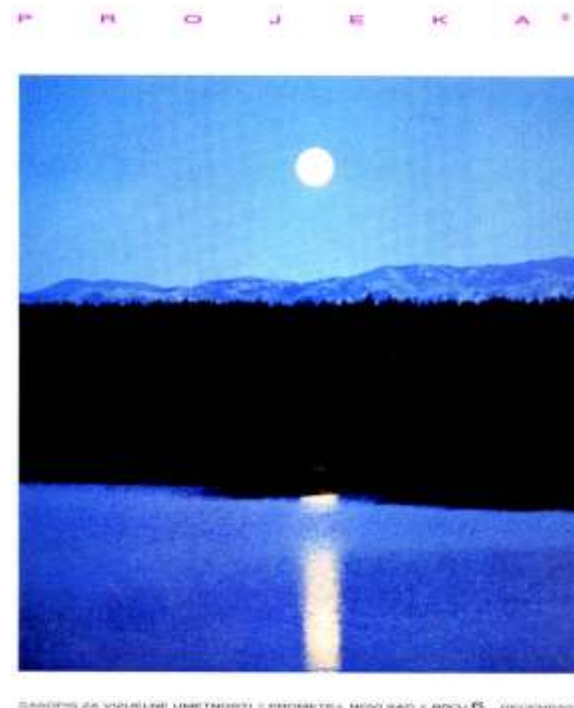


ПЛУРАЛИЗАМ СРПСКЕ УМЕТНОСТИ ДЕВЕДЕСЕТИХ

- Уметност последње декаде 20. века обележио је још израженији **језички и медијски плурализам** у односу на претходну деценију, па збивања на међународној и домаћој уметничкој сцени није могуће сврстати на прецизно одређене правце, тенденције и поетике. Томе су умногоме допринеле идеје *глобализације* и *мултикултурализма*, које се јављају као последица пада Берлинског зида (1989) и окончања „хладног рата“ – вишедеценијског идеолошкополитичког сукоба на релацији Исток – Запад. Консеквентно, успоставља се опозиција Север – Југ као генерална ознака „хладног мира“ – крајње сложених, али неравноправних односа који владају у условима мултинационалног корпоративног капитализма. У складу с тим, на подручју културе процес једносмерног утицаја неколико великих центара на периферне области (културни империјализам) смењује стратегија **културне децентрализације**.
- На уметничкој мапи света функционишу многобројне континенталне, регионалне, националне и локалне сцене енормне језичке и медијске хетерогености. Пожељни културни образац јесте модел уравнотежених односа категорија **глобално-локално** са тежњом ка потпуном поништавању неравномерне дистрибуције моћи, тј. укидања позиције културног центра и периферије, у смислу непостојања по важности приоритетних и секундарних уметничких региона. Идеални циљ је подједнако уважавање и узајамне коегзистенције многобројних, а различитих културних идентитета. Међутим, у стварности глобалним „системом уметности“ руководи неколико мање или више видљивих центара моћи.

- У транснационалној, мултикултуралној и вишедисциплинарној уметничкој пракси деведесетих као генерални синдром јавља се усмерење ка **неекспресионистичким и неоконцептуалистичким језичким моделима**. Успостављање споне са тековинама неоавангарди и поставангарди као изражајних језика и стања духа, у уметничкој теорији долази до артикулације тезе о „обнови модерног пројекта“ (Филиберто Мена), „другој модерни“ (Хајнрих Клоц) и „обнови модерне“ (Ренато Барили). Међутим, у новонасталим околностима деведесетих обнова утопијског пројекта историјских авангарди заснована на вери у предводничку улогу и моћ уметности да позитивно утиче на трансформацију друштвене структуре савременог света није могла бити лако реализована. Ипак, у уметничкој продукцији деведесетих читава се авангардна склоност ка **перманентном експерименту**, као и вера у **преступнички менталитет и превратнички потенцијал уметности**. У условима „тоталне непрегледности“ уметности инсистира се на поштовању рада **уметника као појединца** и творца субјективних, „индивидуалних митологија“.

- Деведесете године 20. века на подручју бивше Југославије биле су изузетно тешко кризно време, обележено распадом земље, грађанским ратом и драстичним социјалним, економским и укупним егзистенцијалним приликама. Та збивања оставила су дубок траг у уметности. Са формирањем нових држава и завршетком оружаних сукоба долази до промене укупног контекста егзистенције националних уметничких сцена некада заједничког „југословенског уметничког простора“ (Денегри).
- Српска уметничка сцена деведесетих егзистира у аутархичној атмосфери политичке репресије, набујалог национализма, економске кризе и суноврата читавог система вредности, који доводе до принудног егзодуса становништва и масовних протеста политичке опозиције удружене са грађанским и студентским иницијативама. Драстичне социополитичке промене настале услед преласка из једнопартијског самоуправног комунизма у вишепартијски псеудодемократски посткомунистички популизам (транзиција) готово до самог дна срозавају морални и укупни егзистенцијални ниво српског друштва, додатно оптерећеног и девастираног међународном изолацијом, економским санкцијама и војном интервенцијом НАТО снага (1999).
- Појам „уметност у затвореном друштву“ (Дејан Сретеновић) користи се као генерална ознака за уметничку ситуацију у „трећој Југославији“ (Србија и Црна Гора) током деведесетих година, а указује на професионалну изолацију и отежане услове рада уметника више узастопних генерација, који су се затекли у наведеним околностима. Међутим, то не значи да је уметнички живот у потпуности замро. Напротив, драстичне друштвенополитичке, економске и егзистенцијалне прилике постале су акцелератор промена и успостављања алтернативних модела у уметничкој и кустоској пракси, која се одвија у оквиру новооснованих локалних организација, форума, иницијатива и гласила, независно од институција званичног „система уметности“.



У складу са општим трендом глобализације и идејом мултикултурализма и домаћу уметничку сцену током деведесетих захвата процес **децентрализације**. Изопштена из међународног контекста, уметничка збивања „треће Југославије“ (потом Државне заједнице СЦГ) одвијају се у **Београду** са највећим бројем актера и музејско-галеријских институција (Галерија *Remont*, СКЦ, Дом омладине, *Cinema Rex* и Центар за културну деконтаминацију у Павиљону Вељковић), којој гравитирају остала уметничка жаришта у Србији (Меморијал „Надежда Петровић“ у Чачку), затим на војвођанској сцени са упориштима у **Новом Саду** (Музеј савремене ликовне уметности и Центар за визуелну културу „Златно око“), **Панчеву** (Савремена галерија Центра за културу) и **Вршцу** (Центар за савремену културу „Конкордија“, Уметничка радионица „Аурора“, Бијенале младих 1994–2004), те на црногорској сцени. Водећа гласила културе отпора владајућој политичкој и уметничкој идеологији јесу часописи ***New Moment*** (Београд) и ***Projeka/r/t*** (Нови Сад).

- Нашавши се у ситуацији са којом ни по чему битном не могу да се поистовете, уметници своје противодговоре исказују софистицираним језичким и метајезичким захватима, који у свом подтексту носе цинички став дистанце или пасивног отпора према званичном, ксенофобичном културном моделу. И док једни унутар затечене ситуације делују са позиција конструктивних учесника са идејом позитивне трансформације укупног социокултурног контекста, други се опредељују за стратегију субверзивног деловања и позицију неинтегрисаног појединца маргиналног статуса. Инсистирајући на субјективном изразу и личном идентитету, али и космополитизму свести, своје уметничке, идеолошке и етичке ставове испољавају посредством:

а) **аналитичких и неререференцијалних** језичких модела заснованих на рестриктивним и редуктивним таутолошким формулацијама утемељеним на искуствима радикалног модернизма, историјских авангарди и неоавангарди или, пак,

б) **реторичких и референцијалних** идиома заснованих на примени језичких и иконичких елемената изведених из медија популарне културе постмодернизма, креирајући сложене и вишезначне, алегоријске и метафоричке наративе.

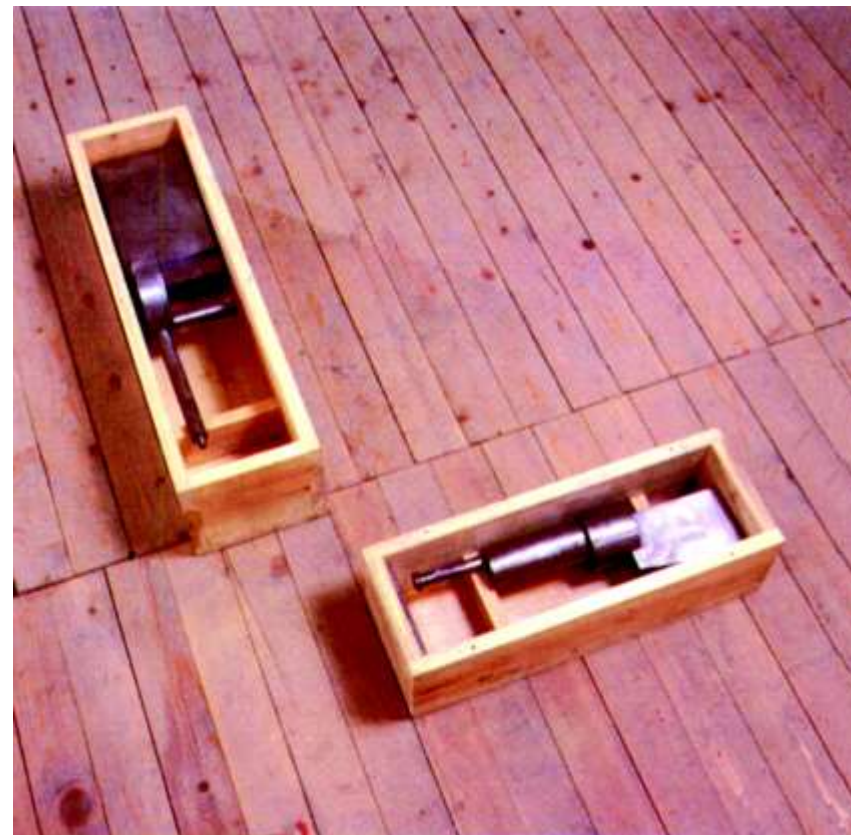
- Сходно принципима постмодернистичког плурализма, уметничка пракса одвија се у знаку **легитимности свих изражајних језика и средстава**, међу којима нема привилегованих опција. Паралелно настају творевине мануелних поступака (сликарство, скулптура, цртеж - у чистим или хибридним категоријама) и техничке слике (фотографија, видео, филм), те подела на класичне и нове медије постаје неодржива.
- Не постоји више ни изразита подела по идеолошком и социолошком кључу на мејнстрим и алтернативу, јер су у клими деведесетих границе између до тада чистих и ексклузивних, а узајамно крајње супротстављених културних модела, постале елузивне, порозне.
- Заокупљени идејом аутономије уметности, уметници тежиште преокупација и деловања усмеравају формални експеримент, те се у уметности деведесетих може детектовати неколико манифестација **формализма**: 1) формалистичка скулптура; 2) антиформ тенденција; 3) технопоетичка тенденција; 4) формализам радикалне таутолошке апстракције; 5) формализам фигурације и 6) низ индивидуалних позиција, у којима се преплићу и укрштају искуства постмодернизма, модернизма и (нео)авангарде.

ФОРМАЛИСТИЧКА СКУЛПТУРА

- Уместо по концепцијским оријентацијама и поетичким сродностима, скулптуру деведесетих могуће је пратити једино кроз бројне индивидуалне позиције, што је последица изразито плуралистичке уметничке климе постмодернизма.
- Термин „**нова београдска скулптура**“ односи се на почетне године деловања четворорице уметника који на уметничку сцену ступају крајем осамдесетих и почетком деведесетих. То су: **Срђан Апостоловић, Душан Петровић, Здравко Јоксимовић и Добривоје Крговић**, којима је у том тренутку заједничко брижљиво неговање пластичке форме, артикулисане различитим, скулпторским или изванскулпторским поступцима и класичним вајарским или приручним/нађеним материјалима. Код све четворице приметно је „хлађење“ изражајног језика, одустајање од експресије и одмеренији оперативни поступак. Он се претежно заснива на продукцији „комада“ од материјала нађених на отпаду или стоваришту. Дело је изведено нестандарним оперативним поступцима у споју готових, дефункционализованих или новонасталих елемената, по принципу **монтаже, просторног колажа, асамблажа или модификованог редимејда**.
- Та неканонска и медијски **хибридна** својства нове београдске скулптуре означена су триномом *слика – цртеж – простор* што значи „више од површине, мање од волумена“, или терминима инсталација, фрагмент, објект итд. Оперативни поступци одређени су појмовима **децентрираност, интертекстуалност, „принцип друге рефлексije“** и сл. У питању је скулптура која негује **материјални објект** обогаћен онтологијом и реториком **мануелно изграђене и индивидуално означене** пластичке форме.



Објекти **Срђана Апостоловића** израђени су од индустријских отпадних и поново занатски обрађених материјала. Одликују их сажете геометријске форме, слободно распоређене по галеријском простору, на поду или зиду, самостално или у ансамблима. Упркос својој формалној сажетости, они поседују амблематска, иконијна, референцијална и предметна својства. Та референцијалност сугерисана је пре њиховим називима, као што су *Таложник*, *Проточник* или **Преградник** (1991), него асоцијацијама које ове сведене форме буде. Наведени називи упућују на функцију или дејства одређених природних појава и процеса, док се различим начинима обраде гради волумен скулптуре или одређује стање њене спољашње фактуре.



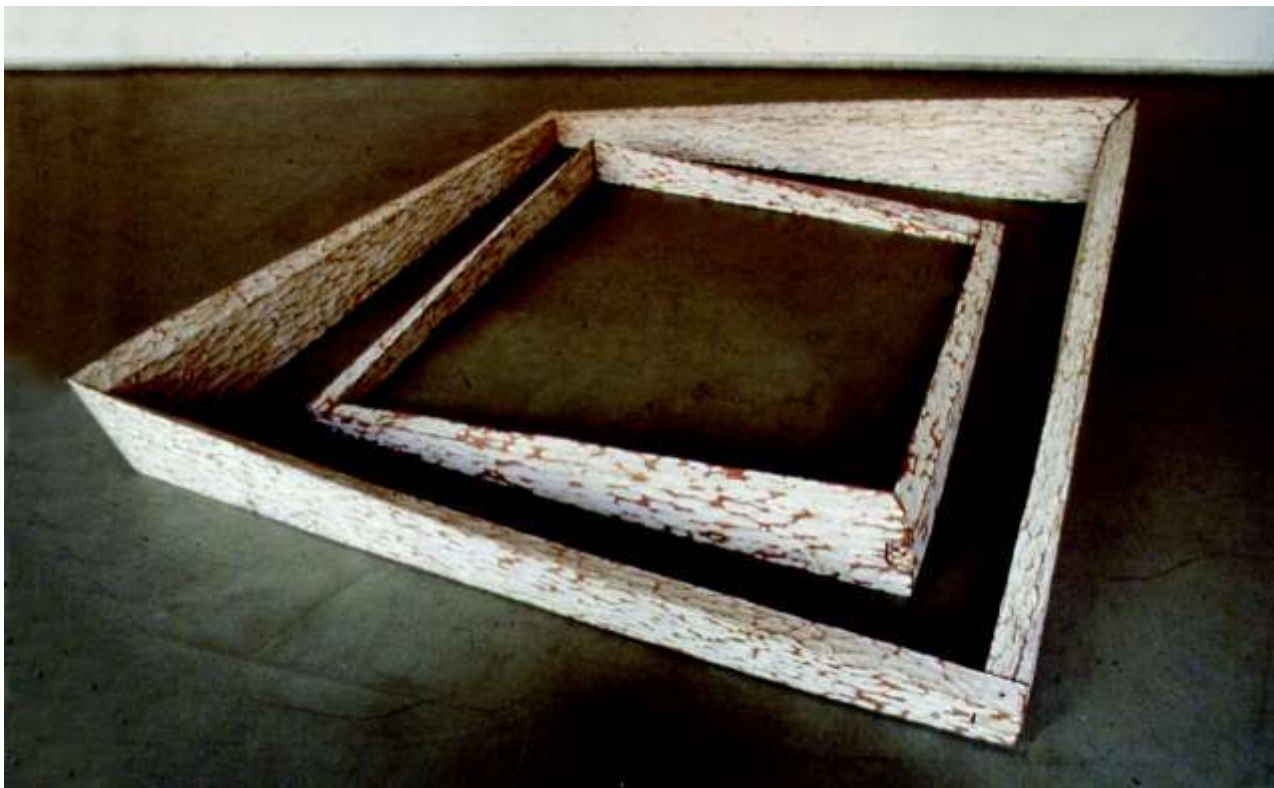
Привидно одсуство логике ствара привид заводљиве визуелне привлачности објеката (***Коректор*** и ***Дезинформатор*** 1993), који нестају у делима изведеним у погонима смедеревске фабрике „Сартрид“. Тема „оружја“ у Апостоловићевим радовима (***Peculiar Conflict*** 1995/96), нема директне социолошке или политичке конотације, него остаје у подручју менталне замке. Посматрач се суочава са дилемом да ли је то скулптура која за тему има оружје или је, пак, реч о оружју представљеном у медију скулптуре. У питању су артифицијелни ансамбли, који се састоје од симулација облика оружја изведених у челику и смештених у посебно за њих израђене дрвене кутије опремљене специјалним компакт дисковима. Тај елемент упућује на масмедијску научну фантастику, која се поиграва високо развијеним информационим технологијама. Начелно, Апостоловић манипулише, преокреће изгледе, функције, статусе, знакове и значења објеката, чија се спољашњост указује као скулпторско тело у простору.

Радови **Здравка Јоксимовића** такође припадају медијски неодређивом пољу, у којем се укрштају аутономија чистих пластичких захвата и прикривена наративност. Алтернација форма-алегорија као ознака за антиномију модерно-постмодерно јесте генерална ознака Јоксимовићевог изражајног језика. Иако необавезујућа према било којем кодификованом језичком моделу, његова скулптура није необавезна према сопственим дисциплинарним и медијским захтевима. Одликује је прецизност обраде материјала, наглашена естетичност финалног резултата, чак претерана педантност површине (*Торзо* 1997).

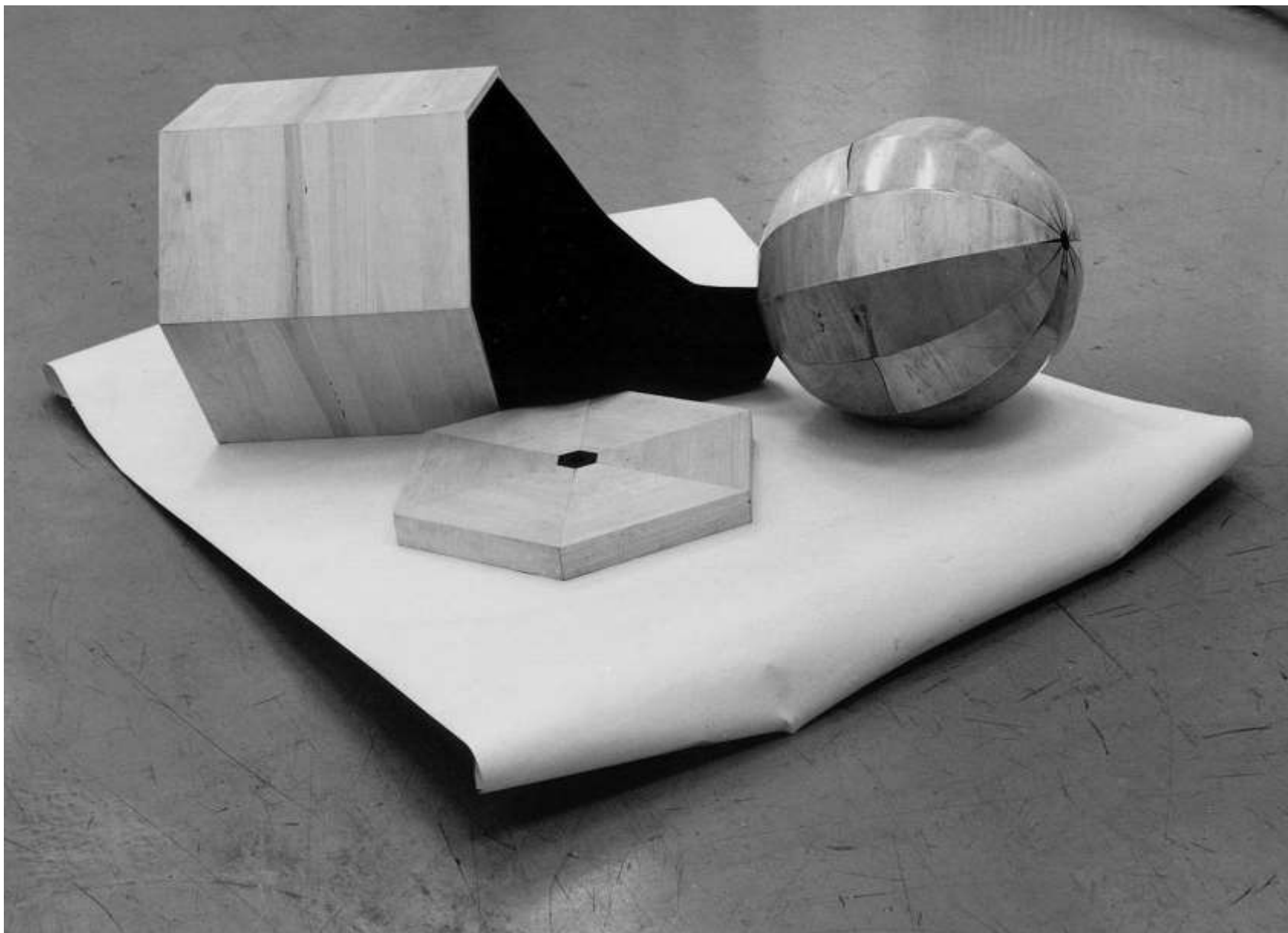




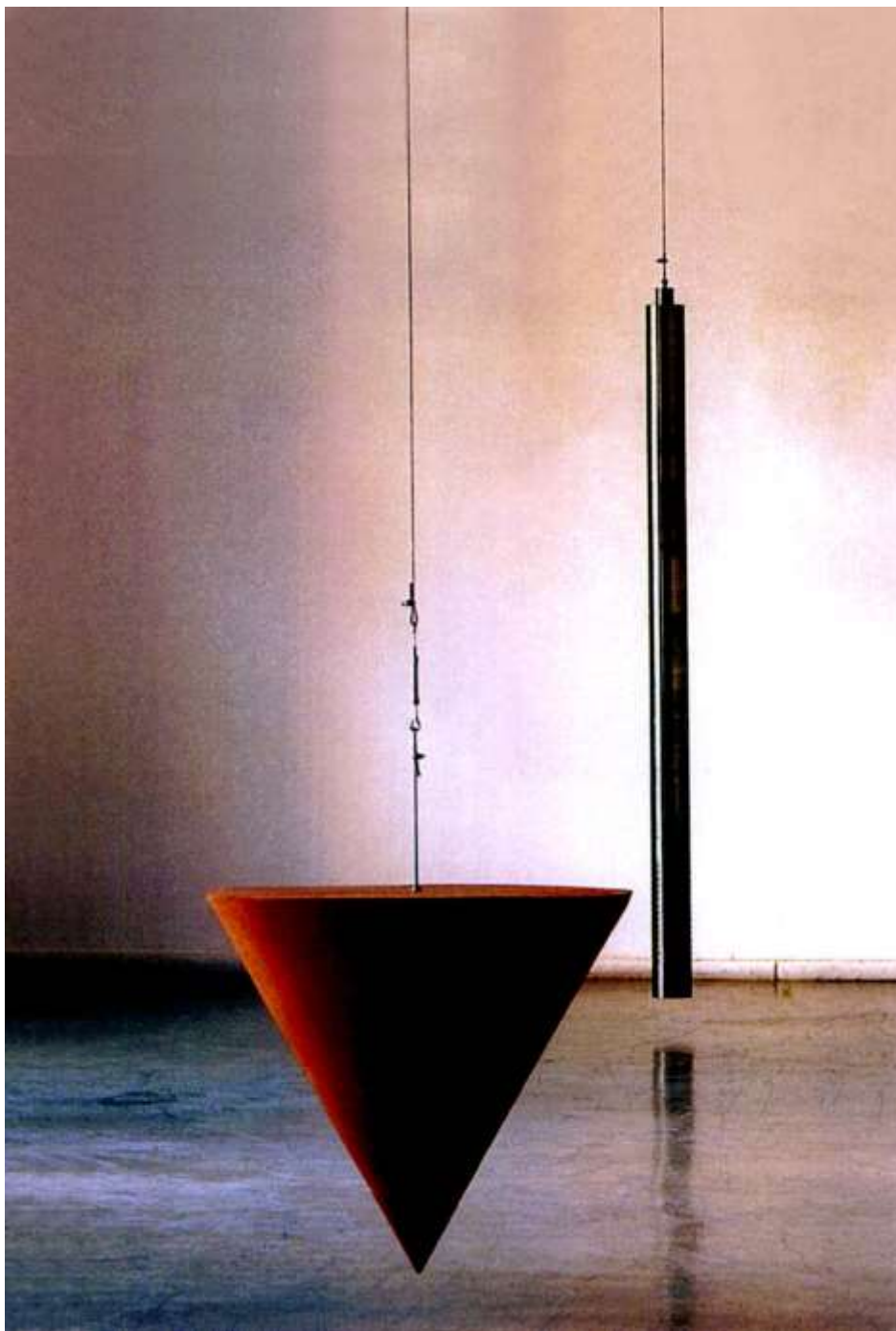
Међутим, та функционална самодисциплина не спречава Јоксимовића у тражењу фикционалних учинака. Будући да је реч о скулптурама изведеним у класичним материјалима, полиматеријским асамблажима (***Само за спољну употребу*** 1998), просторним колажима-монтажама (***Сувенир*** 1997), модификованим редимејдовима или све то заједно, поништена је једнозначност њиховог идентитета, а стилски и језички еkleктицизам је легализован.



Душан Петровић обликује дела рукујући материјалом, волуменом, простором, празнином, али његова решења не припадају конвенционалним категоријама скулптуре. Одликује их сажета форма, која проистиче из уметниковог искуственог приступа контролисаном обликовном поступку и ригорозном односу при избору, обради и финалној доради материјала. Из иманентних својстава дрвета произилазе једноставне и таутолошке форме и њихови склопови, које Петровић реализује тако што од више састављених делова гради геометризоване просторне конструкције (***Без назива** 1990.* и ***Срећна звезда** 1991*). Све што је у изглед форме уведено и што из значења форме произилази последица је уметниковог неговања изворне скулпторске мануелности, коју је довео до извођачке и техничке перфекције. Резултат је чиста скулпторска форма, која истовремено поседује визуелне и тактилне квалитете.



Схватање скулптуре као уникатног, непоновљивог, енигматичног, па отуда и драгоценог предмета, достиже врхунац у Петровићевом ансамблу **Повратак** (1995). Насупрот ранијем, апстрактном пластичком говору, сада је у питању предмет, необичан по изгледу и интригантан по ефекту.



Рани радови **Добривоја Крговића** јесу прецизно осмишљене конструкције у простору, које су изведене од различитих приручних или одбачених, а потом поново обрађених материјала. На први поглед подсећају на објекте историјског конструктивизма, али се од њих разликују по префињеној мануелности, интимистичком карактеру и одсуству сваке идеолошке конотације. Крговићеви аиконични објекти кодирани су као скулптуре. У питању су колажно-монтажне конструкције формалног и механичког карактера. Ипак, ментално/концептуално, а не ликовно/обликовно доминантно је својство Крговићевих радова, као што је ***Скулптура од пода до плафона*** (1993/94). Ту скулптуру-инсталацију чини ансамбл два изгледом и материјалом различита, али тежином потпуно истоветна елемента (форма виска од теракоте и форма тега од челика) који, узајамно повезани сајлом, демонстрирају ефекат равнотеже и гравитације. Стога ово дело представља својеврсну уметничку спекулацију о једном у основи нематеријалном феномену - сили земљине теже.



Скулпторални карактер, елементарност и апстрактност Крговићевих дела (***Без назива*** 1989. и ***Монохром*** 1993), сменили су средином деведесетих мултимедијални радови алегоријског значења.



Слично поимање медија евидентно је и у крилу „нове војвођанске скулптуре“, чији су носиоци **Зоран Пантелић** (*Језик* 1992), **Драган Јеленковић** (*Vita di Eugenio Montale* 1991),



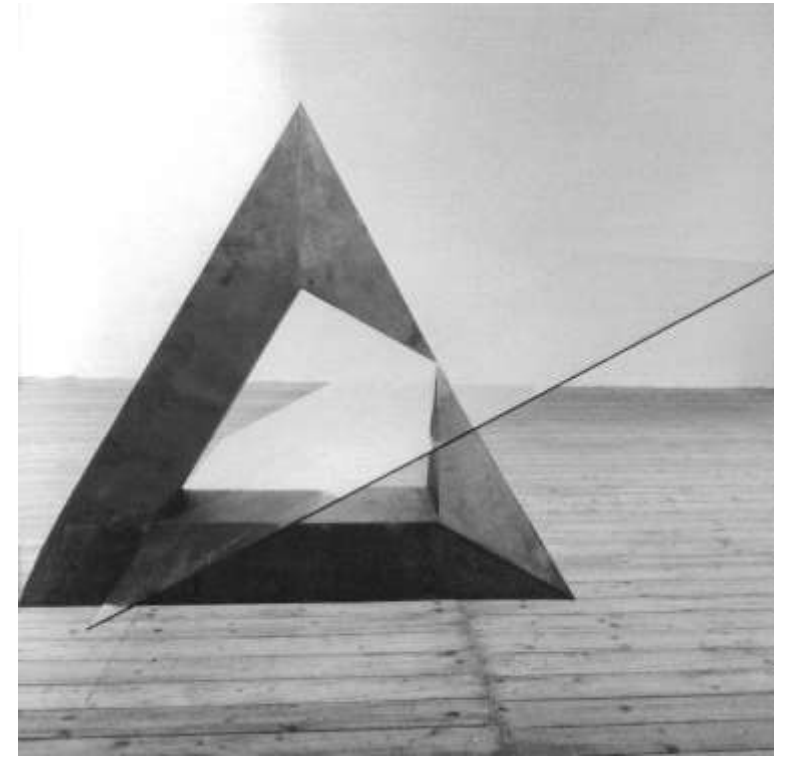
Растислав Шкулец (*Без назива* 1992/93), Драган Ракић (*Будућност* 1990), а у ширем смислу и Игор Антић и Живко Грозданић.





Игор Антић познат је по својим ефемерним архитектонско-скулпторалним инсталацијама (***Згужвана перспектива*** 1996) изведеним *in situ*, тј. у галеријском простору, од којих је већина деконструисана после затварања изложбе. Највећи изазов за овог уметника представљао је контекст (галеријским простор), а не текст (форма) уметничког рада.

Живко Грозданић је уметник који нема ни могућности ни потребу за континуираним и константним радом у атељеу. Његов рад се одвија и интензивира поводом одређених пројеката и реализација изложби *in situ* (у галеријском простору), а по окончању истих објекти се демонтирају или потпуно нестају. Стога се начин рада овог уметника базира на тренутним и *ad hoc* донетим одлукама, импровизацијама на трагу флексибилне примене модификованог редимејда.



Истовремена примена импровизованих и систематизованих поступака у раду последица је Грозданићевог формирања у духу аналитичког приступа и неканонски схваћених дисциплина сликарства и цртежа. Ипак, у основи разноликих изгледа већине његових објеката и инсталација стоји постојан систем, генерални концепт/идеја.

Сваки рад из циклуса *Алегорије* (1993–1997) у свом основном полазишту је концептуалан, тј. функционише на темељу опозиције два апстрактна појма супротног предзнака. Они се читавају у пластичкој форми као **контраст** различирих материјала и њихових својстава, контраст који је у визуелној и тактилној перцепцији физички (тврдо-меко, ломљиво-отпорно и сл.) или просторни (положено-усправно, ослоњено-учвршћено и сл.). У крајњој консеквенци, тај контраст производи алегоријско и симболичко значење, које упућује на емоционална, психолошка и егзистенцијална стања (напетост, несигурност, неуклопљеност, опасност, фаталност и сл.). Истовремено, сваки рад је огољен, будући да су материјали од којих је изведен дати такви какви јесу, без накнадног дотеривања (**Жица** 1994, **Стакло** 1996).



Грозданићев рад је емотиван и поетичан због тога што сваки од објеката поседује неку сасвим личну причу, често аутобиографску (*Казани* 1996, *Узорак погледа* 1997). Енергија његових радова произилази из тензије коју намеће атмосфера кризног времена у којем су сви објекти настали и у којима се та тензија повратно рефлектује.



Настала на искуствима *сиромашне уметности* (*arte povera*), каснија Грозданићева дела (***Звезда и глисте*** 2002) и даље су заснована на концептуалним и ауторефлексивним премисама, иако су усмерена ка алегоријском и метафоричком саопштавању. Читав опус овог уметника почива на опозицијама физичко-ментално, иконичко-аиконичко, таутолошко-алегоријско, из којих проистичу крајње субјективна значења радова.

Скулпторска позиција **Косте Богдановића** на домаћој уметничкој сцени деведесетих посве је апартна. Он се у циклусу **Византеме** (1992) индиректно, али дубински и полемички односи према свакој манипулацији и тривијализацији позивања на древне уметничке изворе, као легитимни продуктивни принцип постмодернизма. Формални склоп Богдановићевих скулптура-рељефа из овог циклуса нема ничег од представне тематике и симболике иконе. Својом спољашњошћу ове форме одустају од сваке сличности са изгледом древне свете слике, али захваљујући начину обраде, озбиљности изгледа и свечаности утиска поседују својства савременог одуховљеног „предмета са ауром“. Та својства и значења оне дугују првенствено злату и плавој боји, која својом појавношћу ствара ту ауру. Управо то својство ауре и ефекат „ванвременског трајања“ јесу духовне одлике које ова архетипска, мануелно изведена, али савремена скулптура поседује и емитује. И, не само у племенитим врстама дрвета и не једино кроз употребу плаве и златне, Богдановић и у другим материјалима тражи форме које функционишу као знак идентификације индивидуалне личности. Суштина Богдановићевог укупног уметничког ангажмана лежи управо у иконизовању дела у техничком поступку, тј. у одговорности према високим захтевима његовог обликовања.

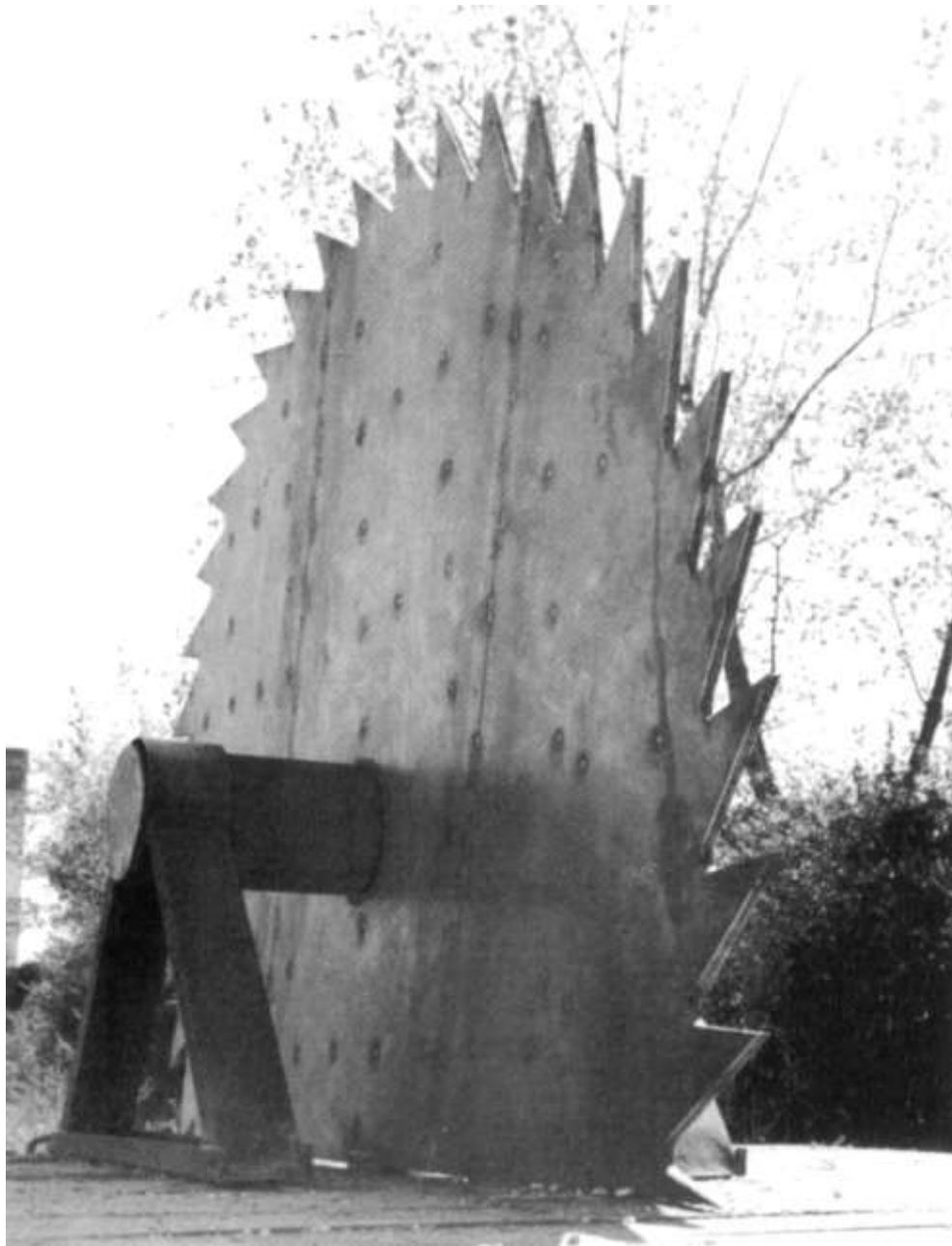


АНТИФОРМ ТЕНДЕНЦИЈА

- Појам **антиформа** (*neo arte povera*) генерална је ознака за сирове и сурове уметничке творевине од сиромашних, одбачених и поново употребљених органских и индустријских материјала, који разоткривају природу и карактер савремене техничке цивилизације.

Звонимир Сантрач формирао се у загребачкој уметничкој средини и експресивном крилу „нове представе“ осамдесетих. Током деведесетих, он мења начин рада и силом прилика долази у Србију, где **1997.** настају његова крајње упечатљива дела. **Балкански воз (судбине)** реализован је као прави воз (железничка композиција, локомотива са вагонима), преуређен и прилагођен једној крајње нестандартној уметничкој интервенцији и интенцији. Вагони (путнички и теретни) „обрађени“ су на посебан начин и испуњени различитим, одбаченим индустријским материјалима или за ову прилику направљеним, конкретним предметима, који делују експресивно, сирово, сурово и брутално. У првом вагону је гомила расходованих аутомобилских гума, у другом огромни ексери пробијају кров и допиру до пода вагона, следећи је затворен и испуњен камењем различитих врста и величина,





док је у последњем инсталирана специјално израђена, огромна кружна оштрица моторне тестере. Рад је настао изван атељеа и изван галерије, на железничкој станици у Вршцу и функционисао као прави воз саобраћајући на релацији Вршац – Нови Сад – Београд – Чачак. Ова уметничка замисао заснива се на искуству редимејда, колажа, асамблажа, апропријације, акумулације мноштва индустријски одбачених предмета и њихове трансформације у уметничку творевину. Направљен од најконкретнијих средстава укомпонованих у неочекиване склопове, овај рад поседује симболичку, драматичну сугестију која деривира из његове форме и значења, реалног изгледа и метафоричког назива. То је заиста воз, али и знак, наиндивидуално сведочанство трагичне судбине људи са балканских простора током деведесетих, којима је аутор овог рада био у исто време сведок, учесник и страдалник. Ефекат и резултат Сантрачеве замисли доведен је до тачке у којој сугестија непосредно стварног и стварносног надмашује све оно што уметничка транспозиција истог или сличног мотива може да постигне. Та сугестија постигнута је физичким својствима амбијента, конкретношћу материјала, али и концепцијом, енергијом и експресијом уметничке воље. Као констатација ствари *Балкански воз (судбине)* амблематско је и антологијско дело кризних и драматичних, ратних и поратних деведесетих година.



Потом је Сантрач у згради Центра за савремену културу „Конкордија“ у Вршцу подигао више метара дугачак и висок **Зид** (1997) од цигли, између којих штрче оштре крхотине ломљеног стакла. Зид симболизује ограду, препреку која насилно дели простор, а истовремено представља метафору места егзекуције, стратишта, али и заклона, прибежишта. Он је, дакле, симболичка и вештачка творевина коју треба срушити како би се опет успоставила релација, односно комуникација.

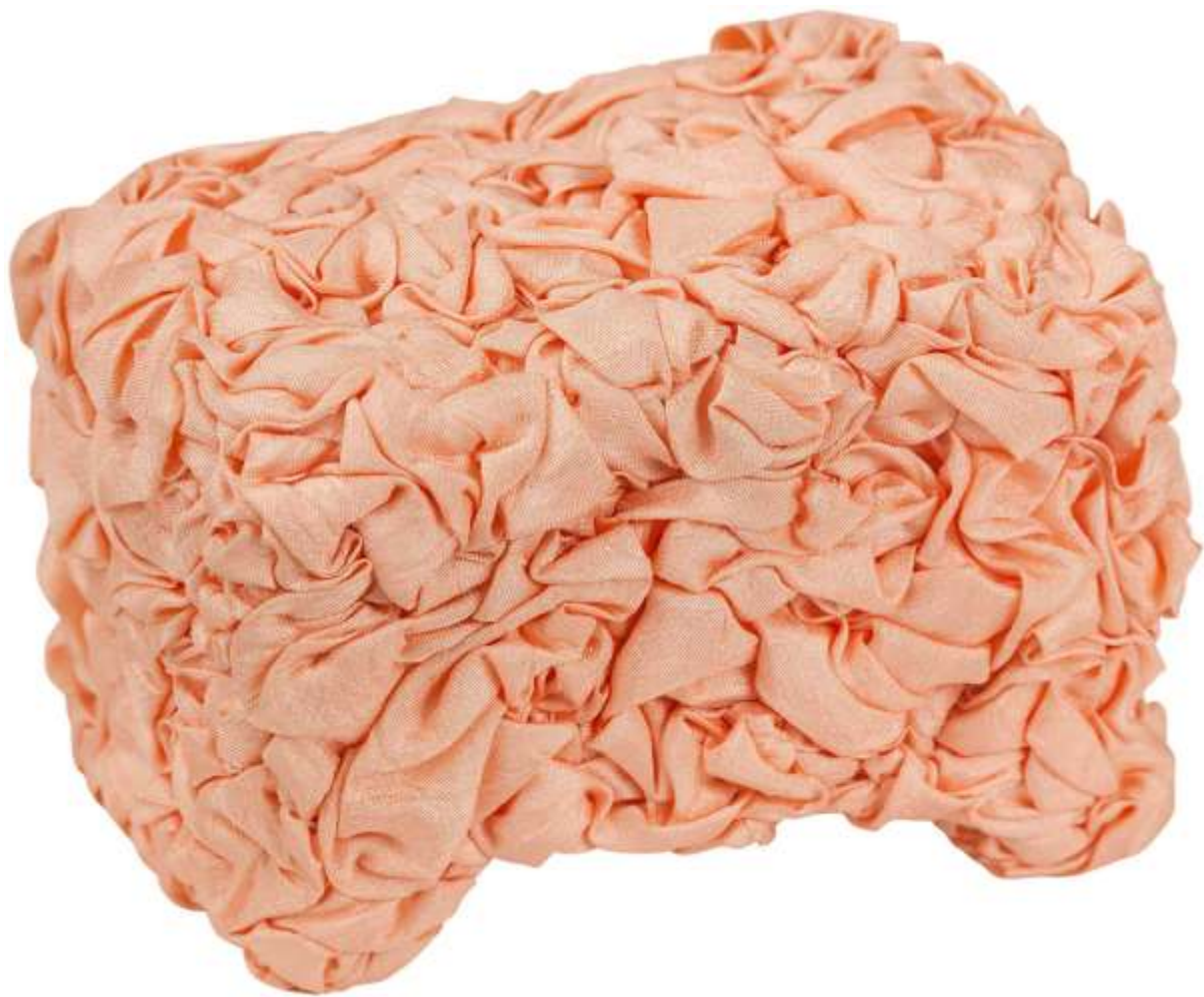


Марија Вауда за кратко време премостила је лук од форме до антиформе, од неоминимализма (концентрација на строгу геометријску форму) до сиромашне уметности (употреба одбачених материјала), од сажете пластичке творевине на зиду или поду галерије до конструкције дела у сложене материјалне и просторне склопове. Обнова форме као уметничког идеала, за Вауду је представљала наду у сврховитост, достојанство и одговорност постојања. Тај став демонстрирала је у радовима у којима је фрагилни и непостојани материјални састав дела подвргнут у строгој формалној организацији.

Тако је ***Инсталација I/Три*** (1994), сложени склоп диспаратних материјала (бакар, челик, црни пигмент), изведена као правоугаона минималистичка форма на поду галерије, која се по завршетку изложбе демонтира и престаје да постоји као компактни уметнички објекат. Аскетски у изгледу, пролазан у трајању, али комплексан у замисли и реализацији, овај објекат кроз геометријску форму еманира напред поменута значења.



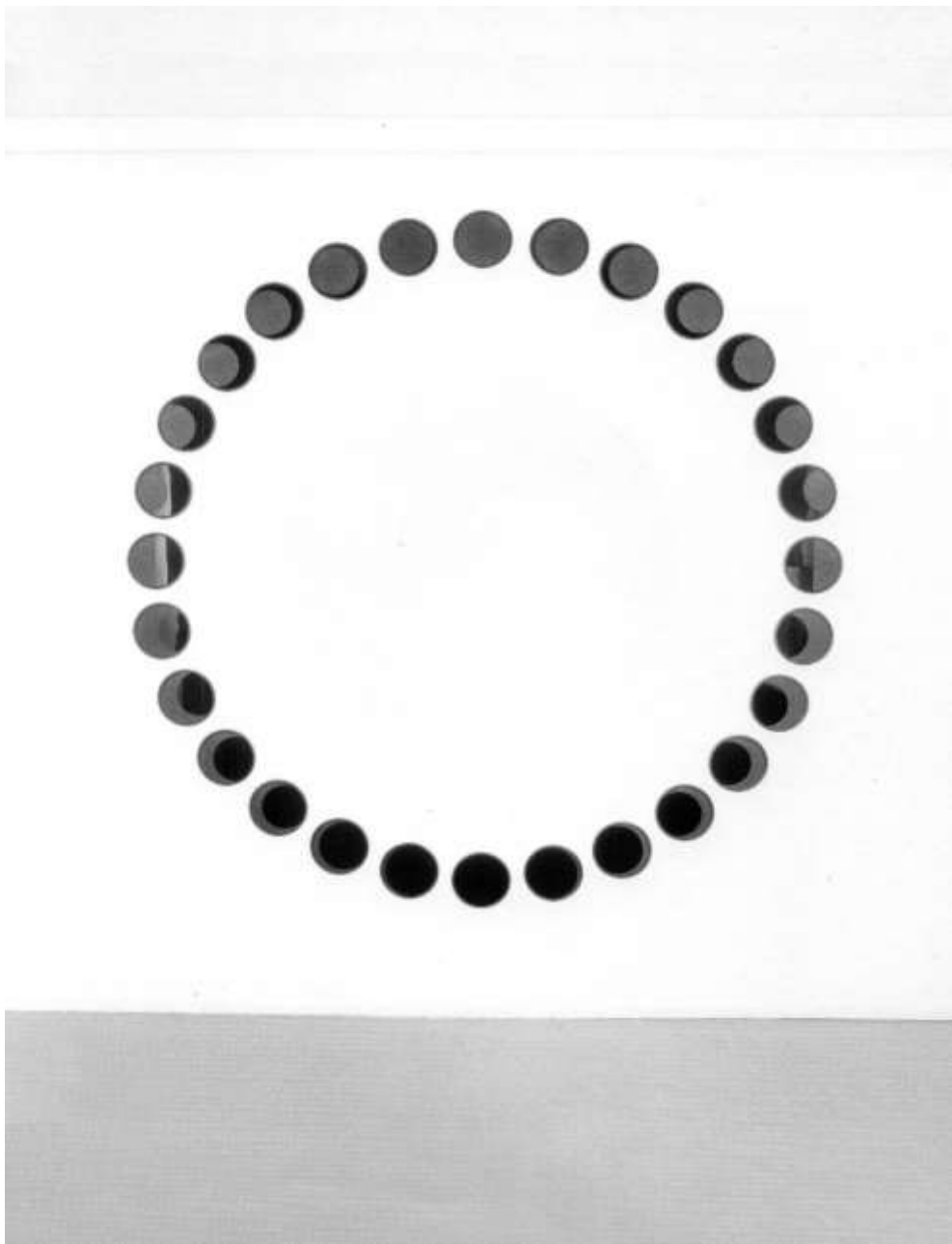
Принцип процесуалности који условљава фрагилно стање рада, наводи Вауду да користи разноврсне, непостојане материјале органског или индустријског порекла. Консеквентно, то даље условљава да дело током времена подлеже стварном или могућем, видљивом или једва приметном мењању свог почетног физичког стадијума. Објекти-инсталације из **1995** (**Три бетонске плоче, два стакла, челични носачи**) изведени су комбинацијом материјала различитих својстава: чврстог, грубог и тешког бетона, лаганог, провидног и ломљивог стакла, као и масивних челичних носача. Иако подсећају на полице, ови објекти се разликују од њих својим зачудним изгледом и текстом исписаним на самом телу рада, а натпис представља траг Ваудиног искуства уметности концепта.



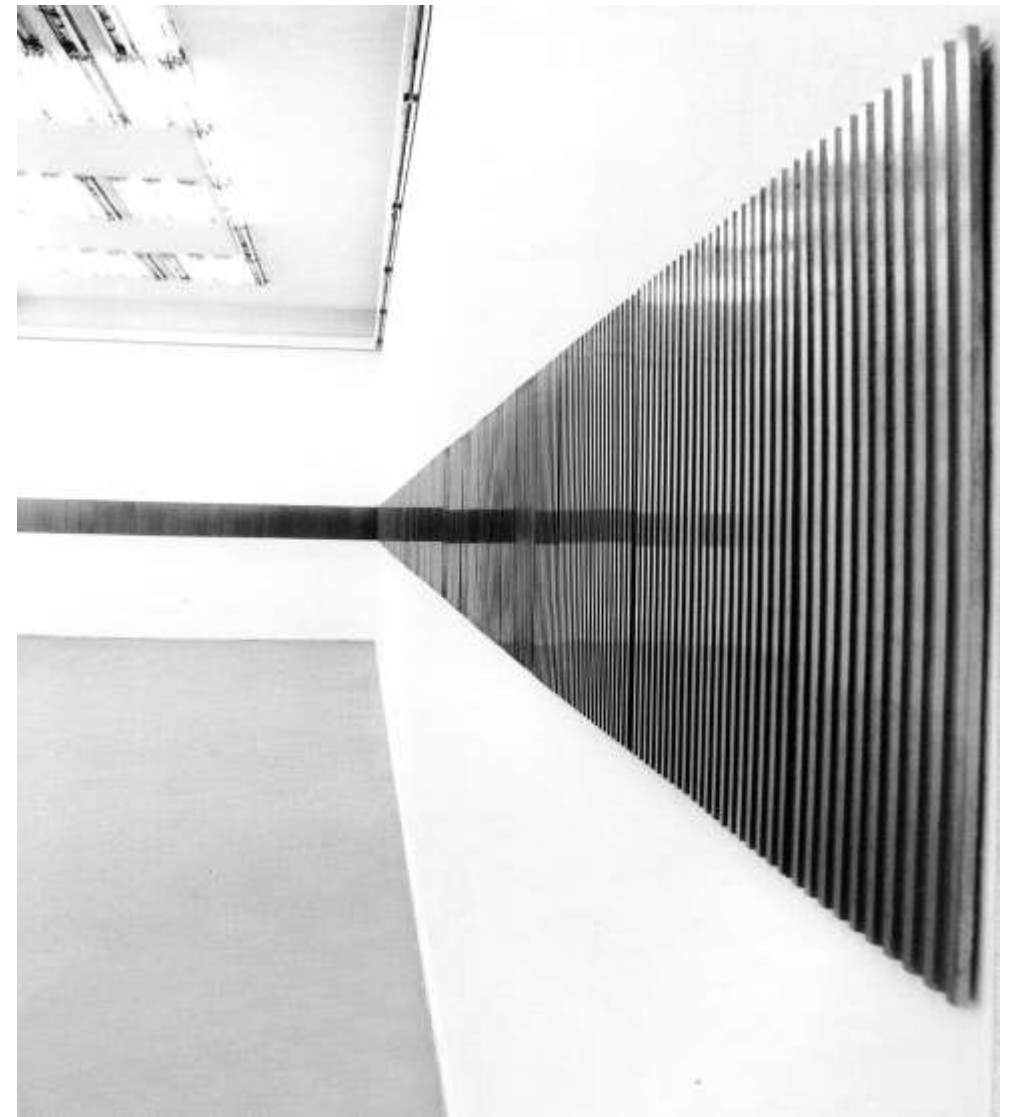
С временом, репертоар употребљених материјала постаје шири увођењем органских остатака, као што је прамен косе уметнице постављен на бетонској полици. Као у екстровертној сиромашној уметности шездесетих, тако и у интровертној *neo arte poveri* деведесетих једино конкретни материјали, евидентни поступци и проверљиве изјаве чине се Марији Вауди оправданим. Потом она укључује у рад сопствено тело (директно у перформансу, индиректно у фотографској представи) и успоставља трансверзалу, која полази од стадијума форме (обликовног, менталног) и стиже до стадијума антиформе (процесуалног, органског) у раду ***Никада нећеш сазнати – Југославија*** (1998).

ТЕХНОПОЕТИЧКА ТЕНДЕНЦИЈА

- Дисциплина која се *техноестетској* и *техноспиритуалној* тенденцији назива скулптуром није заснована на класичним обликовним техникама, него је у питању продукција просторних или зидних објеката, који подразумевају оперативне поступке у традицији (нео)конструктивизма и минимализма. За такве радове карактеристична је изразита аиконичност, првенствено непредметне геометријске форме, њихови склопови и структуре.

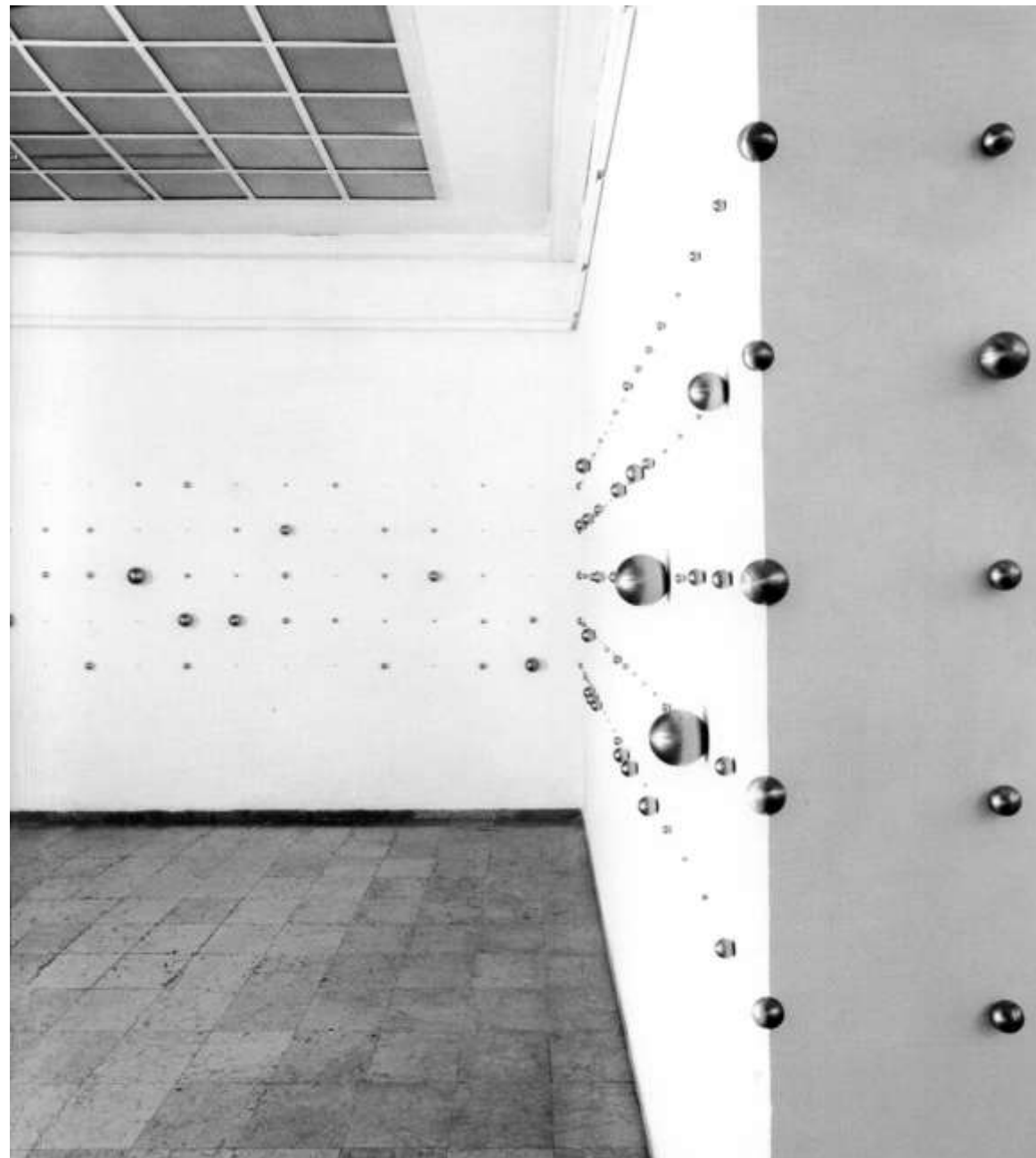


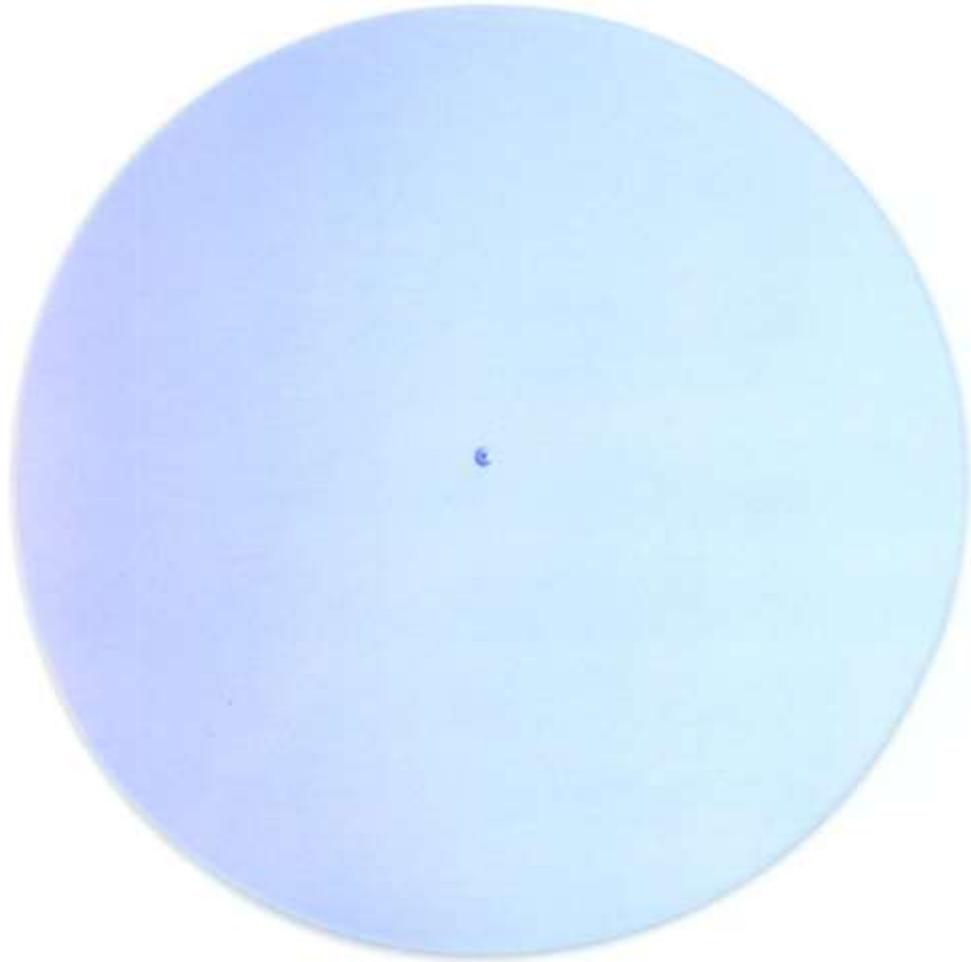
Мирјана Ђорђевић испољава склоност ка методичком мишљењу лишеном накнадних и случајних одлука. Сваки њен рад унапред је до детаља предвиђен, поседује одређену менталну основу, било да је изведен мануелно или технички. Стога (нео)концептуална матрица представља заједничку одредницу за све њене реализације, у распону од „контемплативних вежби“ до развијених просторних инсталација и амбијената. Завршени стадијуми њених радова рада могу, али не морају нужно да буду изведени уз помоћ стручњака за техничке захвате. Будући да се рад се увек реализује на темељу пројекта/концепта уметнице, референтне квалификације за њене и друге слично конципиране радове јесу *техноестетско* и *техноспиритуално*. Нове технологије максимално потенцирају особине и енергију материјала, а као поларитети, технолошко и духовно у делима Мирјане Ђорђевић теже ка јединству. Ипак, поводом њених радова констатована је превага естетске и спиритуалне компоненте. Софистициране технологије су за ову уметницу средство – а не сврха, помоћ – а не замена за садржај пројекта, који је увек утемељен на обликовним, знаковним и симболичким архетиповима. То су: круг у раду **Месец** (1991),



крст у раду *Хоризонтала-вертикала* (1992), звезда у раду *Звезда и сенка* (1994) или правоугаоник у *Растеру* (1995),

те савршено правилне кугле различитих величина прорачунатих на основама логике и мистерије броја у инсталацији **Без назива** (1994). Поменути радови су изведени уз максимално уважавање технологије као начина и средства уметничке оперативности, перфекционистички по поступцима извођења, али сублимни по значењу, те уникатни по томе што сваки за себе поседује статус дефиниције једног засебног и закљученог проблема, иако би се технички могли мултипликовати. Дела Марије Ђорђевић и њена уметничка позиција дали су повода да се на београдској сцени деведесетих артикулише теза о обнови модернизма после постмодернизма, о појавама нове модерне, друге модерне и сл. Међутим, то у конкретном случају није ни омаж, ни симулација, нити понављање формалних решења модернизма, него се те референце на модерну уметност читавају у инвенцији, имагинацији и креацији као уметничким иделима којима Мирјана Ђорђевић тежи.

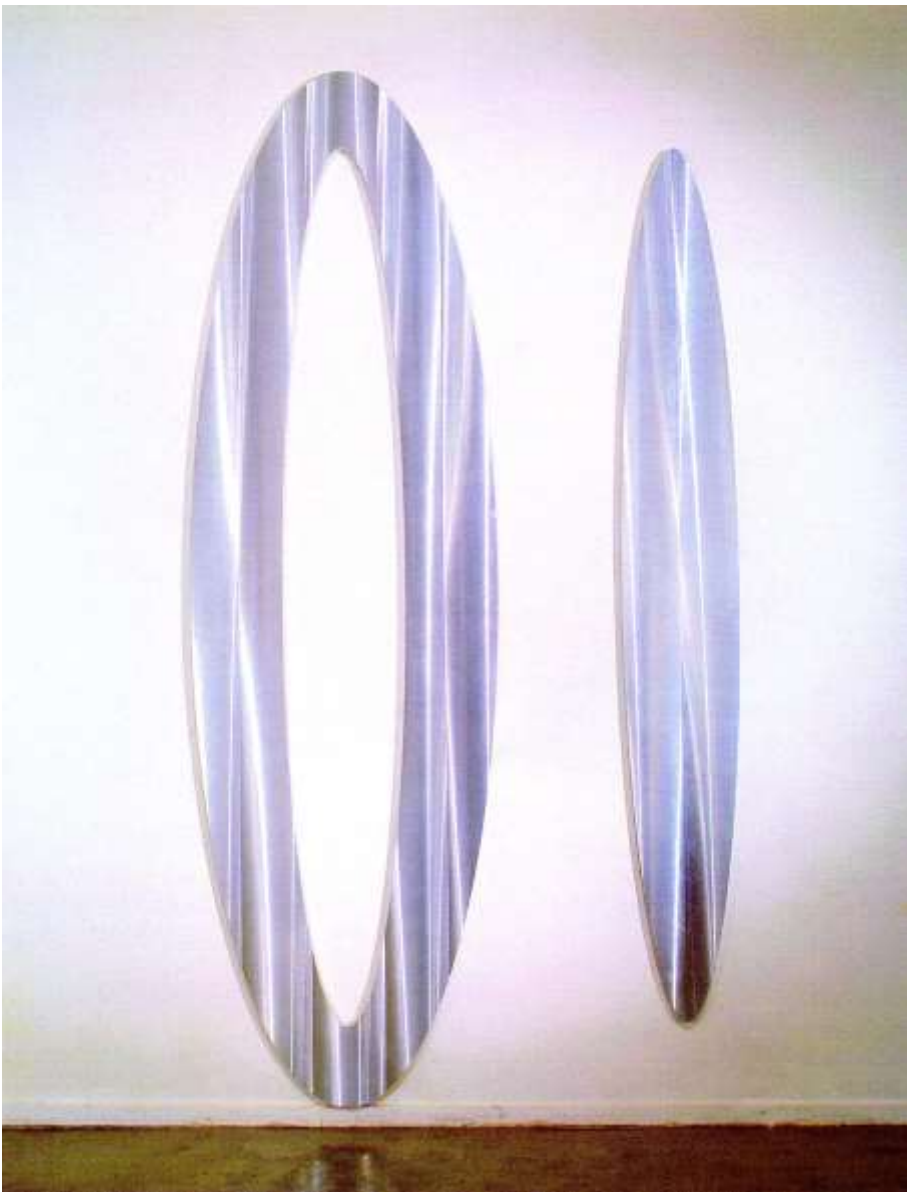




Иван Илић је у раном раду *Маркирање/Мултипликација I* (1990) користио умножену ксерокс копију Ман Рејеве фотографије са ликом Марсела Дишана (*Роуз Селави* 1921). Избор Дишана као уметничког узора указује на ментални/концептуални карактер ове инсталације, а ксерокс копија на серијски принцип израде, одсуство униката и аперсонално техничко извођење. По тим својствима овог рада Илић је представник неекспресивне и неоконцептуалне уметничке климе деведесетих, када се „хладне“ технологије користе као средства нових обликовних пракси. У његовим радовима с почетка деведесетих изражајни идиоми су упоредо представни и предметни, тј. иконички и аиконички. Међутим, та разлика је небитна и не утиче на саму суштину дела, које у је у основи концептуално без обзира којим се материјалима и поступцима (преузетим објектима, цитатима, новонасталим облицима) уметник служи. Илић наглашава симболичка значења форме (круг), боје (злато) и материје (прах) као конститутивних елемената својих радова. Прелазак ка начелу модификованог редимејда извршен је у делу **Ново огледало** (1994) изведеном крајње прецизно и аперсонално, а које због својстава огледања (лика аутора или посматрача) постаје предмет са субјективним и симболичким подтекстом.



Од средине деведесетих наступа нова фаза у Илићевом раду, која се у објектима и инсталацијама из 1996–1998. испољава у склоповима форми и кодова изведених из масовних медија, савременог дизајна, компјутерског језика. Радови *Без назива* (1995) и *Без назива/PSS 96 PRODUCT* (1996) задржавају ранију прецизност извођења и прегледност просторне поставке. Осим формалним проблемима амбијенталне инсталације, Илић се овде бави аспектима масовних медија и поп културе, као што су: конзумација, потрошња, сигурност/заштита, идентитет, тј. спекулацијама у домену језика и уметности. Интересовањем за репрезенте и modele комуникације као кључне факторе егзистенције деведесетих, он у фокус поставља информације, које бришу сваки други смисао осим сопственог.



Слободан Пеладић након искуства неоенформела у осамдесетим и паузе у раду почетком деведесетих, враћа се на уметничку сцену са посве измењеним уметничким приступом. Избор индустријског материјала и крајње прецизни начин машинске обраде, означили су његов прелазак у подручје техноестетског и техноспиритуалног. Та промена значила је, уједно, и прелазак ка типу уметности у знаку технолошког оптимизма као доминантног расположења које конотира његов рад. Пример је објекат-инсталација ***Без назива/Двострука елипса пуног и празног облика*** (1997) изведена од алуминијума. Он је поступком топлог ваљања доведен до стања равне плоче, из које су савршено прецизно исечене две форме. Обе су елипсоидног изгледа, од којих једна, већа представља спољашњи део, овојницу за другу, мању форму, која представља њен унутрашњи део, језгро. Савршенство техничке обраде и машинска аперсоналност завршног изгледа не своди овај објекат на анонимни, серијски произведен и мултипликован продукт. У суштини, то је форма са органским и биоморфним својствима, објекат који репрезентативношћу свог изгледа и монументалношћу формата истиче уникатност и непоновљивост облика, упркос томе што је реализован индустријским поступком. Овај објекат не слави супериорност технологије, него сублимност уметности, што му даје карактер предмета са метафизичком ауром.

Управо у способности уметника да комбинује својства чулног (естетског), спекулативног (појмовног) и симболичког (знаковног) у сажетој форми спољног изгледа, а ипак комплексног унутрашњег садржаја, лежи изузетност овог рада.

Зоран Тодоровић током деведесетих такође делује на линији примене развијених технологија у уметности, али прави одмак од техноестетских и техноспиритуалних позиција ка техноексцесним учинцима. Користећи се индустријским материјалима и примењујући машинске оперативне поступке у контексту проширеног појма уметности, он изводи дела која подсећају на некакве машине, постројења. То су заиста смртоносно опасне направе, које је ризикантно дирати. Први Тодоровићев рад са особинама потенцијалне опасности по околину била је електроинсталација *Без назива* (1994). На галеријском зиду поставио је серију од десет идентичних, индустријски произведених металних плоча и сваки од тих модула прикључио на посебни високонапонски трансформатор. На тај начин спровео је струју, која проласком кроз металне плоче на неподвижним местима и у изненадним тренуцима изазива избијање варнице.



Управо то избијање варнице даје овом раду кинетички карактер и уједно га чини опасним по свакога ко би желео да га додирне у тренутку његовог активирања и функционисања посредством електричне енергије. Овај артефакт егзистира у два стадијума: виртуелном (док струја није укључена) и ефективном (када је струја укључена). У првом случају, он подсећа на минималистички објект, док у другом представља динамички процесуални спектакл, енергетски произведен догађај или техно перформанс, у којем тело (аутора или посматрача) није директно укључено, али се због потенцијалне опасности струјног удара његово индиректно присуство подразумева.

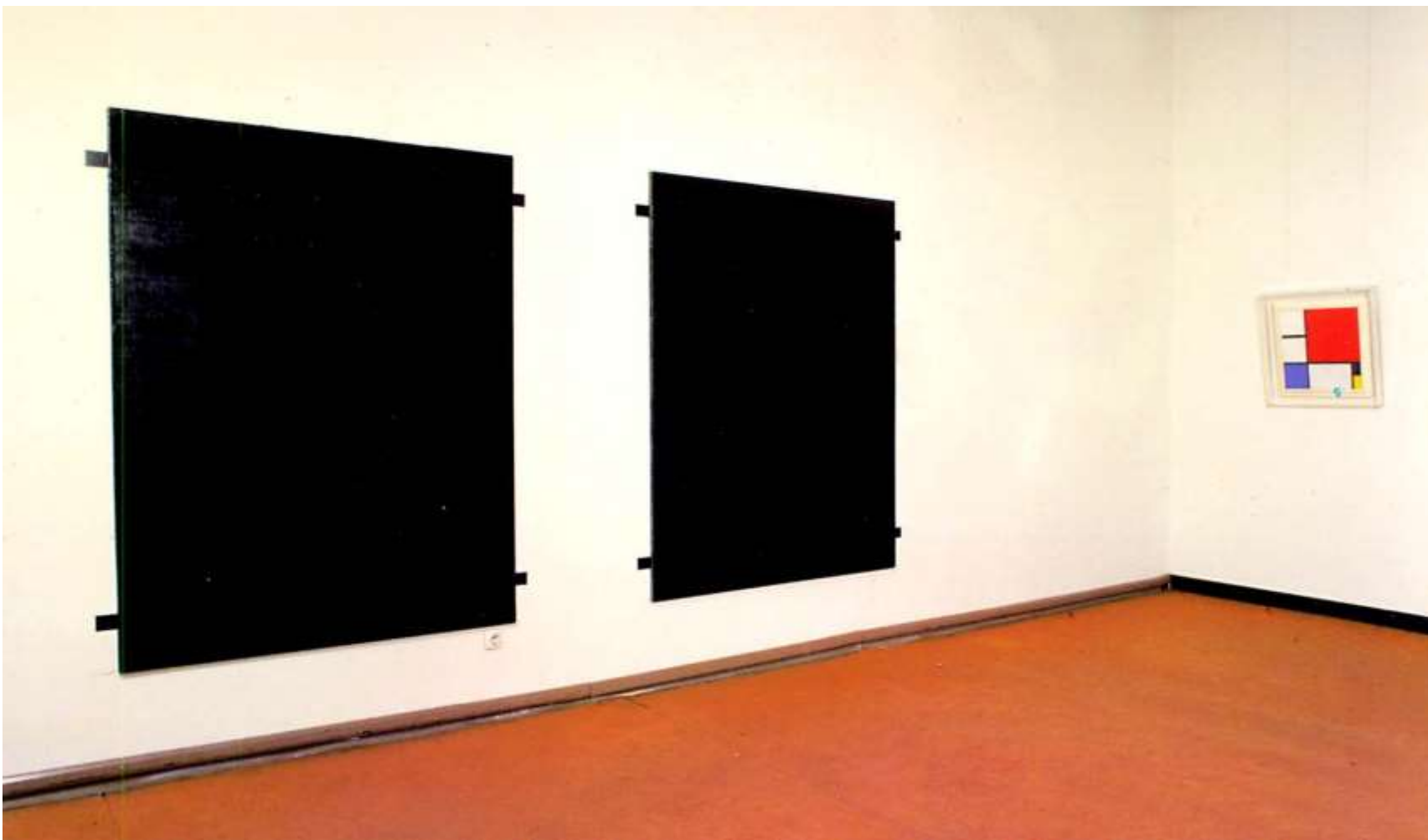


У раду *Инфразвучни топ* (1997) Тодоровић још више радикализује фактор опасности при дејству свог артефакта, те је на улазу у изложбени простор поставио писмено упозорење: „Пажња – опасност! Посетиоци изложбе не би смели да се задржавају у галерији више од пола сата“. Реч је о направи која има форму велике металне цеви, у којој се прикључењем на извор електричне енергије активира вентилатор. Он производи нечујне или једва чујне фреквенције, које би могле врло опасно, чак смртоносно да делују на сваког ко се оглуши о упозорење аутора. Као војна направа инфразвучни топ први пут је произведен у Француској 1946, али до његове практичне примене никада није дошло. Инспирисан овом направом, Тодоровић је уз помоћ стручњака различитих специјалности конструисао и реализовао ово дело. Развијена технологија предуслов је инвенције и реализације Тодоровићевог рада, али осим технологије, у његовом функционисању се још непосредније подразумева директно или индиректно учешће тела посматрача.

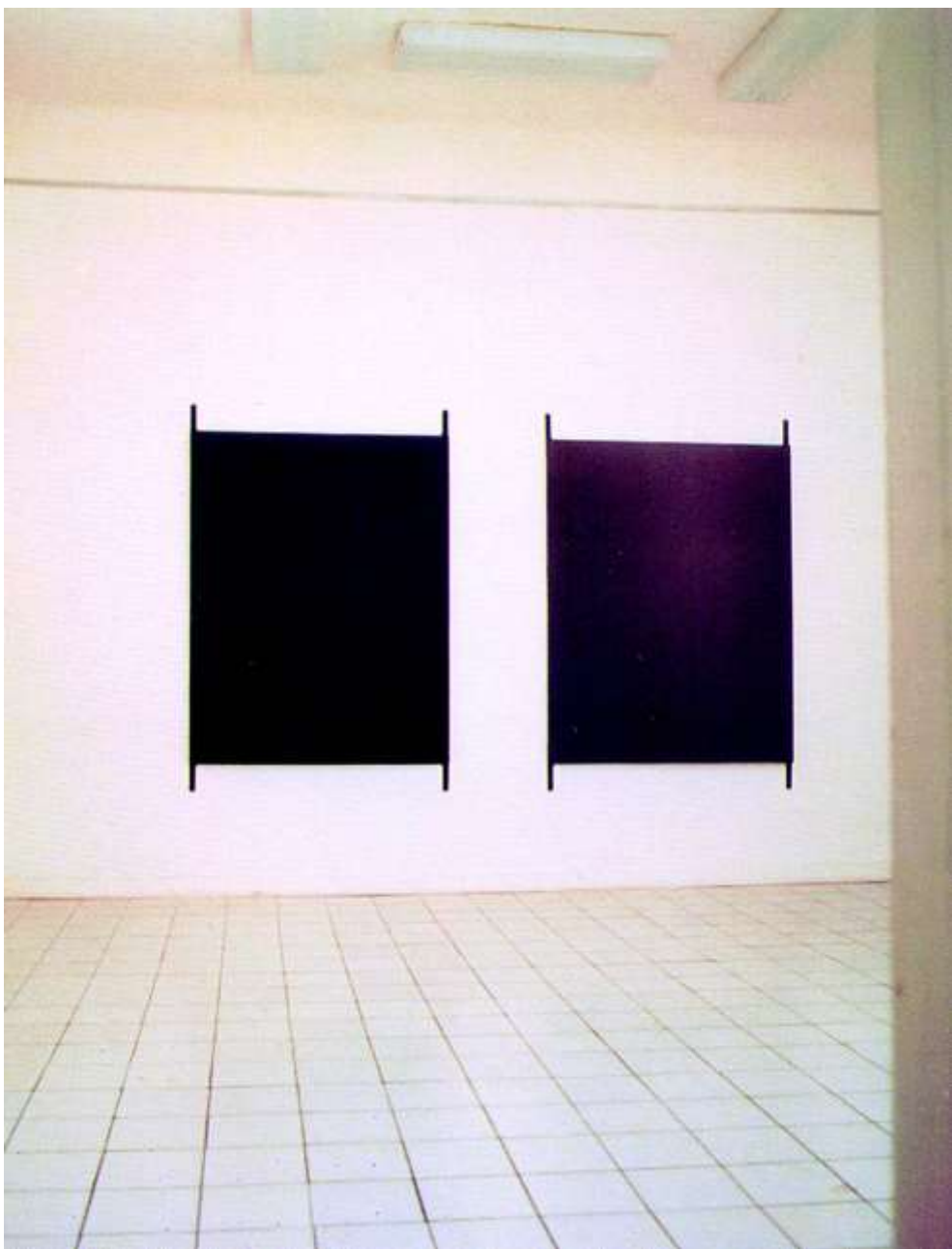
Стога је реч о својеврсној симбиози техно и боди арта у контексту процесуалног схватања и спровођења у дело уметничке операције, која осим просторног позиционирања објекта подразумева и временско трајање овог уметничког догађаја. Спрегом уметност-наука Тодоровић назначаваш стварно или потенцијално негативне конотације, тј. последице до којих долази применом бројних технолошких изума и продуката. Стога, иако под актуелним и активистичким предзнаком техно, његови радови указују на изразито индивидуалистичку и негативистичку позицију, однос аутора према нових технологија. Радикализам Тодоровићевог уметничког захвата читава се у директно предоченим и драстично употребљеним материјалним чињеницама.

ФОРМАЛИЗАМ РАДИКАЛНЕ ТАУТОЛОШКЕ АПСТРАКЦИЈЕ

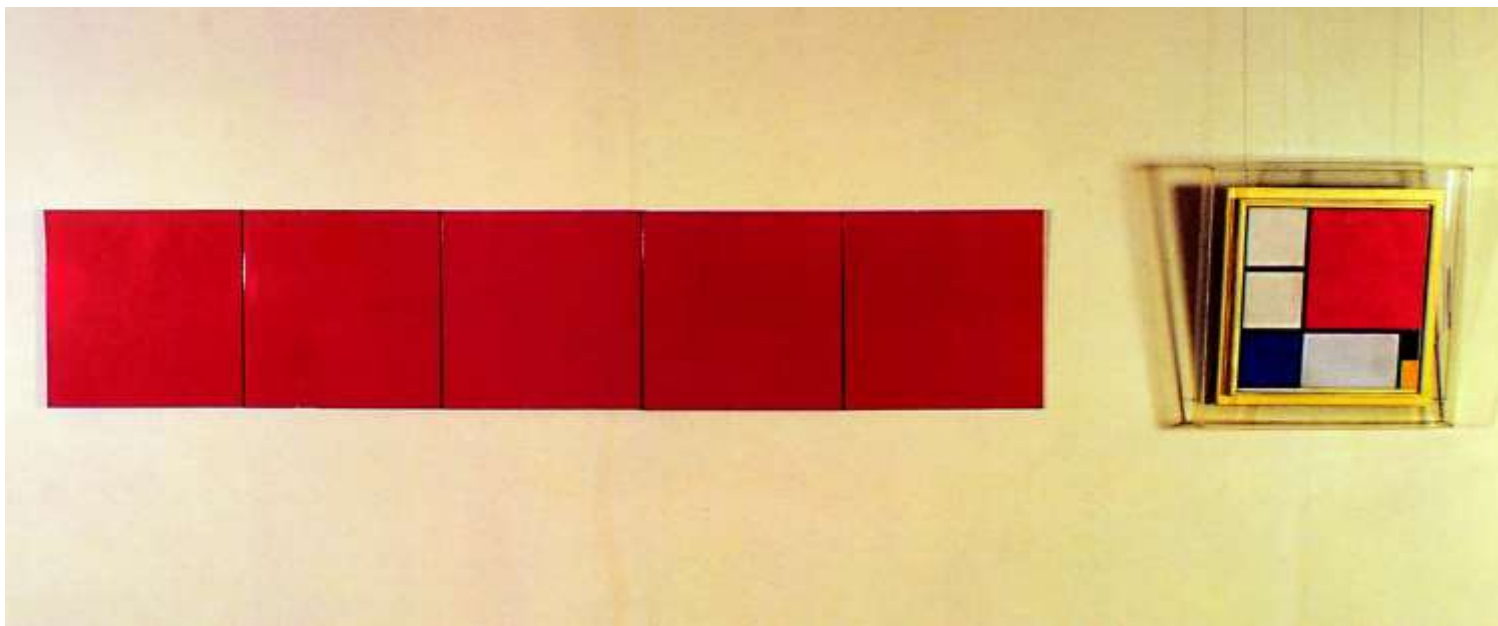
- Током деведесетих део уметничке праксе био је заснован на редуктивним (геометријским, претежно монохромним и полиматеријалним) сликарским творевинама. То сликарство реализовано је у техници и изгледу слике-објекта (најчешће на дрвету или од дрвета) или сликарске инсталације директно постављене или изведене на галеријском зиду.
- Године 1992. тројица уметника: **Александар Димитријевић, Зоран Насковски и Никола Пилиповић**, приредили су изложбу поводом 120 година рођења Пита Мондријана, која је окупила београдске сликаре привржене геометријској апстракцији. После учешћа поменутих аутора у серији изложби *На искуствима меморије* одржаних у Народном музеју у Београду 1994/95, окончан је „**Пројекат Мондријан**“. Позивање тројице уметника на пример Мондријана није се одвијао у знаку метајезичких операција понављања с разликама, него је оно имало примарно спиритуално и морално, а у крајњој консеквенци и идеолошко значење. Ниједан од поменутих аутора није за претекст својих уметничких операција узео Мондријанов препознатљив идиом (однос хоризонтала и вертикала, примарних боја и не-боја), него је посезао за другачијим или временски ближим узорима и референцама на Хелмута Федерла и Гинтера Ферга (Димитријевић), Маљевича и Рајнхарда (Насковски), Роберта Рајмана и Њумена (Пилиповић). За њих је Мондријаново укупно дело и животно искуство (а не формални језик слике) представљало духовни и етички узор. Реч је о својеврсном ескапизму у чисто ликовно/визуелно искуство и поверењу српских аутора у аутономију уметности. Аутономија уметности и њен метафизички карактер (сублимно значење) јесу особине које продукцију учесника „Пројекта Мондријан“ уводе у талас неомодернистичке обнове. Поверење у чистоту уметности и њену моралну врлину исказано у делима ових аутора одавало је, упркос разликама, њихову тада сродну језичку и идеолошку позицију.



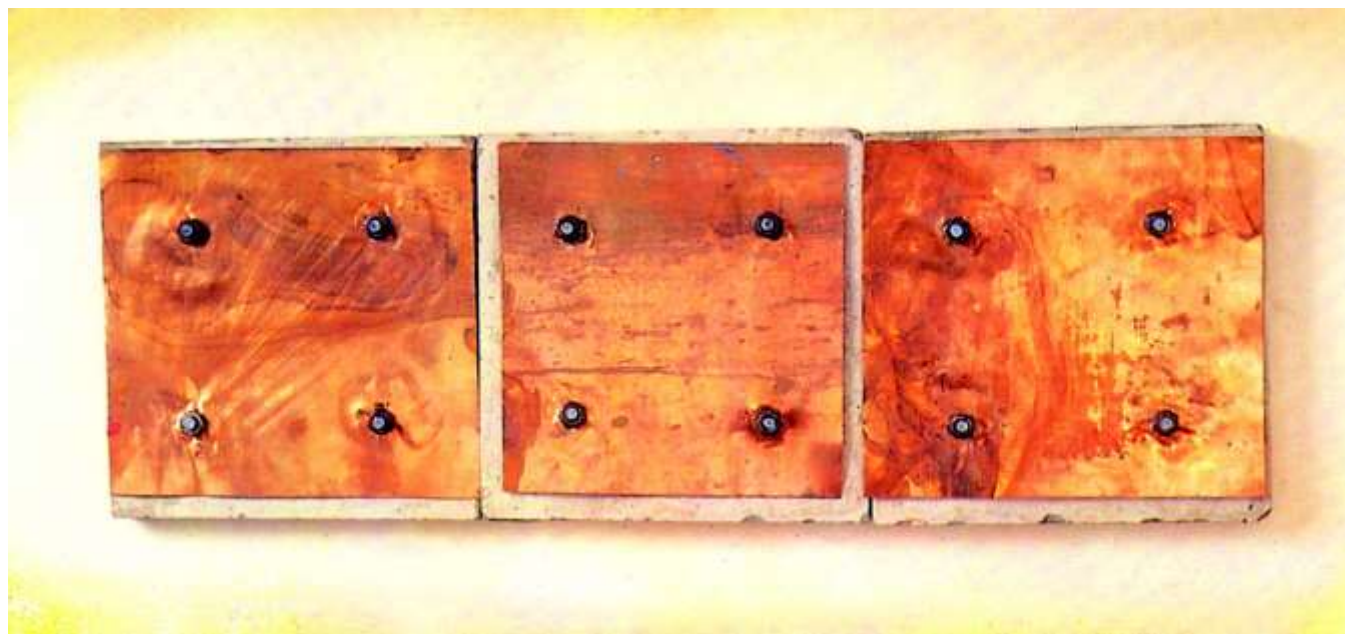
Александар Димитријевић почетком деведесетих редуктивним и аналитичким поступцима прочишћава визуелни језик до потпуног ишчежавања предметног мотива и података реалности. Затим, диптихом **Мондријан** (1994) прави помак од уобичајеног изгледа и статуса слике ка слици-објекту изведеном у несликарским материјалима. Реч је о две идентичне црне, монохромне плоче металним копчама причвршћене за површину зида, употпуњене електронским звуком емитованим у изложбеном простору Народног музеја у Београду.



Проблем преиспитивања слике као објекта у фокусу је Димитријевићевих радова насталих средином деведесетих, употребом провидних индустријских материјала (паус папир и пластична фолија), са израженим ефектима светлосних рефлексија, мекоће и тактилности. Иако примењује извансликарске технике, Димитријевић не престаје да кроз конкретну обликовну праксу спекулише о томе шта слика јесте и шта може да буде. Њега занима докле сежу границе од којих слика постаје предмет који личи на слику, иако није изведена конвенционалним поступком сликања. Те радове одликује скромни изглед завршних реализација, сиромашна основа и техника обликовних решења, али снажно уверење њиховог творца у менталну и концептуалну суштину уметности, њену моралну постојаност.



Никола Пилиповић у циклусу слика *Есеји о Мондријану* (1993) од свеукупног неопластицистичког репертоара користи једино дискретно назначени хоризонтално-вертикални растер, док је површину свео на монохромну или неутралну белу плоху, мада не у потпуности уједначену. Његова интенција била је да разложи неопластицистички код до тачке његовог распада. Другим речима, Мондријан је Пилиповићев узор по тежини достизања духовне дисциплине, по посвећености сопственом идеалу уметности, али не и по конкретном ликовном језику. Груби, сирови изглед површина Пилиповићевих белих слика без рама, доведен до „нултог степена“ сликарске дисциплине, одраз је егзистенцијалних стања уметника. Потом он напушта медијум сликарства, али не и Мондријана као узор. Пилиповићево дело ***Нови Београд*** (1994), по форми је минималистички објект састављен од пет идентичних елемената у серији, израђен од челичних плоча и изведен индустријским поступцима сечења и фарбања метала. По значењу, пак, то је рад у конфронтацији са Мондријановом *Композицијом II* (1929) из Народног музеја у Београду, који упућује на бинарне односе својстава модернизма двадесетих и неомодернизма деведесетих. Бином комуникативност – херметичност указује на смер даљег развоја Пилиповићеве уметности.



То је таутолошко констатовање, именовање, набрајање материјалних чињеница и херметичност као доминантно духовно и психолошко расположење у радовима друге половине деведесетих (***Пет ланених џакова*** 1994, ***Три бетонске и бакарне плоче са челичним завртњима*** и ***Џакови од конопље и челична плоча*** 1995). У сиромашним материјалним својствима ових антиформних творевина присутна је извесна доза оптимизма, која ће нагнати Пилиповића да касније поново у своје поступке уведе светло и сопствени лик.

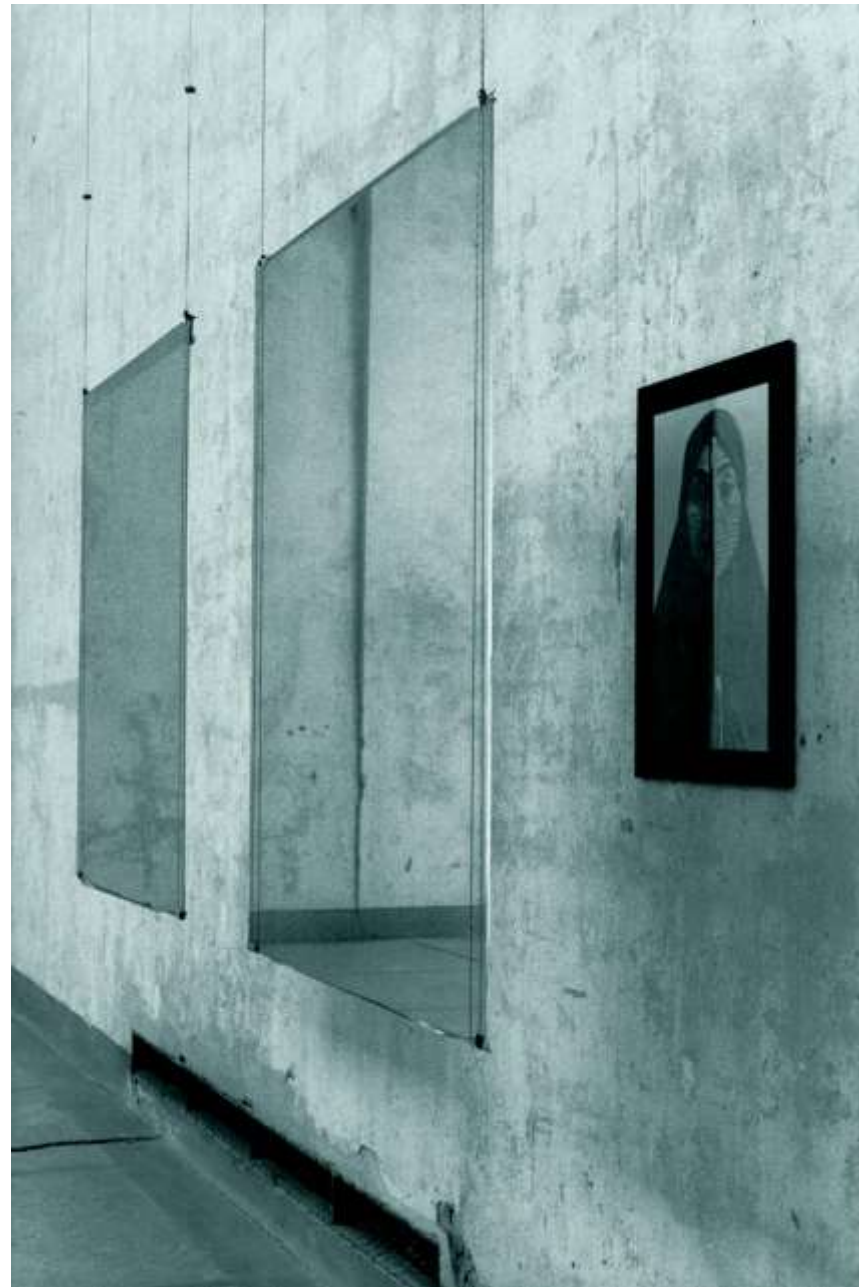


Зоран Насковски такође је експонент радикалне, редуктивне апстракције. Његова црна слика носи назив ***Бели облак*** и необично датовање **1993–?**, при чему упитник најављује неизвесност трајања ове слике, која ће услед пуцања горњег бојеног слоја наводно престати да постоји. Да би црни монохром третирао као зачетак сопствене нове уметничке замисли, Насковски је на изложби у Галерији СКЦ-а (1994) поставио црни монохром као део диптиха, тачније инсталације, којој ће као друго крило или комплементарни елемент бити додата фотографија *Индијанц* Едварда Кертиса као присвојени и модификовани редимејд. Тим захватом Насковски је изашао из подручја сликарства и зашао у домен спекулација у духу неоконцептуализма. Уместо слика и цртежа, он се фокусирао на пројекцију аиконичних знакова, који посредством техничких слика (фотографија и видео) и присвојених готових предмета траже одговарајућа означавања и предочавања. Њихова значења проистичу из узајамних односа и супротстављања градивних елемената.



Затим Насковски прелази на примену икониких знакова са филозофским, културолошким, сексуалним и другим референцама, због чега користи фотографију као модификовани редимејд и нађене предмете као дословни редимејд. Поступком распоређивања бинарних односа (апстрактно-представно, лик-предмет, уникатно-умножено, мануелно-техничко итд.) постиже не само поетски зачудан већ и психолошки провокативан ефекат рада (**Корбач** и **Композиција I** 1995, коаутор Д. Крговић). Фетишистички реквизити (бич, кајшеви, окови) својим подтекстом и контрастом у односу на култно место музеја упућују на опсцено, аморално, инцидентно.

Каснији рад Насковског кретао се у правцу симулацијског и алегоријског уметничког дискурса (*No Knocking* 1995).

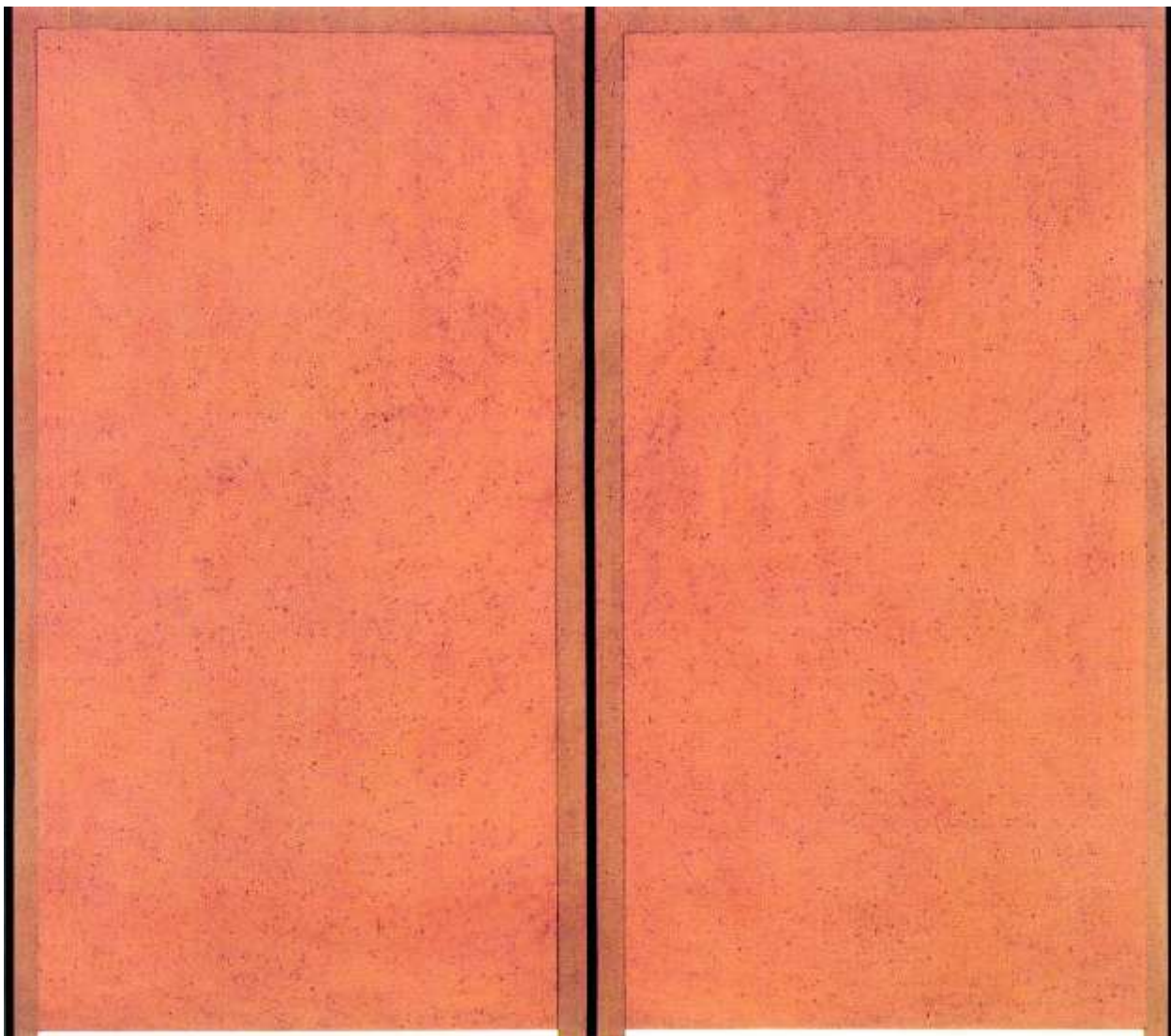




Визуелно једноставни радови **Драгомира Угрена** из деведесетих такође припадају дискурсу спиритуалне геометрије. То су специфичне, монохромне слике-објекти-инсталације конципиране и реализоване увек у садејству са галеријским простором (***Без назива*** 1995/96. и ***Без назива*** 1998). У питању су плошне појавности, тракасти фрагменти сликарства, а истовремено и објекти са израженом тродимензионалношћу, који су постављени на зид као слике, тачније инсталације слика.



Визуелно префињена и продуховљена Угренова дела представљају рефлексije о природи сликарства у условима напуштања конвенционалног изгледа слике. Преводећи сликарство у просторну амбијенталност, Угрен као уметник са наглашеним аналитичким и ауторефлексивним предиспозицијама доводи у питање специфичне компетенције сликарства (равнина и рам). Међутим, он то не чини ослањајући се на редуктивне поступке елементарног сликарства, него инсистирајући на ефекту раскошног визуелног, понекад и тактилног квалитета својих дела. Она су истовремено монтажна и демонтажна, конструктивна и деконструктивна, задата и промељива, компактна и фрагментарна, кохерентна и диспаратна, коначна и бесконачна. Међутим, Угрови обликовни поступци нису неке планске и програмске концептуалне операције, него лежерно и неусиљено извођење материјалности облика, које афирмише његов субјективни емоционални и естетски став.



Вељко Вујачић један је од ретких уметника који се крајем деведесетих упушта у чисто апстрактно, редуктивно сликарство. У формалном смислу, оно се заснива на правилном поретку једног апстрактног патерна сачињеног од низа узастопних вертикалних трака исте дужине и ширине, али наизменично варираних тоналитета (црно, бело, сиво). Потом Вујачић слику конципира на пространом пољу једне исте боје (***Без назива*** 1998), што његовом сликарству даје својства објективности, рационалности, дисциплине, редуктивног. На површини сликарске плохе читавају се трагови ауторског рукописа, који упућују на димензију субјективности, сензуалности, хедонизма, фикционалног. Овакав хибрид или бастард својствен је актуелном стању постмодернистичке или неомодернистичке „насликане геометрије“ (Хајнрих Клоц). Реч је о непрограмској апстракцији која, чувајући своју дисциплинарну аутономију и реафирмишући сублимна својства историјске апстракције, у први план поставља субјективни гест и естетски квалитет дела.