и покушава да публици приближи промену погледа на позицију и улогу уметника и уметности. Постпродукција у смислу овде поменутом подразумева да се обезбеди даљи живот уметничким радовима и идејама. Чест случај је да уметнички радови после излагања на самосталној изложби заврше у приватном складишту уметника чекајући позив за неку следећу изложбу на којој би могли бити изложени. Овај пут је спроведен активан приступ и грађење ситуације у којој радови могу да буду поново излагани. Због тога сам уобличио пројекат „Употреба слике“ и спровео га у виду 5 самосталних изложби у пет градова у Србији одржаних од новембра 2013. до децембра 2014. године. Овај пројекат је обухватио



избор слика из моје последње 4 серије слика насталих од 2008. до 2013. године: „Празно време“, „Глупе слике“, „Слике сувишних информација“ и „Сјајне слике“. Изложбе су одржане у следећим градовима и галеријама.

- „Употреба слике“, Шок задруга, Нови Сад (20. 11 – 06. 12. 2013)
- „Употреба слике > Панчево“, Галерија савремене уметности, Панчево (18 – 27. 02. 2014)
- „Употреба слике > Краљево“, КЦ Рибница, Краљево (09 – 22. 04. 2014)
- „Употреба слике > Пожега“, Градска галерија КЦ Пожега, Пожега (09. 09 – 03. 10. 2014)
- „Употреба слике > Крагујевац“, Контакт галерија СКЦ, Крагујевац (20. 11 – 05. 12. 2014)

Путујућа изложба „Употреба слике“ је покушала да представи процес доласка до разумевања уметности и позиције уметника у локалном контексту што је кулминирало током рада на „Сјајним сликама“ и зато је она тесно везана за ту серију слика, а тиме и за овај докторски уметнички пројекат. У складу са схватањима и активностима током припреме и трајања изложбе „Сјајне слике“ и овај пројекат је покушао да стави комуникацију у први план. Отварања изложби су искоришћена за разговор са публиком и вођење кроз изложбу. Где је било могуће, урађене су радионице са основношколцима или средњошколцима. Говори на отварањима изложби често могу да буду формални или превише стручни, па отуд сувопарни и некомуникативни за публику. Међутим, показало се да је публика веома заинтересована када од самог уметника који говори уобичајеним језиком чује мотиве за настанак уметничког дела и поступак израде, као и промену идеја из серије у серију слика. На тај начин публика на отварању добија пуну информацију о уметничким радовима које је дошла да види, што употпуњује доживљај и појачава комуникацију. Током разговора сам покушао да представим уметност као канал за комуникацију и да представим уметника у другачијем светлу од уобичајеног, као неког ко промишља поједине аспекте реалности у којој живи и ко покушава да о својим запажањима говори путем уметности. Радионице су одржане тамо где је то било могуће. Шок задруга у Новом Саду је веома мала галерија, тако да радионица није била могућа, али је зато одржано предавање на затварању изложбе. У Краљеву буџет није омогућавао да



Слика 59. Изложбе „Употреба слике“ и пратеће радионице

останем још један дан и урадим радионицу, али је зато разговор са публиком био веома интензиван, публика је живо учествовала и постављала питања. Радионице су спроведене у Панчеву, Пожеги и Крагујевцу. Радионице су важне и зато што се подржавају и граде односи између локалних културних и образовних институција. У сва три случаја су галерије позвале једно одељење из средњих или основних школа преко личних познанстава са предавачима ликовне културе, тако да је заправо један час ликовне културе одржан у галерији. Ово је ученицима омогућило да упознају уметника и директно од њега чују причу о уметности, наравно прилагођену узрасту. Такође, час у окружењу галерије је другачији од часа у школи где је све већ познато,

што чини ствар занимљивијом. Тема је била прилагођена узрасту, али се сва три пута односила на уметност као комуникацију. Радионице су одржане дан после отварања у Пожеги и Крагујевцу, и током трајања изложбе у Панчеву, а настали ученички радови су постали део изложбе, јер су по окончању радионице окачени на зид поред мојих радова. На тај начин су ученици увучени у контекст уметности и галерије, учествовали су на изложби и можда о томе причали вршњацима или поново посетили изложбу са родитељима.

За сваку изложбу је спроведена већ описана медијска кампања, што је произвело продужено медијско присуство. Вести су преузимали већи информативни сервиси (Блиц, 2014) и посебно локални медији.

За пројекат „Употреба слике“ нису тражена средства од фондова, већ је спроведен у оквиру редовних активности галерија. Термини у галеријама су добијени конкурисањем за редовни програм (Панчево, Пожега) или по позиву за учешће у редовном програму (Нови Сад, Краљево, Крагујевац).

Пројекат „Употреба слике“ је показао да је могуће спроводити програме који се не завршавају излагањем радова, већ се изложба може искористити као повод за медијско промовисање нових идеја, као и за грађење публике и директан контакт са њом. Такође, важан сегмент је децентрализација и приказивање савремених уметничких радова ван Београда. Важност оваквог деловања показује интересовање локалних уметника и студената уметности и неформални разговор који се често настављао након отварања.

#### **4.25 Опис поступка**

Рад на „Сјајним сликама“ је текао на два одвојена колосека. Проблеме друштва сам током рада записивао у виду кратких запажања која су се временом претворила у слогане и називе слика. Слогани су записивани у разноврсним ситуацијама које су побуђивале размишљања од друштву, посебно током праћења дневних новина и периодике, политичке ситуације, читања различите литературе везане за рецентну историју, али и током свакодневне комуникације. Покушао сам да сумирам запажања

у виду кратке текстуалне форме, у почетку као подсетник о темама, а онда и као слогане. Рад на дизајну слика се заснивао на личном осећају за апстрактни израз који сам неговао од студија на даље. С обзиром на то да сам од почетка нагињао анализи слике и ликовних елемената, у складу са мојим аналитичним карактером, ближи ми је био израз хладне апстракције од гестуалне или експресивне апстракције. Као што сам већ описао, паралелно сам радио на различитим начинима изражавања кроз слику, а апстрактни израз је најпре био везан за монохроме и геометријску апстракцију. Након тога сам увео обле форме које се касније појављују и на „Глупим сликама“ које су по коришћењу апстрактног израза претходиле „Сјајним сликама“. Покушај да обле форме какве се појављују на „Сјајним сликама“ насликам на платну сам извео 2005. године у краткој серији од две слике назване „Једноставно ништа“. Ту серију сам напустио јер нисам био задовољан формалним резултатом. Индустијска боја за метал која је могла да се набави у обичним фарбарама није била довољно добра, имала је релативно мало пигмента и није давала премаз и финални слој какав сам желео. Ту је био и проблем платна као незадовољавајуће подлоге. Од 2007. године сам увео алуминијум као подлогу која ми је далеко више одговарала, како је описано у делу о серији слика „Празно време“. Током боравка на Јаловичкој ликовној колонији 2007. године извео сам две слике аутолаковима на алуминијуму. То је био први покушај увођења индустријске аутолакирерске боје и аутолакирерског поступка, с тим што сам тада радио са акрилним бојама без кристала у боји. Овај начин сликања ме је заинтересовао и отворио ново поље за размишљање о слици. Даље истраживање у овом правцу је морало да сачека извођење „Глупих слика“ и „Слика сувишних информација“, које су у том моменту биле разрађеније и ближе завршетку. Ово одлагање се испоставило као добро, јер су се у међувремену развиле и друге идеје и околности везане за настанак „Сјајних слика“.

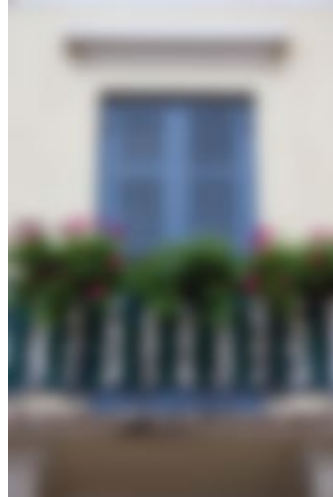
Један од циљева овог пројекта је комуникативност слика. С обзиром на то да ме сликање индустријским бојама за метал на платну није задовољило, решење се назирало у коришћењу аутолакирерских металик боја, карактеристичних по кристалима у боји који на светлу дају боји дубину и светлуцавост, док им полирани лак даје сјај. У карактеристикама металик боје и у финалној завршници саме

површине слике, која је полирана до високог сјаја тако да слика у том смислу изгледа исто као нови аутомобил у аутосалону, видео сам могућност за повећавање комуникативности слика. Појавност и визуелни језик металик боје на металној површини попут каросерије новог аутомобила у аутосалону је далеко ближа и познатија широј публици од нпр. уља на платну. Ту је и визуелни моменат сјаја лакиране површине као и светлуцања кристала које су саме по себи визуелно примамљиве. „Сјајне слике“ помирују класичну слику која виси на зиду са сликом као објектом и индустријским предметом и са сликом која преузима карактеристике другог предмета (аутомобила). Овакаве површинске карактеристике слике нису уобичајене за галеријски простор, те и тиме скрећу пажњу и покушавају да привуку публику. Изложба „Сјајне слике“ је свесно одржана у Ликовној галерији Културног центра Београда која се налази на почетку пешачке зоне у самом центру града, на нивоу улице са стакленим излогом према улици. Може се рећи да у Београду не постоји галерија која је на прометнијем месту тако да је и тај моменат свесно укључен у овај уметнички пројекат у циљу комуникативности радова.

Локални контекст је, у смислу финансијских могућности за продукцију слика, одредио да слике морам да изводим сам. Плаћање професионалаца да изведу слике према нацртима, што би највероватније био случај у богатијим друштвима, није долазило у обзир и због новца, али и зато што у овој ситуацији бирам да сам изводим слике. То је значило да морам да научим занат аутолакирерског бојења аутомобила за потребе извођења „Сјајних слика“. Требало је наћи аутолакирера који ће бити заинтересован за овакву врсту бављења, који ће хтети да одвоји време и да има воље да научи непознату особу свом занату. Имао сам среће и наишао на заинтересоване особе већ у првој аутолимарској радионици коју сам посетио. У аутолимарској радионици „Панта No1“ послују отац Миладин Пантић и два сина Драган и Дејан Пантић. Отац се бави аутолимарским послом, док синови раде фарбање. Испоставило се да син Дејан наслеђује посао свога оца Миладина, док је Драган завршио Физички факултет на Београдском универзитету, а тренутно је на докторским студијама из физике. Драган је био тај који се заинтересовао за мој пројекат и имао воље да ме научи основама аутолакирерског заната који практикује са својим оцем од тинејџерских дана. Од њега добијам прве информације о материјалима које се користе, о технологији припреме плоче, о неопходном алату



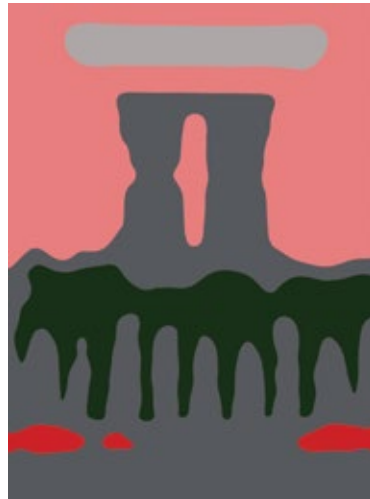
Слика 60. Полазна фотографија



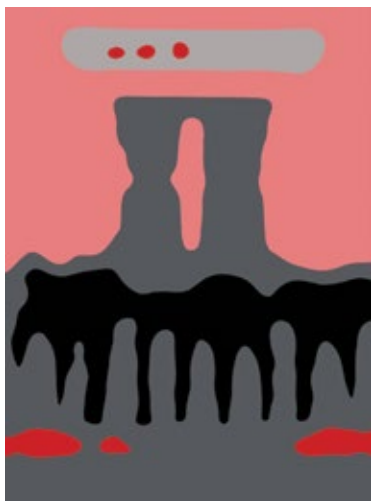
Слика 61. Филтер Blur и повећана zasiћеност боје



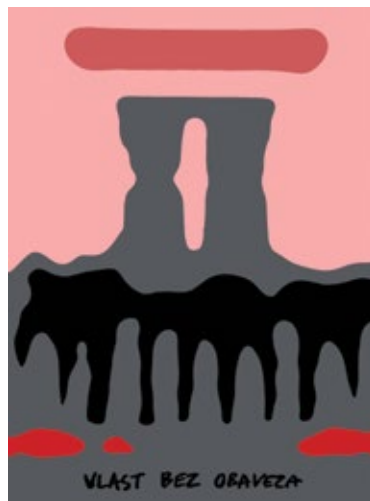
Слика 62. Филтер Cutout



Слика 63. Разрађивање предлошка



Слика 64. Разрађивање предлошка

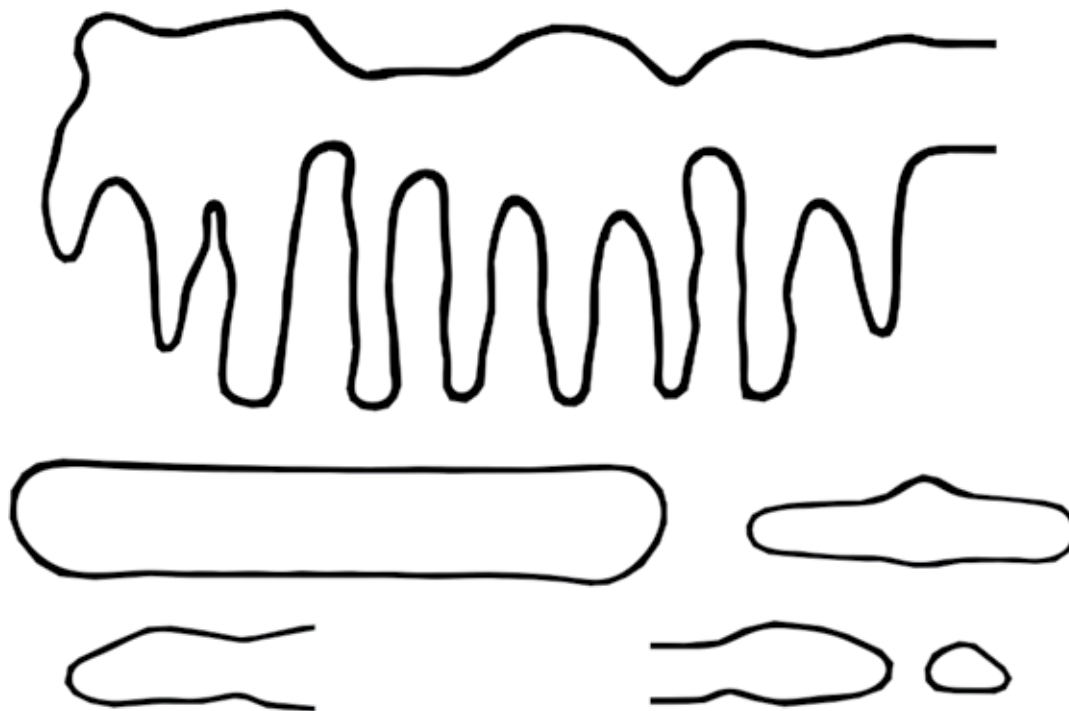


Слика 65. Финални дизајн слике са унетим текстом

и фарбању и лакирању. Прву слику изводимо заједно у њиховој радионици у септембру 2011. године. Тада набављам компресор, пиштољ за прскање, црева и сав потребан материјал. Од пролећа 2012. године започињем самостални рад на сликама, уз подршку Драгана Пантића.

Оно што је морало да претходи изведби слика је комплетан дизајн слика који укључује истраживање и финализацију дизајна појединачних слика. Цео овај процес је рађен у рачунару користећи графичке програме Adobe Photoshop и Adobe Illustrator (оба у верзији 5). За слогане који су се у међувремену искристалисали и дефинисали је требало наћи одговарајући дизајн. Шта би био одговарајући дизајн слике који би био у складу са задатим текстом? С обзиром на то да нема коначних или јединствених решења која би повезала текст и слику, ослонио сам се на своју визуелну интуицију и осећај за форму. Важно ми је било да текст и слика за мене имају довољно јаку везу, без обзира што ће публика можда имати потпуно другачији асоцијативни след и видети нешто друго од оног што сам замислио. На крају крајева, када уметнички рад напусти атеље уметника и изађе у јавну сферу, тада бива схваћен на различите начине и аутор нема, нити треба да има контролу над рецепцијом рада. Из претходног искуства у раду са оваквом врстом апстракције знао сам да ми далеко више одговара да пођем од већ постојећег предлошка који онда могу да мењам по осећају и потреби. Рад од празног папира ми није одговарао, јер ми је било лакше да препознам потенцијал неке визуелне представе и прилагодим је, него да градим од почетка. То грађење од почетка би подразумевало много времена потрошеног на цртање док се не би направила база цртежа од којих би могло да се гради даље. Ову базу предложака сам зато направио користећи своју приватну базу дигиталних фотографија и рутине у програму Photoshop. Трбало је некако апстраховати фотографије. Раније сам већ радио цртеже који су тражили сличан поступак тако да сам брзо нашао начин који ми је одговарао. Фотографије сам пропуштао кроз акције (actions) Photoshop-а. Рутине су биле следеће: најпре сам фотографијама повећао засићеност боје (Image > Adjustments > Hue/Saturation, клизач Saturation на 30); затим сам их замутио (Filter > Blur > Gaussian blur, Radius на 60); на крају сам урадио филтер Cutout (Filter > Artistic > Cutout). На овај начин сам добио базу од преко 1300 предложака с којима сам могао да наставим истраживање и приближим се коначном дизајну појединачних слика. Имајући одређени слоган

на уму, претраживао сам овако направљену базу и тражио предложак код којег се назире веза са слоганом, према мом осећају. Тада сам одабрани полазни предложак разрађивао додавањем и одузимањем елемената и мењањем боја, док нисам добио задовољавајући резултат.



Слика 66. Припрема Adobe Illustrator фајлова за катер

Дизајн слика је био готов тек када сам укључио слогане. Уобичајена пракса је да легенда која садржи назив слике и техникалије буде постављена у близини слике на зиду. С обзиром на то да су у овом случају слогани више од пуког назива, они су морали да добију своје место на самој слици. Тим пре што је су слике критички издвајале теме из друштвеног контекста, слогани нису смели остати ситним словима на легенди са стране, већ су морали постати саставни део слике. Ови слогани су истовремено и називи и садржај и критички елемент који слици даје недвосмислени садржај. Поред тога, слике су, као што је већ поменуто, имале визуелну интригантност чија је функција била да привуче посматраче који су онда на директан начин суочени са сликом и слоганом. Тек је заједничко деловање визуелности слике и слогана дало одговарајући садржај и комплетност сликама. И визуелност текста је морала да буде решена. Постојало је неколико могућности:



да се одабере фонт и дигитално испишу речи, а затим да се припреме за сечење на фолији и даљи рад; да се слогани ручно испишу на папиру, скенирају и припреме за даљи рад; или да се слогани исписују директно на сликама металик бојом. Одабрао сам две комбинације које укључују ручно писани текст. За слике великих формата, као и за најмање слике, текст сам писао црним тушем и четкицом на белом папиру, скенирао и обрадио фајлове, затим их припремао за сечење на катеру. На сликама средњег формата сам поруке исписивао руком директно на површини слике.

Поступак рада је текао тако да су облици прскани металик бојом кроз шаблоне исечене у самолепивој фолији. Дизајн слике је требало припремити за исецање на катеру, машини која сече самолепиве фолије према задатим путањама. Око сваког облика или текста у величини и размери која је потребна за слику је прављен оквир од 5–10 mm, затим је све претварано у црно-бели фајл у Photoshop-у. Након тога ови фајлови су отворани у Illustrator-у, затим *trace*-овани (Live Trace > One Color Logo) и тако претворени у векторски приказ. Овакви фајлови у .ai формату су припремљени за сечење фолије и ношени у комерцијалну штампарију, где су фолије исецане.

Алуминијумске плоче су купљене на комерцијалном стоваришту грађевинских и металних материјала. Величина плоча је стандардна и износи 100x200 cm, што је одредило величину слика. Од једне овакве табле је добијана једна велика слика и две средње или више малих формата. Табла је најпре сечена на 132x100 cm, а онда су избијани квадрати димензија 4x4 cm по ћошковима, а бочне стране савијане тако да се добила „тепсија“ димензија 92x124x4 cm што је формат велике слике из ове серије. Остатак табле је по сличном принципу избијан и савијан бочно, тако да се су добијена 2 формата средње величине у димензијама 64x46 cm, или више малих формата 21x30 cm. На тај начин је табла у потпуности искоришћена без губитака. Може се рећи да су формати слика одређени стандардним форматом плоча на тржишту, као и економским моментом уштеде и искоришћавања целе плоче.

Припрема плоче за даљи рад је најпре подразумевала чишћење и одмашћивање плоче од површинске прљавштине. Затим је следило шмирглање плоче шмирглом (ознака 600) да би се површина плоче благо назубила и тако боље примила следеће слојеве. Затим је на плочу наношен танак слој прајмера Body 960 Wash Primer у спреју. Након кратког сушења плоча је спремна за нанос филера (шприц гит). Коришћен

је филер Mira 2k-HS Acrylfiller који је помешан у односу 4:1 са учвршћивачем Mira 2K-Härter. Наношен је компресорским пиштољем за фарбање у 3 слоја. По потпуном сушењу филера наношен је танки контролни слој црне боје као водич за шмирглање. Потом је плоча шмирглана воденим шмирглама ознаке 1000 све док контролни слој црне боје није уклоњен. Тада је плоча била глатка и припремљена за нанос металик боје.



Слика 67. Процес рада на сликама у атељеу

Коришћене су металик боје произвођача MaxMeuer и Lechler. Купљена боја је додатно разређивана акрилним разређивачем и наношена пиштољем и компресором. Прво је нанет први слој боје која је преовладава на слици и која је служила као подлога другим слојевима боје. Након сушења првог слоја следио је слој лака. Коришћен је лак Mira CS 85 Klarlack помешан у односу 2:1 са учвршћивачем Mira 2K-Härter. Након потпуног сушења (барем 24h) површина лака је матирана шмирглом 1000 и тако припремљена за наношење следећег слоја боје. Сада су примењени шаблони од самолепиве фолије. Пре лепљења шаблона плоча је одмашћена средством за чишћење и одмашћивање Body 770 Antisil. Фолије су пребациване на плочу трансфер фолијама. Трансфер фолија је дебља фолија која нема јак лепак, али може да одлепи самолепиву фолију са подлоге која је носи. Прво се са самолепиве фолије одлепе

сви непотребни делови, а онда се на њу залепи трансфер фолија и пажљиво подигне самолепива фолија. На тај начин се шаблони залепе на плочу на жељено место. Следећи корак је маскирање новинском хартијом делова плоче који не треба да буду додатно прскани. Након тога се шаблон по шаблон прска металик бојом. Проблем који је настајао је тај што је разређивач који се додаје у боју да би она била течнија, отапао фолију па је боја понекад у почетку подливала испод шаблона. Да би се то спречило требало је прскати мало по мало уз константно сушење боје ваздухом из пиштоља (пиштољ има два „колена“ на окидачу, прво „колено“ издувава ваздух, друго „колено“ прска боју) што је помагало да разређивач што пре испари и не отопи фолију. Затим се све површине, које су одвојене шаблонима и тако напрскане бојом, лакирају. Када се лак осуши, уклања се новинска хартија која је служила за маскирање и пажљиво уклоне самолепиве фолије. Пошто је разређивач у боји ипак деловао на фолије, оне су остављале трагове лепка на плочи. Ови трагови су пажљиво чишћени средством за чишћење и одмашћивање Body 770 Antisil до потпуног уклањања. Цео поступак матирања лака, преношења шаблона трансфер фолијом, маскирања, прскања, лакирања и чишћења плоче је поновљен онолико пута колико је дизајн слике захтевао. На крају је цела плоча поново матирана воденом шмирглом ознаке 1000 и тако припремљена за коначно лакирање. Услови атељеа у којима су слике рађене нису могли да буду прилагођени процесу фарбања у потпуности. Велики проблем приликом фарбања су трунчице прашине које су непрекидно у ваздуху и које се лепе на свежу боју и лак. Да би се умањила количина „упадица“ на плафон атељеа је залепљена танка фолија која је умањила трунчице које би отпале са плафона. Пре сваког прскања, под атељеа је квашен водом, која је заробила прашину са пода и спречила да се она подиже. И поред тога је било „упадица“, посебно у лаку који се дуже суши од металик боје. Ове „упадице“ се касније виде и умањују ефекат глатке и сјајне површине боје. Због тих „упадица“, али и због тога што јачина компресора у атељеу није била довољна, финални слој лака је нанесен у аутолакирерској радионици Панта No1 коришћењем професионалне опреме. По темељном сушењу лака, свака слика је полирана машином за полирање и полир пастом. Тада су слике биле готове.

Током целог процеса прскања коришћена је заштитна маска за лице 3М са два филтера.

## 5 Завршна разматрања

Уколико анализирамо коју стратегију „Сјајне слике“ преузимају из историје апстрактне уметности описане у првом поглављу, могли бисмо повући веома јасне паралеле између плаката Ел Лисицког „Биј беле црвеним клином“ и „Сјајних слика“. Формално, оба користе сугестиван и асоцијативан распоред апстрактних форми у комбинацији са текстом. Разлика је што су у случају плаката Ел Лисицког те форме геометризоване, док се на „Сјајним сликама“ појављују органске, обле форме. У оба случаја текст је експлицитан и јасан и недвосмислено одређује садржај рада с једне стране, и оправдава и појашњава распоред визуелних елемената са друге. Разлика је и у томе што је плакат мултипликован и пласиран у јавни простор, док „Сјајне слике“ делују и оквиру институционалног, галеријског система високе уметности. У циљу обезбеђивања публике која није навикла да улази у галерије, и компензације овог „недостатка“ излагања у галеријама везаног за досезање шире публике, у случају „Сјајних слика“ је спроведена постпродукција у виду коришћења друштвених мрежа и медијског деловања, дакле савремене технологије, која свакако није постојала крајем двадесетих година прошлог века. Плакат Ел Лисицког пропагира конкретну политичку опцију, што је касније рађено и у оквиру фигуративног Агитпропа, док „Сјајне слике“ то не раде, већ критикују затечено стање. Сlike су ангажоване, али без пропагирања и заузимања политичке платформе или агитације у том смислу. Сlike, што је акцентовано малим форматима са позитивним порукама, исказују веру да су друштвене промене могуће и потребне. Оне наглашавају значај образовања младих и развоја цивилног друштва као инкубатора и иницијатора промена.

Други формални аспект „Сјајних слика“, у смислу материјала који је коришћен и финалног изгледа слика, може се повезати са *finish fetish*-ом минимализма америчке западне обале шездесетих година. Варнидо објашњава шта је то *finish fetish*.

„Finish fetish“ значи да су огромна количина рада, вишеструки слојеви лака и висок степен контроле утрошени у циљу добијања нечега што се приближава невиности: а то је апсолутна, чиста, беспрекорна површина. (Varnedoe, 2006: 112, превод Ж.К.)

Опис се веома прецизно поклапа са поступком рада током израде „Сјајних слика“. „Сјајне слике“ користе ову стратегију која наглашава не само садржај рада и концептуални аспект, већ и изглед, финалну обраду, занатску перфекцију и визуелни утисак уметничког рада. Тако „Сјајне слике“ повезују стратегију друштвеног деловања и потребе да се активно учествује у обликовању друштва, позајмљену из констуктивизма са ефектом беспрекорне занатске изведбе и *finish fetish*-ом минимализма, комбиновану са савременим схватањем уметничког дела као високоестетизованог објекта.

„Сјајне слике“ се могу повезати са минимализмом и радовима Доналда Џада и због свог изгледа индустријског предмета. Међутим, Џад користи тада нове технологије и индустријску производњу у функцији израде уметничког дела чији је циљ да развије поље уметничког као самодоволне сфере независне од друштва. „Сјајне слике“ имају завршницу која личи на индустријски производ, али су изведене ручно и у себи имају елемент друштвене критике с једне стране и сликовне представе са друге. Оне изгледају као када би осликали површине Џадових индустријских елемената и на скулптурално додали сликовно, а затим исписали текст који би прецизније одредио садржај.

По директности слогана „Сјајне слике“ се могу упоредити са радовима Барбаре Кругер. Поред поменутог „I shop therefore I am“ поменимо слогане „We don't need another hero“, „Your body is a battleground“, „If you don't control your mind someone else will“, „Fund healthcare not warfare“. Кругер снагу својих радова појачава тиме што су црно-беле фотографије у подлози супротстављене црвеним блоковима који уоквирују текст, чиме се сугерише новинска сензационалистичка иконографија. Наравно, овде су подлоге фотографије, представе, а не апстрактни предлошци, међутим, радови Барбаре Кругер претендују да утичу на посматрача и јавно мњење. Зато су њени радови често излагани на уличним билбордима великих димензија. Карактер радова то дозвољава, јер представе заправо и нису замишљене као слике.

Можемо се запитати да ли било могуће пласирати идеје које стоје иза „Сјајних слика“ на друге начине? Да ли би то могли да буду плакати који би се лепили по граду и тиме спровели стратегију плаката Ел Лисицког и билборда Барбаре Кругер? Уколико би се то урадило изостао би веома значајан елемент површине полиране

слике, *finish fetish* и цаклећи изглед металик боје, као и слика-објекат. Цела идеја слогана би онда могла другачије да се конципира и визуелност прилагоди медију штампе. Тада представе не би морале да укључују обле органске облике, већ би могла да се развију другачија визуелна решења. Предност таквог пројекта би била та да би плакати вероватно допрли до шире публике, али би онда то био неки други пројекат, који би представљао сличне идеје али на формално другачији начин.

Уколико је једна од важних компоненти „Сјајних слика“ била та да суочи менталитет који велича аутомобил као статусни симбол са сопственом критиком – можда је серија могла да се изложи у аутосалону, а не у галерији. Занимљиво питање на које немам одговор је да ли током три недеље, колико просечно траје изложба, више посетилаца прође кроз аутосалон или галерију? Како је описано раније, савремена апстракција је постала декорација корпоративних канцеларија, безопасна ствар у којој нема ништа превише политичко, сексуално или увредљиво. Управо зато би могли да очекујемо да продавац аутомобила заинтересован за прављење пара не би био склон томе да у свом салону излаже слике које критикују купце. То није нешто што би помогло продају. Уколико би слике биле без слогана, онда би та опција била у оптицају. Изостао би експлицитан садржај, па би ствар могла да се представи као подршка уметности, на основу које би могао да се гради имиџ продавца који улаже у локалну заједницу. Наупрот томе, продавац би тешко могао да оправда излагање у свом салону слика које упиру прстом у друштвене проблеме.

Још једна дилема је везана за одабир писма за испис слогана. Одабрао сам латинично писмо, највише због тога што пишем латиницом. Прихватам могућност да би слике имале другачији израз, можда и бољи, да сам користио ћирилично писмо. Такође, постојала је и могућност да се слогани ураде на енглеском језику, што би можда побољшало рецепцију радова ван овог региона. Међутим, пошто се слике баве локалним контекстом и српским друштвом, одлучио сам да слогани остану на српском језику. Важна је била и типографија тј. обликовање исписа. Као што је већ поменуто, постојала је могућност да се текст обликује дигитално избором фонта и онда сече у фолији. Избор је ипак пао на ручни испис из више разлога. Један од разлога је тај што би слогани исписани фонтом били далеко хладнији, прецизнији, осећала би се неутралност дигиталног обликовања исписа, што би, по

мом мишљењу, одударало од остатка слике. Важнији разлог је моменат ауторизовања слика сопственим рукописом. Пошто су идеје настале дуготрајним размишљањем и концептуализацијом, имао сам потребу да рукопис остане као верификација, као доказ да су слогани ауторски рад. То је и главни разлог зашто је остала латиница. Ако је идеја да као аутор и уметник ауторизујем рад, онда то морам да урадим онако како то најчешће радим, а то је латиничним писмом.

Рад на „Сјајним сликама“ је подразумевао стратегију копирајтинга, писања слогана за маркетиншке кампање. Копирајтинг је вештина најпре анализирања теме или услуге или производа, а онда сажимања онога што је најважније. Циљ је скретање пажње јавности и повећања продаје или свесности о производу, процесу или услузи. У маркетиншкој индустрији производ се испитује са свих страна, од анализе потрошача и дефинисања циљне групе, па до карактеристика производа и предности или посебности у односу на конкурентске производе. Затим се та сазнања сумирају у кратке текстове прилагођене медијима оглашавања. Ти текстови могу да буду слогани од неколико речи, кратки или дужи текстови у зависности од примене, радио цинглови, телевизијске рекламе и друго. Управо ова стратегија је примењена током рада на „Сјаним сликама“, само што се овде пласирају идеје о друштву, менталитету, власти и држави. Циљ наравно није био продаја производа већ креирање запажања о друштву и критика па је зато цео процес био нешто дужи и апстрактнији и подразумевао је континуирано посматрање и анализу друштва из различитих извора.

Када су слогани дефинисани, како је описано у поглављу „Опис поступка“, приступило се изради визуелног материјала који би пратио и био у складу са слоганима. И овај поступак подсећа на процесе дизајна производа или амбалаже или рекламе у адвертајзинг индустрији. Зато је често коришћен термин *дизајн слике*. Уколико потражимо дефиницију термина „дизајн“, српска верзија Wikipedia енциклопедије избацује следеће:

Дизајн је процес доношења серије одлука које имају за циљ конструисање, обликовање или креирање нечега. Дизајн се прецизно дефинише као досезање циља унутар ограничења. Дизајн се обично одвија по унапред одређеном плану, идеји или замисли. Сврха дизајна је реализација плана или идеје који могу бити узроковани

потребом да се реши одређени проблем. Због тога се процес дизајна често дефинише и као процес решавања проблема. (Wikipedia, „Дизајн“)

За разлику од класично схваћеног сликарства, у којем се решавање визуелних проблема догађа кроз истраживање током самог процеса сликања, када се најчешће не зна тачно како ће слика да испадне, овде су визуелна решења до детаља дефинисана унапред, разрадом дигитално генерисаних предлогака. Процес обликовања визуелних порука подсећа на дизајн производа или рекламе, зато што је се у оба случаја визуелно обликују елементи код којих су захтеви унапред дефинисани и који имају и своја ограничења. Ограничења су одређена одабиром материјала и процесом сликања, тј. аутолакирерским поступком, као и деловањем на пољу апстрактне слике у оквиру галеријског система уметности.

Поред копирајтинга и дизајна слике, трећи елемент који „Сјајне слике“ повезује са савременим стратегијама деловања је индустријски изглед слика. Додуше, овде је тај изглед постигнут ручном а не машинском израдом. Ипак слике изгледају као да су сишле с траке аутомобилске индустрије.

Допринос овог докторског уметничког рада треба тражити у комплексности захвата и детаљном опису разноврсних делатности које уметник предузима да би стварао актуелно сликарство. „Сјајне слике“ повезују стратегије адвертајзинг индустрије, копирајтинга, дизајна визуелног материјала, са изгледом индустријског фабрички произведеног предмета и са потребом да се промишља друштво. То подразумева познавање различитих техника дигиталне обраде слике, као што су фотографија, обрада слике, векторска графика, скенирање, припрема за катер и друго. Поред тога, уколико сматра да је потребно, уметник мора да је спреман да научи нови занат, у овом случају аутолакирерски са свим детаљима познавања материјала и технологије рада. Такође, ту је и специфична површина лакиране и сјајне слике која је у директној вези са основном идејом и садржајем слика. Даље, у целу слику се уклапа потреба да се идеје промовишу и ван галерије и саме визуелности слика, што уметника ставља у позицију јавног интелектуалца. Због тога је важан и медијски ангажман, свест о медију путем којег се шаљу информације и поруке, промишљање дужине и дубине порука и друго. Затим, ту је и постпродукција рада у виду даљег излагања слика. Све ово чини један комплекс активности које уметник предузима у



својој пракси и која приказује једну могућу позицију коју уметност може да заузме и са које уметник може да делује.

Оригиналност данас није нужно тражити само у по сваку цену створеном иновативном изразу, већ у контекстуализацији или реконтекстуализацији садржаја и визуелног материјала. Техника рада металик бојама на алуминијуму у сваком случају није честа у српској уметности и могли би рећи да је она нова. Ни метода дизајна слике није превише заступљена. Међутим, оригиналност се огледа, поред поменуте свеобухватности деловања, и у преплитању идејног, визуелног, занатског, медијског, локалног контекста и свега другог поменутог, што гради комплекс значења. Такође, оригиналност је и у успостављању ситуације у којој апстракција, након констатације да је безопасна и декоративна, поново може да буде актуелна и друштвено ангажована као пре стотинак година, што није једноставан задатак. „Сјајне слике“ су показале да је то и даље могуће. Оне су демонстрирале оно што Варнидо помиње, да апстракција представља виталну традицију креативности и да она обогаћује и мења искуства и тиме оспорава фиксирана значења познатих ствари. „Сјајне слике“ јесу реконтекстуализована апстракција, адаптирана према времену и локалном контексту у којем настају. Као такве оне учествују у репозиционирању расположивог знања и пројектују значења на наше искуство.

Домет идеја које критикују друштво ипак није велик и поред медијског деловања. Међутим, слике пројектују један поглед на свет. Тај поглед је отелотворен у сликама које су проциркулисале јавним пољем колико год је то могло и колико су околности дозвољавале, како у галеријском систему уметности, тако и по друштвеним мрежама и медијима интернета, радија и телевизије. Као такве оне учестују, макар мало, у креирању јавног мњења и односа према стварности. На крају крајева, то и јесте једна од улога уметности, да пројектује ставове и поглед на свет и тиме учествује у јавном животу. Уметност данас може бити место спровођења трансформативних истраживања које имају културну релевантност.

Током рада на „Сјајним сликама“ испоставила се једна веома важна дилема. Првенствено је акценат био на разради критичког осврта на особине друштва. Међутим, у једном моменту је настао осећај нелагоде због тога што је једно од запажања везаних за друштво, а слика „Наследно непознавање комуникације“ се

тима и бавила, изразило сумњу у сврсисходност критике у друштву неспремном да комуницира ван својих познатих позиција и неспремном да прихвати другачије мишљење. Поставило се питање да ли је онда критика делотворна и довољна? Позиција критике у овом друштву, и поред тога што је она свакако неопходна, се понекад чини недовољном, па чак и салонском, уколико поред ње не постоји још нека активност која активно приступа промени стања ствари које се критикују. Да не би упале у ову замку јаловости критике, „Сјајне слике“ су допуњене покушајем да се укаже на потребу развијања културе комуникације и позивног односа према стварима путем малих слика са кратким позитивним слоганима. Оне су употпуниле целину уметничког пројекта и показале да је поред критике потребно и конструктивно деловати у правцу у којем верујемо да има смисла ићи. То демонстрира и веру у једну од функција уметности, а то је стварање и приказивање нових светова, светова у које верујемо. Рад на „Сјајним сликама“ је свакако разјаснио ову дилему да критика по себи није довољна, већ да су неопходни конструктивни ангажмани, ма како они били мали и понекад деловали безначајно и да је потребна позитивна идентификација, а не грађење позиције из негативног. Уколико се понашамо и делујемо у складу са уверењима која имамо, онда активно градимо свет у који верујемо далеко ефикасније него када критикујемо недостатке који нам не одговарају.

„Сјајне слике“ су покушале да до максимума искористе комуникацијски потенцијал уметности. Ликовна галерија Културног центра Београда је једна од најпосећенијих галерија у граду, што због традиције, значаја институције и избора изложби и аутора који се у галерији представљају, тако и због њене позиције на најпрометнијем делу пешачке зоне у центру града и великог стакленог излога. Поред тога, како је описано, искоришћени су сви бесплатни расположиви канали информисања који су укључивали друштвене мреже, мејлинг листе, информативне и стручне портале, видео и телевизијске прилоге, радио гостовања, као и сталне активности у галерији током трајања изложбе. Уколико додамо и постпродукцију изложбе и наставак пласирања тема и идеја о друштву, али и о позицији савремене уметности у њему, путем 5 изложби названих „Употреба слике“ и њиховом активном промовисању, можемо рећи да је позиција уметника као јавног интелектуалца могућа у Србији данас. Са друге стране, не можемо рећи да та позиција сама по себи има велики

домет и утицај. Ово друштво није навикло да уметника посматра у тој улози. Баш зато, да би се до те позиције дошло и дало на значају, потребна је промена устаљеног схватања улоге и позиције уметника. Уметник онда не може бити неко ко је затворен у атељеу фокусиран само на израду уметничких дела, већ се од њега очекује да буде много више од тога. Уметник се мора постарати да његове идеје стигну до публике, ма колико она мала била и управо због тога што публика није бројна. То значи да уметник мора да се бави стратегијама промоције свог рада. У државама са развијенијим системом уметности део тих промотивних активности спроводи галерија или институција, међутим и тамо уметник мора да говори, да комуницира поводом свог рада. Позиција уметника као јавног интелектуалца је могућа у Србији, али она захтева да су теме које уметник захвата релевантне, да уметник верује у значај и вредност свог рада, да је спреман да идеје промовише на расположиве начине и поред самог рада на уметничким радовима и њиховом излагању. Овако описана позиција ставља уметника на смислено и функционално место унутар друштва.

## Библиографија

- Arte. (2013) Објављено 28. маја 2013, [http://www.arte.rs/sr/aktuelno/zolt\\_kovac\\_sjajne\\_slike-8152](http://www.arte.rs/sr/aktuelno/zolt_kovac_sjajne_slike-8152) [приступљено 22. јануара 2015].
- B92. (2013) "Sjajne slike" Žolta Kovača u galeriji KCB', *B92.net* Објављено 16. маја 2013, [http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=270&yyyy=2013&mm=05&dd=16&nav\\_id=714372](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=270&yyyy=2013&mm=05&dd=16&nav_id=714372) [приступљено 22. јануара 2015].
- Becker, C. (1995) 'The Artist as Public Intellectual'. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, Volume 17, Issue 4.
- Belgradian. (2013) 'Sjajne slike', *Belgradian: Kompletni vodič kroz Beograd*. <http://www.belgradian.com/sr/desavanja/izlozbe/1631-sjajne-slike/> [приступљено 22. јануара 2015].
- Blagojević, M. (2009) *Knowledge Production at the Semiperiphery: A Gender Perspective*. Institut za sociološka i kriminološka istraživanja: Beograd.
- Блиц. (2014) 'Изложба Žolta Kovača u Pančevu', *Blic online*. Објављено 17. фебруара 2014, <http://www.blic.rs/Kultura/443441/Izlozba-Zolta-Kovaca-u-Pancevu> [приступљено 22. јануара 2015].
- Богдановић, А. (2013) Може ли слика решити наше проблеме. Каталог изложбе „Сјајне слике“. Културни центар Београда: Београд.
- Varndoe, K. (2006) *Pictures of Nothing*. Princeton University Press: Oxfordshire.
- Vesti. (2013) 'Žolt Kovač: Sjajne slike', *Vesti.rs*. Објављено 16. маја 2013, <http://www.vesti.rs/Kultura/Zolt-Kovac-Sjajne-slike-2.html> [приступљено 22. јануара 2015].
- Горди, Е. (2001) *Култура власти у Србији*. Самиздат: Београд.
- Греј, К. (1978) *Руски уметнички експеримент 1863-1922*. Издавачки завод Југославија: Београд.
- Greenberg, C. (1960) 'Modernist Painting'. <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> [приступљено 22. септембра 2015].
- Greenberg, C. (1961) *Art and Culture. Critical essays*. Beacon Press: Boston.
- Гринберг, К. (1997) *Огледи о послератној америчкој уметности*. Приредио Јеша Денегри. Нови Сад: Прометеј.
- Dan u Beogradu. (2013) 'Žolt Kovač: Sjajne slike'. Објављено 19. маја 2013, <http://www.danubeogradu.rs/2013/05/zolt-kovac-sjajne-slike/> [приступљено 22. јануара 2015].

- Денегри, Ј. (1980) *Крај шесте деценије: енформел у Југославији*. У каталогу „Југословенско сликарство шесте деценије“, Музеј савремене уметности: Београд
- Денегри, Ј. (2011) *Политички напад на апстрактну уметност почетком 1963*. Online каталог изложбе „Подручје застоја“, јун 2011, Ријека, Хрватска <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/projects/standstill/tekstovi/4304> [приступљено 18. новембра 2015].
- Денегри, Ј. (2013) *Српска уметност 1950-2000*. Шездесете. ТОРУ и ORION ART: Београд.
- Денегри, Ј. (2014) ‘Нови моменти око политичког напада на апстрактну уметност почетком 1963’. Зборник радова Академије уметности, бр. 2, стр 20-26, Београд.
- Designed. (2013) ‘Izložba Žolta Kovača u Likovnoj galeriji’. *Designed.rs*. Објављено 30. маја 2013, [http://www.designed.rs/news/izlozba\\_zolta\\_kovaca\\_u\\_likovnoj\\_galeriji](http://www.designed.rs/news/izlozba_zolta_kovaca_u_likovnoj_galeriji) [приступљено 22. јануара 2015].
- Dossin, C. (2014) ‘To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art’. *Artl@s Bulletin*, vol. 3, no. 1:Article 8.
- Encyclopedia of art education, „Word Art“. <http://www.visual-arts-cork.com/definitions/word-art.htm> [приступљено 4. фебруара 2016].
- Erjavec, A.(2014) ‘Beat the Whites with the Red Wedge’. *Filozofski vestnik*, Volume XXXV, Number 2,157–174.
- Foucault, M. (1984) *The Foucault Reader*. Ed. Rabinow, P. Pantheon Books: New York.
- Gavin, F. (2013) ‘The Return of Abstract Art’. *Dazed*. <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15728/1/the-return-of-abstract-art> [приступљено 11. новембра 2015].
- Glueck, G. (1987) ‘WHAT DO YOU CALL ART’S NEWEST TREND: ‘NEO-GEO’... MAYBE’. *The New York Times*. July 6<sup>th</sup>, 1987 <http://www.nytimes.com/1987/07/06/arts/what-do-you-call-art-s-newest-trend-neo-geo-maybe.html> [приступљено 3. новембра 2015].
- Gutiérrez, J. J. G. (2012) ‘THE POLITICS OF ABSTRACT ART: FORMA 1 AND THE ITALIAN COMMUNIST PARTY, 1947-1951’. *Cercles. Revistad’Història Cultural* 15/2012, p.111-135: Universidad de Sevilla.
- Halley, P. (1984) ‘The Crisis of Geometry’. *www.peterhalley.com* <http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/Crisis%20in%20Geometry.FR2.htm> [приступљено 3. новембра 2015].
- Halley, P. (1987) ‘Notes on Abstraction’. *www.peterhalley.com* 2015.<http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/notesonABSTRACTION.FR2.htm> [приступљено 4. новембра 2015].

- Halley, P. (1988) 'Peter Halley'. Interview by Margaret Sundell and Thomas Beller, *Splash*, Summer, 1988. <http://www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/INTERVIEW.FR2.1988.Sundell.htm> [приступљено 6. новембра 2015].
- Harrison, C. (2012) „Words in Paintings: Paintings into Words”, *www.abstractcritical.com*, <http://abstractcritical.com/note/words-in-paintings-paintings-into-words/> [приступљено 4. фебруара 2016]. Преузето из Charles Harrison: Looking Back, Ridinghouse, 2011, p. 203.
- Hopkins, D. (2000) *After Modert Art 1945-2000*. Oxford University Press: Oxford.
- Ilić, N. (2016) 'Smenjena direktorka Kulturnog centra Požega', *Radio Slobodna Evropa*, <http://www.slobodnaevropa.org/content/smenjena-direktorka-kulturnog-centra-pozega/27518835.html#hash=relatedInfoContainer> [приступљено 4. фебруара 2016].
- Jaar, A. (2012) „ALFREDO JAAR - IT IS DIFFICULT - NGBK - BERLIN 2012”. Youtube канал *bndberlin*. Објављено 26. јуна 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=tI1YtP9nyvA> [приступљено 30. јануара 2015].
- Jaar, A. (2013) „Focus on: Alfredo Jaar”. Youtube канал *Vogue Italia*. Објављено 28. новембра 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=EjvRtNPVzgs>, [приступљено 29. јануара 2015].
- Karmel, P. (2013) 'The Golden Age of Abstraction: Right Now'. *www.artnews.com* <http://www.artnews.com/2013/04/24/contemporary-abstraction/> [приступљено 11. новембра 2015].
- Kazakina, K. (2014) 'Art Flippers Chase Fresh Stars as Murillo's Doodles Soar'. *Bloomberg*. <http://www.bloomberg.com/news/2014-02-06/art-flippers-chase-fresh-stars-as-murillo-s-doodles-soar.html> [приступљено 11. новембра 2015].
- Kovač, Ž. (2012) 'Izvini, hvala, molim', *Novi magazin online*, објављено 22. новембра 2012. <http://www.novimagazin.rs/stav/izvini-hvala-molim> [приступљено 18. фебруара 2016].
- Конкурс за спомен-обележје Милутину Миланковићу. (2012) “Општи јавни анонимни једностепени конкурс за идејно решење спомен-обележја великану српске и светске науке Милутину Миланковићу”. Градска управа града Београда, Секретаријат за културу. <http://www.beograd.rs/cms/view.php?id=1529540> [приступљено 28. јануара 2016].
- Крстајић, Б. (2013) „Изопаченост у уметности“, Вечерње новости *online*. Објављено 28. септембра 2013, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:456162-Izoracenost-u-umetnosti>, [приступљено 28. јануара 2015].
- Круљац, В. (2015) *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века*. Докторска дисертација. Филозофски факултет, Београд.

- Lippard, L. (1996) 'From Eccentric to Sensuous Abstraction: An Interview with Lucy Lippard'. *Из каталога изложбе „More than Minimal: Feminism and Abstraction in the 70's“*, Rose Art Museum, Waltham, Massachusetts.
- Марковић, С. (2009) *Децембарска група*. Филозофски факултет у Београду и Интерпринт: Београд.
- Menand, L. (2005) 'Unpopular front'. *The New Yorker*. October, 17<sup>th</sup>, 2005. <http://www.newyorker.com/magazine/2005/10/17/unpopular-front> [приступљено 2. октобра 2015].
- Мереник, Л. (2010) *Уметност и власт. Српско сликарство 1945-1986*. Фонд Вујичић колекција: Београд.
- Метрополис. (2013) '06 06 2013 RTS2 Metropolis Predstavljanje izlozbe sjajne slike'. Youtube канал *Kulturnicentar Beograda*. Објављено 11. јуна 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=zMPZ6Deuqx4> [приступљено 22. јануара 2015].
- Мијушковић, С. (1998) *Од самодовољности до смрти сликарства*. Геопетика: Београд.
- Миљковић, Јб. (2013) *Јован Бијелић. Дела у Збирци југословенског сликарства XX века*. Народни музеј: Београд <http://www.narodnimuzej.rs/event/jovan-bijelic-iz-riznice-narodnog-muzeja-u-beogradu-2/> [приступљено 17. новембра 2015].
- Moszynska, A. (1990) *Abstract Art*. Thames and Hudson: London.
- Мрђа, С. (2011) *Културни живот и потребе ученика средњих школа у Србији*. Завод за проучавање културног развоја: Београд.
- Mreža kreativnih ljudi. (2013) 'Žolt Kovač – „Sjajne slike“ u galeriji KCB'. Објављено 16. маја 2013, <http://www.mrezakreativnihljudi.com/2013/05/zolt-kovac-sjajne-slike-u-galeriji-kcb.html>, [приступљено 22. јануара 2015].
- Naslovi. (2013) 'Žolt Kovač: Sjajne slike', *Naslovi.net*. Објављено 24. маја 2013, <http://www.naslovi.net/2013-05-24/arte/zolt-kovac-sjajne-slike/5775203> [приступљено 22. јануара 2015].
- Nickas, B. (2009) *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*. Phaidon: London.
- Павловић, З. (2009) *Уметност тумачења уметности*. Плато, В&S, Факултет ликовних уметности: Београд.
- Пешић, В. (2012) *Дивље друштво*. Пешчаник: Београд.
- Рорбокс. (2013) 'Sjajne slike Žolta Kovača'. Објављено 28. маја 2013, <http://www.rorboks.com/article/29616> [приступљено 22. јануара 2015].
- Протић, М. Б. (1970) *Српско сликарство XX века*. Књига друга. Полит: Београд.
- Putnam, R. (2000) *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster: New York.

- Rawsthorn, A. (2007) 'How Bauhaus was shaped into greatness'. *The New York Times*. December 2<sup>nd</sup>, 2007. [http://www.nytimes.com/2007/11/30/style/30iht-DE-SIGN3.1.8541433.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/11/30/style/30iht-DE-SIGN3.1.8541433.html?_r=0) [приступљено 6. октобра 2015].
- Said, E. 'RLA: Edward Said: Representation of the Intellectual: 1993 1/6', <http://www.learnoutloud.com/podcaststream/listen.php?url=http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/radio4/rla76/rss.xml&all=1&title=42881>, [приступљено 26. јануара 2015].
- Schapiro, M. (1935) *Nature of Abstract Art*. <http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf> [приступљено 20. септембра 2015].
- Schapiro, M. (1936) „The Social Bases of Art“. *Art in Theory 1900-2000*. Приређ. Harrison, C. & Wood, P. (2003) Blackwell Publishing: Oxford.
- Scharf, A. (1966) „Suprematism“. *Concepts of Modern Art*. Приређ. Stangos, N. (1994) Themes and Hudson: London.
- SeeCult. (2013a) 'Sjajne slike Žolta Kovača'. *SeeCult: Portal za kulturu jugoistočne Evrope*. Објављено 19. маја 2013, <http://www.seecult.org/vest/sjajne-slike-zolta-kovaca> [приступљено 22. јануара 2015].
- SeeCult. (2013b) 'SEECult.org VOĐENJE - Žolt Kovač: Sjajne slike', Youtube канал *SeeCult.org*. Објављено 3. јула 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ZOQIXxqnbw> [приступљено 22. јануара 2015].
- SeeCult. (2014) 'Uži izbor za Politikinu nagradu'. *SeeCult: Portal za kulturu jugoistočne Evrope*. Објављено 12. јануар 2014, <http://www.seecult.org/vest/uzi-izbor-za-politikinu-nagradu-0> [приступљено 22. јануара 2015].
- Sounders, F. S. (1995) 'Modern art was CIA 'weapon''. *Independent*. October, 22<sup>nd</sup>, 1995. <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> [приступљено 2. октобра 2015].
- Stoops, S. (1996) 'More than Minimal: Feminism and Abstraction in the 70's. An Introduction'. *Из каталога изложбе „More than Minimal: Feminism and Abstraction in the 70's“*, Rose Art Museum, Waltham, Massachusetts.
- Супервизуелна. (2013a) 'Žolt Kovač', *Supervizuelna*. Објављено 2. маја 2013, <http://www.supervizuelna.com/sneakpeek-zolt-kovac/> [приступљено 22. јануара 2015].
- Супервизуелна. (2013b) 'Žolt Kovač / Promena strategija', *Supervizuelna*. Објављено 24. јула 2013, <http://www.supervizuelna.com/razgovori-zolt-kovac-promena-strategija/> [приступљено 22. јануара 2015].
- Трифуновић, Л. (1971/72) *Апстрактно сликарство у Србији (1951-1971)*. Каталог изложбе. Ликовна галерија Културног центра Београда, Београд.
- Трифуновић, Л. (1982) *Енформел у Београду*. Каталог изложбе. Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“.



- Ћинкул, Љ. (2013) 'Може ли слика да реши наше проблеме', Политика, Београд, објављено 9. јуна 2013, <http://www.politika.rs/rubrike/Kritika/kritika-vizuelne-umetnosti/Moze-li-slika-da-resi-nase-probleme.sr.html> [приступљено 22. јануара 2015].
- Угричић, С. (2008) „Зашто Србија нема ремек-дела?“, Феноменологија духа паланке (група аутора), Откровење: Београд.
- Utley, G. (2011) 'Europe Post-War, Art and Politics'. <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Utley.html> [приступљено 9. октобра 2015].
- Цветичанин, П и Миланков, М. (2011) Културне праксе грађана Србије. Завод за проучавање културног развитака: Београд.
- Шуваковић, М. (2013) „Драгољуб Раша Тодосијевић“, у *Радикална апстракција. Апстрактно сликарство и границе приказивања*, приређ. Дедић Н, Денегри Ј. и Шуваковић, М. Службени гласник: Београд
- Wikipedia, „Jules de Balincourt“. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jules\\_de\\_Balincourt](https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_de_Balincourt). [приступљено 11. новембра 2015].
- Wiedel-Kaufmann, B. (2014) 'The Social Bases of Abstract Art, UpDown Gallery, Ramsgate'. *www.abstractcritical.com* <http://abstractcritical.com/article/the-social-bases-of-abstract-art-updown-gallery-ramsgate/> [приступљено 8. децембра 2015].
- Wikipedia, „Дизајн“. <https://sh.wikipedia.org/wiki/Dizajn> [приступљено 5. фебруара 2016].
- Yellow Cab. (2013) 'Žolt Kovač: Sjajne slike', *Yellow Cab: Vodič kroz život*. <http://www.yc.rs/sr/kada/izlozbe/event/8392/%C5%BDolt+Kova%C4%8D%3A+Sjajne+slike.html> [приступљено 22. јануара 2015].

## Индекс имена

- Акарди, Карла 24  
Благојевић, Марина 54, 55  
Бодријар, Жан 32–35  
Богдановић, Ана 94, 115  
Ван Дузбург, Тео 13, 14  
Варнидо, Кирк 16, 18, 19, 27, 131, 136  
Вул, Кристофер 93  
Грамши, Антонио 64  
Гринберг, Клемент 17, 18, 30  
Де Балинкур, Жил 38, 51  
Денегри, Јеша 18, 47–49  
Ејравец, Алеш 12  
Ел Лисицки 11, 92, 131, 132  
Јаар, Алфредо 67, 68  
Кандински, Василиј 5, 6, 15  
Кругер, Барбара 93, 95, 132  
Круљац, Весна 49  
Липард, Луси 30  
Лубарда, Петар 41, 42, 52  
Маљевић, Казимир 6  
Мереник, Лидија 40–42, 44  
Мијушковић, Слободан 9, 12, 66  
Мондријан, Пит 6  
Морис, Роберт 28  
Никас, Боб 37  
Павловић, Зоран 43, 48  
Патнам, Роберт 113, 117  
Петровић Варагић, Слађана 59  
Полок, Џексон 20, 22, 93  
Поповић, Мића 41, 42, 49  
Протић, Миодраг Б. 26, 40, 47  
Ритвелд, Герит 14  
Ротко, Марк 20, 22  
Саид, Едвард 64, 65  
Стела, Френк 27, 29  
Татљин, Владимир 8, 10, 12  
Тито, Јосип Броз, 47, 48  
Тодосијевић, Драгољуб Раша 50, 51  
Трифуновић, Лазар 40–43, 48–50  
Угричић, Сретен 56, 57, 101  
Финли, Крис 38  
Фуко, Мишел 34, 35, 63, 64  
Харисон, Чарлс 93, 94  
Хели, Питер 33–36  
Хесе, Ева 29, 31  
Хопкинд, Дејвид 27, 29, 32  
Џад, Доналд 27, 29, 132  
Шапиро, Мејер 7, 8, 39

## Индекс појмова

- Уметност у Србији 40, 51, 56, 57  
Апстрактција 5, 20, 23, 24, 26, 27, 35–39, 41, 42, 46, 51, 91, 123, 131  
апстрактна слика, апстрактно сликарство 1, 4, 6, 33, 39, 73, 75, 76, 83  
апстрактна уметност 5, 7, 8, 18, 19, 30, 31, 36  
друштвена основа 7  
у Европи након Другог светског рата 23–26  
Апстрактни експресионизам 17, 19, 23, 93, 94  
Баухаус 14–16, 35  
de Stijl 13, 16  
Децембарска група 40, 42, 43, 51  
Дизајн слике 26, 87, 90, 92, 126, 127, 134, 135  
Егзистенцијализам 23  
Енформел 44–46, 48–50, 52  
Јавни интелектуалац vi, 2, 12, 63–65, 67, 69, 89, 138  
Комуникација vi, 1, 2, 6, 31, 49, 55, 56, 69, 72, 79, 88–91, 101–103, 109, 114, 120, 122  
Конструктивизам 8–14, 16, 19, 23  
Копирајтинг 134, 135  
Медиала 44–46, 48  
Металик боја 1, 2, 123, 124, 128–130, 133, 136  
Минимализам 27–29, 32, 35, 71, 131, 132  
Нео-Гео 32, 33  
Полупериферија 54, 55  
Публика 53, 55, 58, 60–62, 120  
Слика као објекат 1, 133  
Слоган 1, 122, 127, 133  
Спомен-обележје Милутину Миланковићу 58, 59, 75  
Текст у слици 38, 92–94, 126, 131  
Теозофија 5, 6  
Теорија социјалног капитала 113, 116, 117  
Уметност 53, 54  
улога у друштву 1, 6, 9, 18, 23, 24, 35, 136, 137  
као оружје у Хладном рату 20–22  
у Србији 40, 51, 56, 57  
Феминистичка уметност 30, 31  
Форма 1, група 24, 25  
Finish fetish 28, 131–133  
Шаблон 128–130

## Биографија

Жолт Ковач

Рођен у Панчеву 1975. године. По свршетку Математичке гимназије у Београду 1994. године уписује Факултет ликовних уметности у Београду, одсек сликарство, на ком и магистрира 2002. године. Од 2000. до 2002. године похађао Школу за историју и теорију слике при Центру за савремену уметност у Београду. Приредио 20 самосталних изложби. Учествовао на више групних изложби у земљи и иностранству (Словенија, Немачка, Аустрија, Норвешка, Пољска, Словачка, Мађарска, Француска, Чешка, Естонија, Грчка, Русија, Македонија, САД). Учествовао у раду уметничких група „Клипани у пудингу“ и „Клуб љубитеља уметности“. Запослен као предавач у Високој школи струковних студија Београдска политехника на предметима Цртање, Сликање, Портфолио и презентација и Мултимедијалне презентације. Суоснивач и уредник онлине магазина са савремену уметност Супервизуелна ([www.supervizuelna.com](http://www.supervizuelna.com)). Од 2006. године ради као графички дизајнер за Продајну галерију „Београд“. Свира бас гитару у алтернативној групи Јарболи. Живи у Београду.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Жолт Ковач

број индекса 4017/10

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом  
Сјајне слике - изложба слика (Друштвена улога апстракције) \_\_\_\_\_

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 04. 2016.

Kovac ZM

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Жолт Ковач

Број индекса 4017/10

Докторски студијски програм Докторске уметничке студије

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Сјајне слике - изложба слика (Друштвена улога апстракције)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Ментор др ум Миливој Павловић

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Жолт Ковач

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 11. 04. 2016.

Kovac JH

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Сјајне слике - изложба слика (Друштвена улога апстракције)

---

---

---

---

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 11. 04. 2016.

Потпис докторанда

Kovari 2016